

# Mais do que pura poesia: uma visão política nos estudos dos gêneros dramáticos da antiguidade grega

More than pure poetry: a political  
view in the studies of the dramatic  
genres of ancient Greece

Más que pura poesía: una  
visión política en los estudios  
de los géneros dramáticos de la  
antigüedad griega

Dolores Puga<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma abordagem crítica dos gêneros dramáticos da antiguidade grega, ultrapassando os limites de uma leitura exclusivamente poética. Ao problematizar a consolidação de convenções e classificações canônicas sobre a tragédia e a comédia antigas, o texto evidencia como essas codificações ocultam disputas sociopolíticas que permeavam a produção teatral. Destaca-se a importância de atores sociais como os *choregoi*, os financiadores e produtores das peças, cuja atuação revela a dimensão política dos festivais dramáticos e o teatro como espaço de disputa simbólica. Por meio da análise de autores como Aristófanes, Eurípides e Antífanos, além de fontes materiais e retóricas, o artigo argumenta que a teatralidade grega antiga vai muito além da poesia: constitui-se como ferramenta estratégica de participação e tensionamento político em Atenas.

**Palavras-chave:** antiguidade grega; gêneros dramáticos; convenções poéticas; atuação política; *Choregia*.

**Grandes áreas:** Ciências Humanas – Linguística, Letras e Artes.

**Áreas:** História Antiga – Estudos Literários – Artes Cênicas.

**Abstract:** This article proposes a critical approach to the dramatic genres of ancient Greece, moving beyond the boundaries of an exclusively poetic interpretation. By questioning the consolidation of canonical conventions and classifications of ancient tragedy and comedy, the study highlights how these frameworks often obscure the sociopolitical disputes embedded in theatrical production. Special attention is given to the role of social agents such as the *choregoi* – the financiers and promoters of the plays – whose involvement reveals the political and competitive nature of dramatic festivals and the theater as a symbolic arena of power struggles. Through the analysis of authors such as Aristophanes, Euripides, and Antiphanes, in addition to rhetorical and material sources, the article argues that ancient greek theatricality transcends poetic literature, functioning as a strategic tool for political participation and negotiation in Athenian society.

**Keyword:** greek antiquity; dramatic genres; poetic conventions; political action; *Choregia*.

**Major fields:** Human Sciences – Linguistics, Literature, and Arts

**Fields:** Ancient History – Literary Studies – Performing Arts.

## INTRODUÇÃO

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 (*tragoidia*) e cômico (*komoidia*). O problema não está no estudo em si mesmo dos gêneros, senão nas perspectivas que reduzem os significados das obras à essa categorização. Por essa razão é que suscitar investigações dos usos sociais da arte amplia os olhares sobre a produção de seus significados também enquanto gênero.

## CONVENÇÕES E CANONIZAÇÕES POÉTICAS

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, *Poética*, 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* (Aristóteles, *Poética*, 1451b), com personagens utilizando trajes fálicos (Hanink, 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, *Poética*, 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 (Aristóteles, *Poética*, 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 (Silk, 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, por exemplo, Eurípides como “o mais trágico dos trágicos” (*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 *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 de *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 (2002), 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*, de 472 AEC) – 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, tradução nossa).<sup>2</sup>

Goldhill desmistifica a própria imagem convencional da tragédia, até mesmo debatendo sobre significados destinados a ela por grande parte de estudiosos, tal como a 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 dos 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, tradução nossa).<sup>3</sup>

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.

Nos termos de legitimação padronizada de gêneros, é possível problematizar, por exemplo, o sentido trágico. A perspectiva da tragédia como gênero que apenas

tenciona passado e presente numa relação com os heróis lendários – questões apresentadas de uma forma estrutural por historiadores como Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet sobre o teatro ateniense (Vernant; Vidal-Naquet, 1977, p. 20) –, demonstra-se simplista em meio à atuação de uma nova ordem social oligárquica que vai ganhando espaço ao longo do século V (momento áureo do teatro) e suas tensões com os valores tradicionais aristocráticos também na arte, 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 chamado “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 [...] revela sua dimensão política” (Gregory, 1991, p. 9, tradução nossa)<sup>4</sup>.

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).

Embora tenha nascido em 480 AEC e sua primeira obra marcada em 455 AEC 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<sup>5</sup>. 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, como Michael Silk,

a fala de Aristóteles na *Poética*, onde este afirma ser Eurípides “o mais trágico dos poetas” (Aristóteles, *Poética*, 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).

A tradicional sucessão cronológica e hierárquica de análise da tragédia não permite 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.

A busca pelo apanhado conjuntural das peças teatrais 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 – tais como o financiador dos espetáculos nos festivais de teatro: o *choregos* –, bem como não sustenta a peculiaridade apresentada pelas próprias obras.

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, 2005, p. 85). Pelling defende que “apenas a análise de uma série de amostras pode trazer à tona a gama de técnicas empregadas pelos poetas trágicos” (Pelling, 2005, p. 85, tradução nossa)<sup>6</sup>.

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)<sup>7</sup>.

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”<sup>8</sup> (Sousa e Silva, 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 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.

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 AEC 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 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, 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 AEC, 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 –, não apenas da visão política dos poetas, como do poder dos *choregoi* pelo uso de suas funções ao financiar os atores e o coro, ou até mesmo do advento da *theorika* – o pagamento de verbas da cidade-estado voltadas ao teatro, e do crescimento dos *theatronai* – que financiavam a construção e gerência dos teatros (Csapo, 2007)<sup>9</sup>, enfim, de todo o sistema de financiamento e produção de peças e festivais.

#### O POSICIONAMENTO DO ARTISTA, OS ESPECTADORES E A ATUAÇÃO POLÍTICA DOS ENVOLVIDOS NA PRODUÇÃO TEATRAL

Levantando críticas ao pensamento generalizante da arte, é possível analisar a *komoidia* a partir das considerações do poeta cômico estrangeiro Antífanos, nascido em 408 AEC, 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* (*Poesia*) – único que chegou até a contemporaneidade –, Antífanos assinala:

Arte afortunada é a tragédia, em tudo!  
Para começar, o enredo  
é conhecido dos espectadores  
antes mesmo de se abrir a boca,  
de modo que ao poeta  
basta apenas recordar  
[...]  
E, depois, sempre que não têm mais nada a dizer  
e se exaurem inteiramente em suas peças [os poetas trágicos],  
como quem pede água, erguem o *deus ex-machina*  
e isso satisfaz os espectadores!  
Para nós [poetas cômicos], não é assim,  
mas, ao contrário, tudo  
é preciso inventar: nomes novos,  
e, em seguida, a ação pregressa,  
a situação presente, o desfecho,  
a introdução [o prólogo].  
(Duarte, 2008, p. 263, fr. 189, 1-5; 13-21).<sup>10</sup>

De acordo com Antífanos, 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. Antífanos 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 Antífanos, faz-se necessário salientar que, sobretudo na Comédia Antiga, é possível identificar o uso de figuras mitológicas previamente conhecidas também em sua poesia cômica, o que é possível observar, por exemplo, no caso da obra *As Rãs*, de Aristófanes (*Batraxoi*, 405 AEC), que mantém uma construção específica da imagem de Dioniso. É provável que Antífanos 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 Antífanos traduzir um viés de “inferioridade” da comédia em detrimento de uma “superioridade” trágica – como é possível observar na própria teoria da *Poética* aristotélica (teoria criada também no século IV, mesmo período que Antífanos) –, curiosamente o poeta valoriza a inventividade cômica em relação aos dramaturgos 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 (Hanink, 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 se criar paródias sobre elas 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, *As Aves*, v. 786-789). Para Hanink (2014, p. 258, tradução nossa): “Os dramaturgos da comédia grega satirizaram seus contrapartes trágicos e lançaram o gênero trágico como um rival próprio”.<sup>11</sup>

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 *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” (SaettaCottone, 2011, p. 143, tradução nossa)<sup>12</sup>.

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 AEC, tornam-se mais latentes as disputas poéticas quando estas são analisadas 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 às 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.

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 *Pnux*<sup>13</sup> – 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. Por isso, estudos

como de Julián Gallego se tornou ponto de apoio, por privilegiar 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 *theatai* (espectadores) teriam como característica um viés de passividade pela “contemplanção 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).

De acordo com Gallego, na obra “As Leis” (Platão, *As Leis*, III, 701a-701b), 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 [...], a transgressão [...] e a liberdade excessivamente ousada [...]” (Gallego, 2016, p. 26-27, tradução nossa)<sup>14</sup>. 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, tradução nossa)<sup>15</sup>.

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, na formulação dos discursos

persuasivos dentro e fora das assembleias – neste caso, também dentro do teatro pela perspectiva dos responsáveis pela sua produção. Assim, 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 leis 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 dos quais não o seriam anteriormente à apresentação das peças teatrais.

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 trazia 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 denominado *antidosis*<sup>16</sup>.

As análises acerca do discurso de Demóstenes intitulado “Contra Mídias” bem como a avaliação do histórico de conflitos entre esse orador e Mídias passam a ser uma questão exemplar do significado desse recurso 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<sup>17</sup>.

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* (liturgia voltada para o financiamento da guerra) 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 (LópezEire, 1993, 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 Demóstenes solicitando que lhe retirassem os direitos de cidadão. Todas essas questões os colocaram como inimigos políticos (LópezEire, 1993, 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. Era 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 [teatral] 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 Teléfanos, 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 coroadado [maior cargo político ateniense]; 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, *Contra Mídias*, XXI. 14-18). [Tradução do inglês de A. T. Murray]18

Se a presença de conspirações nas retóricas e nas práticas dos participantes políticos de Atenas dentro da produção teatral dos séculos V e inclusive IV é tão latente nas documentações, 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.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De maneira geral, olhares alternativos sobre o teatro permitem compreender que mesmo partindo da especificidade de gêneros dramáticos (como a tragédia e a comédia antigas), seus usos sociopolíticos e econômicos fundamentam 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 aos tragediógrafos mais conhecidos, como Ésquilo, Sófocles e Eurípides, seja do comediógrafo mais famoso: Aristófanes.

O sistema litúrgico da *choregia* avaliado em suas atuações a partir do estudo dos discursos políticos nas assembleias públicas – tais como a oração de Demóstenes aqui apresentada –, permite observar a aplicação das práticas políticas e interesses sobre os fazeres teatrais. Além disso, o próprio exercício de desmitificação das convenções poéticas a partir de uma análise particularizada de obras tais como a abordada *Poiesis* do comediógrafo Antífanes também revela o posicionamento político e de concorrência dos artistas, principalmente em seu caráter intergenérico, durante a produção dos festivais da antiguidade. Por esse aspecto, no aprofundamento da pesquisa, a relação arte, sociedade e política torna-se um elemento primordial para compreender a teatralidade grega de forma diferenciada, e, portanto, muito mais do que literatura poética.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução de Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Edições 70, 2008.
- ARISTOPHANES. *Birds. The Complete Greek Drama*. New York. Random House. 1938. v. 2. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0026>. Acesso em: 21 jun. 2015.
- ARISTOTLE. *Poetics* Tradução para o inglês de W. H. Fyfe. Cambridge: Harvard University Press: William Heinemann, 1932. 23v. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0056>. Acesso em: 7 mar. 2014.
- BARRET, James. *Staged Narrative: poetics and the messenger in Greek Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 2002.

CAPPS, Edward. *From Homer to Theocritus: a manual of greek literature*. New York: Charles Scribner's Sons, 1901.

CSAPO, Eric. *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. London: Wiley-Blackwell, 2010.

CSAPO, Eric. The men who built the theatres: theatropolai, theatronai and Arkhitectones. In: WILSON, Peter (org.). *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 87-115.

DEMOSTHENES. *Against Midias*. Tradução para o inglês de A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press, 1939. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0074>. Acesso em: 2 dez. 2015.

DOVER, Kenneth James. *Aristophanic Comedy*. London: Batsford, 1972.

DUARTE, Adriane da Silva. Dois fragmentos cômicos sobre a tragédia. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 12, p. 263-266, 2008. Antífanos, *Poiesis*, fragmento 189. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i12p263-266>.

GALLEGO, Julián. La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense. *Nova Tellus*, Ciudad de México, v. 34, n. 1, p. 13-54, 2016. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2016.33.2.707>.

GOLDHILL, Simon. Programme Notes. In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (org.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge University Press, 1999. p. 1-29.

GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, New York, v. 107, p. 58-76, 1987. DOI: <https://doi.org/10.2307/630070>

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.

GREGORY, Justina. Euripides. In: GREGORY, Justina (org.). *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing, 2005. p. 251-270.

HANINK, Johanna. Crossing Genres: Comedy, Tragedy and Satyr Play. In: FONTAINE, Michael; SCAFURO, Adele C. (org.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 258-277.

HORNBLOWER, Simon; SPAFORTH, Antony. *The Oxford Classical Dictionary*. 4. ed. Oxford University Press, 2012.

LÓPEZ EIRE, A. Introducciones. In: DEMÓSTENES. *Discursos Políticos I*. Tradução e notas de A. López Eire. Madri: Editorial Gredos, 1993.

PELLING, Christopher. Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture. In: GREGORY, Justina (org.). *A Companion to Greek Tragedy*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2005. p. 83-102.

PLATO. Laws. *Plato in Twelve Volumes*. Tradução de R.G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1968. v. 10-11. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0166>. Acesso em: 12 maio 2015.

PORTER, James I. *The invention of Dionysus: an essay on the birth of tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

PUGA, Dolores. O teatro ateniense como cenário para as facções políticas: uma disputa de poder na comédia *As Rãs* de Aristófanes (405 a.C.). *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 17, n. 4, p.132-162, out/dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-4573p58262>

SAETTA COTTONE, Rossela. Euripide e Aristofane: un caso di rivalità poetica? (Arcanesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane). *La Biblioteca di DeM*, Palermo, n. 1, p. 139-167, 2011. Disponível em: <https://dionysusexmachina.it/wp-content/uploads/2018/09/7-saetta-cottone.pdf>. Acesso em: 12 maio 2015.

SILK, Michael. The greek dramatic genres: theoretical perspectives. In: BAKOLA, Emmanuela; PRAUSCELLO, Lucia; TELÒ, Mario (org.). *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. New York: Cambridge University Press, 2013. p. 15-39.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga: estudos de Cultura Clássica 2*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

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

## NOTAS

- 1 Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Associada do Curso de História e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas (UFMS/CPTL). [Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4013-5375](https://orcid.org/0000-0003-4013-5375) E-mail: dolores.puga@ufms.br.
- 2 “Repeatedly, tragedy portrays the dissolution and collapse of the social order, portrays man outside the boundaries and norms of social behavior, portrays a universe of conflict, aggression, impasse. [...] Instead of simply reflecting the cultural values of fifth-century spectators, instead of offering simple didactic messages from the city’s poets to the citizens, tragedy seems to deliberately problematize, to make difficult the assumption of the values of civic discourse.” (Goldhill, 1987, p. 74). Todas as traduções do artigo do inglês para o português são de minha autoria. Tratam-se de textos sem tradução existente no português.
- 3 “In textual terms, genres and their repertoires are invariably understood, not by random samples or instances, but by reference to what they are, or what they are taken to be, their main representatives. The identification with the main representatives – or, one could say, the construction of the “canon” of the genre – inevitably changes over time” (Silk, 2013, p. 34).
- 4 “Aristocrats and commoners could benefit from the preserved values scheme of glamor and authority from the heroic past, still accessible and appropriate for the present [...] tragedy [...] reveals its political dimension” (Gregory, 1991, p. 9).
- 5 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.
- 6 “Only the analysis of a series of samples can bring to light the range of techniques employed by tragic poets” (Pelling, 2005, p. 85).
- 7 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).
- 8 Segundo Sousa e Silva: “Pérides 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 ruína de Atenas” (Sousa e Silva, 1987, p. 55), referindo-se aos novos oligarcas que passam paulatinamente a tomar o poder. Nestes termos, o poeta Cratino se posicionaria politicamente de forma conservadora ao, sobretudo, criticar Pérides como “radical”. 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 poeta e suas obras e suscita reflexões retiradas dos apontamentos do próprio Aristófanes.
- 9 Apesar da importância de se denotar a presença da *theorika* e dos *theatronai* nas produções dos festivais teatrais da antiguidade, esse não é o foco do artigo.
- 10 O fragmento 189 de Poiesis, de Antífanes, é citado segundo a tradução e o comentário de Adriane da Silva Duarte no artigo “Dois fragmentos cômicos sobre a tragédia” (Duarte, 2008, p. 263–266). O acesso à obra se deu, assim, diretamente dos fragmentos elencados pela tradutora.
- 11 “Greek comedy playwrights satirized their tragic counterparts and cast the tragic genre as a rival of its own.” (Hanink, 2014, p. 258).
- 12 “Il teatro si relaciona al genere in modo riflessivo, ogni opera interpreta nuovamente la forma tradizionale del suo genere e contesta la novità del suo rivale.” (SaettaCottone, 2011, p. 143). Tradução minha do italiano.
- 13 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).
- 14 “[...] una dominación del pueblo cuyos efectos políticos son la teatocracia y la democracia de los hombres libres, ambos productos de la opinión [...], la transgresión [...] y la libertad excesivamente audaz [...]” (Gallego, 2016, p. 26–27). Tradução minha do espanhol.
- 15 “[...] según Platón, Atenas se convirtió en un teatro similar a la democracia en la medida en que el pueblo dejó de temer a sus superiores y pasó a decidirlo todo, tomando un papel activo en el teatro y en la asamblea.” (Gallego, 2016, p. 28).

- 16 “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. 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” (Puga, 2022, p. 141).
- 17 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, *Contra Mídias*, XXI. 14-18). Embora a trajetória de Demóstenes esteja vinculada ao século IV, esse discurso passou a ser uma relevante referência sobre a ação da antidosis por contendas políticas a partir das produções teatrais.
- 18 “Mídias, who in his chagrin kept up a constant fire of insults, trifling or serious, during the whole period of my service. Now the trouble that he caused by opposing the exemption of our chorus from military service, or by putting himself forward as overseer at the Dionysia and demanding election, these and other similar annoyances I will pass over in silence; [...] I shall therefore confine myself to what will excite indignation in all of you alike. [...] The sacred apparel—for all apparel provided for use at a festival I regard as being sacred until after it has been used—and the golden crowns, which I ordered for the decoration of the chorus, he plotted to destroy, men of Athens, by a nocturnal raid on the premises of my goldsmith. And he did destroy them, though not completely, for that was beyond his power. [...] But not content with this, men of Athens, he actually corrupted the trainer of my chorus; and if Telephanes, the flute-player, had not proved the staunchest friend to me, [...] we could not have taken part in the competition, Athenians; the chorus would have come in untrained [...]. Nor did his insolence stop even there. It was so unrestrained that he bribed the crowned Archon himself; he banded the choristers against me; he bawled and threatened, standing beside the umpires [...]. So after he had already corrupted the umpires in the men’s contest, [...] he assaulted my person, and he was chiefly responsible for preventing my tribe, which was winning, from gaining the prize” (Demosthenes, *Against Mídias*. XXI. 14-18).