

OS COROS MÚSICAIS COMO *LUGAR ANTROPOLÓGICO* NA SOCIEDADE ATENIENSE NO FINAL DO SÉC. VI A.C. ATRAVÉS DA ANÁLISE IMAGÉTICA DE CERÂMICAS ÁTICAS

Felipe Nascimento de Araujo¹

RESUMO: Através de uma abordagem da antropologia social, baseada no conceito de *lugar antropológico* de Marc Augé, este artigo pretende estabelecer uma breve análise de como os coros musicais se relacionam com a ideia de cidadania ateniense que se construiu a partir da tirania até as reformas de Clístenes. Esse contexto histórico caracteriza-se pela instauração da isonomia – governo baseado na igualdade dos cidadãos perante a lei (*nómos*) – e tem como algumas de suas características principais a participação popular na *boulé*, nos festivais cívicos e na falange hoplita. A função dos coros musicais como componente de formação da cidadania ateniense teria se dado a partir de sua relação com a falange hoplita e de sua presença nos grandes festivais cívicos que ocorriam desde o período da tirania (560-510 a.C.). Encontramos evidências dessas relações na documentação imagética das cerâmicas áticas, exemplificadas neste artigo pelo *skýphos* de autoria de Heron.

PALAVRAS-CHAVE: coro; performance; cerâmica; isonomia; século VI a.C.

ABSTRACT: Based on Marc Augé's concept of *anthropological place*, this article aims to establish a brief analysis of how musical choirs relate to the idea of Athenian citizenship that was built from the period of tyrannical rule until the reforms of Cleisthenes. This historical context is defined by the establishment of isonomy, that is, the government based on citizen's equality in relation to the law (*nómos*). Participation in the *boulé*, civic festivals, and in the hoplite phalanx are examples of the social and political changes promoted by the new form of government. Choral performances' function as a component in the constitution of Athenian citizenship identity seems to be related with both the development of the hoplite formation and choral performances' presence in great civic festivals which had been held since the time of tyranny (560-510 a.C.). Evidence of these relations are found in the imagetical of Attic pottery, here exemplified in the analysis Heron' *skýphos*.

KEYWORDS: chorus; performance; pottery; isonomy; sixth century B.C.

Na sociedade ateniense, os coros musicais estavam inseridos nas manifestações artísticas/culturais da *pólis*,² como os festivais cívicos e as

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/UERJ). Pesquisador integrante do Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA/UERJ). Bolsista CAPES. Email: felipefmna@gmail.com.

² Neste artigo, optamos pela utilização do termo *coro musical* devido à polissemia do termo original em grego (*choros*), geralmente traduzido como sendo a formação de um conjunto de indivíduos que cantavam e dançavam nas festividades e rituais presentes na *pólis* ateniense. Como nos interessa principalmente o aspecto musical em torno das performances, decidimos

performances contendo conotações ritualísticas (culto dos mistérios eleusínios,³ por exemplo). Além disso, podemos afirmar que essas performances corais, baseadas na união do canto com a dança, representavam um aspecto fundamental da vida do cidadão, não apenas na esfera religiosa mas também no que diz respeito ao contexto do teatro grego, em gêneros como a tragédia, o drama satírico e a comédia,⁴ onde o coro ficava em um espaço delimitado chamado de *orchestra*. Não apenas os coros musicais, mas a música no geral era algo intrínseco às atividades cotidianas dos povos helênicos, sendo parte essencial dos banquetes, dos cultos aos deuses, dos rituais fúnebres e da formação educacional do cidadão ateniense.⁵ Além de sua importância nessas atividades sociais e culturais, a especialista em música antiga Annie Bélis sublinha que a música para o heleno era um dos fatores mais importantes de sua vida política e institucional, sendo a sua prática um ato cívico vital em sua participação política na cidade.⁶

A partir de tais reflexões, propomos abordar neste artigo o coro musical como um dos aspectos presentes na formação política e social do cidadão ateniense, isto é, como um *lugar antropológico*⁷ que constitui um elemento de integração social, histórica e identitária do indivíduo à *pólis* arcaica do final do século VI a.C. Tal integração ocorria, dentre outras coisas, devido à participação dos cidadãos nos grandes festivais públicos onde eram espectadores presentes na platéia e muitas vezes se tornavam *choreutai*,⁸ competindo em coros.⁹ Assim como a formação e organização da falange dos hoplitas, a formação e a organização do coro nos festivais públicos são identificadas e relacionadas a uma noção de isonomia que se articula com a construção de uma unidade cívica

utilizar a transliteração “coro” em conjunto com o adjetivo “musical” para destacar justamente o ato de cantar. Cf. *Dictionary Classic Upenn Edu* (2000-2009).

³ Existia uma relação entre os mistérios eleusínios e os festivais, pois Pisístrato, como tirano, trouxe para o controle ateniense os cultos de mistérios situados fora do espaço urbano. Por gerações, celebrações “tribais” se desenvolveram em práticas corais de músicas cantadas e dançadas nos grandes festivais (Stuttard 2014:32).

⁴ Gagné 2013:2-3.

⁵ Landels 1999:1.

⁶ Bélis 1999:9.

⁷ Este conceito será explicitado adiante.

⁸ *Chouretas* = participante do coro.

⁹ Ver Platão, *República*, livro 1.

na *pólis* ateniense no período que vai do fim da tirania dos Pisistrátidas (560-10 a.C.)¹⁰ até as reformas de Clístenes (508-7 a.C.).

Nossa documentação consiste na evidência arqueológica das cerâmicas áticas cujas pinturas de vaso representam o coro musical em conjunto com elementos associados à integração social e política na *pólis*.¹¹ Nesse caso, a iconografia ática como cultura material¹² funciona de forma análoga a um mecanismo de comunicação social pertencente ao nível das estruturas, podendo sua historicidade ser construída de forma espacial e temporal através dos coros musicais materializados nas cerâmicas. Tal mecanismo de abordagem torna possível a identificação de grupos e vozes emissores e receptores das mensagens contidas nas imagens, bem como o contexto histórico e os simbolismos contidos em cada iconografia. Dessa forma, utilizamos a análise de imagem dos vasos gregos como uma abordagem alternativa ao documento textual devido à escassez de documentos textuais abordando especificamente o coro musical no sexto século.

¹⁰ Sobre a tirania dos Pisistrátidas, José Roberto de Paiva Gomes (2015:55) expõe que “Pisístrato assumiu o comando em diferentes momentos até a consolidação da tirania.” Conforme Heródoto (5.64), sua primeira tentativa de usurpação foi realizada por intermédio de um ataque simulado por sua facção, dizendo que seus inimigos teriam o atacado. Em virtude do suposto ataque, Pisístrato consegue uma guarda pessoal: “Por ocasião deste estratagem, o tirano consegue se estabelecer no poder, conquistando a acrópole de Atenas em 560 a.C.” Posteriormente, Pisístrato retorna ao poder se utilizando do disfarce da jovem Fia como deusa Atena para entrar em Atenas (Hdt. 1.60), onde é acolhido pela população, readquirindo o poder. Em seguida, ao desposar a filha de Mégacles como tentativa de realizar uma aliança com os almeônidas, Pisístrato se auto exila por suspeitar que Mégacles estaria tramando contra ele (Hdt. 1.61). Seu terceiro retorno ao poder, em 546, ocorreu com o apoio de mercenários de Tebas, Argos e Naxos. Dessa vez, ele permanece como tirano até sua morte natural em 528 a.C. (Stuttard 2014:32). Gomes de Paiva (2015:14) aponta que seguiram como tiranos os filhos de Pisístrato: Híparco de 528 a 522 e Hípias de 521 a 510 a.C.

¹¹ Martin L. West (1992:4-7) sugere cinco categorias de documentação para se trabalhar com a temática da música na Antiguidade helênica: **evidência arqueológica**: fragmentos de instrumentos e representações em vasos, pinturas, estátuas, artes pictóricas, afrescos e mosaicos; **referências na literatura grega** presentes em textos do século VIII a.C. em diante, principalmente nas comédias e tragédias gregas; **escritos especializados em música**: textos que contém informações técnicas sendo tratados específicos com detalhes técnicos sobre a música; **documentos não-literários**: nesta categoria destacam-se os documentos epigráficos com as inscrições de concursos, registros de contratação do serviço de músicos, estabelecimento de música nos currículos educacionais e registros de premiações; **notações musicais da época**: fragmentos de manuscritos de composições musicais da época.

¹² As pinturas de vasos áticos como cultura material, segundo nos aponta o helenista francês François Lissarrague (2010:53), configuram documentos produzidos a partir de ideias e conceitos específicos provenientes de um determinado contexto histórico. A historiadora francesa Pauline Schmitt Pantel (2013:16) complementa essa perspectiva ao estabelecer que “a imagética grega permite uma apresentação das representações mentais dos cidadãos” que nos possibilita uma reflexão sobre diferentes práticas sociais presentes no cotidiano, como o próprio coro musical. A cerâmica ática nos serve então como registro visual e material que nos permite pensar como a sociedade ateniense se organizava a partir das cenas representadas nas pinturas de vaso, bem como entender as relações sociais dos indivíduos inseridos nas *pólis* helênicas.

As imagens produzidas na sociedade helênica estariam interligadas a um processo histórico e sociocultural que, segundo Jean-Pierre Rioux, nos permite identificar elementos políticos devido à existência de uma “permeabilidade das fronteiras entre o social, o cultural e o político”.¹³ O campo do *político*,¹⁴ segundo colocações do historiador francês Pierre Rosanvallon, seria relacionado com “o poder da lei, do Estado e da nação, da igualdade e da justiça, da identidade e da diferença, da cidadania e da civilidade (...) de tudo aquilo que constitui a *pólis* para além da competição (...) pelo poder”.¹⁵ Portanto, a conceituação de Rosanvallon pode se adequar às abordagens históricas que se utilizam de conceitos como cidadania, comunidade, identidade e isonomia, tópicos presentes em nossa pesquisa.

Os sistemas de representação citados por Rosanvallon estariam relacionados com a evolução e formação de racionalidades políticas, onde as representações constituiriam “reais e poderosas infraestruturas sociais”.¹⁶ Em outras palavras, o autor mostra uma visão contrária a da perspectiva idealista histórica que desconsidera determinantes sociais ou econômicos que estruturam a ação humana e o comportamento social que leva à criação de comunidades, por exemplo. Assim, a proposta de Rosanvallon define-se como sendo a realização de uma história política na medida em que a esfera do político interage com o social e os sistemas de representações, não se limitando somente à análise de aspectos meramente políticos. A partir dessa perspectiva, estão abertas diversas possibilidades como: análise de documentação alternativa além da textual; análises políticas de grupos sociais não necessariamente ligados ao Estado ou a um poder central; estudos sobre culturas políticas, entre outras.

Sendo assim, as representações presentes nas iconografias gregas abrem possibilidades de se trabalhar com a noção de campo político proposta por Pierre Rosanvallon, que inclusive em seu livro faz referência sobre a necessidade de se analisar uma sociedade levando em consideração panfletos, iconografias e músicas.¹⁷ De modo geral, o autor aponta a possibilidade de uma história política de caráter transdisciplinar que possa construir um sentido do campo

¹³ Rioux 2003:22.

¹⁴ É importante também citarmos que o autor francês distingue o *político* da *política*, pois o mundo da política seria um segmento do mundo político “operado pela mobilização dos mecanismos simbólicos de representação” (Rosanvallon 2010:30).

¹⁵ Rosanvallon 2010:73.

¹⁶ Rosanvallon 2010:57-58.

¹⁷ Rosanvallon 2010:47.

político que considere todos os conhecimentos da história social, bem como de outros campos, como a história da cultura, a história biográfica, a história das ideias, a história das instituições políticas, entre outras.

Tais apontamentos endossam nossa perspectiva de se trabalhar o político a partir do social, ou seja, da representação de grupos sociais através da imagética presente nas cerâmicas gregas. Portanto, na sociedade ateniense, as cenas musicais representadas nos vasos tanto podem representar uma cena da vida cotidiana dos cidadãos quanto podem ilustrar uma narrativa mítica que faz referência a algum aspecto político que lhes seja importante, como guerras, conflitos, líderes, acontecimentos ou eventos. Sendo assim, conforme os apontamentos de Fábio Vergara Cerqueira,¹⁸ as práticas sociais que estariam representadas nas imagens podem ser abordadas de formas ambíguas, pois ao mesmo tempo em que podem retratar diretamente elementos do político e do social também podem recorrer a alegorias relacionadas a mitos, personagens, divindades e figuras fantásticas. Complementando essa perspectiva, José Roberto de Paiva Gomes argumenta que as cenas musicais têm sido muitas vezes utilizadas equivocadamente como meras ilustrações, sendo necessário definir seu contexto histórico e local de produção para que possamos utilizá-las como documentos de análise histórica.¹⁹

Com base nessa discussão, propomos analisar os coros e performances musicais nas iconografias áticas a partir do conceito de *lugar antropológico* proposto por Marc Augé no seu livro *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*.²⁰ Ao examinar a possibilidade de um olhar antropológico sobre a representação do indivíduo em algum meio simbólico enquanto construção social, bem como seus vínculos sociais com as instituições, Augé define o conceito como sendo uma construção concreta e simbólica do espaço em que ocorre um conjunto de práticas coletivas e individuais.²¹ Nessa perspectiva, as coletividades necessitam pensar quais são os elementos simbólicos que constituem uma identidade dos indivíduos que estão nela situados. Portanto, a partir do pressuposto de que toda antropologia é a antropologia do outro, o *lugar antropológico* constitui simultaneamente um

¹⁸ Cerqueira 2004:21-22.

¹⁹ Gomes 2015:90.

²⁰ Augé 2012:43-69.

²¹ Augé 2012:50.

“princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para aqueles que o observam”.²²

O lugar antropológico age então como um elemento formador de identidade por constituir dentro de si elementos comuns a uma determinada comunidade como, por exemplo, o local de seu nascimento, as demarcações de um espaço sagrado, um conjunto de regras, entre outros. Tais características demonstram a existência de uma forte relação entre o espaço e o social,²³ algo presente nas sociedades antigas, pois não existiam limites rigorosos entre a esfera social e a esfera política. Sendo assim, os coros atenienses analisados a partir do conceito de lugar antropológico constituem uma construção social que representa o vínculo que seus integrantes possuem com a identidade que lhes é definida pelo lugar antropológico, sendo as próprias representações nas pinturas de vaso elementos simbólicos que atribuíam uma noção de identidade aos grupos sociais que teriam encomendado/produzido os vasos, bem como os mercados externos à Atenas que demandavam tais artefatos.²⁴

Portanto, podemos considerar os coros musicais na cerâmica ática como representações de todo um sistema simbólico que constrói uma memória relacionada à formação de identidade nos indivíduos inseridos nos grupos sociais que produzem a cultura material. Conforme as colocações de Paiva Gomes,²⁵ podemos supor que as narrativas visuais desenvolvidas pelos artesãos-pintores teriam uma aproximação com uma tradição oral característica do século VI, onde os métodos orais como a poesia e a música eram naturalizados ou retratados como narrativas.²⁶ Nesse contexto, os vasos podem ser entendidos

²² Augé 2012:51.

²³ Segundo Augé (2012:45), a definição de espaço a partir de um olhar etnológico ou antropológico seria aquilo que exprime a identidade de um grupo, constituindo algo que deve ser defendido de ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve seu sentido para o grupo.

²⁴ Para maiores detalhes acerca das demandas e rotas comerciais das cerâmicas referidas neste artigo, ver Kowalzig 2013.

²⁵ Gomes 2015:89.

²⁶ Sobre tradição oral e produção de cerâmicas, Paiva Gomes (2015:89-90) coloca que “autores como Mackay (2010:283) acreditam ser possível estabelecer fórmulas interpretativas para essas imagens muito semelhantes aos elementos poéticos tradicionais. Para esse autor, os textos poéticos nelas representados configuram uma transição entre a tradição oral e a emergência de uma cultura letrada no período arcaico. (...) Nesse período, a oralidade e a visão predominavam sobre a escrita, que estava restrita à aristocracia. A imagem, por outro lado, se constituía como uma forma de comunicação mais ampla. Os gregos confeccionavam e contemplavam essa imagem construída na cerâmica. Os atenienses, principalmente, usavam, decifravam e utilizavam essa escrita imagética. Essa linguagem codificada se inseria muito mais profundamente na vida ateniense do que a escrita, recontando as narrativas míticas ou recriando situações familiares, vivenciadas ou idealizadas. A partir dessas considerações, as

como fenômenos narrativos visuais transmissores de uma memória coletiva comum a uma determinada sociedade, pois constituem referências não-textuais anteriores a uma emergência de uma sociedade totalmente letrada. No entanto, devemos destacar que esta memória não era algo interpretado e produzido da mesma forma entre todos os indivíduos presentes na *pólis* ateniense, pois muitos dos oleiros-pintores gregos eram de grupos sociais de menos recursos onde alguns, inclusive, não possuíam cidadania por serem metecos.

Márcia Pereira dos Santos²⁷ propõe uma retomada dos debates sobre história e memória colocando que “memórias individuais e coletivas são em grande medida espaços de homens e grupos se encontrarem a portarem como sujeitos da história. Suas ações (...), a todo momento, lhes cria demandas políticas”. Sobre as relações entre memórias individuais e coletivas, Michel Pollak afirma que embora *a priori* a memória pareça ser um fenômeno individual próprio de uma pessoa, devemos entender que a memória deve ser entendida como “um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente” onde a memória individual vai existir sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo.²⁸ Sendo assim, ainda que as memórias individuais dos envolvidos no processo de fabricação dos vasos sejam de caráter particular, estas são parte de uma memória coletiva comum tanto ao corpo cívico ateniense quanto aos metecos e outros indivíduos envolvidos no processo de fabricação das cerâmicas.

Tal memória coletiva refletiria um contexto de transição política e social em Atenas ocorrido desde a tirania dos Pisistrátidas, onde o coro teria funcionado como um elemento mediador entre a *pólis* e o cidadão explicitando o aspecto *relacional* do coro musical como *lugar antropológico* que nos permite a construção da historicidade da *pólis*. A noção de coro como um mediador é utilizada por Renaud Gagné e Marianne Govers Hopman como forma de compreender uma “complexa rede de mensagens paralelas”:

figurações pintadas nos vasos áticos podem ser analisadas como imagens que apresentam um imenso potencial de investigação pela História, por permitirem, principalmente, o contato com uma realidade passada, à qual faz referência através de sua representação.”

²⁷ Santos 2007:95.

²⁸ Pollak 1992:201.

It [chorus] enmeshes the sound of the *aulos*²⁹ with the direction of the dance step and the meaning of its words. It embodies the space of the dramatic location together with other spaces within and outside the city, the movement of the stars in the sky and the four corners of the world, and the tangible, physical presence of the orchestra. It reflects itself and other songs. It negotiates the conflicting meanings of kinship, power, and punishment for the characters and the audience; it opens a perspective of interpretation that can be applied within the drama to enrich character and focalise a certain position in contrast with others, or rather serve as a bridge for the audience outside looking into the play. The chorus combines all of these levels of reference in the same breath. Every level reflects every other level in one coherent whole, allowing the chorus to establish multiple correspondences between these different layers of meaning. Placed at the centre of a complex network of parallel messages, it merges them all into one poem. (...).³⁰

Nesse sentido, Claude Calame afirma que ocorre uma mediação social onde os membros do coro funcionam como intermediários entre o espaço onde ocorre a ação dramatizada e a audiência que assiste à performance, onde a realidade histórica, social e política dos artistas é a mesma do público.³¹ Considerando essas colocações podemos afirmar, a partir do conceito do *lugar antropológico*, que o coro ateniense de homens e jovens pode tornar-se relacional, pois estabelece relações sociais entre o integrante do grupo, o coletivo do público e a instituição representada pelo regente (chefe) do coro;³² identitário ao formar a identidade do cidadão político, comprometido com a integridade da *pólis*; e histórico porque permite a construção de um contexto político de transição da tirania para a democracia.

Os elementos simbólicos do *lugar antropológico* que representariam essas ideias coletivas se materializam em um conjunto de cerâmicas áticas que representam performances do coro musical a partir de uma visão de unidade, com seus integrantes trajando indumentária hoplítica ou em formação para

²⁹ O *aulós* era um instrumento bem presente na vida cotidiana de Atenas, sendo largamente utilizado no acompanhamento do coro nos grandes festivais, no treinamento militar e no trabalho rural, onde o som do instrumento era utilizado como elemento motivador para os agricultores. O *aulós* poderia ser monofônico, emitindo somente um som, ou polifônico, o que permitia ao músico tocar duas melodias simultâneas, sendo este tipo chamado de *aulós* duplo.

³⁰ Gagné & Hopman 2013:17-18

³¹ Calame 2013:35. Vale notar que Calame sugere o uso do termo “intermedialidade” (*intermediality*), pois ocorreriam três tipos de mediação realizadas pelo coro: a mediação dramática, a mediação social e a mediação religiosa (Calame 2013:35-36).

³² A palavra “regente” aqui é usada como uma tradução aproximada do que os helenos chamavam de *khoro didaskalos*. De acordo com Francisco Cartageña (2006:785-794), na documentação escrita, o termo se refere exclusivamente ao *status* do treinador do coro durante os ensaios, podendo este estar presente também durante a performance do coro. Não se sabe se o *khoro didaskalos* também era responsável pelo trabalho em cena na competição ou se ele apenas se restringia à preparação do coro nos ensaios.

uma performance.³³ Os vasos seriam provenientes do século VI, com datações muito abrangentes segundo as indicações presentes no *Beazley Archive*,³⁴ situando-se no em um amplo contexto histórico que compreende diferentes eventos em Atenas. Segue abaixo um breve catálogo contendo um conjunto de cerâmicas que abordam ou fazem referência aos coros musicais e elementos que se relacionam com a integração social. O critério de seleção das cerâmicas se baseou em procurar imagens que representassem conjuntos de indivíduos (em formação muitas vezes circular dependendo do formato do vaso) rodeado de elementos que nos permitam identificar uma cena como uma performance coral, sendo alguns dos elementos a presença de *auletés*;³⁵ as bocas abertas em algumas das imagens;³⁶ a formação circular dos indivíduos dispostas nas cerâmicas de formato esférico; as indumentárias utilizadas nas cerâmicas que remetem ao contexto do teatro grego; entre outros³⁷.

³³ Boardman 1975:219.

³⁴ Domínio do site: <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>. Acesso em 28/12/2016.

³⁵ *Auletés*: músico que tocava o *aulós*. Segundo Gagné e Hopman (2013:6), o *aulós* era um instrumento tipicamente usado nas performances corais, o que nos permite argumentar que os grupos representados nas cerâmicas seriam coros musicais.

³⁶ Cerâmicas do catálogo em que podemos encontrar essa evidência: o vaso de *Oltos* (520-510 a.C.) e a Cratera de Basel (500-480 a.C.). No vaso de *Oltos* encontra-se uma pequena inscrição colocada acima das bocas dos indivíduos, *epidelphinos* (“sobre o golfinho”). Essa inscrição fortalece o argumento de que estariam cantado, sendo *epidelphinos* a palavra cantada.

³⁷ Muitos destes elementos são abordados nos trabalhos contidos na bibliografia exposta ao final deste artigo.

Artefato	Pintor	Datação	Nº no Beazley Archive	Fabricação	Proveniência	Catologação	Sintagma A	Sintagma B
Amphoreus	Não definido	600-550	350026	Atenas	Indeterminado	Bloomington, Indiana University A M. 74.10.1	Montaria	Justaposição entre um golfinho e um cavalo.
Kýlix	Falmouth painter	560	305010	Atenas	Indeterminado	Paris, Louvre E741	Coro musical	Homem dançando e cantando com um híbrido de homem e cavalo.
Kýlix	BMN painter	550-500	8656	Atenas	Ática	Paris, Louvre CA 2988	Coro musical	Coro constituído por homens (sem indumentária hoplita) montados em cavalos.
Fragmento	Não definido	550-500	30854	Atenas	Ágora de Atenas	Atenas, Museu da Ágora, P15390	Coro musical	Dois homens em fila segurando artefatos que remetem ao escudo dos hoplitas.
Amphoreus	Berlin Painter	550-500	320396	Atenas	Etrúria	Berlim, Antikensammlung, F1697	Coro musical	Coro de homens montados em homens com fantasia de cavalos, acompanhados por um <i>auletés</i> .
Skýphos	Heron	520-510	4090	Atenas	Ática	Boston, Museum of Fine Arts. 20.18	Coro musical	Coro de hoplitas circular com um <i>auletés</i> ditando o ritmo.
Psykter	Oltos	520-510	275024	Atenas	Ática	New York, Metropolitan Museum 1989.281.69	Coro musical	Coro musical de hoplitas montados em golfinhos
Krater	Mannerist	500-480	260	Atenas	Ática	Basel, Antikenmuseum und Sammlund Ludwig BS415.	Coro musical	Coro de hoplitas em formação de fileiras.
Lekythos	Theseus painter	490-480	351585	Atenas	Beócia	Paris, Louvre CA 1924	Coro musical	Coro musical de hoplitas montados em golfinhos acompanhado por um <i>auletés</i> .

Tabela 2. Catálogo De Vasos Com Temáticas Referentes Ao Coro Musical

Boa parte das cerâmicas selecionadas no quadro acima foram analisadas por Mary Louise Hart e Barbara Kowalzig,³⁸ sendo consideradas como representações de performances corais dentro do contexto do teatro grego. É interessante notarmos que muitos dos indivíduos representados na cerâmica estão usando a panóplia hoplítica, o que nos permite pressupor a existência de uma relação entre a formação do coro e a falange do hoplitas.³⁹ Além disso, também devemos destacar que a circulação de cerâmicas áticas nos indica que ocorreu toda uma transformação gradual de aspectos relacionados ao comércio, à guerra e principalmente aos coros musicais presentes nas cerâmicas selecionadas. O aumento da demanda comercial dos vasos áticos teria impulsionado a circulação de vasos de figuras negras e vermelhas pelo Mediterrâneo, fato este que Barbara Kowalzig atribui à difusão dos coros musicais entre diferentes *póleis* do mundo helênico. A autora deixa transparecer que, em conjunto com a recente valorização do culto a Dioniso, performances corais passaram a possuir um papel dinâmico no processo de redefinição da cidade arcaica, abraçando visões que envolvem uma mudança na comunidade em um momento onde os limites cívicos estariam sendo redefinidos.⁴⁰ Tal perspectiva historiográfica é corroborada por observações da helenista espanhola Ana Iriarte que estuda as reformas urbanas dos tiranos, os quais teriam redefinido o centro urbano a partir de ordenações territoriais que basicamente refletiam disputas de poder político no espaço físico da *pólis* e na sua arquitetura.⁴¹

Podemos afirmar, então, que houveram transformações sociais e políticas no processo de instauração da isonomia⁴² a partir das políticas dos Pisistrátidas referentes ao financiamento de festivais públicos como uma

³⁸ Hart (2010:20-25); Kowalzig (2013:36-45).

³⁹ Ponto sendo atualmente desenvolvido em nossa pesquisa de mestrado.

⁴⁰ Kowalzig 2013:31-33.

⁴¹ Segundo Ana Iriarte (2014:166-167), era intenção dos tiranos a exaltação da *pólis* como uma extensão de seu poder político contra o poder nobiliárquico tradicional, ou seja, o tirano construía uma imagem de “defensor do povo” contra a aristocracia como forma de consolidar seu governo. Após o fim da tirania, Clístenes teria julgado oportuno reconfigurar as construções dos Pisistrátidas, o que nos leva a supor a existência de disputas de poder político entre grupos sociais na própria organização do espaço urbano.

⁴² Neste artigo nos utilizamos do termo isonomia ao invés de democracia devido ao fato de que de que tanto as instituições quanto o vocabulário político do fim do sexto século e início do quinto não serem similares as do período clássico. Na conjuntura das reformas de Clístenes, a ideia de democracia como a entendemos em seu significado clássico não se exprimia na palavra *demokratia* e nem em expressões correlacionadas, sendo a palavra isonomia relacionada com as características de um “governo de iguais”. Para maiores detalhes ver Lévêque & Vidal Naquet 1983:27-32.

atividade difusora e propagandística que exportava o modo de vida ateniense por toda a região da Ática.⁴³ Gregory Nagy corrobora a ideia da existência de uma “propaganda aristocrática” ao defender que as formas de poesia coral usadas no período arcaico possuíam “traços aristocráticos” que seriam perdidos durante o processo de instauração da isonomia, sendo essa mudança na poesia coral referida posteriormente por Platão como *theatrokratia*.⁴⁴ Como a sociedade ateniense arcaica mantinha relações políticas, sociais e culturais com as demais *póleis* gregas, como demonstra a cultura material, podemos apontar que isto pode ter sido uma tentativa de difusão do imaginário associado com aspectos da aristocracia ateniense através da expansão do comércio de vasos áticos. Portanto, reiteramos aqui nosso objetivo de se realizar a análise imagética da cerâmica como documento, buscando assim um meio de se compreender esse contexto histórico de transição.

Dentre as cerâmicas selecionadas no catálogo, escolhemos o *skýphos* de Heron (fig. 1) como um exemplo da representação do coro musical ateniense como *lugar antropológico*. Realizamos uma análise imagética dessa cerâmica nos baseando nos pressupostos teóricos de semiótica de imagem da autora Martine Joly,⁴⁵ organizados em formato de grade/tabela. Nesta metodologia de análise, o *signo* representa as informações diretas presentes em uma iconografia, possuindo uma estrutura de sentidos complexa que possibilita múltiplas leituras dos elementos representados. A aplicação metodológica em formato de grade/tabela foi desenvolvida e elaborada pela equipe do *Núcleo Estudos da Antiguidade*, com orientação da coordenadora-geral Maria Regina Candido, com o objetivo de facilitar a delimitação de temas de estudo e a construção de objetos de pesquisa, bem como o de buscar uma decodificação dos signos, significados e sentidos presentes em documentos imagéticos.⁴⁶

⁴³ Gomes 2015:22.

⁴⁴ Nagy 1995:1-8. O termo citado por Nagy pode ser encontrado em Platão, *Leis*, 3.701a.

⁴⁵ Joly 1996.

⁴⁶ Candido 2011:13.



FIG. 1. Artefato: *Skýphos*. Estilo: Figuras negras. Pintor: Heron. Datação: 520-510 a.C. Fabricação: Atenas. Proveniência: Ática. Boston, Museum of Fine Arts 20.18⁴⁷. Na face A: Homens trajando indumentária hoplita montados em golfinhos em frente a um *auletés*. Na face B: Jovens montados em avestruzes em frente a um *auletés*.

⁴⁷ Disponível em <http://www.mfa.org/collections/object/drinking-cup-skyphos-depicting-chorus-scenes-153547>. Acesso em: 19/08/2016.

Significantes icônicos	Significados de 1º nível	Significados de 2º nível	Significados de 3º nível
Utensílio cerâmico	Cerâmica de terracota em formato <i>skýphos</i>	Recipiente utilizado para se beber vinho e água.	Utensílio esculpido por um artista especializado na área. Era segurada com duas mãos como sugere suas alças duplas. Pinturas em <i>skýphos</i> regularmente retratam cenas de banquetes e simpósios, o que sugere sua utilização em tais ocasiões. Os camponeses também a utilizavam. ⁴⁸
Animais aquáticos servindo de montaria (A)	Golfinhos paramentados	Referência ao mar, navegação, elemento marítimo.	Os golfinhos, segundo B. Kowalzig, representariam uma associação de culturas marítimas e terrestres, evidenciando as mudanças sociais e econômicas trazidas pelo aumento do comércio marítimo. ⁴⁹
Homem de perfil tocando instrumento de sopro (A e B)	Músico tocando o <i>aulós</i>	Instrumento associado à performance coral.	Os coros atenienses eram acompanhados pelo <i>aulós</i> , sendo que o instrumentista (<i>auletés</i>) fica em frente aos <i>choreutai</i> . ⁵⁰ A presença de dois <i>auletés</i> em ambos os lados corrobora o fato da cerâmica estar representando dois coros musicais: um de jovens e outro de adultos.
Indivíduos portando capacetes (A)	Indivíduos vestindo capacetes e acompanhados de traços que parecem lanças.	Homens representados como hoplitas montados nos golfinhos.	O coro ditirâmico, a falange hoplita e a performance nos festivais são elementos presentes nesta representação dos homens montando golfinhos. Segundo Arthur P. Cambridge, esse componente fantástico nas pinturas de vaso caracteriza uma performance teatral. ⁵¹
Aves servindo de montaria (B)	Animais semelhantes a avestruzes servindo de montaria	Elemento associado com a performance coral.	Ao tratar das origens do teatro grego, e da tragédia em particular, a historiografia trata as imagens de avestruzes, golfinhos, faisões e outros animais como sendo elementos das primeiras performances teatrais. É seguro dizer que no final do século VI a.C. ainda não havia se consolidado o teatro grego clássico, podendo as performances retratadas nas cerâmicas serem associadas com os coros musicais. ⁵²
Indivíduos montados em avestruz (B)	Jovens portando algo que remete a um capacete (não-hoplítico) e linhas que sugerem serem lanças	Jovens em treinamento para a falange dos hoplitas. Provavelmente são jovens devido ao seu tamanho reduzido em comparação com os homens do lado A.	As informações presentes no <i>Beazley Archive</i> descrevem os indivíduos como sendo um coro de guerreiros devido à indumentária hoplítica representada na cena. O fato do capacete dos jovens do lado B serem diferentes em relação aos homens do lado A e de ambos estarem portando lanças sugerem um provável rito de passagem.

Tabela 2. Análise do *skýphos* de Heron de acordo com a metodologia de Martine Joly⁵³

⁴⁸ Informações retiradas dos seguintes domínios: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0004:id=skyphos;> e <http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/shapes/skyphos.htm>. Acesso em 28/08/2016.

⁴⁹ Kowalzig 2013:31-38.

⁵⁰ Gagné 2013:6.

⁵¹ Cambridge 1962:316-317.

⁵² Hart 2010:19-32; Cambridge 1962:1-9.

⁵³ Em relação à datação da cerâmica, o *Beazley Archive* nos fornece um período aproximado entre os anos de 550-500 a.C., porém, escolhemos a datação de 520-510 a.C. citadas em trabalhos mais recentes, como os de Kowalzig 2013:39 e Hart 2010:24.

Uma passagem deveras interessante nas *Histórias* (Hdt. 1.23-24) reforça a relação entre golfinhos e coros ditirâmbicos presente na iconografia do *skýphos* de Heron, pois os relatos de Heródoto atribuem tanto a criação dos ditirambos (hinos em honra a Dioniso) quanto da prática coral ao músico e poeta Árion de Metimna.⁵⁴ Após ter acumulado fortuna na Magna Grécia, Árion resolve sair da cidade de Tarento localizada na península itálica rumo a Corinto, contratando um navio para atravessar o Mediterrâneo. Durante o percurso da viagem, saqueadores coríntios que estavam a bordo (disfarçados de marinheiros) aprisionam Árion e lhe roubam seus pertences, o obrigando a fazer uma escolha: o suicídio, condição imposta caso ele quisesse ser enterrado em terra firme, ou ser atirado em alto-mar, onde seu corpo afundaria sem nenhum tipo de cortejo fúnebre. Em face da escolha, Árion realiza um pedido antes de sua morte: que ele possa tocar e cantar uma última música, realizando sua última performance aos olhos de seus captores. O pedido é aceito e Árion coloca suas vestes de apresentação, apanha sua *kithara* (instrumento de sete cordas similar à lira) e entoa um canto em honra a Dioniso, encantando todos os presentes com a perfeição de sua performance. Após o término da execução musical Árion se atira ao mar, ainda com sua indumentária musical, sendo resgatado por um golfinho que o leva de volta à terra firme. Ao chegar em Corinto, Árion conta sua história a Periandro, o tirano da cidade, revelando a traição dos marinheiros que estavam em mar aberto com ele. Dessa forma, o *skýphos* de Heron, que é um vaso ático, demonstra uma imaginação sociocultural da formação militar similar a dos atenienses ao enfatizar uma associação entre golfinhos e coros ditirâmbicos através do mito de Árion,⁵⁵ sendo essa associação também representada em outros vasos áticos do mesmo período, tal como indicam as evidências em nosso catálogo.

As propriedades visuais e materiais do *skýphos* de Heron (fig. 1), bem como seus elementos simbólicos que evidenciam o *lugar antropológico* do coro

⁵⁴ O ditirambo era um gênero musical baseado em hinos de honra a Dioniso, executado através do canto e de um acompanhamento instrumental. Pierre Grimal (2001:8) define o ditirambo como uma “declamação lírica apresentada a um público por um coro, com acompanhamento musical, evocando os feitos de Dioniso e de outros deuses e heróis”. Arthur Pickard-Cambridge (1962:1-2) aponta que a menção mais antiga do termo ditirambo é proveniente de um fragmento de Arquíloco de Paros, datado da primeira metade do século VII a.C. O autor traduziu o referido trecho da seguinte forma: “I know how to lead the fair song of Lord Dyonisus. The dithyramb, when my wits are fused with wine.” (Eu sei como liderar a honesta canção do Senhor Dioniso. O ditirambo, quando meus talentos são fundidos com o vinho.)

⁵⁵ Hart 2010:30.

musical, se relacionam com o mundo do simpósio arcaico, onde existe uma associação com Dioniso. Tal relação é evidenciada ao considerarmos aspectos como o ato de beber vinho, os golfinhos e o ato de cantar nos festivais públicos. Se visto no contexto histórico em que foi produzido, o coro musical pode estar ilustrando o desenvolvimento de uma linguagem visual relacionada com o mundo do simpósio aristocrático, representando através de imagens a noção de uma aristocracia guerreira. Essa noção é evidenciada pela panóplia hoplítica vestida pelos integrantes do coro. Dentro dessa perspectiva, os golfinhos remetem às montarias utilizadas pelos combatentes da cavalaria, que eram os indivíduos pertencentes às classes censitárias dos *Pentacosimedimnoi* e *Hippeis*,⁵⁶ e a formação circular da cerâmica corresponde à formação característica dos coros musicais ditirâmbicos do período arcaico que eram dançados circularmente pelos integrantes. Segundo nos aponta Arthur Pickard-Cambridge,⁵⁷ os ditirambos não eram realizados somente em festivais associados a Dioniso, posição também defendida anteriormente por Margareth Bieber,⁵⁸ que classifica o ditirambo como um gênero musical mais “diversificado” em comparação com os hinos dedicados aos outros deuses. Outro apontamento de Bieber é o de que os coros musicais representariam um fenômeno extremamente difundido da cultura helênica, não se restringindo apenas à Atenas e sendo anterior ao advento do drama satírico presente no teatro grego.

Em relação ao número de integrantes do coro musical, Renaud Gagné e Marianne Govers Hopman estimam que os festivais envolviam um grande número de *choreutai*.⁵⁹ As competições das Grandes Dionisiacas supostamente apresentavam um coro de 50 adultos e outro de 50 jovens para os concursos dos coros ditirâmbicos. Nesse sentido, podemos afirmar que a imagem presente no *skýphos* de Heron se trata de coro musical devido principalmente a dois fatores:

⁵⁶ Há que se ter em mente que no século VI a.C. Sólon definiu quatro classes censitárias na sociedade ateniense, sendo as duas primeiras a dos *Pentacosimedimnoi* e a dos *Hippeis*, ou seja, os segmentos sociais mais abastados da sociedade, correspondendo aos setores aristocráticos. A terceira classe censitária era a dos *Zeugitas*, formada por camponeses de rendimentos médios que possuíam recursos suficientes para adquirirem armamento. A quarta, a dos *Thetes*, reunia os cidadãos de poucos recursos, isto é, os não possuidores de terras que tinham rendimento inferior às duzentas medidas de grãos (Mossé 1999:24).

⁵⁷ Pickard-Cambridge 1962.

⁵⁸ A primeira edição da obra de Margareth Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, é datada de 1939. Entretanto, o exemplar consultado para este projeto é a edição de 1961.

⁵⁹ Gagné & Hopman 2013:26.

(1) o *aulós* representado na cerâmica era o principal instrumento de acompanhamento dos coros;⁶⁰ (2) a representação de dois *auletés* (lado A e lado B) sugere a representação de dois coros na cerâmica: o de jovens e o de adultos. Podemos fazer tal suposição devido ao fato dos “jovens” representados no lado B estarem portando capacetes menores e montarias diferentes. Uma ligeira diferença entre o desenho do corpo dos integrantes também pode ser notada, com os indivíduos do lado B sendo ligeiramente menores que os do lado A. Além disso, os adultos do lado A parecem estar montando golfinhos enquanto os jovens parecem utilizar avestruzes, o que nos abre espaço para suposições e análises futuras. É importante observar que o aspecto militar se encontra presente na imagem da cerâmica, pois ambos os coros estão portando lanças e indumentária hoplita.

Os fatores apontados acima indicam um sentimento de integração entre os cidadãos, que parece se efetivar no coro musical como um lugar antropológico no qual os indivíduos constroem sua identidade política e social. Nesse caso, a indumentária hoplita representada na cerâmica funciona como um elemento simbólico que pressupõe a existência de uma imaginação sócio-política que define a atividade de participar do coro como sendo análoga à formação do próprio corpo cívico ateniense. Sendo assim, da mesma forma que os coros musicais agem nos festivais cívicos como elemento de formação do cidadão, encontramos indícios de que eles exercem uma função parecida na documentação imagética, particularmente através da presença da indumentária hoplítica. O mesmo cidadão que cantava e participava dos coros musicais nos festivais também fazia parte da composição das fileiras das formações hoplitas, sendo, assim, um *cidadão camponês soldado*. Essa figura também era associada à classe censitária dos *Zeugitas*, segundo Alair Figueiredo Duarte.⁶¹ Os coros musicais se tornariam vitais nesse contexto, pois serviriam como uma forma de encorajar jovens e homens da elite de diferentes facções aristocráticas da Ática a se integrarem aos novos arranjos políticos de transição da tirania para a isonomia, ou seja, o embate e a disputa violenta entre membros da aristocracia passariam gradualmente para a esfera do *ágon* dos festivais de músicas em corais, ou seja, através do trabalho cooperativo nas competições corais.

⁶⁰ Gagné 2013:6.

⁶¹ Duarte 2013:65-71.

Conclusão

Buscamos neste artigo levantar novas questões para a temática referente aos coros musicais e à transição da tirania para a isonomia na Grécia antiga através da exposição de nosso referencial teórico, uma breve exposição sobre o debate historiográfico das principais vertentes sobre o tema e um estudo de caso discutindo um exemplo representativo da documentação imagética com que vimos trabalhando. Este tema de pesquisa oferece muitas questões a serem melhor desenvolvidas futuramente como, por exemplo, a natureza do coro musical como lugar antropológico e sua relação com o próprio espaço físico no teatro. No entanto, os apontamentos aqui apresentados já apresentam uma base sólida que nos levam a crer na utilização do coro como um importante elemento formativo da cidadania ateniense desde os anos finais da tirania. Além disso, a circulação dos vasos pelas outras *póleis* helênicas através da expansão comercial do sexto século nos ajuda a reforçar a ideia de que havia uma memória coletiva associada com a ideia de coro e integração social. Tal imaginário também circularia entre o mundo dos simpósios aristocráticos e na esfera comercial, sendo interessante notarmos o quanto dessa memória era coletiva e plural, sendo construída pelos oleiros-pintores gregos e encomendadas por uma elite aristocrática. Os aspectos e pressupostos desse período de transição política situado no fim da tirania ateniense seriam identificados e associados posteriormente com a isonomia, configurando, assim, os primeiros passos do que viria a ser a democracia associada com o período clássico.

Bibliografia

Documentação textual

Herodotus. *The Histories of Herodotus*. Trad. George Macaulay. Lighthouse Digital Publishing, 2013. (Kindle Edition)

_____. “History of Herodotus”. In *Greats Books of the Western World: History of Herodotus, The History of the Peloponnesian War, Thucydides*. Trad. Robert Maynard Mutchins. Chicago: Enciclopedia Britannica, 1952.

Referências Bibliográficas

Augé, M. (2012) *Não Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Editora Papirus.

Bélis, A. (1999) *Les Musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette Littératures.

Bieber, M. (1961) “The rise of satyr play and tragedy”. In *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton: The Princeton University Press, pp.3-25.

Boardman, J. (1975) *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*. London: Thames and Hudson.

Calame, C. (2013) “Choral Poliphony and the rictual functions of tragic songs”. In R. Gagné & M.G. Hopman (eds) *Choral Meditations in Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, pp.35-37.

Cambridge, A.P. (1962) *Dithyramb: Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press, pp.1-9, 133-162, 316-317.

Candido, M.(2011) “Novas perspectivas sobre aplicação metodológica em História Antiga”. In C. Beltrão *et al.* (orgs). *A Busca do Antigo*. Rio de Janeiro: Trarepa: Nau, pp.13-23.

Cartageña, F.J.P. (2006) “Khorodidaskalia: La dirección del coro em el drama ático”. In E.C. Dorda, A.M. Ortiz & M.V. Sánchez (eds). *Koinos Logos: Homenaje al Professor José García López*. Murcia: Universidad de Murcia Servicio de Publicaciones, pp.785-794.

Cerqueira. (2004) “O testemunho da iconografia nos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga”. In *História em Revista*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, v.10, Fasc. Especial, pp.1-22.

Classic Upenn Edu - Dictionary. Peter T. Struck. Philadelphia: Penn University, 2000-2009.

<<http://www.classics.upenn.edu/myth/php/tools/dictionary.php?regexp=CHORUS&method=standard>>. Acesso em: 30/01/2016.

Duarte, A.F. (2013) *Guerra e Mercenarismo na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ.

Gagné, R.; Hopman, M.G. (eds) (2013) “Introduction: The chorus in the middle”. In *Choral Meditations in Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, pp.1-34.

Gomes, J.R.P. (2015) *Elaborando Um Campo de Experimentação Comparada a Partir das Funções Sociais das Musicistas-citaristas Hetairas Com as das Pedagogas Representadas nos Vasos Áticos Durante a Tirania dos Pisistrátidas (560-510 a.C.)*. Tese de doutorado em História. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Hart, M.L. (2010) “Choral dance in archaic Athens”. In M.L. Hart *et al.* (orgs) *The Art of Ancient Greek Theater*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, pp. 19-32.

Iriarte, A. (2014) “El arte de los Pisistratidas: Poder, construcción e despliegue ritual en la Atenas arcaica”. In: *Banquetes, Rituais e Poder no Mediterrâneo Antigo*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, pp.154-175.

Joly, M. (1996) *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.

Kowalzig, B. (2013) “Dancing dolphins on the wine-dark sea”. In P. Wilson (org.) *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, pp.31-58.

Landels, J.G. (1999) “Music in Greek life, poetry and drama”. In *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, pp.1-23.

Lévêque, Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1983). *Clisthène L’Athénien: Essai sur la représentation de l’espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VI^o siècle à la mort de Platon*. 1^o édition. Paris: Editions Macula, 1983.

Lissarrague, F. (2013) “Ler e olhar a imagem: Balanço e perspectivas de pesquisa sobre a imagética grega”. In: A.C.C. Lima (org.) *História e Imagem: Múltiplas Leituras*. Niterói: Editora da UFF, pp.29-40.

_____. (2010) “Visuality and Performance”. In M.L. Hart *et al.* (orgs). *The Art of Ancient Greek Theater*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, pp.53-56.

Mossé, C. (1999) *O Cidadão na Grécia Antiga*. Trad. Rosa Carreira. Lisboa: Edições 70.

_____. (1969) *La Tyrannie dans la Grèce Antique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Nagy, G. (1995) “Transformations of choral lyric traditions in the context of Athenian state theater. In *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol.3(1), pp.41-55.

Pantel, P.S. (2013) “Imagens e história grega”. In A.C.C. Lima (org.) *História e Imagem: Múltiplas Leituras*. Niterói: Editora da UFF, pp.9-28.

Pollak, M. (1992) “Memória e identidade social”. In *Revista de Estudos Históricos: Teoria e História*, vol.5(10), pp.200-215.

Rioux, J.P. (2003) “A associação em política”. In Rémond, R. *Por uma História Política*. Trad. Dora Rocha. 2a Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, pp. 99-139.

Rosanvallon, P. (2010) *Por Uma História do Político*. Trad. Christian Edward Cyril Lynch. São Paulo: Alameda.

Santos, M.P.. (2007) *História e Memória: Desafios de Uma Relação Teórica*. In *OP SIS*, vol. 7(9), pp.81-97.

Stuttard, D. (2014) *A History of Ancient Greece in Fifty Lives*. London: Thames and Hudson.

Vernant, J.-P. (org.) (1994) *O Homem Grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença.

West, M.L.(1992) *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press.