Universidade de São Paulo
Museu de Arqueologia e Etnologia
Programa de Pós-Graduação em Arqueologia

**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**

Teatro de Delfos. Fonte: Acervo Laky, 2009.

João Estevam Lima de Almeida

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano

Linha de pesquisa: Cultura material e Representações Simbólicas em Arqueologia

São Paulo - 2014

labeca

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA - MAE
LABORATÓRIO DE ESTUDOS SOBRE A CIDADE ANTIGA - LABECA

**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**

João Estevam Lima de Almeida

Teatro de Delfos. Fonte: Acervo Laky, 2009.

Versão revisada.

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Arqueologia (PPgArq-MAE/USP) com vista a
obtenção do título de mestre.

Orientador: Maria Beatriz Borba Florenzano

Linha de Pesquisa: Cultura material e Representações simbólicas em
Arqueologia

**SÃO PAULO
2014**

*À minha mãe, Helena, possuidora da mesma beleza e do nome da flama que um dia incendiou a
esplendente Tróia.
In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano, que à semelhança de Palas Atena, ao dotar Ulisses de tino e sageza para vencer as duras imposições de *Poseidon*, me concedeu um elmo, lança e hóplon para que realizasse esta pesquisa, desenvolvesse o meu tema e me lançasse a tentar desvendar a expressão material do exuberante Diônisos.

À Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata, por me fazer atravessar os trigais de Deméter, pelos ensinamentos no momento da qualificação e pelo aprendizado nos tempos em que fiz parte da segunda geração do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga.

À Profa. Dra. Maria Cristina N. Kormikiari, a Tanit da bela Cartago, que com seu jeito calmo, leve e sorridente me ensina que o conhecimento é uma trirreme lançada no azul de *póntos* para que possamos singrar o mar da Hélade.

À Profa. Dra. Maria Isabel d'Agostino Fleming, Juno destes tempos a decifrar as margens argêntneas de Tevere, com quem tive o prazer de conviver no transcurso da organização da II Semana de Arqueologia do MAE. Por seu humanismo, seu exemplo de carisma e simpatia a todos os alunos do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Não poderia deixar de agradecer aos professores que me receberam em Portugal para que desenvolvesse parte desta pesquisa: Prof. Dr. Rui Lopes Morais, à época da Universidade do Minho e agora na Universidade do Porto, e Profa. Dra. Maria de Fátima Silva da Universidade de Coimbra. A eles este sincero agradecimento pela acolhida calorosa, pelo aprendizado constante em solo lusitano. Agradeço também à Profa. Dra. Manuela Martins que permitiu que fizesse parte da escavação na área do teatro romano de Bracara Augusta. Viva!

À Profa. Dra. Fabíola Andrea Silva, possuidora de *enkrátea*, *areté* e *eudaimonia*, por me ensinar que a lança do hoplita Binford quando atinge o peito do hoplita Schiffer nos faz entender o quão fascinante é ser um *ánthropos arkeologikós*.

Ao Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa, sempre pela musa Clio, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo apoio constante nesse longo périplo e pela filia.

À Profa. Dra. Adriene Baron Tacla, decifradora do modelo foceu, da Universidade Federal Fluminense, pelo apoio nos tempos iniciais desta pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca do MAE, Hélio, Eliana, Eleuza, Marta, Alberto, Gilberto, Washington, Ana e os bolsistas Thiago, Henrique e Brenda, incansáveis hoplitas e amazonas na sua batalha de nos fazer chegar os opúsculos que tanto almejamos.

Ao Prof. Ms. Galba di Mambro e à Profa. Dra. Sônia Cristina Lino, ambos da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelos ensinamentos partilhados no tempo da minha graduação nas Minas Gerais. Que Apolo, com suas flechas argênteas lançadas ao Parnaso, esteja sempre a iluminar o nosso diálogo.

Ao CNPq por ter me concedido uma bolsa de pesquisa e à Universidade de São Paulo juntamente com o Santander por me conceder a bolsa de Mobilidade Internacional.

Aos deuses olímpicos pela poesia de sempre habitarem dentro do coração dos poetas. Principalmente a Diônisos *Eleuthérios*, na liberdade única de transpor os grilhões da antiguidade e estar para sempre no nosso mundo contemporâneo.

À minha família, berço original do meu destino. Principalmente a ti, Helena de Lima, que agora vive no esplendente lugar onde só os corações altivos e nobres podem viver. Agradeço-te pelos ensinamentos nos dias em que atravessávamos os Portões de Fogo, em que mãe e filho luziam na mesma dor. A ti, mamãe, o eterno agradecimento. À minha vó Dalila Braga e à minha prima Ivonete Cavalcante que já ultrapassaram o Estige e residem em Campos Elíseos. Aos meus irmãos Helena, Lourenço, Fernando e Antônio. Pelas lembranças nas aleias pernambucanas e pelo retorno deste hoplita a sua Ítaca. À Terezinha Machado, minha tia de coração, que me fez presenciar uma amizade que venceu e sempre vencerá *khronos* e *Kairós*.

Aos inestimáveis amigos: Peterson Rodrigues, Helayne Boaventura, Júnia Andrade, Nara Casar, Eurípides Francisco, Socorro van Keulen, Ariadne Carneiro Mendes, Júlio Satyro, Bella Mendes, Wedna Galindo, João Filho, Daniela Alves, Lorena Rodriugez Galo, Cleberson Moura, Markelly Fonseca, Renata Ribeiro, Cristiana Bertazoni, Graciema Vargas; belos e luzentes atores no palco do meu existir, pela partilha do vivido.

Aos meus raros amigos italianos: Viviana Lo Monaco, Marta Cavallini e Filippo Stanpanoni, numes belos e luzentes que aportaram em terras *brasilis* para que pudéssemos partilhar *vida, trabalho, alegria e coragem*.

Um agradecimento especial à Lilian Laky, pela esplendente amizade; Ana Tauhyl pelas imagens aladas e presteza sempre; Regina Helena Rezende pelo belo trabalho com a capa e contracapa, feito com areté; Juliana Figueira da Hora, bela amiga, pela simpatia e charme de nos fazer decifrar a tirania de Siracusa; Cláudio Duarte pelo apoio e discussões instigantes sobre a Hélade, À Danilo Tabone, pelas interessantes discussões sobre a teoria arqueológica no momento de atravessar As Termópilas para entrar na Pós-Graduação, à Irmina Doneux, pelo convívio amigável, pela simpatia e solidariedade, na certeza de continuarmos indestrutíveis perante os golpes do destino e à Luciano Knopo, amigo de tantos anos, companheiro dos tempos de Juiz de Fora em que lutávamos pela musa Clio e já dava os primeiros passos rumo à arqueologia.

Aos labequianos da primeira, segunda e terceira geração: Paulo Marcondes, Cibele Aldrovandi, Sílvio Cordeiro, Patrícia Pontin, Maria Cristina Abramo, Daniela Puccini, Tatiana Bina, Christiane Teodoro, Gustavo Peixoto, Isabel Catânio, Rodrigo Lima, Giovanna Quatrini, pelo espaço de pensar a Cidade Antiga, de conviver, trabalhar, discutir e estreitar os laços da Filia.

Por fim, aos amigos que conquistei na pátria de Ricardo Reis: Manuela Roriz, Nuno Alves, Miguel Pires, Nuno Partidário, Simona Vermeire e Ana Vieira, por tornarem o meu idílio lusitano um belo passeio existencial.

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,
Como a uma voz chorando
O passar das bacantes (...).

Riardo Reis, *Odes*
19 de junho de 1914

Resumo

Na contemporaneidade nenhum deus da Grécia antiga exerce tanto fascínio quanto o deus do vinho, Diônisos. Filho de Zeus e de Sêmele, perseguido por Hera, protegido por Hermes e duas vezes nascido, estranho estrangeiro, veste máscaras, é coroado de hera, senhor da videira, impera nas Antestérias e nas Lenéias, está representado nos textos antigos, em vasos, frisos, frontões e nos legou o lugar de sua identidade, o teatro. O teatro é por excelência o espaço de Diônisos. Livre e libertador, o deus a céu aberto, com o passar do tempo tem para si um espaço singular. A presente pesquisa se detém na arquitetura teatral como uma tecnologia simbólica e sua disposição na paisagem para tentar compreender os códigos implícitos que denotam indícios de uma comunicação não verbal, presente no ambiente construído. Entendemos lugar como um conceito relacional, repositório de sequências e ações que se torna parte da tradição de um povo. Aliamos documentação textual às fontes materiais e, para desenvolver nosso tema, selecionamos um repertório com dezesseis teatros do mundo grego. Na Grécia situam-se nas seguintes cidades: Atenas, Argos, Delfos, Delos, Dodona, Epidauro, Mileto, Priene e Sicione. Na Itália eles estão localizados em Heracleia Minoa, Lócris, Metaponto, Morgantina, Segesta, Siracusa e Taormina. Utilizamos o nosso corpus documental como um registro a revelar aspectos do culto dionisíaco na *pólis* grega do séc. VI ao III a.C.

Palavras-Chave: Diônisos, Teatro Grego; Arquitetura Teatral; Pólis; Paisagem.

Abstract

In the contemporary world, there is no other ancient Greek god who is found as fascinating as Dionysus, the god of wine. Son of Zeus and Semele, pursued by Hera, protected by Hermes and twice-born, strange foreigner, wearer of masks, crowned with ivy, lord of the vines, he is represented in ancient texts, vases and friezes, and he bequeathed to us the home of his identity: the theatre. The theatre is the Dionysian space par excellence. Liberated and liberating, the god of the open sky, with the passing of time he comes to possess a singular space for himself. This research project focuses on theatrical architecture as a symbolic technology, and on its use within the landscape, with the aim of understanding the implicit codes that denote the indices of a non-verbal communication present in the built environment. Space is understood as a relational concept, a repository of sequences and actions that become part of a people's tradition. We will link textual documents to material sources and, in order to develop the subject further, we have made a selection of sixteen theatres in the Greek world. In Greece, they are situated in the following cities: Athens, Argos, Delphi, Delos, Dodona, Epidaurus, Miletus, Priene and Sicione. In Italy, they are located in Heracleia Minoa, Locri, Metaponto, Morgantina, Segesta, Syracuse and Taormina. We will use our body of documents as a register through which to reveal aspects of the Dionysian cult in the Greek polis during the period VI-III BC.

Key words: Dionysos, Greek Theatre; Theatrical Architecture, Pólis; Landscape.

Περίληψη

Στο σύγχρονο κόσμο, δεν υπάρχει κανένας άλλος αρχαίος Έλληνας θεός τόσο συναρπαστικός όπως ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού. Γιος του Δία και της Σεμέλης, που καταδιώκεται από την Ήρα, προστατεύεται από τον Ερμή, όντας διπλογεννημένος, ιδιότυπος ξένος, φοράει μάσκες, στεφανωμένος με κισσό, άρχοντας των αμπελιών, παρουσιάζεται σε αρχαία κείμενα, αγγεία και διαζώματα, αυτός που μας κληροδότησε την οικία της ταυτότητάς του: το θέατρο. Το θέατρο είναι ο κατ'εξοχήν διονυσιακός χώρος. Απελευθερωμένος και απελευθερωτής, ο θεός του ανοικτού ουρανού, με το πέρασμα του χρόνου βρίσκεται να κατέχει έναν μοναδικό χώρο για τον εαυτό του. Αυτό το ερευνητικό έργο εστιάζεται στην θεατρική αρχιτεκτονική ως μια συμβολική τεχνολογία, καθώς και στη χρήση της μέσα στο τοπίο, με σκοπό την κατανόηση των σιωπηρών κωδίκων που δηλώνουν τους δείκτες μίας μη -λεκτικής επικοινωνίας, παρούσας στο δομημένο περιβάλλον. Ο χώρος γίνεται αντιληπτός ως μια σχεσιακή έννοια, μια εναπόθεση των ακολουθιών και των ενεργειών που γίνονται μέρος της παράδοσης ενός λαού. Θα συνδέσουμε τα γραπτά κείμενα με το πρωτογενές υλικό και προκειμένου να αναπτυχθεί περαιτέρω το θέμα, έχουμε κάνει μια επιλογή από δεκαέξι θέατρα του ελληνικού κόσμου που βρίσκονται, στις εξής πόλεις της Ελλάδας: στην Αθήνα, στο Άργος, στους Δελφούς, στη Δήλο, στη Δωδώνη, στην Επίδαυρο, στη Μίλητο, στην Πριήνη και τη Σικυών. Στην Ιταλία, βρίσκονται σε Ηράκλεια Μινώα, Λοκρούς, Metaponto, Morgantina, Segesta, Συρακούσες και Taormina. Θα χρησιμοποιήσουμε το σώμα των κειμένων μας ως κατάλογο, μέσω του οποίου θα αποκαλυφθούν πτυχές της διονυσιακής λατρείας στην ελληνική πόλη κατά τη διάρκεια της περιόδου VI - III π.Χ .

Λέξεις κλειδιά: Διόνυσος, Ελληνικό Θέατρο, Θεατρική Αρχιτεκτονική, Πόλις, Τοπίο

SUMÁRIO

PRELÚDIO	01
CAP. 1. O DEUS TRÁGICO NA GRÉCIA – PAROUSÍA, EPIFANIA E ERRÂNCIA.....	08
1.1. Diônisos Eleuthérios e seu espaço	08
1.2. Diônisos e seus epítetos – o inventário de um deus elusivo	21
1.3. O deus, seu nascimento e sua errância	25
1.4. Diônisos e seu culto na Hélade.....	37
1.5. Os mistérios dionisiacos	47
CAP. 2. DIÔNISOS NA PÓLIS: O DEUS, O TEATRO E SUAS FESTAS.....	56
Intróito: O teatro, a <i>pólis</i>	56
2.1. Diônisos na <i>khóra</i>	58
2.2. O calendário Ático.	58
2.3. As festas em honra ao deus	60
2.4. Dionísias Rurais - <i>ta kat'agrous Dionýsia</i>	62
2.5. Leneias.....	63
2.6. Antestérias	65
2.7. Diônisos na <i>ásty</i>	67
2.8. Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias - <i>Dionýsia ta astiká/Dionýsia ta en ástei...</i>	68
CAP. 3. TRAGÉDIA GREGA – ESPETÁCULO E DIONISIMO NA PÓLIS	73
3.1. <i>Theatron</i> – As origens religiosas da tragédia	75
3.2. Tragédia, tirania e dionisismo na pólis grega	85
3.3. Um novo reordenamento poliade e o discurso visual do tirano	90
3.4. <i>khóra</i> e <i>ásty</i> para um deus a céu aberto	93
3.5. Diônisos Týrannos – o espaço selvagem espaço domesticado no contexto das grandes dionísias	97
CAP. 4. DIÔNISOS <i>DESMÓTES</i> – O DEUS EM PEDRA NA PÓLIS E A SUA EXPRESSÃO MATERIAL	103
4.1. Corpus documental – o repertório dos teatros da Grécia e do Ocidente grego	103
Apresentação	103
4.2. O teatro e seus elementos essenciais – forma e disposição	106
4.3. Grécia	112
4.4. Ocidente Grego	147

SUMÁRIO

4.5. Grafar a pólis em pedra: a questão da agência e a singularidade do teatro grego antigo	176
4.6. Síntese interpretativa do corpus documental	179
CAP. 5. DIÔNISOS <i>ELEUTHÉRIOS</i> – O DEUS A CÉU ABERTO E SUA PAISAGEM	188
5.1. Introito: pontos de uma paisagem apreendida pelo olhar	188
5.2. Espaço, lugar, paisagem	191
5.3. A paisagem como conceito	194
54. <i>Oinops pontos</i> : Diônisos, o teatro e o mar da cor do vinho	201
5.3. Diônisos a céu aberto materializado na paisagem da <i>pólis</i>	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
REFERÊNCIAS	229
BIBLIOGRAFIA	231

PRELÚDIO

Pelo seu fascínio o dionisismo chamou a atenção de inúmeros estudiosos, inspirando reflexões sobre sua natureza e função na *pólis* grega. Algumas delas, por sua importância e originalidade, já são consideradas clássicas, como os trabalhos desenvolvidos por Nietzsche (1992), Otto (2001), Jeanmaire (1980) e Kerényi (2004). No que concerne ao dionisismo tais contribuições carregam consigo análises profícuas ao arqueólogo e historiador, bem como problemas de interpretação e leitura.

Numa dissertação que tenha como ponto central o teatro antigo de dezesseis *póleis* do mundo grego e sua inter-relação com o culto de Diônisos é impossível não citar alguns autores. Nietzsche (1992) e o seu “Nascimento da Tragédia” é constantemente revisto no mundo contemporâneo. Sua visão tem sido revista, muitas vezes criticada, mas ainda assim, continua sendo uma referência nos estudos sobre o dionisismo.

Quanto a W. Otto, que define o deus como um deus delirante, o faz utilizando Homero, sem o citar, pois o autor da *Ilíada* se refere ao deus como *mainômenos Dionýsos*, o “delirante Diônisos”. Segundo Kerényi, se por um lado Otto acerta, indo buscar em Homero a melhor definição para o deus do vinho, por outro ele se equivoca ao alertar para o mundo dionisíaco como um mundo de mulheres, aludindo à parturição e cuidado de crianças. Na percepção de Kerényi a comparação do dionisismo com uma epidemia religiosa consiste no único elemento que se configura aceitável para o pensamento científico, e isto foi resgatado por E. Rohde, que levantou a tese de uma religião estrangeira na Trácia, Rodhe deu à tese de Nietzsche uma sustentação histórica e ao mesmo tempo corrigiu-a (Kerényi, 2004: 113-121) e pintou o quadro de um deus estrangeiro à sensibilidade helênica (Trabulsi, 2004: 13). Para Rodhe o dionisismo representou, na cultura grega um corpo estranho, alhures, sua origem vinha da Trácia, muito particularmente entre suas estirpes trácias meridionais (Rohde, 1973: 308-317). Já segundo Vernant, não há como sair do problema do caráter estrangeiro do dionisismo, pois essa estranheza o historiador a assinala ao rejeitar a origem do deus fora das fronteiras da Grécia, na Trácia. Mas essa exterioridade de origem é, ela

própria, um postulado que se imporia ao helenista como uma evidência (Vernant & Vidal-Naquet, 1999: 338). Para W. Burkert, com a antítese entre Apolo e Diônisos, Nietzsche pensou ter encontrado a chave para a história espiritual dos gregos, bem como a chave para a essência da arte, o sonho em oposição ao devaneio, a forma e a definição em oposição à dissolução e à destruição. Assim, o apolíneo e o dionisiaco, para Burkert, ganharam significado e uma vida próprios, tornando-se desse modo quase independentes da sua origem na religião grega (Burkert, 1993: 434). A interpretação do autor do “Nascimento da Tragédia” é híbrida, um de seus erros, mesmo se valendo da tradição e inspirando-se em Eurípides, é ignorar as ménades que, depois de Diônisos, são as personagens mais importantes no mito. O prevalecimento de um exagerado lance explosivo a retratar o dionisiaco é, segundo Kerényi, a contribuição de Nietzsche, posição que influenciará as obras de Otto, Nilsson, Jeanmaire e Dodds, que identificaram o núcleo da religião dionisiaca na experiência orgiástica do deus e seus fiéis (Kerényi, 2004: 119-122).

H. Jeanmaire é outro importante estudioso que analisa o dionisismo. Segundo Trabulsi, ele tem o grande mérito do comparatismo antropológico, mas nem sempre foi capaz de evitar, ao estabelecer uma analogia entre os diversos êxtases contemporâneos e o dionisismo antigo, os preconceitos que o nosso mundo carrega. No entanto, Trabulsi salienta proficuamente que Jeanmaire, mesmo tendo a grande desvantagem de escrever seu livro antes da decifração da linear B, detém uma análise e uma obra cuja solidez faz com que conserve uma atualidade impressionante (Trabulsi, 2004: 14). Já Kerényi, por um lado, se fundamenta numa ampla pesquisa com um incomensurável número de fontes, o que dá ao seu trabalho um inegável reconhecimento; por outro lado, ele se atém a um modelo Junguiano, estabelecendo arquétipos a partir do mundo antigo, o que para Trabulsi, é um caso mais grave que o de Nietzsche, no que concerne à análise do dionisismo (Trabulsi, 2004: 13-14). Entendemos que, eventualmente, a abordagem Junguiana de Kerényi não contribui para o nosso conhecimento do dionisismo, uma vez que prende o culto antigo a arquétipos fixos, concebidos para explicar a psiquê humana contemporânea, desconfigurando uma análise histórica do deus do vinho e de seu culto. No entanto, é preciso frisar que mesmo com sua abordagem junguiana a documentação levantada por este autor é imprescindível a

qualquer pesquisador que se debruce sobre Diônisos. Seu levantamento exaustivo de fontes textuais e arqueológicos consiste num valioso inventário ao pesquisador. O trabalho de Marcel Detienne, *Dioniso a céu aberto* (1990) é um importante contributo aos estudos sobre o deus do vinho. Detienne procura o aspecto de um deus a céu aberto, o que nos interessa na nossa própria interpretação da documentação material.

No Brasil os estudos acerca do dionisismo têm avançado paulatinamente, existem algumas produções acerca da iconografia de Diônisos desenvolvidas na Universidade de São Paulo: dentre estas destaquemos o trabalho de M. B. Florenzano acerca da representação de Diônisos nas moedas gregas e o trabalho de H. Sarian, com sua leitura iconográfica dos personagens Héracles e Diônisos na ânfora ática do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Citemos enfim, um dos trabalhos mais significativos sobre o dionisismo desenvolvido por um pesquisador brasileiro: *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*, obra de José Antônio Dabdab Trabulsi. Trabulsi analisa num período de longa duração, que vai da época arcaica até o fim da época clássica, o dionisismo e sua relação com o poder no sistema políade, demonstrando que Diônisos ao ser domesticado serve como “aparelho ideológico do Estado” (Trabulsi, 2004: 145). O referido trabalho é uma importante e valiosa referência para os pesquisadores que abordam o tema.

Entre as contribuições mais recentes sobre o dionisismo devemos citar ainda os autores vinculados ao Centro Louis Gernet da França. Além do próprio Gernet, Detienne, Vernant, Vidal-Naquet, Daraki, Lissarrague, Villanueva-Puig, pesquisadores que se atêm a uma leitura antropológica, além de acrescentar ao debate inaugurado pela obra de Nietzsche importantes reflexões acerca de Diônisos, seu culto e sua permanência na Grécia antiga. Tais contribuições, entre outras, associadas aos textos antigos e à documentação material nos permitirão ter uma percepção mais acurada sobre o problema de Diônisos e sua expressão material no teatro grego antigo das pólis da Grécia e de suas *apoikias*.

Com relação à “materialização” do dionisismo na cidade grega, devemos citar os estudos que lidaram, aqueles que se debruçaram sobre o teatro como espaço físico definido na *pólis*. Um importante passo na sistematização dos

estudos do teatro antigo foi dado por Daremberg e Saglio no século XIX com seu *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, fornecendo informações sistematizadas acerca da história e da forma do teatro, inclusive alguns resultados das escavações no teatro de Diônisos em Atenas, realizadas pelo pesquisador alemão M. Dörpfeld. Nos anos subsequentes. Nas décadas de 40 e 50, tem-se o trabalho de Pickard-Cambridge e Roland Martin, quase contemporâneos a trazer importantes contribuições acerca do teatro, o primeiro com uma análise cuidadosa e acurada do teatro de Diônisos em seu *Theatre of Dionysus in Athens* (1946), e o segundo com o já clássico *L'Urbanisme dans la Grèce Antique* (1956), a discutir o princípio funcional nos planos ortogonais e a especialização de zonas de agrupamento, percebendo nos ambientes construídos como santuários e ágoras, teatros e ginásios, peças constitutivas da monumentalização da cidade que modelam traços originais da vida helênica. Embora criticado por alguns autores, a originalidade do trabalho de Martin revela importantes questões no que tange ao urbanismo na Grécia antiga.

M. Bieber deu um passo significativo ao publicar, na década de 60, seu livro *The History of the Greek and Roman Theater*, (1961) ainda hoje uma obra de referência para os estudiosos do teatro grego e romano no que concerne ao seu aspecto material. Tais autores se empenharam em recolher provas materiais acerca do teatro antigo, mas foi T. B. Webster, segundo J. Green, particularmente quem se ateve à necessidade de sistematizar o diversificado corpo material até então utilizado como prova (Green, 1994: xiii). Dentre as produções de T.B. Webster mais significativas estão: *Greek Theatre Production e Illustrations of Greek Drama*, esta última em coautoria com A.D. Trendall (1971), a sistematizar valiosas informações sobre a iconografia do teatro presente nos vasos áticos. Ainda sobre o aspecto iconográfico não poderíamos deixar de citar o significativo trabalho de T. Carpenter (1986), publicado na década de 80, um estudo minucioso a traçar o desenvolvimento da imagem de Diônisos nos vasos áticos de figuras negras, percebendo a originalidade da criação da imagem do deus por toda a Ática. No rol das produções mais recentes não deixemos de citar os trabalhos de J. Green (1994), particularmente seu *Theatre in Ancient Greek Society*, influenciado por gerações de estudiosos do tema, mais especificamente M. Bieber, A.D.

Trendall e T.B. Webster, citados acima. Temos ainda os trabalhos desenvolvidos por L. Polacco: *Il teatro de Dioniso Eleutereo ad Atene* (1980) e *Il teatro antico di siracusa*. (1992). Por último mencionemos o inovador trabalho de M. Pearson & M. Shanks com seu *Theatre Archaeology*, publicado em 2001, que se propõe a lançar novos enfoques sobre o tema, abordando questões que envolvem a complexa interpretação de dois discursos, aproximando projetos que fundem performance e arqueologia na dinâmica interpretação do passado material. Dentre os trabalhos atuais não poderíamos deixar de lado o importante trabalho de Jean-Charles Moretti (2011) e seu *Théâtre e Societé dans la Grèce Antique* (2011) e Peter Wilson que editou a obra *The Greek Theatre and Festivals* (2007). Tais autores matizam com novas cores os estudos sobre o teatro grego antigo.

Concordamos com R. Martin ao afirmar: A história da Arquitetura do teatro grego não é perfeitamente clara; muitos edifícios são ainda mal conhecidos porque a exploração permanece inacabada ou porque a publicação é insuficiente (Martin, 1956: 281). Por certo, o avanço nas pesquisas, por meio dos novos problemas colocados pela Arqueologia clássica e pela História antiga, tem propiciado resultados profícuos e alterado o cenário apontado por Martin.

Ante tantas contribuições o nosso intuito foi tecer algumas considerações acerca do dionisismo sob o prisma da arqueologia, tentando estabelecer alguns elementos que configurasse a expressão material do deus, aspectos do seu culto, bem como reflexões acerca do teatro na paisagem da *pólis*.

No primeiro capítulo: “O deus trágico na Grécia – *parousia*, epifania e errância”, procurou-se estabelecer algumas considerações acerca do espaço do deus, seu mito e seu culto. Priorizamos a narrativa para estabelecer uma síntese do culto dionisiaco do período arcaico até o helenístico.

No segundo capítulo: “Diônisos na *pólis*: o deus, o teatro e suas festas” foi estabelecida uma discussão sobre o teatro no contexto das festas dionisiacas para visualizarmos um quadro da institucionalização do teatro na Grécia.

Já o terceiro capítulo: “Tragédia grega – espetáculo e dionisismo na *pólis*”, revisitou o debate sobre o surgimento da tragédia e sua inter-relação com

a tirania. Procuramos tecer algumas considerações acerca da relação *ásty* e *khóra* na Grécia e finalizar com a questão da tirania e do agrilhoamento do deus no contexto das dionísias urbanas.

O quarto capítulo: “Diônisos *Desmótes* - O deus em pedra na *pólis* e a sua expressão material” é composto pelo nosso *corpus* documental, com aspectos físicos materiais dos dezesseis teatros que ora analisamos. Ao final fizemos uma pequena síntese interpretativa da nossa documentação, priorizando os aspectos do teatro relacionado aos espaços sagrados e aos espaços cívicos.

O quinto e último capítulo: “Diônisos *Eleuthérios* - o deus a céu aberto e sua paisagem na *pólis*”, se atém a reflexões sobre o teatro grego e a paisagem. Foi estabelecido um pequeno debate sobre os conceitos de espaço, lugar e paisagem. Como em nosso repertório alguns teatros estão voltados para o mar, resolvemos tocar na questão do mar para os gregos. Estabelecemos uma pequena discussão sobre esta questão, utilizando dois tipos de documentação: a textual e a iconográfica. A saber o hino homérico a Diônisos e a cena da famosa taça de Vulci, pintada por Exéquias. Ambos a tratar do episódio de Diônisos e os piratas. Estes dois tipos de documentação, bem como uma pequena síntese acerca da metáfora *oinops pontos*, são uma introdução para a analisarmos os dezesseis teatros que compõem o nosso repertório. Ao ler a documentação material priorizamos qual a configuração do teatro grego em relação à paisagem políade da Grécia e do Ocidente grego. A nosso ver, é esta materialização do deus do vinho que expressa, por meio do seu espaço, a totalidade da *pólis*.

PARTE I

**DECODIFICAR DIÔNISOS –
DO ARCAISMO AO PERÍODO HELENÍSTICO**

CAP. 1

1. O DEUS TRÁGICO NA GRÉCIA – *PAROUSIA*, EPIFANIA E ERRÂNCIA

O teatro é, no mundo grego, uma forma de se tornar outro.

Jean-Pierre Vernant

1.1 *Diônisos*¹ *Eleuthérios* e seu espaço

No Panteão faltavas. Pois que vieste

No Panteão o teu lugar ocupa,

Mas cuida não procures

Usurpar o que aos outros é devido.

Panteão que preside

À nossa vida incerta.

Nem maior nem menor que os novos deuses,

(...)

Trouxeste algo que faltava

Ao número dos divos.

Por isso reina a par de outros no Olimpo

Odes, Ricardo Reis

O aedo Ricardo Reis nas três estrofes acima está a falar de Cristo e diz não menosprezá-lo ou odiá-lo. Para além dos inúmeros paralelos que já se fez entre Cristo e *Diônisos*, ocultado o sujeito a quem se dirige o belo poema do aedo, ele poderia sim, referir-se ao deus do vinho. Por muito tempo, ele reinou a par de outros no Olimpo, mas foi reconhecido e seu culto penetrou na Hélade com uma força que o fez materializar-se em estelas, vasos, moedas e estátuas, dentre outros suportes materiais, e a ter para si um lugar a céu aberto, o teatro, em certa medida a par dos deuses no Olimpo, numa epifania e *parousía* próprias, onde sua presença se firma ante o grego antigo como um deus

¹ Sabemos que o nome Dioniso já está consagrado no vernáculo, mas preferimos na presente dissertação utilizar o nome *Diônisos*, por estar mais próximo da grafia do nome do deus em grego.

diferente, estrangeiro e livre dos grilhões de um templo; seu lugar o torna livre em sua própria expressão material.

É importante salientar que todo estudioso, seja este arqueólogo, historiador ou de outras disciplinas, que se debruça sobre a história da Grécia se depara com o paradigma de Atenas. Ela é um paradigma tanto pelas fontes textuais, quanto pela documentação material. Isso não é diferente nos estudos que se referem a Diônisos. O volume de documentação textual sobre o deus e suas festas, bem como sua presença nas obras dos trágicos e dos comediógrafos, é muito vasto. Mesmo tentando sair de uma posição atenocêntrica, tomaremos este paradigma como ponto de partida para tentar ir além desta visão e chegar a algumas reflexões acerca do culto de Diônisos em dezesseis *póleis* do mundo grego, situadas geograficamente na Grécia e na Itália.

Retomando ao lugar do deus que configura sua expressão material nos perguntamos: se o deus, transposto da Beócia até Atenas se firma num lugar, tem seu próprio espaço, onde Diônisos está? Esse deus livre, libertador, com o passar dos anos vai se materializando, primeiro em madeira, depois em pedra, a sua expressão material ganha formas. Primeiro um círculo de terra batida se firma no chão, em seu centro os gregos dispõem a *Thyméle*, e este é o local onde se canta e se dança em honra ao filho de Zeus. Paulatinamente seu espaço toma a seguinte forma: bancos retos numa estrutura de madeira, depois de aproveitado o sopé da encosta da Acrópole, o lugar do deus se firma em pedra e passa a ter a forma de uma ferradura, o *theatron* ou *koîlon*, “lugar para ver”, se abre para a cidade. Firmado na *pólis*, o teatro torna-se seu espaço e associado a ele há sempre um santuário. Diônisos não tem para si a grandiosidade de um templo, como seu pai o Porta-Égide tem em Olímpia. O seu lugar é a céu aberto. Em *Bacchos au coeur de la cité*, ao falar acerca do *thíasos* dionisíaco e seu espaço político, os autores demonstram bem a dimensão político-religiosa do deus evidenciada pela sua materialização no que tange ao seu lugar

A verdade é que o lugar da posseção dionisíaca não é em certos lugares da cidade, mas nos antros rochosos das colinas arborizadas que circundam as planícies cultiváveis. O imaginário nos mostra o

deus a chegar primeiro entre caçadores, ele desce para cidade num segundo momento. Se ele obtém direitos de permanecer na cidade é graças ao teatro. E é verdade que a grande maioria dos templos dionisiacos estão estreitamente articulados a um teatro. Não deixemos de mencionar Atenas e Erétria, para nos ater a um conjunto bem conhecido. No entanto, não devemos esquecer que o quadro arquitetural do teatro grego pode abrigar reuniões das mais diversas origens e que as origens religiosas do teatro pode abarcar ainda inúmeras questões. O teatro de Diônisos em Atenas possui um santuário muito modesto que se apaga no flanco sul da Acrópole. No IV sec. em Erétria, no entanto, o teatro, graças aos trabalhos de terraplanagens colossais, se integra harmoniosamente ao lado do templo de Diônisos, num ambicioso programa de delineamento que remodela completamente o norte da cidade. Mas, como escreveu Roux, «Diônisos tem que ser bloqueado no quadro suntuoso e artificial da arquitetura humana» (Bérard & Bron, 1986: 13-14).

Os autores acima evidenciam o aspecto político do espaço dionisiaco e Rush Rehm na sua obra *The Play of Space – Spatial Transformation in Greek Tragedy*, nota que há várias categorias de espaço no teatro, dentre estas o espaço arquitetural (Rehm, 2010: 1-3). Ainda no tocante à leitura do espaço, temos a leitura de Amos Rapoport (1982: 58), a nos mostrar que o espaço físico fornece indícios que limitam ou guiam, sem contudo determinar o comportamento do indivíduo em uma situação social, havendo um código que o ambiente construído detém. O espaço, na análise de Rapoport, ao fornecer tais indícios do comportamento em cada contexto, viabiliza uma comunicação não verbal que pode ser apreendida, sendo possível distinguir os seus efeitos diretos e indiretos nas pessoas (Rapoport, 1978: 16-7). Interligando a leitura de Rapoport à de Chouquer, entendemos que a análise das formas construídas não coloca o pesquisador diretamente na presença de fatos antigos, mas o coloca diante dos fatos antigos transformados. Assim, para este autor o espaço é uma fonte essencial de análise e as redes de formas são o material desta análise, havendo a necessidade de espacializar, de integrar a uma rede quando esta existe, eis uma necessidade fundamental para poder compreender o sistema do passado (Chouquer, 2000:104;115). Tanto em Rapoport quanto em Chouquer o espaço e a análise das formas construídas nos fornecem

códigos que podem ser decodificados pelo pesquisador, colocando-o mais próximo possível do passado. Sob essa perspectiva, ao analisar o teatro antigo, o entendemos como um ambiente construído e como tal, configurado como um registro da história da sociedade grega, como um artefato histórico (Florenzano: 2006: 1). Mike P. Pearson e Colin Richards concebem o ambiente como um artefato cultural e veem a arquitetura como uma *tecnologia simbólica* e por isso afirmam que

O espaço é uma prática (ou nossas ações cotidianas), mas é também símbolo e poderíamos conceber a arquitetura como tecnologia simbólica. Os significados que são dados a lugares e à ordem espacial, não são fixos ou dados aleatoriamente, mas podem ser evocados no contexto da prática e de sua recorrente utilização. Os significados aderem a um quadro somente por meio da mediação da atividade humana. No entanto a capacidade de reinterpretar e alterar significados e ideologias é limitado pela ordem espacial já existente. Em outras palavras podemos fazer história não como queremos, mas em circunstâncias que não somos nós próprios que as escolhemos. A relação entre forma espacial e ação humana é mediada pelo significado. As pessoas ativamente dão seus significados ao ambiente físico, e costumam agir de acordo com esses significados (Pearson & Richards, 2005: 4).

Poderíamos dizer ante as considerações sobre o espaço como uma prática e o ambiente como artefato cultural, que estas perspectivas de análise nos levam a visualizar o teatro grego antigo disposto na paisagem, que manifesta um simbolismo próprio a revelar aspectos do culto e suas interações na sociedade da Grécia e de suas *apoikias*. Ainda sob o prisma dos autores acima citados a relação que se dá entre forma espacial e ação humana mediada pelo sentido pode ser visualizada na arquitetura e ordem de determinado ambiente construído, por isso Pearson e Richards novamente sinalizam que:

A arquitetura incorpora e expressa certos princípios de ordem e classificação. Pois um espaço cultural é construído num contexto definido, onde as pessoas realizam atividades específicas em determinados momentos. Elas se movem através de seus limites e

realizam ações em lugares apropriados. Assim, o significado é realizado através de práticas sociais. Tal contingência permite uma redefinição do espaço sem necessariamente alterar as suas propriedades físicas. Para o arqueólogo a cultura material e sua natureza reflexiva podem ser reveladas nas possíveis mudanças do significado espacial de uma dada forma arquitetônica (Pearson & Richards, 2005: 36).

Esta perspectiva é claramente problemática, segundo os autores. No entanto, no seu entender, ela não representa um obstáculo intransponível e os dados arqueológicos, se analisados com um rigor metodológico, podem nos mostrar a arquitetura e sua ordem num contexto social. Ao expressar princípios de ordem e classificação, o teatro antigo grego, sua inserção no lugar, delineia o que podemos chamar de contexto arqueológico; como um dos elementos constitutivo da *pólis*, o teatro é um artefato cultural e pode, como registro arqueológico, nos remeter a uma importante reflexão, para isso nos atemos à percepção de John Barret, a notar que determinadas práticas levam ao conhecimento do registro arqueológico e por isso ele nos mostra que

A evidência arqueológica não precisa ser vista como o "registro" significativo de várias manifestações sobre o passado. Em vez disso, pode ser vista como vestígios residuais de uma gama muito diversificada de materialidades. Estas materialidades eram interpretadas à luz de pressupostos e preconceitos sobre a natureza do mundo. A validade dessas hipóteses foi experimentada e monitorada através da prática, uma avaliação empírica levada adiante por disposições corporais e sensoriais, bem como discursivamente. Como arqueólogos, podemos investigar como essas diferentes materialidades podem ser conhecidas, as práticas através das quais os conhecimentos foram realizados e monitorados, e as consequências dessas práticas (Barret, : 81).

As nossas considerações sobre o teatro grego antigo e os indícios que ele nos fornece para entender aspectos sociais da Grécia antiga nos fazem alinhar as perspectivas teóricas visualizadas acima com a discussão sobre o lugar na arqueologia. Maria Nieves Zedeño e Brenda Bowser no texto *The Archaeology of Meaningful Places*, concebem lugar como a junção entre

ambiente, povo e significado convergindo em múltiplas escalas, em processos, criando o registro do comportamento, percepção e cognição. Para as autoras o lugar é transformado devido aos próprios agentes sociais que estabelecem e mantêm esta transformação. O registro arqueológico quando relacionado com o lugar pode revelar aspectos sociais. Lugar é um repositório de sequências e ações, que através do tempo torna-se parte da tradição de um povo (Bowser & Zedeño, 2008: 1). Isso nos fez lembrar Julian Thomas que concebe lugar não como uma coisa ou entidade, mas um conceito relacional. O espaço é transformado em lugar através da intervenção humana. Nesse sentido, se tomarmos lugar como paisagem, esta pode ser vista como uma estrutura integradora, como um contexto que interconecta os atos humanos dispersos, significativamente. A paisagem, para Thomas é um mundo familiar no qual as pessoas realizam suas tarefas. (Thomas, 2001: 171-3). Tanto as autoras quanto Julian Thomas nos mostra que os lugares não são simplesmente passivos, mas eles exercem agência sobre nós e nós sobre eles. O homem não está dentro de um ambiente totalmente inanimado, mas ele interage com o território e à medida que o cria, o território interage com ele. Sob esta perspectiva teórica, a da Arqueologia da paisagem, buscaremos entender o teatro grego antigo inserido na planta da cidade, como parte integradora do lugar que ao ser colocado na malha urbana e ser integrado aos elementos geográficos à sua volta, a expressão material do teatro revela-nos aspectos do culto dionisíaco. Este ponto da nossa reflexão será abordado no capítulo de análise do nosso corpus documental.

O teatro de Delfos de frente para o templo de Apolo, integrado à paisagem do Parnaso. Acervo Laky 2009.

Na perspectiva aqui adotada há uma convergência entre arqueologia e história. No tocante ao trabalho ora desenvolvido e a linha adotada no Labeca, Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, nos deparamos com um mundo grego rico e diversificado. A documentação material e textual nos coloca ante um verdadeiro caleidoscópio que é o mundo helênico, seja na Grécia seja em suas *apoikias*. O passado, especificamente o passado materializado, atua singularmente na formação de identidades de grupos e indivíduos. O viés adotado em nosso trabalho estabelece uma conexão entre textos e artefatos. Um trabalho que verse sobre Arqueologia Clássica necessita dar conta da materialidade do texto, assim nos valem das reflexões de Anders Andrén, a salientar que

Como objetos, os artefatos e os textos são idênticos, uma vez que todos os textos são artefatos. Esta perspectiva material da escrita é importante a partir de vários pontos de vista. (...) O estudo dos primeiros textos levam a questões, tais como: o material em que os textos são escritos e a forma da escrita. A perspectiva do objeto também pode explicar que há grandes semelhanças entre a crítica das fontes históricas e arqueológicas. Em ambos os casos, a fonte escrita pode incluir a questão do grau de preservação da fonte material. E em ambos os casos o grau de preservação depende das ações dos homens bem como dos processos naturais no decurso dos séculos. A característica material dos textos também tem sido usada metodologicamente em larga escala nos estudos históricos (Andrén, 1998: 147). (Grifo nosso)

A perspectiva material da escrita faz com que a musa Clio se apresente unida à arqueologia. Carlo Ginzburg, ao discutir sobre o paradigma indiciário, nos mostra que o conhecimento histórico é indireto, conjectural e que a história, como ciência *sui generis*, está irremediavelmente ligada ao concreto (Ginzburg, 1989:156-7). Nesse sentido ela se aproxima da Arqueologia. A. Snodgrass ressalta a convergência entre a arqueologia e a história e mostra que a arqueologia, com sua análise cuidadosa de um vasto corpo de documentação material, pode lançar luz sobre questões muitas vezes inacessíveis ao historiador. Sob esse prisma a aliança entre história e arqueologia é muito profícua e tais resultados arqueológicos podem dizer tanto quanto a linguagem usada pelas fontes documentais (Snodgrass, 1985: 193-5). A. Chevitarese nos faz refletir sobre os mecanismos que o pesquisador pode utilizar para se chegar à confirmação de sua hipótese: a realidade documental subentende um conjunto de informações potenciais de diversas naturezas: textos antigos diversificados e vestígios materiais heterogêneos (Chevitarese, 1997: 14). Refletindo sobre esta aliança, a associação dos vestígios materiais às fontes textuais e à documentação dos teatros nos coloca ante um quadro em que é possível analisar o dionisismo no contexto da *pólis* grega antiga, aspectos do culto dionisíaco e de sua expressão material no urbanismo e relacionado à paisagem da Grécia arcaica e clássica. O teatro grego antigo disposto num espaço próprio na paisagem nos fornece aspectos da vida cívica da sociedade grega que está amalgamada à vida religiosa. O aspecto religioso diretamente relacionado ao teatro pode ser evidenciado por meio de três fontes: os vestígios arquiteturais, os quais demonstram que associado ao espaço do teatro, para alguns casos, há um local de culto; as fontes textuais que incidem num já consolidado debate sobre as origens da tragédia associada ao deus e a suas festas, tratada mais adiante num outro capítulo; a imagética do deus presente nos vasos áticos de figuras negras e figuras vermelhas que associa as imagens do deus e seus seguidores às tragédias e comédias, tanto em vasos da Grécia como da Magna Grécia e Itália do Sul. Jean-Charles Moretti salienta que em Atenas, como em outros lugares, o teatro servia também regularmente às reuniões da assembleia do povo ou outras reuniões políticas. As reuniões da *ekklesía*, segundo o autor, eram mais frequentes que os

concursos musicais. Portanto, a cada ano o teatro foi mais utilizado para reuniões políticas que religiosas (Moretti, 2009: 23).

Fig. 200. Planta da Acrópole de Atenas.

Planta da Acrópole de Atenas. O teatro de Diônisos à direita e sua ligação com a stoá de Eumenes e o Odeon de Herodes Ático (Benevolo, 2003: 90).

O fato do teatro estar intrinsecamente ligado à vida cívica é notado por inúmeros autores, os outros edifícios próximos a ele demonstram esta relação. Segundo Hurwit, ao estudar o teatro de Atenas, a relação entre o teatro de Diônisos e o Odeon é visível na documentação arqueológica. Na segunda metade do século V o Odeon tomou um lugar de maior importância sob a administração de Péricles. Hurwit salienta que a evidência arqueológica e literária sugere que nesse período o teatro de Diônisos permaneceu um lugar modesto, não sendo aumentado nem reconstruído até o sec. IV a.C (Hurwit, 1999: 217).

Planta do teatro de Diônisos. Ao seu lado direito o Odeon de Péricles (Connolly, 1998: 99).

Outra relação entre o teatro e uma construção pública se torna evidente na forma da *Pnyx*. Como o teatro, a *Pnyx* tem uma centralidade em sua localização, como salienta Malaco, ela também combinava a altitude do terreno com a inclinação de sua cávea, aproveitando sua declividade (Malaco, 2002). Na *Pnyx* a atenção estava centrada no orador. O teatro numa situação semelhante amarrava uma percepção visual nítida de uma figura distante a uma voz que soava mais próxima (...) sendo a atenção do espectador focalizada no plano central (Sennett, 2006: 51-2). Por estas evidências apontadas pelos estudiosos, é importante que aprofundemos tal relação entre o teatro antigo e estas construções públicas e isso será feito quando da análise dos dados sistematizados dos vários teatros elencados em nosso repertório. Por ora, vejamos a interconexão entre o espaço teatral e a prática de culto. Tomemos como exemplo o caso paradigmático de Atenas, para no quarto capítulo abordarmos outros teatros do mundo grego.

O deus duas vezes nascido, vindo dos campos congrega duas esferas no seio da *pólis*: a cênica e a religiosa. Assim, no que tange à evidência física, e num outro capítulo iremos abordar o problema mais profundamente, os vestígios de centenas de teatros gregos e romanos são conhecidos; vão desde

os principais locais de Atenas, Delfos, Epidauro, Dodona, Siracusa, e Éfeso, por exemplo, até pequenos teatros localizados no interior das cidades e que não são muito conhecidos. A maioria dos teatros não conserva sua estrutura do V sec. a.C. - reconstruções importantes ocorreram no século IV a.C. e no período helenístico, e principalmente sob a ocupação romana. O teatro de Diônisos em Atenas, com suas várias fases, é um exemplo elucidativo deste processo. Quando o passante, seja este turista ou pesquisador visita Atenas, hoje, o teatro que ele vê não tem a mesma estrutura do teatro que Ésquilo ou Aristófanes conhecia. O que se vê são assentos de pedra em disposição curvas, "tronos" individuais na linha da frente, um piso pavimentado, a orquestra e uma estrutura elaborada criada no meio da orquestra. O teatro do período clássico teve bancos em linha reta na encosta, um piso de terra batida, a orquestra, o que faz com que os autores chegassem à conclusão que nesse período a orquestra não poderia ter sido um círculo perfeito e uma construção de madeira na parte de trás da orquestra, a *Skené*.

Estamos influenciados pela perfeição clássica do famoso teatro em Epidauro. No tocante a Atenas e Siracusa, o teatro foi reconstruído, enquanto em Argos o impressionante e grande teatro do século III a.C. foi construído em um novo sítio, o teatro do século V deveria ser mais compacto e estreito, em vez de circular. Para os autores, os teatros que nós temos, de qualquer período da Antiguidade grega, nos faz, no entanto, lançar um inestimável lume sobre a mecânica da produção. Os *koïlons* eram grandes e uma comunidade sentava-se ao ar livre - este não era um teatro de espaço fechado e privado, como mais tarde se tornará em Roma (Storey & Allan, 2005: 11).

Reconstituição hipotética do teatro de Atenas no V sec. a.C (Moretti, 2011: 50).

O teatro grego em sua essência era a céu aberto, a aproveitar a paisagem como cenário, mais que isso. A paisagem faz parte dele que está visivelmente interconectado à mesma. Disposto no assentamento e integrado a ela, o teatro, a expressão material do deus, pode revelar tanto o caráter *desmótes*, agrilhado, de Diônisos, por estar fixo em um lugar, inserido no dispositivo social, quanto seu caráter *lýsios* ou *eleuthérios*, ou seja, livre, libertador, por continuar em certa medida a céu aberto. É importante salientar aqui no início de nossas reflexões o que estamos a entender por “agrilhado”. Se Diônisos foi por muito tempo um deus de caráter selvagem, que muitos aludem a uma origem estrangeira, seja da Lídia ou da Frígia. Este deus, segundo alguns helenistas, ao ser inserido no centro do dispositivo social, principalmente no tempo de Pisístrato e a instituição da tirania em Atenas, passa a ser agrilhado. Quais são então os grilhões impostos ao deus? Como podemos analisar seu agrilhamento por meio da documentação material? É possível que Diônisos seja agrilhado em seu próprio espaço? Se estamos abordando lugar como um conceito relacional, que nos fala Julian Thomas (2001) estamos a refletir que o agrilhamento, e consequentemente as implicações que ele acarreta na sociedade grega, pode ser analisado sob a

perspectiva da materialidade. As tensões e ambiguidades inerentes ao deus continuam a existir, justamente porque o deus passa a habitar num único lugar, mas ele continua a ser de todo lugar. As pedras do teatro, sua fixação no assentamento poderiam ser vistas como os grilhões do deus? Em certa medida sim. Mas se o deus é agrilhado, ele é também *Eleuthérios* ou *lýsios*, e seu caráter de libertador também está presente ali, no assentamento. Quando o teatro é disposto de frente para a paisagem, a expressão material do deus lhe permite, estar agrilhado, fixo num lugar, mas também liberto. Quando o teatro é fechado, e nenhum horizonte está à vista de quem se senta nos bancos do *koílon*, o deus está completamente agrilhado. No caso do teatro romano, este agrilhoar é perfeitamente visível pois o teatro é ali completamente coberto. Frente à leitura dos helenistas, a nossa posição é que a partir de um deus agrilhado, preso nas amarras da esfera social, pode-se estabelecer parâmetros para tentarmos entender aspectos de um culto que está na esfera cívica. O teatro, esse lugar, que não é um templo, que serve às reuniões cívicas e ao divertimento dos gregos, é também um espaço que traz seu caráter religioso. Aberto para a paisagem, a morada de Diônisos revela o duplo aspecto do deus: agrilhado por estar num local fixo e libertador, por manter-se a céu aberto. O deus parte os seus grilhões quando neste espaço a ordem é contestada, o homem se pensa filho de uma ordem divina, mas com suas próprias questões a debater e a questionar. Não é o teatro o lugar onde Antígona contesta o sepultamento do seu irmão, opondo-se às leis de Creonte, que representa a *pólis*? Não é também no teatro que o poeta Eurípedes dá voz às mulheres e retrata tão bem a sua condição na sociedade grega?

A palavra agrilhoar traz em si um simbolismo e no teatro, numa das peças de Ésquilo, Prometeu é agrilhado por conceder aos homens o fogo de Zeus. Condenado a ter seu fígado devorado por uma águia, pássaro que simboliza o poder do soberano do Olimpo, a imagem imortalizada por Ésquilo do mito, já traz em seu cerne a chave deste conceito. Como o Titã que roubou o fogo do soberano do Olimpo, Diônisos está preso a grilhões quando é retirado dos campos e alocado num local fixo no espaço urbano. Os gregos em certa medida agrilhoam o deus quando o deslocam de uma esfera “selvagem” e o fazem habitar num espaço “civilizado”. Mas este agrilhoamento é o que simboliza a totalidade do território da *pólis*. Refletimos que são os grilhões que

aprisionam o deus que interconectam *khóra* e *ásty*. Como tantos outros deuses da Hélade, quando o deus do vinho veste o hábito de cidadão, lembrando uma expressão de Sissa e Detienne (1990), ele traz para a cidade aspectos de sua força centrípeta que confunde as fronteiras. Se o deus antes era insólito, ele passa a habitar na *pólis*, a ter um local fixo, a se fazer presente no espaço, a ser delimitado no território; o santuário e o teatro fixam Diônisos no assentamento, seus grilhões são de pedra, de mármore. Os tronos honoríficos sintetizam bem que o deus, agrilhado a um local, tem para si uma institucionalização, que antes não havia. Assim podemos dizer que há vários aspectos que demonstram os grilhões que em certa medida prendem o deus. Existem os grilhões institucionais, e aqui o caso mais emblemático é o da tirania que torna Diônisos representante de uma nova ordem vigente, um Diônisos *Týrannos*, a ter para si festas no calendário *políade*, a representar uma nova ordem estabelecida por meio de um golpe. Então podemos salientar que existem os grilhões imateriais e os grilhões materiais. Porque a expressão material do deus nos revela aspectos sociais da cidade grega. Assim, com o tempo a própria estruturação em pedra do teatro vai aos poucos agrilhando o deus cada vez mais e a vista do mar ou da paisagem cede lugar a um edifício cênico próprio. Um Diônisos mais urbanizado e menos *en agròs* vem se materializar no espaço. Entretanto, ele continua ali de frente para a paisagem a revelar sua singularidade, um deus a céu aberto nas *póleis* do mundo helênico, seja na Grécia ou nas suas *apoikias*.

1.2. Diônisos e seus epítetos – O inventário de um deus elusivo

O intento deste tópico é tecer breves, mas importantes, considerações acerca das fontes textuais referentes a Diônisos. Por meio dos epítetos visualizaremos melhor a interconexão do deus com a *khóra*, os epítetos ou suas denominações nos fazem entender melhor como a divindade se estabelece no transcurso do tempo. Não deixa de ser uma espécie de inventário, que permite ao arqueólogo saber como o deus se estabelece na Hélade. Tais denominações inferem determinados temas implícitos, que nos ajudarão a entender o processo que dá ao dionisismo sua singularidade e permite-nos

compreender melhor até mesmo denominações que o firmam em seu próprio espaço.

A fonte mais antiga com o nome do deus está em duas plaquetas encontradas em Pilos (PY Xa 102 e PY Xb 1419). Na primeira plaqueta lê-se *Di – wo – nu – so – Jo*. “*Dionysoio*”, como um fragmento feito a: *tu – ni – Jo*. No outro lado da plaqueta está registrado outro fragmento de algo que ainda não foi decifrado e diz: “no – pe – ne – o” para “wo – no – wa – ti – si”, ou seja, *oinoatisi*, que quer dizer “mulheres de *oinoa*”. Em ambas as plaquetas encontramos a denominação “o que é Dioniso” (Kerényi, 2002: 62). Dabdal Trabulsi retoma a questão dos tabletes para mostrar ao leitor a importância da complexidade da tese de uma divindade estrangeira, exógena à Grécia. O primeiro tablete foi descoberto em 1953 e o nome do deus acima especificado, segundo Trabulsi, aparece sozinho, o que levou os seus decifradores a duvidar de seu caráter divino. Diônisos é tido como libertador e este epíteto está diretamente associado ao nome de Zeus, invocado como seu filho O deus do vinho é chamado de *Eleuthèr*, filho de Zeus, a quem são sacrificados touros. A fonte deste epíteto são dois tabletes PY Cn 3 e PY Wa, “e-re-te-re”, bem como no tablete PY Na 18 que consta “e-re-u-te-ri”, o que pode equivaler a *Eleuthèr*, como o deus é chamado, que corresponderia ao *líber pater* dos romanos, o que remontaria, segundo Trabulsi ao indo-europeu “leudh” (Kerényi, 2002: 62; Trabulsi, 2004: 24). *Íakkhon* ou *Íakkhron*, banhado na suave luz de Zeus, este epíteto nos remete ao nome i-wa-ko, cuja leitura em grego pode ser *íakos*, *íachos* ou *íakchos*, assim as reminiscências deste nome nos dizem que

Tal luz se achava colocada, bem concretamente, sob a mão de um personagem divino considerado um duplo de Dioniso, seu nome, oriundo da mesma raiz que os dois personativos minóicos citados há pouco, provavelmente assumiu a forma definitiva “*íakkhos*”, com base no clamor insistente com que era repetido nas procissões (Kerényi, 2002: 69).

Assim tal epíteto íaco, poderia se referir ao nome chamado no clamor insistente com que era repetido nas procissões, ou a um tocheiro. Para Kerényi, *Na figura de Íaco, preservava-se a ligação de Dioniso com luz e fogo* (Idem).

Deus de mulheres, Diônisos foi chamado de *Liknítes*, despertado pelas ménades, tal despertar se dava na forma de uma cerimônia mística e tal nome indicava que o *líkknon* era seu receptáculo, a saber a caverna que brilhava com um esplendor em determinados momentos (Plutarco, De Iside et osiride, 365^a *apud* Kerényi, 2004: 41). As fontes que ligam o deus ao vinho são inúmeras. *Oínops* ou *wo-no-ko-so*, cor de vinho, esse líquido ambivalente como o deus em que Homero afirma pela boca da mãe de Heitor:

Tônico é o vinho, excelente para o homem no extremo das forças, tal como te achas, de tanto lutar em defesa da pátria. Ao que o filho responde: Mãe veneranda, não tragas a doce bebida; receio que os fortes braços me enerve, vindo eu a perder toda a força. A reverência me impede de vinho ofertar a Zeus grande com mãos impuras. (Hom. Ilid. VI, 60 e ss).

É interessante notar que o deus do vinho nunca recebeu o nome de *Âmpelos* “videira”, mas na Ática era chamado pelo nome de *kissós*, florente de Hera, isso nos atesta Pausânias (I, 31,6). Para Carl Kerényi, é possível considerar hera um termo que simultaneamente faz alusão à videira e a elude; para o autor o nome poético *oínops* ou *oínopos* faz alusão a Diônisos claramente (Kerényi, 2002: 56) e pode ser visualizada na tragédia de Sófocles, Édipo em Colono (v. 675 e ss).

Os epítetos do deus nos dão indícios da forma como ele se insere na vida do grego. Como se o homem grego revelasse metáforas para descrever a sua realidade. Tanto Diônisos, quando os outros deuses são nominados face o cotidiano que o circunda. Por exemplo, segundo Natalie Spneto (2005: 18-20), a ligação entre Diônisos e a festa das flores é indicada em alguns epítetos do deus. O primeiro epíteto é *Anthyos*. Pausânias (I, 31, 4) o menciona e fala de um altar dedicado a ele, sem dar mais explicações particulares. Um segundo epíteto é *Antheus*, que novamente Pausânias (VII, 21, 6) menciona ao falar de Patrasso, onde vizinho ao teatro era colocado um *témenos* em que estavam algumas imagens do deus, uma delas de Diônisos *Antheus*. A terceira epiclese é *Anthister*, um genitivo presente numa inscrição encontrada em Thera no séc. II a.C. Em todos os três casos o referir-se às flores encontra-se na raiz dos epítetos. Na visão de Spneto, tais alusões não nos permitem ter absoluta

certeza se elas têm a ver ou não com o universo dionisiaco. Em alguns casos o epíteto liga o deus a uma determinada divindade feminina. Em Flia, por exemplo, há altares de Apolo Dionysodotos, Ártemis Selasphóros, Diônisos *Anthyos* e das ninfas Ismenides (Paus I, 31, 4). O quarto epíteto que interconecta Diônisos com as Antestérias é *Euanthes* citado por Fanodemo (FGrHist 325f 12 *apud* Spneto 2005: 20).

Há um Diônisos *Bryáktes*, ou seja, exuberante. Sobre este aspecto Marcel Detienne, salienta:

(...) um relevo do século IV antes da nossa era mostra esse companheiro de Dioniso (Briactes), deitado durante o banquete na mesma posição que Próximo das orelhas pontudas sobre as montanhas de Delfos. Bruáktês é o Exuberante. Dessa exuberância que domina a cidade de Tebas quando, ao chamado de seu deus, ela começa a desabrochar em profusão (*brúein*) desde a verde salsaparrilha aos belos cachos, quando se dá por inteiro a Baco e se cobre de carvalhos e de pinheiros. Luxúria vegetal da “briônia” ou da videira que cresce em estado selvagem. Em sua raiz e em seu étimo, *Bruáktês*, o Exuberante (...). O Exuberante põe definitivamente seu senhor ao abrigo de uma interpretação que creditasse a Dioniso um poder que se dilui nas entranhas da terra, confundindo-o assim com deuses que desconhecem sua dúnamis, sua potência singular simbolizada pelo sangue e pelo vinho em estado de graça (Detienne, 1988: 109-110).

É imenso o inventário desse deus elusivo nas fontes textuais e em outras fontes de suporte material que trazem os seus inúmeros aspectos. Ao longo do nosso trabalho, tais fontes textuais já estão evidenciadas. Diônisos é grafado em sua história, seja pelo mito, seja pela história. Passemos às considerações sobre sua origem e suas viagens pelo mundo helênico.

1.3. O deus, seu nascimento e sua errância

Meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim.

Caetano Veloso

Um dia Zeus Porta-Égide se disfarçou de mortal e manteve em segredo um caso amoroso com uma bela mulher de nome Sêmele, uma das filhas de Cadmo, rei de Tebas. O relacionamento extraconjugal de Zeus enfureceu a deusa Hera que, enciumada, disfarçou-se de uma velha vizinha e aconselhou a bela amante de Zeus, nessa altura já grávida de seis meses, que pedisse ao soberano do Olimpo um favor, que seu misterioso amante não iria lhe poder negar: que o mais poderoso dos deuses a ela se mostrasse como de fato era em sua verdadeira natureza. Num primeiro momento, Zeus recusou-se a atender-lhe o pedido e Sêmele, resoluta, negou-se a deitar em seu leito. Então, furioso, o Senhor do Olimpo se mostrou em toda sua fulgurância, incinerando a mãe de Diônisos. No entanto, o deus Hermes salvou-lhe a criança divina, o costurou na coxa daquele que detém o raio e o trovão e reina por sobre todos os deuses, para que houvesse a sua segunda gestação. Por este fato, o exuberante Diônisos ficou conhecido em toda a Hélade como «o deus duas vezes nascido», que pode, sobretudo, ser definido como a criança parente de Zeus-o-Pai. Portanto, o deus do vinho, mais que qualquer outro, é a «carne de Zeus» (Apol. III. 4. 3; Apol. de Rodes IV. 1137; Graves, 2004: 62; Tassignon, 2001: 324).

Na antístrofe de uma das mais importantes documentações textuais sobre o deus do vinho *As Bacantes*, belamente Eurípides em seus versos, canta deste modo o nascimento de Brômios²:

Aquele
que saiu das entranhas
da mãe que, tomada
das dores da maternidade,
ao som do trovão alado de Zeus,
fulminada pelo raio,
abandonara a vida.

Mas logo o recebeu num abrigo,
onde havia de nascer, Zeus Cronida
ocultando-o na sua coxa
prendendo-o com fíbulas douradas,
a ocultas de Hera.

Deu-o à luz, quando as Parcas
fixaram, esse deus de chifres de touro,
coroou-o com uma coroa
de serpentes (...) (Eurípides, vv. 87-103).

Assim nasceu o Filho de Zeus e de Sêmele. Hesíodo, na Teogonia e nos Trabalhos e os dias (947; 614) o denominou Diônisos de áureos cabelos) e *Diónysos Polyghetés* (Diônisos das muitas alegrias). Já nos versos do maior aedo da Grécia, na Ilíada (Hom.: VI, 130; XIV, 325), o deus surge como *mainoménoio Dionýsoio* (o delirante Diônisos) e *khárma Bróteion* (alegria dos mortais).

Devido às perseguições da deusa Hera³, um dos mitos mais recorrentes, é que o deus fora criado no vale do Nisa. Seguindo instruções de Zeus, Hermes transformou Diônisos momentaneamente num cabrito e ofereceu-o às ninfas Mácris, Nisa, Érato, Brômnia e Baca, que habitavam no vale do Nisa, junto ao Monte Hélicon. As ninfas cuidaram do filho de Zeus, numa gruta, a nutri-lo de mel e leite, mimando-o com tal ternura que o Senhor do Olimpo as colocou entre as estrelas, nomeando-as de Híades (Apol. III. 4.3; Higino: Fábulas, 182; Técon, Sobre os Fenômenos de Arato. 177; Diod. Sic. III. 68-69; Apol. de Rodes IV. 1131; Sérvio: Éclogas de Virgílio VI, 15). No monte Nisa,

² «Brômios é um dos nomes de Diônisos ou Baco, em honra de quem se grita «Evoé!» Rocha Pereira, M.H. In: As Bacantes. Escólio.

³ O ódio de Hera por Diônisos e por sua taça de vinho, bem como a hostilidade de Penteu e Perseu, demonstram a oposição conservadora face ao uso ritual do vinho e em relação ao comportamento extravagante das ménades que num verdadeiro surto de contágio se irradiou da Trácia até Atenas, Corinto, Sicione, Delfos e outras cidades civilizadoras por volta do final do séc. VII e início do VI a.C. Graves nos lembra que Periandro, tirano de Corinto, Clístenes, tirano de Sicione, e Pisístrato, tirano de Atenas, teriam eventualmente decidido aprovar o culto e instituído festivais oficiais em honra ao deus do vinho. Há que se fazer um paralelo entre o mito e a história destas cidades. E por isso o autor argumenta que «É a partir daí que se admite que Dioniso e a sua vinha tenham acabado por ser aceites no céu – onde vai substituir Héstia no rol dos doze deuses do Olimpo em finais do V sec. a.C. (Graves, 2004: 116).

Diônisos teria inventado o vinho.⁴ É interessante perceber aqui o deus, como um deus civilizador. Ao atentar para a força do vinho, num dos tópicos do seu *Dioniso a céu aberto*, Detienne estabelece um paralelo entre Diônisos e Deméter e percebe que este novo deus é venerado sob o nome de *Orthós, ereto*; tomando as palavras antigas de Filócoro o autor nos lembra que é bebendo o vinho bem misturado que os homens deixam de ficar encurvados, como acontecia com o vinho puro. O vinho, como o próprio deus, também é agrilhoado, por seu elemento oposto, a água. Ao traçar a homologia que há entre o deus do vinho e a senhora dos trigais, o autor nos coloca ante este ideal civilizador. Tanto Deméter quanto Diônisos passam por este processo; vinho e pão civilizaram o grego e por isso o autor nos mostra que

Entre Dioniso e Deméter, a homologia prolonga-se no plano dos alimentos: antes que os mortais descobrissem o trigo e o pão, comiam raízes, plantas e frutos silvestres, condenados a comer alimentos crus e pesados, submetidos a uma dieta “destemperada”, como narra o autor da Antiga medicina. Alimentos *ákreta* como é o vinho puro, e que produziam dores violentas, doenças e não raro morte súbita. O vinho bem temperado inaugura o gênero da vida “cultivada”, da mesma forma que a comida à base do trigo moído de Deméter se introduz em campos e aldeias. É também, e sob a proteção de uma e de outra divindade, o início de uma arte de viver cuja regra se reparte entre a reflexão dietética, as práticas culinárias e o saber médico (Detienne, 1988: 68).

Voltando às andanças do deus. O menino então se tornara adulto e, apesar de seus ares afeminados, por ter sido criado entre as ninfas, a deusa Hera, o reconheceu e o ensandeceu, sendo o deus condenado a vagabundear

⁴ Graves (2004: 114) faz uma importante observação sobre a invenção do vinho e sua origem lendária: «A trama de toda a lenda mística em torno de Dioniso assenta essencialmente na difusão do culto da vinha através da Europa, Ásia e norte da África. O vinho, porém, não foi inventado pelos gregos, parecendo ter sido, muito pelo contrário, importado inicialmente em botijas e garrafas, de Creta. Existiam uvas bravas na costa meridional do Mar Negro, cuja cultura se estendeu até o Monte Nisa, na Líbia, através da Palestina, e daí, portanto, até Creta; atingiu a Índia através da Pérsia, e a Grã-Bretanha, na Idade do Bronze, pela Estrada do Âmbar. As orgias em torno do vinho na Ásia Menor e na Palestina – os tabernáculos, solenidades dos cananeus, eram, originalmente orgias ao estilo de bacanais – foram marcadas por estados idênticos de êxtase aos das orgias em torno da cerveja na Trácia e na Frígia. O triunfo de Diônisos advém do fato de o vinho ter substituído, praticamente em todas as regiões, outros elementos excitantes, como a cerveja, por exemplo. Neste caso, o autor argumenta a supremacia do vinho e sua cultura em relação a outras bebidas no mundo grego.

pelo mundo afora (Eurípides, Bac. vv. 99-102; Onomacritus citado por Pausânias: VIII. 37.3; Diod. Sic. III. 62; Hino órfico XIV. 6; Clemente de Alexandria: Ex. aos gregos, II. 16; Graves, 2004: 111).

Quem o acompanhava, onde quer que fosse era o seu tutor Sileno e seus seguidores, um verdadeiro exército de sátiros e mênades, usando como armas bastões cobertos de hera, a ter na ponta uma pinha, conhecidos por tirsos. Conta o mito que o deus navegou até o Egito, a trazer consigo a vinha. Heródoto (II, 49) já há muito mencionou que Diônisos é um deus estrangeiro, encontrado no Egito. Entretanto devemos constatar que o filho de Zeus não é o único deus grego que o historiador de Halicarnasso encontra entre as pirâmides. Giulia Sissa e Marcel Detienne nos iluminam sobre a presença do deus nas terras de Osíris

(...) Sem dúvida os egípcios conhecem Dioniso, são mesmos os primeiros a tê-lo conhecido. É Dioniso-Osíris que eles celebram da mesma maneira que os gregos. Apenas com a diferença que em vez de passear o falo como as helenas, as mulheres do Egito processionam as estatuetas articuladas que fazem movimentar-se por cordas e cujo membro viril se agita vigorosamente (...) (Sissa & Detienne, 1991: 245-6)

Ao chegar a Faro foi acolhido pelo rei Proteu. Ali o deus teria convidado certas rainhas amazonas a marcharem com ele contra os titãs e a restituírem o trono ao rei Amon. Posteriormente o deus seguiu na direção leste e rumou para a Índia, próximo ao Eufrates. Lá teve que enfrentar o rei de Damasco, a quem o deus arrancou a pele em vida e sobre o rio construiu uma ponte feita de hera e de vinha; eis que surge logo em seguida um tigre, enviado por seu pai que o ajudou a atravessar o rio Tigre. Ao alcançar a Índia, em seu caminho, teve que lutar intensamente para conquistar o país inteiro, onde instituiu a arte da viticultura, decretando ali leis e fundando magníficas cidades (Apol. III. 5. 1; Ésquilo, Os ed. Frag.; Diod. Sic. III. 70-71; Graves, 2004: 111).

As diversas variantes do mito de Diônisos, seu caráter errante, reflete, o que poderíamos chamar de uma «expansão dionisíaca», nas regiões onde os gregos chegavam, pois

à medida que se estendia o horizonte geográfico dos gregos, o ciclo de lendas relativas a Diônisos e às suas expedições tomavam maior incremento. Este feito é surpreendente, sobretudo, a partir das campanhas de Alexandre, que se assemelha a outro Diônisos, a avançar como vencedor até os mais remotos confins do globo terrestre conhecido pelos gregos. Reproduz-se a este respeito o fenômeno que notamos para outras divindades, em particular Ártemis. Havendo encontrado no estrangeiro um deus que parecia ter, por sua essência, certa semelhança com Diônisos, os helenos não vacilavam em estabelecer identificações que estenderam singularmente ao domínio do filho de Zeus e de Sêmele. Conquistador este, de todos os países com os quais os gregos estabeleceram relações, ele se encontrava tanto na África quanto na Ásia, no Egito, na Líbia, na Etiópia, entre os países árabes, e também na Bácia e até na Índia (Richepin, 1957: 394).

Em seu regresso o deus foi surpreendido por um ataque de Amazonas, cujas hordas teria perseguido até Éfeso, tendo algumas delas refugiando-se no santuário do templo da deusa Ártemis, outras escaparam para Samos, mas estas o deus do vinho perseguiu de barco, matou tantas que o campo de batalha passou a se chamar Panema. Por fim, o deus regressou à Europa, passando pela Frígia⁵, onde sua avó Rea o purificou dos imensos crimes que cometera durante a sua loucura, iniciando-o nos segredos dos seus mistérios. Depois disso, ele invadiu a Trácia. No entanto, mal os seus homens chegaram à foz do rio Estrimão, Licurgo, rei dos Edônios, conhecido como o «repelidor de lobos» os atacou selvagememente e com o agulhão de bois capturou-lhe o exército, enxotou as mônades através da planície sagrada do Nisa e, todas simultaneamente deixaram cair os seus instrumentos sacrificais, fustigadas pelo matador de homens, salvo o próprio deus, que se lançou no mar e refugiou-se, amedrontado, nos braços de Tétis. Contrariada, a deusa Rea não só ajudou os prisioneiros a fugir, como ainda enlouqueceu Licurgo que, ensandecido, matou o próprio filho, Drias, com uma acha, supondo que estava

⁵ Na Frígia e na Lídia, os documentos relativos ao culto de Diônisos são numerosos: algumas vilas frigianas, entretanto, aparecem como «lares dionisíacos» porque vários documentos votivos concentram-se aí. A especificidade dessa documentação associada a essa densidade e à paisagem religiosa geral desses territórios levam a considerar a Anatólia como uma das peças chave da história do culto de Diônisos. De fato, mesmo se os tablets em Linear B deram o nome que o deus devia ter na Grécia desde

a derrubar uma vinha e, antes de voltar a si, de recuperar a razão, pensou estar a podar uma videira, arrancando assim o nariz, as orelhas, os dedos dos pés e das mãos do cadáver. Este fora um crime tão atroz que todo o solo da Trácia se tornou estéril. Ao regressar do mar, Diônisos fez anunciar que os campos continuariam áridos se acaso Licurgo não morresse. Conta-se o mito que os Edônios conduziram o rei ao Monte Pangeu, atrelaram-no a quatro cavalos, fustigaram os animais, que lhe despedaçaram o corpo (Apol. III. 5.1; Hom. Iliad. VI. 130-40; Burkert, 1993: 323; Graves, 2004:112).

Findados seus problemas na Trácia o deus prosseguiu viagem e seguiu para a Beócia, onde chegou a Tebas e convidou as mulheres a juntar-se a ele, nas suas orgias no Monte Citéron. Isabelle Tassignon nos mostra que as fontes textuais e fragmentos literários relatam a chegada de Diônisos numa *pólis* grega e seu encontro com o rei situam sempre o deus no centro de uma ação a desenvolver-se sob as mesmas modalidades. Tassignon argui que na peça *As Bacantes* o deus é descrito como um estrangeiro vindo da Lídia, a retornar para o seio da família materna para se fazer reconhecer como deus. O rei de Tebas, Penteu, é seu primo. A autora salienta ainda que na *Ilíada* Homero evidencia como seus parentes Ténès, Télefo, Perseus ou Orfeu, estes são reis e heróis filhos de Zeus, Héracles ou Apolo, que, por sua paternidade divina, possuem um parentesco distante com Diônisos, que não são homens ímpios: contudo estes jovens heróis não o reconhecem como um deus e o excluem de seus sacrifícios, e preferem honrar a Apolo que aparece em cada um destes casos como uma grande divindade local (Tassignon, 2001: 309-310). Ao estabelecer um paralelo entre a peça de Eurípides e os versos de Homero, a autora evidencia uma matriz no mito que permeia a chegada de Diônisos e a sua luta para se fazer reconhecer como divindade. Basta que lembremos também das perseguições que a deusa Hera lhe infunde até que finalmente ele ascenda ao Olimpo, tome o lugar de Héstia que amistosamente o cede, e seja reconhecido no panteão. Já em Tebas, que é um modelo de cidade grega arcaica,

Dioniso chega disfarçado. Não se apresenta como o deus Dioniso,
mas como o sacerdote do deus. Sacerdote ambulante, vestido de

a segunda metade do II milênio, vários são os testemunhos literários que descrevem Diônisos como um estrangeiro vindo da Ásia Menor como um lídio ou como um frígio. (Tassignon, 2002: 233).

mulher, ele usa o cabelo comprido batendo nas costas, tem tudo do meteco oriental, olhos escuros, ar sedutor, bem-falante... tudo o que pode perturbar e irritar Penteu, o semeado do solo de Tebas (Vernant, 2000: 152).

É na bela passagem de Antígona que Sófocles dá voz ao coro para caracterizar um Diônisos tebano, flamante e epifânico:

(...)
(Elêusis)
Em Tebas, máter-polis
ó Baco,
vives à beira-Ismeno
flúmen sinuoso
onde o dragão
foi semeado.
O fumo flâmeo,
rocha duplicume acima,
te escrutina,
e a fonte castália;
(...)
No universo das urbes,
nenhuma angariou tanto de ti
e de tua mãe,
que o corisco eclipsou!
Grave moléstia empesta
o bojo das cidadelas
no presente:
vem,
transpõe com teus pés
(pura catarse!)
as grimpas do Parnaso
e o Euripo, estreito carpidor!

Coreografas o estelário
flâmeo-arfante,
orquestras o vozerio noctívago,
prole de Zeus;
propicia tua epifania,
príncipe,

precípua no séquito das Tíades –
mênades noturnas
em dança túrbida
por quem as inspira
Iaco! (Sófocles, Ant. vv. 1120 e ss)

Nesta Tebas, em que as tíades noturnas dançam e inspiram o deus, o seu primo Penteu, rei desta *pólis*, ordenou que o prendessem e ao seu séquito de mênades. Uma vertente do mito narra que enlouquecido, o rei, ao invés de agrilhoar o deus, agrilhoou um touro. As mênades fugiram num estado de completo frenesi e subiram às montanhas onde esquartejaram quantos animais de pequeno porte encontraram. Penteu quis detê-las, mas estas, inebriadas pelo vinho e possuídas pelo êxtase arrancaram-lhe os membros um por um e

a primeira a começar o ritual de morticínio é a mãe, que cai sobre ele. Penteu atira com a mitra que tinha sobre o cabelo, para que, reconhecendo-o, o não imolasse a desventurada Agave. Toca-lhe na face e diz: «Sou eu, ó mãe, o teu filho Penteu, a quem deste à luz no palácio de Equíon. Compadece-te de mim, ó mãe, não sacrifiques o teu filho por causa dos meus desvarios».

Com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direções, sem saber pensar direito, e dominada por Baco, não a persuadiu o filho. Agarra-lhe o antebraço esquerdo, apóia o pé no flanco do desventurado e desarticula-lhe o ombro, não pela sua própria força, mas pela destreza que o deus infundira em suas mãos (Eur. Bac. vv. 1114-1128).

O deus seguiu então sua itinerância e chegou a Orcómeno. Lá as três filhas de Minos, Alcítoe, Leucipa, e Arsínoe, recusaram-se a participar das orgias, ainda que Diônisos estivesse usando trajes feminis e viesse convidá-las. Ante os olhares espantados das mulheres, devido à sua decepção, o deus transformou-se primeiro em leão, depois touro, por fim, em Pantera. Por fim enlouqueceu as filhas de Minos. Leucipa então ofereceu seu filho Hípaso em sacrifício e as três irmãs, após o terem esquartejado e o devorado, correram para as montanhas em êxtase, até que Hermes por fim as transformou em pássaros, embora se diga que o deus do vinho as tenha transformado em morcegos. Em Orcómeno, todos os anos se celebravam as chamadas

Agrionias, e se revivia o assassinato de Hípaso do seguinte modo nas cerimônias: as devotas fingiam procurar Diônisos e ao concluírem que este devia ter partido com as musas, sentavam-se em círculo trocando adivinhações, até que surgisse de súbito do templo o sacerdote de Diônisos armado de lança a matar a primeira mulher que encontrasse (Ovid. *Metamorfoses* IV. 1-40; 390-415; Anton. *Liberalis*. 10; Eliano: *Hist. Variae* III. 42; Plut. *Questões gregas* 38; Graves, 2004: 112-113).

Quando enfim toda Beócia o reconheceu ele partiu em viagem pelas ilhas Egeias, a espalhar, onde quer que passasse, a alegria e o terror. Ao chegar a Icária, como o barco que utilizava não possuía condições adequadas para ficar no mar, o deus alugou outro de uns marinheiros tirrenos que diziam rumar para Naxos. No entanto, eram piratas, que ignoravam estar a transportar um deus, desviaram então da rota e seguiram em direção à Ásia com o intuito de vendê-lo como escravo. Ao perceber as verdadeiras intenções dos piratas, conta-se que o deus fez brotar do convés do navio uma cepa de vinha que se enrolou ao mastro, à *exárcia* cobriu-a de hera, dos remos fez serpentes, e ele próprio se transformou em leão e de todos os recantos do barco saíam fantasmas de animais, bem como se ouvia sons de flautas. Os piratas, tomados pelo pânico, saltaram para fora do barco e foram transformados por Diônisos em golfinhos. (Hino Hom. a Dioniso 6 ss; Apol. III. 5. 3; Ovid. *Metam.* III. 577-699; Graves, 2004: 113).

Chegando a Naxos o deus conheceu a princesa Ariadne, abandonada na ilha por Teseu quando do regresso à expedição em que matou o Minotauro⁶. O deus então a toma por sua consorte, tendo com ela os filhos Enópion, Toas, Estáfilo, Latromis, Euantes e Taurópolo. O mito narra que Diônisos a levou consigo e colocou seu toucado de noiva entre as estrelas (Esc. a Apol de Rodes: III. 996; Hes. *Teog.* 947; Higin. *Astr. Poética*: II. 5; Graves, 2004: 113). De Naxos o deus teria seguido para Argos e punido o herói Perseu por ter

⁶ O mito de Diônisos e Ariadne, segundo Burkert (1993: 322-23), encontra-se no contexto das Antestérias. Na versão dominante Teseu abandona Ariadne, seja por vontade própria ou não. «Assim, Dioniso e Ariadne são representados sempre, de novo, como par amoroso. No ritual ático das Antestérias, a mulher do 'rei' *basílinna*, é oferecida a Dioniso como mulher, tal como Teseu abandona Ariadne ao deus. Este «casamento sagrado», porém, é rodeado de rituais sombrios e tem lugar entre um «dia de aviltamento» e sacrifícios em honra do «Hermes Ctônico». Em Naxos, existem duas festas de Ariadne, uma alegre e despreocupada e outra com luto e lamentações. O casamento com Dioniso é ensombrado pela morte – o consumo do vinho obtém uma dimensão profunda, comparável à satisfação pela dádiva de Deméter».

combatido contra os seus seguidores e a muitos arrancado a vida. Como punição o deus enlouqueceu todas as mulheres do país, as quais, sem juízo algum, colocaram-se a devorar os próprios filhos vivos. Perseu logo reconheceu seu erro e para apaziguar a fúria de Brômios erigiu um templo em honra ao deus (Graves, 2004: 113).

Finalmente, após estabelecer seu culto no mundo, Diônisos ascendeu ao Olimpo e sentou-se ao lado de seu pai Zeus entre os doze grandes deuses. Héstitia, discretamente cedeu-lhe o seu lugar na mesa dos olímpicos, contente por ter achado um pretexto para se esquivar às querelas e intrigas da família dos nubes. Após ser reconhecido, o deus então desceu, passando por Lerna, até o tártaro. Lá subornou a esposa de Hades, Perséfone, dando-lhe de presente um mirto, em troca da liberdade de sua mãe, Sêmele. Esta subiu com ele ao templo de Ártemis, em Trezena. Diônisos, com receio de desencadear os ciúmes dos outros habitantes dos inferos mudou o nome de Sêmele, apresentando-a aos seus companheiros do Olimpo como Tione. Zeus colocou aposentos a sua disposição, e quanto a Hera, essa fechou-se num silêncio de raiva, mas resignado (Graves, 2004: 113-114).

Estivemos até o presente momento a sintetizar em linhas gerais o mito de Diônisos e seu caráter de errância. Suas andanças pelo mundo, Lídia, Frígia, Egito, Mesopotâmia, Trácia e depois seu retorno à Grécia, à Beócia, em Tebas, demonstram que Diônisos sofreu mutações no correr dos séculos, mas permaneceu com um traço de estrangeiro na Hélade clássica. Na própria representação do deus, portando sua máscara, há um aspecto a denotar sua alteridade, seu ar de estrangeiro que não se adapta a nenhum dos deuses gregos. Jean-Pierre Vernant assim o define:

No panteão grego, Dioniso é um deus à parte. É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar. Ao mesmo tempo, exige ser plenamente reconhecido ali, onde está de passagem, ocupar seu lugar, sua preeminência, e sobretudo assegurar-se de seu culto em Tebas, pois foi lá que nasceu. Entra na cidade como um personagem que vem de longe, um estrangeiro excêntrico. Volta a Tebas como à sua terra natal, para ser bem recebido e aceito, para, de certa forma, provar que ali é sua morada oficial. (Vernant, 2000: 144).

Essa imagem de um deus errante e ‘vagabundo’ é a imagem que nos chegou também por meio da voz do poeta Eurípides, que o define como o deus báquico que segura a tocha de pinho flamejante, *Brómios* a brandir o tirso e guiar o *thíasos* em direção aos montes, *onde campeia a corte de mulheres que desertou as rocas, os teares, sob o aguilhão de Bakkhios* (vv. 65-167). E por isso, em determinada estrofe, o poeta assim o descreve e a seu séquito:

Oh!
Bem-aventurado o ditoso
que conhece os mistérios divinos,
purifica a sua vida,
participa com toda a alma no tíaso,
que faz as bacanais nas montanhas
com santas purificações,
celebra as orgias de Cibele,
a grande mãe,
coroados de hera,
presta culto a Diônisos.
Ide, Bacantes, ide, Bacantes
das montanhas da Frígia
para as espaçosas
ruas da Hélade!
Trazei Brómio, deus filho de um deus,
Diônisos! Trazei Brómio! (Eurip. Bac. vv. 70-86)

Diônisos se qualifica como um grande viajante por mar, por terra e também além-túmulo; surge também ligado aos ritmos das vegetações, ao mundo feminino, ao fervor das cerimônias festivas, à ação cênica, ao alegre e emocionante momento do simpósio. O deus não aparece como uma figura isolada, especialmente no início da sua representação artística grega, inserem-se nas representações de tom narrativo, por vezes perdidas, como por exemplo o trono de Amyklai, citado por Pausânias (III, 18, 2), como era descrito o seu transporte ao Olimpo por Hermes, ou ao contrário como chegou até nós e pode ser documentado qualitativa e quantitativamente a numerosa série de pinturas de vasos áticos, seja em figuras negras, seja em figuras vermelhas (Gualandi,

1989: 12-13). Louis Gernet apontou-o como a figura do outro, do que é diferente e por ser diferente: Diônisos nos faria pensar no outro quanto à sua função; é também um deus inacessível quanto à sua natureza (Gernet, 1982: 86). *O deus do vinho a um só tempo vagabundo e sedentário é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico* (Vernant, 2000: 144). Mas é Marcel Detienne, com o seu *Dioniso a Céu Aberto*, quem traz importantes reflexões acerca de sua ambiguidade representada simbolicamente por sua máscara a funcionar como

(...) uma forma que propõe um enigma, uma efígie para decifrar, uma potência desconhecida para identificar. Existe nela algo de divino, mas um divino diferente do que é próprio dos deuses helênicos. Diferente, na medida em que subsiste em sua face algo estrangeiro, segundo o duplo sentido de *ksénos*. Primeiro, algo de estrangeiro: que não se refere ao não-grego, ao bárbaro de fala ininteligível, mas ao cidadão de uma outra comunidade vizinha. O *ksénos* deriva da distância que separa duas cidades: em seus sacrifícios em suas assembleias, em seus tribunais (Detienne, 1988: 20-1).

Diônisos confunde as fronteiras que poderiam parecer tão estabelecidas, entre homem e mulher, grego e bárbaro, deus, homem e animal; tudo se amalgama, tudo muda. Num dado momento o deus do vinho tem o poder de transpor as fronteiras e, segundo Jean-Pierre Vernant, é isto que o teatro realiza no centro da *pólis*. Não se trata de forma alguma de algo contraditório, é algo complementar. Quando este deus surge perante Penteu, o Diônisos tebano usa a máscara do estrangeiro. O filho de Agave tem diante de si um *ksénos*. Mesmo em seu disfarce lídio, o deus é tratado como um grego e irá exigir o reconhecimento do seu espaço no panteão divino (Vernant, 2002: 351; Detienne, 1988: 21). Ao avaliarmos o deus do vinho como *ksénos*, não um bárbaro, mas um estrangeiro que pertence ao mundo helênico, visualizamos melhor porque Diônisos está tanto na esfera pública quanto na esfera cênica. Ele é o outro e este outro não deixa de ser um grego, e por isso

Apesar de ser um deus grego tradicional, ele quase sempre é visto como um estrangeiro do leste. Seu nome "*Dionysos*" parece combinar

o Grego "Dio" (a raiz de Zeus) e nysos, que podem estar relacionados com o Monte Nysa (...). O thyrsos foi relacionado com a palavra hitita *tuwarsa* ("videira") e seu outro nome, *Bacchos*, com um nome da Lídia *bakivali*. Houve, portanto, algo diferente sobre Dioniso, que o tornam parcialmente não-grego. Ele é um deus confuso, aquele que não pode ser facilmente colocado em seu lugar. Ele tem sido, muitas vezes, contraposto a Apolo, mais notavelmente por Nietzsche em sua antítese do apolíneo (ordem, estrutura, luz, intelecto) e o dionisíaco (o caos, a escuridão, a emoção, instinto), e está associado com disfarce e transformação. Ele é o deus que quebra limites (juventude/velhice, masculino/feminino, humano/animal, emoção/intelecto), que confunde as normas, que leva as mulheres da cidade para a montanha), e que traz a sua própria selvageria e seguidores selvagens ao coração da cidade (Storey & Allan, 2005: 26).

Discussões à parte, talvez a palavra mais completa para definir esta alteridade seja ambiguidade: é nela que o dionisismo está a refletir a sua epifania e é na sua epifania e na sua epidemia que o deus apresenta-se como deus que vem, surge, irrompe, revelando o vinho, possuindo como potestade, falo e coração (Sissa & Detienne, 1990: 270; 277). Diônisos pode representar tanto o selvagem quanto o civilizador; o vinho, considerado seu *phármakon* e por ele inventado, segundo os antigos, revela seu caráter: puro ele encerra uma força de extrema selvageria, mas quando é cortado e consumido segundo as normas gregas ele traz a vida cultivada. Como o vinho, Diônisos é o duplo, terrível ao extremo ou infinitamente doce. Ubíquo este deus apaga a distância que separa os deuses dos homens e os homens dos animais. A erupção vitoriosa de Diônisos significa que a alteridade se instala, com todas as honras no centro do dispositivo social (Vernant & Vidal-Naquet, 1999: 350-2).

1.4. Diônisos e seu culto na Hélade

O deus misterioso escondido nas fibras da videira.

Charles Baudelaire

No que tange especificamente ao culto dos gregos, Rohde (1994: 142-3;159) nos mostra que entre os gregos dizer-se imortal é dizer-se deus: deuses

e imortais são palavras sinônimas, conceitos equivalentes. Para este autor, se há na religião dos gregos um princípio verdadeiramente fundamental é que, dentro de uma ordenação divina de mundo, o humano e o divino, os homens e os deuses, se encontram separados, geográfica e substancialmente, a formar mundos distintos. A atitude religiosa do homem ante o divino se basearia essencialmente nesta divisão. Ao mostrar o deus do vinho como um deus estrangeiro o autor salienta que a mística, como doutrina e como teoria brota no terreno de uma antiga prática de culto. O autor levanta o problema que devemos reconhecer tais relatos míticos como reminiscências históricas, expressadas no fundo, na forma que reveste a mais remota tradição grega. Mesmo que não seja possível comprovarmos se o culto de Diônisos veio mesmo de um lugar de fora da Grécia, a perspectiva apontada por Rohde nos mostra um caminho metodológico para entendermos, por meio dos relatos míticos, a realidade histórica da sociedade grega da época arcaica e clássica, aliando documentação textual à cultura material.

Para Heródoto (II, 49) Diônisos é um deus estrangeiro, encontrado no Egito. Entretanto devemos constatar que Diônisos não é o único deus grego que o historiador de Halicarnasso encontra entre as pirâmides. Ainda sobre este aspecto estrangeiro do deus, algumas considerações de Isabelle Tassignon, pesquisadora da École Française d'Athènes nos deixa uma importante contribuição:

Na Frígia e na Lídia, os documentos relativos ao culto de Diônisos são numerosos: algumas vilas frigianas, entretanto, aparecem como «lares dionisiacos» porque vários documentos votivos concentram-se aí. A especificidade dessa documentação associada a essa densidade e à paisagem religiosa geral desses territórios levam a considerar a Anatólia como uma das peças chave da história do culto de Diônisos. De fato, mesmo se os tablets em Linear B deram o nome que o deus devia ter na Grécia desde a segunda metade do II milênio, vários são os testemunhos literários que descrevem Diônisos como um estrangeiro vindo da Ásia Menor como um lídio ou como um frígio. (Tassignon, 2002: 233).

Vindo da Lídia ou da Frígia, ou mesmo da própria Grécia, Diônisos sofreu mutações no correr dos séculos, mas permaneceu com um traço de

estrangeiro na Hélade clássica. Na própria representação do deus, portando sua máscara, há um aspecto a denotar sua alteridade e estrangeirismo que não se adapta a nenhum dos deuses gregos (Vernant, 2000: 144). Jean-Pierre Vernant assim o define:

No panteão grego, Dioniso é um deus à parte. É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar. Ao mesmo tempo, exige ser plenamente reconhecido ali, onde está de passagem, ocupar seu lugar, sua preeminência, e sobretudo assegurar-se de seu culto em Tebas, pois foi lá que nasceu. Entra na cidade como um personagem que vem de longe, um estrangeiro excêntrico. Volta a Tebas como à sua terra natal, para ser bem recebido e aceito, para, de certa forma, provar que ali é sua morada oficial. (Vernant, 2000: 144).

Ante toda a discussão se Diônisos é ou não um deus estrangeiro duas importantes descobertas deram novo rumo ao debate acerca de um deus exterior ao mundo helênico e seu culto. A primeira diz respeito à descoberta de dois tabletes de argila em Pilos (Xa 102 e Xb 1419), o que leva à hipótese da ligação com o vinho; a segunda remete ao descobrimento do santuário de Aia Irini em Ceos, onde se pode averiguar de modo bem nítido a continuidade do culto dionisíaco desde o século XV até a época grega que, segundo W. Burkert, expõe-se na primeira inscrição votiva como santuário de Diônisos. Essa fonte pode ser corroborada com o testemunho de Tucídides (V, 2.4), ao falar sobre as «Velhas Dionísias» que, segundo o historiador, eram comuns aos jônios e aos atenienses, o que leva a deduzir que estas festas eram mais antigas que a migração jônica. Essa nova perspectiva entre os pesquisadores possibilitou invalidar as hipóteses daqueles que aceitavam, e eram a maioria, a tese de uma divindade estrangeira desconhecida pelos gregos antes do século VIII a.C. Tanto para W. Burkert quanto para J. A. D. Trabulsi há uma proeminência micênica no nome de Diônisos: *Di-wo-nu-so-jo*. O primeiro aponta para uma tradição grega a colocar o deus do vinho numa ligação muito estreita com uma tradição da Frígia e da Lídia, na qual os pequenos reinos asiáticos do século VIII/VII a.C. já o conheciam (Burket, 1993: 319-20). Já Trabulsi (2004: 22; 25) menciona que num plano mais geral se houve um

Diônisos no segundo milênio, seu nome mostra que ele é um deus indo-europeu, convergindo para a posição de Farnell e Nilsson ao aceitar que esse deus já era conhecido no final do segundo milênio na Frígia, em Creta e na Grécia dos tempos “pré-helênicos”. Ao se debruçar sobre este debate o autor segue os passos da interpretação do segundo tablete que

Acabou com o ceticismo de muitos analistas. Com efeito, no PY Xb 1419 vemos “di-wo-nu-so-jo tu-ni-jo, e no verso no-pe-ne-o wo-no-wa-ti-si. É preciso salientar que a leitura das duas últimas letras de di-wo-nu-so-jo apresenta problemas de clareza. L. Palmer fez uma aproximação com outro tablete, PY Vn 48,6, onde também se vê “wonowatisi” e onde se trata de uma oferenda à “potinija”. O caráter religioso deste último texto parece ter sido estabelecido por G. Pugliese-Carratelli e J. Chadwick. L. Stella chega a falar da questão do vinho, E. Evangelisti vai ainda mais longe. Ele identifica os “taurateusi” e “karawiporo” que figuram neste tablete como, respectivamente, um funcionário subalterno e como “uma sacerdotisa de uma certa importância, provavelmente a guardiã do templo e do seu tesouro”; ele associa o “wonowatisi” com o vinho e, ainda mais precisamente, como um funcionário encarregado dele. Ele afirma que “o composto micênico quereria dizer, portanto, literalmente, “senhor do vinho”, superintendente do vinho”. (Trabulsi, 2004: 23).

Para Dabdad Trabulsi todas estas conexões são muito sedutoras, e de grande consequência para a interpretação do deus do vinho. Assim, não apenas o deus estaria na Grécia desde o segundo milênio, bem como desde essa época ele esteve associado ao vinho e ligado a uma espécie de sacerdote-funcionário que dele se ocuparia. Mas para o autor as hipóteses acima levantadas merecem ser avaliadas com cautela. E por isso salienta que

Num plano mais geral, podemos dizer que, se houve um Dioniso no segundo milênio, seu nome mostra que ele é um deus indo-europeu e não cretense, no sentido de mediterrânico. Já sabemos faz algum tempo que o panteão grego não tem uma estrutura indo-europeia. Já no segundo milênio, é a religião minoica (que se situa no prolongamento de uma religião neolítica que impõe seus modelos, com suas Grandes Mães, suas crianças divinas, etc.) que é

determinante, ainda que a contribuição indo-europeia seja importante (Trabulsi, 2004: 27)

Diônisos é certamente atestado em Creta na Idade do Bronze. O seu culto «extático», é notado pelo menos no tempo de Homero. O maior aedo da Grécia descreve a perseguição de Licurgo, filho de Driante a Diônisos e suas seguidoras:

Nem mesmo o filho de Driante, Licurgo valente, mui longa
vida alcançou, por haver contra os deuses celestes lutado.
Ébrio, uma vez, de Dioniso ele as amas, violento, repele
do sacro monte de Nisa. Tomadas de medo indizível,
os tirsos jogam no chão. Aterrado, nas ondas marinhas
corre Dioniso a lançar-se, onde, trêmulo, Tétis ao seio
O recolheu, que assaz medo sentia do herói com seus gritos (Hom.
Ilid. VI, 130-8).

No transcurso de boa parte da história grega as ménades aparecem como um grupo de culto extático, com ou sem machos, não necessariamente dedicado a cultos de mistérios. Graf salienta que em numerosas *póleis* gregas houve associações de ménades que celebravam seus ritos, principalmente no inverno, nas montanhas locais, não sem correr riscos notáveis, ao menos no caso de montanhas altas e com neve da Grécia central. Provavelmente a participação neste grupo cultural só se dava ou era consentida pela prévia iniciação ritual, mas as fontes silenciam no tocante a isso (Graf, 2005: 23). O componente extático e orgiástico de seu culto, conectado com a música, a dança, as legiões, transforma-se numa epifania divina, profundamente radicada na realidade terrena, como se a divindade participasse do concreto viver humano, numa atmosfera ritualmente festiva, tanto por levar ao erotismo, às vezes desenfreado e lascivo, quanto controlado e alusivo (Gualandi, 1989: 13). Já Isler-Kerényi, infere que é preciso pensar no deus grego *do vinho*, *do teatro* e *do êxtase ritual*, com um significado, que possui um denominador comum entre estes três fenômenos aqui enumerados. Para a autora,

O significado profundo desta divindade – e o denominador dos três fenômenos enumerados – se resume no termo ‘metamorfose’, ou seja, transformações da imagem e papel, cuja passagem da uva ao

vinho é a metáfora, ocorreu (e ocorre), não só na cena e no rito: cada um de nós a experimenta no curso da própria vida, de forma menos espetacular, mas entretanto incisiva, no passar de uma faixa etária para outra (suprimida a última passagem), daí a importância de Dioniso para os antigos, seja no nível individual, seja no nível institucional (Isler-Kerényi, 2005: 69).

E por isso, Walter Burkert salienta: *Dioniso furta-se à definição. Por isso as suas relações com os outros olímpicos também são ambivalentes, mesmo paradoxais: a proximidade torna-se o segredo dos mistérios, a antítese transforma-se em identidade* (Burkert, 1993: 431).

Frontisi-Ducroux reflete sobre a complexidade do deus do vinho e nos mostra

Que Diônisos seja um deus complexo é uma das afirmações unanimemente reconhecida pelos estudiosos da religião. Complexo pela variedade de representações e de epifanias, oscilante entre antropomorfismo completo ou parcial (face, falo), teriomorfismo (touro, leão, serpente, bode), mas sobretudo por motivo dos diversos componentes do seu culto; vinho e embriaguez; transe e possessões femininas; festivais dramáticos; procissões fálicas; incursões no mundo dos mortos; iniciações nos mistérios. O quadro é ulteriormente complicado pela notável evolução das representações dionisiacas, a partir da época arcaica até a época helenística e romana (Frontisi-Ducroux, 1997: 275).

Para a autora, o termo «dionisismo», que nos faz pensar no deus como a figura central de um filão religioso autônomo, fenômeno que não se verificou somente na Atenas do V e IV sec. a.C., onde Diônisos estava perfeitamente integrado ao panteão oficial com todos os direitos que convém a qualquer outra divindade, como o sacrifício canônico, mas também em outras *pólis* gregas onde, para além das respectivas particularidades e diferenças, ele não estava de fato à margem da religião cidadina (Frontisi-Ducroux, 1997: 275-76). Esse deus itinerante, esta divindade que torna incerta a linha de demarcação entre o mundo selvagem e o mundo cultural, a tirar as mulheres de suas funções para libertá-las, levá-las às montanhas para habitarem nas profundezas das

cavernas, este mesmo deus, com o passar do tempo se materializa em pedra, principalmente na forma do teatro.

Ao refletir sobre a expressão «nothing to do with Dionysos» Henk Versnel, nota que é típico de deuses gregos em geral, ter vários personagens diferentes a sua disposição e passar de um a outro de acordo com as exigências do contexto. Diônisos agita a normalidade da prática do culto comum com suas festas. Se Diônisos é um deus diferente isto se torna evidente pela singularidade de sua identidade e isto é retratado nas Bacantes, que permite distingui-lo de todos os outros deuses. Versnel nos mostra que o filho de Zeus é diferente também, talvez, mais do que qualquer outro deus, não somente no caso mais óbvio, que é o menadismo, mas porque no seu caso o mito permeia o ritual e o ritual permeia o mito numa incomparável reciprocidade (Versnel, 2011: 37; 40). Nesse sentido, mesmo tendo para si a expressão *Heis* Diônisos, ele é um deus diferente e elusivo, não só no aspecto de suas festas e do menadismo, mas também na prática do seu ritual e na relação intrínseca com a tragédia. Talvez por isso, como nos coloca Gernet, Vernant e tantos outros helenistas, ele seja o deus que configure o outro e que venha a representar esse outro no espaço do teatro, onde a tensão entre *physis* e *nommos* é evidente tanto nesse espaço, quanto na própria instituição do dionisismo como fenômeno religioso que em determinado momento da história da Grécia e do Ocidente grego se tornou presente na *pólis*.

No dionisismo há um paradoxo implícito à sua prática dentro da sociedade grega, assim ele se mostra inverso e complementar, e por isso Vernant nos esclarece:

(...) É significativo que o dionisismo se dirija de preferência aos que não podem enquadrar-se inteiramente na organização institucional da *pólis*. O dionisismo é, de início e por predileção, religião de mulheres. As mulheres, como tais, são excluídas da vida política. A virtude religiosa que as qualifica, enquanto bacantes, para representar um papel maior na religião dionisiaca, é o reverso dessa inferioridade que as marca sob um outro plano e que lhes proíbe participar – em pé de igualdade com os homens – da direção e dos negócios da cidade. Os escravos também encontram nos cultos de Dioniso uma posição que lhes é normalmente recusada. Enfim, os próprios termos *Thíasoi* e

Orgéones, que designam os colégios de fiéis associados às orgias, retêm a lembrança de grupos camponeses, relacionados ao demo primitivo e que, opondo-se aos gene mobiliários que vivem na cidade e controlam o Estado, terão de lutar duramente para se fazer admitir nas fratrias da época histórica. A corrente religiosa do dionisismo ofereceu, pois, em época antiga, um quadro de agrupamento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida (Vernant, 1999: 420-21).

Epifânico e transformador o culto dionisíaco traz em seu cerne elementos que o colocam num lugar diametralmente oposto ao culto dos outros deuses olímpicos. Êxtase, embriaguez, loucura, entusiasmo e um ativo papel desempenhado pelas mulheres levam a uma espécie de anomia se o compararmos aos outros cultos dos deuses do panteão helênico. Em relação aos outros deuses a originalidade do seu culto está justamente no fato de que o dionisismo, ao contrário dos mistérios, não está situado ao lado da religião cívica, para prolongá-la. O dionisismo expressa o reconhecimento oficial, reconhecimento este que se dá pela *pólis* e demonstra paradoxalmente, em inúmeros aspectos, algo que escapa à cidade, que a contradiz e supera. O culto de Diônisos, segundo Jean Pierre Vernant, instala no centro do dispositivo social comportamentos religiosos que de forma alusiva, simbólica ou de modo aberto, apresentam aspectos excêntricos (Vernant, 1992: 83).

Um outro elemento importante a ser enfatizado é que o êxtase é aqui vivenciado não por um indivíduo, mas em participação coletiva. Por isso Walter Burkert, esclarece:

(...) o êxtase dionisíaco não é algo que é alcançado por um indivíduo só, mas um fenômeno de massas que se propaga de modo quase contagioso. Em termos mitológicos, isso significa que o deus está constantemente rodeado do enxame e do frenesi dos seus adoradores e adoradoras. Quem se entrega a este deus arrisca-se a perder sua identidade e a ser 'louco'. Isto é ao mesmo tempo divino e terapêutico. O sinal exterior e o instrumento da metamorfose provocada pelo deus é a máscara. A fusão entre o deus e o seu adorador que ocorre durante esta metamorfose não tem paralelo no resto da religião grega. «Bacchos» é o nome tanto de um como do outro (Burkert, 1993: 318).

Em seu capítulo, *Aspectos da pessoa na religião grega*, Jean-Pierre Vernant atenta para o caráter político da religião grega e do agente religioso como um mediador social:

(...) O indivíduo estabelece a sua relação com o divino pela sua participação em uma comunidade. O agente religioso opera como representante de um grupo, em nome desse grupo, nele e por ele. O elo entre o fiel e o deus comporta sempre uma mediação social. Não estabelece comércio direto entre dois sujeitos pessoais, ele exprime a relação que une um deus a um grupo humano, tal casa, tal cidade, tal tipo de atividade, tal ponto do território (Vernant, 1990: 420-21).

Entre Diônisos e seu fiel esta mediação se estabelece. Ele é um deus duplamente insólito, ao mesmo tempo desconhecido, mas também representado sob a forma de um falo. A estátua consagrada por seu culto reproduz, segundo Sissa & Detienne (1990: 267-8), com fidelidade sua epifania. Pois quando o deus surge aos pescadores de Metmna, como uma máscara de madeira que vem do mar, é sob esta aparência que o deus pretende receber seu culto, como se o deus, ele próprio escolhesse a sua efígie. Para os autores, no tocante ao falo, faz-se mister encontrar o seu sentido. Primeiramente no discurso indígena, na semântica grega do falo, nas ditas configurações específicas do deus e, particularmente na fisiologia a exhibir a potência que é própria do filho de Sêmele. Diônisos é o deus que faz jorrar o vinho puro, quando da sua festa em Elis, suas sacerdotisas o invocam sob a forma do touro que salta e o dia da festa nomeada de *Thuia*, efervescência, tem este nome porque os caldeirões lacrados, de súbito enchem-se sozinhos de um vinho efervescente. O mesmo deus do vinho puro reina sobre o sangue, o mesmo sangue que privilegiadamente habita o corpo da mônade, esta mulher de coração palpitante, aquela que em êxtase vai para fora da cidade, longe no Citéron. Falo e coração configuram a mesma potência de Diônisos, possuem a mesma natureza do vinho puro que jorra (Sissa & Detienne, 1990: 276-7). A epidemia do deus, que em grego significa “chegada ao país”, se dá por sua aparição na Grécia. Diônisos é o deus que vem, surge, irrompe e revela o vinho

tanto no demo de Icário quanto na *pólis* ateniense. Nesse sentido, quando não é reconhecido

(...) um Dioniso irritado por não lhe prestarem um culto e que escolhe o membro, o pênis, para dar a entender sob que égide, de fato, quer ser reverenciado. Para Dioniso, finalmente reconhecido, o povo da Ática ergue falos, em “homenagem” ao deus e, da maneira mais parecida, imitando a “efígie” (agalma) carregada por Pégaso, desde Elêuteras. Um Dioniso duplamente insólito. Deus desconhecido e, além disso, aparecendo sob a forma de um pênis solitário, que vai revelar-se soberano. A estátua consagrada pelo culto reproduz fielmente a epifania que a introduz. Assim, quando Dioniso aparece aos pescadores de Metimna, como uma máscara de madeira surgindo do mar, é sob essa aparência que quer receber um culto. O próprio deus escolhe sua efígie (Sissa & Detienne, 1990: 271).

Para Marcel Detienne, Diônisos em seus lugares de culto e em suas manifestações, nos territórios de Tebas e na Ática, se mostra duplo. O deus tebano está numa gruta vizinha, mas distinta do templo onde está o Diônisos *Eleuthérios* que tomará o caminho de Atenas. Esse deus exibe uma cabeleira de hera, é, segundo Detienne, um deus da possessão, a lembrar um outro Diônisos, habitante do palácio de Cadmo e denominado *Perikiónios*, nome que alude à hera que protege milagrosamente o rebento do fogo que cai do alto do céu. A este Diônisos, violento e extático, o tebano, responde o deus de Eleutherái, habitante do templo urbano, o Diônisos *cuja efígie cultural, transportada para Atenas, vai doravante inaugurar o ciclo das Dionísias Urbanas* (Detienne, 1988: 56-7).

Assim o culto deste deus estranho, ubíquo se instala com todas as suas honras no coração da *pólis*, se materializa no espaço do teatro, que além de ter para si o seu santuário ali ao lado do espaço aberto da tragédia, está relacionado a outros monumentos de caráter religioso e de caráter cívico. Mas há também os espaços abertos em que seu culto se firma. O deus de todo lugar e de lugar nenhum tem para si os seus mistérios.

1.5. Os mistérios dionisiacos

Muitos são os portadores de nárthex, mas poucos são bakchoí.

Platão, Fed. 69c

Faremos um breve relato sobre os cultos de mistério, dando ênfase ao culto de mistério de Diônisos, para entendermos como se deu o processo de expansão de seu culto tanto na Grécia quanto na Magna Grécia e Itália do Sul. Esta breve explanação se justifica, em relação ao estudo do teatro grego antigo, como contraponto de um aspecto de Diônisos que se instala materialmente com um lugar definido na *pólis*, neste caso o teatro, e um outro aspecto mais híbrido em que o seu culto se alastra para além das fronteiras da *pólis* sendo em certa medida difundido de uma outra maneira, não mais na esfera cívico-cênica, mas nos cultos de mistério. É interessante pensarmos que tanto o deus inserido na paisagem, materialmente firmado por seu espaço a céu aberto, quanto o deus instituído nas *póleis* por meio de antigas associações de seus ritos, traz ainda a ambivalência de um culto que pode ser selvagem, sendo cultuado em cavernas, bem como domesticado e servir aos interesses dos governantes da *pólis*, como ocorre já no período helenístico com os ritos sendo presididos por Ptolomeu Filopator.

Com exceção de Mitra, toda divindade importante dos cultos de mistério eram venerados também fora destes grupos, na cidade e individualmente. A maior parte dos cultos de mistério ultrapassou os confins da *pólis* movendo-se em uma direção pan-helênica, e em época mais tardia, adquiriram uma dimensão ecumênica, contrapondo-se aos cultos citadinos, que estavam circunscritos a uma única cidade, à sua divindade específica e ao seu ambiente. Ao mesmo tempo, os cultos de mistério eram tendenciosamente abertos a todos os grupos sociais, incluindo os escravos, bem como a ambos os sexos, tendo como única exceção o culto de Mitra. Esta ausência de estratificação social era habitualmente compensada por uma hierarquia interna definida, particularmente complexa, principalmente no caso de Mitra. (Graf, 2005: 15). Richard Seaford nos dá a seguinte definição para estes cultos:

Os cultos de mistério envolvem a incorporação (ou iniciação) de um indivíduo a um grupo real ou imaginado que pertence, pelo menos em parte, a outro mundo. O iniciado escolhe se submeter a um ritual secreto e assustador que consiste numa espécie de transição da ansiosa ignorância do estrangeiro, através de uma experiência que poderia ser como a morte e que envolve a revelação (por vezes de objetos sagrados), para um novo estado de felicidade como um iniciado. Este pode remover (como as experiências de quase morte dos modernos), o medo da morte (Seaford, 2006: 49).

A história dos cultos de mistério antigos devem se distinguir entre os mistérios mais antigos, de origem grega, de Deméter, pertencentes a Elêusis; de Cabiri, divindade conhecida na Samotrácia, Tebas e Lemno; e Diônisos, bem como os mistérios posteriores relativos a divindades orientais, como a Grande-Mãe Cibele e Attis (Graf, 2005: 16). Os mistérios de Elêusis eram celebrados no santuário de Deméter e de sua filha Koré-Perséfone no mundo grego. Era parte do rito narrar o rapto de Perséfone por seu esposo Hades, deus dos inferos. No V sec. a.C. Atenas atribuiu a Deméter não somente a retomada da fertilidade, mas a verdadeira e própria invenção da agricultura em Elêusis. Aristófanes nas Rãs, nos dá uma boa caracterização destes rituais, ao colocar na voz do coro o rito:

Iaco, oh muito venerável, que habitas
aqui neste templo. Iaco, oh Iaco
vem a este prado dançar
com os santos peregrinos,
brandindo em torno da tua cabeça
a coroa de murta, cheia de frutos
e de rebentos.
E batendo com atrevido pé a dança
destemperada, brincalhona,
com parte plena das Graças,
a roda casta, divina
dos santos mistas. (Aristof. As rãs, vv. 323-336).

Os mistérios de Diônisos, Deméter, Isis e Attis parecem ter tido uma estrutura similar. Em particular os mistérios dionisíacos em certos aspectos são

muito semelhantes aos mistérios de Perséfone e sua filha Koré, em Elêusis. Contudo, em contraste com o culto eleusino que embora influente pertencia a um lugar específico, o culto de mistério de Diônisos não teve uma sede ou organização, e ainda em vários lugares e por muitos séculos exibiu maior variedade que os mistérios eleusinos (Seaford, 2006: 50).

Segundo Graf, os grupos de mistérios de Diônisos, de seus seguidores em êxtase de ambos os sexos, transcendiam as fronteiras da *pólis*, sendo aberto, através da iniciação, tanto ao grego quanto ao não grego. Visível ao público eram os cortejos de iniciados usando atributos dionisiacos como tirsos, tochas; dançantes e exaltados ao som de flautas e tamborins, como os que são descritos pelo historiador Heródoto (IV, 79) e pelo orador Demóstenes (XVIII, 258-260). Os seus integrantes fizeram sua primeira aparição às margens do mundo helênico na Olbia, atual Rússia meridional, em torno de 500 a.C. Em Cuma, uma inscrição datada por volta de 475 a.C., atribui um espaço cemiterial separado aos seguidores de Diônisos àqueles que se tornaram bacantes. Em época tardo-clássica e helenística estes grupos começaram a difundir-se também em outras localidades (Graf, 2005: 23). Um tipo de documentação material que atesta o surgimento destes grupos de mistério são os chamados *pínakoi*, pequenas tabuletas com relevos votivos de terracota, com vestígios de uma policromia vivaz. Muitas delas foram encontradas nas escavações de Lócris Epizefiri, na Itália do Sul, nos primeiros anos do século passado. Mais de cinco mil são os fragmentos vindos a lume nos depósitos votivos do culto extramuros de Mannella, que era dedicado à Grande Perséfone de Lócris, no «mais célebre santuário da Itália» (Graf, 2005: 23). Poucos outros *pínakoi* provinham das escavações na mesma cidade ou de outras *póleis* da Magna Grécia e da Sicília. Num grande número destas tabuletas o personagem que recebe Perséfone é Diônisos. Entre os inumeráveis fragmentos de *pinax* encontrados nesta *pólis*, existem apenas dois que datam do período tardo-arcaico, e também conservam vestígios da *peploforia*. Este ato ritual era, portanto, dos primeiros tempos do culto de Perséfone em Lócris, quando seu papel era, talvez, em vez de soberana dos inferos, provavelmente ainda de portadora da fertilidade e da vida. Foram, portanto, as novas ideias elaboradas no séc. V sobre a imortalidade da alma e o que poderia ser a vida após a morte, com a nova esperança em torno de Hades e Perséfone, que modificou

tanto a percepção de sua figura. Alguns *pínakoi* mostram Perséfone como soberana dos íferos, no trono que acolhe o potente filho adulto Diônisos-*Lýsios*; outras vezes mostram a cena na qual ele acaba de receber na cesta mágica a lei assinada de Zeus. Em ambos casos se trata do evento decisivo para o culto de Lócris: o mistério do nascimento do jovem deus e o pacto sobre os mistérios que ele presidiu, que levam à salvação no reino de Perséfone (Horn, 2005: 49-56; Sler-Kerényi, 2005: 70-71). A relação entre Perséfone e Diônisos neste tipo de documentação pode ser visualizada também quando Madeleine Horn descreve o deus representado em um *pinax*:

O deus, alto e envolvido num *quíton* e muitas vezes por uma pesada capa de lã, de aspecto maduro, imponente e solene, com a face barbada. Na mão direita segura um ramo de videira com grandes cachos de uva, cujos longos ramos se dispersam no espaço circundante. Em alguns casos, o deus oferece ao casal no trono, ou a Perséfone sozinha, um grande cântaro, uma grande caneca com o vinho: com o que ele coloca à disposição da soberana dos íferos a sua miraculosa bebida: o vinho puro, que nos ritos de mistério, protegido por ele, serve para provocar o necessário estado de delírio e o sagrado êxtase que permitiam aos *mystai* fazer a experiência da morte e o renascimento espiritual, provas acompanhadas por fortes emoções, que seguirá a nova condição de 'iniciado'. Assim, Diônisos é aqui provavelmente apresentado como *Lýsios* (libertador), aquele que dissolve o pesado liame com o mundo e de eventuais castigos. Recordamos os versos da lâmina de Túrio: «Ora morrestes, e ora nascestes, ó beatíssimo, neste dia/ de Perséfone que te libertou Bacchos». Os iniciados são ora *mystai kai bakchoi*, como as figuras beatas que na folha de Hipônio percorria a via sacra 'procederem gloriosos' (Horn, 2005/: 52).

Para Cornelia Isler-Kerényi (2005), um dos problemas mais debatidos é o do estabelecimento do momento histórico destes ritos mais antigos. No que concerne ao registro literário, as notas se encontram mais ou menos explícitas em Heródoto, Eurípides e Demóstenes. No que concerne ao registro arqueológico, a autora fala sobre algumas inscrições nas tumbas de Cuma, alguns objetos com inscrições em grafite encontrados em Olbia, no mar Negro e pequenas lâminas de ouro das tumbas magnogrecas, bem como na Tessália

do IV sec. a.C. A existência de ritos báquicos de mistério é, portanto, estabelecida no mundo grego periférico, também na Magna Grécia, mais tardiamente, a partir do VI sec. a.C. No mundo etrusco, os primeiros testemunhos, segundo a autora, são as dedicatórias em grafite a *Fufluns Pachies*, que equivale a Diônisos *Bakkhoí*, sobre os vasos de importação ateniense que datam por volta de 460 a.C. No entanto, é provável que cerimônias báquicas tenham sido praticadas muito antes. Há também outros indícios da adoção da prática de mistério, incluindo os de tipo báquico, por parte da população indígena da Itália pré-romana.

Alguns pesquisadores tenderam a excluir a Atenas arcaica deste fenômeno, no entanto, o testemunho de Pausânias (VIII, 37. 5), do qual se pode inferir que ritos báquicos foram introduzidos por Pisístrato, por volta de 540 a.C, e que podem ser confirmados por meio da iconografia, pois há inúmeras imagens dionisiacas sobre os vasos figurativos da ática e posteriormente itálicas do V e IV sec. a.C. Tais vasos são o testemunho mais concreto da vasta difusão dos ritos báquicos em todo o mundo antigo das religiões pagãs, até o seu pôr-do-sol definitivo visível nas inúmeras inscrições epigráficas da época helenística e romana, relativas às associações dionisiacas.

A particularidade dos mistérios báquicos em relação a outros ritos está no fato que eram celebrados não oficialmente, como ocorre em Elêusis nas celebrações dos mistérios de Deméter e Perséfone, no âmbito privado e também doméstico. A ritualidade báquica, não sendo oficializada, comumente variava muito. O que se sabe é que havia a *ekstasis*, o ser fora de si, o *Enthousiasmós*, ter o deus dentro de si, expressos evidentemente pela dança extática (Sler-Kerényi, 2005: 70-71). Walter Burkert, ao tratar do problema do *Enthousiasmós*, salienta que

Uma antiga denominação e interpretação para um estado excepcional da alma é *éntheos* 'o deus dentro de si', o qual certamente fala de dentro do homem com uma voz diferente ou de modo incompreensível, e que o obriga a fazer movimentos estranhos aparentemente sem sentido. O êxtase no culto de Dioniso é ambivalente, pois desempenha um papel de tal maneira peculiar que

Dioniso quase obtém monopólio do entusiasmo e do êxtase (Burkert, 1993: 225-226).

Um fator evidenciado no surgimento dos mistérios privados em honra ao deus, a par de seus festivais, o culto passa a ser a expressão de grupos privados face à *pólis*. Os mistérios realizavam-se à noite, e para se ter acesso a eles era preciso que houvesse uma iniciação individual, *teleté*. O lugar dos ritos, uma gruta ou caverna báquica, é o símbolo secreto, o oculto, do transcendente. O papel dos sexos não é mais tão importante, quanto no culto aberto da *pólis*, podendo haver *mýstai* masculinos como femininos. Assim, homens e mulheres podiam ser iniciados, mas a iniciação era feita separadamente por um sacerdote e sacerdotisa respectivamente. Segundo Burkert (1993), o testemunho mais antigo que se refere aos *bákchoi* e aos *mýstai* está em Heráclito (VS, 22 B 14 – Fr 87). Há também o testemunho de Heródoto da descrição do destino de Skyles, o rei helenizado dos citas, que remete ao sec. V a.C e diz que o mesmo foi iniciado, *teleîn*, a Diônisos *Bakkeios* por sua própria vontade na cidade grega de Ólbia. Inúmeras fontes textuais tornam visíveis tais mistérios, como por exemplo, As Bacantes, de Eurípides num dos diálogos entre Diônisos e Penteu (vv. 460-476), e Platão no Fedro (265b, 244de apud Burkert, 1993: 553-556).

No que concerne à documentação material, as folhas de ouro provenientes de sepulturas da Itália do Sul, Tessália e Creta, nos dão uma descrição, em textos hexâmetros, das instruções dirigidas aos mortos sobre o caminho para o além. Segundo Graf (2005: 19-23), este conjunto de textos que forneciam ao defunto instruções sobre como comportar-se no mundo dos inferos são portanto testemunho de valor primário que mostra ao pesquisador a crença escatológica destes grupos de mistério. Eles surgiram por volta de 500 na Itália meridional (em Hipônio, atual Vibo Valentia), tornaram-se mais numerosos na Itália meridional no IV sec. em Turi, e na Grécia setentrional; no século II, em Creta; o último destes textos remonta a Roma Imperial.

O documento mais antigo e mais exaustivo está na folha de Hipônio, datada de 400 a.C. Fascinante, o texto, em seu princípio incompreensível, diz:

Na casa de Hades encontrarás uma fonte à direita, ao lado da qual se ergue um cipreste branco. É aí que as almas que descem se refrescam. Mais adiante encontrarás água fria vinda do lago das recordações. Os guardiões aí presentes perguntar-te-ão, sensibilizados, a razão porque atravessas a escuridão do corrupto Hades. Responde-lhes: “Eu sou um filho da terra e do céu estrelado, mas estou a morrer de sede, por isso deem-me depressa um pouco de água fresca que jorra da fonte das recordações...” E na verdade percorrerás um longo caminho sagrado que é trilhado também gloriosamente por outros *mýstai* e *bákchoi* (VS 1 B 17-21 apud Burkert, 1993: 558).

O duplo caráter de Diônisos *Desmótes-Eleuthérios*, ou seja, agrilhado-libertador, pode ser visualizado também nos seus mistérios. Assim tanto mulheres como escravos que são excluídos da vida política podem desempenhar seu papel. Portanto, Vernant salienta:

As mulheres como tais são excluídas da vida política. A virtude religiosa que as qualifica, como Bacantes, para representar um papel maior na religião dionisiaca, é o reverso dessa inferioridade que as marca sob um outro plano e que lhes proíbe participar – em pé de igualdade. Os escravos também encontram nos cultos de Dioniso uma posição que lhes é normalmente recusada. Enfim, os próprios termos *thíasoi* e *orgéones*, que designam colégios de fiéis associados nas orgias, retém a lembrança de grupos campesinos relacionados ao demo primitivo e que, opondo-se ao gene mobiliários que vivem na cidade e controlam o Estado, terão de lutar duramente para se fazer admitir nas fratrias da época histórica. A corrente religiosa do dionisismo ofereceu, pois, em época antiga, um quadro de agrupamento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida. Alguns dos epítetos culturais do deus, *Eleuthérios*, *Lýsios*, comprovam esta mistura do social e do religioso em uma mesma aspiração à liberdade e à libertação. Com efeito, o que o dionisismo oferece aos fiéis – mesmo controlado pelo Estado como ele o será em época clássica – é uma experiência religiosa oposta ao culto oficial: não mais a sacralização de uma ordem à qual é preciso integrar-se, mas a libertação dessa ordem das opressões que faz pressupor em certos casos (...) (Vernant, 1990: 421).

É interessante notar que

Embora profunda e radical, embora dirigida ao homem enquanto tal e não ao cidadão, a experiência dos cultos misteriosos complementa, mas não nega nem exclui, a da religião Olímpica. (...) Os mistérios atingem portanto uma esfera de experiência e de problemas psicológicos e religiosos a que os cultos públicos da polis não dão voz nem respostas e, precisamente por isso, funcionam como um complemento, tão necessário quão harmoniosamente integrável, não provocando nenhum conflito, privado ou público, entre cidadão e o iniciado (Vegetti, 1994: 245).

Integrado à *pólis* podemos dizer que os mistérios de Diônisos congregam estes dois aspectos: o de agrilhado e libertador. Agrilhado, porque o deus passa a fazer parte de uma ordem vigente e a ter lugares específicos para o seu culto e libertador por ter esta abertura de se fazerem presentes em seus ritos, sem nenhuma distinção ou muito menos anomia, as mulheres e os escravos. É interessante notar que por ser um culto muito antigo, o culto ao deus do vinho permanece sempre em constante mutação. Para Burkert (1993: 553), não é uma mera coincidência o fato da rebelião e da revolução tornarem-se parte da característica essencial de Diônisos. As inovações e a força centrípeta que o deus congrega já seriam perceptíveis a partir de meados do séc. VIII a.C. Isso pode ser atestado por meio da iconografia do Diônisos Tíaso a ter como seguidores sátiros e mênades. Tal imagem atinge a sua forma canônica por volta de 530/20. No princípio destas inovações, no entanto, havia um evidente impulso dirigido contra hegemonia da nobreza, vindo das classes mais baixas dos artesãos e dos camponeses, no qual os tiranos costumavam se apoiar (Burkert, 1993: 554).

Em época helenística e imperial os locais de reunião eram edifícios chamados «cavernas», um nome que evocava o espaço não urbano, selvagem, que inspirava o culto de Diônisos. Parece-nos que com o correr do tempo Diônisos é cada vez mais agrilhado. Isso pode ser visualizado tanto no culto como instituição quanto no espaço físico em que o deus se encontra. Ora se o culto era praticado em cavernas, num espaço não urbanizado, com o passar do tempo ele vai cada vez mais se institucionalizando e fazendo parte da vida cívica da cidade. Em Ólbia, por exemplo, em época tardo-arcaica, as

procissões extáticas eram realizadas no interior da cidade, e isso é um elemento importante a se perceber, enquanto na Roma Imperial o drama ritual assumiu grande relevância com a personificação dos deuses e a celebração da vindima, adorado em espaços fechados (Graf, 2005: 26).

Em época imperial, a atividade de edificação se limitou a obras de decoração de reconstrução frequentemente classicista. Pausânias menciona a existência no demo antigo de Fila, de mistérios que reuniam numerosas divindades, dentre as quais, a grande deusa que ele chama de Gea, Deméter. Os grupos em questão deviam ser numerosos também no Egito dos Ptolomeus: um decreto de Ptolomeu IV Filopator, que reinou entre 221 e 204, exigia entregar ao rei todos os livros sacros dos grupos dionisiacos egípcios. Porque Ptolomeu IV se fazia chamar *Novo Diônisos* e tinha a marca da folha de hera, símbolo do deus, este decreto podia responder ao intento de submeter ao seu controle pessoal todos os grupos dionisiacos (Graf, 2005: 19-23). Esta é uma evidente forma de domesticação do culto. Esse novo Diônisos tem o controle do culto. Diônisos no Egito pode até continuar sendo cultuado, mas agora serve ao governante.

NAXOS - Sicília - Diônisos e Cacho Uvas – (rev. e anv.) 510 - 490 a.C. Fonte: KRAAY + HIRMER (1966).
Pranc. 1, n. 4

CAP. 2

DIÔNISOS NA PÓLIS: O DEUS, O TEATRO E SUAS FESTAS

Introito: o teatro, a pólis

Pausânias (X, 4) ao descrever a *pólis* de Panopeo, situada na região da Fócida, se pergunta se é possível chamar *pólis* um lugar sem edifícios oficiais, sem ginásio, teatro, ágora ou sequer água que flua de uma fonte. No entanto, o viajante que descreveu a Grécia, observa que Panopeo possui fronteiras e envia representantes à assembleia. A hesitação de Pausânias em definir por *pólis* a cidade de Panopeo, bem como os diversos problemas que perpassam a discussão acerca desta definição levaram F. Kolb (1992: 60-1) e outros pesquisadores a pensar o termo *pólis* em seus diversos aspectos e sua singularidade, o que demonstra que para cada contexto, a definição pode não ser unívoca e sob o prisma desta discussão o teatro está inserido, como bem demonstra a definição de Pausânias, como um dos elementos constituintes da *pólis* grega.

Para R. Martin a cidade ou a *pólis* está configurada por seus edifícios representativos e de suas instituições urbanas, que os gregos materializavam, sendo este agrupamento, juntamente com o exercício de funções político-religiosas o elemento essencial de toda definição da cidade grega (Martin, 1956: 30-47). Já E. Greco (1999: X-XI) salienta ser difícil falar em cidade e não falar no seu sentido material, sendo o conceito de *pólis* derivado da fusão de dois elementos principais: *ásty* e *khóra*, ou seja, do espaço urbano e de seu território. Uma outra reflexão sobre a *pólis* está na obra de François de Polignac (1984:15-22), *La naissance de la cité grecque*, a definir a *pólis* sob o prisma das práticas rituais socializadas. Para o autor o processo de formação da *pólis* está interligado a dois fatos essenciais: o impulso de santuários importados fora dos grandes centros e o nascimento do culto aos heróis, a configurar uma nova forma do espaço, o território. De Polignac construiu sua interpretação, com base numa documentação especificamente arqueológica. Alguns autores viram nesta proposta, o problema do nascimento da *pólis* de De

Polignac, como uma *pólis* onde o homem ficaria de fora. A crítica que José Antônio Dabdab Trabulsi faz a esta análise é:

A tese de F. de Polignac sobre o nascimento da cidade e a religião arcaica, excelente em outros aspectos, tem algo de excessivo: os templos não urbanos podiam muito bem ser objeto de disputas de soberania, símbolos comuns muito importantes; dizer que eles foram a causa e o ponto de partida do nascimento da cidade enquanto unidade política é, à força de querer compreender os antigos, entrar na pele deles e aceitar como explicação histórica os pretextos e as explicações dos próprios atores históricos e seus contemporâneos. Penso que o que F. de Polignac indica como a causa da evolução histórica que conduziu à *pólis* deve antes ser encarado como o resultado do processo (Trabulsi, 2004: 103-4).

A discussão do surgimento da cidade grega perpassa a questão da *ásty* e da *khóra*. O teatro e o dionisismo fazem parte dessas reflexões. Nesse sentido as discussões e estudos desenvolvidos no Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga demonstram que:

A unidade espacial e política básica do mundo grego foi a *pólis*, cidade-estado que comportava um conjunto de territórios obrigatórios: a aglomeração “urbana” propriamente dita, constituída por um centro (*ásty*: área central, local da acrópole, da ágora e da maioria dos edifícios políticos, bem como área residencial e de produção de bens), por subúrbios (*proásteia*) e, às vezes, por um ou vários portos (*limén*); de outra parte, pela zona rural (*khóra*), com seus campos cultivados e suas terras de pasto, suas pedreiras e suas minas, seus bosques e seus pântanos, até os limites muitas vezes contestados pelo território vizinho (*eskhatíai*: área limítrofe, fronteira, usualmente inabitada). Entre as duas partes havia as muralhas (*teikhe*), que marcavam, frequentemente, os limites entre aglomeração urbana e zona rural (Kormikiari, Ramazina, Morales, Argos, Palma, 2011: 131).

A unidade política percebida pela fala dos autores demonstra uma visão de *pólis* global onde cidade e território se integram politicamente. Estas e outras definições se complementam e nos ajudam a entender a *pólis* e, consequentemente, o teatro como um elemento constitutivo da cidade grega.

Abordaremos nesse item a questão das festas no contexto do teatro grego na *ásty* e sua relação com a *khóra*. As festas de Diônisos estão interligadas à prática de seu culto, o que nos faz perceber a atuação do deus, seus ritos e cultos na *pólis* e a relação *ásty-khóra*. Sabemos que primeiro existiram as Dionísias Rurais e depois se instituíram as Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas. Esta complementaridade, rurais-urbanas, das festas em honra ao deus demonstra a relação entre cidade e campo, centro urbano e o território apenso a ele.

Interessa-nos aqui averiguar qual a relação que há entre um Diônisos que era presente na *khóra* quando os gregos instituíam suas festas rurais e que nesse momento passa a habitar a *ásty*. Integrar o nosso trabalho aos estudos desenvolvidos no Labeca com seu projeto *A organização da khóra: a cidade grega diante de sua hinterlândia* nos faz alinhar a discussão do nosso trabalho com o tema que o Labeca se atém atualmente. O teatro, sua expressão material, pode revelar a relação *ásty-khóra* na própria prática dos festivais religiosos do deus do vinho e na capacidade de interligar o espaço urbano e a sua hinterlândia por meio da prática do culto dionisiaco e do caráter religioso dos espetáculos teatrais. Diônisos funciona como elemento integrador que une *ásty* e *khóra* num ponto central: o teatro e suas festas.

2.1. Diônisos na khóra

Anteriormente como se davam as representações teatrais? Nos campos, no interior, dispersas pela Hélade. Os registros históricos colocam Téspis como o primeiro ator a encenar a primeira tragédia em vagões. Diônisos está na *khóra* por meio não só destas primeiras representações, ele está na *khóra* por ser, como Deméter, deus dos campos, por ter inventado a vinha. Suas festas estão inseridas no calendário ático, próximo passo da nossa discussão.

2.2. O calendário ático

O calendário ático era composto por meses em que ocorriam as festas em honra aos seus deuses e tinha a seguinte ordenação na *pólis*: se iniciava com o *Hecatombéion*, nome que deriva de uma das festas das hecatombes em

honra ao deus Apolo. Em seguida havia o *Metageitnión*, com a chamada *Metageítnia*, a festa da vizinhança; o *Boedromión* e sua «festa do ajudante, Apolo»; o *Pyanepsión*, com a *Pyanópsia*, que significava «cozer da papa»; havia ainda no calendário festivo, os meses de *Maimakteriόν* e *Poseideón*, festas que não ficaram documentadas, segundo Walter Burkert. Posteriormente vinha o *Gameliόν*, com a festa dos noivos, o *Anthesteriόν*, com a festa das Antestérias, o *Elapheboliόν*, cuja festa era dedicada à Ártemis «caçadora de veados». Posteriormente a este mês vinha o *Munikhión* e a festa dedicada a Ártemis Muníquia; as *Thargélia* no mês de *Thargeliόν*, que eram festas que davam início à colheita dos cereais e, no fim do ano as *Skíria*, no mês de *Skirophoriόν*. Os gregos, segundo a documentação, davam importância às *Pianópsias*, Antestérias, *Targélias* e *Skiras*. No que concerne às festas maiores de Atenas tinham maior relevância as Panateneias, no *Hecatombeiόν*; os mistérios celebrados no *Boedromiόν*; as Grandes Dionísias, no *Elapheboliόν*, não assimiladas nos nomes dos meses, como acontecia com as Tesmoforias no *Pyanopsión*, as Dionísias Rurais no *Posideón* e as Leneias no *Gamélión*. No entanto, outros calendários jônicos conheciam meses denominados *Thesmophoriόν* e *Lenaión* (Burkert, 1993: 438-439).

Para se entender como se deu o desenvolvimento dos grandes festivais dionisíacos é preciso visualizar a cultura do vinho em alguns lugares da jônia e da Ática. As ilhas, particularmente Quios e Naxos, foram líderes na produção de vinho e firmaram Diônisos como deus da vinicultura, cujo casamento sagrado com Ariadne assegurava a prosperidade. Os rituais e mitos que envolvem a chegada de Diônisos pelo mar, como as procissões com o carro naval na Grécia oriental e em Atenas, parecem ser influência destas ilhas. Os silenos e sátiros que estão em destaque na iconografia dos vasos tem vários mitos estabelecidos em Naxos, são também parte de uma tradição dionisíaca no Egeu. Estes sátiros são conspicuamente ausentes dos mitos de origem da Beócia que envolvem a resistência ao deus do vinho por mulheres da família real, como as filhas de Cadmo, Mínias, Eleutherios e Proitos. A costa beociana/tebana, exportou o culto dionisíaco para o resto do continente e para além dele, com ênfase em temas como o nascimento do deus, morte e ressurreição e nos vários benefícios obtidos por meio da purificação quando da iniciação dos *thíasos* dionisíacos, que eram os grupos organizados para adorá-

lo. A atividade menádica parece ter sido presente em ambas as tradições, embora tenha tido mais ênfase no Continente. Segundo Larson, a posição geográfica da Ática e do Mar Egeu assegurou a ambas as vertentes, a egeana e a beociana, um papel importante na adoração dos atenienses a Diônisos (Larson, 2007: 127).

2.3. As festas em honra ao deus

À luz das Anstestérias ou no ocaso das Leneias

Deixai o flamante passar.

Mavetse de Argos

A religião grega, com seu caráter essencialmente cívico, tornou o dionisismo parte integrante da *pólis* e das novas formas de vida social que a cidade representa. As festas em honra a Diônisos eram celebradas com os mesmos direitos que todas as outras e tinha seu lugar no calendário sagrado. M. Bieber nos dá a seguinte sistematização dos festivais dionisiacos: na ática eles eram quatro, celebrados num período próximo ao solstício de inverno. Segundo a autora eles podem ser divididos na seguinte ordem: I. Dionísias rurais – no mês de *Poseideón* – dezembro a início de janeiro um mês repleto de atividades dionisiacas, com ritos num período festivo denominado *ta kat'agrous Dionýsia* ou *Dionísia Rural*, celebrada pelos camponeses áticos; II. As Lenéias – no mês de *Gamelión* – janeiro a início de fevereiro. III. Antestéria – no mês de *Anthesterión*, o mês das flores – fevereiro a início de março. IV. Grande Dionísia ou Dionísia Urbana – celebradas no *Elaphebolión*, de março para início de abril (Bieber, 1961: 42). No caso das Dionísias Rurais, segundo Dabdab Trabulsi

(...) estas festas em seus inúmeros aspectos de procissão fálica komos, cantos, dentre outros incluíam uma participação ativa e maciça da população, num ambiente de evasão. Abertas à domesticidade, e, portanto, aos dependentes, eram festas alegres, numa atmosfera de liberdade e permissividade. Além disso, rurais, elas possuíam muito de um dionisismo “primordial”, pré-políade.

Devemos, neste ponto, alargar o quadro geográfico das festas e reconhecer, no campo ático, um dionisismo muito vivaz no século VI (Trabulsi, 2004: 193).

Segundo Cartledge, o uso de rituais – padronizados, eventos repetidos e de carácter simbólico, afirmações simbólicas da ordem social – e especialmente o ritual coletivo do sacrifício animal, ajudou a reforçar e internalizar a identidade cívica ateniense (Cartledge, 1997: 6). Nesse contexto estão as festas em honra ao deus do vinho. Inseridas no calendário ático, elas passaram a fazer parte do ordenamento políade e a estar no centro do dispositivo social. Religião e poder amalgamam-se e o espaço políade em que se firma este amálgama se expande; *khóra* e *ásty* se interconectam para dimensionar a *pólis*. Nesse sentido, podemos dizer que Diônisos, quando os tiranos o agrilhoam em certa medida estão a demonstrar que *khóra* e *ásty* sempre estiveram interconectadas e a contribuir com o *éthos* social. Diônisos, deus de todo lugar e de lugar nenhum, é o elemento que firma a interconexão entre a esfera rural e a esfera urbana, entre campo e cidade por meio de suas festas. O deus do vinho, em sua singularidade é o elemento que comprova que a *pólis* é a junção entre *khóra* e *ásty*. A hinterlândia é parte constitutiva do espaço urbano. Esta interconexão, estabelecida por meio das festas em honra de Diônisos pode ser visualizada por Dabdal Trabulsi, quando ele levanta o problema que

As Grandes dionisiacas parecem na verdade um desenvolvimento das Dionisiacas rústicas, mas não podem ser recuadas no tempo. Não temos certeza quanto ao grau de “invenção”, mas o que sabemos é que, tal como elas existem no século V, elas são uma criação de Pisístrato. O fato de serem chamadas por vezes simplesmente de “Dionisiacas” mostra o quanto elas eram mais importantes que as outras. Se elas são também chamadas “urbanas”, é talvez por que no início foi preciso distingui-las das festas a partir das quais elas foram criadas. A partir do que podemos entrever, portanto, as festas dionisiacas, salvo as Antestérias que são mais complexas, saíram de um mesmo tipo de festas. O que mostram as representações dramáticas. Sabemos que as Dionisiacas rurais do Pireu, festejadas no mês de Posideon, foram, muito cedo, controladas

pelo Estado, com a participação de magistrados e concursos teatrais (Trabulsi, 2004: 201).

Parte integrante da *pólis*, as festas em honra a Diônisos ligam o rural e o urbano, seu desenvolvimento vai aos poucos mostrando que a cidade tem um núcleo apenso ao território, a *khóra* que está interconectada à *ásty*. Vejamos ainda que brevemente como elas aconteciam.

2.4. Dionísias Rurais - *ta kat'agrous Dionýsia*

As Dionísias Rurais ou *ta kat'agrous Dionýsia* eram celebradas em vários locais, provavelmente em 140 demos, aproximadamente, no período clássico da Ática, e há considerável evidência de performances de ditirambo, tragédia e comédia em pelo menos 15 demos, principalmente nos maiores deles, como Acharnai, Eleusis e Ikarion. Há um pequeno teatro em Thorikos e no sudeste da Ática, em Atenas, no porto do Pireu se conhece um importante teatro, onde Eurípides e Sófocles produziram e apresentaram, provavelmente, suas peças. Platão fala do espectador louco do teatro, que é capaz de participar de uma Dionísia Rural após a outra. Em 405 a.C., ambos, Aristófanes e Sófocles são lembrados como produzindo na celebração das Dionísias em Eleusis (Storey e Allan, 2005: 18). Ao que tudo indica, estes festivais teriam começado como um cortejo fálico em direção a um centro de culto, a que se seguiria um sacrifício (Castiajo, 2012: 13). Aristófanes (Arcan. Vv. 237-279), dá-nos testemunho do uso do falo e de cantos obscenos no *kommós*.

Segundo Rehm (1992: 15-16), são do séc. IV a.C. o maior número de documentos no que concerne às Dionísias Rurais, a mostrar que em seus primórdios, a tragédia viria de zonas rurais às zonas urbanas e que após o seu surgimento nestas zonas urbanas, num movimento cíclico, teria retornado às estas zonas rurais com um maior desenvolvimento. As Dionísias Rurais, que eram celebradas por todos os demos, também serviam como um veículo para performances teatrais formais, sendo possível que estas peças, encenadas originalmente em um ou dois festivais fossem subsequentemente transferidas para um ou outro local da Ática. Segundo Paul Cartledge, estes festivais eram uma ocasião para o descanso, relaxamento e recuperação das árduas jornadas

de trabalho manual que caíam sobre a maior parte dos 200.000-250.000 habitantes da Ática, homens e mulheres, cidadãos e não-cidadãos, escravos e livres. (Cartledge, 1997: 6). Todas as festas não ocorriam no mesmo dia, isto permitia aos atores e aos amadores participar de várias delas no mesmo mês. Sua importância deveria variar de acordo com os demos. Segundo Jean Charles Moretti os mais desenvolvidos, como os do demo do Pireu, comportariam um sacrifício, uma faloforia, a procissão com a representação de um falo, e os concursos musicais. Aristófanes, nos Acarnenses (vv. 237-239), menciona a faloforia organizada por Diceópolis, o que nos permite visualizar de forma simplificada e reduzida como deveriam ser estes cortejos nos demos. Ela era acompanhada de cantos fálicos (*ta phalliká*) que Aristóteles (Poet. 1449a) coloca na origem da comédia. Durante as Dionísias rurais ocorriam os concursos musicais que compreendiam a encenação de tragédias, comédia ou de ditirambos, mas raramente havia a combinação dos três gêneros. Eles são atestados em mais de uma dezena de demos, principalmente no IV séc. a.C. Nos tempos de Aristóteles, a organização das Dionísias rurais ficava por conta dos chefes dos demos, (Moretti, 2011: 77). As fontes antigas demonstram o uso do falo e o entoar de cânticos obscenos no contexto destas festas. Há uma relação estreita entre cortejos fálicos, libertinagem ritual, obscenidade e uso de máscaras. Castiajo (2012: 14), alicerçada em alguns autores, reflete que qualquer que tenha sido a prática original das Dionísias Rurais, ela certamente diferia de demo para demo. O festival possuía dois momentos altos: o *kommós*, cortejo em que o falo era exibido e ostentado, a ter por objetivo promover a fertilidade, e o *askoliasmós*, um concurso que tinha por finalidade a tentativa de saltar ou permanecer sobre um odre untado e cheio de vinho. Após o *kommós* e os sacrifícios tinha lugar as apresentações da tragédia e da comédia.

2.5. Leneias

As Leneias ocorriam no mês ateniense de Gamelión, que correspondia ao final de janeiro. Eram celebradas em honra ao deus do vinho e consistia numa antiga festa dos gregos jônicos. Era o acontecimento festivo mais importante do referido mês, mas não alcançava o prestígio das Grandes Dionísias. As

Leneias aconteciam num período do ano no qual a cidade era pouco frequentada por estrangeiros; fazia parte deste quadro festivo um sacrifício, uma procissão e um concurso. O arconte-rei e quatro representantes eleitos pelo povo tinham em comum a procissão, ainda que só o arconte-rei organizasse o concurso. Tal concurso era composto por espetáculos de tragédias e comédias, provavelmente instituídos na metade do V séc. a.C. e organizado nos quadros das coregias, que podiam ser assumidas por metecos. Antes de serem transferidas para o teatro no santuário de Diônisos *Eleuthérios*, no flanco sul da Acrópole, elas aconteciam no santuário de Diônisos *Lminaios*, cuja localização ainda é objeto de debates. Certos textos antigos o situam no campo (en agrois), ou seja, do lado de fora dos muros. Outros acreditam que a evidência sugere que as comemorações das Leneias foram originalmente realizadas na ágora, em vez do recinto de Diônisos *Limnaios* a sudeste da ágora, onde o teatro em si estaria localizado. Nessa linha de interpretação Castiajo, apoiada na documentação textual, faz a seguinte observação:

Hesíquio (s.v. Epi Lenaio agon) refere que o festival ocorria num local en astei ('na cidade', em Atenas) que tinha uma larga circunferência e dentro dela o hieron – o templo onde se desenrolavam os concursos dramáticos atenienses, antes e algum tempo depois da construção do teatro de Diónisos. É aqui que se acredita que as performances das Leneias se teriam realizado, a partir de cerca de 440 a.C., altura em que o Estado estabeleceu um concurso formal de coregos e poetas. Fócio (s.v. ikria) também refere à existência de ikria (os assentos de onde os espectadores assistiam aos concursos dionisiacos, antes de o teatro ser construído) e da Ágora – o mercado. Esta descrição parece ser corroborada pela existência de um lugar, na Ágora, denominado orchestra (Castiajo, 2012: 15-6).

No entanto, nenhum vestígio foi identificado nas escavações. O local poderia estar associado ao santuário de Diônisos no pântano, onde se desenvolveriam as Antestérias. Há pouco testemunho sobre a finalidade dos rituais das Leneias - elementos do mito sugerem que talvez fosse uma celebração do nascimento de Diônisos, ou o ritual de *sparagmós* (o ato de esquartejar a presa e após isso comer a sua carne crua). Havia nesta ocasião uma parada onde se diziam as chamadas "piadas dos vagões", isto é, os

insultos dirigidos aos espectadores, bem como o entregar-se a um certo abandono dionisiaco. (Moretti, 2011: 78-9; Storey e Allan, 2005: 17; Vian, 1990: 22).

2.6. Antestérias

O mês do *Anthesteriôn* demarcava o surgimento da primavera e o nome da festa das Antestérias está associado ao florescer, ao romper das flores nesta altura do ano. Nos finais do mês de fevereiro os atenienses celebravam a festa em honra ao deus «duas vezes nascido». Comuns tanto aos atenienses quanto aos jônios são tanto o nome da festa quanto o nome do mês. Segundo Alexandre Lima

Além do sympósion, outra prática dionisiaca encontrada nas Anthestérias é o kômμος. A procissão de dançarinos invade a madrugada do dia das chýtroi. (...) o kômμος é, em Atenas no século V a.C, uma procissão de bebedores que percorre as ruas da cidade, no espaço urbano – àsty (...). O kômμος é antes de tudo um rito agrário, ou seja, faz parte de um antigo calendário agrário que simboliza a crise sazonal ‘a perigosa passagem da velha para a nova estação, com suas promessas de semeadura, colheitas (...) e vindimas. É neste contexto que os komástai saem percorrendo o campo pedindo auxílio aos deuses agrícolas (Deméter e Diônisos). (Lima, 2000: 98).

Aristófanes nas sua peça “As Rãs, nos fornece uma descrição de um *kommós* na madrugada do dia das *khýtroi*, quando na voz do coro expressa:

Marchem, pois, todos decididamente
Para os recantos floridos dos prados,
Batendo com o pé a terra e lançando dichotes
E brincando e troçando
(...) (Aristof. vv. 373-375).

Em Atenas, Tucídides (II,15, 3) faz menção às «Velhas Dionísias», contrastando-as com as Grandes Dionísias, instituídas no século VI a.C. Sabe-se que em *Límnai*, pântano, havia um pequeno santuário de Diônisos fechado por todo o ano, aberto apenas no décimo segundo *Anthesteriôn*, quando da altura do festival durante um dia. Os gregos faziam o cálculo deste dia de

acordo com a contagem sacral do tempo de um pôr do sol até o pôr do sol seguinte. A festa estendia-se por três dias, 11, 12 e 13 que eram denominados *Pithoigía*, *Khóes* e *Khýtroi*, respectivamente «abertura dos barris», «jarros» e «panelas». Havia o costume de prensar o vinho em recipientes durante o outono para só abri-los na primavera. Os atenienses possuíam o costume de misturar o vinho novo, transportá-lo em barris e ir ao santuário de Diônisos *Límnais* na fronteira de Ilissos, à Leste da cidade; para lá se dirigiam com o fito de ofertá-lo ao deus, posteriormente eles próprios o provavam. Após degustarem o vinho e apreciarem a mistura, celebravam o deus com hinos, a dançar e invocá-lo como o «bela-flor», o ditirambo, o delirante, o exaltado (Burkert, 1993: 456; Moretti, 2011: 79-80).

Segundo Burkert, iniciada a nova vindima, o sacrifício primicial era transposto para o santuário, para só ser aberto quando chegasse o pôr do sol. Durante o dia aconteciam as preparações para a festa. As pessoas vinham à cidade e esperavam defronte o santuário até que chegasse a noite. Ao anoitecer quebravam-se os recipientes e Diônisos era celebrado com as primeiras libações. Já no dia de *Khóes*, o vinho novo era motivo de competição. Havia a prática de cada um receber a sua porção de vinho misturada com água numa caneca própria, cuja capacidade alcançava mais de dois litros. O primeiro que a esvaziasse seria o vencedor. Conta-se que os escravos e até mesmo as crianças podiam fazer uso da bebida.

No último dia da festa, *Khýtroi*, se cozinhava todos os tipos de cereais misturados com mel numa panela. Segundo o autor, apenas os sacerdotes estavam excluídos desta refeição, posto que os santuários permaneciam fechados no dia *Khóes*. A prática de cozinhar em panelas estaria associada ao mito do dilúvio, que narra que após a catástrofe, e com o desaparecimento da água, aqueles que sobreviveram reuniram tudo aquilo que poderiam encontrar e cozeram, esta teria sido a primeira refeição após o dilúvio, e tinha o duplo caráter de renovar o ânimo e de recordar os mortos. Eram então realizados sacrifícios ao Hermes Ctônico pelos mortos e se comia na panela. Esse dia, os gregos o denominavam de 'dia da maculação'; ao ficar para trás as máscaras e os mortos perdiam seus direitos. Havia uma expressão proverbial que refletia o fim das Antestérias: «fora, Cares, as Antestérias terminaram» (Burkert, 1993: 456-461).

As Antestérias também eram comemoradas em outras cidades jônicas, e as inscrições do período helenístico de Éfeso, Priene, Mileto e Ismirna confirmam, segundo alguns estudiosos, que a presença deste festival nestas *póleis* é anterior à migração jônica do ano 1000. O mês do *Anthesteriôn* é ainda mais amplamente comprovado em Erétria na Eubéia, bem como nas colônias jônicas de Massalia e Kyzikos. A denominação das Antestérias de *Katagogiôn* refere-se ao advento do deus em um carro naval sobre rodas, semelhante a um desfile flutuante. Alguns vasos áticos ilustram este ritual, a sugerir que era um elemento do festival ateniense na época arcaica e clássica, provavelmente, um dos eventos iniciais na sequência do ritual. Para U. von Wilamowitz-Mollendorff, estas cenas figuradas sobre os vasos representariam as festas dionisiacas que celebravam a chegada mítica do deus vindo da Lídia para a Grécia pelo mar. Já M. P. Nilsson, segundo Tassignon, defendia a hipótese que estas representações faziam alusão às festas que celebravam a chegada de Diônisos considerado como um deus da primavera e celebrado durante as Antestérias, à época da abertura da navegação. No contexto do teatro há uma associação entre as Antestérias e os concursos musicais que aconteciam no teatro em Atenas. O primeiro texto a fazer esta associação é atribuído a Plutarco (vidas de orad. 841f), que relata que entre as leis inspiradas por Licurgo, uma era relativa aos atores cômicos que no dia da festa das marmitas, organizavam no teatro um concurso de comédia em que o vencedor seria elevado à lista dos atores selecionados para as Grandes Dionísias. Este contexto, segundo Jean-Charles Moretti, convida-nos a pensar que o teatro que recebia os concursos era o do santuário de Diônisos *Eleuthérios*, cuja renovação foi concluída no tempo de Licurgo. (Bieber, 1961: 53; Castiajo, 2012: 14; Larson, 2007: 130; Moretti, 2011: 80-81; Tassignon, 2003: 85; Vian, 1990: 22-23).

2.7. Diônisos na ásty

Diônisos está na ásty. No tempo de suas festas uma procissão seguia nas imediações do templo próximo da Academia, no caminho de *Eleutherái*. Era nesse local que se transferia a estátua cultual do deus até o santuário, localizado na encosta sul da Acrópole, para depois levá-la ao teatro. A *pompé*

em honra ao deus demonstra o evidente “compromisso” entre o deus e a *pólis* (Trabulsi, 2004: 201). Mas a própria *pompé* revela a interconexão entre o elemento rural e o elemento urbano. Abordaremos no presente tópico como o deus do vinho se faz presente na *ásty*, seja por meio dos seus festejos, seja na materialidade do seu lugar, o teatro. Mesmo na *ásty* o deus interconecta-se à *khóra*. O paulatino migrar das festas dionisiacas de um habitat rural para um habitat urbanizado revela-nos a oposição campo-cidade, mas também nos mostra a complementaridade entre *khóra* e *ásty*. Isso pode ser melhor visualizado quando analisamos as Grandes Dionísias.

2.8. Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias - *Dionýsia ta astiká/Dionýsia ta en ástei*

Os atenienses celebravam na cidade o festival mais importante de todas as festas em honra ao deus do vinho. Denominadas de Dionísias Urbanas (*Dionýsia ta astiká/Dionýsia ta en ástei*) ou Grandes Dionísias (*Dionýsia ta mégala*). Em seu contexto foram instituídas a grande procissão dionisiaca e as encenações dramáticas para o chamado Diônisos *Eleuthérios* (Kerényi, 2004: 254-5). O deus teria sido introduzido na *pólis* de Atenas por um certo Pégaso de *Eleutherái*. Pois Diônisos só teria ganho uma estátua e um sacerdote após ter sido trazido em público a Atenas desde *Eleutherái*, essa espécie de aldeia montanhesa na fronteira com a Beócia e que Pausânias (I, 29, 2) menciona, dizendo tratar-se de uma estrada que levava ao sopé da montanha onde ela se achava situada. (Kerényi, 2002: 142). Assim as origens da procissão das Dionísias Urbanas estão associadas à história de que Atenas, num primeiro momento teria recusado o culto do deus, e que ao receber sua punição teria aceitado adorá-lo com as indicações do oráculo de Delfos. Nos tempos de Pausânias (I, 2, 5), ainda se via um templo de Diônisos. Ele abrigaria a reprodução da estátua de madeira do deus (*xóanon*) que teria sido transportada à Atenas, no santuário de Diônisos *Eleuthérios* (Moretti, 2011: 81).

Segundo Vernant, o dionisismo ou Diônisos introduz no próprio coração da religião, da qual constitui uma peça, uma experiência estranha e sobrenatural e em muitos aspectos oposta ao espírito do culto oficial (Vernant,

1992: 49-51; 78). Concomitante a esse surgimento a religião dionisíaca ascendeu ao *status* de religião oficial do Estado (Finley, 1963: 86). Esta origem claramente religiosa é visualizada nas representações encenadas nas Dionísias Urbanas que remetem ao culto dionisíaco. Eis, no domínio da esfera cívica, um deus a céu aberto. Diônisos é a céu aberto em várias instâncias. O filho de Zeus é a céu aberto quando os gregos instituem as suas festas tanto na *khóra* quanto na *ásty*. Sua epifania se faz visível por meio destas festas, primeiramente rurais e posteriormente “urbanizadas”. Aos poucos ele vai sendo agrilhado, ou seja, preso a grilhões materiais e institucionais, alocado num assentamento, o deus continuará a céu aberto. O teatro, local do deus, o manterá a céu aberto, a apreender a paisagem e a colocar os gregos de frente para o espetáculo que o agrilhoa e o liberta. A ambiguidade dionisíaca pode ser visualizada no espaço do deus e o binômio “campo/cidade ‘se fará presente, tanto nos espetáculos em si quanto na própria construção de um calendário festivo que honre o filho de Zeus. Nesse momento, ele agora tem para si além das Lenéias, Antestérias e Dionísias Rurais, celebradas no campo, as Dionísias Urbanas, festas de caráter popular que unem a divindade à esfera pública. Neste contexto festivo, a Dionísia Urbana surgiu por oposição à Dionísia Rural. Segundo Kerényi, tal oposição só se tornou possível após a instituição da grande procissão dionisíaca e das encenações dramáticas para o chamado Diônisos *Eleuthérios* no *Elaphebolión*, que consistiu num complexo período festivo, numa suntuosa manifestação do Estado. Criação dos próprios atenienses, a Dionísia Urbana exerceu significativa influência sobre as comunidades rurais e proporcionou a construção de teatros em pequenas cidades (Kerényi, 2002: 254-5). Assim, esta oposição campo/cidade pode ser visualizada como uma complementaridade. A cidade não existe sem a sua hinterlândia. A relação campo/cidade pode ser visualizada neste momento de transição. Podemos ter uma ideia do festival na descrição que Aristófanes faz de uma procissão em sua peça “Os Acarnenses” (vv. 237-239).

O culto passa a ser cada vez mais oficializado. O deus que antes se fazia presente no campo passa a integrar a cidade e vai se tornando cada vez mais agrilhado com suas celebrações. Na esfera cívica tais celebrações ficavam a cargo do arconte epônimo e não do arconte-rei, como ocorria nos cultos mais antigos estabelecidos em Atenas. O arconte epônimo tinha o

auxílio de dois assessores, os *páredroi*, e de dez comissários, *epimeletái*. Ele tinha a seu cargo os custos da *pompé*, a procissão da estátua do deus pela estrada de *Eleutherái*, uma aldeia próxima a Atenas e seu retorno ao recinto do teatro ao sopé da Acrópole, onde se efetuava o sacrifício e entoavam os hinos; ficava também ao seu encargo as despesas dos concursos dramáticos e ditirâmbicos. Uma de suas primeiras funções era escolher os coregos trágicos, peças chave para que houvesse a competição dos poetas. Aristóteles, entre 329 e 322 a.C, nota que estes últimos uma vez eleitos pelo povo ficavam por conta de todas as despesas feitas pela procissão das Grandes Dionísias. Assim, a nomeação recaía sobre os cidadãos mais ricos, pois, se ao Estado cabia pagar os atores, os honorários dos poetas e o prêmio atribuído ao vencedor, ficava por conta do corego os gastos que decorriam do ensaio dos coros, do vestuário e alimentação, gastos inerentes ao figurino, ao salário dos cantores, chamados *khorodidáskalos*, bem como dos flautistas. Os poetas, antes dos concursos apresentavam sua peça e sua trupe ao público. Eis o *proagón* que era seguido pelo espetáculo de uma procissão cerimonial denominada *pompé*, que levava ao sacrifício de bois no santuário de Diônisos. Tal *pompé* era particularmente grande. A procissão incluía uma variedade de objetos sagrados e várias oferendas representativas. A *pompé* podia ser seguida por um *kommós*, uma celebração orgiaca.

Nos fins do mês de março no dia 8 do *Elaphebolión*, dia que era consagrado a Atenas e a partir de 420 a.C a Asclépio, os atenienses celebravam na *pólis* a festa mais importante em honra a Diônisos. O edifício que acolhia antes de 420 a.C não é conhecido. Após este tempo o Odeon de Péricles serviu a este quadro. Os poetas se apresentavam com seus atores e seus coreutas, que não usavam máscaras nem trajes de palco, mas estavam coroados. Eles anunciavam (*apangelía*) as peças que iriam apresentar aos concursos e seus intérpretes. Em 406 a.C. Sófocles, segundo Moretti (2011: 82-3), sabendo da morte de Eurípides, fez sua apresentação vestido de luto, com o coro e seus atores sem coroa, ante um público em lágrimas. Antes de se começar a festa, a antiga estátua de Diônisos era colocada num pequeno templo situado próximo à Academia, na estrada de *Eleutherái*. Tinha-se um sacrifício acompanhado de hinos cantados, em seguida a estátua era trazida ao teatro numa procissão iluminada por tochas. Neste rito os efebos

desempenhavam um papel de primeiro plano, reproduziam a cada ano a introdução (*eisagogé*) do deus na *pólis*. As Dionísias se desenvolviam por mais dias a partir do 10 do *Elaphebolíon*. Elas eram iniciadas na manhã do primeiro dia por uma procissão, uma faloforia. A procissão atravessava a ágora onde os coreutas rendiam homenagem a todas as divindades e em particular aos doze deuses, e finalizava no santuário de Diônisos *Eleuthérios* com um grande sacrifício de touros. Os metecos como os cidadãos podiam participar e alguns deles portavam oferendas e recipientes úteis ao sacrifício. As jovens filhas de boas famílias levavam cestos (*kanephóroi*), certos cidadãos, bolos cozidos (*obeliaphóroi*), outros jarros com água (*hydriaphóroi*), já outros levavam garrafas (*askophóroi*). Os metecos, vestidos de púrpura, levavam vasos abertos de forma alongada (*skaphephóroi*), como na procissão das Panatenaicas. Os atores desfilavam, assim como a coregia, também vestidos de púrpura. (Moretti, 2011: 83). Não é claro se a audiência estava presente aqui. Para Goldhill (1997: 55-56), a fronteira entre audiência e participantes da *pompé* progrediu em direção ao sacrifício e sua festa, o *kommós*, tornou-se cada vez mais indistinta com a participação do festival como um corpo de atenienses. O teatro em si, este processo de participação, de mostrar as peças antes das cerimônias, no final da segunda metade do V sec. a.C. teve uma importância, pois havia nestes cerimoniais a participação efetiva dos cidadãos. Cada um destes cerimoniais consistia em diferentes formas de promover e projetar uma ideia e um ideal de participação do cidadão no Estado e na imagem de poder que a *pólis* de Atenas passava. Eram usos do cívico numa ocasião específica para glorificar a *pólis*.

Neste contexto festivo

Os concursos musicais deviam durar cinco dias. Ele compreendia espetáculos de ditirambo, de tragédia e de comédia, que no V sec. a.C. formavam um conjunto de vinte coros ditirâmbicos e de dezessete peças, todos criados para uma única representação. Os concursos aconteciam no teatro, onde as mais altas autoridades militares, os estrategos, tinham feito as libações. Os espetáculos eram iniciados pela manhã para se aproveitar a melhor a luz natural. A participação de um novo concorrente era anunciada por um arauto ao som de uma trombeta (Moretti, 2011:84).

Dez coros de meninos e dez de homens concorriam nos espetáculos de ditirambo. Cada um representava uma das dez tribos de Atenas. Todos os anos, um mês após as Grandes Dionísias, dois coregos eram designados entre os cidadãos de cada tribo, sob a alta autoridade do arconte epônimo e dos comissários das tribos. Cada um dos vinte cidadãos selecionados escolheriam, numa ordem tirada à sorte, um poeta e um aulete. Como nas *Thargelías*, festas de Apolo e Ártemis, provavelmente ele designava ao corego recrutar os coreutas entre os membros de sua tribo. Em cada uma dessas tribos, uma pessoa era designada para ajudar no recrutamento e na introdução do coro. Como vimos, as Grandes Dionísias eram festa urbanas para as quais afluía uma grande quantidade da população. Os concursos de ditirambos, as apresentações das tragédias e das peças satíricas se davam durante quatro dias. Assim como nas Dionísias Rurais, nas Urbanas também aconteciam as faloforias. Em Atenas e em Delos elas requeriam grandes preparativos. Os aliados dos atenienses, as colônias, deveriam enviar um falo para Diônisos por ocasião desta suntuosa manifestação festiva da *pólis* tal como acontecia na Panateneia, em que era oferecida a Atena um boi e uma panóplia. As duas festas têm igual importância, sendo o falo para Diônisos, o que é para a deusa de olhos glaucos o equipamento guerreiro. (Beye, 1990: 190-191; Castiajo, 2012; Moretti, 2011: 81; Easterling, 1997: Goldhill, 1997: 55; Sissa & Detienne, 1991: 244-5).

CAP. 3

TRAGÉDIA GREGA – ESPETÁCULO E DIONISISMO NA PÓLIS

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo...

Ricardo Reis

Fruto de um caleidoscópio de abordagens autores como Romilly (1970) Trendall & Webster (1971), Finley (1980), Vernant & Vidal-Naquet (1988), Longo (1990), Green (1994), Green & Handley (1998), Taplin (1992), Csapo & Slater (1995), Easterling, (1997), Cartledge (1997), Silk (1998) e Todisco (2002) se debruçaram sobre os inúmeros aspectos da tragédia e do teatro grego, que envolvem tanto o estudo da documentação textual quanto da cultura material, a favorecer um quadro mais elucidativo acerca do contexto histórico deste fenômeno.

Pat Easterling (1997: xv) demonstra que o estudo da tragédia grega pode ser visualizado como um constante diálogo entre duas abordagens, uma que olha a cultura grega como alienígena e distante, a enfatizar a necessidade primordial de decodificar o contexto histórico, e outra que lê as peças como parte de sua própria tradição, como trabalhos num «repertório clássico», do teatro e da cultura. Ao arqueólogo, ambas as perspectivas podem ser úteis ao seu trabalho. Como bem nos lembra Andrén (1998), entre textos e artefatos, a arqueologia histórica, mais precisamente a arqueologia clássica em nosso caso, pode nos trazer uma perspectiva global da sociedade que se está a estudar. Nosso intuito no presente capítulo é contextualizar do ponto de vista histórico a tragédia grega que nasceu na Ática e se expandiu a outras *póleis* do mundo grego, seja este a Grécia balcânica, insular, ou a Sicília e a Magna Grécia.

Reprodução da cena do vaso promonos. Fonte: (Lissarrague, 1999: 219).

O teatro grego é o resultado final da passagem de um ritual espetacular para um espetáculo ritual (Trabulsi, 2004: 141). Assim associação da poesia lírica com o ritual dionisíaco forneceu os antecedentes da tragédia. Diônisos e Atenas foram responsáveis pelo nascimento do teatro. O deus e a *pólis* o criaram, lugar das primeiras encenações de Téspis e posteriormente lugar onde foram encenadas as tragédias e as comédias. *Se Diônisos tornou-se um deus símbolo por excelência da atividade teatral, é porque ele é um deus que encena e faz encenar* (Gernet, 1982: 83). Muitos estudiosos acreditam que a tragédia se desenvolveu a partir da prática ritual. Certamente o pano de fundo do ritual é importante para entender o que foram as tragédias. Algumas delas, como as de Sófocles: *Ajax* e *Édipo em Colono*, colocam fortemente em seus protagonistas, o futuro *status* de um culto aos heróis. Um dos indícios de sua ligação com o ritual é a presença do canto coral e dança, que eram atividades rituais (Scodel, 2010: 20). Essencialmente o surgimento da tragédia, como bem nota J. Green, parece ter sido representado por um elemento primitivo: um coro de homens, personificando os sátiros, esses seres selvagens com caudas e orelhas de cavalo, seguidores de Diônisos. O autor de *Theatre in Ancient Greek Society* salienta que o século V a.C presenciou grandes espetáculos teatrais; a seu ver a Grande Dionísia e a performance teatral estiveram intimamente ligadas à democracia ateniense, que certamente serviu para fomentá-la, tendo a mesma, por seu turno, servido para promover o festival e o teatro. No mesmo século V o teatro, em constante mudança e sob a crescente sofisticação do público, foi palco da evolução de uma série de técnicas, introduzindo o segundo e o terceiro ator, propiciando profundos efeitos sobre os estilos da peça e da performance (Green, 1994: 6-7;12; 14-24; 47). Houve,

no contexto religioso em que o teatro nasceu, uma analogia formal ou mesmo identificação entre sua experiência dentro e fora do teatro, mais notadamente nas performances, da constituição de um ritual comum no sacrifício de sangue do animal. Isto serve para nos lembrar, segundo Cartledge, que a tragédia grega, através de uma forma de arte, desenvolveu sua própria profissionalização das convenções de um *éthos* teatral, como um ritual comunal que não se desvinculou completamente destas amarras do seu culto originário (Cartledge, 1997: 3-4). Passemos a alguns aspectos desta questão.

3.1. *Theatron*: As origens religiosas da Tragédia grega

O teatro como entendemos no Ocidente hoje foi inventado em todos os sentidos na Grécia antiga, mais especificamente na Atenas Clássica. Cartledge (1997: 3-5), nos lembra que fundamental para entendermos esta herança é a percepção de que o teatro foi uma invenção peculiar e original dos atenienses e ainda hoje nos chega matizado com cores vibrantes do legado helênico. Devido à dispersa documentação literária e ao substancial testemunho da arqueologia, basta que se coloque como um dos exemplos os vasos pintados, o teatro ateniense atingiu um notável e ressonante acorde na Sicília e na Itália do Sul, conhecida na Antiguidade como Magna Grécia ou Grande Grécia. A experiência da Sicília grega e da Magna Grécia foi a mais vívida ilustração do universal fenômeno teatral grego, o qual seguindo o modelo ateniense do teatro em pedra veio a ser mais que um objeto na arquitetura cívica helênica como a ágora.

Cratera – 390 - 380 a.C. – Diônisos e dois atores assistindo a exibição de uma acrobata. Atribuído a Asteas. 350 a.C. aprox.
Fonte: Corratelli (1986).

Há uma expressão que foi muito frequente na antiguidade, e dizia: *ouden pros ton Dionuson* (Isso nada tem a ver com Diônisos). Porque entre Diônisos e a tragédia há um elo que ainda não foi totalmente esclarecido pelos helenistas. A conexão entre a tragédia e as Dionísias pode ser evidenciada através dos coros satíricos e neste sentido os argumentos de Albert Henrichs são pertinentes para demonstrar isso:

As danças corais na antiga cultura grega sempre constituíram uma forma de performance ritual. Sejam estas desempenhadas no contexto do festival dramático ou em outros locais festivos e de culto. O local externo ao santuário de Diônisos *eleuthérios* e o ambiente distintamente cultural da Grande Dionísia reforça a função ritual das danças corais na Tragédia (Henrichs *apud* Easterling, 1997: 42).

Para Easterling (1997) quando os coros comentam auto referenciando-se à sua própria performance como dançarinos, eles o fazem,

Não somente na sua capacidade de caracterizar-se no drama, mas como seus desempenhadores: quando enfatizam sua identidade coral, eles temporariamente expandem seu papel como personagens dramáticos. De fato, eles adquirem uma identidade dramática mais complexa, quando percebem sua dança coral como uma reação emocional no momento em que estão no palco e assumem uma postura a funcionar como uma conexão entre a realidade de culto da Dionísia Urbana e o imaginário religioso do mundo das tragédias (Henrichs *apud* Easterling, 1997: 42).

É extremamente complexo traçar a linha que demarca o que é religioso e o que é secular na tragédia grega, mas alguns autores, como Csapo & Muller, se debruçam sobre o problema e, na obra *The origins of theater in ancient Greece and beyond*, notam que

A linha entre o religioso e o secular é notoriamente difícil de desenhar em qualquer cultura pré-moderna. É especialmente difícil no caso do drama grego. O drama foi originalmente apresentado em festivais religiosos. Em Atenas (que teve o papel principal na sua formação), a tragédia, comédia, e peças satíricas foram realizadas exclusivamente

em honra a Diônisos e em teatros ligados a santuários do deus. Em Atenas, a tragédia é descrita em textos oficiais como um "coro de Diônisos" que era realizado após as orações e sacrifícios, na presença do (ícone) deus. A tragédia e a peça satírica também têm seu caráter religioso, na medida em que são baseadas no mito; na verdade, elas se tornaram a principal fonte para a divulgação do mito no mundo grego. Embora os mitos não fossem, geralmente, mitos dionisiacos, alguns estudiosos têm visto em seu cerne uma essência dionisiaca, principalmente quando tocam em temas como a violência familiar e a loucura destrutiva. A tragédia também foi particularmente importante na perpetuação do culto ao herói local (Csapo & Miller, 2007: 5).

Assim as origens da tragédia e consequentemente do teatro estão intrinsecamente ligadas ao universo dionisiaco, seja pelo tema familiar ao deus ou não, seja pela relação que há entre o espaço físico que o deus ocupa na forma do teatro e na prática de seu culto, onde associado ao local das apresentações teatrais há sempre um santuário de Diônisos para as orações e sacrifícios antes do início dos espetáculos, como bem nos lembraram os autores acima citados.

A devoção dionisiaca e a experiência religiosa que podia ser pessoal e privada, bem como comum e cívica, se estendia muito além de uma performance formalizada do drama; podia levar a muitas implicações e aspirações de acordo com o contexto de alguns aspectos ou formas do culto dionisiaco fora do teatro e que era notavelmente atrativo às mulheres e também outros excluídos dos papéis ativos nas representações dramáticas e, possivelmente, segundo Cartledge, também de espectador que os gregos consideravam como parte integral da performance. Para o autor, há razões para supor que o Diônisos rotineiramente cultuado no interior da Ática não foi tão perturbador assim, até mesmo a divindade potencialmente letal que dominou seu teatro ao pé da Acrópole (Cartledge, 1997: 8). Já Smene Lada-Richards vê Diônisos como um mediador entre natureza e cultura. Mediação esta que se dá na própria interação entre festa e drama, e por isso a autora salienta que:

A consciência da *pólis* da dualidade de Diônisos não está mais conspicuamente expressada no programa e na ideologia da Grande Dionísia. Evocando, como o faz através da interação constante das peças com o seu mais amplo quadro cerimonial, uma rica gama de polaridades dionisiacas e tensões não dissolvidas deste festival cívico pode testemunhar que o público ateniense teria uma percepção de Diônisos como estruturalmente inclassificável, como o mediador por excelência entre natureza e cultura (Lada-Richards, 1999: 9).

Sabe-se que a tragédia ou *tragoidia* nasce da religião de Diônisos e continua vinculada ao culto dionisiaco, perfazendo uma evolução do canto ditirambo para o canto corifeu, sendo um ponto de partida para a poesia dramática (Jardé, 1977: 71). Acerca do ditirambo e seu desenvolvimento ainda existem lacunas, mas o testemunho valioso do poeta Arion é lembrado por A. Leski. Sua obra foi encontrada nos fins do séc. VII e VI a.C na corte do tirano Periandro em Corinto. Arion, de acordo com Heródoto (I, 23), teria sido o primeiro homem a compor um ditirambo, dar-lhe um título e recitá-lo. Para Leski, necessariamente isso não significa ser ele o criador do canto, posto que esta composição já existia há muito como canto cultual. O próprio Heródoto salienta que Arion o elevou à forma artística (Leski, 1992: 54). Carl Kerényi observa que o ditirambo era um dos epítetos de Diônisos. Este nome foi dado também ao gênero de cântico coral, cujo tema originário, embora não exclusivo, era o nascimento do deus. Arquíloco teria confessado que sabia como cantar o ditirambo, tão logo o vinho lhe abalasse a mente com seu raio (Kerényi, 2002: 262-3). Em seu aspecto formal Aristóteles é uma fonte que demonstra a interconexão entre a tragédia e o ditirambo, e a comédia associada aos cantos fálicos:

(...) Estudar se a tragédia já chegou ou não a formas suficientemente desenvolvidas, ajuizar por si próprio e em relação aos espetáculos, é outro assunto. Tendo surgido, portanto, no início, da improvisação – tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambo, outra dos autores de cantos fálicos (...) – a tragédia evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria. O primeiro a mudar o número

de atores de um para dois foi Ésquilo, que também diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel predominante. Sófocles aumentou o número de atores para três e introduziu a cenografia (...) (Arist. Poet. 1449a 7-16).

Assim para Aristóteles a tragédia nasce destas improvisações do ditirambo e estaria intrinsecamente ligada a este coro ditirâmico. Csapo & Miller fazem a distinção entre o ditirambo e o coro circular:

O termo Ditirambo refere-se provavelmente, na Grécia Clássica, ao uso de um canto cultural com conteúdo dionisíaco. Ditirambos, propriamente falando, eram performances culturais e de procissão. Já os coros circulares, ao contrário, eram localmente estacionários e para performances teatrais. Tais coros circulares foram originalmente pensados para ter a forma teatral e poder ser chamados de *dithyrambos*, na fala popular; a partir do século V em diante eles absorveram a influência de uma variedade de formas líricas e, como os espetáculos teatrais, foram abstraídos do culto e contextos dionisíacos, podendo também ter sido desempenhados em festivais não dionisíacos ou tratar de mitos que não se referisse a Diônisos (Csapo & Miller, 2007: 8).

Barbara Kowalzig nota a tragédia como um fenômeno religioso e social e aponta similaridades estruturais entre ela e o ditirambo. O ditirambo e a tragédia têm em comum uma característica compartilhada de forma mais ampla entre ritual e drama: a sua performance. O que levou sua assimilação percebida, acima de tudo, pela participação do público, que foi fundamental para o desenvolvimento tanto da estética - auditiva, visual e rítmica – quanto das estratégias para atingir tal participação. Estas semelhanças estruturais podem ser vitais como a continuidade entre o ritual e o drama antigo. É problemático traçar a característica de todos os aspectos religiosos da tragédia. A autora se atém, em seu texto *And Now All the World Shall Dance!*, à relação que há entre coros dramáticos e o padrão narrativo mais amplo do trágico (Kowalzig, 2001: 221-251). Para Dabab Trabulsi, no seu artigo *Baco e a política: crise social, tirania e difusão do dionisismo na Grécia arcaica*, o ditirambo, ao ser despojado da sua força selvagem, fora utilizado, num período

posterior, em Atenas, para cantar temas estranhos a ele, a torná-lo competitivo. Esta série de transformações demonstra a domesticação do dionisismo, “o seu ajustamento à cidade”, tendo como norteador destas medidas, a tirania (Trabulsi, 1984: 75-104).

Bruno Snell, faz a seguinte reflexão sobre o caráter religioso da tragédia grega:

A tragédia ática estava ligada a uma única celebração religiosa, o culto de Dioniso; em oposição à lírica, a tragédia ateu-se justamente à representação do mito em forma dramática através das pessoas do coro e, a longo prazo, tornou impossível que, na narração de acontecimentos míticos, se conservasse uma relação estreita entre o mito e a situação presente. O sentido da ação cultural que visava fins mágicos ficou destruído, quando os atores passaram para outros círculos culturais ou míticos e deixaram de ser servidores de Dioniso, sem já pretenderem suscitar a sua benção. Esse passo, com efeito, encontrou também resistência, pois agora a tragédia já “nada tinha a ver com Dioniso”, mas nos dramas de Ésquilo o processo terminou, de modo que já não é possível descobrir como a ação estaria outrora ligada ao culto de Dioniso, inclusive o drama satírico, cujo coro de Silenos conservava os antigos disfarces míticos, é completamente livre de seu argumento (Snell, 2009: 100).

No entanto, mesmo que em seu conteúdo a tragédia nada tivesse a ver com o deus das orgias, ela estava diretamente ligada a ele pelas suas festas e ritos. E por isso, o tempo da tragédia é o tempo de Diônisos e nesse aspecto Taplin nos diz que eram necessários

Três dias completos, uma vez por ano, como parte da Grande Dionísia e da Antestéria. As peças, representadas no seu santuário, eram em sua honra, tal como os jogos olímpicos a Zeus, e eram escritas expressamente para a ocasião; aquela representação única era um acontecimento cultural vivido em conjunto por um numeroso público. É importante o fato de a audiência não se encontrar sentada na privacidade da escuridão de uma sala apenas iluminada pelas luzes da saída: as pessoas sentavam-se ao ar livre em plena luz do dia, partilhando a mesma luz dos atores, do mesmo modo que todos os concidadãos à sua volta (Taplin, 1990: 46-47).

No seu elucidativo artigo *A Show for Dionysos*, Pat Easterling nos mostra que, embora tenham surgido brilhantes trabalhos sobre o deus do vinho no contexto antigo das tragédias ainda temos algumas incógnitas a serem elucidadas. A autora levanta três: A primeira nos mostra que Atenas esteve originalmente e essencialmente sob o signo de Diônisos. Embora outras divindades tenham se apropriado, em seu devido tempo do drama, em seus próprios festivais, o que era, no tocante à tragédia, particularmente dionisiaco? Um outro problema coloca o pesquisador ante a seguinte questão: Qual a lógica na construção ateniense ao colocar Diônisos como deus do teatro e especialmente da tragédia? O terceiro problema está relacionado ao *background* das histórias sobre o deus que formou a base mitológica e os padrões de enredo da tragédia. O que torna o deus do vinho e suas características simbólicas – como o outro, o estranho, sexualmente ambivalente, transformador e elusivo – interligado às características dramáticas tão distintas das características de seus rituais – como a máscara, a possessão extática e a iniciação mística? Para tentar elucidar estas incógnitas a autora se ateve a dois problemas: o que foi comum aos diferentes elementos da performance na Dionísia Urbana e se Diônisos ofereceu algo que nenhuma outra divindade o fez ou poderia ter feito em relação à tragédia (Easterling, 1997: 36-38).

Para Pat Easterling, a introdução de um elemento especificamente dramático nos festivais de Diônisos teve uma importância incalculável para a cultura ocidental e conseqüentemente para a história da cultura em geral. A literatura, a arte, o registro da prática de culto tornam evidente que o deus era identificado pelos atenienses como: deus do vinho e dos milagres do vinho; deus da natureza selvagem, particularmente associado com o crescimento de plantas luxuriantes e com alguns animais selvagens, como leão, serpente, touro, e adorado no culto por procissões fálicas, exibindo o poder do deus sobre a sexualidade; deus da possessão por êxtase, caracterizado pelo conhecimento de mulheres que tomavam para si o papel de mênades; deus da dança, em companhia de sátiros e ninfas e/ou mênades; deus do mascaramento e disfarce, geralmente representado por uma máscara com objeto de adoração; deus da iniciação mística, a oferecer a seus adoradores a possibilidade de bem-aventurança numa vida após a morte. Segundo a autora,

estas categorias são importantes para discussão de Diônisos como deus do teatro. Muitos têm prestado a atenção aos mitos do deus do vinho, alguns têm enfatizado sua «alteridade», sua suposta chegada de fora da Grécia e a introdução de seus ritos em face da oposição ao deus combatente como Penteu e Licurgo, enquanto outros associaram seu dom do vinho e do preparo do vinho com loucura e destruição, bem como com a libertação e uma outra categoria (secreta) se conta histórias de desmembramento e renascimento que os mistérios dionisiacos explicam. Há ainda a evidência histórica da importância dos seus festivais para que o desenvolvimento da democracia se tornasse firmemente estabelecido, e a aparentemente forte conexão entre a adoração do deus e auto definição da *pólis* (Easterling, 1997: 44-45). Ao tornar suas as proposições de Cartledge, Goldhill (1997: 55) nota que o teatro foi o maior evento político do calendário ateniense. O autor chama-o político não no sentido restrito de «político» que é usado hoje, mas no sentido amplo de pertencer à vida pública da *pólis* e que Paul Cartledge tão bem delineou, ao mostrar que os festivais do drama foram instituições em que a identidade cívica era exibida, definida, explorada, contestada. Segundo o autor isso pode ser mostrado nas preparações para o festival, nas performances em que as peças eram desempenhadas e nas peças em si. Para o autor, a cultura da Grécia clássica foi uma cultura da performance (Goldhill, 1997: 54). Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999), ao se debruçarem sobre as tensões e ambiguidades da tragédia grega, notaram-na como a dramatização da própria *pólis*, ela é objeto e desempenha a si mesma diante do público, estando enraizada na realidade social, por isso, para estes autores:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se torna, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público (Vernant e Vidal-Naquet, 1999: 10).

Estudiosos usaram a abordagem da tragédia com um grande interesse em sua agenda, subordinados pelo fato de que as poucas evidências vindas da antiguidade e do período bizantino não são completamente tidas como registro autêntico das primeiras fases na história da tragédia. Mesmo na obra de Aristóteles e seu famoso pronunciamento na poética, que não pode ser ignorado, dificilmente se pode voltar à evidência documental do fim do século VI a.C. (Easterling, 1997: 36-53). Para Pat Easterling o teatro foi um fenômeno dinâmico e nós devemos ter em mente que sua função social, política e artística mudaram rapidamente durante um período de intensa atividade como o foi o século V e início do IV a.C. Para a autora, dificilmente podemos esperar construir perfeitamente um balanço da história da relação entre ritual, mito e mudanças estruturais da *pólis*. Fazer a associação direta entre a história sagrada do deus do vinho e o tema original das peças parece ser um caminho perigoso, pois mesmo que haja muitas evidências sobre isso, não há nenhuma ‘autoridade antiga’, no dizer da autora, que comprove isso. Há plena evidência de que os gregos compuseram hinos para as ocasiões da performance ritual que celebravam os atributos e realizações de determinados deuses, mas, segundo a autora, até agora só conhecemos peças compostas para os festivais dramáticos que sempre tiveram seus temas a partir de uma ampla gama de mitos do que apenas histórias sobre Diônisos. Até mesmo se permitirmos a conexão original entre o drama e o ditirambo, como muitos estudiosos aceitam, não há razão para se ver as peças como um desenvolvimento direto de hinos cultuais ao deus, ou como elaborações de padrões litúrgicos específicos relativos à sua adoração (Easterling, 1997: 46-47). Smene Lada-Richards, em seu livro *Initiating Dionysus – Ritual and Theatre in Aristophanes’ Frogs*, propõe um outro direcionamento que caracteriza a associação entre o ritual do deus e o teatro em si. Na visão da autora, por meio de uma série de sacrifícios antes das peças, a Grande Dionísia garante a separação ritual do que é bestial, humano e divino. No entanto, a realidade ficcional do próprio espetáculo dionisíaco explora a inconstância das formas, decreta a dissolução das polaridades, explora todo o espectro de distorcidas fusões entre essas mesmas categorias que o discurso ritual cívico está empenhado em manter rigidamente separadas. Finalmente, na medida do possível, o cortejo dionisíaco é realizado

e exhibe falos, sendo uma parte destes enviados à Atenas pelas *apoikias*, especificamente para esta ocasião. Segundo a autora o festival da Grande Dionísia pode ser considerado como um tributo pan-helênico à dimensão da personalidade masculina de Diônisos. Ao mesmo tempo, entretanto, o teatro dionisiaco de Atenas é o espaço cívico por excelência onde à personalidade masculina, rigidamente definida, é permitido mergulhar em todas as formas de alteridade (Lada-Richards, 1999: 8).

As inúmeras características do deus como selvageria, o vinho e a máscara são tão elusivas como o próprio deus. No caso da máscara, por exemplo, familiar tanto na sua adoração quanto nas competições dramáticas, deve ser uma das pistas mais importantes para qualquer tentativa de entender 'o dionisiaco'. No entanto, esta é uma pista interessante e elusiva. Pat Easterling explica que, como no drama, a máscara permite ao performer individual assumir múltiplas identidades: cada ator teria diferentes papéis num só drama, e muitas vezes dentro de uma única peça; cada coro de homens teria quatro identidades diferentes, uma para cada tragédia e uma para a peça satírica (Easterling, 1997: 49-51). Finalmente a autora conclui que

Todos os deuses gregos detêm uma fácil categorização, mas o deus Diônisos, de natureza multiforme e elusiva parece ele mesmo ter emprestado ao desenvolvimento das tradições da performance uma complexidade e excepcional sofisticação. Com o passar do tempo, a regular instanciação do mito e dos festivais dramáticos contribuíram para influenciar as formas da vida imaginativa de sucessivas audiências, Diônisos assumiu um personagem especificamente teatral. Ele foi, evidentemente, objeto de culto e sujeito do mito muito antes do drama vir a ser, mas não nos deve surpreender se as performances dramáticas possam ser vistas como um reflexo de cada aspecto de sua personalidade única – como se ele sempre tivesse sido o deus do teatro (Easterling, 1997: 53).

As reflexões da autora nos levam novamente às considerações de Gernet (1963), Diônisos é um deus que encena e faz encenar. A dimensão religiosa da tragédia nos mostra que elusivamente o deus revela-se por meio tanto do aspecto institucional, o teatro encenado e visto pelos gregos, quanto pelo aspecto físico, material. Associado ao teatro temos sempre um santuário.

Seria ousadia afirmarmos que o teatro é o grande templo de Diônisos, um templo diferente dos outros? Por se prestar ao culto, aos rituais, mas também às performances teatrais, às reuniões da assembleia, às decisões sobre a cidade. O teatro e sua multifuncionalidade, pela sua própria estrutura material, permite-nos refletir que um dos seus aspectos é o religioso, mas ele vai além da funcionalidade única do templo, por exemplo. Ele congrega funções religiosas, cênicas e cívicas.

Inserido neste debate, mas indo num outro direcionamento Claude Calame tem observações pertinentes sobre a relação entre Diônisos e a dimensão trágica da tragédia. Ele nota que para saber o que realmente configura o trágico nós teríamos que fazer a distinção entre o local e o global no que concerne a tragédia grega clássica como performance. Primeiro é preciso atentar para as máscaras e costumes ou vestuário, com suas funções de dramatização e confronto, mas também por meio do som do coro combinado com a dança e a música a representar elementos do ritual da tragédia ática no culto dos festivais locais dedicados ao deus do vinho. Segundo, através dos enredos, geralmente advindos de uma tradição heroica grega, a tragédia ática discute a relação entre *genos* e *pólis*: este é o aspecto cívico e pan-helênico da tragédia grega. Finalmente, o autor observa que há um nível em que o dionisiaco é mais universal: a tragédia grega confronta-nos, por meio do questionamento da linguagem e através do sofrimento, com os limites da condição humana e de seus fundamentos metafísicos, daí a máxima *ò daimon idein pathos ânthropos* (É terrível para os homens olhar o destino). (Calame, 1998: 31).

3.2. Tragédia, tirania e Dionisismo na *pólis* grega

Jacqueline de Romilly (1998) nos lembrou bem: a instituição da tragédia grega está inter-relacionada com o surgimento da tirania. As interconexões entre tragédia, dionisismo e tirania nos revelam as nuances de uma especialização dos espaços. Para falar deste Diônisos *Týrannos* utilizado por Pisístrato, em Atenas, bem como por outras *póleis* do mundo grego, é preciso tecer algumas considerações sobre a própria tirania e estes dois espaços que

alocam o deus, *khóra* e *ásty*. O espaço de suas festas, aqui as Grandes Dionísias e o espaço onde se materializa o teatro.

Há uma interconexão entre o surgimento da tragédia e a tirania. Existe o surgimento oficial quando o poeta Téspis, por volta de 536 e 534 a.C. encena sua tragédia para a Grande Dionísia. No entanto, para Jacqueline de Romilly a verdadeira tragédia nasce de tentativas hesitantes em diversos pontos do Peloponeso e por isso ela salienta que

Consequentemente, esse espetáculo adquiriu as características de uma manifestação nacional. O fato explica com clareza certos aspectos da inspiração dos autores de tragédia. Eles se dirigiam sempre a um grande público, reunido numa ocasião solene. (...) Esse aspecto da representação também tem a ver com as origens da tragédia: é muito provável que a tragédia só tenha podido nascer quando aquelas improvisações religiosas das quais ela surgiria foram reorganizadas sob o comando de uma autoridade política, com o apoio do povo. Numa característica realmente notável, o nascimento da tragédia está bastante ligado à existência da tirania – ou melhor, de um regime forte sustentado pelo povo, contra a aristocracia. Os raros textos sobre os quais podemos basear-nos, na busca das origens anteriores à tragédia ática, conduzem sempre a tiranos. Arion em Corinto na corte de Periandro (final do VII para início do VI a.C) Primeiro caso em que Heródoto (VI, 67) cita os coros trágicos é o de Sicione, onde coros cantavam as desgraças de Adrasto que foram “restituídas a Dioniso”, ora quem as restituiu a Dioniso foi Clístenes, Tirano desta cidade (Início do sec. VI). Sem dúvida temos aí somente um esboço da tragédia. Mas é dessa forma que nasceu a verdadeira tragédia. De tentativas hesitantes, em diversos pontos do Peloponeso, um belo dia surge a tragédia na Ática: deve ter existido alguns primeiros ensaios anteriores, mas houve um início oficial, que é o ato do nascimento da tragédia. Entre 536 e 533, Téspis produziu a primeira tragédia. Romilly, 1998: 15-6).

O caráter de institucionalização da tragédia empreendida pela tirania nos faz perceber também que o gênero trágico está delimitado pela comunicação entre o poeta e seu público, ancorado numa referência comum, uma espécie de pano de fundo a tornar inteligível sua estrutura (Vernant & Vidal-Naquet, 1999: 12). Portanto:

A tragédia não pode ter nascido a não ser que estas improvisações religiosas, de onde deveria sair, se encontrassem encarregues e organizadas por uma autoridade política que se apoiava no povo. Através de um traço assaz notável, o nascimento da tragédia está associado, em quase todo lado, à existência da tirania (Romilly, 1998: 17).

A tirania, sua inserção na Grécia antiga, consiste na ocupação do poder por apenas um homem, usando frequentemente a violência, é uma forma de governo específica e original. O tirano é a causa e o produto de um lento e complexo processo de transformações das estruturas políticas na Grécia antiga (Bignotto, 1998: 18; 41). *O termo «tirano» - não era uma palavra grega, viera da Lídia – ao princípio não tinha nenhuma das odiosas associações de ideias que adquiriu e ainda conservam; os gregos recordavam com gratidão o que deviam aos tiranos* (Kitto, 1990: 174). Ao analisar a expansão urbanística de Siracusa e o papel de seus governos tirânicos, Juliana Figueira da Hora nos lembra que no século VI a.C. esse termo foi utilizado por Sólon de forma clara e direta, bem como foi amplamente utilizado por diversos autores da antiguidade com significados díspares. É interessante notar que alguns autores da tragédia denominavam *tyrannos*, ao invés de *basileu* alguns governantes com o fito de acentuar o caráter negativo da palavra (Hora, 2013: 49).

Heródoto, em suas histórias narra assim o episódio que deflagrou uma nova ordem social em Atenas: havia uma disputa entre os atenienses da costa e da planície. Os da costa tinham por líder Mégacles, filho de Alcmeon, já os da planície eram liderados por Licurgo, filho de Aristolaídes. Pisístrato, que aspirava à tirania, formou uma terceira facção. Quando enfim reuniu adeptos e se apresentou como líder dos habitantes da montanha, usou do seguinte ardil: feriu a si mesmo e machucou os seus mulos, lançando também seus carros sobre a ágora como se acabasse de escapar dos seus inimigos, os quais tinham tentado matá-lo enquanto permanecia nos campos. Pediu então ao povo uma guarda pessoal para ele, que havia alcançado a glória na campanha contra os megáricos, capturando Nisaia e realizando outros feitos brilhantes. Os atenienses, assim ludibriados, lhe concederam trezentos *doríforos* (portarmas) entre os cidadãos. Estes homens, ao lado de Pisístrato, rebelaram-se e

tomaram a Acrópole (Heródoto, I, 59). Os Pisistrátidas estiveram no poder por volta de 561 a 510 a.C. Antes de Pisístrato instituir seu golpe houve uma tentativa de se estabelecer a tirania em Atenas por Cílon (Heródoto, V, 71; Tucídides, 1.126).

Claude Mossé, se atendo à tirania de Cípselo nos dá uma descrição do tirano:

(...) a obra do tirano consiste em fazer desaparecer as desigualdades... destruindo tudo e todos que ousem sair do alinhamento das fileiras. Por conseguinte, já não se tratava apenas de usurpar um dado poder desapossando os seus legítimos detentores do uso desse mesmo poder, fossem eles reis ou magistrados, mas sim de eliminar pela força toda e qualquer oposição. E, de fato, ao contrário de Cípselo, Periandro teria baseado a sua autoridade numa guarda de trezentos porta-lanças (doríforos). Com a força desse poder absoluto, teria posto em prática uma política decididamente antiaristocrática (...) (Mossé, 1984: 173).

Tucídides (I, 13) associa o surgimento das tiranias nas cidades-estados com o início do poderio da Grécia e sua constante preocupação em adquirir riquezas, sublinhando também um fato primordial: os tiranos surgem em cidades-estados ricas e dotadas de uma poderosa armada (Tucídides, I, 17). Alguns têm argumentado que o próprio conceito de tirania não passaria de uma invenção do sec. V, colocado pela primeira vez por Heródoto por conta da História da Grécia arcaica, a fim de fornecer um contexto para a grande disputa entre a liberdade grega e a tirania do rei persa. Em contraste com este modelo de tirano individual, há a percepção de Tucídides a analisar Atenas como uma “cidade tirana”, dando a impressão, segundo Lewis, que os tiranos teriam desaparecido da Grécia após 480 a.C. (Lewis, 2006: 5). Assim, sob a influência das formulações de Tucídides, a figura do tirano individual é substituída por uma visão de Atenas como a “cidade tirana”. Segundo Lewis, a tirania se torna um conceito puramente abstrato, em vez de uma possibilidade prática. (Lewis, 2006: 2-6). Mas a tirania não pode ser compreendida olhando-se apenas para Atenas, mas deve haver um ponto de visão mais amplo da dimensão e função de um governo autocrático; a idade dos tiranos, segundo Lewis, traz um modelo sob pressão em várias e diferentes direções no mundo grego (Lewis,

2006: 2-7). Atenas é o ponto de partida para qualquer análise grega, mas não deve ser o único.

A tirania surge como um momento integrante do mundo grego e tem seu lugar na história das cidades-estados da época arcaica. Ao destituir privilégios e penhorar as riquezas da cidade, o tirano remedia de certo modo as desigualdades sociais. Este espírito de comunidade surgido na tirania de Pisístrato esteve manifesto, sobretudo, nas obras públicas erigidas no período e nas Grandes Dionísias instituídas nessa época (Finley, 1963: 39). É nesse período que Atenas tem um novo reordenamento poliáde, no qual um discurso visual por meio da reestruturação monumental da *pólis* (Florenzano, 2011) é perceptível. Condilo sintetiza bem as mudanças empreendidas por Pisístrato:

Entre os seus feitos estão a construção de fontes e arquedutos – 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 da literatura – é nesse período, por exemplo, que são transcritos os poemas homéricos - do teatro (originado das procissões dos festivais de Dioniso), 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. (Condilo, 2008: 35-6).

O dionisismo e sua utilização pelos tiranos nos mostra uma perspectiva mais global e menos atenocêntrica, se pararmos para pensar que ele nasceu na Ática, mas se difundiu por muitas *póleis* do mundo grego. O culto, suas festas e a especialização do espaço do deus do vinho, interconectando o elemento rural ao elemento urbano, presentes em algumas *póleis* do mundo grego nos mostra bem isso. Atenas é um caso singular e alinha-se com a diversidade grega das outras *póleis* helênicas. Elaine Hirata salienta que

(...) os tiranos nas áreas ditas coloniais instituíram sistemas de representação e legitimação de seu poder político (...) e inscreveram, no espaço político edificações sagradas que funcionaram como claros e duradouros marcos ideológicos, vetores da imbricação entre a religião e a política tão característica do mundo helênico (Hirata, 2010: 162).

Tanto nas áreas coloniais quanto na Grécia os tiranos empreenderam um reordenamento da *pólis*. Esse é o próximo passo da nossa discussão.

3.3. Um novo reordenamento políade e o discurso visual do tirano

M. B. Florenzano se atém a uma perspectiva mais atual sobre a tirania grega e procura identificar o discurso visual criado pelos tiranos da *pólis* grega das épocas arcaica e clássica. A autora trata de algumas questões que estão no contexto deste discurso, mais precisamente a arquitetura monumental e a urbanística. Assim, assumindo o papel de *oikista*, os tiranos são os primeiros a entender o potencial político do monumento, esta ação é decisiva para uma reorganização do espaço na Grécia antiga (Florenzano, 2011: 44-5), e por isso a autora salienta:

(...) o tirano, ao reorganizar o espaço legitima o seu poder sobre ele, pois se coloca muitas vezes como o próprio fundador da cidade. A cidade se funda ou se refunda no processo. O tirano absorve o papel de *oikista*, do fundador de uma dada *pólis*, daquele que estava no começo de tudo, o *protos heuretés*, o primeiro criador, a origem. Os tiranos parecem ser os primeiros a entender o potencial político do significado da fundação e os primeiros a explorá-los com uma finalidade de legitimação do poder. Ao reorganizar o espaço, o tirano também demonstra o poder de manipular uma energia humana considerável, de controlar um esforço que se materializa a favor de confirmar seu poder de governante (Florenzano, 2011: 45).

Neste 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. Concordamos com Jacqueline de Romilly (1998) quando fala do aspecto simbólico do nascimento da tragédia grega, refletindo que os dois grandes patrocinadores deste nascimento foram Diônisos e Atenas, o deus e em certa medida, a *pólis*. E por isso a figura de Pisítrato seria uma referência à sua origem:

Pisítrato é, em certo sentido, Dioniso – o tirano ateniense 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 o 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 Atena (Romilly, 1998: 16).

Ante esse novo reordenamento *políade* que se materializa nesse discurso visual empreendido pelos tiranos gregos, M. B. B. Florenzano (2011) chega à seguinte hipótese:

(...) a contribuição dos governos autocráticos do período arcaico grego – sobretudo governos denominados de tirania 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. Talvez assim possamos explicar a hesitação que existe em Heródoto em qualificar a tirania como uma forma de governo totalmente ruim. (Florenzano, 2011: 47).

Já Elaine Hirata, ao utilizar o conceito de consumo conspícuo de Bruce Trigger (1990), nos dá uma elucidativa mostra do poder tirânico no Ocidente grego, que pode ser visualizado para a Grécia dos tempos dos festivais dionisíacos. A autora desse modo reflete que:

A arquitetura monumental é uma forma de alta visibilidade e durabilidade a comunicar esse consumo extraordinário, associando-o a um governante ou a uma camada hegemônica detentora do poder.

Impõe uma mensagem claramente inteligível que sinaliza materialmente para a eternidade e imutabilidade de uma ordem social e, ao negar a possibilidade da mudança, responde ao temor e a ansiedade pela passagem do tempo. As obras monumentais podem efetivamente mascarar o arbítrio com que o poder é exercido clamando por representar a vontade e pensamento coletivos. São edificações que testemunham como esses detentores do poder conseguem dispor de habilidosos artesãos, uma grande monta de recursos materiais e massivas quantidades de trabalho para realizar essas obras. O princípio do consumo conspícuo seria, pois, a contrapartida oposta a outro comportamento muito observado nas sociedades humanas, o princípio do menor esforço, ou seja, o recurso a um gasto maior de energia no tempo curto para reduzir o dispêndio da energia no tempo longo (Hirata, 2010: 24-25).

Com a ação do tirano a *pólis* é reordenada, o discurso visual de que nos fala Florenzano (2011) e a mensagem expressa pela materialidade de uma arquitetura monumental lembrada por Hirata (2010), nos faz refletir sobre a imagem da *pólis*; esse novo redimensionamento políade é visível e o teatro é parte dele e está interconectado com um espaço mais fluido, o espaço da festa da Grande Dionísia que surge num caráter de complementaridade às festas rurais do deus e demonstra uma institucionalização cada vez mais frequente. Diônisos continua insólito, de todo lugar e de lugar nenhum. Está na *ásty* e também na *khóra*. Já evidenciamos esse aspecto ao falarmos das Dionísias rurais e urbanas. A relação *ásty-khóra* é visível tanto nas festas, mas principalmente por meio do espaço. Esse é o próximo passo da nossa discussão, para em seguida retomarmos à questão da relação entre o tirano, a *pólis* e Diônisos. O direcionamento dado no presente capítulo, sua estruturação, nos leva a um problema que culminará no cap. 4 e 5 do presente trabalho. Os aspecto agrilhado e libertador de Diônisos por meio da sua expressão material.

3.4. Khóra e ásty para um deus a céu aberto

A partir da década de 60 os problemas relacionados não só à *pólis* e seu espaço urbano, mas também à *khóra* e *eskhatía* começaram a ser debatidos com mais vigor por alguns pesquisadores como Asheri (1966), Finley (1968), Lepore (1968), Vallet (1973), Greco (1989), Giangiulio (2001), Osborne (2006), Bintliff (2006), Carter (2006), (Chevitarese (2001), Florenzano (2010), dentre outros. Essa nova perspectiva, iniciada principalmente por pesquisadores da arqueologia, têm tentado suprir uma lacuna muitas vezes presente na historiografia. André Leonardo Chevitarese se atém ao caso específico da *khóra* na Ática com seu estudo *O Espaço Rural da Pólis Grega – O caso ateniense no período clássico*, notando que

Os historiadores contemporâneos têm admitido – ou pelo menos exercitado um velado silêncio, em sua grande maioria – o abandono da *khóra* ática para os lacedemônios logo no início da Guerra do Peloponeso. Este abandono seria o resultado direto de uma proposta encaminhada por Péricles e aceita pela assembleia do esvaziamento do espaço rural ático e da instalação no interior da *ásty* (Chevitarese, 2001:25).

Analisando documentação textual e cultura material, os vasos áticos, o autor procura, no caso de Atenas, sanar esta lacuna. Um dos objetivos dos atuais estudos desenvolvidos no Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga – Labeca, é mapear a articulação *ásty* e *khóra* no mundo grego, pois

(...) a *pólis* não era feita apenas do núcleo urbano; a *khóra* era uma parte estruturante da cidade grega e a articulação física entre núcleo urbano e seu território era um ponto crucial para a manutenção da integridade da cidade. Em nossa pesquisa sobre a malha urbana, identificamos em inúmeras *pólis* a existência de muros circundando a *ásty*. Interessou-nos sobretudo o fato de que de muitas destas portas saíam ruas ou avenidas que ligavam as entradas da *ásty* diretamente às suas ruas centrais; à ágora, ao teatro, aos edifícios que abrigavam as atividades comunitárias, promovendo assim a

inclusão de quem chegava pelas portas. (...) (Projeto Labeca, 2010: 15).

O teatro grego antigo, parte constituinte da *pólis*, também faz parte deste debate. Para François de Polignac precisamos tentar compreender o significado e a dinâmica dos processos de urbanização de uma *pólis*. Ver o lugar de oposição entre exterior e interior. Assim a atenção exclusiva ao plano urbano reduz o estudo da urbanização a um processo puramente formal, sem fazer a conexão com a evolução do espaço conjunto, no qual este processo se insere e que trata do seu ambiente imediato, do território e de suas formas de utilização e de organização. Enfim, dos fenômenos regionais e inter-regionais, ou seja, todas as dimensões que nos ajudam a tentar compreender o significado e a dinâmica destes processos de urbanização (De Polignac, 2006: 203-223). Já para Ettore Lepore em seu trabalho, *Per una fenomenologia storica del rapporto città-territorio in Magna Grecia*, a interdependência cidade-território é, como toda realidade histórica, uma realidade dinâmica e recíproca, uma realidade que vive de uma mudança contínua e que, de tempos em tempos, é parte da *pólis* e parte da *khóra*. É interessante ao historiador e ao arqueólogo atentar-se à esta realidade, indo além dos aspectos formais da conexão cidade-território (Lepore, 1968: 40). Unindo as reflexões de François de Polignac (2006) às de Ettore Lepore (1968), notamos que elas convergem, se alinham a alguns problemas levantados neste tópico do presente capítulo e nos ajudam a mostrar um Diônisos na *khóra* que também está na *ásty*. O dionisismo pode ser visualizado como a interconexão destes dois espaços. O espaço “rural” e o espaço “urbano”. Estamos usando rural e urbano como metáforas que nos ajudam a entender, que o primeiro não é inabitável, que há indícios materiais que comprovam que este espaço é ocupado e em certa medida nos ajuda a entender a complementaridade com a área central da *pólis*. O surgimento da tragédia, primeiramente na Beócia, depois na Ática no contexto das Leneias, Antestérias, Dionísias rurais e Dionísias Urbanas, mostram o caráter global da *Pólis*. Bintliff (2006), refletindo sobre questões econômicas e ecológicas para entender a *khóra* no contexto social da *pólis* clássica, nos mostra que a *khóra* é inseparável da *pólis*, que dependia da peculiar relação entre cidadãos de direito e trabalhadores da terra. A relação

ásty e *khóra* pode ser demonstrada no fato de que os cidadãos tiram sua subsistência do trabalho agrário, todavia estes mesmos trabalhadores, segundo Bintliff, se deslocavam frequentemente ao centro urbano. Isso foi perceptível por meio dos *surveys* intensivos feitos pelo pesquisador em algumas regiões do Egeu, inclusive a Beócia. Os *surveys* no Egeu demonstraram que 70-80% da população da Grécia clássica provavelmente habitava o assentamento urbano; em contraste outros 20-30% da população tipicamente grega deve ter habitado a sua hinterlândia com menores níveis de hierarquia no assentamento (Bintliff, 2006: 15-26). Nenci, em seu estudo já clássico, notou como a cidade grega é uma espécie de sistema de espaços de terra divididos (fossem esses privados, públicos ou divinos), coerentemente planejado e concentrado sob o termo de *gépedon*, que pode ser interpretado como *terreno*, delimitado no interior da zona urbana e destinado exclusivamente ao cultivo (Muggia, 1997: 19). Anna Muggia, em seu importante estudo, *L'area di rispetto nelle colonie magno-greche e Siceliote*, nos faz entender como é importante termos

a noção do espaço geométrico como um amálgama do espaço cívico, proposta pelos estruturalistas, precisa ser redimensionada. Assim como precisa ser redimensionado o princípio segundo o qual a cidade grega constitui-se de um fulcro ideal e o centro plasmador da *khóra*. A conexão entre *ásty* e *khóra* se dá, na realidade, no interior de uma complexa dialética que nasce das dinâmicas econômicas postas em prática no momento da fundação, e é a base na qual a prosperidade e a sobrevivência em si de uma colônia são determinadas pela compenetração e pela unilateridade de duas diferentes entidades, urbana e rural (Muggia, 1997: 30-1).

Tais esferas, urbana e rural, se complementam. Em certa medida a *ásty* está intrinsecamente ligada à *khóra*. No plano destes dois espaços percebemos que a *pólis* grega tem uma imagem e um dos seus elementos estruturais é o teatro. Quando se atém ao problema das áreas de respeito, Muggia nota a evidente dimensão global da futura cidade, no caso da *apoikia*, que nasce da própria comunidade. Há um estabelecimento de uma 'paisagem

política', no momento de fundação de uma *pólis*. Por isso é importante sublinharmos as reflexões da autora, a salientar que:

No tocante ao problema das áreas de respeito, é evidente que a dimensão global da futura cidade nasce, na maioria dos casos, da própria comunidade no momento da fundação (...). O processo de fundação, portanto, não é na prática um ato unitário. O que é importante sublinhar é que nessa fase nasce o que foi sugestivamente definida como 'paisagem política' da cidade, isto é, o conjunto de lugares físicos conectados à atividade política e religiosa da *pólis* (Muggia, 1997: 28-9).

Ora, este ato unitário de que nos fala Muggia no processo de fundação de uma *pólis*, seja esta uma cidade mãe ou uma *apoikia*, nasce de uma paisagem política que é materializada na sua forma urbana. O teatro, sua expressão material, inserido nesta "paisagem política", tão bem evidenciada pela autora, que congrega o religioso e o político, configura, em certa medida, o aspecto dionisíaco da *pólis*, onde o rural e urbano se amalgamam. A arquitetura tem sua própria "grafia". A "grafia" das pedras, a delinear a cidade. Trataremos desta perspectiva no próximo capítulo.

Ao traçarmos esta pequena discussão acerca da relação que há entre *ásty* e *khóra*, neste estudo sobre o teatro grego antigo, intentamos refletir sobre dois pontos. O primeiro é a reflexão de que a *pólis* grega deve ser visualizada em sua totalidade, o centro urbano e o território apenso a mesma. Por isso nos foi pertinente expressar ainda que sucintamente a relação *ásty-khóra* e a totalidade da *pólis*, bem como tentar sair do atenocentrismo, presente principalmente na documentação textual e na historiografia sobre a cidade grega antiga e expandir a nossa visão para um quadro mais amplo; quadro este que a arqueologia é capaz de visualizar. Assim o estudo de Atenas confrontado com outras *póleis* da Grécia e do Ocidente grego pode nos trazer importantes constatações deste diversificado mundo grego. Entendemos também que se estamos interessados em visualizar o teatro grego antigo e sua inter-relação com aspectos do culto dionisíaco e a sua interação com a sociedade políade, é preciso entender o dionisismo, e consequentemente o

teatro antigo, como parte integrante da totalidade da *pólis*. Passemos então à questão da tirania e o aspecto do agrilhoamento do deus.

3.5. Diônisos *Týrannos* – espaço selvagem, espaço domesticado no contexto das Grandes Dionísias e do teatro grego antigo

Que Diônisos esteja ligado à tirania, em determinado momento da história grega as fontes textuais nos evidenciam. Para Trabulsi a ascensão da tirania e a difusão do dionisismo estão interligadas e têm suas origens no séc. VIII a.C., um exemplo emblemático é o de Corinto: nesse período havia ocorrido uma crise agrária na cidade-estado a colocar em xeque sua sociedade aristocrática. Tanto para Corinto quanto para Atenas podemos entender que houve um reequilíbrio de uma religião heroica, representante de uma sociedade aristocrática, para uma religião marginal, excêntrica, o dionisismo (Trabulsi 1984: 93-8). O tirano, ao mudar o equilíbrio religioso vigente

podia mais facilmente intervir as práticas judiciais para torná-las menos favoráveis aos nobres. É neste quadro de “interdependência” entre religião e justiça que podemos compreender de que 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. (...) ao invés de rezar a Zeus com mais ardor e respeitar os preceitos religiosos com minúcia, os agricultores podiam contar com a ação transformadora do tirano “demagogo”, que lhes oferece outros remédios, inclusive a possibilidade de rezar para outros deuses, deuses que fossem sentidos como mais “seus” (Trabulsi, 2004: 93).

Assim a integração do dionisismo tornou-se um meio de satisfazer os agricultores que apoiaram o tirano. Em sua origem, o dionisismo era realizado fora dos quadros sociais e políticos aristocráticos; sem lugar definido ele serviu à tirania. Colocado no centro do dispositivo social, Diônisos é agrilhado, pois (...) *a pólis, atribuindo-lhe santuários e teatros, de certa maneira o aprisiona, dando-lhe lugares. A obra da tirania apresenta-se, assim, na longa duração, como o maior esforço possível no processo de reelaboração da ideologia*

aristocrática (Trabulsi, 2004: 96). No entanto mesmo agrilhado, Diônisos ou o dionisismo, tem um caráter paradoxal, pois continuou conservando sua força centrífuga em relação aos equilíbrios dominantes e não deixou de ser operatório à *pólis* no seu processo de alargamento social (Trabulsi, 2004: 97). Essa domesticação do senhor da videira e do vinho é notada também por Jean-Pierre Vernant, quando Diônisos se instala com todas as suas honras na *pólis* ateniense, habitando definitivamente na esfera cívica (Vernant, 1992: 86).

Concordando com Connor, em sua análise sobre a época dos Pisistrátidas, abordando as relações entre política e religião E. Hirata salienta que *os rituais cívicos podem servir aos interesses dos governantes, mas não devem ser considerados apenas como propaganda e não veiculam mensagens em apenas uma direção*. O exemplo citado pela autora são os festivais coletivos que como meio de comunicação se estabelecem em dois sentidos, pois *o tirano ou estadista bem sucedido utiliza formas variadas de cerimônias cívicas e religiosas coletivas, tradicionais, diminuindo a distância que se interpõe entre ele e seus seguidores* (Hirata, 1994-5: 398). Ao avaliar o contexto da tirania na *pólis* ateniense, Trabulsi tem uma leitura semelhante à de Vernant, mantendo para Atenas a mesma hipótese adotada para Corinto, com alguns pontos a serem frisados: a ascensão da tirania em Atenas em detrimento de uma aristocracia, concomitante ao rompimento com os Alcmeônidas, coloca em evidência que a adesão de uma aristocracia “liberal” era relativa, mostrando o que o autor chama de caráter fortemente revolucionário e aristocrático. A partir do século VI a.C. o que se tem é uma difusão do dionisismo alavancado pela tirania. As significativas reformas de Pisístrato, dentre elas a instituição das Grandes Dionísias, estabelecem Diônisos no centro do dispositivo social, como já nos lembrou Vernant, levando-o a ser domesticado. A hipótese apontada por Trabulsi é que o dionisismo dentro da *pólis* foi caracterizado por fragilidades e tensões existentes entre uma prática dionisíaca proeminente por parte dos excluídos, principalmente as mulheres e pelo vigor necessário para torná-lo aceitável na *pólis* (Trabulsi, 2004: 94-6; 220).

As Dionísias Urbanas foram instituídas por Pisístrato num momento em que a Grécia passou por uma mudança substancial devido à ação dos tiranos e a implementação de um discurso visual a demarcar uma mudança significativa

no plano urbano da *pólis*, se comparado ao antigo sistema aristocrático, as Grandes Dionísias fazem parte deste novo ordenamento políade, o deus estranho, quase estrangeiro se instala pelas mãos do tirano no seio da *pólis*. Um deus *agròs*, selvagem passa a fazer parte do centro do dispositivo social. Em certa medida podemos dizer que este novo modo de governar dos tiranos, torna Diônisos o elemento que interconecta *khóra* e *ásty*, como salientamos acima. Kitto, vê desse modo a ação do tirano:

Assim Pisístrato elevou Atenas, de uma pequena cidade rural, a um centro de importância internacional; mas outro aspecto da sua política cultural foi ainda mais importante. Reorganizou em proporções grandiosas, alguns dos festivais nacionais. Um deles foi o festival de Diônisos, um deus da natureza (de modo nenhum, o deus do vinho somente). Alargando este festival, Pisístrato deu pela primeira vez carácter oficial a uma arte nova – o drama trágico. Várias formas de drama eram endêmicas na Grécia: havia danças dramáticas, exibições rituais em honra de Diônisos estavam a tornar-se dramáticos (...) (Kitto, 1990: 172-173).

Richard Seaford (2007) discute a contribuição da tirania na Grécia para a pré-história da tragédia. Periandro em Corinto, Fedon de Argos, Clístenes em Sicione e Pisístrato em Atenas, são todos lembrados por terem contribuído para o alargamento e formalização dos entretenimentos corais. Csapo & Muller (2001) notam a interconexão entre o surgimento da moeda e a tirania e, conseqüentemente a utilização dos grandes festivais para a manutenção do poder de um grupo autocrático:

o advento da tirania é temporalmente e casualmente interconectado com o advento do dinheiro. (Na Ática, não coincidentemente, a primeira cunhagem aparece por volta do meio do sexto século a.C.). Mas dinheiro e tirania estão também casualmente ligados à emergência da sociedade ao nível estatal na Grécia. O dinheiro habilita o tirano a adquirir poder numa escala nunca antes vista e a integrar seu poder num controle central. Mas o dinheiro pode também ser usado para a manutenção de um grupo no poder. Como a Panatenaica, a Grande Dionísia serviu como objetivo de unificação de um território regionalmente dividido, fomentando um sentido de

identidade nacional, apresentando uma imagem do estado com sua própria superioridade cultural, e ao mesmo tempo fez com que essa unidade e orgulho parecessem totalmente dependentes da iniciativa, influência e dinheiro de seu patrocinador autocrático (Csapo & Muller, 2007: 23).

Poderíamos dizer que o grego ao dar a Diônisos um lugar específico, unindo o cívico ao religioso por meio do cênico, das representações teatrais, deu um caráter um tanto apolíneo ao deus do vinho. Ele não se esconde mais nas fibras da videira, como nos lembra C. Baudelaire, ele agora tem para si o teatro, seu templo a céu aberto e continua a revelar seu caráter ordenador e fragmentador da sociedade. Ordenador quando posto no centro do dispositivo social e fragmentador quanto ao caráter anômico da prática de seu culto. Um exemplo deste caráter fragmentador é o das bacantes que praticam a omofagia e a oreibasia, o ato de comer carne crua e a ida para a montanha, saindo de suas casas e de seu tear para práticas exógenas à *ásty*, se integrando à *khóra*.

Em sua materialização Diônisos faz o caminho inverso ao das mônades, deixa as fibras da videira, onde vive entre serpentes e panteras, sai da *khóra* e vem para a *ásty*. Ou melhor, ele é o elemento que interconecta uma e outra. É, lembrando uma proposição de Smene-Lada Richards (1997), o mediador entre natureza e cultura. Ambíguo, selvagem e civilizador, Diônisos tem seu lugar firmado, o lugar onde a contestação de uma ordem se dá, onde são discutidos os problemas do cidadão, invertendo o paradigma homérico, redimensionando a cidade. Ela se faz teatro (Vernant & Vidal-Naquet, 1999), e nesse fazer-se, tragédias são postas a lume, comédias são encenadas e pessoas são satirizadas. O grego ao firmar Diônisos num ponto específico da *ásty* matiza com cores apolíneas o dionisiaco, agrilhoando-o. Mas ele conservará sua ambiguidade na própria estrutura física do teatro e no conteúdo do drama. Sobre este aspecto apolíneo do agrilhoamento do deus do vinho, Detienne (1999: 53), ao confrontar o Diônisos tebano ao ateniense, observa que o Diônisos a caminhar pela Ática, vem agora vicejado de extraordinária prudência, é o antípoda do seu personagem tebano. Assim o autor salienta:

(...) Desde o século VI a.C, ele reina de cântaro na mão, no santuário que abriga sua estátua de mármore de dois metros de altura. Um Dioniso exteriormente ligado a Apolo Pítio, e que pode ver Téspis, dêmôtês de Icarion, ensaiar o coro, introduzir o ator e tirar a máscara antes de triunfar nas grandes dionísias, um pouco mais longe, na sede, em Atenas. É por esse teatro que Dioniso passa de maneira tão furtiva (Detienne, 1999: 55).

Até aqui, no presente capítulo, pontuamos aspectos da tragédia grega e sua inter-relação com a tirania. Foi possível percebermos alguns aspectos que nos são caros para o desenvolvimento do nosso trabalho. O teatro e sua configuração na *pólis* revela o caráter ambíguo de Diônisos, selvagem e civilizador, que serviu à tirania num determinado contexto e posteriormente esteve presente na *pólis* clássica. Elusivo, como o próprio deus, o teatro, esta construção em sua expressão material une o lado prático dos gregos à sua percepção lírica e pode revelar aspectos do dionisismo inserido no sistema *políade* do período arcaico, clássico e helenístico, estendendo-se às inúmeras *póleis* do Ocidente grego, nos permitindo entender alguns aspectos da sociedade grega, ao utilizarmos como escopo metodológico o culto de Diônisos para chegarmos à confirmação de que o teatro, como expressão material do filho de Zeus nos permite estar a par do seu caráter de *desmótes*, mas também do seu caráter *eleuthérios*.

PARTE II
EXPRESSÃO MATERIAL E PAISAGEM

CAP. 4.

DIÔNISOS DESMÓTES

O DEUS EM PEDRA NA PÓLIS E A SUA EXPRESSÃO MATERIAL

A Arqueologia é um combate pela concepção de significados e de interpretações que possam ser relacionados com os vestígios, os dados, de uma forma coerente e justificada.

Colin Renfrew

4.1. Corpus Documental – O repertório dos teatros da Grécia e Ocidente Grego

Uma cultura é um conjunto de artefatos que ocorrem repetidas vezes inter-relacionados. As peculiaridades arbitrárias dos objetos são consideradas como sendo as expressões sociais comuns que mantêm um povo unido.

Vere Gordon Childe

Apresentação

O presente repertório contém a descrição de dezessete teatros da Grécia e do Ocidente grego (Magna Grécia e Sicília). Optou-se pela denominação “repertório” e não “catálogo”, por consistir em uma amostragem e não em um catálogo completo de todos os teatros de um determinado período. Além disto, o *corpus* documental que reunimos procura sistematizar a documentação material e ir além dos seus aspectos físico-estruturais do teatro grego antigo. É nosso intuito amalgamar dados da cultura material a outros aspectos pertinentes, como disposição deste ambiente construído na paisagem, sua inserção no espaço e sua relação com outras formas arquitetônicas, como templos, santuários e construções cívicas. Estamos sim empenhados em visualizar alguns elementos físico-materiais do lugar de Diônisos na Grécia e no Ocidente. No entanto, a mera descrição de tais elementos não nos interessa por si só. Nosso intuito é alicerçar as medidas

específicas do teatro grego com sua posição nos sítios em que estão localizados. A escolha da documentação material se justifica de forma sincrônica e diacrônica, ou seja, tanto por seus aspectos físicos-materiais que permanecem, quanto aqueles que mudam conforme o tempo. Assim, ao escolhermos os dezessete teatros que compõem o *corpus* priorizamos: o acesso à documentação e a possibilidade de verificar sua permanência no transcurso do tempo e no assentamento. O teatro grego antigo, em sua singularidade, pode ser considerado um palimpsesto arquitetônico. Muitos teatros da Grécia e do Ocidente grego possuem inúmeras fases. Um exemplo disto é o teatro de Tauromênio, cuja estrutura é romana, mas encontra-se sobre uma estrutura mais antiga do séc. IV a.C. Um outro exemplo, é o próprio teatro de Diônisos, em Atenas, que possui várias fases, ocupado e utilizado pelos romanos no séc. II a.C., sendo sua primeira ocupação do séc. VI a.C. Assim, optamos por estabelecer uma amostragem que desce conta de algumas regiões da Grécia e Ocidente grego, que nos permitisse visualizar aspectos da difusão do culto dionisiaco e seus aspectos político e social em algumas *póleis* do mundo helênico. Diferentemente de uma perspectiva puramente histórica, optamos por um quadro cronológico amplo, que abarca quase quatro séculos de existência do dionisismo no mundo helênico. Estamos tentando encontrar um padrão que nos auxilie a resolver nosso problema de pesquisa.

A nossa ficha de análise compõe-se de treze itens. A saber: o local do teatro, sua região, datação do teatro, as medidas específicas dos seus principais elementos físicos (orquestra, *Skené*, *koílon* e capacidade de espectadores), planta da cidade, paisagem, edificações sagradas edificações cívicas, fontes textuais, referências bibliográficas, arquivo imagem. Tais elementos nos proporcionarão entender sua posição no sítio, suas similaridades e singularidades entre os teatros da Grécia e do Ocidente, bem como as mudanças no padrão de sua estrutura física. Estes dados nos permitirão, ainda, entender o grau de monumentalização do teatro. Os itens planta da cidade, paisagem, edificações sagradas e edificações cívicas da nossa ficha de análise são fundamentais para que possamos analisar a posição do teatro grego em cada sítio. O que nos auxiliará a compreender primeiramente dois aspectos fundamentais: seu contexto macroespacial, ou seja, sua orientação e relação com a planta da *pólis* ou do local e também,

dentro deste contexto macro, sua relação com os espaços sagrados, como templos e santuários. Nascido num contexto religioso, o teatro toma para si outras funções, devido ao uso que os helenos da Grécia e do Ocidente fizeram dele. Assim, este ambiente construído além de ter um caráter religioso, no contexto das festas dionisiacas, vai ao longo do tempo, ganhando nuances cívicas, principalmente com a encenação das tragédias, bem como reuniões políticas. Portanto, sua posição nos sítios e sua relação com outras construções cívicas, como o Odeon, no caso de Atenas, pode nos mostrar a inter-relação que há entre o religioso, o cívico e o cênico.

Ordenamos o presente repertório por regiões. Na Grécia priorizamos: Ática, Acaia, Argólida, Fócida, Cíclades e Jônia. No Ocidente grego, Magna Grécia e Sicília. Estas áreas nos mostram a diversidade do Mungo grego, bem como poderá nos evidenciar se há um padrão que configure o teatro com um dos elementos constitutivos da *pólis*. No seio destas regiões, o dado cronológico é fundamental, porque além de evidenciar a datação do teatro, ele nos mostrará se há um padrão e como o teatro vai ganhando novas características. Por fim, as fontes textuais são uma documentação muito importante, porque elas contêm informações sobre o contexto em que tais teatros foram criados. Ao final, disponibilizamos as referências bibliográficas.

Mapa de localização dos teatros pesquisados

4.2. O teatro e seus elementos essenciais – forma e disposição

O teatro grego antigo é um dos elementos constitutivos da *pólis* grega. Seus elementos essenciais orquestra, *Skené* e *koílon* dão forma a este ambiente construído que materializa o culto de Diônisos no mundo grego. É interessante notar a reflexão que Roland Martin faz desta estrutura arquitetônica, quando ele nos diz:

O teatro ocupa, mais comumente, um lugar original dentro do sítio urbano, sem relações regulares com os outros elementos do plano. Ele é um edifício essencial a toda cidade e, frequentemente, ele constitui, nas ruínas enterradas ou na superfície, o único conjunto monumental que engendra a imaginação. Que seria de Mileto sem o seu teatro? (...) (Martin, 1956: 284)

Paulatinamente o teatro foi tomando sua forma original. Em Atenas o teatro ganha seus contornos essenciais, surgindo paulatinamente no decorrer do séc. VI a.C; reduzido ainda a uma esplanada, por vezes lajeada, mas frequentemente de terra batida, onde os coros das cerimônias dionisíacas tinham lugar. Nesse círculo havia um altar e nele os espectadores se amontoavam em torno deste local de dança, seja sobre andaimes, seja sobre as encostas do terreno circundante. Após o desabamento das *ikría*, espécie de instalações de madeira, em 498 a.C, o santuário de Diônisos foi transferido para os flancos do lado sul da Acrópole. O solo então foi nivelado para formar a orquestra e os espectadores encontraram um terreno favorável para apoiar seus assentos nas encostas, que se juntavam ao rochedo de Atenas (Martin, 1974:181). Assim, o primeiro teatro por excelência foi construído na encosta de uma colina nivelada para acomodar o público, o teatro fisicamente falando possui características singulares que o tornam parte integrante da paisagem. Muito pertinente para se visualizar a relação do teatro com o assentamento é a observação feita por R. Martin sobre o aproveitamento do terreno, no qual os gregos construíam seus teatros:

(...) Esta ligação do teatro com o terreno põe em evidência um aspecto importante da concepção arquitetônica dos gregos, já

reconhecida na implantação dos templos, a encontrar sua perfeita expressão em Pérgamo: a composição integrada à paisagem (...) do teatro, o cidadão apreende toda a cidade sob seu olhar. Além dos muros a vista se estende sobre a planície ou sobre o mar, até os próprios limites da cidade; o teatro se apaga, desaparece na paisagem, ao mesmo tempo em que ele é alçado à escala de monumento (Martin, 1956: 284) (Grifo nosso)

Alçado à escala de monumento mesmo estando “invisível” como demonstra Martin, o teatro oferece ao cidadão uma visão monumental da cidade e de seu complexo arquitetônico. Passemos então à sua estrutura arquitetônica: o teatro materialmente construído possui três elementos essenciais: a orquestra, *Skené* e *koîlon*. Denomina-se orquestra o espaço plano e circular onde atores e coreutas se apresentavam. Frequentemente este círculo era de terra batida, mas poderia ser lajeada. A orquestra intermediava atores e público, permitindo que os atores se deslocassem do proscênio para a *Skené*. O segundo elemento, a *Skené*, literalmente tenda em grego, foi primitivamente uma simples barraca de tecido onde os atores se trocavam segundo a conveniência de seus papéis. Posteriormente ela ganhou uma estrutura de madeira e depois de pedra, estando separada do *koîlon* por duas passagens abertas denominadas *paródoi*, uma a cada lado, dando acesso à orquestra a partir do exterior. Já o terceiro elemento, o *koîlon* ou *theatron*, era o local onde os espectadores se acomodavam para ver o espetáculo; em forma de leque compunha-se de filas concêntricas de arquibancadas de madeira posicionadas na curva natural da colina. O seu nome significa local para ver. Composto por diversos bancos, tais lugares em princípio eram de madeira, mas evoluíram para um sistema de largas passagens, a separar assentos de pedra mais estreitos, evitando que as pessoas incomodassem umas às outras com idas e vindas. O espectador sentava-se na parte elevada do banco e colocava seus pés na parte afundada do banco abaixo; focado no plano central o espectador retinha sua atenção (Navarre, 1925: 11; Sennett, 2006: 52; Robertson, 1997: 190; Martin, 1956: 282; Green, 1994: 52; Bieber, 1961: 54-73; Connolly & Dodge, 1998: 92-4; Daremberg & Saglio, 1917: 178-183; Pickard-Cambridge, 1946: 5; Romilly, 1984: 24; Jardé, 1977: 151-2).

Orquestra, *Skené* e *koïlon* são elementos chave que configuram o teatro antigo. Connolly e Dodge (1998: 92) salientam que Péricles recebeu o crédito de ter construído o primeiro teatro em pedra junto ao Odeon. Dörpfeld, ao identificar uma clara sequência de construções, interpretou o segundo prédio como o teatro pericleano. Mas um recente reexame feito por arqueólogos gregos sugeriu que tais ruínas devam ser re-datadas para o IV a.C, anos após a morte do grande estadista. Isso deixa uma lacuna no que se sabe sobre a estrutura do teatro ateniense no período dos grandes escritores Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes. Com a construção do Odeon em Atenas o teatro de Diônisos teve seu eixo movido para a ala oeste, evitando uma expansão para leste da Acrópole, fazendo com que sua orquestra ficasse mais ao declive do que antes, tornando o *koïlon* mais íngreme. Hurwit nos chama a atenção que o teatro de Diônisos em Atenas não foi aumentado nem reconstruído no século de Péricles, isso só ocorreria no IV séc. a.C. quando a tragédia não possuía mais seu esplendor. Para Hurwit a monumentalização do teatro está quase a demonstrar uma espécie de compensação pela queda da energia dramática ateniense. Somente no final do IV séc. a.C. o primeiro teatro de pedra foi erguido sob a administração de Licurgo. Anteriormente a este século o *koïlon* e a *Skené* não passavam de instalações temporárias de madeira. Curiosamente, na Grécia o teatro materialmente construído só atinge sua perfeição numa época em que a arte dramática está em decadência. Acompanhado por uma ausência de novidade e originalidade nas peças o desenvolvimento do teatro como construção, para Connolly e Dodge, talvez tenha feito os atenienses perceberem que algo havia sido perdido, proporcionando a remontagem de peças do século anterior que se tornaram muito populares (Navarre, 1925: 24; Pickard-Cambridge, 1946: 1; Jeanmaire, 1985: 312, Hurwit, 1999: 217-8; Bieber, 1961: 30; 59; Connolly & Dodge, 1998: 99; Daremberg & Saglio, 1917: 181-83).

Reprodução da Acrópole. O teatro no lado sul, conectado ao Odeon de Péricles e à stoá de Eumenes Ático.
 Fonte: Gouvoussis, 1988.

Em síntese, podemos afirmar que o teatro surge no século VI a.C., passando por algumas mudanças no V século a.C, indo consolidar-se definitivamente em sua forma arquitetônica clássica em Atenas no século IV a.C. O teatro clássico possui quatro períodos de desenvolvimento. O primeiro se configura na época de Pisístrato, no séc. VI a.C., com a construção de uma orquestra na ágora, um templo e um altar no recinto sagrado de Diônisos. O segundo está situado no séc. V a.C, no tempo de Ésquilo e de Sófocles, nesse período uma orquestra foi assentada e decorações temporárias são erguidas no teatro. Péricles, como vimos antes, construiu ao lado do teatro de Diônisos o Odeon, erigindo também um muro de sustentação em torno do *koîlon*. O terceiro período se dá no tempo da paz de Nícias durante a Guerra do Peloponeso, nesse tempo um muro de pedra erigido e um *proskénion* de madeira foram improvisados no teatro. O quarto e último período se dá no final do IV século a.C. Nesse tempo, sob a administração de Licurgo em Atenas, tem-se a construção do *koîlon* e do *proskénion* em pedra; Policleto fez o mesmo em Epidauro. Licurgo e Policleto, o jovem, sedimentaram as bases do teatro em sua forma definitiva, com eles o teatro assume sua perfeição final. A *Skené*, todavia, encontrou sua forma definitiva, somente no final do período clássico. Tal desenvolvimento se prolongou até o período helenístico (Bieber,

1961: 73; Martin, 1956: 282). Acerca do teatro clássico L. Polacco nos concede uma profícua descrição ao afirmar que o teatro de Diônisos em Atenas

podia comportar de dois a três mil espectadores. Suntuoso (...), vivo pela magnânima memória funcional no edifício dos fundos. (o pórtico eumênico), técnico e engenhoso no aparato cênico, magnífico nas ilusões ótica, prático e sólido nas estruturas destinadas ao público, este teatro é o teatro que viu todos os dramas atenienses, que marcou a vida de Ésquilo e viu surgir o astro de Sófocles (Polacco, 1981:165).

Já para Roland Martin, é com o teatro de Epidauro que o motivo arquitetural do teatro grego se firma em sua essência; ele surge em toda a sua beleza e potência de expressão. Erigido pelo arquiteto Policleto, o jovem, suas instalações são construídas em materiais duráveis, sendo o tipo fixado. O teatro, apoiado sob o declive natural, sobre os flancos da Acrópole ou de uma colina favorável está estreitamente submetido ao movimento do terreno. Tal disposição tornou-se essencial para o desenho semicircular do teatro, onde as extremidades são suportadas pelos muros que o sustentam; a curva ligeiramente irregular e aberta nas extremidades, facilita a circulação em seu interior (Martin, 1956: 283). Pickard-Cambridge (1946: 175) salienta que do término da construção licurgiana até a época do Império Romano nenhuma modificação significativa foi feita na orquestra ou no *koïlon*. Até mesmo nos teatros de pedra dos séculos IV e III a.C só existem vestígios do *proskénion* em madeira. No entanto, a edificação do palco consistiu-se numa notável mudança. No período helenístico há diferentes datas para tal mudança que oscilam entre os séculos IV e I a.C. A alteração da ação do drama da orquestra para o palco e a construção de um *proskénion* de pedra são duas alterações que fazem parte da mesma mudança, não importando seu momento exato, mas a caracterização do teatro helenístico. No que concerne ao teatro romano suas principais ruínas são do período imperial, 61 d.C, aproximadamente (Pickard-Cambridge, 1946: 175). O teatro da Roma Republicana e Imperial recebeu a herança do teatro helenístico (Grimal, 1989: 22) e sua história demonstra que em sua origem ele foi simplesmente um estrado de madeira, demolido após a festa, num segundo momento acrescentou-se a *Skené*,

igualmente temporária e só em 55 d.C Pompeu construiu o primeiro teatro em pedra. Em Roma, como em Atenas, quando o drama entrou em declínio, o teatro latino materialmente construído atingiu sua forma definitiva (Daremberg & Saglio, 1917: 194).

O teatro grego antigo, seus elementos essenciais, forma e disposição nos auxiliam a entender aspectos do culto dionisíaco e suas inter-relações no seio da *pólis* grega. Seja nos flancos de uma colina, seja em lugares planos, ele ocupa um papel importante na paisagem. A sistematização dos dados do presente repertório tenta dar conta de um problema fundamental: Dioniso, o deus que encena e faz encenar, o deus de todo lugar e de lugar nenhum ocupa um papel fundamental no período arcaico e clássico. O teatro, como parte integrante da paisagem, sua forma física, agrilhoa de certa forma o deus, mas dá-lhe também a liberdade, seu caráter “Eleuthereus” está bem ali, à sua frente, seja no mar à vista, seja na paisagem apreendida pela orquestra e pelo *koílon*. É este aspecto de Diônisos que estamos tentando visualizar com a documentação ora apresentada.

4.3. GRÉCIA

ÁTICA

1.

Local: Atenas

Região: Ática

Fase I

Data do teatro: VI a.C

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 10,5 m (Fiechter), 12 m (Dorpfeld)

Skené:

Edifício cênico: 62,2 m X 22 m

Koilon: 26, m X 76 m aprox.

Capacidade:

Fase II

Data do teatro: Fim do V e meio do IV a.C

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 27 m

Skené:

Edifício cênico:

Koílon: 100 m X 90 m aprox.

Capacidade: 17.000 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro de Diônisos está na encosta sul da Acrópole, à leste do *párodos* do teatro encontra-se o Odeon de Péricles. É interessante notar que a parte da curvatura do *koílon*, situada no sopé da Acrópole está na mesma direção do Partenon e que o santuário de Asclépio fica bem próximo a suma-cávea. À oeste do teatro encontra-se a *stoá* de Eumenes, conectada ao odeon de Herodes Ático, ambas construções de um período posterior à primeira e segunda fase do teatro.

Paisagem: Do teatro de Diônisos apreende-se a visão da cidade e da cidade ele se torna invisível. Quem está no *koílon* vê Atenas.

Edificações sagradas: o teatro de Diônisos está num complexo sagrado. No interior do *témeno* há um pequeno e um grande altar, localiza-se nele também o templo mais antigo, um *distilo dórico in Antis* de dimensões pequenas. Há um segundo templo *tetrastilo dórico* (21,95 m X 9,30 m), do qual só há a fundação. No *párodos* leste do teatro, a oeste do santuário de Diônisos há a fundação de mais um monumento corégico, um templo *prostilo hexastilo dórico* (24 m X 13 m) de mármore pentélico, construído por Nícias, vencedor da Coregia de 320 a.C. O teatro de Diônisos, por estar neste complexo sagrado, esteve relacionado com outros ambientes construídos de caráter religioso, ao longo

dos séculos, mesmo com sua reestruturação. Há alguns indicativos da presente relação ao longo da sua história. Por exemplo, no sec. VI d.C no *párodos* E assentou-se uma igreja conectada a uma fonte para abluções posta na orquestra. Abaixo de dois monumentos corégicos da época helenística há um outro monumento com a mesma função, uma pequena estrutura em forma de *naos* com uma fachada de três pilares erigidos em 271 a.C e destruído no séc. XVIII. A orquestra do teatro de Diônisos é pavimentada em lages policromas geralmente pelo remodelamento do edifício neroniano. Como outros edifícios da época imperial, o teatro de Atenas parece ter sido dotado na época de Nero de um pequeno altar em sua orquestra, Jean-Charles Moretti faz uma descrição detalhada do local e demonstra que exatamente no centro da orquestra há uma superfície circular pontilhada de 51 cm de diâmetro. Esta base colocada no seu centro era provavelmente um altar que poderia ser desmontado talvez durante os combates dos gladiadores, por exemplo. Ele não pode ser identificado com o altar monolítico circular ornado de máscaras que foi encontrado no teatro. A cavidade circular no centro da orquestra do teatro de Atenas deveria receber um pequeno altar circular destinado à cremação de substâncias odoríferas. Não é seguro afirmar que ele fosse consagrado a Diônisos. Seja como for, o aspecto religioso do teatro como um local a abrigar aspectos do culto pode ser visualizado pelos vestígios arquiteturais.

Edificações cívicas: o teatro de Diônisos está relacionado ao Odeon que tinha as seguintes dimensões: 62,4 m X 68,6 m. O Tal construção era um vasto edifício coberto que foi erigido no lado leste do *párodos* do teatro, construído por Péricles. O auditório do teatro, como vemos hoje, segundo Connolly & Dodge (1990), pode ter sido construído após o *Odeon*, pois ele se encaixa em volta do mesmo. Ao se referir ao *Odeon*, Vitrúvio, de um modo topograficamente preciso, nos mostra como se sai do teatro, pelo lado esquerdo. O alinhamento do lado oeste do teatro, parece ter sido alterado com a construção, no fim do IV a.C.

Ref. Bibliográficas: Bieber, 1961: 51-52; Bucckler, 1986: 431-436; Camp, 1986: ; Connolly & Dodge, 1998: ; Corso, 1997: 393. Dilke, 1950: 20-62; Gebhard, 1974: 428-440; Goodell, 1897: 1-18; Harrison, 1890: 274-277; Lenormant, F. Dernières fouilles du

théâtre de Bacchus à Athènes. In : BCH, 7^e année. 1863. 341-342. ; Lenormant, 1866 : 142-144 ; Moretti, 2010: 36; 39-40; Poe, 1989: 6-139; Polacco, 1981: 157-184; Torelli & Mavrojanis, 2002: 83-4; Townsend, 1986: 421-438.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Atenas. O teatro de Dioniso ao sopé da Acrópole. Fonte: Benevolo, 2003: 109.

Planta do Teatro de Diônisos, mostrando a relação entre o complexo sagrado e algumas construções públicas como o Odeon de Péricles. Fonte: Connolly & Dodge, 1998: 99.

Vista do teatro de Diônisos. Do *Koilon* do teatro se apreende a vista da cidade. Fonte: Acervo Laky, 2009.

Informações adicionais: O teatro de Diônisos possui seis fases: Fase I – VI séc. a.C; Fase II – V séc. a.C; Fase III – IV séc. a.C (330 a.C); Fase IV – II–III séc. a.C (primeira metade do II séc. a.C e/ou 86 a.C); Fase V – Idade de Nero entre 61-62 d.C e Fase VI – III-IV séc. d.C, Fase VII – IV a início do V sec. d.C. Abandono entre a metade do V séc. d.C. (Bressan, 2009: 118).

ARGÓLIDA

2.

Local: Epidauro

Região: Argólida – Peloponeso

Data do teatro: IV a.C.

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 19,50 m de diâmetro.

Skené: Não há vestígios.

Koîlon: 16 m (largura), 8 m (raio). Restaurado na área da *analemma* e em diversos pontos do *koîlon*, o teatro de Epidauro se apresenta como um dos mais conservados do mundo grego. Seu centro é marcado por um bloco calcário de 0,39 m de altura. *Koîlon* possuía 55 fileiras de assentos e estava dividido por 13 escadarias. O *diázoma* divide-o em 21 linhas superiores de assentos e 34 inferiores. A *proedría*, fileira mais baixa possuía apoio e era reservada aos convidados de honra. O *koîlon* abraça a orquestra.

Capacidade: 12.000 espectadores; Sineux sinaliza 14.000.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro está na longa encosta setentrional da Colina de Nisi, sobre a qual se conservam vestígios do edifício da Acrópole. Ao norte, ao pé da Colina de Nisi, foi identificada a ágora. O célebre santuário de Asclépio se encontra a 9 km ao sul da cidade de Epidauro.

Paisagem: Do *koílon* se apreende a paisagem. Certamente o espectador podia ver o edifício cênico, bem como as montanhas e o vale da cidade.

Fontes textuais: Paus, 2, 29, 1.

Ref. Bibliográficas: Bressan, 2009: 140-143; Sineux, 1996:133-139; Robinson, 1978: 520-542; Torelli & Mavrojanis: 2002.160-161.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Epidauro. Fonte: Burford, 1969: 46.

Planta do teatro de Epidauro. Fonte: Sterling: 1998: 170.

Teatro de Epidauro. A paisagem apreendida pelo *koïlon* e pela orquestra. Fonte: Berve, 1965: 119.

Informações adicionais: O teatro de Epidauro possui mais duas fases. Fase II na primeira metade do séc. II a.C. (*Asclepieion* I, II) e fase III, séc. I. d.C.

3.

Local: Argos

Região: Argólida – Peloponeso

Fase I

Data do teatro: III a.C

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 10,5 m

Skené: 19,1 m

Edifício cênico: 43 m X 12,5 m aprox.

Koílon: 65 m X 45 m

Capacidade: 20.000 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O *koílon* a sul-sudeste possui um nível sutilmente superior à cidade.

Paisagem: Do *koílon* do teatro se apreende a vista da cidade.

Edificações sagradas: No párodos norte há um *bóthros*, uma cavidade, e um muro de sustentação do *koílon*. O *bóthros* é muito provavelmente um lugar de culto consagrado a uma divindade ctônica não relacionada com atividades

teatrais e transferida para a construção do teatro. Tal *bóthros* fica a dois metros ao norte da divisa do muro que sustenta as *kerkídes*, a norte do *koílon*; (Moretti, 1998: 245). No *párodos* sul há um marco de Zeus *Euboleus*.

Fontes textuais: Pausânias, 2, 20, 7.

Ref. Bibliográficas: Bressan, 2009, 78-80; Moretti, 1987: 603-607; 1988: 716-720; 1989: 717-722; 1990: 866-872; Gerster, 2005: 144. Torelli & Mavrojanis, 2002: 64-5.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Argos. O teatro está bem próximo às termas e seu *koílon* está voltado para a ágora clássica. Dele se apreende a cidade. Fonte: Pierart, 2000: 45.

Planta do teatro de Argos. Fonte: Moretti, 1989: 722.

O grande teatro de Argos. Vista aérea do teatro. Fonte: Gerster, 2005: 144.

Vista do Koïlon do teatro de Argos. Do koïlon se apreende a vista da cidade. Fonte: Acervo Labeca: (Espace Grec, 1996:117).

Informações adicionais: Datado do início do séc. III a.C., mas fortemente remanejado na época de Adriano no séc. IV d.C.

ACAIA

4.

Local: Sicione

Região: Acaia

Fase I

Data do teatro: IV a.C

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 24 m de diâmetro, Bressan sinaliza 12 m

Skené: Não há vestígios.

Edifício cênico: 44,4 m (comp.) X 16 m (L)

Koilon: Não há medidas. O *koilon* aproveita o declive natural da colina. Na sua base se encontra uma calçada, a *proedria*, composta de treze assentos de pedra com encosto e braços com voluta. Possui 9 *kerkídes*, 16 escadarias. Há somente um *diázoma* visível e não dois como Bulle sugeriu. O número de degraus não pode ser exatamente calculado, devido à má preservação; Trowbridge estima 40, Fossum e Bulle 60, mas 50 parece ser um número razoável de se calcular, segundo Dilke (1950). Entradas: os dois *paródoi* têm muros convergindo consideravelmente ao exterior, onde há passagens para as portas. Uma característica incomum é a combinação da rocha e alvenaria nos muros dos *párodos*, dando um efeito ciclopeano. As duas passagens arqueadas mencionadas acima cobrem o *diázoma* e são as únicas (Dilke, 1950:54). Escadas: a inclinação do *koilon* é grosseiramente 1:2 e os degraus, consequentemente feitos para cima, como em Atenas, mas eles não são sulcados como o do último. Não há subdivisão de escadarias acima do *diázoma*. A largura média das escadas (entre uma *kerkíde* e a seguinte) é de 65 cm. As passagens arqueadas são provavelmente um acréscimo num tempo quando o *epitheatron* foi criado. Fossum reivindica, como evidência, para uma data anterior do teatro, não somente este alinhamento, mas o fato que prolongamento da orquestra circular no mesmo arco e o amontoamento das *kerkídes* são sinais da técnica inicial, contra a disposição harmoniosa de Epidauro, tem-se argumentado que Epidauro representa um experimento arquitetural, ao invés de o cume da perfeição e não há razão, segundo Dilke, para se considerar qualquer uma dessas peculiaridades iniciais.

Inserção no espaço

Planta da cidade: A nordeste aproximadamente sobre a planície e o mar.

Paisagem: a única imagem que dispomos não nos deixa visualizar, se do koïlon apreende-se a paisagem. O que vemos é a cidade ao longe.

Edificações sagradas: Segundo Pausânias (II, 7, 5) vizinho ao teatro se encontrava um templo de Diônisos, pode ser identificado com o edifício, todavia, de incerta cronologia. Da época arcaica há um templo, segundo alguns, dedicado a Artemis Limnaia, segundo outros a Apolo.

Edificações cívicas: Da época helenística restam a ágora, que está ao pé da colina do teatro, e o ginásio, talvez o mesmo tenha sido construído por Kleinias, pai de Arato, do início do sec. III d.C. A datação do buleutério é incerta.

Fontes textuais: Diodoro Sículo 20, 102, 2; Pausânias, II, 7, 5; Plutarco Arat. 8.

Ref. Bibliográficas: Bressan, 2009: 225-232.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Sicione. Fonte: Schoder, 1974: 197b.

Vista a partir do koilon do teatro de Sicione.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sikyon_ancient_theatre.jpg Acessado em: 11/12/2013

Informações adicionais: O teatro de Sicione possui três fases: Fase I – Fim do IV a.C. e início do III a.C.; Fase II – Fim do III e início do II a.C.; Fase III – I d.C. Abandono: III-IV d.C. (Bressan, 2009: 232).

CÍCLADES

5.

Local: Delos

Região: Cíclades

Data do teatro: III a.C.

Medidas específicas do teatro

Orquestra: A orquestra ocupa uma superfície circular; do lado do *koilon* ela é cercada por um canal construído ao pé da primeira bancada. 9,82 m separam o

centro da área da parede interna do canal. J. Chamonard notou que a orquestra foi inteiramente firmada na rocha, aplainada e cuidadosamente nivelada e seu centro não foi marcado. No prolongamento a leste da passagem subterrânea setentrional conectando o prosccênio à orquestra, o granito revelado tem por volta de 3m².

Skené: Não há traços materiais da *Skené* original da Fase 1. As bases de colunas de pórtico hoje visíveis devem ser datadas da fase 2, segundo Fraisse e Moretti (2007: 32).

Koïlon: Não encontramos as dimensões do *koïlon*. No seu muro de sustentação as rampas de acesso norte e leste são de um mesmo projeto de construção. A única observação dos vestígios poderia deixar pensar, segundo Fraisse e Moretti (2007: 88) que o *koïlon* do teatro de Delos conheceu dois estágios sucessivos. Após a construção dos bancos, uma nova rampa de acesso ao *diázoma* foi fixada ao flanco meridional da construção. A leitura das inscrições mostra que, com efeito, a modificação do projeto inicial intervém antes da realização das arquibancadas do *epithéatron* superior. Numa primeira fase foi erigido o muro periférico do *koïlon*, com rampas norte e leste; desta maneira os bancos foram colocados abaixo do *diázoma*. Numa segunda fase construíram a rampa sul e os bancos foram colocados acima do *diázoma*.

Capacidade: 5.500 espectadores (Torelli, 2002: 382), Moretti (2011) sinaliza 6.500 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: A colina do teatro coroa um planalto culminante a 40,10 m acima do nível do mar; a norte é cercado por uma ruela (Rua 1); da Rua do Teatro à rua superior do teatro, um muro associado ao *koïlon* limita e sustenta o flanco setentrional do chão na sua parte inferior. Ao seu flanco setentrional se sucedem do oeste a leste as casas B, C, D.

Edificações sagradas: os santuários do teatro formam o limite meridional do lugar. Há uma capela ofertada a Apolo, situada contra o ângulo SE do altar. Nas imediações há um santuário que foi consagrado a Dioniso, Hermes e Pan. Nesse mesmo local há um altar monumental atribuído a Diônisos, cujas dimensões são de 10 m X 6,50 m. O teatro está a sul com o santuário de Ártemis Hécate, provavelmente. Neste mesmo local foram encontrados vestígios de 4 monumentos honoríficos antes da colunata do *proscênio* (Moretti & Debolette, 1989: 421). Ainda sobre a relação com os espaços sagrados destacamos o dado pertinente do altar monumental de Dioniso. Ver item 1 das observações.

Paisagem: Segundo a reprodução de Moretti e Fraisse (2007) podemos supor que do *koïlon* o espectador poderia ver além do palco e do edifício cênico, a paisagem que é composta pelo mar. Neste período o teatro já está deixando de ser totalmente a céu aberto e por isso o edifício cênico toma grande parte da visão de quem se senta nos primeiros lugares do *koïlon*, na sua parte inferior. No entanto, é possível que o mar visível dos lugares mais altos do *koïlon*.

Ref. Bibliográficas: Alabe, Fraisse & Moretti : 2000 ; Courboulè, Desroches, Fraisse, Moretti, 1996 : 911-913; Dörpfeld, 1896 : 563-580 ; Chamonard, 1896 : 256-318 ; Chamonard, 1906 : 485-606 ; Replat & Béquignon, 1927: 401-422; Moretti & Delobette, 1989: 421; Etienne & Braun, 1995 : 64 ; Fraisse & Moretti, 1995: 695 ; 1998 : 567-574; 1999. 497-500 ; 2002. 536-537 ; Moretti & Fraisse, 2007: 1 ; Moretti, 1997: 667-661; Torelli & Mavrojanis, 2002: 382 Torelli, 2002: 83-4.

Arquivo Imagens:

Indicações das áreas de circulação do teatro. Fonte: Fraisse & Moretti, 1997.

Planta em grego do teatro e a cisterna. Fonte: Fraisse & Moretti, 1997.

Reconstituição da orquestra e do edifício cênico. Fonte: Fraisse & Moretti, 1997. Pl:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ancient_Greek_theatre_in_Delos_01.jpg Acessado em: 10/12/2013

Informações adicionais: “O altar monumental se encontra sobre a esplanada do teatro de Delos. P. Bruneau contestou a atribuição do monumento a Diônisos. O altar está atualmente fixado ao sul e a oeste por uma série de construções: o ângulo da

cisterna do teatro não tem mais que 1,50 m de fundação. Ao sul as ligações com o santuário de Ártemis Hécate não são claras, mas o muro da capela do santuário de Apolo foi instalada contra o ângulo sudeste do altar. A leste, a construção é mais livre, o ângulo NE não se encontra a mais de 6,50 m. do pórtico que cercava a *Skené* do teatro: é deste lado que se fazia o acesso ao altar (Étienne & Braun, 1995: 64). Informações sobre o *proskénion*: Na fase 2 do teatro o *proskénion* era em pedra. Segundo Fraisse e Moretti (2007: 33), muitas peças de elevação permitem uma reconstituição do conjunto, fornecido nas suas grandes linhas.

EPIRO

7.

Local: Dodona

Região: Epiro

Data do teatro: III a.C. (edificado por Pirro em 297-272)

Medidas específicas do teatro

Orquestra:

Skené: 31,20 X 9,10 m. Na fase I, provavelmente era um edifício retangular.

Koïlon: é regido por duas poderosas *analemmata*, na fachada há 6 torres contrafortes enormes, duas das quais se acham mais próximas da orquestra, serviam como escadas para subir até o topo do *diázoma*. O *koïlon* era dividido em 3 setores por meio de 4 *diazómata*; o inferior originalmente com 19 fileiras, o do meio com 15 fileiras e o superior com 21; subdivididos os dois primeiros em 9 *Kerkídes* e o último em 18 *kerkídes* de 19 escadas, o corredor inferior e a fila de bancos da *proedría* foram suprimidos na idade romana (fase IV), quando a orquestra foi transformada em arena. O *koïlon* é fixado por duas *analemmata*.

Capacidade: 18.000 espectadores

Inserção no espaço

Paisagem: do koïlon se apreende a paisagem, composta por montes e céu.

Edificações sagradas: A sudeste do teatro se estende o santuário acessível por um propileu, bem como perto do teatro está a casa do sacerdote.

Ref. Bibliográficas: Torelli & Mavrojannis, 2002: 143-145.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Dodona

Detalhe do *koïlon* do teatro de Dodona. Fonte: Olalla, 2001: 140.

Vista aérea do teatro de Dodona na paisagem. Fonte: Gerster, 2005: 142.

http://zakhor-online.com/?attachment_id=3775 Acessado em: 10/12/2013

Informações adicionais:

FÓCIDA

8.

Local: Delfos

Região: Fócida

Data do teatro: IV a.C.

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 18,50 m de diâmetro

Skené: Não há vestígios.

Koîlon: 50m². O dispositivo interno do koîlon foi construído de acordo com arcos perfeitos. Há uma altura de 15,11 m entre a orquestra e o assento mais alto do lugar. O *koîlon* é dividido por um corredor horizontal, ou diázoma. O diázoma possui duas áreas de 27 arquibancadas na parte baixa e 8 na parte alta. Cada área é dividida por escadarias em setores, ou *kerkídes* simétricas: embaixo 7 e em cima 6 que correspondem às 3 *kerkídes* de baixo. As paredes periféricas naturalmente acompanham a encosta, ao longo dos parodroi, particularmente. O *koîlon* era acessível a partir da parte inferior por duas portas nas extremidades dos *diázoma*.

Capacidade: 5.000 espectadores

Inserção no espaço

Planta da cidade:

Paisagem: O *koîlon* fica de frente para o templo de Apolo, ao fundo o Parnaso. Um conjunto monumental, montes e templo, é apreendido pelo espectador.

Edificações sagradas: em frente ao teatro de Dioniso há o santuário de Apolo e o Hélicon é ligado ao *koîlon*.

Fontes textuais: Pausânias, X, 32, 1.

Ref. Bibliográficas: Amandry, P. Delphes. In: BCH, 107 (2). 1983. 854-861 ; Bommelaer, 1991: 208 ; 1996: 273-294 ; 2000. 499-500 ; 2001: 581-584 ; 2002. 501; Lévêque, 1950. 224-232. Torelli & Mavrojannis, 2002: 128-129.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Delfos, evidenciando o teatro e sua relação com os espaços sagrados.

Fonte: Bommelaer, 1991: 208.

Desenho reconstrutivo das ruínas em Delfos mostrando o teatro em frente ao templo de Apolo. Fonte: Olalla, 2001: 62.

Teatro de Delfos em frente ao templo de Apolo. Do teatro apreende-se a paisagem. Fonte: Hellmann, 2006: 11.

Informações adicionais:

JÔNIA – ÁSIA MENOR

9.

Local: Mileto

Região: Jônia, Ásia Menor, atual Turquia.

Data do teatro: IV a.C.

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 27,34 m de diâmetro

Skené:

Koílon: O *koílon*, originalmente consistiu de uma estrutura de 3 linhas cada uma contendo vinte fileiras de bancos. A linha mais baixa é dividida em 5 *kerkídes* enfileiradas. A segunda tem 10 *kerkídes* e a terceira tem 20 *kerkídes*. No meio da primeira fileira há uma espécie de caixa, denominada caixa de imperadores, que foi criada utilizando-se quatro colunas. Duas destas ainda estão no sítio e outras duas foram reerguidas na orquestra.

Capacidade: 15.000 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: A colina em que o teatro está apoiado tem uma altura de 30 m e nela se formou, pelo menos nos tempos clássico e helenístico, a Acrópole de Mileto. Fica entre a Baía dos Leões e a Baía do Teatro, como um pico. A importância do teatro corresponde à sua localização. O que está preservado determina a impressão da estrutura de uma planta romana com um

comprimento de 30 m. Provavelmente o maior teatro da Ásia Menor (Stillwell, 1979: 581).

Paisagem: Do koïlon do teatro se apreende a paisagem que é composta pela junção do templo de Apolo em frente ao teatro e do Monte Parnaso. A visão que se tem do teatro de Delfos é monumental, a paisagem está integrada ao antigo conjunto arquitetônico.

Ref. Bibliográficas:

Akurgal, 1978; Berve & Gruren, 1963. Stillwell, 1979: 581.

Arquivo Imagens:

Vista aérea das ruínas do teatro de Mileto. Detalhe do *koïlon*, orquestra e algumas entradas laterais. Fonte: Gerster, 2005: 145.

O teatro de Mileto na malha urbana. Fonte: Arc_Anzeiger, 2005: 172

Perspectiva do *koilon* do teatro de Mileto. Do *koilon* se apreende a paisagem monumental. Fonte: Acervo Labeca.

Informações adicionais: A face frontal do teatro mede 140 m. A construção mais impressionante e talvez a mais bem preservada da Ásia Menor é o teatro de Mileto. Datado do séc. III a.C e reconstruído pelos romanos.

10.

Local: Priene

Região: Jônia – Ásia Menor

Datação do teatro: III a.C.

Medidas específicas do teatro:

Orquestra: 18,65 m. A orquestra foi pavimentada com terra batida. Nenhum vestígio de um altar central foi descoberto. No entanto, havia um altar no meio da *proedria* dedicado a Diônisos.

Skené: 18,41 m X 5,82 m

Edifício cênico: 21 m X 2,74 m.

Largura da passagem entre orquestra e primeira fila de assentos ca. 1,82 m.

Koilon: 57 m. O *koilon* possui quarenta e sete fileiras de assentos, 22 na parte inferior e 25 nas seções superiores que foram divididos por seis escadas na vertical e uma passagem, o *diázoma*, horizontalmente. Cerca de 300 a.C, poltronas de mármore foram construídas em torno da borda da orquestra, que se configuram como assentos honoríficos para convidados ilustres. Tais assentos são decorados com garras de leão e têm inscrições gravadas a evidenciarem que foram dedicados a Diônisos por Nysios, filho de Diphilos. A linha mais baixa destes assentos é separada a partir da linha de *proedria* na orquestra por um canal de drenagem de água a medir 1,85 m de largura, coberto com placas de pedra lisa. Na extremidade ocidental do canal de água,

há um pedestal retangular com buracos na parte superior. Identificado como um relógio de água (clepsidra), serve como prova de que as reuniões políticas foram realizadas no teatro, uma vez que tal relógio servia para cronometrar os discursos.

Capacidade: 6.500

Inserção no espaço

Paisagem: No caso do teatro de Priene a paisagem ainda é visível. No entanto o edifício cênico já está completamente estruturado com dois andares com quatro portas frontais no andar inferior e três portas frontais no andar superior. O edifício cênico está mais monumentalizado, tornando o teatro menos aberto à paisagem.

Edificações sagradas: Foi encontrado um altar no meio da proedria.

Ref. Bibliográficas: Akurgal, 199: 196-197.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Priene. O teatro na malha, no plano ortogonal. Voltado para o sul de frente para a paisagem. Fonte: Steele, 1992: 45.

Planta do teatro de Priene. Fonte: Akurgal, 2005: 143.

Vista geral do teatro. Do koïlon se vê a cidade. Fonte: Ferla :141

Detalhe dos tronos honoríficos. Fonte: Akurgal, 1973: 67a

Informações adicionais: A *Skené* sofreu alterações no período romano, provavelmente no século II d.C. No tempo romano quanto os atores encenavam seus papéis inteiramente no *proskénion*, a estrutura media apenas 2,74 m da frente até o fundo, sendo construída no fim do período Helenístico. O segundo palco foi demolido e um novo segundo andar construído com um muro frontal de 2 m. Desta maneira, o palco onde os atores atuavam foi estendido para 4,74 m de profundidade por um acréscimo de 2 m. A fachada do novo palco apresentou três portas de frente para o público. Dois corredores, os *párodoi*, dão passagem entre o *koílon* e as construções da *Skené* e do *proskénion*. Este corredores foram primeiramente abertos para permitir a livre passagem dos espectadores dentro do teatro. Posteriormente eles foram fechados por portões feitos de grade de ferro.

4.4. OCIDENTE GREGO

MAGNA GRÉCIA

11.

Local: Lócris

Região: Brutium. Magna Grécia.

Data do teatro: IV a.C. (Fase 1 – Edificatória).

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 24 m de diâmetro. Sear sinaliza 23,5 m D. A orquestra é em forma de ferradura. Ao pé do *koílon* há um *euripos*.

Skené: 19,10 m X 6,75 m. Sear sinaliza 26,50 m X 5,50, dividida em 3 ambientes .

Edifício cênico: A *Skené* é ladeada pelos *paraskénia* (3,75 m X 5,50 m). A frente da *Skené* deveria ser feita em madeira, isso é comprovado pela presença de incisões praticadas sobre blocos. A frente da *Skené* foi portanto construída com pilastras de madeira e o intervalo de uma pilastra e outra era seguramente adornada com *pínakes*. O *loghéion*, ou *púlpito*, era apoiado por vigas, as quais, a julgar pelo pavimento do piso inferior, não foram organizados de acordo com um plano pré-ordenado. Durante a primeira escavação foram encontrados uma pequena base jônica e alguns fragmentos bem conservados de uma moldura datável do séc. III a.C. Há, porém, incerteza a propósito da proveniência dos fragmentos do edifício cênico. Um grupo de cinco antefixas em formato de silenos foi encontrado durante as escavações de 1958. Mais tarde descobriu-se outra do mesmo formato. Estas antefixas faziam parte, presumivelmente, no ornamento do edifício cênico.

Koïlon: 65 m. (diâmetro frontal). O *koïlon* se abre a sudeste e é construído apoiado a um declive natural dentro da cidade. Ele abraça a orquestra com sua forma de ferradura de cavalo. Se originalmente havia uma *proedria*, no momento atual não é dado saber a causa devido às renovações romanas. O *koïlon* original tinha uma dimensão maior do que o atual. Ele era dividido em 2 seções, *ima cavea* e *epithéatron*, subdividido em 7 *kerkídes* de 6 *klímakes*, extremamente estreitas. Provavelmente havia outras 2 *klímakes* ao longo das *analemmata* frontais, ao longo das quais deveriam correr as *párodoi*. Mas isto não é precisamente determinável, devido à reformulação romana e é difícil estabelecer se era possível entrar no *koïlon* diretamente pela orquestra.

Capacidade: 4.500 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: A morfologia da região em que surge Lócris, composta por duas zonas: uma área colinar e uma outra plana, tornou possível a instalação do teatro rente a uma altura, na parte setentrional. O edifício se abre em direção sudeste, próximo à área dos santuários, à breve distância do templo de Casa Marafioti (séc. VI a.C.) e do lugar onde foi encontrada a teca (*thékê*) que continha os 39 tabletes de bronze do *Olympieïon* (sec. IV-III). A ágora poderia ter ocupado uma área mais para o sul, nas proximidades do chamado *Dromos*, a antiga estrada que, seguindo o eixo Leste-Oeste, ao pé das colinas, divide em dois setores principais a cidade, cujos muros seguiam um percurso ondulado nas alturas de Castellace, Abbadessa e Manella (Todisco, 2002:145).

Paisagem: O *koïlon* abre-se a sudeste com vista para o mar.

Edificações sagradas: A norte do teatro há um templo dórico dedicado a Zeus (a primeira construção deste templo remonta a um período ligeiramente posterior à metade do sec. VI a.C.). A leste, foi encontrado a famosa *teka*, uma espécie de cofre contendo 39 tabletes de bronze do *Olympieïon* (se. IV-III a.C.), com inscrições relativas à administração do santuário de Zeus.

Ref. Bibliográficas: Mitens, 1988: 136-139; Arias, 1941: 188 e seg.; Parra, 1976: 7; Todisco, 2002: 145-149; Frova, 1982: 406 e seg. De Franciscis, 1980: 663 e seg. Foti, 1976: 454 e sg.

Arquivo imagem:

Planta da cidade de Lócris. Fonte: Costamagna, 1990: 66.

Planta do teatro de Lócris. Fonte: Mittens, 1988: 137.

Vista do teatro de Lócris. Fonte: Mittens, 1988: 138.

Informações adicionais: O teatro foi construído na colina e num período posterior muros radiais foram construídos sobre o *koîlon*, presumivelmente para prevenir um colapso. Os analemmata foram destruídos e substituídos pelos *párodoi*. O *Loghéion* tinha as dimensões de 19,10 m X 6,75. O teatro é do IV séc. a.C. e se tornou anfiteatro entre o fim do século II e início do III d.C.

SÍCILIA

12.

Local: Siracusa

Região: Sudeste da Sicília

Data do teatro: O chamado “teatro arcaico” foi construído, provavelmente na primeira metade do V sec. a.C.

Medidas específicas do teatro

Orquestra: A orquestra possuía 16 m de diâmetro. Em forma de ferradura e podia ser acessada pelos *párodoi* frontais, inseridos obliquamente pelos lados do edifício cênico. A orquestra na primeira fase era delimitada em volta de um amplo canal chamado *euripos*, e devia segundo Polacco, ser dedicada ao culto de Diônisos.

Skené: 20 m X 2,30 m

Edifício cênico: Do edifício cênico original (20 m de comprimento X 2,30 m de profundidade) conservam-se apenas dois alinhamentos paralelos de 6 e 4 furos na rocha para o encaixe de suportes de madeira para sustentar o palco.

Koilon: O *koilon* possui 138,50 m de diâmetro. Em forma de ferradura, composto por 67 fileiras de arquibancadas, das quais 27 para a *ima cavea* e 40 para o *epithéatron*, distinto por um ambulacro com *diázoma* moldado. Em frente aos primeiros degraus do *epithéatron* há um euripos. O koilon é dividido em 9 *kerkídes*, de 8 *klímakes*, as quais são adicionadas mais duas ao longo dos *analemmata* frontais. As klímakes apresentam dois degraus para cada fileira de espectadores. Não se pode afirmar com certeza se tinha ou não acesso direto da orquestra às klímakes. Provavelmente por conta da intervenção romana falte a *proedría*. Além disso, o acesso ao koilon era possível do pórticos colocado no terraço em cima do teatro. E mais ainda, havia acessos laterais ao ambulacro de serviço, incisos na rocha da viva da colina.

Capacidade: 14.000 espectadores.

Inserção no espaço:

Planta da cidade: o teatro localiza-se em terra firme na área chamada Neápolis e não sobre a ilhota de Ortígia, lugar onde os primeiros gregos foram morar. Esta área fica a certa de 1 km a noroeste da ágora, onde há vestígios de um primeiro teatro retilíneo. Acima do teatro, em direção norte, se ergue um pórtico com um estreito terraço. Atrás deste pórtico fica uma fonte. Tal complexo foi interpretado como um museion. A leste do teatro se encontram as

latomias, as espaçosas grutas-cavas de onde era extraído o material de construção. O teatro fica à leste da ágora e a sudoeste do templo de Apolo Temenites. Há ainda o ginásio, hoje foro siracusano, que fica a cerca de 200 m, a oeste da ágora. O *koîlon* se abre em direção sul, com vista para o mar.

Edificações sagradas: A sudoeste do teatro há um santuário dedicado a Apolo Temenites, onde os mais antigos vestígios podem ser datados do século VII a.C. A oeste do teatro se encontra o *koîlon* com arquibancada retilínea. A sua mais antiga origem parece ser datada do fim do VII a.C. e a fase do abandono remonta ao século III a.C. O santuário manteve-se fora da cidade até o último decênio do V século a.C, quando a muralha da cidade se estendeu e passou a incluir também a área da colina Temenite (Tucídides, História, VI, 75). (Todisco, 2002: 184). O grande teatro se abre a leste deste complexo sagrado, orientado no sentido norte-sul e em seguida alinhado com o sistema viário da Neápolis, a parte setentrional de Siracusa durante o V sec. a.C, rica em evidências culturais de antiga origem, como Deméter e *Koré*, Pan e as Ninfas, Apolo e Musas. No terraço, no topo, foi construída uma gruta artificial, adornada na frente por um friso dórico com uma cisterna sucessivamente monumentalizada mediante a construção de um pórtico em L na frente.

Paisagem: Do *koîlon* se apreende a paisagem; o mar fica a vista.

Fontes Textuais:

Cícero Verrine. II, IV 53 (Chama o teatro theatrum maximum).

Diodoro, XVI, 83,2 (o altar dedicado a Hierão II próximo ao teatro).

Diodoro, XIII, 94, 1

Diodoro, XVI, 83,3 (o mais belo teatro da Sicília).

Diomedes, Grammatica, III, in GL, I, p. 486-487.

Eudaimon de Pelusio, in Eustácio, Escólio a Homero, Odisseia, III, 68.

Justino, XXII, 2.

Plutarco. Dio. 34.

Plutarco. Tim. 34.

Plutarco. Tim. 34.

Ref. Bibliográficas:

Mittens, 1988 : 116-120 ; Moretti, 1993: 83-86; Polacco, 1982. Todisco, 2002: 184-188; Bernabó-Brea, 1967: 97-131.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Siracusa. Fonte: Carrateli, 1996: 273.

Planta do teatro. Fonte: Anti & Polacco, 1981.

Vista geral do teatro de Siracusa. Lado leste. Do teatro apreende-se a paisagem. Fonte: Acervo Labeca - 2007.

Informações adicionais: No ano da tirania de Hierão I (478-467) a atividade dramática de Siracusa foi muito florescente nesta colônia de Corinto e Ésquilo pode ter ficado na cidade a escrever o *Etna* em 476 e a representar *Os Persas* por volta de 470 a.C. Segundo Todisco (2002), o testemunho de um arquiteto chamado *Damokopos* Myrilla, contemporâneo ao surgimento do teatro de Siracusa, nos faz atribuir o surgimento do teatro já à primeira metade do século V a.C. Coerentemente outra informação presente nas fontes textuais nos mostra que um edifício do gênero teria existido já em 478 (Diomedes, *Grammatica*, III) ou pelo menos em 406 a.C. (Diodoro, XIII, 94, 1). Sabe-se que na segunda metade do IV século a.C. nessas instalações ocorriam reuniões populares devido a outros testemunhos das fontes textuais (Plutarco, Vida de Dion, 38; Plutarco, Vida de Timoleonte, 34; 38; Giustino, Epítome, XXII, 2) (Todisco, 2002: 184).

O teatro de Siracusa possui mais duas fases. Fase 2: III-II a.C; Fase 3: II-I a.C.

13.

Local: Metaponto

Região: Lucânia. Magna Grécia.

Data do teatro: IV a.C. (Fase 1 – Edificatória).

Medidas específicas do teatro

Orquestra: A orquestra tem 17,60 m de diâmetro, tendo uma forma semicircular. Ao pé do *koîlon* há um ambulacro de serviço sob o qual corre um *euripos*. Ela está situada mais no alto desse ambulacro, por onde se tem acesso por meio de três baixos degraus.

Skené: 24 m X 5 m

Edifício cênico: 24 m X 5 m. Da fase edificatória do teatro se conservam o edifício cênico, sobrando poucos vestígios da *Skené*. Não sabemos como a *Skené* se apresentava.

Koîlon: O *koîlon* da primeira fase aqui tratada possuía 77,70 m de diâmetro. Construído rente a um declive artificial, um *aggestus* construído com pedra, areia e terra. Para apoiar este declive o *koîlon* é circundado por 2 muros, dos quais o mais interno era constituído por uma estrutura de apoio, já o externo era munido de uma decoração arquitetônica composta por uma série de colunas dóricas que seguravam as vigas que compunha um friso de triglifos e métopas. Ambos muros apresentam um plano poligonal e inclinam-se ligeiramente para o interior do *koîlon*. A planta da construção não é, contudo, completamente precisa. No intervalo entre os muros havia, em vários pontos, umas escadas que levavam a parte superior do *koîlon*. Três no lado oriental e duas no lado ocidental. Como único exemplo que se conhece, este teatro tinha uma fachada externa através da qual, por meio das escadas era possível alcançar o *koîlon*. Ele abraça a orquestra. Por baixo do *aggestus* havia os restos de um *ekklesterion*. Do *koîlon* se conservam a proedria e 7 fileiras de assentos da ima cávea, que era composta de 5 *kerkídes* marcadas por 5 *klímakes* e mais 2 *klímakes* ao longo dos analemmata frontais. A *kerkis* central tinha formato irregular no que tange ao eixo central da orquestra.

Capacidade: 6.500 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro é situado no centro da parte leste da cidade, próximo às suas muralhas. A oeste há a ágora. Ele é situado em cima de uma construção precedente identificada como um *ekklesiasterion*. Desta construção se conservam diversas fases, cuja mais antiga é datada por volta do século VII a.C. Os achados no setor VI e VII no terreno fixo ao muro externo do teatro levou alguns pesquisadores à hipótese de que a partir do VII século havia uma planta com características sacras, que dificilmente poderá ser vista como independente dos grandes monumentos públicos que determinavam a área.

Edificações sagradas: A oeste do teatro fica a ágora, na parte setentrional, onde se encontra um *témeno* dedicado a Zeus Agoraio e Diônisos e, próxima a este há uma área repleta de templos sagrados, incluindo um templo dedicado a Apolo (VI sec. a.C.) e outro dedicado a Hera (VI a.C.).

Edificações cívicas: O teatro está situado sobre uma construção precedente, identificável como um *ekklesiasterion*, um edifício mais antigo, com degraus concêntricos com caráter de uma estrutura para assembleia, datada entre o VII e V sec. a.C. Trata-se da instalação de uma estrutura circular elevada sobre uma terraplanagem, seguindo o mesmo princípio adotado para o sucessivo teatro e composto pelo mesmo material. A inclinação do *koîlon* era todavia menor e a terraplanagem era sustentada externamente por um muro de mais de três metros de altura e de 62 de diâmetro. As arquibancadas, que podiam conter mais de 7.500 pessoas, cercavam uma área de forma retangular, cujo acesso do exterior se dava por meio de dois *dromoi* orientados ao longo dos eixos nordeste e sudoeste, simetricamente contrapostos, os quais dividam o *koîlon* em dois setores semicirculares idênticos. As fileiras das arquibancadas eram compostas por simples blocos quadrados e a orquestra era alcançada mediante 2 (depois 3) degraus que se debruçavam diretamente sobre a área central. Dos ângulos e do centro dos lados alongados deste pátio partiam 6 *klímakes* que, como no edifício central, não foram construídas seguindo uma disposição radial, mas simétrica. A curvatura dos assentos era diferente de

cima para baixo, de tal modo que fosse possível ajustar perfeitamente o formato circular da parte externa com aquela retangular da orquestra.

Paisagem: O *koïlon* abre-se a sul com vista para o mar.

Fontes Textuais: Pausânias, VI, 19,11.

Ref. Bibliográficas:

Mitens, 1988: 140-43; Todisco, 2002: 149-156; Mertens & De Siena, 1982: 1 e sg.; Mertens & De Siena, 1983: 1-58.

Arquivo imagens:

Planta da cidade de Metaponto. Fonte: Carratelli, 1996: 248.

Planta do teatro de Metaponto que evidencia a estrutura anterior do *ekklesiasterion*. Fonte: Mitens, 1988: 141.

Planta do teatro de Metaponto. Fonte: Carter, 2006:228.

Vista aérea do teatro de Metaponto. Fonte: Carter, 2006: 196.

Informações adicionais:

14.

Local: Morgantina

Região: Sicília central

Data do teatro: IV a.C. (Fase 1 IV a.C. – Edificatória); Fase 2 fim do IV a.C./início do III a.C, fase 3, sem data.

Medidas específicas do teatro

Orquestra: Fase 1: “Orquestra trapezoidal?” pelo menos a 0,70 m abaixo do nível da atual. Fase 2. A orquestra em forma de ferradura, medindo 15 m de diâmetro.

Skené: Não há vestígios.

Edifício cênico: Fase 1. Não se vê nenhum traço do edifício cênico permanente. Fase 2. No edifício cênico, a *Skené* é ladeada pela *paraskénia*. Nas fundações da frente do palco se revelam traços de 4 colunas que devem ter servido como sustentação do *loghéion*. A *Skené* anterior é subdividida em 3 grandes ambientes. Entre 317 e 310 a.C. um primeiro edifício cênico foi edificado e seus muros de sustentação vieram segurar o aterro do *koílon*. No primeiro quartel do século III a.C, este foi equipado de arquibancadas semicirculares, dedicado a Diônisos por Arquelau, filho de Euclides. Na mesma época, um pouco mais tarde foi construído um *proskénion*. Um outro *proskénion*, que dava acesso às escadarias no seu prolongamento, foi colocado antes do seu predecessor, numa data indeterminada, no decorrer do século III a.C. Sua fachada se compunha de uma série de pilares de meias-colunas lisas nas quais foram colocados alguns *pínakoi*.

Koílon: Na fase 1 - Na sua versão original, datada provavelmente do IV sec. a.C. o *koílon* pode ter tido uma forma trapezoidal e ter sido constituído portanto de três filas de bancos e isso pode significar que estes eram limitados às três filas superiores. Na fase 2, final do IV a.C./Início do III a.C, o *koílon*, com abertura para leste, é construído atrás de um declive, complementado por um revestimento de terra e argila. Este revestimento é mantido no lugar por grandes *analemmata*, os quais são providos de robustos reforços internos para poder suportar o peso proveniente do preenchimento de terra. A ima cávea, acessível pela orquestra, era composta por 16 fileiras de bancos, divididas horizontalmente em dois setores e verticalmente em 6 *kerkídes*, de 5 mais duas *klímakes* ao longo dos muros laterais de contenção. Nos blocos da décima fileira foi gravada a inscrição dedicatória *ARKELAS EUKLEIDA DIONYSOI*. As *párodoi* seguem os *analemmata* frontais. As escadarias chamadas *klímakes* possuem 2 arquibancadas para cada fila de espectadores. Da orquestra é possível se chegar a elas. O *koílon*, como mencionamos acima, possui uma forma singular, configurando-se de fato como uma estrutura com três elementos retilíneos dispostos de maneira a formar com a área orquestral um trapézio. Este *koílon*, segundo Polacco, é certamente uma das mais antigas estruturas da cidade.

Capacidade: 5.000 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro foi construído ao extremo sul da cidade, nas imediações da ágora e de um santuário dedicado a uma divindade ctônica. Na ágora, a norte do teatro, se encontra uma construção semelhante a uma escada, interpretada como *um ekklesiasterion*, datada entre fim do século IV a.C. e início do III a.C.

Edificações sagradas: Na ágora, a leste do teatro, há um pequeno santuário consagrado aos deuses Hermes e Plutão, bem como um santuário dedicado a Deméter e Koré. O teatro, segundo Polacco, é dedicado a Diônisos, mas existiam antes aparatos hidráulicos particulares e um reservatório conectado ao santuário vizinho ao local dedicado às divindades ctônicas, o que atesta a presença de outros cultos ctônicos mais antigos.

Edificações cívicas: A norte do teatro, na ágora, como mencionamos no item Planta da cidade, há uma construção, uma grande arquibancada trapezoidal, que pode ser interpretada como um *ekklesiasterion* possivelmente do fim do IV sec. a.C. e início do III a.C.

Paisagem: O *koîlon* se abre a leste com vista para o vale abaixo e para as montanhas mais distantes.

Fontes Textuais: -

Ref. Bibliográficas:

Allen, 1970: 363 segs.; Dobbins, 1982: 584 segs.; Mitens, 1988: 105-108; Moretti, 1993: 80-81; Polacco, S/D: 434. Sjöquist, 1962: 137 e segs.; Stillwell, 1967: 245 segs.; Stillwell, 1964-65: 579 segs.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Morgantina. Fonte: HOLLOWAY, :161.

Planta do teatro de Morgantina. Fonte: Mitens, 1988: 106.

Detalhe do orquestra e do *koïlon* do teatro de Morgantina. Fonte: Cherchiai, 2004: 237.

Informações adicionais: O teatro de Morgantina possui mais duas fases: Fase 2: final do IV sec. a.C./início do III sec. a.C. Fase: não datada.

15.

Local: Heracleia Minoa

Região: Sudoeste da Sicília.

Data do teatro: Final do IV a.C

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 16,70 m (Diam. da orquestra + *euripos*).
A orquestra acompanha o formato do koïlon, em forma de ferradura. Ao pé do *koïlon* há um *euripos*.

Skené: 20 m X 2,50 m. na fase II (início do III a.C.).

Edifício cênico: 20 m X 2,50 m.

Koïlon: 16,70 m de diâmetro, 50,60 m diâmetro frontal. O *koïlon* abre-se a sul, fixado sobre um declive na sua parte inferior, enquanto na parte superior há um banco de areia. O *koïlon* abraça a orquestra com a sua forma de ferradura de Cavalo. Os *analemmata*, muros que sustentam o *párodoi* e o *koïlon*, são mantidos a uma altura que atinge 3,50 m. Composto pela *proedría*, *ima cavea* e *epithéatron*, o *koïlon* do teatro de Heracleia Minoa é subdividido em 9 *kerkídes* de 8 *klímakes*. As *klímakes* são dispostas de modo que resultam em 2 fileiras para cada ordem de bancos para os espectadores. Diretamente da orquestra, acessa-se as *klímakes*, que são as escadarias de serviço que dão acesso às várias ordens de assentos. A *proedría* é constituída por uma linha de 9 bancos com encosto, braços e espaço anterior para os pés. Na frente destra *proedría* foi construído um *euripos* que fica por trás de um ambulacro de serviço. A *ima cavea* é separada por um *epithéatron*, mediante um novo ambulacro de serviço. Ela possui 10 fileiras de assentos mais simples com um *euripos* na sua sexta fileira. No *epithéatron* não se conservam traços de lugares para sentar. Os espectadores podiam acessar as *klímakes*, seja diretamente da orquestra seja utilizando os 4 degraus próximos dos *analemmata* frontais. Os *párodoi* não foram construídos paralelamente a estes últimos, mas à frente do *koïlon*.

Capacidade: Não foi calculado.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro estava situado na área leste da cidade, fixado na muralha urbana. A sul há um complexo de construções bem pequenas, todas que remontam a uma fase que se dá por volta do séc. II a.C, posterior ao auge da cidade. Mediante fotografia aérea tornou-se possível visualizar a planta da cidade que apresenta uma Heracleia Minoa com uma malha das ruas que se cruzam perpendicularmente, formando uma rede ortogonal. A posição do teatro se harmoniza com a malha urbana que forma as ruas da cidade.

Edificações sagradas: No terraço da colina do teatro restam traços de um santuário para o qual se sugere uma ligação com o edifício. Há atestações seguras que o local fosse dedicado a um culto de Afrodite (Diod. IV, 79, 3) e existem hipóteses que o culto fosse de Héracles, Deméter e Koré.

Edificações cívicas:

Paisagem: O *koîlon* abre-se em direção sul com vista para o mar. Ele abraça a orquestra e dele se apreende a paisagem. Temos uma perspectiva de cenário. O espectador ao sentar-se no *koîlon* vê o mar.

Fontes Textuais: Diodoro IV, 79, 4 e XV, 9, 4
Heródoto V, 46, 2

Ref. Bibliográficas:

Caputo, 1930: 86 e sg.; De Miro, 1952: 63 e sg.; De Miro, 1955: 266 e sg.; De Miro, 1958: 232 e sg.; De Miro, 1958b: 73 e sg.; De Miro, 1966: 151 e sg.; Griffo, 1966: 99 sg; Mitens, 1988: 92-95. Colocar na bibliografia.

Arquivo imagens:

Planta da cidade de Heracleia Minoa, evidenciando o teatro na malha urbana. Fonte:

Planta do teatro de Heracleia Minoa. Fonte: Mittens 1988: 93.

O teatro de Heracleia Minoa na paisagem. Fonte: Cherchiai, 2005: 79.

Informações adicionais: O teatro de Heracleia Minoa possui uma segunda fase (Início do sec. III a.C). Fase do remodelamento. Nesta fase o *koilon* não foi reconstruído. A orquestra possui um pavimento (0,40 m). No centro aparecem traços de uma área circular em terra batida, lugar onde se encontrava talvez uma *thýmele*. No tocante ao edifício cênico desta fase, o único elemento que pode nos iluminar no que diz respeito a ele é uma área em terra batida sobre a qual se pode visualizar 10

furos redondos para pilastras. Estes eram presumivelmente feitos para colocar as travas destinadas a sustentar a *Skené*. Isso pode levar a uma suposta dimensão da *Skené*, que seria, provavelmente de 20 m X 2,50.

16.

Local: Segesta

Região: Norte-ocidental da Sicília. Segesta é uma cidade elímia na área fenício-púnica.

Data do teatro: III a.C

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 14,80 m. Diâmetro. A orquestra apresenta um plano pavimentado em terra batida e, no lado oeste, há uma cisterna quadrada que interliga um canal/passagem subterrânea ao edifício cênico.

***Skené*:** 27,75 m X 4,75 m. Todisco sinaliza: 27,70 m X 4,75 m.

Edifício cênico: 27,40 m X 9,55 m é composto por uma sala oblonga (*Skené*) dividida em duas naves e flanqueadas por duas pequenas salas retangulares tornam evidentes a fachada da *Skené*.

***Koïlon*:** O *koïlon* tem 63 m de diâmetro frontal. Ele foi construído apoiado ao Monte Bárbaro, a colina onde está localizada a cidade. O *koïlon* abraça a orquestra com a sua forma de ferradura e é dividido em 2 seções. A *ima cavea* consiste em 21 fileiras de bancos simples em pedra, subdividida em 7 kerkídes de 6 mais duas *klímakes* ao longo dos analemmata laterais. Se chega às *klímakes* diretamente da orquestra. Há uma outra possibilidade de acesso pelo *epitheatron*, onde há duas entradas no alto que dão acesso direto ao exterior dos analemmata. Os *párodoi* correm ao longo dos analemmata frontais. A

última fileira imediatamente anterior ao ambulacro de serviço apresenta assentos com encosto. Quanto às fileiras do *epithéatron*, não nos é conhecido. O *koïlon* é dividido em 7 *kerkídes* de 6 *klímakes* mais 2 ao longo do *analemmata* frontal. Se chega as *klímakes* diretamente pela orquestra. Há uma outra possibilidade de acesso ao *epithéatron* pelo terreno localizado atrás do teatro, onde duas entradas são abertas no alto, sobre o *analemmata*. Os *paródoi* são situados ao longo do *analemmata* central.

Capacidade: 3.200 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro é situado na parte norte-oriental da cidade e está quase no topo do Monte Barbaro, Situado na parte nordeste da cidade. Conservada há apenas uma parte da muralha urbana com porta e torre.

Edificações sagradas: A oeste do teatro em uma colina rochosa mais baixa há um templo dórico e a sul do teatro se encontra um santuário arcaico.

Paisagem: O *koïlon* se abre a norte com vista sobre o vale abaixo.

Fontes Textuais:

Ref. Bibliográficas:

Isler, 1981: 154 e sgs; Marconi, 1929: 295 e sgs; Mitens, 1988: 109-112; Moretti, 1993.

Arquivo imagens:

Planta da cidade de Segesta, destacando o teatro. Fonte: Coarelli, 1984: 50.

Planta do teatro de Segesta. Fonte: Mina, 2005: 185

Do *koïlon* se apreende a paisagem, composta pela cidade e pelos montes a céu aberto. Fonte: Cherchiai, 2004: 30-1.

Informações adicionais: O teatro de Segesta possui mais duas fases. Fases 2 e 3, não datadas.

17.

Local: Tauromênio

Região: Sicília Oriental

Data do teatro: III a.C. – fase 1 - edificatória

Medidas específicas do teatro

Orquestra: 35 m de diâmetro.

Skené: 40 m X 5 m. Um ambiente longo e estreito semelhante a um corredor, em uma parede posterior se abrem 5 portas de acesso para grandes compartimentos laterais, através dos quais se pode entrar nos amplos anexos, situados nos lados do edifício cênico. Um profundo canal corre abaixo deste, sobre o eixo de comprimento do teatro.

Edifício cênico: O edifício cênico é composto do palco (40 m comprimento X 5m profundidade), *Skené* com 3 portas e nichos laterais. Provavelmente o edifício cênico era ornamentado com estátuas. Além de um retrato de Augusto, foram preservadas estátuas representando Níobe, Afrodite, Ártemis e magistrados romanos.

Koîlon: O koîlon possui 109 m de diâmetro e se abre em direção sul, sendo construído fixado num declive natural, ou seja, no Monte Tauro. Ele abraça a orquestra com sua forma de ferradura. O *koîlon* é dividido em duas sessões: a ima cavea com 8 fileiras e 1 epitheatron com 17 fileiras. Ele é subdividido em 9 *kerkídes* de 8 *klímakes* em que se acrescentam mais 2 ao longo dos *analemmata* frontais. As primeiras fileiras de assento foram retiradas porque por um certo período a orquestra foi utilizada pelos gladiadores. O alto do *koîlon* termina com uma galeria duplamente concêntrica. A sua parte interna apresenta 8 portas correspondentes às 8 *klímakes*. É incerto que a arquibancada fosse acessível pela orquestra.

Capacidade: 10.000 espectadores.

Inserção no espaço

Planta da cidade: O teatro de Tauromênio fica na parte oriental da cidade, um pouco a oeste dele há a ágora e um pequeno Odeon da época imperial, bem como um templo do sec. IV a.C.

Edificações sagradas: No lado oriental do koîlon se encontrava um pequeno templo destruída durante a reconstrução romana do teatro. Nas encostas da colina local há um outro edifício de culto que foi destruído na época romana, além do templo do século IV a.C, mencionado acima.

Paisagem: o koîlon se abre em direção sul-sudoeste com vista para o mar e à distância para o vulcão Etna. Dele se apreende a paisagem.

Fontes Textuais:

Ref. Bibliográficas:

Libertini, 1930: 11sg. Mitens, 1988: 121-124; Polacco, 1982: 438 sgs; Todisco, 2002: 190-191.

Arquivo Imagens:

Planta da cidade de Tauromênio, destacando o teatro. Fonte: Coarelli, 1984: 355.

Planta do teatro de Taormênio. Fonte: Cerchiai, 2002: 167.

Do koílon se apreende a paisagem, composta pelo mar, o vale e o monte Etna. Fonte: Acervo Labeca – 2007.

Informações adicionais: Que o teatro romano, segundo Todisco (2002: 190), de época augusta, foi edificado sobre um precedente edifício helenístico, é demonstrado inicialmente pelos primeiros elementos arquitetônicos fragmentários encontrados no edifício cênico e das inscrições nos bancos de pedra.

4.5. Grafar a *pólis* em pedra: a questão da agência e a singularidade do teatro grego antigo

Um conceito é uma ferramenta abstrata de análise que é essencial ao pesquisador para que ele tente chegar às suas conclusões de pesquisa. No tocante ao trabalho de historiador, e porque não dizer do arqueólogo, Ginzburg salienta que é preciso estarmos atentos às relações de força que condicionam a imagem que uma determinada sociedade nos lega e por isso ele nos mostra que

ao avaliar as provas os historiadores (e porque não dizer arqueólogos) deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si. (...) é preciso ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível leva em conta tanta as relações de força quanto aquilo que é irreduzível a elas (Ginzburg, 2002: 43).

A arquitetura desenha a *pólis* infunde-lhe uma imagem monumental. A forma urbana da *pólis* é carregada de sentido; se o vaso e a moeda lançam ao olhar uma certa “semântica” por meio da imagem representada nesse tipo de documentação material, passando uma mensagem ao observador, a arquitetura ao desenhar a *pólis*, infundir-lhe uma imagem concreta, também passa ao observador, numa escala mais monumental, uma mensagem simbólica. Nessa linha de raciocínio é possível entender que este desenhar a *pólis*, tem o sentido de agência. Michael Bryan Schiffer (1987) pensou a história

de vida dos objetos, mas não pensou a agência.⁷ Agência é o meio pelo qual as coisas são realizadas e portanto o ato e a agência humana tem o poder de operar instrutivamente e reflexivamente. Os agentes são, portanto, reconhecidos como monitores de suas próprias ações, bem como as ações de outros na construção do mundo culturalmente e socialmente. Assim um objeto, seja este um artefato ou uma estrutura arquitetônica, leva à agência e pode ser tido também, utilizando uma proposição de Barret, como um registro arqueológico, ou seja, o registro de regularidades do comportamento que é estendido amplamente no espaço e no tempo e pode nos ajudar a entender e identificar tautologicamente o que criou tal registro e o que configura o passado (Barret, 2001: 141-144). Para Cornelius Horltofr, no seu artigo *Notes on the Life History of a Pot Sherd*, a identidade dos objetos é muito mais contingente, pois diferentes identidades materiais podem estar num mesmo objeto. A identidade material atribuída às coisas não seria suas propriedades essenciais, mas o resultado das relações entre pessoas e objetos, sua materialidade é potencialmente múltipla (Horltofr, 2002: 49-51). Tanto as reflexões de Barret quanto as de Horltofr, nos faz refletir sobre a identidade múltipla do teatro e a agência que ele exerce sobre os gregos antigos e sobre si mesmo. Singularmente o teatro é um palimpsesto arquitetônico (Bressan, 2009). Para Barret, o clássico dualismo entre sociedade e indivíduo, estrutura e agência é questionável, pois sociedades não existem sem pessoas que façam com que as condições de uma dada sociedade sejam possíveis. Condições sociais e agência social são construídas por meio de uma relação em que cada uma tem presença na outra. Assim podemos entender que este desenhar a *pólis* com seu traço singular que a arquitetura imprime no assentamento pode ser entendido como um fato social que inclui ações de agentes e nos leva à máxima de Giddens, lembrada por John Barret, a expressar que: práticas

⁷ Sobre as dimensões e a variabilidade dos artefatos cf. *The Dimensions of Artifact Variability*. In: Schiffer, M.B. **Formation Process of the Archaeological Record**. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1987. pp. 13-23. Onde Schiffer procura enfatizar os traços e a história de vida dos artefatos, notando que a distinção entre o contexto sistêmico e o contexto arqueológico são dois estágios básicos que os objetos ocupam em diferentes tempos. Ao conceituar a história de vida dos artefatos o autor procura traçar uma espécie de mapa a revelar os traços e os processos de formação que os geraram. Para Schiffer é importante, ao arqueólogo estar a par da dimensão formal dos artefatos, da dimensão espacial, frequência da dimensão, ou seja, o número de ocorrências e em particular os tipos de artefatos; a dimensão relacional, referindo-se aos padrões de co-ocorrência destes artefatos. Estas são algumas dimensões da variabilidade artefactual, que não entraremos em detalhes aqui, mas que são de extremas importância para se entender a formação do registro arqueológico. Para Schiffer a evidência de um passado cultural é criada pela variabilidade dos processos culturais e não culturais.

sociais são práticas ordenadas através do tempo e do espaço e contém os elementos que são caros aos arqueólogos para estudar determinada sociedade e seu passado (Barret, 2001: 148-149).

Segundo Van Gijseghem e Vaughn (2008: 112) A literatura antropológica demonstra a importância do ambiente construído em decifrar a identidade étnica e organização social no que tange ao registro arqueológico. No presente trabalho seguimos a linha de alguns autores que procuram por meio do ambiente construído entender a sociedade estudada, traçamos assim um caminho similar de alguns autores que estudam as relações entre espaços, considerando a arquitetura como uma rede de nós. Nesse sentido a abordagem da chamada sintaxe espacial é pertinente à nossa discussão, pois:

Sintaxe espacial é uma ferramenta analítica útil na resolução da estrutura espacial criada pelo ambiente construído em escalas diversas, lar (familiar) e comunitária. Desenvolvido e inspirado pelos trabalhos de Hillier e Hanson (1984) entre os estudiosos que defenderam a disciplina EBS (estudos do Ambiente Construído), esta representação gráfica e técnica de quantificação foi prontamente abraçada pelo arqueólogo (Ferguson, 1996) devido à sua aplicabilidade direta a dados arqueológicos, às vezes sem escavação, ou com escavação limitada. As técnicas fazem um certo número de suposições sobre as pessoas e o espaço. Entre estas a percepção de que a arquitetura é criada para "organizar o espaço, em vez de criar edifício (Van Gijseghem & Vaughn, 2008: 112)

O teatro, materializado e institucionalizado, revela a singularidade social dos gregos. Esta singularidade social, se a pensarmos do ponto de vista material, é refletida na documentação arqueológica. Diônisos, o que interconecta campo e cidade, na totalidade da *pólis*, quando fixo, disposto no assentamento, torna-se um deus em pedra na *pólis*, ou seja, um Diônisos Desmótes (δεσμώτης), agrilhado. Este agrilhoar revela aspectos das póleis helênicas. A interação entre natureza e cultura torna a *pólis* grega singular, do período arcaico ao helenístico o teatro faz com que a cidade esteja em cena.

4.6. Síntese interpretativa do *corpus* documental – O teatro interligado aos espaços sagrados e espaços cívicos

O intuito do presente repertório foi tentar chegar a algumas considerações acerca do teatro como expressão material do culto de Diônisos em dezesseis *póleis* da Grécia e do Ocidente grego. No decorrer da pesquisa tentamos também traçar um determinado mapeamento de como o teatro, inserido na malha urbana, revela outras funções por estar associado a outros ambientes construídos. Os elementos da ficha, no que concerne à sua inserção no espaço, evidencia que o teatro está interconectado à vida cívica da *pólis*. O que demonstra que este espaço possui uma característica fluida. Ele nasce no contexto religioso e ganha outras singulares características, como a de um espaço para reuniões políticas por exemplo. Ou se pensarmos a tragédia e a comédia como vetores de discussão política, onde os problemas da *pólis* estão em cena.

No tocante aos espaços sagrados relacionados ao teatro chegamos à seguinte síntese por região: na Ática, o teatro de Diônisos, datado do VI sec. a.C., está num complexo sagrado e relacionado a locais de culto. No interior do *témeno* há um pequeno e um grande altar, localiza-se nele também o templo mais antigo, um *distilo dórico in Antis* de dimensões pequenas. Há um segundo templo *tetrastilo dórico* (21,95 m X 9,30 m), do qual só há a fundação. No *párodos* leste do teatro, a oeste do santuário de Diônisos há a fundação de mais um monumento corégico, um templo *prostilo hexastilo dórico* (24 m X 13 m) de mármore pentélico, construído por Nícias, vencedor da Coregia de 320 a.C. O teatro de Diônisos, por estar neste complexo sagrado, esteve relacionado com outros ambientes construídos de caráter religioso, ao longo dos séculos, mesmo com sua reestruturação. Há alguns indicativos da presente relação ao longo da sua história. Por exemplo, no sec. VI d.C no *párodos* E assentou-se uma igreja conectada a uma fonte para abluções posta na orquestra. Abaixo de dois monumentos corégicos da época helenística há um outro monumento com a mesma função, uma pequena estrutura em forma de *naos* com uma fachada de três pilares erigidos em 271 a.C e destruído no séc. XVIII. A orquestra do teatro de Diônisos é pavimentada em lages policromas geralmente pelo remodelamento do edifício neroniano. Como outros

edifícios da época imperial, o teatro de Atenas parece ter sido dotado na época de Nero de um pequeno altar em sua orquestra, Jean-Charles Moretti faz uma descrição detalhada do local e demonstra que exatamente no centro da orquestra há uma superfície circular pontilhada de 51 cm de diâmetro. Esta base colocada no seu centro era provavelmente um altar que poderia ser desmontado talvez durante os combates dos gladiadores, por exemplo. Ele não pode ser identificado com o altar monolítico circular ornado de máscaras que foi encontrado no teatro. A cavidade circular no centro da orquestra do teatro de Atenas deveria receber um pequeno altar circular destinado à cremação de substâncias odoríferas. Não é seguro afirmar que ele fosse consagrado a Diônisos. Seja como for, o aspecto religioso do teatro como um local a abrigar aspectos do culto pode ser visualizado pelos vestígios arquiteturais (Moretti, 2010: 36; 39-40; Poe, 1989: 6-139; Polacco, 1981: 157-184; Torelli & Mavrojannis, 2002: 83-4; Townsend, 1986: 421-438).

Na Argólida este padrão se repete no teatro de Argos. Por exemplo, no *párodos* norte há um *bóthros* que se supõe ser o local de culto a uma divindade ctônica.

Na região de Acaia, no teatro de Sicione, Pausânias (II, 7, 5) menciona que vizinho ao teatro se encontrava um templo de Diônisos, que pode ser identificado com o edifício, todavia, de incerta cronologia. Da época arcaica há um templo, segundo alguns, dedicado a Artemis *Limnaia*, segundo outros a Apolo.

Nas Cíclades, em Delos, os santuários do teatro formam o limite meridional do lugar. Além do santuário consagrado a Diônisos, nas suas imediações há uma capela, situada contra o ângulo sudeste do altar. No mesmo local há um altar monumental atribuído ao deus do vinho com dimensões de 10 m X 6,50 m.

Em Epiro, no teatro de Dodona, a sudeste do mesmo, se estende o santuário acessível pelo propileu e nas suas proximidades está a casa do sacerdote.

Na Fócida, a relação com o espaço sagrado é bem evidente, pois em Delfos o teatro está bem de frente para o templo de Apolo.

Desenho reconstrutivo das ruínas em Delfos mostrando o teatro em frente ao templo de Apolo. Fonte: Olalla, 2001: 62.

Na Jônia, Ásia Menor, nos teatros de Mileto e Priene não conseguimos ainda estabelecer esta relação, devido à nossa ausência de documentação.

Analizamos também alguns teatros da Magna Grécia e Sicília. Lócris, em Brutium, tem a norte do teatro (Sec. IV a.C.), um templo dórico dedicado a Zeus. Na Sicília, em Siracusa, a sudoeste do teatro (Sec. V a.C) há um santuário dedicado a Apolo *Temenites* e a nordeste do mesmo há vestígios de uma área sagrada, provavelmente datada do sec. VII a.C. Metaponto é um caso singular, pois o teatro (Sec. IV a.C.) está situado sobre uma construção precedente, identificável como um *ekklesiasterion*. Falaremos deste aspecto mais adiante. A oeste do teatro fica a ágora, na parte setentrional, onde se encontra um *témeno* dedicado a Zeus Agoraio e Diônisos e, próxima a este há uma área repleta de templos sagrados, incluindo um templo dedicado a Apolo (VI sec. a.C.) e outro dedicado a Hera (VI a.C.) (Mitens, 1988:140-43; Todisco, 2002: 149-156).

Os teatros de Morgantina (Sec. IV a.C.), Heracleia Minoa (Sec. IV a.C., Segesta (Sec. III a.C.) e Tauromênio (Sec. II a.C), repetem este padrão. Assim observamos que 80% dos teatros da Grécia e 100% dos teatros do Ocidente

grego presentes nosso repertório, num recorte cronológico que vai do século VI a.C. ao III a.C. estão relacionados aos espaços sagrados.

Em relação aos espaços cívicos, até onde nos foi possível pesquisar, duas *póleis* da Grécia e duas do Ocidente grego, evidenciaram bem esta relação. No entanto, mesmo que não tenhamos aprofundado esta questão na ficha do repertório, quando atentamos para o dado *planta da cidade*, notamos que a maioria dos teatros encontram-se na ágora e estão relacionados a outros ambientes construídos.

Na Ática, em Atenas, o teatro de Diônisos está relacionado ao Odeon que tinha as seguintes dimensões: 62,4 m X 68,6 m. Tal construção era um vasto edifício coberto que foi erigido no lado leste do *párodos* do teatro, construído por Péricles. O auditório do teatro, como vemos hoje, segundo Connolly & Dodge (1990), pode ter sido construído após o *Odeon*, pois ele se encaixa em volta do mesmo. Ao se referir ao *Odeon*, Vitrúvio, de um modo topograficamente preciso, nos mostra como se sai do teatro, pelo lado esquerdo. O alinhamento do lado oeste do teatro, parece ter sido alterado com a construção, no fim do IV a.C.

Planta do teatro de Diônisos evidenciando a relação entre ele, o Odeon de Péricles à direita (Bieber, 1961: 58).

Em Epiro, na *pólis* de Sicione, percebemos que a ágora está situada ao pé da colina do teatro. Os outros ambientes ou são de época posterior ou de datação incerta, como o *buleutério*.

No Ocidente grego o teatro de Metaponto é um caso singular, como mencionamos acima, porque não somente ele está relacionado a outros ambientes construídos de caráter cívico, mas em sua própria estrutura do teatro congrega aspectos singulares. O dado da ficha é elucidativo sobre este aspecto: O teatro está situado sobre uma construção precedente, identificável como um *ekklesiasterion*, um edifício mais antigo, com degraus concêntricos com caráter de uma estrutura para assembleia, datada entre o VII e V sec. a.C. Trata-se da instalação de uma estrutura circular elevada sobre uma terraplanagem, seguindo o mesmo princípio adotado para o sucessivo teatro e composto pelo mesmo material. A inclinação do *koïlon* era todavia menor e a terraplanagem era sustentada externamente por um muro de mais de três metros de altura e de 62 de diâmetro. As arquibancadas, que podiam conter mais de 7.500 pessoas, cercavam uma área de forma retangular, cujo acesso do exterior se dava por meio de dois *dromoi* orientados ao longo dos eixos nordeste e sudoeste, simetricamente contrapostos, os quais dividam o *koïlon* em dois setores semicirculares idênticos. As fileiras das arquibancadas eram compostas por simples blocos quadrados e a orquestra era alcançada mediante 2 (depois 3) degraus que se debruçavam diretamente sobre a área central. Do centro dos lados alongados deste pátio partiam 6 *klímakes* que, como no edifício central, não foram construídas seguindo uma disposição radial, mas simétrica. A curvatura dos assentos era diferente de cima para baixo, de tal modo que fosse possível ajustar perfeitamente o formato circular da parte externa com aquela retangular da orquestra. Desta construção se conservam diversas fases, cuja mais antiga é datada por volta do século VII a.C. Os achados no setor VI e VII no terreno fixo ao muro externo do teatro levou alguns pesquisadores à hipótese de que a partir do VII século a.C. havia uma planta com características sacras, que dificilmente poderá ser vista como independente dos grandes monumentos públicos que determinavam a área (Mitens, 1988: 140-43); Todisco, 2002: 149-56; Merttens & De Siena, 1982: 1 e ss; Merttens, 1983: 1-58).

Planta do teatro de Metaponto que evidencia a estrutura anterior do ekklesiasterion. Fonte: Mitens, 1988: 149.

Por último o teatro de Morgantina, que fica a norte do teatro, na ágora, como mencionamos no item Planta da cidade, há uma construção, uma grande arquibancada trapezoidal, que pode ser interpretada como um *ekklesiasterion* possivelmente do fim do IV sec. a.C. e início do III a.C.

Após esta síntese dos dados presentes no repertório, finalizemos com algumas reflexões. O que nos revelaria o termo *desmótes*? O três primeiros capítulos procuraram dar conta do debate historiográfico acerca do culto de Diônisos, da sua relação com as dionísias, a tragédia e a tirania. O quarto tentou fazer a conexão entre estas questões com a materialidade. Se tomamos lugar, como um conceito relacional, como nos lembra Julian Thomas (2001), ou como a noção de lugar está no contexto relacional, como nos lembra Ingold (1993), percebemos que o agrilhoamento do deus, um Diônisos *desmótes*, se torna cada vez mais perceptível à medida que o espaço do teatro vai se especializando. O agrilhoamento de que nos falam os helenistas, principalmente, nos governos tirânicos, é perceptível na longa duração, do período arcaico ao helenístico. Assim um Diônisos *desmótes*, agrilhado, tem seus grilhões institucionais, com o teatro encenado e vivido na *pólis*, tem

também seus grilhões de pedra. O deus insólito, de todo lugar e de lugar nenhum, agora tem para si o teatro. Mediador entre natureza e cultura, como nos lembrou Lada-Richards (1999), percebemos que esta mediação se dá na própria configuração material da *pólis*. Agrilhado, fixo ao assentamento, num local onde os problemas da *pólis* passam a ser discutidos sobre o olhar das tragédias e das comédias, enquanto a cidade se faz teatro, como tão bem nos mostrou Vernant (1999). Quando mais o espaço se define, se estrutura mais agrilhado fica o deus e mais a *pólis* grega se firma em sua singularidade e em sua totalidade. Basta que se perceba que com o passar do tempo o teatro vai se monumentalizando. Atenas e Epidauro são os lugares onde o teatro grego antigo assume a sua forma definitiva. A céu aberto um traço deste agrilhoamento vai sendo evidenciado pela própria estruturação do edifício. As reproduções de Priene e Delos podem mostrar isso.

Reprodução do teatro de Priene que evidencia a estrutura do edifício cênico já com dois andares e a orquestra mais fechada. Fonte: Akurgal, 1973: 198.

Reconstituição da orquestra e do edifício cênico. Fonte: Fraisse & Moretti, 1997. Pl

Entendemos que por meio da arquitetura a *pólis* é grafada em pedra. Ela é desenhada e o assentamento ganha forma por seus edifícios representativos. Muitas vezes, como no caso do teatro, que pode ser considerado um palimpsesto arquitetônico, os ambientes construídos servem a inúmeras funções. O deus em pedra na *pólis*, Diônisos, tem seu caráter *desmótes*, por meio de sua expressão material. Em síntese, podemos arguir que é a monumentalidade do teatro, em cada vez mais ter capacidade para os espectadores, a evolução da *Skené* e a sofisticação da *proedría* que delineia a orquestra, denota alguns aspectos do espaço do deus e seu caráter *desmótes*.

O lugar do deus, os teatros das *póleis* gregas e de suas *apoikias*, demonstra um espaço relacionado a outros espaços, sagrados e cívicos. À medida que o espaço do deus vai se monumentalizando, que o teatro vai perdendo seu caráter aberto, o deus deixa cada vez mais de estar liberto, para estar cada vez mais relacionado a outros ambientes construídos. Diônisos torna-se *desmótes* à medida que um discurso visual, por meio da expressão

material do deus do vinho, se firma. A *pólis* é delineada, desenhada e grafada em pedra, na interconexão entre os diversos ambientes construídos que a compõe. Assim, templo, teatro e outros ambientes sagrados e cívicos vão firmar o espaço total da *pólis*. Paisagem e materialidade se interconectam. Utilizando uma proposição de Bakhtin, lembrada por T. Ingold (1993), o assentamento se firma como um *cronótopo*, um local carregado de temporalidade, no qual esta temporalidade se torna tangível por meio dos seus ambientes construídos. Mas se o deus está fixo no assentamento, ele também está de frente para a paisagem que tem sua temporalidade e em sua instanciação socioestrutural, como nos lembra Smith (2003), revela a *pólis* helênica em seu aspecto global a unir ambiente construído e paisagem. Diônisos é *desmótes*, fixo, preso ao assentamento, mas é também *eleuthérios*, de frente para a paisagem. Este o próximo da nossa discussão.

Reconstituição do teatro de Diônisos em Atenas no IV sec, a.C, já completamente monumentalizado. Fonte: Connolly & Dodge, 1998: 100-101.

CAP. 5

DIÔNISOS *ELEUTHÉRIOS*

O DEUS A CÉU ABERTO E SUA PAISAGEM NA *PÓLIS*

5.1. Introito: pontos de uma paisagem apreendida pelo olhar

Em 1888 o pintor Camille Pissarro nos legava sua obra *A Ilha Lacroix, Rouen, Efeito de Neblina*. Marcada pelo que posteriormente ficou conhecido como pontilhismo, o pintor representou como técnica a dispersão das cores por meio de milhares de pontos, sem se ater aos contornos. Quando olhamos para a obra de Pissarro nos atemos a uma paisagem adensada pela neblina que se mostra e se esconde. A paisagem apreendida pelo nosso olhar cria uma aura romântica e passa uma mensagem subjetiva que cada espectador visualiza à sua maneira.

Camille Pissarro, 1888, *A Ilha Lacroix, Rouen, Efeito de Neblina*. Fonte:

Iniciamos o presente capítulo com a descrição da obra de Pissarro, porque nos interessa aqui entender um processo semelhante e ao mesmo

tempo diverso da principal característica deste movimento que antecedeu o Impressionismo. Interessa-nos entender um outro processo de apreensão da paisagem que se dá com a inserção do teatro nas *póleis* helênicas. Utilizada muitas vezes como uma perspectiva de cenário, a paisagem apreendida e visualizada pelo grego antigo que se sentava nos bancos do *koîlon*, nos permite tecer algumas reflexões sobre o seu uso dramático e nos faz tentar entender um duplo processo: o teatro como espaço físico em que se dão os espetáculos teatrais e ele próprio dramatizado por meio de um discurso visual que configura a *pólis*. Ele próprio, elemento integrante e aglutinador da *pólis*, onde paisagem e ambiente construído se amalgamam. Se Pissarro, com sua obra que demarca o pontilhismo, consegue subjetivamente fazer com que nosso olhar consiga apreender uma paisagem misteriosa e romântica, a revelar e ocultar ao olhar do espectador a sua obra, por meio de milhares de pontos dispersos em suas telas, acreditamos que o teatro grego antigo, sua disposição na paisagem pode nos revelar aspectos de um deus insólito, de todo lugar e de lugar nenhum.

Camille Pissarro, Sunset, Bazincourt Steeple, 1890. Fonte:

No capítulo anterior utilizamos o termo *desmótes*, *agrilhoados*, para levantar questões de como Diônisos tem seus grilhões de pedra e isso é parte da configuração material da *pólis* e revela aspectos sociais da cidade antiga.

Aqui priorizamos o termo *eleuthérios*, um dos epítetos do deus, que quer dizer libertador. Esse caráter *eleuthérios* também pode fazer parte da constituição da *pólis* grega. Nominar os capítulos de *desmótes* e *eleuthérios* tem por trás o intuito de estabelecer uma síntese acerca da expressão material do deus. No presente capítulo teceremos algumas discussões sobre a relação do teatro e a paisagem. Observamos que o deus está a céu aberto, de frente para os montes ou para o mar. O que essa configuração material pode nos mostrar? Ora, há pelo que podemos perceber uma questão prática e técnica também. Os teatros geralmente são construídos no sopé de uma colina aproveitando o seu declive natural. No caso do teatro de Metaponto, para citar um exemplo singular, este muro de sustentação foi construído artificialmente. Assim, temos ciência de que existia uma questão topográfica. No entanto, pode ter havido, como supomos, uma questão simbólica. O espaço teatral, segundo Polacco, sabe-se é dado nos limites da natureza que o circunda: os montes, o mar, a montanha. A acrópole, os edifícios religiosos, públicos e privados da mesma *pólis*. Assim, para Polacco o teatro grego se alinha a um eixo visual e o espaço cênico se enquadra nos precisos termos materiais do palco e do fundo (Polacco, 1989:159).

O espaço é para o arqueólogo uma categoria de análise, sua dimensão socioestrutural permite-lhe decifrar os códigos implícitos no lugar. No entanto, este proceder investigativo, no que concerne à arqueologia, se dá quando se estabelece uma interconexão de um dado micro ou macro estrutural e aquilo que denominamos cultura material. O assentamento, lugar onde as pessoas se fixam e estabelecem práticas da vida comum, reflete as relações sociais de determinadas sociedades do passado. A arquitetura é, talvez, o indício mais latente de um assentamento. Disposto num lugar específico, integrado à paisagem, o teatro grego revela a totalidade da *pólis*. Assim, há um deus liberto na paisagem da *pólis* que a configura. A paisagem é uma paisagem político-religiosa, culturalmente construída. Alguns *koíla* de inúmeros teatros estão de frente para a paisagem. O *theatron*, ou lugar para ver, coloca o espectador de frente para a orquestra e a *skéné*, que tem atrás de si, a paisagem. Ambígua, como o deus, ela pode revelar uma mensagem. O *koílon* abraça a paisagem e Diônisos se mantém a céu aberto. Antes de passarmos à análise de alguns teatros do nosso repertório precisamos entender algumas ferramentas teórico-

metodológicas que nos auxiliam no processo investigativo, bem como refletir, no caso específico de alguns teatros com vista para o mar, porque mar e vinho estão presentes tanto no mito dionisiaco quanto na própria configuração material da *pólis* grega. A metáfora *oinops pontos*, O mar da cor do vinho, será um pouco debatida aqui para em seguida nos atermos a este aspecto tão singular da cidade grega antiga.

5.2. Espaço, lugar, paisagem

Toda discussão que envolva o termo *paisagem* precisa ter em seu bojo as noções de espaço e lugar. Cada pesquisador se valerá de conceituações específicas do que é espaço e lugar para entender a paisagem. Teceremos assim algumas breves considerações acerca das nossas escolhas por espaço, lugar e paisagem para analisar um Diônisos *eleuthérios* presente na *pólis* grega.

Christopher Tilley, no capítulo *Space, Place, Landscape and Perception: Phenomenological Perspectives* nos mostra que a experiência do espaço é sempre tida através da temporalidade. Os espaços são sempre criados, reproduzidos e transformados em relação a espaços previamente construídos e estabelecidos pelo passado, são intimamente interligados às relações sociais. A chave para entender o espaço é a maneira como as pessoas experienciam e entendem o mundo. Um espaço humanizado forma o meio e o resultado da ação. Socialmente produzido, ele amalgama o cognitivo, o físico e o emocional. Assim, o mesmo não pode existir à parte dos eventos e atividades com as quais está implicado (Tilley, 1994: 9-12).

Tilley (1994) se atém a uma perspectiva fenomenológica que traz em seu bojo as concepções de Heidegger e Merleau-Ponty, que discutem que a fenomenologia envolve o entendimento e a descrição das coisas, como elas são experienciadas pelo subjetivo. Em síntese há uma relação entre o *ser* e o *ser-no-mundo*. As reflexões estabelecidas pelo autor são importantes para entendermos o teatro grego antigo como um ambiente que carrega em si as noções de espaço e lugar. O espaço pode ser identificado como espaço somático, perceptivo, existencial, arquitetural e espaço cognitivo (Idem, 1994: 12-13; 16-7). Não detalharemos todas estas definições, interessa-nos a quarta

definição: espaço arquitetural que, segundo o autor, só tem seu sentido se for relacionado com o espaço perceptivo e o existencial. Assim

O espaço arquitetônico somente faz sentido em relação ao espaço perceptivo, existencial e programático, mas envolve uma tentativa deliberada de criar e limitar o espaço, criar um interior e um exterior (...). A arquitetura é a criação deliberada do espaço que o torna tangível, visível e sensível. É por isso que os edifícios têm um papel fundamental na criação e recriação, produção e reprodução do espaço existencial e tem profundos efeitos sobre a estruturação do espaço perceptivo (Tilley, 1994: 17).

A arquitetura nos mostra que o espaço é socialmente produzido em diferentes sociedades, entre diferentes grupos e atores. Ele é, portanto, significativamente constituído em relação à atividade e agência humana, bem como responsável pela reprodução ou mudança, porque sua constituição toma lugar como *práxis* do dia-a-dia ou prática da atividade dos indivíduos e grupos no mundo. Um espaço humanizado forma o meio e o resultado da ação, restringindo-a e habilitando-a (Tilley, 1994:16-17).

Um dado espaço implica que estejamos situados no lugar. O dicionário de geografia humana define lugar simplesmente como uma porção do espaço geográfico ocupado por pessoas ou coisas. Mas Bowser e Zedeño tomam lugar como a junção entre ambiente, povo e significado que converge para múltiplas escalas e, no processo, é capaz de criar um registro da percepção e cognição do conhecimento humano (Bowser & Zedeño, 2008: 1). A questão do lugar já era uma preocupação da Nova Arqueologia e em seu artigo *The Archaeology of Place*, Lewis Binford nos dá uma reflexão de como o arqueólogo pode trabalhar com o lugar

Estou interessado em sítios, os lugares fixos na topografia, onde o homem pode periodicamente pausar e realizar suas ações. Estou preocupado tanto com a padronização do sítio, como com a frequência em que ocorrem as ocupações em diferentes lugares, bem como nos processos que geram as associações entre materiais arqueológicos no sítio. Uma padronização do sítio em ambos contextos, intra-sítio e inter-sítio, é uma propriedade do registro

arqueológico. A precisão com que somos capazes de dar sentido ao registro depende da nossa compreensão dos processos que se deram no passado, para trazer à lume o padrão que observamos. Dito de outra maneira, a nossa precisão depende da nossa capacidade de inferir corretamente causas e efeitos observados (Binford, 1983:45)

Binford antecipa a ideia de lugar como um *locus* de atividade que deve ser uma unidade de interesse para a pesquisa arqueológica, por captar melhor amplitude da variação nas interações homem-terra e recursos humanos que caracterizam uma organização sistêmica. Ele nota o sítio como uma unidade topográfica (Bowser & Zedeño, 2008: 7). Tanto para Bowser e Zedeño quanto para Binford, lugares são detentores de significado e precisam ser analisados na sua totalidade. Interessa-nos a percepção, a nosso ver um avanço nessa questão, de lugar como um *conceito relacional* trabalhado por Julian Thomas:

Os locais têm sempre a característica de ser "lugar". Um lugar não é apenas uma coisa ou uma entidade. Lugar é um conceito relacional (...). Um lugar é sempre o lugar de algo (Heidegger, 1962: 136). Por esta razão eu rejeito a ideia de que um espaço sem forma possa ser transformado em um significativo lugar (Thomas, 2001: 173).

Se o lugar só existe em relação a algo como quer Heidegger e redescobre Thomas, a leitura de Tim Ingold em seu livro *The Perception of Environment*, segue nesta linha de raciocínio e nos mostra que o lugar só existe se for a partir do que ele chama de contexto relacional, pois

Um lugar deve sua personalidade às experiências que proporciona a todos aqueles que passam algum tempo nele – para as vistas, sons, cheiros que constituem uma ambientação específica. E esses, por sua vez, dependem do tipo de atividades que os seus habitantes participam. É a partir deste contexto relacional do desenvolvimento das pessoas com o mundo, no que concerne à convivência, que cada lugar proporciona sua significância peculiar (Ingold, 1993: 192).

Assim para Ingold, no espaço os significados estão atados ao mundo, já na paisagem eles são coletados a partir dele. Passemos a algumas

considerações sobre paisagem na arqueologia, para em seguida, tecermos algumas reflexões sobre a nossa documentação material.

5.3. A Paisagem como conceito

Ian Hodder (2001) percebe a paisagem da teoria arqueológica como caleidoscópio de abordagens que surgiu de uma autoconsciência com Clarke (1973) e Binford (1977). Esta autoconsciência acirrou debates, levantou questões e fez com que a disciplina se pensasse, estruturasse e se tornasse o que poderíamos chamar de *palimpsesto* de ideias, métodos e práticas que a firmam no seio das ciências sociais. Ante o debate, e seu constante recriar-se, as discussões sobre espaço, lugar e paisagem se tornaram cada vez mais frequentes. Autores como Binford (1982), Cosgrove (1988), Daniels (1988), Bender (1992; 1993), Ingold (1993), Thomas (1993; 2001), Gosden (1994), Barret (1994), Tilley (1994), Layton (1997), Criado, 1999), Layton & Ucko (2005), Bowser & Zedeño (2008), dentre outros, têm deixado no pergaminho da arqueologia suas considerações sobre os dois primeiros temas e frequentemente sobre o que se pode conceber por paisagem.

A ideia de paisagem como uma representação ideológica do mundo está particularmente associada ao trabalho de Cosgrove (1984) e Olwig (1993, 1996). Eles traçaram a origem do conceito moderno de paisagem para um gênero de pintura apreciado por uma classe mercantil. Cosgrove tinha a percepção de que a noção de paisagem propagava uma ideologia visual, mascarando as relações de produção e as relações de alienação e exploração. Ele preferia se ater a um conceito mais holístico de paisagem, que embora, contraditório, segundo Tilley (1994: 25), exalta as virtudes da paisagem⁸ como conceito e imagem:

⁸ Para Criado (1999: 7), a paisagem é tida como um produto social que abarca três elementos: 1. O espaço enquanto entorno físico da ação humana; 2. O lugar onde se situa o espaço enquanto entorno social ou meio construído pelo ser humano; 3. O espaço enquanto entorno pensado ou meio simbólico. Para o autor uma arqueologia total da paisagem se dilui numa arqueologia ambiental, uma arqueologia da paisagem social (por sua vez de uma arqueologia social) e uma arqueologia da paisagem do imaginário (pertencente a uma arqueologia simbólica).

Paisagem é um conceito único e valioso para a geografia humana. Ao contrário de lugar que nos lembra da nossa posição no esquema da natureza. Ao contrário de ambiente ou espaço que nos lembra que só através da consciência e razão humana é que conhecemos este esquema, e só através da técnica podemos participar dele como humanos. Ao mesmo tempo paisagem nos faz lembrar que a geografia está em toda parte, que é constante fonte de beleza e feiura, de certo e errado, de alegria e sofrimento, tanto quanto de ganhos e de perdas (Cosgrove, 1989: 122 *apud* Tilley, 1994: 25).

Antropólogos e arqueólogos tem utilizado esta abordagem e argumentado que outras tradições culturais também têm construído uma ‘paisagem’ expressa tanto por uma tradição oral quanto na construção de monumentos que revelam outras afirmações de poder (Layton & Ucko, 2-3). Alguns estudiosos têm considerado a paisagem não mais estática e sim dinâmica. Para James Mcglade, no seu texto *Evolution of Cultural Landscapes*, paisagens são essencialmente estruturas multidimensionais, resultado da interação entre estruturas historicamente determinadas e processos contingenciais. É essa dinâmica que deve ser levada em conta em qualquer esquema interpretativo. Tal ponto de vista tem por consequência, segundo o autor, a necessidade de ver paisagens como o produto a longo prazo de uma co-evolução natural e social. Por esta razão, ele afirma que paisagens podem ser concebidas como sistemas dinâmicos e não lineares, cuja evolução se dá por meio de bruscas transições e, neste sentido podemos dizer que tem uma “história bifurcada” (Mcglade, 2005: 461).

No seio da disciplina da história talvez devêssemos ser gratos aos historiadores franceses da Escola dos *Annales* por sua ênfase no estudos das condições ecológicas como determinantes na organização material e sua interação entre grupos sociais. Duby e Braudel têm um papel parcelar nesta perspectiva, porque como historiadores dos *Annales* refletiram que a paisagem é parte de um ambiente maior que influencia as organizações sociais. Numa outra perspectiva os arqueólogos se atêm à paisagem para compreender os processos cognitivos das sociedades que dão sentido a suas paisagens. Ou seja, tentam perceber o caráter da organização social que molda a natureza e suas percepções da paisagem (Kumar, 2005: 74). Metodologicamente, a

arqueologia da paisagem, segundo Gosden, tende a seguir os mesmos procedimentos de campo do restante da disciplina arqueológica. Ela tem desenvolvido uma sequência cronológica para os vestígios dos assentamentos, monumentos e divisões de solo no que concerne a contextos ambientais mais amplos dentro das várias características materiais que são construídas (Gosden, 2005: 25). No seio do seu ofício, os arqueólogos podem perceber que

Paisagens arqueológicas podem ser definidas como uma superfície do passado inseridas num espaço de tempo definido, que estão sujeitas às características antecedentes (e às sucessivas modificações). O passado da paisagem está na superfície e pode ser enterrado, destruído ou modificado por sucessivas atividades humanas ou processos geomorfológicos. Na arqueologia da paisagem lidamos portanto com o tempo e com as dimensões espaciais numa escala regional hipotética. Os resíduos materiais e a dimensão de tempo são expressadas nos depósitos sedimentares, já a dimensão espacial é expressada pelo padrão de distribuição dos artefatos ou pelas características arquitetônicas na paisagem (Bines & Zvelebil, 2005: 75).

A noção tão específica da arqueologia da paisagem pode perfeitamente ser alinhada à percepção de que a paisagem está num tempo longo. Portanto, para Sunil Kumar, há um ponto convergente entre os historiadores dos *Annales* e os arqueólogos da paisagem: que ela, a paisagem, possui uma imensidão imóvel, quase não sofre qualquer transformação ao longo do tempo histórico, sendo portanto um ponto de partida ideal para um estudo que enfatize a *longue durée* (Kumar, 2005: 74-75). A perspectiva da *longue durée* nos permite algumas possibilidades de análise e nos faz refletir que a paisagem pode estar tanto no contexto sistêmico quanto no contexto arqueológico. O que dá ao arqueólogo uma rica possibilidade de tentar chegar a algumas reflexões sobre a sociedade que está a estudar. A imensidão imóvel de que nos fala Kumar pode ser vista com certa cautela, porque esta dupla característica da paisagem, sistêmica e arqueológica, é que torna singular a percepção do arqueólogo em relação a este espaço definido. Determinadas paisagens, como a das cidades que ora analisamos e onde estão situados os teatros da Grécia e

do Ocidente grego, são usadas. Ora, o uso e reuso da paisagem faz com que ela tenha a dupla característica, sistêmica e arqueológica. Por possuir esta imensidão imóvel, ou seja, está presente na vida das sociedades antigas e contemporâneas, e ser usada pelas mesmas, em diversas épocas, a paisagem se mantém fixa, mas é constantemente usada e este uso deixa-lhe marcas, traços de uma sociedade antiga e contemporânea. Tim Ingold (1993) nos lembra bem, que para a questão do que seja o estudo da arqueologia, a resposta que ele encontra é “a temporalidade da paisagem”. Abordaremos algumas questões apontadas por ele mais adiante.

As paisagens são formas parciais de expressar concepções de mundo, bem como um meio de referência a entidades físicas. A paisagem pode ser visualizada de diversas maneiras por diferentes atores. Uma abordagem hermenêutica para o estudo da paisagem, segundo Layton e Ucko (2005), revela algumas dificuldades para a Arqueologia. A primeira está no fato de que os sistemas cognitivos são subdeterminados por seu ambiente. A experiência nunca é suficiente para determinar qual das muitas teorias estaria correta. Assim, a construção de monumentos ou outras transformações significativas da paisagem só podem ser analisadas parcialmente. A segunda dificuldade, no tocante ao trabalho do arqueólogo, está no fato de que as expressões cognitivas presentes no ambiente são muitas vezes ambíguas. Normalmente para os autores, a repetida interação dentro de uma comunidade permitirá esclarecer os indícios circunstanciais ou contextuais que são necessários para esclarecer esta ambiguidade (Layton & Ucko, 2005: 1; 12-13). Vencer esta ambiguidade é um dos maiores desafios do arqueólogo e do historiador. Gosden & Head (1994: 113-14) têm argumentado que paisagens sociais representam sistemas de referência, em que cada ação humana é inteligível no contexto de atos passados e futuros. A paisagem, como toda realidade humana, reflete uma ampla pluralidade de códigos significativos e, como tal, podem ser lidos a partir deles (Estévez; Oubiña, Criado, 1997: 79). Ela torna-se apropriada por um quadro de investigação da vida social na longa duração. Gosden e Head (1994) sugerem que a paisagem vivida incorpora práticas humanas. Já James Mcglade no seu texto *Evolution of Cultural Landscapes*, concebe paisagem como uma estrutura multidimensional resultado da

interação entre estruturas historicamente determinadas e processos contingencias, assim o autor salienta que

Paisagens são essencialmente estruturas multidimensionais, resultado da interação entre estruturas historicamente determinadas e processos contingenciais. É essa dinâmica que deve ser levada em conta em qualquer esquema interpretativo. Tal ponto de vista tem por consequência a necessidade de ver paisagens como o produto a longo prazo de uma co-evolução natural e social. (...). Por esta razão paisagens podem ser concebidas como sistemas dinâmicos e não lineares, cuja evolução se dá por meio de bruscas transições e neste sentido podemos dizer que tem uma “história bifurcada”. (McGlade, 2005: 461).

Esta co-evolução natural e social, apontada por McGlade, nos é de suma importância para entendermos alguns aspectos do teatro grego antigo na *pólis*.

Iniciamos a presente discussão com algumas reflexões sobre espaço e lugar, porque eles são categorias de análise e estão intrinsecamente ligados ao que entendemos por paisagem. Assim, Bruno David e Julian Thomas nos dão uma reflexão acerca da arqueologia da paisagem no seu aspecto holístico intrinsecamente ligada à noção de espacialidade da prática social. Os autores afirmam que

De modo geral, a arqueologia da paisagem está interessada nas coisas que localizam a existência humana. Ela é uma arqueologia do lugar e não apenas, como definido, num conjunto de nós físicos no espaço (Binford, 1982), mas em todas as suas dimensões vividas: experiencial, social, ontológica, epistemológica e emocional. Definida como lugar, tanto na sua capacidade de fixar a identidade social, quanto no que concerne aos aspectos ambientais e econômicos da vida. (...) Assim, a arqueologia da paisagem diz respeito a espacialidade de todos aspectos, elementos e momentos da prática social (David & Thomas, 2008: 38-39).

Esta visão holística da arqueologia da paisagem, apontada por David & Thomas, nos faz entender a paisagem como propiciadora da prática social, na

qual a historicidade dos agentes, que de alguma maneira utilizam-na, pode ser mensurada no tempo e no espaço. Assim, no capítulo *Chronologies of Landscape*, John Barret (2005: 29) nos permite refletir que habitar a paisagem envolve o entendimento da mesma como referência a princípios não a-históricos, ou seja, as experiências anteriores de expressão cultural são de ordem metafísica. A experiência é portanto levada adiante nas práticas de habitar a paisagem. A capacidade de viver, a segurança de saber como agir, é uma expressão do poder dos próprios agentes. Nesse sentido, a paisagem pode revelar os modos de vida de determinada sociedade.

Um caminho possível para a arqueologia perpassa a antropologia. Tim Ingold no seu capítulo *The temporality of the landscape*, nos traz importantes reflexões. Tendo a percepção de que a vida humana é um processo que envolve tempo e paisagem, o autor nos mostra que estes dois pontos, são pontos essenciais que interligam a antropologia e a arqueologia. A paisagem pode ser tida como um registro duradouro, uma espécie de testemunha das gerações passadas que nela viveram, deixando algo de si mesmas. Há para Ingold, o chamado contexto relacional, que demonstra o envolvimento das pessoas com o mundo. Ele bebe na mesma fonte que Tilley para expressar suas considerações, ou seja Merlau-Ponty; utilizando o termo local-de-atividades Ingold entende que a temporalidade da paisagem é social, e conclui que ela seria a forma congelada destes locais-de-atividades. Se paisagem para Ingold não é terra, não é espaço, ela se configura como o mundo conhecido por aqueles que nele habitam, em seus espaços (Ingold, 1993). No item “a igreja” Tim Ingold nos dá uma importante reflexão acerca da temporalidade do lugar indo buscar em Bakhtin o termo ‘cronótopo’, o que para o autor é um local carregado de temporalidade, no qual a temporalidade assume uma forma palpável. Para ele tanto uma árvore, um elemento da natureza, como uma igreja, são monumentos à passagem do tempo. O que Ingold demonstra é que a paisagem não é passiva, ela interage com o ambiente construído e faz parte da sua biografia, ambas: paisagem e materialidade se interconectam e tem seu *biós*, tempo vivido. Assim ele nos esclarece:

No caso da igreja, além do mais, esse processo não parou quando sua forma passou a corresponder ao modelo conceitual. Pois,

enquanto a construção permanecer na paisagem ela continuará – como agora – a figurar dentro do ambiente não só dos seres humanos, mas de uma infinidade de outros tipos vivos, plantas e animais, que vão incorporá-la em suas próprias atividades de vida e modifica-la durante o processo. E ela está sujeita também às mesmas forças do tempo e à decomposição, tanto orgânica quanto meteorológica, que afeta tudo o mais na paisagem. A preservação da igreja em sua atual forma ‘acabada’ diante dessas forças, por mais resistente que possa ser em seus materiais e construção, exige uma dedicação regular de esforços em manutenção e reparo. Uma vez que essa dedicação humana falhe, deixando-a a mercê de outras formas de vida e das condições meteorológicas, em breve ela deixará de ser um edifício e se tornará uma ruína (Ingold, 1993: 206-7).

Tanto a paisagem quanto uma construção não estão imunes à flecha do tempo. Quando ele reflete sobre essa questão da interseção entre o ambiente construído e o meio físico, isso nos remete a uma noção mais holística do que seja paisagem. Para Smith, ao discutir sobre os “espaços sublimados”, o conceito de lugar é mais restrito, pois

(...) Lugar é um conceito muito mais personalizado e, portanto, consideravelmente de maior utilidade no âmbito da investigação em ciências sociais, refere-se a locais específicos dotados de significados que surgem a partir de seu sentindo diacrônico de sua instanciização sociocultural. Ou seja, lugares, surgem dentro de histórias específicas. Mas, enquanto lugares, tendem a ser bastante restritos. Paisagens tendem a ser muito mais abrangentes, tanto espacialmente quanto temporalmente, englobando não somente momentos e lugares específicos, mas também trechos, entre eles: físicos, estéticos e de representação. Em outras palavras, paisagens conjugam locais para apresentar de forma mais ampla coerentes visões de mundo (Smith, 2003: 32).

Para Tilley (1994), o conceito de lugar privilegia a diferença e a singularidade, já o de paisagem é mais holístico. Paisagem seria uma série de locais nomeados, um conjunto de lugares relacionais interconectados por caminhos, movimentos e narrativas. Julian Thomas (2001) concebe paisagem como uma estrutura integradora, um mundo familiar no qual as pessoas

realizam suas tarefas diárias, mas observações religiosas e outros rituais são suscetíveis de se ajustar e informar o padrão de mundo (Thomas, 2001: 175).

Espaço, lugar e paisagem são as nossas ferramentas de análise para tentarmos compreender um Diônisos *eleuthérios* que configura, por meio do seu espaço específico, o teatro, a totalidade a *pólis* grega. Antes, porém, de passarmos para as questões propriamente interpretativas dos teatros do repertório, no que concerne a este aspecto, precisamos tocar em algumas questões antecedentes que relacionam teatro, mar e paisagem. Passemos a eles.

5.4. Oinops Pontos: Diônisos, o teatro e o mar da cor do vinho

O aedo Homero nos legou a expressão, *Oinops Pontos*, o mar da cor do vinho. O mar é um elemento importantíssimo na vida dos gregos e porque não dizer na configuração espacial da *pólis*. É pelo mar que os gregos chegam às suas *apoikias*, é pelo mesmo mar que em determinado momento da história grega se institui sua talassocracia. Os gregos sempre foram grandes navegadores. Neste aspecto que se refere ao mar, aqui há uma questão que achamos pertinente tocar. O teatro como elemento integrador da *pólis*, a unir *ásty* e paisagem. Em algumas *póleis* do mundo grego, seja na Grécia ou no Ocidente grego, o mar está no limite da visão do espectador. Aquele que se sentava nos bancos do *koílon*, em alguns teatros da Grécia e da Itália, tinha o mar rente ao seu olhar. O mar da cor do vinho, o mar dionisiaco. A nossa documentação é o teatro, suas pedras, o conjunto que une orquestra, *skené* e *koílon*. Entretanto, para entender melhor este aspecto que nos permitirá lançar algumas questões interpretativas, nos valeremos, ainda que sucintamente, de dois tipos de documentação: a textual e a iconográfica; os versos do maior aedo da Grécia e uma *kylix* pintada pelo pintor Exéquias.

Estes dois tipos de documentação nos ajudarão a firmar melhor o próximo passo da nossa reflexão. Eles se entrelaçam na medida em que o hino narra um episódio do mito dionisiaco e a pintura no vaso a materializa.

O poeta (Hin. Hom. 7; 1-54) narra assim a epifania do deus: Diônisos teria aparecido na praia do mar infecundo, sobre um rochedo na forma de um

rapaz adolescente com belas madeixas e um manto púrpuro em volta dos ombros. Quando o avistaram, os piratas tirrenos avançaram rapidamente pelo mar vinoso; acenaram uns aos outros, saltaram para o rochedo e prontamente o agarraram, pois ele parecia ser filho dos reis alimentados por Zeus. Apenas o piloto percebeu ser aquele jovem, um deus. Soprara então um vento no meio da vela e à sua volta as cordas esticaram. Eis que surgiram as prodigiosas obras do deus: o vinho, esta suave bebida, jorrava fragrantemente e levantava-se um perfume ambrosíaco. Todos os nautas se viram tomados de estupor. Logo uma videira junto à vela estendeu-se, onde alta suspendiam-se muitos cachos e em volta do mastro enroscava-se uma negra hera com flores luxuriantes, que por cima gracioso fruto brotava. Os piratas ao piloto rogavam que se aproximasse da terra. Para eles, eis que surgiu um leão na parte mais alta da nau que fortemente urrava. Subitamente avançando pegou o guia; os outros depois que o viram lançaram-se ao mar divino e golfinhos tornaram-se. O deus, apiedando-se do piloto, conservou-o, fê-lo feliz e disse o seguinte:

“Coragem, divino Hécator, agradável ao meu coração,
sou eu Dioniso, o que grita alto, ao qual gerou a mãe
Cadmeia Sêmele a Zeus em amor unida” (Hn. Hom. 7; 55-57).

E o piloto a estas palavras divinas proferiu:

Salve, rebento de Sêmele de bela face; nem, em momento algum, é possível
de ti esquecendo, ornar um doce canto (Hin. Hom. 7; 57-58).

A cena da famosa taça de Vulci, que atualmente encontra-se em Munique, pintada por Exéquias, mostra este episódio dos piratas narrado pelo Hino Homérico. Passemos à sua descrição: Diônisos está sentado em um barco na posição de um conviva de banquete. Pelo mastro da embarcação sobe uma videira, cujos cachos se disseminam pela parte superior da taça. Logo abaixo aos ramos de videira se encontram dois golfinhos, um do lado esquerdo e outro do direito e mais cinco que se disseminam por toda a parte inferior da taça.

Taça pintada por Exéquias que demonstra a cena que se refere ao hino Homérico a Diônisos. Fonte. www.wikipedia.com.br

Para Maria Daraki em seu texto *Oinops Pontos, La mer dionysiaque* a interpretação é clara: há aqui a interpenetração de dois espaços. O espaço marinho e o espaço agrário. Para entender esta justaposição a autora encontra a pista em alguns epítetos do deus, pois Diônisos é o deus agrário de toda a vegetação, Diônisos do cacho (*botrys*), é também senhor das árvores (*endendros*), doador das frutas em abundância (*phloios*); o mestre das flores (*anthios*); o deus do crescimento das plantas (*auxites*). Se por um lado ele configura este caráter agrário que o faz se aproximar da deusa Deméter, por outro Diônisos é o deus do alto-mar (*palagios* e *dualos*). Ele é o deus marinho (*halieus*), e além de tudo ele é o deus do barco (Daraki, 1982: 5-6). Pois os atenienses carregavam o deus em procissão sobre um barco, uma exceção

reservada somente a Diônisos. Kerényi nos dá uma boa visualização sobre esse aspecto, que remonta ao culto do deus e sua transferência da Beócia para Atenas, já mencionada no primeiro capítulo:

A estátua de Eleuthereús era transportada para cima e para baixo em um navio com rodas. Representações de pintura cerâmica, mostram não apenas um carro em forma de navio, e o deus nele entronizado, com seu amplo traje folgado, mas também a pequena procissão em que ele fazia sua entrada. O navio situa a chegada da estranha procissão na perspectiva do mar; este se achava a não mais que um dia de viagem em um veículo puxado por cavalos, desde qualquer ponto do continente grego. As rodas mostram que a jornada rumo a Atenas era feita por terra, mas o navio tinha um significado ritual que os pintores de vasos facilmente alocaram ao nível do mito. (Kerényi, 2002: 145).

Os gregos, segundo Plutarco, tinham Diônisos como mestre do vinho, mas também de todo elemento líquido (Plutarco, De Is, et Os. 365a apud Daraki, 1982: 10). No ensejo de tentar visualizar a importância do vinho que perpassa o mito e culto de Diônisos, os vasos consistem numa documentação muito importante. Em seu texto *La mer vineuse*, François Lissarrague nos permite visualizar aspectos interessantes como o mundo da guerra e o mundo do *sympósion*.

A série de vasos de vinho evoca todos os aspectos do *sympósion*: a mistura com a cratera, a consumação com a taça; a presença de Diônisos com o cântaro. Os vasos são também significativos pelos seus motivos circulares porque eles atentam para a circulação igualitária do vinho sob a égide de Diônisos. Esta dupla série, longe de ser puramente decorativa, justapõe o espaço do *sympósion* e o da guerra, todos como no caso do jovem dançarino pírrico ou de certos sátiros. A comunidade de homens - estes cidadãos - que se reencontram assim de uma ocasião a outra, através das práticas coletivas - a guerra e o *sympósion*, que tem suas analogias, são em parte solidárias e retornam uma a outra pelo jogo refletido no vinho. Enfim, a imagem realça diversos tipos de circularidade, motivos sobre escudos, os escudos em si mesmos, e os que se voltam para os guerreiros sobre seus golfinhos; circularidade que lembra, no mundo

da guerra, um aspecto fundamental do *sympósion*: a igualdade entre bebedores e hoplitas. Lissarrague, 1987: 113).

Refletindo sobre a fala de François Lissarrague sobre as imagens representadas em alguns vasos gregos e de posse de algumas considerações levantadas por Maria Daraki sobre o aspecto que perpassa a figura do deus do vinho, notamos que estes dois aspectos mar e vinho são importantíssimos no que tange ao seu culto, bem como o próprio ordenamento espacial de alguns teatros gregos. O mar da cor do vinho, lugar por onde os gregos chegam às suas *apoikias* e onde os gregos instituíram a sua talassocracia, é um importante elemento da paisagem e ordenamento políade. Introduzimos, ainda que sucintamente, alguns pontos da associação de Diônisos ao mar, porque eles nos permitirão interpretar determinados teatros da Grécia e da Itália.

Teatro de Siracusa com vista para o mar. Fonte: Acervo Labeca, 2007.

5.5. Diônisos a céu aberto materializado na paisagem da *pólis* grega

É evidente que não podemos resgatar o passado tal como ele realmente se deu. O que podemos é fazer inferências e interpretar os indícios que estão ao nosso dispor. Assim buscamos estabelecer um padrão e tentaremos aqui lançar algumas questões de ordem e interpretação. Partindo do princípio de que paisagem pode ser um projeto, uma experiência ou uma representação, sendo lugar um conceito relacional, que também está num contexto relacional, entendemos que a paisagem é vivida e experienciada, ela é configurada por pessoas e seu engajamento no mundo. A forma arquitetônica ou o monumento pode ser um meio de reconfigurar a paisagem, havendo assim a relação direta entre os seres que ocuparam os sítios e as suas características topográficas que podem ter sido apreciadas (Thomas, 2001; David & Thomas, 2008; Ingold, 1993). Há uma identidade social que pode ser medida pela toponímia. O homem é capaz de apropriar-se de montes, vales e mares e construir a paisagem, ele não é um agente passivo e a cultura material pode mostrar isso (Whitridige, 2004). Em *Symbol Before Concept*, Colin Renfrew foi em busca da definição de Ernest Cassirer que salienta que o homem é um “animal *symbolicum*” para nos mostrar que os símbolos têm uma definição que entrelaça discurso e linguagem, mas há também uma comunicação não verbal onde o símbolo precede a linguagem e que alguns símbolos são constituídos da sua realidade material (Renfrew, 2001: 131).

O que percebemos com a sistematização do nosso repertório é que há um padrão de assentamento que constitui o teatro grego antigo sempre de frente para a paisagem ou apreendendo a visão da cidade. Passemos então a algumas considerações sobre a sistematização dos nossos dados e o que pudemos observar sobre o caráter *eleuthérios* do deus, ou seja, o teatro, integrado à paisagem políade.

Na Ática, o teatro de Diônisos em Atenas está na encosta sul da Acrópole, à leste do *párodos* do teatro encontra-se o Odeon de Péricles. É interessante notar que a parte da curvatura do *koílon*, situada no sopé da Acrópole está na mesma direção do Partenon e que o santuário de Asclépio fica bem próximo a suma-cávea. A oeste do teatro encontra-se a *stoá* de

Eumenes, conectada ao odeon de Herodes Ático, ambas construções de um período posterior à primeira e segunda fase do teatro. Do teatro se apreende a visão da cidade. Voltemos um pouco à fala do Martin presente na nossa apresentação, uma característica arquitetônica dos teatros era sua composição integrada à paisagem, ou seja, dele o cidadão apreende toda a cidade sob seu olhar. *Além dos muros a vista se estende sobre a planície ou sobre o mar, até os próprios limites da cidade; o teatro se apaga, desaparece na paisagem, ao mesmo tempo em que ele é alçado à escala de monumento* (Martin, 1956: 284). A relação do teatro de Diônisos com outros ambientes construídos, tanto templos, santuários e outras construções públicas nos permitem 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 *Phnyx*, como um espaço utilizado 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 nele 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.

Na Argólida, o teatro de Epidauro nos mostra que ele está situado 9 km ao sul do santuário de Asclépio, na longa encosta setentrional da colina de Nisi. Alguns pesquisadores levantam a questão da função do teatro em relação aos santuários e sua ligação com a vida religiosa da cidade (Sineux, 1996) O que se sabe é que o teatro de Epidauro foi utilizado para a realização dos concursos gímnicos. Tido como o teatro por excelência pela sua perfeita simetria, com uma orquestra totalmente circular e um *koílon* que abraça a orquestra e dá visibilidade a toda a paisagem, o teatro de Epidauro nos mostra que ele está a uma considerável distância do santuário de Asclépio, por exemplo, e permite ao espectador uma visão monumental da paisagem da *pólis*.

O teatro de Epidauro está orientado a SE, de frente para a paisagem. Parece-nos voltado para a hinterlândia, como se a pólis se integrasse por meio da visão do teatro. Fonte: Berve, 1965: 119.

Ainda na Argólida, o teatro de Argos tem seu *koïlon* direcionado a sul-sudeste com vista para a cidade, num nível sutilmente superior à mesma. O que a planta da *pólis* de Argos nos evidencia é o que o grande teatro permanecia bem próximo às termas e que seu *koïlon* está direcionado para a ágora clássica. A paisagem que se descortina do *koïlon* deste teatro é semelhante à visão que se tem em Atenas. Dele se vê a cidade.

Vista do *koïlon* da cidade de Argos.. Fonte: L'espace grec, 1996: 117.

Na Acaia, o teatro de Sicione, datado do IV sec. a.C. situa-se sobre a planície e o mar. A única imagem que tivemos acesso não nos deixa visualizar se do *koïlon* se apreende toda a paisagem, mas sim a cidade. Os dados da planta mostram que o teatro está distante de construções como o Ginásio, as fontes ou bouleutério.

Planta da cidade de Sicione com a localização do seu teatro. Fonte: Schoder, 1974: 197b.

Nas Cíclades, em Delos, o teatro coroa um planalto a 40,10 m acima do nível do mar. Associado a edifícios religiosos, como a capela ofertada a Apolo, um santuário consagrado a Diônisos, Hermes e Pan e outras edificações sagradas já mencionadas no capítulo quatro, o teatro descortina ao espectador, além do edifício cênico, a paisagem composta pelo mar. Como salientamos no capítulo anterior, neste período, sec. III a.C., o edifício cênico cobre grande parte da visão de quem se senta nos primeiros bancos do *koïlon*, mas ainda se pode visualizar a paisagem e o mar. Diônisos é aqui mais *desmótes* (agrilhado), que *eleuthérios* (liberto). À medida que o espaço do teatro se define e se monumentaliza, o uso dramático da paisagem vai dando forma a espaços cada vez mais especializados. É possível visualizar que este teatro vai ganhando uma sofisticação maior, que pode ser visualizada, em sua planta, por meio das áreas de circulação, utilização de uma cisterna e na forma bem singular do seu *koïlon*, adaptado, provavelmente, a um outro ordenamento

políade que faz a transição entre o período clássico e o helenístico. A vista aérea da ilha de Delos nos mostra que este teatro tem seu koïlon voltado para o mar.

Vista aérea das ruínas do teatro de Delos à esquerda, cujo koïlon se volta para o mar. Fonte: Schoder, 1974: 59.

Planta do teatro de Delos, em grego, demonstrando a sofisticação do koïlon, orquestra integrada à skenē e cisterna. Fonte: Fraisse & Moretti, 1997.

Em Epiro, o teatro de Dodona, edificado por Pirro está situado próximo à casa do Sacerdote e acessível, a sudeste, por um propileu. Embora tenhamos conseguido pouca documentação sobre este teatro, a imagem da perspectiva do *koîlon* nos mostra um teatro a apreender a paisagem.

Do koîlon do teatro de Dodona, a visão da paisagem. Fonte: http://zakhon-online.com/?attachment_id=3775 Acessado em: 10/12/2013

Delfos, este santuário pan-helênico, situado na região da Fócida, possui um teatro datado do IV sec. a.C. com capacidade para 5.800 espectadores. O *koîlon* permanece bem em frente ao templo de Apolo. Teatro e templo têm ao fundo o monte Parnaso, formando um conjunto monumental que é apreendido pelo espectador. Comparando a planta da cidade, um desenho reconstrutivo e uma imagem atual do teatro, temos com Delfos um caso excepcional. Há a evidente associação direta entre Diônisos e Apolo. O que nos faz lembrar que um assume o lugar do outro em determinada passagem do ano. Diônisos assume o lugar do irmão, o transe da pítia dá lugar ao êxtase da mênade e mostra a inter-relação entre estas duas divindades, opostas e complementares. Arriscamos afirmar que a paisagem délfica, sua monumentalidade é essencialmente sagrada. Teatro, templo e Parnaso dramatizam Delfos como

um lugar sagrado, onde Diônisos e Apolo imperaram. O deus do vinho com seu espaço associado ao deus da luz e a outros ambientes construídos configuram Delfos em sua expressão material como uma paisagem sagrada, na qual teatro e templo revelam a totalidade desse santuário pan-helênico.

O teatro de Delfos e a visão do Parnaso. Do *koïlon* se apreende a paisagem. Acervo Laky, 2009.

Na Ásia Menor, estudamos os teatros de Mileto e Priene. Especificamente no caso de Mileto, a colina em que se apoia o teatro, datado do sec. III a.C. com capacidade 14.000 espectadores, possui 30 m. Entre a Baía dos Leões e a Baía do Teatro situa-se a acrópole. A importância do teatro, como vimos na ficha, corresponde à sua localização. O que está preservado deste ambiente construído demonstra a estrutura de uma planta romana, cujo comprimento possui 30 m. O teatro de Mileto é provavelmente o maior teatro da Ásia Menor (Stillwel, 1979: 581). A face frontal do teatro mede 140 m. É sem dúvida a construção mais impressionante e mais bem preservada da Ásia Menor. Dois dados nos chamam a atenção no tocante a este teatro: quando observamos a planta da cidade notamos que ele está parcialmente integrado ao plano ortogonal da *pólis*, com a visão do espectador direcionada para o sul. Por sua altura as imagens feitas do *koïlon* nos permitem ter a visão de uma

paisagem monumentalizada. Aqui, ambiente construído e paisagem estão monumentalizados. O caso de Mileto, é um caso singular. Porque nos permite supor que o fato de se construir um teatro de dimensões monumentais em um lugar igualmente monumentalizado como a própria colina entre a Baía dos leões e a Baía do Teatro, é um processo de transição, onde o deus está liberto, ainda na paisagem, mas já dando indícios de que os romanos iriam estruturar um novo reordenamento para o lugar do deus do vinho, como mostram os seus vestígios.

Vista aérea das ruínas do teatro de Mileto. Detalhe do *koilon*, orquestra e algumas entradas laterais. Fonte: Gerster, 2005: 145.

Ainda na Ásia Menor, o teatro de Priene pode ser visualizado na planta da cidade como totalmente integrado ao plano ortogonal da *pólis*, voltado para o sul e de frente para a paisagem. No caso de Priene, o edifício cênico já está completamente estruturado, possuindo dois andares com quatro portas frontais no andar inferior e três portas frontais no andar superior. Ou seja, o edifício cênico está totalmente monumentalizado, tornando o teatro menos aberto à paisagem.

Reprodução do teatro de Priene já completamente monumentalizado com o edifício cênico já completamente estruturado, ele mesmo integrado ao outros ambientes contruídos. Fonte: Ferla, 2005: 158.

A planta do teatro de Priene, se comparada à planta do teatro de Epidauro, demonstra um processo singular. Na planta da cidade de Priene, acima, o teatro está completamente integrado ao seu plano ortogonal. Fonte: Steele, 1992:45.

0 0 100 200m

A planta do teatro do teatro de Epidauro do IV sec. a.C. evidencia o teatro bem afastado de outros ambientes construídos, no plano mais alto da pólis, totalmente diversa da localização de Priene. Fonte: Burford, 1969: 46.

Num exercício reflexivo resolvemos comparar dois teatros do mundo grego. Quando comparamos, por exemplo, a planta dos teatros de Priene e Epidauro, vemos que em Epidauro o teatro é mais afastado dos outros edifícios e a forma do *koïlon* é semicircular. Já o *koïlon* do teatro de Priene tem a ima-cávea em forma de ferradura, mas tem a suma-cávea, que também é em forma de ferradura, mais ajustada a uma espécie de quadrado. Ou seja, delimitada ao plano ortogonal da cidade. A visão do teatro de Priene, supomos, demonstra um Diônisos mais *desmótes* e menos *eleuthérios*. Ao compararmos a planta, bem como as imagens da paisagem percebemos que em Epidauro a paisagem é mais monumentalizada do que em Priene. Os espaços do teatro, à medida que se especializam reconfiguram a dimensão da paisagem. O dado cronológico é importante: o teatro de Epidauro data do IV sec. a.C, e o de Priene o sec. III a.C. As plantas dos teatros, como notadas abaixo, são elucidativas:

Planta do teatro de Priene. *Koïlon* integrado ao plano ortogonal da cidade Fonte: Akurgal, 2005: 143.

Planta do teatro de Epidauro. O *Koïlon* com ima-cávea e suma-cávea totalmente livres. Fonte: Sterling: 1998: 170.

Passemos a análise dos teatros do Ocidente grego do nosso repertório.

Situado na região Sudeste da Sicília, o chamado “grande teatro” de Siracusa foi construído provavelmente na primeira metade do V sec. a.C. Na planta da cidade ele está localizado a leste da ágora e a sudeste do templo de Apolo Temenites, cuja mais antiga origem pode ser datada do fim sec. VII a.C e a fase de abandono remonta ao sec. III a.C. O santuário, como consta em nossa ficha de análise, se manteve fora da cidade até o último decênio do V sec. a.C., quando a muralha se estendeu e passou a incluir também a colina Temenite (Tucídides, VI, 75; Todisco, 2002: 184). O teatro de Siracusa se abre a leste deste complexo sagrado e está orientado no sentido norte-sul e alinhado com o sistema viário da Neápolis. Este importante teatro tem seu *koïlon* aberto em direção sul com vista para o mar. Se pensarmos no que discutimos sobre *oinops pontos*, o mar da cor o vinho, nos vem a questão: Por que a maior *apoikia* grega da Hélade teria seu teatro voltado para o mar? Ora, os gregos chegavam pelo mar. Como na *kylix* de Exéquias e no próprio epíteto do deus, *halieus*, Diônisos é um deus que une a terra e o mar. O teatro está situado na Neápolis e não na ilhota de Ortígia. O que este dado pode nos mostrar? Se avaliarmos que primeiro foi construído um pequeno teatro e substituído pelo grande teatro arcaico, e que acima do teatro, na direção norte, está erigido um pórtico com um estreito terraço e atrás deste pórtico fica uma fonte. O que estes elementos podem nos mostrar? O caráter úmido. É evidente que a água tem todo um caráter simbólico associado ao sagrado. Tal complexo foi interpretado como um *Museion*. O que o dado pode nos mostrar é que o teatro está num complexo sagrado; que não só está num complexo sagrado, onde o elemento úmido é muito importante, como ele integra esses dois elementos da identidade políade: o mar, por onde os gregos chegavam e instituíam o seu poder, e a terra onde os gregos se firmavam, fundando suas *apoikias*.

Planta da cidade de Siracusa. O teatro e outros elementos da pólis. Fonte: Carrateli: 1996: 273.

Antes de passarmos à nossa interpretação propriamente dita, queremos correlacionar o teatro de Atenas e o de Siracusa. Há similaridades entre o teatro de Atenas e o de Siracusa. A primeira similaridade entre os dois é que ambos tem uma grande capacidade de espectadores, Atenas com 17.000, Siracusa com 14.000 espectadores. O *koïlon* do teatro de Diônisos está orientado a SE com vista para a cidade. Já o *koïlon* do teatro de Siracusa a S com vista para o mar. O teatro de Siracusa, como o de Atenas, aproveita o sopé da colina para construir o seu *koïlon*, mas parece que o grau de monumentalização do teatro de Siracusa é diferente do grau de monumentalização do teatro de Atenas, em relação a sua disposição na planta da cidade. Em Atenas, é o teatro que dá a visão monumental da cidade, em Siracusa nos parece que é o próprio teatro que se integra à uma paisagem urbana, ele está inserido neste complexo monumental com vista para o mar. Siracusa estabelece o mesmo modelo visual do teatro grego em Atenas, mas uma paisagem mais plana, com uma perspectiva voltada para o mar.

O teatro de Diônisos no sopé da encosta sul da Acrópole de Atenas. Abaixo, a cidade. O teatro faz parte do complexo monumental da Acrópole. Do Koílon do teatro se apreende a vista da cidade. Fonte: Acervo Laky, 2009.

A metáfora do mar da cor do vinho associa, a nosso ver, os dois elementos líquidos que perpassam o mito de Diônisos e que são essenciais à vida grega. Pois o grego chega pelo mar e tem para si o vinho que o afasta, por exemplo, do labor do trabalho e faz com que ele participe, no contexto festivo das dionísias, dos espetáculos teatrais. Ora, o teatro de Siracusa é tão antigo quanto o teatro de Atenas. Podemos supor que os gregos quisessem reproduzir, em sua *apoikia*, o modo de ser grego. Se um Diônisos *katagozico* chega pelo mar em seu carro naval e se ele é esse deus que segue pelo mar em suas andanças, a demonstrar sua exuberante epifania, como no episódio dos piratas; podemos supor que, como em vários teatros da Magna Grécia e Sicília, o teatro de Siracusa tem seu *koílon* voltado para o mar. Porque o mar é essencialmente um elemento dionisiaco que pode configurar a totalidade da *pólis*; o teatro é esse elemento aglutinador da *pólis*. Se Diônisos é o deus que une terra e mar, se ele tem para si a videira e os delfins, esse Diônisos *eleuthérios* está presente na paisagem, quando a céu aberto o *koílon* do teatro se abre para o mar. Em Siracusa, arriscamos afirmar. o uso dramático da paisagem mantém o mar à vista, o mar como cenário, o mar como visualização da identidade políade grega num novo solo. O teatro encena e faz-se encenar,

parafraseando Louis Gernet. Diônisos, este deus elusivo e ator, dá a Siracusa uma afirmação da identidade grega com o lugar do deus numa paisagem monumentalizada, na qual os gregos associados a este outro povo, possam sempre ver o *oinops pontos*, esse mar da cor do vinho que nos fala o grande aedo Homero.

O teatro de Siracusa. A paisagem que se descortina ao espectador tem o mar ao fundo. Aqui, como em outras pólis da Sicília, o mar é o elemento essencial na uso dramático da paisagem. O mar da cor do vinho, torna-se visível ao espectador e é utilizado como cenário pela encenação da peça. O mar é uma peça chave na configuração da paisagem em que o teatro encena e é encenado. Fonte: Acervo Labeca, 2007.

Na região da Lucânia, na Magna Grécia, o teatro de Metaponto, cuja primeira fase data do IV sec. a.C., possui capacidade para 6.500 espectadores. Este é um teatro singular, como especificamos no capítulo anterior, por sua estrutura precedente, um *ekklesiasterion*. Situado na parte leste da cidade, próximo às suas muralhas e a oeste da ágora. A descoberta dos vestígios do setor VI e VII no terreno fixo ao muro externo do teatro levou alguns pesquisadores à hipótese de que a partir do século VII a.C. havia uma planta com características sacras, que dificilmente poderá ser vista como independente dos grandes monumentos públicos que dominavam a área. Quando analisamos a planta de Metaponto percebemos que o teatro tem seu *koïlon* aberto para o sul e voltado para o mar, à semelhança do teatro de Siracusa.

Vista aérea do teatro de Metaponto. Fonte: Carter, 2006: 196.

Planta da cidade de Metaponto, evidenciando o teatro na planta da cidade. Fonte: Carratelli, 1996: 248.

Na Sicília central o teatro de Morgantina, datado do V sec. a.C na sua primeira fase, está situado no extremo sul da cidade, nas imediações da ágora e de um santuário dedicado a uma divindade ctônica. Ele está ainda associado a um pequeno santuário consagrado a Hermes e Plutão, como vimos no item, edificações sagradas na nossa ficha. O *koïlon* abre-se a leste com vista para o vale abaixo e para as montanhas.

Detalhe do orquestra e do *koilon* do teatro de Morgantina. Fonte: CHERCHIAI, 2004: 237.

No sudeste da Sicília temos o teatro de Heracleia Minoa, datado do final do IV sec. a.C. Situado na parte leste da cidade; o seu *koïlon* abre-se em direção ao mar, ele abraça a orquestra e do mesmo se apreende a paisagem. Se compararmos a planta do teatro de Morgantina e do teatro de Heracleia Minoa, notaremos dois teatros bem singulares. O de Morgantina em um lugar mais alto e em Heracleia Minoa no assentamento mais plano. O primeiro com uma característica mais clássica do tradicional teatro grego, o segundo muito mais à semelhança de uma ferradura de cavalo mesmo. É interessante notar o mar como um elemento bem marcante deste último teatro.

O teatro de Heracleia Minoa na paisagem. A relação com o mar é evidente aqui. Fonte: Cherchiai, 2005: 79.

Segesta é uma cidade elímia na área fenício-púnica e fica na região norte-ocidental da Sicília. Seu teatro é datado do sec. III a.C, tendo capacidade para 3.200 espectadores. Ele está situado na parte norte-oriental da *pólis* e fica quase no topo do Monte Barbaro. O *koîlon* se abre a norte com vista sobre o vale abaixo. A paisagem que temos é uma paisagem monumental. Totalmente aberto, como em Epidauro, e numa altura semelhante, este teatro demonstra o deus a céu aberto, permitindo um cenário monumental àqueles que se sentam nos bancos do *koîlon*.

O teatro de Segesta bem e a visão monumental da paisagem. Fonte: Coarelli, 1984: 50

Num exercício reflexivo, queremos comparar o teatro de Segesta e o de teatro de Priene, ambos do sec. III a.C. O teatro de Priene, já mencionado acima, orientado para o S, com capacidade para 6.500 espectadores, está totalmente inserido no plano ortogonal da cidade. No caso do teatro de Priene a paisagem ainda é visível. No entanto, o edifício cênico já está completamente estruturado com dois andares com quatro portas frontais no andar inferior e três portas frontais no andar superior. O edifício cênico está mais monumentalizado, tornando o teatro menos aberto à paisagem, como foi visto na reprodução do capítulo anterior. No tocante ao teatro de Segesta, ele é situado na parte norte-oriental da cidade e está quase no topo do Monte Barbaro. Com capacidade para 3.200 espectadores, o *koïlon* se abre a sul para uma paisagem exuberante. Se compararmos a planta do teatro de Priene e a planta do teatro de Segesta, notamos a singularidade das duas cidades. E como, em topografias tão diversas estes dois teatros continuam a se integrar à paisagem. Um mais *desmótes*, o teatro de Priene, o outro mais *eleuthérios*, o teatro de Segesta. As imagens também mostram as singularidades de cada *pólis*. Em Priene o teatro se abre para sua hinterlândia. Já em Segesta o teatro se abre para os vales, mas também, talvez para sua *khóra*. É interessante notar que em Priene sua monumentalização se dá no conjunto do plano ortogonal da *pólis*. Já em Segesta, o teatro, que tem praticamente a metade da capacidade do teatro de Priene, é monumental, não pelo seu tamanho mas por sua inserção na paisagem. Haveria um significado simbólico para isso? Ao refletir sobre a singularidade destes dois teatros, percebemos que um, situado na Ásia menor, está mais integrado ao plano ortogonal da cidade, como salientamos antes mais *desmótes*, o outro, quase no cimo do Monte Barbaro, demonstra um deus mais *eleuthérios*. Ambos integram o teatro na paisagem.

Planta da cidade de Priene. O teatro totalmente integrado ao plano ortogonal da pólis. Fonte: Akurgal, 1973: 186.

Planta da cidade de Segesta. O teatro inserido na parte mais alta da pólis. Quem dele vê a cidade, tem uma visão monumental do lugar. Fonte: Coarelli, 1984: 50.

Por último, analisemos os dados do teatro de Tauromênio. Situado na região da Sicília oriental, é datado na sua primeira fase edificatória do séc. III a.C. O *koîlon* possui 10 m de diâmetro e foi construído fixado num declive natural do Monte Tauro. Ele abraça a orquestra com sua forma de ferradura. No lado oriental do *koîlon* se encontrava um pequeno templo, destruído durante a reconstrução romana do teatro. Nas encostas da colina central há outro edifício de culto, também destruído em época romana. O teatro de Tauromênio possui capacidade para 10.000 espectadores e fica na parte oriental da cidade. A oeste dele está a ágora e um pequeno Odeon da época imperial, bem como um templo do séc. IV a.C. O *koîlon* se abre em direção sul-sudeste, com vista para o mar e, à distância, para o vulcão Etna. Do teatro se apreende toda a paisagem, embora o edifício cênico já esteja, neste teatro, bem monumentalizado. Quando visualizamos o teatro de Tauromênio percebemos uma monumentalização do teatro como um todo. O edifício cênico, por exemplo, é composto por um palco com 40 m de comprimento por 5 m de profundidade; a *skené* possui três portas e nichos laterais. Provavelmente este teatro era ornamentado com estátuas. Aqui o que temos é um teatro romano de época augusta e edificado sobre um precedente edifício helenístico, que é demonstrado inicialmente pelos primeiros elementos arquitetônicos fragmentários encontrados no edifício cênico e das inscrições presentes em alguns bancos (Todisco, 2002: 190). A descrição do teatro de Tauromênio nos faz pensar que no período helenístico ele era bem mais aberto, com uma visão bem mais clara do mar e do próprio Etna. O deus estava mais a céu aberto, mais liberto na paisagem. O teatro de Tauromênio pode configurar a paulatina mudança do teatro grego para o teatro romano. A expressão material aqui revela que o mar e os outros elementos da paisagem vão cedendo lugar a um espaço do teatro cada vez mais especializado, onde o discurso visual vai reconfigurando a imagem da *pólis*. O deus vai cedendo lugar à monumentalização do seu próprio espaço. Isso ocorre porque com o passar do tempo a *pólis*, cada vez mais se estrutura, se delineia, desenha-se na junção dos inúmeros ambientes construídos. A totalidade da *pólis* integra o teatro à paisagem e o relaciona com edificações sagradas e cívicas. O teatro, este palimpsesto arquitetônico, é um indício de que, no transcurso dos séculos, o caráter de agrilhado do deus do vinho torna-se cada vez mais visível no

ordenamento políade. A *pólis* agrilhoa o deus, à medida que seus espaços se tornam cada vez mais especializados. Os grilhões do deus são os grilhões de pedra, firmados tanto em solo grego quanto no solo de suas *apoikias*.

O teatro de Tauromênio e a visão monumental da paisagem. Fonte: acervo Labeca, 2007.

Alicerçados nas proposições conceituais de Tilley (1994), Ingold (1993) e Thomas (2001, 2008), o nosso *corpus* documental procurou visualizar, num período que vai do século VI ao III a.C., como a expressão material de Diônisos se insere na *pólis* grega. A utilização do termo Diônisos *eleuthérios* teve como objetivo entender, não só o culto do deus, mas aqui uma característica que perpassa que interliga religioso político e social. Analisar estes dezesseis teatros e comparar alguns, percebendo suas similaridades e singularidades, nos fez entender que existe um padrão de assentamento da *pólis* da Grécia e do Ocidente. O termo *eleuthérios*, libertador, foi usado aqui como uma ferramenta de análise associada tanto a alguns conceitos quanto à documentação material. Se o teatro nasce como um lugar para ver, daí o nome *theatron*, a perspectiva da paisagem é de suma importância para entendermos como ele se configura na *pólis*. Não saberíamos afirmar qual a intenção dos gregos, tanto da Grécia de suas *apoikias* em construir seus teatros sempre de

frente para a paisagem. A característica topográfica deve ser levada em conta. Mas talvez exista uma razão simbólica para que estes teatros estejam a céu aberto. O mais interessante é que Diônisos é um deus a céu aberto. Como bem nos lembraram Tilley (1994), Ingold (1993) e Thomas (2001, 2008), um lugar só existe em relação a outro. A nosso ver o teatro, integrado à paisagem torna Diônisos *eleuthérios*, mesmo que ele seja também *desmótes*, agrilhado. Nesse sentido, a *paisagem* que o teatro grego nos descortina, que pode ser visualizada na longa duração, configura a totalidade da *pólis*, a conexão entre o espaço urbano e o território apenso a ele. A *pólis* encena-se no seu próprio desenho arquitetônico, que firma o deus num lugar específico no transcurso dos séculos. Ao deixar o deus à vista, de frente para a paisagem ou com vista para o mar, o teatro é “em si e para si”, utilizando uma proposição de Platão, um lugar que agrilha Diônisos, mas o deixa liberto, que interconecta espaço urbano e a paisagem, a revelar a totalidade da *pólis*, seja na Grécia, seja em suas *apoikias*.

Detalhe das ruínas do edifício cênico do teatro de Tauromênio com a visão do mar. O mar da cor do vinho de que nos fala Homero. Teatro e paisagem integrado à totalidade da pólis helênica. Fonte: Acervo Labeca, 2007:197.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltemos ao princípio, ao demo de Eleutherái onde a estátua de Diônisos passava por uma estrada em direção a Atenas. Esse deus, errante, vagabundo fez com que mulheres deixassem suas casas, seus teares e, sob os verdes abetos, proclamassem seu culto. Deus de todo lugar e de lugar nenhum, Diônisos se firma na Grécia como um deus diferente. A singularidade do deus do vinho está na sua epifania e na sua epidemia. O deus chega, institui seu culto e continua insólito. Mas em certo momento da história os gregos lhe dão um lugar, um lugar singular onde a *pólis* irá se pensar. Diônisos, este deus a céu aberto, conquistou para si o espaço do teatro. Do século VI ao III a.C., o teatro se firma e revela aspectos desse deus. Procuramos com a presente reflexão, tentar estabelecer uma síntese. Para isso, nos apropriamos de duas possíveis denominações do deus: *desmótes* e *eleuthérios*. Esses possíveis epítetos trazem em si, pistas para o que tentamos visualizar. Diônisos é agrilhado quando o teatro é firmado na *pólis* institucionalmente e materialmente. Concordamos com os helenistas quando dizem que ele a partir do séc. VI a.C. é colocado no centro de dispositivo social e que os tiranos o utilizam como aparelho ideológico do Estado. Mas interessou-nos aqui os grilhões físicos, materiais do deus. À medida que o teatro vai ganhando sua forma essencial, Diônisos vai ficando cada vez mais agrilhado. Seus grilhões firmam o deus num espaço, um espaço vivido, no qual os gregos agem politicamente. É este agrilhoar, ao nosso ver, que faz com que o deus do vinho represente com o teatro um dos aspectos da *pólis*. Mas se o deus é *desmótes*, ele é também *eleuthérios*, continua lá a céu aberto. De frente para a paisagem. A sua expressão material nos revela isso. Basta que se pense que na Roma antiga, o teatro é completamente fechado. O deus não mais ali habita. O imperador faz este papel. A paisagem a que o teatro se abre, a nosso ver, tanto pode ser uma paisagem religiosa quanto uma paisagem política. Alguns teatros estão no plano ortogonal, como é caso de Priene, e outras no limite mais alto da *pólis*, como no caso de Epidauro. O teatro grego antigo, sua posição no assentamento e sua disposição na paisagem, revela aspectos do culto dionisiaco e sua interconexão com o aspecto político da *pólis*. Os gregos ao manter Diônisos, um deus de caráter selvagem, no coração da *pólis*, o

agrilhoam. É este agrilhoamento que denota os mecanismos que a sociedade grega encontra para incorporar o deus ao espírito políade da Grécia arcaica e clássica. O teatro é em si mesmo monumentalizado e capaz de oferecer uma visão monumental da *pólis*. Assim esse duplo aspecto *desmótes-eleuthérios*, pode revelar, ao unir ambiente construído e paisagem, a totalidade da *pólis* em seus aspectos físicos, materiais e institucionais. A *pólis* encena-se.

Epifania

Flamante

Transbordas ao chão

No templo d'alma

Que o êxtase salva

Com teu mar, da cor do vinho

No domínio a céu aberto.

O puro, o festivo

Atravessando dissonante

O teatro de hierofante

Duas vezes nascido

Chegaste estrangeiro de coração em fogo.

(...)

Diônisos

Ksênos em todos os momentos

Destruindo minhas fronteiras

No clarão desta Bakheia

Deixai teu sátiro ouvir “como a uma voz chorando, o passar das bascantes”.

Mavetse de Argos

Recife, 03/10/2005

REFERÊNCIAS

FONTES E OBRAS DE REFERÊNCIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. Bilíngue (grego-português). Trad. Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poética, 1993.
- BACCHYLIDE. *Dithrambes, épinices-fragments*. Trad. Jacqueline Duchemin et Louis Bardollet. Les Belles Lettres, 1993.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette, 2000.
- DAREMBERG, C. et SAGLIO, M.E. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines – d’après les textes et les monuments*. Paris, Hachette, 1917.
- DUMONT, J.-C. In: LACARRIÈRE, J. (org). *Dictionnaire de la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 2000.
- EURIPIDES. *As Bacantes*. Ed. Bilíngue (grego-português), Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Hucitec, 1995.
- GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.
- HÉRODOTE. *Histoires*. Trad. P. Legrand, Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- HERÓDOTO. *História*. Trad. J. B. Broca. São Paulo, Ediouro, 2001.
- HESÍODE. *Théogonie – Les travaux et les jours*, Trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- HOMÈRE. *Iliade*, Trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- HOMÈRE. *L’Odissée*. Trad. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- LIDELL, H.G. & SCOTT, R. A. *A Greek-English Lexicon*. London: Clarendon Press – Oxford, 1996.
- MARTINEZ, C.F.; FERNANDEZ-GALIANO, E. Y; MELERO, R. L. *Diccionario de la mitología classica*. Madrid, Alianza Editorial. 1985.
- PAUSANIAS. *Description of Greece*. Books I and II. Trad. W.H.S. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- THUCYDIDES. *History of the Peloponnesian war*. Books I and II. Trad. Smith London, Harvard University Press, 1992.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. 3ª ed. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília, Universidade de Brasília. 1999.

VENERI, A. s.v. *Dionysos*. In : LIMC, vol. III/1 e 2, n. 151, pp. 440 e 312. Zürich e Munique, Artemis Verlag, 1986.

XÉNOPHON. *Économique*. Trad. Pierre Chantraine, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

XÉNOPHON. *Hellenica*. London, Harvard University Press, 1985.

EURÍPIDES. *Bacas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec. 1995.

BIBLIOGRAFIA

ADRADOS, F.R. *Festival, comedy and tragedy. The Greek Origins of Theatre*. Leiden, 1975.

ADRADOS, F.R. *Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne. Anthropologie et Théâtre Antique*, Cahiers du GITA 3, 1987, pp. 37-52.

AKURGAL, E. *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey from Prehistoric Times until the end of the Roman Empire*. Stambul, 1973.

ALABE, F.; FRAISSE, P. MORETTI, J.-C. *Délos – Le théâtre*. In: BCH, 124, (2). 2000. VER PG.

ALLAIN, M. *La tragédie de Thespis à Eschyle*. in: VERBANCK-PIÉRARD, A. et VIVIERS, D. (org.) *Culture et cité: L'avènement d'Athènes à l'Époque Archaïque*, Bruxelles, 1995.

ALLEN, H. *Excavation at Morgantina (Serra Orlando) 1967-1969. Preliminary report X*, AJA 74, 1970, p. 363 e segs.

AMANDRY, P. *Delphes*. In: BCH, 107 (2). 1983. pp. 854-861.

AMORIN, M. *Dialogisme et alterité dans les Sciences Humaines*. Paris, L'harmattan, 1996.

ANDRADE, M. M. *A "vida comum": espaço e cotidiano nas representações urbanas da Atenas Clássica*. São Paulo, FFLCH-USP. 2000. Tese de Doutorado.

ANDRÉN, A. *Between Artifacts and Texts – Historical Archaeology in Global Perspective*. London/New York: Plenum Press, 1998.

ARGOS, J. E. et. Alii. *O estudo das Fronteiras no mundo antigo: O caso grego*. In: Aldrovandi, C. Kormikiari, C. N. e Hirata, E. (Orgs.), *Estudos sobre o Espaço*

- na Antiguidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. pp. 125-155.
- ARIAS, P. E. Il Teatro greco-romano di Locri Epizefiri. In: Dioniso, 8. 1941. p. 188 e seg.
- BARRET, J. Agency, the duality of structure, and the problem of the archaeological record. In: Ian Hodder. *Archaeological theory today*. USA, Polity Press. 2001.
- BARRETT, J. Chronologies of landscape. In: P. Ucko & R. Layton. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999. pp. 21-30.
- BARRETT, J.C. Chronologies of landscape. In: P. Ucko & R. Layton. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999. pp. 21-30.
- BELIS, A. *Musique et transe dans le cortège dionysiaque – transe et théâtre*. Actes de la Table Ronde Internationale, Montpellier, 3-5 mars 1988.
- BENDER, B. *Landscape: politics and perspectives*. Providence: Berg, 1993.
- BENE, J. & ZVELEBIL, M. A historical interactive landscape in the heart of Europe: the case of Bohemia. In: P. Ucko & R. Layton. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999. pp. 74-94.
- BÉRARD, C. & BRON, C. Bacchos au coeur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique. In: L'Association Dionysiaque dans les Sociétés Anciennes. Actes de la table ronde organisée par L'École Française de Rome (Rome 24-25 mai 1984). École Française de Rome: Palais Farnèse, 1986.
- BERNABÒ-BREA, L. Studi sul teatro Greco di Siracusa, *Palladio*, 17, 1967. p. 97 e segs.
- BERVE, H. Greek temples, theatres and shrines. London: Times and Hudson, 1963.
- BEYE, C. *La Tragedia Greca – Guida Storica e Critica*. Trad. Mario Carpitella. Bari: Laterza & Figli. 1994.
- BIEBER, M. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton/London, University Press/Oxford University Press. 1961.
- BIGNOTTO, N. *O tirano e a cidade*. São Paulo, Discurso Editorial, 1998.

- BINDORD, L. R. *For theory building in archaeology: essays on faunal remains, aquatic resources, spatial analysis, and systemic modeling*. New York: Academic Press, 1977.
- BINFORD, L. *A tradução do registro arqueológico – a Arqueologia como ciência*. In: Em busca do passado – a decodificação do registro arqueológico. Publicações Europa-América, 1991.
- BINFORD, L. The archaeology of place. In: L. R. Binford. *Working at Archaeology*. New York, Academic Press, 1983. pp. 357-378.
- BOMMELAER, J.-F. Delphes – Le Théâtre. In : BCH, 124 (2). 2000. 499-500.
- BOMMELAER, J.-F. Delphes – Le Théâtre. In : BCH, 125 (2). 2001. 581-584.
- BOMMELAER, J.-F. Delphes – Le Théâtre. In : BCH, 126 (2). 2002. 501.
- BOMMELAER, J.-F. Guide de Delphes. Le site, Sitm-Mon, 7. 1991. p. 208.
- BOMMELAER, J.-F. Autour de l'orchestra du théâtre de Delphes. In : Ktema, 21. 1996. pp. 273-294.
- BOMMELIER, J.-F. *L'Orchestra du théâtre de Delphes*. Ktema-Strasbourg, 1996. n. 21.
- BOTTINI, A. *Introduzione*. In: Il rito segreto: misteri in Grecia e a Roma. Milano: Electa, 2005. pp. 13-15.
- BOTTINI, A.S. *Il rito segreto: misteri in Grecia e a Roma*. Milano: Electa, 2005.
- BOWSER, B. & ZEDEÑO, M.I. *Archaeological of meaningful places*. University of Utah Press: Salt Lake City, 2008.
- BRESSAN, M. *Il Teatro in Attica e Peloponeso – Tra età greca ed età Romana*. Padova: Edizioni Quasar, 2009.
- BUCKLER, C. The Myth of the Movable Skenai. In: AJA, (90) n. 4 (Oct., 1986). 431-436. Acessado em: 10/01/2012.
- BULLE, H. Untersuchungen an griechischen Theatern. 1928. AbhMünchen 33, 1928, p. 110.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. José Simões Loureiro. Lisboa, Fund. Calouste Goulbenkian, 1993.
- BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70. S/D
- CAMP, J. *The Athenian Agora – excavations in the heart of classical*. London, Thames and Hudson, 1986.
- CAPUTO, G. Il teatro de Heraclea Minoa. Dioniso, 2, 1930. p. 86 segs.

- CARPENTER, T.H. Dionysian imagery in Archaic Greek Art. Oxford, Clarendon Press, 1986.
- CARRATELLI, G. Et alii, *Megale Hellas – Storia e civiltà della Magna Grecia*, Itália, Garzanti, 1986.
- CARTLEDGE, P. 'Deep plays': *Theatre as process in Greek civic life*. In: Pat Easterling. *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 03-35.
- CASTIAJO, I. *O teatro em contexto de representação*. Coimbra: Universidade de Coimbra. 2012.
- CERCHIALI, L. et alii. *The Greek Cities of Magna Graecia and Sicily*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2004.
- CHAMONARD, J. Fouilles de Délos (1904): fouilles dans quartier du théâtre. In : BCH, 30, 1906. 485-606.
- CHAMONARD, J. Le théâtre de Délos. In : BCH, 20, 1896. pp. 256-318.
- CHEVITARESE, A. L. *Arqueologia, Antropologia e História rural da Ática no período clássico*. São Paulo, FFLCH-USP. 1997. Tese de Doutorado.
- CHEVITARESE, A. L. O Espaço rural da *pólis* grega – O caso ateniense no período clássico. Rio de Janeiro: LHIA/UFRJ. 2000.
- CHOUQUER, G. *L'étude des paysages. Essais sur leur formes et leur Histoire*. Paris: Errance, 2000.
- CONNOLLY, P. & DODGE, H. *The ancient city. Life in classical Athens & Rome*. Oxford, University Press, 1998.
- CORSINI, E. (ed). *La polis e il suo teatro*. I-i, Padua, 1986-88.
- COSGROVE, D. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm, 1984.
- COSTAMAGNA, L. Una città in Magna Grecia, Locri Epizefiri: guida archeologica. Reggio Calabria: Laruffa, 1990. p. 66.
- COULET, C. *Le théâtre grec*. Nathan, 1996.
- COURBOULÈ, M-L.; DESROCHES, E.; FRAISSE, P.; MORETTI, J.-C. Théâtre. In: BCH 120 (2).1996. pp. 911-913.
- CRIADO BROADO, F. *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Universidade de Santiago de Compostela. Abril. 1999.

- CSAPO, E. & MILLER, M. C. *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Miller, 2007.
- CSAPO, E. & SLATER, W. J. *The context of ancient drama*. Ann Arbor: The university of Michigan press, 1994.
- DANIELS, S. & COSGROVE, D. (eds.) *Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- DARAKI, M. *Dionysos*. Paris: Arthaud, 1985.
- DARAKI, M. *La mer dionysiaque*. RHR, CIC, Paris: Puf, 1982.
- DARAKI, M. *Oinops Pontos, La mer dionysiaque*. Revue de L'Histoire des Religions, 199, 1, 1982, pp. 3-22.
- DAVID, B. & THOMAS, J. *Handbook of landscape archaeology*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2008.
- DAVID, B. & THOMAS, J. (Eds.) *Handbook of landscape archaeology*. Walnut Creek, Califórnia: Left Coast Press, 2008.
- DE BERNADI, T.D. *Teatri classici d'Asia Minore*, i-iii, Rome, 1966-70.
- DE BERNADI, T.D. *Teatri classici d'Asia Minore*, IV, Deduzioni e proposte, Rome, 1975.
- DE FRANCISCIS, A. Iscrizione dal teatro di Locri Epizefirii. *Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni II*, 1980. p. 663 e sgs.
- DE MIRO, E. Eraclea Minoa e l'epoca di Timoleonte, *Kokalos IV*, 1978. P. 151 segs..
- DE MIRO, E. Eraclea Minoa e l'epoca di Timoleonte. *Kokalos IV*, 1958. p. 73 e segs.
- DE MIRO, E. Eraclea Minoa. *Siculorum Gymnasium*. 1952 p. 63 sg.
- DE MIRO, E. Heraklea Minoa. *NSc* 1955. p. 266 sg.
- DE MIRO, E. Heraklea Minoa. *NSc* 1958 p. 232 e sg.
- DE MIRO, E. Il teatro de Heraklea Minoa. *Rend. Lincei* 21, 1966. p. 151 sgs.
- DE POLIGNAC, F. *Analyse de L'Espace et Urbanisations en Grèce Archaïque: Quelques Pistes de Recherche Récentes*; *REA*, T. 108. 2006. pp. 203-223.
- DEMONT, P e LEBEAU, A. *Introduction au théâtre grec antique*. Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- DETENNE, M. *Dionysos mis à mort*. Paris, Gallimard, 1998.
- DETENNE. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Maurice Olender. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

- DILKE, O. A. Details and Chronology of Greek Theatre Cavea. In: ABSA, 45, 1950. 20-62. Acessado em: 10/01/2012.
- DOBBINS, J. J. A new study for the photographic recording of architectural cuttings and dressings, AJA, 86, 1982, p. 584 segs.
- DOBBINS, J.J. A new study for the photographic recording of architectural cuttings and dressings. AJA 86, 1982, p. 584 e segs.
- DODDS, R. Os gregos e o irracional. Lisboa: Gradiva. 1988.
- DOERPFELD, W. Le théâtre de Délos et la scène du théâtre grec. In : BCH, 20, 1896. 563-580.
- DONALDSON, J. W. *The Theatre of the Greeks, a treatise on the history and exhibition of the Greek drama*. New York, Haskell House Publishers Ltd, 1973.
- DURAND, J.-L. *Idoles, figures e images: autor de Dionysos*. Revue Archéologique. Paris, PUF, 1982 (fasc. 1).
- EASTERLING, P. *A Show for Dionysus. The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 36-68.
- EASTERLING, P. Preface. In: *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. xv-xvii.
- ESTÉVEZ, M. S.; OUBIÑA, C. P.; B. CRIADO BROADO, F. *De la arqueologia de los paisajes sagrados*. In: Trabajos de Prehistoria, 54 (2), 1997. pp. 61-80.
- ÉTIENNE, R.; BRAUN, J.-P. L'autel monumental du théâtre à Delos. BCH, 119, (2). 1995. 64 sgs.
- FAUQUIER, M. et VILLETE, J.-L. *La vie religieuse dans les cités grecques aux VIe, Ve et IV siècles*. Paris: Ophrys, 2000.
- FINLEY M. I. Os Gregos Antigos. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1963.
- FINLEY, M. I. *The idea of a theatre: the Greek experience*. London: British Museum Publications, 1980.
- FINLEY, M.I. (org) *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris, Mouton, 1973.
- FLORENZANO, M. B. B. *Cidade e Território na Grécia Antiga. Organização do espaço e sociedade*. São Paulo: FAPESP, 2006.
- FLORENZANO, M. B. B. *Notes on the Imagery of Dionysus on Greek coins*. Revue Belgue de Numismatique, tome CXLV, Bruxelles, 1999. pp. 37-48.
- FLORENZANO, M.B.B. *Construindo o Helenismo: o Tirano e a Monumentalização Urbanística da Pólis Grega*. In: C. Aldrovandi; M. C. N.

- Kormikiari; E. F. V. Hirata. Estudo sobre o espaço na Antiguidade. São Paulo: Edusp. pp. 41-56.
- FOSSUN, A. *Harmony in the theatre at Epidauros*. American Journal of Archaeology, v. 30, n. 1 (jan.-mar, 1926), pp. 70-5. www.jstor.org acessado 16/12/2008.
- FOTI, G. Topografia urbanistica e achitectura. Atti del XVI Convegno di studi sulla Magna Grécia, 1976. p. 454 sgs.
- FRAISSE, P. & MORETTI, J.-C. Délos – Quartier du théâtre. BCH, 122, (2). 1998. 567-574.
- FRAISSE, P. & MORETTI, J.-C. Délos – Théâtre. BCH, 119, (2). 1995. 695.
- FRAISSE, P. & MORETTI, J.-C. Délos – Théâtre. BCH, 123, (2). 1999. 497-500.
- FRAISSE, P. & MORETTI, J.-C. Délos – Théâtre. BCH, 126, (2). 2002. 536-537.
- FRAISSE, P. & MORETTI, J.C. Le théâtre – Exploracion archéologique de Délos. Paris, De Boccard, 2007. VI 1 e 2.
- FRIEDRICH. R, Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic. In: M. S. Silk. *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1998. pp. 257-294.
- FRONTISI-DUCROUX, F. *Le dieu masque: une figure de Dionysos d'Athennes*. Paris-Rome, Editions la Découverte-École Française de Rome, 1991.
- FROVA. A, Edifici per spettacoli delle regioni II e III APAPXAI. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias, 1982. p. 406 e segs.
- GEBHARD, E. The form of the Orchestra in the Early Greek Theater. In: Hesperia, (43), n. 4 (Oct. – Dec., 1974). pp. 428-440. Acessado em: 15/08/08/2011.
- GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris, Flammarion, 1982.
- GERSTER, G. (et. alii). The past from above: aerial photographs of archaeological sites. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- GINZBURG, Carlo. Relações de Força – História, retórica, prova. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- GINZBURG, Carlo. *Sinais, Raízes de um Paradigma Indiciário*. In: Mitos, Emblemas e Sinas – Morfologia e História. Trad. Federico Carotti, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GOLDHILL, S. *The Audience of Athenian tragedy*. In: Pat Easterling. *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 127-150.
- GOODELL, T. D. Dörpfeld and the Greek Theatre. *The American Journal Philology*, (18). n. 1 (1897). 1-18. Acessado em: 22/07/2010.
- GOSDEN, C. and HEAD, L. Landscape—a usefully ambiguous concept. *Archaeology in Oceania* 29, 1994. pp. 113–16.
- GOT, O. *Le théâtre antique*. Ellipses, 1997.
- GRAF, F. *I Culti Misterici*. In: Angelo A, Bottini. *Il rito segreto: misteri in Grecia e a Roma*. Milano: Electa, 2005. pp. 15-40.
- GRAVES, R. *Os mitos gregos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- GRECO, E. *La città greca antica*, Roma, Donzelli, 1999.
- GREEN, J. & HANDLEY, E. *Images of the Greek theatre*. London, British Museum Press, 1995.
- GREEN, J. *Theatre in ancient Greek Society*. London/New York, Routledge, 1994.
- GRIFFO, P. Eraclea Minoa. *Boll. d'arte*, 51, 1966 p. 99 e segs.
- GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Ed. 70. 1989.
- GROS, P. *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome Augustéenne*. In: L'Urbs, espace urbain et histoire. Actes du colloque, L'École Française de Rome, 8-12 mai 1985 (coll. De l'École Fr, n. 98, Rome, 1987). pp. 319-46.
- HALL, E. et alii. *Dionysus Since 69 – Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London, Oxford, 2004.
- HARRISON, J. E. Dr. Dörpfeld on the Greek Theatre. In: *The Classical Review*. (4) n. 6. (Jun., 1890). 274-277. Acessado em: 22/07/2010.
- HELLMANN. M.-C., *L'architecture grecque*. Paris: Picard: 2006.
- HIRATA. E. F. V., *Poder político e religião a documentação arqueológica no estudo das sociedades antigas*. *Revista de Arqueologia*, São Paulo, 8 (2): 387-399. 1994-5.
- HODDER. I, (ed.) *Archaeological Theory Today*. Cambridge: Polity, 2001.

- HOLTORF, C. Notes on the life history of a pot sherd. *Journal of Material Culture*, 7(1): 49-71. 2002.
- HORA, J. F. A Expansão Urbanística de Siracusa nos séculos VI e V. São Paulo : Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação de mestrado.
- HORN, M. M. *I Pinakes di Locri: Immagini di feste e culti misterici dionisiaci nel santuario di Persefone*. In: BOTTINI, A.S. *Il rito segreto: misteri in Grecia e a Roma*. Milano: Electa, 2005. pp.49-57.
- HURWIT, J.M. *The Athenian Acropolis – history, mythology, and archaeology from the neolithic era to the present*. Cambridge University Press. 1999.
- IERANÒ, G. *Il ditirambo di Dioniso – Le testimonianze antiche*. Pisa, Roma, I. E. e Poligrafici Internazionali, 1997.
- INGOLD. T. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge, 1993.
- ISLER, H. P. Contributi per una storia del teatro di Segesta. *NumAntCl* 10, 1981. p. 154 segs.
- ISLER-KERÉNYI, C. *I misteri di Dioniso*. In: A.S. Bottini *Il rito segreto: misteri in Grecia e a Roma*. Milano: Electa, 2005. pp.69-75.
- JARDÉ, A. *A Grécia antiga e a vida grega – geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada*. São Paulo: EDUSP, 1977.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso: Imagem Arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra, São Paulo, Odysseus, 2002.
- KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega – Estudo Literário*. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra, Arménio Amado Ed. 1990.
- KNOX, B. *Word and action. Essays on the ancient theatre*, Baltimore, 1979.
- KOLB, F. *Agora und theater*. Volks-und festversammlung, 1981.
- KOLB, F. *La ciudad en la antigüedad*. Madrid, Ed. Gredos, 1992.
- KOWALZIG, B. ‘And Now All the World Shall Dance!’ (*Eur. Bacch. 114*): *Dionysus’Choroi between Drama and Ritual*. In: E. Csapo & M.C. Miller. *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Miller, 2007. pp. 221-251,
- KUMAR, S. Perceiving ‘your’ land: neighbourhood settlements and the Hauz-i Rani. In: P. Ucko & R. Layton. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999. pp. 161-176.

- LADA-RICHARDS, I. *Initiating Dionysus – Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- LARSON, J. *Ancient Greek cults: a guide*. New York: Routledge. 2007.
- LAYTON, R. Relating to the country in the Western Desert. In E.Hirsch and M.O'Hanlon (eds). *The Anthropology of Landscape: perspectives on place and space*. Oxford: Oxford University Press. 1995. pp. 210–31.
- LAYTON. R, & UCKO P. J, Introduction: gazing on the landscape and encountering the environment. In: *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999. pp. 1-20.
- LENORMANT, F. Dernières fouilles du théâtre de Bachus à Athènes. In : BCH, 7^e année. 1863. pp. 341-342.
- LENORMANT, F. *Les Dernières découvertes faites au Théâtre du Bachus à Athènes*. In : BCH, 10, 1866. pp.142-144.
- LEPORE, E. *Per una fenomenologia storica del rapporto città-territorio in Magna Grecia*. In: La città e il suo territorio. Atti del setimo convegno di studi sulla Magna Grecia - Taranto 8-12 ottobre 1967 - L'arte Tipografica Napoli, 1968.
- LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. Trad. José Góes Franco, São Paulo, Perspectiva, 1992.
- LÉVÊQUE, J.-F. *Un fragment de la frise du théâtre de Delphes*. In: BCH, 74. 1950. pp. 224-232.
- LEWIS, S. *Ancient Tyranny*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- LIBERTINI, G. Il teatro di Taormina. Dioniso 2, 1930, p. 11 e segs.
- LIMA, Alexandre C.C. *O sympósion e o Kômos além do Oikos*, In: Cultura popular em Atenas no V Século a.C. Rio de Janeiro, 7 Letras/Hélade. Supl. I/2000.
- LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. (eds). *Image et céramique grecque*. Actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre, 1982: Presses Universitaires de France, 1983 (Publications de L'Université de Rouen, n. 96).
- LONGO, O. *La Scena della Città – Strutture Architettoniche e Spazi Politici nel Teatro Greco*. In: L. Finis. Scena e Spettacolo Nell'Antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio – Trento, 28-30 marzo 1988. Trento: Leo S. Olschki Editore, 1989

- MALACO. J.T. *Da forma urbana: o casario de Atenas*. São Paulo: Alice Foz, 2002.
- MARCONI, P. Segesta. Esplorazione della scena del teatro. NSc 1929, p. 295 e segs.
- MARTIN, R. L'urbanisme dans la Grèce antique. Paris: Éditions A. & J. Picard & Cie. 1956.
- MCGLADE. J, Archaeology and the evolution of cultural landscapes: towards an interdisciplinary research agenda. In: P. Ucko & R. Layton. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999. pp. 459-484.
- MERTENS, D. & DE SIENA, A. Il teatro-ekklesiasterion. Boll. D'Arte, 16, 1982. pp. 1-58.
- MERTENS, D. Das Theater-ekklesiasterion auf der Agora von Metapont. Architectura, 12, 1982. p. 93 e segs.
- MERTENS, D. Metapont. Ein neuer Plan des Stadtzentrums. AA, 1983. p. 645 segs..
- MITTENS, K. *Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale c. 350-50 a.C. Un catalogo*. Roma: L'Erma Bretschneider. 1988.
- MORETTI J.-CH. 1987, 4. *Le Théâtre*. In : Rapport sur les travaux de L'École Française en Grèce en 1986. In : BCH, 111. pp. 603-607.
- MORETTI J.-CH. 1988, *Le Théâtre*. In: Rapport sur les travaux de L'École Française en Grèce en 1987. In : BCH, 112, 1989a. pp. 716-720.
- MORETTI J.-CH., *Le Théâtre*, in Rapport sur les travaux de L'École Française en Grèce en 1987, in BCH, 113. pp. 712-722.
- MORETTI J.-CH. *L'adaptation des theaters de Grèce aux spectacles impériaux*. In : Spetacula II. Le theater antique et ses spectacles. Actes du colloque tenu au Musée archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989, ed. by C. Landes, V. Kramérovskis, Lattes. 1992. pp. 179-185.
- MORETTI J.-CH., 2001, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris.
- MORETTI, J.-C. *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2009.

- MORETTI, J.-C. La divinité titulaire du grande autel de la Place du théâtre à Délos. In: BCH, 121, (2). 1997. pp. 667-661.
- MORETTI, J.-C. *Les débuts de l'Architecture Théâtrale en Sicile et en Italie Meridionale (Ve-IIIes)*. Topoi, 3, fasc. 1. 1993. pp. 72-100.
- MORETTI, J.-C. *Les débuts de l'architecture théâtrale en sicile et en Italie Méridionale (Ve-IIIes)*. Topoi 3, (1), 1993. pp. 80-81.
- MORETTI, J.-C. *The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens*. In: Illinois Classical Studies (24-25). 1999-2000.
- MORETTI, J.-C.; DELOBETTE, L. Délos hispitalière. In: BCH, 113, (2). 1989. 421.
- MORETTI, J.-CH. Étude sur la nomenclature grecque de l'architecture théâtrale. Petasoi et la denomination grecque des velums, in Anatolia antiqua. EskiAnadolu, 2, a cura di J. De Courtilis, A. Tibet (Bibliothèque de l'Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul, 8), Paris, 1993b. pp. 133-158.
- MORETTI, J.-CH. L'architecture des theaters en Grèce, in Topoi, 1, 1991. pp. 7-38.
- MORETTI, J.-CH. L'implantation du theater d'Argos dans un lieu plein de sanctuaires, in Argos et l'Argolide. Topographie et urbanisme, Actes de le Table Ronde Internationale, Athènes-Argos, 28/4-1/5/1990, a cura di A. Pariente e G. Touchais, Paris. 1998. pp. 233-259.
- MORETTI, J.-CH. Le Théâtre du Sanctuaire de Dionysos Eleuthéreus à Athènes, au V^e s. av. J.-C., in REG (Revue des études grecques), 113. 2000. pp. 275-298.
- MORETTI, J.-CH. Le Théâtre, in Rapport sur les travaux de L'École Française d'Athènes en Grèce en 1989. In : BCH, 114. 1990. pp. 866-872.
- MORETTI, J.-CH. Les theaters d'Argos. In : REG (Revue des études grecques), 102. 1989b. pp. XIV-XV.
- MORETTI, J.-CH. Théâtres d'Argos, Athènes-Paris.
- MORETTI, J.-C. *L'Architecture des théâtres en Asie Mineure (1880-1989)*. Topoi 2, 1992. pp. 9-32.
- MORETTI, J.-C. *L'Architecture des théâtres en Grèce (1980-1989)*. Topoi 1, 1991. pp. 7-38.
- MORETTI, J.-C. *Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales*, Le livre de poche, 2001.

- MORRIS, I. *The Anthropology of a dead world*. In: Morris, I. *Death-Ritual and Social Structure*. In: Classical Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. pp. 01-26.
- MOSSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Trad. Emanuel L. Goudinho, Lisboa, Edições 70. 1984.
- MOSSÉ, *La tyrannie dans la Grèce antique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- MUGGIA, A. L'area di rispetto nelle colonie magno-greche e siceliote. Studio di antropologia della forma urbana, Sellerio editore, Palermo 1997.
- MURIEL, C. E. Grecia: sobre los ritos y las fiestas. Granada, Universidad de Granada, 1990.
- NAVARRÉ, O. *Théâtre grec – L'edifice, l'organisation matérielle, les représentations*. Payot, Paris, 1925.
- NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- OLALLA, P. Atlas mitológico de Grecia. Atenas: Road Editions, 2001. p. 62.
- OLWIG, K.R. Sexual cosmology: nation and landscape at the conceptual interstices of nature and culture: or, what does landscape really mean? In B. Bender (ed.), *Landscape: politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1993. pp. 307–43.
- OTTO, W. F. Dioniso – Mito y Culto. Trad. Cristina G. Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela. 2001.
- PARKE, H.W. *Festivals of the Athenians*. New York, Cornell University Press, 1977.
- PARRA, M. C. Il teatro di Locri tra spettacolo e culto: per una revisione dei dati. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa: Serie IV v. III, 1-2. 1998.
- PARRA, M. C. Osservazioni su cinque antefisse sileniche da Locri. In: *Klearchos*, 19. 1977. P. 113 e seg.
- PARRA, M.C. Saggi di scavo al teatro di Locri Epizefirii (Campagna 1976). *Arch. Stor. Cal. Luc.* 44, 1977. p. 7 e segs.
- PEARSON, M. & SHANKS, M. *Theatre Archaeology*. London, Routledge, 2001.
- PEARSON, M. P. & RICHARDS, C. *Architecture and order: approaches to social space*. London/New York: Routledge, 2005.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford, Clarendon Press, 1962.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford, Clarendon Press, 1953.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, Clarendon Press, 1946.
- POE, J. P. The Altar in the Fifth-Century Theater. In: *Classical Antiquity*, (8). n. 1 (Apr. 1989). 116-139. Acessado em: 07/12/2011.
- POLACCO L. 1977, Il teatro Greco di Siracusa modello al teatro romano, in *NumAntCl* (Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi), 6. 107-117.
- POLACCO L. 1978, La forme di retroscena del teatro di Epidauro, in *NumAntCl* (Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi), 7. 83-93.
- POLACCO L., ANTI C. 1981, Il teatro antico di Siracusa, Rimini.
- POLACCO, L. & ANTI, C. Il teatro di Siracusa, 1981.
- POLACCO, L. *Il teatro antico di siracusa*. Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1992.
- POLACCO, L. *Il teatro de Dioniso Eleutereo ad Atene*. Italia, L'Erma di Bretshneider, Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiana in Oriente, 1981.
- POLACCO, L. Il teatro greco come arte della visione: scenografia e prospettiva. In: *Dioniso*. Siracusa 59, (2). 1989. 137-185.
- POLACCO, L. Il Teatro Greco Come arte della visione: scenografia e prospettiva. In: *Dioniso – Revista di Studi sul Teatro Antico*. Siracusa, V. LIX, II. 1989. 137-185.
- POLACCO, L. La posizione del teatro di Siracusa nel quadro dell'architettura teatrale in Sicilia. *APAPXAI*. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e La Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias, 1982, p. 438 e segs.
- POLACCO, L. La posizione del teatro di Siracusa nel quadro dell'architettura teatrale in Sicilia. *APAPXAI*. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias, 1982. p. 431 e segs.
- POLACCO, L. *Rapporti tra i teatri Greco-italici e I teatri sicelioti*. In: Luisa Franchi dell'Orto. Ercolano 1738-1988. Atti del Convegno Internazionale Revello-Ercolano-Napoli-Pompei – 30 ottobre – 5 novembre 1988.
- POLACCO, L. *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité*. In: Actes du Colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981.

- POLACCO. L, Teatro ântico di Siracusa. Campagna 1982. La terrazza superiore. Nota preliminare. Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere Ed Arti. T. 141 1982/83. p. 35 e segs.
- POLACCO. L. La asimetrie del teatro antico di Siracusa. NumAntCl, 13, 1984. p. 85.
- POLIGNAC, F. *La naissance de la cité grecque – cultes, espace e société - VIII VII siècles avant J.C.* Paris, Éditions de la Découvert, 1984.
- RAPOPORT, A. *Aspectos humanos de la forma urbana – Hacia uma confrontación de las Ciencias Sociales con el disseno de la forma urbana.* Trad. Josep Muntañola. Barcelona: E. Gustavo Gili, 1978.
- RAPOPORT, A. *The Meaning of built environment a non verbal communication approach.* Univ. of Arizona Press, 1982.
- REHM, R. *Greek Tragic Theatre.* London/New York: Routledge, 1992.
- REHM. R. *The Play of Space – Spatial Transformation in Greek Tragedy.* New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- RENFREW. C, Symbol Before Concept – Material engagement and the early development of society. In: Hodder, I. Ian Hodder. *Archaeological theory today.* USA, Polity Press. 2001. pp. 122-140.
- REPLAT, J. ; BÉQUIGNON, Y. Le tracé du théâtre de Délos. In : BCH, 51. 1927. 401-422.
- REZENDE, R. H. *Formas Arquitetônicas Clássicas em edifícios religiosos do período Bizantino.* São Paulo, MAE/USP, 2006. Dissertação de mestrado.
- RICCI, G. Teatri d'Italia della Magna Graecia all'Ottocento. Milano, 1971, p. 29 e segs.
- RICHEPIN, J. *Mitología classica: nueva mitologia ilustrada, documental, artística, literária.* Mexico: Tacubaya. 1957.
- ROBERTSON. D. S., *Arquitetura grega e romana.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROHDE, E. *Psique: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos.* Barcelona: Barcelona Labor, 1973.
- ROMILLY, J. *La Tragédie Grecque.* Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia grega.* Trad. Ivo Martinazzo. Brasília, UNB, 1998.

- SANANGELO, M. Taormina e dintorni. Roma 1950.
- SARIAN, H. *Mito e imagística nos vasos gregos*. In: Phoînix. Rio de Janeiro, Sete Letras, 1999.
- SCHLESIER, Renate. *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter BmbH & Co. KG., 2011.
- SCHODER, R. *Ancient Greece from the air*. London: Thames and Hudson, 1974. p. 197.
- SEAFORD, R. *Dionysos*. London/New York: Routledge, 2006.
- SEAFORD, R. From Ritual to Drama: A concluding statement. In: CSAPO, E. & MILLER, M. C. *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Miller, 2007. pp. 379-401.
- SEAFORD, R. Something to Do with Dionysos – Tragedy and Dionysiac: Response to Friedrich. In: M. S. (ed.) *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1998. pp. 284- 294.
- SENNETT, R. *Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos A. Reis, Rio de Janeiro, Record, 2006.
- SIJÖQUIST, E. Excavations at Morgantina (Serra Orlando) 1961. Preliminary report, VI, AJA 66, 1962 p. 137 e segs.
- SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- SIMON, E. *Festivals of Dionysos*. In: *Festivals of Attica – an archaeological commentary*, London: The University of Wisconsin Press, 1983.
- SIMON, E. *The Ancient Theatre*. T. C. E. Vafopoulou-Richardson. London/New York: Methuen. 1985.
- SINEUX, P. Le théâtre d'Epidaure. In: Metis, 11.1996. 133-139.
- SISSA, Giulia, & DETIENNE, M, *Um Falo para Dioniso*. In: Os deuses gregos. Trad. Rosa M. Boaventura. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. pp. 267-277.
- SJÖQUIST, E. Excavations at Morgantina. (Serra Orlando) 1961. Preliminary report VI, AJA, 66, 1962. p. 137 segs..
- SMITH, A. D. *The Political Landscape*. Berkeley: University of California Press. 2003.
- SMITH, A. T. *The political landscape: constellations of authority in early complex polities*. Berkeley: University of California Press, 2003.

- SNELL, B. A Cultura Grega e as origens do Pensamento Europeu. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SNODGRASS, A. *La Grèce Archaique: le temps des apprentissages*. Paris, Hachette, 1986.
- SNODGRASS, A. M. *Greek Archaeology and Greek History. Classical Antiquity*, v. 4, n. 2 (oct. 1985). pp. 193-207. www.jstor.org acessado 16/12/2008.
- SPINETO, N. *Dionysos a teatro – Il contesto festivo del dramma greco*, Roma: “Lerma” di Bretschneider, 2005.
- STEELE, J. *Hellenistic architecture in Asia Minor*. London/New York: St. Martin’s Press, 1992. p. 45.
- STIERLIN. H, *A Grécia: de Micenas ao Pártenon*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 170.
- STILLWELL, R. Excavations of Morgantina (Serra Orlando) 1966. Preliminary report IX, *AJA* 71, 1967, p. 245 e segs.
- STILLWELL, R. The theater of Morgantina. *Kokalos* 10-11. 1964-5. p. 579 segs,
- STOREY. I. C & ALLAN. A. *A guide to ancient Greek drama*. Malden: Blackwell, 2005.
- STRICKER, B.H. *The origin of the Greek Theatre*. *The Journal of Egyptian Archaeology*, v. 41(Dec. 1955), pp. 34-47. www.jstor.org Acessado 16/12/2008.
- TAPLIN, O. *Fogo Grego*. Lisboa: Gradiva. 1990.
- TASSIGNON, Isabelle. *Les éléments anatoliens du mythe et de la personnalité de Dyonisos*. *RHR* 218, fasc. 3. 2001. pp. 307-37.
- TASSIGNON. Isabelle, *Foyers Dionysiaques de Phrygie et Lydie*. In: *BCILL. Hethitica* XV, 109. 2002. pp. 233-244.
- THOMAS, J. The politics of vision and the archaeologies of landscape. In B. Bender (ed.), *Landscape: politics and perspective*. Oxford: Berg. 1993. pp. 19–48.
- THOMAS. J, *Archaeologies of Place and Landscape*. In: Hodder, I. Ian Hodder. *Archaeological theory today*. USA, Polity Press. 2001. pp. 165-186.
- TILLEY, C. A Space, Place, Landscape and Perception: Phenomenological Perspectives. In: *Phenomenology of Landscape – Places, Paths and Monuments*. Oxford/Providence, USA: Berg. 1994. pp. 07-33.

- TODISCO, L. Teatro e Spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia – testi imagini Architettura. Milano: Longanesi & C. 2002.
- TORELLI, M. & MAVROJANNIS, T. Grecia – Guide Archeologiche. Milano: Mondadori Libri Illustrati. 2002. 83-4; 128-129; 160-161.
- TOWNSEND, R. F. The Fourth-Century Skene of The Theater of Dionysus at Athens. In: *Hesperia*, 55, n. 4, 1986. pp. 421-438. www.jstor.org/stable/148177 Acessado em: 08/11/2011.
- TRABULSI, J. A. D. *Baco e a política: crise social, tirania e difusão do dionisismo na Grécia arcaica*. In: *Revista de História*. USP: São Paulo. V. 116. 1984. pp. 75-104.
- TRABULSI, J.A.D. *Du nouveau sur le théâtre antique*. Dialogues d'Histoire ancienne, v. 14. n. 1, 1988, pp. 350-52.. www.persee.fr acessado 19/12/2008.
- TRABULSI, José A. Dabdad. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Trad. José A. D. Trabulsi. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- TRENDALL, A.D. Early South Italian Vase-painting, Mainz: Verlag Phillipp von Zabern, 1974.
- TRENDALL. A. D., Illustrations of Greek drama. London/New York: Praeger Publishers, 1971.
- TRIGGER, B. Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behaviour. In: *World Archaeology*, vol. 22. N. 2 (Oct. 1990). 119-132.
- TSETSKHLAAZE, G. R. and DE ANGELIS, F. (org). The archaeology of Greek colonization. Oxford University committee for archaeology, 1994.
- UCKO, P. J. & LAYTON, R. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London/New York: Routledge, 1999.
- VALLET, G. *Espace privé et espace public dans une cité coloniale d'Occident – Mégara Hyblaea*. In: FINLEY, M.I. (org) *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris, Mouton, 1973.
- VAN GIJSECHEN & VAUGH, K.J. Regional integration and the built environment in middle-range societies: Paracas and early Nasca houses and communities. *Journal of Anthropological Archaeology* (27): 11-130. 2008.
- VEGETTI, M. *O Homem e os Deuses*. In: Vernant, J.-P. *O Homem Grego*. Trad. Maria Jorge V. de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1994. pp. 230-253.
- VERNANT, J.-P. *Figuras, ídolos e máscaras*, Trad. Telma Costa, Lisboa, Teorema, 1991.

- VERNANT, J-P. & VIDAL-NAQUET. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- VERNANT, J-P. A morte nos olhos – Figurações do Outro na Grécia Antiga – Ártemis, Gorgó. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- VERNANT, J-P. *Entre Mito e Política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo, Edusp, 2002.
- VERNANT, J-P. O universo, os deuses, os homens. Trad. Rosa Freire D'Aguiar, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- VERSNEL, H. S, *Dionysos! – One Dionysos? A Polytheistic Perspective*. In: Schlesier, Renate. A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism. Berlin/Boston: Walter de Gruyter BmbH & Co. KG., 2011. pp. 23-46.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos? – Ensaio sobre a imaginação constituinte*. Trad. Horácio González, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- WEBSTER, T.B. L. e TRENDALL, A.D. *Illustrations of Greek drama*. London, Phaidon Press, 1971.
- WEBSTER, T.B.L. *Greek Theatre production*. London, Methuen and co LTD, 1963.
- WHITRIDGE, P. Landscapes, houses, bodies, things: place and the archaeology of intuit imaginaries. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 11(2): 213-250. 2004.
- WILSON, P. *The Greek Theatre and Festivals – Documentary Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (Eds). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Sites consultados

Beazley Archive

www.beazley.ox.ac.uk

Corpus vasorum antiquorum

www.cvaonline.org

Christie's Antiquites

www.thecityreview.com

Hellenic Ministry of Culture

<http://www.culture.gr/war/index.jsp>

Perseus Tufts

www.perseus.tufts.edu

The Ancient Theatre Archive – A virtual reality tour of Greek and Roman
Theatre Architecture

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/home.htm>

Universidade de Siracusa

www.maxwell.syr.edu/hist

Université X – Paris Nanterre

<http://www.u-paris10.fr/bullarchi/>