UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

AS DISPUTAS POLÍTICAS NA ARENA DO TEATRO ATENIENSE: UM ESTUDO COMPARADO DAS *HETAIREIAS* DE EURÍPIDES E DE ARISTÓFANES (415-405/4 A. C.)

RIO DE JANEIRO

MARÇO DE 2018

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

AS DISPUTAS POLÍTICAS NA ARENA DO TEATRO ATENIENSE: UM ESTUDO COMPARADO DAS *HETAIREIAS* DE EURÍPIDES E DE ARISTÓFANES (415-405/4 A. C.)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Regina Candido
Linha de Pesquisa: Poder e Discurso

RIO DE JANEIRO

MARÇO DE 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Puga, Dolores
P978d As disputas políticas na arena do teatro ateniense: um estudo comparado das hetaireias de Eurípides e de Aristófanes (415-405/4 a. C.) / Dolores Puga. -- Rio de Janeiro, 2018.
235 f.

Orientadora: Maria Regina Candido.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós Graduação em História Comparada, 2018.

1. Teatro ateniense. 2. Hetaireias. 3. As Bacantes de Eurípides. 4. As Rãs de Aristófanes. 5. Disputas políticas. I. Candido, Maria Regina, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FOLHA DE APROVAÇÃO

AS DISPUTAS POLÍTICAS NA ARENA DO TEATRO ATENIENSE: UM ESTUDO COMPARADO DAS *HETAIREIAS* DE EURÍPIDES E DE ARISTÓFANES (415-405/4 A. C.)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História.

APROVADA POR:

Profa. Dra. Maria Regina Candido (Orientadora)
(UERJ / UFRJ-PPGHC)

Profa. Dra. María Cecilia Colombani
(Universidad de Morón / Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina)

Profa. Dra. Fernanda Lemos de Lima
(UERJ)

Prof. Dr. André Leonardo Chevitarese
(UFRJ-PPGHC)

Prof. Dr. José Costa D'assunção Barros
(UFRJ-PPGHC / UFRRJ)

Para o meu querido Henry.
As asas da minha imaginação,
o chão do meu alicerce,
o amor da minha vida.

Para minha amada mãe Vera.
Meu símbolo de força e coragem,
por nunca desistir de si mesma,
nem daquilo que acredita.

AGRADECIMENTOS

Nada representa melhor este instante do que uma licença poética. Gostaria de lembrar um ditado por vezes clichê: um sonho, quando individual, sempre permanecerá como sonho, mas em conjunto com outras pessoas se transformará em realidade. Não há frase mais significativa para os sentimentos que florescem após a feitura deste trabalho.

A pesquisa é solitária em sua escrita, mas permeia o envolvimento de muitas pessoas em sua elaboração. Sem dúvida, elas não poderiam ser deixadas de lado em um reconhecimento final. Em primeiro lugar, não poderia deixar de agradecer a Deus e a meus mentores espirituais, sem os quais talvez a confusão mental e emocional tomasse conta. No mesmo patamar, agradeço com todas as forças e sempre minha querida mãe Vera Puga, principal referência para mim não apenas de ternura, sacrifício e amor materno, como também de uma excelente profissional da área de História, que, desde minha graduação, me ensinou – por vezes mesmo indiretamente – o exemplo de professora, pesquisadora e orientadora que sempre quis ser. Agradeço os momentos em que pude aprender com seu estado de saúde, que se mostrou apenas como mais um desafio a ser enfrentado de cabeça erguida para amadurecer frente a tantos percalços que a vida nos dá. Obrigada por ser tamanha inspiração.

Sou extremamente grata ao meu marido Henry Silva, por ter suportado comigo minhas dificuldades e meus estados de melancolia, pelo companheirismo tão presente em sua personalidade. Pelo amor e afeto transformados em motivação e comida gostosa, pelos copos d'água e cafés com papéis adesivos de coração deixados ao lado do meu notebook nos dias de estudo. Pela parceria no cotidiano e na profissão; pelas conversas acadêmicas e historiográficas e por me fazer evoluir constantemente como ser humano, enfim, por tudo o que ele significa para mim em todos os sentidos.

Agradeço a minha orientadora Profa. Maria Regina Candido, por aceitar junto aos seus a "forasteira" de Minas Gerais e professora de Mato Grosso do Sul, pelo auxílio com a proposta da tese e do projeto de pesquisa, e por também ser o caminho do meu amadurecimento como intelectual. Agradeço, além disso, a doçura sem tamanho da Profa. María Cecilia Colombani para comigo, e pelo apoio à minha pesquisa em nosso contato em eventos científicos. Sou grata à simpatia e grande energia da Profa. Fernanda Lemos de Lima, pelos apontamentos em minha qualificação. Obrigada Prof.

André Leonardo Chevitarese, pelas provocações e ótimas conversas em sala de aula e nos cafés do Rio de Janeiro, pelas contribuições na qualificação. Agradeço à Colombani, à Lemos, ao Chevitarese e ao Prof. José D'Assunção da Costa Barros pela honra em aceitarem o convite como componentes titulares da banca de defesa da tese. Ao querido Prof. Pedro Caldas, tenho alegria em saber que fecharemos um ciclo desde a graduação com seu aceite à suplência da minha defesa. Sou grata também ao Prof. Álvaro Alfredo Bragança Júnior por também aprovar sua participação no processo como suplente.

Agradeço ao arqueólogo classicista alemão Hans Rupprecht Goette pela prestatividade e envio de textos por e-mail, incluindo a indicação de um livro de estudo epigráfico contendo a lista dos vitoriosos nos festivais de teatro de Atenas – *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens* – e uma obra abrangendo seus estudos em um "Apêndice" sobre a construção do Teatro de Dioniso – *The Greek Theatre and Festivals: Documentary studies*. Agradeço ao historiador e professor da Universidade de Sidney Eric Csapo pelo auxílio também via e-mail com questões específicas ao sistema da *choregia* no teatro ateniense, a partir do apontamento de um de seus livros – *Actors and Icons of the Ancient Theatre*.

Às minhas grandes amigas que o Rio de Janeiro me proporcionou: Juliana Cavalcanti e Paula Aranha, pelo apoio incondicional, pelas frutíferas conversas, parcerias profissionais e por se fazerem presentes sempre que precisei. Agradeço a hospedagem e o carinho de ambas, sobretudo à família tão querida da Juliana e ao Glaucio, parceiro de Paula. Devo a vocês duas por cada ajuda maçante, documento impresso e enviado, por deixarem o processo da pesquisa mais terno e suave. Não sei o que faria sem vocês.

Da mesma maneita, devo ao Rio de Janeiro pela grande amizade de Carlos Eduardo Campos, pelos conselhos tão fraternos, por caminhar comigo durante o processo do doutorado e saber que, no fim, tudo dará certo. Obrigada pela confiança em mim depositada e pelo auxílio nas questões acadêmicas e profissionais. Sou grata igualmente à linda amizade de Fabiano Coelho, por também trilhar o doutorado comigo, pelo apreço e apoio mútuo nas questões de auxílio pessoal, emocional e acadêmico. Agradeço a amizade, as conversas e o suporte de Alexandre Moraes, Vinicius Zavalis e Luis Filipe Bantim. Espero ótimas parcerias futuras de todos os colegas que conheci na *cidade maravilhosa*!

Aos meus parceiros profissionais e amigos dos estudos da antiguidade. Ao Leandro Hecko, grande companheiro de trabalho de anos, pela ajuda na construção do projeto de doutorado e por ter me ensinado a utilizar o site *Perseus Digital Library*; por tantos divertimentos e cumplicidades acadêmicas que jamais serão esquecidos. À Luana Neres, pelo afeto, e por ter me auxiliado a ter em mãos o banco de dados *Diogenes* como ferramenta de pesquisa. Ao Leandro Mendonça, pela parceria em simpósio, pela amizade e contribuição de seus estudos de Dioniso em minha tese. Ao Guilherme Moerbeck pela importante colaboração com meu trabalho nos eventos científicos e nas sugestões de leitura. À Semíramis Corsi, pela extroversão e bom humor tão inerentes, troca de experiência em palestra e revista acadêmica, por ter me apresentado minha querida professora de grego clássico – Beatris Gratti a quem também devo meus mais sinceros agradecimentos de auxílio nesta pesquisa.

Sou grata à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e ao Programa de História Comparada por hoje poder fazer parte dessa história, em especial a Profa. Norma Musco Mendes pelas aulas tão cativantes para o desenvolvimento do meu projeto e a Profa. Regina Maria Bustamante pela prestatividade com minha pesquisa em simpósio, além da doação de tantas revistas acadêmicas de antiguidade para a biblioteca da minha instituição de trabalho. Obrigada ao Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA) e aos meus colegas pela oportunidade de crescimento, troca de ideias e indicação de livros, em especial Alair Figueiredo e Marina Rockenback. Um agradecimento particular ao Denilson Santos do xeróx da UERJ, pela amizade e pela ajuda com o envio de tantos textos, mesmo quando estive longe.

Obrigada por toda a família Puga, meu porto seguro, onde posso sempre retornar e me ancorar. Um agradecimento especial às minhas madrinhas Maria Lúcia e Raquel Radamés, por também serem minhas mães de profunda consideração e carinho. Ao meu irmão Diego Puga, por ser totalmente o que é, sem máscaras, e me mostrar o significado da transparência e da crença no ser humano pelo amor. À minha cunhada Rose Veronese, por ser símbolo de crescimento espiritual constante e por fazer tão bem ao meu irmão. Aos meus tios, primos, e (*in memorian*) ao meu pai e meus avós por terem sido eternamente bênçãos de luz ao longo da minha caminhada.

Gratidão a toda a família do meu marido, sobretudo seu pai Alcides Pereira, sua sobrinha Alice, seus irmãos Gustavo e Denise Martins e seu cunhado Fernando Moriel, por torcerem pelas minhas conquistas e demonstrarem sempre tanta

receptividade e carinho. Agradeço à minha concunhada Ana Rita Aguilar pelas conversas empolgantes sobre artes visuais, música, dança e teatro. Não poderia deixar de agradecer à minha sogra Irani Martins, um anjo que Deus colocou na terra, pelas palavras de consolo e afeto, pelo reiki e seus ensinamentos espirituais.

Aos amigos âncoras que me marcaram por toda a minha história de paixão às artes cênicas na vida e nos estudos: à eterna turma do teatro – Bruno Galvão, Castor Tavares, Amanda Londero, Dângela Lassi, Fábio Camacho e Natália Fonseca. Igualmente ao Abadio Júnior (e seu companheiro William Silva), Lorena Ribeiro, Marina Tannús, Marcela Naves e Carolina Fonseca, por demonstrarem que a amizade verdadeira ultrapassa barreiras do tempo e do espaço; por terem sido presenças fortes de amor mesmo à distância. Ao Ivanildo Silva por me fazer continuar no sonho do teatro na prática, pelas parcerias profissionais e por ter me dedicado um "feitiço" de afeto pela cidade de Coxim.

Em especial à Lorena Ribeiro, Marina Tannús e Talitta Freitas, pela amizade de outras vidas, que perpassa tantas histórias, dificuldades e lindas lembranças. Neste caso, um agradecimento particular à Talitta, que na parceira de tantos anos de diálogo acadêmico e contato profissional, me mostrou o símbolo da dedicação a um objetivo e a força do significado de ser amigo quando é necessário ajuda mútua nos estudos e na estabilidade emocional para que se consiga superar e seguir, seja apesar da perda de um ente querido ou quando, nas nossas tristezas, pensamos que não somos capazes de continuar.

Ao Luiz Carlos Bento, Mona Mares, Renato Jales e Fernanda Santos juntamente ao Lorenzo e à minha afilhada Maria Eduarda, por fazerem parte do meu cotidiano e trazerem a ele dias mais coloridos, pela amizade mesclada ao curso de História, às conversas permeadas de discussão política e à nossa esperança na educação desse país.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Sou grata à minha instituição de trabalho por possibilitar meu afastamento para capacitação no doutorado, sem o qual talvez esta pesquisa não tivesse ocorrido.

Os rivais são os cidadãos da cidade ideal,
transformados na visão ateniense nos poetas eles mesmos,
'de uma tragédia ao mesmo tempo
mais bonita e boa' : a constituição da cidade;
'a representação da melhor e mais bonita vida que é na realidade,
como nós afirmamos, a mais verdadeira tragédia'.

Peter Wilson
The Athenian institution of the Khoregia

RESUMO

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

Nos estudos acadêmicos, o tema do teatro está permeado de uma áurea idealizada do sagrado, de uma perspectiva estruturalista e de *coesão social* advinda de pesquisas tradicionais da historiografia que priorizam o estudo do rito e do mito sem aprofundamento nos conflitos dos sujeitos históricos envolvidos nas produções artísticas. Perde-se a riqueza de análise das poesias teatrais também como resultado de um conjunto de interesses políticos em disputa no financiamento dos mesmos, levados a público em espetáculos dos antigos festivais. Nesse sentido, essa pesquisa tem como objetivo propor um olhar alternativo de investigação acerca do teatro clássico de Atenas de finais do século V – entre 415 e 404 a. C.–, momento de ebulição de golpes oligárquicos, crise ateniense, e desfecho dos conflitos do Peloponeso. A partir da análise de discurso da tragédia *As Bacantes* (*Bakxai*), de Eurípides, e da comédia *As Rãs* (*Batraxoi*), de Aristófanes – ambas apresentadas na Grande Dionísia de 405 a.C. –, busca-se indicar a presença de facções políticas (*hetaireias*) envolvidas em suas produções por meio do fomento das mesmas no sistema de liturgias (*liturgiai*) da *polis* ateniense. Nas mensagens das obras artísticas, compreende-se os interesses políticos em jogo pela atuação dos *choregoi*: os financiadores dos coros e peças teatrais. Da mesma maneira, a tese situa o funcionamento da ordem pública e econômica dos festivais da Grande Dionísia, bem como os litígios e disputas de poder por meio dos discursos nas assembleias que ocorriam após esses mesmos festivais.

Palavras-chave: Teatro ateniense; *Hetaireias*; *As Bacantes* de Eurípides; *As Rãs* de Aristófanes; Disputas políticas.

ABSTRACT

PUGA, Dolores. **Political disputes in the Athenian theater arena**: a comparative study of Euripides and Aristophanes' *hetaireias* (415-405/4 BC), 2018. Thesis. (PhD in Comparative History) Graduate Program in Comparative History, Federal University of Rio de Janeiro, 2018.

In academic studies, the theater theme is permeated with an idealized aurea of the sacred, from a structuralist perspective and from *social cohesion* derived from traditional historiography research that prioritize the study of rite and myth without deepening the conflicts of the historical subjects involved in artistic productions. The richness of the theatrical poetry analysis is also lost as a result of a set of political interests in dispute in their financing, taken to public in spectacles of the old festivals. In this sense, this research aims to propose an alternative view of investigation about the classic theater of Athens from the end of the fifth century – between 415 and 404 BC –, moment of many oligarchic coups, athenian crisis, and the end of the Peloponnese conflicts. From the discourse analysis of the tragedy *Bacchae* (*Bakxai*), of Euripides, and the comedy *Frogs* (*Batraxoi*), of Aristophanes – both presented in the Great Dionysia of 405 BC –, it's intended to indicate the presence of political factions (*hetaireias*) involved in their productions by promoting them in the liturgy system (*liturgiai*) of the Athenian polis. In the messages of the artistic works, it's understood the political interests in game by the performance of the *choregoi*: the financiers of the choirs and plays. In the same way, the thesis situates the functioning of the public and economic order of the Great Dionysia's festivals, as well as the litigation and disputes of power through the discourses in the assemblies that took place after these same festivals.

Keywords: Athenian theater; *Hetaireias*; *Bacchae* of Eurípides; *Frogs* of Aristophanes; Political disputes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 15

CAPÍTULO 1

USOS E FUNÇÕES SOCIAIS DO TEATRO CLÁSSICO ATENIENSE: UM DEBATE HISTORIOGRÁFICO E TEMÁTICO..... 23

1.1) CONTEXTUALIZANDO INVESTIGAÇÕES HISTÓRICAS..... 24

1.1.1) PESQUISADORES DO TEATRO ANTIGO..... 24

1.1.2) PESQUISADORES DO SISTEMA SOCIOPOLÍTICO E DOS GRUPOS - *HETAIREIAS*.... 39

1.1.3) POSICIONAMENTO HISTORIOGRÁFICO DA PESQUISA..... 45

1.2) APRESENTANDO AS DISCUSSÕES TEMÁTICAS..... 48

1.2.1) QUESTÕES E PERSPECTIVAS SOBRE O GÊNERO TRÁGICO (τραγῳδία) E O CÔMICO (κωμῳδία)..... 48

1.2.2) O ESPAÇO DO TEATRO COMO ESPAÇO POLÍTICO..... 54

1.2.3) ORGANIZAÇÃO PÚBLICA TEATRAL E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE DIONISO..... 61

1.2.4) A PROBLEMÁTICA DA FORMAÇÃO TEATRAL EM PISÍSTRATO..... 66

CAPÍTULO 2

QUANDO O LADO POLÍTICO FALA MAIS QUE O ARTÍSTICO: O FUNCIONAMENTO DO TEATRO ATENIENSE E OS CONFLITOS DE INTERESSE EM SUA PRODUÇÃO..... 70

2.1) MUITO MAIS QUE LITERATURA: O TEATRO, SEU FINANCIAMENTO E SUA BASE ECONÔMICA..... 73

2.1.1) A AUDIÊNCIA E A *THEORIKA*..... 80

2.1.2) OS *THEATROPOLAI* OU *THEATRONAI*..... 84

2.1.3) JUÍZES E JULGAMENTO DA GRANDE DIONÍSIA..... 85

2.1.4) AS *LITOURGIAI* E A *CHOREGIA*..... 88

2.1.5) A *SINCHOREGIA*..... 99

2.2) A PRESENÇA DAS *HETAIREIAS* NO TEATRO: CONCEITOS SOCIOPOLÍTICOS E CONTEXTO HISTÓRICO DE FINAIS DO SÉCULO V..... 104

CAPÍTULO 3

A TRAGÉDIA DE EURÍPIDES E A COMÉDIA DE ARISTÓFANES: ESTUDOS POÉTICOS E GRUPOS POLÍTICOS..... 135

3.1) PROBLEMATIZANDO ESTUDOS DO TEATRO ANTIGO: SOBRE TRAGÉDIA CLÁSSICA E COMÉDIA ANTIGA EM EURÍPIDES E ARISTÓFANES..... 136

3.2) ANÁLISE DO DISCURSO DA OBRA *BAKXAI* DE EURÍPIDES (*AS BACANTES* – 406/5 A. C.): INVESTIGANDO A *HETAIREIA*..... 147

3.3) ANÁLISE DO DISCURSO DA OBRA *BATRAXOI* DE ARISTÓFANES (*AS RÃS* – 405 A. C.): INVESTIGANDO A *HETAIREIA*..... 172

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 194

GLOSSÁRIO..... 200

FONTES DOCUMENTAIS..... 206

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 208

APÊNDICES..... 222

QUADRO DE ANÁLISE DE DISCURSO: DOCUMENTO 1 – *AS BACANTES*..... 223

QUADRO DE ANÁLISE DE DISCURSO: DOCUMENTO 2 – *AS RÃS*..... 229

INTRODUÇÃO

O teatro grego clássico – sobretudo o ateniense – é um tema relevante nos estudos historiográficos. As obras dramáticas são, irrefutavelmente, referências tradicionais de documentações da época. De maneira geral, a literatura enquanto expressão humana pode ser pensada como documento histórico. De acordo com Roger Chartier, suas múltiplas formas revelam interesses sociais intrínsecos demonstrando de que maneira uma "[...] realidade cultural é construída, pensada, dada a ler". (1985, p. 16-17). Nesse sentido, é uma forma de *representação*[1] social historicamente situada, traduzindo um determinado tipo de percepção e discurso, fornecendo ao historiador a possibilidade de uma ferramenta de abordagem do aparato mental e criação simbólica de uma sociedade. Por isso, a análise do texto clássico auxilia na reflexão não apenas do universo simbólico e mitológico, mas também político da antiguidade clássica.

No entanto, nesta pesquisa, o tema teatral é abordado para problematizar seus múltiplos usos como interesses de grupos e facções (ou também chamadas de *hetaireias*)[2] as quais participavam e disputavam ativamente a liderança democrática grega especificamente em Atenas, na Ática – sejam elas de oligarcas ou aristocratas que apoiaram os dramaturgos na produção de suas obras apresentadas no século V a. C. Para tanto, a documentação trabalhada é constituída pelas peças *Bakxai* (*As Bacantes*), tragédia de Eurípides de 406/5 a.C.[3] e *Batraxoi* (*As Rãs*), comédia de Aristófanes, de 405 a.C. Analisadas como obras em suas *especificidades* na criação de perspectivas socioculturais, a pesquisa fomenta um *campo de experimentação comparada* (DETIENNE, 2004, 47) entre ambas, avaliando, dentro de seus sistemas de pensamento particulares, os sujeitos históricos presentes na produção e funcionamento do teatro ao

[1] Segundo Roger Chartier, a *representação* é o conceito que define as percepções sociais. Como "[...] uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler. [...] diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e apreciação do real. [...] São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado." (CHARTIER, 1985, p. 17).

[2] Para esta tese, serão utilizadas como referência de transliteração dos termos gregos as normas para língua portuguesa apresentadas pela Universidade de Coimbra e publicadas na **Revista Archai** como *Novas Normas de Transliteração*, n.12, p. 193-194, jan. 2014, em que se recomenda ignorar quaisquer acentos e distinções entre longas e breves.

[3] *As Bacantes* (*Bakxai*) foi a última peça escrita por Eurípides antes de vir a falecer.

lado dos poetas como um instrumento tanto intelectual e artístico quanto político e econômico.

A *polis* ateniense do século V é analisada pelo movimento que estabelece na construção e cristalização de identidades que se fundamentam pelos significados elaborados a partir de espaços sociais, políticos e religiosos. Seus sentidos são inventados e reinventados por poetas dramaturgos do período clássico, que, ao criarem obras dramáticas, tinham o dever cívico de pensar a própria cidade de Atenas, com olhares que situavam interesses e posicionamentos sociopolíticos.

É por isso que, com forte apelo ideológico, as documentações do teatro antigo são apreendidas nessa pesquisa como instrumentos de poder e perpetuação de ideias de facções políticas – as *hetaireias* – e, desta forma, como documentos legitimadores de um registro político de grupos: enfim, como *documentos monumentos*. De acordo com Jacques Le Goff, o documento é um produto fabricado pela sociedade segundo a relação de forças que detinham o poder. Apenas com a análise do documento enquanto *monumento* é que se permite sua recuperação para o uso científico do historiador (LE GOFF, 1984, p. 102).

Analisar os textos antigos de dramaturgia como registro político de grupos que buscam estabelecer ideias sociais, culturais e políticas, é compreender a força da produção de um sentido até a contemporaneidade. No entanto, para além dessa força que o *documento monumento* exerce enquanto instrumento de poder, é preciso compreender e suscitar reflexões dos motivos dessas produções e pensamentos no interior da vida social em que foram cunhados.

Afinal, o quê essas peças, por meio dos textos dramáticos podem revelar sobre os interesses dos grupos que faziam parte de sua produção para suas apresentações nos festivais? Como perceber as ações dessas *hetaireias* e seus *lugares políticos*? A pesquisa compreende a ideia de *lugares políticos* como posições cujos interesses fundamentaram a referência pela qual grupos sociais se estabeleceram em determinados momentos históricos na busca de consolidação emblemática no campo de disputas políticas dentro dos âmbitos institucionais da Atenas clássica, seja implicitamente por trás do simbolismo de produções teatrais, ou levando as diversas discussões em assembleia para a competição por votos e reconhecimento. Para esta pesquisa, os *lugares políticos* assim pensados refletem, dessa maneira, como um tabuleiro de jogo: o posicionamento flutuante – em detrimento do tempo e do tipo de associação – das peças

que fazem e desfazem alianças políticas de grupos em nome de objetivos de alcance ou manutenção de poder: as *hetaireias*. De acordo com o historiador Alexandre Carneiro Lima:

> O termo *hetaireía* deriva de *hetairiké* – camaradagem guerreira. Durante o período arcaico esse tipo de amizade passará do âmbito guerreiro para o político, assumindo assim as ideias de solidariedade e de ações combinadas com o intuito de defender posições particulares de poder. Uma *hetaireia* pode passar de um simples grupo político a uma *synomosía*, ou seja, grupo de descontentes que confabula contra o regime vigente em sua *pólis*. (LIMA, 2001, p. 22-23).

Os estudos de Alexandre Carneiro se vinculam com as investigações de Olivier Aurenche sobre grupos políticos em Atenas. Para Aurenche, os gregos antigos pensam em termos de regimes e constituições e preferem falar de grupos e associações ao invés de partidos ou programas precisos (AURENCHE, 1974, p. 9). Segundo o mesmo autor, essas associações possuem um caráter oligárquico e se configuram sob três tipos de significação: *stasis*, *hetaireia* e *sinomosia*. O primeiro designa uma dimensão civil dos grupos e lutas de facções; a relação amigável do fundamento político; grupos de vocação filosófica e associações contra a segurança do Estado. *Sinomosia* designa uma aliança entre cidades ou uma conjuração – ou "conspiração", segundo Calhoun (1913, p. 5) – fomentada por uma *hetaireia* ou uma liga política. Essas associações podem ser feitas, seja por relações de parentesco, a tribo e o demo, ou por situação de fortuna (AURENCHE, 1974, p. 9-48; 51-81; 83-121; 123-153).

Para responder as questões da tese, visou-se o aprofundamento do exame dos textos teatrais e, analisando as bibliografias sobre o tema das *hetaireias* e a mobilização política, a pesquisa vinculou a discussão da dramaturgia com o estudo dos grupos de Atenas no período clássico, especificamente o final do século V a. C., momento histórico da atual proposta investigativa. Como suporte para analisar essas questões, a pesquisa situou justamente o conceito de *campo de experimentação comparada* de Marcel Detienne (2004, p. 47) para confrontar os grupos políticos presentes na Atenas do século V pelas *hetaireias* que possivelmente financiaram Eurípides e Aristófanes, analisando suas peças teatrais.

Os cidadãos *poliades* que assistiam aos espetáculos, apesar de já terem conhecimento prévio dos diversos mitos que circundavam a vida cultural dos povos da

antiguidade grega, iam até as apresentações dos festivais teatrais com o intuito não apenas de conhecer qual versão dessa religiosidade seria abordada, como para se atentar à visão sociopolítica construída a partir da obra de arte apresentada. Nesse sentido, o principal não se fundamentava mais pela mitologia e religiosidade em si, mas os usos culturais e sobretudo políticos desses mitos no teatro, conforme o interesse e a estratégia de determinados grupos. Para salientar essa questão, é possível traduzir as ideias de Paul Foucart (1904, p. 20-43) acerca dos diversos usos sobre Dioniso, como no caso tanto da peça *As Bacantes* de Eurípides, como *As Rãs* de Aristófanes, nas quais Dioniso aparece de maneiras distintas.

Todas essas questões são necessárias para a compreensão do conceito já apontado de *representação* abordado por Chartier em seu livro *História Cultural entre práticas e representações*, quando o autor explica que se define pela construção e organização da realidade a partir das classificações, divisões e categorias de interesse dos grupos sociais (1985, p. 17). Neste ínterim, as representações cunhadas pelos espetáculos teatrais são formas de imposição de ideias e valores na realidade por parte desses grupos.

Dentro da pesquisa, essas diversas classificações de grupos políticos traduzem, por exemplo, *apropriações* (CHARTIER, 1985) da mitologia por parte dos autores teatrais, os quais buscaram, à sua maneira, fomentar ideias sociais divergentes acerca dos rituais que circundavam a vida cultural da antiguidade. De acordo com Chartier: "A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem" (1985, p. 26). Ou seja, antes de compreender a perspectiva de discussão da mitologia no teatro como algo amplo, equânime e homogêneo, é preciso analisar seus usos dentro de estratégias que são políticas e historicamente determinadas. Revelam a historicidade dos grupos sociais em suas participações diretas no contexto de produção das peças, sendo necessária a vinculação das obras com os fatos que levaram, por exemplo, Atenas ao fim dos conflitos do Peloponeso, os golpes oligárquicos de 411 e 404, a batalha de Arginusa, e as barganhas políticas de atenienses com espartanos e persas no final do século V.[4]

[4] A título de exemplo, é possível apontar a tentativa de conquista e poder por parte dos atenienses tais quais Alcibíades, que chega a propor parceria com os persas para domínio de sua *polis* em meio a um

Todo esse período conturbado constitui a própria escolha de análise pelas obras *As Bacantes* de Eurípides e *As Rãs* de Aristófanes – ambas do final deste mesmo século –, e se justifica, portanto, por uma maior possibilidade em abordar a problemática apresentada na pesquisa: são nos momentos de crise – como o final dos conflitos do Peloponeso –, que se torna possível perceber com mais afinco as disputas, especialmente das lideranças políticas pelo poder em jogo. De maneira geral, a tese se fundamenta pela escolha do período entre 415 e 404 visto que, tanto os sujeitos históricos envolvidos nos processos oligárquicos de 411 e 404 estão ligados com as clivagens e disputas políticas também concernentes ao funcionamento teatral de 406/5 – momento de produção das obras aqui analisadas – quanto pelo fato de que, em 415, tem-se a existência da delação de grupos de *hetaireias* cujos políticos estão implicados com a mutilação da cabeça dos Hermes de Atenas – participações sacrílegas nas celebrações dos Mistérios de Elêusis –, e atuantes nos movimentos e golpes políticos subsequentes.

Segundo Detienne, o comparativista é aquele disposto a "desmontar e remontar lógicas parciais de pensamento" (2004, p. 16) e isso se constitui para esta pesquisa como subsídio necessário na descoberta dos motivos nos quais lógicas parciais definiram ideias historiográficas dos usos do teatro grego, bem como perspectivas generalizantes e *estruturalistas* do que se considera o próprio *ser grego* terem se tornado elementos legitimadores de máximas helenistas homogeneizantes – questões do capítulo 1. Além disso, a metodologia comparativa proporciona um aprofundamento das avaliações das peças *Bakxai* (*As Bacantes*) e *Batraxoi* (*As Rãs*) em suas especificidades poéticas e raciocínios sociopolíticos, tão integrantes nas disputas de pensamento de seu momento histórico.

> Quando uma sociedade [...] adota um elemento de pensamento, ela faz uma escolha entre outras que teria podido fazer. O trabalho do analista singular-plural consiste em reconhecer as dificuldades das configurações colocadas em perspectiva. Trata-se de compreender como um microssistema de pensamento é impelido a organizar seus elementos constitutivos [...]. (DETIENNE, 2004, p. 58).

período de conflitos no Peloponeso com regiões descontentes com o poderio ateniense a partir de 412 a. C. Sobre o assunto, conferir: (CHAMOUX, 1983); (HUBEÑAK, 1989, p. 7-22); (D'AJELLO, 2014, p. 300-323).

Além da perspectiva comparativa, a tese igualmente dispõe da *análise de discurso* como ferramenta metodológica. De maneira geral, para a investigação dos documentos textuais, segue-se a grade de abordagem do artigo *Novas perspectivas sobre aplicação metodológica em História Antiga* de vários autores (DUARTE, et. ali., 2011, p. 13-23), desenvolvido pelo Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA) com base na construção conceitual de Eni Orlandi (2001) para avaliação das obras dramáticas como documentação base da atual pesquisa. Situa-se, portanto, das determinações do livro *A Busca do Antigo* no quadro metodológico (apresentado no apêndice da tese) e dos princípios e procedimentos do exame discursivo de Orlandi para a investigação dos textos apresentados e das "entrelinhas" de suas mensagens, as quais revelam sentidos da presença dos grupos políticos em suas produções.

Para tanto, vislumbra um diálogo com a perspectiva de Carlo Ginzburg quando este suscita "[...] a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores." (GINZBURG, 1989, p. 149). Partindo do princípio da dificuldade em se encontrar documentos sobre as ações desses grupos políticos, a abordagem dos *sinais* e *pistas* presentes nas obras dramáticas auxiliou a proposta metodológica da pesquisa no exame das personagens, cenas, simbologias, entre outros fatores. De antemão, é necessário enfatizar a escassez de documentação sobre o tema das *hetaireias* pelo seu caráter de sigilo nas estratégias de sublevação ou manutenção de poder, sendo, em sua maioria, apenas passagens acerca das negociações e associações – tais como a *História da Guerra do Peloponeso* (TUCÍDIDES, VIII, 48; 54; 68); e *A Constituição de Atenas* (ARISTÓTELES, XI a XIV) –, mas a falta de documentação está presente, sobretudo, na vinculação das facções políticas com o teatro na antiguidade, questão na realidade apresentada como desenvolvimento da hipótese desta pesquisa.

De maneira geral, a proposta metodológica de Ginzburg se tornou ponto crucial no que tange as análises mais amplas das documentações, ao fornecer subsídios para a investigação dos *fragmentos reveladores de sentido* presentes nas orações de litígio das assembleias políticas que ocorriam após os festivais teatrais, cruzando informações com a análise de discurso das obras dramáticas propostas para fomentar o envolvimento das *hetaireias*. Assim também foi necessário Ginzburg quando, ao compreender os *sinais* que suscitaram razões motivadoras das questões e posicionamentos dos historiadores e demais pesquisadores em relação ao teatro ateniense clássico, permitiu-se perceber as

perspectivas historiográficas e teóricas dentro de cada formação e do seu tempo de produção – fomentando, por parte da atual pesquisa, uma escolha de análise dentre outras possíveis.

Destarte, o primeiro capítulo da pesquisa desenvolve uma problematização sobre os estudos voltados para o teatro antigo. Os caminhos acadêmicos percorridos pelos pesquisadores são então contextualizados para a compreensão dos diversos apontamentos, suscitando a busca de um olhar alternativo de análise à uma perspectiva que em muitos casos sistematizou investigações históricas da prática social de maneira uniforme, homogênea e sem conflitos, o que abrangeu uma idealização também acerca do teatro.

As críticas direcionadas a estudiosos que, a exemplo de Jean-Pierre Vernant, partiram de um viés de preponderância da análise teatral mítica e religiosa suscitou não apenas a necessidade de determinar um posicionamento para a pesquisa na avaliação das peças teatrais e demais fontes, como também proporcionou um ponto de partida para apresentar a temática. Historiadores como Eric Csapo, Peter Wilson, Nicole Loraux e Josiah Ober passam a fundamentar toda essa construção temática, tanto inicial, quanto ao longo da tese.

A proposta perpassa pela discussão do espaço teatral ateniense como espaço político, debatendo sobre sua organização pública. Questiona-se sobre sua formação, sobre sua funções enquanto gênero trágico ou cômico, e fomenta-se os usos sociais de sua construção e gerência – no caso do Teatro de Dioniso em Atenas. Nesse sentido, até mesmo os pesquisadores do sistema político e das *hetaireias* tornam-se pilares das investigações, orientando as questões contextuais sobre a sociedade de finais do século V.

Propondo uma perspectiva para além do campo literário, o segundo capítulo revela o fazer teatral em toda a sua multiplicidade enquanto prática institucional ateniense. Analisa os pormenores dos festivais teatrais, sejam as *Leneias* ou as Grandes Dionísias – principal foco da pesquisa – possibilitando avaliar o funcionamento da "máquina" do teatro pelas suas engrenagens. Fundamenta as liturgias que a sustentam, apresentando seus financiadores pelo sistema da *choregia* (que fomenta coros, poetas e peças), da *theorika* (dinheiro público para espectadores com poucos recursos), e os *theatronai* (ou *theatropolai* – gestores do espaço teatral).

Nesse mesmo capítulo, a pesquisa convida a dialogar o teatro com as *hetaireias*, debatendo sobre os conceitos sociopolíticos recorrentes da discussão temática, bem como a atuação de oligarcas e aristocratas em disputa. As orações de litigantes nas assembleias públicas após os festivais é enfatizada, e o processo histórico é delineado para compreender detalhes concernentes aos indivíduos participantes desse mesmo processo, dos conflitos do Peloponeso e dos golpes oligárquicos. Todas as informações, ligadas à instituição teatral sistematizam a atuação política a partir das facções envolvidas.

Assim sendo, o terceiro capítulo promove uma nova avaliação das pesquisas teatrais, dessa vez referentes a estudos definidores da tragédia de Eurípides e da comédia de Aristófanes, problematizando as padronizações e canonização dos poetas. Ao cruzar com elementos sobre os últimos anos do século V, desenvolve-se análises comparadas acerca dos discursos das peças *As Bacantes* e *As Rãs*, suscitando a atuação das *hetaireias* por trás de seus financiamentos a impor interesses na busca de consolidação de ideias políticas. Como mais um movimento comparativo, a última parte das análises das peças propõe a contraposição de *As Bacantes* com *Medeia* (de 431 a. C.) – também de Eurípides –, bem como *As Rãs* com *Lisístrata* (de 412/411) – ambas de Aristófanes –, para perceber, por meio das diferenciações nas mensagens, a atuação de outros grupos a partir do trabalho de um mesmo poeta.

A proposta da tese é, assim, acolher estudiosos diversos sobre o teatro clássico ateniense, propondo olhares alternativos sobre as práticas artísticas na antiguidade, correspondendo-as em análises que dialogam fazeres culturais com perspectivas econômicas e conquistas políticas. Diz respeito ao debate sobre estratégias no campo de disputas de poder e de lutas representacionais e simbólicas.

CAPÍTULO 1

USOS E FUNÇÕES SOCIAIS DO TEATRO CLÁSSICO ATENIENSE: UM DEBATE HISTORIOGRÁFICO E TEMÁTICO

A História da Arte, o discurso sobre a arte, está preso,
para não dizer que está comprimido, entre a história e a crítica.
Empírica e positivista, a história tradicional da arte
mostra-se extremamente desconfiada para com toda teoria
e mesmo para com toda interpretação aprofundada das obras.
A crítica, por seu lado, toma quase sempre como postulado
que aquilo que procura definir, iluminar na obra,
o que faz com que ela seja obra de arte, escapa ao tempo e,
em consequência, à história. Já se afirmou, no entanto,
já se demonstrou, seria eu tentado a dizer,
que uma reflexão bem fundamentada sobre a arte,
uma "ciência" da arte teria que ser,
ao mesmo tempo, histórica e teórica.

Henri Zerner
História Novas Abordagens

Em um apanhado dos principais autores, o quê se tem discutido sobre teatro grego clássico (sobretudo o ateniense), do século XX em diante nos estudos da história e pesquisadores de áreas afins? Quais as formações e motivações dos estudiosos por assim buscarem indagar, definir e analisar as questões concernentes ao teatro antigo, democracia e grupos políticos? Avaliar criticamente os posicionamentos historiográficos e de pesquisa se tornou o ponto de partida para a compreensão do tema, sobretudo para a construção das escolhas teóricas e de diálogo historiográfico com as quais a tese se fundamenta.

Parte-se da contextualização dos estudos para, posteriormente, situar o embasamento em si desta pesquisa nas reflexões temáticas. Além disso, o foco nos usos sociais do teatro ateniense suscita a análise dentro do próprio estilo escolhido para a montagem das peças, fomentando o debate em cada um dos gêneros artísticos: seja ele

trágico ou cômico. Esses fatores iniciais situam as elucidações ao longo de toda a tese, sobretudo no que tange investigações dos demais capítulos sobre o funcionamento prático das apresentações teatrais nos festivais em seus interesses políticos e econômicos, bem como a compreensão desses mesmos interesses nas entrelinhas das mensagens das peças analisadas: *Bakxai* (*As Bacantes*), de Eurípides e *Batraxoi* (*As Rãs*), de Aristófanes.

1.1) CONTEXTUALIZANDO INVESTIGAÇÕES HISTÓRICAS

Ora, a instransponível distância que nos separa da Antiguidade não poderia de modo algum bastar para garantir a existência de um "homem grego" uno e indivisível, no qual todos os afetos estariam em consonância. Se é verdade que "o homem grego não pode ser recortado em camadas", nossa tarefa [...] *é postular, apesar disso, como já fazia Platão, que não há psiquismo* [...] *que não reúna em sua interioridade instâncias conflitantes. Em resumo, uma maneira de devolver o homem grego à sua multiplicidade.*

Nicole Loraux
A Tragédia de Atenas

1.1.1) PESQUISADORES DO TEATRO ANTIGO

Dentro dos estudos acadêmicos faz-se necessário uma análise crítica acerca de perspectivas historiográficas que se tornaram tradicionais nas avaliações sobre o teatro clássico, sobretudo o ateniense, tais como Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Claude Mossé e Jacqueline de Romilly.[5] Estes autores, pelo olhar de suas formações e questionamentos dentro de cada contexto, construíram reflexões filosóficas e

[5] Nesta parte serão abordados apenas os autores basilares para as reflexões da pesquisa como um todo, seja aqueles os quais se parte para análise crítica e discordância, seja os que são utilizados como suporte teórico ao longo de toda a tese. No entanto, cabe ressaltar que o capítulo 3 também comportará uma discussão bibliográfica de estudiosos sobre tragédia de Eurípides e comédia de Aristófanes.

generalizantes do teatro e do *homem grego*, homem esse que perdeu sua característica plural de sujeito histórico. A ideia do surgimento de *uma consciência* e um *homem trágicos* (VERNANT; VIDAL-NAQUET; 1977, p. 9) e a funcionalidade do teatro dentro de avaliações apenas mitológicas foi o estopim para concepções de uma *polis* de *coesão social* e de unicidade política e democrática.

Para suscitar discussões sobre as perspectivas sociopolíticas a partir das ações culturais do teatro por parte dos sujeitos históricos da antiguidade, é importante a construção de um debate acerca dos conceitos sobre o teatro grego concebidos por parte da pesquisa desses historiadores, compreendendo suas motivações e seus estudos dentro do próprio contexto de formação dos autores. A ampliação desse debate se dará com a tomada de análise sobre demais pesquisadores do tema do teatro antigo que auxiliaram a tese no que tange a busca de estudos conjunturais e políticos, que investigam os conflitos de posições e, com isso, a dinamicidade dos sujeitos e do processo histórico em si mesmo. O viés da pesquisa dos historiadores já citados – Vernant, Romilly, Mossé e Vidal-Naquet –, apesar de atestarem a discussão da cidadania ou do teatro antigo como conectada aos temas gerais da *polis* – da criação da cidade, suas leis e seus desdobramentos –, tem se situado no revés dessa abordagem quando se trata do campo de disputas políticas para os estudos da antiguidade clássica, sobretudo de Atenas.

De acordo com Pauline Pantel e François de Polignac na introdução da obra *Àthene e le Politique – Dans le sillage de Claude Mossé*, Jean-Pierre Vernant situa seus estudos com bases filosóficas, buscando compreender a construção e estrutura de pensamento dos gregos, bem como a criação de suas representações sociais a partir da fundamentação desses pensamentos em esquemas mentais (PANTEL; POLIGNAC, 2007, p. 7), o que sustentaria uma perspectiva generalizante e abstrata. Mesmo em sua obra *Entre mito e política* (VERNANT, 2001, p. 215), com a primeira edição ainda nos anos de 1990, o autor sistematiza visões abrangentes de uma psicologia e antropologia históricas. Primeiramente compõe a explicação da *irracionalidade* mitológica na hierarquia e poder dos deuses para a *polis* grega e depois conjuga, em suas análises, fundamentações de que o período após o século VI seria o momento de determinações do espaço cívico, e do desenvolvimento de uma *racionalidade* e poder, agora da vida pública grega. Mesmo enfatizando que o período clássico não foi uma ruptura com o pensamento anterior arcaico, e por isso demonstra a necessidade e importância na vinculação do mito na vida política, o autor aponta a concepção do mundo divino como

passando a obter um *devido lugar* que, no entanto, ainda é o foco que define o pensamento das instituições que assim florescem.

Por isso, ao invés de pensar o mito sendo utilizado dentro da particularidade de um outro momento histórico e do interesse específico no jogo político de sujeitos, até mesmo porque a Grécia é múltipla de regiões e povos, Vernant, como também Pierre Vidal-Naquet, mantêm um pensamento unívoco sobre a determinação do mito e do ritual numa época mais *racional* sem compreender seus usos nas entrelinhas. A exemplo disso, Vernant e Vidal-Naquet, na obra *Mito e tragédia na Grécia antiga*, chegam, nos anos de 1970, a pontuar que o fundamento da tragédia enquanto instituição é sistematizar o poder dos deuses traduzidos por questionamentos que surgem com a nova visão social pelo que eles conjugam como a *polis*. A tragédia se situa em um momento de incertezas e por isso constituída de contradições e problemas entre uma tradição religiosa e mítica e o advento do pensamento racional e filosófico; entre a avaliação do *caráter do herói* na peça (*ethos*), e, sobretudo, a imposição da onipotência dos deuses (*daimon*), elementos sobressalentes nas análises das obras artísticas (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 23). A visão jurídica e das leis estariam também presentes, no entanto, representando apenas a unicidade da *polis*.

Sobre o período clássico, Vernant parece depositar confiança na transformação do significado do próprio poder político. O debate público, cujas decisões são tomadas pelos cidadãos em conjunto, demonstra, segundo o autor, uma nova característica de poder: o poder da lei (*nomos*) e da justiça (*dike*). A soberania se encontra nessa combinação: *nomos basileus* (soberania da lei). Vernant deposita um peso significativo no debate público como reflexão positiva e como valorização da racionalidade e, para tanto, situa Sólon como representante desse novo pensamento contra o símbolo da tirania. (VERNANT, 2007, p. 22-23). Aqui é possível verificar a importância dada por Vernant à análise do pensamento social, conforme Pauline Pantel e François de Polignac apontam na introdução do livro. No entanto, a visão de um pensamento uniforme da *polis* dos atenienses pode apresentar uma visão distorcida da prática histórica.

A relação de estudos franceses com uma perspectiva diferenciada se deve ao contato de Claude Mossé (nascida em 1924) e sobretudo Pierre Vidal-Naquet (de 1930 a 2006) com as análises políticas e econômicas da antiguidade desenvolvidas por Moses Finley (de 1912 a 1986), muito embora questões como a própria *vertente primitivista* da

investigação historiográfica de Finley ainda suscitasse um entrave na amplitude das discussões desses teóricos franceses, uma vez que estimulava ainda mais a separação entre a contemporaneidade e a antiguidade, em que o antigo se fundamentava como o *outro* sacralizado em demasia para análises cujo viés político e econômico contemporâneos poderiam auxiliar para esmiuçar possíveis problematizações.[6]

Assim, as ideias de Mossé, por exemplo, ainda não apontavam para o aprofundamento do embate político em jogo pelos usos do teatro na antiguidade – questão no entanto feita pela autora dentro das análises da justiça ateniense ao enfatizar os antagonismos dos processos políticos (MOSSÉ, 2007, p. 136-143), além do fato da autora se preocupar com análises econômicas e sociopolíticas pela sua leitura de viés marxista e pelo seu engajamento com o movimento de Resistência Francesa ao nazismo (BONNARD, 2016). Contudo, apesar da formação de Mossé, foi a partir de investigações como de Nicole Loraux (de 1943 a 2003) que houve modificações em determinadas perspectivas sobretudo políticas desses estudos, principalmente pelo fato dessa historiadora trazer Josiah Ober ao debate – fomentando análises da multiplicidade e da dinâmica dos conflitos de poder vinculada à teorias políticas modernas.

De acordo com Nicole Loraux em uma obra feita no ano 2000 e publicada em uma primeira edição em 2005,[7] restaria questionar se as abordagens antropológicas da Grécia não estariam despolitizando a cidade (LORAUX, 2009, p. 18), uma vez que o grego é considerado sempre em sua alteridade e por isso devidamente mitificado e ritualizado para se aproximar de nós, quase subalternos a uma cultura fixada, unificada, sem conflitos, pois construída em bases sólidas e inquestionáveis. Loraux problematiza a existência de um *homem grego* uno e indivisível, reunindo em sua interioridade instâncias conflitantes. A autora buscou, assim, fundamentar a multiplicidade grega (LORAUX, 2009, p. 23-24).

---

[6] A vertente *primitivista*, que possui Finley como um dos autores principais, traduz uma perspectiva de motivações político-econômicas racionais para os povos antigos, sistematizando valores específicos de seu tempo e lugar histórico. Criticam os *modernistas* por pensarem em um viés contemporâneo e, por isso, "anacrônico" sobre a antiguidade. Segundo Nicole Loraux, no que ela denomina de *luta do humanismo do homem eterno*: "Desde então, o homem grego estava encerrado no interior de sua época e de suas categorias psicológicas." (LORAUX, 1992, p. 58).

[7] No segundo capítulo também é discutida uma obra póstuma de Nicole Loraux *A cidade Dividida*, edição inglesa de 2006. Apenas o livro *A voz de luto – ensaio sobre a tragédia grega* (edição francesa) analisado na segunda seção do primeiro capítulo é que foi publicado com a autora ainda em vida, em 1999. Nesta parte do capítulo 1 é que se desdobra discussões do teatro antigo segundo Loraux para fundamentar de que maneira a autora auxilia nos questionamentos do tema da pesquisa.

A partir das palavras e ideias de Loraux, a tese se pauta para questionar o fundamento de uma perspectiva homogeneizante do *homem grego* pela via da análise do mito estrutural no teatro. A autora critica igualmente a perspectiva política como um simples apontamento das "mudanças de dirigente e constituição" (LORAUX, 2009, p. 31). Seguindo o que ela nos afirma, de que maneira, a partir dos estudos sobre o teatro antigo, é possível compreender os interesses em jogo, "descentralizando a cidade de Atenas dela mesma" (LORAUX, 2009, p. 33) e compreendendo seus múltiplos traços? Para esta pesquisa, é imprescindível partir do fato de que também o teatro pode ser utilizado como instrumento de poder, da disputa de poetas e demais integrantes da produção da antiga comédia e tragédia. Segundo Loraux, evitar a *unidade do homem grego* traduz a polifonia das vozes e discursos, renunciando um raciocínio grego que se suponha legítimo (LORAUX, 2009, p. 35).

A abordagem pela via de análises éticas, filosóficas e generalizantes sobre o teatro grego está presente em pesquisas como de Vernant, Vidal-Naquet, Romilly e Mossé, além da perspectiva de uma unicidade da *polis*. Claude Mossé, nos anos de 1990, chega a reduzir as análises do teatro como uma *atividade religiosa do cidadão* (MOSSÉ, 1993, p. 62) e Jacqueline de Romilly (de 1913 a 2010) vincula em seu livro *A Tragédia Grega*, ainda nos anos de 1970, a origem do festival teatral urbano a uma possível crença do tirano Pisístrato a Dioniso – como se até mesmo Dioniso fosse ele representado (ROMILLY, 1998, p. 16) –, mas o próprio sentido da tragédia surgiria para levantar críticas a sistemas que fugissem ao ideal democrático dos discursos e portanto, uma crítica à tirania (1998, p. 8). Nos seus trabalhos, Romilly foi uma filóloga e vinculou estudos de civilização e literatura grega. Pesquisou sobretudo Tucídides, pensamento democrático e investigações sobre tragédia, discutindo perspectivas de moralidade na política grega, tema da cadeira em que tomou posse no *Collège de France* entre 1973 e 1984 (GUIMARÃES, 2007, p. 175-176).[8]

Justamente essas perspectivas focadas no viés moralizante e/ou religioso apresentadas por Mossé e Romilly que são possíveis de serem observadas e

[8] É digno de nota que Jacqueline de Romilly teria Jean-Pierre Vernant como colega de trabalho no *Collège de France*. Além deles, também o historiador helenista, arqueólogo e filólogo clássico Paul Foucart (1836-1926) teria sido membro do *Collège de France*, como também diretor da Escola Francesa de Atenas (1878). Foucart, embora tenha como foco o estudo das religiões e a maior parte de seus estudos realizados no século XIX, sobretudo suas pesquisas sobre Dioniso foram fundamentais para a tese, particularmente dentro das análises sobre a figura de Dioniso na peça *As Bacantes* de Eurípides (investigação presente na obra de 1904 intitulada *Le Culte de Dionysos en Attique*), o que proporcionou a compreensão das divergências com a imagem de Dioniso em *As Rãs* de Aristófanes.

problematizadas na maneira como Vernant e Vidal-Naquet endossam, por exemplo, *A Poética* de Aristóteles (capítulo XIII) em suas tentativas de canalizar um sentido da *essência* e da *falha* humana nos atos trágicos. Nesses estudos, os deuses servem como verdade de evolução do espírito – reafirmando uma ideia de unidade social em volta do herói trágico (o *homem trágico*), de evolução universal, de uma análise sem conflitos (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 28-29).

No caso de Jean-Pierre Vernant – que vivera entre 1914 e 2007 –, sua experiência situou um engajamento pela participação na Resistência Francesa à ocupação nazista (como Mossé), mantendo influência com leituras marxistas. No entanto, também como a autora, sua perspectiva de pesquisa foi demarcada pela sociologia e antropologia francesa surgida em torno de Émile Durkheim e Marcel Mauss e do estruturalismo francês (JULIEN, 2014, p. 36-37). Nos anos de 1990, em sua obra *Entre mito e política*, Vernant aponta seu contato anterior com Ignace Meyerson no corpo de Escola Prática de Estudos Avançados em Ciências Sociais da Resistência Francesa, em que voltou-se para investigações de *psicologia histórica* (VERNANT, 2001, p. 63).

Nessa experiência, chegou a construir críticas à perspectivas universais como a visão de *trabalho* da leitura marxista, apontando sua não concordância em submeter esse conceito de análise para a antiguidade (2001, p. 65). Assim, estabeleceu a necessidade de vincular *quadros mentais* do comportamento das sociedades estudadas dentro da psicologia histórica utilizando-se de ferramentais tais como rituais, mitos, linguagens, instituições, arte e formas de sociabilidade, buscando o *espírito do homem* pela análise de suas produções (JULIEN, 2014, p. 39).

Também o estudioso em filologia Louis Gernet, mestre de Vernant, ao utilizar igualmente contribuições da sociologia e antropologia, teria influenciado sua perspectiva de pesquisa ao considerar a questão do *homem grego total* (VERNANT, 2001, p. 158). A partir da psicologia histórica vinculava-se estudos *mentais* de uma determinada totalidade social, e, nesse sentido, perspectivas de análise da *racionalidade* grega no período clássico, por exemplo, era pensada por Vernant dentro das estruturas sociais – o que fomentou a posterior definição de seus estudos pela *antropologia estruturalista*, se pautando também das teorias de Claude Lévi-Strauss e tendo como mestre Louis Gernet. Dentre os estudiosos que o acompanharam nessa empreitada, tem-se Marcel Detienne, Pierre Vidal-Naquet, Claude Mossé e posteriormente, de outra

geração, Nicole Loraux, que, embora tenha partido da mesma linha de estudos, a criticou, diversificando suas análises sobre a antiguidade. Segundo Vidal-Naquet, a partir de 1964 houve um polo de pesquisa na França centrado na figura de Vernant que era inicialmente chamado de *Centre de recherches comparrées sur les sociétés anciennes* e, em seguida, *Centre Louis Gernet*, e seus integrantes passaram a ser chamados por helenistas americanos como membros da "Escola de Paris" (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 26-27).

De acordo com Vernant, além da perspectiva comparativa, para se compreender a origem do *pensamento racional grego* era necessário ir ao encontro do mito e da religião. "Seria necessário explicar que o religioso não constitui na Grécia, uma esfera à parte, separada da vida social. Todos os atos, todos os momentos da existência pessoal e coletiva possuem uma dimensão religiosa." (VERNANT, 2001, p. 42). Para Vernant, então, havia uma imbricação entre o todo social, o religioso e o mental, e a estrutura dos mitos e do panteão modelavam o pensamento e as práticas institucionais (2001, p. 44).

Dialogando em diversos quesitos com Vernant assim como para Detienne, mas defendendo não se pautar necessariamente da estrutura de mitos, se posicionaria Pierre Vidal-Naquet, que buscou vincular em suas pesquisas dos anos de 1960 e 1970 a articulação entre *formas de pensamento* e *formas de sociedade*, e, nesse sentido, suscitaria os estudos do *mental* conjugado às práticas sociais. Essas práticas estariam presentes em sua abordagem das camadas sociais mais marginalizadas da antiguidade e em seu contato com estudos e amizade de Moses Finley, fomentando diálogos com a perspectiva econômica e política como algo que ampliaria o mero estudo institucional da política grega. Vidal-Naquet se torna professor nos anos de 1950 no *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS) e na *École de Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) – juntamente à Vernant – e tem como formação historiadores dos anos de 1920 como Gustave Glotz, de perspectiva filológica rígida da qual queria fugir, e mestres como Henri-Irénée Marrou, que tinha uma cadeira na história das religiões que também não queria seguir totalmente (PANTEL, 2011, p. 372-382).

Foi na figura de Louis Gernet que Vidal-Naquet aprofundou nas questões do *pensamento* como realidade histórica, e, nesse sentido, os textos são observados como *obras* literárias ou filosóficas. Justamente nesse ponto houve o diálogo maior que fomentou os chamados membros da "Escola de Paris". Segundo Pauline Pantel, "o

teatro tornou-se inteligível pelo pano de fundo histórico no sentido amplo (o conjunto das práticas e instituições) mas é apenas seu espelho." (2011, p. 377). Por esse ínterim é que Vidal-Naquet também aprofundou análises dentro do que se pode denominar *antropologia histórica*, das investigações sobre o *outro*, e as comparações (método também de Detienne), que serviriam para uma avaliação antropológica de rituais, sobre a tragédia, os pensamentos e as formas sociais. Essas questões fomentaram sua não dissociação das obras de Vernant como é possível observar em sua parceria no livro *Mito e tragédia na Grécia antiga* e também de colaborações intelectuais com Claude Mossé.

Como afirmado anteriormente, Nicole Loraux partiria do diálogo com esses pesquisadores franceses, no entanto seu contato com estudos de Josiah Ober abriram novas perspectivas para a autora. Por isso, também a atual pesquisa dialoga com Ober nas questões de avaliação dos conflitos entre as camadas sociais atuantes em Atenas, sobretudo seu viés sobre as *elites* e sua relação com o que denomina de *massas*,[9] pois fundamenta os usos políticos do teatro antigo e seus interesses. Nascido em 1953, Ober é atualmente um teórico político clássico e professor de Estudos Clássicos e Ciência Política da Universidade de Stanford, Califórnia, relacionando história e filosofia antiga com teoria e prática política modernas.

Para Mogens Hansen, Ober enfatizaria em demasiado a perspectiva ideológica da democracia ateniense em detrimento de sua dimensão institucional (HANSEN, 1999, p. 322-323), porém justamente sua perspectiva crítica das concepções ideológicas – sobretudo desenvolvida em textos dos anos de 1980 em diante – é que suscitaram uma percepção mais aprofundada para a atual pesquisa sobre a atuação dos grupos políticos no teatro, como em seu livro *Mass and Elite in Democratic Athens* que, dentre várias outras questões, construiu uma correlação entre a estratégia dos oradores e do uso da palavra no espaço teatral e os litígios das assembleias (OBER, 1989, p. 152-154). Dez anos antes de formular esse texto, Ober teria contato com o documento *Oração da Coroa* de Demóstenes (século IV), que retrata a valorização pública dos financiadores dos coros teatrais nas premiações e oratórias oficiais dos festivais e assembleias atenienses, o que teria fomentado a sua busca por debate mais aprofundado acerca do

[9] Embora a tese apresente a questão sobretudo das *elites* no teatro ao longo do capítulo 1, no segundo capítulo aprofunda discussões relevantes no que diz respeito às definições e problematizações acerca do conceito de *elite* e suas formas estratégicas de negociação e aliança com as *massas*, dialogando com as ideias de Josiah Ober.

funcionamento político da antiga cidade-estado pelo poder da retórica (OBER, 1989, p. 13).

Segundo o autor, esta obra tinha a intenção de uma abordagem diferenciada, apostando no diálogo com perspectivas analíticas advindas da Escola dos *Annales* na compreensão da *mentalidade* do que ele chamou de *pessoas comuns* (massa) e a construção de relações com o que ele denominou de elite, visualizando textos (documentos variados de oratória) como *símbolos-sistemas* a serem compreendidos por seus receptores – a retórica (OBER, 1989, p. 13). Por isso a oratória e a construção ideológica tornam-se algo mais importante a ser analisado do que constituições políticas em si mesmas para Ober, o que fomenta o diálogo com a atual pesquisa no que concerne a necessidade de perceber o poder por trás dos discursos, sobretudo teatrais.

Contemporâneo a Ober e igualmente relevante para a pesquisa, Eric Csapo é professor do Departamento de Estudos Clássicos e História Antiga da Universidade de Sidney. Ao longo de seus estudos, contribuiu para todos os aspectos do teatro antigo: os festivais, os atores e sua atuação, literatura dramática, economia teatral, música, construções teatrais, iconografia e epigrafia. Sua extensa variedade documental dentro do teatro antigo caracteriza o estilo analítico de sua pesquisa, que amplia o olhar pelo qual geralmente os estudiosos se detêm – ao reduzirem o fazer teatral à simples literatura, sem aprofundarem em suas diversas práticas.

Essa mesma característica é possível de ser observada em estudos como de Peter Wilson (nascido em 1953 como Csapo e Ober) e também professor da Universidade de Sidney que contempla projetos atuais de pesquisa sob coordenação de Csapo na investigação dos financiamentos do teatro antigo: *Accounting for the Ancient Theatre: a new social and economic history of Classical Greek drama*.[10] Pesquisador do sistema da *choregia* (sistema litúrgico de fomento coral e teatral), Wilson produziu um livro nos anos 2000 intitulado *The Athenian Institution of the Khoregia – the chorus, the city and the stage*, resultado de seu doutoramento em Cambridge e de dois anos lecionando na University College de Oxford (WILSON, 2000, p. 8). Segundo o próprio

[10] Várias das informações sobre as trajetórias acadêmicas dos diversos estudiosos apresentados no tópico de teatro antigo bem como de pesquisadores da próxima seção da tese – a saber, que analisam sistemas sociopolíticos e as *hetaireias* em Atenas – constam em sites de suas instituições de trabalho ou páginas de biblioteca, registro e arquivo acerca dos intelectuais mais antigos. Essas páginas serão apontadas ao final desta tese, na parte intitulada como "Sites" dentro das Referências Bibliográficas.

autor, ele deveu sua formação e pesquisa a estudiosos tais como Simon Goldhill (classicista literário e estudioso de tragédia grega), Nicole Loraux e Josiah Ober.

Nesse ínterim, tanto Csapo quanto Wilson se tornaram autores de embasamento para as problematizações da tese no que concerne o teatro ateniense. Na obra produzida em 2007, organizada por Peter Wilson e intitulada *The Greek Theatre and Festivals – Documentary Studies*, incluindo um capítulo produzido por Csapo dos homens que construíam e administravam os teatros (CSAPO, 2007, p. 87-115), os autores concebem o desenvolvimento de pesquisas principalmente arqueológicas e epigráficas do teatro antigo, vertente de estudo recente no que diz respeito às análises do drama grego por historiadores,[11] pois exploram perspectivas relevantes que dizem respeito a seus aspectos culturais, sociopolíticos e econômicos, o que, de maneira geral, contribui para o debate dos usos políticos do teatro. A partir das obras citadas de ambos os autores, é possível compreender os sujeitos históricos responsáveis pela sistemática do funcionamento teatral em seus vários âmbitos, bem como seus interesses.

Em parceria com o estudioso classicista William J. Slater – professor da McMaster e Universidade de Toronto, ambas no Canadá –, Eric Csapo produziu a obra *The Context Of Ancient Drama* em uma primeira edição no ano de 1995, quando ainda lecionava nessas instituições. A motivação da obra surgiu com a descoberta de que ambos ministravam cursos de *História do Teatro Grego e Romano* – título esse que inspirou as discussões do livro e que implicava mecanismos de criação do drama, dos festivais, dos atores e audiência, dos teatros, do contexto religioso, social e político. O teor didático das aulas de ambos os pesquisadores perpetuou na obra, cujo objetivo se constituiu na busca por facilitar uma nova aproximação com colegas – seja de classicistas ou da história do teatro antigo, seja do departamento de drama e literatura – na construção de uma abordagem sistematizada do funcionamento do teatro na antiguidade, para lançar novos olhares sobre o mesmo (CSAPO; SLATER, 2001, p. 7).

Além de novas perspectivas do que já se conhece de teatro antigo, em 2010 Csapo lança a obra *Actors and Icons of the Ancient Theater*, que vem traduzir uma necessidade dos estudos historiográficos sobre o tema no alcance de abordagens até então marginalizadas, o que auxilia determinadas questões da tese. Csapo aponta as

[11] Faz-se necessário afirmar que alguns classicistas importantes já desenvolviam estudos arqueológicos e ou epigráficos sobre o teatro antigo, tais como o também filólogo Edward Capps, no início do século XX. Ainda nesse tópico, Capps será abordado.

perspectivas do que ele denominou de *realismo* na arte sobretudo ao final do século V, seja com um número cada vez menor de representações míticas nos vasos da cerâmica grega ocidental – as quais simbolizavam os espetáculos teatrais –, seja com sua análise sobre a construção de personagens cujos discursos passaram a retratar cada vez mais uma característica comum e realista nas peças de teatro, conforme suas investigações das obras de Aristófanes e Eurípides desse período (CSAPO, 2010, p. 8).

Neste livro, Csapo problematiza os últimos anos do século V apontando o desenvolvimento da canonização dos autores dramáticos, e, em contrapartida, o crescimento da profissão de ator e as consequências desse aumento na interpretação do drama e da consciência popular (2010, p. 8) – embora isso tenha sido desprezado por muitos estudiosos contemporâneos. Nesse sentido, na maioria das pesquisas, se por um lado já se percebe a glorificação e imortalização da imagem dos tragediógrafos mais importantes (Ésquilo, Sófocles, e Eurípides) e do comediógrafo mais renomado (Aristófanes), por outro não se reconhece o desenvolvimento do teatro como trabalho de produtores, atores, financiadores, enfim, de sujeitos históricos envolvidos e interessados no uso da arte como *negócio*. Retira-se, assim, o "véu" de idealização e mitificação do teatro.

De maneira geral, em suas análises político-econômicas – incluindo o capítulo de livro que escreveu cuja obra foi organizada por Peter Wilson –, é possível situar Csapo dentro de uma perspectiva historiográfica *modernista*,[12] quando atribui conceitos contemporâneos, tais quais *empresário*, *lucro*, *negócio* e *franquia* para avaliar o fazer teatral antigo (CSAPO, 2007, p. 89; 100). Nessa linha de pensamento, Csapo estaria em dissonância com as ideias de Jean-Pierre Vernant, uma vez que este, dentro de sua perspectiva de análise racional de antropologia estruturalista, não atribui à antiguidade, por exemplo, conceitos marxistas (e portanto modernos) como os de *trabalho*, conforme explicações anteriores, mas enfatizando justamente a alteridade do *homem grego* em relação à contemporaneidade.

Na mesma perspectiva de estudos teatrais de Eric Csapo e de contribuição à pesquisa, David Roselli doutorou-se no Departamento de Estudos Clássicos da

[12] A teoria econômica *modernista* tem como principal historiador da economia antiga Rostovtzef: "Os modernistas pressupõem uma ligação de continuidade e semelhança entre a Antigüidade e o mundo contemporâneo, ocorre uma projeção no 'écran' do passado de terminologias, conceitos, categorias e valores atuais. Denominam o sistema econômico greco-romano de capitalismo antigo e povoam as pólis com 'capitalistas' e 'proletários'." (TAMBARA, 1998, p. 146).

Universidade de Toronto – mesma instituição onde Csapo e William J. Slater lecionaram –, trabalhando atualmente na SCRIPPS (*The Women's College*), Universidade de Claremont, Califórnia. Partindo para perspectivas de análise sociopolítica e econômica do teatro antigo, produziu, em 2009, um artigo intitulado *Theorika in Fifth-Century Athens* para a Revista *Greek, Roman and Bizantine Studies* em que debateu o fomento estatal voltado para incentivar públicos de poucos recursos a assistirem aos espetáculos nos festivais. Na obra *Theatre of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, seu livro de 2011, Roselli demonstra continuar a aprofundar sua preocupação nos estudos sobre os espectadores do teatro ateniense. Dentre outras questões – como a característica da audiência dos espetáculos da cidade-estado –, o autor explora e problematiza questões do espaço onde se situavam esses espectadores durante as apresentações (*theatron* – local dos assentos).

Entre discussões sobre os financiamentos públicos para os espectadores, bem como as categorias sociais que tomavam contato com as obras nos festivais – divididas conforme construções que estabeleciam o espaço em devidos lugares de assento (*koilon*) –, o possível contato de Roselli com estudiosos e pesquisas tais quais de Csapo e Slater auxiliou essa rede de investigações e interesses sobre os usos políticos e econômicos do teatro pelo viés de seus organizadores. Nesse sentido, mesmo explorando questões da audiência, o foco de Roselli como dos demais historiadores citados ainda é compreender a maneira como os organizadores planejavam ampliar a audiência ou até mesmo como situavam o público do teatro de Atenas – o que fomenta as problematizações da tese.

Em uma perspectiva ampliada sobre a questão, uma série de estudiosos contemporâneos iniciaram, sobretudo na década de 1990/2000 em diante, um interesse nessa mesma rede de diálogo e debate. Dentre as questões que surgiram, é possível enfatizar: o teatro e suas imbricações políticas pelo estudo de suas mensagens; suas dinâmicas e produções; suas particularidades contextuais e imbricações de pensamento – o que se distinguiu das concepções que permearam o interesse dos estudiosos de uma tradição filosófica e estrutural de pesquisa desde os anos de 1970.

O historiador Julián Gallego, do Instituto de História Antiga e Medieval da Universidade de Buenos Aires (UBA) se doutorou na década de 1990 suscitando questões sobre a assembleia pública em Atenas, os discursos da democracia, e a conformação do sujeito político na segunda metade do século V. Desde então, as práticas de subjetivação e pensamento político na Atenas democrática passaram a ser

um dos temas recorrentes de suas pesquisas. Sua formação na Faculdade de Filosofia e Letras fomentou o seu diálogo entre o estudo do político com o teatro. Entre outras produções, em 2016 escreveu um artigo intitulado *La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense*, problematizando a função política do cidadão e do espectador teatral – apontamentos de grande valia para a atual pesquisa.

Mesmo não sendo historiadora, Justina Gregory – professora emérita de Línguas e Literatura Clássica aposentada da faculdade Smith College, nos Estados Unidos – suscita o importante papel político da tragédia grega em seus estudos sobre Eurípides, ainda em 1991, por meio do seu livro *Euripides and the Instruction of the Athens* e em 2005, com a organização da obra *A Companion to Greek Tragedy* e a feitura de um capítulo. Apesar de conciliar perspectivas de uma função educativa e moral para a tragédia, Gregory problematiza os estigmas em que são fundamentadas as classificações dos tragediógrafos e o lugar destinado à Eurípides nesse debate, desconstruindo perspectivas generalizantes.

Uma leva específica de pesquisadores classicistas literários que, como Gregory, produziram especialmente a partir dos anos de 1990, passaram a se preocupar com o estudo das particularidades dramáticas, uma vez que a perspectiva de avaliação genérica de análise do texto e sua forma não era capaz de responder determinadas questões as quais demandariam maior aprofundamento. Cada vez mais é possível observar – para determinados estudos que se permitiram sair do campo da tradicionalidade – o diálogo com perspectivas do contexto de produção, com aquilo que fomenta as distinções das obras, bem como os apontamentos políticos sobre os sujeitos envolvidos. Essas investigações trouxeram, assim, nova luz ao debate sobre o teatro, auxiliando no diálogo com os questionamentos da tese.

Também de uma geração mais antiga, como Gregory, Simon Goldhill (nascido em 1957) está entre esses estudiosos, analisando a tragédia na antiguidade, teoria literária, cultura e literatura grega e recepção (audiência teatral). Professor de Literatura e Cultura Grega e Diretor de Estudos Clássicos do King's College de Cambridge, além de Diretor do *Centre for Research in the Arts, Social Sciences, and Humanities* (CRASSH) da Universidade de Cambridge, Goldhill se destaca em sua área. Em 1987, produz um artigo intitulado *The Great Dionysia and Civic Ideology*, em que explora a característica de agressividade e conflitos sociais apresentados na tragédia; uma

linguagem artística que, diferentemente das afirmações usuais entre pesquisadores (tais como Vernant e seus seguidores), não se situa em um papel de instrução e formação cívica, pois, para Goldhill, não lhe compete produzir respostas. Em 1999, em um capítulo do livro organizado pelo autor *Performance Culture and Athenian Democracy*, já se lança para a parte organizacional dos festivais teatrais, analisando as práticas estatais em prol de mobilização social de acesso aos teatros, e problematizando a atuação política dos próprios espectadores dos espetáculos.

Nas análises sobre os gêneros dramáticos, é possível assinalar os estudos de Michael Silk, que atua como professor emérito de Literatura Clássica e Comparada no King's College de Londres. Conciliando pesquisas de teoria literária e tradição clássica, além de avaliação crítica entre teoria e prática na tragédia e comédia, Silk sistematiza questões de debate entre obras e contextos e problematiza a canonização dos gêneros e poetas no texto *The greek dramatic genres: theoretical perspectives*. Trata-se de um capítulo do livro de 2013 de vários organizadores intitulado *Greek Comedy and the Discourse of Genres*.

Também dentro das pesquisas que buscam destituir funções convencionais dos gêneros dramáticos é possível apontar Johanna Hanink, professora associada de Estudos Clássicos da Brown University, dos Estados Unidos. No livro *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, de 2014, Hanink produziu um capítulo intitulado *Crossing Genres: Comedy, Tragedy and Satyr Play*, no qual aponta igualmente perspectivas de análise do contexto de criação das obras, bem como o desenvolvimento da profissionalização dos festivais teatrais e, consequentemente, o teor de rivalidade entre poetas.

Dialogando com essa perspectiva, é possível referenciar Rossela Saetta Cottone, de doutorado franco-italiano, pesquisadora do Centro Léon-Robin e especializada em Filologia Grega. A estudiosa problematiza a rivalidade intergenérica entre tragédia e comédia nos festivais, acentuando o conflito no teatro – não apenas nas mensagens das peças, como Goldhill ao analisar as tragédias – mas dentro mesmo das técnicas e do próprio fazer teatral, embora parta de análises hermenêuticas ao se debruçar sobre o exame das obras dramáticas. Em 2011 produziu um artigo intitulado *Euripide e Aristofane: un caso di rivalità poetica?*, quando debateu essas perspectivas ao avaliar as obras do tragediógrafo e do poeta cômico ao final do século V.

Essa análise atenciosa aos conflitos no teatro dentro e fora dos textos dramáticos suscitou, em alguns classicistas, uma preocupação de pesquisa e investigação quanto aos envolvidos nos festivais teatrais politica e economicamente. Andronike Makres, diretor acadêmico de uma organização americana em Atenas responsável em auxiliar docentes universitários em programas de estudo na Grécia – Hellenic Education & Research Center (HERC) (FONTAINE; SCAFURO, 2014, XII) – , produziu um capítulo intitulado *Dionysiac Festivals in Athens and the Financing of Comic Performances* do mesmo livro de 2014 de Oxford sobre comédia grega e romana. Neste texto, problematizou a função política dos *choregoi* (ricos cidadãos que atuavam nas liturgias teatrais), bem como o papel do controle político do arconte-epônimo, principal magistrado do funcionamento dos festivais teatrais. Igualmente é possível enfatizar o trabalho de Keith Sidwell, professor do Departamento de Antiguidade Clássica da Universidade de College Cork na Irlanda. Em 2009, Sidwell produziu o livro *Aristophanes the Democrat – The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, apontando, entre outras questões, o provável envolvimento de grupos políticos nas obras dramáticas ao comparar, em análises discursivas, uma peça de Aristófanes com uma do comediógrafo Eupólide.

Apesar dos estudos contemporâneos, vale ressaltar que a atual pesquisa ainda se vale de estudiosos do final do século XIX cujas investigações do início e meados do século XX se tornaram referências nas análises do teatro antigo. Entre eles, é possível enfatizar o classicista britânico Arthur Pickard-Cambridge (1873-1952), uma das maiores menções. Pickard-Cambridge foi tutor do Balliol College de Oxford (1897-1929), professor de grego na Universidade de Edimburgo (1928-1930), vice-chanceler da Universidade de Sheffield (1930-1938) e eleito membro da Academia Britânica em 1934. Numa publicação póstuma, em 1953, produziu um livro intitulado *The Dramatic Festivals of Athens*, que se preocupa com as discussões sobre as particularidades dos festivais teatrais atenienses, desde os menores como o *Lenaia* (ou as Leneias), até o festival da Grande Dionísia. O livro teria se iniciado como uma proposta de continuidade e suplemento da obra de 1946 intitulada *Theatre of Dyonisus in Athens*, do mesmo autor, mas, com sua morte, Thomas Webster teria dado prosseguimento no projeto do livro de 1953 (BIEBER, 1954, p. 306).

Muitas das informações basilares sobre os festivais foram retiradas de estudos como de Pickard-Cambridge, mas também de classicistas tais quais Edward Capps

(1866-1950), que além dos estudos literários, se engajou em investigações epigráficas importantes para a pesquisa teatral do mundo grego antigo. Antes de Pickard-Cambridge e mesmo de Webster, Capps já teria se antecipado nos estudos sobre tragédia e comédia. Recebeu o título honorário de doutor em Letras pela Orbelin College (1923), Universidade Harvard (1924), de Michigan (1931), e de Oxford (1946). Em artigos tais como *The Dramatic Synchoregia at Athens*, de 1896, e *Greek Inscriptions: A New Fragment of the List of Victors at the City Dionisia*, de 1943, Capps auxilia a pesquisa no que concerne estudos sobre o sistema de financiamento teatral determinado pelo arconte epônimo Cálias (ao final do século V), em que dois *choregoi* seriam responsáveis pelo fomento de apenas uma obra dramática (a *sinchoregia*), bem como discussões sobre novas descobertas na lista das produções teatrais vitoriosas nesse período no festival da Grande Dionísia.

De maneira geral, o debate sobre teatro antigo – sobretudo o ateniense – é amplo. Os diversos pesquisadores, não apenas fundamentaram embasamentos para a pesquisa, como também apresentaram discordâncias com as perspectivas da tese. No entanto, se tornaram pontos de enriquecimento nas diversas problematizações propostas, a depender dos caminhos percorridos, bem como do suporte teórico pelo qual consolidaram suas análises.

1.1.2) PESQUISADORES DO SISTEMA SOCIOPOLÍTICO E DOS GRUPOS - *HETAIREIAS*

A pesquisa levanta uma discussão a respeito dos *lugares políticos* nos quais os cidadãos atenienses agiam para conformarem suas ideias no teatro, sobretudo para analisar de que maneira eles fundamentaram suas ideias a partir do financiamento e participação na produção teatral a partir da análise das obras de Eurípides e Aristófanes propostas. De início é necessário compreender que não apenas da perspectiva oficial e constitucional se fazia política na antiguidade, mas também nas diversas relações do *idion* (indivíduo) com a *polis*. Nesse sentido, a reunião desses indivíduos nas *hetaireias* como grupos de facções políticas também devem ser levadas em consideração como elementos centrais de práticas de sociabilidade da cidadania independente de seus cargos na estrutura cívica.

De maneira geral, o interior da vida política foi debatido por alguns pesquisadores.[13] Dentre os mais tradicionais estudiosos, por ser referência à outros historiadores da antiguidade, é possível citar Moses Finley, nascido em 1912 nos Estados Unidos – fator que teria marcado sua formação –, mas que se tornou, posteriormente, professor da Universidade de Cambridge, em uma produção que vai dos anos de 1950 aos anos de 1980 (até 1986, quando veio a falecer). Mesmo por vezes tendo dedicado ensaios propondo diálogo com historiadores da antropologia histórica, Finley sempre se situou com um teor de pesquisa mais empírica que teórica e filosófica. Essa é a razão, sobretudo, de ter se situado de maneira dissociada aos estudos da Escola dos *Annales* que estava em ascensão durante os anos de sua produção (BRESSON, 2011, p. 214-215).

> Nos anos 1920 e 1930, ocupou diversos cargos em publicações científicas e no ensino. A partir de 1937, foi membro do Institut for Social Research, na Universidade de Columbia, que recebia os membros da Escola de Frankfurt, refugiados em Nova York desde a instalação do nazismo na Alemanha [...]. Durante esses anos, ao mesmo tempo que preparava uma tese de história antiga com William Linn Westermann, especialista em escravidão, Finley iniciou-se em Max Weber e em uma versão liberal do marxismo. Ele se engajou também em associações de apoio à luta contra o nazismo. [...] Nomeado para a Universidade Rutgers, retoma sua tese, *Studies in Land and Credit in Ancient Athens* [Estudos sobre terra e crédito na antiga Atenas], publicado em 1952. (BRESSON, 2011, p. 210).

Das obras da última década de vida de Finley é possível destacar *A Política do Mundo Antigo* (primeira edição de 1983), em que Finley aponta uma perspectiva política instrumental e, por isso, especificamente delineada por três distinções básicas: entre estados e seus agrupamentos; entre decisões vinculatórias aos estados (nas quais se respeitam suas vigências) bem como as estruturas pré-estado; e entre tipos de estados – de concentração de poder e estados democráticos (FINLEY, 1985, p. 69). Por um lado, o autor fundamenta, assim, a política dentro de uma perspectiva formal e oficializada, e, nesse sentido, se o foco de análise é Atenas, por algumas abordagens perdem-se os outros âmbitos da vida social da cidade-estado para a discussão e prática política.

[13] Serão abordados apenas os principais pesquisadores do trabalho que analisam o sistema sociopolítico ateniense e os grupos (*hetaireias*).

É digno de nota o paradoxo de Finley que, por outro lado, dentro do mesmo livro, aponta que seria errônea a consideração da política ateniense apenas pela disputa de habilidade oratória ao criticar as fontes tradicionais e a vinculação da política somente com os discursos nas assembleias, analisando-os de maneira moralizada e ocupando-se das alianças e conflitos da classe política (1985, p. 98). É partindo desse viés que, em *O Legado da Grécia*, o autor fala dos *clubes* (outro nome para as *hetaireias*) e a ligação deles com as camadas sociais mais ricas e elitizadas (FINLEY, 1981, p. 41). O autor assegura que os próprios chefes políticos nem sempre se dirigiam à Assembleia e que também havia discussão política nos mercados, nas praças da cidade e nos dias festivos (1985, p. 101). Entre os dias festivos mais importantes de Atenas é possível citar os festivais de teatro.

O cerne da pesquisa se encontra nesse ponto: no vínculo crucial entre a política e o teatro, seja na formulação da mensagem das peças, seja por trás dos financiamentos artísticos dessas mesmas facções. Esses grupos faziam parte da *polis* dos atenienses e procuravam se tornar lideranças políticas nas assembleias por meio do apoio de cidadãos os quais assistiam às peças financiadas e poderiam consentir com suas mensagens. Em *A Política do Mundo Antigo*, Finley ainda aponta a necessidade de compreender o apoio dos poetas na vida política, ao dizer que muitas vezes os escritores antigos se remetiam a eles como "inúteis" nesse quesito, ao exemplificar um discurso de Tucídides (FINLEY, 1985, p. 91). É justamente a atuação dos poetas e desses grupos que a pesquisa se fundamenta para pensar as práticas sociopolíticas de maneira ampla.

Para aprofundar nas questões concernentes à essas facções (ou *hetaireias*) ao final do século V, a pesquisa tomou como ponto de apoio as discussões de Olivier Aurenche, professor da Universidade de Saint Etienne, arqueólogo francês e professor de pré-história da Universidade Lumière-Lyon 2, além de pesquisador de etnografia e arqueologia do oriente e do mediterrâneo no *Laboratoire Archéorient*. Sobre Atenas, em 1974 conciliou estudos acerca do discurso *Sobre os Mistérios* de Andócides – publicado e traduzido por Douglas MacDowell (1962) – com investigações epigráficas para obter informações sobre os integrantes dos grupos políticos formados na cidade-estado pelas delações de Andócides. Neste discurso, o orador denunciava as *hetaireias* compostas em 415 a. C. as quais mutilaram as cabeças dos Hermes de Atenas como símbolo do acordo entre as facções que se aliaram naquele momento histórico. A partir da referência a esse discurso, Aurenche pretendia compreender a realidade dessas

sociedades secretas, o que auxiliou a pesquisa no que concerne o estudo da atuação política de grupos na busca e manutenção de poder a partir do teatro ao final do século V.

Vale ressaltar que, na área de História, ainda no início do século XX George Miller Calhoun (1886-1942) já produziria uma tese de doutorado sobre as políticas de litígio em Atenas (em 1911), bem como, posteriormente, o estudo dos *clubes* ou *associações* em prol de interesses de grupo – o que resultou na produção do seu livro em 1913 intitulado *Athenian clubs in politics and litigation*. De 1911 a 1917, Calhoun foi professor da Universidade do Texas, em Austin; em 1917 mudou-se para a Universidade da Califórnia em Berkeley, onde se tornou, de 1939 em diante, coordenador do Departamento de Clássicos, gerindo o *University of California Press* e em 1941 presidente da *American Philological Association*.

Na realidade, as investigações do autor fomentaram a atual pesquisa no diálogo direto entre a formação dessas facções e o resultado dos conflitos jurídicos e/ou políticos também presentes em assembleias públicas após os festivais de teatro ateniense. Na busca de aprofundamento sobre os litígios, Calhoun se aproximou ao estudo das *hetaireias* conciliando ambas as questões. Essa combinação de elementos entre os litígios e o que Calhoun denominou de *clubes* forneceria subsídios para diversas outras pesquisas, sobretudo de estudiosos tais como Finley e Walter Robert Connor, também de formação americana com preocupações em análises políticas.

De 1934, Connor doutorou-se em 1961, pela Universidade de Princeton, lecionando na instituição durante vários anos. Em uma primeira edição de 1971, pela editora da mesma universidade, Connor produziu o livro *The new politicians of fifth-century Athens*, refletindo sobre os agrupamentos políticos atenienses para explicar o surgimento de "novos políticos" ou "novos ricos" atuantes na *polis* os quais formaram novas redes de interesse e disputa de espaços e atuações nos conflitos de poder. Esse estudo permitiu abranger um maior aprofundamento sobre o processo histórico de finais do século V em Atenas, até mesmo para fomentar o debate das práticas políticas por meio das comédias antigas – discussão que o autor também se propôs a analisar (CONNOR, 1992, p. 170).

Sobre os grupos políticos, também Anne Queyrel se tornou importante referência para a pesquisa. Antiga membro da Escola Francesa de Atenas e ex-aluna da *Ecole Normal Supérieure* (Campus de Jourdan), Queyrel é professora de História

Antiga da Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Dentre suas especialidades, investiga a história de Atenas, do final do século VI ao início do período Helenístico. Tem afinidade com a História das Mentalidades, sobretudo de acordo com os textos de tradição literária. Em 2013 produziu um capítulo de livro intitulado *Dissimulation, ententes politiques et revirements dans l'Athènes du v^e siècle*, que suscita a característica inconstante da formação das *hetaireias* em nome de regime políticos, suas estratégias tais como manipulação de votos em assembleias públicas e as disputas entre os grupos os quais teriam determinado os movimentos oligárquicos em Atenas a partir do ano de 411 a. C.

Na pesquisa, é possível dialogar os estudos de Queyrel com de Mogens Hansen (de 1940), filólogo clássico dinamarquês especialista em democracia ateniense e *polis*. Professor de História, Grego e Latim da Universidade de Copenhagen, Hansen produziu em 2004 um texto intitulado *Stasis as an essencial aspect of the polis* em um livro que atentava ser um inventário das *polis* arcaicas e clássicas. O autor apontou explicações sobre o conceito de *stasis* – que se fundamentaria uma guerra civil –, discutindo sobre as estratégias dos grupos políticos de oposição para conquistarem o poder em Atenas.

Não somente da análise específica sobre as *hetaireias* a pesquisa se fundamentou. Mas igualmente de estudiosos que, ao avaliarem perspectivas sociopolíticas dos indivíduos juntamente ao contexto histórico, permitiram ampliar os olhares sobre as particularidades das questões que permearam o final do século V na cidade-estado, confluindo sua crise com os conflitos do Peloponeso e os golpes. Entre eles, é possível destacar o historiador argentino Florencio Hubeñak, que se doutorou em Ciência Política e História e lecionou na Universidade del Salvador, Universidade de Cuyo e Universidade Católica da Argentina. Especialmente seu artigo intitulado *La "Mutilacion de los Hermes" como antecedente de la revolucion del 411 a. C. en Atenas*, de 1989, auxiliou a pesquisa na abrangência do processo histórico e na problematização das *hetaireias* envolvidas na "mutilação das cabeças dos Hermes" como questões necessárias para a compreensão dos golpes oligárquicos.

O apanhado geral sobre as questões históricas na análise dos indivíduos envolvidos e a maneira como as *hetaireias* se determinariam ao longo do processo foi explorada pelo helenista francês François Chamoux (de 1915 a 2007). Antigo membro da Escola Francesa de Atenas, Chamoux foi nomeado em 1955 como professor da Universidade de Nancy e em 1960 teria ocupado a cadeira de Literatura e Civilização

Grega na Sorbonne. Com sua aposentadoria em 1983, tornou-se membro da *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (LARONDE; MAFFRE, 2009, p. 69). Estudioso da língua grega, foi pesquisador de Homero, além de promover investigações sobre Heródoto. Era historiador e arqueólogo, uma vez que também partiu para análises de esculturas (2009, p. 69-70). Interessado em vários âmbitos da antiguidade, produziu sobre arte grega, religiosidade e civilização. O termo *civilização* caracterizaria seus escritos e, segundo André Laronde e Jean-Jacques Maffre a respeito de Chamoux, seria, assim, considerado *um homem de síntese* : "Nestas condições, era natural que François Chamoux publicasse duas sínteses principais, primeiro *A civilização grega na época arcaica e clássica* (1963), livro reeditado e traduzido para muitas línguas, e depois sobre *A Civilização Helenística* (1981)." (LARONDE; MAFFRE, 2009, p. 70). Justamente no livro de 1963 é que Chamoux auxilia a pesquisa no que concerne estudos do processo histórico e das disputas políticas.

Estudioso da história social, política e intelectual da Grécia clássica e arcaica, além de partir da história comparativa do mundo antigo em algumas pesquisas, Kurt Raaflaub tornou-se referência para a tese. Colega de trabalho de Johanna Hanink (pesquisadora de comédia antiga) como professor titular de Clássicos e de História da Brown University, e parceiro acadêmico de Josiah Ober, Raaflaub desenvolveu um livro em 2007 intitulado *Origins of democracy in ancient Greece*, com vários autores – obra organizada em conjunto com Ober. Dividindo das perspectivas da teoria política moderna tal como Ober para a compreensão do estudo ideológico político e a problematização sobre a democracia na Atenas clássica, Raaflaub apresenta as transformações institucionais e políticas pela análise dos líderes, suas estratégias de poder de negociação e persuasão com as camadas mais pobres da sociedade.

De maneira geral, a perspectiva de estudo dos pesquisadores que se engajaram a compreender as questões políticas em Atenas partem de um viés conjuntural – mesmo Chamoux, que busca sintetizar vários elementos do que chama de *civilização grega*, mas se preocupando em analisar separadamente o processo histórico e explorando os aspectos da particularidade de alguns sujeitos envolvidos. Os estudiosos analisaram a sociedade de maneira múltipla, não somente pela oficialidade dos cargos públicos, mas também avaliando criticamente os apontamentos de pensadores da época (tais como Heródoto, Tucídides e/ou Xenofonte), bem como os discursos e oratórias para compreender àquilo que permeia o "pano de fundo" das manipulações, sublevações ou

manutenção de poder. Para tanto, partem de análises seja das flutuações entre *hetaireias* e as disputas dessas facções políticas em nome de interesses, seja das avaliações dos indivíduos dentro do contexto histórico. Esses apontamentos permearam a fundamentação de questões e problemáticas ao longo de toda a pesquisa.

1.1.3) POSICIONAMENTO HISTORIOGRÁFICO DA PESQUISA

Os caminhos da pesquisa em história estão em constante construção, o que não seria diferente para esta tese, dentro das possíveis discussões sobre teatro clássico ateniense. No entanto, fixando uma perspectiva, a mesma vislumbra suscitar questões que vão à contramão das correntes historiográficas as quais partiram de interpretações generalizadas e determinantes daquilo que compreendiam ser as *estruturas sociais*. Por isso, esta pesquisa dialoga com a chamada Nova História Cultural, sob a qual as particularidades, o plural, o simbólico e o representacional passam a ser elementos importantes, não apenas porque investiga-se um fazer teatral, mas também os elementos reveladores de interesses sociopolíticos, culturais e econômicos em conflito dentro de um mesmo espaço ou região a partir desse mesmo fazer teatral.

A princípio, a pesquisa pode parecer dialogar com a perspectiva estrutural dos estudos antropológicos e sociológicos, no entanto, a ideia de *representação* utilizada traduz a incorporação de historiadores da contribuição de determinados pontos nas ideias de Marcel Mauss e Émile Durkheim que auxiliam na reflexão sobre as maneiras em que os variados grupos se integram, dividem, disputam e se identificam simbolicamente (PESAVENTO, 2004, p. 39). Desse modo, o sentido não é algo determinado de forma estanque por uma coletividade unificada e imutável, mas, pelo contrário, constitui uma multiplicidade social como elemento necessário de investigação, pois permite situar os pormenores ao mesmo tempo fragmentários e inconstantes de grupos que se fazem e refazem. Por isso também a pesquisa dialoga com Carlo Ginzburg na perspectiva de análise dos *indícios* reveladores de significados que se entrecruzam (GINZBURG, 1989, p. 149), dentro e fora das avaliações das peças de teatro gregas.

Em análises amplas, Roger Chartier desmistifica concepções generalizantes e estruturalistas sobre a sociedade, viés pelo qual a tese também se situa como ponto de reflexão ao fato desta abordar criticamente a parte mais tradicional de estudos historiográficos sobre o tema do teatro, que partiu de um viés antropológico e sociológico em análises que objetivavam a busca do *pensamento social* em seu teor totalizante – questão que não contempla a multiplicidade e os conflitos de ideias e representações dentro de Atenas de fins do século V (período estabelecido para a pesquisa). Muito embora Chartier parta de uma concepção em que o pensar e o agir seriam associados a relações de interdependência entre indivíduos;[14] essa perspectiva não retira o foco na compreensão da pluralidade de ideias em conflito e poderia ser pensada dentro da análise das disputas entre grupos sociopolíticos (sujeitos com interdependência de interesses) os quais esta pesquisa se debruça.

Para fugir de um determinismo totalizante circundado no próprio conceito de *cultura política* – cunhado sob bases antropológicas que previam inflexibilidade de sistemas políticos dentro de culturas imutáveis dos povos –, Chartier, em seu livro: "As origens culturais da Revolução Francesa" (1991), vincula, de maneira geral no livro, as intervenções de uma cultura dinâmica na vida política da sociedade francesa da época, e, assim, analisa a própria "revolução" não como o resultado final de um processo pré-determinado de estruturas políticas e institucionais ao mesclar análises com elementos da participação social em seus vários âmbitos, os quais auxiliaram nas diversas transformações do período. *Cultura política* assim pensada (CHARTIER, 1991, p. 10), reflete a ebulição e pluralidade de fatores da sociedade, sobretudo culturais, que interferem nas mudanças históricas do comportamento político.

Assim sendo, Chartier critica, neste livro, a ideia de que na historiografia houve o interesse de um *retorno ao político* (1991, p. 13), esse retorno reduzido às explicações políticas e de uma filosofia na qual o sujeito é livre da acepção cultural e social; uma forma tradicional da história das ideias e dos grandes homens. Para a tese, isso significa pensar que, por trás da elaboração das peças teatrais e sua construção como espetáculo, estava uma rede de sujeitos históricos os quais também participaram de uma das mais importantes instituições da sociedade ateniense clássica e que, por isso mesmo, fundamentaram igual teor de importância na *cultura política* da época, uma vez

[14] Afirmativa dada por Chartier em uma entrevista concedida à Revista *Genèses* (NORIEL, 1994, p. 115-129).

que divulgavam uma série de perspectivas socioculturais para os cidadãos que ali assistiam e levavam para o debate nas assembleias.

Além disso, para o historiador de obras artísticas é necessário situar, de antemão, que o próprio contato com peças teatrais já vem carregado de significados anteriormente debatidos e apontados pelos sujeitos em seu envolvimento particular com a realidade social, bem como com a produção cultural que se propôs a pensar essa mesma realidade. Sobre esse ponto de reflexão, Robert Paris assim se posiciona:

> À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma "história da literatura", que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar *a priori* uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior. (PARIS, 1988, p. 84).

A partir dessa questão é possível salientar que para além da análise da tragédia *As Bacantes* de Eurípides e a comédia *As Rãs* de Aristófanes como elementos puramente estéticos, sustenta-se a ideia de seus valores como *cargas documentais*. Dessa maneira se compreende as hierarquizações sociais impostas, e, ao mesmo tempo, se vislumbra as mensagens das peças teatrais como informações reveladoras de *discursos* daqueles que as criaram. O *discurso* tem por característica situar na linguagem muito mais do que explicitamente o sujeito construiu como conteúdo, pois demonstra entrelinhas de intencionalidades nada ingênuas sobre a própria realidade social. Esse mesmo discurso, imbuído de representação – não apenas por ser teatro mas por ser precisamente a exposição de uma mensagem – carrega então sentidos ocultos, envolvendo "[...] processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão" (PESAVENTO, 2004, p. 40).

1.2) APRESENTANDO AS DISCUSSÕES TEMÁTICAS

Decerto o poeta da voz tonitruante
sentirá terrível cólera em seu coração,
quando vir o rival de língua aguda,
a afiar os dentes.
Coro - Aristófanes
***As Rãs* (*Batraxoi*)**

1.2.1) QUESTÕES E PERSPECTIVAS SOBRE O GÊNERO TRÁGICO (τραγῳδία) E O CÔMICO (κωμῳδία)

Quando se pensa em uma concepção de *gênero* entre as produções teatrais da antiguidade, que define e classifica embasamentos estéticos, muitas vezes o perigo está em consolidar fundamentos e codificações que permearam o decorrer de vários séculos e se tornaram respostas comuns a filósofos, filólogos, e pesquisadores gerais da literatura ou da história da arte, os quais buscaram compreender os denominados gêneros trágico (τραγῳδία – *tragoidia*) e cômico (κωμῳδία – *komoidia*). O problema não está no estudo em si mesmo dos gêneros, senão nas perspectivas que reduzem os significados das obras a essa categorização, o que é possível de ser observado, por exemplo, em pesquisas como dos historiadores já explicitados na primeira seção desse capítulo os quais conduziram avaliações filosóficas e psicologizantes de compreensão do sentido da produção artística e estética do *homem grego*, já alicerçado no interior de uma análise antropológica e estruturalista. Por essa razão é que suscitar investigações dos usos sociais da arte amplia os olhares sobre a produção de seus significados também enquanto *gênero*.

Sob um viés generalizante, é possível pensar em algumas categorizações artísticas. Das classificações da comédia, tem-se, de acordo com a *Poética* aristotélica (do século IV), a identificação e *imitação dos homens piores* (ARISTÓTELES, 1448a; 1449a), e por isso a leitura de que o gênero cômico é *menor* ao promover enredos de homens comuns, em detrimento das tragédias e sua caracterização de heróis representantes de uma realeza advinda de mitos reconhecidos. Assim sendo,

tradicionalmente nos estudos – sobretudo filológicos e literários do viés aristotélico –, à *komoidia* era destinada a discussão dos indivíduos e questões concretas da *polis* (1451b), com personagens utilizando trajes fálicos (HANINCK, 2014, p. 261) e a trama contendo uma parte específica em que o coro ou o corifeu dedicava uma fala de reflexão diretamente ao público (a parábase). À *tragoidia* era destinado um enredo sobre a *mudança de fortuna* do herói (ARISTÓTELES, 1451a), que serviria de lição e *catarse* – esta, conforme a própria perspectiva aristotélica, o símbolo do expurgo do herói, cujo efeito de *piedade* e *temor*, serviria de lição dos deuses para toda a humanidade (1449b).

É salutar que as mudanças nos gêneros dramáticos se fundamentam pelas particularidades dos períodos históricos e das intenções políticas presentes em cada fazer teatral a ser analisado. Estudioso da comédia, Michael Silk problematiza a estigmatização dos gêneros artísticos na antiguidade, suscitando uma avaliação geral dos gêneros nos mais variados tempos históricos. Para o autor há uma questão a ser levada em consideração: o diálogo entre *texto* e *contexto*, em que o último representaria as diferenciações de um mesmo gênero pelo recorte temporal e cultural de uma sociedade, e o primeiro se refere à sua forma e estrutura como texto/obra (SILK, 2013, p. 15-24). Para a *komoidia*, por exemplo – ainda dentro da perspectiva de categorização do gênero –, os pesquisadores definiram as diferenças entre a Antiga, Média (ou Intermediária) e Nova Comédias; distinções que condiziam com seus momentos de produção e características principais (2013, p. 24). Nestes termos, até mesmo a parábase passa a ser vista como elemento exclusivo da Comédia Antiga, e o próprio Aristófanes teria dispensado esse recurso em suas peças teatrais do século IV (HANINK, 2014, p. 263).

Michael Silk assinala o capítulo XIII da *Poética* aristotélica, quando, mesmo buscando definir o gênero trágico – pelo qual vários poetas se encaixariam no teor de suas obras –, Aristóteles apontaria Eurípides como *o mais trágico dos trágicos* (τραγικώτατος – *tragikotatos*). Silk problematiza, assim, as perspectivas da atribuição do gênero em um mesmo *contexto*, sociedade e cultura (SILK, 2013, p. 27). Nesse sentido, existindo apenas um teor de classificação trágica onde todos os tragediógrafos são considerados igualmente – Aristóteles definiria todos esses poetas como τραγῳδίαι (*tragoidiai*) –, por qual razão apenas um deles seria identificado como "mais trágico" do que outros?

Há que se levar em consideração que na obra aristotélica ainda permanece um tom de defesa à Eurípides pelas críticas a ele destinadas por este justamente fugir do padrão e estabelecer suas obras entre as peças ἁμαρτία (*amartia* – falhas) por possuírem um final de adversidade – e por isso por desviarem do próprio fundamento catártico da teoria aristotélica. De acordo com James Barret, tradicionalmente a tragédia utiliza uma mensagem literária convencional de rapidez e confiabilidade para atingir um resultado de precisão. O autor analisa a figura dos persas na obra dramática mais conhecida de Ésquilo (*Os Persas* – *Persai* de 472 a. C) – uma figura literária que antecede a própria mensagem trágica da peça, pois ela desempenha devidamente sua função precisa no enredo contado pela construção representacional do inimigo. Esse é um dos sucessos para a imagem convencional da tragédia.

Barret aponta essa característica também nos poemas épicos de Homero e na *Teogonia* de Hesíodo, uma vez que a velocidade da mensagem e sua confiabilidade está em apoiar tradicionalmente a ordem do mundo a partir da autoridade dos deuses (BARRET, 2002, p. 56-58). Essa autoridade condiz com a teoria poética de Aristóteles bem como com as definições que permearam as pesquisas tradicionais sobre a tragédia grega, mas, na realidade, o tom autoritário dos enredos traduz uma vontade política. Na prática, o discurso da tragédia não deixou de apontar conflitos, fazer refletir sobre pensamentos culturais determinantes do seu período de produção. Segundo Simon Goldhill:

> Repetidamente, a tragédia retrata a dissolução e colapso da ordem social, retrata o homem fora das fronteiras e normas do comportamento social, retrata um universo de conflito, agressão, impasse. [...] Em vez de simplesmente refletir os valores culturais de espectadores do século V, em vez de oferecer simples mensagens didáticas dos poetas da cidade para os cidadãos, a tragédia parece deliberadamente problematizar, tornar difícil a suposição dos valores do discurso cívico. (GOLDHILL, 1987, p. 74).

Goldhill desmistifica a própria imagem convencional da tragédia, até mesmo debatendo sobre significados destinados a ela por grande parte de estudiosos, tais como Jean-Pierre Vernant e pesquisadores que com ele dialogam, da ideia da tragédia como elemento didático (*paideia*) de poetas. A prática da intencionalidade dos espetáculos traduz elementos que desviam da perspectiva filosófica da aplicação e o fundamento do

teatro na antiguidade clássica ateniense. Mesmo assim, perduram-se valores dos gêneros dramáticos, pois partem de uma análise de concepções unívocas, cujas respostas à sua existência são normatizadas. Ampliando para discussões e definições do gêneros por parte dos estudos contemporâneos, Michael Silk afirma:

> Em termos textuais, gêneros e seus repertórios são invariavelmente compreendidos, não por amostras ou instâncias aleatórias, mas por referência do que são, ou do que são tomados para ser, seus principais representantes. A identificação com os principais representantes – ou, pode-se dizer, a construção do 'canon' do gênero – muda inevitavelmente ao longo do tempo. (SILK, 2013, p. 34).

As escolhas que legitimam concepções de gênero se transformam inevitavelmente, muito embora isso seja imperceptível na maioria dos casos, pois implica destituir de uma visão geral do estudo sobre a tragédia e a comédia antigas. Nestes termos, até mesmo a canonização de poetas estrutura um pensamento hierárquico sobre os gêneros. Levantando críticas a esse pensamento, é possível analisar a *komoidia* a partir das considerações do poeta cômico estrangeiro Antífanes, nascido em 408, ao final do século V, mas atuante no século IV em Atenas – portanto, poeta considerado da Comédia Média (ou Intermediária). A partir do fragmento do texto *Poiesis* (Ποίησις – *Poesia*) – único que chegou até a contemporaneidade –, Antífanes assinala:

> Arte afortunada é a tragédia, em tudo!
> [μακάριον ... ποίημα κατὰ πάντ']
> Para começar, o enredo
> [οἱ λόγοι]
> é conhecido dos espectadores
> antes mesmo de se abrir a boca,
> de modo que ao poeta
> basta apenas recordar
> [ὑπομνῆσαι]
> [...]
> E, depois, sempre que não têm mais nada a dizer
> e se exaurem inteiramente em suas peças [os poetas trágicos],
> [ὅταν ... κομιδῇ δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν]
> como quem pede água, erguem o *deus ex-machina*
> e isso satisfaz os espectadores!
> [καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει]
> Para nós [poetas cômicos], não é assim,
> [ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν]
> mas, ao contrário, tudo

> é preciso inventar: nomes novos,
> [ἀλλὰ πάντα δεῖ εὑπεῖν ὀνόματα καινά]
> e, em seguida, a ação pregressa,
> [τὰ διῳκημένα πρότερον]
> a situação presente, o desfecho,
> [τὰ νῦν παπόντα τὴν καταστροφήν]
> a introdução [o prólogo].
> [τὴν εἰσβολήν]
> (ANTÍFANES, fr. 189, 1-6; 13-20).

Segundo o poeta, a poesia trágica tem a sorte de que o público já a assistiria sabendo de antemão os elementos básicos da história – pelos mitos abordados que já eram previamente conhecidos – diferentemente da comédia que precisaria inventar enredos, personagens, o que aconteceria no passado e no futuro, além do prólogo – o que poderia indicar a desaprovação do público. Antífanes aponta até mesmo o recurso do uso do sobrenatural para finalizar a história trágica (*deus ex machina* ou *mechane*) quando o tragediógrafo estaria, segundo o poeta cômico, sem ideias para um devido desfecho, o que diverge da abordagem pela qual os comediógrafos deveriam seguir.

Apesar dos apontamentos de Antífanes, faz-se necessário salientar que, sobretudo na Comédia Antiga, é possível identificar o uso de figuras mitológicas previamente conhecidas também na poesia cômica, o que é possível observar, por exemplo, no próprio caso de *As Rãs*, de Aristófanes, que mantém uma construção específica da imagem de Dioniso. É provável que Antífanes se refira justamente ao fato da comédia ter como característica principal o fato de desvincular, por meio do viés cômico, os personagens com seus enredos míticos originais, constituindo de uma perspectiva mais inventiva. Mas é preciso enfatizar que ambos os gêneros trágico e cômico recriam olhares de histórias mitológicas previamente conhecidas segundo interesses dos responsáveis pelas produções teatrais.

De qualquer maneira, ao invés de Antífanes traduzir um viés de "inferioridade" da comédia em detrimento de uma "superioridade" trágica – como é possível observar na própria teoria da *Poética* aristotélica –, curiosamente ele valoriza a inventividade cômica em relação aos poetas da tragédia, desvinculando o viés da hierarquia dos gêneros e, apontando nela, a presença de uma injustiça e de uma marginalização que os poetas cômicos assumem diante de um gênero favorito. Essa perspectiva se perdura nas poesias da comédia grega de maneira geral, pois simbolizam, dentro das próprias obras, uma auto representação poética de sua própria força imaginativa.

Além dessas questões, em termos de *contexto*, Johanna Hanink aponta que ao longo do século V, o desenvolvimento dos festivais teatrais contou com a determinação definida dos gêneros dramáticos e isso fez com que a composição cômica e trágica dos poetas permanecesse como artes distintas, até mesmo entre atores (HANINK, 2014, p. 259). A autora aponta que o próprio teor de competição cada vez mais avançado dos festivais para as últimas décadas do século V levou a uma cada vez maior conscientização da qualidade artística do gênero oposto, confluindo em experimentações entre eles em termos de usos de técnicas de performance e dramática, destituindo aos poucos determinadas convenções (2014, p. 260).

Assim, se no festival da Grande Dionísia (o principal de Atenas), havia apresentações de 3 peças trágicas em cada um dos 3 dias e, no dia seguinte, 5 comédias em um único dia, isso se modificou durante os conflitos do Peloponeso, com a apresentação das 3 tragédias, seguidas de 1 comédia em cada um dos 3 dias. Na comédia *As Aves* (*Ornithes* – de 414 a. C.), Aristófanes demonstra que até o fato de apresentarem-se logo após as tragédias era motivo de parodiar delas dentro da trama. Por meio do coro, o poeta aponta que o público também tinha asas para voar com as aves quando estivessem cansados de assistir as tragédias; assim poderiam retornar depois ao teatro para aproveitarem a comédia após o almoço (ARISTÓFANES, *Ornithes*, v. 786-789). Para Hanink: "Os dramaturgos da comédia grega satirizaram seus contrapartes trágicos e lançaram o gênero trágico como um rival próprio." (2014, p. 258).

Na relação entre o poeta e a luta pela conquista do público nos contextos dramáticos, o final do século V demarca uma maior observância na rivalidade intergenérica, até mesmo entre Aristófanes e Eurípides. Nessa perspectiva, há, segundo Rossela Saetta Cottone (2011, p. 141-142), a pronunciada tendência de experimentação formal, a χαινότης (*chainotes* – novidade) que pudesse ser elemento de interesse para os espectadores. Assim, utilizar até mesmo de formalidades do gênero oposto era também reconhecê-lo em sua importância no diálogo com os espectadores, mesmo não admitindo oficialmente. "O teatro se relaciona ao gênero de maneira reflexiva, cada peça interpretando de modo novo a forma tradicional do seu gênero e contestando a novidade do seu rival." (SAETTA COTTONE, 2011, p. 143).

Como pode ser observado, os estudiosos tendem, de maneira geral, a verificar com mais clareza a perspectiva da rivalidade poética, sobretudo entre ambos os gêneros

dramáticos, mais ao final do século V e no desenrolar do quarto século, avaliando a fundamentação formal crescente das competições nos festivais. No entanto, é digno de nota que, em perspectivas históricas, também pelo próprio desenvolvimento dos conflitos do Peloponeso, da crise em Atenas e dos golpes oligárquicos em 411, tornam-se mais latentes as disputas poéticas quando estas são analisas pelo viés político.

O elemento persuasivo do teatro sistematiza uma ferramenta importante para o pensamento do teatro como precursor de intencionalidades sociopolíticas e econômicas, e, nesse sentido, traduz a necessidade de convencimento mesmo à custas de novas técnicas, ou de mensagens interessantes, pois é a partir delas que o público sairá do espetáculo e participará das discussões em assembleia pública. Contudo, isso não significa afirmar que ao início e ao longo do século V já não houvesse uma preocupação de rivalidade poética e política por parte dos envolvidos nas produções das peças teatrais. Na realidade, parte-se exatamente dessa premissa: do uso do teatro na antiguidade como um lugar de abrangência do campo de disputas de grupos sociais; um espaço primordialmente de forte apelo político.

1.2.2) O ESPAÇO DO TEATRO COMO ESPAÇO POLÍTICO

A pesquisa implica um olhar alternativo não apenas acerca dos estudos teatrais como também sobre a própria visão estruturada do espaço político na antiguidade, uma vez que a concepção estrutural em si mesma é simplificadora quando se analisam as práticas sociais. Partindo do pressuposto da existência de um dinamismo nas perspectivas da sociedade ateniense ao serem examinadas em seus vários âmbitos, sobretudo institucionais, compreende-se a multiplicidade do fazer político por meio dos pensamentos e ações dos cidadãos resultantes de diversas estratégias, não exclusivamente na concretude de suas atividades em cargos públicos, mas até mesmo nas brechas apontadas pelos discursos no interesse persuasivo, e pela existência dos grupos de interesse mútuo.

Além disso, também é possível perceber fazeres políticos mais abstratos, seja pelas oficializações ou não de determinado viés religioso elegido – a depender dos locais e povos de origem que conjugariam alianças ou não com Atenas –, seja pelas

próprias formas de criação artística a serem apresentadas em espetáculos na grande instituição teatral clássica ateniense e seus festivais. Ponderada dessa maneira, a política passa a ser vista de forma mais ampla e, portanto, constituindo um espaço de atuação mais complexo do que possa parecer à primeira vista. Avaliada dessa forma, permite compreender mais claramente os *lugares políticos* dos sujeitos históricos e suas inconstâncias, a depender de suas atuações dentro da sociedade ateniense, utilizando, por exemplo, o teatro a seu favor em nome de disputas de poder.

Em detrimento de se pensar na prática política apenas pelas oratórias de discussão nas assembleias, problematizam-se debates que circundam a própria utilização do teatro (o espaço do *theatron* onde se assistiam aos espetáculos) como ferramenta dessa mesma atuação política. Neste viés, a complexidade social se traduz de maneira abrangente e abstrata em pensamentos e ações, onde a *Ágora* – e posteriormente a *Pnix*[15] – não fomentava apenas o resultado dos votos e os devidos interesses neles envolvidos, mas também se situava como uma atmosfera macro do resultado de disputa de micro espaços – tais como os usos de manutenção ou sublevação de poder dentro do teatro a partir dos interesses por trás de suas produções. Nesse ínterim, a política é vista como uma rede de relações determinadas pelos interesses colocados constantemente em exercício, perpetuando-se a partir de associações – abertas ou sigilosas em sua maioria – além da criação de simbolismos e discursos os quais todos seriam resultantes na implicação efetiva de votações e decisões nas assembleias.

Quando a sociedade ateniense é pensada de forma estrutural, perde-se a riqueza e o dinamismo das suas relações e da multiplicidade das práticas em nome de interesses dos sujeitos históricos e seus conflitos. No entanto, a análise dos discursos das oratórias nas assembleias vinculada ao estudo dos grupos políticos e discursos das peças de teatro ampliou esse olhar diferenciado sobre a questão nesta pesquisa. Nesse ínterim, como é possível observar nas avaliações historiográficas sobre teatro e democracia na Atenas clássica na primeira parte deste capítulo, estudos como de Peter Wilson, Eric Csapo, Nicole Loraux, Josiah Ober, e Julián Gallego – citando os principais, entre outros apontados nas problematizações concernentes ao debate sobre o gênero trágico e cômico no tópico anterior – se tornaram pontos de apoio para a tese como um todo, por

[15] Em um determinado momento do século V, a assembleia popular passou a ser feita na *Pnix*, uma colina na região central de Atenas à sudoeste da *Ágora*. (HORNBLOWER; SPAFORTH, 2012, p. 1167).

privilegiarem o estudo dessa multiplicidade dos sujeitos históricos, seus interesses e atuações nas disputas políticas e culturais.

Dentro das apreciações de Julián Gallego, há uma problemática na historiografia quando se analisa a relação entre o espectador de teatro e a vida política. A função do espectador pode ser comparada ao do cidadão na assembleia? Assim pode se indagar o leitor de Gallego. O autor se coloca a defender, ao longo do texto, um papel ativo ao público do teatro, diferenciando-se de perspectivas filosóficas nas quais os θεαταί (*theatai* – espectadores) teriam como característica um viés de passividade pela *contemplação da verdade* assim como uma pretensa função do filósofo naquela sociedade (GALLEGO, 2016, p. 15-16).

Dialogando com Simon Goldhill, há, assim, uma homologia entre cidadão e espectador bem como uma associação entre os espaços públicos tais como *Ágora*, *Pnix* e o Teatro de Dioniso (GOLDHILL, 1987). É possível conceber a atuação política dos cidadãos ao se pensar no próprio custeio do Estado à entrada ao teatro para aqueles com menores recursos; o papel dos espectadores que, por sorteio julgavam as peças nos festivais, e, portanto, eram sujeitos políticos na construção da cultura democrática (GOLDHILL, 1999, p. 5-8).

Muito embora parta de concepções mais conjunturais de análise sociopolítica, em relação ao teatro antigo Nicole Loraux ainda mantém uma perspectiva de análise estrutural. Essa afirmativa se decorre do fato de que, apesar de suscitar a presença constante das *tensões* e *conflitos* na vida pública ateniense – e portanto da existência de disputas de interesse as quais não podem ser deixadas de lado em nome da determinação de uma análise unificadora e homogeneizante das questões sociais e práticas democráticas –, Loraux aponta uma separação entre a política e o teatro (1999, p. 28-44).

Do período arcaico para o clássico, o fazer teatral ateniense passa da *Ágora* para o Teatro de Dioniso construído ao sopé da Acrópole. Ao mesmo tempo, o centro político também passa da *Ágora* para a *Pnix*. Segundo Loraux, isso significaria afirmar que a época clássica delineou formalmente a separação dos espaços públicos, constituindo locais específicos para cada fazer, seja cultural ou político. Na relação entre cidadão e espectador, Loraux assinala novamente a tensão em jogo em sua análise, mas desta vez apontando para o fato de que, se por um lado, ao cidadão cabia o

pertencimento cívico, ao espectador caberia uma função de pertencimento ao gênero humano como um todo, e, portanto, ambos teriam uma divisão de posições determinada dentro da sociedade ateniense (LORAUX, 1999, p. 28-44; 120-137).

A própria tensão pela qual Loraux tanto fundamenta em seus estudos[16] não está sendo levada em consideração quando se observa que o mesmo cidadão que participa das assembleias públicas é o frequentador do teatro ou até mesmo, o ator ou produtor das peças teatrais nos festivais. Nesse sentido, a tensão deve ser igualmente pautada nessa relação nada harmoniosa, que embora parta da distribuição e divisão formal de papéis na sociedade ateniense, não se condiz com a separação nas práticas, nos pensamentos e nas invenções – como pode ser analisado a partir das criações artísticas e a função política do espectador quando este recebe a obra dramática em forma de espetáculo.

Da mesma maneira, a autora parece não se questionar a razão mesma que justificaria os atenienses do período clássico na busca por formalizar essa separação dos espaços públicos de maneira oficial. O mesmo discurso de *unidade democrática* que Loraux aponta criticamente em seus livros sobre a construção do pensamento político de Atenas não é fundamentado para a sua análise dessa divisão dos locais institucionais. É preciso salientar que esse discurso de coesão se consolida em Atenas não para compreender a integração dos espaços concretos, senão como instrumento de oratória e divulgação de uma ideologia homogeneizadora da própria organização democrática em si mesma, separada, como deveria ser, com a disposição de cada lugar para atingir a manutenção do sentido de unidade no desempenho do sistema público. Por isso, faz-se necessário validar, nessa separação de espaços, a existência das estratégias na própria atuação política dos cidadãos que precisam desse sentido conciliatório para que o discurso maior do bom funcionamento da democracia idealizada de Atenas se confirme, embora arquitetem constantemente as táticas de consolidação de seus interesses nas "entrelinhas" de suas performances cívicas e atividades gerais.

Baseando-se em algumas documentações da própria oratória do século V, como textos de Heródoto (VI, 21. 2), Tucídides (III, 38. 3-7) e as *Leis* de Platão (III, 700e- 701b), Julián Gallego debate sobre a correspondência de conduta dos cidadãos na

[16] Como exemplo é possível citar sua obra *A tragédia de Atenas – a política entre as trevas e a utopia* (LORAUX, 2005), e *The Divided City – On Memory and Forgetting in Ancient Athens* (LORAUX, 2006).

assembleia e no teatro. A problematização do autor se inicia com a passagem de *As Histórias* de Heródoto quando este aponta a proibição do espetáculo de Frínico, chamado *A Tomada de Mileto* e a multa de mil dracmas por fazer o público "se derramar em lágrimas" com a apresentação de sua peça trágica, que narra a queda de Mileto durante as guerras Greco-Pérsicas (HERÓDOTO, VI, 21. 2). Seria esse um distanciamento entre perspectivas políticas e artísticas ou, exatamente o contrário?

Enriquecendo a discussão, Gallego aponta Tucídides em sua *História da Guerra do Peloponeso*, quando este situa a oratória de Cléon – "novo político" oligarca e portanto de origem não aristocrática – quando este fundamenta a função dos espectadores de discursos, que destinavam prêmios e deliberavam a sorte da cidade ao assistirem a "exibição dos sofistas" (σοφιστῶν θεαταῖς) (GALLEGO, 2016, p. 23) – (TUCÍDIDES, III, 38. 7). Para Cléon, uma vez persuadidos, os cidadãos determinavam "a verdade" frente aos discursos sofísticos – o que traduz na realidade, pela concepção analítica da pesquisa, um posicionamento dos espectadores. Estariam, então, os espectadores em condição ativa nas questões políticas ou serviriam como tentativa de manobras do interesse aristocrático/oligárquico? Faz-se necessário considerar que uma questão não consolida a exclusão da outra. De um lado, havia o papel político fundamental do público do teatro e da assembleia, que avaliavam os espetáculos sob seu julgo, conciliavam decisões finais e transformavam em lei as votações e decretos. Por outro lado, haviam as estratégias de manutenção ou sublevação de poder por parte de uma elite que buscava pela persuasão atingir seus objetivos políticos. Neste último caso, o teatro passa a ser uma relevante ferramenta, até mesmo para conquistar adeptos do público, muitos os quais não o seriam anteriormente à apresentação das peças teatrais.

De acordo com Gallego, Platão teria definido a importância tanto da persuasão quanto da capacidade de decisão do público na assembleia e no teatro, definindo "[...] uma dominação do povo cujos efeitos políticos são a teatrocracia e a democracia de homens livres, ambos produtos da opinião (δόξα), a transgressão (παρανομία) e a liberdade excessivamente ousada (ἐλευθερία ἀποτετολμημένα)." (GALLEGO, 2016, p. 26-27) – (PLATÃO, III, 701a- 701b). Estaria fundamentada assim, para Platão, uma guinada no jogo político, em que o poder de decisão passa a ser da audiência em detrimento da antiga dominação aristocrática: "[...] segundo Platão, Atenas tornou-se uma teatrocracia análoga à democracia na medida em que o povo deixava de temer aos

seus superiores e começava a decidir tudo, assumindo um rol ativo no teatro e na assembleia." (GALLEGO, 2016, p. 28).

Nesse debate, faltaria a Platão (e a Gallego por suas considerações) a compreensão de que mesmo as massas passando a ter suas vozes definidas nas questões políticas – o que determinaria indubitavelmente sua função ativa nas decisões –, a arena das disputas de poder permaneceria aberta no campo de batalha simbólico dentro do processo histórico, seja na formação de grupos de interesse, seja na formulação dos discursos persuasivos dentro e fora das assembleias – neste caso, também dentro do teatro pela perspectiva dos responsáveis pela sua produção. Esse é o ponto de partida para o estudo da pesquisa, que sustenta análises da atuação dos grupos políticos na criação e apresentação dos espetáculos, justamente na tentativa de convencimento dessa massa participante nos resultados da disputa agonística. No entanto, assim afirma Gallego sobre uma outra passagem de Tucídides (VIII, 66, 2-5):

> Em um primeiro plano evidente, para Tucídides a incapacidade do povo quando o golpe oligárquico de 411 ocorre, está na paralisia causada pelo medo (δεδιώς) e pelo terror (κατάπληξις). Se trata, praticamente, de uma ajustada inversão dos termos usados por Platão na citada passagem das *Leis* (701a-b), segundo a qual a subjetivação política do povo ocorreu quando perdeu o medo (ἄφοβος) e adquiriu o poder efetivo para cuidar das decisões. Para Platão, essa falta de medo (ἄδεια) significava uma desaceleração da aristocracia, uma desobediência que se manifestava no fato de que a multidão já não sentia medo (μὴ φοβεῖσται) [...]. Sem medo e sem temor, eles implicam o poder de fazer política livrando-se da tutela da elite, que supostamente estaria por natureza destinada ao comando. A liberdade se opõe ao medo, pois, como pode ser deduzido do argumento do Velho Oligarca, se a elite pudesse castigar o povo, a fim de inculcar medo e respeito diante de seu poder, então seria mais fácil escravizá-lo. É esse medo ao poder da elite oligárquica que em 411 é instalada como condição subjetiva do povo, uma destituição da capacidade política para a tomada de decisão que até aquele momento ele segurou. (GALLEGO, 2016, p. 43).

É digno de nota que os conflitos do Peloponeso trouxeram crises à Atenas ao final do século V, momento propício para golpes oligárquicos, como o instaurado a partir de 411 a. C. Se de um lado, Gallego expõe a crescente atuação política das massas em detrimento de uma *desaceleração da aristocracia*, de forma inversamente proporcional o autor agora aponta o domínio político da elite pelos golpes oligárquicos,

retirando das massas seu poder de fala por meio do medo. Novamente cabe ressaltar que o processo histórico – mesmo em tempos de manobras e derrubada de um sistema político – é cunhado dinamicamente pela existência mesma dos conflitos e resistências dos diversos grupos – neste caso, sejam eles de facções da elite, sejam das demais camadas sociais participativas desse mesmo processo.

Ao longo de um período turbulento como o final do século V entre golpes, a sociedade ateniense não deixou de fomentar atuações políticas diversas nos vários âmbitos institucionais, até mesmo dentro do teatro. Nesse sentido, nenhuma categoria social deixou de atuar politicamente, seja buscando impor um domínio, seja resistindo, apesar da perspectiva do medo e de um pretenso "controle" da elite. Entre 411 e 404 – momento de interseção no qual se encontra a encenação das obras *As Bacantes* de Eurípides e *As Rãs* de Aristófanes analisadas –, após a instauração de 400 cidadãos na liderança política e antes dos trinta tiranos no poder,[17] o teatro, como em qualquer momento histórico, ainda era instrumento de atuação na busca persuasiva, pois a existência em si mesmo dos espetáculos atrelada às oratórias nas assembleias após os festivais atestava a preocupação constante da legitimidade do discurso.

Os anos de inconstância devido aos conflitos e golpes só demarcaria ainda mais a necessidade de valorização do discurso, sobretudo a mensagem teatral, pois serviria como apoio para se obter estabilidade em meio à crise. Assim como o processo histórico é feito pela constante disputa das diversas categorias sociais, o uso social do teatro fundamenta igualmente esse sentido, levando em consideração as múltiplas vozes de atuação na arena política: seja da aristocracia, de novos oligarcas ou das camadas menos favorecidas que participavam dos espetáculos ou os assistiam.

[17] Um debate mais aprofundado sobre o contexto histórico e os golpes oligárquicos realizados a partir de 411 será abordado no segundo capítulo da tese.

1.2.3) ORGANIZAÇÃO PÚBLICA TEATRAL E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE DIONISO

Dentro da organização dos festivais, havia toda uma política para o teatro. O trabalho dos poetas como de todo aspirante à "cidade ideal" era escrutinada pelos magistrados e seus rivais durante o planejamento e realização dessas competições. Os atenienses mantinham uma preocupação filosófica de manutenção do estado de identidade pelo viés da valorização pedagógica da tragédia para os cidadãos. Daí a busca de fiscalização coercitiva da maneira como se conduziam os coros e a apresentação das peças teatrais. Nestes termos, o sistema da *choregia*, no qual importantes cidadãos gregos (os *choregoi*) eram escolhidos pelo arconte-epônimo para financiar os coros e obras dramáticas disponíveis na maior parte do século V era não apenas uma forma de vários desses elementos constituintes do teatro honrarem seus deuses, mas também de desempenho em festivais e fundo de competição entre as elites que disputavam um espaço persuasivo e de acordo para com a população que assistia aos espetáculos.

Com o papel de transmitir o poder da *arche* ateniense pela cultura da "segurança da cidade" assim como o poder naval (WILSON, 2003, p. 2; 4), via-se, nas apresentações teatrais, um momento em que essas ideias eram depositadas para o jogo do convencimento do público. Conciliado a esta questão, apesar de ainda não existir um fundo estatal voltado para o teatro em quase todo o século V. a. C. (a *theorika*), já era possível considerar um financiamento estatal para a participação de cidadãos pobres como espectadores a partir de decisões nas assembleias (ROSELLI, 2009), além de caber ao Estado a responsabilidade pelo pagamento dos atores e honorários dos poetas escolhidos para os festivais, assim como o prêmio atribuído ao vencedor (CASTIAJO, 2012, p. 21) – o que denota a valorização dos festivais em busca por um bom resultado no contato dos envolvidos nas produções com os espectadores.

Essa discussão traz um debate tanto sobre a visão ingênua de estabilidade política e social da democracia da *polis*, quanto da definição de cidadania, demonstrando a lacuna existente entre ideologia e prática, e a necessidade de aprofundamento das pesquisas pelo estudo do teatro no viés econômico e a influência do pagamento das liturgias dos cidadãos que deveriam prestar serviços de financiamento para a comunidade. O sistema das liturgias (*litourgiai*) estava estritamente ligado com a honra e o prestígio, sobretudo das elites sociais e cívicas. A

participação nos festivais estava diretamente centrada em noções de status, identidade e obrigação honorífica (WILSON, 2003, p. 25).

De acordo com Peter Wilson, foi a partir da época de Clístenes que podemos observar a preocupação em listar os vitoriosos nos festivais, segundo um monumento instituído no século IV a.C. O período de Clístenes foi pensado como uma ruptura no sentido primordial desses eventos – que se colocavam antes apenas como competições de ditirambos, ou seja, apresentações de cantos corais de louvor. Aristóteles, na obra *A Constituição de Atenas*, ao vincular o surgimento da *choregia* e outras liturgias com a própria perspectiva democrática de fins do século VI a.C. e desenrolar do V (ARISTÓTELES, LVI, 2), acaba por fazer uma relação causal entre aquilo que entende como desenvolvimento democrático e uma transformação cultural em Atenas, não observando o sentido da atuação política da *polis* pelas instituições da *choregia* e o sistema de *litourgiai*. O alcance da aristocracia e oligarquia de maneira geral nesse sistema cultural implantado (como "patrões" pessoais) pelas performances corais urbanas (Grande Dionísia) demonstra a existência dessa busca de controle (WILSON, 2003, p. 13-14; 18), uma estratégia para negociação e convencimento do público que também atuava politicamente ao se posicionar em cada espetáculo – seja nos aplausos, vaias, julgamentos sobre quais seriam vitoriosos e, posteriormente, nas decisões litigiosas ou não das assembleias realizadas ao final dos festivais.

Wilson nos aponta que diferentemente do que se imagina – inclusive contrária à perspectiva do livro *A Constituição de Atenas* de Aristóteles –, o sistema das liturgias não era uma questão de imposição formal e administrativa, mas especialmente para os festivais, permaneceu para os ricos como uma questão de escolha de "render-se entusiasticamente para o demos" (WILSON, 2003, p. 54). Tratava-se da busca por um domínio ao mesmo tempo cultural, político e econômico. Sobre esse aspecto, Eric Csapo ainda nos apresenta os *theatronai*:

> O financiamento do festival combinava dinheiro do Estado, de doadores, de investidores privados [...]. Até o final do século V a. C., o ateniense Dionísia [o festival da Grande Dionísia] custou cerca de trinta talentos para mudar de mãos, a maior parte durante os cinco dias do festival em si. Isto vai bem além dos meios de patrocínio aristocrático ou santuário tradicional que financiou festivais esportivos e musicais anteriores. Isso equivale a mais dinheiro do que cinco vezes a renda anual de Hipponikos, o homem mais rico do século V da Grécia. [...] Ao mesmo tempo, a complexidade e a dimensão do

> investimento introduziu interesses monetários com um financiamento direto em maximizar a participação do público no festival. Este foi, mais visivelmente, o principal interesse dos *theatronai* ou *theatropolai*, [...] que pagaram uma franquia à cidade para construir e gerir o teatro e para lucrar com a cobrança de taxas de admissão. Maximizando o comparecimento foi assim também no interesse da cidade que vendeu a franquia (tanto quanto cerca de dois talentos) (CSAPO, 2010, p. 83).

Como é possível perceber, o jogo político da organização do teatro estava nas mãos tanto do Estado quanto das elites em constante tentativa de negociação com outras camadas sociais que tinham acesso aos espetáculos como público, traduzindo os interesses pelos financiamentos, seja dos *choregoi* ou, como neste caso dos *theatronai*, do pagamento de altas franquias para as cidades no intuito de construir ou administrar teatros os quais pudessem fazer funcioná-los à sua maneira para conseguirem o maior número de audiência possível seguindo as regras dos arcontes-epônimos – maiores representantes dos interesses do Estado. Esse debate traz em pauta a necessidade de refletir sobre a atuação da *cultura política* na antiguidade grega – relembrando o uso do conceito por Chartier (1991) – também no sentido de desconstruir a visão extremamente coletiva da democracia e também do teatro. Traduz a necessidade de discutir as questões econômicas vinculadas às análises dos interesses nos usos do teatro – fatores avaliados no segundo capítulo desta pesquisa, aprofundando na compreensão dos cargos e conceitos teatrais (já apresentados) além dos cargos e conceitos políticos consequentes dessa temática.

Por ora, vale ressaltar que, de acordo com Csapo, no caso da construção do Teatro de Dioniso em Atenas, ao contrário do que tradicionalmente se pensava, as últimas evidências arqueológicas não apontam um grande número de lugares no *theatron*, mas a modesta marca entre 4.000 e 7.000 lugares (CSAPO, 2007, p. 97-98).[18] Muito das mudanças na visão tradicional ocorreu quando da descoberta de que os teatros do final do século VI e durante o V eram feitos de madeira ao invés de pedra. Atualmente já se concebeu quão dispendiosa era a construção de pedra, e, por isso, foi algo conquistado já em meados do século IV, de acordo com Csapo.

[18] Muito embora a perspectiva arqueológica não seja o foco desta pesquisa, as análises de construção do Teatro de Dioniso auxiliam na compreensão dos usos de interesse econômico e político a partir da materialidade do teatro.

Ao invés de um formato semicircular, o Teatro de Dioniso – segundo o diálogo do autor com os estudos arqueológicos de Hans Rupprecht Goette [19] – tinha inicialmente (ainda no início do período clássico) o formato trapezoidal com barras retilíneas nas bordas justamente para facilitar a construção dos lugares de madeira, diferente da imagem semicircular já bem difundida do Teatro de Dioniso para o período do V século.

TEATRO DE DIONISO ELEUTHERIUM (SÉCULO V A. C.)



FONTE: GOETTE, Hans Rupprecht. An Archaeological Appendix. In: WILSON, Peter (org.). **The Greek Theatre and Festivals** – Documentary studies. Oxford University Press, 2007, p. 121.

Sobre as escavações de Dörpfeld, desenhadas por Goette a partir da ilustração referenciada, o historiador David Roselli aponta que no século V o espaço do *theatron* era pequeno devido a sua localização construída na encosta sul da Acrópole, onde havia uma estrada que atravessava essa encosta, na fronteira norte do teatro. Descobriu-se uma estrada (*peripatos*) feita posteriormente, no século IV, que ficava dez metros ao norte da estrada do século V para ampliação do teatro (ROSELLI, 2001, p. 65). 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 é plausível vincular com sua

[19] Goette desenvolveu uma descrição do relatório de escavação de Dörpfeld (de 1896) acerca do teatro de Dioniso no "Apêndice arqueológico" destinado a um capítulo de livro – obra geral organizada por Peter Wilson – no qual Eric Csapo dedicava análises sobre os homens que construíam os teatros. (GOETTE, 2007, p. 116-121).

perspectiva da construção e do formato dos assentos (*koilon*) de madeira – o que teria sido modificado pela construção dos assentos de pedra no século IV, cujo formato semicircular poderia ser concebido com um tamanho maior e para atingir os interesses políticos na ampliação do acesso aos espetáculos. Sobre o assunto, Roselli afirma:

> O espaço perto da orquestra [onde ficava o coro] usado para "assentos da frente" (*prohedria*) criou limitações adicionais nos assentos disponíveis para espectadores "regulares" (ou seja, pagantes). Blocos de pedra foram usados como bases para esses assentos honoríficos e foram dispostos ao redor da orquestra. Àqueles indivíduos designados pelo Estado era concedido o privilégio de um assento na frente, 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 fornecem evidências adicionais para a forma do *theatron*. Faixas levantadas e o relevo sobre as bases indicam que elas foram feitas para serem alinhadas e formam linhas retas nas primeiras filas. Este fato contribui para um debate de longa data sobre a forma do Teatro de Dioniso. Alguns argumentaram 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 Dioniso (com o seu templo mais antigo) do teatro. As linhas retas formadas pela *prohedria* nas filas da frente e o formato retilíneo dos *ikria* (assentos de madeira) produzidos anexando vigas de madeira sugere que o teatro tinha um formato retilíneo. O importante ponto para minha discussão é que assentos retilíneos têm uma capacidade menor do que assentos circulares. O *theatron* do século V era relativamente de uma estrutura simples e pequena, bem como muitos dos teatros dos *demos* (ROSELLI, 2011, p. 66-67).

Apesar do possível aproveitamento político e econômico com a ampliação do *theatron* a partir da construção de pedra com vistas a atingir maior acesso de público, faz-se necessário salientar a urdidura organizacional do Teatro de Dioniso no século V. Embora o formato retilíneo reduzisse o espaço de pagantes, estabeleciam-se, desde o início do período clássico, as hierarquias sociais por meio dos assentos determinados.

Por outra perspectiva, havia vantagens em se construir e gerir assentos de madeira, pois se fundia interesses da cidade-estado e daqueles cidadãos que com ela faziam parcerias no pagamento para explorá-las a partir da construção e, posteriormente, da administração do *theatron* durante os festivais. Assim, a cada longo período de anos entre festivais, as construções de madeira definiam e redefiniam a presença de ricos grupos sociais interessados na manutenção do espaço teatral para

atingir seus objetivos de honra cívica, mas também pelo enriquecimento a partir da venda das taxas de admissão (CSAPO, 2010, p. 83).

1.2.4) A PROBLEMÁTICA DA FORMAÇÃO TEATRAL EM PISÍSTRATO

Eu seu livro *The Context of Ancient Drama*, Eric Csapo e William Slater apontam que as performances do drama grego faziam parte de um festival religioso, e essa perspectiva cultual não poderia, nesse sentido, ser subestimada. No entanto, os demais aspectos que conduziam seus significados deveriam impedir que o contexto religioso fosse, da mesma maneira, superestimado. Isso porque as questões de caráter político aprofundam e enriquecem os quesitos de análise dos usos sociais do teatro (CSAPO; SLATER, 2001, p. 103).

O drama grego se desenvolveu na transição entre uma sociedade de domínio rural aristocrático para o domínio urbano de formação social democrática, cujas peças tradicionais eram pouco a pouco provocadas a disputar espaço com uma ideologia cívica de nova fundamentação. No período arcaico, a tirania de Pisístrato valeu-se dos conflitos entre a ambição de uma oligarquia de mercadores na acumulação de riquezas sob liderança de Mégacles[20] – na facção política da região da costa (os *Paralioi*) – em oposição à facção aristocrática dos proprietários de terra da região da planície na figura de Licurgo para buscar a centralização de seu poder a partir da constituição de uma nova facção por um setor social marginalizado, cuja falta de riquezas e terras auxiliaria o tirano em seu intento. Os conflitos das facções já existentes enfraqueceriam seus próprios apelos políticos, e o setor de *thetes* (dos mais pobres), traria o fortalecimento necessário ao domínio de Pisístrato.

Segundo Csapo e Slater, a tirania teria então, a partir de novas forças sociais, fundamentado seu poder simbólico urbano ao ofuscar muitos dos festivais rurais mais tradicionais sob o controle local da aristocracia – como sacerdócios, manutenção da propriedade de santuários e financiamento de sacrifícios –, comprometendo o poder dos

[20] É digno de nota que Mégacles descendeu da importante família aristocrática dos Alcmeônidas, no entanto se baseou justamente da aspiração sociopolítica dos mercadores da região da costa para liderar esta facção do século VI. Sobre as facções políticas do período arcaico e sobre Pisístrato, ver *As Histórias* (HERÓDOTO, I, 59-61).

donos de terra. Os tiranos teriam, dessa maneira, realocado importantes cultos para os centros urbanos, introduzindo os festivais, sobretudo àqueles dedicados a Dioniso. Perspectivas políticas estariam, assim, camufladas de intenções religiosas.

> Não apenas o culto à Dioniso, amplamente centrado em vinhos e folias, tem um enorme apelo popular, mas Dioniso, como a morte, era um ótimo nivelador: as formas da sua adoração superavam distinções de classe, enquanto seus adoradores eram idealmente projetados em mito como uma indistinta e harmoniosa coletividade. Embora esses festivais fossem ainda, estritamente falando, religiosos em natureza, eles deram uma nova forma e inclinação secular para os mitos e rituais tradicionais. O propósito dos novos festivais era fomentar e exibir o estado unificado, centrado politicamente na cidade e finalmente no tirano em si mesmo, para promover a identidade cultural comum e um sistema de valores consistente com uma nova realidade política. (CSAPO; SLATER, 2001, p.103-104).

Em detrimento das dionísias rurais, o festival teatral da "Grande Dionísia" ou "Dionísia Urbana" foi então pensado por Pisístrato, que foi tirano em Atenas em 561 e 546-527 a. C. Não se pode negar o prestígio cultural mas sobretudo político almejado pelo tirano dado o grande alcance posterior desse festival urbano, não apenas para cidadãos atenienses como para metecos e estrangeiros. Simbolicamente, tinha-se em mãos um divulgador de uma pretensa "coletividade harmoniosa", um projeto centrado em uma só figura.

Diante de toda essa pretensão de poder, segundo Heródoto, Mégacles teria ainda de início conjugado intencionalidades políticas com Pisístrato ao constituir alianças entre ele e sua família, com o casamento do tirano e sua filha. Porém, Pisístrato teria alegado já possuir filhos, e que não se interessaria mais em tê-los com o casamento (HERÓDOTO, I, 59-60). Vale ressaltar que o apoio de um domínio crescente como o de Pisístrato em Atenas com a busca de consolidação dos festivais à Dioniso e as apresentações teatrais urbanas seria um relevante suporte contra a facção oposta à liderança de Mégacles – os representantes da planície, de interesses no domínio rural e da terra.

No entanto, a postura de Pisístrato perante o casamento teria motivado o posterior posicionamento de Mégacles e de vários outros aristocratas e oligarcas a conduzirem atividades e estratégias políticas que desmobilizassem o poderio do tirano,

o que suscitou, no caso de Mégacles, no próprio desenvolvimento da tragédia e o seu fundamento.

De acordo com Maria Regina Candido, acerca de estudos como de Konrad Kinzl (1980), a própria criação da tragédia teria, então, elementos de análise política (CANDIDO, 2005, p. 626). Com o festival da Grande Dionísia, Pisístrato não intentava fomentar uma crença ou perspectiva religiosa sua vinculada à figura dionisíaca como muitos estudos se pautam a partir de leituras baseadas em Jacqueline de Romilly (1998, p. 16), e, da mesma maneira, não faria sentido construir analogias entre o tirano e o desenvolvimento da tragédia. Ao mesmo tempo em que houve interesses de Pisístrato na centralização de seu poder a partir da idealização do grande festival teatral urbano dionisíaco, segundo Kinzl a partir das análises de Candido: "[...] o incentivador do gênero trágico teria sido Mégacles Alcmeônidas [...] que inaugurou o coro trágico [...] como forma de adquirir o apoio de camponeses e dos grupos à margem da sociedade. Os Alcmeônidas tiveram um papel político de destaque contra a tirania de Pisístrato e seus filhos." (CANDIDO, 2005, p. 627).

Como pode ser observado, o campo de disputas políticas estava aberto, até mesmo na arena teatral. Os projetos da tirania foram, na realidade e em prática, desenvolvidos pela aristocracia e depois por novos ricos oligarcas e sua intencionalidade de retirar o foco de poder de Pisístrato. O teatro e a tragédia antiga ateniense, e posteriormente a comédia antiga vão adquirindo conotações de caráter democrático condizentes com as reformas de Clístenes (508/7 a. C.), filho de Mégacles. Embora tenha vindo de uma família tradicional aristocrática (os Alcmeônidas), a trajetória de Clístenes, bem como as reformas traduzem suas tentativas por legitimidade e contínua manutenção de poder devido aos constantes conflitos sociais em busca de reconhecimento, incluindo as implicações na instituição teatral.[21]

[21] Essa perspectiva em que se retira o viés romantizado da atuação política de Clístenes é possível de ser observada no trabalho de Josiah Ober (OBER, 2007, p. 83-104). Sobre as reformas de Clístenes, assim Claude Mossé as define: "Para tentar caracterizá-las, é possível distinguir dois planos diferentes: de um lado uma reorganização do corpo cívico e sua integração nos novos quadros; de outro, uma modificação das instituições, destinada a tornar efetiva a soberania do *demos*. A primeira série de medidas teve por efeito desenhar o que os historiadores contemporâneos chamaram um novo 'espaço cívico'. Sua base era o demo, circunscrição territorial, em cujo seio cada cidadão estava inscrito e residia. Segundo Aristóteles, esse era um meio de integrar à cidade-estado os novos cidadãos, os *neopolitai*, que Clístenes teria introduzido no corpo cívico para aumentar o número de seus partidários. Esses demos eram agrupados em trinta grupos, as trítias, sendo dez delas formadas pelos demos urbanos ou suburbanos, dez pelos costeiros e dez pelos do interior. Três trítias em cada uma das três regiões demográficas formavam uma tribo, o que elevava a dez o número de tribos novas a substituir as quatro antigas tribos jônicas. [...] seu objeto

Conquistar o apoio de *thetes* a partir das produções dramáticas e dos festivais teria assim grande força simbólica e política para a análise das disputas entre os setores sociais que buscavam liderança. Essas questões refutam a tese de Romilly quando ela afirma que Pisístrato teria desenvolvido o culto à Dioniso por ser ele mesmo representado e por ser adepto ao ritual dionisíaco ao erguer um templo aos pés da Acrópole. Além disso, esses apontamentos contrapõem a autora quando ela destina ao tirano, também, o advento do gênero trágico (ROMILLY, 1998, p. 16), sobretudo por fundamentar a tragédia não apenas no sentido religioso como no ideal do discurso social coletivo de atividade cívica de homogeneidade e unicidade. As perspectivas religiosas e unívocas apenas mascaram as intencionalidades políticas do festival de teatro ateniense e, ao mesmo tempo, as apresentações trágicas já estavam pautadas de todo o discurso democrático da polis ateniense, este calcado pela rivalidade de categorias aristocráticas e oligárquicas que no próprio desenvolvimento das produções e dos acontecimentos políticos, conseguiram deixar a tirania à deriva.

No próximo capítulo, a pesquisa suscitará uma discussão sobre o papel político dos *oligoi* e *aristoi* nos conflitos de Atenas, aprofundando sobre a prática do funcionamento econômico teatral e construindo análises acerca dos litígios dessas camadas sociais em disputas após os festivais dramáticos. Todo esse debate conformará nas investigações sobre as *hetaireias*, o contexto de finais do século V, e sua atuação no teatro ateniense.

---

também era por fim às solidariedades regionais manifestadas em conflitos do século VI, minando consequentemente o poder das velhas famílias aristocráticas". (MOSSÉ, 2004, p. 69-70).

CAPÍTULO 2

QUANDO O LADO POLÍTICO FALA MAIS QUE O ARTÍSTICO: O FUNCIONAMENTO DO TEATRO ATENIENSE E OS CONFLITOS DE INTERESSE EM SUA PRODUÇÃO

Nós muitas vezes não pensamos o teatro antigo
como um negócio,
e muitos menos a considerar muitas
das únicas características que possuía
como um negócio em seu dia.

Eric Csapo
Actors and Icons of Ancient Theater

A primeira parte da tese fundamenta a necessidade de um olhar alternativo para as análises do teatro antigo bem como sua formação em Atenas. Para além de sua sistematização religiosa e ritual salientada por uma leva de estudos historiográficos os quais se tornaram pontos tradicionais de apoio nas diversas investigações sobre o teatro clássico observam-se, no capítulo inicial, outras perspectivas acerca da presença da tirania na formação do teatro as quais escapam da ideia de uma simples devoção aos cultos de Dioniso na criação de um dos basilares festivais da *polis*: a "Grande Dionísia". Este primeiro texto apresenta, sobretudo, questões que instigam uma necessidade de aprofundamento e maiores enfoques acerca da atuação política e, consequentemente, econômica no teatro.

Para o atual capítulo, então, avalia-se aquilo que fomenta a própria criação de um grande festival de teatro em Atenas, perpassando a verificação de diversas atuações de sujeitos históricos não apenas na representatividade simbólica do teatro, mas naquilo que ele significa enquanto estratégia de luta pelo poder entre os que o produziam. Dentro dessa análise, a tirania serviu como ponto de referência de duas forças sociais

em disputa – *oligoi* e *aristoi* [22] – as quais entrariam cada vez mais em choque na busca de sua legitimidade ao longo do período clássico. Essas considerações podem ser apontadas por Nicole Loraux, que atesta a presença do conflito de interesses entre essas forças, conflito esse fundamentado, por vezes, a partir da atuação da tirania que lhes serviria apenas de "pano de fundo":

> A cidade é um grupo de homens [...] conectado por uma constituição (*politeia*) e que pode ser ora democrático ora oligárquico. (Neste nível de generalização, o tirano não tem lugar, porque, como os gregos mesmos dizem, ele está fora da cidade; no máximo, ele é visto como um momento, sempre fora de moda, na irresistível evolução da história constitucional das cidades gregas). A vida na cidade é militar e política, porque os homens travam guerra e, reunindo na assembleia, fazem decisões baseadas na maioria dos votos. (LORAUX, 2006, p. 17).

Seguindo a perspectiva de Loraux, se "a vida na cidade é militar e política", os usos do teatro como importante instituição da cidade também possuem características de relevância militar – seja nos temas das peças, seja na participação inclusive dos representantes de guerra –, mas, sobretudo, características de relevância política. O envolvimento dos *aristoi* e dos *oligoi* na produção teatral teria, assim, funções que condiziam à semelhante atuação dos demagogos durante as assembleias da Atenas clássica, na sustentação cada vez mais significativa de seus interesses. Sobre a questão, Claude Mossé afirma que:

> O termo "demagogo" não tinha, em sua origem, o sentido pejorativo que não tardou a adquirir. Os demagogos eram inicialmente aqueles que "governavam" o *demos*, políticos ligados à defesa da democracia e que conquistavam as boas graças do povo ao preconizarem as medidas mais apropriadas a satisfazer os interesses da grande massa dos cidadãos. [...] Após a morte de Péricles, porém, [...] o demagogo passa a [...] ser [...] aquele que bajula o *demos* para arrancar dele o máximo de vantagens pessoais. Essa transformação tem uma razão: a

[22] Dentro das disputas políticas de Atenas, segundo Martin Ostwald (2000, p. 19-24), faz-se necessário enfatizar o papel da oligarquia (ou *oligoi*). Esta, que se remeteria à ideia do "poder de poucos", foi considerada como ideal oposto à democracia em se tratando de participação popular na política. Simbolizou a tentativa oligárquica pelos pressupostos da antiga aristocracia (ou *aristoi* – os chamados "bem nascidos", "belos" e "melhores", ou *kaloi kagathoi*), relevando as questões pertinentes ao valor da ascendência. No entanto, sua motivação perpassava a busca pela riqueza e legitimidade como liderança política. Maiores questões pertinentes ao contexto histórico das atuações entre *oligoi* e *aristoi* serão sistematizadas na segunda parte desse segundo capítulo.

> mudança do contingente político. Enquanto até o tempo de Péricles, os governantes, como ele, pertenciam às velhas famílias atenienses, a partir de 429 homens "novos" surgem na cena política, homens com rendas provenientes de atividades artesanais desprezadas. (MOSSÉ, 2004, p. 84).

Muito embora o conceito de *demagogos* (δημαγογός) parta inicialmente de uma concepção idealista – termo direcionado para aquilo que as aristocracias tradicionais de Atenas sistematizaram como discurso: de que eram os reais "defensores da *politeia*" (da coletividade dos cidadãos), demonstrando uma forte estratégia de manutenção de poder – o termo passa a ser direcionado a essa nova categoria social mais ao final do século V, categoria já imbuída da visão pejorativa de uma camada social que busca "vantagens pessoais" porque não surgiu de uma família de linhagem e, por isso mesmo, não aceita entre os líderes tradicionais. A mudança no próprio uso do termo *demagogos* ao longo do período clássico implica transformações relevantes no cenário político, pressupondo a presença de um campo aberto de disputas, no qual a melhor mensagem ganha o apreço da maioria dos cidadãos e dos votos, assim como no funcionamento do jogo de convencimento teatral.

Para uma melhor compreensão, de acordo com David Wiles (2000, p. 48), é possível analisar a atuação dos oradores, os quais determinavam campos de controle político durante a participação nas assembleias por meio de performances explicativas de seus interesses. Ao mesmo tempo, segundo Ian Morris: "A assembleia estava cheia de conhecedores da retórica, [...] prontos para atacar os erros dos oradores. Mas também havia grande temor de que os falantes iriam agradar o povo, dizendo o que fosse necessário para conseguir votos" (MORRIS, 2005, p. 34). É dessa forma que, para Wiles, o sistema democrático ateniense surgia na mesma medida em que a tragédia, por exemplo, visto que a performance teatral convenceria os cidadãos, trazendo-os para dentro da *polis* e suas discussões.[23]

[23] Muito embora David Wiles compreenda o debate presente na atuação política ateniense, o autor parte de uma perspectiva "coletiva" do sistema democrático (WILES, 2000, p. 48). A atual pesquisa parte da análise do conceito de *demokratia*, segundo Josiah Ober (2007b, p. 1-7). Para este autor, a noção de *kratos* não aponta uma perspectiva de domínio coletivo enquanto controle efetivo do poder político, uma vez que *kratos* simbolizaria a participação na política e, por isso é diferente de *arche*, pois esta última sim se relacionaria com a liderança e poder políticos. Se a sociedade, de maneira geral, não estava, então, efetivamente no controle do poder político, isso descaracteriza a visão de democracia homogênea, tradicional e sem conflitos que tradicionalmente se vincula nos estudos sobre os atenienses. Controle político é diferente de participação na política, e ao descontruir uma perspectiva ideal do grego antigo, é possível percebê-lo como agente histórico que disputa espaços sociais.

Por qual razão, então, não considerar o teatro como instrumento de interesses, não apenas na mensagem das obras dramáticas, como também pela maneira como é organizado e colocado em prática? Para isso, torna-se necessário, em um primeiro momento, um debate sobre o próprio fazer teatral de Atenas na antiguidade: sua organização, suas finanças, premiação e a maneira como os sujeitos históricos defendiam suas ideias, visto que são categorias correlacionadas. Para a análise dos interesses desses mesmos sujeitos, o diálogo com documentos – tais como suas orações nas assembleias – passa a ser um dos princípios da linha que une essas diversas categorias aqui citadas. Ao compreender o fazer teatral, é possível problematizar, em um segundo momento, a atuação dessas forças sócio-políticas no cenário ateniense de finais do século V.

2.1) MUITO MAIS QUE LITERATURA: O TEATRO, SEU FINANCIMENTO E SUA BASE ECONÔMICA

Este trabalho possui como principais objetos de pesquisa as peças *Bakxai* (*As Bacantes*), tragédia de Eurípides de 406/5 a.C., e *Batraxoi* (*As Rãs*), comédia de Aristófanes, de 405 a.C. No entanto, para além do aprofundamento na análise das obras, faz-se necessária uma maior compreensão dos pormenores responsáveis pelo funcionamento do teatro na prática dos festivais atenienses – foco das investigações propostas.[24]

[24] Para se desvencilhar da perspectiva apenas literária do teatro antigo – visão esta que acaba determinando um distanciamento ainda maior das diversas investigações contemporâneas com esse tema –, é possível iniciar um aprofundamento sobre seus mecanismos, auxiliando no entendimento acerca da participação dos indivíduos em sua produção, bem como dos diversos usos e ferramentas, antes mesmo de compreender o fundamento dos festivais de teatro. Mesmo não sendo o objetivo desta tese, a título de exemplo daquilo que a pesquisa em teatro antigo pode abarcar, suscita-se estudos como de Thomas Webster, os quais são capazes de fornecer pormenores dos aparatos gerais utilizados nas apresentações teatrais, tais como os dispositivos dos coros, o cenário, maquinário, danças, máscaras, entre outros fatores. Cf (WEBSTER, 1956) e (WEBSTER, 1970). Embora não sejam estudos recentes, nem sempre são considerados para avaliar o fazer teatral como um todo, e, no entanto, se situam para além da simples interpretação dos textos dramáticos. Essas perspectivas enriquecem os olhares sobre as análises do teatro

Partir-se-á, sobretudo, das avaliações acerca do festival da Grande Dionísia (principal de Atenas), mas também do festival das Leneias – eventos nos quais as peças foram apresentadas ao público. *Batraxoi* de Aristófanes teria auferido o primeiro prêmio das Leneias de 405 (HORNBLOWER; SPAFORTH, 2012, p. 158) e também primeiro lugar das comédias da Grande Dionísia do mesmo ano (MILLIS; OLSON, 2012, p. 168). Por sua vez, *Bakxai* de Eurípides teria conseguido vitória póstuma[25] em 405 na Grande Dionísia (HORNBLOWER; SPAFORTH, 2012, p. 551).

Algumas das principais bibliografias sobre o estudo do teatro ateniense apontam que o festival das Leneias ocorria durante o mês de janeiro para o fevereiro: o *Gamelion* – mês dos casamentos – e teve seu início possivelmente no mercado da cidade até a construção do Teatro de Dioniso em Atenas, aproximadamente em 440 a. C.[26] Para Eric Csapo e William Slater, a transferência do festival para o local do teatro se deve pelo fato do estabelecimento de um "[...] contexto formal de *choregos* [patrocinador dos coros] e poetas" (CSAPO; SLATER, 2001, p. 123), o que também pode ser atestado pelo início da contagem – no mesmo período – de uma lista epigráfica dos vitoriosos nas Leneias – cujo código pode ser identificado como *IG* II² 2325 (MILLIS; OLSON, 2012, p. 178-221).

Acerca das apresentações das Leneias, estudiosos como Arthur Pickard-Cambridge e Margarete Bieber divergem opiniões. O primeiro situa as exposições da tragédia e comédia a partir de meados do século V (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 38) e Bieber aponta a primeira metade do século para tragédias e cerca de cinquenta anos depois para comédias (BIEBER, 1939, p. 95). Segundo Isabel Castiajo: "[...] os grandes poetas trágicos raramente participavam nas Leneias, ao passo que era usual os poetas cômicos concorrerem indistintamente a qualquer festival". (CASTIAJO, 2012, p. 16).

Muito embora Pickard-Cambridge aponte a característica "doméstica" desse festival, até pelo período de grandes tempestades que não auxiliavam a navegação e a visitação externa (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 37-38), Csapo e Slater enfatizam

---

na antiguidade, ampliando o foco e dinamizando suas características como ações socioculturais de sujeitos históricos em seu tempo.

[25] *As Bacantes* foi a última peça escrita por Eurípides antes de vir a falecer.

[26] A propósito das Leneias ocorrerem no mês dos casamentos, cf. (BIEBER, 1939, p. 95); (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 22); (CSAPO; SLATER, 2001, p. 121). Sobre terem iniciado no mercado de Atenas e posteriormente transferido ao Teatro de Dioniso cf. (BIEBER, 1939, p. 95); (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 36; 38); (CSAPO; SLATER, 2001, p. 123).

que justamente o caráter menos "cosmopolita" das Leneias em comparação com a Grande Dionísia refletiria – no primeiro caso – em uma menor restrição da participação dos metecos como integrantes do coro e seus patrocinadores (os *choregoi*); "[...] uma vez que a propaganda de conteúdo puramente ático parece dirigida a um público internacional" (CSAPO; SLATER, 2001, p. 123). Essas questões estabelecem a complexidade da prática teatral até mesmo para um festival considerado de menor evidência como as Leneias, na medida em que apresenta um teor de apelo sócio-político por trás de seu funcionamento – mesmo de menor intensidade comparado à Grande Dionísia –, teor esse muitas vezes relegado a segundo plano por estudiosos.

Por um lado, a propaganda ática para os estrangeiros se constituiria uma importante responsabilidade dos representantes das Leneias em um momento crítico para Atenas, sobretudo porque este festival passa a ganhar ainda mais relevância em sua organização e financiamento no início dos conflitos do Peloponeso – a julgar pelos primeiros períodos de registro encontrados na lista de vitoriosos das Leneias; a saber, as inscrições do código *IG* II² 2325 (MILLIS; OLSON, 2012, p. 178-221) – ocasião de uma provável tentativa de caracterização ática nos esforços pelo retorno da confiança dos aliados na Liga de Delos.[27] Por outro lado, o caráter cosmopolita de Atenas ficaria mais sistematizado sob a alçada da Dionísia Urbana, que enfatizaria seu poderio tanto para as regiões aliadas nas disputas contra os Persas, quanto para ressaltar o simbolismo de sua força em meio aos conflitos do Peloponeso – principalmente na construção da perspectiva de Atenas como *capital cultural*, utilizando uma expressão de Ian Morris (MORRIS, 2005, p. 47).

[27] Sobre a Liga de Delos, Claude Mossé aponta que: "Assim é designada a aliança defensiva que reuniu em torno de Atenas as cidades egeias logo após as Guerras Médicas [atualmente chamadas Guerras Greco-Persas]. A Liga foi constituída em 478. Seu centro era o santuário jônio da ilha de Delos. As cidades aliadas conservavam, em princípio, sua independência em relação à cidade *hegemon*, que era Atenas. Na verdade, à exceção das grandes ilhas (Quios, Lesbos e Samos), que conservavam sua própria frota e forneciam contingentes para assegurar a defesa comum contra os bárbaros, os outros aliados contentavam-se em pagar um tributo destinado a cobrir os custos de equipagem da frota. [...] A Liga de Delos encaminhava-se assim para transformar-se em império ateniense. [...] a necessidade dos aliados de apresentar-se em Atenas para defender-se diante dos juízes atenienses nos conflitos que os opunham à cidade, que se encontrava assim na dupla posição de juiz e parte interessada; a obrigação de usar a moeda ateniense, que privava os aliados do que era antes de mais nada um símbolo de soberania; o peso dos tributos e o recurso a métodos pouco ortodoxos para assegurar sua coleta – muitos eram os fatos que atestavam a transformação da Liga de Delos. Compreende-se portanto que a Guerra do Peloponeso, destinada inicialmente a defender os interesses atenienses, tenha sido vista pelos aliados como um peso particularmente insuportável e que as defecções tenham aumentado na medida das dificuldades encontradas pelos atenienses. A aliança, mesmo assim subsistiu até o fim da guerra, e apenas a derrota e a conclusão da paz com Esparta levaram a seu fim". (MOSSÉ, 2004, p. 82; 84).

O festival da Grande Dionísia ocorria durante o mês de março para o abril: o mês do *Elaphebolion* (CSAPO; SLATER, 2001, p. 105) – mês dos cervos (BIEBER, 1939, p. 96) –, evento no qual eram apresentadas tragédias, comédias, peças satíricas e ditirambos. Possuía como rito preliminar ao festival o sacrifício de um boi por parte dos efebos de guerra oferecido a *Dionysus Eleuthereus*, cuja estátua era escoltada por eles em uma procissão para o Teatro de Dioniso (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 58; 59). A característica dessa procissão enfatiza a relação entre a importância sócio-política e cultural dada aos assuntos militares aliada ao simbolismo e os usos do teatro na antiguidade ateniense, e não apenas o fundamento religioso desse festival.

Para além dessas questões, é categórico o semelhante enfoque na valorização econômica do teatro dentro mesmo desses rituais. Durante a procissão – ou *Pompe* –, os patrocinadores dos coros (*choregoi*) apareciam com trajes luxuosos junto aos jovens representantes de guerra (CSAPO; SLATER, 2001, p. 106), muito embora, no evento da *Proagon* (que significava "antes do concurso" do festival), 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 Dioniso – 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 maneira geral, seja na valorização militar ou econômica desses rituais, é notória a importância política na elaboração da Dionísia Urbana. De acordo com Pickard-Cambridge, este festival:

> [...] não era controlado pelo arconte basileu, o sucessor dos reis como supremo oficial religioso de Atenas, mas pelo arconte epônimo. Ele tinha o encargo da procissão e dos contextos dramáticos e ditirâmbicos, com a assistência de dois *paredroi* [assistentes gerais do festival] e [...] de três *epimeletai* [que segundo Peter Wilson, ficavam responsáveis pelas nomeações e por responderem pelo arconte na eficiência de sua produção (WILSON, 2003, p. 52)]. Os últimos eram originalmente nomeados por voto na Assembleia e pagos pelas suas próprias despesas, mas no tempo de Aristóteles eram escolhidos por sorteio, um de cada tribo, e recebiam [...] do estado para o equipamento necessário. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 56).

Apenas pelo fato de serem contemplados arcontes epônimos – principais líderes e juízes supremos de Atenas – e não basileus (representantes religiosos), já

demonstra o caráter politicamente engajado do festival da Grande Dionísia. A partir do século V, apesar dos arcontes terem sido designados por sorteio e pela deliberação do Conselho dos Quinhentos segundo as próprias considerações da obra *A Constituição de Atenas* (ARISTÓTELES, LV, 1-2), seus auxiliares gerais poderiam ser escolhidos pessoalmente pelo arconte, mesmo que necessitassem prestar contas ao final do cargo exercido (ARISTÓTELES, LVI, 1). De acordo com David Whitehead:

> A singularidade disso em uma constituição em que todos os outros oficiais eram eleitos pelo povo ou escolhidos por sorteio é evidente. Estudiosos têm plausivelmente conjecturado que isso é uma sobrevivência de um estado pré-democrático. Ainda que com o fato de que sob a constituição democrática desenvolvida, esses *paredroi* tenham sido tema de uma preliminar *dokimasia* [processo judicial pelo qual os cidadãos passavam para saber se estavam aptos ao cargo que estariam exercendo] e uma final *euthynai* [prestação de contas ao final do prazo dentro do cargo exercido] [...] não elimina inteiramente a anomalia constitucional que eles representam; [...] para além de nomear seus *paredroi* como um ato de patrocínio pessoal, os arcontes poderiam, aparentemente, se lhes aprouvessem, dispensá-los. Os arcontes eram convidados, na realidade, a escolher seus *philoi* [aqueles os quais se tem interesse em conjunto], seus parentes e amigos. (WHITEHEAD, 1986, p. 303; 304).

Aquilo que Whitehead denomina de *anomalia constitucional*, fomentando um possível resquício "pré-democrático", para esta pesquisa simboliza uma característica da própria conjuntura do sistema democrático ateniense em si,[28] na medida em que fornece os subsídios dos conflitos presentes no jogo político, bem como as estratégias utilizadas para associações de interesse mútuo[29] e atuação no poder. O recurso a esta atuação, neste caso, se trata dos usos políticos possíveis dentro da produção do teatro antigo.

---

[28] De fato, segundo Martin Ostwald: "A democracia ateniense às vezes é descrita como uma forma de governo em que todos os cidadãos poderiam governar e serem governados por sua vez, e em que a posse do cargo foi em grande parte determinado pelo sorteio. Mas isso é na melhor das hipóteses uma meia-verdade, uma vez que apenas os magistrados escolhidos por sorteio que tinham deveres de rotina para executar; os cargos importantes, que exigiam habilidades políticas e diplomáticas especiais foram preenchidas por eleição direta, geralmente de membros de famílias ricas e bem-nascidos que tiveram as gerações dadas para o serviço do Estado. [...] Não há dúvida de que o nascimento e a riqueza ajudaram o acesso seguro aos importantes cargos militares, diplomáticos e financeiros; na verdade, só os ricos e o bem-nascidos eram normalmente eleitos para as principais magistraturas. No entanto, qualquer pessoa, independentemente de proveniência, experiência ou riqueza, poderia desafiar esses funcionários em seu *dokimasiai* e na sua *euthynai*, e as queixas contra eles seriam ouvidas e julgadas por jurados escolhidos por sorteio de um total de seis mil, também escolhidos por sorteio [...]." (OSTWALD, 1987, p. 82-83).

[29] Mais discussões acerca dessas associações políticas serão aprofundadas na segunda parte deste capítulo.

Se a guerra possuía grande relevância para os atenienses, verificada sobretudo pelo viés teatral – a saber, pelo próprio tema das batalhas nas obras dramáticas apresentadas –, a base de financiamento dessas instituições fundamentava o poderio de Atenas material e simbolicamente – em se tratando do próprio festival da Dionísia Urbana. A *agon* (competição) por parte das obras trágicas e cômicas era seguida de uma assembleia, momento em que deliberavam sobre atuações as mais diversas dos participantes e patrocinadores das produções teatrais que acabavam de ocorrer, e as cerimônias iniciais focavam na imponência dos beneficiadores do festival. De acordo com Csapo e Slater:

> A competição abria com um número de cerimônias: um ritual de purificação do teatro, seguida de uma libação (vinho oferecido aos deuses) por dez generais, os mais importantes oficiais eleitos no estado ateniense. É interessante observar que as libações eram derramadas não por um representante de Dioniso ou qualquer outro ofício sagrado, mas pelas cabeças cívicas do estado. Quatro rituais seguidos que eram puramente cívicos em caráter. 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 em Atenas. (CSAPO; SLATER, 2001, p. 107-108).

Novamente é possível analisar a relevância sócio-política daqueles que, ao conduzirem o financiamento, sistematizavam a produção dos festivais. Esse debate pode ser observado nas palavras de Demóstenes[30], um dos oradores da assembleia em seu discurso *Oração da Coroa*:

> Quanto à proclamação no teatro, eu não vou insistir que milhares de nomes tenham sido mil vezes tão proclamados, nem que eu mesmo tenho sido coroado de novo e mais vezes antes até agora. Mas realmente agora, você é tão estúpido e cego, Ésquines, que é incapaz de refletir que a coroa é igualmente gratificante para a pessoa que é coroada onde quer que ela seja coroada, mas que o anúncio feito no teatro é apenas para o bem daqueles por quem é conferido? Toda a audiência é estimulada a fazer o serviço à comunidade, e eles

[30] Demóstenes foi um grego de Estado e orador da antiga Atenas. Seus discursos traduzem inúmeras discussões acerca da política e cultura atenienses do século IV. Sua família pertencia a uma tribo local denominada Pandionis do demos de Paiania, no oeste da Ática. Situou-se contra a expansão macedônica em seus discursos, promovendo argumentos de vinculação das necessidades de Atenas com interesses de uma política externa mais ativista. (WEISS, 2012, p. 10-11; 14).

> aplaudem a gratidão daquele que dá mais do que aquele que recebe; e essa é a razão porque o estado promulgou esta lei. (DEMÓSTENES, XVIII, 120).

Nesta argumentação, Demóstenes refere-se a um discurso de Ésquines[31] denominado *Contra Ctesifonte*. No século IV, Ésquines teria contestado na assembleia a lei na qual a audiência do teatro passava a referenciar e posteriormente coroar apenas os financiadores do festival, reivindicando a antiga valorização pública dos homens mortos na guerra representados pelos seus filhos (os quais sentavam-se na *prohedria* [nos assentos da frente; os honoríficos do teatro]). (ÉSQUINES, III, 153-154). Como pode ser observado, Demóstenes consegue fundamentar a cada vez maior representatividade e poder daqueles que forneciam o *misthos* (o pagamento) e a sustentação do festival, se remetendo a eles ao apontar que a cidade referenciava aqueles que "dão mais do que os que recebem" – provavelmente afirmando a glória que os participantes da guerra e sua prole recebiam durante o evento. O mais interessante desse debate é que a instituição do teatro e seu funcionamento na prática passam a ter um significado ainda mais importante do que aqueles que representaram Atenas nas batalhas.

No decorrer do século V, durante o acontecimento do grande festival, o mar estava navegável e fluía a riqueza em Atenas com facilidade – seja no comércio, no seu simbolismo cultural, ou na busca de unificação das cidades pelo compartilhamento de sua moeda – favorecendo-a como o mais importante centro de patrocínio artístico (MORRIS, 2005, p. 47). Além disso, em sua maioria, seus arcontes eram atenienses residentes nas cidades com significativo poder (2005, p. 46).

A partir da avaliação dos financiamentos (seja do Estado, seja dos cidadãos atenienses ou estrangeiros), é possível analisar desde a maneira como organizavam a utilização e gerência dos assentos daqueles que assistiam aos espetáculos; o financiamento dos coros; até a remuneração dos artistas. Neste último caso, segundo Castiajo: "[...] ao Estado cabia a responsabilidade pelo pagamento dos atores, pelos honorários do poeta e pelo prêmio atribuído ao vencedor [...]" (CASTIAJO, 2012, p.

[31] Ésquines foi um orador nascido em Atenas, de origem pobre e grande rival político de Demóstenes. Serviu o exército com distinção durante o século IV. Dentre suas empreitadas, foi acusado de traição por Demóstenes quando se demorou em sua embaixada para retificar os termos de paz com Filipe II da Macedônia, mas foi inocentado. Quando em 336 a. C. Ctesifonte discursou a favor de seu amigo Demóstenes para ganhar a coroa de ouro pelos seus serviços ao Estado, Ésquines acusou-o de ter violado a lei na apresentação da moção em *Contra Ctesifonte*. O resultado foi a vitória completa de Demóstenes com seu discurso *Oração da Coroa*. (WEISS, 2012, p. 3-4).

21). A combinação desses elementos conduzia a características suntuosas tanto na administração do teatro, quanto na sistemática distribuição e arrecadação de fundos.

2.1.1) A AUDIÊNCIA E A *THEORIKA*

Os autores Pickard-Cambridge (1953, p. 268-269) e Csapo e Slater (2001, p. 286; 291) concordam não apenas com a existência de cidadãos no festival da Dionísia Urbana, mas também com a presença de mulheres e crianças na audiência. Para isso, apontam referências tais quais a abordagem a um público feminino por parte de peças como, por exemplo, *A Paz* de Aristófanes (*Eirene* – 421 a. C.). Pickard-Cambridge assinala ainda a presença de escravos (1953, p. 269).

Para além da diversidade da audiência do Grande Dionísia, questões sociais para o uso dos assentos do espetáculo foram fundamentadas. Essas eram preocupações do Estado, que passou desde a aplicar verbas ao teatro a serem deliberadas e aceitas pela assembleia e pelo conselho (no século V) até destinar um fundo institucionalizado de fomento para acessibilidades no teatro durante o século IV: a *theorika* – apesar do valor não ultrapassar dois óbolos (moeda de pouco valor), registrados no período de Demóstenes (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 270); (CSAPO; SLATER, 2001, p. 288).

Baseando-se na obra *A Constituição de Atenas* (ARISTÓTELES, XLIII, 1 – XLVII, 2), o dicionário léxico de grego-inglês organizado por Henry George Liddell e Robert Scott aponta que, sobre a θεορικά: “[...] em Atenas, [trata-se do] fundo para fornecimento de assentos gratuitos aos espetáculos públicos” (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 797). Essa definição oficial da *theorika*, cuja natureza seria privilegiar o acesso ao teatro por parte dos cidadãos pobres suscitaria controvérsias quanto à sua origem; quanto à necessidade de seu surgimento antes ou após a venda dos assentos por ordem (CSAPO; SLATER, 2001, p. 287; 288); até mesmo devido ou não à uma concorrência ao uso dos assentos de madeira antes da construção daqueles de pedra – segundo o Escólio de Luciano (*Timon*, XLIX) apontado por Csapo e Slater (2001, p. 294). Para esses autores:

> Talvez a mais importante consequência da instituição do fundo da *theorika* era dar ao Estado o interesse direto em estabilizar a admissão de custos, e isso era provavelmente mais importante que o donativo em si na garantia de elegibilidade universal, embora o tamanho do teatro negava uma acessibilidade universal. (CSAPO; SLATER, 2001, p. 288).

As teorias da competição por assentos no século V, por serem de madeira, são dignas de questionamento. O próprio historiador Eric Csapo problematiza essa questão, apresentando a confusão e contradição de algumas documentações sobre os assentos de madeira:

> Em particular, eles [os autores das fontes] não explicam como o teatro de madeira é mais favorável à confrontação violenta [por assentos] do que um teatro de pedra (era porque tinha um tamanho mais restrito?). E eles não explicam como a introdução de taxas de entrada era algum tipo de solução para a competição por assentos. No entanto, a versão de Ulpiano [escoliasta de Demóstenes], provavelmente a mais antiga do grupo, não compartilha nenhuma dessas incoerências. Ao contrário de outras fontes, Ulpiano não faz as taxas de entrada [ao teatro] uma solução aos conflitos civis, mas a causa. Ele assume a existência de taxas de entrada para começar, e ele explica sua existência pelo fato do teatro ter sido construído de madeira (ULPIANO em DEMÓSTENES, *Olynthiac* 1. 1). (CSAPO, 2007, p. 101-102).[32]

Desta forma, não foram os assentos de madeira os responsáveis pela disputa por lugares, mas, segundo as análises de Csapo acerca de Ulpiano, a prévia existência de taxas de venda cobradas. Essas taxas, assim como a *theorika*, não devem ser encaradas apenas como simples regimentos da administração financeira do teatro, mas também elementos que envolvem questões de disputa sócio-política e econômica. Em primeiro lugar porque o Estado aplicaria formas de sustentabilidade política na feitura dos festivais, em segundo porque pagariam pelos lugares aqueles cidadãos (com suas possíveis mulheres e crianças) e os estrangeiros os quais detinham poder aquisitivo e, consequentemente, autoridade social e política.

[32] Sobre Ulpiano, Raffaella Cribiore o aponta como sofista e professor de retórica em Emesa e depois em Antioquia, neste último caso, numa das mais prestigiosas escolas do Império Romano tardio. (CRIBIORE, 2007, p. 38; 51; 73; 973-974).

Nesse sentido, Csapo e Slater consideram a *theorika* sob a perspectiva de estratégia de manutenção de poder por parte do Estado. Vista dessa maneira, a *theorika* também passa a ser um instrumento para atingir aceitação pública, sobretudo dentro das discussões propostas ao voto nas assembleias. O apoio popular e a mobilização política eram ferramentas também utilizadas a partir da produção do festival de teatro na facilitação da entrada nos espetáculos àqueles de menor condição.

Segundo José Antonio Dabdad Trabulsi, 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 (a *stasis*) era vista como algo ruim. A polis era uma estrutura de dominação e exploração, bem como a relação de forças entre as cidades. Daí a busca de coesão interna, sobretudo contra ameaças exteriores. Trabulsi aponta que as crises traziam desordens, mas o que ele denomina *elite* (os líderes políticos e seus aliados) 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[33] hostis umas às outras (TRABULSI, 2001, p. 59). Se, por um lado, a *stasis* era um fator avaliado como negativo, por outro lado, caberia ao Estado a tentativa de coesão também pelo viés da atuação e produção teatral em Atenas, levando em consideração seu domínio cultural e de propaganda simbólica com a utilização de ferramentais tais quais a *theorika*.

Sobre a problemática origem da *theorika*, há indícios de sua atribuição ainda no século V, muito embora essa afirmativa parta de um registro de caráter biográfico sobre a vida de Péricles em um momento histórico posterior e, por isso, de legitimidade contestável.[34] Mesmo assim, vale ressaltar que a partir do texto *Péricles*, Plutarco afirma: “[...] Péricles [...] recorreu à distribuição de sua própria riqueza às pessoas. [...] E logo, com os subsídios aos festivais, salários dos jurados e outras tarifas e generosidades, ele subornou a multidão por atacado e usou-os em oposição ao Conselho do Areópago”[35] (PLUTARCO, IX, 2-3). Assim, Plutarco atribui a *theorika* a Péricles sob interesses de manutenção do poder político. De acordo com David Roselli:

---

[33] A segunda parte do atual capítulo situará o debate acerca desses grupos, facções ou também denominadas *hetaireias*.

[34] Há que se considerar que os textos biográficos possam vir a apresentar uma característica de análise inventiva sobre a trajetória dos sujeitos sociais.

[35] “O Areópago recebeu seu nome da colina dedicada ao deus Ares na qual realizavam-se as reuniões do conselho que assessorava o rei na Atenas da época arcaica. Quando o arcontado passou a ser uma magistratura anual, o conselho do Areópago acolhia todos os arcontes que deixavam o cargo. [...] A

> A introdução do fundo da *theorika* é corretamente datado em meados do quarto século. [...] No entanto, [...] a finança pública ateniense sugere que a distribuição do fundo público aprovada pelos *demos* para atender aos festivais (θεορικά) existiu como pagamentos ad hoc no quinto século, mas isso não era parte do fundo da *theorika* que veio a existir depois no quarto século. (ROSELLI, 2009, p. 5-6).

Para Roselli, essa instituição não era possível no quinto século, chamada apenas de *economias do teatro* por parte das comédias antigas (ROSELLI, 2009, p. 6), liberando pagamentos a partir de autorizações individuais por meio de debates na assembleia (2009, p. 8). Mesmo assim, segundo o autor, a partir de 411 a. C. este fundo de financiamento para o acesso aos assentos do teatro foi aos poucos institucionalizado (2009, p. 8) – momento que perpassa o recorte temporal da pesquisa (entre 411 e 405), pois incluem a apresentação das obras *As Bacantes* de Eurípides e *As Rãs* de Aristófanes –, até ser oficialmente atribuído em meados do quarto século.

Nesse sentido, a constituição da "máquina" do teatro pela sistematização das verbas a ele destinadas não pode ser ignorada, uma vez que apresenta elementos importantes na manutenção do poder e nas disputas políticas por trás das produções do festival. A ocasião de abertura dessa institucionalização da *theorika* demarca o início dos golpes oligárquicos em Atenas[36]: período turbulento em meio a disputas por espaço e lideranças políticas as quais serão abordadas mais profundamente em um segundo instante do capítulo.

---

criação por Clístenes de um segundo conselho, a *Boulé* dos Quinhentos, e mais tarde, em 461, as medidas tomadas por Efialtes privaram o conselho do Areópago de grande parte de suas atribuições. Na Atenas democráticas dos séculos V e IV, o Areópago praticamente não intervinha na vida política da cidade. Suas funções, essencialmente jurídicas [...]." (MOSSÉ, 2004, p. 38-39).

[36] Segundo Mossé, houve em Atenas em finais do século V, durante o período derradeiro dos conflitos do Peloponeso, tentativas de golpe oligárquico, situando o início em 411, logo após o fracasso da expedição à Sicília, e a de 404, depois da derrota da frota ateniense em Egospótamos. Oligarcas e aqueles que se situavam como democratas [aristocratas] enfrentavam-se em lutas violentas. Nesse sentido, a oligarquia era, na verdade, o regime em que o poder estava nas mãos dos ricos. (MOSSÉ, 2004, p. 214). Esses últimos apontamentos de Mossé são perspectivas necessárias para se pensar nas ações políticas do teatro pelo uso da riqueza e do *misthos* no funcionamento dos festivais de teatro da Dionísia Urbana.

2.1.2) OS *THEATROPOLAI* OU *THEATRONAI*

Ao mesmo tempo em que existia a preocupação por donativos do Estado na facilitação do acesso ao teatro – sejam eles por finanças aceitas na assembleia ou instituídas como *theorika* a partir de finais do século V e sobretudo em meados do IV – havia a negociação do Estado ateniense para com cidadãos que, segundo Pickard-Cambridge, se tornassem representantes da manutenção e do reparo do teatro: os *theatropolai* (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 272).

De acordo com o dicionário léxico grego-inglês, θεατροπώλες (*theatropoles*) significa: "aquele que vende assentos no teatro" (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 787). Segundo Csapo, o seu plural significaria *theatropolai* ou *theatronai* (CSAPO, 2007, p. 96), o que não deve ser confundido com *arkhitektones* – os gerentes do teatro da época de Péricles, os quais recebiam o *misthos* (o pagamento) daqueles que recebiam auxílio para assistir os espetáculos (CSAPO, 2007, p. 102). Para o autor, não há registro epigráfico da existência dos *theatronai* no teatro de Atenas, mas as evidências comparativas fazem sua existência provável pelo próprio fato do Teatro de Dioniso cobrar pelo acesso aos espetáculos (CSAPO, 2007, p. 97). Ainda segundo o autor:

> Os *theatrones* "*theatron*-comprador" [comprador de lugares para assistir ao espetáculo] e *theatropoles* "*theatron*-vendedor" [vendedor de lugares para assistir ao espetáculo] claramente executam a mesma função. Os dois termos simplesmente expressam diferentes perspectivas. "*Theatron*-comprador" trai a perspectiva do Estado, que vende a franquia e este é sem dúvida o termo oficial. [...] Por contraste "*theatron*-vendedor" trai a perspectiva da audiência que compra dele o acesso.
>
> Os festivais de teatro [de Atenas], com uma periodicidade anual e localizado no coração de um grande centro urbano, tinha audiências maiores e mais regulares [...]. Era exatamente o tipo de manutenção regular de trabalho que a democracia ateniense gostava de redistribuir para os empresários privados. Os demos e mesmo as cidades fora da Ática imitavam o sucesso da Dionísia Urbana, construindo teatros, apontando *choregoi* e realizando concursos para ditirambo, tragédia e comédia. Alguns pelo menos poderiam aparecer para imitar a cidade em vender o trabalho dos empresários. **A cidade ficava só para ganhar com a venda da franquia e não ter nenhum problema ou despesa; os empresários lucravam com a venda dos assentos. Todos ficavam felizes, excetuando apenas os frequentadores do teatro ateniense, que culpavam a ganância dos *theatronai* por**

> **maiores custos de admissão ou a escassez de assentos**. (CSAPO, 2007, p. 89; 100). (Destaque nosso).

Os termos escolhidos por Csapo em uma perspectiva *modernista* de análise historiográfica, a saber, conceitos como *empresários*, *franquia* e *lucro* fomentam o debate no que concerne a vida econômica do teatro, muito embora os sujeitos históricos da época não pensassem dentro do modelo da sociedade de mercado contemporâneo. Além de um determinado tipo de controle social pela perspectiva financeira de atuação no teatro, novamente é plausível perceber questões condizentes à manutenção do poder e mobilização políticas a partir do monopólio ao acesso a um dos maiores símbolos da grandeza cultural de Atenas por parte do Estado e de ricos cidadãos.

2.1.3) JUÍZES E JULGAMENTO DA GRANDE DIONÍSIA

Segundo Csapo e Slater, os prêmios da Grande Dionísia não eram voltados para as obras dramáticas, mas para a produção. Nestes termos, mesmo o poeta e o patrocinador (o *choregos*), ganhando prêmios separados, uma única decisão determinava o sucesso de ambos (CSAPO; SLATER, 2001, p. 157). Assim, muito embora o trabalho do poeta fosse considerado, havia uma grande importância social dada à função do *choregos* em nome dos demais responsáveis pela produção das peças.

Havia grande preocupação com a prevenção de corrupções e subornos. Por isso, as normas de julgamento das competições da Grande Dionísia eram estabelecidas de maneira sistematizada. É de comum acordo entre estudiosos do tema de que o processo de avaliação das apresentações artísticas se dava com a submissão de uma lista de nomes com possíveis candidatos a juízes por parte das dez tribos. O Conselho da *boule*, ao aprová-los, os colocava em jarros selados sob a presença dos *choregoi* e os levava para o tesouro do Estado na Acrópole. Durante a competição, os jarros eram levados ao Teatro de Dioniso, onde o arconte selecionava um nome de cada tribo por sorteio. Os juízes elegidos apareciam e se sentavam ao lado do arconte basileus na fileira da frente – o que pode ser atestado no verso 297 da própria peça *As Rãs*. Não

eram todos os juízes os escolhidos para a contribuição do resultado final, mas somente aqueles determinados por sorteio.[37]

Toda essa preocupação na conduta de seleção dos juízes e no processo de julgamento dos espetáculos era fundamentada nos detalhes colocados em prática. Os juízes selecionados que votassem em uma obra produzida por sua própria tribo teriam que apresentar uma justificativa especial e contundente (WILSON, 2000, p. 100). Sobre o assunto, Peter Wilson afirma:

> Dentro dessas circunstâncias, o fato de que um juiz tenha querido votar em sua tribo para ganhar pode, então, ser aberto à interpretação como um sinal mais significativo que os dois [o juiz e o *choregos* – o patrocinador da obra] se reconciliaram, uma vez que um voto para a vitória da tribo foi também, e talvez acima de tudo, um voto para seus *choregoi*. O que concede bem com tudo o que sabemos sobre o funcionamento da choregia que esta votação para a vitória de seu coletivo democrático comum poderia ser interpretado principalmente como um sinal de que o conflito pessoal entre dois dos homens mais importantes da tribo estava no fim. Mas ela representa para nós uma demonstração surpreendente que tais relações pessoais entre os indivíduos da elite podiam ser declaradas abertamente em tribunal como motivos legítimos para se determinar sua votação no julgamento de uma *agon* poética. (WILSON, 2000, p. 101).

Nesse ínterim, apesar da pompa e padronização do ritual de seleção de juízes e do processo de julgamento das produções teatrais, faz-se necessário analisar as peculiaridades de atuação dos sujeitos envolvidos. Pickard-Cambridge enfatiza a existência de violência e parcialidades por parte de indivíduos mais poderosos nas tentativas de influenciar o procedimento (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 98). Além disso, o autor sustenta a ideia de que o clamor da audiência dos espetáculos poderia determinar o resultado final do julgamento das competições teatrais, na medida em que a própria peça *As Rãs* de Aristófanes, que teria sido apresentada nas Leneias de 405 a. C. foi contemplada com uma segunda apresentação, já na Grande Dionísia do mesmo ano, em função de uma resposta positiva a uma demanda popular (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 98; 102).

A ideia de que a audiência poderia favorecer um determinado resultado é refutada por Christopher Marshall e Stephanie Van Willigenburg. Uma vez que a

[37] Sobre o processo de julgamento teatral, conferir (CSAPO; SLATER, 2001, p. 158), (WILSON, 2000, p. 99), (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 97-98), (MARSHALL; WILLIGENBURG, 2004, p. 4; 6).

audiência comporta variedade em sua composição, é preciso, segundo os autores, se pautar no encargo e nas considerações dos juízes (MARSHALL; WILLIGENBURG, 2004, p. 12). No entanto, o rigor em se focar apenas no empenho dos juízes pode significar a perda da compreensão do próprio fundamento da organização por apresentações teatrais, razão pela qual a atual tese se sustenta: a busca pelo convencimento popular de uma mensagem que não é apenas sociocultural como também é, sobretudo, de ideais e anseios políticos.

Para Marshall e Willigenburg, embora exista um pensamento tradicional de que no resultado emitido entre os dez juízes selecionados, apenas cinco eram oficiais e lidos a público por sorteio, era relevante a existência de maioria na finalização do procedimento. Isso significa que, entre os cinco primeiros juízes, se não houvesse maioria de escolha quanto às produções teatrais que deveriam ser vitoriosas, outros eram sucessivamente sorteados, até que o resultado final de vitória deixasse de ser ambíguo (MARSHALL; WILLIGENBURG, 2004, p. 2).

Partindo de análises sobre as considerações da peça *Ecclesiazusae* de Aristófanes (ou *As Mulheres na Assembleia* – versos 1154-1162), Marshall e Willigenburg apontam que só se votava ao final de todas as apresentações e isso implicaria na memória dos juízes sobre as peças. Segundo Aristófanes, é por essa razão que as melhores obras eram apresentadas ao final e, assim, acabavam saindo vitoriosas (MARSHALL; WILLIGENBURG, 2004, p. 5).

Outro relevante apontamento de Marshal e Willigenburg é que caso houvesse apresentação de mais de uma peça por poeta, as indicações dos juízes eram feitas em nome dos *didaskaloi* (os diretores), para diferenciar as obras apontadas (2004, p. 10). Essa questão favorece a ideia da atual pesquisa sobre a atuação de grupos políticos no espaço de produção teatral, visto que a possibilidade de mais de uma obra apresentada amplia o leque de direções diferentes, e, por isso, com financiamento de *choregoi* distintos, com mensagens dramáticas variadas.

2.1.4) AS *LITOURGIAI* E A *CHOREGIA*

A respeito das *litourgiai* (ou liturgias), 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 pelo Estado: o mérito social, político e cultural em servir à comunidade ateniense doando porções da fortuna em forma de liturgia para determinadas instituições – entre elas inclusive a *trierarchia* (liturgia voltada para a guerra), e a *choregia*, voltada para os custos das produções teatrais, especificamente com a formação dos coros.

Os cidadãos, fossem eles da antiga aristocracia ou da nova oligarquia que surgia – como os comerciantes e artesãos enriquecidos ao longo do período clássico de Atenas –, viam-se na possibilidade de operar com liderança política nas assembleias na medida em que as liturgias fomentavam participação e o preenchimento de importantes cargos, e a consequente responsabilidade de sua atuação. Como exemplo significativo de análise da pesquisa, tem-se a instituição da *choregia*, que, segundo Mossé:

> Dentre todas as liturgias atenienses, é sobre a coregia 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 coregos eram designados pelo arconte-epônimo para os concursos de tragédias e comédia das Grandes Dionísias. [...] Os coregos, escolhidos dentre os atenienses mais ricos de mais de quarenta anos, eram durante o ano de sua coregia isentos de qualquer outra liturgia. Rivalizavam entre si por ocasião dos concursos, e eram, como os autores, coroados pelo povo ao fim do concurso. A coregia, inicialmente considerada uma honra que permitia atrair as graças do *demos*, acabou tornando-se com as outras liturgias, um encargo pesado [...]. (MOSSÉ, 2004, p. 78).

Como pode ser analisado, apesar de ser considerada um "encargo pesado" – uma vez que era uma das mais dispendiosas (gastava-se entre 3 e 4 talentos [CSAPO; SLATER, 2001, p. 139]), e uma das principais contribuições pela visibilidade e importância sócio-política do teatro –, a *choregia* possuía as vantagens de sustentação e poder em um espaço político no qual se prezava uma imagem imbuída de dedicação e

envolvimento também financeiro para uma das maiores instituições da antiguidade clássica ateniense: a produção teatral. A disputa por coroas na premiação dos concursos dramáticos, e pela imortalização de seus nomes por meio das gravações dos *choregoi* nos resultados finais da competição – conforme inscrição epigráfica de código *IG* II² 2318 (MILLIS; OLSON, 2012, p. 5-58)[38] – traduzia a honra de seus participantes.

Nesse sentido, a *choregia* revelava uma dualidade em seu significado: por um lado uma perspectiva ideal de Estado construída sob as bases do discurso aristocrata de honra pelo provimento na produção de trabalhos artísticos de grande relevância social, por outro lado, um viés de pretensão individual pela manutenção de poder. De acordo com David Wiles, as ambições individuais por parte da tradicional aristocracia do século VI e início do V foram confinadas à necessidade do desenvolvimento de atuações políticas que visavam àquilo que aos poucos foi se estruturando como práticas de uma democracia ateniense (WILES, 2000, p. 51). Dessa forma, as ambições deveriam ser limitadas a um ideal de provimento e de gerência da *polis* como um todo e não apenas dos grupos de famílias (2000, p. 51). Aos poucos, com a possibilidade de abertura na atuação como *choregos* também por parte da oligarquia formada pelos comerciantes que ascendiam em riqueza e status, esse sistema passou a se estruturar com forte apelo de disputa política. No entanto, a nível aparente, a simbologia de um ideal democrático por parte da prática da *choregia* configurou e definiu sua representatividade na vida social da Atenas clássica. Segundo Andronike Makres:

> Em um nível ideológico, tanto a concepção e a operação do sistema litúrgico era governado por princípios e valores democráticos: ele fornecia um mecanismo de "tributação" à classe rica; esta se assegurava que seus recursos eram usados para o avanço dos interesses da maioria; e assegurava que aquelas propriedades individuais eram não apenas financeiramente mas também

[38] Essa inscrição epigráfica, também denominada de *Fasti*, era assim chamada ao traduzir a lista cronológica dos registros, tanto dos participantes externos (os arconte- epônimos responsáveis pela organização geral do festival de cada época), quanto dos participantes internos das produções vitoriosas de cada ano no festival da Grande Dionísia. Consistia em onze itens assim dispostos para cada período, desde a primeira metade do século V: "(Item 1) o nome do arconte-epônimo; (Item 2) o nome da tribo que levou o prêmio dos garotos do ditirambo; (Item 3) o nome do *choregos* vitorioso dos garotos do ditirambo; (Item 4) o nome da tribo que levou o prêmio dos homens do ditirambo; (Item 5) o nome do *choregos* vitorioso dos homens do ditirambo; (Item 6) o notável *komoidon* (dos poetas cômicos); (Item 7) o nome do *choregos* cômico vitorioso; (Item 8) o nome do *didaskalos* (poeta) [que também poderia ser o diretor] cômico vitorioso; (Item 9) o notável *tragoidon* (dos poetas trágicos); (Item 10) o nome do *choregos* trágico vitorioso; e (Item 11) o nome do *didaskalos* (poeta) [que também poderia ser o diretor] trágico vitorioso." (MILLIS; OLSON, 2012, p. 6). Infelizmente, a inscrição *IG* II² 2318 encontra-se apenas em fragmentos e, portanto, deficitária de informações mais precisas.

> pessoalmente envolvidas nessas funções, forçando assim os ricos a se envolverem nos assuntos da polis democrática e prevenir a alienação da classe alta quanto ao restante da sociedade. Finalmente, a dependência da instituição das liturgias, das quais a choregia era uma parte, sob os princípios da *philotimia* (o desejo ou vontade de um indivíduo para ser o destinatário de honras públicas), de *philonikia* (o desejo ou vontade de ser o vencedor de um concurso) e de *charis* pública (um senso de obrigação ou gratidão da comunidade perante os contribuintes individuais) ofereceu uma alternativa para as atitudes da classe alta: em vez de perseguir o interesse próprio de mente estreita que era potencialmente prejudicial para o bem-estar da sociedade, indivíduos ricos eram consistentemente desafiados a experimentar a satisfação de terem perseguido e servido por causas comuns. (MAKRES, 2014, p. 72).

Muito embora Makres consiga delinear com detalhes o funcionamento da *choregia* naquilo que concerne os anseios dos *choregoi*, o autor se rende a compreender a atuação dessas camadas altas da sociedade seguindo uma tendência apenas ao apelo do modelo democrático concebido ao enfatizar a busca por "causas comuns". Ao partir dessa perspectiva, Makres retira do foco de análise um necessário aprofundamento na avaliação dos interesses dos grupos sociais envolvidos.

Essa característica é passível de ser observada até mesmo entre estudos como de Peter Wilson, um dos especialistas no tema da *choregia*. Wilson não acredita na possibilidade desse sistema ser considerado simplesmente como uma ferramenta poética de estratégia e propaganda políticas (WILSON, 2000, p. 67), apesar de admitir a flexibilidade com que a instituição da liturgia poderia representar: seja na defesa da democracia, seja como "droga" pela qual os *demos* poderiam se subverter (2000, p. 89).

Partindo do rompimento de toda essa ponderação sobre o tema é possível analisar documentos tais quais os escritos de Lisias[39] sobre um orador desconhecido em Atenas. Trata-se do testemunho de defesa de um enriquecido réu de 403 a. C. contra a acusação que sofria de corrupção e suborno enquanto financiava serviços públicos (depoimento contra sua *dokimasia* – seu processo judicial de avaliação do cargo exercido). Após apresentar uma longa lista de contribuições – não apenas como

[39] Lisias era um logógrafo e um orador da Ática. Um homem rico que recebeu uma propriedade de herança de seu pai e, embora tenha sido apenas estrangeiro residente de Atenas, prestava serviços públicos que teriam envergonhado muitos daqueles que também participaram desses serviços (LISIAS, XII, 20). O fato de possuir uma casa como propriedade o classificaria na mesma medida que *isoteleis* – estrangeiros que pagavam o mesmo imposto dos cidadãos –, sendo isento do *metoikion* – imposto especial para quaisquer estrangeiros residentes. Lisias ficava no Pireu, onde empregava cerca de 120 escravos em seus manufaturados e passou pelo período turbulento do golpe oligárquico de finais do século V. (WEISS, 2012, p. 48-49).

choregos para a tragédia na Dionísia Urbana a partir de 410 a. C., ditirambos em outras ocasiões, e ao participar do sistema da *trierarchia* e *gymnasiarchia* (financiamento da competição de atletas) [LISIAS, XXI, 1-5]–, o orador apela para a honra de todo o *misthos* empregado em suas funções.

> Por minha parte eu peço, suplico a vocês, para não me condenarem por venalidade, nem para acreditarem que qualquer quantidade de dinheiro iria me fazer desejar qualquer mal que se abateu sobre a cidade. Porque eu deveria ser um louco, senhores, se, depois de passar o meu patrimônio em cima de vocês na busca de distinção, aceitei suborno dos outros com o objetivo de ferir o Estado. [...] Além disso, senhores – e este é um ponto que estou ansioso para mencionar –, nunca antes quando tinha que executar um serviço público no seu aparelho fiz eu considerar a grande dificuldade que eu deixaria meus filhos, tanto quanto mais pobres, mas muito melhor do que falhar no zeloso exercício de minhas obrigações. (LISIAS, XXI, 22-24).

A atuação do orador de Lisias situa-se inicialmente ao período que demarcou o golpe oligárquico no campo de transformações políticas em Atenas, a saber, no ano de 411 para 410, momento marcado pelas revoltas cada vez mais significativas dos aliados contra o poderio ateniense nos conflitos do Peloponeso e na aliança dos espartanos com a Pérsia para o apoio de oficiais responsáveis pela derrubada da democracia em Atenas – fundamentada sob a liderança de 400 cidadãos. Para a *dokimasia* do orador de Lisias, todo esse contexto foi o estopim para que se esboçassem dúvidas sobre a idoneidade do desempenho de suas funções – entre elas, como *choregos* – dentro do ideal sistema democrático perdido pela nova ordem oligárquica. Mesmo assim, em seu discurso, o orador apela para a audiência sobre o fato de considerar mais importante o emprego do financiamento público em detrimento de prover seus próprios filhos. Segundo essas ideias, Wilson contribui com o seguinte questionamento: “Teria ele lançado a carreira com uma extravagante *choregia* sob a expectativa de que sua performance teria seu sentido acolhido sob a nova ordem?” (WILSON, 2000, p. 89).

É justamente para tentar problematizar essa questão que a atual pesquisa parte do princípio da sistemática busca por benefícios políticos por parte dos sujeitos históricos envolvidos na conjugação geral das funções do *choregos*, incluindo a fundamentação do tipo de mensagem transmitida pelas obras dramáticas financiadas. Pensar na possibilidade do orador de Lisias operando como *choregos* dentro de um sentido “acolhido sob a nova ordem” de então, é sustentar a ideia de que determinadas

facções políticas utilizavam o teatro de maneira deliberada para atingir vantagens específicas.[40]

Segundo Marcel Mauss, as *prestações econômicas* das sociedades que ele denomina como "primitivas", "arcaicas" ou precedentes à nossa (e que por isso com características divergentes) podem fundamentar de uma só vez um conjunto de instituições: unindo, por vezes, perspectivas religiosas, jurídicas e, sobretudo morais da vida política, familiar ou de grupo, que definem àquilo que o autor denomina de *fenômenos sociais totais* (MAUSS, 2003, p. 187). Essa definição de relação social intrínseca fornece subsídios para a compreensão do significado de prestações voluntárias – tal qual o encargo financeiro no caso de Atenas – prestações estas reconhecidas como *dádivas* em um sistema de troca não baseado no mercado como se conhece na contemporaneidade, mas na espera pela *retribuição* (MAUSS, 2003, p.188). Nesse sentido, a *charis* pública apontada na explicação de Andronike Makres – que simboliza o "senso de obrigação ou gratidão da comunidade perante os contribuintes individuais" (MAKRES, 2014, p. 72) – é o resultado abstrato e geral pelos quais os *choregoi* esperam quando ao final de suas atribuições.

> Nas economias e nos direitos que precederam os nossos, nunca se constataram, por assim dizer, simples trocas de bens, de riquezas, e de produtos num mercado estabelecido entre os indivíduos. Em primeiro lugar, não são indivíduos, são coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam, as pessoas presentes ao contrato são pessoas morais: clãs, tribos, famílias, que se enfrentam e se opõem [...]. Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente. Enfim, essas prestações e contraprestações se estabelecem de uma forma sobretudo voluntária, por meio de regalos, presentes, embora elas sejam no fundo rigorosamente obrigatórias, sob pena de guerra privada ou pública. Propusemos chamar tudo isso *o sistema das prestações totais*. (MAUSS, 2003, p. 190-191).

[40] No intuito de compreender as possíveis vantagens suscitadas por essas facções, a tese analisa, no terceiro capítulo, o fundamento e as entrelinhas de determinadas mensagens poéticas presentes nas obras dramáticas apontadas anteriormente como objetos da pesquisa: *Bakxai* (*As Bacantes*) de Eurípides, de 406/5 a.C., e *Batraxoi* (*As Rãs*) de Aristófanes, de 405 a.C.

As palavras de Mauss auxiliam, assim, nas análises sobre a *choregia*, uma vez que permitem ampliar a perspectiva econômica liberal e funcionalista mais conhecida. Nesse ínterim, o sujeito que contribui e aqueles que auferem a dádiva detêm respectivamente, como em um sistema de *dons* e *contradons*, a *obrigação de dar* e a consequente *obrigação de receber* em um sistema de reciprocidade involuntária dentro do contrato social (MAUSS, 2003, p. 200).

No entanto, a resposta quanto à relação de obrigatoriedade no recebimento não fica apenas restrita à audiência do espetáculo e aos frequentadores das assembleias públicas (os quais automaticamente devem gratidão aos *choregoi*), mas, principalmente aos poetas, que passam assim a ter, como trabalho artístico, o empenho de comprometimento com seus financiadores. A partir dessa relação, até mesmo as mensagens das obras dramáticas terão, mesmo em seus pormenores, indícios do comando dos *choregoi* e dos grupos sociais os quais fazem parte.

Essa relação de poder não se inicia pela figura do *choregos*. Para compreender o "fio condutor" da estruturação do domínio econômico e político do financiamento teatral, é preciso avaliar a atuação dos arcontes-epônimos e seus *epimeletai* na escolha daqueles que viriam a financiar as obras e os coros na *choregia* de cada ano. De acordo com Aristóteles:

> O arconte, logo de início, proclama primeiramente que, até o término do seu mandato, cada um manterá a posse e o domínio dos bens que detinha antes dele iniciar as suas funções. Em seguida, constitui três coregos para as tragédias dentre os mais ricos de todos os atenienses; outrora, ele constituía também cinco para as comédias, mas atualmente são as tribos que os provêem. A seguir, recebem-se os coregos providos pelas tribos: para [o coro] dos homens, das crianças e das comédias nas Dionísias, [...] para as Dionísias cada tribo provê seu coro [...]. (ARISTÓTELES, LVI, 2-3).

Andronike Makres, partindo da análise da tradução de Peter John Rhodes sobre essa passagem da *Constituição de Atenas* de Aristóteles, analisa termos como "atualmente são as tribos que os indicam" e "coregos indicados pelas tribos" (MAKRES, 2014, p. 73-74) ao invés do uso da apreciação "as tribos que os provêem" ou "coregos provido pelas tribos" – estas últimas utilizadas na tradução de Francisco Murari Pires (passagem anteriormente citada). A versão em inglês de Rhodes também

apresenta um termo distinto sobre a atuação do arconte-epônimo: no lugar dele "constituir" os *choregoi*, ele os "designa".

Deste modo, a divergência nos significados das palavras "indicação" e "designação" ficam mais acentuadas, sobretudo na diferença hierárquica das funções e relevâncias entre os arcontes-epônimos, seus *epimeletai* e as tribos na organização dos festivais. Se durante o século V o arconte-epônimo escolhia três entre os mais ricos para serem *choregoi* das tragédias, além de cinco para as comédias, no século IV a indicação dos nomes passa a ser responsabilidade das autoridades tribais, sob a supervisão dos *epimeletai* – os principais oficiais de cada tribo. Mesmo assim, os arcontes-epônimos não perdiam o controle da escolha, uma vez que "[...] era um ato final a designação feita pelo arconte, o que denota que o arconte era a autoridade com a última palavra nesses acordos." (MAKRES, 2014, p. 74).[41] Segundo Peter Wilson:

> O papel do arconte na atribuição de poetas para os *choregoi* sempre foi o eixo prático de qualquer viés do drama como um meio de conluio de divulgação de uma agenda particular, estritamente política, nas mãos dos ricos (e, portanto, no modo como o argumento caminha, antidemocráticos) *choregoi*, arcontes e poetas. Esse "jogo" crucial no sistema uniu os recursos poéticos da cidade com os recursos culturais e materiais privados dos seus mais ricos indivíduos. (WILSON, 2000, p. 67).

A relação de poder disposta para os *choregoi* em seu desempenho não estava apenas na função sistemática de treinar e organizar as atividades do seu coro (WILSON, 2000, p. 71), mas principalmente porque faziam parte desse jogo, o "prestígio, honra e vitória" – ou a denominada *economia de prestígio* apontada por Wilson – que lhes traziam status sociopolítico. Por isso o autor afirma a própria característica do sistema na presença de voluntários que solicitavam a inclusão de seus nomes para as próximas *choregiai*, incluindo aqueles que por serem eventualmente mais pobres, poderiam pedir recursos emprestados para conseguirem atuar na função (WILSON, 2000, p. 53).

O domínio sobre a produção teatral se dava de tal maneira que, muito embora, durante a maior parte do século V, os diretores das obras dramáticas fossem os próprios

[41] Sobre a importância do papel do arconte-epônimo nas designações finais dos *choregoi*, Makres utiliza os discursos de Demóstenes como referência (DEMÓSTENES, XX) – *Contra Leptines*: fala em que Demóstenes aponta a troca de recriminações entre o arconte e o *epimeletai* quando um *choregos* não teria sido designado para a tribo Pandionis (tribo pela qual Demóstenes fazia parte).

poetas (por isso o termo *didaskaloi* designar os dois conceitos), no final do século V e ao longo do século IV os diretores passaram a serem outros (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 91) e os *choregoi* eram diretamente responsáveis pela contratação desses indivíduos terceiros que provavelmente precisariam criar sob as considerações de seus financiadores.[42] De forma geral, havia toda uma motivação pelas já explicitadas *philotimia* (desejo de prestar honras públicas) e *philonikia* (desejo de vencer concursos) as quais legitimavam a extravagância desses *choregoi* (WILSON, 2000, p. 145-146), mas especialmente a sustentação de uma realidade de *agons* chorégicas entre os grupos sociais.

Apesar de constar em um período histórico diferente da pesquisa, é possível conceber o discurso de Plutarco intitulado *Nícias* (115 d. C.) referente ao século V. A fala de Plutarco é elucidativa não apenas da disputa entre dois *choregoi* que demarcaram, na prática de suas funções, a tendência de escolha e favorecimento da audiência na assembleia para aquele *choregos* que geralmente demonstrava maior popularidade, status ou riqueza.

> [...] Péricles liderou a cidade em virtude de sua excelência nativa e poderosa eloquência, e não tinha a necessidade de assumir quaisquer maneirismos persuasivos com a multidão; mas Nícias, uma vez que não tinha esses poderes, mas tinha riqueza excessiva, procurou por meio desta ganhar a liderança do povo. E uma vez que ele duvidou de sua capacidade para competir com sucesso com a vulgaridade versátil pelo qual Cléon servia aos prazeres dos atenienses, ele tentou cativar as pessoas com coro e competições atléticas, bem como outras prodigalidades, superando na opulência e elegância os seus antecessores e contemporâneos. Dentre suas dedicatórias sobreviveram até o presente dia duas estátuas de Atena na Acrópole, que perderam seu ouro, e o templo encimado por tripés *chorégicos* [prêmios dedicados aos *choregoi* de ditirambos] no santuário de Dioniso; ele foi frequentemente vitorioso com seus coros, e nunca foi derrotado. (PLUTARCO, III, 1-3).

[42] Apesar de Peter Wilson afirmar que cabia aos *choregoi* apenas a viabilização de um "assistente de direção" (*hypodidaskalos*) (WILSON, 2000, p. 83), é possível constatar a possibilidade de contratação de diretores a partir de um discurso de Demóstenes intitulado *Contra Mídias*, no qual ele aponta a presença de um indivíduo denominado Sânio, que teria sido contratado como *didaskalos* por um "poderoso" *choregos* denominado Teozótides (DEMÓSTENES, XXI, 58-59).

Além das palavras de Plutarco, é possível analisar, também, exemplos como a oração de Andócides[43] em seu discurso *Contra Alcibíades*, de 415 a.C. Neste caso, identifica-se igualmente um maior prestígio de Alcibíades em detrimento ao seu opositor na *choregia* – Táureas –, permanecendo a disputa pela maior honra. Entre os representantes da assembleia, sustenta-se o histórico de grandes contribuições litúrgicas dos concorrentes na *choregia*, e, portanto, a avaliação das generosidades para com a cidade; o teor das ancestralidades (e é particularmente necessária a compreensão de que Alcibíades vinha da tradicional família dos Alcmeônidas); o poder das oratórias e das experiências com os assuntos de guerra (WILSON, 2000, p. 148). Todas essas questões são características as quais poderiam ser vinculadas à figura de Alcibíades.

> Então, novamente, lembrem-se de Táureas, que competiu contra Alcibíades como *choregos* de um coro de garotos. A lei permite a expulsão de qualquer membro que seja de um coro concorrente que não é do nascimento de Atenas, e é proibido resistir a qualquer tentativa a tal ejeção. No entanto, na vossa presença, na presença dos outros gregos que observavam, e antes de todos os magistrados de Atenas, Alcibíades partiu Táureas a golpes. Os espectadores mostraram sua simpatia com Táureas e seu ódio de Alcibíades por aplaudir a um coro e se recusando a ouvir o outro em tudo. Porém, Táureas não era ninguém melhor para isso. Em parte por medo, em parte, de subserviência, os juízes pronunciaram Alcibíades como vencedor, tratando-o como mais importante que o juramento deles. E parece-me natural que os juízes devessem, portanto, buscar o favor com Alcibíades, quando eles poderiam ver que Táureas, que tinha gasto tão vasta quantia, estava sendo submetido a insultos, enquanto seu rival, que mostrou tal desprezo pela lei, era todo-poderoso. A culpa recai sobre os senhores. Os senhores se recusam a punir a insolência [...]. (ANDÓCIDES, IV, 20-21).

Embora as queixas de Andócides fundamentem críticas à falta de oficialidade na prática da *choregia* em Atenas – pela exacerbada valorização do prestígio de determinados *choregoi* em detrimento das próprias leis –, faz-se necessário enfatizar o papel do Estado na figura do arconte-epônimo na seleção daqueles que atuavam com as

[43] Andócides era logógrafo e não era orador profissional. "[...] participou durante os conflitos do Peloponeso da mutilação de Hermes na véspera da partida da expedição ateniense contra Sicília em 415 a. C. Embora ele salvasse sua vida tornando-se informante, foi condenado à perda parcial dos direitos civis e forçado a deixar Atenas. [...] se envolveu em atividades comerciais, e retornou a Atenas no âmbito da anistia geral que se seguiu à restauração da democracia (403 a. C.), e preencheu alguns importantes cargos. Em 391 a. C. ele foi um dos embaixadores enviados para Esparta para discutir termos de paz, mas as negociações falharam. Oligárquico em suas simpatias, ele ofendeu seu próprio grupo e foi desconfiado pelos democratas." (WEISS, 2012, p. 5).

liturgias, financiamentos que teriam um teor de determinação e dever a ser cumprido. Durante esse processo, devido às grandes despesas da *choregia*, o candidato escolhido poderia solicitar o artifício denominado *antidosis*, no qual ele demandaria outro indivíduo em que ele considerasse mais apto para trocar de função, ou, caso fosse da preferência, que o indivíduo trocasse bens com o originalmente designado ao cargo para que este pudesse direcionar as posses ao fomento litúrgico. Para tanto, o oficialmente escolhido poderia deliberar sua postura, apontando sua participação exaustiva em diversas liturgias anteriores ou até mesmo que já teria realizado a troca com terceiros em outras ocasiões, entre outros fatores.[44] Entretanto, embora fosse um procedimento padrão a ser seguido, os representantes da *choregia* frequentemente utilizavam esse recurso da *antidosis* como estratégia para atingir inimigos políticos, e, assim, transformar o recurso em uma oportuna ferramenta para disputa de poder.

Apesar de se tratar de uma alocução do século IV, as análises acerca do discurso de Demóstenes intitulado *Contra Mídias* bem como a avaliação do histórico de conflitos entre este orador e Mídias passam a ser uma questão exemplar do significado desse recurso de disputa de poder contra inimigos atribuído à estratégia de utilização da *antidosis*. Além disso, esse discurso auxilia na compreensão das querelas que envolviam a atuação de Demóstenes como *choregos* na Grande Dionísia.[45]

Antes de vir a falecer, seu pai havia dado sua guarda, concessão de legados e fortuna em nome de tutores. No entanto, Demóstenes manteve contendas judiciais contra seu tutor Áfobo por administração fraudulenta no intuito de recuperar seu patrimônio. Trasíloco, irmão de Mídias – este último um aristocrata muito rico – estaria a favor de Áfobo e, juntamente a seu irmão, propôs que Demóstenes aceitasse a *trierarchia* de Mídias ou submeter-se ao processo de *antidosis*. Embora Mídias tivesse o interesse pela propriedade de Demóstenes, este aceitou a liturgia em seu nome, razão pela qual Mídias o teria insultado verbalmente em sua casa (LÓPEZ EIRE, 1985, p. 259-260). Demóstenes teria, então, levantado ação judicial contra Mídias, que não compareceu, e, embora lhe rendesse multa, Mídias teria entrado com litígio contra

[44] Segundo Aristóteles: "Então, o arconte procede às trocas de fortuna [*antidosis*] e encaminha as suas alegações: caso alguém declare ter desempenhado essa liturgia anteriormente, ou estar isento por ter desempenhado uma outra liturgia e não ter ainda vencido seu prazo de isenção, ou não ter ainda a idade (com efeito o corego para o coro das crianças deve ter mais de quarenta anos)." (ARISTÓTELES, LVI, 3). Sobre o tema, também é possível conferir: (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 87); (CSAPO; SLATER, 2001, p. 140); (MOSSÉ, 2004, p. 192).

[45] A data dessa participação específica de Demóstenes como *choregos* é imprecisa: entre 350 e 348 a. C., sendo este último ano o período de registro do discurso *Contra Mídias* (DEMÓSTENES, XXI – 14-18).

Demóstenes solicitando que lhe retirassem os direitos de cidadão. Todas essas questões os colocaram como inimigos políticos (LÓPEZ EIRE, 1985, p. 260).

Após o início das querelas, Demóstenes teria se oferecido voluntariamente para ser *choregos* da Grande Dionísia com grande esforço de financiamento para obter o prêmio do concurso. Segundo o discurso de Demóstenes, estaria apontada, assim, a oportunidade de Mídias para prejudicá-lo:

> Mídias em seu desgosto manteve um fogo constante de insultos, insignificantes ou graves, durante todo o período do meu serviço. Agora, o problema que ele causou, opondo-se à isenção do nosso coro do serviço militar, ou colocando-se à frente como superintendente da Dionísia e exigindo eleição, esses e outros aborrecimentos semelhantes vou passar em silêncio; [...] vou me limitar ao que vai incitar a indignação de todos vocês de forma igual. [...] As vestes sagradas – todas as vestimentas providas para o festival eu considero sagradas antes de serem usadas – e as coroas de ouro que eu pedi para a decoração do coro, ele conspirou para destruir, homens de Atenas, por uma incursão noturna nas instalações do meu ourives. E fez destruí-los, embora não completamente, porque estava além de seu poder. [...] Mas, não contente com isso, homens de Atenas, na verdade ele corrompeu o treinador do meu coro; e se Teléfanes, o flautista, não tivesse provado o amigo mais leal a mim, [...] não poderíamos ter tomado parte na competição, atenienses; o coro teria vindo destreinado [...]. Nem sua insolência parou por lá. Foi tão desenfreada que ele subornou o próprio arconte coroado; ele uniu os coristas contra mim; ele gritou e ameaçou, em pé ao lado dos juízes [...]. Então, depois que ele já havia corrompido os juízes na competição dos homens [coro de homens no ditirambo], [...] ele agrediu a minha pessoa, e foi ele o principal responsável por impedir a minha tribo, que era vencedora, de ganhar o prêmio. (DEMÓSTENES, XXI, 14-18).

Se a presença de conspirações nas retóricas dos participantes políticos de Atenas dentro da produção teatral dos séculos V e IV é tão latente nas documentações – revelando, não necessariamente uma materialidade das práticas teatrais em si mesmas, mas as contendas que envolviam essas práticas bem como suas questões de litígio –, é possível ponderar o intenso domínio dos *choregoi*, não apenas na organização e apresentação das obras, como na construção da passagem do texto dramático. Essas questões podem ser fundamentadas, por exemplo, sustentando exames críticos acerca da ostentação dos prêmios recebidos a partir dos discursos, ou a busca pelo controle de maneira geral, inclusive dentro das produções dos concorrentes e no suborno de diretores.

Essas são proposições imprescindíveis para a compreensão do funcionamento das *litourgiai* e da *choregia* – fatores muitas vezes relegados nos estudos como atuações que buscariam apenas o "bem comum", conforme anteriormente apontado. A partir dessas avaliações, a pesquisa permite um olhar menos generalizado e mais pormenorizado sobre essas instituições, partindo do pressuposto de que seria necessário todo um conjunto de indivíduos – um grupo sociopolítico – para que a legitimidade e o poder representativo e político pudessem se efetivar – como a trajetória de Demóstenes teria demonstrado quanto às associações de Áfobo com Trasíloco e Mídias –, cada qual unido a interesses semelhantes em uma determinada *choregia* (ou outra liturgia), com seus respectivos sujeitos responsáveis pela produção. Um exemplo dessa problemática é a instituição da *sinchoregia*: em um determinado momento de finais do século V, conjecturou-se instituir a participação de dois *choregoi* em cada obra. O que isso significaria?

2.1.5) A *SINCHOREGIA*

Para Edward Capps, o conhecimento acerca da *sinchoregia* está vinculado às considerações do escoliasta de Aristófanes sobre a peça *Batraxoi* (*As Rãs*) (CAPPS, 1896, p. 319). De acordo com Csapo, em *Escólio das Rãs* o escoliasta citava uma passagem de Aristóteles referente a uma obra perdida intitulada *Vitórias Dionisíacas* (CSAPO, 2001, p. 155-156), no qual, segundo Capps, Aristóteles apontava que durante o arcontado de Cálias um decreto foi estabelecido: para cada tragédia e comédia apresentada na Grande Dionísia, haveria o provimento de dois *choregoi* designados pelo arconte (CAPPS, 1896, p. 319) ao invés de apenas um.

Apesar de Cálias ter sido arconte-epônimo em Atenas durante os anos de 412/411 e 406/405, a *sinchoregia* teria sido instituída em uma data posterior a 411, conforme Lisias (XXI, I). Nesse sentido, a constituição da *sinchoregia* teria sido

efetivada durante as produções de *As Rãs* e *As Bacantes* em Atenas – respectivamente obras de Aristófanes e Eurípides –, e, portanto, na Grande Dionísia de 406/405.[46]

Este período, no final dos conflitos do Peloponeso, demarca um momento histórico de complexidades políticas e econômicas. Para Capps, a *sinchoregia* serviria simplesmente para cumprir a necessidade de divisão de verbas para atender um momento de dificuldades financeiras (CAPPS, 1896, p. 327). Assim, com a presença de problemas econômicos pelos conflitos do Peloponeso, não caberia pensar na ideia de que esse novo sistema conviria, por exemplo, para cumprir a tarefa de lidar com um suposto aumento no número de apresentações de comédias de três para cinco em 406/405[47] – pois, com mais demanda de peças se exigiria um maior número de *choregoi*, o que ficaria improvável se eles ainda necessitaram dividir a tarefa em cada uma delas.

Analisar a existência da *sinchoregia* meramente pela necessidade de nutrir um período de "dificuldades econômicas" é perder a potencialidade de avaliação da estrutura de poder instituída nesse momento histórico de reviravoltas políticas em Atenas e golpes oligárquicos. O próprio autor Edward Capps vincula o elevado poder do arconte-epônimo de designação de *choregoi* ao estabelecimento da *sinchoregia*, visto que, segundo ele "a seleção [de *choregoi* nas peças cômicas] pelas tribos veio somente quando a *sinchoregia* foi abandonada." (CAPPS, 1896, p. 327). Também o autor é capaz de apontar que, mesmo Atenas tendo melhorado suas condições econômicas por volta de 388 a. C. (um período após o restabelecimento do estado democrático e do final das batalhas do Peloponeso), a *sinchoregia* continuou e, portanto, igualmente o poder de escolha do arconte. Essas condições favoreciam os mais ricos atenienses, aqueles que estariam no ápice da atuação do sistema geral da *choregia*, uma vez que o foco de importância em poucos indivíduos também diminuía a distribuição das tarefas e, consequentemente, enfraquecia o acesso às realizações de honrarias e reconhecimentos sociais.

---

[46] Apesar do questionamento de Edward Capps sobre a possibilidade de presença da *sinchoregia* nas Leneias – pelo fato de *As Rãs* também terem se apresentado neste outro evento do mesmo ano –, não há até então referências sobre esse tema (CAPPS, 1896, p. 322).

[47] "Durante a guerra do Peloponeso e tendo em conta as *hypotheseis* às peças de Aristófanes, *Nuvens* (Dionísias, 423 a. C.), *Paz* (Dionísias, 421 a. C.) e *Aves* (Dionísias, 414 a. C.) que nomeiam apenas o primeiro, segundo e o terceiro lugares na competição, parece que eram produzidas, por questões econômicas, apenas três comédias." (CASTIAJO, 2012, p. 26).

> Os muito ricos eram os principais oponentes dessas medidas [da passagem de poder de escolha para as tribos], porque eles sofreriam mais fortemente pela mudança. A abolição da sinchoregia e a transferência do poder de nomeação para as tribos foi um método simples de realizar [...]. A vantagem da mudança para os moderadamente ricos era compensada por uma perda do poder administrativo, que se tornou a causa de grandes alterações na forma e no modo de apresentação da comédia; para as tribos não precisaria insistir de forma tão eficaz, como o arconte, na manutenção de um elevado padrão e uma liberal oferta de dinheiro por parte dos choregoi. Num momento em que espírito público estava em baixa, uma mão forte de direção foi a mais necessária. Os principais resultados desta investigação sobre a história da sinchoregia dramática podem ser resumidos como se segue. Em 406 uma lei foi aprovada que prevê a conjunção de dois cidadãos na choregia trágica e cômica para a Dionísia Urbana. Entre 399 e 394, provavelmente mais perto da última data, esta lei era revogada para a tragédia, enquanto que, para a comédia, a synchoregia foi mantida, e antes de 388 o número de comédia para ser apresentada foi aumentado para cinco. Este arranjo durou até cerca de 340, quando o antigo uso foi restabelecido [de apenas um *choregos* para cada obra cômica]. Provavelmente, ao mesmo tempo, a nomeação de choregoi cômicos foi transferida do arconte para as tribos. A vitória, no entanto, continua a pertencer ao choregos como representante oficial do coro e a tribo. (CAPPS, 1896, p. 328).

Dessa forma, quanto mais centralizado o poder de decisões no campo dramático – que refletiria uma semelhante centralização de poder político – mais elevados os graus da produção teatral, não apenas pelo nível do escrutínio de magistrados e dos representantes administrativos de maneira geral, mas sobretudo pela dificuldade maior no alcance de honrarias por parte de uma maior camada social. Apenas poucos nomes mais imponentes eram escolhidos até então para os cargos, os quais estariam diretamente ligados a pequenos grupos de interesse, e quanto maior a disputa pela obtenção de um melhor resultado nos concursos dramáticos – fruto de um período ainda mais intenso de querelas e lideranças oligárquicas –, mais esses grupos sociais se uniam e disputavam entre si em nome de uma melhor atuação.

Por isso, reduzir a *sinchoregia* como medida encontrada apenas para suprir "dificuldades econômicas" é não avaliar o contexto histórico de Atenas em finais do século V. Tendo em vista um processo de golpe na busca de poucas lideranças políticas no poder entre 411 e 404, a *sinchoregia* se sistematizaria como ferramenta de uma maior participação de cidadãos ricos ligados a grupos de disputa, uma vez que era possível colocar em ação dois indivíduos como *choregoi* que muito provavelmente

interagiam dentro de uma mesma coligação – o que teria ocorrido justamente no período das obras dramáticas analisadas na pesquisa.

Infelizmente, embora Edward Capps tenha descoberto um fragmento pertencente à inscrição epigráfica *IG* II² 2318 referente à lista dos vitoriosos da Grande Dionísia – incluindo o nome dos *choregoi* da *sinchoregia* de finais do século V e início do IV (CAPPS, 1943, p. 7) –, o mesmo encontra-se incompleto no ano de 405 entre outros períodos. Essa data demarcaria inclusive a informação sobre os dois *choregoi* da peça *As Bacantes* e também os dois de *As Rãs* – e que auxiliaria na compreensão dos grupos que fizeram parte de suas produções.

Mesmo sem uma resposta efetiva acerca dos *choregoi* das obras de Eurípides e Aristófanes referenciadas[48], é possível ao menos problematizar o próprio fundamento da legitimação da *sinchoregia* de maneira geral. Para tanto, parte-se da necessidade de análise acerca do papel do arconte Cálias nesse processo – magistrado responsável pela constituição de dois *choregoi* para cada obra.

Olivier Aurenche, ao analisar o discurso *Sobre os Mistérios*, de Andócides (de 415 a. C.), aponta que este apresentava a existência de certas associações de grupos sociais. Andócides, a partir da exposição de uma lista de nomes, denunciava a formação de três grupos de origem com interesses políticos distintos. Agia, assim, como *sicofanta*[49] dos integrantes responsáveis pela mutilação das cabeças de Hermes feita em 415 e a paródia dos Mistérios de Elêusis – rito de iniciação no culto às deusas Deméter e Perséfone nesta região da Ática.

Entre esses grupos estaria o grupo de Alcibíades; grupo em que Cálias fazia parte segundo esse documento de Andócides (AURENCHE, 1974, p. 46). Trata-se de uma associação política que se mostra inicialmente com características de interesses

[48] Segundo Capps, o fragmento referente aos vitoriosos da Dionísia de 405 encontra-se na Coluna VI da inscrição *IG* II² 2318 e foi intitulado "fragmento d". Ao invés de conter 12 linhas, na realidade ele possui 14, carecendo de mais 2 linhas de informações (CAPPS, 1943, p. 8-9).

[49] "Os sicofantas eram acusadores quase profissionais. A justiça ateniense, com efeito, ignorava o ministério público, que em nome da cidade-estado moveria processos contra os que atentassem à segurança do Estado. A defesa dos interesses públicos era deixada a qualquer cidadão, e todos tinham o direito de mover uma ação contra quem julgassem atentar contra os interesses da cidade. [...] em Atenas alguns indivíduos teriam feito desse tipo de acusação uma especialidade, esperando lucrar com isso, seja ao receber parte da multa que o acusado fosse condenado a pagar, [...] seja fazendo-se comprar pelo acusado para retirar a queixa, seja ainda servindo aos interesses de um político influente ao agir por sua conta em troca de um salário. [...] Os sicofantas eram seguramente um dos pontos negros da democracia ateniense. Assim, a cidade previra disposições próprias para limitar os efeitos de uma prática ligada à própria organização judiciária. O acusador que renunciasse sem razão a sua ação, portanto, podia ser multado, assim como quem não obtivesse um quinto de votos favoráveis por ocasião de um processo." (MOSSÉ, 2004, p. 256-257).

múltiplos e mesclados, visto que era formada tanto por aristocratas de famílias tradicionais, quanto de metecos (AURENCHE, 1974, p. 109). Em sua origem, esse grupo visava buscar forças de aliança com a Pérsia para barganharem poder em Atenas, questões que definiram os posteriores movimentos de um regime oligárquico.

Uma vez que esses nomes se interessariam em seu agrupamento para o alcance e manutenção de domínio político – haja vista o delinear do movimento oligárquico – a própria *sinchoregia*, na figura de Cálias, se fundamentaria como síntese dessa busca de sustentação. Porém, a hipótese da tese é de que na medida em que os interesses específicos se apresentariam de forma mais latente ao longo do processo político de Atenas de final do século V, os próprios usos que os dois *choregoi* fariam de seu trabalho conjunto em cada obra na *sinchoregia* – incluindo no caso das obras dramáticas analisadas de Eurípides e Aristófanes – auxiliariam na criação de ideias socioculturais e políticas que demonstrariam a formação de grupos que partiriam desses primeiros, apontados por Andócides. Nesse sentido, a partir do fundamento das obras dramáticas, é possível perceber ideias mais voltadas para o apelo, ora tradicional e aristocrático, ora de representação de comerciantes ricos e/ou estrangeiros que lutariam por reconhecimento na cidade. Assim, é preciso lançar mão de um maior debate a respeito das *hetaireias*.

2.2) A PRESENÇA DAS *HETAIREIAS* NO TEATRO: CONCEITOS SOCIOPOLÍTICOS E CONTEXTO HISTÓRICO DE FINAIS DO SÉCULO V

Cabalar, angariar votos, persuadir eleitores,
permutar serviços, recompensas e benefícios,
fazer ajustes e alianças,
são as técnicas essenciais da política na vida real,
em toda e qualquer sociedade política conhecida,
e a linha entre corrupção e não-corrupção
é não só extremamente difícil de traçar
mas também muda
de acordo com o sistema ético do observador.

Moses Finley
A Política no Mundo Antigo

Para a compreensão daquilo que se denomina *hetaireia*, faz-se necessário, primeiramente, superar um pensamento idealizado sobre a democracia na antiguidade, possibilitando adentrar nas entrelinhas do processo histórico e na análise das ações dos sujeitos como fatores determinantes na construção da prática política de Atenas. Desta maneira, amplia-se essa percepção pormenorizada para a realidade da produção teatral ateniense, reiterando, assim, a compreensão do papel político de seus principais responsáveis.

Segundo Loraux, para os antropólogos, o "mito da política" a fundamentaria como homogeneizada e sua operação teria uma característica “igualitária” como pensariam a própria ideia de cidade. As práticas políticas suscitam, no entanto, a inegualidade dos cidadãos e, quando reforçam a luta desses cidadãos por essa igualdade, produz-se uma ruptura (LORAUX, 2006, p. 19). Para a autora, até pela falta de documentação textual, visual ou de outra natureza acerca das lutas e conflitos políticos – e, com isso, é possível acrescentar a precária documentação sobre as ações concretas dos grupos políticos em disputa – o historiador da Grécia clássica depende da análise do discurso, pensando-o como narrativa de permanente seleção da realidade (LORAUX, 2006, p. 21).

A exemplo do discurso da *Ilíada* (livro XVIII), Loraux problematiza sobre o fato da pacífica cidade do casamento e da justiça ser apontada em lado oposto ao da

cidade da guerra. Mas ela afirma que dentro dessa pretensa uniformidade, a cidade (que ainda não é cidade) esconde as disputas entre dois lados, provavelmente legitimando os conflitos dentro das decisões comuns do conselho dos anciãos entre outros fatores recorrentes daquela sociedade. A autora ainda aponta que embora a obra enfatize o lado belo e religioso com as boas palavras do rei hesiódico (que poderia suscitar uma falsa unicidade), por contraste, dá nome e lugar ao mal absoluto do outro lado; local às portas da cidade, sitiada pelo exército inimigo. Idealmente, simbolizaria que apenas a paz interna da cidade poderia fazer guerra para fora de seus círculo, e essa seria a "boa guerra" cujas mortes seriam as "boas mortes", que trazem glória para a pólis (LORAUX, 2006, p. 23).

Nesse sentido, a cidade contém em si a explicação lógica da guerra, mas, segundo a autora, a própria noção de divisão de opiniões é diferente do confronto de sangue. Apresenta, assim, o termo *stasis* segundo as ideias de Moses Finley (FINLEY, 1989, p. 94): uma posição que se toma diferente de outras posições e que, tomada em conjunto, torna-se o que ela denomina como uma *facção* que constitui uma proposta de insubordinação. Uma facção chamaria a outra e assim até uma guerra civil, o que significaria dizer que de Sólon a Ésquilo, *stasis*, segundo Loraux, é a ferida no corpo da cidade, diferente da disposição sociopolítica da guerra fora dos círculos da pólis, pois que, dessa maneira, está legitimada e aceita. (LORAUX, 2006, p. 24).

Por isso, retornando ao processo histórico da pesquisa, a autora aponta a perspectiva da cidade de Atenas em 403 a. C., quando esta recusa a memória de sua própria divisão – desmembramento esse devido ao recente período de movimentos oligárquicos ao final do século V (LORAUX, 2006, P. 26). Desse modo, Loraux aponta a necessidade de investigação sobre o esquecimento grego, avaliando a *stasis* grega de finais do século V para compreender suas partes políticas. Para isso, a autora divide os últimos momentos desse século para apontar os acontecimentos históricos. Nesse sentido, a *stasis* é um dos elementos principais para uma ou diversas cidades, seja em 405 (final dos conflitos do Peloponeso), 404 (quando do violento movimento oligárquico em Atenas com os 30 tiranos) e 403 a 401 (com a chamada restauração democrática). Para compreender a própria restauração da democracia, não se pode perder de vista, então, a própria divisão da cidade (LORAUX, 2006, p. 29) – sendo este último fator o que interessa à pesquisa no que tange o estudo das disputas políticas e sua atuação no teatro.

Loraux faz então uma crítica ao próprio texto *Helênicas* (XENOFONTE II. 4. 19-20) sobre os acontecimentos entre 405-403, como se o processo fosse visto simplesmente pelas boas decisões tomadas. Esse processo é então visto como a decorrência das deliberações apropriadas, com o prevalecimento dos democratas e sua procissão armada até a acrópole para oferecer sacrifício à Atena; quando Crítias (principal tirano dos 30) morre; quando se interroga a necessidade de morte dos cidadãos como se a *stasis* não possuísse significado e, por isso, cabendo sempre a justificativa do envolvimento da unidade social (LORAUX, 2006, p. 29-30).

Essa questão do processo histórico sendo avaliado apenas pelo resultado final e sem a presença de conflitos pode ser compreendida na abordagem teórica de Carlos Vesentini, quando este avalia a questão da *memória histórica* – ou seja, da seleção daquilo que permanece sobre um contexto histórico para aqueles que o investigam posteriormente – como perspectiva de análise para os historiadores.[50] Segundo ele, a *memória vencedora* se estabelece pelo poder de relevar alguns fatos em detrimento de outros (os esquecimentos), reapropriando-se, com o passar do tempo, para continuar existindo e sendo definidora. Dentro dos estudos históricos, a memória vencedora não apenas se reproduz no tempo, mas também situa os interessados a compreender o processo – a refletir as práticas sociopolíticas fora do momento em que pesava sua existência (VESENTINI, 1997, p. 163-213). Dentro da análise do contexto histórico de finais do século V em Atenas e, confluindo com as ideias de Vesentini, é possível constatar que, com a democracia restaurada, era preciso situá-la como ponto de explicação dos diversos acontecimentos, e é nesse sentido que alguns pensadores sobre o período podem tomar as ideias de Xenofonte tendendo a avaliá-las em relação à reconstituição em si da democracia, estabelecendo-a assim como marco definidor do

[50] Carlos Alberto Vesentini foi um historiador social brasileiro. Em sua obra *A Teia do Fato* (1997), resultado de sua tese de doutorado, construiu uma perspectiva teórico-metodológica de análise da *memória* legitimada do próprio *contexto histórico* quando esta chega até o conhecimento dos historiadores, e, nesse sentido, não se traduz em um estudo de memórias individuais, mas do poder que determinados fatos carregados de interpretações sobressaem vencedores nas explicações e interrogativas de todo o processo. Problematizando a que ficou conhecida como *Revolução de 30* sob alçada de Getúlio Vargas na história do Brasil, Vesentini nos convida a retornar ao processo a partir de um olhar mais atento sobre a documentação para analisar o "calor" dos conflitos e ideias sociopolíticas enquanto ainda ocorriam. Esse movimento traduz olhares críticos e pressupõe enxergar as diversas *memórias históricas* possíveis as quais poderiam ser estabelecidas para fundamentar novos pensamentos sócio-históricos que conjugassem a determinação de um golpe em detrimento de um processo revolucionário, por exemplo. Desse modo, nesta pesquisa, Vesentini auxilia a observar com mais afinco as diversas forças sociais em disputa pela tentativa de cristalização de outras memórias do processo, o que permite perceber os conflitos de interesse quando a ideia sobre quaisquer contextos históricos ainda não se estabeleceu como *memória vencedora*.

processo, e, por isso, como *fato objetivo* (VESENTINI, 1997, p. 70), uma vez que, para Vesentini, até mesmo os fatos são carregados de interpretações (p. 65-124).

Essa perspectiva de análise do contexto histórico fragmenta e faz desaparecer da discussão a presença das disputas políticas em Atenas no momento em que ocorreram. Dificulta, assim, a investigação dessas disputas dentro do processo enquanto produtoras elas mesmas de significados e capazes de redefinir questões sobre os sujeitos históricos envolvidos, tanto nas suas associações em prol de interesses mútuos na vida política (inclusive em suas atuações no teatro), quanto na reinterpretação dessas visões para a compreensão dos movimentos oligárquicos. A complexidade para articular as fragmentações desses conflitos políticos se dá devido à objetividade com que se avaliam os fatos pela análise de seus resultados e sua eficiência como referência da memória histórica e do marco estabelecidos (VESENTINI, 1997, p. 163-213).

Como pode ser observado, a perspectiva do conflito de grupos sociais é parte crucial da atual pesquisa e fundamenta um sentido de comparação. Nas relações de poder atenienses, faz-se necessário problematizar a própria existência dos grupos sociopolíticos em conflito com o *campo de experimentação comparada* proposto por Marcel Detienne (DETIENNE, 2004, p. 58). Nesse sentido, apenas com a comparação construtiva e dinâmica proposta pelo autor – relacionando as singularidades da atuação dos sujeitos históricos com a pluralidade do período –, é que se torna possível retornar ao processo de finais do século V comparando a cidade com ela mesma e analisando suas rupturas e disputas de poder ao desmistificar as homogeneidades presentes nos discursos. O estudo comparado das forças sociais que agiam em Atenas permite, assim, desconstruir ideais unívocos.

Parte desse debate foi proposto na primeira metade desse capítulo, abordando, entre outras questões, as falas dos sujeitos que atuaram na produção do teatro ateniense a partir de sua reverberação nos conflitos presentes nas assembleias. Nesse momento, resta esse retorno ao processo histórico, problematizando suas peculiaridades em diálogo com os agentes sociais, fomentando discussões sobre conceitos que permeiam a compreensão dos conflitos, das tomadas de posições políticas e, assim, da ação das *hetaireias*.

A nível formal, o poder governamental ateniense se caracterizou de divisões, muito embora o reconhecimento da oficialidade da divisão de cargos não considerasse a atuação de forças sociais em jogo na disputa do poder. Segundo Edward Robinson:

> Historicamente, o curso dos acontecimentos no desenvolvimento de um sistema político é a seguinte: – Em primeiro lugar, as diferentes forças sociais seguram para si diferentes representantes no governo; segundo, cada um desses representantes atrai para si mais e mais as funções que são peculiarmente adaptadas para executar; em terceiro lugar, a estrutura que se tem, assim, surge sem premeditação consciente e é reconhecida como servindo a um propósito racional [...]. (ROBINSON, 1903, p. 615).

Nesse texto, Robinson aponta que muito embora a oficial divisão de cargos presumisse uma "racionalidade" no sistema de governo ateniense, apenas por trás da ação das forças sociais era possível perceber suas transformações em prol da legitimação dos interesses. De forma geral, o autor suscita o desenvolvimento do sistema político do século VI ao V, com a divisão formal de poderes, cargos e eleições. Para isso, assinala seu início com a família patriarcal na qual o líder era o patriarca que decidia sozinho ou com o apreço de seu clã sobre as guerras entre outras questões importantes na vida social. Do desenvolvimento das famílias surgiram as tribos e os líderes pontuais, e a decisão passou a ser dos sábios anciãos. Os clãs e suas decisões passam a ter cada vez mais teores aristocráticos, na distinção do poder das famílias sustentadas nesse jogo político. A condução dos vários assuntos caía nas mãos do "conselho geral" formado pelos chefes dos vários clãs, reunidos sob a presidência daquele mais nobre do conselho (ROBINSON, 1903, p. 615-617).[51]

A lei, até então divina, aos poucos não se sustenta mais frente à legalidade das atuações formais da política, atuações essas que revelaram cada vez mais os caprichos temporários de tiranos e a busca por chances de maioria nas assembleias (ROBINSON, 1903, p. 626). De qualquer maneira, após as reformas de Clístenes (508/7), pelo próprio crescimento das tentativas de sustentação e legitimidade na política de forma geral por

[51] Para ampliação do debate, Judith Maitland problematiza a questão das famílias e dinastias que procuravam poder através do casamento e herança e que, diante da cidade estado grega, se viram competindo com as mesmas prioridades e objetivos de famílias que dependiam da cidade para sua segurança e subsistência. Para Maitland, o ideal de *polis* separada do *oikos* estava delimitado antes da legitimação do poder e da liderança das famílias na vida pública – estas já posteriormente estruturadas de maneira mais complexa que apenas o clã familiar. Para a autora, ao exemplo da análise das tragédias, o poder concentrado reflete aquilo que as dinastias competiram e se esforçaram de um lado e, de outro, valores opostos (MAITLAND, 1992, p. 28). No entanto, por mais que a poética retrate um poderio específico de dinastias, a demonstração desse poder por parte dos dramaturgos nas obras durante o período clássico – e de forma ainda mais concentrada quanto mais a sociedade se aproxima do final do século V em Atenas e início do IV – reflete metaforicamente um domínio sustentado por redes cada vez mais complexas de interesses, e não apenas àquelas ligadas às famílias tradicionais.

parte das novas camadas sociais em disputa por espaço – tais como os ricos comerciantes, artesãos e metecos que foram se estabelecendo em Atenas –, essa antiga aristocracia se situava na busca de garantias sociopolíticas frente aos usuais déspotas e contra essas novas forças sociais, sustentando a existência das facções, muito embora o próprio jogo de interesses demonstrasse a mistura de elementos dessas facções no processo histórico, especificamente com a crise ateniense advinda do período final dos conflitos do Peloponeso e com o movimento oligárquico.

Para melhor abranger o jogo político de Atenas, é preciso compreender sobretudo a configuração dos conceitos sociais utilizados nos discursos os quais também sofreriam algumas mudanças ao longo do processo histórico da cidade. Para Victor Hanson (1995, p. 202-203), antes do século V o termo *demos* sustentaria a ideia de "povo" e *oligoi* literalmente "os poucos". Embora tenham semânticas distintas, na prática social os termos não se diferenciavam, pois a *polis* aos poucos foi definindo a "lei do povo" – na qual "o povo" seria a base ampla dos *hoplitas* (homens de guerra) proprietários de terra e, portanto, "os poucos" que detinham o poder.[52]

A questão é que mesmo ao final do século V, em que se emanciparam uma série de *thetes* (pobres não proprietários de terra), o termo *demos* ainda incluiria a camada média de *hoplitas*. Assim, inicialmente abarcaria os cidadãos nascidos em Atenas que detinham terra e formavam um governo popular, depois, ampliaria para os ricos não nascidos na cidade e finalmente para os que nem detinham terra, mas apesar dessa ampliação, *demos* não deixaria de sustentar a antiga aristocracia no poder (HANSON, 1995, p. 203). Ainda segundo Hanson (p. 204), ao final do século V e início do IV, o novo fundamento da palavra "oligarquia" ou *oligoi* e os "novos oligarcas" separavam-se totalmente dos antigos detentores do poder agrário.[53] Por isso, no discurso da busca da democracia pelos agentes sociais presentes durante o processo de golpe

[52] Para tentar explicar o significado de *demos*, Victor Hanson situa-o, assim, em confluência com o termo *oligoi* antes do século V, retomando as ideias de Aristóteles como referência, em que a oligarquia é definida tanto como nascimento (*genos*), riqueza (*plutos*), quanto educação (*paideia*) (ARISTÓTELES, VI, 1317b), muito embora situe que ao longo do processo histórico do século V, a perspectiva de riqueza, por exemplo, se destacaria de outros fatores na determinação do conceito de *oligoi* na prática social e política ateniense. Hanson estaria, assim, no rol de estudos oligárquicos em diálogo com a *Política* de Aristóteles, da mesma forma como outros estudiosos sobre o tema – tais como Martin Ostwald (OSTWALD, 2000) e Josiah Ober (OBER, 1989).

[53] Segundo Walter Robert Connor, esses representantes da nova oligarquia detinham riquezas do comércio, do trabalho de escravos entre outros fatores. Seu poder de influência se determinava socialmente dentro das discussões políticas e nas assembleias. Foram então chamados de *agoraioi* (homens da *agora*), em comparação com os proprietário de terra de famílias tradicionais aristocráticas, chamados de *kaloi kagathoi* (os "belos e bons"; os "bem nascidos") (CONNOR, 1992, p. 152; 154-155).

entre 411 e 404, ampara-se a ideia de que se tratava de um período que não sustentaria a *demokratia* ateniense (na qual a antiga aristocracia se auto definia como defensora), e que, portanto, se tratava de um governo excludente – não apenas pela mudança nas estruturas de ampla participação social definidas previamente pelas reformas de Clístenes, por exemplo, como pela configuração cada vez mais acentuada de uma divisão das forças sociais em jogo na liderança política.

Como é possível observar, no âmbito do discurso, a aristocracia negociava com o *plethos* as mudanças políticas as quais sustentassem as formas de manutenção do poder pelo próprio significado de *demos* e daquilo que definia a chamada *demokratia*, muito embora, na complexidade do golpe, ela também tivesse sua carga de participação nas tentativas de conluio e na busca de interesses mútuos. Segundo Kurt Raaflaub, essa democracia antiga não surgiu de revoluções e guerras civis sangrentas como na modernidade. Surgiu de uma série de mudanças constitucionais instituídas sutilmente pelos líderes aristocráticos por meio de negociações. O autor cita Josiah Ober quando este diz que os líderes competitivos, flexíveis e hábeis o suficiente para buscar a persuasão dentro da polis, sua posição e as mudanças institucionais e políticas tomaram uma parte cada vez maior de *demos* como seus grupos de seguidores (*hetaireias*) e se posicionaram contra a liderança de inimigos políticos até que o *demos* conseguiu gerir seus negócios de maneira independente, passando a escolher seus líderes (RAAFLAUB, 2007, p. 17-18).

No entanto, ao mesmo tempo em que há uma concepção libertária do *demos*, compreende-se, também, as opções de estratégia política daquilo que Ober chama de *elite ateniense*,[54] conciliando essas opções para dentro das transformações da ordem democrática ao longo do século V (OBER, 2007a, p. 95). Tudo isso fomentou a cada vez maior tentativa de aristocratas e posteriormente novos ricos de se tornarem oradores

[54] "A definição geral de 'elite', como relativamente um pequeno subgrupo da sociedade cujos membros desfrutam de extraordinária vantagem de um tipo ou outro, é, no entanto, demasiadamente vaga para ser útil para fins analíticos. Discussões sociológicas modernas de elites tendem a usar o termo em uma das duas maneiras. Em primeiro lugar, 'a elite' pode se referir a uma oligarquia dominante coesa que dirige uma organização ou um Estado. Nesse estudo, esse grupo será chamado de elite governante. A segunda definição moderna de elite é menos especificamente ligada ao poder político: os membros da sociedade que são: (1) muito mais altamente educados que a norma (a elite educada), (2) muito mais ricos do que o norma (a classe alta ou a elite rica), ou (3) reconhecidos pelos outros membros da sociedade privilégios como merecedores com base no seu direito de primogenitura e/ou pelo seu desempenho (ou evitar) de certas ocupações (o nobres, aristocratas, ou status de elite)." (OBER, 1989, p. 11). "A riqueza era (como em muitas sociedades modernas) o indicador mais claro do status de elite. A associação à elite rica pode ser manifestada quer por demonstração da propriedade de bens valiosos ou pela pública e notável generosidade privada." (OBER, 1989, p. 12). Nesse último caso, é possível considerar aqueles cidadãos que realizavam o pagamento de liturgias tais quais a *choregia* no teatro.

populares para que, com o convencimento nas assembleias – categoria já instituída de poder com as mudanças epistêmicas do sistema político – pudessem agir em nome da sustentação do poder.

Com efeito, para Ober, desde o período de Clístenes, as elites teriam até mesmo utilizado as ambições de setores sociais menos favorecidos (tais como os *thetes*) como ferramenta para disputas entre si, razão pela qual elas teriam ativamente buscado patrocinar, por exemplo, as reformas democráticas (OBER, 1989, p. 85), não por deterem o poder histórico nas mãos, mas pelo contrário, por perceberem a relevante e inegável participação das diversas camadas sociais no processo de luta e a necessidade de ações e auto-sustentação dentro dessa perspectiva. No entanto, é possível complementar que pelas brechas possíveis, os líderes lançavam mão de forma constante justamente sob o domínio cada vez maior adquirido por essas camadas sociais outras nas concepções democráticas para criarem estratégias de manutenção ou sublevação de poder, o que não significava realmente conquistá-lo – isso dependeria da força simbólica do *demos* e sua ativa participação no processo. No teatro, as alianças políticas eram criadas e recriadas nos espetáculos, e as apresentações teatrais consistiam em uma irrefutável participação ativa dos espectadores para vangloriar ou não as obras e os que dela estavam envolvidos conforme seus próprios interesses e valores – o que refletia diretamente no resultado do debate nas assembleias após os festivais.

Sobre o assunto das ações das elites no processo democrático, Ober faz alusão até mesmo ao fato do crescimento dos *demagogos* e seus discursos de igualdade e ideologia populares para convencimento daquilo que ele denominou de *massas*. Se a questão era persuasão e apoio político, o papel dos *demagogoi*[55] foi de extrema relevância para a posterior instauração de um movimento oligárquico entre 411 e 404, na justificativa de um período de crise militar e financeira de Atenas. Se o sistema democrático impunha cada vez mais a participação popular, os líderes encontraram uma maneira de usufruir desse fator para a constituição de um golpe, muito embora tivessem encontrado problemas no estabelecimento de uma forma estável de governo pelos próprios conflitos *intra-classe* nas elites e pela consciência política das diversas camadas sociais (OBER, 1989, p. 93-94). Em linhas gerais, segundo Moses Finley:

[55] Ober aponta que os oradores políticos eram igualmente membros da elite rica ateniense (OBER, 1989, p. 116). Essa questão sustenta ainda mais elementos que sugerem o uso do discurso nas assembleias por parte das elites para convencimento e persuasão das camadas sociais menos favorecidas e de aliados políticos.

> Tanto os aliados e competidores da elite quanto a população não eram passivos. Era preciso recorrer a eles, que tinham de ser consultados, manipulados, induzidos a agir desta ou daquela maneira; em suma, tinham de ser politicamente envolvidos de diferentes formas. Esse era o preço pago pelo sistema de cidade-estado, com seu elemento de participação popular. (FINLEY, 1985, p. 87).

As palavras de Finley são elucidativas sobre as diversas formas de envolvimento político, auxiliando na compreensão de que, conforme aponta Ober, a liberdade individual estava subordinada aos grupos de interesse bem como a igualdade era limitada à esfera política (OBER, 1989, p. 10). Todas essas considerações determinam não apenas a legitimidade do sistema para manutenção de poder de determinados setores sociais, em detrimento de outros – e por isso fomentando seus conflitos e divisões –, como sustenta a necessidade de coligações políticas para o alcance de objetivos comuns de fortalecimento de aliança, o que, para Ober, significaria também estabelecer tensões entre as próprias elites.

No entanto, restringir o foco apenas nas tensões entre as elites não sustenta a complexidade da vida política de Atenas, que abarca sobretudo as relações entre os grupos de ricos e importantes cidadãos e a grande maioria dos setores mais pobres da sociedade ateniense. Compreendendo a abrangência da atuação política em termos gerais dentro e fora de Atenas, é possível suscitar sua complexidade quando se analisa desde a presença cada vez maior, por exemplo, de camponeses dentro da *asty* (do espaço urbano) ateniense no período dos conflitos do Peloponeso – pela própria necessidade e contingência de guerra e pelas invasões dos inimigos nos espaços rurais (*khora*) se ampliando de 413 a 404 com o acirramento dos conflitos (CHEVITARESE, 2001, p. 111) –, até mesmo a participação em reuniões democráticas desses setores campesinos em seus *demos* (entendendo-os como suas aldeias), as quais influíam nas tomadas de decisões em Atenas. Nesse sentido, a *khora* aparece como um espaço semelhante de tensões políticas e sociais, em que também se observa as relações de negociação desses setores rurais com a *asty*. (CHEVITARESE, 2000, p. 61-83).[56] De acordo com Ober:

[56] A importância na avaliação dos diversos setores sociais na atuação até mesmo das elites pela manutenção de poder se apresenta, assim, por razão tanto da atuação política do espaço rural em Atenas, quanto pelo acirramento dos conflitos e determinação dos golpes oligárquicos, período em que o espaço

> As investigações recentes sobre os grupos políticos atenienses têm demonstrado claramente que nenhuma facção política ateniense tinha um eleitorado popular organizado ou consistente. As massas no final, fizeram e quebraram os políticos que constituíram as facções. Assim, uma ênfase exclusiva nos grupos políticos é mal direcionada; concentra a atenção no efêmero e epifenomenal das relações intra-elite e distrai a nossa atenção da relação entre as elites e as massas que era a realidade central da vida política ateniense. (OBER, 1989, p. 122).

Essa questão das relações políticas de Atenas é de suma importância para a atual pesquisa. Seu fundamento se dá não apenas na análise, por exemplo, das obras dramáticas as quais são financiadas por grupos da tradicional aristocracia ou por novos ricos e oligarcas – ou seja, na disputa entre a elite ateniense –, mas na compreensão do uso mesmo do teatro como ferramenta para o contato e convencimento das massas para maior visibilidade sociopolítica, sobretudo nas assembleias. O teatro assim pensado passa a ser uma relevante estratégia de aliança das *hetaireias* com as massas, da mesma maneira em que os oradores nas assembleias. Ainda segundo Ober:

> A performance teatral ateniense foi intimamente ligada na tentativa de resolver os valores sociais contraditórios de intensa competição e unidade política. Estes valores também foram de grande preocupação para os oradores, e assim a experiência dos demos atenienses no teatro teve muito a ver com a sua experiência como um público de oratória. As respostas dos atenienses comuns para os litigantes em processos cíveis e aos políticos em julgamentos públicos e na Assembleia foram, consequentemente, influenciadas por suas experiências como membros de públicos teatrais e vice versa. Notavelmente, embora talvez inevitavelmente, as configurações físicas para reuniões de massa do povo, ou seja, a Pnyx e do teatro de Dioniso, eram muito semelhantes na organização espacial. O assentos no teatro eram igualitários [com exceção da *prohedria*], como era na Assembleia e no tribunal. Em cada caso, o público de massa enfrentava, ouvia e respondia ativamente para oradores individuais. Em todos os casos, a cooperação, tanto entre público individual e de massas e entre os membros da audiência, foi necessário. Mas cada situação envolveu a concorrência em vários níveis. As competições entre choregoi, dramaturgos e atores têm algumas semelhanças com aqueles entre litigantes e oradores políticos. Em cada caso, o resultado foi decidido por uma audiência de massa sentada em julgamento (diretamente ou indiretamente) entre as elites concorrentes. (OBER, 1989, p. 152-153).

---

urbano passou por dificuldades com a propriedade fundiária praticamente abandonada no último decênio de guerra, sobretudo com o esvaziamento popular do campo, e, por exemplo, pelas dificuldades alimentares com a interdição do porto de Pireu aos barcos de comércio e o envio de todos os atenienses do Helesponto para Atenas após a Batalha de Egospótamos em 406 (CHEVITARESE, 2001, p. 111).

Como podem ser analisadas, as questões de conflito social e busca de persuasão das massas são abordadas por Ober a partir a atuação dos oradores no teatro antigo. Além disso, segundo o autor, os jurados nas assembleias permitiam que fosse retratado ficcionalmente, por exemplo, aquilo que os litigantes estavam vivendo para uso direto do teatro como ferramenta para decisões nos tribunais. (OBER, 1989, p. 153-154).

Essas estratégias de utilização do teatro simbolizavam a participação das *hetaireias*, muito embora esses grupos políticos não deixassem claro nem sua existência nem seus interesses abertamente. Para Ober, os oradores buscavam retratar a si mesmos como pertencentes "[...] à vários status de grupos de elite, mas nunca como pertencentes a um grupo organizado de políticos que defendia interesses especiais." (OBER, 1989, p. 123).[57] Além de distinguir as facções em suas características de insubordinação a um determinado regime político tal qual afirmou Loraux (2006, p. 24), as *hetaireias* tinham, então, ainda mais apontamentos para sustentar seu caráter confidencial. Fazia parte do jogo de convencimento no discurso dos grupos – incluindo nas produções teatrais – que mantivessem a realidade de seus interesses em sigilo e essas questões indubitavelmente dificultaram o registro de fontes documentais sobre o tema.

De acordo com Olivier Aurenche, não havia partidos políticos como no sentido moderno – suscitando até mesmo que essa determinação para a Atenas clássica seja um anacronismo. Nesse sentido, não havia grupos políticos de estruturas fixas (o que também dificultava seu registro) e, portanto, não poderiam ser limitados à pura teoria, visto que a compreensão de suas características de funcionamento dependia de uma aplicação prática na história. Tratava-se de grupos efêmeros, que evoluíam conforme as circunstâncias e tributárias aos personagens que os animavam. Por isso, três termos

[57] Sobre a demonstração de status e do pertencimento a grupos de elite por parte dos oradores, Ober afirma: "A fim de maximizar o retorno (em termos de respeito e *charis*) de seus gastos com o bem comum, o orador tinha que falar de seus serviços litúrgicos em público e assim demonstrar aos demos sua filiação na classe dos mais ricos atenienses. Essa adesão era uma espada de dois gumes; o orador político que exagerou sua riqueza arriscou despertando o ressentimento dos membros mais pobres da sua audiência. Seus adversários estavam sempre prontos ao afã de uma faísca de ressentimento em chamas, exagerando sua riqueza e atribuindo-lhe a arrogância e luxuosidade irritantes dos mais ostensivos homens ricos da cidade. Isto foi obviamente estratégia de Demóstenes no discurso *Contra Mídias*, mas o próprio Demóstenes estava sujeito ao mesmo tipo de críticas. Ésquines (3. 240) atacou Demóstenes dizendo: 'Você é um homem rico (*plouteis*), e você serve como *choregos* para o seus próprios prazeres hedonistas.' (*hedonais tais sautou choregeis*). O sarcástico uso do termo *choregos* é certamente a intenção de lembrar aos jurados de Demóstenes uma jactância desagradável sobre liturgias." (OBER, 1989, p. 232).

foram utilizados para a busca de explicações gerais: *stasis*, *hetaireia* e *sinomosia* (AURENCHE, 1974, p. 7-9). Para Aurenche, *stasis* denotava um desacordo civil; uma luta de facções; grupos de homens que participavam de conflitos políticos na cidade (AURENCHE, 1974, p. 10). Para Mogens Hansen, o termo teria conotações mais flexíveis, ora significando algo mais específico e singular, ora mais amplo, mas igualmente focando na perspectiva da *stasis* como o conflito em si:

> [...] *stasis* quase invariavelmente denota um grupo que pela força ou estratagema atenta a suprimir grupos de oposição, assumindo poder e mudança de constituição. A *stasis* não é um grupo político ou um partido trabalhando dentro da estrutura de instituições políticas da polis [...] *stasis* é um grupo revolucionário. [...] *Stasis* era guerra civil; era por definição um ato inconstitucional e criminal. O grupo dominante de cidadãos poderia controlar as instituições da polis [...]. O grupo de oposição teria que organizar sua revolta em segredo, e sua organização teria que ser mantida em segredo. Se o grupo fosse sucedido em expulsar o grupo de oposição, ele teria assumido o controle das instituições da polis; se ele perdesse, seria aniquilado. Essa é a razão pela qual esses grupos deixaram tão poucos vestígios em nossas fontes. [...] em tempos de paz e sob condições estabelecidas, a principal lealdade dos cidadãos gregos era pela sua polis e lá era onde ele pertencia politicamente. Mas em períodos problemáticos e especialmente em tempos de guerra sua lealdade à sua polis era frequentemente substituída por sua lealdade a um grupo dentro da cidadania [...] e na maioria das vezes, nem sempre, ele era preparado a sacrificar a *autonomia* de sua polis para conseguir o domínio da *stasis* de oposição em sua polis. (HANSEN, 2004, p. 127-128).

Segundo Hansen, a *stasis* permeava posicionamentos de interesses que em muitos aspectos escapariam da oficialidade democrática, e, em nome da luta e por esses interesses valeria sucumbir à própria *autonomia* da polis. O que estava em jogo era a disputa pela manutenção e/ou mudança de poder. Era em nome da tomada ou da sustentação do poder que os membros das associações políticas poderiam "gravitar" entre esses grupos conforme status quo e mudança de perspectiva e regime político (QUEYREL, 2013, p. 6).

Ampliando para a perspectiva da guerra civil, a proposta de Hansen na definição de *stasis* aprofundaria a ideia do conflito sociopolítico, permitindo analisar a definição de *sinomosia* por parte de Aurenche, que sustentaria, por exemplo, as estratégias para a preparação desse grande conflito. Para Aurenche, *sinomosia* é um

termo de acepção de um juramento pronunciado em comum; uma conjuração no sentido próprio que poderia abarcar a aliança entre cidades diferentes, mas exprimindo esse juramento de intenções políticas pelos habitantes de uma mesma cidade, na busca de um golpe e destruição do regime democrático. Nesse sentido, poderia significar um complô de associações oligárquicas, porém, por isso mesmo não se apresenta como uma associação singular – uma única *hetaireia* – mas como medidas em que essas mesmas *hetaireias* poderiam tomar e praticar. Em outras palavras, *sinomosia* poderia ser classificada como a conjuração de duas ou mais *hetaireias* (AURENCHE, 1974, p. 32-35).

De acordo com Walter Robert Connor, a descoberta das *hetaireias* se deu com uma escavação realizada em 1937 na região da Ágora e a descoberta de 190 *ostracoi* – ou *ostraka*, os fragmentos de cerâmica usados para assinalar quais cidadãos eram escolhidos para o ostracismo[58] –, todos com o nome de Temístocles, mas cuja escrita só poderia ter vindo de umas 14 mãos, o que denota a ação de um pequeno grupo nessa votação. Assim sendo, os *hetaireiai* agiam dentro da perspectiva de confiança, fornecendo uma forma pronta de estender o controle político a um grupo fora do alcance imediato da família e das leis (CONNOR, 1992, p. 25; 27).

Contradizendo essa questão, Vincent Azoulay e Paulin Ismard apontam perspectivas de William Connor e John Davies para afirmarem que as *hetaireias* teriam ligação com a família (*genos*) ou os chamados grupos de parentesco (AZOULAY; ISMARD, 2007, p. 275). No entanto, François Chamoux 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.[59] Segundo Chamoux:

---

[58] Sobre o ostracismo, Josiah Ober aponta que, com as reformas de Clístenes era dada aos atenienses "[...] a oportunidade em cada ano de decidir se deveria ou não haver um ostracismo; com um quórum de 6.000 votos para escolher um [...] e o 'vencedor' era forçado ao exílio por 10 anos." (OBER, 1989, p. 74). Segundo Anne Queyrel, o ostracismo teria sido até mesmo uma estratégia das *hetaireias* para manipulação dos cidadãos indecisos para a votação, distribuindo os *ostraka* durante a votação (QUEYREL, 2013, p. 12-15).

[59] Segundo Nicholas Jones, pela lei de Sólon, alguns grupos se sistematizaram oficialmente como os demos e as frátrias. Esses grupos representaram um segmento interno de organização pública – nomeados de demos e tribos no período da *naukraria* (subdivisões na cidadania) antes de Clístenes, e as *tritias* (divisões populacionais da ática na reforma de Clístenes). Além deles, haviam as *associações voluntárias*, tais como as *hetaireias*, que não necessariamente comportavam apenas cidadãos; poderia haver também mulheres, mas sobretudo metecos (JONES, 1999, p. 3).

> 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; "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, 1983, p. 222).

Essas relações de *hetaireia*, que ampliavam o sentido de família, era denominada *philia*, cujos membros do grupo eram *philoi* num sentido mais amplo de amizade: uma amizade política. Eram próximos e tinham interesses em comum. Walter Robert Connor aponta ainda que a melhor maneira de destruir um político era justamente ganhar para si ou afastar seus *philoi*. Participavam desses grupos uma minoria rica, próspera e importante de cidadãos que se reuniam em jantares e banquetes (CONNOR, 1992, p. 29; 31), mas não se reduziam à perspectiva festiva.

De acordo com Aurenche, esse conceito de *philia* é que fundamenta o sentido mais complexo das relações das *hetaireias*, na medida em que sustenta os interesses políticos em comum (AURENCHE, 1974, p. 19).[60] Para Calhoun, era partindo dessa perspectiva de relação de grupo que aquilo que ele chamou de *clubes* (ou *hetaireias*) usufruíam das oportunidades de maquinação oferecidas pelo sistema judicial e político de Atenas, utilizando de táticas políticas dentro dos métodos legais (CALHOUN, 1913, p. 4). Nesse sentido, as atividades de litígio e conflito podem ser consideradas práticas recorrentes das facções, o que é possível de atestar na primeira parte desse capítulo, no caso das atuações dos grupos nos festivais de teatro e nas assembleias em que discutiam judicialmente as tensões entre os financiadores e produtores das obras dramáticas apresentadas.

Anne Queyrel ainda aponta que teria sido construído um sentido cada vez mais político das *hetaireias* com as tensões no desenvolvimento dos conflitos do Peloponeso, levando à perspectiva de grupos cada vez mais sigilosos e ilegais em nome de interesses comuns da metade do século V em diante, o que teria fomentado sobretudo os

[60] É por essa razão que Aurenche critica o fato de Calhoun utilizar o termo *clubes* para designar as *hetaireias*, uma vez que os considera muito mais que grupos apenas de "amizade" e que a tradução correta deveria ser *camaradagem* ou *associação* (AURENCHE, 1974, p. 20).

movimentos oligárquicos de 411 e 404 (QUEYREL, 2013, p. 8). No entanto, faz-se necessário apontar que, originalmente, *hetaireia* possuía um significado mais condizente a um sentido guerreiro: o termo *hetairos* simbolizaria *companheiro de armas* em períodos homéricos (AURENCHE, 1974, p. 15; 19).

Essa perspectiva não escaparia da compreensão sobre os primórdios da divisão de facções em Atenas e como isso pode ser analisado dentro das atuações no teatro clássico. Peter Wilson aponta que a *agon* trágica e a atuação dos *choregoi*, apesar de não terem ligação direta com as antigas facções, muito provavelmente se remeteriam à memória dessa antiga divisão de Atenas (WILSON, 2000, p. 19), que passou a ter, no período arcaico, mais elementos de disputa política entre os representantes, os quais se situavam na planície (dos tradicionais eupátridas e aristocracia agrária), na costa (dos mercadores) e nas montanhas (dos *thetes* – neste último caso que se uniram ao poder do tirano Pisístrato).[61]

Nesse sentido, essa antiga divisão suscitou a atuação das *hetaireias* ao longo de todo o processo histórico de Atenas. Após Sólon, embora os *thetes* passassem a fazer parte da cidade, promovendo grande pressão social aos grupos políticos, as facções da tradicional aristocracia, que até então tomaram o poder no lugar da realeza, se movimentaram para continuar se defendendo contra transformações às suas velhas instituições e antigos princípios, usufruindo da liderança que exerciam sobre esses mesmos *thetes* para manterem privilégios. No entanto, ao longo do processo, o desenrolar do século V demonstraria os fundamentos da existência das facções oligárquicas determinadas pela fortuna. Assim, a determinação dos elementos de controle na disputa de poder, bem como a característica das *hetaireias* que foram concebidas em Atenas ao longo do século V passaram aos poucos a se vincular pela riqueza como distinção social, construindo – a partir de bases voltadas para o apelo do apoio popular – caminhos possíveis de legitimidade desse mesmo poder. De acordo com Moses Finley sobre o que ele também denomina de *clubes*:

---

[61] Sobre essa arcaica divisão de poderes em Atenas, conferir o livro *Vidas Paralelas* de Plutarco (PLUTARCO, XXIX, 1), *As Histórias* (HERÓDOTO, I, 59-61) e *A Constituição de Atenas* (ARISTÓTELES, XX, 1-5). Segundo Aristóteles, as facções do período arcaico para o clássico tomaram até mesmo proporções de radicalidade quando da separação entre a tradicional aristocracia e os alcmeônidas na figura de Clístenes e Iságoras, este último que apoiava o tirano Pisístrato. O déspota seria expulso pela aristocracia após as reformas de Clístenes como uma resistência secreta à invasão desse novo estabelecimento democrático.

> A afiliação a esses clubes era restrita, por definição, à metade mais rica da população, àqueles que estavam sujeitos aos deveres da infantaria, como os combatentes, a mesma camada social que monopolizou a liderança política e parte da atividade política profissional ao longo da história de Atenas. A mudança de liderança ocorrida durante a Guerra do Peloponeso operou-se dentro desse limitado círculo: "novos políticos" como Cléon, odiados e escarnecidos pelos dramaturgos e pelos filósofos, eram tão ricos quanto os membros da tradicional aristocracia dos proprietários de terras, com quem competiam no campo da autoridade política, sem jamais substituí-los completamente. Não se tem notícia de um só político importante oriundo de um *background* de pobreza. Tampouco existiam clubes desse tipo cujos membros fossem da classe baixa. (FINLEY, 1981, p. 41).

Todavia, apesar da especificidade dos atributos de riqueza das *hetaireias* em Atenas no século V, segundo Queyrel, os grupos atuavam de maneira fragmentada e sutil no jogo político ateniense até o desenvolvimento dos conflitos do Peloponeso, uma vez que agiam para o apoio de seu líder – ou seja, era característica das *hetaireias* a figura de uma liderança (QUEYREL, 2013, p. 10). De fato, os grupos políticos eram mais moderados na maior parte do século V, porém, no período do golpe oligárquico, tornou-se mais difícil identificá-los/separá-los, uma vez que não tinham uma política definida e se conectavam ora em uns, ora em outros. Segundo Aristóteles (XXXIV, 3), após 411, grande parte dos oligarcas mais radicais estaria exilada até se renderem, e outra parte estaria na cidade mantendo secretas conecções com suas facções, se organizando e se preparando para agir quando chegasse o momento para uma conspiração oligárquica.

De acordo com Tucídides é possível observar que esses grupos conseguiam sua força coletiva justamente em meio às eleições nas magistraturas (TUCÍCIDES, VIII, 54. 4), momento em que sustentavam o poder do líder. Ainda segundo Tucídides, então, o próprio movimento oligárquico de 411 teria sido promovido pelas *hetaireias*, e ele descreve a extensão da conspiração em Atenas, na qual os membros recrutados vinham de grupos políticos (VIII, 48. 2-4). Para tanto, aponta o início do movimento oligárquico em Samos (411), local onde Pisandro[62] visitou as associações políticas que já existiam

[62] Pisandro foi um magistrado e político ateniense do século V. "Como um aparente democrata tomou uma parte principal na investigação sobre a mutilação dos Hermes (415 a.C.), mas em 412 ele mostrou ainda mais energia na organização do golpe oligárquico [...]: viajou entre Samos e Atenas, e parece ter sido o autor da proposta que trouxe o regime dos Quatrocentos. Com a queda daquele regime, fugiu para Esparta e foi condenado por traição em sua ausência." (ROBERTS, 2007, p. 174).

no Estado para a manutenção das leis e eleições e as persuadiu para se unirem com o propósito da derrubada da democracia (VIII, 54. 4).

Essa perspectiva de conjugação das associações políticas a partir da visita de Pisandro se inicia com uma proposta de *sinomosia* de Alcibíades, na tentativa de se manter no poder, mesmo sob o regime oligárquico. Para tanto, primeiramente buscou convencer Tissafernes (comandante Persa) de que a melhor solução era a aliança com os atenienses, porém suscitando o poderio persa ao fomentar ainda mais os conflitos dos helenos uns com os outros – sobretudo espartanos e atenienses – para, assim, enfraquecerem-se (TUCÍDIDES, VIII, 46). Posteriormente, Alcibíades suscitou a pretensa amizade persa, tanto com a frota ateniense de Samos quanto aos cidadãos de Atenas, e essa empreitada seria realizada junto à Pisandro com o convencimento das *hetaireias* no plano de golpe oligárquico para que pudesse retornar à Atenas (VIII, 47. 48) – uma vez que teria sido acusado por realizar sacrilégios com os mistérios de Elêusis[63] segundo o próprio documento de Andócides de 415 presente no livro de Olivier Aurenche (AURENCHE, 1974, p. 1-2; 46).[64] Sobre as crises dos conflitos do Peloponeso e mudanças políticas de fins do século V em Atenas, assim aponta Jean-Pierre Vernant:

> [...] pode acontecer que uma parte do Estado se constitua em "anti-Estado" e se proclame – reclamando-se de uma maior coerência a uma nunca bem esclarecida "constituição ancestral" (*pátrios politeis*) – como único, legítimo Estado. É o que se verifica em 411, quando um

[63] De acordo com Claude Mossé, Alcibíades teria tido, inclusive, auxílio de comerciantes metecos no caso dos hermocópidas e nas paródias de iniciações eleusinas em 415 a. C., uma vez que eles estariam atraídos por Atenas na certeza de adquirir mercadorias vindas de toda parte do mundo mediterrânico. (MOSSÉ, 1993, p. 133-134). Isso demonstra como a questão das associações por interesses sócio-políticos era uma constante no cotidiano ateniense, muito embora nem sempre fossem da mesma família ou *fratria*.

[64] Nesse livro, Olivier Aurenche aponta a existência de três grupos políticos de *hetaireias* que teriam, em conjunto, portanto em uma *sinomosia* (conjuração), concordado em realizar paródias eleusinas e mutilar a cabeça dos Hermes da cidade (AURENCHE, 1974, p. 1). As conjurações eram feitas em nome e em busca da constatação de fidelidade dos integrantes dos grupos por um juramento. No entanto, o autor ainda aponta que essas *hetaireias* tinham um caráter efêmero, e, portanto, variavam segundo circunstâncias e divergência de interesses ao longo do processo histórico ateniense, modificando sua estrutura enquanto grupo, com diferentes relações entre os membros (AURENCHE, 1974, p. 9; 47). Dos três grupos apresentados, Aurenche demonstra inicialmente dois diferentes com a presença de muitos metecos – tais como a *hetaireia* de Alcibíades e a de Leogoras (pai de Andócides, e por isso, o mesmo grupo que este último era membro) (AURENCHE, 1974, p. 47). No segundo grupo, as fortunas eram provenientes de fontes indiretas, e o próprio Andócides se interessava em comércio exterior (AURENCHE, 1974, p. 147;149), e, no terceiro grupo, sob liderança de Teucro, apesar de menos metecos teria a presença de "homens novos" que se enriqueceram rápido e recentemente às últimas décadas do século V, com novos métodos de aquisição dessa riqueza, diferentes da obtenção de propriedades de terra tais quais os tradicionais aristocratas (nesse grupo se encaixaria Nícias, por exemplo) (AURENCHE, 1974, p. 152).

> século após a expulsão de Pisístratos [...] numa Atenas perturbada pela catástrofe siciliana, os oligarcas, desde sempre prontos a trair o odiado sistema, conquistam o poder. Todavia, deparam com a imprevista reação da frota estacionada em Samos – isto é, da base social da democracia, em armas devido à guerra – a frota organiza-se em contra-Estado, elege os seus estrategos [general de guerra], não reconhece os que ocupam esse cargo em nome da oligarquia, e proclama que a "guerra continua" enquanto os oligarcas só procuram o acordo com Esparta. (VERNANT, 1994, p. 116).

Em suas análises, Vernant parte de uma concepção sóciopolítica em que pese a perspectiva de um "estado" ou "contra-estado" – questão debatida no primeiro capítulo no que se refere à perspectiva estrutural da sociedade, demasiadamente coletiva para perceber pormenores. No entanto, as palavras do historiador esclarecem a presença da da disputa de poder. Dentro dessa disputa, é possível salientar o estabelecimento da tentativa de subverter um adversário político em meio ao conflito de interesses (a *stasis*), e, assim observar o posicionamento dos sujeitos históricos; os *lugares políticos* dos cidadãos atenienses.

Segundo François Chamoux sobre o final do século V: "A política ateniense balanceava entre Nícias, partidário da paz pelo entendimento com a lacedemônia, Hipérbolo, sucessor de Cléon [...], e o jovem Alcibíades [...], de origem aristocrata, democrata ambicioso, discípulo de Sócrates e discípulo de Péricles." (CHAMOUX, 1983, p. 87). Foi justamente nesse momento histórico de ebulição do movimento oligárquico que, de nascimento nobre e educado no seio da família de Péricles estaria Alcibíades, representante do regresso de políticos aristocratas (os *aristoi* – os melhores / bem nascidos) no poder. Tornando-se estratego em 420 a. C., liderou uma coalisão de Atenas com outras *polis*, esta derrotada com a Batalha da Mantinéia em 418 por Esparta (HUBEÑAK, 1989, p. 8). No entanto, sua atitude imperialista o retirou da possibilidade de ostracismo ao conseguir apoio dos *thetes* (cidadãos mais pobres de Atenas) na assembleia, os quais viam nele uma continuidade da política expansionista de Temístocles e Péricles. Também votaram nele os novos ricos (chamados de *oligoi* ou *plutos*), bem como os *aristoi* (ou *isoi*), os quais estavam abandonando o apoio que deram ao general Nícias após a morte de Péricles pela sua indecisão de avanço contra os chamados *demotikai* (os democratas mais radicais) (HUBEÑAK, 1989, p. 9-10). Essas questões incentivaram a integração cada vez maior nas *hetaireias*, que agiriam de maneira mais agressiva em suas posições. Porém, é relevante o fato de que, no início, a

confluência dos apoios ainda demonstrava convergência de interesses pela busca do poder nas mais diversas facções. De acordo com Florencio Hubeñak:

> Na penúltima década do século V os *oligoi* não representavam nenhuma posição radicalizada, senão que preferiam apoiar os moderados antidemocráticos, evidenciando que não se pode falar de claros "partidos políticos", senão, unicamente de tendências dentro das mesmas facções que lutam pelo poder. Sabemos que, na véspera da expedição à Sicília restos dos antigos *isoi*, como também grupos de "*hippes*" ("*plutos*"), enriquecidos pelo comércio apoiaram indistintamente as posições políticas tradicionais: os "*demotikai*" que defendiam os interesses do "*demos*", integrado em grande parte por "*thetes*", não vacilaram, através de seus dirigentes ("*prostatoi ton demon*" ou "*demagogoi*") em acentuar os aspectos mais radicais dessa corrente. Os novos dirigentes que sucederam a Péricles – verdadeiros demagogos – se preocuparam somente por favorecer aos pobres – a nova acepção do conceito "*demos*" – e a democracia moderada (isonomia), ao pretender uma igualdade absoluta, acentuou a "*hýbris*" do demos, afetou os valores da comunidade e induziu os "*isoi*" a agrupar-se em facções – *hetaireias* – para defender seus interesses pessoais, tão logo os "*thetes*" recebiam pagamento por participar dos assuntos da polis. A aprovação dos novos "*mistoi*" favoreceu aqueles sem trabalho com motivo das revoltas e crises da guerra provocando exigências cada vez maiores na Ekklesia. O demagogo se converteu no novo líder da polis, acentuando a atividade nefasta dos "*sicofantas*" que favoreceram as facções, suas lutas e divisões, convertendo este objetivo em um meio de vida. (HUBEÑAK, 1989, p. 9).

Segundo Hubeñak, as *hetaireias* foram originadas como defesa dos *isoi* diante do poder dos delatores (*sicofantas*). Integravam os mesmos membros hoplites diante da quebra dos valores morais e sociais tais quais os ligados às famílias tradicionais e conformaram novos mecanismos de associação para seguirem interesses comuns dos grupos (HUBEÑAK, 1989, p. 10).[65]

Foi, ao final do século V (em 415), que Alcibíades havia convencido os atenienses a lhe dedicarem uma frota para a exploração de regiões insatisfeitas com o Peloponeso e conseguirem ampliação do seu poderio. Acusado por *sicofantas* de mutilar as cabeças de Hermes de Atenas e chamado para enfrenta-los, Alcibíades fugiu para dar conselhos aos persas sobre como submeter sua cidade natal (CHAMOUX, 1983, p. 88). Com os estados revoltando-se contra o poderio ateniense a partir de 412 a. C., e com a

[65] Para Hubeñak, esses grupos – dados de *hetaireias* de cidadãos como Leogoras, Alcibíades e Teucro – pareciam ter membros comuns e participaram ativamente do processo revolucionário de 411 e 404. (HUBEÑAK, 1989, p. 10). Para aprofundamento sobre o processo revolucionário em 404, conferir: (HUBEÑAK, 1987).

aliança dos espartanos junto à Pérsia – os primeiros estando dispostos a barganhar as cidades da Ásia Menor e conquistarem o Egeu –, Alcibíades chegou a propor com os persas que deixassem de apoiar os espartanos e, em troca, oficiais de Atenas derrubariam sua democracia e ele poderia voltar para casa. Em 411, a democracia foi suprimida por um regime oligárquico com o corpo de quatrocentos cidadãos.

> A muito complexa história dos anos 412-404 mostra simultaneamente os esforços desesperados de Atenas para escapar à pressão dos inimigos externos e as suas repetidas tentativas para reformar um regime político considerado responsável pelo desastre da Sicília. As ambições dos particulares desempenharam um papel importante nas operações militares cujo resultado era muitas vezes decidido por eles. [...] Proezas guerreiras, negociações diplomáticas, acordos obscuros elaborados por aventureiros, movimentos populares suscitados por demagogos, conspirações das sociedades secretas ou *heterias*, assassinatos políticos, condenações à morte, massacres de prisioneiros, eis o que o historiador destes anos agitados encontra a cada instante. Personagens originais de políticos que são, ao mesmo tempo, chefes de guerra, passam por estas peripécias: primeiro Alcibíades, depois, entre os Atenienses, Terâmenes, representante do partido moderado, o democrata Trasíbulo ou o estratego Cónon, entre os Lacedemônios Lisandro [...] negociador sem escrúpulos [...]. Agora o papel dos Persas é determinante na evolução do conflito, pois já tinha passado o tempo em que os Gregos se uniam contra a ameaça asiática! Pelo contrário, disputavam entre si a aliança do monarca aqueménida e dos seus representantes na Anatólia: mais do que um apoio militar que não se manifesta no campo de batalha, precisavam do ouro do rei para pagar as despesas da guerra e para tentar trazer para seu lado as despesas de outro campo. Este fator será decisivo para a vitória final de Esparta. (CHAMOUX, 1983, p. 90).

Embora o processo iniciasse com uma trama elaborada por Alcibíades, ela se pronunciou inicialmente com os 400 oligarcas comandando e não chamando os exilados – para deixar Alcibíades de fora. Ou seja, provavelmente nesse momento houvesse o início de uma divisão na *hetaireia* de Alcibíades prevista no livro de Aurenche (sobre os grupos de 415), uma vez que inicialmente ela contemplaria todos os interessados pela instituição oligárquica em Atenas, embora seus integrantes tivessem interesses divergentes em momentos anteriores da história da cidade. Nesse ponto da instituição dos 400 oligarcas é possível perceber um esboço de divisão entre aristocracia tradicional com os "novos ricos" e "metecos" que atuavam em Atenas,[66] incluindo a força espartana

[66] É importante ressaltar que, embora se apresente um esboço da divisão entre aristocracia e nova oligarquia, isso não foi um fator determinante nas diversas alianças políticas feitas posteriormente entre as

atuando na independência dos demos que antes obedeciam desígnios atenienses; demos esses que também passaram a ser conduzidos sob um regime oligarca (TUCÍDIDES, VIII, 66). De qualquer maneira, os 400 preferiram seguir com os planos de aliança com Esparta ao invés de seguir os planos de Alcibíades com uma aliança com a Pérsia (VIII, 71). Ao lado de Alcibíades, estaria cidadãos tais quais Trasíbulo, que foi um dos responsáveis por seu retorno à Atenas e contra a instituição dos 400 (VIII, 76).

Em meio à ebulição dos interesses do contexto histórico de finais do século V em Atenas, como pode ser observado nas palavras de Chamoux, um dos integrantes dos 400 que impuseram um golpe em 411 a. C. foi Terâmenes, que embora concedesse o retorno de Alcibíades para Atenas, situava-se como um oligarca moderado, a favor da instituição dos 5 mil.[67] Foi a partir dele que a *polis* se viu sob um governo intermediário após os 400, este já considerado sob um caráter tirânico. Para o grupo dos apoiadores de Terâmenes – os chamados *teramistas* –, parecia ter o intuito, segundo Luis Fernando Telles D'Ajello, "[...] de manter um governo próximo ao proposto por Clístenes e com isso excluindo as definições propostas por Efialtes e Péricles, que formavam os que os estudiosos atuais chamam de uma democracia radical." (D'AJELLO, 2014, p. 316.).[68] Ao lado dessa mistura de grupos, entre Alcibíades, Terâmenes, e ainda soldados anti-oligarcas de Samos, todos apoiaram o governo intermediário e demonstraram, com isso, um interesse muito mais ligado ao exercício de controle do poder e da liderança políticas de forma oligárquica em detrimento de uma simples postura de separação ideológica.

Foi conclamando para si a perspectiva de uma *democracia moderada* que, de acordo com Donald Kagan (1987, p. 325), grupos divergentes de Terâmenes almejaram retirá-lo da liderança entre os generais eleitos para a Batalha de Arginusa em 406 a. C., afirmando que ele se aproximava muito da perspectiva política de Alcibíades. Ao se

---

hetaireias, mas que tiveram um apreço maior por determinados pontos em detrimento de outros os quais demonstrariam a tendência de atuação desses grupos em Atenas.

[67] De acordo com Claude Mossé, Xenofonte em *Helênicas* (XENOFONTE, II, 3. 48) teria apontado uma fala de Terâmenes se colocando contra a democracia para todos devido ao fato de que, para participarem do poder, aqueles os quais vivessem em miséria poderiam vender a pátria por um dracma. Além disso, ainda teria apontado o problema de uma possível integração dos escravos ao poder político, uma vez que já "viviam no luxo", muitas vezes sem distinção entre ricos e pobres. Segundo Mossé, curiosamente não apontava sobre a existência de metecos ricos. (MOSSÉ, 2008, p. 136-137).

[68] O golpe dos 400 desmoronaria com a imposição de Alcibíades e Samos, e os integrantes do próprio golpe, temendo seus interesses, passam a disputar lideranças pela facção popular – que seria voltada para uma "democracia radical", embora não tivessem apreço ideológico real por ela – caso de oligarcas como Terâmenes, que ficou conhecido por isso como um "democrata moderado" (TUCÍDIDES, VIII, 89), embora fosse da região de Estiria e portanto um oligarca estrangeiro em Atenas.

analisar o discurso de uma *democracia moderada* entre sujeitos históricos envolvidos nas lideranças das guerras e proposições das assembleias é possível, pois, compreender as competições entre as facções políticas.

Essa questão pode ser observada também após o fim da Batalha da Arginusa. Com Atenas vencedora, mas com a condenação de morte e exílio de seus generais – entre os exilados, o próprio Alcibíades – os quais não trouxeram de volta os corpos dos combatentes exterminados e já quase ao final dos conflitos do Peloponeso com a cidade-estado desfacelada,[69] Terâmenes foi um dos representantes oficiais na tentativa de um tratado de paz com Esparta sob a figura de Lisandro, general espartano. No entanto, o democrata Cleofonte buscou em assembleia a resistência de Atenas à guerra. Para ele, segundo Kagan (1987, p. 411), a paz significaria o término da tradicional constituição democrática e dos exílios e, por isso, era contra as lideranças políticas da facção da democracia radical.

O insucesso de Cleofonte trouxe a intervenção de Esparta, que a partir do final de 405 a. C. bloqueou o Pireu e os cidadãos atenienses, sitiados na polis, começaram a sofrer de fome (CHAMOUX, 1983, p. 91). Assim foram legitimados os 30 tiranos em Atenas durante os anos de 404/3, momentos de decisão do fim dos conflitos. Dentre eles estavam Terâmenes e alguns que participaram dos 400. De acordo com D'Ajello, a ligação com os espartanos e devido aos excessos dos 30 membros, os atenienses se revoltam e, pela defesa de uma oligarquia moderada, Terâmenes se opõe a Crítias, líder dos extremistas da oligarquia radical e acaba sendo executado (D'AJELLO, 2014, p. 318-319). Ainda segundo o autor:

> [...] parece que os moderados dentre os oligarcas, desde os quatrocentos e mais claramente durante os trinta tiranos, decidem se opor aos radicais oligarcas mais do que impor um governo oligárquico a seu modo. Em 403, ao se juntarem aos opositores da oligarquia levam consigo a estrutura de proposições que faltava entre os chamados *demotikoi*. O governo restaurado e revisado que se instaura em 403 marca a democracia do século seguinte. No entanto sua estrutura gira em torno de um estabelecimento anti-tirânico e de origem oligárquica moderada. Diferente da organização chamada de democracia radical por historiadores modernos, a estrutura de 403 em diante inicia uma tradição que em pouco tempo se verá mais antiga que o próprio Clístenes. Assim o radicalismo dos oligarcas

[69] Sobre a condenação dos generais em Atenas, conferir a *Constituição de Atenas* (ARISTÓTELES, XXXIV).

> pavimentou a reação dos demotikoi mas foi a estrutura dos theramistas e sua influência direta que fundamentou a democracia restaurada de 403. (D'AJELLO, 2014, p. 320).

De forma geral, para além dos discursos de busca do poder, a sociedade via-se muito mais complexa. De acordo com Mossé, existiam desde os proprietários de terra (os considerados "homens de bem") e os grandes comerciantes e novos políticos como indivíduos considerados mais ricos socialmente e, entre os mais pobres, desde camponeses, remadores da frota, pequenos comerciantes e artesãos. Na disputa pelo poder, a chamada "classe política" (os magistrados) conflitavam entre si em famílias e interesses, valendo-se, durante um tempo, do ostracismo como estratégia (MOSSÉ, 2008, p. 137-138). Para Mossé:

> Os modernos viram na emergência desses "novos políticos" um fenômeno social: a intrusão dentro dos "homens de bem", de indivíduos vindos do artesanato [...]. É verdade que esses indivíduos eram homens ricos, e ainda que, pelo que diziam os poetas cômicos, Cléon não pudesse se livrar do seu cheiro de curtume, não deixava, entretanto, de ser um "homem de lazer", extraindo sua renda do trabalho de uma vintena de escravos. A definição de "rico" já não era, de modo algum, a do Velho Oligarca, isto é, aqueles que tinham os meios e o desejo de aceder a uma *paideia* que conservava o caráter aristocrático dos tempos antigos. Dado que, desde então, figuravam entre os ricos homens vulgares e "mal-educados" como o demagogo Cléon, o critério da riqueza tinha perdido seu sentido original. (MOSSÉ, 2008, p. 139).

Conforme as ideias de Mossé, de Péricles em diante havia um conflito cada vez mais significativo com a velha sociedade baseada em valores aristocratas. A estima pela riqueza (plutocracia) estava continuamente determinada em detrimento apenas da importância dada a terra (MOSSÉ, 2008, p. 139-140). No entanto, é preciso salientar que essa perspectiva fundamentaria não somente a oposição entre os valores agrários e os do comércio na vida social, como também na vida religiosa. Dessa maneira, é possível analisar igualmente a existência das *hetaireias* pelos deuses celebrados e pela prática dos cultos, pois, de acordo com as palavras de Chamoux anteriormente apontadas: "[...] todos estavam agrupados em associações de caráter religioso e cívico [...]" (CHAMOUX, 1983, P. 222).

Sobre esse tema, Paul Foucart aponta a diferenciação entre *thiasos* e *orgeones*, os primeiros simbolizando todos aqueles que praticavam cultos estrangeiros e que em sua origem vieram de fora dos círculos da cidade-estado. A celebração de seus cultos possui características *orgiásticas* conforme definição do autor, como no caso dos cultos de Dioniso da Trácia,[70] e seus elementos trariam a valorização da atividade mercantil devido à comercialização de encantamentos e crenças feita pelos sacerdotes e adivinhos. Os segundos, os *orgeones*, são, conforme o autor, membros de uma sociedade religiosa advindos de clãs familiares – ou seja, advindos dos *genos* (FOUCART, 1873, p. 2; 4; 172). Como pode ser observado, os cultos mais tradicionais da cidade podem ser atribuídos às famílias aristocratas de Atenas, bem como seus valores voltados para a terra de nascimento e, consequentemente para as atividades a ela ligadas, caso pelo qual não pode ser direcionado, por exemplo, aos estrangeiros e alguns novos ricos que ali se situaram, trazendo cada um seus deuses de origem em seus cultos. Dentro dessa discussão, segundo Foucart:

> A maior parte das divindades cujas sociedades tiveram um culto especial [...] são originárias da Trácia, da Ásia Menor, da Síria e do Egito. A Grécia também recebeu dos mesmos países um grande nome de seus deuses; mas quando penetraram na cidade, se tornando os deuses do Estado, eles encontraram em seus caráteres e em seus cultos profundas modificações; eles eram, por assim dizer, helenizados. Todas as outras eram divindades introduzidas pelos *thiasos*; suas lendas, seus símbolos, suas cerimônias eram as mesmas que nas religiões orientais; também, mesmo quando seu culto foi tolerado na Grécia, essas divindades bárbaras permaneceram fora da cidade e da religião pública. (FOUCART, 1873, p. 55).

Os deuses *thiasos* permaneceram sendo considerados "[...] estrangeiros e antipáticos ao gênio grego [...]." (FOUCART, 1873, p. 56), embora houvesse a *helenização* de muitos os quais a sociedade ateniense celebrava. Para Olivier Aurenche, esse tipo de associação se diferenciaria dos agrupamentos políticos. De acordo com o autor, as associações religiosas eram *permanentes e imutáveis*, coincidindo com o nascimento do ateniense e a perpetuação de seus valores de geração a geração, buscando seguir as mesmas tradições. No caso das *hetaireias*, haviam homens que seguiriam o

[70] Essa celebração de cultos também pode ser encontrada no caso da obra *As Bacantes* de Eurípides, e sua problematização está presente no capítulo 3 dessa tese.

prestígio de *políticos influentes*, caracterizando-se pelo elemento *laico* (AURENCHE, 1974, p. 42).

Todavia, contrapondo Aurenche, é possível situar os apontamentos de Platão na maneira como a atuação religiosa dos estrangeiros imbuía pertinências e consequências políticas na sociedade ateniense (PLATÃO, X. XI). Em sua obra *Leis*, Platão fundamenta um olhar pejorativo sobre estrangeiros criminosos, os quais persuadiam os ricos em nome da comercialização das crenças. De acordo com Foucart:

> A multiplicidade de santuários particulares, a prática de cerimônias secretas e a influência perniciosa de *agyrtes* [sacerdotes mendicantes que saíam de cidade a cidade] parecem ter impressionado muito Platão. Nas "Leis", ele consagrou ao fim do décimo livro e estabeleceu as mesuras as quais poderiam proteger a religião do Estado contra tais incursões. A seus olhos, os *agyrtes* e adivinhos que prometiam evocar a morte, se ligar aos deuses por votos e encantamentos, eram os ímpios que não acreditavam nos deuses e que exploravam a credulidade pública ao benefício de suas paixões e sua avareza. Ele puniu com prisão perpétua e não permitiu o contato com nenhuma pessoa livre. Para extirpar o mal, ele queria que a lei fosse absoluta e proibia a elevação de santuários nas casas. Aquele que celebrasse cerimônias em honra de deuses outros que não do Estado, deveria ser condenado de sua liberdade; conforme a gravidade do caso, o culpado seria multado ou condenado à morte. (FOUCART, 1873, p. 172).

No entendimento platônico, isso simbolizaria uma espécie de desmerecimento. No livro X, aponta questões da natureza, dos deuses e do fazer do homem como a transformação disso na materialidade: Platão compara esse fazer com a arte e, para isso, assemelha à medicina, agricultura e à política, ou seja, instrumentos ativos de transformação da natureza concreta – e com isso determina a nobreza dos fazeres das famílias mais tradicionais, atividades ligadas a terra. No livro XI, Platão enfatiza o violento abuso de todas as classes que tomam conta do "comércio à retalho" (ou *kapeleia*) na busca de ganhos incansáveis, muitas vezes sem honra – a exemplo da análise dos oportunistas que ganhavam em cima de superstições religiosas no livro X.

Além disso, a visão antagônica de Aurenche – no que tange sua perspectiva dualista entre associações religiosas e *hetaireias* políticas – não permite avaliar que as condutas em nome de crenças dos componentes dos grupos também eram uma ferramenta muito utilizada para críticas políticas no teatro antigo. Sobre a questão, é possível apontar Foucart quando ele afirma que: "Os poetas da antiga comédia atacam

os próprios deuses que ameaçam a religião do Estado e, com isso, agitam toda a cidade." (FOUCART, 1873, p. 173).[71]

Depois das guerras greco-persas houve uma invasão de deuses bárbaros na Ática, pela tomada da costa do mar Egeu pela frota ateniense, cujas colônias eram formadas de marinheiros e soldados que trouxeram de sua pátria as religiões da Trácia, da Frígia e Chipre. Numerosos estrangeiros que se propagaram atraídos pelo comércio do Pireu se desenvolveram de tal forma que forneceram sujeitos à tragédia e inquietaram os poetas cômicos que, segundo Foucart, defenderam a religião da cidade contra estrangeiros (FOUCART, 1873, p. 57). Como exemplo disso é possível citar a comédia *Baptai* de Eupólide (entre 417-415), anterior à expedição de Sicília, obra que retrata a sociedade que trouxe à Ática o culto da deusa trácia Cotytto, com numerosos seguidores em Corinto cujas colônias haviam precedido àquelas de Atenas sob a costa da Trácia. As lendas e ritos da nova religião eram bem conhecidos em Atenas e estavam em juízo pelo teatro trágico. Na análise do processo histórico ateniense no período da produção dessa peça de Eupólide, é possível associar *Baptai* pelo financiamento de Frínico ou algum dos integrantes de sua *hetaireia* – grupo apresentado por Aurenche ao expor a lista de nomes delatados por Andócides em 415. Liderado por Leogoras, o grupo seria um daqueles que realizaram paródias eleusinas e mutilado a cabeça dos Hermes (AURENCHE, 1974, p. 44).

Essa suposição do financiamento da peça *Baptai* pela *hetaireia* de Frínico (na figura de Leogoras) pode ser compreendida pela crítica à Alcibíades nessa obra de Eupólide, segundo as próprias afirmações de Foucart, e que Eupólide teria, assim, utilizado essa obra para atingir o grupo político de Alcibíades (FOUCART, 1873, p. 60). Trata-se de um momento histórico (415) em que Alcibíades começa a buscar alianças externas com a Pérsia barganhando poder. A peça de Eupólide demonstra um olhar crítico sobre os ritos estrangeiros perdulários de Cotytto sendo praticados em Atenas. Nas próprias palavras de Tucídides, o comandante Frínico foi o principal opositor das ideias de Alcibíades, tanto na aliança com a Pérsia, quanto na constituição de um regime oligárquico em Atenas em 415 – apenas um discurso inicial em nome da disputa de poder –, atestando que era apenas uma maneira de Alcibíades retornar para a

[71] Embora Foucart auxilie a tese na compreensão do uso das antigas comédias para levantar críticas políticas sobre deuses e práticas religiosas, a pesquisa constitui uma perspectiva diferenciada quanto à generalização de que todas as comédias antigas necessariamente criticavam deuses e condutas fora da religião do Estado. O assunto será abordado mais à frente no atual e no último capítulos.

cidade sem sofrer julgamentos pelos atos nas paródias eleusinas (TUCÍDIDES, VIII, 48).[72]

Além disso, seguindo a lista de Andócides, Frínico teria participado em 415 do mesmo grupo de Crítias, um dos 30 tiranos que tomaram o poder em Atenas em 404 (AURENCHE, 1974, p. 44), momento posterior à decisão de Alcibíades que, por estratégia política, teria mudado sua perspectiva da proposição de um regime oligárquico para o discurso do regime democrático moderado em detrimento das viradas do jogo político entre as *hetaireias* da cidade após a dissolução dos 400, ao disputar a liderança pela facção popular (TUCÍDIDES, VIII, 89).

De maneira geral, a fundamentação da tese – em que se configura a ação das *hetaireias* no teatro antigo – se determina com a discussão apresentada por Keith Sidwell, quando este problematiza o direcionamento das mensagens de obras dramáticas como críticas políticas individuais devido ao financiamento de grupos intelectuais e políticos na produção das mesmas (SIDWELL, 2009, p. 48-49). Para tanto, Sidwell compara a comédia *Cavaleiros* (*Hippeis*) de Aristófanes (de 424) e *Maricas*, de Eupólide (de 421) e aquilo que ele denomina de "mútuo desrespeito" entre ambos os comediógrafos.

> A base de seu mútuo desrespeito é [...] política. Há uma distinção política a ser traçada entre *Os Cavaleiros* e *Maricas*: a primeira peça ataca Cléon e a segunda Hipérbolo. Parece da minha análise da parábase de *As Nuvens* [ou *Nephelai*: peça de Aristófanes de 423] que Aristófanes era um defensor de Hipérbolo (ou pelo menos estava preparado para escrever peças patrocinadas por seus apoiadores), enquanto Eupólide era um inimigo de Hipérbolo. Em tais circunstâncias é difícil acreditar [...] que por trás da construção dessas peças não se encontre uma clara motivação política pessoal. (SIDWELL, 2009, p. 49).

[72] Embora seja um oligarca e tenha feito aliança a uma *hetaireia* formada de alguns metecos (grupo político de Leogoras em 415) (AURENCHE, 1974, p. 66), a suposição de que Frínico ou sua *hetaireia* possa ter financiado a peça *Baptai* de Eupólide se fundamenta pelos conflitos do momento histórico (entre 417 e 415) em que as críticas à Persia na imagem de sátira cômica de seus deuses e práticas religiosas em Atenas na mensagem da obra atingiriam diretamente a tentativa de Alcibíades para conquistar a aliança com os persas em busca de sustentação de poder. Essa posição de Frínico não determinou, nas flutuantes estratégias para o alcance de domínio político, seu desempenho posterior nas revoltas oligárquicas de 411 e de membros do seu grupo de 415 (como Crítias) dentro do apoio do movimento oligárquico de 404, estes já descaracterizados da inicial atuação da liderança de Alcibíades.

Na parábase de *As Nuvens – Nephelai –* (ARISTÓFANES, 552-562), o comediógrafo parece justificar a maneira como satiriza Cléon, apontando, assim, seu descontentamento com as paródias feitas por outros poetas a partir da figura de Hipérbolo. Por meio desse documento, Sidwell situa suas análises pontualmente como um questionamento sobre as razões tanto da justificativa quanto da contrariedade apresentadas por Aristófanes, avaliando que as considerações aos políticos do período teriam um fator predominante na caracterização da mensagem cômica das peças teatrais e apresenta esse caráter de importância pelo viés do financiamento das produções artísticas e dos grupos por trás desse subsídio.

Além disso, a defesa da figura de Hipérbolo[73] na parábase da peça *As Nuvens* (ARISTÓFANES, 552-562), bem como as palavras de Sidwell – no que tange a possível ação de Hipérbolo com apoio de sua *hetaireia* como *choregos* de Aristófanes em um determinado momento histórico – são até mesmo elucidativas para desconstruir o senso comum na deliberação de que as mensagens das comédias antigas sempre direcionariam necessariamente críticas aos novos ricos, comerciantes, metecos e estrangeiros na sociedade ateniense, bem como, por isso, críticas fundamentalmente aos deuses estrangeiros dentro das obras. Dentro dessa visão predominante, em que os novos ricos seriam ridicularizados pela maioria dos comediógrafos do século V (CONNOR, 1992, p. 168), assim afirma Walter Connor:

> A Comédia Antiga era verdadeiramente uma forma de arte popular, um apelo para o cidadão ateniense. Ela opera dentro de atitudes democráticas tradicionais. Existem poucas as quais podem ser chamadas de anti-democráticas; essencialmente não existe ideologia oligárquica, nem nenhuma chamada de reação para formas não-democráticas. Existe, para ser exato, criticismo social e escapismo, mas nada para ofender os princípios fundamentais de uma *polis* democrática. Em particular, é preciso admitir, os escritores da comédia devem ter se ressentido das revoluções oligárquicas, mas, se foram, suas peças não expressavam suas políticas. Em vez disso seus trabalhos têm um amplo apelo e seus criticismos são normalmente feitos de pontos de vista populares. (CONNOR, 1992, p. 170).

[73] "Hipérbolo foi um dos demagogos que dominaram a vida política ateniense no final do século V. Como Cléon, a quem sucedeu nos favores do *demos*, sua origem não era aristocrata. Seus adversários chegavam a afirmar que seria um escravo alforriado. Também como Cléon, tirava sua renda de uma oficina de escravos, no caso uma olaria, o que era considerado uma atividade degradante. Ainda assim, não deixou de se tornar, nos anos imediatamente após a Paz de Nícias, um dos políticos mais influentes, a ponto de unir contra si Alcibíades e Nícias, então ferrenhos oponentes à política exterior da cidade. Condenado ao ostracismo em 417, refugiou-se em Samos, onde foi assassinado pelos oligarcas." (MOSSÉ, 2004, p. 166-167).

Em outras palavras, o autor sentencia que a antiga comédia não tinha necessariamente uma atitude aristocrática (no sentido mais tradicional do termo social), mas apelava para uma *atitude democrática* (CONNOR, 1992, p. 171). No entanto, desde Finley é possível afirmar que até mesmo o sistema político de Atenas estava permeado de barganhas e manipulações (FINLEY, 1985, p. 67). Se a questão era se atentar ao convencimento dos cidadãos que assistiam às comédias, a perspectiva democrática era, na realidade, um forte elemento de discurso.

É provável que grupos aristocráticos tenham percebido no financiamento da comédia uma excelente estratégia de disputa de espaço político, uma vez que ao diminuir, parodiar e ironizar um adversário cujas características são costumeiramente consideradas "inferiores" socialmente (tais como a falta de *genos*), tenha uma grande repercussão de descrédito para com os cidadãos que assistiam aos espetáculos e, consequentemente, nas assembleias. Não é coincidência que, já no século IV, com a *Poética*, Aristóteles, na busca por uma fundamentação da tragédia e da comédia, vai apontar a comédia como a caracterização e *imitação dos homens piores* (ARISTÓTELES, 1448a;1449a).

Dentro da atuação política nas produções teatrais, faz-se necessário retomar o período de 405 – momento histórico de apresentação das peças teatrais analisadas na pesquisa –, discutindo, então, o *lugar político* na figura de Cálias dentro da *hetaireia* de Alcibíades na instituição da *sinchoregia*, conforme problematização anteriormente suscitada. Nesse ínterim, quais os possíveis significados do estabelecimento da *sinchoregia* por um cidadão como Cálias? Com a informação de que este pertencia ao grupo de Alcibíades na lista de Andócides (AURENCHE, 1974, p. 46), que sentido a instituição de dois *choregoi* teria nesse contexto histórico de 405?

Cálias era cunhado de Alcibíades (este último era casado com a irmã de Cálias, chamada Hipparete), e, portanto, demarcando uma aliança maior que apenas de interesses comuns dentro da *hetaireia* por simples *philia*. Assim, Olivier Aurenche aponta se o fato da ausência do nome de Cálias na paródia dos Mistérios de Elêusis seria suficiente para comprovar que ele não teria mesmo feito parte do processo, questionando até mesmo se o casamento de Alcibíades com sua irmã não teria sido o ponto de partida para ser integrante da *hetaireia* ou se seria uma consequência da

mesma (AURENCHE, 1974, p. 59). Para o autor, Cálias, assim como um certo número de parentes de Alcibíades, pertencia ao demos de Alopeke,[74] reforçando ainda mais os laços entre ambos e, além disso, era herdeiro de uma das mais ricas famílias da Grécia (AURENCHE, 1974, p. 104; 141).

As informações sobre o histórico de Cálias e sua ligação com Alcibíades são cruciais para compreender seu arcontado e sua determinação pela *sinchoregia* em 405, um momento cada vez maior de ebulição das disputas políticas presentes em uma Atenas em crise e em meio aos conflitos do Peloponeso. Se a primeira e inicial tentativa de centralização do poder – por meio da barganha de Alcibíades com a Pérsia e a visitação de Pisandro aos grupos políticos para se unirem em nome da trama do alcmeônida – se tornou frustrada com os acontecimentos históricos de vitória oligárquica com os 400 inimigos da *hetaireia* de Alcibíades no domínio em 411, as novas tentativas de disputa de poder ainda estavam em jogo no ano de 405 quando este tentava novamente o retorno à Atenas após sua condenação de exílio após a Batalha de Arginusa (em 406) – e portanto anteriormente ao outro golpe de 404.

Dessa forma, a instituição da *sinchoregia* no teatro auxiliaria na fundamentação do caráter centralizador de atuação dos ricos cidadãos em Atenas a partir da possibilidade de operação de dois *choregoi* de uma mesma coligação, fortalecendo suas bases ideológicas por meio da determinação da mensagem política da peça teatral por eles financiada. Nesse sentido, mais que um elemento criado em nome de uma simples e possível "solução econômica" para os fundos de subsídio dos festivais de teatro de Atenas ao final do século V – talvez uma resposta superficial à questão –, a *sinchoregia* seria antes uma ferramenta política de fomento de *misthos* e ideias a um dos principais veículos de comunicação na antiguidade: o teatro e as obras dramáticas.

De maneira geral, para uma ampla análise teórica da pesquisa, todas essas questões são necessárias para a compreensão do conceito de *representação* de Chartier, quando o autor explica que se define pela construção e organização da realidade a partir das classificações, divisões e categorias de interesse dos grupos sociais (CHARTIER, 1985, p. 17). Neste ínterim, as representações são formas de imposição de ideias e valores na realidade por parte desses grupos políticos, ou *hetaireias*.

[74] Alopeke (ou Alopece) era um demos situado a leste de Atenas e pertencia à décima tribo instituída por Clístenes (Antiochis) (WHITEHEAD, 1986, p. 373).

Ampliando o debate, o historiador nos apresenta que existem, inclusive, *lutas representacionais* em jogo dentro dos processos históricos. Segundo ele: "[...] as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas [...]" (CHARTIER, 1985,p. 17). Isso significa afirmar que os conflitos das classificações representacionais não se afastam do mundo social concreto, uma vez que sustentam o reconhecimento e a escolha de identidades que serão definidas dentro das práticas sociais. O historiador debate que esses conflitos presentes são justamente as negociações para o *reconhecimento das identidades* traduzindo *relações simbólicas de força* (CHARTIER, 2002, p. 10), o que é possível de se aplicar no caso da atuação política por meio das produções teatrais e nas assembleias. Segundo o autor:

> Enfim, renunciando o primado tirânico do recorte social para dar conta das variações culturais, a história em seus últimos avanços mostrou, conjuntamente, que é impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos em uma sociedade dada não se organizam necessariamente de acordo com divisões sociais prévias, identificadas a partir de estado e de fortuna. As novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social são, pois, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais ou de códigos compartilhados. (CHARTIER, 2002, p. 67).

Para Chartier, é preciso perceber as diferenças existentes dentro da *pluralidade de clivagens* que uma mesma sociedade apresenta (CHARTIER, 2002, p. 43; 67). Essas lutas fazem parte inclusive de uma tentativa de construção de *representações coletivas* por parte de cada grupo, com objetivo, cada qual, de traduzir a construção de um mundo social (CHARTIER, 1985, p. 18). Em outras palavras, pretendem simbolizar a coerência e a estabilização de identidades, porém, na concretude, suscitam divisões múltiplas e por vezes inesperadas do mundo social na organização de esquemas de percepção e legitimação de ideias nas práticas.

O próximo capítulo suscitará dois exemplos dessas práticas múltiplas de organização e esquema de percepção a partir da análise de uma tragédia e uma comédia de 406/5 a. C. Por meio da análise de *As Bacantes* e *As Rãs*, de Eurípides e Aristófanes, respectivamente, a pesquisa buscará compor um estudo de análise de discurso das obras dramáticas, propondo o diálogo entre arte e política, teatro antigo e *hetaireias*.

CAPÍTULO 3

A TRAGÉDIA DE EURÍPIDES E A COMÉDIA DE ARISTÓFANES: ESTUDOS POÉTICOS E GRUPOS POLÍTICOS

A poesia, então, é mais filosófica e significativa
do que a história, pois ocupa-se mais
com o universal enquanto a história
privilegia o individual.

Aristóteles
Poética

Ao contrário dos apontamentos aristotélicos, esta pesquisa parte do princípio da necessidade de aprofundamento acerca das particularidades apresentadas nas obras dramáticas em consonância não apenas com o posicionamento de seus autores, mas naquilo que eles estabelecem de maneira implícita em seus discursos. Neste ponto, torna-se problemática a ideia aristotélica de universalidade da poética trágica (determinando igualmente que ela opera por *probabilidade ou necessidade* [ARISTÓTELES, 1451b]). Essa perspectiva universalizante legitima, assim, uma normatização da tragédia com teor semelhante em que Aristóteles teoriza a natureza, não permitindo uma abordagem crítica das obras, seus autores e dos prováveis grupos políticos envolvidos no financiamento específico de suas produções.

Em um primeiro momento, a análise acerca de alguns estudos sobre a tragédia de Eurípides e a comédia de Aristófanes permitem avaliar em quais pontos a ideia generalizante da tragédia e comédia desses poetas ainda atuam no que diz respeito à imagem concebida dos mesmos. Dessa maneira, constitui-se a construção de um caminho alternativo de pesquisa em um segundo e terceiro momentos, ponderando questões estéticas e temáticas dos textos dramáticos das obras *As Bacantes* e *As Rãs*, suscitando reflexões sobre o posicionamento de Eurípides e Aristófanes na peculiaridade do momento de produção/apresentação dessas peças (406/5 a.C.) e de que

maneira as “entrelinhas” das obras possibilitam pensar sobre as prováveis *hetaireias* responsáveis pelo seu fomento.

3.1) PROBLEMATIZANDO ESTUDOS DO TEATRO ANTIGO: SOBRE TRAGÉDIA CLÁSSICA E COMÉDIA ANTIGA EM EURÍPIDES E ARISTÓFANES

Ao longo de sua *Poética*, Aristóteles diferencia as personagens das peças do século V em detrimento daquelas do século IV: as primeiras com uma veia política e as últimas com uma veia retórica (ARISTÓTELES, 1450b). Embora essa diferenciação pareça suscitar uma desconstrução do viés poético aristotélico como elemento universal, a razão da existência da poesia em si se mantém normatizada dentro de sua teoria. Antes mesmo dessas definições, em sua obra *Ética em Nicômaco*, Aristóteles procura sistematizar a própria ideia de política, definindo-a de maneira ética e moral (ARISTÓTELES, 1093a-1094b). Isso significa pensar que a poesia do século V, sistematicamente política para Aristóteles, tem em si, essa função primordial de fundamentos morais e éticos que ultrapassam a singularidade de seu momento histórico.

Assim sendo, a poesia se fundamenta em uma função moral de educação e formação cultural, segundo o filósofo. É possível perceber um diálogo da perspectiva aristotélica no momento de sua escrita e definição poética com elementos do século V: segundo Justina Gregory, Aristófanes já teria imbuído a perspectiva da função do dramaturgo como educador (em que o coro teria o papel de aconselhar a cidade) e da tragédia em seu papel didático (GREGORY, 1991, p. 2) – termo de onde se refere *didaskalia*: as instruções dos autores das peças aos *didaskaloi* (diretores) e atores que as apresentariam e que, por isso, teria sua raiz na ideia de ensinamento.

Essa normatividade no teatro antigo, segundo Gregory, se fundamenta pela própria sistematização e oficialidade de seu funcionamento nos festivais, com apresentações anuais e a regulamentação das funções de escrutínio e organização, tais quais do arconte epônimo e o sistema de financiamento pela *liturgiai*, refletindo princípios da democracia ateniense, com debates nas assembleias para resoluções de

litígios assim como outras questões importantes da vida pública da *polis* (GREGORY, 1991, p. 5). No entanto, o mesmo preceito das práticas democráticas sustentaria a existência da busca por representação de grupos sociais em conflito.

A perspectiva da tragédia como gênero que apenas tenciona passado e presente numa relação com os heróis lendários – questões apresentadas por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet de uma forma estrutural (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 20) – se demonstra simplista em meio à atuação de uma nova ordem social e suas tensões com os valores tradicionais aristocráticos também no teatro, questões que se determinam com o desenrolar do processo histórico da democracia de Atenas e os novos grupos cívicos e participantes da vida política. O *código aristocrático* que, segundo Gregory (1991, p.7-8), a tragédia parece refletir, com efeito se transforma na sistematização desse conflito de interesses que vai além de simplesmente seguir normas democráticas: "Aristocratas e comuns podiam se beneficiar do esquema de valores conservados de glamour e autoridade do passado heroico, ainda acessível e apropriado para o presente [...] a tragédia – incluindo a tragédia de Eurípides – revela sua dimensão política". (GREGORY, 1991, p. 8).

As ideias da autora auxiliam na necessária problematização de determinadas perspectivas construídas pela generalização da poética de maneira geral, como o teor de formação cultural – função delegada, sobretudo à tragédia – e, por isso mesmo, à imagem estruturada da própria tragédia criada por Eurípides, por exemplo. A tradicional biografia desse poeta é reduzida a caricaturas construídas nas comédias de Aristófanes (GREGORY, 1991, p. 9) – que, não se pode esquecer, fundamenta igualmente a função educadora do dramaturgo, sobretudo o tragediógrafo, mas com merecido teor ao comediógrafo em suas tentativas de fundamentação da comédia como arte (SOUSA E SILVA, 1987, p. 59).

A existência dos conflitos no jogo de interesses durante o período de cada produção teatral ateniense é um fator que revela questionamentos aos estudos sobre tragédia e comédia antigas, pois permite ampliar os objetivos de criação das obras para além de uma condução moral e ética. Possibilita indagar sobre a generalização voltada à

figura de Eurípides, por exemplo, qualificada por um aspecto literário e social *subversivo*.[75]

Embora tenha nascido em 480 a.C. e sua primeira obra marcada em 455 a.C. pela bibliografia, Eurípides é qualificado como representante poético de finais do século V (CAPPS, 1901, p. 237-238) e, por reconhecimento, no século IV. Mesmo com o reconhecimento posterior, as tentativas de classificação do poeta, sobretudo como *subversivo*, traduzem sua assimilação em uma análise evolutiva da tragédia promulgada pelos estudos germânicos do século XIX.[76] Nessas pesquisas, Ésquilo é apresentado como representante do começo, Sófocles como o apogeu e Eurípides como o declínio (GREGORY, 1991, p. 8-9).

Apesar dessa perspectiva tradicional de "declínio" suscitada para o estilo trágico de Eurípides, Justina Gregory aponta que justamente pelo seu teor diferenciado é que Eurípides teria tomado o lugar de Ésquilo na hierarquia trágica a partir do século IV, uma vez que este teria se tornado "fora de moda" e Sófocles teria mantido sua fama (GREGORY, 2005, p. 253-254). Demarcando a questão de seu reconhecimento no século IV, a autora suscita a fala de Aristóteles na *Poética*, onde este afirma ser Eurípides *o mais trágico dos poetas* (ARISTÓTELES, 1453a, 29-30). Isso significa que a ideia de "declínio" estabelecida para Eurípides teria sido, então, moldada posteriormente, fator pelo qual permaneceu até a contemporaneidade, sobretudo pelos estudos alemães do século XIX apontados por Gregory (GREGORY, 2005, p. 255).

> No século XXI, Eurípides permanece uma figura contestada. Os mais nítidos desacordos dizem respeito à sua relação com Ésquilo e Sófocles, e o gênero da tragédia como um todo. Muitos críticos aderem ao século XIX embora dependam de uma definição prescritiva e não descritiva da tragédia grega. Outros sustentam que as diferenças de Eurípides com outros trágicos são uma questão de grau e não de espécie, que Eurípides desenvolveu em vez de destruir o gênero

[75] Dentre as obras que se tornaram referência de estudos clássicos do teatro que também qualifica a poética de Eurípides, é possível apontar Junito de Souza Brandão, que afirma a presença da *força da paixão* em Eurípides, a *proletarização da tragédia* e a *dessacralização do mito* em detrimento de perspectivas analisadas por ele em Ésquilo, tais quais, neste último caso, a *teomorfização das personagens* (BRANDÃO, 1988, p. 57). Para Brandão: "Fazendo a tragédia descer do Olimpo para as ruas de Atenas, Eurípides secularizou-a, fundindo assim a linguagem da Ágora com a do Pireu." (BRANDÃO, 1988, p. 59).

[76] Sobre os estudos alemães de teatro antigo do século XIX tais como Nietzsche, Schopenhauer e irmãos Schlegel, conferir também, James Porter (PORTER, 2000), que aponta o sentido filológico e filosófico presente na análise desses estudiosos.

> trágico, e que há mais aquilo que une os três dramaturgos do que aquilo que os separa. (GREGORY, 2005, p. 251-252)[77]

A tradicional sucessão cronológica e hierárquica de análise da tragédia não permite – embora não seja o objetivo desta pesquisa – observar trabalhos realizados por Sófocles, por exemplo, os quais foram feitos em simultaneidade com os trabalhos de Ésquilo e por vezes com Eurípides, ou obras de Ésquilo as quais foram reapresentadas no momento histórico de Sófocles e Eurípides. Ademais, essa sucessão e perspectiva tradicionais restringem as possibilidades de análise da especificidade das obras e dos envolvidos no processo, os quais têm tanta importância na produção e mensagem da peça quanto o autor.

Nesse sentido, apesar de promover um olhar diferenciado sobre estudos do teatro, Gregory ainda não consegue ousar nas análises das obras de Eurípides, pois parte da premissa de que, embora as peças possuam questões políticas singulares, ainda persiste na escolha de análise conjunta de suas produções, defendendo a ampla perspectiva acerca da autoria trágica de Eurípides em uma avaliação coletiva (GREGORY, 1991, p. 11-12). Para a estudiosa, as obras do tragediógrafo retratam, em seu conjunto, a mudança das relações de Atenas com o *mundo externo* (1991, p. 10).

Não apenas Gregory se preocupou em fazer um balanço conjuntural das obras de Eurípides procurando construir uma análise sobre o autor. É possível observar essa perspectiva em diferentes tipos de trabalhos em diversos tempos históricos, desde, por exemplo, obras do início do século XX, tais quais de Edward Capps (1901, p. 237-272), quanto em finais deste mesmo século, como de Albin Lesky (1996, p. 187-268). Essa busca pelo apanhado conjuntural das peças teatrais de Eurípides retrata uma preocupação em determinar com rigor os significados que possam definir a autoria das mesmas, demarcando o poeta e retirando de importância da análise as premissas que caracterizam divergências políticas e de interesse do próprio sujeito histórico que as criou (dependendo do momento de criação), das interferências dos outros elementos de produção (entre eles do *choregos* e seu grupo político), bem como não sustenta a peculiaridade apresentada pelas próprias obras. [78]

---

[77] Sobre o debate acerca da tragédia de Eurípides, o criticismo e interpretações, conferir também a obra de Robin Mitchell-Boyask (MITCHELL-BOYASK, 2002).

[78] Talvez, um dos desafios dos historiadores seja cada vez mais desconstruir a ideia das obras como "intocáveis" e, muitas vezes, definidas como despretensiosas das particularidades do momento de sua

A constante classificação encontrada nos mais diversos estudos poéticos categoriza também o gênero trágico, como a pesquisa de Paula Debnar, por exemplo, em que posiciona a tragédia antiga em dois tipos: aquelas que falam diretamente dos eventos do século V, mas retornam ao passado mítico (que ela exemplifica como as tragédias de Ésquilo), e aquelas em que não se fala diretamente dos fatos do quinto século, mas paradoxalmente também trazem elementos do passado mítico para o presente (e exemplifica como as tragédias de Eurípides). A autora aponta Sófocles como um tragediógrafo que traz ambas as classificações em suas tragédias.

Desse modo, Debnar ainda faz parte das tradicionais análises de Eurípides e demais poetas trágicos conforme as relações hierárquicas dos tragediógrafos apresentada pelos estudos alemães do século XIX, embora a autora faça um exame crítico da própria ideia de história, apresentando-a como narrativa semelhante à poesia, e que, portanto, não deve ser generalizada como *fato empírico* (DEBNAR, 2005, p. 5). Nesse sentido, Debnar parece balizar uma generalização da narrativa poética desses tragediógrafos, apesar da busca de conciliação dos fatores históricos com a análise de algumas peças trágicas ao longo do seu texto (DEBNAR, 2005, p. 3-22), focando, por exemplo, nos estudos sobre uma facção política presente na peça *Orestes* de Eurípides de 408 a.C. (DEBNAR, 2005, p. 19-20) – obra que fala diretamente dos membros de uma *hetaireia* da cidade de Argos, peça teatral produzida no período entre os movimentos oligárquicos. Nas investigações de Debnar, não é observada uma construção analítica das "entrelinhas" presentes nas narrativas das obras – como para a atual pesquisa, em que há o intuito de problematizar as possíveis *hetaireias* por trás do financiamento das peças teatrais – mas àquilo que elas apresentam de maneira alusiva e explícita.

---

criação. Não é raro encontrar sistematizações teórico-metodológicas da arte, em que pese a mesma maneira de observá-la, sob qualquer tempo, incluindo-a em um estudo panorâmico das obras em geral. Em seu livro Historiografia clássica do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet oferece uma discussão crítica sobre o discurso histórico como um conjunto de dados de obediência cronológica e panorâmica, ao avaliar o ensino de cinema na Universidade de São Paulo. Segundo ele, os alunos estavam ligados a essa noção de estudo histórico, reivindicando à professora a utilização deste método para o curso de Cinema Brasileiro I, sem considerar a investigação aprofundada de uma obra e um autor específicos e sob quais termos podiam auxiliar no estudo de pensamentos sócio-políticos e culturais: "Tal noção parece se caracterizar da seguinte forma: 1) a história tem uma existência em si, independentemente dos discursos a seu respeito: ela é um dado; 2) a história se compõe de fatos, que também são dados em si e não dependem de recortes, de interpretações, de construções; e 3) a história é linear, os fatos se encadeiam cronologicamente e uma relação cronológica explicativa é inerente aos fatos. O trabalho a ser feito consiste portanto em tomar conhecimento dos fatos e descobrir a explicação". (BERNARDET, 1995, p. 131).

Também em outros estudos é possível perceber uma reflexão sobre as peças teatrais de Eurípides apenas por aquilo que elas apontam de maneira explícita. Entre eles, a pesquisa de Maria Helena de Moura Neves, na qual, ao propor explicar sobre *O Pensamento Político de Eurípides* faz uma análise política do poeta somente nas tragédias em que esse tema é aludido, até mesmo denominando de *peça política* justamente àquelas que se referiam ao tema diretamente (NEVES, 1980, p. 99-108). Como avaliar, de maneira geral, obras que não lidam abertamente com esse mote, mas que, no entanto, também possuem o interesse de grupos políticos no financiamento de suas produções (como é o objetivo da pesquisa com relação *As Bacantes*)? É por essa razão que os estudiosos geralmente concebem a perspectiva de análise política mais às comédias, uma vez que elas possuem, em sua maioria, mais alusões ao tema político da *polis* em suas mensagens.

Nesse sentido, além dessas pesquisas acerca da tragédia, estudos como de K. J. Dover assinalam que, em questões de comédia, muito é negligenciado antes da produção de Aristófanes e que, portanto, não são explorados uns 40 anos antes de sua primeira produção, quando a comédia se apresentou inicialmente na Grande Dionísia, em 486 a. C. Para Dover, o que precede Aristófanes é comparado, em quantidade de informações, com as poucas evidências dos trabalhos de seus rivais contemporâneos; e, sobre eles, é de conhecimento, em sua grande maioria, aquilo o que Aristófanes aponta (DOVER, 1972, p. 212).[79] No entanto, analisar as questões da comédia antiga pelo viés de Aristófanes não foi defendido como um problema na perspectiva de Edward Capps. Segundo ele:

> Pouco é conhecido sobre sua personalidade [de Aristófanes], exceto quando a informação é derivada de suas obras. Onze comédias das cinquenta e quatro são preservadas para nós – os únicos espécimes da comédia antiga que possuímos. Felizmente essas peças são suficientemente representativas em caráter para fornecer uma boa ideia tanto da Comédia Antiga como um todo quanto da fertilidade do genioso e maravilhoso poder poético do grande crítico burlesco da vida ateniense, cuja influência dominante sobre o palco cômico foi sentido por mais de quarenta anos. (CAPPS, 1901, p. 277).

[79] Também Richard Green e Eric Handley afirmam: "Por comédia, até Menandro [poeta cômico] no último quarto do século IV, a maior parte do que pode ser conhecido depende da seleção sobrevivente de peças teatrais por um único autor, Aristófanes." (GREEN; HANDLEY, 1995, p. 49).

Partir dessa reflexão de Capps torna-se um elemento perigoso para a construção de generalizações e banalizações sobre a Comédia Antiga e sobre o próprio Aristófanes. Significa confiar nas interpretações do poeta para compreender todo um movimento artístico em conjunto, bem como no simbolismo de sua própria trajetória.

Ainda há outras tendências a generalizações. Relembrando afirmativas como as de Justina Gregory – ao apontar que Eurípides busca retratar relações atenienses com o *mundo externo* em suas peças teatrais (GREGORY, 1991, p. 10) –, embora produzam importantes avaliações das obras, seguem não permitindo problematizações mais aprofundadas e peculiares. É possível citar outro caso de generalização com o estudo de Maria de Fátima Sousa e Silva, em que a autora trabalha a análise estética das obras de Aristófanes cruzando-a com a trajetória e crítica estética do próprio comediógrafo (SOUSA E SILVA, 1987, p. 13-103). O diálogo com o momento histórico se conduz de forma estanque, como por exemplo, distinguir o movimento do gênero cômico antes e durante Aristófanes, sendo o momento anterior denotado como o tempo do comediógrafo Cratino – do *tempo de Péricles*[80] (1987, p. 54), por exemplo.

Nesta ligação entre "o antes e o depois" da comédia, as perspectivas estéticas podem, na prática, demonstrar elementos de mescla de estilos; o que irá depender (no intento dessa pesquisa) da ideia a ser defendida na mensagem dramática, e, portanto, do interesse em jogo no momento da produção. Isso pode suscitar questionamento às análises estanques dos recursos utilizados pelos poetas, sobretudo em se tratando de perceber os detalhes apresentados por cada obra dramática. Dessa forma, Richard Green e Eric Handley apresentam a questão acerca das peças de Aristófanes:

> O fato de que o entretenimento popular é muitas vezes tópico e um espelho do mundo contemporâneo [da antiguidade clássica] não deve obscurecer a consideração que também muitas vezes se baseia em bons enredos antigos e tradições familiares, que o público desfruta porque se sente em casa com eles. Aristófanes não é exceção. As peças com coros que representam *As Vespas*, ou *As Aves*, ou *As Rãs* olham para trás, de forma bastante consciente de uma longa tradição

[80] Segundo Sousa e Silva: "Péricles representa, para Cratino, o campeão de uma democracia radical, que acabava de afastar da cena política aristocratas como Címon e Mirônides, ainda que proveniente, ele também, da mais pura aristocracia. Na sua pessoa se dá início à longa série de políticos, em que se haviam de encadear Cléon e Hipérbolo, responsável por um processo de degenerescência que conduziria à ruina de Atenas." (SOUSA E SILVA, 1987, p. 55). Embora a autora explore a pluralidade dos sujeitos históricos envolvidos no jogo de interesses políticos no período de Cratino, a abordagem ainda é totalizante acerca do autor e suas obras e suscita reflexões retiradas dos apontamentos do próprio Aristófanes.

> de música e dança por artistas representando criaturas dos seres selvagens ou semi-ferozes [...]. (GREEN; HANDLEY, 1995, p. 49).

Considerando as múltiplas formas estéticas imagináveis para as obras, até mesmo mesclando elementos dessas possibilidades, Green e Handley não deixam de fomentar indagações para a atual pesquisa sobre os pretextos por trás das escolhas de estilos artísticos que, ao contrário do que possa parecer, merecem uma avaliação mais aprofundada sobre a interferência das perspectivas sociopolíticas e dos grupos presentes dentro da produção para as opções estéticas elencadas. É assim, por exemplo, que se constitui a criação de comédias que utilizam de mitos tradicionais para a busca de uma releitura política, seja para balizar uma memória de consolidação de uma identidade coletiva (KANAVOU, 2011, p. 384), seja para descaracterizá-la. De acordo com Nikoletta Kanavou sobre o que ela denominou de *mito político*:

> O mito político costuma ser produzido pela reinterpretação ou reelaboração do material mítico tradicional para que possa ter significado político. Os mitos assim formados constituem novas versões que contribuam para a auto definição de cidades ou grupos sociais, ou servem para justificar desenvolvimentos políticos. (KANAVOU, 2011, p. 383)

Apesar dessas questões, e provavelmente ainda preocupada com análises mais estanques, Sousa e Silva conduz um diagnóstico estético fundamentado em mudanças estruturais no modelo cômico que vai da comédia *fálica* e/ou ridicularizante – no caso de Aristófanes, com a ridicularização de Cléon tal qual a obra *Cavaleiros* (424 a. C.) e, portanto, da estrutura iniciada em Cratino e aperfeiçoada em Aristófanes do uso cômico como *ataque pessoal* – à sofisticação do gênero para a busca do *didatismo*, conforme a própria avaliação que Aristófanes faz da função poética (SOUSA E SILVA, 1987, p. 58-103). Sua avaliação de Aristófanes precisa caber em uma construção poética lógica. Assim é finalmente avaliada a obra *As Rãs*, apontada apenas como uma tentativa didática contra a sofística – já denotando a visão crítica de Aristófanes a Eurípides [81]

[81] Na peça *As Rãs*, na ida de Dioniso ao mundo dos mortos para resgatar um tragediógrafo entre Ésquilo e Eurípides para retornar à vida e à cidade de Atenas e, na sua escolha por Ésquilo, Aristófanes teria suscitado sua crítica à perspectiva sofística na figura de Eurípides. O didatismo se encontraria no fato de que, segundo Justina Gregory, Dioniso estaria à procura do tragediógrafo que melhor aconselhasse a cidade no momento de seu retorno (GREGORY, 1991, p. 3). É digno de nota que o momento de produção da peça (405 a. C.) retrata a ebulição sociopolítica com os movimentos e golpes oligárquicos. A busca por

por apontá-lo como poeta que dialogava com o sofismo (SOUSA E SILVA, 1987, p. 58).

De acordo com Albin Lesky, há uma problemática relação de Eurípides com a Sofística. Apesar de ser discípulo de sofistas, Eurípides não teria fundamentado sua tragédia necessariamente por esses âmbitos. Segundo Lesky, o que ele teria sustentado eram algumas das características desse pensamento, tais como "centrar-se no homem" e "duvidar dos deuses", conceber o mundo como "cheio de contradições" e por isso a dificuldade de encontrar um acordo ético em suas obras (diferentemente de Ésquilo, por exemplo), sem, no entanto, cristalizar essas mesmas características (LESKY, 1996, p. 191-193). Como é possível observar, também para Lesky encontram-se definições generalizantes da poética de Eurípides, bem como seu estilo trágico.

As generalizações se constituem igualmente nas análises estéticas das obras e autores, do mesmo modo que estudos como de Christopher Pelling, que se preocupa em avaliar a perspectiva retórica das peças trágicas, apontando que entre Eurípides, Ésquilo e Sófocles, o primeiro seria o "menos desinibido" na utilização das técnicas retóricas, lançando mão de muitos *maneirismos e formulações contemporâneas*. Pelling defende que "Apenas a análise de uma série de amostras podem trazer à tona a gama de técnicas empregadas pelos poetas trágicos" (PELLING, 2005, p. 85).

A avaliação das técnicas utilizadas pelos poetas pode acabar se reduzindo a visões generalizantes, mas conduzida em diálogo com o momento histórico das produções, e, sobretudo com o discurso de cada obra dramática, é possível construir análises cujos detalhes revelam muito do simbolismo neles implícito. De qualquer maneira, é possível perceber o movimento de determinadas características estéticas em consonância com o período as quais traduzem mudanças na vida social e transformações na ordem de importância do teatro.

Em seu trabalho de análise dos vasos que retratavam o teatro grego, Eric Csapo vai apontar o crescimento daquilo que ele denomina como *realismo* na arte principalmente a partir de 420 a.C. encontrando imagens realistas de teatro na cerâmica grega ocidental de variadas formas e tamanhos cada vez mais expondo coros e atores em detrimento de cenas que condiziam à interpretações míticas (CSAPO, 2010, p. 1-82). De acordo com Csapo, as imagens confirmariam evidências da disseminação do

---

aconselhamento está presente em Aristófanes nos questionamentos que Dioniso faz aos tragediógrafos durante a peça.

teatro no mundo grego em finais do século V e início do IV, sistematizando um conceito de teatro centrado no ator, mas, cujos temas representados se reduziam ao corpus restrito de dramas antigos de determinados poetas que se legitimaram socialmente (CSAPO, 2010, p. 83-116). Nesse sentido, para além das visões aristofânicas e, posteriormente, aristotélicas, as quais qualificaram e autenticaram poetas, segundo Csapo, nesses indícios de vasos também era possível perceber um movimento de canonização dos autores, tais como os três poetas trágicos mais conhecidos e a própria figura de Aristófanes, no caso da comédia.

Paradoxalmente, em contraponto a esse movimento de canonização de poetas, a sistematização do ator revelada nas imagens, sobretudo a partir de 420 a.C., demonstra não apenas uma perspectiva mais realista da arte, como sustenta cada vez mais a fundamentação do teatro como negócio – ideia que parte das próprias análises de Csapo em seus estudos –, do poder dos *choregoi* pelo uso de suas funções ao financiar os atores e o coro, do advento da *theorika*, do crescimento dos *theatronai*, enfim, de todo o sistema de financiamento e produção de peças e festivais. Essa concepção dialoga, ainda, com a ideia de uma ebulição de disputas políticas com os movimentos oligárquicos de finais do século V, utilizando do financiamento teatral como estratégia de atuação e concorrência sociocultural e política.

Como é possível observar, as perspectivas de análise estética propostas por Csapo, embora demonstrem uma abordagem conjunta – apresentando uma congruência presente em diversos vasos gregos de finais do século V –, auxiliam na percepção de um simbolismo social implícito a este momento histórico do teatro. No entanto, com o intuito de partir de especificidades ainda mais significativas dentro da temática, a pesquisa situa o conceito de *campo de experimentação comparada* ou *comparativismo experimental* de Marcel Detienne (2004, p. 25), que propõe um exercício comparativo renovado, e por isso experimental, pois problematiza as generalizações costumeiramente realizadas sobre as sociedades, auxiliando nas análises do trabalho acerca dos gregos e o teatro.

Seguindo os demais tópicos deste capítulo, confrontar-se-á – utilizando-se do método comparativo de Detienne – as possíveis *hetaireias* as quais teriam apoiado Aristófanes daquelas que teriam sustentado econômica e politicamente Eurípides a partir da análise das peças abordadas. Dessa forma, não se pressupõe simplesmente a comparação dos gêneros trágico e cômico com a avaliação das fontes documentais dessa

pesquisa, mas a localização e o confronto, pelo *campo de experimentação comparada*, de possíveis *hetaireias* e fundamentos políticos e sociais dos poetas Eurípides e Aristófanes com base nas mensagens e no discurso de suas obras dramáticas: *Bakxai* (*As Bacantes*), 406/5 a.C. e *Batraxoi* (*As Rãs*), de 405 a.C. respectivamente. Acerca da análise de discurso, assim afirma Eni Orlandi:

> "[...] o sujeito discursivo é pensado como "posição" entre outras. Não é uma forma de subjetividade mas um "lugar" que ocupa para ser sujeito do que diz [...]: é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz. O modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui. Da mesma maneira, a língua também não é transparente nem o mundo diretamente apreensível quando se trata da significação [...]." (ORLANDI, 2001, p. 49).

De acordo com Orlandi (2001, p. 17), não há análise de linguagem sem compreender que seu interior reflete a realidade social do sujeito que a criou. Nesse sentido, ele é um sujeito histórico que expressa seus interesses pelo uso que faz da linguagem. Assim se fundamenta a questão da análise de discurso, quando é possível entender os sistemas de ideias dos sujeitos através da linguagem. Na aplicação do método de Orlandi para análise de discurso de *As Bacantes* e *As Rãs* em diálogo com a proposta comparativa entre as peças de Eurípides e Aristófanes, buscar-se-á uma avaliação dos *indícios*, *sinais* e *pistas* implícitas (GINZBURG, 1989, p. 149), mas reveladoras de uma realidade social múltipla de disputas políticas, construindo um olhar alternativo de interpretação das obras do teatro antigo.

3.2) ANÁLISE DO DISCURSO DA OBRA *BAKXAI* DE EURÍPIDES (*AS BACANTES* – 406/5 A. C.): INVESTIGANDO A *HETAIREIA*

A análise de discurso é um estudo dos sentidos, no entanto, não se confunde com os estudos sobre interpretação e, por isso, distingue-se da hermenêutica. Seu procedimento vai além do simples modelo interpretativo, pois pelo método há a construção de um dispositivo teórico (ORLANDI, 2001, p. 25-26).

Segundo Eni Orlandi, "compreender é saber como um objeto simbólico [...] produz sentidos" (2001, p. 26). No entanto, para isso, concebe a existência de um dispositivo teórico e vários analíticos, uma vez que este último varia conforme aquele que avalia em cada avaliação. O que modifica são as questões que se faz, a natureza do material e a finalidade da análise. (ORLANDI, 2001, p. 27). Por isso, nesta pesquisa, a tragédia de Eurípides e a comédia de Aristófanes são ponderadas pela relação social que apresentam nas entrelinhas de seus discursos.

Em diálogo com os conceitos apresentados por Orlandi, também a construção investigativa de documentos textuais desenvolvido pelo Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA) no livro "A Busca do Antigo" se tornou instrumento preciso na fundamentação metodológica da tese (DUARTE, et. ali., 2011, p. 13-23), sobretudo no que concerne o mapeamento das peças teatrais propostas para análise. Essa sistematização permite avaliar as obras em segmentos, facilitando a percepção de seus detalhes constituintes, bem como aquilo que possa escapar de uma leitura que se reduza apenas às temáticas explícitas.

Dentre os conceitos atribuídos por Orlandi em sua análise de discurso, é possível compreender principalmente: as *condições de produção* da obra, as quais refletirão o contexto imediato e amplo da produção do sujeito, bem como a situação pela qual partiu o sujeito para produzir; sua *memória discursiva*, traduzindo experiências passadas, tradições e aquilo que foi constituído como pensamento coletivo; seu *interdiscurso*, que concilia o que é externo ao texto à sua continuidade interna, dando-lhe coerência própria ao conjunto de formulações feitas, mas esquecidas, que determinam o que se diz sendo o sentido das palavras já determinado por um sentido maior fixado. Também classifica seu *intertexto*, apresentando quais outros textos e

autores o documento se refere para pautar seu posicionamento; sua *paráfrase*, identificando aquilo que se repete e que é reforçado na mensagem; e sua *polissemia*, ou, em outras palavras, aquilo que demonstra uma ruptura no padrão de pensamento, uma inovação (ORLANDI, 2001, p. 25-94).[82]

Para compreender a obra *Bakxai* (*As Bacantes*), faz-se necessário abranger perspectivas acerca do autor Eurípides, não para sistematizar uma generalizada fundamentação sobre sua dramaturgia, mas para problematizá-lo como sujeito histórico. O *sujeito locutor* Eurípides, ou Εὐριπίδης (em grego clássico), nasceu em Salamina e viveu por volta dos anos de 480 a 406 a.C a maior parte em Atenas e veio a falecer na Macedônia. Não agiu diretamente nos cargos políticos, mas suas peças eram rodeadas de questões políticas. Não era tão popular no período clássico como Ésquilo e Sófocles, mas foi ganhando destaque no século IV, já falecido, devido ao crescimento da procura pelas apresentações de suas peças, inclusive para além da Ática. Dentre suas principais obras que chegaram até nós, destaca-se: *Medeia* (431 a. C.), *Hipólito* (*Hippolytos* – 428 a. C.), *As Troianas* (*Troiades* – 415 a. C.), *As Fenícias* (*Phoinissai* – 411/410 a. C.), e a peça *As Bacantes* (*Bakxai* – 406/405 a. C.) – esta última, objeto da pesquisa, chegando póstuma a público.

O *sujeito interlocutor*, público pelo qual Eurípides dialogou com *As Bacantes*, eram os espectadores heterogêneos do festival da Grande Dionísia; público formado não apenas por cidadãos atenienses de plenos direitos, como por aqueles altos dignitários dos estados aliados de Atenas. O festival fomentava a imagem da hegemonia ateniense aos metecos e estrangeiros. O *material simbólico* pelo qual o poeta trabalhou foi o texto teatral e sobretudo o espaço de circulação do Teatro de Dioniso em Atenas, cuja estrutura física para a presença dos cidadãos atenienses e os demais dividia-se entre *theatron* (espaço do público); *orchestra* (espaço do coro), e *proskenion* (espaço onde atuavam os atores).

Eurípides é um dos tragediógrafos da antiguidade mais conhecidos nos dias atuais. Sua *relação de forças* consiste no fato de que suas obras foram as que mais chegaram até nós, demonstrando o impacto que as temáticas de suas peças repercutiram para os sujeitos históricos que o elegeram ao longo do tempo. Na contemporaneidade,

[82] Os demais conceitos, também retirados da análise de discurso proposta por Eni Orlandi (2001, p. 25-94), também serão referenciados em itálico nos tópicos 3.2) e 3.3) deste capítulo para a avaliação das obras de Eurípides e Aristófanes propostas na tese.

Eurípides é um dos tragediógrafos mais apresentados para o público devido à intensidade de suas personagens. Para além disso, *As Bacantes*, apesar de conter uma busca de determinação constante de ideias por parte do rei Penteu em Tebas, apresenta um discurso autoritário na imagem de Dioniso que se demonstra como ser implacável na vingança contra a região que o renegou. Mais ainda, sob o suporte do coro das bacantes, que, com falas incomensuráveis, reforça o discurso principal da obra em versos impositivos.

A *natureza da linguagem* de *As Bacantes* se caracteriza por um texto dramático questionador. Possui traços da discussão religiosa de Tebas e o império Persa conflito entre o rei Penteu e Dioniso, focando, sobretudo, nos rituais estrangeiros e nas atitudes das mulheres em transe. A linguagem se propõe como denúncia. Trabalha, em sua *textualidade*, o espaço de Atenas de fins do século V a. C. a partir da imagem ficcional de Tebas. O texto denuncia a intolerância desta comunidade para com os rituais e a fé dos estrangeiros sob a figura de Dioniso. Constrói uma crítica à aristocracia e sua tradicionalidade, demonstrando toda a liderança de uma nova oligarquia no poder.

Como *objeto do discurso*, Eurípides apresenta a vinda de Dioniso da Ásia Menor – lugar onde triunfou como deus – a Tebas para conseguir reconhecimento dos tebanos, uma vez que era um deus filho de Zeus com Sêmele, princesa da região. Com exceção de Cadmo (o fundador da cidade) e do velho adivinho Tirésias, todo o restante da população de Tebas não reconhece Dioniso como deus, uma vez que não acreditam em sua paternidade, incluindo o rei Penteu. Dioniso, então, hipnotiza todas as mulheres que o rejeitam e as fazem contemplar o coro das bacantes (suas mênades: adoradoras do culto a Dioniso – ou também chamado de Baco – as quais são vistas como "endoidecidas" que dançam em sua honra na obra de Eurípides).

Após a tentativa de prendê-las como também o profeta de Dioniso (que era o próprio deus disfarçado), Penteu se vê também hipnotizado pela curiosidade de ver os estranhos cultos das bacantes e, por conselho de Dioniso, resolve se travestir de mulher para contemplá-las das montanhas. Então Agave, mãe de Penteu, que, entorpecida pelo deus junto às bacantes, dilacera seu próprio filho, imaginando ser um leão selvagem, e carrega consigo sua cabeça, ostentando sua façanha até a cidade. Cadmo e sua mulher são transformados em "dragões-serpente", coagidos a lançar chamas contra templos e tumbas gregas, e Agave e suas irmãs são obrigadas a se exilarem de Tebas.

O *elemento desencadeador* de *As Bacantes* se desenvolve no decorrer dos últimos anos do século V a. C., com as transformações advindas dos conflitos do Peloponeso e a ascensão de oligarquias no poder, cuja representação dos emergentes das atividades comerciais e mercantis e seus valores reflete as disputas de facções políticas em jogo. Eurípides utiliza uma simbologia diferenciada da figura de Dioniso e de seu culto, em uma concepção mais *orgiástica* do que o antigo Dioniso de Creta (FOUCART, 1904, p. 20-34), este último, uma perspectiva pela qual a Ática e Atenas tiveram contato. Fundamenta-se como questionamento social e demonstração metafórica das mudanças políticas e culturais ocorridas em Atenas ao longo do século V, quando a cidade-estado estava entre busca de alianças e recrudescimento com lutas por conquista de ideias favoráveis à sua perspectiva de democracia nas demais regiões.

Essa diferenciada visão acerca de Dioniso foi um dos elementos introduzidos pelos ritos *thiasos* na Grécia e em Atenas, e as mudanças ocorridas em seus elementos para a mitologia abordada pelos atenienses foram tentativas de uma "helenização", bem como a aprovação de práticas dos cultos por parte das famílias mais tradicionais. Para Paul Foucart, quando se trata de elementos *thiasos* entre os gregos é preciso enxergá-los para além das cores sombrias da perspectiva construída das sociedades de bacanais, influência de etruscos e das campanhas que introduziram raiva, crimes, deboches e uma ferocidade sensual nas cerimônias greco-orientais que não existiam nos primórdios. De resto, a visão produzida por Eurípides é, segundo Foucart, semelhante e pode servir às associações formadas na Grécia (FOUCART, 1873, p. 163-164), em outras palavras, pode servir às *hetaireias* que se formaram na disputa de domínio em Atenas nos finais do século V, sobretudo 406/5 a.C., período de criação e apresentação da obra. Para Foucart, devemos aos versos de Eurípides a graça da poesia ao traçar as orgias báquicas dentro dessas novas características que foram sendo suscitadas, que traduziam a disputa por espaço de grupos oligarcas estrangeiros e/ou que os apoiavam na tentativa de determinação e legitimidade.

De acordo com Richard Seaford, aproximadamente no mesmo período de *As Bacantes*, houve evidência de hostilidade e perseguição ateniense a determinados tipos de cultos de origem estrangeira ou que assim se pensava os quais possuíam características de iniciação e busca de êxtase. Havia, segundo o autor, objeções morais quanto à perspectiva de embriaguez e o que se imaginava serem licenças sexuais; o mesmo tipo de objeção de Penteu a Dioniso e suas mênades na obra de Eurípides. Para

Seaford, a motivação a essa hostilidade se devia a uma busca de controle e um discurso ateniense de *coesão social* (SEAFORD, 2006, p. 35), o que, na realidade, refletiria uma tentativa de domínio dos mais tradicionais líderes da cidade-estado ao suscitarem a busca por autoridade simbólica. Segundo Courtney Friesen:

> Eurípides também explora a distintiva ambiguidade étnica da identidade de Dioniso. Na mitologia e no ritual, ele é consistentemente representado como bárbaro ou estrangeiro na Grécia. [...] Eurípides emprega essa ambiguidade como um meio de explorar a tensão religiosa dentro da Atenas contemporânea, onde, ele nota, poderia ser processado por impiedade em relação à introdução de deuses novos ou estrangeiros. Existem, no entanto, muitos outros "deuses estrangeiros" que foram introduzidos em Atenas durante o século V, frequentemente associados com rituais de êxtase. [...] a desconexão entre a real prática ateniense da religião dionisíaca e o excesso, violência, e subversão com o qual é retratado na obra *As Bacantes* é em parte o resultado da projeção de Eurípides do caráter percebido dos recém-chegados cultos estrangeiros. (FRIESEN, 2015, p. 55).

Embora Courtney Friesen aponte a peça como projeção do que o poeta percebe como sendo a maneira em que a sociedade ateniense tradicional enxerga "recém-chegados cultos estrangeiros", seria, de fato, uma tradução da obra desse misto de elementos, buscando suscitar, em meio à violência característica exposta, uma determinação e valorização de cultos antigos exteriores à região de Atenas, os quais a cidade-estado e a Ática tiveram contato por meio da reelaboração de outros povos. Segundo Foucart, a origem do mito de Dioniso se dá na Trácia e na Frígia, mas a maior parte das fontes vêm do culto da Trácia. Entre os nativos, Dioniso era chamado de *Sabázio*, e era considerado o deus da vegetação (em sua origem, vegetação da montanha), das árvores frutíferas e do vinho. A orgia noturna na Trácia era feita em lugares altos, prática essencial de adoração. Quando cedeu lugar à ritos estabelecidos, eram admitidas cerimônias de preparação e iniciação (FOUCART, 1904, p. 20; 21; 22).

Nas festas do século V, especialmente as mulheres se envolviam no culto à Dioniso, substituindo as mênades do mito (as bacantes companheiras do deus lendário). Usavam vestidos longos com coroas de hera, um tirso na mão e na outra uma cobra familiarizada. Passavam a noite na montanha e excluíam o lado profano; tais como orgias e elementos considerados "selvagens" – o culto oriental abarcava a realização de corridas frenéticas, danças desordenadas, sons de pratos, tambores e flautas frígias.

Havia também gritos repetidos de "*evohe*" – chamadas entusiastas ao deus –, movimentos violentos do corpo e especialmente da cabeça. Insensíveis à dor e à fadiga, às vezes se jogavam ao chão, às vezes saltavam. Com apreensões de fúria, pegavam pedaços de animais e comiam a carne sangrenta em delírio de possessão divina (FOUCART, 1904, p. 23-24). Segundo Foucart, *As Bacantes* de Eurípides possuem a imagem da orgia das mulheres da Trácia.

O mito de Dioniso da Trácia se espalhou pela Macedônia e pelo norte da Grécia, como Delfos e Tebas – dois centros religiosos mais importantes, os quais mantiveram o caráter original do deus, com algumas mudanças: a perspectiva de Dioniso como filho de Zeus com Sêmele teria sido uma transformação trácia da figura dionisíaca em Tebas, embora esta região tenha se imortalizado como local de nascimento do deus no mito. Em Delfos, no período clássico, Dioniso teve um lugar importante ao lado de Apolo (no templo deste deus – Parnassus). Na parte frontal do templo representavam-se mulheres em danças noturnas e o deus Dioniso era o mesmo trácio, com seu cortejo de bacantes (FOUCART, 1904, p. 27; 33).

Dioniso trácio era representado como um deus poderoso, impiedoso em sua vingança. Exatamente o oposto da criança indefesa do mito cretense, perspectiva que definiu as lendas em Delfos, em que Dioniso, havia sido assassinado pelos Titãs e que Zeus havia ordenado para Apolo em Delfos para transportar os restos mutilados do filho para o templo (FOUCART, 1904, p. 29).[83] O sacrifício tinha a mesma finalidade que as cerimônias das Antestérias de Atenas,[84] com a intervenção e auxílio de Deméter nas

[83] Sobre a ideia da ordenação de Zeus no mito, Foucart aponta que teria sido desenvolvida na Alexandria (FOUCART, 1904, p. 33).

[84] Essa relação de Dioniso com a morte e o renascimento (perspectiva desenvolvida em Creta e Delfos), foi mantida nas cerimônias das Antestérias em Atenas. Segundo Fábio Vergara Cerqueira: "As Antestérias ocorriam no Antestérion, o mês da floração, entre o final do inverno e o início da primavera, envolvendo várias comemorações distintas [...] convinha a um festival da vegetação [...]. A maior parte dos rituais ocorria no santuário dionisíaco do Limnaion, templo que era aberto somente durante as Antestérias, quando os demais eram fechados, pois se acreditava que os espíritos ficavam à deriva, já que se tratava, também, de uma festa dos mortos. As festividades contavam com a participação tanto de homens livres como de escravos, os quais eram posteriormente banidos, e de mulheres e crianças. [...] A encenação do *hieròs gamos* [o casamento sagrado de Dioniso com a *basilinna* (rainha)] iniciava no Limnaion, [...] quando Dioniso chega do mar para tomar parte na sua festa, iniciada com a abertura dos *pithoí* [grandes recipientes cerâmicos usados na fermentação e conservação do vinho] com a nova safra de vinho [...].O casamento de Dioniso adequava-se ao sentido geral das Antestérias como festa da vegetação, pois Dioniso era visto como deus da fertilidade, de modo que o *hieròs gamos* adquiria um caráter propiciatório, auspiciando novas e fartas colheitas [...]. O arconte *basileús*, membro de família tradicional escolhido para ocupar essa magistratura religiosa, assumia as funções sacerdotais nesse ritual, usando os trajes de Dioniso. O ritual constituía na encenação do mito do casamento entre Dioniso e Ariadne: Teseu lhe cedera sua mulher, como garantia da fertilidade da vegetação, depois de Tebas, Orcômenos e Tirinto se terem recusado. Por esse motivo o arconte *basileús* devia pertencer a uma das

tradições de Creta: recompor o corpo do deus para garantir seu renascimento – uma vez que, em Creta, Dioniso era filho de Deméter e não de Sêmele (FOUCART, 1904, p. 33). Para o autor, foi deixado um traço das relações de Delfos e Creta no hino homérico a Apolo (FOUCART, 1904, p. 29).

> Assim chegamos a dissipar algumas das confusões que deram origem a tendências de unificar os personagens divinos, no longo trabalho de séculos. Houve em Delfos, dois Dionisos separados, e nem um nem o outro é filho de Sêmele. A partir dos pontos mais opostos eles se encontraram aos pés de Parnassus [templo de Apolo em Delfos]. Um deles é o deus trácio no delírio profético, associado com honras a Apolo, ele precedia na posse do oráculo. O outro é o deus morrendo e renascendo, que provisoriamente o chamamos de Dioniso cretense, mas que se reunirá ao culto na Ática [...]. O deus trácio foi descrito como um homem de barba feita; e o filho de Sêmele era adolescente, uma beleza afeminada, cujo longo cabelo flutuava sobre seus ombros. Este tipo jovem encantava os gregos, sempre apaixonados pela beleza física. Poetas e artistas o popularizaram à vontade. Os mitógrafos gregos admitiram três Dionisos, a participação dos dois mais antigos é bastante baixa; para um, a vinicultura; para outro, a agricultura; nada mais. Todo o resto foi o filho de Zeus e Sêmele. (FOUCART, 1904, p. 29; 31).

Embora o mito de Dioniso em Creta tenha o associado com Deméter, havia sido justamente a imagem cretense criada do deus a referência para a Ática e Atenas, mas agora determinando a filiação de Dioniso à Sêmele – lenda que mais se determinou ao longo do tempo, não apenas por Tebas, mas também em obras tais quais a *Teogonia* de Hesíodo.[85]

As relações com Creta se realizaram com as invasões gregas na região ainda no período Minóico, mas se determinaram quando os Aqueus, cansados de pagar tributos à talassocracia cretense, instituíram o período micênico com a ocupação definitiva de

---

famílias que se diziam descendentes dos heróis fundadores, pois sua esposa, a *basilínna*, representava o papel da heroína. É possível que envolvesse, além da teatralização, alguma forma de incorporação da divindade." (CERQUEIRA, 2011, p. 153; 154-155). Como pode ser observado, o culto *poliade* ligado à Dioniso possuía características comedidas e oficializadas pela cidade-estado – bem divergentes da representação do culto trácio. Nessas cerimônias atenienses, Dioniso já renascido e crescido, está pronto para desposar-se. Nas Antestérias, têm-se o envolvimento de homens, mulheres e crianças; e a encenação do casamento dionisíaco conta com a participação do *basileus*, cargo religioso importante em Atenas, arconte esse que deveria pertencer à famílias que descendessem de "heróis fundadores"; ou seja, de representantes da tradicional aristocracia ateniense. Fica elucidado o domínio simbólico *poliade* imposto em detrimento do culto estrangeiro dedicado à figura dionisíaca.

[85] "[...] Sêmele, filha de Cadmo, se juntou a ele [Zeus] em amor e lhe deu um filho esplêndido, Dionísio jubiloso, uma mulher mortal, um filho imortal. E agora ambos são deuses." (HESÍODO, *Theogonia*, 940-942).

Creta. De acordo com Pierre Lévêque: "Cerca de 1.400, Gregos vindos do Peloponeso saquearam os palácios [cretenses] e destruíram o poderio minóico. Contrariamente ao que tinham feito os seus antepassados em 1.700, ocuparam o país: Creta perdeu sua independência e estiolou até ao fim do Minóico Recente, por volta de 1.200". (LÉVÊQUE, 1967, p. 46). Provavelmente, esse domínio teria embebido os gregos e a ática da cultura simbólica na figura dionisíaca de Creta[86] – versão já diferenciada dos rituais orgiásticos da Trácia –, em uma concepção posteriormente apropriada para usos atenienses nos oficiais cultos *poliades*.

Segundo Leandro Mendonça Barbosa, o sentido do culto *poliade* a Dioniso em Atenas surge com a ascensão do poder tirânico na figura de Pisístrato como forma de controle do ritual "[...] que antes acontecia longe das cidades e dos olhos do poder." (BARBOSA, 2012, p.125).

> Trazendo o culto *cthônico* [referente à terra; à vegetação] de Dioniso para dentro das muralhas da *polis*, Pisístrato obtém uma dupla vantagem: ao mesmo tempo em que transforma esse culto em uma resistência aos antigos ideais aristocráticos, ele também traz para perto de sua regência um culto que não fazia frente ao poder oficial. (BARBOSA, 2012, p. 85).

Conforme abordagem no capítulo 1 desta tese, diferentemente de ter uma relação de crença à Dioniso – como afirma Jacqueline de Romilly acerca do festival de teatro (ROMILLY, 1998, p. 16) –, Pisístrato levou o culto dionisíaco à Atenas sob interesses de poder e disputa com a aristocracia. Embora pareça paradoxal apontar que justamente a aristocracia se determinaria com a oficialidade do culto ateniense, Leandro Barbosa analisa que, desde a época da tirania na região, o dionisismo sofre transformações primordiais para atender interesses políticos das elites (BARBOSA, 2012, p. 132), o que significaria pensar que as referências ao culto e suas características vão se modificar conforme conveniências dos grupos de poder, ou *hetaireias*, assim como o é no caso de *As Bacantes*, obra que exalta os atributos estrangeiros de Dioniso.

Aos finais do século V, uma obra como essa possui, então, um sentido inverso àquele pregado pelos cultos oficiais atenienses. Suas *relações de sentido* situam

[86] Yidy Páez Casadiegos aponta que evidências epigráficas conduziriam a pensar que o contato da Ática com o mito de Dioniso teria sido justamente no século XV a.C., devido às relações com o oriente próximo (CASADIEGOS, 2008, p. 169), assim como Lévêque ao apontar o contato grego com Creta.

questionamentos feitos sob a figura de Dioniso na sociedade de Atenas, e servem para Eurípides como ponto de reflexão aos caminhos escolhidos por Atenas em suas decisões políticas. Vislumbra uma análise crítica à visão social e religiosa tradicional da cidade-estado em sua generalidade, além da dificuldade de encarar mudanças estratégicas. Fomenta a oligarquia no poder no jogo da arena política, sobretudo porque suscita, segundo Paul Foucart, uma construção imaginária de Dioniso advinda da Trácia, totalmente diferente dos rituais tradicionais adquiridos pelos atenienses a partir de Creta (FOUCART, 1904, p. 20-34). Enfatiza, por meio da "selvageria" dos ritos e ações das bacantes, comportamentos estranhos aos de Atenas.

Assim, Eurípides utiliza como *mecanismo de antecipação* expressões tais como "sabença não é sabedoria" (τὸ σοφὸν δ᾽ οὐ σοφία) (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 395); "ser sábio o que é? [...] é impor mãos vencedoras à testa inimiga?" (τί τὸ σοφόν; [...] ἢ χεῖρ᾽ ὑπὲρ κορυφᾶς τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;) (v. 877-880); "não invejo a ciência" (τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ:) (v. 1005); "reluz, ó *dike* justiceira" (ἴτω δίκα φανερός,) (v. 991). São ideias utilizadas por Dioniso disfarçado e pelo coro como questionamento ao público e denotam uma crítica à visão habitual de razão e atitude política em relação aos outros que disputam reconhecimento e poder, considerados indignos e loucos.

Desse modo, a *formação imaginária* da peça suscita a projeção de um imaginário social que reflete positivamente as mudanças culturais e políticas ao criticar o posicionamento arcaico a respeito das antigas normas e condutas sociais para a tomada de decisões, apresentando relação intrínseca com os movimentos políticos ocorridos em Atenas a partir de 411 a. C. e a perspectiva aberta de reconhecimento a uma posição imperiosa mas renovada de uma recente oligarquia no poder.

Nesta obra de Eurípides, é possível conceber, como *interdiscurso*, elementos pontuais da Sofística (não necessariamente como fator predominante) pelos usos de argumentação e indagações com as falas de autoridade de Dioniso (o "outro", o "estrangeiro") contra as perspectivas religiosas tradicionais de Perseu. Para reforçar esse controle da personagem, Eurípides atribui, como *memória discursiva*, registros baseados na história mítica sobre a vida do deus Dioniso, tanto na cultura oral grega, quanto nos escritos.

Para tanto, utiliza-se de frases como as de Dioniso na peça: “Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia, Dioniso. Deu-me a luz Semele cádmia. O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto” (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 1-3)[87] e falas como as do coro: “O raio de Zeus voejando, engravida Semele: em espasmos de um parto imposto, a mãe do ventre prematuro o expulsa e morre sob o golpe do corisco. Então Zeus o recebe um recesso-nascedouro: no fêmur recluso, preso com ágrafos dourados, o oculta de Hera.” (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 88-98).[88] Nesse sentido, para o reconhecimento da personagem em Atenas, Eurípides cria um enredo na obra *As Bacantes* construindo legitimidade ao discurso de Dioniso, e, fomentando como *intertexto*, o diálogo entre uma perspectiva mais orgiástica do culto e obras tais quais a *Teogonia* de Hesíodo. Nesse sentido, aliada a uma perspectiva dionisíaca mais “selvagem”, Eurípides propõe credibilidade para a criação de sua personagem Dioniso ao fornecer informações que condizem com obras que traduzem traços da cultura grega.

Como *paráfrase*, ao longo de toda a obra *As bacantes*, o poeta reforça a crítica ao *nomos* (lei) visto crucialmente como *sophia* (sabedoria). Além disso, sustenta a *physis* (a natureza), na deturpação da lógica democrática da norma social ateniense em contraposição com a “selvageria” ligada à perspectiva de uma nova cultura e deuses, e o termo *eudaimonia*, alegria vivenciada com a divindade.

Como *polissemia*, Eurípides inova ao dar grande importância à mensagem da trama pelo coro, questão não priorizada em suas peças anteriores. Os rituais de cultos estrangeiros, com ênfase no transe e na demonstração de mulheres seminuas em

---

[87] ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα
Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ᾽ ἡ Κάδμου κόρη
Σεμέλη λοχευθεῖσ᾽ ἀστραπηφόρῳ πυρί:
*Toda a parte em grego foi retirada da própria obra traduzida por Trajano Vieira (em tomo bilíngue) em consonância com o site Perseus: www.perseus.tufts.edu.

[88] ὅν
ποτ᾽ ἔχουσ᾽ ἐν ὠδίνων
λοχίαις ἀνάγκαισι
πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-
δύος ἔκβολον μάτηρ
ἔτεκεν, λιποῦσ᾽ αἰῶ-
να κεραυνίῳ πληγᾷ:
λοχίοις δ᾽ αὐτίκα νιν δέ-
ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς,
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας
χρυσέαισιν συνερείδει
περόναις κρυπτὸν ἀφ᾽ Ἥρας.

bacanais se apontam como ideia ousada para a época em que a obra foi produzida e levada a público (mesmo que essas partes tenham sido apenas apontadas pela fala do Mensageiro). Como um todo, a obra traduz um apelo a novos olhares socioculturais e políticos. A *materialidade da polissemia* traz a ruptura desta obra de Eurípides em comparação às demais, apresentando uma valorização do coro em detrimento de tragédias tais quais *Medeia* e *Hipólito* (*Hippolytos*), em que a personagem é intensa por si mesma, sem o auxílio dramático aprofundado do coro. Além disso, estas últimas obras igualmente não apresentam uma ampla discussão religiosa ligada, sobretudo, à perspectiva ritualística como em *As Bacantes* – embora na peça *Hipólito*, Afrodite determine o destino do mortal.

Para esmiuçar as questões pertinentes à obra *As Bacantes*, cabe sistematizar algumas cenas, personagens e diálogos. A partir dessa investigação é possível compreender as perspectivas conceituais empregadas em sua análise de discurso. Assim aponta Eurípides:

> TIRÉSIAS
> Não sofismemos com os demos. Qual
> Cronos, a tradição paterna: imêmore.
> Inexiste argumento que a destrua,
> mesmo se alguém, sutil, recorra à ciência.
> "Lá vai, senil, o coro, um velho sem-
> vergonha" – alguém dirá – "coroado de hera!"
> Se é velho ou moço quem deva integrar
> o coro, ao deus é igual: congraçamento
> é o que deseja, obter honras de todos,
> rejeita distinguir quem o engrandeça.
> (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 200-209). [89]

[89] **Τειρεσίας**
οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν.
πατρίους παραδοχάς, ἅς θ᾽ ὁμήλικας χρόνῳ
κεκτήμεθ᾽, οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,
οὐδ᾽ εἰ δι᾽ ἄκρων τὸ σοφὸν ηὕρηται φρενῶν.
ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν;
οὐ γὰρ διήρηχ᾽ ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον
εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,
ἀλλ᾽ ἐξ ἁπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν
κοινάς, διαριθμῶν δ᾽ οὐδέν᾽ αὔξεσθαι θέλει.

Eurípides apresenta Tirésias como um sábio adivinho que é um dos únicos a compreender Dioniso. Já nas partes iniciais da peça demonstra com aquela personagem que não haverá argumento suficiente contra o deus, mesmo que se recorra à lógica usual. O poeta já situa, assim, o fundamento de toda a peça: o congraçamento a Dioniso. Em contrapartida, configura a defesa contra o deus na figura de Penteu e a maneira como Cadmo é apresentado como louco:

> PENTEU
> Fica longe de mim! Vai dionisar-te!
> Não queiras me infectar com tua folia.
> Justiçarei esse didata-mestre
> de tua loucura. [...]
> Minha mordida, assim doerá bem mais.
> À cidade, os demais! Sigam o rastro
> desse alienígena adamado, porta-doença nova à mulher, enódoa-leitos.
> Nele metendo as mãos, trazei-o a mim
> amarrado. Que morra apedrejado!
> De fel serão seus bacanais em Tebas!
> (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 343-357).[90]

Nesta parte, Eurípides apresenta as principais ideias contra Dioniso na peça. Além de situar Cadmo, o fundador de Tebas, como insano pelas palavras de Penteu, por confiar nos ideais dionisíacos. A questão é que tanto Cadmo como Tirésias representam os anciãos na peça teatral, cujo simbolismo do velho vem fomentar a perspectiva da sabedoria pela visão diferenciada e aberta ao deus Dioniso. A figura do "antigo" que tradicionalmente representa a imagem da aristocracia, tem, nesses personagens, um outro viés. O próprio Tirésias possui, em sua caracterização, a cegueira como um dos elementos principais. Essa cegueira refletiria a falta de visão para a fundamentação conservadora da família aristocrática e do posicionamento de Penteu, que não aprova o

---

[90]**Πενθεύς**
οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ᾽ ἰών,
μηδ᾽ ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;
τῆς σῆς δ᾽ ἀνοίας τόνδε τὸν διδάσκαλον
δίκην μέτειμι [...]
μάλιστα γάρ νιν δήξομαι δράσας τάδε.
οἵ δ᾽ ἀνὰ πόλιν στείχοντες ἐξιχνεύσατε
τὸν θηλύμορφον ξένον, ὃς ἐσφέρει νόσον
καινὴν γυναιξὶ καὶ λέχη λυμαίνεται.
κἄνπερ λάβητε, δέσμιον πορεύσατε
δεῦρ᾽ αὐτόν, ὡς ἂν λευσίμου δίκης τυχὼν
θάνῃ, πικρὰν βάκχευσιν ἐν Θήβαις ἰδών.

deus. Nesse sentido, mesmo sendo representado como velho, a cegueira traz a sabedoria daquilo que é novo para Tebas (metaforizando Atenas).

De maneira geral, a partir da fala de Penteu, o poeta fomenta a disputa por um poder até então consolidado pelos valores tradicionais dos habitantes da cidade. Em um constante movimento de contraposições, Eurípides apresenta também um coro que problematiza a ideia de lucidez, opondo lógica com sabedoria: "CORO - [...] a lucidez, sustêm, mantêm imperturbada a morada. [...] Sabença não é sabedoria [...]." (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 390-395).[91]

Por meio do coro, Eurípides aponta que sensatez não é seguir pela lógica de pensamento costumeiro e tradicional de Tebas, porque isso causa crise e perturbação. Em outras palavras e para além da ficcionalidade, a sabedoria para o poeta é compreender a necessidade de mudanças e, metaforicamente, reconhecimento de uma nova liderança política em Atenas.

Como é possível observar, há um contraponto constante entre àquilo que deve ser compreendido como condutas e normas. De um lado estão os helenos, de outro, os "bárbaros" – estes assim apontados para bem diferenciar os dois lados em disputa na argumentação da peça teatral: "PENTEU – Aqui primeiro, o demo[92] introduziste? / DIONISO – Só coreografam essa orgia os bárbaros. / PENTEU – Pois, no pensar, são piores que os helenos. / DIONISO – São melhores: adotam outras normas. [...] A treva é sacra."[93] (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 481-486).[94]

---

[91] **Χορός**
[...] βίοτος καὶ τὸ φρονεῖν
ἀσάλευτόν τε μένει καὶ
συνέχει δώματα: [...]
τὸ σοφὸν δ᾽ οὐ σοφία [...]

[92] A palavra traduzida como "demo", não possui, na peça *As Bacantes*, simplesmente o significado de divindade. O termo utilizado na obra em grego – δαίμονα (*daimona*) –, conduz ao entendimento de "estar sob o domínio de" no caso, domínio de uma divindade, sob o poder de uma perspectiva religiosa. Sobre o assunto, é possível conferir o dicionário do site Perseus referente a esta obra de Eurípides. Disponível em: www.perseus.tufts.edu. Acesso em: 05 de fev. 2017.

[93] O termo traduzido como "sacra", para explicar que a treva é sagrada, possui, na obra de Eurípides, um sentido de "dignidade" e "honestidade" em grego: σεμνότης (*semnotes*), apontado até mesmo como "temor" na versão em inglês do site Perseus. Todos são indicativos de uma determinação positiva, divina, verdadeira e imperativa de obediência para a noite e a escuridão, trevas estas as quais se referem simbolicamente ao oposto das práticas tradicionais religiosas, pensadas dentro da "luz"; da *sophia*; da razão.

[94] **Πενθεύς**
ἦλθες δὲ πρῶτα δεῦρ᾽ ἄγων τὸν δαίμονα;

Os apontamentos críticos de Penteu aos rituais estrangeiros denotam superioridade de pensamento por parte dos helenos. Porém, Dioniso como elemento principal da peça situa com objetividade que a verdadeira hierarquia e poder estão nas mãos dos que detém outras normas e visões. "Os melhores" não são mais pensados como a tradicional aristocracia grega, mas justamente àqueles que trazem outras normas, mesmo sob o aspecto autoritário como as oligarquias, uma vez que, no sentido metafórico, "a treva é sacra", e trará dias melhores. Além disso, a relação com o "bárbaros"/estrangeiros pode denotar as relações de políticos atenienses durante os conflitos do Peloponeso, que buscaram o domínio espartano ou persa como barganha política. Para cristalizar a crítica à tradicionalidade religiosa e política, fundamenta-se, na fala do Mensageiro, uma descrição detalhada dos rituais dionisíacos:

> MENSAGEIRO
> [...] moças, matronas, virgens insubmissas
> soltavam sobre a espádua a cabeleira,
> reapertavam os frouxos nós das nébridas
> e as peles tachetadas iam cingindo
> com serpentes que lhes lambiam a face.
> Outras erguiam cabritos, feras crias
> lupinas, branco leite oferecendo-lhes
> as que traziam os seios ainda túrgidos [...].
> Ao meu lado saltou Agave e eu dei
> um bote, com o intuito de pegá-la,
> moita vazia, que o meu corpo ocultara.
> Sobregritou: "Cadelas minhas, ágeis,
> esses homens nos caçam! Compareçam,
> quais hoplitas, vibrando exímios tirsos".
> Nossa fuga preserva-nos a vida
> da dilaceração bacante; à mão
> nua, atacam novilhas na pastagem.
> Puderas ver naquelas mãos a vaca:
> mamas repletas, bipartida, muge!
> Houve quem o vitelo desmembrasse.
> (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 694-701; 728-739).[95]

Διόνυσος
πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ᾽ ὄργια.
Πενθεύς
φρονοῦσι γὰρ κάκιον Ἑλλήνων πολύ.
Διόνυσος
τάδ᾽ εὖ γε μᾶλλον: οἱ νόμοι δὲ διάφοροι. [...]
σεμνότητ᾽ ἔχει σκότος.

[95] [...]**Ἄγγελος**
νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ᾽ ἔτ᾽ ἄζυγες.
καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας
νεβρίδας τ᾽ ἀνεστείλανθ᾽ ὅσαισιν ἁμμάτων

O detalhamento dos rituais apontados pelo mensageiro possui a função de causar estranhamento na lógica tradicional, pois denota loucura pelas mulheres que, mesmo com criação tebana, seguiram os cultos. No entanto, a altivez, a fúria e o poderio daquelas que assim fizeram parte dos rituais demonstra que aqueles que estão do lado das novas condutas, inclusive políticas autoritárias (dentro da metáfora da trama), estariam a salvo; a exemplo da própria mãe do rei de Tebas: Agave. "DIONISO – Persuade-te, Penteu, aprende, eu te sugiro. Escuta o meu conselho. Mesmo maltratado, direi: contra um deus não te armes! Calma! Rumor, o deus, rejeita que removas bacantes das montanhas!" (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 787-791).[96]

Novamente aparece o apelo à sensatez, agora como conselho de Dioniso à Penteu. A localidade das mulheres do coro de bacantes denota uma relação ficcional de Tebas com Atenas, uma vez que esta região encontra-se em meio às montanhas. E Dioniso segue, condenando Penteu:

> DIONISO
> Mulheres, o homem caiu em nossa rede;
> até as bacantes vem, mas Dike, a Justa,

σύνδεσμ᾽ ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς
ὄφεσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν.
αἳ δ᾽ ἀγκάλαισι δορκάδ᾽ ἢ σκύμνους λύκων
ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα,
ὅσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι [...]
κυρεῖ δ᾽ Ἀγαύη πλησίον θρῴσκουσά μου:
κἀγὼ 'ξεπήδησ᾽ ὡς συναρπάσαι θέλων,
λόχμην κενώσας ἔνθ᾽ ἐκρυπτόμην δέμας.
ἣ δ᾽ ἀνεβόησεν: Ὦ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,
θηρώμεθ᾽ ἀνδρῶν τῶνδ᾽ ὕπ᾽: ἀλλ᾽ ἕπεσθέ μοι,
ἕπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὡπλισμέναι.
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν
βακχῶν σπαραγμόν, αἳ δὲ νεμομέναις χλόην
μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.
καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὔθηλον πόριν
μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,
ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν.

[96] **Διόνυσος**
πείθῃ μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων,
Πενθεῦ: κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὅμως
οὔ φημι χρῆναί σ᾽ ὅπλ᾽ ἐπαίρεσθαι θεῷ,
ἀλλ᾽ ἡσυχάζειν: Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται
κινοῦντα βάκχας σ᾽ εὐίων ὀρῶν ἄπο.

> o mata. À ação, Dioniso-deus presente!
> Urge puni-lo! Rouba-lhe a razão;
> insânia leve infunde: se ajuizado,
> não vai querer vestir-se de mulher,
> mas quererá, se não tiver bom juízo.
> Desejo que os tebanos riam do rei:
> conduzo-o pela polis, fêmeoforme,
> outrora tão terrível nas ameaças...
> Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades
> ínfero, pelas mãos da própria mãe
> dilacerado! Saberá que Zeus
> gerou à perfeição um deus: Dioniso,
> entre terrebilíssimo e gentil!
> (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 847-861).[97]

Segundo Leandro Barbosa: "Esta cena contém a realeza ridicularizada pelo poder dionisíaco. Provavelmente Eurípides estava interessado em tecer uma crítica àqueles governantes de Atenas que o hostilizaram" (BARBOSA, 2012, p. 166) – referindo-se ao fato de que Euripides passou o final de sua vida exilado na Macedônia. É possível observar, nesta sátira ao rei Penteu, uma crítica à tradicional aristocracia ateniense, que não reconhece o poder de uma oligarquia estrangeira na *polis*. Nesta parte, Dioniso acaba estabelecendo que o "juízo" de Penteu seria o único elemento que o salvaria, uma vez que determina sua vingança. Mesmo que o rei de Tebas sinta curiosidade de ver os novos rituais – e para isso necessite se travestir de mulher –, ele não os respeita. A intenção é colocar Penteu humilhado contra a lógica da própria Tebas, impondo o destino de ser morto ilogicamente pelas mãos de sua própria mãe. Há então um questionamento do coro, levantando indagações sobre sabedoria, o divino e a lei:

---

[97] **Διόνυσος**
γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται,
ἥξει δὲ βάκχας, οὗ θανὼν δώσει δίκην.
Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον: οὐ γὰρ εἶ πρόσω:
τεισώμεθ᾽ αὐτόν. πρῶτα δ᾽ ἔκστησον φρενῶν,
ἐνεὶς ἐλαφρὰν λύσσαν: ὡς φρονῶν μὲν εὖ
οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν,
ἔξω δ᾽ ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.
χρήζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν
γυναικόμορφον ἀγόμενον δι᾽ ἄστεως
ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρίν, αἵσι δεινὸς ἦν.
ἀλλ᾽ εἶμι κόσμον ὅνπερ εἰς Ἅιδου λαβὼν
ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγείς,
Πενθεῖ προσάψων: γνώσεται δὲ τὸν Διὸς
Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός,
δεινότατος, ἀνθρώποισι δ᾽ ἠπιώτατος.

CORO
Ser sábio, o que é?
É transcender o belo prêmio
aos mortais oferto pelos deuses?
É impor mãos vencedoras
à testa inimiga?
O belo sempre agrada.
Moroso, mas certeiro,
o poderio divino move-se:
pune o cultor da ignorância,
quem, com louco parecer,
não engrandece o nume.
Sutis,
os deuses ocultam
os passos delongados de Cronos,
e caçam o ímpio.
Cogitar de,
Visar
ao que excede as normas? Não!
Pensar o quanto é forte o demoníaco
custa o mínimo,
bem como o seu valor de lei no tempo extenso,
eterno e conatural à natura.
(EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 877-896).[98]

As interrogativas do coro novamente pressupõem o que significa sabedoria: lógica ou sensatez. A falta desta sensatez é que determina, na fala do coro de Eurípides, a ignorância. O antigo *nomos* (a lei) de nada vale e adianta. Apenas observar o que

[98] **Χορός**
τί τὸ σοφόν; ἢ τί τὸ κάλλιον
παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς
ἢ χεῖρ᾽ ὑπὲρ κορυφᾶς
τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;
ὅ τι καλὸν φίλον ἀεί.
ὁρμᾶται μόλις, ἀλλ᾽ ὅμως
πιστόν τι τὸ θεῖον
σθένος: ἀπευθύνει δὲ βροτῶν
τούς τ᾽ ἀγνωμοσύναν τιμῶν-
τας καὶ μὴ τὰ θεῶν αὔξον-
τας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ.
κρυπτεύουσι δὲ ποικίλως
δαρὸν χρόνου πόδα καὶ
θηρῶσιν τὸν ἄσεπτον. οὐ
γὰρ κρεῖσσόν ποτε τῶν νόμων
γιγνώσκειν χρὴ καὶ μελετᾶν.
κούφα γὰρ δαπάνα νομί-
ζειν ἰσχὺν τόδ᾽ ἔχειν,
ὅ τι ποτ᾽ ἄρα τὸ δαιμόνιον,
τό τ᾽ ἐν χρόνῳ μακρῷ νόμιμον
ἀεὶ φύσει τε πεφυκός.

excede as normas tradicionais também não. Nesse ínterim, o próprio *nomos* deve ser visto dentro das mudanças trazidas por *cronos* (o tempo) – a lei fundamenta transformações ao longo do tempo, pois reflete novas necessidades. *Nomos* e *cronos* situam-se, assim, lado a lado na imprescindível modificação sócio cultural, religiosa e política de Tebas/Atenas em um tempo futuro determinante.

Ao final da obra *As Bacantes*, Cadmo sustenta aquilo que seria constituído como resultado do discurso de autoridade de Dioniso em toda a peça. Na metáfora de Eurípides, o poeta parece prever um futuro em que, por falta de lucidez política, Tebas/Atenas estaria condenada a um poderio desvairado do estrangeiro, uma vez que a região – representada pela figura inflexível de Penteu – não soube compreender os benefícios os quais poderiam ser estabelecidos com as novas normas políticas, mesmo que autoritárias.

> CADMO
> A voz do oráculo me obriga
> a encabeçar confusa horda barbárica
> contra a Grécia. Eu, dragão-serpente, minha
> mulher conduzirei, Harmonia, serpe-
> dragão, direcionando lanças contra
> templos e tumbas gregas. Não terminam
> os meus males, e não recobrarei
> a paz, nem mesmo quando no Aqueronte.
> [...]
> CORO
> Muitas formas revestem deuses-demos.
> Muito cumprem à contra-espera os numes.
> Não vigora o previsto.
> O poro do imprevisto o deus o encontra.
> Este ato assim conclui.
> (EURÍPIDES, *Bakxai*, v. 1355-1362; 1388-1392).[99]

[99] **Κάδμος**
ἔτι δέ μοι τὸ θέσφατον
ἐς Ἑλλάδ᾽ ἀγαγεῖν μιγάδα βάρβαρον στρατόν.
καὶ τὴν Ἄρεως παῖδ᾽ Ἁρμονίαν, δάμαρτ᾽ ἐμήν,
δράκων δρακαίνης φύσιν ἔχουσαν ἀγρίαν
ἄξω 'πὶ βωμοὺς καὶ τάφους Ἑλληνικούς,
ἡγούμενος λόγχαισιν: οὐδὲ παύσομαι
κακῶν ὁ τλήμων, οὐδὲ τὸν καταιβάτην
Ἀχέροντα πλεύσας ἥσυχος γενήσομαι.
[...]
Χορός
πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ᾽ ἀέλπτως κραίνουσι θεοί:
καὶ τὰ δοκηθέντ᾽ οὐκ ἐτελέσθη,

A sabedoria da velhice de Cadmo o faz refletir com sensatez sobre a previsão de um futuro que se determina pelas mudanças apontadas pelo *nomos* que se transforma por estar aliado ao *cronos*; em uma sociedade que vai se estabelecendo pelo viés da força do estrangeiro. À Tebas/Atenas, não é dada uma escolha de conduta. No momento em que Penteu e os demais da cidade não se rendem ao reconhecimento do deus, está condenada. A ideia de dominação é assim concebida na obra, preponderância esta que reflete a legitimidade sociopolítica e simbólica pelos quais lutam novos ricos representantes do poder ateniense, os altos dignitários advindos de outras regiões, culturas e perspectivas religiosas, mas que se estabeleceram na cidade.

Segundo Eric Csapo, quanto à análise artística das peças antigas, a partir do final do século V a. C. é possível verificar esse apelo na construção de personagens cada vez mais individualizados (CSAPO, 2008, p. 160), em que o coro, embora representasse tradicionalmente o "corpo cívico" democrático, perde cada vez mais sua importância ou modifica sua função cênica – neste último caso, como em *As Bacantes*. De qualquer forma, mesmo com essas mudanças, permanece o discurso oficial democrático da "igualdade", pois aquilo que é diferente é estigmatizado, como a representação de um coro totalmente diferenciado a exemplo da própria peça *As Bacantes*, em que o coro não representa a "cidade", mas o "outro". De acordo com o estudioso, as obras passam a apresentar cada vez mais uma espécie de *realismo social*, com uma linguagem mais próxima da realidade, diferentemente da "pompa" utilizada por poetas como Ésquilo, por exemplo.

Segundo Csapo, a linguagem das interpretações de Eurípides e Aristófanes nas últimas décadas do século V tendia para o realismo social do discurso comum. Por isso mesmo, sem abordagem nas diferenças sociais e na diversidade da linguagem na *polis*. A estética era de um realismo limitado ao cidadão democrático, cujo *outro* era um estranho, estrangeiro ou até mesmo uma mulher (como no caso do coro das mulheres de *As Bacantes*). Na realidade, a distinção apelava mais para as elites antidemocráticas que equacionaram a diferença cultural entre elite e massa (CSAPO, 2008, p. 168).

τῶν δ᾽ ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός.
τοιόνδ᾽ ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Quanto à análise estética da obra *Bakxai* (*As Bacantes*), mais que demonstrar rituais estrangeiros ligados à Dioniso, Eurípides traduz, sob a metáfora de Tebas uma democracia e um império ateniense esfacelados com o período de fim dos conflitos do Peloponeso e a disputa entre a parte mais tradicional da *polis* dos atenienses, concebida pelos *aristoi* ("os melhores" – famílias aristocráticas) e seus rituais e deuses, e a ascensão de novos ricos, *oligoi* e seus cultos e deuses. Na peça, o coro faz o papel das bacantes, que avisam Penteu que suas atitudes do não reconhecimento do novo deus são errôneas e predizem o estrago que Dioniso fará com Tebas.

Dos conceitos operacionais de *As Bacantes*, é possível destacar *sophon*, aqui traduzida por Trajano Vieira como "sabença" ou "conhecimento/ciência" em contraposição à *sophia*, traduzida por "sabedoria". Como é possível perceber, Eurípides joga com a questão do conhecimento racional apontando que, ao contrário da tradição que define o "outro" representado como louco, loucura seria se portar contra a sabedoria e lucidez de obedecer aos mandos de Dioniso – sabedoria esta identificada na velhice de Cadmo e do vidente Tirésias que se demonstram a favor do deus desde o início da peça.

Segundo Trajano Vieira: "Eurípides, no final da vida, diante de uma Atenas esgotada por mais de duas décadas de guerra contra Esparta, reavalia noções tradicionais da cultura grega, que remontam a Homero, como prudência e piedade religiosa." (VIEIRA, 2010, p. 18). O "outro", representado por Dioniso e as bacantes na peça podem demonstrar essa intolerância quanto à divergência, demonstra insatisfação quanto a um império ateniense agora esfacelado e Eurípides fomentando essa dualidade com uma perspectiva realista ao situar as ações sociais perante seus próprios cultos e crenças e os cultos e crenças que vinham dominando a cidade, embora demonstre fantasiosamente o poder do deus na tragédia. De acordo com Eric Csapo, o foco renovado na caracterização realista da diferença levou a representação dramática a ficar mais próxima de uma nova elite governante, definida mais pela riqueza que pela descendência, apesar da apropriação de muitos valores e atitudes da aristocracia do início do século V (CSAPO, 2008, p. 169).

Essa perspectiva de avaliação das peças teatrais das últimas décadas do século V feita por Csapo, aliada às análises de discurso e das ações da personagem Dioniso em *As Bacantes*, cujo tom autoritário e vingativo vem construir uma imposição pela sua aceitabilidade, reflete o momento histórico de busca pela determinação de uma oligarquia cujas referências se situam no poder e no *lugar político* do estrangeiro

daquele momento histórico. Metaforicamente, a obra aponta que não cabe mais à Atenas e à sua parcela social mais tradicional "aceitar de bom grado" um deus e seus rituais externos à *polis*. A linha de total dominação do deus como resultado da tragédia pressupõe os caminhos que levaram o processo histórico de Atenas entre 406/5, os quais resultariam, posteriormente, no golpe de estado de 404 com os chamados trinta tiranos.

Em diálogo com o contexto histórico apresentado no capítulo anterior e, tendo como base diversas abordagens historiográficas[100] e, como referência, a obra *Helênicas* (XENOFONTE, II, 2-3), é possível apontar alguns nomes elucidativos do processo os quais auxiliam na compreensão de plausíveis participações nas produções teatrais desse período. Associado às discussões sobre as disputas entre os grupos políticos atuantes em Atenas, esses nomes apontam alternativas de *hetaireias* que, embora sem registro formal – pela sua própria característica de existência no rigor do sigilo –, podem ter atuado entre 406/5, momentos de criação e apresentação de *As Bacantes*.

Com o fim da Batalha da Arginusa[101] nos conflitos do Peloponeso em 406 a. C., mesmo após da vitória ateniense, a cidade-estado se encontrava em crise, sobretudo pelo problema que os generais enfrentaram ao não levarem de volta os corpos dos combatentes falecidos que lutaram. O oligarca moderado Terâmenes teria tentado acordo de paz com Esparta na figura do general espartano Lisandro, o que não ocorreu devido às tentativas de resistência ateniense à guerra. Mesmo assim, o final dos conflitos do Peloponeso foi marcado pela Batalha da Ilha de Egospóstamos em 405 a. C., quando os espartanos conseguiram o controle da região do Helesponto[102] e subjugaram Atenas pela fome.

Todo esse processo para estabelecer a tirania dos Trinta em 404 se deu com a determinação de Esparta, sob liderança de Lisandro, para que o governo fosse direcionado por oligarcas radicais tais como Crítias. A esse ponto, Terâmenes, apesar de ter participado entre os trinta, foi condenado à morte e executado por não concordar, ao menos em discurso, com a radicalidade oligárquica proposta. A questão é que em 406, Esparta já havia refeito alianças com a Pérsia na tentativa de derrotar Atenas e finalizar a guerra. O poderio persa estava presente na atuação política e lideranças impostas por

[100] Os anos finais do século V, necessários para a análise de *As Bacantes*, podem ser explicitados em diversos tomos: (CHAMOUX, 1983); (HUBEÑAK, 1987); (KAGAN, 1987); (HUBEÑAK, 1989) e (D'AJELLO, 2014).
[101] "As Arginusas são pequenas ilhas ao largo de Mitilene, na ilha de Lesbos. Em 406 foram palco de uma duríssima batalha naval opondo a frota ateniense à frota do Peloponeso." (MOSSÉ, 2004, p. 39).
[102] Helesponto é um estreito localizado a noroeste na atual Turquia.

Lisandro em terras atenienses, sobretudo para se conjecturar do golpe que se fundamentaria em 404.

O período de nova coalizão entre espartanos e a Pérsia demarcaria o momento de criação e produção da peça *As Bacantes*. À semelhança dos rituais trácios – região ainda dominada pelo império persa – Eurípides retrata Dioniso e suas mênades em um teor estranho à Atenas, mas bem característico da perspectiva da determinação estrangeira na cidade-estado nesse momento histórico.

Entre os personagens do período, é bem provável que figuras como Crítias e/ou de sua *hetaireia* em 406/5[103] – como possíveis novos ricos e metecos representantes de Esparta (tais quais Lisandro) e da Pérsia – estivessem por trás do financiamento e produção de *As Bacantes* como *choregoi* na *sinchoregia* do período. Embora as *hetaireias* possuam atributos de inconstância, e por isso partam da premissa de que seus integrantes possam vir a alterar para novos grupos conforme a flutuação de seus interesses políticos, é digno de nota que Crítias havia participado da *hetaireia* de Andócides e Leógoras em 415 a. C. – conforme delação de Andócides (AURENCHE, 1974, p. 44). Esse grupo, também formado por muitos metecos, apesar de terem firmado uma coligação (*sinomosia*) com *hetaireias* como de Alcibíades (do mesmo período) para a realização da mutilação dos Hermes, manteve interesses diferenciados de maneira geral, pelo simples fato de serem um grupo à parte.

Mesmo de família aristocrata, além de tio de Platão (MOSSÉ, 2004, p. 80), Crítias tinha, em 406/5, conspirado alianças com o domínio espartano/Persa, promulgando interesses pela supremacia antidemocrática mesmo às custas da autoridade estrangeira em Atenas. A personagem de Dioniso na peça de Eurípides reflete justamente essa característica do poder estrangeiro na busca impositiva de reconhecimento.

Por essa razão, seria simplista apontar que Eurípides teria se "convertido" aos rituais trácios de Dioniso na velhice durante a feitura da obra *As Bacantes* em sua morada na Macedônia ou que tivesse apenas se "ressentido" com a perseguição que sofria pelo sistema *poliade* e pelos atenienses (BARBOSA, 2012, p. 157-158) – os quais não teriam compreendido seus posicionamentos políticos e não o reconheceram na apresentação de suas peças, obtendo poucas premiações nos festivais teatrais como

[103] *Hetaireia* essa pela qual poderia ter tido participação efêmera de Terâmenes, uma vez que este se posicionou, posteriormente, contrário à proposta daqueles que apoiavam a radicalidade de Crítias.

poeta. Esse apontamento seria simplista não por ser uma perspectiva errônea, mas porque parte do pressuposto de que o teatro se fundamenta apenas pelo autor e sua concepção.

Para além de simples literatura, a produção teatral de qualquer região e tempo histórico engloba financiadores, diretores, atores e uma gama de indivíduos concernentes à realização do espetáculo. No caso do teatro antigo em Atenas, não se foge à regra, acrescentando o fato da existência de *choregoi* e políticos interessados na produção das obras, nas possíveis premiações e consequências na vida pública. O fato de Eurípides ter vivido sua velhice na Macedônia pode vir a explicar o possível contato de uma ou mais *hetaireias* interessadas na criação do poeta para uma obra que representasse suas ideias de poder para aquele momento crítico de Atenas.

Para elucidar as questões da pesquisa, mesmo sem o registro desses grupos em 406/5 ou a falta de informações nos fragmentos das inscrições epigráficas sobre os *choregoi* vencedores do período, os nomes dos sujeitos históricos apresentados pela historiografia e pela documentação permitem, metodologicamente, cruzar elementos e indícios de suas participações. De acordo com Carlo Ginzburg, ao criticar a concretude do fazer historiográfico:

> A história se manteve como uma ciência social *sui generis*, irremediavelmente ligada ao concreto. Mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsicamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira). Nesse sentido, o historiador é comparado ao médico, que utiliza os quadros nosográficos [de descrição das doenças] para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjetural. (GINZBURG, 1989, p. 156-157).

O caráter indireto e conjetural de avaliação dos fatores sociopolíticos em conjunto com a investigação das peças teatrais propostas, aliado às possibilidades apresentadas pela teoria de análise do discurso de Eni Orlandi, permite à pesquisa aprofundar as avaliações das obras dramáticas, auxiliando o método *indiciário* a partir da busca de fragmentos reveladores de sentido. Assim, é plausível construir um paralelo entre *As Bacantes* e *Medeia* (ou *Medea* – 431 a. C.) de Eurípides, por exemplo, com a

intenção de promover um exercício de comparação e reflexão da provável *hetaireia* responsável pelo financiamento e produção da última. Esse exercício proporciona uma observação da obra não diretamente preocupada com uma posição política de Eurípides previamente definida, nem mesmo uma forma cristalizada de criação do poeta, sobretudo na mensagem da peça, que pode ter diferenças relevantes de abordagem, dependendo justamente do *lugar político* do grupo interessado na criação de *Medeia*.

Na história da peça, Medeia – a mulher bárbara de Cólquida – havia deixado sua terra para seguir com o herói Jasão ao auxiliá-lo em suas glórias com magia e com ele teve dois filhos. Vê-se traída pela perspectiva de Jasão em deixá-la para se casar com a filha do rei de Corinto (Creonte) e conseguir dar irmãos gregos à sua anterior prole com Medeia. No ponto trágico culminante e com auxílio da magia, Medeia causa a morte da futura noiva e sogro de Jasão, além de matar seus próprios filhos como vingança.

A proposta da sublevação do poder e da ordem pré-estabelecida deve ser assinalada nesta criação de Eurípides como ponto crítico. Nestes termos, não há uma defesa explícita da mulher. Sua força não se encontra em uma ideia positiva da figura feminina estrangeira, destemida e independente – diferentemente das mulheres de Atenas; as gregas civilizadas que, por isso mesmo deveriam ser submissas e aceitar o seu destino. Segundo Maria Regina Candido, há, inclusive, uma denúncia na tragédia de Eurípides:

> [...] alertando para a emergência de antigos saberes integrando novas práticas sociais como o uso do conhecimento mágico das ervas e filtros para atender desejos individuais. O uso das práticas mágicas das ervas e raízes tanto podia atender às necessidades de medicamentos para curar as doenças femininas, quanto ser usado como veneno para efetuar uma vingança. Medeia com a sua *sophia* expõe a ambigüidade de um saber que poderia ajudar um amigo com os seus benefícios, mas poderia ser fatal e destruir os inimigos. Como nos afirma Medeia, temido será sempre quem possui este saber, pois aquele que provocou este ódio não celebrará facilmente a bela vitória. (CANDIDO, 2001, p. 46).

Como pode ser observado, a tragédia se fundamenta não necessariamente para uma visão de mudança no papel social feminino na antiguidade, mas como elemento perturbador da própria conduta pela qual se espera da sóbria sociedade ateniense –

representada metaforicamente a partir da região de Corinto. Os primeiros passos para a compreensão social realista de uma obra dramática talvez tenha começado a se desenvolver com esse momento histórico de Eurípides. Os críticos que releram a peça do autor provavelmente tenham captado uma ideia conservadora da tragédia, reduzindo-a à versão da "mulher louca". Porém, havia esse dado determinante na ideia de autoridade e poder para Atenas.

Por não se tratar simplesmente de uma história da passionalidade exacerbada de uma mulher é que, com sua tragédia, Eurípides propõe questionamentos sobre o perigo de se expor saberes específicos e a utilização de ervas a essas representantes femininas, uma vez que deter esses saberes aliados aos "encantamentos mágicos" significava obter domínio. Há, dessa forma, um debate crítico na relação do conhecimento e da soberania que com ele se adquire, e, por isso, uma crítica ao bárbaro estrangeiro no sentimento de medo pelo desconhecimento do seu saber e daquilo que é capaz de adquirir com o poder nas mãos.

Em 431 a. C., no período da peça *Medeia*, marca o início dos conflitos do Peloponeso, momento em que Atenas, em meio à legitimidade de seu poder e pensamento, se vê em torno de um processo de desconfiança e receio, quando antigos aliados agora tomam novos *lugares políticos* e se tornam inimigos na busca por sublevação de poder. A própria região de Corinto é abordada na peça como símbolo de uma antiga aliança ateniense que se desfez, como um aviso para o perigo em se confiar em alianças para fora da Grécia.

Dessa forma, é possível conciliar, nesta obra de Eurípides, o apelo de uma *hetaireia* cujos membros tenham predileções nos valores aristocráticos mais tradicionais. Um exemplo de contraponto aos interesses direcionados à peça *As Bacantes*, também do mesmo poeta. A abordagem que se seguirá da análise de discurso da obra *As Rãs* de Aristófanes (de 405), comporá o quadro de estudo comparado e avaliação das atuações políticas pelo teatro – dessa vez, pela comédia.

3.3) ANÁLISE DO DISCURSO DA OBRA *BATRAXOI* DE ARISTÓFANES (*AS RÃS* – 405 A. C.): INVESTIGANDO A *HETAIREIA*

Na peça *Batraxoi*, o *sujeito locutor* é Aristófanes, ou Ἀριστοφάνης (em grego clássico), da cidade de Atenas. Viveu aproximadamente entre 445 e 385 a. C., com uma família de posses, e continha provavelmente contato com o meio rural na ilha de Egina. Foi considerado um dos principais representantes da chamada "Comédia Antiga", escrevendo obras tais quais *Os Acarnenses* (*Acharnes* – 425), *Os Cavaleiros* (*Hippeis* – 424), *As Nuvens* (*Nephelai* – 423), *As Vespas* (*Sphekes* – 422), *A Paz* (*Eirene* – 421), *As Aves* (*Ornithes* – 414), entre outras, como a peça *As Rãs* (*Batraxoi* – 405), objeto desta pesquisa.

O *sujeito interlocutor* de *As Rãs* pode ser pensado em dois momentos. De um lado, o público puramente ático do Festival das Lenéias de Atenas, iniciado por volta de 440 a. C. (com foco em 405 a. C, período da peça), que, segundo lexicógrafos, era provavelmente um festival que ocorria no mercado da cidade, a noroeste da Acrópole, na Ágora. De outro lado, os cidadãos atenienses de plenos direitos e os altos dignatários dos estados aliados de Atenas a partir da apresentação da peça no festival da Grande Dionísia.

O *material simbólico* é o texto teatral e o espaço de circulação do Teatro de Dioniso em Atenas, além do espaço de circulação da Ágora na cidade (para o caso do Festival das Leneias). Sobre a *natureza da linguagem*, trata-se de um escrito poético, com iniciativa satírica e cômica sobre a figura religiosa de Dioniso, com natureza crítica sobre a dramaturgia trágica e os tragediógrafos de Atenas, bem como das discussões políticas da região. Linguagem que se propõe como denúncia.

A *textualidade* da obra trabalha com o espaço de Atenas e a disputa de dois posicionamentos políticos entre os poetas Ésquilo e Eurípides. Apresenta, assim, dois segmentos sociais diferentes: a tradicionalidade aristocrática e os valores de uma nova oligarquia; denuncia o fim do prestígio e da hegemonia atenienses ao cabo dos conflitos do Peloponeso no final do século V a. C.

Como *objeto do discurso*, a peça apresenta uma proposta cômica, jocosa e satírica, com o objetivo de causar o riso. Com esse texto, Aristófanes apresenta o deus

Dioniso que, descontente com o mundo artístico ateniense nos anos de 405 a. C. e com a morte dos três principais tragediógrafos da cidade (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), resolve ir até Hades para trazer algum deles de volta a vida. Por lá, Ésquilo e Eurípides brigam entre si para um trono: um lugar ao lado de Plutão (deus dos mortos) que representaria a homenagem ao maior tragediógrafo que já havia existido. Dioniso acaba se tornando o juiz da disputa e aproveita o ensejo para definir, a partir de perguntas referentes à política da cidade de Atenas naquela época, qual dos dois seria o merecedor de acompanhá-lo de volta e reviver. A contragosto de suas ideias iniciais que pareciam apontar uma predileção por Eurípides, Dioniso decide por levar Ésquilo consigo.

Como *elemento desencadeador* da obra, compreende-se o decorrer dos últimos anos do século V a. C., com as transformações advindas dos conflitos do Peloponeso e a ascensão de oligarquias no poder, refletindo as disputas de facções políticas em jogo e o debate das vantagens e desvantagens de se continuar com a guerra. Para além disso, os tragediógrafos mortos representariam em vida, para Aristófanes, a altivez e o poderio de Atenas com suas obras produzidas do início aos meados do período clássico. O comediógrafo utiliza a obra como elemento de comunicação com o público para demonstrar sua valorização a esses poetas e na tradição cultural ao buscar neles a resposta para as crises atenienses da época da peça.

A *relação de sentido* de *As Rãs* se dá de maneira em que, para o grupo político financiador desta obra de Aristófanes, a hegemonia de Atenas foi posta em causa pelos conflitos do Peloponeso e por isso não via vantagem no mesmo. As mudanças ocorridas foram vistas de maneira negativa. Dentro das disputas políticas, via então, a figura de Alcibíades como esperança de "salvação" de Atenas, quando, ao final da peça, Dioniso interroga sobre ele aos poetas para decidir qual dos tragediógrafos é merecedor de voltar à vida. De maneira geral, ideias presentes na obra como: "[...] ganância do proveito próprio [...]" ([...] κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν, [...]) (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 361), "[...] se deixa corromper [...]" ([...] καταδωροδοκεῖται, [...]) (v. 362), "E se alguém errou, enganado pela habilidade de Frínico [...]" (κεἴ τις ἥμαρτε σφαλείς τι Φρυνίχου παλαίσμασιν, [...]) (v. 689) – um dos líderes da revolta oligárquica de 411 –, "[...] iguais em direitos e concidadãos quantos combaterem no mar ao nosso lado [...]" ([...] κἀπιτίμους καὶ πολίτας, ὅστις ἂν ξυνναυμαχῇ. [...]) (v. 702-703), "[...] cidadãos honestos [...]" ([...] τῶν

πολιτῶν τοὺς καλούς τε κἀγαθοὺς [...]) (v. 719-720), "[...] bem nascidos e prudentes [...]" ([...] εὐγενεῖς καὶ σώφρονας [...]) (v. 727), "[...] insensatos, mudai de hábitos [...]" ([...] ὦνόητοι μεταβαλόντες τοὺς τρόπους [...]) (v. 734), servem como *mecanismo de antecipação* e são expressões da parábase[104] que denotam a sensação de apelo a um discurso de cooperação e união social e tolerância para salvar Atenas contra os cidadãos de "má índole" que pensariam apenas no benefício próprio – referência aos movimentos oligárquicos.

Aristófanes é o principal comediógrafo da antiguidade cujas peças são conhecidas pelo público na atualidade. Era popular em Atenas e *As Rãs* ganhou o festival daquele ano. Por isso, suas obras eram frequentemente apresentadas não apenas nas Lenéias, como também nas Grandes Dionísias – principal festival teatral, que reunia um público ático e estrangeiro. No caso de *As Rãs*, o autor utiliza o discurso polêmico para com a disputa entre as palavras de Ésquilo e Eurípides em suas defesas poéticas e políticas, propõe o debate de interesses para apontar, após a tensão dos sentidos, a defesa de sua própria perspectiva enquanto sujeito locutor e histórico em diálogo com seus financiadores, inclusive ao definir o lugar social de cada personagem político na peça, a saber: Cleofonte como opositor de paz, Terâmenes que teria em seu controle oligarcas e democratas e, sobretudo Alcibíades como esperança para Atenas. Define assim a *relação de forças* ao final da peça, por escolher Ésquilo que não destratou a figura de Alcibíades como o fez Eurípides. Dessa maneira, Aristófanes produz, como *formação imaginária*, a projeção de uma imaginário social de tradição aristocrática, seja na política, seja na escolha estética de Ésquilo como principal tragediógrafo; aquele que melhor representaria a grandeza ateniense e seus tempos de glória.

É possível conceber o *interdiscurso* de Aristófanes nesta peça com alguns apontamentos de Tucídides sobre a *História da Guerra do Peloponeso*.[105] Essa última obra possui o fundamento das discussões políticas as quais o poeta levanta em *As Rãs*,

[104] "A *parábase* é a alocução feita pelo poeta à audiência, através do Corifeu e do coro. É geralmente desligada da ação da comédia e preocupa-se com questões pessoais e políticas contemporâneas." (RAMALHO, 2008, p. 14).

[105] Embora partam de dois gêneros diferentes (literário e histórico), a relação de interdiscurso se dá indiretamente e nas entrelinhas do texto conforme análises de Eni Orlandi no que concerne as discussões políticas e históricas de Tucídides como elementos externos à obra mas que fornecem continuidade ao texto de Aristófanes enquanto discurso, dando-lhe coerência no conjunto de apontamentos cujo sentido das palavras reside em um sentido maior fixado socialmente dentro da sua época. Isso não retira da obra *As Rãs* a peculiaridade de suas características enquanto gênero cômico, cujas intenções são de fazer rir, no entanto, concebe força política discursiva no interesse de construção das mensagens a serem atingidas pelo público do teatro em 405 a. C.

embasando o debate, sobretudo acerca do processo e das personagens históricas em que ele propõe avaliar conforme as falas de Dioniso, do Corifeu e do coro ao longo da peça. Como *memória discursiva*, tem-se falas do Corifeu tais quais "cidadãos honestos" (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 719-720), "bem nascidos e prudentes" (v. 727), "insensatos, mudai de hábitos" (v. 734), que estão rodeadas de discursos solenes da tradição aristocrática denunciando a crise ateniense pelas lideranças políticas em curso no momento histórico de *As Rãs*. Os assim chamados "melhores" e "bem nascidos", era referência principal das documentações clássicas para se falar da aristocracia. Toda essa simbologia foi utilizada na peça de Aristófanes como fundamento do discurso.

Dentro da própria obra *As Rãs* é possível intentar que Aristófanes dialoga com as ideias sociopolíticas e culturais de Ésquilo como *intertexto*, sobretudo em *Os Persas* (*Persai* – 472 a. C.), no qual aponta a derrota destes contra os gregos na Batalha de Salamina. Ésquilo enfatiza uma imprudência dos persas na figura de Xerxes contra a organização e prudência grega, exaltação semelhante a que Aristófanes procura fazer em sua obra de 405 a. C. na exaltação dos *kaloi kagathoi* em detrimento dos novos líderes políticos, os quais, muitos representavam o domínio estrangeiro sob a política ateniense. Como *paráfrase*, é possível identificar que Aristófanes se preocupa repetidamente no texto em exaltar a honestidade da cidadania, criticando de maneira generalizada os que utilizaram dela para benefício próprio, trazendo a crise para Atenas.

O elemento inovador, ou a *polissemia* apresentada em *As Rãs*, se situa com a apresentação de um Metateatro.[106] Aristófanes propõe, assim, que o público pensasse na própria estrutura de uma comédia ao criticar maneiras costumeiras que os comediógrafos faziam rir, e consegue propor o diálogo de posições políticas a partir do discurso também estético de poetas trágicos dentro da trama da peça. Além disso, contém a peculiaridade de apresentar um lado cômico do próprio deus Dioniso. Desse modo, como *materialidade da polissemia*, Aristófanes reforça sua visão sobre o discurso de Eurípides ao apontar conhecimento das obras deste tragediógrafo e aquilo que elas referem, assim como alguns apontamentos de obras de Ésquilo dentro dos

[106] Segundo Patrice Pavis, Metateatro é "Teatro cuja problemática é centrada no teatro que 'fala', portanto, de si mesmo, se 'auto-representa'. [...] A metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A operação 'meta' do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo [ele ao mesmo tempo demonstra ser teatro e nega uma realidade ficcional sem o apelo ao fato de que se trata de uma apresentação artística]. Assim como a linguagem poética se designa como procedimento artístico, o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade." (PAVIS, 2001, p. 240; 241).

diálogos da própria peça *As Rãs*. Situa a crítica da comédia citando seus poetas rivais tais quais Frínico, Lícis e Amípias.

Esse lado inovador de Aristófanes ao retratar um Dioniso cômico partilha da não tradicionalidade na representação dionisíaca também no caso da peça *As Bacantes*. No entanto, para a obra de Eurípides, esse deus nada teria de cômico, e, segundo Maria de Fátima Silva, a diferença estaria que, para *As Bacantes*: "a alteração da ordem social que caracteriza a religião dionisíaca veio pôr em causa a legitimidade da ordem estabelecida [...]." (SILVA, 2007, p. 54). Já para *As Rãs*, a "alteração da ordem social" na representação de um deus satírico fomentaria, para a personagem Dioniso, a busca de uma identidade e de um fortalecimento, que só viria a partir de sua ida ao Hades para o retorno de um poeta à vida que suscitasse a salvação de Atenas em meio à crise e à perda da liderança da cidade-estado com os conflitos do Peloponeso (SILVA, 2007, p. 54; 64).

À diferença de um Dioniso que representa o "outro" pelo qual luta por legitimidade no lugar da antiga ordem (como em *As Bacantes*), o deus de *As Rãs* procura, pelo viés cômico, questionar os caminhos percorridos em meio às batalhas enfrentadas e suscitar a coesão social perdida – e assim se situar entre o senhor do teatro (que julga o melhor dos trágicos para voltar a vida), e o senhor do culto (agora, como em *As Bacantes*, com uma feição já afeminada) (SILVA, 2007, p. 54; 56; 64). A busca desse equilíbrio estaria na "[...] solução ponderada e efetiva para um regresso à glória do passado." (SILVA, 2007, p. 54).

> [...] Dioniso: depois de ter percorrido um caminho longo de sustos e de obscuridades, o retorno ao esplendor da brilhante Atenas e a um passado de glória já saudoso é enfim atingido. E se neste processo é clara a ideia de reverdecer ou renascer, quem melhor do que o próprio deus da vitalidade e do viço eterno, como também do teatro, para a empreender como um outro herói? Não admira portanto que a viagem de Dioniso em *Rãs* tenha podido também ser lida como um percurso iniciático de inspiração mistérica que, após uma descida às penas infernais e um contacto directo com o aniquilamento, promete revigoramento e ressurreição. Mas qualquer que seja a simbologia subjacente, a cena à superfície é de comédia. Por isso, a óptica que se impõe é deformante e caricatural, sem perder validade nem sentido. Aristófanes procura, antes de mais, instalar no teatro de uma forma palpável a noção de dúvida sobre a natureza do deus, no que toca à sua identidade divina e prerrogativas de senhor do teatro. Para tal vale-se sobretudo de dois instrumentos a carácter com os hábitos e

> práticas consagrados da comédia: o trajo e a linguagem. (SILVA, 2007, p. 55).

A representação dionisíaca na obra *As Rãs* de Aristófanes traduz, assim, por trás do ridículo, uma perspectiva do caos pelo qual Atenas enfrentava em 405 e seu regresso de Hades ao final da peça reflete esse ressurgimento da ordem que não deveria ter acabado. O trajo feminino vinculado à linguagem jocosa permeiam essa caracterização satírica do deus,[107] sobretudo ao início da obra, favorecendo ainda mais a tentativa de busca de identidade dionisíaca em meio aos conflitos de personagem, principalmente com os diálogos travados em sua *agon* com o escravo Xântias.

Para melhor apreciação das cenas e personagens, especialmente para a compreensão do efeito cômico e do enredo como um todo, faz-se necessária uma avaliação das partes constituintes da peça *As Rãs*. A partir disso, é possível conceber um aprofundamento na análise de discurso da obra de Aristófanes, bem como uma construção crítica mais detalhada. Assim aponta o poeta:

> XÂNTIAS
> Digo daquelas piadas costumadas, patrão, das que sempre provocam riso dos espectadores?
> DIONISO
> Por Zeus, o que quiseres, menos 'estou aflito'. Com isso, tem cuidado, porque já me aborrece.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1-3).[108]

---

[107] Essa perspectiva cômica de Dioniso também tem sua função no metateatro de *As Rãs*. Como é possível observar nos estudos de Anton Bierl, não apenas a comédia apresenta essa característica, como as tragédias do final do século V: "Tentei demonstrar que, na segunda metade do século V a.C., Dioniso tornou-se cada vez mais símbolo para a polis e especialmente para o próprio teatro. Mais que qualquer outro poeta trágico, Eurípides usou o deus e seu culto como um sinal de reflexão sobre a condição da sociedade e a natureza e as possibilidades de sua arte. Os trágicos tendem a explorar a significância metateatral de imanência de Dioniso, a fim de enfatizar o efeito dramático de dispositivos teatrais específicos e situações. A ambivalência na natureza de Dioniso entre alegria extática e terrível crueldade [em *As Bacantes*] permitiram ao poeta intensificar o envolvimento emocional do público através do forte contraste entre expectativa alegre antes e catástrofe após a peripeteia [peripécia; ou mudança repentina de fortuna]." (BIERL, 1990, p. 358).

[108] **Ξανθίας**
Εἴπω τι τῶν εἰωθότων ὦ δέσποτα,
ἐφ᾽ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;
Διόνυσος
νὴ τὸν Δί᾽ ὅ τι Βούλει γε, πλὴν 'πιέζομαι,'
τοῦτο δὲ φύλαξαι: πάνυ γάρ ἐστ᾽ ἤδη χολή.
*Toda a parte em grego foi retirada da própria obra presente no site Perseus: www.perseus.tufts.edu.

Utilizando-se do elemento da comicidade pela fala do escravo do deus chamado Xântias, há uma tentativa de Aristófanes na conquista e popularidade do público para um ideal de comédia "bem elaborada". Já é um início de preparação de confiança do público em seu discurso e estilo cômico e crítico. Neste obra do poeta, entre outros fatores – que abarcam o fato de se falar diretamente de dois tragediógrafos e de uma disputa poética entre si – está nesses recursos cômicos o emprego do metateatro. Ao longo da peça, apresenta a fala do Corifeu:

> CORIFEU
> [...] quem não apaga a revolta inimiga nem é benigno para os concidadãos, mas vem estimulá-la e soprá-la na ganancia do proveito próprio; ou quem, no governo supremo, quando a cidade está sob o temporal, se deixa corromper com presentes, ou entrega uma fortaleza ou navios, ou exporta de Égina mercadorias proibidas, […] quem persuade outrem a dar dinheiro para os navios do inimigo; […] ou quem sendo orador, morde nos salários dos poetas, por ter sido troçado na comédia, nas celebrações pátrias de Dioniso. A esses eu clamo e de novo proclamo e proclamo pela terceira vez que se afastem dos coros dos iniciados!
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 359-370).[109]

Sob o tema da traição, ganância e do interesse próprio, Aristófanes já se posiciona na fala do Corifeu – parte séria da peça *As Rãs*. Na obra, esse discurso simboliza aquele que apresenta Hades e o coro que recepciona os mortos em sua entrada, feito por aqueles que iniciaram nos mistérios de Elêusis. Trata-se do primeiro apontamento do autor para indicar que aqueles que são traidores de Atenas por ganância ou por interferir nos salários dos poetas por vingança a uma ofensa da comédia, não

---

[109] **κορυφαῖος**
[...]ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει μηδ᾽ εὔκολός ἐστι πολίταις,
ἀλλ᾽ ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν,
ἢ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται,
ἢ προδίδωσιν φρούριον ἢ ναῦς, ἢ τἀπόρρητ᾽ ἀποπέμπει
ἐξ Αἰγίνης [...]
ἢ χρήματα ταῖς τῶν ἀντιπάλων ναυσὶν παρέχειν τινὰ πείθει, [...]
ἢ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ῥήτωρ ὢν εἶτ᾽ ἀποτρώγει,
κωμῳδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου:
τούτοις αὐδῶ καὐθις ἀπαυδῶ καὖθις τὸ τρίτον μάλ᾽ ἀπαυδῶ
ἐξίστασθαι μύσταισι χοροῖς:

deve se aproximar da magnitude sagrada do coro. Aqui também a referência direta do teatro, mas agora circunstanciado, em sua prática, com interesses políticos.

> CORIFEU
> É justo que o divino coro aconselhe e ensine o que é útil para a cidade. Portanto, em primeiro lugar, parece-nos bem tornar os cidadãos iguais e suprimir os seus medos. E se alguém errou, enganado pelas habilidades de Frínico, eu digo que deve ser possível aos que então cometeram um deslize ficarem libertos da culpa inicial, depois de exposta a sua razão. Afirmo seguidamente que ninguém deve viver privado de direitos na cidade. [...] E deixando a cólera, ó varões prudentíssimos por natureza, tornemos voluntariamente parentes todos os homens, iguais em direitos e concidadãos, quantos combaterem no mar ao nosso lado. E se a este propósito nos enchermos de embófia e soberba, e isto com a cidade nos redemoinhos das ondas, um dia, mais tarde, não daremos de novo uma impressão de sensatez.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 686-705).[110]

Nesta parte, o autor expõe o fundamento do coro que é sério como o Corifeu na peça: é ele quem fala o que se deve saber e fazer na cidade. Frínico, um dos líderes do movimento oligárquico de 411 é apontado como figura de um enganador da população. No que concerne a Frínico, Tucídides o definiria como o principal opositor às ideias de Alcibíades em 415, quando este tentava retornar à Atenas após as paródias eleusinas da qual foi acusado (TUCÍDIDES,VIII, 48). Além dessa perspectiva sobre Frínico, Aristófanes vincula a ideia de cidadania e direitos iguais diretamente aos participantes dos conflitos do Peloponeso, conectando valores políticos à guerra (perspectiva presente

[110] **κορυφαῖος**
τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει
ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν. πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ
ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας κἀφελεῖν τὰ δείματα,
κεἴ τις ἥμαρτε σφαλείς τι Φρυνίχου παλαίσμασιν,
ἐγγενέσθαι φημὶ χρῆναι τοῖς ὀλισθοῦσιν τότε
αἰτίαν ἐκθεῖσι λῦσαι τὰς πρότερον ἁμαρτίας.
εἶτ᾽ ἄτιμόν φημι χρῆναι μηδέν᾽ εἶν᾽ ἐν τῇ πόλει: [...]
ἀλλὰ τῆς ὀργῆς ἀνέντες ὦ σοφώτατοι φύσει
πάντας ἀνθρώπους ἑκόντες συγγενεῖς κτησώμεθα
κἀπιτίμους καὶ πολίτας, ὅστις ἂν ξυνναυμαχῇ.
εἰ δὲ ταῦτ᾽ ὀγκωσόμεσθα κἀποσεμνυνούμεθα,
τὴν πόλιν καὶ ταῦτ᾽ ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις,
ὑστέρῳ χρόνῳ ποτ᾽ αὖθις εὖ φρονεῖν οὐ δόξομεν.

no período clássico), atrelando essa visão política de guerra com honestidade e humildade moral.

> CORIFEU
> Muitas vezes nos pareceu que esta cidade se conduz com os cidadãos honestos como a moeda antiga em relação à nova moeda. Com efeito, das antigas, que não são adulteradas mas as mais belas de todas as moedas, e as únicas bem cunhadas e bem soantes em curso entre os gregos e os bárbaros por toda a parte, não usamos, como parece que devia ser, mas fazemos uso destas más de cobre barato, cunhadas de ontem e anteontem, com a pior das cunhagens. Assim, aos cidadãos que nós sabemos que são bem nascidos e prudentes, homens não só justos mas pessoas de bem, educados nos ginásios, nos coros e na música, nós afastamo-los, e fazemos uso para tudo dos de cobre, estrangeiros, ruivos, maus e de má gente, os últimos chegados, de quem a cidade anteriormente se não serviria com facilidade, por ventura, nem como vítimas expiatórias. Agora, ao menos, ó insensatos, mudai de hábitos, selecionai de novo os selecionáveis. E se fordes bem sucedidos, a glória é vossa. No caso de insucesso, se sofrerdes algum mal, dareis aos sábios a impressão de vos terdes enforcado de boa árvore.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 718-737).[111]

Nesta parte da fala do Corifeu, há uma clara defesa e posicionamento político de Aristófanes pelos aristocratas no poder. Trata-se de um forte indício de um grupo de aristocratas financiando a produção de *As Rãs*.

---

[111] **κορυφαῖος**
πολλάκις γ᾽ ἡμῖν ἔδοξεν ἡ πόλις πεπονθέναι
ταὐτὸν ἔς τε τῶν πολιτῶν τοὺς καλούς τε κἀγαθοὺς
ἔς τε τἀρχαῖον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον.
οὔτε γὰρ τούτοισιν οὖσιν οὐ κεκιβδηλευμένοις,
ἀλλὰ καλλίστοις ἁπάντων, ὡς δοκεῖ, νομισμάτων
καὶ μόνοις ὀρθῶς κοπεῖσι καὶ κεκωδωνισμένοις
ἔν τε τοῖς Ἕλλησι καὶ τοῖς βαρβάροισι πανταχοῦ
χρώμεθ᾽ οὐδέν, ἀλλὰ τούτοις τοῖς πονηροῖς χαλκίοις
χθές τε καὶ πρώην κοπεῖσι τῷ κακίστῳ κόμματι.
τῶν πολιτῶν θ᾽ οὓς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας
ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλούς τε κἀγαθοὺς
καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ,
προυσελοῦμεν, τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρίαις
καὶ πονηροῖς κἀκ πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρώμεθα
ὑστάτοις ἀφιγμένοισιν, οἷσιν ἡ πόλις πρὸ τοῦ
οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκῇ ῥᾳδίως ἐχρήσατ᾽ ἄν.
ἀλλὰ καὶ νῦν ὦνόητοι μεταβαλόντες τοὺς τρόπους
χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὖθις: καὶ κατορθώσασι γὰρ
εὔλογον, κἄν τι σφαλῆτ᾽, ἐξ ἀξίου γοῦν τοῦ ξύλου,
ἤν τι καὶ πάσχητε, πάσχειν τοῖς σοφοῖς δοκήσετε.

> XÂNTIAS
> [...] explica-me o que é este barulho lá dentro, os gritos e os insultos!
> CRIADO
> É de Ésquilo e de Eurípides. [...] Uma questão, uma grande questão está em movimento entre os mortos e absolutamente uma enorme revolução! [...] Há aqui uma lei estabelecida a respeito das artes, de todas as que são grandes e nobres, de que o melhor de entre os seus colegas de arte recebe a alimentação do Pritaneu e uma cadeira de honra ao lado de Plutão.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 756-764).[112]

O criado de Plutão é o personagem que assinala o vínculo construído pelo autor da peça entre a briga de Eurípides e Ésquilo – pela honra poética ao lado do responsável pelo mundo dos mortos – e uma provável revolução, já apontando Eurípides como revolucionário, visto que o trono era de Ésquilo. É possível observar um paralelo com o processo de movimento oligárquico desde 411. Além disso, o inferno aristofânico possui características da conduta burocrática ateniense, quando do estabelecimento do Pritaneu – momento em que alguns cidadãos eram alimentados e homenageados como beneméritos da cidade. Logo, a peça se desenrola para a disputa poética entre Eurípides e Ésquilo:

> EURÍPIDES
> [...] primeiro provarei que este indivíduo era um fanfarrão e um vigarista, e mostrarei por que meios enganava os espectadores que ele recebeu estúpidos e educados nas tragédias de Frínico [aqui já se referindo ao comediógrafo]. Logo de entrada, ele fazia sentar uma figura qualquer velada, um Aquiles ou uma Níobe, ocultando-lhe o rosto, figuras de tragédia que não tugiam nem mugiam. [...] E o coro apoiava umas nas outras quatro séries de cantos, de seguida, continuamente, enquanto as personagens estavam caladas. [...] E depois, quando tinha feito estes disparates e a peça já estava a meio,

---

[112] **Ξανθίας**
[...]τίς οὗτος οὔνδον ἐστὶ θόρυβος καὶ βοὴ
χὠ λοιδορησμός;
Ἅιακος
Αἰσχύλου κεὐριπίδου [...]
πρᾶγμα πρᾶγμα μέγα κεκίνηται μέγα
ἐν τοῖς νεκροῖσι καὶ στάσις πολλὴ πάνυ. [...]
νόμος τις ἐνθάδ᾽ ἐστὶ κείμενος
ἀπὸ τῶν τεχνῶν ὅσαι μεγάλαι καὶ δεξιαί,
τὸν ἄριστον ὄντα τῶν ἑαυτοῦ συντέχνων
σίτησιν αὐτὸν ἐν πρυτανείῳ λαμβάνειν
θρόνον τε τοῦ Πλούτωνος ἑξῆς.

> pronunciava doze palavras do tamanho de bois, palavras com sobrecenho e penacho, de umas com cara de meter medo, desconhecidas dos espectadores.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 908-915 / 924-927).[113]

Aristófanes situa o posicionamento poético de Eurípides quando este critica a visão tradicional de Ésquilo em sua arte, primeiramente ao se remeter aos personagens homéricos, velar seus rostos deixando-os calados até o meio da peça, além de supervalorizar o coro e usar de texto muito erudito para o público. Novamente se verifica o uso de metateatro.

> ÉSQUILO
> Observai, pois, que espécie de homens ele de mim recebeu, os corajosos, de quatro côvados e não cidadãos que se escapam nem como agora, frequentadores de praça, nem intrigantes, nem velhacos. Pelo contrário, os meus respiravam dardos e lanças e elmos de brancos penachos e capacetes e grevas e uma coragem de sete peles de boi. [...] Os *Sete contra Tebas*. Todo homem que a tinha visto desejava apaixonadamente ser combatente. [...] Em seguida, representando *Os Persas*, com isso ensinei a desejar vencer sempre os adversários e honrei uma bela proeza.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1013-1018 / 1022-1023 / 1025-1027).[114]

---

[113] **Εὐριπίδης**
ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω, τοῦτον δὲ πρῶτ᾽ ἐλέγξω,
ὡς ἦν ἀλαζὼν καὶ φέναξ οἵοις τε τοὺς θεατὰς
ἐξηπάτα μώρους λαβὼν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας.
πρώτιστα μὲν γὰρ ἕνα τιν᾽ ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας,
Ἀχιλλέα τιν᾽ ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί. [...]
ὁ δὲ χορός γ᾽ ἤρειδεν ὁρμαθοὺς ἂν
μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν οἱ δ᾽ ἐσίγων. [...]
κἄπειτ᾽ ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ᾽ ἂν βόεια δώδεκ᾽ εἶπεν,
ὀφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δείν᾽ ἄττα μορμορωπά,
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

[114] **Αἰσχύλος**
σκέψαι τοίνυν οἵους αὐτοὺς παρ᾽ ἐμοῦ παρεδέξατο πρῶτον,
εἰ γενναίους καὶ τετραπήχεις, καὶ μὴ διαδρασιπολίτας,
μηδ᾽ ἀγοραίους μηδὲ κοβάλους ὥσπερ νῦν μηδὲ πανούργους,
ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας
καὶ πήληκας καὶ κνημῖδας καὶ θυμοὺς ἑπταβοείους. [...]
τοὺς ἕπτ᾽ ἐπὶ Θήβας:
ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι. [...]
εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ᾽ ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.

Nesta parte da peça, por meio da fala de Eurípides, Aristófanes faz um reconhecimento à figura de Ésquilo. Este poeta é situado dentro da valorização da coragem, a pompa e o vínculo da cidadania com a guerra em suas obras, questões morais tradicionais da Atenas Clássica. Logo, Aristófanes apresenta a criticidade poética de Ésquilo:

> ÉSQUILO
> Mas o poeta deve esconder o mal e não o exibir nem pensar. [...] Aliás, é natural que os semi-deuses usem palavras maiores, visto que também usam trajos muito mais imponentes do que os nossos. Aquilo que eu ensinei proveitosamente, tudo estragaste tu. [...] Antes de mais, vestindo os reis de farrapos, para que eles suscitassem a compaixão das gentes. [...] Por esse motivo, já não quer nenhum rico pagar o imposto da trierarquia, mas coberto de farrapos chora e diz que está na miséria. [...] também persuadiu os Parálios a responderem aos seus comandantes. [...] Depois, como consequência, a vossa cidade ficou cheia de escribas e desavergonhados macacos públicos que sempre enganavam o povo, e já ninguém é capaz agora de levar a tocha, por falta de exercício físico.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1053-1054 / 1059-1067 / 1071-1086).[115]

Aristófanes, por intermédio da fala de Ésquilo, situa Eurípides como responsável por apresentar mal exemplo para a cidadania ateniense. Não foi uma boa referência para o imposto dos navios de guerra, para a obediência à hierarquia social (fator importantíssimo para os valores aristocráticos), além de suscitar enganadores. A

---

[115] **Αἰσχύλος**
ἀλλ᾽ ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. [...]
κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι:
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.
ἁμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ. [...]
πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι᾽ ἀμπισχών, ἵν᾽ ἐλεινοὶ
τοῖς ἀνθρώποις φαίνοιντ᾽ εἶναι. [...]
οὔκουν ἐθέλει γε τριηραρχεῖν πλουτῶν οὐδεὶς διὰ ταῦτα,
ἀλλὰ ῥακίοις περιειλάμενος κλάει καὶ φησὶ πένεσθαι. [...]
καὶ τοὺς Παράλους ἀνέπεισεν
ἀνταγορεύειν τοῖς ἄρχουσιν. [...]
κᾆτ᾽ ἐκ τούτων ἡ πόλις ἡμῶν
ὑπογραμματέων ἀνεμεστώθη
καὶ βωμολόχων δημοπιθήκων
ἐξαπατώντων τὸν δῆμον ἀεί,
λαμπάδα δ᾽ οὐδεὶς οἷός τε φέρειν
ὑπ᾽ ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.

partir de ambas criticidades dos poetas, Dioniso apresenta, então sua dúvida e objetivo em Hades:

> DIONISO
> Eu desci, em busca de um poeta. [...] Para que a cidade se salve e celebre seus coros. Por isso, aquele dos dois que aconselhar à cidade uma medida útil, esse penso levá-lo comigo. Para começar, então que opinião tem cada um de vós a respeito de Alcibíades? Porque a cidade tem um parto difícil.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1418-1423).[116]

Com esta fala de Dioniso, Aristófanes atrela de maneira definitiva posicionamento poético com posicionamento político. A vinculação definirá os rumos da peça. Assim seguem as respostas dos poetas interrogados:

> EURÍPIDES
> Detesto o cidadão que se mostra lento em ajudar a pátria, mas muito pronto a fazer-lhe grande mal, engenhoso para si próprio, mas sem soluções para a cidade.
> [...]
> ÉSQUILO
> Não se deve alimentar na cidade um filhote de leão. E sobretudo não alimentar um leão na cidade, porque se alguém o criar, tem que sujeitar-se às suas maneiras.
> [...]
> EURÍPIDES
> Se dos cidadãos em que agora confiamos, passarmos a desconfiar, e daqueles que não usamos, passarmos a usar, salvar-nos-emos. Se agora, de fato, somos infelizes, com os meios atuais, como é que, fazendo o contrário, não nos salvaremos?
> [...]
> ÉSQUILO
> Ora diz-me já, em primeiro lugar: de quais se serve a cidade? Por ventura dos bons?
> DIONISO
> De quem? Ela odeia de morte os bons e deleita-se com os maus.
> ÉSQUILO
> Não ela, certamente que não, mas é forçada a empregá-los. Como é que então, poderá alguém salvar uma cidade a quem não convêm nem

[116] **Διόνυσος**
ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν. [...]
ἵν᾽ ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ.
ὁπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραινέσῃ
μᾶλλόν τι χρηστόν, τοῦτον ἄξειν μοι δοκῶ.
πρῶτον μὲν οὖν περὶ Ἀλκιβιάδου τίν᾽ ἔχετον
γνώμην ἑκάτερος; ἡ πόλις γὰρ δυστοκεῖ.

> o manto luxuoso nem a pele de bode? [...] Que eles considerem como sua a terra dos inimigos, e a sua como a dos inimigos, e como recurso a esquadra, e como dificuldade os seus recursos.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1427-1431b / 1447-1450 / 1453-1465).[117]

Alcibíades se situa como a figura aristocrática pela qual Aristófanes aponta, inicialmente, uma dúvida. Apesar de sua origem nobre e da força de sua liderança política, resolveu questões por interesse próprio ao se aliar à Pérsia em períodos logo anteriores ao final dos conflitos do Peloponeso. A própria presença de um coro em Hades formado pelos *mystai*, ou iniciados nos Mistérios da deusa Deméter, Em Elêusis (RAMALHO, 2008, p. 13; 26), vem traduzir a desconfiança inicial do poeta na figura de Alcibíades – um dos participantes nas paródias sacrílegas de mutilação das cabeças de Hermes em 415. Além disso, a dúvida de Aristófanes rebate no fato de Alcibíades também ter sido um dos condenados ao exílio quanto aos corpos dos combatentes os

---

[117] **Εὐριπίδης**
μισῶ πολίτην, ὅστις ὠφελεῖν πάτραν
βραδὺς πέφυκε μεγάλα δὲ βλάπτειν ταχύς,
καὶ πόριμον αὑτῷ τῇ πόλει δ᾽ ἀμήχανον.
[...]
Αἰσχύλος
οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν,
μάλιστα μὲν λέοντα μὴ ν᾽ πόλει τρέφειν,
ἢν δ᾽ ἐκτραφῇ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν.
[...]
Εὐριπίδης
εἰ τῶν πολιτῶν οἷσι νῦν πιστεύομεν,
τούτοις ἀπιστήσαιμεν, οἷς δ᾽ οὐ χρώμεθα,
τούτοισι χρησαίμεσθ᾽, ἴσως σωθεῖμεν ἄν.
εἰ νῦν γε δυστυχοῦμεν ἐν τούτοισι, πῶς
τἀναντί᾽ ἂν πράττοντες οὐ σῳζοίμεθ᾽ ἄν;
[...]
Αἰσχύλος
τὴν πόλιν νῦν μοι φράσον
πρῶτον τίσι χρῆται: πότερα τοῖς χρηστοῖς;
Διόνυσος
πόθεν;
μισεῖ κάκιστα.
Αἰσχύλος
τοῖς πονηροῖς δ᾽ ἥδεται;
πῶς οὖν τις ἂν σώσειε τοιαύτην πόλιν,
ἣ μήτε χλαῖνα μήτε σισύρα συμφέρει; [...]
τὴν γῆν ὅταν νομίσωσι τὴν τῶν πολεμίων
εἶναι σφετέραν, τὴν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίων,
πόρον δὲ τὰς ναῦς ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον.

quais não haviam sido recolhidos após a Batalha de Arginusa em 406. Para Adriane Duarte:

> Com o agravamento da situação da cidade diante de Esparta, ele [Alcibíades] volta a ser lembrado, sendo certo que aquele projeto válido de anistia teria que analisar a inclusão do seu nome. [Na peça *As Rãs*] Eurípides é taxativo em condená-lo, mas Ésquilo, embora não dê mostras de admirá-lo, trata-o como um mal necessário, deixando aberta a possibilidade de retorno. [...] Com essa resposta, Ésquilo se mostra adepto de uma anistia ampla, senão irrestrita. (DUARTE, 2000, p. 214-215).

Desse modo, em *As Rãs*, Eurípides é fundamentado como contra Alcibíades, e Ésquilo, apesar das desvantagens, é situado como a favor de Alcibíades na arena política. Apesar do questionamento, Aristófanes procura, a partir das perguntas de Dioniso, fundamentar um olhar alternativo para a figura de Alcibíades. Seu intento com a mensagem da peça fica esclarecido quando Dioniso se decide por Ésquilo para retornar à vida.

> PLUTÃO
> (*Voltando com Dioniso e Ésquilo*) Boa viagem, pois, ó Ésquilo, vai e salva a nossa cidade, com bons conselhos, e educa os ignorantes, porque eles são muitos. E leva isto a Cleofonte (*Dá-lhe uma espada*) e isto aos provedores das finanças (*Dá-lhe cordas*). [...] E dize-lhes que venham depressa aqui ter comigo e que não se demorem. E se eles não vierem depressa, eu por Apolo, marco-os com ferro em brasa e, presos pelos pés, enviá-los-ei na companhia de Adimanto, filho de Leucólofas, e despachá-los-ei em breve para debaixo da terra.
> [...]
> CORIFEU
> [...] E que Cleofonte e qualquer outro destes que o queira, vá combater nos campos de sua pátria.
> (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1500-1513).[118]

[118] **Πλούτων**
ἄγε δὴ χαίρων Αἰσχύλε χώρει,
καὶ σῷζε πόλιν τὴν ἡμετέραν
γνώμαις ἀγαθαῖς καὶ παίδευσον
τοὺς ἀνοήτους: πολλοὶ δ᾽ εἰσίν:
καὶ δὸς τουτὶ Κλεοφῶντι φέρων
καὶ τουτὶ τοῖσι πορισταῖς [...]
καὶ φράζ᾽ αὐτοῖς ταχέως ἥκειν
ὡς ἐμὲ δευρὶ καὶ μὴ μέλλειν:
κἂν μὴ ταχέως ἥκωσιν, ἐγὼ
νὴ τὸν Ἀπόλλω στίξας αὐτοὺς
καὶ συμποδίσας

A fala de Plutão ilustra o retorno de Dioniso junto a Ésquilo ao mundo dos vivos. Aristófanes o aponta, assim, como aconselhador e responsável a dar encargos desde os políticos considerados inimigos da paz com Esparta (como Cleofonte), até àqueles considerados futuros traidores da esquadra de Atenas. Enfatiza novamente o valor que se dá ao pagamento das liturgias por parte dos provedores e situa essa falta como imperdoável. A união dos antigos aliados de Atenas sob sua liderança parece ser o foco da mensagem de Aristófanes nesta peça, sobretudo em se pautando da crise com os conflitos do Peloponeso e dos perigos com o domínio Persa.

A resposta de Ésquilo à duvida de Dioniso na peça é, desse modo, decisiva para compreender que a figura de Alcibíades, embora questionada, está posicionada favoravelmente na perspectiva de Aristófanes dentro da ebulição de movimentos políticos de finais do século V em Atenas. Embora tenha tentado barganhar uma inicial aliança com os persas em 415, Alcibíades promoveu mudanças de direção no posicionamento político, sobretudo pelas crises apresentadas ao longo das batalhas enfrentadas, e, na disputa pelo poder, a mensagem apresentada em *As Rãs* permite avaliar que este personagem histórico se situou com grupos políticos adeptos à uma tradicionalidade aristocrática ateniense em 405.

De maneira geral, Aristófanes explora as disputas entre os poetas em seus posicionamentos estéticos, mas, sobretudo políticos – as *hetaireias* dos tragediógrafos –, pois, segundo Eric Csapo: "[...] o poder e a repercussão desse debate, pelo menos para a plateia ateniense, foi bem além de valores meramente dramáticos. Ésquilo e Eurípides representavam posições, e não poetas" (CSAPO, 2008, p. 150). Ainda segundo Csapo sobre o papel dos poetas dentro da comédia: "Ésquilo representava a tradição e os valores de um passado heroico. Eurípides representava a modernidade dos valores de um presente 'radicalmente' democrático" (CSAPO, 2008, p. 151).

No entanto, diferentemente das últimas ideias de Csapo, é possível supor que, na peça, a escolha pela postura contrária ao posicionamento de Eurípides por parte de

---

μετ᾽ Ἀδειμάντου τοῦ Λευκολόφου
κατὰ γῆς ταχέως ἀποπέμψω.
[...]
κορυφαῖος
[...]Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Aristófanes pode ter se fundamentado justamente pela probabilidade da obra daquele (*As Bacantes*, criada em 406 – pouco tempo antes de *As Rãs* mas apresentada no festival do mesmo ano em 405) ter sido financiada paralelamente por uma *hetaireia* contrária às perspectivas tradicionalistas de Atenas, que, antagonicamente aos preceitos de um ideal *radical democrático*, estaria por trás da formulação de um novo e posterior golpe àquele momento histórico, com apoio de espartanos e persas. De acordo com Foivos Karachalios: "[...] muitos estudiosos têm argumentado que ele [Eurípides] é apresentado como relacionado com os novos políticos mencionados na parábase de *As Rãs*." (KARACHALIOS, 2010, p. 10).[119]

Por isso, Aristófanes acaba por se posicionar politicamente por uma perspectiva aristocrática quando da escolha de Ésquilo como o melhor poeta em Hades ao final da obra e o que merecia voltar à vida, quando aponta Dioniso questionando os poetas sobre o que eles consideravam a respeito do aristocrático Alcibíades na política de Atenas. Segundo Keith Sidwell:

> *As Rãs*, que reivindicaram uma postura democrática de Aristófanes – especialmente diante da tirania [a propósito do golpe de 411] – dificilmente poderia ter recebido uma repercussão antes do restabelecimento da democracia após a derrota dos trinta em 403. Foi nessa época e não antes que os demos teriam sido capazes de recordar que o serviço particular de Aristófanes em *As Rãs* tinha sido, com sua inimitável sátira irônica e metacômica, atacar a ideia de que os não-democratas mereciam ser reafirmados e as demonstrações de que suas atuais políticas funcionariam, se perseguidas com mais diligência e com liderança militar correta. [...] Sommerstein[120] [um estudioso das comédias de Aristófanes] conclui: "A mensagem de Ésquilo é ... a) que a estratégia ateniense atual é essencialmente correta, b) que deve, no entanto, ser prosseguida com mais simplicidade, e, acima de tudo, c) que o caminho para salvar Atenas é combatendo, não falando." [...] essa era [...] a estratégia defendida por Péricles nos primeiros anos da guerra (TUCÍDIDES, I, 141-143). [...] Não são apenas plausíveis os dois conselhos dados por Ésquilo como estratégia política, mas também são plausíveis como conselhos de Aristófanes. Não é, então, absurdo de ler essa cena final como simultaneamente sugerindo que a verdadeira posição política de Ésquilo, quando retornar dos mortos, será ficar lado a lado com seu ex-*choregos*, Péricles. Vale a pena refletir também que Xenofonte não teria sido a única pessoa a saber que o conselho de Alcibíades poderia ter salvado os atenienses em Egospótamo no verão de 405 (XENOFONTE, *Helênica*, II. 1. 25-26), de modo que a visão de Péricles articulada por Ésquilo poderia ter

[119] Entre os estudiosos apontados por Karachalios, tem-se (HUBBARD, 1991, p. 209-210); (PADILLA, 1992, p. 378) e (SLATER, 2002, p. 193).
[120] (Cf. SOMMERSTEIN, 1996, p. 291-292).

> resistido à derrota [...]. E se Sommerstein está correto [...] ao atribuir as linhas [versos] 1445-7 a Eurípides, o objetivo [...] só pode ter sido enfatizar a perda do acordo trágico com a parábase e sua agenda antidemocrática. (SIDWELL, 2009, p. 43-44).

Xenofonte aponta que, nesta última batalha dos conflitos do Peloponeso (Batalha de Egospótamo), Alcibíades teria aconselhado os combatentes de Atenas. Se os inimigos estavam em um porto, que os atenienses ancorassem no porto de Sesto – antiga cidade grega situada na margem do trecho estreito do Helesponto, na península da Trácia –, para conseguirem o porto e a cidade, uma vez que assim conseguiriam tudo o que fosse necessário para lutar quando quisessem (XENOFONTE, *Helênica*, II. 1. 25-26). A perspectiva de Sidwell, a propósito de Xenofonte, é que Alcibíades representaria justamente a função de salvador de Atenas com seu aconselhamento que poderia ter feito a diferença nessa batalha enfrentada.

Nos versos da peça *As Rãs* assinalados, Aristófanes aponta uma fala de Eurípides: "Se dos cidadãos em que agora confiamos, passarmos a desconfiar, e daqueles que não usamos, passarmos a usar, salvar-nos-emos." (ARISTÓFANES, *Batraxoi*, v. 1445-1447). Para Sidwell, essa fala representa o ponto auge da obra, quando àquilo que Dioniso procuraria enquanto *acordo trágico* – e com isso escolher o melhor poeta trágico que amparasse Atenas –, seguindo a própria determinação da parábase pelo coro e corifeu, não teria se concretizado na figura de Eurípides. Os cidadãos em que este buscaria agora nova confiança evidenciariam, na peça, uma perspectiva *antidemocrática*, uma vez que Eurípides estaria a favor de novos políticos que se posicionaram em concordância com os golpes oligárquicos.

As palavras de Sidwell ilustram a construção desse autor na relação política entre Ésquilo e seu antigo e mais tradicional *choregos* Péricles, traduzindo a perspectiva do *passado glorioso* de Atenas com referências aos grandes nomes políticos que dele fizeram parte. Nestes termos, a partir da análise de discurso da obra é possível suscitar a vinculação Ésquilo/Péricles tal qual o próprio poeta Aristófanes com seu provável *choregos* Alcibíades na obra *As Rãs* e/ou com os integrantes de sua *hetaireia* em 405; uma vez que, para o comediógrafo, Alcibíades representava uma esperança para o alcance daquilo que Atenas simbolizava em seu passado quanto ao seu poderio antes da crise com o final dos conflitos do Peloponeso. A *postura democrática* de Aristófanes apontadas por Sidwell nesta peça – postura essa aclamada com o posterior retorno

democrático em 403 pelos demos – foi, então, o resultado da ligação de interesses políticos daqueles que financiaram *As Rãs* naquele momento histórico de sua produção: 405.

A partir de 411, Trasíbulo, trierarca em Samos, logrou o retorno de Alcibíades à Atenas (TUCÍDIDES, VIII, 76). A proximidade com o general o levou a vitórias em posteriores campanhas militares atenienses. Com seu regresso à cidade-estado em meio à dissolução dos 400, Alcibíades defendia em seu discurso, agora, a ideia de *demokratia* – diferentemente de sua perspectiva inicial de tomada oligarca de Atenas quando estava exilado e buscando alianças com a Pérsia –, mantendo a busca por disputa de poder e interesses mesmo sendo acusado em 406 pela negligência aos corpos dos combatentes mortos na Batalha da Arginusa (ARISTÓTELES XXXIV).

A possibilidade de disputar pela facção popular desde a dissolução dos 400 (TUCÍDIDES, VIII, 89), no momento em que os discursos passaram a ser de defesa de uma *coesão social* em nome do fortalecimento dos moldes sociopolíticos tradicionais atenienses permitiu à Alcibíades – agora também em alianças com políticos como Trasíbulo –, a construção de novas redes de *hetaireias* e *lugares políticos* que suscitassem os mesmos interesses: apoiadores inclusive dentro das camadas mais baixas entre os cidadãos atenienses para criar bases de legitimidade. Uma obra como *As Rãs* estaria no momento histórico da busca de criação dessa legitimidade por parte da *hetaireia* pela qual Alcibíades provavelmente se constituiu. Políticos como ele em aliança com Trasíbulo estariam interessados justamente na fundamentação de uma peça teatral como essa, em que era possível resgatar a confiança dos cidadãos não apenas de Atenas como de toda Ática e daqueles os quais a cidade-estado mantinha relações, sobretudo políticas. Dessa maneira, *As Rãs* retratam a tentativa de sustentação e busca de retorno à ordem em meio à crise com o final dos conflitos do Peloponeso.

Para ampliar o entendimento sobre o controle de uma produção teatral de Aristófanes por parte de um grupo político financiador – uma *hetaireia* por ela responsável –, é possível examinar pontos específicos de peças tais quais *Lisístrata* (*Lysistrate* – criada em 412 e apresentada em 411), com o intuito de construir um paralelo analítico com a obra *As Rãs*, comparando elementos os quais esclarecem os interesses sociopolíticos por trás da mensagem dramatúrgica. Novamente aponta-se para o fato de que a perspectiva de toda uma obra vai além de um "estilo" indentificado como sendo recorrente do poeta para justificar o resultado de uma concepção artística e

de um julgamento estanque quanto a um posicionamento político unívoco do autor da peça.

Lisístrata retrata o momento histórico posterior ao desastre da campanha militar ateniense na Sicília (415 a 413), com diversos aliados se dirigindo ao lado dos inimigos e os espartanos avançando cada vez mais. Como enredo, a peça aborda a greve de sexo liderada por Lisístrata e estabelecida em juramento pelas mulheres das cidades gregas envolvidas nos conflitos do Peloponeso (incluindo as mulheres de Esparta), reivindicando que seus maridos instituíssem a paz. Ao final, graças ao ato das mulheres, os atenienses e os lacedemônios celebram a paz. Segundo Paul Foucart:

> Na peça Lisístrata (412) uma das reuniões conjuradas [pelas mulheres] na Acrópole desdenha as antigas divindades do Estado e leva um estrangeiro para testemunhar seu juramento, Afrodite de Pafos [em Chipre].[121] Em uma outra cena, o próbulo [um dos magistrados atenienses], enviado para trazer de volta as rebeldes no dever, declarou-se impotente para reprimir sua licença: "A insolência das mulheres quebrou bastante os ritos, e o ruído dos tambores, seus gritos repetidos de Sabázio, e os cantos fúnebres que soam nos terraços em honra de Adonis?"[122] Ele lembrou, nesta questão, como a posição delas havia perturbado a assembleia do povo; a voz do locutor estava lutando com dificuldade contra as exclamações utilizadas na cerimônia. [...] as mulheres celebram festas orgiásticas em honra de deuses que não são os da cidade e que não são admitidos pelo Estado. (FOUCART, 1873, p. 60-61).

De acordo com Foucart, a não oficialidade dessas cerimônias se traduz na particularidade de festas realizadas pelas mulheres, festas essas apenas toleradas pela cidade-estado uma vez que não eram aprovadas. Adonis e Afrodite eram deuses cultuados na Síria e na Fenícia, chegados à Atenas a partir da região de Pafos, em Chipre, onde possuem um santuário (FOUCART, 1873, p. 62). Para além desses deuses, também Sabázio era cultuado na Frígia antes do contato com Atenas.

Embora seja possível perceber o tema da paz em vários dos trabalhos de Aristófanes, como a exemplo da peça *A Paz* (*Eirene* de 421), *Lisístrata* pressupõe justamente a não oficialidade dos ritos e dos deuses. Em *A Paz*, o lavrador ateniense Trigeu sobe aos céus para perguntar aos deuses a causa dos males que afligiam Atenas com os conflitos do Peloponeso e solicitando a paz. Para isso, vai até o Olimpo e

[121] (Cf. ARISTÓFANES, *Lysistrate*, v. 551-554).
[122] (Cf. ARISTÓFANES, *Lysistrate*, v. 387-391).

consegue seu intento com Hermes, ao libertar a "paz" prisioneira dentro de uma caverna com o auxílio de outros que como ele mais sofriam com a guerra (Cf. ARISTÓFANES, *Eirene*, v. 1-1355). A busca de Aristófanes pela paz nesta obra de 421 se relaciona com valores da tradicionalidade ateniense quando vincula a tentativa de um lavrador de conseguir seu intento através dos deuses instituídos no Olimpo pela cidade-estado, diferentemente do caso de *Lisístrata*, em que, embora haja as reclamações dos homens quanto à atitude rebelde das mulheres, são os ritos e deuses estrangeiros marcados por elas que se determinam na peça, de maneira que a paz é conquistada pelo empenho delas.

Nesse sentido, *A Paz* coincide com o momento histórico da "Paz de Nícias" (em 421), em um período em que Nícias tinha o amplo apoio dos atenienses e gregos de maneira geral (Cf. PLUTARCO, IX, 6),[123] incluindo a camada mais conservadora dos cidadãos aristocratas. No entanto, *Lisístrata* teria mais relação com Nícias de um período posterior e com o provável financiamento de seu grupo e *lugar político* de então; *hetaireia* que ele teria participado em 415 em diante – a saber pela lista dos acusados por Andócides que realizaram paródias sacrílegas nas celebrações dos Mistérios de Elêusis na mutilação das cabeças de Hermes. Apesar de ter falecido durante a Batalha de Siracusa em 413, a *hetaireia* de Nícias havia sido formada sob liderança de Teucro, com a presença de muitos "homens novos", cujos rápidos enriquecimentos nas últimas décadas do século V se deram a partir de novos métodos de aquisição de riquezas, diferentes da aristocracia proprietária de terra (AURENCHE, 1974, p. 152).

Retomando o debate de comparação dos posicionamentos políticos entre a peça *As Rãs* e *Lisístrata* de Aristófanes, é possível afirmar que esta última demarca, assim, a tentativa de sucumbir aos ideais tradicionais em nome de paz, e traduz a assinatura de uma *hetaireia* cujas características seriam opostas em vários elementos da *hetaireia* responsável pelo financiamento da obra *As Rãs*, que, ao contrário, propõe o reconhecimento dos valores aristocráticos atenienses. Essas questões permitem, por isso, ampliar as discussões de análise das peças teatrais para além da relevância do autor na criação da obra, suscitando a participação de todo um grupo interessado na mensagem artística a ser levada em forma de espetáculo e posteriormente debatida nas assembleias e litígios entre oradores e políticos.

[123] Obra intitulada *Nícias*, de Plutarco.

Assim sendo, o arcabouço teórico pelo qual esta tese se vislumbra é o do historiador Roger Chartier, ao suscitar a relação intrínseca entre *discursos* e *práticas sociais* em sua obra de maneira geral (CHARTIER, 2002). Esta aproximação auxilia a visualização dos textos como um conjunto de interesses sociopolíticos de determinados grupos da sociedade ateniense os quais, a partir das práticas sociais nas assembleias e na produção dos festivais teatrais, traduziam seus pontos de vista em discursos artísticos. A arte assim pensada manifesta posicionamentos de ordem cultural e política. Neste ponto, Eni Orlandi também dialoga com Chartier quando, ao construir a *análise de discurso*, procura examinar o *lugar de posição* (ORLANDI, 2001, p. 49) dos autores dos textos: um lugar que se conjuga com outras falas de autoridade de um determinado momento histórico as quais auxiliam na legitimação de ideologias e pensamentos sociais.

Chartier nos convida, então, a superar a oposição clássica entre *subjetividade individual* e *determinações coletivas* (CHARTIER, 2002, p. 7), uma vez que é pela articulação entre as propriedades sociais objetivas e sua interiorização que se conjugam os pensamentos e ações. Para o teatro ateniense, essa conjunção constitui, por um lado, as análises dos ideais individuais de um tragediógrafo ou comediógrafo da antiguidade, que pensam sua sociedade atrelada a uma construção política mesmo dentro de uma perspectiva própria da mitologia e dos rituais, utilizando-os como instrumentos estratégicos de um posicionamento cultural e político específicos. Por outro lado, reflete determinações da prática social coletiva de grupos agindo dentro das produções teatrais, financiando os coros ou a própria construção dos teatros – os cidadãos interessados em realizar pagamentos (*misthos*) para as cidades-estado com o intento de conseguirem status nos festivais.

De maneira geral, esses elementos conceituais de Chartier traduzem, no curso da produção, elementos individuais dos autores das peças, mas também elementos coletivos dessas facções políticas (*hetaireias*) interessadas na realização das obras em espetáculo. Como resultado, essa conjunção de elementos individuais e coletivos objetivava atingir os cidadãos *políades* que as assistiriam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, a escrita histórica – ou historiadora –
permanece controlada pelas práticas das quais resulta;
bem mais do que isto, ela própria é uma prática social
que confere ao seu leitor um lugar bem determinado,
redistribuindo o espaço das referências simbólicas e impondo,
assim, uma imagem invertida; dá lugar à falta e a esconde;
cria estes relatos do passado que são o equivalente
dos cemitérios nas cidades; exorcisa e reconhece
uma presença da morte no meio dos vivos.

Michel de Certeau
A Escrita da História

Em seu texto *Reflexões sobre o procedimento histórico* (1984, p. 37-64), Adalberto Marson aponta que o historiador é o sujeito da pesquisa. No entanto, para o autor, o documento não deve ser encarado apenas como o objeto da mesma. O documento também é, antes de tudo, sujeito. Nesse sentido, as fontes documentais exprimem aquilo que desejam, não apenas como evidências que se querem legitimadoras de uma perspectiva de realidade, mas igualmente proferem ao historiador os caminhos da pesquisa pelo qual ele deve seguir – e isso não significa tomar partido de um viés positivista de história, uma vez que a relação de sujeito também está na figura mesma do historiador. Contudo, os questionamentos que surgem não se fundamentam somente da análise do pesquisador com a fonte, mas pela abertura de um diálogo em que o documento também se põe a dizer os apontamentos temáticos a serem explorados pelo estudioso, as perspectivas teóricas e bibliográficas a serem seguidas, a ordidura da escrita historiográfica.

Nesta atual proposta de pesquisa, Marson é inspirador no que concerne a valorização das expressões documentais como ponto de partida para o que se delineou como um caminho de fundamentações teórico-temáticas de múltiplos estudiosos que pudessem auxiliar a tese, pois a reunião das díspares bibliografias e seus direcionamentos se estabeleceu pela busca de respostas às idéias e à própria característica e "lugar de fala" das fontes, bem como à necessidade do preenchimento das lacunas presentes diante dos silêncios das mesmas. Por esse aspecto, embora a tese

tenha como fundamento uma posição de pesquisa em contato direto com uma linha de pensamento historiográfica que condiz com o conceito de *representação* e análises de obra de arte, ao mesmo tempo não se encontrou fechada no campo teórico, mas aberta para o apontamento dos diversos estudiosos que poderiam enriquecer o tema e auxiliar nas problematizações realizadas.

Assim sendo, as informações dos estudiosos sobre o funcionamento dos festivais teatrais de Atenas possibilitou compreender de maneira mais concreta o próprio fazer teatral na prática, ampliando o horizonte de análise sobre a organização, fiscalização e escrutínio normatizados pela cidade-estado e, de que forma a perspectiva oficial se mesclava com a atuação política de cidadãos interessados em utilizar o teatro como instrumento de poder. Esse caminho em que as considerações desses pesquisadores plurais foi enfatizada diante da necessidade de abordagem sobre aquilo que as fontes documentais apontavam ou silenciavam propiciou um debate sobre a própria perspectiva investigativa desses estudiosos do teatro antigo, fossem historiadores, classicistas ou especialistas literários.

Esse viés de avaliação documental e bibliográfico permitiu não apenas saber poderar o quê a tragédia de Eurípides *Bakxai* (*As Bacantes* – de 406/5) a comédia de Aristófanes *Batraxoi* (*As Rãs* – de 405) tinham a dizer como auxiliou a realizar o próprio movimento de *estudo comparativo* entre ambas e seus poetas, bem como a análise comparada da categoria de grupo político envolvido em cada produção. Também o caráter sigiloso e a falta de registros sobre as facções ou *hetaireias* fundamentou a escolha por esse caminho de procedimento histórico, uma vez que o viés de estudo comparado se fundamentou como suporte na coleta de informações sobre os grupos, retiradas justamente daquilo que as fontes estabelecidas eram capazes de afirmar, conciliado aos silêncios e ausências de outras fontes.

Possibilitou, também, a própria condução da tese pela metodologia de Carlo Ginzburg no livro *Mito Emblemas Sinais* (1989), pois na busca de diálogo com os questionamentos da pesquisa, com a análise dos estudiosos, bem como as respostas encontradas nas fontes – sejam as obras dramáticas, ou orações de discursos – e suas novas e constantes interrogativas fornecidas – as quais suscitaram justamente o preenchimento das lacunas –, o procedimento da coleta dos dados *indiciários* e *fragmentários* se constituiu como basilar na construção de todo o processo da atual escrita historiográfica.

É digno de nota que o livro *Análise de Discurso* de Eni Orlandi (2001) se tornou instrumento de um método perceptivo eficaz nessa avaliação dos documentos como sujeitos além de objetos. Assim sendo, aquilo que as fontes defendiam, por vezes não de forma tão clara ou exposta, estava engendrado na própria tessitura das mensagens, sobretudo por um teor velado e dissimulado de suas intenções mais reveladoras. As *entrelinhas* se pronunciavam nas orações dos líderes políticos em assembleia após os festivais teatrais, e, sobretudo, se pronunciavam a partir das obras dramáticas.

A observação do documento como sujeito possibilitou avaliar criticamente também os próprios estudiosos, percebendo posteriormente – dependendo da fonte pela qual se teve contato; a exemplo dos litígios dos cidadãos em seus discursos sobre suas funções cívicas teatrais –, a maneira como se cristalizou na historiografia a mitificação e sacralização exacerbada do papel social da instituição do teatro antigo por parte dos pesquisadores mais tradicionais, e, nesse sentido, eram necessários olhares alternativos e mais sistematizados sobre seu funcionamento. Partir da análise documental favoreceu, assim, uma tomada de posição historiográfica como pauta para a própria tese, sem a ela se reduzir, uma vez que permitiu um constante retorno ao processo histórico, redescobrindo pontos de problematização temática os quais não apareciam à primeira vista.

Nesse ínterim, os olhares alternativos sobre o teatro permitiram compreender que mesmo partindo da especificidade de gêneros dramáticos (como a tragédia e a comédia antigas), seus usos sociopolíticos e econômicos fundamentaram sua pluralidade na prática teatral. Isso pode ser levado em consideração em uma análise crítica até mesmo da padronização do estilo dos autores dramáticos na antiguidade por parte dos estudiosos, seja uma referência homogeneizante à Eurípides e ao comediógrafo Aristófanes, seja aos demais tragediógrafos conhecidos, como Ésquilo e Sófocles.

As lacunas preenchidas na tese com base no cruzamento das *pistas* e *sinais* documentais e bibliográficos levaram a pesquisa a conceber sobretudo o contato direto do sistema litúrgico da *choregia* com os grupos de *hetaireias* e, com isso, observar com mais afinco a aplicação das práticas políticas e interesses sobre os fazeres teatrais – seus *lugares políticos* –, ampliando a própria ideia que define os tipos e a abrangência de atividades políticas na *polis*. A disputa das elites pelo alcance e negociação com as

camadas menos favorecidas (*thetes*) em nome do poder foi compreendida pela complexidade das diversas atuações e estratégias em jogo no campo desses conflitos, por vezes abstratos. Justamente devido à presença desses grupos nas entrelinhas do financiamento da instituição teatral é que se considerou a presença de múltiplas mensagens de interesse político nas obras dramáticas, até mesmo ao se avaliar demais peças de um mesmo poeta da antiguidade – a *contrapelo* (para utilizar uma expressão de Walter Benjamin) das concepções mais tradicionais as quais legitimaram um estilo único para cada autor teatral, sem fundamentar discussões mais amplas da influência do contexto histórico e dos interesses de demais integrantes por trás da organização das produções.

A interseção das informações coletadas pela interpretação dos documentos em diálogo com as várias pesquisas trouxe à tona a ligação dos indivíduos participantes do processo histórico em uma análise abrangente, denotando seus envolvimentos na sistemática dos festivais, suas pompas, honras, valores e premiação, mas ao mesmo tempo, uma oportunidade de alcance de poder e liderança política, além do enriquecimento com a gerência, por exemplo, dos assentos do *theatron* nos espetáculos. Trata-se da avaliação do teatro como símbolo máximo de espaço de atuação política e oportunidade econômica. Esses indivíduos do processo histórico se revelaram em fontes de delação, como no registro *Sobre os Mistérios* – discurso do *sicofanta* Andócides –, que denunciou três grupos de *hetaireias* as quais, após 415, suscitariam reviravoltas governamentais com os golpes oligárquicos.

Nesse campo de conflitos políticos, a tirania de Pisístrato seria um elemento pelo qual não se sustentou frente ao alcance dos *oligoi* e *aristoi* na disputa de poder em Atenas. No desenvolvimento do teatro urbano ateniense, a tragédia, e posteriormente a comédia, já estariam imbuídas de um discurso democrático carregado de elementos ocultos dos interesses, seja de oligarcas e "novos ricos" emergentes com vislumbre sobre a guerra, o comércio mercantil e o exterior; seja de aristocratas – os "belos", "melhores" e "bem nascidos" (*kaloi kagathoi*) –, ligados a própria terra e à agricultura, representando a tradição, cultuando apenas seus deuses e execrando o estrangeiro.

Não obstante, apesar dessas características, o contato dos estudos sobre as *hetaireias* possibilitou à pesquisa a expansão até mesmo dessa perspectiva desagregada de atuação política entre *oligoi* e *aristoi*, sobretudo no teatro. A característica de inconstância por parte dos grupos políticos permitiu verificar, também, frequentes

alianças e desassociações entre os membros, fossem eles de famílias tradicionais ou emergentes, os quais se reinventavam em nome de seus interesses de manutenção ou sublevação de poder. Isso permitiu uma amplitude de avaliação dos participantes nos financiamentos das diversas peças teatrais na antiguidade clássica ateniense, integrantes que variavam conforme clivagem de seus grupos políticos e do contexto histórico. No caso das obras *As Bacantes* de Eurípides e *As Rãs* de Aristófanes analisadas na tese, foram *hetaireias* que se estabeleceram pelos acontecimentos finais dos conflitos do Peloponeso e pelo delinear dos golpes oligárquicos dos últimos anos do século V.

Destarte, duas obras dramáticas de 406/5 a.C. – uma trágica e uma cômica – em que ambas estabeleceram a figura de Dioniso de maneiras tão distintas como escolhas principais de fonte documental não se fundamentaram como alternativas aleatórias de pesquisa. Não apenas suscitaram um diálogo com a ebulição do período histórico em questão – as constantes batalhas, golpes e crise ateniense –, mas também configuraram a busca por legitimação simbólica de rituais, pensamentos e condutas distintas sobre o deus, a depender da natureza da imposição de ideias, pensamentos e condutas na especificidade cultural de povos e indivíduos presentes nas disputas políticas de liderança na cidade-estado. Assim sendo, o Dioniso orgiástico de *As Bacantes* – em que a desmedida era fundamento de uma sabedoria de referência à culturas estrangeiras advindas da Trácia – entraria em contraposição com o Dioniso conciso e moderado de *As Rãs*, que possuía discurso de uma lógica e sensatez condizentes com a representação impositiva de uma pretensa moralidade política e democrática da Atenas clássica. Cada representação dionisíaca teria imbuída a relação de poder de um determinado grupo político.

De forma geral, o desenvolvimento da tese permitiu avaliar as diversas possibilidades e caminhos para novas pesquisas. Análises mais sistematizadas sobre as construções arqueológicas teatrais, aprofundando na cultura material e na maneira como essa materialidade fundamenta espaços de sociabilidade de múltiplos interesses é enriquecedora e ainda pode ser maior explorada. As diversas inscrições epigráficas contendo a lista dos vitoriosos nos festivais teatrais é um amplo leque de debates, sobretudo ao se conceber perspectivas metodológicas de análise da *microhistória* e das infinitas possibilidades de cruzamento de informações.

Nessa perspectiva, ainda é possível explorar os nomes dos sujeitos históricos presentes nessas inscrições, nos monumentos *chorégicos* instituídos pelas apresentações

nos festivais teatrais dos variados *demos*, no diálogo desses documentos com fontes que ampliem o acesso aos grupos de famílias e facções políticas com os indivíduos das oratórias presentes nos discursos das assembleias públicas, entre outros fatores. Sem dúvida, esta tese fomentou apenas um ponto de partida pelo viés dos espetáculos realizados na Grande Dionísia, em Atenas. Sem se pretender esgotada, esta pesquisa é, na realidade, um convite para que demais estudiosos possam dela usufruir e, a partir dela, alçar novos vôos.

GLOSSÁRIO

Agon – Competição; conflito; disputa.

Ágora – Praça de Atenas onde se situava o mercado e muitas vezes serviu para realização das assembleias públicas.

Agyrtes – Sacerdotes mendicantes que saíam de cidade a cidade.

Antidosis – Troca de função pública ou direcionamento de posses ao fomento litúrgico.

Amartia – Que contém falhas.

Acharnes – *Os Arcanenses*; comédia de Aristófanes.

Arche – Poderio; domínio.

Aristoi – Aristocratas; "bem nascidos".

Arkhitektones – Os gerentes do teatro da época de Péricles.

Asty – Espaço urbano.

Bakxai – Peça *As Bacantes* de Eurípides.

Baptai – Comédia de Eupólide.

Basileus – Arconte de magistratura religiosa.

Basilinna – Rainha.

Batraxoi – Peça *As Rãs* de Aristófanes.

Boule – Conselho de cidadãos para decisões políticas em Atenas.

Chainotes – Novidade.

Charis – um senso de obrigação pública ou gratidão da comunidade perante os contribuintes individuais.

Choregia – Sistema de financiamento de coros e peças teatrais.

Choregos – Cidadão que financiava os coros e peças teatrais.

Choregoi – Plural de *choregos*.

Cronos – O tempo.

Cthonico – Referente à terra; à vegetação.

Daimon – Onipotência dos deuses.

Daimona – “Estar sob o domínio de”.

Demagogoi – Demagogos.

Demos – Subdivisão da Ática em torno de Atenas.

Demokratia – Democracia.

Demotikai – Cidadãos que se intitulavam defensores dos interesses dos demos.

Demotikoi – Cidadãos que se intitulavam opositores da oligarquia.

Deus ex machina/mechane – Recurso sobrenatural para finalizar a tragédia no teatro grego.

Didaskalos/Didaskaloi – Diretor(es) teatral(is); poeta(s).

Dike – Justiça.

Dionysus Eleuthereus – “Dioniso Libertador”.

Dokimasia – Processo judicial pelo qual os cidadãos passavam para saber se estavam aptos ao cargo que estariam exercendo.

Ecclesiazusae – As Mulheres na Assembleia; comédia de Aristófanes.

Eirene – A Paz; comédia de Aristófanes.

Ekklesia – Assembleia pública.

Elaphebolion – Março para abril; mês dos cervos.

Epimeletai – Responsáveis pelas nomeações e por responderem pelo arconte na eficiência de sua produção.

Eudaimonia – Alegria vivenciada com a divindade.

Ethos – Caráter do herói da peça trágica.

Euthynai – Prestação de contas ao final do prazo dentro do cargo público exercido.

Fasti – Listra em inscrição epigráfica contendo o registro dos vitoriosos nos festivais teatrais.

Fratrias – Reunião de várias famílias.

Gamelion – Mês dos casamentos em Atenas.

Genos – Famílias ou clãs.

Gymnasiarchia – Financiamento da competição de atletas.

Hegemon – Cidade hegemônica.

Hetaireias – Facções ou grupos políticos.

Hieros Gamos – O casamento sagrado de Dioniso com a *Basilinna.*

Hippeis – *Cavaleiros*; comédia de Aristófanes.

Hippolytos – *Hipólito*; tragédia de Eurípides.

Hybris – Paixões humanas; impulsos humanos.

Hoplitas – Cidadãos que eram soldados da guerra

Idion – Indivíduo; relativo ao individual/particular.

Ikria – Assentos de madeira do teatro.

Isoi – Iguais perante a lei; cidadãos.

Isoteleis – Estrangeiros que pagavam o mesmo imposto dos cidadãos atenienses.

Kaloi kagathoi – Belos; melhores; bem nascidos.

Kapeleia – "Comércio à retalho" segundo Platão.

Khora – Espaço rural.

Koilon – Assentos do teatro.

Komoidia – Gênero cômico.

Komoidon – Poeta cômico.

Lenaia – Festival das Leneias; menor que o da Grande Dionísia, com características mais "domésticas", quando as comédias mais eram apresentadas.

Lysistrate – *Lisístrata*; comédia de Aristófanes.

Liturgiai – Sistema de liturgias.

Maricas – Comédia de Eupólide.

Metoikion – Imposto especial para quaisquer estrangeiros residentes em Atenas.

Misthos – Pagamento.

Naukraria – Subdivisões na cidadania.

Neopolitai – Novos cidadãos.

Nephelai – *As Nuvens*; Comédia de Aristófanes.

Nomos – A lei.

Nomos Basileus – Soberania da lei.

Odeon – Salão de música adjacente ao Teatro de Dioniso.

Oikos – Casa; questão privada.

Oligoi – Oligarcas; "novos ricos".

Orchestra – Espaço onde ficava o coro no teatro.

Orestes – Tragédia de Eurípides.

Orgeones – Membros de sociedade religiosa advindos de clãs familiares (*genos*).

Ornithes – *As Aves*; comédia de Aristófanes.

Paideia – Educação.

Paralioi – Facção política da região da costa durante o período arcaico.

Paredroi – Assistentes gerais do festival.

Peripatos – Estrada.

Persai – *Os Persas*; peça teatral de Ésquilo.

Pithoi – Grandes recipientes cerâmicos usados na fermentação e conservação do vinho.

Philia – Relações de amizade; de interesses comuns.

Philoi – Amigos; interessados de comum acordo.

Philonikia – O desejo ou vontade de ser o vencedor de um concurso.

Philotimia – O desejo ou vontade de um indivíduo para ser o destinatário de honras públicas.

Phoinissai – *As Fenícias*; tragédia de Eurípides.

Physis – A natureza.

Plethos – Massas; multidão de cidadãos.

Plutos/Hippes – "Novos ricos".

Pnix - colina na região central de Atenas à sudoeste da Ágora.

Poiesis – *Poesia*; Obra de Antífanes.

Polis – Cidade.

Politeuomenoi – Líderes políticos; comandantes políticos.

Poliades – Cidadãos da cidade.

Politeia – Organização política de cidadãos.

Proagon – Rito que ocorria antes do concurso dos festivais.

Prohedria – Assentos da frente do teatro.

Proskenion – Espaço onde atuavam os atores.

Prostatoi ton demon – Dirigentes dos demos.

Semnotes – Temor ao sagrado.

Sicofantas – Delatores.

Sinchoregia – Dois financiadores de um mesmo coro e peça teatral.

Sinomosia – Alianças ou conspiração de grupos ou cidades.

Sophia – Sabedoria.

Sphekes – *As Vespas*; comédia de Aristófanes.

Stasis – Disputas pelo poder; lutas por liderança.

Strategos – General de guerra.

Teogonia – Genealogia dos deuses; poema de Hesíodo.

Theatai – Espectadores do teatro.

Thetes – Camada mais pobre dos cidadãos; camponeses.

Theatron – Espaço dos assentos do teatro.

Theatronai/Theatropolai – Cidadãos que financiavam a construção e gerência dos teatros.

Theorika – Pagamento de liturgias voltadas para o teatro.

Thiasos – Aqueles que praticavam cultos estrangeiros e que em sua origem vieram de fora dos círculos da cidade-estado.

Tragikotatos – O poeta considerado mais trágico dentre outros.

Tragoidia – Primeiro gênero teatral a surgir; gênero trágico.

Tragoidon/Tragoidiai – Poeta(s) trágico(s).

Trierarchia – Liturgia voltada para a guerra.

Tritias – Divisões populacionais da Ática na reforma de Clístenes.

Troiades – *As Troianas*; tragédia de Eurípides.

FONTES DOCUMENTAIS

ANDÓCIDES. **Against Alcibiades**. Tradução para o inglês de K. J. Maidment, M.A. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd., 1968. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 11 jan. 2015.

ANTÍFANES. **Poiesis** (fr. 189). Apud. DUARTE, Adriane da Silva. Dois Fragmentos Cômicos sobre a Tragédia. **Letras Clássicas**. n. 12, 2008, p. 263-266. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/letrasclassicas/article/view/73913/0>. Acesso em: 16 set. 2017.

ARISTÓFANES. **Frogs**. Aristophanes Comoediae. (Versão em Grego), F. W. Hall e W. M. Geldart. v.2, Oxford: Clarendon Press, 1907. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 21 abr. 2014.

_____. **Lysistrata**. Tradução para o inglês de F. W. Hall e W. M. Geldart, Jack Lindsay, ed., 1907. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 02 nov. 2016.

_____. **Peace**. Tradução para o inglês de Eugene O'Neill, The Complete Greek Drama, v. 2, New York: Random House, 1938. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 07 nov. 2016.

_____. **As Rãs**. Tradução de Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. **Clouds** – The comedies of Aristophanes. Tradução para o inglês de William James Hickie. London: Bohn, 1853. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 02 de ago. 2016.

ARISTÓTELES. **Poetics**. Tradução para o inglês de W. H. Fyfe. Cambridge, MA / London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd., 1932. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 07 de mar. 2014.

_____. **Politics**. Tradução para o inglês de H. Rackham, M.A. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd., 1944. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 24 de jun. 2016.

_____. **A Constituição de Atenas**. Tradução de Francisco Murari Pires. Edição Bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1995.

DEMÓSTENES. **On the Crown**. Tradução para o inglês de C. A. Vince; M. A. Vince e J. H. Vince. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd., 1926. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 08 set. 2015.

_____. **Against Leptines**. Tradução para o inglês de C. A. Vince, M. A. e J. H. Vince, M.A. Cambridge / London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd, 1926. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 02 dez. 2015.

_____. **Against Midias**. Tradução para o inglês de A. T. Murray. Cambridge / London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd, 1939. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 02 dez. 2015.

ÉSQUINES. **Against Ctesiphon**. Tradução para o inglês de Charles Darwin Adams. Cambridge: Harvard University Press, 1919. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 13 out. 2015.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. Edição Bilíngue. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Medea**. Tradução para o inglês de David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, s/a. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 20 out. 2014.

GOETTE, Hans Rupprecht. An Archaeological Appendix. In: WILSON, Peter (org.). **The Greek Theatre and Festivals** – Documentary studies. Oxford University Press, 2007, p. 116-121.

HERÓDOTO. **The Histories**. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 28. jun. 2017.

HESÍODO. **Theogony**. Tradução para o inglês de Hugh G. Evelyn-White. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1914. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 02. jul. 2016.

LISIAS. Defence Against a Charge of Taking Bribes. **The Orations of Lysias**. Tradução para o inglês de W. R. M, Lamb, M. A. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press. London: William Heinemann Ltd, 1967, p. 474-489.

_____. Against Eratosthenes. **The Orations of Lysias**. Tradução para o inglês de W. R. M, Lamb, M. A. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press. London: William Heinemann Ltd, 1967, p. 221-277.

PLATÃO. **Laws**. 12 volumes. Tradução para o inglês de R. G. Bury. Cambridge, MA. London: Harvard University Press, William Heinemann Ltd., 1967-1968. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 11. ago. 2017.

PLUTARCO. **Pericles**. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge / London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd, 1916. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 21 set. 2015.

_____. **Nicias**. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge / London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd, 1916. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 10 jan. 2016.

TUCÍDIDES. **History of the Peloponnesian War**. Tradução de Thomas Hobbes. London: Bohn, 1843. Disponível em: <www.perseus.tufs.edu>. Acesso em: 14 de mai. 2014.

XENOFONTE. **Hellenica**. Tradução de Carleton L. Brownson. Cambridge / London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd, 1918. Disponível em: <www.perseus.tufs.edu>. Acesso em: 03 de mar. 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS COMPLETAS, CAPÍTULOS E ARTIGOS:

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.

AZOULAY, Vincent; ISMARD, Paulin. Le lieux du politique dans l'Àthenes classique. In: PANTEL, Pauline Schimitt; POLIGNAC, François de. **Àthene e le Politique** – Dans le sillage de Claude Mossé. Paris: Albin Michel, 2007, p. 271-309.

BARBOSA, Leandro Mendonça. **De selvagem a efeminado** – As representações de Dioniso no imaginário Ático. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

BARRET, James. **Staged Narrative** – Poetics and the Messenger in Greek Tragedy. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BIEBER, Margarete. **The History of the Greek and Roman Theater**. Princeton: Princeton University Press, 1939.

_____. Reviewed work: *The Dramatic Festival of Athens* by Arthur Pickard-Cambridge. **The American Journal of Philology**. v. 75, n. 3, 1954, p. 306-315.

BIERL, Anton. Dionysus, Wine, and Tragic Poetry: A Metatheatrical Reading of *P.Koln* VI *242A=TrGF* II F646a. **Greek, Roman and Byzantine Studies**. v. 31, n. 4, 1990, p. 353-391.

BONNARD, Jean-Baptiste. Entrevista com Claude Mossé. **Genre & Histoire** – La revue de L'Association Mnémosyne. 18 outono 2016. Disponível em: <www.http://genrehistoire.revues.org/2598>. Acesso em: 05 de set. 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: Tragédia e Comédia. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

CALHOUN, George Miller. **Athenian clubs in politics and litigation**. Austin: The University of Texas Bulletin, 1913.

CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico de Medeia. **Revista Mirabilia** – Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. Dezembro 2001, p. 39-47. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>. Acesso em: 1º jul. 2009.

_____. 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.

CAPPS, Edward. The Dramatic Synchoregia at Athens. **The American Journal of Philology**. The Johns Hopkins University Press, v. 17, n. 3, 1896, p. 319-328. Disponível em: <www.jstor.com>. Acesso em: 28 ago. 2015.

_____. **From Homer to Theocritus** – A Manual of Greek Literature. New York/Chicago/Boston: Charles Scribner's Sons, 1901.

_____. Greek Inscriptions: A New Fragment of the List of Victors at the City Dionisia. **Hesperia**, n. 12, v. 1, 1943, p. 1-11. Disponível em: <www.jstor.com>. Acesso em: 03 set. 2015.

CASADIEGOS, Yidy Páez. Las Razones del Simposiarca: uma Aproximación a los Misterios Dionisíacos. **Eidos**, n. 9, p. 166-197, 2008.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. As Antestérias, um ritual carnavalesco de transgressão e afirmação da ordem social na antiga Atenas. **Patrimônio e Memória**, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, p. 151-171, jun. 2011.

CONNOR, Walter Robert. **The new politicians of fifth-century Athens**. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1992.

CRIBIORE, Raffaella. **The school of Libanius in Late Antique Antioch**. New Jersey: Princeton, University Press, 2007.

CSAPO, Eric; SLATER, William J. **The Context of Ancient Drama**. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.

_____. 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.

_____. Calípides limpando o assoalho: os limites do realismo no estilo clássico de atuação e interpretação. In: EASTERLING, Pat e HALL, Edith (orgs.). **Atores gregos e romanos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 145-169.

_____. **Actors and Icons of the Ancient Theatre**. London: Wiley-Blackwell, 2010.

CHAMOUX, François. **A civilização grega na época arcaica e clássica**. Paris: Les Éditions Arthaud, 1983.

CHEVITARESE, André Leonardo. **O espaço rural da pólis grega**: o caso ateniense no período clássico. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros, 2000.

_____. *Stásis* e confiscação de bens na Atenas clássica. O estudo de caso do golpe oligárquico de 404 a. C. e a restauração democrática em 403. **Boletim do CPA** (Centro de Estudos e Documentação sobre o Pensamento Antigo Clássico, Helenístico, e sua Posteridade Histórica) – IFCH – UNICAMP. Ano VI, n. 12, jul/dez. 2001.

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.

DEBNAR, Paula. Fifth-Century Athenian History and Tragedy. In: GREGORY, Justina (org.). **A Companion to Greek Tragedy**. Blackwell Publishing, 2005, p. 3-22.

DUARTE, Adriane da Silva. **O Dono da Voz e a Voz do Dono**: a Parábase na Comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: FAPESP, 2000.

FINLEY, Moses. **O legado da Grécia** – uma nova avaliação. Brasília: Editora UNB, 1981.

_____. **A Política no Mundo Antigo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

_____. **Economia e Sociedade na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FONTAINE, Michael; SCAFURO, Adele C. (orgs.). **The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy**. New York: Oxford University Press, 2014.

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

_____. **Le Culte de Dionysos en Attique**. Paris: Imprimerie Nationale, 1904.

FRIESEN, Courtney J. P. **Reading Dionysus** – Euripides *Bacchae* and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.

GALLEGO, Julián. La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense. **Nova Tellvs** – Anuario del Centro de Estudios Clásicos. Universidad Nacional Autónoma de Mexico – Instituto de Investigaciones Filológicas, n. 33/2, enero/junio. 2016, p. 13-54.

GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. **The Journal of Hellenic Studies**, n. 107, 1987, p. 58-76.

_____. Programe Notes. In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (Orgs.). **Performance Culture and Athenian Democracy**. Cambridge University Press, 1999, p. 1-29.

GREEN, Richard; HANDLEY, Eric. **Images of the Greek Theatre**. London: British Museum Press, 1995.

GREGORY, Justina. **Euripides and the Instruction of the Athenians**. Michigan: The University of Michigan Press, 1991.

_____. Euripides. In: GREGORY, Justina (org.). **A Companion to Greek Tragedy**. Blackwell Publishing, 2005, p. 251-270.

GUIMARÃES, José Otávio Nogueira. Como um barco à deriva – Três colegas do Collège de France. **TEORIA & PESQUISA**. Vol. XVI, n. 02, jul/dez. 2007, p. 173-188.

HANINK, Johanna. Crossing Genres: Comedy, Tragedy and Satyr Play. In: FONTAINE, Michael; SCAFURO, Adele C. (orgs.). **The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy**. New York: Oxford University Press, 2014, p. 258-277.

HANSEN, Mogens Herman. **The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes** – Structure, Principles, and Ideology. University of Olklahoma Press, 1999.

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

HANSON, Victor Davis. **The other greeks**: the Family farm and the agrarian roots of western civilization. New York: Free Press, 1995.

HUBBARD, Thomas. K. **The Mask of Comedy**: Aristophanes and the Intertextual Parabasis. Cornell University Press: Ithaca and London, 1991.

HUBEÑAK, Florencio. La revolucion del 404 em Atenas em el contexto de la crisis de decadencia de la polis. **Memorias de Historia Antigua**, n. 8, p. 87-105, p. 1987.

_____. La "Mutilacion de los Hermes" como antecedente de la revolucion del 411 a. C. en Atenas. **Memorias de historia antigua**, n. 10, p. 7-22, 1989.

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.

KANAVOU, Nikoletta. Political Mith in Aristophanes: Another Form of Comic Satire? **Greek, Roman and Byzantine Studies**. n. 51, p. 382-400, 2011.

KARACHALIOS, Foivos Spyridon. *Epideixis* versus elenchus: The epirrhematic agon and the politics of Aristophane's *Frogs*. **Princeton / Stanford Working Paper in Classics**, Stanford University, 2010, p. 1-15.

KINZL, Konrad. H. The Origins and Early History of Attic Tragedy: A Historian's Thoughts. In: **Klio** – Beiträge zur Alten Geschichte. Berlin: Akademie-Verlag, 1980, p. 177-195.

LARONDE, André; MAFFRE, Jean-Jacques. François Chamoux (1915-2007). **Revue Archéologique**. v.1, n. 47, 2009, p. 69-79.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LÉVÊQUE, Pierre. **A aventura grega**. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Cosmos, 1967.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. **Cultura Popular em Corinto: Kômoi nos VII-VI Séculos a.C.** 2001. 208 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

LORAUX, Nicole. **La voix endeuillée** – Essai sur la tragédie grecque. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

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

_____. **A tragédia de Atenas** – a política entre as trevas e a utopia. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

MACDOWELL, Douglas M. **Andokides**. *On The Misteries*. Oxford University Press, 1962.

MAINTLAND, Judith. Dinasty and Family in the Athenian city state: a view from attic tragedy. In: **The Classical Quarterly**. Oxford university Press, 1992, p. 26-40.

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.

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

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

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.

MITCHELL-BOYASK, Robin. **Approaches to teaching the dramas of Euripides**. New York: Modern Language Association of America, 2002.

MORRIS, Ian. The Athenian Empire (478-404 BC). **Princeton / Stanford Working Papers in Classics**. Stanford University, december 2005, p. 1-107.

MOSSÉ, Claude. **O cidadão na Grécia Antiga**. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. Justice et politique à Àthenes. In: PANTEL, Pauline Schimitt; POLIGNAC, François de. **Àthene e le Politique** – Dans le sillage de Claude Mossé. Paris: Albin Michel, 2007, p. 133-145.

_____. **Péricles o inventor da democracia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

NEVES, Maria Helena de Moura. O Pensamento Político em Eurípides. **Revista de Letras**. São Paulo, n. 20, 1980, p. 99-108.

NORIEL, G. L'histoire culturelle aujourd'hui – Entretien avec Roger Chartier. **Genèses**, n.15, mar. 1994, p. 115-129.

OBER, Josiah. **Mass and elite in democratic Athens**: rethoric, ideology and the power of the people. New Jersey/Chichester : Princeton University Press, 1989.

_____. “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.

_____. 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.

OSTWALD, Martin. **From Popular Sovereignity to the Sovereignity of Law** – Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens. Berkeley / Los Angeles / Oxford: University of California Press, 1987.

_____. **Oligarchia** – The development of a constitucional form in ancient greece. Stuttgar: Steiner, 2000.

PADILLA, Mark. The Heraclean Dionysus: Theatrical and social renewal in Aristophanes’ *Frogs*. **Arethusa**. n. 25, 1992, p. 359-384.

PANTEL, Pauline Schmitt; POLIGNAC, François de. **Àthene e le Politique** – Dans le sillage de Claude Mossé. Paris: Albin Michel, 2007.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. In: CORRÊA, A. M. M. et. al. (Orgs.). **Revista Brasileira de História** – Sociedade e Cultura. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, set. 1987/fev. 1988.

PELLING, Christopher. Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture. In: GREGORY, Justina (org.). **A Companion to Greek Tragedy**. Blackwell Publishing, 2005, p. 83-102.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur. **The Dramatic Festivals of Athens**. London: Oxford University Press, 1953.

PORTER, James I. **The invention of Dionysus** – An essay on the birth of tragedy. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

QUEYREL, Anne. Dissimulation, ententes politiques et revirements dans l’Athènes du v^{e} siècle. In: COUVENHES, Jean-Christophe; MILANEZI, Silvia (orgs.). **Individus, Groupes et Politique à Athènes de Solon à Mithridate**. Perspective Historique, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013. Disponível em: <http://books.openedition.org/pufr/2882> Acesso em: 16 nov. 2014.

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

RAMALHO, Américo da Costa. Introdução / Argumento I. In: ARISTÓFANES. **As Rãs**. Tradução de Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 11-19; 25-26.

ROBINSON, Edward Van Dyke. The Division of Governmental Power in Ancient Greece. **Political Science Quarterly**, v. 18, n. 4, dec. 1903, p. 614-630. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2140778> Acesso em: 18 mai. 2016.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

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

_____. **Theater of the People** – Spectators and Society in Ancient Athens. Austin: University of Texas Press, 2011.

SAETTA COTTONE, Rossela. Euripide e Aristofane: un caso di rivalità poetica? (*Arcanesi*, *Tesmoforiazuse*, *Baccanti*, *Rane*). **La Biblioteca di DeM** – Ritmo, parola, immagine. n.1, 2011, p. 139-167.

SEAFORD, Richard. **Dionysus**. London / New York: Taylor & Francis Group, 2006.

SIDWELL, Keith. **Aristophanes the Democrat** - The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War. Cambridge University Press, 2009.

SILK, Michael. The greek dramatic genres: theoretical perspectives. In: BAKOLA; PRAUSCELLO; TELÒ (orgs.). **Greek Comedy and the Discourse of Genres**. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 15-39.

SILVA, Maria de Fátima. Um deus em busca de identidade: Dioniso em *Rãs*. **Minerva** – Revista de Filología Clásica, n. 20, 2007, p. 53-64.

SLATER, Niall William. **Spectator Politics** – Metatheatre and Performance in Aristophanes. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 2002.

SOMMERSTEIN, Herbert Alan. **The Comedies of Aristophanes** – Frogs. Warminster: Aris & Phillips, 1996.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. **Crítica do Teatro na Comédia Antiga**. Estudos de Cultura Clássica 2. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1987.

TAMBARA, Ana Cláudia. Teorias modernista e primitivista: duas perspectivas para a compreensão do passado greco-romano. Uma introdução ao debate. **Mímesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 143-149, 1998.

TRABULSI, José Antonio Dabdad. **Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. **O homem grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. **Entre mito e política**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. Naissance du politique. In: PANTEL, Pauline Schimitt; POLIGNAC, François de. **Àthene e le Politique** – Dans le sillage de Claude Mossé. Paris: Albin Michel, 2007, p. 17-23.

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

VIEIRA, Trajano. Introdução. In: EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. Edição Bilíngue. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale. **Greek Theatre Production**. London: Methuen and Co. Ltd, 1956.

_____. **The Greek Chorus**. London: Methuen and Co. Ltd, 1970.

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** – the Chorus, the City and the Stage. Australia: Cambridge University Press, 2000.

OBRAS DE CARÁTER TEÓRICO E METODOLÓGICO:

BRESSON, Alain. Moses Finley. In: SALES, Veronique (org.). **Os historiadores**. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 209-224.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 1985.

_____. **As origens culturais da revolução francesa**. São Paulo: Editora da USP, 1991.

_____. **À Beira da Falésia** – A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004.

DUARTE, Alair ; et. ali. Novas perspectivas sobre a aplicação metodológica em história antiga. In: ROSA, Cláudia Beltrão da; MARQUES, Juliana Bastos; Tacla Adriene Baron; MENDES, Norma Musco (Orgs.). **A Busca do Antigo**. Rio de Janeiro: Trarepa: Nau, 2011, p. 13-23.

GINZBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais** – Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JULIEN, Alfredo. Jean-Pierre Vernant (1914-2007). In: PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores clássicos da história** – de Ricoeur a Chartier. V. 3, Petrópolis, RJ: Vozes: PUC-Rio, 2014, p. 36-47.

LE GOFF, Jacques. **Enciclopédia Einaudi** – Memória-História. V.1. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos. (org.). **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

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

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes Editores, 2001.

PANTEL, Pauline Schmitt. Pierre Vidal-Naquet. In: SALES, Veronique (org.). **Os historiadores**. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 371-389.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

DICIONÁRIOS E MANUAIS:

HORNBLOWER, Simon; SPAFORTH, Antony. **The Oxford Classical Dictionary**. 4 ed. Oxford University Press, 2012.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOSSÉ, Claude. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NOVAS NORMAS DE TRANSLITERAÇÃO, **Revista Archai**, n. 12, janeiro de 2014, p. 193-194.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROBERTS, John. **Oxford Dictionary of the Classical World**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SITES:

ARTHUR Pickard Cambridge. **Internet Archive** – British Academy Fellows Archive. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110606071104/http://www.britac.ac.uk/fellowship/directory/archive.asp?fellowsID=1868> Acesso em: 02 dez. 2015.

CALHOUN, George Miller. **Society for Classical Studies** – Database of Classical Scholars. Disponível em: <https://dbcs.rutgers.edu/index.php?page=person&id=451> Acesso em: 24 jan. 2016.

CAPPS, Edward. **Society for Classical Studies** – Database of Classical Scholars. Disponível em: <https://dbcs.rutgers.edu/index.php?page=person&id=455> Acesso em: 29 nov. 2015.

CURRICULUM Vitae. **W. Robert Connor**. Disponível em: <http://www.wrobertconnor.com/curriculum-vitae.html> Acesso em: 27 jun 2017.

CV Julián Gallego. **Academia.edu**. Disponível em: <http://www.academia.edu/34277810/CV_Julian_Gallego> Acesso em: 22 jun. 2017.

DAVID Rosseli – Faculty. **SCRIPPS** – The Women's College / Claremont. Disponível em: <http://www.scrippscollege.edu/academics/faculty/profile/david-kawalko-roselli> Acesso em: 17 nov. 2016.

FLORENCIO Hubeñac. **CUDES** – Instituto de Cultura. Disponível em: <http://institutodecultura.cudes.org.ar/profesor/florencio-hubenak/> Acesso em: 21 set. 2016.

JOHANNA M. Hanink. **Researchers Brown**. Disponível em: <https://vivo.brown.edu/display/jhanink> Acesso em: 11 ago. 2017.

JUSTINA Gregory. **Smith College**. Disponível em: <https://www.smith.edu/academics/faculty/justina-gregory> Acesso em: 13 ago. 2016.

KEITH Sidwell. **University College Cork**. Disponível em: <http://research.ucc.ie/profiles/A008/KSidwell> Acesso em: 25 ago. 2017.

KURT A. Raaflaub. **Researchers Brown**. Disponível em: <https://vivo.brown.edu/display/kraaflau> Acesso em: 05 dez. 2016.

MICHAEL Silk. **King's College London**. Disponível em: <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/classics/people/emeritus/silk/index.aspx> Acesso em: 20 fev. 2017.

MOGENS Herman Hansen. **University of Copenhagen** – The Saxo Institute. Disponível em: <http://saxoinstitute.ku.dk/staff/?pure=en%2Fpersons%2Fmogens-herman-hansen(5201f4ee-d2dc-4604-abfc-f81716d7b238)%2Fcv.html> Acesso em: 18 mai. 2017.

OLIVIER Aurenche. **Bibliothèque Nationale de France**. Disponível em: <http://data.bnf.fr/11889579/olivier_aurenche/#rdt70-11889579> Acesso em: 04 de jul. 2015.

PAUL Foucart (1836-1926). **Bibliothèque Nationale de France**. Disponível em: <http://data.bnf.fr/12137811/paul_foucart/> Acesso em: 28 nov. 2015.

PROFESSOR Eric Csapo. **The University of Sydney** – Faculty of Arts and Social Sciences. Disponível em: <http://sydney.edu.au/arts/staff/profiles/eric.csapo.php> Acesso em: 27 out. 2015.

PROFESSOR Peter Wilson. **The University of Sydney** – Faculty of Arts and Social Sciences. Disponível em: <http://sydney.edu.au/arts/staff/profiles/peter.wilson.php> Acesso em: 28 out. 2015.

PROFESSOR Simon Goldhill. **University of Cambridge** – Faculty of Classics. Disponível em: <https://www.classics.cam.ac.uk/directory/simon-goldhill> Acesso em: 16 ago. 2016.

QUEYREL Anne. **Université Paris-Sorbonne** – Lettres e Civilisations. Disponível em: <http://www.paris-sorbonne.fr/QUEYREL-Anne?lettre=q> Acesso em: 11 ago. 2017.

ROSSELA Saetta Cottone. **Centre León-Robin** – Centre de Recherches sur la Pensée Antique. Disponível em: <http://www.centreleonrobin.fr/membres/16-saetta-cottone-rossella/7-saetta-cottone-rossella> Acesso em: 03 set. 2017.

APÊNDICES

QUADRO DE ANÁLISE DE DISCURSO: DOCUMENTO 1 – *AS BACANTES*

QUADRO 1 **I. Processo de Identificação**	
Sujeito locutor	Eurípides, ou Εὐριπίδης (em grego clássico). Nasceu em Salamina e viveu por volta dos anos de 480 a 406 a.C a maior parte em Atenas e veio a falecer na Macedônia. Não agiu diretamente nos cargos políticos, mas suas peças eram rodeadas de questões políticas. Não era tão popular no período clássico como Ésquilo e Sófocles, mas foi ganhando destaque no século IV, já falecido, devido ao crescimento da procura pelas apresentações de suas peças, inclusive para além da Ática. Dentre suas principais obras que chegaram até nós, destaca-se: *Medeia* (431 a. C.), *Hipólito* (428 a. C.), *As Troianas* (415 a. C.), *As Fenícias* (411/410 a. C.), *As Bacantes* (406/405 a. C.) – esta última chegando póstuma a público.
Sujeito interlocutor	Público heterogêneo do festival Grande Dionísia que era formado não apenas por cidadãos atenienses de plenos direitos, como por aqueles altos dignitários dos estados aliados de Atenas. O festival fomentava a imagem da hegemonia ateniense aos metecos e estrangeiros.
Material simbólico	Texto teatral e o espaço de circulação do Teatro de Dioniso em Atenas, cuja estrutura física para a presença dos cidadãos atenienses e os demais dividia-se entre *theatron* (espaço do público); *orchestra* (espaço do coro), e *proskenion* (espaço onde atuavam os atores).
Natureza da linguagem	Texto dramático e questionador. Possui traços da discussão religiosa de Tebas e o império Persa no conflito entre o rei Penteu e Dioniso, focando sobretudo os rituais estrangeiros e as atitudes das mulheres em transe. A linguagem se propõe como denúncia.
Textualidade	Trabalha o espaço de Atenas de fins do século V a. C. a partir da imagem ficcional de Tebas. O texto denuncia a intolerância desta comunidade para com os rituais e a fé dos estrangeiros sob a figura de Dioniso. Constrói uma crítica à aristocracia e sua tradicionalidade, demonstrando toda a liderança de uma nova oligarquia no poder.

Objeto do discurso	Eurípides apresenta a vinda de Dioniso da Ásia Menor – lugar onde triunfou como deus – a Tebas para conseguir reconhecimento dos tebanos, uma vez que era um deus filho de Zeus com Sêmele, princesa da região. Com exceção de Cadmo (o fundador da cidade) e do velho adivinho Tirésias, todo o restante da população de Tebas não reconhece Dioniso como deus, uma vez que não acreditam em sua paternidade, incluindo o rei Penteu. Dioniso, então, hipnotiza todas as mulheres que o rejeitam e as fazem contemplar o coro das bacantes (suas mênades: adoradoras do culto a Dioniso – ou também chamado de Baco – as quais são vistas como endoidecidas que dançam em sua honra na obra de Eurípides). Após a tentativa de prendê-las como também o profeta de Dioniso (que era o próprio deus disfarçado), Penteu se vê também hipnotizado pela curiosidade de ver os estranhos cultos das bacantes e, por conselho de Dioniso, resolve se travestir de mulher para contemplá-las das montanhas. Então Agave, mãe de Penteu, que, entorpecida pelo deus junto às bacantes, dilacera seu próprio filho imaginando ser um leão selvagem, e carrega consigo sua cabeça, ostentando sua façanha até a cidade. Cadmo e sua mulher são transformados em "dragões-serpente", coagidos a lançar chamas contra templos e tumbas gregas, e Agave e suas irmãs são obrigadas a se exilarem de Tebas.
II. Condição de produção	
Elemento desencadeador	No decorrer dos últimos anos do século V a. C., as transformações advindas dos conflitos do Peloponeso, com a ascensão de oligarquias no poder, cuja representação dos emergentes das atividades comerciais e mercantis e seus valores reflete as disputas de facções políticas em jogo. Eurípides utiliza uma simbologia diferenciada da figura de Dioniso e de seu culto, mais orgiástico do que o antigo Dioniso de Creta (FOUCART, 1904, p. 20-34) como questionamento social e demonstração metafórica das mudanças políticas e culturais ocorridas em Atenas ao longo do século V, quando a cidade-estado estava entre busca de alianças e recrudescimento com lutas por conquista de ideias favoráveis à sua perspectiva de democracia nas demais regiões.
Relação se sentido	Os questionamentos feitos sob a figura de Dioniso servem para Eurípides como ponto de reflexão aos caminhos escolhidos por Atenas em suas decisões políticas. Vislumbra uma análise crítica à visão social e religiosa tradicional da cidade-estado em sua generalidade, além da dificuldade de encarar mudanças estratégicas. Fomenta a oligarquia no poder no jogo da arena política, sobretudo porque suscita, segundo Paul Foucart, uma construção imaginária de Dioniso advinda da Trácia, totalmente diferente dos rituais tradicionais adquiridos pelos atenienses a partir de Creta. Enfatiza, a partir da "selvageria" dos ritos e ações das bacantes, comportamentos estranhos aos de Atenas.
Mecanismo de	Expressões tais como "sabença não é sabedoria"; "ser sábio o que é? [...] é impor mãos vencedoras à testa inimiga?"; "não invejo a

antecipação	ciência"; "reluz, ó *dike* justiceira", são ideias utilizadas por Dioniso disfarçado e pelo coro como questionamento ao público que denotam uma crítica à visão habitual de razão e atitude política em relação aos outros que disputam reconhecimento e poder, considerados indignos e loucos.
Relação de forças	Eurípides é um dos tragediógrafos da antiguidade mais conhecidos nos dias atuais. Suas obras foram as que mais chegaram até nós, demonstrando a força que as temáticas de suas peças repercutiram para os sujeitos históricos que o elegeram ao longo do tempo. Na contemporaneidade, Eurípides é um dos tragediógrafos mais apresentados para o público devido à intensidade de suas personagens. Para além disso, *As Bacantes*, apesar de conter uma busca de determinação constante de ideias por parte do interlocutor na figura do rei Penteu em Tebas, apresenta um discurso autoritário na imagem de Dioniso que se demonstra como ser implacável na vingança contra a região que o renegou. Mais ainda, sob o suporte do coro das bacantes, que, com falas incomensuráveis, reforça o discurso principal da obra em versos impositivos.
Formação imaginária	Projeção de um imaginário social que reflete positivamente as mudanças culturais e políticas ao criticar o posicionamento arcaico a respeito das antigas normas e condutas sociais para a tomada de decisões, apresentando relação intrínseca com os movimentos políticos ocorridos em Atenas a partir de 411 a. C. e a perspectiva aberta de reconhecimento à uma posição autoritária mas renovada de uma recente oligarquia no poder.

III. Processo discursivo	
Interdiscurso Eurípides dialoga com elementos do movimento de argumentação sofista. É possível conter em seus escritos um contato com as ideias de Sócrates.	**Memória discursiva** Frases como as de Dioniso na peça: "Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia, Dioniso. Deu-me a luz Semele cádmia. O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto" e falas como as do coro: "O raio de Zeus voejando, engravida Semele: em espasmos de um parto imposto, a mãe do ventre prematuro o expulsa e morre sob o golpe do corisco. Então Zeus o recebe um recesso-nascedouro: no fêmur recluso, preso com ágrafos dourados, o oculta de Hera."; são registros de Eurípides baseados em uma tradicional história mítica sobre a vida do deus Dioniso, tanto na cultura oral grega, quanto nos escritos.
Intertexto	Para construir o enredo de *As Bacantes*, sobretudo acerca da legitimidade dada ao discurso da personagem principal da peça (Dioniso), Eurípides apresenta uma maneira do

	culto mais orgiástico e se fundamenta de textos tais quais a *Teogonia* de Hesíodo.
Paráfrase	Ao longo de toda a obra *As bacantes*, o poeta reforça a crítica ao *nomos* visto crucialmente como *sophia*; sustenta a *Physis* (a natureza), na deturpação da lógica democrática da norma social ateniense em contraposição com a "selvageria" ligada à perspectiva de uma nova cultura e deuses, e o termo *eudaimonia*, alegria vivenciada com a divindade.
Polissemia	Nesta obra, Eurípides inova ao dar grande importância à mensagem da trama pelo coro, questão não priorizada em suas peças anteriores. Os rituais de cultos estrangeiros, com ênfase no transe e na demonstração de mulheres seminuas em bacanais se apontam como ideia ousada para a época em que a obra foi produzida e levada a público (mesmo que essas partes tenham sido apenas apontadas pela fala do mensageiro). Como um todo, a obra traduz um apelo a novos olhares socioculturais e políticos.
Materialidade da polissemia	A ruptura desta obra de Eurípides, apresentando uma valorização do coro pode ser constatada em comparação com suas demais peças, tais como *Medeia* e *Hipólito*, em que a personagem é intensa por si mesma, sem o auxílio dramático aprofundado do coro. Além disso, igualmente não apresentam uma ampla discussão religiosa e ritualística.

IV. Objetividade do texto	
Tema	**Verso frase**
Congraçamento a Dioniso	200-209 – TIRÉSIAS – "Não sofismemos com os demos. Qual Cronos, a tradição paterna: imêmore. Inexiste argumento que a destrua, mesmo se alguém, sutil, recorra à ciência. 'Lá vai, senil, o coro, um velho sem-vergonha' – alguém dirá – 'coroado de hera!' Se é velho ou moço quem deva integrar o coro, ao deus é igual: congraçamento é o que deseja, obter honras de todos, rejeita distinguir quem o engrandeça."
OBJETIVIDADE	Eurípides apresenta Tirésias como um sábio adivinho que é um dos únicos a compreender Dioniso. Já nas partes iniciais da peça demonstra com aquela personagem que não haverá argumento suficiente contra o deus, mesmo que se recorra à lógica usual. O poeta já situa, assim, o fundamento de toda a peça.
Defesa contra Dioniso / loucura de Cadmo	343-357 – PENTEU – "Fica longe de mim! Vai dionisar-te! Não queiras me infectar com tua folia. Justiçarei esse didata-mestre de tua loucura. [...] Minha mordida, assim doerá bem mais. À cidade, os demais! Sigam o rastro desse alienígena adamado, porta-doença nova à mulher, enódoa-

	leitos. Nele metendo as mãos, trazei-o a mim amarrado. Que morra apedrejado! De fel serão seus bacanais em Tebas!”
OBJETIVIDADE	Nesta parte, Eurípides apresenta as principais ideias contra Dioniso na peça. Além de situar Cadmo, o fundador de Tebas, como louco por confiar nos ideais dionisíacos, fomenta, a partir da fala de Penteu, a disputa por um poder até então consolidado pelos valores tradicionais dos habitantes da cidade.
Lucidez / lógica versus sabedoria	390-395 – CORO – “[...] a lucidez, sustêm, mantêm imperturbada a morada. [...] Sabença não é sabedoria [...]”.
OBJETIVIDADE	Por meio do coro, Eurípides aponta que sensatez não é seguir pela lógica de pensamento costumeiro e tradicional de Tebas, porque isso causa crise e perturbação. Em outras palavras e para além da ficcionalidade, a sabedoria para o poeta é compreender a necessidade de mudanças e reconhecimento de uma nova liderança política em Atenas.
Condutas e normas / helenos versus bárbaros	481-486 – “PENTEU – Aqui primeiro, o demo introduziste? / DIONISO – Só coreografam essa orgia os bárbaros. / PENTEU – Pois, no pensar, são piores que os helenos. / DIONISO – São melhores: adotam outras normas. [...] A treva é sacra.”
OBJETIVIDADE	Os apontamentos críticos de Penteu aos rituais estrangeiros denota superioridade de pensamento por parte dos helenos. Porém, Dioniso como elemento principal da peça situa com objetividade que a verdadeira hierarquia e poder estão nas mãos dos que detém outras normas e visões. “Os melhores” não são mais pensados como a tradicional aristocracia grega, mas justamente àqueles que trazem outras normas, mesmo sob o aspecto autoritário como as oligarquias, uma vez que, no sentido metafórico, “a treva é sacra”, e trará dias melhores. Além disso, a relação com o “bárbaros”/estrangeiros pode denotar as relações de políticos atenienses durante os conflitos do Peloponeso, que buscaram o domínio espartano ou persa como barganha política.
Descrição dos rituais dionisíacos	694-701 / 728-739 – MENSAGEIRO – “[...] moças, matronas, virgens insubmissas soltavam sobre a espádua a cabeleira, reapertavam os frouxos nós das nébridas e as peles tachetadas iam cingindo com serpentes que lhes lambiam a face. Outras erguiam cabritos, feras crias lupinas, branco leite oferecendo-lhes as que traziam os seios ainda túrgidos [...]. Ao meu lado saltou Agave e eu dei um bote, com o intuito de pegá-la, moita vazia, que o meu corpo ocultara. Sobregritou: ‘Cadelas minhas, ágeis, esses homens nos caçam! Compareçam, quais hoplitas, vibrando exímios tirsos’. Nossa fuga preserva-nos a vida da dilaceração bacante; à mão nua, atacam novilhas na pastagem. Puderas ver naquelas mãos a vaca: mamas repletas, bipartida, muge! Houve quem o vitelo desmembrasse.”
OBJETIVIDADE	O detalhamento dos rituais apontados pelo mensageiro possui a função de causar estranhamento na lógica tradicional, pois denota loucura pelas mulheres que, mesmo com criação tebana, seguiram os cultos. No entanto, a altivez, a fúria e o poderio daquelas que assim fizeram parte dos rituais demonstra que aqueles que estão do lado das novas condutas, inclusive políticas autoritárias (dentro da metáfora da trama), estariam a salvo; a exemplo da própria mãe do rei de Tebas: Agave.
Conselho de Dioniso	787-791 – DIONISO – “Persuade-te, Penteu, aprende, eu te sugiro. Escuta o meu conselho. Mesmo maltratado, direi: contra um deus não te

	armes! Calma! Rumor, o deus, rejeita que removas bacantes das montanhas!”
OBJETIVIDADE	Novamente aparece o apelo à sensatez, agora como conselho de Dioniso à Penteu. A localidade das mulheres do coro de bacantes denota uma relação ficcional de Tebas com Atenas, uma vez que esta região encontra-se em meio às montanhas.
Condenação de Dioniso a Penteu	847-861 – DIONISO – “Mulheres, o homem caiu em nossa rede; até as bacantes vem, mas Dike, a Justa, o mata. À ação, Dioniso-deus presente! Urge puni-lo! Rouba-lhe a razão; insânia leve infunde: se ajuizado, não vai querer vestir-se de mulher, mas quererá, se não tiver bom juízo. Desejo que os tebanos riam do rei: conduzo-o pela polis, fêmeoforme, outrora tão terrível nas ameaças... Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades ínfero, pelas mãos da própria mãe dilacerado! Saberá que Zeus gerou à perfeição um deus: Dioniso, entre terrebilíssimo e gentil!”
OBJETIVIDADE	Nesta parte, Dioniso acaba estabelecendo que o “juízo” de Penteu seria o único elemento que o salvaria, uma vez que determina sua vingança. Mesmo que o rei de Tebas sinta curiosidade de ver os novos rituais – e para isso necessite se travestir de mulher –, ele não os respeita. A intenção é colocar Penteu humilhado contra a lógica da própria Tebas, impondo o destino de ser morto ilogicamente pelas mãos de sua própria mãe.
Questionamento do coro / sabedoria / divino / lei	877-896 – CORO – “Ser sábio, o que é? É transcender o belo prêmio aos mortais oferto pelos deuses? É impor mãos vencedoras à testa inimiga? O belo sempre agrada. Moroso, mas certeiro, o poderio divino move-se: pune o cultor da ignorância, quem, com louco parecer, não engrandece o nume. Sutis, os deuses ocultam os passos delongados de Cronos, e caçam o ímpio. Cogitar de, visar ao que excede as normas? Não! Pensar o quanto é forte o demoníaco custa o mínimo, bem como o seu valor de lei no tempo extenso, eterno e conatural à natura.”
OBJETIVIDADE	As interrogativas do coro novamente pressupõem o que significa sabedoria: lógica ou sensatez. A falta desta sensatez é que determina, na fala do coro de Eurípides, a ignorância. A antiga lei de nada vale e adianta. Apenas observar o que excede as normas tradicionais também não.
Condenação à região dominada	1355-1362 / 1388-1392 – CADMO – “A voz do oráculo me obriga a encabeçar confusa horda barbárica contra a Grécia. Eu, dragão-serpente, minha mulher conduzirei, Harmonia, serpe-dragão, direcionando lanças contra templos e tumbas gregas. Não terminam os meus males, e não recobrarei a paz, nem mesmo quando no Aqueronte.” [...] “CORO – Muitas formas revestem deuses-demos. Muito cumprem à contra-espera os numes. Não vigora o previsto. O poro do imprevisto o deus o encontra. Este ato assim conclui.”
OBJETIVIDADE	Na metáfora de Eurípides, o poeta parece prever um futuro em que, por falta de lucidez política, Tebas/Atenas estaria condenada à um poderio desvairado do estrangeiro, uma vez que a região não soube compreender os benefícios os quais poderiam ser estabelecidos com as novas normas políticas, mesmo que autoritárias.

QUADRO DE ANÁLISE DE DISCURSO: DOCUMENTO 2 – *AS RÃS*

QUADRO 2 **I. Processo de Identificação**	
Sujeito locutor	Aristófanes, ou Ἀριστοφάνης (em grego clássico), da cidade de Atenas. Viveu aproximadamente entre 445 e 385 a. C., com uma família de posses, continha provavelmente contato com o meio rural na ilha de Egina. Foi considerado um dos principais representantes da chamada "Comédia Antiga", escrevendo obras tais quais *Os Acarnenses* (425), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422), *A Paz* (421), *As Aves* (414), entre outras.
Sujeito interlocutor	Público puramente ático do Festival das Lenéias de Atenas, iniciado por volta de 440 a. C. (com foco em 405 a. C, período de *As rãs*, obra aqui analisada). Segundo lexicógrafos, era provavelmente um festival que ocorria no mercado da cidade, a noroeste da Acrópole, na Ágora. Além disso, os cidadãos atenienses de plenos direitos e os altos dignatários dos estados aliados de Atenas a partir da apresentação no festival da Grande Dionísia.
Material simbólico	Texto teatral, o espaço de circulação do Teatro de Dioniso em Atenas e o espaço de circulação da Ágora na cidade de Atenas.
Natureza da linguagem	Escrito poético, com iniciativa satírica e cômica sobre a figura religiosa de Dioniso, com natureza crítica sobre a dramaturgia trágica e os tragediógrafos de Atenas, bem como das discussões políticas da região. Linguagem que se propõe como denúncia.
Textualidade	Trabalha o espaço de Atenas com a disputa de dois posicionamentos políticos entre os poetas Ésquilo e Eurípides; dois segmentos sociais diferentes: a tradicionalidade aristocrática e os valores de uma nova oligarquia; denuncia o fim do prestígio e da hegemonia atenienses ao cabo dos conflitos do Peloponeso no final do século V a. C.
Objeto do discurso	Discurso cômico, jocoso e satírico, com o objetivo de causar o riso. Com esse texto, Aristófanes apresenta o deus Dioniso que, descontente com o mundo artístico ateniense nos anos de 405 a. C. e com a morte dos três principais tragediógrafos da cidade (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), resolve ir até Hades para trazer algum de volta a vida. Por lá, Ésquilo e Eurípides brigam entre si para um trono: um lugar ao lado de Plutão que representaria a homenagem ao maior tragediógrafo que já havia existido. Dioniso acaba se tornando o juiz da disputa e aproveita o ensejo para definir, a partir de perguntas referentes à política da cidade de Atenas naquela época, qual dos dois seria o merecedor de acompanha-lo de volta e reviver. A contragosto de suas ideias iniciais que pareciam apontar uma predileção por Eurípides, Dioniso decide por levar Ésquilo consigo.
II. Condição de produção	

Elemento desencadeador	No decorrer dos últimos anos do século V a. C., as transformações advindas dos conflitos do Peloponeso, com ascensão de oligarquias no poder, reflete as disputas de facções políticas em jogo e o debate das vantagens e desvantagens de se continuar com a guerra. Para além disso, os tragediógrafos mortos representariam em vida, para o autor, a altivez e o poderio de Atenas com suas obras produzidas do início aos meados do período clássico. Aristófanes utiliza a peça como elemento de comunicação com o público para demonstrar sua valorização nesses poetas e na tradição cultural ao buscar neles a resposta para as crises atenienses da época da peça.
Relação de sentido	Para Aristófanes, a hegemonia de Atenas foi posta em causa pelos conflitos do Peloponeso e por isso não via vantagem no mesmo. As mudanças ocorridas foram vistas de maneira negativa. Dentro das disputas políticas, via então, a figura de Alcibíades como esperança de "salvação" de Atenas ao interrogar sobre ele aos poetas no final da peça para decidir qual dos tragediógrafos é merecedor de voltar à vida.
Mecanismo de antecipação	Ideias como: "ganância do proveito próprio", "se deixa corromper", "se alguém errou, enganado pela habilidade de Frínico" (um dos líderes da revolta oligárquica de 411), "iguais em direitos e concidadãos quantos combaterem no mar ao nosso lado", "cidadãos honestos", "bem nascidos e prudentes", "insensatos mudai de hábitos" são expressões da parábase que denotam a sensação de apelo a um discurso de cooperação e união social e tolerância para salvar Atenas contra os cidadãos de "má índole" que pensariam apenas no benefício próprio.
Relação de forças	Aristófanes é o único comediógrafo da antiguidade cujas peças são conhecidas pelo público na atualidade. Era popular em Atenas e *As Rãs* ganharam o festival daquele ano. Por isso, suas obras eram frequentemente apresentadas não apenas nas Lenéias, como também nas Grandes Dionísias – principal festival teatral, que reunia um público ático e estrangeiro. No caso de *As Rãs*, o autor utiliza o discurso polêmico para com a disputa entre as palavras de Ésquilo e Eurípides em suas defesas poéticas e políticas, propõe o debate de interesses para apontar, após a tensão dos sentidos, a defesa de sua própria perspectiva enquanto sujeito locutor e histórico, inclusive ao definir o lugar social de cada personagem político na peça, a saber: Cleofonte como opositor de paz, Terâmenes que teria em seu controle oligarcas e democratas e, sobretudo Alcibíades como esperança para Atenas. Define assim a relação de forças ao final da peça, por escolher Ésquilo que não destratou a figura de Alcibíades como o fez Eurípides.
Formação imaginária	Projeção de um imaginário social de tradição aristocrática, seja na política, seja na escolha estética de Ésquilo como principal tragediógrafo; aquele que melhor representaria a grandeza ateniense e seus tempos de glória.

III. Processo discursivo	
Interdiscurso O autor dialoga sobretudo com os escritos de Tucídides sobre a *História da Guerra do Peloponeso*.	**Memória discursiva** As frases do Corifeu da peça tais como "cidadãos honestos", "bem nascidos e prudentes", "insensatos mudai de hábitos", estão rodeadas de discursos solenes da tradição aristocrática denunciando a crise ateniense pelas lideranças políticas em curso no momento histórico de *As Rãs*. Os assim chamados "melhores" e "bem nascidos", era referência principal das documentações clássicas para se falar da aristocracia. Toda essa simbologia foi utilizada na peça de Aristófanes como fundamento do discurso.
Intertexto	Dentro da própria obra *As Rãs* é possível intentar que Aristófanes dialoga com as ideias sociopolíticas e culturais de Ésquilo, sobretudo em *Os Persas*, no qual aponta a derrota deles contra os gregos na Batalha de Salamina. Este último enfatiza uma imprudência dos persas na figura de Xerxes contra a organização e prudência grega, exaltação semelhante a que Aristófanes procura fazer em sua obra.
Paráfrase	Aristófanes se preocupa repetidamente no texto em exaltar a honestidade da cidadania, criticando de maneira generalizada os que utilizaram dela para benefício próprio, trazendo a crise para Atenas.
Polissemia	Com a apresentação de um Metateatro, Aristófanes propõe que o público pensasse na própria estrutura de uma comédia ao criticar maneiras costumeiras que os comediógrafos faziam rir, e consegue propor o diálogo de posições políticas a partir do discurso também estético de poetas trágicos dentro da trama da peça. Além disso, contém a peculiaridade de apresentar um lado cômico do próprio deus Dioniso.
Materialidade da polissemia	O autor reforça sua visão do discurso de Eurípides ao apontar conhecimento das obras deste tragediógrafo e aquilo que elas referem, assim como alguns apontamentos de peças de Ésquilo. Situa a crítica da comédia citando poetas tais quais Frínico, Lícis e Amípias.

IV. Objetividade do texto		
Tema	**Verso**	**frase**

Comicidade	1-3 – XÂNTIAS – "Digo daquelas piadas costumadas, patrão, das que sempre provocam riso dos espectadores? DIONISO – Por Zeus, o que quiseres, menos 'estou aflito'. Com isso, tem cuidado, porque já me aborrece."
OBJETIVIDADE	Tentativa do autor de conquista e popularidade do público para um ideal de comédia "bem elaborada". Já é um início de preparação de confiança do público em seu discurso e estilo cômico e crítico. Uso de metateatro.
Traição / ganância / interesse próprio	359-370 – CORIFEU – "[…] quem não apaga a revolta inimiga nem é benigno para os concidadãos, mas vem estimulá-la e soprá-la na ganancia do proveito próprio; ou quem, no governo supremo, quando a cidade está sob o temporal, se deixa corromper com presentes, ou entrega uma fortaleza ou navios, ou exporta de Égina mercadorias proibidas, […] quem persuade outrem a dar dinheiro para os navios do inimigo; […] ou quem sendo orador, morde nos salários dos poetas, por ter sido troçado na comédia, nas celebrações pátrias de Dioniso. A esses eu clamo e de novo proclamo e proclamo pela terceira vez que se afastem dos coros dos iniciados!"
OBJETIVIDADE	Aristófanes já se posiciona na fala do Corifeu, parte séria da peça *As Rãs*, que na obra representa aquele que apresenta hades e o coro que recepciona os mortos em sua entrada, feito por aqueles que iniciaram nos mistérios de Elêusis. Primeiro apontamento do autor para indicar que aqueles que são traidores de Atenas por ganância ou por interferir nos salários dos poetas por vingança a uma ofensa da comédia, não deve se aproximar da magnitude sagrada do coro. Aqui também a referência direta do teatro, mas agora circunstanciado, em sua prática, com interesses políticos.
Utilidade pública / desabafo político / direitos iguais	686-705 – CORIFEU – "É justo que o divino coro aconselhe e ensine o que é útil para a cidade. Portanto, em primeiro lugar, parece-nos bem tornar os cidadãos iguais e suprimir os seus medos. E se alguém errou, enganado pelas habilidades de Frínico, eu digo que deve ser possível aos que então cometeram um deslize ficarem libertos da culpa inicial, depois de exposta a sua razão. Afirmo seguidamente que ninguém deve viver privado de direitos na cidade. [...] E deixando a cólera, ó varões prudentíssimos por natureza, tornemos voluntariamente parentes todos os homens, iguais em direitos e concidadãos, quantos combaterem no mar ao nosso lado. E se a este propósito nos enchermos de embófia e soberba, e isto com a cidade nos redemoinhos das ondas, um dia, mais tarde, não daremos de novo uma impressão de sensatez."
OBJETIVIDADE	Nesta parte o autor expõe o fundamento do coro que é sério como o Corifeu na peça: é ele quem fala o que se deve saber e fazer na cidade. Frínico, um dos líderes do movimento oligárquico de 411 é apontado como figura de um enganador da população. Aristófanes vincula a ideia de cidadania e direitos iguais diretamente aos participantes dos conflitos do Peloponeso e conectando valores políticos à guerra (perspectiva presente no período clássico). Além disso, o autor atrela essa visão política de guerra com honestidade e humildade moral.
Valores / honestidade / cidadania	718-737 – CORIFEU – "Muitas vezes nos pareceu que esta cidade se conduz com os cidadãos honestos como a moeda antiga em relação à nova moeda. Com efeito, das antigas, que não são adulteradas mas as mais belas de todas as moedas, e as únicas bem cunhadas e bem soantes

	em curso entre os gregos e os bárbaros por toda a parte, não usamos, como parece que devia ser, mas fazemos uso destas más de cobre barato, cunhadas de ontem e anteontem, com a pior das cunhagens. Assim, aos cidadãos que nós sabemos que são bem nascidos e prudentes, homens não só justos mas pessoas de bem, educados nos ginásios, nos coros e na música, nós afastamo-los, e fazemos uso para tudo dos de cobre, estrangeiros, ruivos, maus e de má gente, os últimos chegados, de quem a cidade anteriormente se não serviria com facilidade, por ventura, nem como vítimas expiatórias. Agora, ao menos, ó insensatos, mudai de hábitos, selecionai de novo os selecionáveis. E se fordes bem sucedidos, a glória é vossa. No caso de insucesso, se sofrerdes algum mal, dareis aos sábios a impressão de vos terdes enforcado de boa árvore."
OBJETIVIDADE	Clara defesa e posicionamento político de Aristófanes pelos aristocratas no poder. Esta fala do Corifeu é um forte indício de um grupo de aristocratas financiando a produção de *As Rãs*.
Honra das artes / revolução	756-764 – XÂNTIAS – "[...] explica-me o que é este barulho lá dentro, os gritos e os insultos! / CRIADO – É de Ésquilo e de Eurípides. [...] Uma questão, uma grande questão está em movimento entre os mortos e absolutamente uma enorme revolução! [...] Há aqui uma lei estabelecida a respeito das artes, de todas as que são grandes e nobres, de que o melhor de entre os seus colegas de arte recebe a alimentação do Pritaneu e uma cadeira de honra ao lado de Plutão."
OBJETIVIDADE	O criado é o personagem que assinala o vínculo construído pelo autor da peça entre a briga de Eurípides e Ésquilo – pela honra poética ao lado do responsável pelo mundo dos mortos – e uma provável revolução, já apontando Eurípides como revolucionário, visto que o trono era de Ésquilo. É possível observar um paralelo com o processo de movimento oligárquico desde 411. Além disso, o inferno aristofânico possui características da conduta burocrática ateniense, quando do estabelecimento do Pritaneu – momento em que alguns cidadãos eram alimentados e homenageados como beneméritos da cidade.
Criticidade poética de Eurípides	908-915 / 924-927 – EURÍPIDES – "[...] primeiro provarei que este indivíduo era um fanfarrão e um vigarista, e mostrarei por que meios enganava os espectadores que ele recebeu estúpidos e educados nas tragédias de Frínico. Logo de entrada, ele fazia sentar uma figura qualquer velada, um Aquiles ou uma Níobe, ocultando-lhe o rosto, figuras de tragédia que não tugiam nem mugiam. [...] E o coro apoiava umas nas outras quatro séries de cantos, de seguida, continuamente, enquanto as personagens estavam caladas. [...] E depois, quando tinha feito estes disparates e a peça já estava a meio, pronunciava doze palavras do tamanho de bois, palavras com sobrecenho e penacho, de umas com cara de meter medo, desconhecidas dos espectadores."
OBJETIVIDADE	Aristófanes situa o posicionamento poético de Eurípides quando este critica a visão tradicional de Ésquilo, primeiramente ao se remeter aos personagens homéricos, velar seus rostos deixando-os calados até o meio da peça, além de supervalorizar o coro e usar de texto muito erudito para o público. Uso de metateatro.
Reconhecimento de Eurípides	945-947 / 961-967 / 973-978 – EURÍPIDES – "[...] a minha personagem que entrava em primeiro lugar costumava dizer imediatamente a genealogia do drama. [...] Mas não dizia fanfarronadas, afastando-os do

	raciocínio, nem os aterrava, criando Cicnos e Mémnones [...] Os meus: Clitofonte e o distinto Terâmenes [...] Fui eu quem ensinou esses aí (*Apontando a audiência*) a terem tais pensamentos, colocando-os na arte a reflexão e a observação, por forma que eles já conhecem tudo, dão-se conta de tudo, e entre outras coisas governam melhor as casas do que antes [...].”
OBJETIVIDADE	É possível atrelar perspectivas estéticas e políticas. Ésquilo fica como representante dos heróis arcaicos, colocados como antiquados na fala da personagem Eurípides, que se situa na arena política. O poeta se coloca como responsável pelo desenvolvimento da reflexão na cidade de Atenas. Uso de metateatro.
Reconhecimento de Ésquilo	1013-1018 / 1022-1023 / 1025-1027 – ÉSQUILO – “Observai, pois, que espécie de homens ele de mim recebeu, os corajosos, de quatro côvados e não cidadãos que se escapam nem como agora, frequentadores de praça, nem intrigantes, nem velhacos. Pelo contrário, os meus respiravam dardos e lanças e elmos de brancos penachos e capacetes e grevas e uma coragem de sete peles de boi. [...] Os *Sete contra Tebas*. Todo homem que a tinha visto desejava apaixonadamente ser combatente. [...] *Os Persas*, com isso ensinei a desejar vencer sempre os adversários e honrei uma bela proeza.”
OBJETIVIDADE	Ésquilo é situado dentro da valorização da coragem, a pompa e o vínculo da cidadania com a guerra em suas obras, questões morais tradicionais da Atenas Clássica.
Criticidade poética de Ésquilo	1053-1054 / 1059-1067 / 1071-1086 – ÉSQUILO – “Mas o poeta deve esconder o mal e não o exibir nem pensar. [...] Aliás, é natural que os semi-deuses usem palavras maiores, visto que também usam trajos muito mais imponentes do que os nossos. Aquilo que eu ensinei proveitosamente, tudo estragaste tu. [...] Antes de mais, vestindo os reis de farrapos, para que eles suscitassem a compaixão das gentes. [...] Por esse motivo, já não quer nenhum rico pagar o imposto da trierarquia, mas coberto de farrapos chora e diz que está na miséria. [...] também persuadiu os Parálios a responderem aos seus comandantes. [...] Depois, como consequência, a vossa cidade ficou cheia de escribas e desavergonhados macacos públicos que sempre enganavam o povo, e já ninguém é capaz agora de levar a tocha, por falta de exercício físico.”
OBJETIVIDADE	Aristófanes, por intermédio da fala de Ésquilo, situa Eurípides como responsável por apresentar mal exemplo para a cidadania ateniense. Fez mal para o imposto dos navios de guerra, para a obediência à hierarquia social (fator importantíssimo para os valores aristocráticos), além de suscitar enganadores.
Dúvida de Dioniso	1417-1423 – DIONISO – “Eu desci, em busca de um poeta. [...] Para que a cidade se salve e celebre seus coros. Por isso, aquele dos dois que aconselhar à cidade uma medida útil, esse penso levá-lo comigo. Para começar, então que opinião tem cada um de vós a respeito de Alcibíades? Porque a cidade tem um parto difícil.”
OBJETIVIDADE	Aristófanes atrela de maneira definitiva posicionamento poético com posicionamento político. A vinculação definirá os rumos da peça.
Debate e resposta de Eurípides e Ésquilo	1427-1431b / 1447-1450 / 1453-1465 – “EURÍPIDES – Detesto o cidadão que se mostra lento em ajudar a pátria, mas muito pronto a fazer-lhe grande mal, engenhoso para si próprio, mas sem soluções para a

	cidade. [...] ÉSQUILO – Não se deve alimentar na cidade um filhote de leão. E sobretudo não alimentar um leão na cidade, porque se alguém o criar, tem que sujeitar-se às suas maneiras. [...] EURÍPIDES – Se dos cidadãos em que agora confiamos, passarmos a desconfiar, e daqueles que não usamos, passarmos a usar, salvar-nos-emos. Se agora, de fato, somos infelizes, com os meios atuais, como é que, fazendo o contrário, não nos salvaremos? [...] ÉSQUILO – Ora diz-me já, em primeiro lugar: de quais se serve a cidade? Por ventura dos bons? / DIONISO – De quem? Ela odeia de morte os bons e deleita-se com os maus. / ÉSQUILO – Não ela, certamente que não, mas é forçada a empregá-los. Como é que então, poderá alguém salvar uma cidade a quem não convêm nem o manto luxuoso nem a pele de bode? [...] Que eles considerem como sua a terra dos inimigos, e a sua como a dos inimigos, e como recurso a esquadra, e como dificuldade os seus recursos.”
OBJETIVIDADE	Alcibíades se situa como a figura aristocrática pela qual Aristófanes aponta, inicialmente, uma dúvida. Apesar de sua origem nobre e da força de sua liderança política, resolveu questões por interesse próprio ao se aliar à Pérsia em períodos logo anteriores ao final dos conflitos do Peloponeso. Eurípides é fundamentado como contra Alcibíades e Ésquilo, apesar das desvantagens, é situado como a favor de Alcibíades na arena política. Apesar do questionamento, Aristófanes procura a partir das perguntas de Dioniso, fundamentar um olhar alternativo para a figura de Alcibíades. Seu intento com a mensagem da peça fica esclarecido quando Dioniso se decide por Ésquilo para retornar à vida.
Decisão de Dioniso / despedida de Plutão / desfecho do Corifeu	1500-1513 – “PLUTÃO (*Voltando com Dioniso e Ésquilo*) Boa viagem, pois, ó Ésquilo, vai e salva a nossa cidade, com bons conselhos, e educa os ignorantes, porque eles são muitos. E leva isto a Cleofonte (*Dá-lhe uma espada*) e isto aos provedores das finanças (*Dá-lhe cordas*). [...] E dize-lhes que venham depressa aqui ter comigo e que não se demorem. E se eles não vierem depressa, eu por Apolo, marco-os com ferro em brasa e, presos pelos pés, enviá-los-ei na companhia de Adimanto, filho de Leucólofas, e despachá-los-ei em breve para debaixo da terra. [...] CORIFEU – [...] E que Cleofonte e qualquer outro destes que o queira, vá combater nos campos de sua pátria.”
OBJETIVIDADE	A fala de Plutão ilustra o retorno de Dioniso junto a Ésquilo ao mundo dos vivos. Aristófanes o aponta, assim, como aconselhador e responsável a dar encargos desde os políticos considerados inimigos da paz com Esparta até àqueles considerados futuros traidores da esquadra de Atenas. Enfatiza novamente o valor que se dá ao pagamento das liturgias por parte dos provedores e situa essa falta como imperdoável. A resposta de Ésquilo à duvida de Dioniso é, desse modo, decisiva para compreender que a figura de Alcibíades, embora questionada, está posicionada favoravelmente na perspectiva de Aristófanes dentro da ebulição de movimentos políticos de finais do século V em Atenas.