

# O CONCEITUAL E O MATERIAL: *contribuição ao estudo do Teatro e da Tragédia Grega*

**MATHEUS BARROS DA SILVA**

Doutorando em História (UFRGS)

Bolsista Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

matheusbarros.dasilva@gmail.com

Orientador: Dr. Anderson Vargas (UFRGS)

Coorientador: Dr. Rafael Brunhara (UFRGS)

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo realizar breves considerações sobre as relações entre os aspectos material e conceitual que dizem respeito ao teatro grego antigo. Desta forma, serão mobilizados, por exemplo, conceitos como: lugar, espaço, cultura material. Neste sentido, o artigo também apresenta, de forma breve, uma apreciação sobre os estudos arqueológicos que inauguraram a perspectiva do teatro grego e tragédia como objetos de análise histórica no interior da historiografia da primeira metade do século XX. O fio condutor da interpretação oferecida é uma visão que toma o âmbito material e conceitual não de forma separada, mas em uma permanente relação dialética.

## PALAVRAS-CHAVE

*conceitual; espaço; lugar; material; teatro; tragédia.*

## ABSTRACT

This article aims to make a brief consideration of the relationship between the material and conceptual aspects that concern ancient Greek theater. In this way, concepts such as: place, space and material culture will be mobilized, for example. Therefore, the article also briefly presents an appreciation of the archaeological studies that inaugurated the perspective of Greek theater and tragedy as objects of historical analysis within the historiography of the first half of the 20th century. The guiding thread of the offered interpretation is a view that takes the material and conceptual scope not separately, but in a permanent dialectical relationship.

## KEYWORDS

*conceptual; space; place; material; theater; tragedy.*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo tem como objetivo uma breve contribuição ao debate que se refere ao teatro antigo grego. Tenho a intenção de apresentar uma síntese da temática escolhida a partir daqueles pontos melhores assentados na bibliografia especializada. O teatro aqui é tomado em sua materialidade, sendo o foco posto sobre a tragédia grega.

O título proposto apresenta uma dupla referência inicial, o par conceitual-material. Isso significa que a problematização que percorrerá o texto se preocupa em não separar o campo das *ideias, mentalidades, imaginário, ideologia*<sup>1</sup> e a esfera da concretude do real, a materialidade cotidiana em que os humanos desenvolvem e desempenham suas existências.

Há uma aporia que deve ser colocada em foco. O que restou, por um lado, das tragédias gregas propriamente ditas – as peças – são somente os textos, por outro, há a materialidade ainda preservada – mais ou menos conservada a depender do caso – do teatro antigo em diversas *pólis*<sup>2</sup> – atuais cidades modernas. Assim, a tragédia é teatro, portanto, ação. Acontece em um espaço claramente delimitado da pólis. Espaço eivado de simbolismo e peso cultural e social na constituição da ideia de pólis. O teatro faz significar a tragédia e a tragédia faz significar o teatro. Poderia se dizer que um é a *raison d'être* do outro.

Nesse sentido, perpassa o texto a ideia de que a tragédia, e, claro, o teatro, não devem ser considerados no mesmo nível da dramaturgia moderna. Toda a subjetividade liberal-burguesa está ausente do teatro antigo. A tragédia trata de ser uma ocasião ritualística, cívica e litúrgica de sensível importância na pólis. O cidadão está presente no teatro de Dioniso *como* cidadão.

## CULTURA MATERIAL, ARQUEOLOGIA E TEATRO GREGO

A dimensão material da vida talvez seja aquela mais evidente e aparentemente dada como obviedade. O humano é um ser sensorial, é a partir da percepção de um mundo concreto que se dá o movimento de atribuição de significado à realidade. Contrário ao formalismo burguês característico da voga pós-moderna que considera

---

1 Estou ciente de que cada um desses termos guarda uma particularidade conceitual e analítica. Se os cito, é para mostrar que em minha perspectiva não creio ser próspera qualquer análise histórica que os tome como foco sem dar o devido protagonismo também aos aspectos sociais concretos e empíricos, sob pena de se cair em abstrações formalistas.

2 O artigo estará focado na pólis de Atenas.

o real apenas como texto, meu entendimento é que entre as ideias, o plano mental e as relações concretas há uma dialética que produz a realidade social e seu sentido.

Nesse sentido, a história se manifesta nas mais diversas atividades ideais e materiais produzidas pela humanidade.

**P**ara a história a materialidade é um testemunho que concretiza um fato, ou seja, a parte documental de um evento do passado que pode ficar guardado em um arquivo até ser recuperado no presente. Muitas vezes separada da história, a arqueologia por muito tempo foi vista como uma forma ilustrativa de investigação do ocorrido e que contribui à medida que propicia “novas” leituras sobre o que já se sabe, seja de uma forma confirmatória, complementar ou contraditória. Na visão tecnicista, a arqueologia também foi considerada ora como ciência auxiliar ora como provedora de um saber independente, mas que se apropria dos aspectos individuais, ou dos coletivos sociais na sua forma materializada de cultura (COSTA; VIANA, 2019, p. 3).

Com efeito, há que se realizar uma distinção entre *materialidade* e *cultura material*. A amplitude do primeiro termo indica aqueles elementos não condicionados pela ação humana; por sua vez – *cultura material* – possui uma abrangência mais específica, pois se trata de uma materialidade já produzida, modificada e mesmo significada simbolicamente pelas sociedades humanas em suas respectivas organizações da vida social (COSTA; VIANA, 2019, p. 4). Desta forma, opto preferencialmente em utilizar o conceito de *cultura material*, uma vez que o artigo se dedica ao teatro grego, espaço criado e com sentido atribuído por seus coetâneos.

Antes de dar seguimento à análise vale apontar as linhas gerais de como a tragédia/teatro foram tratados pela arqueologia clássica da primeira metade século XX. Segundo Francisco Marshall (MARSHALL, 2000, p. 16), o marco inaugural da historiografia da tragédia grega se deu no âmbito da arqueologia clássica, com a obra de Arthur Elam Haigh chamada *Attic Theatre: a description of the stage and the theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens* (1907). O escopo do texto de Haigh é um estudo sobre as condições materiais do teatro antigo – ateniense – observando as questões estruturais e de funcionamento do teatro na pólis de Atenas<sup>3</sup>.

Outros dois autores podem ser evocados como exemplos que seguiram o modelo destacado no parágrafo anterior; Roy Flickinger com seu livro *The greek theater and its drama* (1918) e Arthur Wallace Pickard-Cambridge com seus textos *The Dramatic Festivals of Athens* (1953) e *The Theatre of Dionysus in Athens* (1956), fazem ficar em segundo plano a faceta textual da tragédia, valorizando fundamentalmente o material arqueológico coligido ao longo do século XIX e começo do XX.

---

3 A singularidade do estudo de Haigh se encontra no esforço de escapar ao predomínio – naquele contexto – das análises literárias que relegavam tanto os aspectos materiais do teatro, quanto sua posição como fonte histórica (MARSHALL, 2000, p. 16).

As informações textuais, para Haigh, como para Pickard-Cambridge ou Flickinger, por exemplo, prestam-se tão somente a confirmar ou evidenciar as conjecturas sobre a estrutura material da tragédia, que estes alotes trataram de apresentar com notável precisão e método (MARSHALL, 2000, p. 17).

Louis Séchan e sua obra *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926), deixam patente que muitas das imagens representadas nas cerâmicas de Atenas estão ligadas às versões dos mitos colocadas em cena pelos tragediógrafos. Tal linha bibliográfica é eivada de uma postura positivista. Assim, como aponta Marshall:

Ao descrever a relação da historiografia positivista com o fenômeno da tragédia grega, convém que se respeite também a historicidade deste método investigativo, e se reconheçam nestas obras valores interpretativos ainda atualmente relevantes, em sua especialidade metodológica. As obras positivistas do início do século são ainda hoje excelentes manuais para se perceber e ponderar a realidade empírica da tragédia grega, pois ilustram com bons desenhos e fotos os teatros gregos e suas ruínas, e apresentam os resultados de diversos levantamentos muito pormenorizados dos teatros, suas capacidades e recursos (MARSHALL, 2000, p. 17).

Considerando as contribuições que essa historiografia positivista trouxe, ainda é possível observar o relevo e importância da tragédia grega em seu contexto histórico de produção. A riqueza de desenhos e reproduções imagéticas dos teatros que tais obras contêm demonstram a participação numérica dos cidadãos atenienses naquele espaço, bem como a alocação do teatro nos locais mais importantes da pólis.

No Brasil, a relação entre os estudos de cultura material/arqueologia e a história antiga começou a se estabelecer de forma mais sólida na década de 1980. O texto de Ulpiano Bezerra de Meneses intitulado *A cultura material no estudo das sociedades antigas* (1983) se destaca.

O autor aponta:

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalizações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) (MENESES, 1983, p. 112).

Algumas passagens da citação acima podem ser relacionadas ao escopo do artigo que aqui se desenvolve. O teatro grego não surgiu, ou emergiu na pólis *ex nihilo*. Como ainda será visto com maior atenção, a construção material do teatro de Dioniso em Atenas é de fato uma forma de apropriação social e cultural do espaço por parte daquela comunidade. São normas socioculturais que funcionam como intermediadoras entre a materialidade ambiental e o grupo humano socialmente organizado. Nesse ponto indico a operacionalização do conceito de *espaço* como conduzido por Henri Lefebvre; o autor estabelece uma definição da categoria de espaço enquanto uma produção social, sendo a síntese de três movimentos singulares, mas que se relacionam: 1) o aspecto material – o espaço em sua concretude; 2) a concepção do espaço – sua existência mental e ideal; 3) a vivência cotidiana de dada sociedade em seu espaço próprio (LEFEBVRE, 1991, p. 7-81). Marta Mega de Andrade ao comentar a análise de Lefebvre indica que o autor visa superar uma possível dicotomia entre a esfera empírica e o âmbito conceitual na relação e construção social do espaço (ANDRADE, 2002, p. 37).

Com efeito, também pode ser mencionada a contribuição de Michel de Certeau e seu uso do conceito de *espaço*. Para o autor, o espaço é um lugar praticado (CERTEAU, 2014, p. 184), conforma a experiência social de uma relação com o mundo. Ainda nessa perspectiva teórica creio ser possível pensar o teatro grego a partir do conceito de *lugar* proposto por Marc Augé:

**O** lugar é uma construção material e simbólica do espaço por uma sociedade. Lugares dão sentido/memória, possibilitam pensar, observar e dar inteligibilidade às coisas. Possuem três características: identitários, relacionais e históricos (marcos, lugar de memória, estabilidade mínima) (AUGÉ, 1994, p. 51).

Nesse sentido, observo de que forma o teatro grego emerge como um espaço-lugar, que opera um movimento de constituição de uma identidade políade, sendo um *locus* que irradia sentido e inteligibilidade a partir de referências sociais concretas.

As relações entre tragédia, teatro – materialmente compreendido – e a pólis são suficientemente estreitas para que se produza um fenômeno social singular que atua destacadamente na formação de identidade social políade. Detenho-me apenas no exemplo ateniense.

Ao falar sobre o teatro e tragédia, a recordação do deus Dioniso é inevitável. A respeito de Dioniso e dionisismo está se trazendo à baila um tema por demais complexo, e mesmo lacunar em inúmeros aspectos. Porém, aqui serão evocados aqueles elementos que possam contribuir ao estudo proposto – a saber, as relações entre os aspectos materiais e mentais da tragédia grega, e a pólis clássica.

O autor Pausânias em sua obra *Descrição da Grécia* deixa entender que uma das instituições/edifícios próprias à pólis é o teatro (X, 4). Assim, “[...] o teatro está inserido, como bem demonstra a definição de Pausânias, como um dos elementos constituintes da *pólis* grega” (ALMEIDA, 2014, p. 56). Deve-se ter em conta que Pau-

sânias é um autor extemporâneo em relação à existência da tragédia<sup>4</sup>. Porém, a passagem referida de sua obra demonstra a inserção material, simbólica e identitária do teatro grego no seio da pólis. Por essa linha segue Roland Martin, que coloca a pólis como se definindo por seus principais edifícios e instituições urbanas, que expressavam a imagem político-religiosa da cidade (MARTIN, 1956, p. 47).

Com efeito, há uma dinâmica entre Dioniso, cidade e teatro. E nessa relação, a tirania grega desempenha um papel de destaque. Dioniso – seu culto – e Atenas “inventaram” o teatro: “o deus e a pólis o criaram [o teatro], lugar das primeiras encenações de Téspis e posteriormente lugar onde foram encenadas as tragédias e as comédias” (ALMEIDA, 2014, p. 74).

A instituição da tirania no mundo grego está inserida em um contexto de convulsões sociais, as quais os gregos chamavam *stásis* – termo que pode ser traduzido por guerra civil. Tomando o caso de Atenas, as reformas de Sólon tiveram efeitos limitados e começaram a não mais dar conta das contradições sociais e econômicas existentes entre o estrato social aristocrático e as demais camadas sociais, seja a parcela média ateniense ou os estratos mais populares. No campo religioso, Sólon cuidou do culto de Deméter (TRABULSI, 2004, p. 89), mas o mesmo não é feito em relação a Dioniso, que conta com forte adesão popular campesina. Isso demonstraria que em boa parte do século VI, Dioniso ocupa ainda uma posição marginal em relação às estruturas políticas e culturais da cidade.

É nesse contexto que se dá em Atenas a emergência da tirania de Pisístrato. Tanto o fenômeno social da Tirania, quanto o regime especificamente de Pisístrato são de complexa apreensão. No entanto, escreve Trabulsi:

[...] é indiscutível que o démos, os tetas, estavam do lado dos tiranos. Os hólitas, ou seja, mais provavelmente o médio campesinato dos zeugitas, que eram uma realidade social e militar indiscutível na época de Pisístrato, podem não ter estado sempre a seu lado, mas essa hipótese não me parece provável, pois até certas facções aristocráticas chegaram a uma conciliação com o tirano ateniense (ou pelo menos se acomodaram com a sua presença no poder); acerca dos Alcmeônidas, por exemplo, sabemos que depois de terem ajudado Pisístrato uma vez, não estiveram sempre exilados de Atenas durante o governo tirânico (TRABULSI, 2004, p. 91).

O historiador Heródoto em sua obra *Histórias* (I, 59) fala sobre a dinâmica inicial da tirania em Atenas. O historiador de Halicarnasso apresenta um cenário de disputas entre os atenienses residentes na costa e na planície; aqueles da costa eram comandados pelo líder aristocrático Mégacles – filho de Alcmeôn; por sua vez, Licurgo – filho de Aristolaides – liderava as gentes da planície. Nessa disputa aparece Pisístrato aspirando ao poder e faz formar uma terceira facção. Pisístrato angariou a simpatia dos cidadãos e conseguiu uma guarda privada para si. Com essa guarda

4 Pausânias nasceu em 115 d. C., e morreu em 180 d. C.

e seus partidários empreenderam uma revolta e tomaram a Acrópole. A tirania dos Pisistrátidas esteve em voga entre 561 e 510.

É Aristóteles que diz também que grande parte das famílias aristocráticas foram favoráveis a Pisístrato (*Arist. Ath Pol*, XVI, 9). Pisístrato é um tirano, não está preocupado com uma posição democrática. Assim, “todos os apoios eram bem-vindos” (TRABULSI, 2004, p. 91). Contudo, a tirania de Pisístrato, suas realizações, e dentre essas, as reformas religiosas que levaram à introdução do culto de Dioniso na estrutura oficial da cidade, estão relacionadas proximamente ao chamado “problema camponês”.

O problema camponês foi:

[...] agravado pela retomada do processo de endividamento desde as reformas de Sólon, talvez agravado também pela mudança de culturas, com a oliveira e a vinha substituindo os cereais, inicialmente nas grandes propriedades. Isto, e a melhoria no comércio, provavelmente diminuiu ainda mais as rendas dos pequenos agricultores, com a concorrência dos cereais de importação cada vez mais dura (TRABULSI, 2004, p. 91).

Esse quadro teria feito Pisístrato ter na camada camponesa uma potencial força de apoio e, do mesmo modo, os camponeses percebiam na figura do tirano um ponto de possibilidade de melhores condições<sup>5</sup>. Mesmo recebendo de bom grado forças políticas de onde quer que viessem, Pisístrato em sua tirania fez frente à aristocracia que detinha poder a partir da propriedade e controle da terra, justiça e religião. Ora, ao se antepor a uma determinada camada social, por lógica se amparou em outra(s). Os princípios de autoridade e poder em Atenas nesse momento estavam estruturados – mesmo após as reformas solonianas – nas mãos da aristocracia que concentravam privilégios religiosos e de justiça. A medida típica da tirania nesse sentido, e realizada por Pisístrato, foi tornar a festa em honra à Atena um assunto da pólis; construção de templo e sistematização da festividade.

**M**udando o equilíbrio religioso vigente, o tirano podia mais facilmente intervir nas práticas judiciárias para torná-las menos favoráveis aos nobres. É neste quadro de “interdependência” entre religião e justiça que podemos compreender de quem maneira a instituição dos juízes locais, no campo ático, respondia ao mesmo objetivo de centralização e fortalecimento do que era “comum”, limitando o poder local dos nobres (TRABULSI, 2004, p. 93)<sup>6</sup>.

5 Por óbvio seria complexo e mesmo temerário falar em consciência de classe (camponesa) nesse período. Mas, por outro lado, não penso que seja também correto tomar as camadas sociais mais baixas naquele momento como massas amorfas sem nenhuma capacidade de discernimento social sobre suas condições concretas de vida.

6 Não se deve pensar em Pisístrato como um tipo de promotor da democracia. Mas parece-me que de igual forma é inegável – e isso não deve ser entendido de forma teleológica – que suas ações

A instituição da tirania, ao atingir e destituir os privilégios aristocráticos, faz remediar de alguma forma alguns pontos da desigualdade social políade. Resulta desse movimento a emergência de um determinado espírito de comunidade, ou comunitário; como aponta Moses Finley, esse espírito de comunidade emergente com a tirania está patente em grandes obras públicas e mesmo nas Grandes Dionisiacas da época (FINLEY, 1999, p. 39). Maria Beatriz Borba Florenzano aponta que esse período é de um novo reordenamento e rearranjo políade, que se dá pela formação de um discurso visual de reestruturação e monumentalização da pólis empreendido pela tirania (FLORENZANO, 2011, p. 45).

Nesse ponto, Camila da Silva Condilo indica:

**E**ntre os feitos dos tiranos estão a construção de fontes e aquedutos, o que facilitou bastante o suprimento de água fresca na cidade; na Ática foi construído o Altar dos Doze Deuses que passaria a servir como referência para se mensurar as distâncias a partir de um ponto de Atenas; passa a haver um número maior de moedas com motivos cívicos e é no governo de Pisístrato, por exemplo, que a coruja, símbolo associado à Atena, patrona da cidade, surge e se estabelece como efígie permanente das moedas. Ocorre o desenvolvimento da cerâmica e maior produção de estatuetas; desenvolvimento do teatro e do ditirambo; enfim, o tirano investe em todos os aspectos da cidade e é este incentivo, no caso de Atenas, que vai possibilitar que ela se torne o centro intelectual e artístico por excelência a partir do século V a. C. (CONDILLO, 2010, p. 47).

A partir da citação acima é possível perceber a ação da tirania sobre a questão logística material da pólis. Mas o movimento não se esgota nesse ponto, há toda uma complexa emergência daquilo que é permitido classificar como ideário identitário da cidade. A tirania grega apresenta de forma indelével as confluências entre o material e o conceitual; e, nesse sentido, a promoção do teatro, do culto de Dioniso e do dionisismo é *locus* privilegiado de análise<sup>7</sup>.

Como aponta João Estevam Lima de Almeida:

**N**este novo reordenamento da pólis estão inseridos o teatro e o dionisismo com suas festas, a terem um papel relevante no cenário políade da Grécia e do Ocidente grego. Dentro deste novo modelo urbanístico os tiranos matizam com novas cores os festivais rurais tradicionais; transferem objetos de culto para centros urbanos, instituindo assim grandes festivais citadinos (ALMEIDA, 2014, p. 90-91).

---

pavimentaram o caminho de novas práticas e condições que iriam favorecer o desenvolvimento e construção da democracia em Atenas.

7 É interessante notar que essa questão das modificações urbanas não está restrita ao fenômeno da Tirania. Nesse sentido, é possível recordar as chamadas Reformas de Clístenes, ateniense que a tradição legou como o oposto do tirano – sendo considerado um legislador. As referidas reformas, foram realizadas em finais do século VI e em nome da democracia. O cerne de sua atividade foi uma reorganização do espaço ático, a instalação, na Ágora, do culto dos fundadores das dez novas tribos que o próprio Clístenes criara (LÉVÊQUE; VIDAL-NAQUET, 1964, p. 113).



Por essa via segue Jacqueline de Romilly, que afirma as dimensões simbólicas da tragédia grega a partir de suas condições históricas e materiais de produção. Para a autora, tanto Dioniso, quanto a pólis de Atenas se configuram como os “patrocinadores” da tragédia.

Romilly assim diz:

**P**isístrato é, em certo sentido, Dioniso – tirano ateniense que havia desenvolvido o culto a essa divindade. Ele ergueu, aos pés da Acrópole, um templo a Dioniso Eleutério, e instituiu em sua honra as festas Dionísias urbanas, que seriam aquelas da tragédia. O fato de que, sob seu reinado, a tragédia tenha integrado a cena do culto a esse deus simboliza, portanto, a união dos dois grandes patrocinadores daquele nascimento: Dioniso e Atenas (ROMILLY, 1999, p. 16).

Nesse ponto o culto de Dioniso e o dionisismo entram na cidade de Atenas de forma oficializada, se assim podemos dizer. Pois tais mudanças elevaram na cidade divindades ctônicas<sup>8</sup>, estas eram cultuadas mormente pelas camadas mais baixas, fundamentalmente camponeses.

**A**o tomar a atitude de aproximar os ritos ctônicos do seio da pólis, além de aproximar a própria população rural da vida urbana, Pisístrato também passa a ter sob controle diversos ritos que antes eram praticados longe do conhecimento dos governantes. Um ritual rural não sofria o mesmo controle social de um rito praticado em um ambiente urbano, fugindo ao controle do governante. Trazendo o culto ctônico de Dioniso para dentro das muralhas da polis, Pisístrato obtém uma dupla vantagem: ao mesmo tempo que transforma este 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).

Nesse sentido, a integração do culto de Dioniso à cidade não só representa um momento singular na história religiosa de Atenas, mas também é um aspecto fundamental em sua história social. A formalização efetiva do culto de Dioniso em Atenas se dá com a criação da Grande Dionísia<sup>9</sup>. Por uma decisão centralizada e cidadina, “nos quadros da nova festa, desenvolvem-se em honra do deus os ‘concursos trágicos’ (a partir de 534) que, depois dos ‘passos’ iniciais em Sicione e Corinto, colocam ‘definitivamente’ os gêneros trágicos na órbita da cidade” (TRABULSI, 2004, p. 95). Também, pela tradição recolhida por Pausânias, foi Pisístrato que fez trazer uma estátua de Dioniso, feita de madeira, que estava na Beócia (I, 38, 8).

8 Referência a *χθόνιος*. São aquelas divindades, por oposição ou diferenciação aos Olímpicos, ligadas sobremaneira à terra – *χθών*, no sentido de solo.

9 A produção cerâmica desse momento apresenta o surgimento e intensificação da representação de Dioniso, por vezes acompanhado de Hefesto. Isso permite interpretar que aquelas duas camadas populares – camponeses e artesãos – passam por um processo de valorização nos quadros da pólis de Atenas.

A evolução do dionisismo ateniense no século VI me parece, portanto, o esforço mais importante na sua integração à cidade. (...) Rural, e não cidadão, além disso, o dionisismo era a corrente mais dificilmente recuperável pela cidade aristocrática. A pólis, atribuindo-lhe santuários e teatros, de certa maneira o aprisiona, dando-lhe lugares. A obra da tirania ateniense se apresenta, assim, na longa duração, como o maior esforço possível no processo de reelaboração da ideologia aristocrática, em vistas de sua permanência no século V e além dele. A necessidade desde esforço de integração de uma religiosidade tão “marginal” ou “excêntrica” é um dos indícios mais claros da contradição extremamente poderosa que constitui a aceitação de uma politeia tão aberta quanto a da “democracia” nos quadros sempre restritos de um pensamento aristocrático “alargado”, mas sempre profundamente elitista (TRABULSI, 2004, 96).

Com efeito, o culto a Dioniso e o dionisismo, e a respectiva entrada nos cultos da cidade de Atenas se deu em um momento de crise. Utilizo o termo crise a partir da tradição do materialismo-histórico-dialético<sup>10</sup>; crise está sendo operacionalizada para identificar a agudização das contradições sociais concretas de uma dada forma societal – no caso, Atenas no século VI. Essa agudização propicia de igual forma uma explicitação daquelas contradições, e abre a via para formas de superação, pois a formação social concreta já não mais pode manter-se em sua reprodução como antes – no caso, a sociedade arcaica-aristocrática. Assim, a promoção de Dioniso e seu culto é um dos aspectos na procura de superação que a sociedade ateniense busca para colocar a si própria em um outro patamar. Colocar a questão nesses termos é pensá-la de forma a considerá-la em sua totalidade dialética, ou seja, a afirmação do culto de Dioniso, bem como das representações teatrais não podem ser compreendidas satisfatoriamente se não encararmos o tema de forma a considerar esses objetos de estudo específicos – pertencentes à estrutura religiosa – em relação aos demais aspectos estruturais de uma formação social: sua estrutura social, política, econômica, cultural etc.

A própria organização da Grande Dionisíaca reflete essa integração material e simbólica do festival e do teatro/tragédia à pólis. Aponta Claude Mossé:

[...] as Grandes Dionísias, que tinham lugar no mês elafebólion (março/abril), nada ficavam a dever, pelo esplendor do cortejo às Grandes Panatenéias. No primeiro dia da festa, transportava-se a estátua do deus de seu templo situado na Acrópole, perto do teatro, para o santuário próximo ao ginásio da Academia. No dia seguinte, reconduziam-na para a vertente sul da Acrópole, no meio da orquestra do teatro. Também nesse caso, tratava-se de um cortejo do qual participavam os principais magistrados da cidade, e no qual também estavam representados os diferentes componentes da sociedade cívica. Ela se encerrava com um

10 Trata-se do nome dado à concepção de História de um ponto de vista marxista. Marx e Engels não desenvolveram um texto especificamente sobre teoria da História, no entanto, a concepção marxista da História pode ser encontrada com robustez na obra *A Ideologia Alemã*, de 1846

ou mais sacrifícios, seguidos de um banquete, ao final do qual se fazia um novo cortejo, agora noturno, mais “selvagem”, e que traduzia a natureza complexa do deus das orgias (MOSSÉ, 2008, p. 161).

A passagem anterior faz recordar a conhecida fórmula que afirma que a tragédia é *arte política*, como coloca Christian Meier em sua obra *De la Tragédie Grecque comme Art Politique* (1991). Nesse sentido, a tragédia tem uma linguagem marcadamente política: “neste caso, e é o caso do teatro ateniense, uma distinção ou mesmo uma oposição entre arte e política é imprudente e sem fundamento” (LANZA, 1997, p. 23).

A tragédia ateniense do V século pode ser definida como teatro político, mas em um sentido bem diferente de Piscator ou de Brecht. A política na tragédia de Ésquilo, de Sófocles ou de Eurípides não é o resultado de uma escolha temática deliberada, e em ruptura com a tradição. Em Atenas, o teatro é constitucionalmente político, ele faz parte da vida política da cidade, muda a sua ordem, as modalidades de organização, os conteúdos (LANZA, 1997, p. 30).

Com efeito, a tragédia não é política somente em sua linguagem; mas a própria organização e disposição material do teatro e da tragédia revela sobremaneira aquela inserção concreta do teatro na pólis.

Nesse sentido aponta Simon Goldhill:

Entrar em um teatro era como entrar em mapa da cidade. O espaço era dividido em conjuntos de assentos (*kerkides*), e cada seção parecia ter sido reservada para diferentes grupos. É possível que cada tribo (a principal divisão sociopolítica do país) se sentasse em seu próprio *kerkis*. Uma seção central de 500 assentos era reservada para o Conselho, o órgão executivo do governo. A primeira fila era destinada a embaixadores visitantes, padres e outros oficiais. Uma outra seção estava especificada para efebos – jovens a ponto de se associarem às Forças Armadas. Outra área estava reservada para metecos (residentes estrangeiros). Os assentos do teatro designavam os cidadãos de acordo com posição sociopolítica, idade e status. No teatro, a cidade se representava para si mesma (GOLDHILL, 2007, p. 202).

O teatro expressa de forma material e conceitualmente a própria pólis. O teatro é ainda o espaço concreto para uma forte expressão simbólica, cívica, comunitária e identitária da cidade. Antes das representações trágicas de fato o espaço teatral era lugar de quatro rituais que demonstram o peso político e cultural tanto da tragédia, como das festas dionísicas e da instituição teatral. O primeiro desses rituais diz respeito às libações em honra aos deuses, que eram feitas pelos generais da cidade (Plut. *Cim*, 8. 7-9). O segundo movimento trata dos tributos que Atenas reco-

lhia aos seus aliados, justamente no próprio teatro (Aristoph. *Ach*, v. 504). O terceiro ritual diz respeito ao pronunciamento público, no teatro, dos nomes dos cidadãos considerados dignos (Dem. *De Cor*, 18. 120). O quarto e último ritual versa sobre a apresentação dos órfãos de guerra, que eram listados e introduzidos à cidade como os novos membros do corpo militar (Isocr. *De Pa*, 8, 82).

Desta forma, o próprio teatro se configura como espaço material e conceitual que irradia na e à cidade referenciais e coordenadas culturais que visam a própria manutenção da estrutura políade. Essa dimensão espacial-conceitual é ressaltada na seguinte passagem:

**A** relação do teatro de Diônisos com outros ambientes construídos, tanto templos, santuários e outras construções públicas nos permite demonstrar que ele está intrinsecamente relacionado à vida cívico-cênica e religiosa. Lugar dos espetáculos teatrais no contexto festivo e religioso das Dionísias Urbanas, também serviu, até a construção da Pnyx, como um espaço utilizada para decisões políticas sobre a pólis. Neste sentido, invisível aos olhos do cidadão que está na cidade e dando visibilidade à pólis, ao cidadão que nela se encontra, o teatro de Atenas, é um espaço que dá visibilidade à totalidade da pólis. Espaço integrador, o teatro de Diônisos, interliga outros ambientes construídos, com ele interconectados, à visão da cidade (ALMEIDA, 2014, p. 207)<sup>11</sup>.

Nesse sentido, o teatro tomado materialmente não se reduz a lugar de expressão ou mero reflexo de ideias, mas é o próprio campo conceitual e cultural em uma de suas possibilidades comunicativas. Assim, o teatro enquanto fator de cultura promove o entendimento sobre a “[...]intervenção do homem sobre o real e a representação desse real e da ação humana, como integrantes do real [...]” (MENESES, 1984, p. 107). Outrossim, o teatro grego se configura como dimensão privilegiada à reflexão sobre a cultura material da Grécia antiga, ou seja, sobre as maneiras como determinada sociedade realiza uma forma de apropriação social do espaço físico.

O que fica claro é que a divisão entre o material e o conceitual (ou cultural, mental) não passa de um formalismo e de uma artificialidade. Maurice Godelier em seu texto *The ideal in the real* (1982), e fugindo de um marxismo ortodoxo marcado pelas leituras stalinistas, já demonstrava o problema e inadequação em diferenciar e separar de maneira tácita as chamadas infraestrutura e superestrutura; divisão que causara a atitude de tomar uma como reflexo mecânico da outra. O que se deve ter em mente é compreender que as representações mentais são orgânica e dialeticamente integradas às relações sociais.

Em sua inserção material e conceitual à vida cívica da pólis o teatro compartilha sua importância com outras edificações caras à cidade (HURWITT, 1999, p. 217). Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet afirmavam que o teatro e a tragédia se configuravam entre as instituições sociais próprias à cidade (VERNANT; VIDAL-NAQUET,

11 O autor dá preferência a essa grafia do nome do deus.

2015, p. 23); ora, não me parece possível em qualquer organização social que suas instituições sejam descarnadas de materialidade. Nesse sentido, a existência material do teatro não é apenas um suporte, um lugar ao acaso de um acontecimento festivo ritualístico, mas o espaço que foi ordenado e dispensado ao deus Dioniso e apropriado pela cidade a fim de representar e discutir a si mesma.

A própria etimologia da palavra teatro dá pistas de sua posição material e mental na cidade. No grego, *théatron* é possível de ser traduzido como *lugar para ver*. Essa proeminência da visão revela o relevo, no pensamento comum grego, daquilo que é tangível. Sobre isso aponta Charles Segal:

**N**a cultura grega, o “ver” tem um estatuto privilegiado: é tão valorizado que ocupa, no conjunto das capacidades humana, uma posição hegemônica. De uma certa forma, na sua própria natureza, o homem é olhar. E é-o por dois motivos, ambos determinantes. Em primeiro lugar, ver e saber são uma e mesma coisa: se *idèin* (ver) e *eidenai* (saber) são duas formas de um mesmo verbo, se *eidos*, aparência, aspecto visível, significa também caráter específico, forma inteligível, é porque o conhecimento é interpretado e expresso pela visão. Em segundo lugar, ver e viver são também uma e mesma coisa. Para se estar vivo, tem de se ver a luz do Sol e, ao mesmo tempo, ser-se visível aos olhos de todos. Morrer significa perder a visão e, ao mesmo tempo, a visibilidade, abandonar a luz do dia para penetrar num outro mundo, o mundo da Noite, onde, perdido nas travas, se é despojado da imagem e do olhar (SEGAL, 1993, p. 15-16).

Assim, o teatro é espaço material, mas que a um só tempo permite a visualização de algo concreto em um movimento de abstração. O teatro é político não porque seja mera burocratização da vida social da pólis, mas estando inserido entre os principais edifícios citadinos é ambiente religioso e cívico. Congrega periodicamente um número expressivo de cidadãos. Ali, no teatro de Dioniso se configura uma apreensão espacial e simbólica de cidade por ela mesma. Jean-Pierre Vernant afirmava que como a pintura, a cidade é coisa mental (2009, p. 73), ou seja, volta-se à consideração de que não é recomendável pensar o material em separação do conceitual. No caso grego – e mais especificamente ateniense – o teatro (material) e a tragédia (conceitual) se relacionam dialeticamente na produção de um saber que dialoga com seu contexto ideo-sócio-histórico

Em determinados momentos do texto afirmou-se sobre a relação entre Dioniso, tirania, teatro e tragédia. Mas no século V em Atenas não há tirania, pelo contrário em verdade há a mais radical experiência democrática da antiguidade. E no interior dessa experiência o teatro de Dioniso e a tragédia são momentos definidores. Sobre isso seguem-se as indicações de Maria Beatriz Borba Florenzano:

**O** resultado material, concreto, passível de observação direta por especialistas e por leigos nos inúmeros sítios arqueológicos atuais, mostra que o discurso material monumentalizado deixado pelos

tiranos e aquele deixado por uma pólis democrática como Atenas são discursos idênticos. Minha hipótese é que a contribuição dos governos autocráticos do período arcaico greco – sobretudo dos governos denominados de tiranias pelos próprios gregos – para a configuração material da pólis, para a criação de formas de expressão material da identidade políade, foi fundamental. Em outras palavras, parece-me que a pólis grega da época clássica apropriou-se de formas materiais de expressão identitária vinculadas inicialmente às tiranias (FLORENZANO, 2011, p. 47).

Nesse sentido, no período clássico a pólis democrática – tomando o exemplo do paradigma de Atenas – se apropriou do discurso visual e monumentalização urbanística iniciadas pela tirania. Vale lembrar que o teatro e o culto de Dioniso faziam parte do empreendimento tirânico. Se antes tais feitos se prestavam a refletir o poder da instituição dos tiranos, na pólis democrática são tomados e reelaborados a fim de a cidade demonstrar seu vigor e identidade social e cultural. Assim, o teatro, as festas dionisíacas e a tragédia são postas a serviço da cidade clássica.

À guisa de encerramento, é possível dizer que o presente artigo não se concentrou em analisar o conteúdo das peças trágicas que foram encenadas no teatro grego. Antes, o objetivo fundamental foi, a partir de indicações nas fontes primárias e bibliografia especializada, tecer breves considerações sobre as possíveis relações e significados culturais advindos da intersecção entre o campo da materialidade do teatro grego e seu peso simbólico no seio da pólis clássica. Assim, observou-se que a emergência do teatro se deu por uma apropriação cultural e social do espaço políade em uma relação de construção de uma identidade cívica cidadina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo procurou criar pontos de reflexão sobre determinados aspectos materiais e conceituais que dizem respeito ao fenômeno social e histórico que constituiu o teatro e a tragédia na Grécia antiga. De igual forma, aqueles campos – o material e o conceitual – foram tomados não de forma apartada, mas sim como esferas diferentes e que se interseccionam na produção de um fato social complexo e dinâmico, o teatro grego antigo. Em suma, procurou-se deixar patente que ao lado de sua faceta literária o teatro/tragédia está eivado de uma materialidade que constitui também parte de seu cerne e sentido social no coração da pólis de Atenas. Gênero literário, ação, ritual, religião, manifestação política, são todos substantivos/adjetivos que podem classificar o teatro e a tragédia, mas todos, também, necessitam de um espaço concreto para seu desenvolvimento, e, assim, construir o sentido simbólico teatral.

## LISTA DE ABREVIACÕES

Arist. *Ath. Pol.* (Aristóteles. Constituição de Atenas)  
Aristoph. *Ach.* (Aristófanes. Arcanenses)  
Dem. *De Cor.* (Demóstenes. Sobre a Coroa)  
Hdt. *Hist.* (Heródoto. Histórias)  
Isocr. *De Pa.* (Isócrates. Sobre a Paz)  
Plut. *Cim.* (Plutarco. Vida de Cimon)

## FONTES

ARISTÓTELES. *A Constituição de Atenas*. Tradução, apresentação, notas e comentários Francisco Pires Murari. São Paulo: HUCITEC, 1995.

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. In: HALL, F.W.; GELDART, W. M. (eds.). *Aristophanes*, v. 2. Oxford: Clarendon Press, 1907. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0023%3Acard%3D496.02/06/2021>

DEMOSTHENES. *Orationes*. ed. S. H. Butcher. Oxonii.e Typographeo Clarendoniano. 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0072%3Aspeech%3D18%3Asection%3D120.02/06/2021>

ISOCRATES. *Isocrates with an English Translation in three volumes*, by George Norlin, Ph.D., LL.D. Cambridge, Harvard University Press: London, William Heinemann Ltd. 1980. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0144%3Aspeech%3D8%3Asection%3D82.02/06/2021>

HERÓDOTO. *Histórias*. Tradução e notas Mario Gama Kury. Brasília: EDUNB, 1985.

PLUTARCH. *Plutarch's Lives*. with an English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge: MA. Harvard University Press. London. William Heinemann Ltd. 1914. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0017.02/06/2021>

PAUSANIAS. *Description of Greece*. with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0160%3Abook%3D10%3Achapter%3D4%3Asection%3D1.02/06/2021>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, J.E.L. *Um deus a céu aberto: Diônisos e a expressão material do teatro na paisagem da pólis na Grécia arcaica e clássica – sec. VI-III a. C.* (Dissertação de mestrado – MAE/USP). São Paulo, 2014.

- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- ANDRADE, M.M. *A Vida Comum: Espaço, Cotidiano e Cidade na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. *De selvagem a efeminado: as representações de Dioniso no imaginário ático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- COSTA, D. M.; VIANNA, S.A. Materializando a história: o passado humano através da cultura material. *Revista Mosaico*, v. 12, p. 3-13, 2019.
- CONDILO, C.S. *Heródoto, as Tirantias e o Pensamento Político nas Histórias*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FINLEY, M. *Os Gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- FLICKINGER, R. C. *The Greek theater and its drama*. Chicago: University of Chicago Press, 1918.
- FLORENZANO, M.B.B. Construindo o helenismo: o tirano e a monumentalização urbanística da pólis grega. In: ALDOVANDI, C; KOMIKIARI, M.C.N; HIRATA, E.F.V (org.) *Estudo sobre o espaço na Antiguidade*. São Paulo: Edusp, p. 41-56.
- GODELIER, M. The ideal in the real. In: Samuel; Raphael; Gareth S. Jones, (org.) *Culture, ideology and politics*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1982, p. 12-38.
- GOLDHILL, Simon. *Amor, sexo e tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2007.
- HAIGH, A. E. *The Attic theatre: a description of the stage and theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*. 2d ed. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- HURWIT, J.M. *The Athenian Acropolis: history, mythology and archeology from the neolithic era to the present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Trad. D. Nicholson-Smith Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- LÉVÊQUE, P.; VIDAL-NAQUET, P. *Cleisthenes the Athenian: An Essay on the Representation of Space and Time in Greek Political Thought from the End of the Sixth Century to the Death of Plato*. [S.l.]: Humanities Press, 1996.
- LANZA, D. *Le Tyran et son Public*. Paris: Édition Belin, 1997.
- MEIER, C. *De la Tragédie Grecque comme Art Politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- MARSHALL, F. *Édipo Tirano: a Tragédia do Saber*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2000.
- MARTIN, R. *L'urbanisme dans la Grèce antique*. Paris: Éditions A&J, 1956.



MENESES, U.T.B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. São Paulo. *Revista de História*, n. 115, p. 103-117, 1983.

MOSSÉ, M. *Péricles: o inventor da democracia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

Pickard-Cambridge, A. *The dramatic festivals of Athens*. 2nd ed. London: Oxford U.P., 1953.

\_\_\_\_\_. *The Theatre of Dionysus in Athens*. California: Clarendon Press, 1956.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.

SÉCHAN, L. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Champion, 1969.

SEGAL, C. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J. P. (org.). *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1993. p. 175-198.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

VERNANT, J. P. *A travessia das fronteiras*. São Paulo: EDUSP, 2009.

TRABULSI, J. A. D. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.