

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS - UFMG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Rafael Guimarães Tavares da Silva

**ARQUEOLOGIAS DO DRAMA:
uma arqueologia dramática**

Belo Horizonte

2018

Rafael Guimarães Tavares da Silva

**ARQUEOLOGIAS DO DRAMA:
uma arqueologia dramática**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos literários.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, história e Memória Cultural (LHMC).

Orientador: Teodoro Rennó Assunção

Coorientador: Nabil Araújo de Souza

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2018

Dissertação defendida e aprovada, com louvor e recomendação de publicação,
pela Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção – Fale/UFMG (Orientador)

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza – UERJ (Coorientador)

Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão – Fale/UFMG

Prof. Dr. Olimar Flores-Jr. – Fale/UFMG

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet – Fale/UFMG (Suplente)

Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 2018

AGRADECIMENTOS

A meus pais, **Carmem** e **Marcus**, e aos pais deles, meus avós, **Zulmira** e **Milton**, **Mary** e **Helton**.

A meus irmãos, **Laura** e **Lucas**, e a meus amigos de infância, **Miguel Zeitune Banzato**, **Rafael de Barros**, **João Víctor Martins**, **Júlio César Fonseca de Melo**, **Pedro Moura**, **Guilherme Paganini** e **Victor Pessoa**.

A minhas tias **Márcia Guimarães**, **Thaís Guimarães**, ao “tio” **Carlos Ávila**, à prima **Isadora Boerger**, além dos demais familiares e agregados.

A dois norteadores que tive ao longo do período de pesquisa, leitura e escrita desta dissertação – o orientador, **Teodoro Rennó Assunção**, e o coorientador, **Nabil Araújo de Souza** –, professores e amigos.

À professora e aos professores integrantes da Banca Examinadora, **Sandra Gualberto Braga Bianchet**, **Jacyntho Lins Brandão** e **Olimar Flores-Jr.**, bem como às professoras e professores que, convidados, não puderam participar da Banca, embora tenham mostrado interesse pelo trabalho, **Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**, **José Antonio Dabdab Trabulsi**, **Adriane da Silva Duarte** e **Christian Werner**.

A todas as professoras e professores com quem tive o prazer de estudar, em especial a (além das menções anteriores) **Márcia Maria Valle Arbex**, **Viviane Cunha**, **Verlaine Freitas**, **Antonio Orlando Dourado Lopes**, **Ram Mandil**, **Constantino Luz Medeiros**, **Anna Palma**, **Heloísa Maria Moraes Penna**, **Alice Mara Serra**, **Maria Juliana Gambogi Teixeira** e **Matheus Trevizam**.

À direção da Faculdade de Letras da UFMG, nas pessoas de sua diretora, a profa. **Graciela Ines Ravetti de Gómez**, e de seu diretor, o prof. **Rui Rothe-Neves**, além dos coordenadores do Pos-Lit, nas pessoas do prof. **Georg Otte** e das profas. **Maria Zilda Ferreira Cury** e **Lyslei Nascimento**, pelo apoio à realização de eventos acadêmicos importantes para a minha formação, como os Seminários do NEAM e o VII SPLIT.

Ao pessoal do meu intercâmbio em Freiburg, na Albert-Ludwigs Universität, onde tive acesso a um imprescindível acervo bibliográfico, além do convívio com incríveis professoras, professores e colegas, especialmente aos **Drs. Peter Eich**, **Katharina John**, **Rebecca Lämmle** e **Claudia Michel**, além de **Charalampos Chrysafis** e **Rachel Krier**.

A minhas amigas (e amigo) dos anos mais recentes, com quem conversei longamente sobre a vida em geral e a vida acadêmica em particular, **Júlia Arantes, Pedro Brito, Laura Cohen, Nathália Dias, Carolina Fernandes e Izabela Baptista do Lago.**

Aos amigos de tradução e filosofia, **Gabriel Lago Barroso e Luiz Philipe Rolla de Caux.**

A todas as amigadas da época da Faculdade de Direito, retomadas nos últimos tempos, especialmente a **Daniel Carvalho, Marianne Cruz, Lorena Figueiredo, Laís Lopes, Cíntia Melo, Jorge Conrado de Miranda, Gabriel Rezende, Rômulo Tesch Santana, Marcela Rodrigues Santos, Mariana Rodrigues Santos, Philippe Silva, Thiago Simim, Júlia Valente e Rodolpho Venturini.**

A todo o pessoal do curso de Letras da UFMG, pelo excelente convívio nesses últimos anos, em especial a **Adilson Barbosa Jr., Pedro Beaumont, Viviane Bittencourt, Darla Gonçalves Dias, Sílvia Duarte, Nathalia Greco, Constance von Krüger, Thiago Landi, Carolina Anglada de Rezende, Janine Rocha, Serena Rocha, Yasmin Schiess, Juliana Veloso e Alice Vieira.**

A todas as pessoas incríveis que os Estudos Clássicos e o NEAM colocaram em meu caminho, entre profs. e alunos, **Alexandre Agnolon, George Matias de Almeida Jr., Júlia Batista Castilho Avellar, Patrícia Lucchesi Barbosa, Vanessa Ribeiro Brandão, Marcelo Rocha Brugger, Igor Barbosa Cardoso, Eduardo Cursino de Faria Chagas, Felipe Coelho, Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, João Gabriel Conque, Tatiana Alvarenga Chanoca, Miriam Campolina Diniz, Gustavo Henrique Montes Frade, Gabriel Castilho Gil, Carlos Eduardo Gomes, Gustavo Gomes, Bruna Saraiva Gusmão, Luana Lins, Matheus Lopes, Alexandre Magalhães, Luiz Otavio Mantovaneli, André Luiz Pereira Miatello, Marina Leonhardt Palmieri, Mirtes Emília Pinheiro, Fernando Rey Puente, Douglas Cristiano Silva, Elisete Eustáquio Ferreira da Silva, Martim Silva, Tomaz Pedrosa de Tassis, Nathália Thomazella, Bernardo C. D. A. Vasconcelos e Celso de Oliveira Vieira.**

A toda a minha turma de teatro do grupo Galpão, onde pude experimentar um pouco da arte dramática em 2016, especialmente com quem conversei um pouco sobre a dissertação, **Leandro Geraldo da Silva Acácio, Thays Canuto, Soraia Monteiro, Nádia Natielle e Fernando Salum.**

A toda a comissão organizadora do VII SPLIT, com quem tive a oportunidade de dividir grandes experiências na preparação de um evento acadêmico excepcional e muito marcante para mim, **Rodrigo Ávila de Agrela, Nicole Alvarenga, Alice Bicalho, Nathalia Campos, Laísa Marra, Bianca Magela Melo e Roberto Bezerra de Menezes.**

A todas as pessoas que conheci (e reconheci) no XXI Congresso da SBEC, em 2017, com quem pude conversar sobre muitas das ideias presentes nesta dissertação, em especial a **Isadora Costa Fernandes, Fábio Fortes, Fernando Gazoni, Priscila Gontijo, Juliana Figueira da Hora, Mary Lafer, Camila de Moura, Gustavo Oliveira, Roosevelt Rocha, Waldir Moreira de Sousa Jr. e Danilo de Sousa Tolentino Villa.**

A minhas alunas e meus alunos, de francês, especialmente a **Sebastião Aimone Braga, Eustáquio Guglielmelli, Nathália Mendes, Camila Pontes Pena, Sylvia Fernandes dos Santos, Benigno Rocha da Silva, Éder Américo Silva, Gabriela Silva, Marlene de Moura Teixeira,** quanto de grego antigo, em especial a **Izabella Ercole, Maria del Rocio Mariscal Guzman, Thyago Lima, Larissa Magalhães e Kellen Moraes,** além de linguística comparada e literatura comparada, particularmente a **Camila Barros, Sérgio Rodrigues do Carmo, Luis Bruno Lago Dias, Guilherme Gonçalves, Ana Luiza de Oliveira Melo, José Ronaldo Pereira Jr., Leonardo Caetano dos Santos, Thamara Isabelly Soares Santos, Érika Marina Nascimento Valentim,** além da nossa competente monitora e amiga querida, **Tatiana Bernardes** e das profas., coordenadoras do projeto, **Aléxia Teles Duchowny e Heloísa Maria Moraes Penna.**

A boa disposição de amigos que, com acesso a acervos bibliográficos melhores do que os meus, indicaram e forneceram títulos de difícil acesso, em especial a **Teodoro Rennó Assunção, Antonio Orlando Dourado Lopes, Constantino Luz Medeiros e Douglas Cristiano Silva.**

A minhas correspondentes, **Lorena Lopes da Costa, Renata Faber e Caroline Micaelia.**

A toda a nova família que passei a integrar, por meio da Tatá, em especial a **Valéria Freire de Andrade, Marco Heleno Barreto, Sofia Clark, Lucina Silva,** e ao pessoal das várias turmas, **Davi Cunha Alencar, Thaísa Araújo, Helena Santos Assunção, Gustavo Bicalho, Thaís de Caux, Julia Dinardi, Letícia Birchal Domingues, Natália Ávila Duarte, Mariana Fenelon, Thais Firmato, Davi Aroeira Kacowicz, Pedro Leal, Luiza Morena Alves Lopes, Thaís Lopes, Bruno Demétrio da Luz, Gabriel Machado, Luís Friche Da Matta Machado, Tábata Morelo, Júlia Nascimento, Zoe Di Cadore Olivotto, Carolina Schuch, André Veloso,** além de **Benjamin, Cecília, Inácio, Lia, Rodrigo e Uirá.**

A minha companheira, **Taís Freire de Andrade Clark,** por me suportar sempre.

Ao CNPq, pela bolsa.

Resumo

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*. 2018. 398f + 310f (Apêndice). Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Este trabalho parte de uma análise de algumas teorias influentes sobre as origens do drama, desde suas primeiras formulações na Antiguidade – com as obras de Platão e Aristóteles, além de autores dos períodos helenístico e imperial romano – até seus desenvolvimentos durante a Idade Média, o Renascimento e a Modernidade. Apresentando uma crítica das interpretações que essas teorias oferecem ao *corpus* de fragmentos poéticos e testemunhos antigos relevantes ao estudo do tema, a investigação constitui ela própria uma original arqueologia do drama, na medida em que se posiciona com relação a esses dados da tradição, propondo uma compreensão abrangente e complexa do que fundamenta a constituição gradual dos gêneros dramáticos no período em questão. Colocando em xeque a dicotomia moderna entre religião e política, sua proposta sugere que um fenômeno histórico como esse precisa ser interpretado a partir de diferentes perspectivas a fim de que seja compreendido em toda a sua complexidade. Trata-se, portanto, de um trabalho dedicado a uma questão de Poética, qual seja, identificar a origem dos gêneros dramáticos em Atenas a partir do surgimento gradual das características formais que se revelarão definidoras dos mesmos. Com esse intuito, uma ampla contextualização histórica fundamenta uma série de considerações relativas à origem da tragédia, da comédia e do drama satírico, sobretudo em conexão com o desenvolvimento gradual do ditirambo no período arcaico em toda a Grécia. Contudo, essa investigação pretende ainda constituir uma arqueologia das arqueologias do drama, posto que – colocando em perspectiva certas teorias sobre as origens dos gêneros dramáticos (de forma extensiva, embora não exaustiva) – busca esboçar um panorama hermenêutico amplo o bastante para dar a ver de que forma essas teorias se imbricam em seu contexto histórico, sendo responsáveis não apenas por conformar a compreensão de certos dados relativos ao fenômeno analisado, mas também por definir quais dados não de ser considerados relevantes para a compreensão do mesmo. Nesse sentido, partindo de um exercício metacrítico, o trabalho desenvolve uma série de considerações críticas sobre um aspecto de história da Poética, culminando em apontamentos de caráter metateórico com desdobramentos para suas próprias sugestões de uma nova teoria. Para isso, a ambivalência do termo *arkhē* – presente no étimo da palavra “arqueologia” – será de fundamental importância, pois, entre outros sentidos, remete tanto à noção de “origem” quanto de “poder”. À luz do que essas análises revelam sobre as diferentes arqueologias do drama, é possível defender que as mais diversas (e mesmo contraditórias) propostas teóricas acerca da *arkhē* do drama são necessárias para que se compreendam as nuances do complexo surgimento dos gêneros dramáticos na Antiguidade, bem como suas implicações para uma possível noção de Poética.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia grega; Poética; Drama; Teoria literária; Origens.

Abstract

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Archaeologies of drama: a dramatic archaeology*. 2018. 398f + 310f (Appendix). Dissertation (Master Degree in Literary Studies). Program of Postgraduate Studies in Literary Studies of the Faculty of Letters of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2018.

The present work departs from an analysis of some influential theories about the origins of drama, since its first formulations in Antiquity – mainly in the works of Plato and Aristotle, besides authors of the Hellenistic and the Imperial Roman periods – up to its developments during the Middle Ages, the Renaissance and the Modern Age. Criticizing the interpretations offered by these theories to the corpus of poetic fragments and ancient testimonies relevant to the study of the subject, this investigation constitutes an original archaeology of drama, since it takes a critical position in relation to these traditional data, advancing a comprehensive and complex understanding of what underlies the gradual constitution of the dramatic genres in this period. Questioning the modern dichotomy between religion and politics, its proposal suggests that a historical phenomenon as such ought to be interpreted from different perspectives in order to be understood in all its complexity. It consists, therefore, in a work dedicated to a question of Poetics, *i.e.*, to identify the origins of the dramatic genres in Athens from the gradual outset of the formal characteristics responsible to define them. To this end, a broad historical contextualization underlies a series of considerations relating to the origin of tragedy, comedy and satyric drama, mainly in connection with the gradual development of the dithyramb in the archaic period in Greece. Nevertheless, this investigation intends still to constitute an archaeology of the archaeologies of ancient drama, since – putting in perspective extensively but not exhaustively different theories about the origins of the dramatic genres – it seeks to sketch a hermeneutic panorama wide enough to offer a view of the ways in which these theories are embedded in their historical context, being responsible not only for conforming the comprehension of certain data related to the analyzed phenomenon, but also for defining which data ought to be held relevant to its comprehension. In this sense, departing from a metacritical exercise, the work develops a series of critical considerations about an aspect of the history of Poetics, culminating in notes of a metatheoric character, with implications for its own propositions of a new theory. For this, the ambivalence of the term *arkhe* – present in the etymology of the word “archaeology” – is fundamental, since, among other meanings, it refers to the notions of “origin” and “power”. In the light of what these analyses reveal about different archaeologies of drama, it is possible to defend that the most diverse (and even contradictory) theoretical proposals about the *arkhe* of drama are necessary to clarify the nuances of the complex emergence of dramatic genres in Antiquity, as well as its implications to a possible notion of Poetics.

KEYWORDS: Greek poetry; Poetics; Drama; Literary Theory; Origins.

Sumário

Prólogo	1
1. Teorias das Origens	11
2. Véspera do Drama	45
2.1. Sólon: <i>performance</i> poética, política e religião	46
2.2. Pisístrato: <i>performance</i> política, religião e poesia	60
3. Drama antes do Drama	77
3.1. O drama de Téspis: ator, coros e máscaras	77
3.2. Coros trágicos de Sícion: entre os ritos fúnebres e o culto a Dioniso	90
3.3. Tiranos e Dioniso: ditirambos de Aríon, coros de golfinhos, hinos Homéricos	111
3.4. Arquíloco e Dioniso: o ditirambo arcaico, o festival e o <i>kômos</i>	132
3.5. Homero e as origens da poesia helênica	151
4. Festivais dionisíacos na Ática	166
4.1. Dionísias rurais	169
4.2. Leneias	178
4.3. Antestérias	188
4.4. Dionísias urbanas	200
5. Aurora do Drama	214
5.1. Os anos finais de Pisístrato: política, <i>sympósion</i> e <i>kômos</i>	214
5.2. A corte dos Pisistrátidas: poesia, religião e política	222
5.3. O fim da tirania e o início da democracia em Atenas	235
5.4. Regime democrático: efebias e <i>paidéia</i>	243
5.5. Margens da democracia: dramas satíricos, silenos e dançarinos acolchoados	259
5.6. Inventando a origem dos gêneros poéticos dramáticos: os <i>Fasti</i> atenienses	278
6. Origens das Teorias	284
6.1. Teorias das origens da poesia e do drama em Platão	285
6.2. Teoria das origens da poesia e do drama em Aristóteles	314
Epílogo	346
Glossário	351
<i>Index Locorum</i>	355
Bibliografia	361
Edições e traduções de textos antigos	361
Bibliografia secundária	367

Prólogo

Todo *lógos* sobre a *arkhḗ* fundamenta a *arkhḗ* do próprio *lógos*.

O presente estudo parte de uma análise das mais diversas arqueologias do drama ático – ou seja, de teorias sobre as origens dos gêneros dramáticos na Antiguidade, em Atenas –, avaliando os posicionamentos de certos filósofos e pensadores que se debruçaram sobre essa questão a fim de oferecer uma perspectiva crítica acerca do assunto. Com base em critérios próprios de relevância, essas arqueologias do drama definem um *corpus* de fragmentos poéticos e testemunhos antigos – tanto históricos e filosóficos quanto epigráficos e pictóricos –, interpretando esse material a partir de suas próprias perspectivas teóricas, com juízos críticos acerca dos elementos determinantes para o surgimento do drama – ou de algum de seus gêneros específicos, como a tragédia, a comédia, o drama satírico e, no limite, até o ditirambo arcaico.

Ao longo desta investigação, é preciso que se tenha sempre em mente uma ambivalência fundamental da língua grega: a palavra *arkhḗ* significa, a um só tempo, “origem”, “princípio” e “poder” (entre outros sentidos possíveis). Trabalhando implicitamente essa polissemia, uma série de intuições originais sobre discursos “arqueológicos” emergirá pouco a pouco, oferecendo desdobramentos teóricos substanciais para as reflexões propostas pela pesquisa.

A questão de fundo dessas arqueologias do drama é fundamental para o campo da Poética antiga, na medida em que se constitui como tentativa de definir um gênero poético a partir do surgimento das características que serão responsáveis por distingui-lo dos outros.¹ Todo enunciado discursivo tem formas relativamente estáveis e típicas de construção (BAKHTIN 2016 [1979], p. 38), contudo, essa estabilização possui um estatuto sempre relativo e precário, ganhando forma por meio de estratégias que apenas se consolidam em conjunturas específicas e são, por isso, sempre passíveis de serem alteradas, não apenas pelo emissor, mas também pelo receptor e pelo próprio contexto da enunciação. Dessa perspectiva, os gêneros não podem ser encarados como entidades dotadas de essências fixas e imutáveis – nos moldes do que a preceptística clássica, a estética idealista e o historicismo científico costumam sugerir –, pois, “de um lado, um gênero só se define de modo relativo no interior de um sistema de gêneros e, de outro, um gênero não se define como classe fundada numa gramática de critérios fixos e estritos, em termos de posse ou não de tal ou tal propriedade

¹ Para uma discussão contemporânea do tema, com implicações para uma noção renovada de Poética e de literariedade, cf. os textos de Nabil Araújo (2015; 2017).

linguística” (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p. 25). Nesse sentido, as características distintas de um gênero jamais podem ser determinadas em absoluto, sendo imprescindível que a conjuntura de sua enunciação seja levada em conta pelo estudioso.

Variando de uma cultura para outra, variando na história de uma mesma cultura, os gêneros podem – em dadas condições histórico-culturais e, por conseguinte, limitadas no espaço e no tempo – ser enunciados sob a forma de uma série de regras; regras presidindo tanto à organização linguística (à “dicção” dos textos provindo de um gênero assim definido), quanto a seus modos e circunstâncias de enunciação; regras pertencendo – quando elas são o objeto de uma formulação consciente – às determinações sociais variadas que intervêm para desenhar essa situação de comunicação e transmissão. (CALAME, 1998, p. 91).²

Com base nessas diretrizes, a presente dissertação analisa as mais diversas teorias sobre as origens dos gêneros dramáticos e posiciona-se de forma crítica com relação a suas propostas. Questionando a pertinência de uma dicotomia estanque entre política e religião para o estudo de um fenômeno cultural da Antiguidade, a análise sugere que suas nuances somente podem ser compreendidas a partir de uma abordagem mais ampla e complexa, baseada não apenas em considerações de Poética, mas também de História, Filosofia, Arqueologia, Antropologia e Linguística. Nesse sentido, o surgimento dos gêneros dramáticos em Atenas revela-se um fenômeno cultural cujas motivações, características e consequências precisam ser interpretadas de modo transdisciplinar para que as relações entre os fragmentos poéticos e os testemunhos sobre os poetas – assim como entre os mitos, os cenários retratados nos poemas, a *mímēsis*, a realidade histórica no momento de sua execução, a língua empregada, o público e seu contexto imediato de *performance* – sejam traçadas de forma pertinente e filologicamente convincente.

Ao longo de um estudo pautado por esses pontos, um conceito que se revelou especialmente importante foi o de *performance*. Fundamental para a compreensão de gêneros poéticos numa cultura majoritariamente oral – como era o caso da helênica antiga –, seu sentido foi bem definido por um estudioso contemporâneo nos seguintes termos:

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados [...]. Na *performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta

² As citações em língua estrangeira são sempre traduzidas pelo autor da dissertação, a menos que haja indicação do nome de outro tradutor.

o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 31, trad. Jerusa Pires Ferreira, Ma. Lúcia Diniz Pochat e Ma. Inês de Almeida).

Lançando mão dessa noção de *performance* para a compreensão de momentos fundamentais da história da poesia helênica, a pesquisa sugere que o desenvolvimento de uma consciência aguda sobre a importância dessa dimensão performática do ato poético tenha sido determinante para o surgimento dos gêneros dramáticos na Antiguidade. Executados em contextos com dimensões tanto religiosas quanto políticas, os poemas arcaicos desenvolvem características específicas em resposta a mudanças no quadro sociocultural da *pólis* em que acontecem suas *performances*.

A noção de que toda palavra pode ter a força de um ato e de que os atos – por meio de repetição e treinamento contínuos – convertem-se em hábito é algo que subjaz não apenas ao pensamento antigo, mas é compartilhado por aquilo que emerge da presente investigação. Dando-se conta também dessa dimensão performativa da palavra para os casos estudados, não passa despercebido o fato de que algo dessa mesma natureza tenha acontecido durante o processo de elaboração da própria dissertação: partindo de uma dicção algo hesitante a princípio, a escrita aqui desenvolvida ganhou corpo e adquiriu voz própria por meio de uma longa reflexão sobre a linguagem como *performance*. Pouco a pouco, ela adquiriu mais consciência e passou a manipular os recursos linguísticos disponíveis para si a fim de se tornar ela própria um espaço para performar-se. Nesse sentido, toda *performance* – escrita, poética ou, como se há de sugerir ao longo da dissertação, coral e até mesmo coreográfica – revela-se um processo de formação do sujeito, de subjetivação, ou seja, um performar-se.

A constituição gradual dessa compreensão se fez acompanhar por uma contínua reflexão crítica acerca do objeto pesquisado. Nesse sentido, o contato com diferentes teorias – muitas vezes incompatíveis e, no limite, até contraditórias – converteu-se em possibilidade de colocá-las em perspectiva, com o intuito de se questionarem os pressupostos nos quais estavam baseadas e os desdobramentos críticos e práticos de sua adoção. Por isso, esta dissertação se pretende ainda uma verdadeira arqueologia das arqueologias do drama: partindo de um exercício metacrítico, desenvolve uma crítica histórica de um aspecto fundamental de Poética antiga e, ao mesmo tempo, dá ensejo a um exercício metateórico. A dimensão “dramática” do que é revelado por essa arqueologia das arqueologias está relacionada com a sugestão de que essas teorias frequentemente têm a pretensão de ser “mais do que meras teorias” – como se pudessem revelar a verdadeira origem dos gêneros dramáticos –, embora, ignorando (ou fingindo ignorar) seus pressupostos, não façam mais do

que encontrar no fim da pesquisa aquilo que fora postulado sub-repticiamente no princípio. Esse tipo de constatação só se tornou aqui possível devido a um esforço teórico deliberado, cuja motivação está ligada ainda à percepção de um quadro cada vez mais comum nos estudos literários (não restrito ao campo dos Estudos Clássicos): trata-se de uma espécie de “cegueira teórica”.

Os grandes estudiosos da literatura que ainda são referência em seus campos de estudo tendem a dispor de uma formação sólida em certas abordagens teóricas mais específicas, a partir das quais propõem suas interpretações de um determinado *corpus* literário, fazendo a crítica de suas obras e delineando sua história: neles, teoria, crítica e história literária refletem-se mutuamente, de maneira consciente e deliberada. Tal é o caso de alguém como Wilamowitz-Moellendorff, cujas concepções literárias pautam-se num modelo essencialista e cientificista (segundo o qual a literatura seria a manifestação viva de um *Zeitgeist* [espírito do tempo]), apoiando-se para isso ainda nos pressupostos intencionalistas (na medida em que a intenção dos autores seria o veículo de manifestação desse *Zeitgeist*). Outro caso emblemático é o de Jean-Pierre Vernant, com sua formação no estruturalismo lévi-straussiano e suas importantes análises estruturalistas. Ou, ainda, de Gregory Nagy, com sua concepção de literatura como sistema, nos moldes do estruturalismo saussuriano. Ou, até mesmo, de Simon Goldhill, apoiado nas teorias pós-estruturalistas. Entre muitos outros exemplos possíveis.

Esses estudiosos têm uma formação robusta num sistema teórico específico e, enxergando a literatura a partir dessa *visada*, entram na arena de discussão crítica e de história da literatura munidos do arsenal que suas teorias lhes oferecem. Suas discussões com outros estudiosos da mesma área muitas vezes são motivadas por discordâncias teóricas que têm implicações na prática de leitura e na interpretação de cada um deles. Ainda que alguns pudessem ser acusados de negligenciar deliberadamente os aportes de teorias literárias diferentes daquelas em que baseiam seus próprios estudos, esse seria apenas um tipo de “ponto cego” de suas abordagens: incapazes de enxergar a literatura a partir de visadas teóricas diferentes das suas, esses estudiosos ainda assim possuem um domínio considerável dos desdobramentos implicados por seus posicionamentos teóricos e estão habilitados a tomar parte efetiva nessa arena de discussões.

O verdadeiro problema começa quando uma ideia flexibilizada de formação – responsável por relegar para segundo plano (ou até abandonar) o projeto de uma formação teórica pautada na constituição de um núcleo comum das abordagens epistemológicas possíveis no interior de uma dada área – passa a falsa impressão aos estudantes de ser possível ter “acesso direto aos próprios textos” e extrair deles a própria teoria. Nesse quadro, a

consulta à bibliografia secundária se resume apenas a uma tentativa de encontrar bons argumentos nas leituras dos críticos anteriores a fim de corroborar sua própria interpretação “imediate”. Isso constitui o que se pode chamar de uma verdadeira “cegueira teórica”: ignorando o fato de que a literatura não é um objeto dado no mundo, esse estudioso não vê que toda crítica literária ou história da literatura assume (consciente ou inconscientemente) uma série de pressupostos teóricos. O que é literatura? Qual a relação da literatura assim concebida com a dimensão autoral? Com a obra literária específica? Com o contexto socioespacial e histórico em que foi produzida? Com a linguagem em que foi composta? Com a recepção que lhe foi reservada? Ou ainda, com sua edição e seus meios de divulgação? Essas perguntas, quando deliberadamente ignoradas por um estudioso, recebem respostas subreptícias (que podem ser mais ou menos contraditórias) em seu exercício de crítica literária ou de história da literatura. Quando recorre a itens da bibliografia secundária sem se dar conta dos arranjos teóricos responsáveis por fundamentar esses estudos, frequentemente assume pressupostos dos quais não está ciente e corre o risco de compor uma verdadeira mixórdia de concepções disparatadas ao citar acriticamente Wilamowitz, Vernant, Nagy e Goldhill para corroborar determinadas interpretações relativas a uma mesma passagem.

A perspectiva dessa “cegueira teórica” certamente parecerá nefasta a um campo de estudos que se pretenda dotado de uma capacidade reflexiva e crítica, embora possa ser detectada numa parte considerável dos exercícios de crítica literária publicados atualmente, mesmo em nível acadêmico – e aqui, mais uma vez, o fenômeno não parece se restringir ao campo dos Estudos Clássicos. Muitas das dissertações e teses defendidas nos últimos anos tendem a não articular de forma reflexiva o bastante as citações extraídas de estudos baseados em abordagens teóricas diferentes (quando não mutuamente excludentes, dados seus pressupostos), evitando oferecer uma definição do que entendem por literatura – ou poesia – e esclarecer as relações entre o objeto literário e seu autor, seu contexto de produção, sua linguagem, seus contextos de recepção, sua edição etc.

As discussões críticas (ou metacríticas) e teóricas (ou metateóricas) do presente estudo almejam esclarecer a relevância dessas dimensões para todo trabalho de estudos literários. Ainda assim, o próprio objeto aqui analisado possui, para esse mesmo campo, uma relevância que justifica o esforço empreendido com o intuito de melhor compreendê-lo: os gêneros dramáticos estão na base da Poética clássica, sendo responsáveis por definir e conformar boa parte da produção cultural na história da literatura e das artes em geral. A possibilidade de estudar detidamente o período em que esses gêneros surgem e se consolidam fornece o espaço ideal para reflexões sobre aspectos fundamentais de manifestações poéticas e dramáticas:

representação [*mímēsis*], atuação [*hypókrisis*], fala [*rhēsis*], espetáculo [*ópsis*], cena [*skēnē*], entre outros.

Em vista de uma ampliação da pertinência e do escopo das considerações aqui sugeridas, a presente dissertação abandonou o título que fora proposto no projeto inicial (*Arqueologia da tragédia*) e passou a *Arqueologias do drama*. Tendo constatado a vanidade de toda tentativa de determinar a “verdadeira origem” da tragédia – e, em certa medida, a “verdadeira origem” de qualquer fenômeno mais complexo –, o estudo se deu conta de que seria impossível analisar a fundo o contexto de instituição da tragédia sem levar em conta outros gêneros poéticos e dramáticos com que ela tinha óbvias afinidades (comédia, drama satírico e ditirambo). Nesse sentido, ao contemplar o drama de modo geral e, ao mesmo tempo, os gêneros dramáticos específicos, o presente estudo acredita oferecer reflexões que sejam de interesse não apenas para os Estudos Clássicos, mas para os próprios Estudos Literários e para as Ciências Humanas como um todo. Isso é ressaltado, sem dúvida, pelo caráter transdisciplinar de várias discussões aqui propostas.

Antes de delinear o arranjo geral dos capítulos desta dissertação, cumpre fazer um esclarecimento sobre o tratamento dispensado aos textos e às bibliografias. O texto principal da dissertação está inteiramente em português, com as citações em língua estrangeira sendo prioritariamente traduzidas pelo autor da dissertação (a menos que haja indicação de outro nome responsável pela tradução). Além disso, os termos gregos são transliterados em caracteres latinos. Essas decisões são motivadas pelo desejo de oferecer um texto acessível a todo e qualquer leitor de língua portuguesa. As notas de rodapé, contudo, trazem citações que são mantidas prioritariamente em suas línguas originais. Dessa forma, a literalidade do trecho citado nas notas é respeitada e o leitor tem a possibilidade de conferir por si próprio as palavras solicitadas para elucidar certos pontos laterais da argumentação principal. Antes que a manutenção dessas notas – às vezes, bastante extensas – seja acusada de pedantismo ou de preciosismo excessivo, é preciso notar que a leitura das mesmas permanece como uma *possibilidade* oferecida ao leitor, não sendo em nada imprescindível para a compreensão da argumentação principal. O leitor pode decidir quando e quais notas deseja consultar, de modo que a manutenção das mesmas não constitui nenhum tipo de empecilho ao exercício da leitura, mas o complementa sempre que pareça oportuno ao leitor. Ademais, cumpre observar que existe um glossário com os termos gregos empregados ao longo do texto – para facilitar a compreensão por quem não seja habituado ao vocabulário da área de Estudos Clássicos –, além de um *Index locorum*, remetendo aos principais trechos da dissertação que tratam de passagens específicas de autores antigos. O intuito desse acessório é facilitar a pesquisa

interessada apenas em interpretações pontuais. Além disso, a dissertação se faz acompanhar por um Apêndice com os trechos originais e suas traduções para o português dos textos mais relevantes para um possível estudo sobre as origens do drama ateniense na Antiguidade. Esse Apêndice tem potencial para constituir uma obra independente, na medida em que reúne um *corpus* básico com os fragmentos poéticos e os mais diversos testemunhos antigos – incluindo ainda certas imagens de cerâmica – para que se compreenda o surgimento gradual dos gêneros dramáticos em tal contexto histórico. Ainda assim, a fim de facilitar sua consulta, o Apêndice está fundamentalmente interconectado com o texto da dissertação: para a leitura na versão PDF, inúmeros *hiperlinks* foram criados conectando as referências internas a fim de facilitar sua consulta durante a leitura;³ para a leitura em versão impressa, é recomendável que o Apêndice seja impresso num volume destacado do corpo da dissertação, para que possibilite uma consulta rápida sem que se interrompa o fio da leitura.

Com relação ao arranjo geral dos capítulos, é possível sugerir o seguinte percurso desenvolvido pela argumentação. O primeiro capítulo, “Teorias das Origens”, revisita as mais diversas teorias sobre as origens do drama já defendidas ao longo da história dos Estudos Clássicos e esboça de que forma essas teorias se articulam com aquilo que seus proponentes desejavam projetar nos gêneros dramáticos. Além disso, sugere de que forma uma modificação na compreensão desses gêneros discursivos ao longo da história leva a uma mudança naquilo que deveria ser considerado sua verdadeira *arkhê*: enquanto alguns estudiosos propuseram que o elemento religioso teria sido preponderante para o surgimento e a consolidação desse fenômeno poético, outros defenderam a primazia dos aspectos políticos e econômicos. Essa querela – radicalizada principalmente entre os estudiosos modernos – aponta para uma característica típica da modernidade ocidental, qual seja, sua tendência a ver a dimensão religiosa como algo avesso à dimensão política, e vice-versa. Isso corrobora a intuição básica de que as teorias estão profundamente imbricadas em seu contexto histórico, não apenas conformando a compreensão dos dados relativos a um determinado fenômeno, mas também definindo os dados a serem levados em conta para sua compreensão. Colocando esses aspectos em perspectiva, portanto, este primeiro capítulo sugere que o cisma entre teorias em que não há “nada para Dioniso” e teorias em que há “tudo para Dioniso” – com relação à *arkhê* do drama – deve ser relativizado, sugerindo não existir uma dicotomia tão evidente

³ Essas referências geralmente são destacadas em negrito, bastando que se pressione o botão esquerdo do *mouse* sobre o número da página: ao fazê-lo, a leitura será direcionada ao trecho relevante do Apêndice. Para retornar ao ponto anterior da leitura da dissertação, basta que se pressione a tecla “Alt” e, em seguida, o comando “←” do teclado (ou seja, “Alt + Seta para a esquerda”). A título de teste, que se empregue o seguinte *hiperlink*: ele remete à primeira página do Apêndice. Cf. **Apêndice, p. 0.**

entre religião e política na Antiguidade (principalmente no momento em que surgem os gêneros dramáticos, no final do período arcaico). Uma abordagem mais abrangente e complexa de um fenômeno histórico como esse seria aquela que levasse em conta não apenas dados de ordem política e socioeconômica, mas também poética – com seus desdobramentos religiosos e estéticos –, além de sua dimensão “psicológica”, i.e., suas implicações éticas e filosóficas.

O segundo capítulo, “Véspera do Drama”, empreende uma investigação histórica guiada por esses princípios. Voltando-se para o momento histórico prévio à institucionalização dos concursos dramáticos em Atenas, ele passa em revista os mais diversos fragmentos poéticos e testemunhos relevantes, propondo uma série de considerações sobre os mais prováveis modos de constituição paulatina do drama. Relacionando as *performances* poéticas de Sólon – com suas óbvias preocupações políticas – àquilo que poderia ser compreendido como as *performances* religiosas de Pisístrato – com suas igualmente óbvias preocupações políticas –, a análise sugere a profundidade da imbricação entre *mímēsis*, poesia, política e religião na Antiguidade arcaica. As estratégias de fomento de certas classes populares, ou de certos cultos religiosos, em conexão com profundas mudanças políticas e socioeconômicas, são elementos que apontam para a ascensão gradual de uma divindade popular como Dioniso no horizonte de novas concepções políticas, religiosas e poéticas. Isso subjaz à institucionalização dos concursos dramáticos sob sua proteção em Atenas nesse período. Apesar disso, certos fragmentos e testemunhos relativos aos primórdios das *performances* dramáticas levam a um questionamento sobre o momento inaugural dos gêneros dramáticos propriamente ditos, apontando uma origem anterior a esse momento institucional originário. Daí a pergunta sobre a possibilidade de existência do drama antes da institucionalização do drama.

O terceiro capítulo, “Drama antes do Drama”, volta-se para essa problemática tão cara a uma investigação de Poética antiga, qual seja, tentar definir um gênero poético a partir do surgimento das características formais que serão responsáveis por constituí-lo posteriormente. Levando em consideração aquilo que a tradição elenca como traço definidor dos gêneros dramáticos – a atuação; a combinação entre danças, cantos, gestos e fala; o uso de máscaras; a instituição de um espaço e de um momento especialmente propícios e apartados para sua *performance* –, a pesquisa tenta remontar a um período anterior à institucionalização dos concursos dramáticos em Atenas a fim de apontar elementos do drama em *performances* anteriores àquelas atribuídas a Téspis: os coros trágicos de Sícion (talvez executados por Epígenes), os ditirambos que Aríon organizou em Corinto e Tarento, além dos ditirambos

mais antigos executados por Arquíloco em Paros. As associações apontadas ao longo dessas análises sugerem a existência de um movimento cultural mais amplo envolvendo diferentes áreas da vida na sociedade arcaica entre povos de regiões tão distantes quanto a Ática (Atenas), o Peloponeso (Sícion, Corinto e Esparta), a Magna Grécia (Siracusa e Tarento), as ilhas do Egeu (Paros, Naxos e Lesbos), a Jônia (Mileto) até o litoral dos sírios, na Palestina. Essas regiões conectam-se a partir de relatos que lidam com a difusão de um produto cultural (o ditirambo) e suas associações religiosas (com Dioniso), comerciais (com o vinho e a cerâmica), além de poéticas (com outras *performances* corais, como o peã), suscitando uma rede de associações na base da formação histórica dos gêneros dramáticos posteriormente institucionalizados em Atenas.

O quarto capítulo, “Festivais dionisíacos na Ática”, propõe um panorama dos contextos de *performance* em que esses gêneros dramáticos passam a ser executados, levando em conta os aportes trazidos pelas considerações dos dois capítulos anteriores, responsáveis por sugerir a importância dos festivais em honra a Dioniso para o surgimento e consolidação das *performances* dramáticas no final do período arcaico em Atenas. Algumas reflexões de dimensão mais hipotética são avançadas nesse capítulo e no seguinte – “Aurora do Drama” – a fim de que se compreendam as possíveis nuances no desenvolvimento histórico de gêneros dramáticos mais específicos como a tragédia, a comédia e o drama satírico. Para isso, a pesquisa leva em conta testemunhos históricos e pictóricos, além de fragmentos poéticos do período, e avança uma série de proposições sobre a instituição de uma nova ordem política e militar em Atenas (com Pisístrato, seus filhos e, posteriormente, Clístenes) em suas relações com o desenvolvimento das *performances* poéticas – principalmente em suas modalidades corais, tais como as que vieram a ser associadas à tragédia, à comédia, ao drama satírico e ao próprio ditirambo (em seu formato reconfigurado por Laso de Hermíone, com os coros cíclicos). Esses apontamentos sugerem a profundidade das relações entre poesia, religião e política para a Antiguidade, confirmando algo de que já se suspeitava anteriormente.

Encerrando com aquilo que estivera na base da inquietação responsável por mover esta pesquisa, o último capítulo, “Origens da Teoria”, volta a considerar certas teorias sobre as origens do drama. Depois da longa e profunda investigação das fontes antigas que fundamentavam as mais diversas teorias sobre a *arkhé* dos gêneros dramáticos, este estudo encontra-se em posição favorável para reavaliar os pressupostos e as motivações por trás dessas teorias. Ao dar-se conta da multiplicidade e da variedade dos dados disponíveis a quem queira estudar um fenômeno complexo como o surgimento dos gêneros dramáticos em Atenas, torna-se possível compreender a liberdade com que cada teoria manipula esses dados

a fim de fundamentar e, mais do que isso, justificar os pressupostos e as motivações responsáveis por implicar uma série de atitudes práticas para com o fenômeno estudado.

Como se vê, a presente dissertação faz um longo percurso que parte da história das teorias sobre as origens do drama, passa por considerações sobre os momentos constitutivos dos gêneros dramáticos na Antiguidade e – após ter ampliado o horizonte de suas perspectivas – volta mais uma vez a considerar as teorias sobre as origens do drama. Dando-se conta da importância e da influência das formulações propostas por Platão e Aristóteles, o estudo acaba por indicar formas renovadas de se compreender o imbricamento entre as teorias das origens e as origens das teorias.

1. Teorias das Origens

Assim então, como quando Frínico e Ésquilo encaminhando a tragédia para mitos [*mýthous*] e sofrimentos [*páthē*], perguntou-se: “O que isto tem a ver com Dioniso?”, igualmente parece-me muito justificado dizer com frequência àqueles que arrastam algum enigma para o banquete: “Ó pessoa, o que isto tem a ver com Dioniso?”⁴
- Plutarco, *Questões conviviais*, 615a

Um dos maiores cismas no campo dos Estudos Clássicos dedicados ao drama ático é metonimicamente representado pela posição de certos *scholars* com relação ao adágio referido por Plutarco na epígrafe que abre este texto. Se o significado daquilo que afirma o autor das *Vidas Paralelas* parece manifesto, no sentido de que Frínico e Ésquilo teriam sido poetas inovadores ao modificarem o tradicional conteúdo da tragédia, abandonando a exclusividade de temas propriamente dionisíacos, por outro lado, muito se questionou sobre a veracidade factual desse adágio como argumento para uma origem pretensamente ritualística – e ligada ao culto de Dioniso – por parte do fenômeno trágico, quiçá do fenômeno dramático.

A primeira teoria mais desenvolvida sobre a origem do drama remonta a Aristóteles,⁵ embora seu mestre, Platão, tenha sugerido em alguns de seus diálogos de que forma parecia entender o arranjo dos gêneros poéticos helênicos (por exemplo, em *Rep.* 3.394b-d, e em *Lg.* 3.700a-b). Suas sugestões serão oportunamente trabalhadas, mas por ora convém conduzir a exposição de forma mais geral através da análise que Aristóteles ofereceu à questão. No intuito de fundamentar a origem do gênero poético que virá a ser descrito como essencialmente ligado à mimese de uma ação capaz de suscitar, por meio da compaixão [*éleos*] e do temor [*phóbos*], a purificação [*kátharsis*] dessas emoções (*Poet.* 6.1449b24-27), o filósofo aventa a seguinte ideia: uma manifestação improvisada do ditirambo – forma poética

⁴ Em tradução. Para o texto original, cf. **Apêndice, p. 158.**

⁵ É difícil definir ao certo se as reflexões aristotélicas são preponderantemente *teóricas* ou *históricas*. Conforme um importante comentador da *Poética*, Gerald Else (1965, p. vii-viii): “*Indeed it cannot be said too early or too often that anyone who deals with the origin of tragedy is theorizing. Aristotle theorized, and so must we; he had too few facts to do otherwise, and so have we.*” Em outra parte de seu estudo sobre a tragédia, Else contrapõe “*theory*” à noção de “*demonstration*” (ELSE, 1965, p. 11, n. 3). Wilamowitz (1907 [1889], p. 48), ao contrário, defende o valor histórico da obra aristotélica, tomando-a como ponto de partida para sua teoria sobre a origem da tragédia: “*nicht mehr Aristoteles der aesthetiker sondern Aristoteles der historiker ist der ausgangspunkt unserer betrachtung.*” A bibliografia recente sobre o assunto continua igualmente dividida. Para uma crítica do emprego de Aristóteles como fonte histórica, cf. ADRADOS, 1983, p. 33. Para uma defesa do ponto de vista contrário, segundo o qual Aristóteles teria tido acesso a uma documentação muito mais vasta, por meio da qual desenvolveu uma argumentação verdadeiramente confiável, cf. LUCAS, 1968b, p. 80; FLASHAR, 1997, p. 50.

que é reconhecida por sua ligação com os cultos do deus do vinho,⁶ embora Aristóteles não mencione a divindade nominalmente em seu texto – teria sido a *Urform* [arquetipo] do que posteriormente viria a se tornar o espetáculo trágico apresentado nas Grandes Dionísias em Atenas, não sem antes ter tido uma fase satírica (*Poet.* 4.1449a9-15).⁷ Da mesma forma, uma manifestação improvisada dos cantos fálicos estaria na origem do gênero cômico. Esse esquema teórico desenvolvido pelo Estagirita – cerca de dois séculos após o fenômeno que ele pretende descrever – apresenta os principais elementos de uma compreensão acerca da origem do drama que, desde a própria Antiguidade, se tornou difundida entre os estudiosos do assunto. Em que pese a dificuldade para explicar de que maneira o ditirambo original teria se tornado satírico para apenas posteriormente engendrar a tragédia, muitos especialistas partem desse esquema geral para tentar compreender o surgimento do fenômeno dramático na Hélade.⁸ Além disso, partindo da constatação de que o ditirambo seria um gênero poético presente nos cultos em honra a Dioniso, muitos autores trabalham com a possibilidade de que o próprio Aristóteles estivesse aludindo a uma origem essencialmente dionisíaca da tragédia.⁹

Os testemunhos e fragmentos de uma série de poetas, lexicógrafos e estudiosos de Alexandria, Roma e Bizâncio demonstram que eles conheciam as teses principais do Estagirita, embora se contrapusessem, em muitos casos, justamente à noção de um estágio satírico anterior à tragédia e enfatizassem antes a relação entre o ritual dionisíaco e a origem dos gêneros dramáticos. Valendo-se da notícia de que “somente na época em que a tragédia já havia encontrado sua forma definitiva é que Prátinas de Fliunte (princípios do século V) teria introduzido o drama satírico em Atenas” (LESKY, 2010 [1938], p. 66),¹⁰ os alexandrinos não viram outra possibilidade que não desenvolver teorias diferentes, e que lhes fossem mais

⁶ O fato é assente, mas para uma indicação recente da fortuna crítica, cf. KOWALZIG; WILSON, 2013, p. 7-13.

⁷ Para uma seleção dos principais trechos em que a questão das origens das poesias dramáticas é tratada por Aristóteles, em sua *Poética*, cf. **Apêndice, p. 98.**

⁸ Para uma compreensão do tratamento oferecido por Aristóteles à questão, seria preciso lê-lo não apenas à luz daquilo que seu mestre, Platão, propôs sobre questões poéticas em seus diálogos, mas também do método aristotélico habitual de investigação científica (tal como em *Analíticos posteriores* e *História dos animais*, por exemplo). Uma abordagem segundo tais diretrizes foi desenvolvida por Depew (2007, p. 126-49), ao considerar que, embora Aristóteles tome por históricas ou costumeiras as informações de que se vale na *Poética*, é preciso ter sempre em mente um detalhe sobre seu arranjo de gêneros poéticos em tal obra: “*The point is that there is a systematic, even a priori, element in Aristotle’s argument.*” (DEPEW, 2007, p. 131).

⁹ Muitas das teorias a serem aqui revistas apresentam tal ponto de vista, embora a questão não receba tratamento unânime na bibliografia secundária. Um dos maiores responsáveis por difundir entre o público lusófono (e mesmo por suplementar de forma dionisíaca) a teoria aristotélica da tragédia é Eudoro de Sousa (1986a). Nesse sentido, não é coincidência que Brandão (2012, p. 98) tenha usado um jogo de palavras justamente com o já referido adágio para avaliar a obra de tal acadêmico: “A pergunta, portanto, sobre a posição e o papel que teve a *Poética* de Aristóteles no percurso intelectual de Eudoro de Sousa parece que pode encontrar uma resposta satisfatória: tudo para Dioniso.” E completa: “[...] parece que a missão que Eudoro se impôs, trabalhando com a *Poética*, foi restituir a Dioniso o que cria de Dioniso, produzir, digamos, um *Aristóteles dionisíaco.*” (BRANDÃO, 2012, p. 98).

¹⁰ Tradução de J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. No original, cf. LESKY, 1964 [1938], p. 55.

familiares, para a compreensão das origens do fenômeno dramático. Nesse sentido, Lesky, um filólogo austríaco, escreveu as seguintes palavras em meados do séc. XX:

Na grande cidade cosmopolita de Alexandria, com seu movimento intenso, e que podemos imaginar fosse tão desumana como a vida das grandes cidades em geral, despertara-se uma forte inclinação para tudo quanto fosse campestre, simples e, de permeio, um vivo interesse pelo popular. Podemos comparar este fato, ainda que somente em seus aspectos mais externos, com fenômenos análogos de nossa época. Só que, em nosso caso, pelo menos ocasionalmente, surgiu um saber profundamente alicerçado acerca das fontes inesgotáveis de energia a que podemos e devemos recorrer, se quisermos que nosso povo permaneça vivo, ao passo que lá se observa mais um interesse nascido do contraste, um interesse que se manifesta na criação literária e na investigação dessas coisas e, às vezes, permite captá-las realmente. Assim, os costumes rurais áticos das oferendas e da vindima, diversões campestres, como o saltar sobre os odres, haviam-se convertido em coisas dignas de apreço e de conhecimento. E já que nesse ambiente também se tropeçava em Dioniso, a quem sempre pertenceu a tragédia e, além disso, em Téspis, o mais antigo tragediógrafo de que há notícia, relacionou-se a origem da tragédia com as festas rurais da Ática. (LESKY, 2010 [1938], p. 67, trad. J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik).¹¹

Essa teoria alexandrina sobre a origem da tragédia – esboçada em suas linhas gerais acima por Lesky – teve imensa influência sobre os demais estudiosos e poetas antigos que se dedicaram ao assunto, aparecendo, inclusive, na obra de alguns dos mais proeminentes autores latinos, como Virgílio e Horácio.¹² Em todo caso, uma das fontes alexandrinas que parece ter oferecido a mais acabada versão de uma lenda conectando a origem da tragédia à figura de Dioniso – e não especificamente ao ditirambo ou aos sátiros – é a que se encontra justamente num poeta do período helenístico:

Eratóstenes, em *Erígone*, escreveu que Dioniso teria, de algum modo, fundado ele mesmo a tragédia. Com efeito, enquanto ele ensinava a Icário a cultura da vinha, um bode comeu a pequena vergõntea; como punição, ele foi abatido e Icário com seus familiares escorcharam-no, inflaram seu couro e fizeram uma brincadeira que consistia em ver quem poderia dançar sobre o couro cheio de ar [*askōliasmós*]; a maioria caía e o vencedor recebeu o couro cheio de vinho – daí nasceu a festa ática do odre que o fim de *Acarnenses* representa de modo tão claro; os dançarinos receberam em partilha a carne assada e executaram uma dança em honra ao deus em volta da carne. Essa quadrilha foi nomeada “canto do bode” e daí nasceu a tragédia, que um icário, Téspis, espalhou por toda a Ática muitos séculos mais tarde, percorrendo o interior (como seu ancestral Icário, que espalhara a cultura da vinha), com o rosto coberto de mosto de uva. Daí proveio o “jogo do

¹¹ No original, cf. LESKY, 1964 [1938], p. 55.

¹² Para uma seleção de trechos de autores alexandrinos e greco-romanos sobre temas afins às origens do drama, cf. **Apêndice, p. 107-223.**

fermento”, a *trygōidia*, que é como a comédia se chamava no tempo antigo. (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 61).

Essa versão da história – que apresenta um grau considerável de consistência com relação às evidências então disponíveis aos estudiosos alexandrinos¹³ – é retomada inúmeras vezes durante a própria Antiguidade e seu principal interesse consiste justamente no fato de que proponha uma explicação alternativa à de Aristóteles para o surgimento da tragédia – ignorando, ou antes, contrariando a noção de uma precedência do elemento satírico sobre a tragédia.¹⁴ Além disso, é de se notar, nessa teoria, a presença de elementos culturais típicos das obras supérstites de escritores e estudiosos do período helenístico, oferecendo um mosaico representativo de seus interesses por mitologia, aspectos locais de cultos religiosos, além de certa predileção por ambientes rústicos e pastoris.¹⁵

Não é por acaso que os fragmentos da obra de um Calímaco contenham hinos complexos, trazendo detalhadas informações sobre cultos locais, ou ainda, um poema como os *Aetia* [*Causas*], consistindo em uma elegia dividida em quatro livros, onde o poeta interroga as Musas sobre mito, história e ritual.¹⁶ Da mesma forma, a poesia de Teócrito apresenta um interesse considerável por temas agrestes – ainda que tratados de forma sofisticada e idealizada –, sendo possível afirmar que sua obra, mesmo nos idílios onde não aborda diretamente a temática pastoril, jogue com os limites entre campo e cidade, simplicidade e sofisticação, ingenuidade e perspicácia, levando a uma reflexão sobre aspectos tradicionalmente relegados para o segundo plano pela maioria das obras do período clássico. Não é de se estranhar, portanto, que em seu *Idílio* 26, Teócrito apresente uma versão do mito de Dioniso, Penteu e as bacantes no alto dos montes agrestes de Tebas, confirmando o interesse da poesia helenística por essa divindade, seus mitos e seus ritos.¹⁷

¹³ O próprio Wilamowitz admite tal consistência, embora, posto que o testemunho de Eratóstenes contraria diretamente os dados dispostos por Aristóteles na *Poética* – os quais são tomados *a priori* por Wilamowitz como mais confiáveis –, ele se veja obrigado a ressaltar o seguinte: „*es sind constructionen, keine überlieferung. sie müssen schon deshalb fallen, weil das aristotelische zeugnis mit ihnen unvereinbar ist, nach welchem die tragödie aus dem dithyrambos stammt.*” (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 62-3). Para mais detalhes sobre as teses alexandrinas, cf. ADRADOS, 1983, p. 57-61; GERALDO, 2017, p. 102-46.

¹⁴ Cf. SOLMSEN, 1947, p. 274.

¹⁵ Cf. ONIANS, 1979, p. 50-2; FOWLER, 1989, p. 29-31; KENNEDY, 1989, p. 201-2. Para um panorama geral sobre o drama grego no período helenístico, cf. MILES, 2016.

¹⁶ Para mais detalhes sobre os hinos e os *Aetia*, bem como para o texto grego e suas traduções, respectivamente para o francês e para o português, cf. CALLIMAQUE, 1972, p. 201-316; p. 35-81; WERNER, 2012; SILVA, 2014, p. 27-39. Para o modo como Calímaco lida com a herança elegíaca em seus epigramas (incluindo uma tradução dos mesmos para o português), cf. SILVA, 2014, p. 40-131.

¹⁷ Para mais detalhes sobre as obras de Teócrito, além do texto grego de alguns dos idílios atribuídos a ele, acompanhados de suas traduções para o português, cf. NOGUEIRA, 2012; MAGALHÃES, 2013. Uma tradução para o português, acompanhada do texto grego do *Idílio* 26, também é oferecida no **Apêndice, p. 108**.

Outro autor com uma obra responsável por apresentar traços típicos desse período é Herodas, com seus *Mimiambos*. Essas peças curtas, combinando características dos mimos e da tradição iâmbica, não apenas misturavam diferentes gêneros literários (como é comum tanto em obras helenísticas, quanto nos próprios dramas cômicos), mas diferentes registros, justapondo expressões e objetos baixos àqueles de caráter elevado: como resultado, fronteiras estanques são borradas e certas caracterizações tradicionais vêm a ser questionadas.¹⁸ De especial interesse aqui é o fragmentário *Mimiambo* 8 – composto numa 1ª pessoa do singular que é a *persona* do próprio Herodas.¹⁹ Nele desenrola-se uma cena cômica em que um senhor, incapaz de dormir, conta um sonho a uma de suas escravas: ele estava conduzindo um bode [*trágos*], quando encontrou um grupo de pastores (v. 26), entre os quais estava presente Dioniso em trajes dramáticos (v. 28-33), e, na sequência, aconteceu uma disputa de *askōliasmós*, que foi vencida por “Herodas” (v. 41-7), embora o resultado tenha sido contestado por um velho e o conflito só tenha sido apaziguado depois de um jovem ser chamado a testemunhar. Após relatar isso, “Herodas” interpreta o próprio sonho, notando que o bode seria “um dom de Dioniso” e que seus poemas ganhariam fama [*kléos*] usando o metro do “velho Hipônax” (v. 78). Tal como sugerido por Rosen (1992, p. 209), uma série de traços indica a profundidade da relação desse poema fragmentário com a noção alexandrina de que Dioniso e a poesia dramática estariam relacionados com um ambiente de festividade rústica: o bode, os pastores, Dioniso (vestido em trajes dramáticos), a competição de *askōliasmós* – todos esses elementos evocam os festivais dramáticos em honra a Dioniso, enquanto a querela entre “Herodas” e o velho (representando talvez Hipônax e sua tradição colíâmbica), tal como vem a ser arbitrada pelo jovem (representando certamente o próprio Dioniso), não deixa de ter interessantes ressonâncias com as *Rãs* de Aristófanes (MILES, 2016, p. 56). Levando em conta esses aspectos, é possível especular o seguinte:

Nesse contexto de disputa dionisiaca, “Herodas” vê seu bode [*trágos*], o dom de Dioniso, despedaçado, usado em ritos e devorado por um grupo de pastores (v. 69-71). Esses eventos não apenas evocam um rito dionisiaco, como também uma das muitas histórias relativas às nebulosas origens da tragédia, que dizem estar fundadas no sacrifício de um bode durante uma *performance* coral (*trag-oidos* = canção do bode). [...] Essa é apenas uma das etiologias da tragédia, mas ecoa bem com os eventos do *Mimiambo* 8,

¹⁸ Para comentários sobre os *Mimiambos* de Herodas, com o texto grego e a tradução para o espanhol, cf. respectivamente: HERODAS, 1971; 1981. Para reflexões sobre o mimo no período helenístico, cf. RODRIGUES, 2014; MILES, 2016, p. 55-7.

¹⁹ O texto grego e uma tradução bastante atenta ao caráter fragmentário desse poema são oferecidos ao fim do artigo de Rodrigues (2014, p. 200-4). Para uma tradução mais especulativa – à luz do que propõe a tradução espanhola do texto de Herodas (1981) –, também acompanhada do texto grego, cf. **Apêndice, p. 111.**

ainda mais com a presença do coro de pastores e o propósito de Herodas de justificar sua própria criação poética, o *Mimiambo*. Herodas estava abertamente estabelecendo vínculos com as vastas tradições dos dramas cômicos e trágicos, além da mitologia relacionada às próprias origens da *performance* dramática como parte do louvor a Dioniso. (MILES, 2016, p. 57).

Embora outros autores desse período nem sempre apresentem sua visão sobre essas questões de forma tão explícita quanto é feito no *Idílio* 26 de Teócrito ou no *Mimiambo* 8 de Herodas (o que certamente se deve ao estado fragmentário em que seus textos sobreviveram), é seguro afirmar seu interesse geral por aspectos relativos ao campo, à simplicidade e à origem das coisas (contrastados com a urbanidade, o rebuscamento e uma ideia de “atualidade”, que também são aspectos típicos de autores helenísticos). Conforme outra estudiosa das manifestações culturais desse período:

Poetas helenísticos descreviam cenas da natureza em obras de arte. Eles também descreviam em sua arte a própria natureza. Eles estavam preocupados – em descrições tanto de sua reprodução em obras de arte quanto de sua realidade – com sua doçura. Algo desse sentimento parece ter derivado dos líricos arcaicos e pode ser visto como uma forma de arcaização. Contudo, os poetas helenísticos aumentaram-no e desenvolveram-no. (FOWLER, 1989, p. 23).

Isso é evidente nos breves vislumbres que certos autores desse período concedem de suas concepções sobre as origens agrestes do drama, em passagens específicas de suas obras. Essas concepções são retomadas algumas vezes durante o período da República e do Império Romano, vindo a ser transformadas e suplementadas com detalhes adicionais responsáveis por estreitar ainda mais profundamente as relações entre Dioniso e os gêneros dramáticos. Dentre as principais fontes posteriores para a história de Icário e a origem do drama, é possível citar Varrão (*R.R.* 1.2.18-20), Virgílio (*G.* 2.380-96), Horácio (*Ars* 220-84), Higino (*Astr.* 2.4), e, entre outros, Nono de Panópolis (47.1-265), que podem ter se valido do poema de Eratóstenes ou de outras fontes antigas para escrever suas respectivas versões da história.²⁰ Retomando justamente alguns desses testemunhos e fragmentos, o filólogo espanhol Adrados propõe uma continuação à história de Icário (acima iniciada por Wilamowitz):

Na sequência, vem a história de como os campesinos – aos quais Icário dá o vinho e que acabam por acreditar-se envenenados – assassinam Icário e enterram-no; como sua filha Erígone o busca e o encontra, seguindo seu cão

²⁰ Para mais detalhes, cf. os testemunhos e fragmentos arrolados no **Apêndice**, p. 126; p. 128; p. 130; p. 146; p. 208. Para a relação entre esses autores, bem como a bibliografia sobre o assunto, cf. SOLMSEN, 1947.

que carrega seus farrapos sangrentos; o suicídio de Erígone, enforcando-se na árvore sob a qual está enterrado seu pai e que é seguido pelo das jovens campesinas; e, no final de tudo, a celebração da festa em que acontecem o *askōliasmós*, a brincadeira em balanços, por parte das meninas (em lembrança de Erígone enforcada) e, sem dúvida, os jogos cênicos mencionados por Virgílio. (ADRADOS, 1983, p. 58-9).

Essa concepção sugere de que forma o desenvolvimento de uma dada teoria sobre as origens de um gênero poético – no caso, do gênero dramático – numa dada época é conformado por crenças e valores típicos dessa época. O apreço por certas noções de rusticidade e simplicidade, relacionadas ao campo, está presente de forma mais ou menos evidente nas obras de todos os autores acima mencionados e ajuda a explicar suas ideias sobre o surgimento de um gênero poético prestigioso como o drama clássico ateniense. Contudo, como o próprio adágio referido por Plutarco o demonstra, a ligação da poesia dramática com o deus (se é que de fato esteve presente em suas origens) parece ter se rompido muito cedo – uma vez que o ápice da atividade de Frínico e Ésquilo data de algumas décadas após a instituição dos concursos trágicos em Atenas.

A obra dramática de autores latinos, como Plauto, Terêncio e Sêneca, por exemplo, foi responsável por uma revitalização considerável do drama enquanto gênero poético ainda vivo, sendo digno de nota que a pantomima, a retórica e certas concepções filosóficas tenham exercido uma influência considerável sobre uma série de transformações no modo como os dramas passaram a ser compostos e executados, em clara diferença com relação ao que se dera na Atenas do período clássico.²¹ Ademais, os diferentes textos dramáticos latinos foram mais importantes do que seus “antecessores” gregos para a permanência de uma ideia básica a respeito do drama ao longo da maior parte da Idade Média – principalmente na região ocidental da Europa, onde o conhecimento do grego nunca se consolidou da mesma forma que o do latim.²²

Ainda que o imaginário medieval tenha sido em larga medida pautado por uma perspectiva moralizante – de visada cristã – no que diz respeito aos enredos dramáticos (principalmente trágicos), é preciso salientar que uma diversidade de práticas dramáticas (BARNES, 2010) e concepções teóricas coexistiu ao longo desse período (SYMES, 2010). Muitos foram os autores cristãos que escreveram contra o drama nos primeiros séculos do cristianismo, mas, mesmo após a adoção oficial dessa religião pelo Império Romano, a

²¹ Para detalhes desse processo, cf. DUPONT, 2003 [1985]; GILDENHARD, 2010; CARDOSO, 2011, p. 13-9; BERTHOLD, 2014 [1968], p. 69; MANUWALD, 2016.

²² Apesar do sucesso de formas dramáticas como a pantomima, a popularidade do drama helênico decresceu continuamente a partir do séc. I E.C. (SYMES, 2016, p. 102). Ainda assim, certas formas de drama religioso parecem ter subsistido em Bizâncio, cf. BERTHOLD, 2014 [1968], p. 171-83.

necessidade constante de espetáculos públicos levava antes a uma atitude de relativa tolerância e convivência (ainda que tensa).²³ Nesse sentido, não é de se espantar que certas concepções relativas ao drama antigo tenham sobrevivido – mesmo que de forma bastante peculiar – em escritos de autores cristãos. Para Bóecio (*Phil. cons.* 2.2), por exemplo, escrevendo entre os sécs. V e VI, as tragédias apresentam a ação da Fortuna sobre os bens mundanos, que são assim desmascarados em sua dimensão ilusória.²⁴ Já para Isidoro de Sevilha (*Orig.* 18.45), escrevendo poucas décadas depois, “os poetas trágicos são os que cantavam os feitos antigos e criminosos dos reis, com uma canção lutuosa para o povo espectador”.²⁵ A variedade de concepções é tamanha ao longo dos escritos medievais que uma estudiosa chega a sugerir cinco diferentes sentidos para o emprego de palavras relacionadas ao étimo de tragédia em obras desse período: i) referência histórica ao gênero poético surgido na antiga Atenas; ii) referência negativa à tragédia como uma prática pagã; iii) metáfora para divisões perigosas no interior da Igreja, incluindo os “erros” dos judeus e dos heréticos; iv) referência negativa a um evento disruptivo na história de uma comunidade; v) referência (negativa ou positiva) a práticas de *performance* contemporâneas, em comparação com práticas litúrgicas.²⁶ O mais interessante é que, ao contrário do que se afirma normalmente, autores da Idade Média – tal como elencados na *Patrologia Latina (PL)* – demonstram ter tido contato com diferentes ideias sobre tragédia e drama, tanto em seu sentido “original” quanto em vários dos sentidos que a palavra veio a adquirir com o passar do tempo.

Da perspectiva de uma pesquisa sobre “arqueologias do drama”, contudo, importa salientar a permanência de diferentes teorias das origens em autores medievais. Na gramática latina de Prisciano, tal como formulada por Rábano Mauro (*Excerptio de Arte grammatica Prisciani*, PL 111.668), no séc. IX, pode ser encontrada a seguinte descrição das diferenças entre os principais gêneros dramáticos gregos: “[A] comédia diferencia-se da tragédia porque na tragédia heróis, líderes e reis são introduzidos; na comédia, questões humildes e até mesmo privadas: naquela, luto, exílio e sangue; nessa, amores e raptos de virgens.” Essa descrição se faz ainda acompanhar por um relato antropológico das circunstâncias curiosas em que a tragédia teria surgido: “Tragédia [*tragoedia*], como querem alguns, vem de *trago* e *ode*,

²³ Para detalhes desse curioso processo histórico, cf. BARNES, 2010.

²⁴ Em paráfrase. No original: “*Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu Fortunam felicia regna vertentem?*” (*Phil. cons.* 2.2).

²⁵ Em tradução. No original: “*Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant.*” (*Orig.* 18.45).

²⁶ Cf. SYMES, 2010 (esp. p. 343).

porque se afirma que certa vez os autores trágicos foram premiados com um *tragos*, isto é, um bode, como prêmio por seu canto.²⁷

Algo análogo está presente também nos escritos de Freculfo, bispo de Lisieux (*Historiae* 3.17, PL 106.989-90).²⁸ Mas a mais interessante passagem é a de um gramático irlandês do séc. IX, fluente em grego antigo e residente em Liège, Sedúlio Escoto. Em seu comentário à gramática de Donato, ele afirma o seguinte:

“Tragédia” é derivada da palavra grega *trágos*, isto é, “bode”, já que quem compunha um canto recebia um bode como prêmio – daí afirmar o poeta: “Com canto trágico, com efeito, concorreu ao bode vil” [Hor. *Ars* 240]. Ou ainda, “tragédia” é derivada da palavra grega “traconodon” [cf. *trakhýnō*], isto é, um canto duro e lamentoso, já que é composto de batalhas e matança de homens. A tragédia assim pode ser tida por um canto nomeado a partir dos bodes por duas razões: seja porque os antigos gregos, ao voltar da guerra, sacrificavam tantos bodes quanto haviam matado de homens; seja porque aquele que compunha um canto sobre uma batalha recebia como prêmio um bode. Ou ainda, “tragédia” pode ser derivada da palavra grega *trygía*, isto é, “borras”, já que quem compunha esse tipo de canto recebia borras; donde Horácio: “os rostos unguídos de borra” [*Ars* 277]. Daí *tà tragémata* serem chamados os pequenos agrados, que em latim são “sobremesas [*bellaria*]”. (Sedúlio Escoto, *Arte gramática de Donato*, Livro 2).²⁹

Como se nota, por mais que os dramas antigos – tanto gregos quanto latinos – não tivessem uma difusão ampla o bastante para serem objeto de obras específicas sobre suas definições, origens e efeitos (tal qual se dera entre os antigos, como Platão, Aristóteles e Horácio, por exemplo), é inegável que autores medievais tinham consciência da importância cultural do assunto e da problemática relativa a ele.³⁰ Enquanto informações mais precisas sobre as modalidades de *performance* dramática tornavam-se cada vez mais distanciadas desses autores – a maioria deles sendo, inclusive, levada a imaginar que a “cena” seria uma espécie de *pulpitum*, a partir do qual os poetas recitariam seus versos, sem qualquer aporte gestual ou cênico mais desenvolvido –, a redescoberta gradual dos textos dramáticos antigos possibilitou uma revitalização contínua dos estudos sobre o drama, além de novas composições dramáticas.³¹

²⁷ Ambos os trechos em tradução (Rabanus Maurus, *Excerptio de Arte grammatica Prisciani*, PL 111.667-8). Para detalhes do latim, cf. **Apêndice, p. 225.**

²⁸ Cf. SYMES, 2010, p. 346.

²⁹ Cf. **Apêndice, p. 225.**

³⁰ Para um panorama do teatro na Idade Média, cf. BERTHOLD, 2014 [1968], p. 185-267. Para uma crítica à imagem tradicionalmente negativa da Idade Média na história da recepção do drama antigo, cf. SYMES, 2016.

³¹ Para mais detalhes desse processo, principalmente a partir da obra de Sêneca, cf. GUASTELLA, 2016, p. 81-100.

Esse movimento de redescoberta dos textos clássicos, promovido de forma mais efetiva a partir de fins da Idade Média e início do Renascimento, teve como consequência uma revalorização dos autores antigos e uma renovação da poesia composta nas línguas românicas a partir de modelos fornecidos por eles (SYMES, 2016, p. 117-20). A invenção da tecnologia de impressão mecânica permitiu uma difusão muito mais ampla dessas obras – organizadas em novas edições que continham muitas vezes os textos originais acompanhados de traduções, a fim de tornar sua leitura mais acessível –, dando azo a um período de recriação dos gêneros dramáticos e de novos manuais de poética:

[É] no século XVI, também, que começa a processar-se uma reformulação do teatro, com a criação de novas peças inspiradas na Antiguidade, o que determinaria profundas e radicais transformações no mundo artístico. Na Itália, os teatrólogos gregos passaram a ser considerados como os modelos a serem seguidos; a *Poética* de Aristóteles voltou a ser estudada e discutida; crescia o desejo de oferecerem-se ao público peças “modernas” escritas em *volgare* e construídas nos moldes gregos. (CARDOSO, 2011, p. 21).

As mais diversas regiões da Europa testemunharam, a partir dessa época, um verdadeiro renascimento do drama, com a composição de peças de temática mitológica, escritas em competição aberta com as obras já “clássicas”, de autores latinos e gregos difundidos em novas edições e traduções. O novo contexto cultural oferecia amplas oportunidades de renovação da arte e da língua: assim surgiu a ópera na Itália, o teatro elizabetano na Inglaterra, o teatro do *Siglo de Oro* na Espanha, o teatro clássico na França e o drama barroco [*Trauerspiel*] na Alemanha.³² Ainda que a complexidade desse movimento cultural não permita o emprego de generalidades inevitavelmente redutoras e deformadoras, é lícito afirmar que esse quadro geral só foi tornado possível por uma retomada explícita e consciente de um diálogo silencioso (ainda que perene) com as obras da Antiguidade. E, no interior desse diálogo, a “redescoberta” da *Poética* aristotélica cumpriu uma função única para o processo de revalorização do drama e de constituição da modernidade estética ocidental. Ultrapassando a influência que as doutrinas estéticas alexandrinas e romanas tiveram durante o início do Renascimento italiano, essa obra tornou-se verdadeiramente constitutiva do pensamento poético ocidental desde o séc. XVI. Conforme um estudioso contemporâneo:

³² Para uma visão geral sobre o tema, cf. BERTHOLD, 2014 [1968], p. 269-379; CARDOSO, 2011, p. 20-9. Para estudos específicos sobre a recepção do drama antigo em diferentes lugares da “modernidade” europeia, cf. SCHIRONI, 2016 (Itália); KENWARD, 2016 (Inglaterra); WINSTON, 2016 (Inglaterra); ROMERO, 2016 (Espanha); DE CAIGNY, 2016 (França); WYLES, 2016 (França); HARST, 2016 (Alemanha).

A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica. Sobretudo as prescrições acerca da completude e da extensão da trama desempenharam um papel particularmente importante na doutrina clássica das três unidades e em sua correção por Lessing. O mesmo vale para a doutrina do medo e da compaixão, cujas numerosas e contraditórias interpretações levam a uma poética histórica da tragédia. (SZONDI, 2004 [1961], p. 23, trad. Pedro Sússekind).

O privilégio de que desfrutou a *Poética* de Aristóteles como grande autoridade em termos de reflexão sobre a composição poética desde o séc. XVI até o séc. XIX (incluindo muitos autores do séc. XX) e o privilégio de que desfruta o drama – principalmente em sua vertente trágica – no interior da *Poética* aristotélica são fatos que indicam a importância adquirida pelos gêneros dramáticos no interior daquilo que veio a constituir a literatura moderna no Ocidente. A esse respeito, é preciso analisar de forma mais detida a influência teórica que Aristóteles veio a exercer a partir desse período, não apenas para a renovação dos estudos dramáticos ou para a formulação de uma poética do drama, mas para a constituição de uma nova forma de filosofia.

Roberto Machado (2006), em *O nascimento do trágico*, analisa a leitura que Corneille e Lessing fizeram da *Poética*, destacando a importância do momento que precede a constituição definitiva de uma “filosofia do trágico” (conforme a expressão de Peter Szondi). Nessa espécie de “arqueologia do trágico”, Machado revisita as tradições francesa e alemã de poética da tragédia, tal como representadas por dois de seus mais eminentes pensadores. Corneille, por um lado, propõe uma leitura moralizante das tragédias gregas e da *Poética* aristotélica, adotando uma perspectiva cristã – que é a do classicismo francês – para compreender a catarse como uma “purgação das paixões por meio da piedade e do temor [*la purgation des passions par le moyen de la pitié et de la crainte*]”, da perspectiva não apenas do público da peça mas também de suas personagens (CORNEILLE, 1857 [1663], p. 18-9).³³ Lessing, por outro lado, coloca-se mais próximo dos gregos e lê Aristóteles de forma mais atenta: segundo ele, o efeito de uma tragédia não seria sentido pelas personagens, mas se restringiria ao público (fato que explicaria a importância de uma ação unitária e coesa), de modo que a catarse seria justamente a purificação dos sentimentos suscitados pelo efeito trágico (LESSING, 2005 [1767-8], p. 113-4).³⁴ Ainda que Lessing mantenha uma leitura

³³ Cf. MACHADO, 2006, p. 33.

³⁴ Tradução de Manuela Nunes. A referência aqui é ao 74º fascículo do 2º volume da *Dramaturgia de Hamburgo*, relativo ao dia 15 de janeiro de 1768.

moralizante da catarse aristotélica, na medida em que a considera uma “escola da compaixão que faz o homem se aperfeiçoar, tornando-se cada vez mais humano” (MACHADO, 2006, p. 42), é sob influência de sua leitura na Alemanha que uma filosofia do trágico surgirá pouco a pouco, a partir dessa poética do drama mais tradicional.

O divisor de águas desse novo momento é Kant e a ruptura provocada pela publicação de suas três *Críticas*. Respondendo aos questionamentos radicais colocados pelo pensamento kantiano, Schiller faz um primeiro esboço do que poderia ser considerado uma interpretação ontológica da tragédia, inaugurando um tipo de abordagem que viria a ser desenvolvida posteriormente nas reflexões de Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche. Conforme Roberto Machado (2006, p. 48-9):

Se a tragédia apareceu, na modernidade, como o primeiro modelo do pensamento dialético, quando se pensa sua relação com a filosofia de Kant isso significa basicamente duas coisas: em primeiro lugar, que a tragédia foi vista como modelo de uma solução ao que Kant chamou de “antinomia”, no segundo capítulo, “A antinomia da razão pura”, do Livro II da “Dialética transcendental” da *Crítica da razão pura*; em segundo lugar, que o conflito trágico apresentado pela tragédia foi pensado a partir da teoria kantiana do sublime, exposta na “Analítica do sublime” da *Crítica da faculdade do juízo*, por um deslocamento do privilégio que Kant concede à natureza, quando trata dos juízos de beleza e de sublime, para o campo da arte. (MACHADO, 2006, p. 48-9).

Nos autores para os quais a tragédia deixa de ser um gênero dramático, concebido em circunstâncias históricas específicas – tal como era o caso para Platão e Aristóteles –, o surgimento de uma filosofia do trágico se dá muitas vezes a expensas do tratamento filológico interessado em definições sobre o drama na Antiguidade, suas origens e seus possíveis efeitos. As consequências dessa cisão foram radicalizadas na Alemanha com a consolidação de um campo de estudos filológicos – dedicado ao estudo dos textos e autores antigos, a partir de seu próprio contexto histórico –, em contraposição ao espaço que veio a conquistar uma filosofia de base idealista, como aquela de Hegel.³⁵ Antes de seguir uma das trilhas dessa bifurcação, qual seja, aquela que mais interessa ao presente estudo e que consiste no desenvolvimento de um campo de estudos específico para a compreensão do surgimento dos gêneros dramáticos na Antiguidade, convém fazer um breve comentário sobre as concepções de Schiller a esse respeito.

³⁵ Para detalhes desse processo, cf. BERNAL, 1987, p. 281-400; READINGS, 1996, p. 54-88; MARCHAND, 2011.

Escrevendo ainda num momento em que o drama, a filosofia e a filologia podiam ser tratados a um só tempo, sem prejuízo epistemológico para nenhum desses campos, Schiller afirma o seguinte no prefácio de sua peça, *A noiva de Messina*:

Como se sabe, a tragédia grega originou-se do coro. Mas assim como ela, historicamente e com o correr dos tempos, se emancipou dele, pode-se dizer também que poética e espiritualmente, nele teve a sua origem, e que, sem essa pertinaz testemunha e esse esteio da ação, ter-se-ia feito dela uma obra poética totalmente diversa. A abolição do coro e a redução desse poderoso órgão sensível à figura de um modesto confidente, figura essa sem caráter e de enfadonha repetição, não representou, pois, de forma alguma, a notável melhora da tragédia de que se gabavam os franceses e seus arremedadores. (SCHILLER, 1964 [1803], p. 70, trad. Flávio Meurer).

Essa concepção de Schiller sobre as origens da tragédia (e, no limite, também do drama) no canto coral é o que fundamenta sua ideia sobre o papel a ser executado pelo coro: constituir uma muralha viva que o drama estende à sua volta a fim de se isolar totalmente do mundo real, evitando o naturalismo e salvaguardando a ilusão poética e dramática do enredo. Esses pontos foram retomados pelo próprio Nietzsche e parecem ter em Aristóteles uma de suas possíveis fontes antigas. O mais interessante, contudo, é que esse parágrafo preceda um outro em que Schiller tece considerações sobre o assunto da tragédia antiga – em seu caráter público –, sugerindo, portanto, a vocação coletiva e política da tragédia com base em sua origem coral. Conforme Schiller:

A tragédia antiga, que, originariamente, só se ocupava com deuses, heróis e reis, precisava do coro como de um acompanhamento necessário. Achara-o na natureza e o usava porque o tinha achado. As ações e os destinos dos heróis e reis são já de si coisa pública, e o eram ainda mais naqueles singelos tempos primordiais. Consequentemente, na tragédia antiga, o coro era mais um órgão natural, que provinha da própria forma poética da vida real. (SCHILLER, 1964 [1803], p. 70, trad. Flávio Meurer).

Essa concepção schilleriana estava de acordo com as ideias defendidas em outros de seus escritos sobre poesia e estética (tal como em *Sobre a poesia ingênua e sentimental*), sendo digno de nota o modo pelo qual concilia o rigor filológico com as preocupações estéticas de um dramaturgo criativo, sob as exigências de uma orientação filosófica precisa. Essa característica – presente ainda em escritos de outros autores do período, como Goethe ou os irmãos Schlegel, por exemplo – torna-se, contudo, cada vez mais rara, à medida que certas

concepções tecnicistas sobre a universidade e seu papel vêm a se tornar hegemônicas na Alemanha e, a partir daí, no restante do mundo.³⁶

O intuito do presente estudo, no entanto, não é compreender o desenvolvimento da universidade na contemporaneidade, mas visitar sucintamente os diferentes modos por que as mais variadas teorias sobre as origens do drama vieram a ser propostas ao longo da história. Diante do exposto acima, terá ficado claro que as compreensões acerca das origens do fenômeno dramático variam consideravelmente segundo as circunstâncias históricas, em consonância com as preocupações e interesses dos estudiosos, sem que pareça ter havido qualquer possibilidade de consenso com relação a isso. Ademais, já deve estar claro que existe uma relação profunda entre o que cada um deles considera a verdadeira origem do drama e a ideia que faz sobre a “verdade” do próprio drama (ou, de forma ainda mais geral, sobre a “verdade” da própria arte). De todo modo, a ligação entre a origem do drama e questões estéticas, religiosas e políticas tem recebido os mais diversos tratamentos desde fins do século XIX – seja por meio da postulação de uma “fase satírica” em seu desenvolvimento, de uma origem ditirâmbica ou coral, de considerações sobre a dimensão social de sua *performance* pública, ou ainda, da influência de lendas etiológicas em que figuram Dioniso e entidades afins.

A questão parece ter tomado as proporções de um abalo sísmico no interior da prestigiosa *classische Altertumswissenschaft* [filologia clássica alemã], quando o então jovem Friedrich Nietzsche publica, em 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [*O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música*].³⁷ Seu autor retoma muitas das ideias em voga na época, tais como as teorias de Schopenhauer e Wagner,³⁸ embora, ao desenvolvê-las no seio de um campo de estudos já consolidado e enrijecido, proponha uma série de críticas e sugestões de mudança à abordagem acadêmica tornada tradicional na filologia alemã. Partindo de considerações acerca da tragédia clássica, nas quais os conceitos

³⁶ Esse longo processo é resumido nas seguintes palavras por Readings (1996, p. 54), num trecho extraído do livro que dedica ao estudo e à análise de suas complexidades: “*The characteristic of the modern University is to have an idea that functions as its referent, as the end and meaning of its activities. As I mentioned earlier, in general the modern University has had three ideas. The story begins, as do so many stories about modernity, with Kant, who envisioned the University as guided by the concept of reason. Kant’s vision is followed by Humboldt’s idea of culture, and more recently the emphasis has been on the techno-bureaucratic notion of excellence.*”

³⁷ Quatorze anos depois da primeira publicação, surge uma nova edição com o título *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (tendo por prefácio o famoso „*Versuch einer Selbstkritik* [Tentativa de uma autocrítica]“). Essa segunda edição fornece o texto traduzido por Guinsburg na excelente versão brasileira da obra de Nietzsche (2007).

³⁸ Para uma exposição das leituras do Nietzsche de então, com indicações bibliográficas sobre o assunto, cf. LATACZ, 1998, p. 18-21.

de Dionisíaco e Apolíneo são retrabalhados como linhas de força essenciais da arte helênica,³⁹ Nietzsche critica severamente aquilo que chama de socratismo (identificado por ele à figura de Eurípides na tragédia clássica)⁴⁰ e reavalia os principais posicionamentos no campo da estética de seu tempo,⁴¹ propondo uma tomada de posição mais vigorosa do estudioso acadêmico diante do mundo.⁴² Com relação às origens da tragédia, o autor defende que elas teriam se dado nas representações ritualísticas da paixão de Dioniso, dilacerado pelos Titãs, e que toda tragédia posterior seria uma variação dessa *Urform* [protótipo]: Prometeu, Édipo e outros seriam tão-somente máscaras daquele proto-herói, o deus do vinho.⁴³ Um resumo de todos os detalhes contidos nesse grande livro excederia o escopo desta breve exposição, mas é importante salientar que Nietzsche propõe uma verdadeira revolução, em seu tempo, na forma positivista que a academia alemã de maneira geral, e especificamente no campo da filologia clássica, tinha como *modus operandi*.⁴⁴

A reação da comunidade acadêmica é quase imediata e não menos virulenta do que os ataques dirigidos a ela. O igualmente jovem Wilamowitz-Moellendorff (tendo então vinte e três anos) redige um panfleto no qual se posiciona diretamente contra tudo o que fora defendido por Nietzsche.⁴⁵ Refutando seus principais pontos, sob alegação de que sua argumentação carecia de consistência, o texto de Wilamowitz vale-se de profunda ironia para desmobilizar as principais teses de seu adversário e termina com um argumento *ad hominem* no qual afirma assentir que Nietzsche empunhe o tirso e viaje da Índia para a Grécia, cercado de tigres e panteras, desde que desista de sua cátedra como professor de filologia clássica e não mais exerça sua influência sobre a juventude alemã (WILAMOWITZ, 1872, p. 32).

Esse debate desenrola-se nos meses seguintes e importantes figuras, tais como Richard Wagner e Erwin Rohde, manifestam-se abertamente em defesa de Nietzsche, mas o resultado

³⁹ Os primeiros nove capítulos do livro de Nietzsche (2007, p. 25-66) são os que mais se ocupam com essas questões. Para um resumo desses argumentos, cf. LATACZ, 1998, p. 22-24.

⁴⁰ Essa matéria é tratada em grande parte pelos capítulos 10 a 15 do livro (NIETZSCHE, 2007, p. 66-89).

⁴¹ Para um apanhado das teorias estéticas então em voga, tais como as de Winckelmann e Lessing, cf. SWEET, 1999, p. 347-350.

⁴² A segunda metade do livro de Nietzsche, sobretudo, dirige-se nesse sentido (NIETZSCHE, 2007, p. 94-142).

⁴³ O capítulo 10 do livro de Nietzsche explicita claramente essas ideias sobre a origem ritualística da tragédia a partir da representação dos sofrimentos de Dioniso (NIETZSCHE, 2007, p. 66-69).

⁴⁴ Vale a pena ter em mente o que ressalva Else (1965, p. 10) com relação à teoria nietzscheana da origem da tragédia propriamente dita: “*For us here, concerned as we are with the origin of tragedy, the remarkable thing is not the explosive revolutionary force of Nietzsche’s book but its traditional and conventional basis. The Birth of Tragedy does not present any new theory of the origin; it simply visualizes, visionarizes, an outline of events suggested in Aristotle’s Poetics. The catalyst was Wagnerian opera, but the source was Aristotle.*”

⁴⁵ Vale lembrar que seu título era: *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches, Ord. Professors der class. Philologie Zu Basel, Geburt der Tragödie*. Para uma retomada do debate promovido pelas violentas críticas de Wilamowitz às ideias de Nietzsche, cf. GROTH, 1950; HÜBSCHER, 2016, p. 32-49. Para uma tradução em português dos principais textos envolvidos nessa discussão – e importantes reflexões sobre os mesmos –, cf. MACHADO, 2005.

imediatamente do escândalo conduz a seu fracasso acadêmico e à despedida definitiva da filologia clássica (no semestre seguinte à querela, apenas dois alunos matriculam-se em seu curso na Universidade da Basileia).⁴⁶ Por outro lado, a carreira de Wilamowitz consagra-se e ele se torna uma das figuras cuja influência se faz mais valer nesse campo de estudos desde as últimas décadas do séc. XIX até meados do séc. XX: apesar de sua morte em 1931, a amplitude de sua obra continua exercendo grande fascínio e influência sobre filólogos do mundo inteiro.⁴⁷

Como não podia deixar de ser, o próprio Wilamowitz – alguns anos após a querela com Nietzsche – dedica um trabalho ao desenvolvimento e à exposição de suas principais ideias acerca da tragédia: *Einleitung in die Griechische Tragödie* [Introdução à tragédia grega].⁴⁸ No capítulo que aí oferece à compreensão do fenômeno trágico, o filólogo alemão avança uma série de princípios ao estudo da tragédia que teriam enorme impacto sobre esse campo de estudos pelas próximas décadas: defesa da historicidade das considerações aristotélicas sobre a origem da tragédia e, num sentido mais limitado, do drama satírico e da comédia (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 49); surgimento independente da comédia com relação à tragédia (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 51-6); caráter evolutivo do processo de formação dos diversos gêneros poéticos helênicos, da épica ao ditirambo, passando pela elegia, sob os auspícios de um *Zeitgeist* [espírito do tempo] helênico (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 56-81); formalização paulatina da tragédia a partir do amálgama inicial pouco diferenciado de um ditirambo primitivo cantado por sátiros nos folguedos e procissões em honra a Dioniso (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 81-4);⁴⁹ importância de individualidades geniais no desenvolvimento e aprimoramento da poesia trágica, como Téspis, Ésquilo e Sófocles (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 85-95); além da retomada de temas da lenda guerreira como o principal aspecto no caminho de engrandecimento da tragédia a partir de sua origem mais popular e humilde (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 95-107). Essas são as

⁴⁶ Cf. GROTH, 1950, p. 188.

⁴⁷ Para uma análise da ascendência de Wilamowitz sobre a filologia clássica alemã do séc. XX, cf. LATACZ, 1998, p. 26-29; HÜBSCHER, 2016, p. 44-53.

⁴⁸ A primeira versão desse texto precedia, à guisa de prefácio, sua edição comentada do *Héracles* de Eurípides, publicada em 1889. Esse “prefácio” era composto de quatro capítulos, sendo o segundo aquele que se dedicava mais especificamente ao surgimento e à definição da poesia trágica („*Was ist eine attische Tragödie?*”). Para mais detalhes acerca das publicações desse texto de Wilamowitz, cf. NOIROT, 2001, p. XXI-XXXVI.

⁴⁹ Essa ideia seria o ponto principal da teoria de Wilamowitz para a compreensão da origem da tragédia, por meio do qual tentaria resolver a aparente contradição existente no texto aristotélico entre a seriedade do ditirambo e a comicidade do coro de sátiros. Nas palavras de Adrados sobre a questão: “*La hipótesis fue formulada por vez primera en la introducción a la obra del gran filólogo alemán Eurípides, Hekakles. Esencialmente consiste en unir los dos datos relativos al Ditirambo y al satyrikón imaginando la existencia de un antiguo ditirambo cantado por un coro de tragoi o machos cabríos; con ello etimologiza la palabra tragedia (tragoídfia) en el sentido de «canto de machos cabríos».*” (ADRADOS, 1983, p. 27-8).

principais teses de seu trabalho, a partir das quais se desenvolvem suas impressionantes considerações históricas, poéticas e textuais – fruto de uma demonstração virtuosística da erudição filológica alemã do séc. XIX.

As ideias de Wilamowitz têm uma influência incomensurável sobre as gerações seguintes de filólogos, ainda mais sobre aqueles que especificamente se debruçam sobre o estudo do drama e suas origens. Há, por um lado, os que concordam com as principais teses avançadas por ele e partem delas para propor novas considerações e refinamentos teóricos, por outro, aqueles que percorrem caminhos alternativos e opõem-se diretamente a algumas de suas ideias.⁵⁰ É certo que o estudo de Wilamowitz está bem marcado por traços característicos do período em que foi desenvolvido: resquícios de uma concepção romântica de literatura,⁵¹ uma visão idealista, de viés hegeliano, da história e da civilização, além de uma abordagem positivista em sua leitura e interpretação dos textos.⁵² A circunscrição de seu tratamento àquilo que há de mais característico na epistemologia do séc. XIX é responsável por colocar seu trabalho numa posição delicada quando o arcabouço epistemológico desse período passa a ser questionado. E, por uma ironia do destino, justamente a obra de Nietzsche é uma das grandes responsáveis por possibilitar esse movimento de questionamento às premissas fundamentais do pensamento oitocentista.

Com a abertura gradual desse novo horizonte epistemológico, a partir da virada do séc. XX, as principais ideias e teses de Nietzsche gradualmente voltam à cena. Seu livro sobre as origens da tragédia começa a ser recepcionado de forma paulatinamente mais positiva, a princípio no campo dos estudos literários, posteriormente pelos estudos filosóficos e, finalmente, pela própria filologia clássica que antes o rechaçara.⁵³ A querela tem sido reavivada em vários *fronts* desde então e muito do que se discute orbita a questão da origem

⁵⁰ Indicação evidente disso é o fato de um livro abrangente como o de Adrados (1983) dividir sua primeira parte – *Estado de la cuestion y metodos de estudio* – em três seções: i) *Aristóteles, Wilamowitz y sus seguidores*; ii) *Las teorías no aristotélicas*; iii) *Hacia un nuevo planteamiento de los orígenes del Teatro*. Ou seja, na visão do filólogo espanhol, há aqueles que seguem Aristóteles – devido, em grande parte, ao respaldo que o estudo de Wilamowitz oferece às teses aristotélicas –, aqueles que se opõem ao Estagirita e uma nova abordagem, a que o próprio Adrados pretende avançar em seu livro. Para uma crítica contumaz às premissas de Wilamowitz e de seus seguidores, cf. ADRADOS, 1983, p. 21-57.

⁵¹ Para uma apresentação dos principais elementos que compõem o romantismo alemão, desde os *Frühromantiker* até a ascensão da estética e dos autores responsáveis pela difusão das ideias de gênio, originalidade e individualidade, cf. ARAÚJO, 2006, p. 126-49.

⁵² Para uma revisão dos principais autores responsáveis pelo desenvolvimento das mais diversas abordagens científicas do texto, no séc. XIX, típicas também da forma como a filologia clássica é praticada a partir desse período, cf. ARAÚJO, 2006, p. 149-68.

⁵³ Para uma breve revisão dos principais autores que recepcionaram o livro de Nietzsche no séc. XX, cf. SWEET, 1999, p. 346, n. 2. Para um balanço entusiasta de tal recepção, cf. LATACZ, 1998, p. 26-31.

ritualística do drama – ligada ou não ao culto de Dioniso –, bem como sobre a definição e a essência do fenômeno dramático.⁵⁴

Em seu balanço sobre algumas teorias da origem do drama, Henri Jeanmaire (1970, p. 322) propõe a seguinte análise:

Sem dúvida, não é um simples acaso que as mais significativas dessas teorias tenham sido feitas há cerca de quarenta anos – ou mesmo desde o fim da primeira década do presente século. É o momento em que a atenção dos filólogos se volta para o problema da origem e do caráter religioso do teatro na Grécia, devido à difusão da literatura etnográfica e à renovação dos estudos de história religiosa comparada que colocam em relevo a associação entre representações de caráter dramático e cerimônias religiosas, entre os mais diversos povos; essas pesquisas ilustram, em particular, a relação que elas constataam frequentemente entre a origem do teatro e as manifestações de personagens com máscaras. (JEANMAIRE, 1970, p. 322).

No início do século XX, um grupo que passa a ser chamado de *Cambridge Ritualists* [Ritualistas de Cambridge] torna-se o principal responsável por desenvolver algumas dessas ideias e difundi-las em outras áreas das ciências humanas, sociais e das artes em geral.⁵⁵ Os grandes nomes dessa corrente de pensamento são Jane Harrison, Gilbert Murray e Francis Cornford (nem todos professores de Cambridge, ao contrário do que o nome do grupo poderia sugerir). Suas principais teses no que concerne ao surgimento do drama podem ser encontradas num livro de Harrison, *Themis*, publicado em 1912. Nele a autora critica a religião homérica como um produto posterior e artificial, desenvolvido pela civilização políade da Hélade e, portanto, já não inerentemente religioso. Em seu primeiro livro, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* [Prolegômenos ao Estudo da Religião Grega],

⁵⁴ Aqui talvez seja interessante lembrar que, apesar do extremismo de seu posicionamento inicial, o próprio Wilamowitz reconhece a importância de Dioniso para a *definição* da tragédia (ainda que seja preciso salientar sua viva oposição à ideia de uma *origem* dionisíaca do fenômeno trágico, cf. WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 56-61). Como bem o lembra Eudoro de Souza, o liame entre o espetáculo trágico e o deus do vinho transparece na definição “notabilíssima” do “grande helenista que foi Wilamowitz-Moellendorff”, na qual se lê (conforme tradução do próprio Eudoro) que tragédia “é um trecho da lenda heróica, completo em si mesmo, poeticamente elaborado em estilo elevado, com o fim de ser representado, como parte integrante do culto público, no santuário de Dioniso, por um coro de cidadãos atenienses e dois ou três atores.” (SOUZA, 1986a, p. 77). Essa é a tradução da definição com que o filólogo alemão encaminha a conclusão de seu capítulo dedicado ao surgimento da tragédia: „eine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem stile für die darstellung durch einen attischen bürgerchor und zwei bis drei schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen gottesdienstes im heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden.“ (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 107).

⁵⁵ Outro estudioso importante para o desenvolvimento, nessa época, de uma teoria acerca das origens ritualísticas da tragédia – ainda que não esteja ligado ao grupo dos *Cambridge Ritualists* – é William Ridgeway. Em seu *The Origin of Tragedy*, de 1910, Ridgeway tenta demonstrar que cultos aos heróis difundidos amplamente em território helênico teriam sido absorvidos num dado momento pelo culto dionisíaco e estariam na base do fenômeno trágico. Alguns dos detalhes dessa teoria serão retomados em momento oportuno, mas por ora basta circunscrever sua teoria àquelas que veem grande importância no ritual religioso, embora fazendo remontar as origens da poesia trágica, em última instância, ao culto dos heróis mortos, não a Dioniso.

publicado em 1903, Harrison já o suspeitava, mas, segundo a autora, suas suspeitas só seriam reforçadas após a leitura do livro de Murray, *Rise of Greek Epic [Surgimento da Épica Grega]*, de 1907. Somente a partir de então suas investigações a conduzem até a ideia de que Dioniso e os cultos de mistério seriam essencialmente diversos do culto de deuses olímpicos e, para a compreensão dessas diferenças, a estudiosa vale-se de dois importantes marcos teóricos: por um lado, para definir o que ela considera *religião*, a filosofia de Bergson; por outro, para compreender o aspecto de massa do fenômeno dionisíaco, os estudos de Durkheim (HARRISON, 1912, p. viii-ix). Além dessas teorias, a abordagem da autora combina ideias de Nietzsche com as premissas da antropologia imperialista, ultra racionalista e individualista de James Frazer.⁵⁶

No tocante à instituição da tragédia propriamente dita, o livro de Harrison traz um breve excuro escrito por Murray no qual o autor sugere que as formas primevas da poesia trágica teriam suas origens nos ritos sazonais de morte do *daímōn eniautós (Year-Spirit)* [Nume-Anual]. Nas palavras com que o próprio autor explica as premissas de suas teorias, ele esclarece o seguinte:

Esta nota pressupõe certos pontos de vista gerais sobre a origem e a natureza essencial da tragédia grega. Ela assume que a tragédia é em sua origem uma dança ritual, um *Sacer Ludus*, representando normalmente o *Aítion*, ou a suposta Causa histórica, de alguma prática ritual [...]. Além disso, ela assume, de acordo com o peso esmagador da tradição antiga, que a Dança em questão é original ou centralmente a de Dioniso; e ela vê Dioniso, nessa conexão, como o espírito do Dítirambo ou o *Drômenon* Primaveril [...], um '*Eniautós-Daímōn*', que representa a morte cíclica e o renascimento do mundo, incluindo o renascimento da tribo pelo retorno de heróis ou ancestrais mortos. (MURRAY, 1912, p. 341).

Como se nota pelas formulações do autor – nas quais se resente certa fraseologia de um então florescente campo de estudos que tinha em Frazer um de seus expoentes –, uma antropologia de caráter universalista estaria na base das explicações avançadas para a compreensão do fenômeno trágico. Não é à toa que os *Cambridge Ritualists* receberam também a alcunha de *Classical Anthropologists* [Antropólogos Clássicos]. Aqui seria interessante apontar os embriões de uma tendência que se desenvolveria e teria seu ápice algumas décadas mais tarde (não apenas na antropologia, mas também nas ciências humanas de modo geral): a abordagem estruturalista. Ainda em seu breve excuro, Murray propõe uma

⁵⁶ Para mais detalhes da crítica a essa abordagem, cf. CSAPO; MILLER, 2007, p. 25.

análise que tenta chegar aos aspectos estruturais mínimos subjacentes a toda tragédia, afirmando o seguinte:

Se examinarmos o tipo de mito que parece subjazer a várias celebrações de ‘*Eniautós*’, nós encontraremos:

1. Um *Agôn* ou Disputa, o Ano contra seu inimigo, Luz contra Trevas, Verão contra Inverno.
2. Um *Páthos* do Nume-Anual, geralmente uma morte ritual ou sacrificial, na qual Adônis ou Átis é morto por um animal tabu, o *Phármakos* apedrejado, Osíris, Dioniso, Penteu, Orfeu, Hipólito feito em pedaços (*sparagmós*).
3. Um *Mensageiro*. Pois esse Pathos jamais, ou raramente, parece ser executado de fato sob os olhos da audiência. (A razão para isso não é difícil de ser sugerida.) Ele é anunciado pelo mensageiro. ‘A novidade chega’ de que Pã, o grande, Tamus, Adônis, Osíris está morto, e o corpo é frequentemente trazido sobre um caixão. Isso conduz para
4. Um *Thrênos* ou Lamentação. Especialmente característico, contudo, é um choque de emoções contrárias, a morte do antigo sendo também o triunfo do novo [...].
5. e 6. Uma *Anagnôrisis* – descoberta ou reconhecimento do *Daímōn* morto ou mutilado, seguido por sua Ressurreição ou Apoteose ou, em certo sentido, sua Epifania em glória. Isso eu devo chamar pelo nome geral *Teofania*. Ela acontece naturalmente com a *Peripéteia* ou extrema mudança de sentimento do luto para a alegria.

Observe-se a sequência em que isso normalmente deve acontecer: *Agôn*, *Páthos*, *Mensageiro*, *Thrênos*, *Teofania*, ou, devemos dizer, *Anagnôrisis* e *Teofania*. (MURRAY, 1912, p. 342-3).

Essa compreensão de uma estrutura básica da tragédia (que teve sua teoria correspondente adaptada por Cornford para também abarcar a comédia) exerce um enorme impacto cultural em sua época. Na literatura, escritores como D. H. Lawrence e T. S. Eliot mostram claras afinidades com a concepção de arte desenvolvida pelos ritualistas. Além disso, pode-se dizer que as teorias de Murray e Cornford são as responsáveis por tornar a antropologia de Frazer compatível com a psicologia de Jung e com aquilo que virá a se tornar os estudos de Vladimir Propp, Joseph Campbell e mesmo as análises estruturais da narrativa.⁵⁷

Como não poderia deixar de ser, contudo, a concentração de esforços num dos polos da cada vez mais consagrada dicotomia “tudo para Dioniso vs. nada para Dioniso” gera uma reação igualmente forte no polo contrário. O trabalho fundamental nesse sentido deve-se aos

⁵⁷ Para uma indicação da bibliografia relativa a esses tópicos, cf. CSAPO; MILLER, 2007, p. 26-32. Esses autores citam ainda a importância das teorias ritualísticas para o teatro de vanguarda do séc. XX, tal como no caso de Antonin Artaud e mesmo para as primeiras peças de Bertolt Brecht. Essa importância é evidente no projeto do *Théâtre de la Cruauté* e em muitas das proposições então revolucionárias da teoria cênica de Artaud (tal como desenvolvidas nos ensaios contidos em seu livro, *Le théâtre et son double*). Cf. ARTAUD, 1964.

esforços de Pickard-Cambridge, também nas primeiras décadas do séc. XX.⁵⁸ O helenista britânico, voltando-se contra aquilo que lhe parecia uma panaceia de teorias meramente especulativas e, no mais das vezes, pouco plausíveis (conforme se lê no prefácio de seu livro de 1927), resolve reunir e analisar do ponto de vista mais estritamente filológico as evidências textuais, sem descurar do material arqueológico, para a compreensão dos gêneros dramáticos – recusando-se, contudo, a aceitar a quantidade infindável de dados da antropologia comparativa, bem como as inúmeras extrapolações de cunho filosófico e psicológico, então comuns nas leituras de certos intérpretes. A limitação dos dados capazes de propiciar uma compreensão do drama ateniense, embora tenha parecido assaz taxativa para alguns,⁵⁹ clareia consideravelmente esse campo de estudos e tem um valor crítico fundamental para todos aqueles que se dedicariam à questão nos anos vindouros.⁶⁰

Dentre os estudiosos que se destacam nessa trilha aberta por Pickard-Cambridge, Gerald Else publica em 1965 um pequeno livro particularmente importante: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* [A Origem e a Forma Antiga da Tragédia Grega]. Por meio de uma abordagem de questões pragmáticas e de uma análise mais detida dos fragmentos literários e arqueológicos, esse autor – tal como Pickard-Cambridge já o fizera – levanta sérios questionamentos às hipóteses ritualísticas. Suas próprias ideias sobre o desenvolvimento da tragédia a partir de duas tradições poéticas específicas (a épica e a elegíaca, de base solônica) moldadas pela ação genial de indivíduos bem definidos – numa abordagem que parte claramente de uma concepção romântica da literatura para tentar

⁵⁸ A primeira edição de *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (PICKARD-CAMBRIDGE, 1927) é a que apresenta de maneira mais clara a refutação das teorias ritualistas então em voga. A segunda edição, substancialmente suplementada e recortada por T. B. L. Webster (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927]), testemunha a inoculação de uma teoria satírica da origem da tragédia que é absolutamente alheia ao pensamento de Pickard-Cambridge e deve ser lida com precaução. Nas palavras de Csapo e Miller (2007, p. 30): “*Webster massively rewrote Pickard-Cambridge, adding, along with some new (papyrus) texts, a vast amount of archaeological material and omitting the “long refutations” of the Cambridge Ritualists. The result was a general affirmation of a strong connection between drama and early Dionysiac ritual; some recent scholars have lamented poor Pickard-Cambridge, only ten years in the grave, and refuted by his own book (there was even a reprint of the first edition in 1997).*”

⁵⁹ Na introdução do livro *The origins of theater in ancient Greece and beyond*, que sintomaticamente tem por subtítulo “*From ritual to drama*”, seus editores afirmam: “*Unlike the Cambridge School, Pickard-Cambridge was unwilling to accept any evidence from comparative anthropology and was generally suspicious of vase-painting, because “the painters of vases may have been exercising their imagination.” As a result, the arguments of Pickard-Cambridge’s book tend to be philological in the narrowest sense (the history and meaning of particular words) or heavily reliant on text (fragments of poetry, formal analysis of dramatic structure, and especially fragments of ancient scholarship), which he was much less ready to dismiss as imaginative. In any case, iconographic evidence is allowed little independent weight in his book except when it serves to confirm or illustrate the evidence of textual sources.*” (CSAPO; MILLER, 2007, p. 29).

⁶⁰ O próprio Pickard-Cambridge reconhece o valor “crítico” de seu estudo: “*The result has too often been to show that no conclusions are possible, least of all some of those which have been put forward; and although I hope that these Studies will be found to yield some positive results, it must be admitted that they are in a measure critical [...].*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. v).

compreender a poesia antiga – será analisada quando o contexto histórico de Atenas do séc. VI for aqui considerado.⁶¹ Por ora, convém apenas afirmar que esses estudos – entre outros publicados em meados do séc. XX – questionaram fundamentalmente a origem dionisíaca da poesia dramática, a ponto de provocar uma considerável diminuição do interesse por grandes teorias derivadas da antropologia comparada durante esse período (CSAPO; MILLER, 2007, p. 29).⁶²

O debate é reavivado algum tempo depois com os interessantes estudos de Lesky, Burkert e Sourvinou-Inwood, a partir dos quais a tese dionisíaca desenvolve novos argumentos e revê muitos dos pontos críticos de sua teoria. Nesse sentido, a edição revista por Lesky em 1964, de um livro originalmente publicado em 1938, traz um capítulo fundamental para a interpretação dos novos dados relativos ao contexto de surgimento da tragédia.⁶³ Nele o autor demonstra, por meio da análise de pinturas em vasos, que sátiros com características caprinas seriam um desenvolvimento do período helenístico, enquanto no período clássico essas figuras mitológicas teriam antes elementos equinos (LESKY, 1964 [1938], p. 58-9). Com isso, ele afasta a tentativa de etimologizar a palavra *tragōidia* por meio da pretensa referência a um coro de sátiros caprinos (a partir da palavra *trágos* [bode]). Ainda assim, valendo-se da liberdade que inevitavelmente permeia toda hipótese empregada para esclarecer as dúvidas acerca do surgimento da tragédia, Lesky avança uma série de indicadores da relação entre Dioniso e a constituição desse gênero poético: caráter popular da tragédia, tal como o da religião dionisíaca, contraposto ao caráter aristocrático da épica e da religião olímpica (LESKY, 1964 [1938], p. 63-4; p. 69-70); proximidade física do Teatro de Dioniso com relação ao templo de Dioniso Eleutério (LESKY, 1964 [1938], p. 65); emprego de máscaras e vestes dionisíacas na *performance* trágica (LESKY, 1964 [1938], p. 65-6). Apesar de levantar alguns pontos parcialmente questionadores da essência dionisíaca da tragédia,⁶⁴

⁶¹ Uma crítica à abordagem proposta pelo livro de Else é desenvolvida de modo um tanto quanto reducionista por Adrados (1983, p. 39).

⁶² Rozik (2002) dedica todo o segundo capítulo de seu livro a revisar o debate entre os *Cambridge Ritualists* e aqueles que se opunham a tal abordagem, fornecendo a bibliografia básica para uma compreensão do assunto. A conclusão de seu trabalho não deixa dúvidas sobre seu entendimento: “*The School of Cambridge definitely fails to demonstrate the ritual origins of tragedy and comedy. The persistent belief in the thesis of the ritual origin of theatre only shows that exposing fallacies is not enough to refute it once and for all.*” (ROZIK, 2002, p. 67-8). As opiniões de Else (1965, p. 28), Jeanmaire (1970, p. 324-6), Friedrich (1996, p. 265) e Wise (1998, p. 1-3) empregam termos análogos aos de Rozik.

⁶³ O segundo capítulo de seu livro chama-se “*Die Anfänge* [Os primórdios]”. Cf. LESKY, 1964 [1938], p. 46-70 (na tradução brasileira: LESKY, 2010 [1938], p. 57-82).

⁶⁴ O helenista austríaco concede que os temas das tragédias supérstites e mesmo das tragédias perdidas – a julgar pelos títulos que sobreviveram em testemunhos posteriores e em restos arqueológicos – não parecem ter qualquer relação substancial com Dioniso. Da mesma forma, a ideia de um dilaceramento dionisíaco na tragédia – tal como indicado pela teoria de Nietzsche – tem antes relação com os cultos órficos, sobre os quais não se pode

Lesky encontra-se entre os principais reformadores e divulgadores da teoria que vê no culto ao deus do vinho um elemento fundamental para o desenvolvimento da tragédia.

Nesse mesmo sentido, um artigo fundamental sobre a questão – da lavra de um dos principais estudiosos da religião helênica no séc. XX, Walter Burkert – é publicado em 1966 e parte de uma análise linguística da palavra *tragōidía* (demonstrando convincentemente o seu significado estar ligado à “canção cujo prêmio é um bode”),⁶⁵ para propor uma revisão do entendimento contemporâneo acerca dos rituais de sacrifício tal como demonstrados na literatura (sobretudo com exemplos homéricos) e na antropologia (baseando-se em relatos de escritores helênicos e romanos tardios, como Pausânias, Varrão e Plutarco). À guisa de conclusão a suas ideias, ele afirma que:

Tudo isso se conformaria à seguinte hipótese: os *tragōidoí* são originalmente um bando de homens mascarados que devem executar o sacrifício do *trágos* que acontece na primavera; eles o executam com lamentação, canção e pantomima e, no final, pode ser que eles se banquetassem com o bode. É possível que o costume fosse comum na Icária; seriedade e diversão “satírica” podem ter se interpenetrado de maneira curiosa. Rudimentos de um *agón*, competição entre vários grupos, podem ter tido início numa data recuada. A transformação num alto nível de literatura, com a adaptação do mito heroico, permanece, é claro, uma realização única. Ainda assim, é baseada em elementos pré-existentes: o uso de máscaras, canção e dança na *thymélē* [altar sacrificial], lamentação, a música da flauta, o nome *tragōidía*, tudo combinado na situação básica de sacrifício: o homem face a face com a morte. (BURKERT, 1966, p. 115).

Por mais modestas que as pretensões de Burkert tenham desejado se mostrar,⁶⁶ seu artigo é alvo de críticas contundentes. Scullion, por exemplo, censura o fato de que, ao assumir a origem da tragédia num culto dionisíaco, Burkert tenha dado um salto interpretativo daquilo que parecia mais concreto (o bode oferecido como prêmio de uma competição poética arcaica) para algo hipotético (o bode sacrificado num ritual em honra a Dioniso).⁶⁷ Como se

afirmar com certeza que já estivessem em voga na Atenas do final do séc. VI, do que com a poesia trágica propriamente dita (LESKY, 1964 [1938], p. 66). Na tradução brasileira: LESKY, 2010 [1938], p. 77-8.

⁶⁵ Mesmo um crítico ferrenho da abordagem ritualística, como Scullion, reconhece o mérito dessa demonstração: “[...] Burkert has made a convincing case that the ancient interpretation of *τραγῳδία* as the song for which a goat was the prize is the correct one, and nobody seems to believe in goat-satyrs and practically nobody in satyric dithyrambs anymore.” (SCULLION, 2002a, p. 104). Para os argumentos de uma tese mais antiga segundo a qual esse mesmo bode seria sacrificado na tragédia a fim de expiar um miasma da comunidade (ou seja, num ritual de caráter apotropaico e não propriamente dionisíaco), cf. ROBERT, 1948, p. 872-880.

⁶⁶ Na conclusão de seu texto, o autor afirma que: “*It was not the intention of this paper to show the origin of tragedy, but only to investigate the clue offered by the word τραγῳδία. It has emerged that the tradition of a goat-sacrifice deserves to be taken seriously; it leads back to the depths of prehistoric human development, as well as into the center of tragedy.*” (BURKERT, 1966, p. 121).

⁶⁷ Nas palavras de Scullion (2002a, p. 117-8): “*On the assumption that tragedy originated in Dionysiac cult, Burkert equated the goat as contest prize with the goat as sacrificial offering to Dionysus, and this has become a*

vê, a escassez de evidências e a necessidade de suposições algumas vezes sem fundamento sólido são as principais críticas feitas a esse tipo de abordagem.⁶⁸ Não obstante tais dificuldades, as pretensões da hipótese de uma origem ritualística da tragédia vêm a conhecer desdobramentos ainda mais ousados a partir dos trabalhos tardios de Sourvinou-Inwood.

No mais admirável de seus esforços para reconstruir aquilo que pode ter sido a tragédia em seus primórdios, a helenista grega assim define o objetivo de seu livro:

Uma vez que meu objetivo é reconstruir, tão abrangentemente quanto possível, as maneiras por meio das quais os antigos públicos criavam sentido a partir das tragédias, é necessário reconstruir, tão abrangentemente quanto possível, os filtros perceptuais desses públicos, ou, pelo menos, os principais parâmetros determinantes das assunções que formavam esses filtros. Um conjunto de parâmetros determinantes das assunções do público, e sua recepção da tragédia, o que de fundamental importância pertence a suas percepções entre seu mundo e o mundo das tragédias. Eu devo tentar reconstruir essas percepções. (SOURVINO-U-INWOOD, 2003, p. 15).

A imodéstia na asserção de quem quer que se proponha a tentar reconstruir as “percepções” do público de uma manifestação cultural tão antiga e com fontes tão fragmentárias, como no caso do drama clássico (sobretudo em seus primórdios mais arcaicos), não poderia ter passado incólume pela recepção acadêmica contemporânea. Embora não mencione nominalmente seus detratores, Sourvinou-Inwood (2005), num artigo posterior, os reúne sob a etiqueta de “*postmodernists* [pós-modernistas]” e os acusa de basearem seus ataques às reconstruções por ela propostas num princípio de “impossibilidade do conhecimento”.⁶⁹ Num momento posterior será oferecida a possibilidade de se conferirem as críticas fundamentadas e desenvolvidas pelos estudos contemporâneos a tal abordagem antropológica (com as devidas indicações bibliográficas), mas por ora convém retornar às hipóteses avançadas pelo estudo da helenista em questão.

sort of orthodoxy. But all the name really entitles us to conclude is that sometime, somewhere a billygoat was the prize, and this in itself is no argument that tragedy originated in cult, let alone cult of Dionysus.”

⁶⁸ Ainda assim, vale notar que um bode era sacrificado em Tetrápolis, na região de Maratona, no primeiro dia das Dionísias Urbanas (*I.G.* ii². 1358B17-18). Cf. WINKLER, 1985, n. 95.

⁶⁹ Ela afirma um tanto quanto vagamente (e sem qualquer indicação bibliográfica) o seguinte: “*Postmodernism claims that we can never know anything, let alone reconstruct ancient realities; it has thus created a presumption that attempts to reconstruct ancient realities have no validity, and therefore it is naive to embark on such attempts – the smart choice being to replace them by the commentators’ feelings and personal experience explicitly set forth as such.*” (SOURVINO-U-INWOOD, 2005, p. 295). Um trecho que certamente passava pela mente da estudiosa era este, da lavra de Goldhill (1987, p. 69): “*We cannot expect to know how an Athenian audience would react to any tragedy, and, more importantly, it is an intolerably naive idea to suppose that an audience of drama has only a uniform homogeneous collective identity or response, or that such a supposed collective response (however determined) should be the sole proper object of criticism.*”

A principal hipótese de trabalho contida em *Tragedy and Athenian Religion* [Tragédia e Religião Ateniense] é a de que a tragédia era preponderantemente um discurso de exploração religiosa, i.e., um espaço importante no qual o discurso religioso da *pólis* ateniense se elaborava no período clássico e que tal elaboração religiosa se conectava intimamente com o contexto ritual no qual se davam as performances das tragédias (e a partir do qual a própria tragédia fora gerada) (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 4). Com base nessa assunção, Sourvinou-Inwood nega a pretensa universalidade da tragédia (acertadamente), embora submeta tudo o que poderia ser contextualmente relevante para a compreensão do fenômeno trágico quase exclusivamente à esfera religiosa (o que é por demais reducionista).⁷⁰ Aliás, a prioridade que essa helenista pretende oferecer ao lugar ocupado pela religião na tragédia, em detrimento de outros aspectos (como os que poderiam ser incluídos pelo que se relaciona a uma esfera “sociocultural”), sugerindo que tais aspectos não seriam elementos fundamentalmente interdependentes, tem sido alvo de inúmeras críticas.⁷¹

Em que pese tal reducionismo, o estudo de Sourvinou-Inwood oferece muitos *insights* interessantes para teorias sobre a tragédia. Dentre outros: uma reconstrução hipotética dos estágios primordiais de alguns festivais atenienses (sobretudo das Grandes Dionísias), que ainda será trabalhada mais adiante, bem como considerações sobre o que ela chama de “*zooming and distancing devices* [dispositivos de aproximação e de distanciamento]”, verdadeiros artifícios dramáticos de que dispunham os poetas helênicos para aproximar ou distanciar os eventos encenados da experiência do público.

Como afirmado anteriormente, a concentração de esforços num dos polos de uma dada dicotomia costuma engendrar uma reação igualmente concentrada no polo contrário. Nesse sentido, os trabalhos de Adrados, Herington e Scullion apresentam os mais interessantes contrapontos às hipóteses dionisíacas contemporaneamente. O estudo monumental de

⁷⁰ Não é plausível que a esfera religiosa seja responsável por filtrar *todos* os demais aspectos que são tratados numa tragédia, mas que, antes, faça parte da gama do que seria possível chamar sua esfera sociocultural (envolvendo diversos campos, como o político, o jurídico, o ético, o estético e, entre outros, o religioso). Sourvinou-Inwood (2003, p. 49), ao contrário, defende que: “*These religious explorations [in tragedy] took place at a distance, and they set the parameters for all other explorations, for example of issues pertaining to human relationships, which also therefore took place at a distance, in a heroic past that was in significant ways other than the present.*”

⁷¹ Em seu “*bilancio critico a proposito di un nuovo studio di Sourvinou-Inwood*”, Giordano-Zecharya (2005, p. 55) afirma que: “*Le categorie ‘religioso’ o ‘religione’ vengono infatti attivate da S[ourvinou].-I[nwood]., spesso implicitamente, in senso oppositivo a ‘politico’ o ‘profano’. Tale categorizzazione risente di una separazione – moderna – tra religione da un lato e politica dall’altro [...]*”. A título de exemplo, a estudiosa italiana cita a seguinte passagem do estudo de Sourvinou-Inwood (acerca da interpretação política da peça *Eumênides*): “[...] *in my view, problematization affecting political matters in tragedy did not have, in the eyes of the ancient audience, the centrality often assumed by modern critics. They were interested in the modern echoes and resonances, but in their eyes these tragedies involved a lot of other problematizations; and, in my view, the ‘political’ was not perceived to be as important as the religious.*” (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 260-1).

Adrados (1983) aporta uma excelente revisão dos principais estudos sobre a tragédia e suas origens, destacando muitos pontos cruciais para suas próprias teorias sobre o assunto. O filólogo espanhol propõe um tratamento compreensivo da poesia trágica – valendo-se dos vários campos das ciências humanas, nos moldes do paradigma estruturalista – a fim de encontrar, por meio de uma análise estrutural dos dramas supérstites, os elementos ritualísticos pré-teatrais a partir dos quais se teriam desenvolvido.⁷² Nota-se no método desenvolvido pelo livro de Adrados uma profunda aspiração humanista que se esforça por ligar a pretensa “cientificidade” da linguística estrutural a um tratamento antropológico de fundamento universalista.⁷³ Embora esse estudo desenvolva inúmeros pontos interessantes – a serem retomados à medida que se revelarem oportunos –, o aporte da linguística estrutural frequentemente parece apenas oferecer um verniz de “cientificidade” a uma abordagem demasiadamente vaga,⁷⁴ seja por causa de conceitos mal definidos que abarcam significados muito vastos (como é o caso, quando se refere ao elemento “ritual”), seja por causa de uma abordagem declaradamente a-histórica.⁷⁵ Em todo caso, apesar da importância que a noção de

⁷² Essa noção guia todo o capítulo 3 da primeira parte de seu livro, *“Hacia un nuevo planteamiento del problema de los orígenes del teatro”*, cuja empresa é resumida da seguinte forma: *“Vamos, pues, mediante el método analítico-comparativo de base estructural que hemos esbozado, a establecer un corpus de unidades elementales conservadas con más o menos modificaciones en el Teatro griego o en parte de él. Son unidades rituales de carácter mimético (aunque a veces no necesariamente en el origen), dotadas de una forma y un contenido dentro de un determinado margen de variación de la una y el otro.”* (ADRADOS, 1983, p. 116).

⁷³ Para que o leitor possa avaliar esses aspectos por si só, talvez valha a pena citar um trecho mais longo em que o próprio filólogo espanhol define os parâmetros metodológicos de sua investigação:

“Estudiando otros paralelos a escala universal se llega a una conclusión: existen tipos universales de ritos dramáticos y otros cuasidramáticos, con intervención de animales que representan algo más que el animal físico; existen combinaciones cambiantes entre los mismos, que, sin embargo, se repiten dentro de unas líneas de posibilidades; existe un pensamiento prelógico que en ellos subyace y que une al hombre y al dios y al animal, la vida y la muerte, la risa y el horror. Todo ello va incluido en cultos de fecundidad, cuyos dioses son dioses, también, de la vida y de la muerte. La idea de la transmutación, del cambio entre las formas congeladas del presente, se refleja en los paradigmas rituales y míticos.

Se trata de universales de la cultura humana, en cuya existencia están de acuerdo etnólogos y antropólogos. Ese fondo elemental acaba por combinarse y organizarse al servicio de formas culturales superiores. Elle ocurre de modo semejante al que hemos propuesto en páginas anteriores con relación al Teatro griego. El problema de los orígenes de éste debe sacarse del particularismo y el simplismo en que se mueve.

Las lenguas pueden ser un buen modelo de cómo lo universal se combina mediante posibilidades también universales en estructuras complejas ya tipificadas. Los tipos de unidades, sus funciones, las leyes de la evolución, dentro de los paradigmas, de los contenidos de las primeras y de las segundas, las de la combinación de todos estos elementos en la cadena hablada, son efectivamente universales, aunque la forma concreta en que se expresan varíe ampliamente. Si bien también los tipos formales son relativamente reducidos. Incluso son universales o cuasiuniversales, muchas veces, las categorías gramaticales y los campos léxicos. La tipología lingüística, ciencia apenas en desarrollo, ha de estudiar sin enfoque genealógico la relación entre los tipos lingüísticos contruidos sobre la base de esos elementos, que quedan adaptados a estos sistemas y cambian de sentido y función.” (ADRADOS, 1983, p. 114-5).

⁷⁴ Depois de fazer uma série de generalizações sobre “la risa”, “el dolor”, “la muerte” e “la Vida”, o próprio autor admite: *“Todo esto es todavía, a pesar de todo, vago. Pero al menos tiene la virtud, creemos, de clarificar las cosas y de descartar, al tiempo, ciertos métodos, pese a su apariencia sugestiva.”* (ADRADOS, 1983, p. 101).

⁷⁵ Adrados adota uma abordagem estrutural de análise sincrônica dos dramas supérstites a fim de sugerir, a partir dela, o possível desenvolvimento diacrônico das unidades estruturais encontradas por ele. Segundo o autor:

“ritual” tem para Adrados, esse estudioso encontra-se entre aqueles que não veem no culto a Dioniso o fundamento principal para as origens da tragédia.⁷⁶

O estudo de Herington (1985), que apresenta algumas afinidades com a proposta de Adrados, embora evite trabalhar com uma noção muito ampla de “ritual”, busca as origens do drama na cultura musical do período arcaico (sobretudo a partir das *performances* e *re-performances* dos poemas líricos e épicos, como práticas sociais comuns e amplamente difundidas na Hélade). Sua ideia é que haveria uma continuidade entre as diferentes formas de apresentação poética ao longo de todo o período arcaico, não sendo cabível mencionar a “invenção” do drama como fenômeno tão original quanto a maior parte dos teóricos afirma: nas *re-performances* constantes de poemas épicos, mélicos, elegíacos e iâmbicos, uma ideia de *mímēsis* teria gradualmente se desenvolvido, levando à formação específica dos gêneros dramáticos a partir de uma condensação de certos aspectos desses outros gêneros poéticos (HERINGTON, 1985, p. 3-40). Vários elementos apontados pela abordagem desse estudioso serão retomados em detalhe quando o contexto musical em Atenas – e em toda bacia do Mediterrâneo oriental –, durante o período arcaico, for aqui analisado.

Já os argumentos de Scullion (2002a) estão dispostos num artigo em que ele se posiciona abertamente contra a tese de que a tragédia teria uma essência dionisíaca.⁷⁷ Tal

“Pese a comparar posteriormente las unidades y sus combinaciones con rituales y festivos testimoniados históricamente, no intentamos localizarlas en el tiempo ni el espacio. Es cierto que los elementos que intervienen en un género literario debieron tener una localización concreta de este tipo. Pero es con frecuencia irrecuperable para nosotros, por falta de datos; es además poco interesante, puesto que se trata de elementos entre otros tantos más o menos semejantes, equivalentes en realidad a ellos; y ni siquiera es seguro que haya siempre una única localización, pues puede haber habido confluencia de elementos diversos. Hemos de contentarnos con manejar tipos de elementos y tipos de organización que van realizando algunas de las posibilidades abiertas, creando de esta manera géneros más altamente individualizados en cuanto a forma y contenido y con acciones y reacciones entre sí. En algún momento de esta evolución puede haber intervenido, ha intervenido, sin duda, una personalidad, que ha escogido, combinado, dado forma, como el músico que ensambla en una sinfonía elementos populares diversos; pero generalmente nos es inasequible o, en todo caso, es un nombre que dice bien poco. Lo importante es ver las líneas evolutivas y las posibilidades que abren, las elecciones y combinaciones, las transformaciones y posiciones que de ellas resultan y que, inversamente, las producen. Ver también, finalmente, los márgenes que quedan dados a cada género y que son susceptibles de explotación por los diversos autores, sin empeñarse en dar definiciones esenciales y cerradas, desde el comienzo de los mismos.” (ADRADOS, 1983, p. 116-7).

⁷⁶ A quantidade de citações mais longas da obra de Adrados pretende fazer justiça ao esforço com que o autor dedica-se às questões discutidas. Que ele seja crítico das premissas de uma origem dionisíaca da tragédia fica claro quando afirma: *“Hemos visto que para algunos autores el culto heroico está en el centro del origen de la Tragedia [...], mientras que otros piensan que, dado el origen dionisiaco de ésta, la presencia de trenos y demás en la Tragedia debe de ser por fuerza algo secundario. Hipótesis, por lo demás, extraña, pues el elemento funeral es omnipresente en la Tragedia, mientras que el origen dionisiaco del Teatro no pasa de ser una reconstrucción aristotélica y es muy probablemente, hemos de verlo, el verdadero fenómeno secundario. Fenómeno que, por otra parte, pudo producirse por varias razones y, entre ellas, la relación de Dioniso con el culto de los muertos y su mismo carácter de héroe.”* (ADRADOS, 1983, p. 153).

⁷⁷ Em vista do critério classificatório proposto no início deste capítulo (no que concerne à posição dos *scholars* modernos com relação à essência dionisíaca do drama ou sua refutação), a partir do entendimento de cada um deles com base no que está explícito no adágio citado por Plutarco (na epígrafe), é sintomático que o artigo de Scullion se chame *“Nothing to do with Dionysus”: Tragedy misconceived as ritual*”.

como Adrados já o apontara, o autor sugere que a tese da origem dionisíaca é devedora da famosa passagem de Aristóteles (*Poet.* 4.1449a), na qual se relacionam as origens da tragédia ao ditirambo, a um elemento satírico e ao tetrâmetro trocaico. Levantando a suspeita de que tal passagem teria sido um desdobramento teórico construído a partir de um fragmento de Arquíloco (fr. 120 West),⁷⁸ Scullion coloca em dúvida sua autoridade histórica e acaba por recusar-lhe a capacidade de fundamentar qualquer hipótese relativa ao surgimento da tragédia.⁷⁹ A partir desse ponto, ele assim elenca os demais argumentos que ainda deve pôr abaixo a fim de refutar definitivamente a hipótese geral da origem dionisíaca da tragédia:

Quais são, então, os argumentos extra-aristotélicos que os eruditos modernos oferecem para seu ponto de vista de que a tragédia é original e essencialmente dionisíaca? Os mais importantes são seis: temas dionisíacos, é defendido, são especialmente proeminentes no drama trágico; a tragédia era executada em festivais de Dioniso, que era geralmente reconhecido como o deus do drama; atores e coro usavam máscaras, que são tomadas como coisas marcadamente dionisíacas; o drama trágico, junto com o cômico e o satírico, é tomado como marcadamente dionisíaco em espírito e é derivado em particular do êxtase dionisíaco; o prêmio da tragédia era um bode, tomado como um animal marcadamente dionisíaco; e a tragédia contém coros, que são encarados como uma herança e perpetuação de sua origem ritual. (SCULLION, 2002a, p. 110).

O estudioso passa a analisar, então, cada um desses argumentos e a refutá-los (com maior ou menor grau de persuasão em cada caso). Não seria possível refazer todo o caminho de sua argumentação, mas o fornecimento de cifras concretas parece refutar a ideia de que temas dionisíacos seriam especialmente proeminentes no drama trágico (SCULLION, 2002a, p. 110-2) – ainda que haja de fato uma certa quantidade de títulos lidando com temas

⁷⁸ O texto de tal fragmento, em tradução, é o seguinte: “pois eu sei como liderar a bela canção do senhor Dioniso,/ o ditirambo – minhas vísceras fulminadas pelo vinho.” Para o texto original, cf. **Apêndice, p. 13**. Para detalhes sobre a interpretação desse fragmento (com indicação de bibliografia adicional), cf. KOWALZIG; WILSON, 2013, p. 3-6. Na presente dissertação, o assunto é tratado a partir da **p. 132**.

⁷⁹ Tal movimento também já fora ensaiado por Else (1965, p. 14), ainda que sob a acusação de que, na reconstrução das origens da tragédia no capítulo IV da *Poética*, Aristóteles teria se baseado numa ideia enteléuica (a da imitação da ação), a qual teria sido desenvolvida por certos poetas a partir de Homero até culminar no drama durante o período clássico em Atenas, especialmente na tragédia. Embora a bibliografia consultada não mencione o fato, parece digno de nota que o ditirambo apareça na *República* de Platão como o menos mimético dos gêneros poéticos (*Rep.* 3.394b-c). Levando-se em conta a atitude polêmica que Aristóteles, em sua *Poética*, adota com relação a muitos dos conceitos expostos na obra de seu antigo mestre (no tocante às críticas negativas a certa parte da *mimēsis*, às emoções negativas suscitadas pela poesia mimética, ao valor das personagens representadas tradicionalmente por ela etc.), não seria de se espantar que uma das motivações para a escolha do ditirambo como a origem do “mais mimético dos gêneros” (i.e., a tragédia) se encontrasse nessa relação entre os dois filósofos. Ou seja, conforme tal sugestão, a opção de Aristóteles teria fundamento num modelo evolucionista – como é comum em certas obras científicas do filósofo – em que o gênero “menos mimético” evoluiria até o “mais mimético”, culminando em características responsáveis por tornar possível a efetivação de sua essência. Para uma discussão aprofundada desses tópicos na presente dissertação, com um enfoque diferente, cf. **p. 314ff**.

dionisíacos⁸⁰ –, bem como a compreensão de que máscaras e coros cultuais seriam sobretudo de inspiração dionisíaca (SCULLION, 2002a, p. 114-6)⁸¹ – ainda que uma conexão entre o culto a Dioniso, o emprego de máscaras e o desenvolvimento da tragédia continue parecendo inegável.⁸² Da mesma forma, a disposição de testemunhos segundo os quais algumas tragédias (no séc. V e em momentos posteriores a ele) teriam sido executadas em festivais de outros deuses e heróis corrobora parcialmente a tese geral de Scullion (2002a, p. 127-8).

O autor constrói seu argumento de forma coerente, citando fontes literárias, epigráficas e arqueológicas, além de propor interessantes análises de números absolutos e das implicações que esses têm para sua tese geral. Contudo, o ceticismo empregado para excluir determinados fragmentos e testemunhos antigos que poderiam dificultar suas conclusões ressurte-se ao longo de todo o texto. Além disso, o autor parece cometer outro deslize: tendo colocado sob suspeita a ideia de que a tragédia seria um fenômeno intrinsecamente dionisíaco, Scullion nem sequer chega perto de questionar a ideia de que a tragédia seria um fenômeno ligado à esfera religiosa. A sua interpretação dá um salto metonímico, assumindo que o questionamento da essência dionisíaca do drama lhe autorizaria a negar a ligação religiosa do fenômeno trágico e a postular uma total preponderância do aspecto político em detrimento do aspecto religioso.⁸³ Ou seja, seu gesto é exatamente o inverso daquele que Sourvinou-Inwood apresenta em seus textos (e a ressalva feita por Giordano-Zecharya com relação ao procedimento reducionista da helenista grega cabe igualmente ao procedimento de Scullion).⁸⁴

⁸⁰ Cf. DODDS, 1963 [1944], p. xxviii-xxxiii.

⁸¹ Tal asserção já é, aliás, amplamente reconhecida. A título de exemplo, basta retomar o que escrevem Frontisi-Ducroux e Vernant, no início de seu ensaio sobre “*Figures du masque en Grèce ancienne*”: « *Un écart s'affirme pourtant entre le masque scénique, accessoire dont la fonction est de résoudre, à côté d'autres éléments du costume, des problèmes d'expressivité tragique, et, d'une part, les mascarades rituelles où les fidèles se déguisent à des fins proprement religieuses, d'autre part le masque du dieu lui-même qui, par sa seule face aux yeux étranges, traduit certains aspects propres à Dionysos, cette puissance divine dont la présence est comme inéluctablement marquée d'absence.* » (FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 2007 [1981], p. 1188). Na tradução brasileira: FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 2011 [1981], p. 163.

⁸² Cf. OTTO, 1965 [1933], p. 86-91.

⁸³ Tal polarização fica evidente quando o autor afirma: “*The truism that religion and politics overlap in Greece should not lead us to make the mistake of regarding them as always and everywhere indistinguishable, and the constraints on the tragic poet are far more obviously political than religious. This is not, of course, to say that in principle there were no religious constraints on drama, but that in the dramatic component of the Athenian dramatic festivals the specific cultic context of the festival was largely irrelevant, the general civic context, including all manner of religious issues and cultic and ritual themes and motifs, centrally relevant.*” (SCULLION, 2002a, p. 134).

⁸⁴ A estudiosa italiana, com efeito, contempla numa outra passagem de seu artigo o texto de Scullion. Sua avaliação, a princípio isenta de um juízo crítico negativo, é interessante e parece concordar com o que foi exposto aqui. Vale a pena ressaltar que ela define a conclusão de Scullion (segundo a qual haveria mera coincidência no fato de que o festival de Dioniso tenha vindo a ser a data em que eram apresentadas as tragédias em Atenas) como “*in qualche modo scoraggiante*”. Cf. GIORDANO-ZECHARYA, 2005, p. 48, n. 1.

O rol de eruditos participando de querelas em torno do par dicotômico aparentemente no cerne de estudos acerca do fenômeno dramático, qual seja, aspectos religiosos – e, em especial, dionisíacos – contrapostos a aspectos políticos, poderia ser ampliado *ad nauseam*. Talvez seja interessante, a fim de evitar o enfado neste apanhado das principais tendências relativas às origens do drama nos Estudos Clássicos, citar apenas um último e interessante exemplo de *agôn* [debate] acadêmico. Como indicado no início deste capítulo, é possível classificar o entendimento dos principais estudiosos dessa questão a partir de seu posicionamento relativamente à compreensão do dito “*τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον?* [o que isso tem a ver com Dioniso?]”. O caso que ora se aborda é o exemplo mais claro disso.

Na primeira parte de um interessante volume editado em 1996 por Silk (*Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond* [*Tragédia e o trágico: Teatro grego e além*]), dispõem-se artigos organizados aos pares, dos quais o primeiro trata de um determinado assunto ligado ao estudo da tragédia (tanto clássica quanto de períodos posteriores), enquanto o segundo propõe uma resposta aos questionamentos e propostas defendidos pelo primeiro. Como o próprio editor da coletânea, em sua “*General Introduction* [Introdução Geral]”, explica acerca do evento que deu origem ao volume,

não era como se um tema ou tópico servisse de ponto de partida para uma série de discussões individuais; ao contrário, tal discussão era dialógica e cumulativa, assim não só porque todas as sessões eram em plenário, mas porque a maioria delas envolvia um par de conferências, das quais a segunda era uma resposta preparada à primeira. (SILK, 1996, p. 1).

Dessa série de artigos, o par que ora importa abordar é aquele assinado por Friedrich (1996) e Seaford (1996). Os seus títulos são sintomáticos daquilo que vem sendo exposto acerca da dicotomia inscrita nos mais diversos entendimentos acerca das origens do fenômeno dramático, bem como daquilo que seria mais essencialmente característico dessa modalidade poética. Eles se chamam, respectivamente, “*Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic* [Tudo a ver com Dioniso? Ritualismo, o Dionisíaco e o Trágico]”, enquanto o segundo, “*Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich* [Algo a ver com Dioniso – Tragédia e o Dionisíaco: Resposta a Friedrich]”.

Os dois estudiosos parecem concordar que, desde Nietzsche, as teorias sobre o Dionisíaco levam muito mais em conta aspectos de seu mito (em geral, selvagem e violento) do que de seu culto religioso (em geral, festivo e alegre), fazendo com que o *Nascimento da Tragédia*, enquanto nascimento do conceito moderno de Dionisíaco, coincida com a morte de

Dioniso enquanto deus antigo (aqui em paráfrase à sucinta formulação de Friedrich).⁸⁵ Assim sendo, ambos clamam por uma revisão dos aspectos culturais desse deus a fim de se buscar uma compreensão mais profunda dos fenômenos característicos de sua esfera.

A concordância de seus argumentos, contudo, não perdura quando a discussão adentra questões “essenciais” e o *agón* instala-se justamente no que concerne à relação entre os aspectos religiosos e o fenômeno trágico. Friedrich assume uma posição mais contida, limitando a influência do ritual dionisíaco sobre a tragédia (em sua manifestação que, segundo ele, é a mais acabada, qual seja, a tetralogia) a questões de origem, quadro institucional e coda [*coda*], além de resíduos e traços de ritual, explorados artisticamente com frequência na construção do enredo para efeitos dramáticos e na dicção para as imagens. Como o próprio autor assume, trata-se de uma influência considerável, mas não é nem de perto uma declaração de que a tragédia “tenha tudo a ver com Dioniso” (FRIDRICH, 1996, p. 274).

A posição de Seaford, por outro lado, fica clara a partir do parágrafo introdutório de seu artigo:

Estou em ampla concordância com as críticas de Rainer Friedrich às quatro tentativas de reinscrever Dioniso na tragédia. Mas eu discordo de sua crença de que não haja nada muito dionisíaco sobre a tragédia para além de sua origem ritual e seu contexto festival. Ou seja, eu acredito que a tragédia *seja* intrinsecamente dionisíaca de uma maneira que não foi notada e que eu vou começar por resumir. (SEAFORD, 1996, p. 284).

A partir daí o autor procede à tentativa de levar a cabo o que prometera. O que fica claro, contudo, é que Seaford sucumbe à tentação, anteriormente descrita por Friedrich (1996, p. 270), de projetar na essência da tragédia o que hipoteticamente faria parte de suas origens.⁸⁶ Daí revelar-se profundamente limitante sua tentativa de reduzir todo enredo trágico ao seguinte esquema: um movimento de autodestruição de uma linhagem poderosa (SEAFORD, 1996, p. 287), conduzindo a um momento de fundação cultural (SEAFORD, 1996, p. 289). Esse reducionismo escandaloso⁸⁷ obviamente sequer dá conta dos enredos de todas as poucas peças supérstites (para citar apenas as mais óbvias: *Os Persas* e *Prometeu Acorrentado*, de

⁸⁵ No original: “*Thus the Birth of Tragedy as the birth of the modern concept of the Dionysiac is the death of Dionysos as the ancient god.*” (FRIDRICH, 1996, p. 277, n. 3).

⁸⁶ Vernant, aliás, já havia criticado tal tendência no campo da filologia clássica há muitas décadas (num artigo publicado originalmente em 1968). Segundo ele: « *Le problème des origines est donc, en un certain sens, un faux problème. Mieux vaudrait parler d'antécédents. Encore devrait-on noter qu'ils se situent à un tout autre niveau que le fait à expliquer. Ils ne sont pas à sa mesure; ils ne peuvent rendre raison du mythe comme tel.* » (VERNANT, 2007 [1981], p. 1081). Na tradução brasileira: VERNANT, 2011 [1981], p. 1.

⁸⁷ O autor assim resume sua tese: “*I would suggest that this pattern is common in tragedy: kin-killing, often in a kind of frenzy and involving the perversion of ritual, concluded by prefiguration or establishment of communal cults.*” (SEAFORD, 1996, p. 284).

Ésquilo, *Ájax* e *Filoctetes*, de Sófocles, além de inúmeras da lavra de Eurípides). O que fica claro a partir da argumentação de Seaford é que sua definição de tragédia talvez pudesse ser aplicada ao fenômeno no séc. VI (com a ressalva de que desse período não resta nada mais do que poucos fragmentos e testemunhos incertos), mas claramente não à complexidade do fenômeno trágico como um todo, em especial no que concerne a tragédia clássica.⁸⁸

Como pode ser notado por esse breve resumo de algumas das especulações sobre as origens dos gêneros dramáticos – em suas múltiplas possibilidades de posicionamento face à influência do aspecto religioso –, parece que o estudioso dessa matéria se vê obrigado, num dado momento, a afiliar-se exclusivamente a uma das duas opções no que tange à dimensão mais fundamental do fenômeno: a religiosa ou a sociopolítica. Essa dicotomia, contudo, é artificial e arbitrária em estudos que se voltam para a Antiguidade, de modo que as abordagens mais frutíferas são justamente aquelas que trabalham na zona crepuscular em que esses aspectos surgem integrados, compondo uma unidade complexa que não pode ser abordada em partes isoladas sem prejuízo da compreensão do todo. Exemplos de trabalho nesse sentido já foram mencionados (sobretudo nas notas de rodapé) e é esse tipo de tratamento que será empreendido a partir da próxima seção desta dissertação.⁸⁹

O que foi dito não implica, contudo, que as demais abordagens anteriormente mencionadas careçam de mérito. Todas elas apresentam pontos de vista enriquecedores e são construídas a partir de argumentos baseados – alguns mais, outros menos – em evidências textuais, arqueológicas e antropológicas. Cabe ao leitor consciencioso tirar as lições que lhe parecerem mais acertadas, conformá-las a seu próprio entendimento e dispô-las do modo mais claro possível, a fim de que seus possíveis interlocutores sejam capazes de compreender por si mesmos suas propostas e seus questionamentos.

Com base em tudo o que foi exposto, é possível retornar ao famoso dito em torno do qual esse breve apanhado se centrou, a fim de se esboçar um novo entendimento sobre o mesmo. Sua ampla difusão durante a Antiguidade tardia (e possivelmente já no período helenístico)⁹⁰ é prova de que em algum momento histórico o fenômeno dramático foi

⁸⁸ Aqui vale lembrar que o autor encerra seu artigo propondo a seguinte definição para tal fenômeno no período clássico: “*Greek tragedy is the dramatization of aetiological myth shaped by the vital need to create and sustain the polis.*” (SEAFORD, 1996, p. 293).

⁸⁹ Da última discussão, fica evidente a posição intermediária de Friedrich com relação aos polos extremos da discussão: os mais aferrados ritualistas (como Sourvinou-Inwood e Seaford), de um lado, e os estudiosos mais céticos (como Scullion), de outro. O que este último afirma num artigo posterior parece especialmente sintomático dessa polarização: “*The primeval Dionysiac tragedy in the ancient sources belongs to the neverland of aetiological conjecture, just as in modern scholarship the tragedy that undoubtedly has everything to do with Dionysus belongs to the neverland of reconstructed prehistory.*” (SCULLION, 2008, p. 34).

⁹⁰ Além do trecho de Plutarco que serve de epígrafe a este capítulo, o provérbio aparece em diversas formas desde a Antiguidade greco-latina: numa passagem de uma das cartas de Cícero (*Att.* 16.13), na qual já adquirira o

compreendido como um elemento relacionado à esfera de influência dionisíaca. Essa influência, contudo, já parecia rompida e o provérbio manifesta justamente o espanto diante da não pertinência de algo que supostamente ainda deveria tê-la. É preciso atentar também para a possibilidade de que, dependendo da situação fática em que tal dito teria sido cunhado, outras relações talvez estivessem implicadas. Que se evoque, a título de exemplo, um adágio popular brasileiro passível de ser usado em situações análogas ao adágio grego: “O que o cu tem a ver com as calças?” – Nesse caso, não é ressaltada a perda de pertinência de dois assuntos originalmente ligados, mas sua total impertinência desde a origem (ainda que a proximidade de ambos pudesse levar alguém a acreditar que eles tivessem uma relação intrínseca).

Como não é possível precisar o contexto exato em que essa frase teria sido proferida (uma vez que todos os testemunhos são tardios, ainda que pareçam fazer referência a um momento fundacional), não é lícito avançar conclusões que necessariamente extrapolariam os limites das evidências. Afinal de contas, é possível que a opinião segundo a qual o drama e Dioniso estariam fundamentalmente ligados tenha sido desenvolvida num momento posterior e, se isso estiver correto, muito provavelmente devido aos rumos que o fenômeno tomou sob o patrocínio de tal deus durante as Grandes Dionísias. Se isso pudesse ser provado, tal ditado não seria nada mais do que a projeção etiológica de pósteros buscando obter no passado a justificativa para algo que só existe no presente. Por outro lado, é igualmente possível que esse provérbio tenha sido de fato contemporâneo do princípio do drama e, nesse caso, exprima realmente uma ligação histórica entre Dioniso e o fenômeno dramático. De toda forma, cabe ao estudioso assumir os limites das evidências e conformar-se a eles até que novas descobertas permitam outros avanços.

caráter sintético de um só vocábulo helênico – *aprosdíonyson* –, usado justamente para expressar a não pertinência de algo; numa obra curta de Luciano (*Bacch.* 5), onde assume inclusive a mesma forma ciceroniana (*Bacch.* 6); e, entre outros lugares, na *Suda*, sob a entrada *Oudèn pròs tòn Diónyson?* (o. 806), relacionado à figura lendária de Epígenes de Sícion e, com maior plausibilidade, ao filósofo peripatético Camaleão [*Khamailéon*], discípulo de Sócrates. Para mais detalhes sobre o último caso, cf. PRAXIPHANES; CHAMAELEON, 2012, p. 264-5. A expressão *Oudèn pròs tòn Diónyson* aparece também aplicada a ditirambos em Zenóbio (*Corpus Paroemigr. Graec.*) 5.40. Para uma seleção e tradução desses trechos, cf. **Apendice, p. 127; p. 168; p. 231; p. 236**. Tal como alertado pelo prof. Olimar Flores-Jr. durante a Banca desta dissertação, seria possível tentar sugerir certas nuances na interpretação desse provérbio, levando-se em conta os detalhes do contexto específico de cada vez em que é citado. Na passagem de Plutarco (*Quaes. Conv.* 1.614f-615a), por exemplo, não deve ser coincidência o fato de que justamente os nomes de Frínico e Ésquilo – os dois tragediógrafos tradicionalmente reconhecidos por terem introduzido temas históricos em seus dramas – sejam destacados e colocados em relação com o provérbio. O mesmo tipo de atenção poderia ser empregado na interpretação das passagens acima elencadas ou mesmo de outras (algumas das quais não chegam sequer a trazer o provérbio em qualquer relação sugerida com as origens do drama). Entre outros possíveis exemplos, cf. Str. *Geographica* 8.6.23 [C 381] [Meineke] = Plb. 39.2.13; Olymp. in *Phd.* (6.5-6.10) [Westerink].

Esta breve exposição dos mais diversos pontos de vista sobre a relação entre o princípio do drama e possíveis aspectos religiosos (mais especificamente dionisíacos) ou sociopolíticos conduz não a um impasse, mas sim a um conjunto de possibilidades excepcionais para que a questão seja compreendida em sua complexidade multifacetada. As palavras de Giordano-Zecharya (2005, p. 56) apontam bem a direção do caminho que ora se revela:

É importante nessa perspectiva sublinhar que a tragédia é um fenômeno, por sua natureza, complexo e “interconexo”, [...] parte de uma cultura, a ateniense, na qual entre a esfera política e a esfera religiosa não havia separação, mas *integração*. Evidência de que em Atenas a política e a religião vivem no mesmo espaço público, um espaço no qual *agón* podia designar tanto “assembleia”, quanto “debate jurídico” e “representação teatral”, de modo que o mesmo teatro de Dioniso é também parte de um santuário, sede da representação e lugar de assembleia.

2. Véspera do Drama

Não pretendemos explicar a tragédia reduzindo-a a um certo número de condições sociais. Esforçamo-nos por apreendê-la em todas as suas dimensões, como fenômeno indissolúvelmente social, estético e psicológico. O problema não é reduzir um desses aspectos a um outro, mas compreender como se articulam e se combinam para constituir um fato humano único, uma mesma invenção que, na história, aparece sob três faces: como realidade social com a instituição dos concursos trágicos, como criação estética com o advento de um novo gênero literário, como mutação psicológica com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos – três faces que definem um mesmo objeto e que admitem uma mesma ordem de explicação.
- Vernant e Vidal-Naquet, Prefácio a *Mito e tragédia na Grécia antiga* (2011 [1981], p. XXIII).

A epígrafe desta seção apresenta, em linhas gerais, os aspectos básicos pelos quais se orientará esta nova pesquisa sobre as origens do drama. Não se trata, contudo, de uma *petitio principii* baseada na autoridade dos dois helenistas franceses, pois, por um lado, não se está de acordo *ipsis litteris* com tudo o que aí vai dito, por outro, a pesquisa pretende demonstrar – ao longo de sua argumentação – a pertinência de uma abordagem mais abrangente e “interconexa” a fim de esboçar uma compreensão da complexidade do fenômeno dramático.

A principal ressalva ao que foi colocado no trecho destacado pela epígrafe é com relação ao uso da expressão “gênero literário [*genre littéraire*]”. Ela aparece indiscriminadamente ao longo da maior parte dos ensaios que Vernant dedica à tragédia, além de figurar na obra de outros importantes pensadores desse campo de estudos, tais como Else e Meier.⁹¹ Não obstante tal difusão, é preciso fazer uma ressalva com relação a seu emprego. A expressão “gênero literário” filia-se a um sistema de pensamento constituído há no máximo dois séculos e que tem por efeito privar a tragédia helênica de sua historicidade, a fim de que a um só tempo se suscite e se dê conta do pretense mistério de sua pretensa modernidade eterna (DUPONT, 2001, p. 12). Pode ser altamente problemático aplicar essa noção moderna de “literatura” a fim de se compreender, de forma contextualmente relevante, um fenômeno

⁹¹ Em *destaque (itálico)* nas seguintes citações exemplares (entre muitas outras possíveis). Else (1965, p. 6): “The extant plays of Aeschylus are relevant parts of the available evidence for the origin of tragedy: not that they tell us by themselves what that origin was, but that they can give us priceless clues, both positive and negative, to the literary form which Aeschylus inherited from his predecessors [...]”. Em Meier (1987, p. 12): „Sie [die Tragödie] ist von größtem Interesse insofern, als sie die einzige Gattung der damaligen Literatur darstellt, in der die mittleren und unteren Schichten für uns „anwesend“ sind; beteiligt zwar nur als Rezipienten, trotzdem in einem gewissen Sinn maßgebend.“

manifesto em cena, durante um festival religioso público, e constituído por (no mínimo) duas dimensões bastante diversas: a textual (que envolveria o que Aristóteles chama enredo, caracteres e pensamento) e a performática (com a dicção, o espetáculo e o canto).⁹² Restringir tal complexidade ao aspecto literário, além de anacrônico, seria tão reducionista quanto afirmar que o cinema inaugura um novo gênero literário, na medida em que a realização da grande maioria dos filmes emprega um roteiro escrito. No esteio dessa comparação, vale observar que mesmo se todos os registros cinematográficos fossem perdidos e só restassem seus roteiros, isso não tornaria esse material um gênero literário aos olhos de um estudo que tentasse compreendê-lo de forma contextualmente relevante.⁹³

De toda forma, a advertência de Vernant e Vidal-Naquet permanece importante justamente na medida em que chama atenção para a complexidade desse fenômeno sociocultural. Ainda que o uso da palavra “invenção” para nomear a institucionalização dos concursos dramáticos em Atenas pareça um exagero,⁹⁴ é certo que se trata de um acontecimento humano excepcional cuja compreensão necessariamente passa por considerações de ordem histórica (e seus aspectos políticos e socioeconômicos), poética (e seus desdobramentos religiosos e estéticos), além de psicológica (com implicações éticas e filosóficas).

2.1. Sólon: *performance* poética, política e religião

A tradição de estudos clássicos do drama é concorde sobre a validade daquilo que o Mármore de Paros (uma importante inscrição cronológica remontando aproximadamente ao ano de 260 A.E.C.) afirma sobre a institucionalização dos concursos trágicos.⁹⁵ O texto de *Marm. Par.* ep. 43, que foi reconstituído num delicado processo de análise filológica por Jacoby (1904, p. 108-9), afirma basicamente o seguinte: “De quando Téspis, o poeta que ensinou o drama na cidade, foi o primeiro a atuar [*hypekrínato*], e o prêmio do bode foi

⁹² Segundo a famosa análise aristotélica (com os termos aqui traduzidos conforme a versão de Gazoni, de 2006). A frase no original é: “*anáankē oún pásēs tēs tragōidias mérē einai hék, kath' hò poiá tis estìn hē tragōidia; taúta d' estì mýthos kai éthē kai léxis kai diánoia kai ópsis kai melopoiía.*” (Arist. *Poet.* 6.1450a).

⁹³ A mesma objeção (relativa à classificação do ditirambo como “gênero literário”) foi suscitada por Batezzato (2013, p. 94): “*The very concept of literary genre may be felt to be inadequate, especially in a literary civilization where the type of poetry was determined by occasion and performance traditions.*”

⁹⁴ Esse ponto será desenvolvido mais adiante a partir das reflexões elaboradas por Else (1965), Herington (1985), entre outros.

⁹⁵ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 70; ELSE, 1965, p. 53; WEST, 1989, p. 253.

estabelecido [...].”⁹⁶ Ainda que a passagem contenha palavras de difícil tradução, posto que seus significados não permaneceram diacronicamente estanques (como no caso dos verbos *hypokrínomai* – relacionado a *hypokrités* [ator]⁹⁷ – e *didáxō*, além do substantivo *drâma*), geralmente aceita-se tal testemunho como indicativo da aurora dos concursos dramáticos.

A nebulosa figura de Téspis (sobre a qual mais será dito oportunamente) pode ser relacionada por meio do drama a outra figura, menos nebulosa, que teve profunda influência sobre a história político-social de Atenas no séc. VI, qual seja, a do sábio, legislador e poeta Sólon. A referência a um pretense encontro dos dois é feita por Plutarco. Ainda que se possa contestar a historicidade de muito do que é narrado por esse autor – afinal, ele mesmo afirma (em *Sol.* 27.1) não sacrificar uma anedota bem-atestada (e conveniente à personalidade do biografado) somente em prol de cânones cronológicos [*khronikoís tisi legoménois kanósin*] –, o caso merece ser referido, na medida em que relaciona duas das figuras mais importantes do período inicial de desenvolvimento da tragédia e evidencia o posicionamento de cada uma delas com relação à novidade que então surgia.

Na mesma obra supracitada, Plutarco narra o seguinte:

Como Téspis apenas começasse a desenvolver a tragédia e muitos fossem atraídos pela novidade da prática (embora ela ainda não tivesse sido transformada numa disputa competitiva), Sólon, sendo naturalmente afeito a escutar e aprender coisas novas, ainda mais na velhice (quando se entregava ao ócio, à folgança e, por Zeus!, aos vinhos e à música), foi ver Téspis atuar em pessoa, conforme a prática dos poetas antigos. Depois do espetáculo, dirigindo-se a ele, perguntou-lhe se não se envergonhava de mentir tanto diante de tantas pessoas. Como Téspis respondesse que não havia nada de terrível em falar e fazer tais coisas por brincadeira, Sólon, tendo batido com força seu bastão na terra, disse: “Em breve, contudo, louvando e estimando sobremaneira tal brincadeira, vamos encontrá-la também em nossos contratos.” (Plut. *Sol.* 29.4-5).⁹⁸

É certo que a anedota tem um matiz consideravelmente platônico,⁹⁹ mas, ainda assim, é reveladora de certa reação com a qual a novidade do espetáculo dramático pode ter sido recebida em meados do séc. VI, sobretudo pelos setores mais conservadores da sociedade

⁹⁶ Em tradução. Para detalhes do texto grego e de outras asserções do mesmo documento pertinentes para o período aqui tratado, cf. **Apêndice, p. 119**. Esse texto foi recentemente questionado, embora não haja segurança de que a nova proposta de texto – mais conservadora – deva ser aqui adotada. Cf. CONNOR, 1989, p. 26-32.

⁹⁷ Para algumas considerações sobre o verbo *hypokrínomai* e seu uso “teatral”, cf. NAGY, 2013, p. 232.

⁹⁸ Cf. **Apêndice, p. 164**.

⁹⁹ Tal é o motivo para que Else (1965, p. 45, n. 35) a refute como suspeita, alegando que: “*Plutarch, Solon 29, tells a story which brings Thespis and Solon together: how Solon watched a performance of the new art of tragedy, with Thespis as actor, and took occasion to register emphatic disapproval of his “telling such great lies,” i.e., impersonating somebody else. Similarly Diog. Laert. I, 59. But such a remark would come with dubious grace from the author of “Salamis”, and the story is so clearly Platonic in inspiration that its authenticity is suspect.*”

ateniense.¹⁰⁰ Se tal anedota possui algum valor histórico, ela não pode se referir a uma data anterior à morte de Sólon (dois anos depois do início da tirania de Pisístrato, conforme Plut. *Sol.* 32.2), ou seja, por volta do ano 559. Nessa época, a *pólis* ainda ressentia-se dos conflitos internos que a perturbaram, mormente ao longo da primeira metade do séc. VI, e será importante considerar tal contexto a fim de que se entenda a complexidade das relações desenvolvidas entre as diversas camadas sociais e certas manifestações culturais, tais como a instituição dos festivais religiosos e as apresentações poéticas que aí se davam.

Uma das principais fontes para tal período, a *Constituição dos Atenienses*, possivelmente escrita por Aristóteles (ou por um dos peripatéticos), relata que a escravidão por dívidas assolou o território da Ática desde um período anterior a Sólon e que, como o problema paulatinamente atingisse proporções mais amplas, provocou uma série de conflitos entre os notáveis [*gnórimoi*] e o povo [*tò plêthos*] (Arist. *Ath.* 2). Conforme tal trecho, a posse da terra, restrita a poucos “latifundiários”, era alugada aos chamados clientes [*pelátai*] por um preço, que, caso não pudesse ser devolvido após um determinado período, concedia a prerrogativa ao proprietário da terra de prender seu “cliente” (bem como sua família) a fim de vendê-lo como escravo e reaver o que lhe era devido. Tal domínio econômico, por parte da classe dos “Homens de bem [*Eupatridai*]”, engendrava sua supremacia também sobre a vida política, social e religiosa, posto que numa sociedade agrária, tal como a da Atenas de então, a posse da terra era o que condicionava os demais fatores (ELSE, 1965, p. 33-4).¹⁰¹

O revolucionário estudo de Thomson (1941), defrontando-se com tais conjunturas socioeconômicas, aventou dois agravantes principais para a intensificação de tal crise ateniense no fim do século VII e início do VI: em primeiro lugar, a pequena participação dos atenienses no movimento de expansão colonial que se dera previamente no mundo helênico e que em inúmeras *póleis* oferecera um alívio para as contendas pela posse da terra; em segundo lugar, a invenção da moeda e o início de sua circulação na bacia do Egeu, a partir dos reinos orientais (que se evoquem as histórias lendárias de Mídas, o rei frígio que tornava ouro tudo o que tocava, e de Gíges, o opulento soberano da Lídia).

A consequência dessa última inovação foi uma facilitação das trocas e do comércio, com um impacto profundo na forma tradicional das próprias relações humanas: a lógica aristocrática de uma sociedade orientada por relações de troca em bases mais conservadoras – como era típica do período arcaico, com uma instituição como a da *xenia* [hospitalidade], por

¹⁰⁰ Cf. HÖNN, 1948, p. 145.

¹⁰¹ Problemas de mesma ordem também ocorriam em Mégara, vizinha de Atenas, entre os sécs. VI e V (ONELLEY, 2009, p. 15-22), encontrando eco em vários dísticos elegíacos dos *Theognídea*.

exemplo – viu-se profundamente perturbada pela introdução da moeda.¹⁰² Essa realidade deixa-se entrever na sintética formulação de Heráclito (frag. 90 DK) acerca do fenômeno, pois – tal “como todas as coisas trocam-se a partir do fogo e o fogo, a partir de todas as coisas –, do ouro, as posses e, das posses, o ouro”.¹⁰³ A circulação de riquezas, que a partir de então começava a se tornar uma realidade, ampliava as possibilidades de pequenos proprietários se livrarem do controle imposto pelos “notáveis”, ou seja, pelos latifundiários cuja estabilidade econômica passava a poder ser minada pela mobilidade do dinheiro.¹⁰⁴ Nessa época, o comércio intensificou-se, novas fortunas começaram a se formar a partir de arriscados empreendimentos comerciais¹⁰⁵ e a aristocracia agrária – esforçando-se por manter seu poder a todo custo – aumentou a pressão sobre os lavradores responsáveis pela exploração de suas terras. O resultado foi – além de um impacto considerável na concepção das próprias relações humanas¹⁰⁶ – uma intensificação da rigidez na cobrança das dívidas, com o consequente aumento de lavradores que se viam na desventura de terem a família, além de si mesmos, vendidos como escravos para saldar o que deviam. Como se tal quadro já não fosse ruim o bastante, uma vez que os responsáveis pela administração da justiça eram os mesmos “notáveis”, os abusos praticados em seu exercício agravavam ainda mais a situação dos pequenos produtores (MEIER, 2012, p. 66).

Nessas circunstâncias, o conflito social [*stásis*] começava a se delinear de maneira inevitável,¹⁰⁷ como sugerem certos versos da famosa *Eunomia* de Sólon acerca de tal situação:

¹⁰² Cf. CARSON, 1999, p. 10.

¹⁰³ Na tradução (adaptada) de Costa (2002, p. 146). No original (Plut. *De E apud Delphos* 388d-e): “*hōs gàr ekeinēn aláttousan ek mēn heautēs tōn kōsmōn ek dē toū kōsmou pálin heautēn apoteleîn ‘pyrōs t’ antameíbetai pántá’, phēsīn ho Hērákleitōs, ‘kai pyr hapántōn, hókōsper khrysoū khremata kai khremátōn khrysós.’*”

¹⁰⁴ Cf. THOMSON, 1941, p. 86; GENTILI, 1988 [1985], p. 64. A atitude ambígua de Teógnis com relação à riqueza pode ser compreendida nessas mesmas linhas, “pois ao mesmo tempo que representa para os nobres o sustentáculo da autoafirmação política e um meio de garantir-lhes o *status* no topo da pirâmide social, transforma-se no principal agente aniquilador da casta aristocrática.” (ONELLEY, 2009, p. 75).

¹⁰⁵ Nas linhas do que já era expresso pelos versos de um poeta tradicionalista como Hesíodo (*Trabalhos e dias* 631-4). Na tradução de Mantovaneli: “Então arrasta a nau esguia para o mar e dentro apresta/ a carga desejada, para que com lucro voltes para casa./ Assim como meu pai e o teu, Perses grande tolo./ costumava navegar em naus, em busca de uma vida próspera [...]” No original: “*kai tóte nēa thoēn hálad’ helkēmen, en dé te phórton/ ármenon entýnasthai, hin’ oikade kerdos árēai,/ hōs per emós te patēr kai sós, méga nēpie Pérsē,/ plōízesk’en nēusí, bíou kekhrēménos esthloū.*”

¹⁰⁶ Para possíveis reflexos do impacto causado pelas noções de fungibilidade (monetária) para o pensamento expresso na poesia de Sólon, cf. GAGNÉ, 2009, p. 37-9. A partir da poesia de Simônides, algumas décadas posterior, cf. CARSON, 1999, p. 10-27.

¹⁰⁷ Cf. Arist. *Ath.* 5.1. Além disso, vale lembrar: a primeira tentativa de tirania em Atenas, que se estima ter acontecido no fim do séc. VII, por iniciativa de Cílón, é um claro sinal da intensificação de tais conflitos. As histórias que circulam sobre o miasma provocado nessa ocasião pelos Alcmeônidas (da família de Mégacles), com o assassinato impiedoso dos responsáveis pela tentativa frustrada de golpe, têm suas principais fontes em: Hdt. 5.71; Thuc. 1.126; Plut. *Sol.* 12.1 (para um tratamento das mesmas, cf. VLASTOS, 1946, p. 67; FROST, 1984, p. 286-7; ALMEIDA, 2003, p. 2-4; LAUGHY, 2010, p. 88-91). Para detalhes da concepção arcaica sobre o miasma, cf. DODDS, 1951, p. 35-7; LAUGHY, 2010, p. 92-3. Meier (2012, p. 68) aventa como uma das possibilidades de explicação da forma tardia por que a tirania veio a se firmar em Atenas (somente com

À cidade toda já está vindo essa inevitável ferida
 e vem rapidamente à molesta escravidão,
 a qual desperta a revolta civil e a guerra adormecida,
 [20] que destrói de muitos a adorável juventude –
 pois, devido aos inimigos, rapidamente a mui amada cidade
 exaure-se em concílios caros aos injustos.
 Esses males voltam-se contra o povo: dos necessitados
 chegam muitos a uma terra alheia
 [25] vendidos e em correntes vergonhosas atados.

*

Assim o mal público vai até a casa de cada um e,
 do pátio, detê-lo já não querem as portas,
 mas, ao alto, cerca acima lança-se e encontra todas,
 [30] ainda que alguém se esconda no âmago do tálamo.
 (Sol. 3 G-P² = 4 W², v. 17-30).¹⁰⁸

Esse quadro terrível encontra-se num dos poemas mais importantes para a definição de uma concepção de *dikē* [justiça] para Sólon, não sendo por acaso que a confusão social esteja aí profundamente relacionada a um problema de ordem interna à própria *pólis* (IRWIN, 2005, p. 98-100). Ainda que não seja possível destrinchar aqui as nuances do pensamento ético de Sólon – desenvolvido, sem dúvida, em resposta às difíceis circunstâncias do contexto em que se encontrava –, é significativo que ele tenha não apenas avançado considerações sobre uma justiça imanente (3 G-P² = 4 W²), mas também sentido necessidade de dar explicações sobre a aparente impunidade e, em muitos casos, desbragada injustiça nos negócios humanos (1 G-P² = 13 W²).¹⁰⁹ Nesse sentido, buscando esclarecer uma difícil realidade social cuja compreensão devia escapar aos limites do entendimento humano,¹¹⁰ o poeta teria avançado ideias para uma justiça transcendente – assentada na autoridade de Zeus, que a faria valer mesmo após a passagem de algumas gerações humanas –, de modo a poder oferecer algum consolo aos

Pisístrato, mais de meio século depois da tentativa de Cilón) o tamanho da região e as dificuldades para organizar o poder num território tão vasto e fragmentado.

¹⁰⁸ Cf. **Apêndice, p. 17.**

¹⁰⁹ Cf. **Apêndice, p. 12.** Para as mais diversas considerações sobre o conceito de *dikē* em Sólon – levando em conta alguns poetas do mesmo período –, cf. entre outros: VLASTOS, 1946; ALLEN, 1949; HALBERSTADT, 1955; GAGARIN, 1973; GAGARIN, 1974; DICKIE, 1978; HAVELOCK, 1978; TEDESCHI, 1982; LORAU, 1984; LORAU, 1989; LOEFFLER, 1993; STODDARD, 2002; ALMEIDA, 2003, p. 175-240; BLAISE, 2005; BLAISE, 2006; GAGNÉ, 2009. Um tratamento cuidadoso dessas questões deve levar em conta a complementaridade dos diferentes aspectos da *dikē* de Sólon, nas linhas gerais adotadas por Archibald Allen (1949) e Fabienne Blaise (2005), não por meio da construção de contradições internas, como faz Kate Stoddard (2002). Na contramão de todas as abordagens anteriormente mencionadas, merece destaque negativo a compreensão “protagórica” de *dikē* defendida por Rodgers (1971) para poetas arcaicos.

¹¹⁰ Sobre a incognoscibilidade da realidade humana, em suas determinações divinas (ALLEN, 1949, p. 62), convém evocar dois fragmentos de Sólon: “Difícilimo é entender da sabência a invisível/ medida, a única que de fato tem os limites de tudo.” (Sol. 20 G-P² = 16 W²). “Totalmente invisível é a mente dos imortais para os homens.” (Sol. 21 G-P² = 17 W²). Cf. **Apêndice, p. 24; p. 25.**

inúmeros injustiçados que não viam em sua realidade os efeitos de uma justiça imanente.¹¹¹ Levando-se em conta outros testemunhos da época, Sólon não foi o único a refletir sobre as contradições sociais inerentes ao período arcaico.¹¹²

Vale lembrar que mesmo um homem de estrato social elevado, como provavelmente era Sólon, não estava isento de embaraços econômicos num período de desenvolvimentos tão conturbados. Conforme Plutarco (*Sol.* 2.1), enquanto ainda era jovem, Sólon se viu obrigado a embarcar no comércio [*hórmēse néos òn éti pròs emporían*], seja para amainar os problemas financeiros de sua família, seja para adquirir conhecimentos e experiências – o que era tradicionalmente mal visto por setores mais conservadores da aristocracia.¹¹³ Independentemente da veracidade histórica dessa informação – para além da existência do indivíduo Sólon –, o fato de que tal tradição faça parte da biografia atribuída a um poeta e legislador ateniense que teria vivido durante esse período indica características de uma situação econômico-social na qual mesmo os representantes eminentes das camadas mais elevadas da sociedade podiam – verossimilmente – passar por dificuldades de ordem econômica desse tipo.

Nesse ponto da história, talvez seja oportuno evocar o nome de uma terceira figura que, ao lado das de Sólon e Téspis, teve uma atuação de primordial importância no quadro sociopolítico de Atenas desde o segundo quarto do séc. VI até sua morte (próxima ao período provável de instituição dos concursos trágicos): Pisístrato. Embora não sejam conhecidos muitos dados concretos de sua biografia, algo pode ser especulado a partir daquilo que é informado pelas principais fontes sobre o período. O que mais interessa por ora é a probabilidade de que ele tenha sido um conhecido de Sólon (ou mesmo seu parente, conforme D.L. 1.49) e que, apesar de certa diferença etária entre ambos, tenham se tornado amigos –

¹¹¹ Embora essa concepção de uma justiça atuando sobre os “herdeiros” de um determinado crime seja estranha ao pensamento moderno, ela tem a virtude de explicar situações aparentemente incompreensíveis de uma perspectiva ética para a humanidade – como o sofrimento de inocentes ou a boa fortuna de pessoas reconhecidamente injustas –, empregando um traço comum a crenças arcaicas moral-religiosas, como a da solidariedade familiar na expiação de uma culpa. Cf. GLOTZ, 1904, p. 168-9; VLASTOS, 1946, p. 67; p. 76; DODDS, 1951, p. 33-4, *contra* GAGNÉ, 2009, p. 43-4.

¹¹² Há alguma confluência entre o que afirma Sólon nesse fragmento (bem como em sua obra como um todo) e aquilo que aparece nos *Trabalhos e dias* de Hesíodo, na *Eunomia* de Tirteu (fr. 2 W) ou em dísticos elegíacos de Teógnis (v. 39-43), indicando contextos relativamente afins às preocupações de cada um desses poetas. Cf. IRWIN, 2005, p. 63-7; BRUNHARA, 2012, p. 154-6. Para sugestões sobre o conceito de *eunomia* em Sólon e em outros poetas arcaicos, cf. JAEGER, 2013 [1933-47], p. 173-89; HALBERSTADT, 1955; HAVELOCK, 1978, p. 261-2; TEDESCHI, 1982, p. 34-41; ALMEIDA, 2003, p. 196-8; BLAISE, 2005, p. 10-21; IRWIN, 2005, p. 189-93; BLAISE, 2006, p. 119-24.

¹¹³ Cf. VLASTOS, 1946, p. 74; ONELLEY, 2009, p. 64-5.

amizade devida, segundo Plutarco (*Sol.* 1.2), em grande parte à beleza juvenil de Pisístrato, atributo que, inclusive, teria despertado um amor apaixonado no mais velho.¹¹⁴

Sobre a importância das tradições biográficas desenvolvidas em torno dessas duas figuras – Sólon e Pisístrato –, vale evocar a interessante ressalva *concessiva* de uma estudiosa do assunto:

[A] atenção com essas tradições “legendárias” pode na verdade situar as carreiras de Sólon e Pisístrato num *continuum* que permita a cada um deles iluminar a carreira do outro com consequências significativas para a maneira como a história desse período é construída. (IRWIN, 2005, p. 134).

A convergência existente entre muitas das ações e empreitadas junto às quais seus nomes vieram a estar associados indica que – mais do que relações familiares, de amizade ou eróticas – ambos poderiam estar conectados em vários níveis significativos para a compreensão de uma realidade arcaica.¹¹⁵ Em todo caso, a participação de Sólon no incidente relatado por Plutarco (*Sol.* 8) e parcialmente corroborada pelos versos elegíacos do poema de Sólon, “Salamina” (do qual três fragmentos num total de oito versos ainda sobrevivem, 2 G-P² = 1-3 W²), foi de suma importância para o futuro de Atenas. Ao que tudo indica, os atenienses haviam engajado uma longa guerra contra a cidade de Mégara pelo domínio da ilha de Salamina, cuja posse ofereceria ampla vantagem do ponto de vista estratégico-militar, sobretudo em questões de defesa territorial, além de benefícios econômicos, uma vez que a rota marítima para o istmo de Corinto passava por aí (NOUSSIA, 1999, p. 61). Segundo Plutarco (*Sol.* 8), como a duração da guerra fora demasiada, tendo levado à exaustão as forças dos atenienses, uma lei teria sido criada para proibir (sob pena de morte) que novas

¹¹⁴ A impossibilidade cronológica dessa relação foi postulada por Arist. *Ath.* 17.2 (embora tal trecho esteja em flagrante contradição com o que fora dito pouco antes, em *Ath.* 14.1). A maneira mais interessante de conciliar (parcialmente) os testemunhos é adiar a data tradicional da atuação legisladora de Sólon (por volta de 594) em mais ou menos uma vintena de anos. Tal possibilidade, aventada por Parker (2007, p. 24), concilia uma série de contradições que de outra forma eivariam toda tentativa de levar a sério os principais testemunhos acerca desses fatos. Segundo tal reconstrução, Sólon: teria nascido no terceiro ano da 36^a Olimpíada, por volta de 634/3; durante sua *akmē*, quarenta anos depois (no terceiro ano da 46^a Olimpíada, por volta de 594/3), teria sido arconte em Atenas, atuando como mediador da crise política (Arist. *Ath.* 5; Plut. *Sol.* 14; D.L. 1.62); algum tempo depois, durante um tempo entre 590-70, teria recebido plenos poderes para atuar como legislador, a fim de propor soluções para a crise, com a possibilidade de assumir a tirania, caso quisesse (Arist. *Ath.* 6; Plut. *Sol.* 16.3; D.L. 1.49); durante a década seguinte teria se exilado e viajado por lugares distantes (Arist. *Ath.* 11; Plut. *Sol.* 25.3-5; D.L. 1.50); teria retornado a Atenas e morrido algum tempo depois, talvez durante o arcontado de Hegestrato, em 561/0 (Plut. *Sol.* 32.3). O fato de que tenha morrido com mais de sessenta anos de idade, e menos de oitenta, seria corroborado por um poema atribuído ao próprio Sólon (26 G-P² = 20 W²), que “corrige” os famosos versos onde Mimnermo (fr. 6 W) falava da morte feliz aos sessenta anos de idade: “Que octogenário se acheque o quinhão da morte.” Cf. **Apêndice, p. 26**. Para um tratamento desse jogo intertextual, cf. DAWSON, 1966, p. 45-6.

¹¹⁵ Para mais detalhes dessa convergência, cf. IRWIN, 2005, p. 267-89. As considerações dessa estudiosa são em grande parte devedoras do que já haviam sugerido Nicole Loraux (1984; 1989) e Fabienne Blaise (1995).

hostilidades contra Mégara fossem promovidas. Sólon, revoltando-se contra o que lhe parecia um retrocesso, mas, buscando evitar a punição prevista pela referida lei, teria fingido a perda de seu juízo [*esképhato mèn ékstasin tôn logismôn*], lançando-se à ágora com um barrete na cabeça [*exepédēsen eis tēn agoràn áphnō, pilidion perithēmenos*], e teria recitado seu poema, subindo na pedra do arauto [*anabàs epì tôn toû kérykos líthon*]. A história da loucura é confirmada por Diógenes Laércio (1.46), embora aí se diga que um arauto é quem teria recitado o poema de Sólon. Outra referência ao barrete, utilizado como indicativo de sua sandice, é feita por Demóstenes (19.255).¹¹⁶ Ainda que muitos outros testemunhos tardios confirmem diferentes partes dessa história principal, sua aceitação pela historiografia contemporânea nem sempre se dá de maneira unânime.¹¹⁷

Os versos de abertura desse poema são os seguintes: “Eu próprio, um arauto, vim da desejada Salamina/ tendo composto um adorno de versos – uma canção –, ao invés de um discurso.”¹¹⁸ Essa apresentação em primeira pessoa, sob o travestimento de um eu fictício (afinal de contas, Sólon não era arauto, nem poderia vir da parte de Salamina, que era então uma possessão de Mégara), é comparável a um expediente análogo adotado na *performance* de certos poetas líricos (iâmbicos e elegíacos), tais como Arquíloco e Teógnis.¹¹⁹ Nesse sentido, os testemunhos sobre o barrete ganham força, na medida em que tal item completaria o “disfarce” de Sólon e poderia, inclusive, enfatizar o caráter ensandecido de seu comportamento. Na mesma direção parece dirigir-se a opção deliberada por uma abordagem em versos, ao invés de um discurso prosaico: tal seria o veículo da palavra inspirada de que apenas os “mestres da verdade” poderiam se valer (TEDESCHI, 1982, p. 43-6).¹²⁰ Em todo caso, é significativo que haja uma cisão entre a identidade da voz poética desses versos e a do responsável por sua execução pela primeira vez: as ideias de *mímēsis* e fingimento ligam-se nessa passagem sem qualquer conotação moral negativa – uma vez que são empregadas para

¹¹⁶ Para detalhes sobre o *pilidion* [barrete] e suas possíveis associações odisseicas, cf. IRWIN, 2005, p. 137-42. Para considerações sobre o baixo *status* social de seu emprego entre os atenienses, cf. JUHÁSZ, 2008, p. 204-5.

¹¹⁷ Else (1965, p. 40), por exemplo, levanta a seguinte possibilidade: “*The details of the story may have been spun out of the poem itself [...]*.” Para detalhes sobre a recepção dessa passagem, cf. TEDESCHI, 1982, p. 43; LORAUX, 1989, p. 106-8; NOUSSIA, 1999, p. 62-4; IRWIN, 2006, p. 41; JUHÁSZ, 2008. Fontes antigas para detalhes sobre o evento são: Dem. 19.252; D. L. 1.46-8; Ael. *VH* 7.19; Paus. 1.40.5. Outros testemunhos sobre a sandice fingida por Sólon são: Cic. *Off.* 1.30.108; Phld. *De Mus.* 20.18; Polyaen. *Strat.* 1.20 e Just. *Epit.* 2.7.9.

¹¹⁸ Cf. **Apêndice, p. 16.**

¹¹⁹ Cf. NOUSSIA, 1999, p. 64.

¹²⁰ A alusão aqui é ao célebre trabalho de Detienne (1981). Vale notar, contudo, que a atuação poética de Sólon num espaço público (a ágora) solapa as categorias propostas pelo helenista francês no capítulo V de seu livro, uma vez que ele transporta o que é próprio da *parole magico-religieuse* para a esfera mais característica da *parole-dialogue* (i.e., para o espaço público, *es méson*). Cf. DETIENNE, 1981, p. 81-103. O caráter profético da atuação de Sólon é ainda mais claramente sugerido pela formulação de Diógenes Laércio (1.46), na medida em que, ao ensandecer [*mainesthai*], é dito que ele porta uma coroa [*stephanōsámenos*] e tem os versos pronunciados por um arauto [*dià kérykos*] (GOULET, 1999, p. 97, n. 1).

proteger o próprio falante enquanto faz o que julga ser um bem à pátria – e são importantes para que se compreenda certo posicionamento de Sólon com relação à poesia e ao estatuto da *mímēsis* (IRWIN, 2005, p. 142-3).

Outro trecho dessa mesma apresentação afirma: “Nessa ocasião, que eu troque de Folegândrio ou Sícino [ilhas estéreis do Egeu]/ a cidadania pela minha de Atenas,/ pois sem tardar surgiria um rumor entre as gentes/ de que tal homem é ático, dos Dessalaminados.”¹²¹ Esses versos evocam o sentido da vergonha na audiência e sugerem que o medo do ridículo e da ignomínia – um traço dominante na “cultura da vergonha” de raiz homérica (DODDS, 1951, p. 17-8) – seria uma ameaça não apenas para ele, mas para todos os atenienses, por terem se recusado a tratar da matéria com a seriedade necessária.¹²² A mensagem foi vigorosa e direta o bastante para despertar mesmo os mais desavisados cidadãos que por ventura a escutaram: tenha sido na ágora, tenha sido num simpósio, o fato é que a *performance* de Sólon teve um estrondoso sucesso, tendo chegado inclusive a ser comparada com as mais enérgicas elegias de um Tirteu (em que pesem as consideráveis diferenças na abordagem de cada poeta).¹²³

Os testemunhos são confusos na definição de quem fez o quê durante a retomada das hostilidades contra Mégara, mas parece que a liderança da ofensiva e a criação de um estratagema para a vitória podem ter sido do próprio Sólon (conforme Polyæn. 1.20.1-2 e Ael. V.H. 7.19) ou mesmo de Pisístrato (Hdt. 1.59.4; Arist. *Ath.* 14.1; Plut. *Sol.* 8; Aen. Tact. 4.8-11 e Just. *Epit.* 2.7-8).¹²⁴ Contudo, a fim de evitar as contradições cronológicas entre tantos testemunhos, é possível conjecturar o seguinte: a *performance* do poema “Salamina” por Sólon teria acontecido antes que ele assumisse a função de arconte; algum tempo depois de seu arcontado, ele teria recebido plenos poderes para elaborar uma reforma das leis; o período de sua legislatura teria sido seguido por uma ausência de dez anos até que ele voltasse à Ática (por volta de 560); e o comando de Pisístrato, na campanha de tomada da Niseia (em Salamina, tal como relatado por Hdt. 1.59.4), teria acontecido durante a ausência de Sólon (a

¹²¹ Cf. **Apêndice, p. 16**. Vale observar que a palavra *Salaminaphetôn* é um *hápax*, um neologismo criado por Sólon para enfatizar a condição deplorável dos atenienses que tivessem perdido definitivamente a posse da ilha de Salamina. Para corresponder a tal ideia, criou-se o neologismo “Dessalaminado” para a tradução em português.

¹²² Cf. NOUSSIA, 1999, p. 71; IRWIN, 2005, p. 137.

¹²³ Cf. JAEGER, 1966 [1932], p. 116. O apelo a uma espécie de 1ª pessoa do plural remetendo a um grupo da comunidade é estratégia comum em poemas exortativos como os de Sólon e Tirteu, embora o âmbito de cada um desses grupos não coincida (NOUSSIA, 2010, p. 12-5). Sobre as significativas diferenças nas escolhas poéticas de cada um desses poetas, cf. IRWIN, 2005, p. 100-11; p. 145-6.

¹²⁴ Uma narrativa abreviada do possível formato assumido pelo conflito entre Atenas e Mégara pela ilha de Salamina é realizada por Frost (1984, p. 288-9).

data tradicional, com a qual a presente reconstrução se acorda, sendo o ano de 570).¹²⁵ Ainda que certos detalhes dessa reconstrução não sejam verificáveis, vale a pena levar em conta o fato de que o mesmo tipo de ação bélica – com resultados positivos sobre possíveis pretensões políticas para o futuro – tenha sido associado tanto ao nome do legislador quanto ao nome do tirano, pois esse tipo de convergência pode ser devido não a um disparate dos testemunhos antigos, mas sim a uma estranha proximidade entre as atividades esperadas de cada uma dessas “posições” políticas no período arcaico.¹²⁶

O resultado desses incidentes foi a consolidação da celebridade e do renome de Sólon (da mesma forma como mais tarde aconteceria com Pisístrato), no início de seu caminho para a modificação definitiva da história da *pólis* dos atenienses. Por isso, como as perturbações intestinas passassem a assolar a região da Ática ainda mais terrivelmente, não causa espanto que o nome de Sólon tenha sido mencionado como um potencial conciliador dos conflitos.¹²⁷ A situação interna era a de uma sociedade profundamente marcada pela escravidão por dívidas, pela concentração de terras e riquezas, além de violentamente atravessada por conflitos políticos: de um lado, os “Homens da Costa [*Parálioι*]”, querendo uma forma constitucional mista; de outro, os “Homens da Planície [*Pedieús*]”, desejosos de uma oligarquia mais estrita; finalmente, os “Homens d’Além dos Montes [*Diákrioi*]”, buscando uma forma mais aberta de governo.¹²⁸

Tudo leva a crer que a escolha de Sólon como legislador a princípio agradou os mais diversos estratos sociais, uma vez que ele não demonstrava estar inclinado a favorecer nenhum dos outros em especial e era um crítico mordaz da riqueza adquirida a todo custo (Arist. *Ath.* 5.3; Plut. *Sol.* 14), como bem o indica o seguinte poema:

O povo assim da melhor maneira com seus líderes segue,
nem assaz liberado, nem coagido:
pois a ambição gera abuso, caso muita fartura siga
às pessoas cuja mente não seja ajustada.

¹²⁵ Noussia (1999, p. 62) afirma ser natural supor que Atenas tenha conquistado e perdido Salamina mais de uma vez ao longo de sua história e que a guerra incentivada por Sólon pode não ter sido a mesma em que Pisístrato atuou como general. Ou ainda que, depois de uma rápida, mas instável, captura da ilha (antes da legislatura de Sólon), o sucesso de Pisístrato pode ter fortalecido a demanda de Atenas pela posse de Salamina (tal como será relatado por Plut. *Sol.* 10).

¹²⁶ Cf. IRWIN, 2005, p. 268-72.

¹²⁷ Cf. Plut. *Sol.* 12.2; MEIER, 2012, p. 70.

¹²⁸ Cf. Arist. *Ath.* 5; Plut. *Sol.* 13. Vale sugerir que mesmo o incidente envolvendo o miasma perpetrado pelos arcontes por ocasião da primeira tentativa frustrada de tirania por Cílón em Atenas (por volta de 640, conforme Euseb. *Chron.* Ol. 35) parece ter se complicado por razões políticas: o grupo responsabilizado pela impiedade, muitos anos depois (pouco antes da legislação solônica), num processo conduzido pelo próprio Sólon (Plut. *Sol.* 12), foi justamente o dos Alcmeônidas, então líderes dos Homens da Costa (Arist. *Ath.* 13.4), sendo possível que Cílón já representasse os interesses tradicionais dos Homens da Planície.

(Sol. 8 G-P² = 6 W²).¹²⁹

Com isso, ele recebeu poder absoluto por um ano para executar as reformas que julgasse necessárias.¹³⁰ Sólon, contudo, não era nenhum revolucionário e, embora parecesse apiedar-se da situação lastimável em que grande parte do povo ateniense se encontrava, não estava disposto a empreender as profundas modificações que seriam necessárias para alterar efetivamente o quadro social vigente (ELSE, 1965, p. 35). Isso talvez explique o fato de que ele tenha recusado a tirania de Atenas:¹³¹ Sólon não desejava modificar de fato a relação tradicional entre os nobres e o povo e, caso o quisesse, os “homens de bem” de sua classe, jamais teriam permitido que ele obtivesse tal ascendência política.¹³²

Levem-se em conta versos como estes para se considerar a obra política do legislador ateniense e uma ideia muito clara de seu papel como intermediário entre diferentes forças sociais será rapidamente delineada:

Dei ao povo tanta honra quanto basta,
sem tirar-lhes a estima nem esbanjá-la –
os que tinham poder e nas posses eram admiráveis
eu declarei nada terem de impróprio –
segurei cingindo o poderoso escudo entre ambos,
não deixando vencer nenhum dos dois injustamente.
(Sol. 7 G-P² = 5 W²).¹³³

As medidas tomadas por Sólon foram consequência do difícil equilíbrio que sua posição buscava encontrar: por um lado, atender às demandas de uma população miserável à beira da insurreição [*stásis*]; por outro, não deixar de representar os interesses das classes mais abastadas.¹³⁴ Disso resultaram medidas que vieram basicamente combater os sintomas da crise social, sem propor nenhum remédio efetivo para suas causas (em última instância, a

¹²⁹ Cf. **Apêndice, p. 21.**

¹³⁰ Cf. PARKER, 2007, p. 24.

¹³¹ Cf. Arist. *Ath.* 6.3; Plut. *Sol.* 14.5; D.L. 1.49. Conforme um poema significativo do legislador: “se eu poupei a terra/ pátria e à tirania e à violência implacável/ não a atrelei – manchando e desonrando a glória –, em nada me envergonho: pois assim mais creio vencer/ todas as pessoas.” (Sol. 29 G-P² = 32 W²). Cf. **Apêndice, p. 27.**

¹³² Cf. THOMSON, 1941, p. 87; MEIER, 2012, p. 84. A atuação de Sólon ficou reconhecida principalmente por sua dimensão legisladora, embora as diferenças entre a atividade de um legislador e a de um tirano não possam ser tão claramente definidas como já se pensou (cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 101). Partindo de nuances retóricas empregadas por Sólon – mas também presentes em narrativas sobre Pisístrato e outros tiranos antigos –, Irwin (2005, p. 205-61) sugere uma proximidade pouco confortável entre figuras tradicionalmente consideradas tirânicas e aquelas legisladoras “sábias” ou politicamente “democráticas” (como Periandro de Corinto e Clístenes de Atenas). O âmbito dessas considerações é expandido por Parker (2007, p. 15-36), de modo a abarcar outras regiões do mundo helênico.

¹³³ Cf. **Apêndice, p. 21.**

¹³⁴ Talvez seja por isso que Meier (2012, p. 75) afirme: „Freilich war Solons Konzeption so zukunftsweisend wie konservativ. Man kann schlecht zwei Schritte auf einmal tun.”

má distribuição de terras): ele proibiu a prática (então difundida) de se assegurar um empréstimo por meio do empenho da própria pessoa (ou de seus familiares); liberou os que por causa de dívidas eram escravos em Atenas e comprou de volta muitos atenienses que tinham sido vendidos como escravos no exterior; proibiu a exportação de qualquer produto natural, à exceção do óleo de oliva (com vistas a combater o problema da fome); e revogou as dívidas.¹³⁵ Ainda que o legislador estivesse consciente da importância da terra para as relações sociais na Ática de seu tempo – como a interpretação de Fabienne Blaise (1995) de um importante fragmento (Sol. 30 G-P² = 36 W²) bem o demonstra –, tudo indica que ele teria se enganado, considerando bastar a promoção de uma reforma superficial a fim de tentar resolver os problemas em questão, sem alterar profundamente a estrutura econômica de sua sociedade. Os principais testemunhos para esses fatos são Aristóteles (*Ath.* 6), Plutarco (*Sol.* 15) e Diógenes Laércio (1.45), fontes importantes para muitos dos poemas conservados do *corpus* soloniano.

Apesar das pretensas intenções de fomentar mudanças que paulatinamente permitissem uma tomada de consciência e responsabilidade pelos cidadãos atenienses,¹³⁶ as propostas de Sólon foram julgadas insatisfatórias pelos dois lados do conflito que tentava amainar.¹³⁷ Passado um tempo, contudo, ambos os lados aceitaram confiar ao legislador poderes para reformar a constituição e propor novas leis.¹³⁸ Com relação ao campo político: ele instituiu um segundo conselho (donde se pensar que um primeiro já existia, provavelmente o do Areópago), composto por 400 membros (cada uma das quatro tribos fornecendo a quarta parte do total), responsável por funções deliberativas [*proboulé*] e que era de caráter menos aristocrático;¹³⁹ reformou a organização social segundo um novo censo econômico, dividindo

¹³⁵ Para diferentes tratamentos sobre tais questões, cf. entre outros: VLASTOS, 1946, p. 73-4; PIRES, 1995, p. 148-72; ALMEIDA, 2003, p. 16. A revogação das dívidas, de acordo com Connor (1987, p. 49), pode ter tomado o formato de um sacrifício ou de um festival, talvez mesmo de uma procissão na zona rural, com a destruição ritual dos marcadores de fronteira [*horoi*]. Essa hipótese parece ser corroborada por um trecho de Plutarco (*Sol.* 16.4), no qual se lê: “*éthysán te koinêi, seisákhteian tēn thysían onomásantes* [sacrificaram em comum, chamando o sacrifício de *seisákhteia*]”.

¹³⁶ Meier (2012, p. 84), a esse respeito, expressa-se nos seguintes termos: „*Wäre er Tyrann geworden, hätte er seiner Vaterstadt vielleicht im Moment mehr helfen können. Aber indem er es ablehnte, bekräftigte er seine Lehre von der bürgerlichen Verantwortung, bewährte er sein neues Mannes-Ideal. Man hat seine Gedichte noch lange auswendig gelernt.*“

¹³⁷ Cf. Plut. *Sol.* 16.1; VLASTOS, 1946, p. 79; MEIER, 2012, p. 82. Um poema emblemático dessa situação é o seguinte: “Os que vieram para rapinas tinham rica esperança/ e cada um deles acreditava vir a encontrar fartura muita/ e que eu, sussurrando leve, revelaria uma áspera mente./ Em vão faziam seus planos, mas ora comigo encolerizados/ me encaram todos com olhares suspeitos como inimigo:/ o que não é certo. Pois o que eu tinha dito aos deuses cumpri/ e não em vão o resto fiz: nada da tirania a mim/ aprouve com violência alcançar, nem do farto chão/ pátrio os bons terem um quinhão igual aos vis.” (Sol. 29^b G-P² = 34 W²). Cf. **Apêndice, p. 28.**

¹³⁸ Cf. Plut. *Sol.* 16.3. Tal intervalo, contudo, não é mencionado por Arist. *Ath.*

¹³⁹ Conforme Thomson (1941, p. 88): “*His [Solon’s] motive in instituting this body was to put a check both on the working class and on the Council of the Areopagus, which was the name now borne by the old Council of the*

os cidadãos entre quatro classes dispostas conforme a produção de suas terras medida em alqueires de grão.¹⁴⁰ Outras medidas tiveram caráter democrático, tais como a eleição de arcontes representantes de cada uma das quatro tribos e a concessão de apelo a uma espécie de júri popular em certas questões de litígio (à exceção daquelas que se relacionavam com assassinatos). Algumas medidas tiveram, enfim, um viés pedagógico e mesmo moralizante. Essas informações podem ser averiguadas numa consulta direta às seguintes fontes: Arist. *Ath.* 7-10; Plut. *Sol.* 17-24; D.L. 1.55-7.

As reformas de Sólon foram impostas com validade prevista de um século e os membros do conselho juraram seguir tudo o que por elas fosse prescrito.¹⁴¹ Por mais satisfatórias que elas possam ter parecido à época de sua instituição, com pouco tempo seu idealizador tornou-se alvo de interpelações e críticas contundentes por parte de seus concidadãos, tendo chegado inclusive ao extremo de decidir abandonar Atenas por uma década, a fim de que todos se habituassem à nova legislação e desistissem de tentar fazê-lo alterar suas leis.¹⁴² O fato é que, como afirmado anteriormente, a reforma solônica preocupava-se em combater os sintomas do problema social e não suas causas, de modo que os antigos conflitos recomeçaram não muito depois de sua partida.¹⁴³

Também dessa época parece datar a efetiva participação de Pisístrato na campanha contra Mégara (que havia retomado a ilha de Salamina algum tempo antes, conforme Plut. *Sol.* 12.3) e seu comando alcançou tamanho sucesso que lhe proporcionou imenso renome e prestígio entre os atenienses.¹⁴⁴ Por isso, quando os conflitos sociais voltaram a se tornar

Eupatridai. The class which gained by this innovation was therefore the new middle class.” Almeida (2003, p. 10-4) e Meier (2012, p. 77) são da mesma opinião.

¹⁴⁰ Para detalhes dessa reorganização social, cf. PARKER, 2007, p. 26. Connor sugeriu convincentemente (levando-se em conta a escassez das evidências) que essa reforma social levada a cabo por Sólon teria se valido de uma nomenclatura e de uma prática típicas da esfera religiosa, mais especificamente da ocasião de uma procissão de oferendas. À guisa de conclusão do argumento, o autor sintetiza: “*The solonian system of political classification is likely then to depend not upon a Roman-style census or a Byzantine-like bureaucracy, but upon a characteristic pattern of Archaic Greek civic life, the festival with its parade and offerings. Solon need have done little more than utilize a festival pattern that antedated his form and extend it to the political privileges as allocated in his new system.*” (CONNOR, 1987, p. 48-9). Tal ligação é sugerida por Arist. *Ath.* 7.3-4. Para uma indicação epigráfica da veracidade do evento, cf. RAUBITSCHKE, 1949, p. 401, n. 372.

¹⁴¹ Cf. Plut. *Sol.* 25.1.

¹⁴² Cf. Arist. *Ath.* 11; Plut. *Sol.* 25.3-5; MEIER, 2012, p. 78. Curiosamente, no relato de Diógenes Laércio (1.50), essa viagem de Sólon teria sido ocasionada pela tomada de poder por Pisístrato, consistindo numa espécie de exílio político.

¹⁴³ Cawkwell (1995, p. 81) também delinea a questão em termos acertados, mas sua conclusão é tirada de um enganoso *argumentum ex silentio*, apresentando-se assaz inconvincente. Em suas palavras: “*I must content myself with asserting that Solon was concerned with an epidemic rather than an endemic evil; he was concerned with debt but he did nothing radical to cure the causes of men needing to borrow; yet although Solon did no more than remove the symptoms of the disease, no more is heard of agrarian unrest.*”

¹⁴⁴ Cf. Hdt. 1.59.4; Arist. *Ath.* 14.1; MEIER, 2012, p. 85. Segundo Frost (1984, p. 290), o conflito pelo controle de Niseia teria sido de pequenas proporções e suas principais consequências restringir-se-iam ao campo político, justamente devido ao aumento da popularidade de Pisístrato.

agudos, enquanto Mégacles (já feito do expurgo sofrido pelos Alcmeônidas, por ocasião do julgamento do miasma provocado por seus antepassados) apresentava-se como líder dos moderados [*méson tiná kai memigménon hairóúmenoi politeías trópon*] – chamados “Homens da Costa [*Parálioι*]” –, e Licurgo era quem comandava “o grupo mais oligárquico [*oligarkhikó̓taton*]” – daqueles conhecidos como “Homens da Planície [*Pedieús*]” –, Pisístrato foi escolhido pelo grupo popular – os “Homens d’Além dos Montes [*Diákrioi*]” –,¹⁴⁵ pois ele alcançara a fama de ser “o mais popular [*dēmotikó̓tatos*]”.¹⁴⁶

Tais eventos provavelmente aconteceram após 570 (data tradicional da participação de Pisístrato na campanha contra Mégara) e antecederam em pouco tempo o retorno do “autoexílio” de Sólon. Tendo visitado, segundo a tradição, algumas terras longínquas (Egito, Lídia etc.) e travado contato com personalidades importantes (conforme as anedotas de Plutarco: Esopo, Tales de Mileto e Creso da Lídia),¹⁴⁷ o sábio retornava uma década depois de suas reformas e encontrava Atenas numa situação tão complicada quanto a que precedera sua intervenção. Ainda que tenha sido recebido de forma honrada por todos, suas tentativas de acalmar os ânimos dos diferentes partidos surtiram pouco efeito – Plutarco (*Sol.* 29.2) suspeita que a ação dos anos já se fizesse sentir sobre a eloquência de Sólon – e apenas Pisístrato parecia escutar com reverência aquilo que o ancião tinha a dizer.

Uma parte considerável dos poemas de Sólon é contemporânea desse retorno a Atenas. A julgar pelo conteúdo dos fragmentos restantes, o sábio sentiu a necessidade de defender suas ações e seu trabalho de possíveis maledicentes (ELSE, 1965, p. 41) – só isso explica a quantidade de versos em que Sólon trata de suas próprias decisões, expondo suas causas e seus objetivos, justificando-se.¹⁴⁸ Um poema interessante – por suas estratégias miméticas – que indica esse posicionamento por parte do velho legislador ateniense é o seguinte:

Sólon não nasceu um homem profundo nem previdente,
pois os prêmios que um deus lhe deu ele próprio não aceitou.
Enredando a caça e sendo pego de surpresa, não puxou a grande

¹⁴⁵ Diógenes Laércio (1.57) refere-se ao partido popular como “os da cidade [*tôn ex ásteos*]”.

¹⁴⁶ Cf. Arist. *Ath.* 13.4; Plut. *Sol.* 13.1; D.L. 1.58. Sobre as bases econômicas dos representantes de cada um desses grupos, Thomson (1941, p. 90) afirma que: “*Solon himself had been a landowner who turned to trade, and now other noble families followed suit – above all, the Alkmaionidai, who had commercial connections with Sardis, the great entrepôt for the hinterland of Asia Minor, and the Peisistratidai, who were interested in the mines of Laurion. Each of these princely houses cultivated its own political following. Megakles, son of Alkmaion, organised the merchants and artisans of the ports, Peisistratos the mining population. They were both opposed by Lykourgos of the Eteoboutadai, at the head of the big landowners, and at the same time they were in competition with one another.*” Acerca do apoio a Pisístrato especificamente, Meier (2012, p. 85) comenta: “*Daneben werden speziell die armen Bauern im Hügel- und Bergland nordöstlich Athens (Hyperakrier) als seine Anhänger genannt. Einige durch Solons Reformen Benachteiligte sollen hinzugestoßen sein.*”

¹⁴⁷ Para detalhes das alusões míticas contidas em tais tradições, cf. IRWIN, 2005, p. 147-51.

¹⁴⁸ Cf., por exemplo, os fragmentos citados em Arist. *Ath.* 12.

rede, pelo engano do ânimo e do âmago sendo desviado.
 [5] Pois se eu desejasse tomar o poder, tendo recebido farta riqueza
 e tendo sido o tirano dos atenienses somente por um único dia,
 o couro depois seria esfolado e escorchada a raça.
 (Sol. 29^a G-P² = 33 W²).¹⁴⁹

Assumindo de forma irônica a voz de seus detratores e exprimindo todo o excesso ultrajante [*hýbris*] contido em suas palavras, o poeta emprega uma forma de *mímēsis* – em sentido estrito – para deixar ainda mais evidente o que há de condenável nas palavras de seus possíveis adversários.¹⁵⁰ Trata-se de um procedimento poético com implicações práticas bastante evidentes sobre a plateia, como se pode comprovar no caso de outras *performances* realizadas por Sólon para as quais existem descrições do contexto – como no caso da execução de “Salamina”¹⁵¹ – e mesmo para outros poetas desse período em diante. De todo modo, é plausível imaginar que seu trabalho poético tenha sido relativamente pioneiro no campo cultural ateniense, não apenas pelo uso renovado de formas líricas em seus poemas (versos iâmbicos, por exemplo, em poemas parenéticos), mas também pelo caráter prático e político de suas *performances* poéticas.¹⁵²

2.2. Pisístrato: *performance* política, religião e poesia

Pisístrato parece ter atentado para o grande efeito causado pelas apresentações solônicas (vale lembrar que ele possivelmente presenciou “Salamina” ou, ao menos, escutou histórias fantásticas sobre suas circunstâncias e resultados). Assim sendo, quando resolveu dar seus primeiros passos em direção à obtenção da tirania, valeu-se de um estratagema tão histriônico quanto aquele que o sábio ateniense havia empregado alguns anos antes: abrindo feridas em si mesmo e em seus cavalos, Pisístrato chegou de carruagem à ágora e, alegando ter sido vítima de um atentado por parte de seus inimigos, deixou clara a necessidade de

¹⁴⁹ Cf. Apêndice, p. 27.

¹⁵⁰ Cf. STODDARD, 2002, p. 164-5.

¹⁵¹ A ideia defendida por Stoddard (2002) de tentar compreender também a “Elegia às Musas” (Sol. 1 G-P² = 13 W²) como um poema em que haveria uma voz poética irônica até o v. 32, a partir do qual a “verdadeira” voz poética de Sólon passaria a exprimir sua pessimista (e, até certo ponto, nihilista) *Weltanschauung* é estranha e pouco convincente. Para uma crítica dessa proposta, cf. GAGNÉ, 2009, p. 33.

¹⁵² Cf. LORAUX, 1989, p. 111-2. Else (1965, p. 41) fala que com Sólon teve início o “período histriônico [*histrionic period*]” na história ateniense, embora acredite que Pisístrato tenha sido quem de fato soube se valer da importância da *performance* em questões políticas.

receber proteção armada.¹⁵³ Sólon percebeu a artimanha e tentou responder à altura: “portando lança e escudo foi até a assembleia [*áixas gàr eis tèn ekklēsian metà dóratos kai aspídos*]” e proclamou estar pronto para resistir à “impostura de Pisístrato [*tèn epíthesin toû Peisistrátou*]” (D.L. 1.49). Contudo, tão logo percebeu que o povo parecia disposto a assentir ao pedido do outro, Sólon proclamou, em tom de reprimenda, ser ele próprio mais providente do que aqueles que não discerniam a artimanha e mais corajoso do que aqueles que, tendo-a percebido, se mantinham calados (Plut. *Sol.* 30.3; D.L. 1.49). O povo, contudo, não lhe deu ouvidos, chamou-lhe de louco¹⁵⁴ e concordou que uma guarda fosse oferecida àquele cuja vida parecia estar em risco. Pouco tempo depois, Pisístrato tomou a Acrópole e tornou-se tirano.¹⁵⁵

Acerca do acontecimento, versos elegíacos atribuídos ao velho legislador ateniense teriam expressado a seguinte reprimenda a seus concidadãos:

Se haveis sofrido, por conta própria, os piores males lamentáveis,
nada disso imputeis ao quinhão dos deuses:
pois vós mesmos os haveis aumentado, oferecendo-lhes escolta
e por causa disso tendes a molesta escravidão.
Cada um de vós, sozinho, nos rastros da raposa anda
e no interior de todos vós é oca a mente:
pois a língua observais e a palavra rápida do homem,
mas da obra que se cumpre nada vedes.
(Sol. 15 G-P² = 11 W²).¹⁵⁶

A maior parte dos inimigos do novo tirano fugiu imediatamente de Atenas, mas Sólon não se intimidou e parece ter dado início a uma incansável campanha de luta pela liberdade política dos atenienses.¹⁵⁷ Em suas parêneses, o velho sábio ainda ensinou algumas lições sobre *performance*: não sendo mais capaz de portar suas armas, ele as teria colocado em frente à própria casa, dizendo ter feito tudo o que lhe era possível por sua pátria e suas leis [*têi*

¹⁵³ É interessante que, segundo Diógenes Laércio (1.60), Sólon enxergue nessa atitude de Pisístrato não uma herança de suas próprias *performances* em contextos políticos, mas uma influência do discurso mentiroso [*pseudologían*] mantido por Téspis, nas tragédias que ele ensinava.

¹⁵⁴ O que foi anteriormente afirmado sobre a transferência da *parole magico-religieuse* para a esfera mais característica da *parole-dialogue*, nas atuações performáticas de Sólon, é reforçado por versos que ele teria pronunciado nessa ocasião. Segundo Diógenes Laércio (1.49), ele teria replicado o seguinte às acusações de loucura: “Mostrar-se-á, com efeito, em breve tempo a minha loucura aos cidadãos,/ mostrar-se-á, quando a verdade vier a público.” (Sol. 14 G-P² = 10 W²). Cf. **Apêndice, p. 22.**

¹⁵⁵ Todo esse episódio é bem atestado por Hdt. 1.59; Arist. *Ath.* 14; Plut. *Sol.* 30 ; D. L. 1.49. Cf. entre outros: FROST, 1984, p. 290-1; MEIER, 2012, p. 86.

¹⁵⁶ Cf. **Apêndice, p. 23.**

¹⁵⁷ Tal como mencionado anteriormente, Diógenes Laércio (1.49), contrariando as outras fontes, defende que Sólon teria deixado a cidade quando Pisístrato se tornou tirano.

patrídi kai toís nómois].¹⁵⁸ Ao contrário das expectativas, contudo, Pisístrato manteve uma atitude respeitosa tanto diante de Sólon quanto diante das leis propostas por ele, preservando a boa ordem na *pólis* dos atenienses e esforçando-se por amainar os conflitos sociais na medida do possível.¹⁵⁹ Por isso, Sólon terminou a vida em paz com o tirano, vindo a falecer dois anos depois, conforme Plutarco (*Sol.* 32).¹⁶⁰

Se o já mencionado encontro entre Sólon e Téspis de fato aconteceu, ele deve ter se dado nesses dois últimos anos de vida do sábio em Atenas, durante a tirania de Pisístrato. O fato de que Sólon repreenda o poeta por “mentir tanto” não é motivo para refugar o que aí vai dito, sob alegação de se tratar de uma passagem excessivamente platônica: basta lembrar que o motivo explicitado por Sólon para repreender Pisístrato, durante a encenação de atentado contra sua vida (pouco antes de propor a tirania), não era o fato de que este encenasse algo (com efeito, Odisseu é louvado indiretamente pelo sábio justamente por essa mesma razão), mas o fato de que tivesse se valido de tal expediente em prejuízo de seus amigos, não de seus inimigos.¹⁶¹ Da mesma forma, o próprio Sólon parece ter recorrido à *mímēsis* e a certo grau de fingimento em suas próprias ações públicas – bastando aqui evocar a execução de poemas como “Salamina” (*Sol.* 2 G-P² = 1-3 W²) ou aquele em que fala de “Sólon” na 3ª pessoa (*Sol.* 29ª G-P² = 33 W²). Em outras palavras, o alvo do opróbrio não é a encenação em si, mas seu objetivo. Assim sendo, é possível que a reprimenda de Sólon às novas atividades a que Téspis se dedicava tenha o mesmo sentido: reprova-se não a poesia dramática em si mesma, mas os objetivos a que serve em determinadas situações.¹⁶²

Assim sendo,

a reflexão do sábio ateniense revela-se complexa o bastante para enxergar no estatuto do *pseûdos* algo que ultrapassa o limite da mera oposição à verdade

¹⁵⁸ Cf. Arist. *Ath.* 14.2; Plut. *Sol.* 30.5. Para uma comparação entre esse expediente de Sólon e aqueles empregados por Pisístrato, com a sugestão de que o legislador não agia de forma fundamentalmente diversa do tirano, cf. IRWIN, 2005, p. 272-3.

¹⁵⁹ Cf. Arist. *Ath.* 14.3; Arist. *Pol.* 5.1314a30-1315b10; Plut. *Sol.* 31; D.L. 1.53-4.

¹⁶⁰ Em vista do que se afirma sobre as medidas práticas de Pisístrato, poderia parecer estranho que Aristóteles e Plutarco apresentem juízos tão negativos sobre seu governo. Ao que tudo indica, isso se deve à relação do tirano com as classes mais baixas, relação que era menos senhoril do que aquela estabelecida por Sólon e provavelmente julgada inadequada por autores de inclinação aristocrática. Cf. Arist. *Ath.* 13.5; Arist. *Pol.* 5.1310b; Plut. *Sol.* 29.3.

¹⁶¹ Em paráfrase. No original (Plut. *Sol.* 30): ‘*ou kalôs, [...] ô paí Hippokrátous, hypokrinēi tòn Homērikòn Odysseá: taúta gàr poiéis toús polítas parakrouómenos hoís ekeínos toús polemíous exēpátēsen, aikisámenos heautón.*’

¹⁶² Cf. IRWIN, 2005, p. 273-4. Vale lembrar o famoso provérbio criado (senão popularizado) por Sólon (25 G-P² = 29 W²), segundo o qual: “*pollà pseúdontai aidoí* [Muito mentem os poetas]”. Para as múltiplas possibilidades de leitura (não excludentes) desse aforismo e suas consequências para a reflexão, no âmbito do período arcaico e dos que lhe seguem, sobre o estatuto das categorias de *alēthēa* e *psēudea*, cf. BRANDÃO, 2015 [2005], p. 179-80.

positiva, sem que, contudo, seja capaz de conceber o interesse despertado por uma mentira desinteressada (tal desinteresse se dando na medida da assunção, tanto por parte de seu emissor quanto de seu receptor, do caráter fictício da mensagem). Nesse sentido, valer-se de uma mentira útil (como ele próprio fizera na *performance* de seu poema “Salamina” ou como Odisseu, numa de suas aventuras narradas por Homero) é possível e até louvável, mas se entregar a mentiras desinteressadas ainda lhe parece uma atividade suspeita. (SILVA, 2016, p. 59).

Nesses termos, refuta-se a refutação dessa passagem da vida de Sólon proposta por Else (1965, p. 45, n. 35), sob a acusação de que sua composição pudesse trair um matiz excessivamente platônico. É certo que os termos com que Plutarco (*Sol.* 29) e Diógenes Laércio (1.59) relatam-na são evidências da leitura platônica que esses autores apresentam do episódio, mas isso não é razão suficiente para colocar em dúvida a autenticidade do evento.¹⁶³ Aqui vale remeter ao estudo de Jacyntho Lins Brandão (sua “arqueologia da ficção”), recorrendo às palavras que circunscrevem muito bem o posicionamento de Sólon no seio da reflexão sobre o discurso poético (e ficcional) no período arcaico:

Em princípio, não se duvida do caráter positivo da verdade, mas o estatuto do *pseûdos* permanece problemático – e, pelo menos em parte, as teorizações sobre a literatura, na Grécia, constituem-se buscando respostas para esta questão: que valor pode ter um discurso que não se supõe de antemão verdadeiro? E que não se enquadra na categoria da mentira útil, como as que se contam para salvar a própria vida, enganar o inimigo ou mesmo tornar a pátria ilustre? (BRANDÃO, 2015 [2005], p. 114).

A primeira tirania de Pisístrato não durou muito tempo após a morte de Sólon. Ao que tudo indica, seus inimigos em pouco tempo uniram forças a fim de expulsá-lo do poder.¹⁶⁴ Embora não seja possível definir a data em que sua expulsão aconteceu, é certo que o tirano voltou em breve (por volta de 557), com um estratagema não menos histriônico do que o anterior. Depois de confabular com uma das facções inimigas (obtendo um arranjo matrimonial com Mégacles, cuja filha lhe seria dada em casamento), Pisístrato concertou para que em seu retorno “uma mulher alta de nome Fie, do *dêmos*¹⁶⁵ Peânio [*en tòi dêmōi tōi Paianiēi ên gynē tēi ounoma ên Phýē*]”, fosse munida de armadura e colocada sobre o carro em que ele chegaria. Arautos completariam o espetáculo, anunciando: “Atenienses, acolhei de boa vontade Pisístrato, aquele que a própria Atena conduz de volta para sua Acrópole,

¹⁶³ Cf. SILVA, 2016, p. 59-60.

¹⁶⁴ Cf. THOMSON, 1941, p. 90; MEIER, 2012, p. 87. Para a sugestão de que tal evento poderia, inclusive, ter se dado sem apoio popular, cf. CAWKWELL, 1995, p. 80.

¹⁶⁵ O *dêmos* [povoado] era uma unidade administrativa ateniense.

honrando-o sobre todos os homens.”¹⁶⁶ Quando tal plano foi executado, a notícia de que a própria deusa reconduzia Pisístrato ao poder espalhou-se pelos *dêmoi* e até mesmo o povo da cidade [*en tõi ástei*], persuadido de que a mulher era divina, honrou-a e recebeu o tirano de volta.¹⁶⁷

Embora a situação tenha sido habitualmente compreendida como um estratagemas do qual Pisístrato teria se valido para enganar o povo (o próprio vocabulário escolhido por Heródoto denota tal compreensão),¹⁶⁸ a questão tem sido elaborada em novos termos pela historiografia recente. Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 93), por exemplo, apoiando-se em considerações de Lévêque, defende que o episódio mostra, “mais que a ‘ingenuidade’ dos atenienses, o recurso à divina padroeira da polis, ideologia unificadora, contra o particularismo dos grupos dirigentes oligárquicos e seu controle sobre o Estado”. Para além desse sentido eminentemente político do recurso à esfera religiosa, vale a pena atentar também para certos detalhes da situação.

À medida que se inspeciona melhor o cortejo de Pisístrato e Fie, ele aparece mais rico e mais evocativo de sublimares padrões culturais, além de mais eloquente como expressão da proximidade entre Pisístrato e os residentes da Ática nesse momento de sua carreira. O líder parece não se colocar a uma grande distância das atitudes e do comportamento de seus camaradas compatriotas. Antes, eles parecem estar ligados por padrões comuns de pensamento e unidos num drama comum. Os cidadãos não são ingênuos caipiras enganados pela manipulação do líder, mas participantes na teatralidade cujas regras e papéis eles entendem e apreciam. Esses são espertos, e mesmo sofisticados, atores num drama ritual afirmando o estabelecimento de uma nova ordem cívica e uma relação renovada entre povo, líder e divindade protetora. (CONNOR, 1987, p. 46).

Como se vê, abordagens mais cuidadosas na interpretação de passagens cujo sentido fora petrificado pela exegese tradicional (reducionista em muitos casos) podem iluminar novos pontos que até então tinham permanecido nas sombras, tal como é o caso da recondução de Pisístrato ao poder num cortejo de Atena. A partir dos termos com que tal evento acaba de ser considerado, torna-se possível relacioná-lo até mesmo a um fenômeno que será abordado mais adiante (e que é o principal objeto deste estudo), qual seja, a instituição do drama em Atenas. Lá, como aqui, o cortejo de um deus em direção ao coração

¹⁶⁶ Em tradução. O texto em português pode prestar-se a enganos, mas a versão grega é clara: Atena é quem conduz Pisístrato e a Acrópole pertence a ela, não a ele. No original: “*ó Athēnaíoi, dékhesthe agathôî nóîi Peisístraton, tòn autè hē Athēnaîē timēsasa anthrōpōn málista katágei es tèn heōutēs akrópolis.*” (Hdt. 1.60.5).

¹⁶⁷ Cf. Hdt. 1.60.4-5; Arist. *Ath.* 14.4.

¹⁶⁸ Com a suposição, inclusive, de que tal povo não teria tido qualquer participação ativa no reestabelecimento dessa tirania (CAWKWELL, 1995, p. 80), embora isso não seja plausível.

da *pólis* é ocasião para uma *performance* que une o povo ao governo por meio de um evento da esfera religiosa. Nesse sentido, a complexidade de tal fenômeno já começa a se delinear a partir da forma como se dá a presente abordagem, justificando este detido apanhado histórico do contexto em que se deu o fenômeno estudado.

O arranjo político entre Pisístrato e Mégacles não durou, contudo, muito tempo. As fontes mencionam que, como já tivesse filhos anteriormente, o tirano teria se decidido tanto a proteger-se (evitando uma prole do clã amaldiçoado dos Alcmeônidas) quanto a proteger o futuro de seus próprios filhos (evitando uma possível disputa pelo poder). Pisístrato adotou um dos dois expedientes seguintes: ou teria tido “relações de forma não usual com sua nova mulher [*emísgetó hoi ou katà nómon*]” – com a sugestão implícita de que pudesse praticar a sodomia ou a felação, por exemplo – a fim de evitar uma prole de origem Alcmeônida (Hdt. 1.61.1); ou teria se recusado a “transar com ela [*sungígnesthai*]”, provavelmente com os mesmos objetivos (Arist. *Ath.* 15.1). O fato é que seu sogro se irritou profundamente quando ficou a par da situação, promovendo uma insurreição contra o tirano, que se viu novamente obrigado a fugir de Atenas, embora dessa vez por muito mais tempo: durante uma década.¹⁶⁹

Ao longo desse segundo exílio, Pisístrato e os filhos de seu casamento anterior, Hiparco e Hípias, empregaram de maneira efetiva o tempo de que dispunham: a família percorreu inúmeras cidades com as quais mantinha conexões comerciais e laços de amizade, tais como Tebas, Argos e outras menores, além de terem tecido importantes conchavos, vindo a obter tropas mercenárias e fundos econômicos para um novo golpe. É preciso lembrar também de suas relações com as minas de prata do Monte Pangeu, na Trácia, donde provinha muito dos fundos necessários para que arcassem com as despesas desse novo exército.¹⁷⁰ Ao fim e ao cabo, Pisístrato liderou uma expedição a partir da ilha de Erétria rumo a Atenas e enfrentou, no *dêmos* Paleneu [*Pallēneús*], um exército composto principalmente pelos aristocráticos Alcmeônidas e seus adeptos, vencendo-os sem muitos problemas e restabelecendo a tirania pelas próximas décadas.¹⁷¹

Antes de apresentar as primeiras ações de Pisístrato, tomadas para assegurar definitivamente seu novo posto, talvez seja interessante clarear a provável cronologia dos fatos que acabam de ser narrados.¹⁷² A terceira tomada do poder pode ser datada em 547 –

¹⁶⁹ Também nesse detalhe a biografia de Pisístrato aproxima-se da de Sólon, reforçando o que é sugerido pelo estudo de Elizabeth Irwin (2005).

¹⁷⁰ Cf. Hdt. 1.61.4; Arist. *Ath.* 15.2.

¹⁷¹ Cf. Hdt. 1.63; Arist. *Ath.* 15.3; FROST, 1984, p. 291; PARKER, 2007, p. 29.

¹⁷² Hönn (1948, p. 148-9) apresenta uma cronologia diferente, mas, como suas fontes não estão bem discriminadas, não foi possível compreender com base em que dado ele suspeita que, por exemplo, o terceiro golpe de Pisístrato tenha acontecido em 536.

não apenas somando 36 (quantidade de anos que durou a última fase do regime conforme Hdt. 5.65.3) a 511 (data segura do fim da tirania dos Pisistrátidas) – mas recorrendo ao fato de que essa terceira tomada antecede a conquista de Sárdis pela Pérsia (Hdt. 1.64 e 84), associada pela Crônica de Nabonido aproximadamente ao ano de 545 (JURSA, 2004, p. 38).¹⁷³ Assim sendo, como o segundo exílio durou uma década, a segunda expulsão da tirania aconteceu por volta do ano de 557 e tal ponto é o máximo aonde chega a possibilidade de reconstrução cronológica. Certamente a primeira tentativa de tirania se deu após a tomada de Niseia pelos atenienses liderados por Pisístrato (Hdt. 1.59.4), evento que é tradicionalmente datado em 570. Entre esses pontos de referência, contudo, não é possível saber com precisão quando teve início e fim a primeira tirania, nem quando começou a segunda.¹⁷⁴

Os primeiros atos de Pisístrato, novamente reinstalado na Acrópole, foram motivados pela intenção de assegurar que seus opositores não tivessem os meios nem o intuito de resistir ao novo governo. Para isso, o tirano valeu-se basicamente das vastas forças mercenárias [*epikóuroisí te polloísi*] que já empregara para tomar o poder, a serem pagas com “os fundos recolhidos da comunidade [*khremátōn synóidoisi*]” (Hdt. 1.64.1). Além disso, ele manteve “jovens como reféns na ilha de Naxos [*paídas labōn kai katastésas en Náxon*]” – ilha conquistada recentemente por Lígdamis, com o apoio das tropas mercenárias do próprio tirano ateniense –,¹⁷⁵ jovens estes que eram os filhos de atenienses influentes decididos a permanecer na própria cidade. Ademais, Pisístrato desarmou seus súditos com o seguinte expediente:

[4] Desarmou o povo da seguinte maneira. Promoveu uma apresentação de armas no Teseion e aí deu início a uma assembleia, sendo porém logo interrompido, pois reclamavam não o estar escutando. Pediu-lhes para subirem até a entrada da Acrópole a fim de o ouvirem melhor. Enquanto ele prolongava seu discurso, as pessoas destinadas para essa tarefa recolheram as armas e, após as trancarem nos edifícios próximos ao Teseion, voltaram e fizeram-lhe sinais. [5] Este, assim que concluiu o restante de seu discurso,

¹⁷³ De acordo com *Marm. Par.*, ep. 42, o mesmo evento poderia ser datado em 541/0. Cf. **Apêndice, p. 119.**

¹⁷⁴ Parker (2007, p. 29) chama atenção para a baixa confiabilidade que se pode depositar em certa cronologia de origem peripatética: “Remember that Herodotus fixed the length of the third tyranny at thirty-six years, a figure we can substantiate. According to the Ath. Pol. (14.3; 15.1; 17.1; 19.6) the three “tyrannies” had the following lengths (in years): First, 6; Second, 7; Third, 6 (Peisistratus) + 17 (Hippias). I confess that I enjoy putting this up on the blackboards in lectures – and then watching as individual students begin to laugh as they figure out the fraud. It only requires simple addition: 6, 7, 6, and 17 add up to 36! The author of the Ath. Pol. misunderstood the figure of thirty-six years in Herodotus and arbitrarily divided it up over all three “tyrannies” (the same error underlies the figure of thirty-five years in Aristotle’s Politics 1315b.) I trust it is becoming clear how carefully we must scrutinize our sources before we blindly accept what they say. The end result is this: we have no idea when Peisistratus seized power for the first and second time, save that it was before 557.” Vale lembrar, ainda assim, que *Marm. Par.*, ep. 40 menciona que Pisístrato se tornou tirano dos atenienses em 561/0. Cf. **Apêndice, p. 119.**

¹⁷⁵ Cf. Hdt. 1.64.2; Arist. *Ath.* 15.3.

contou-lhes o ocorrido com as armas, dando-lhes a entender que não se deviam inquietar nem abater, mas sim que retornassem para cuidar de seus afazeres particulares, uma vez que ele próprio se encarregaria de todas as questões públicas. (Arist. *Ath.* 15.4-5, trad. Francisco Murari Pires).

Mesmo se o valor histórico de alguns dos incidentes acima relatados pudesse ser contestado, a menção aos mesmos indicaria o fato de que Pisístrato não teria empregado muitos hoplitas atenienses na instalação de sua tirania, mas que, ao contrário, forças externas teriam formado a maior parte de seu contingente.¹⁷⁶ O expediente para desarmar os cidadãos, tal como descrito acima por Aristóteles, embora sugira a possibilidade de alguma mobilização militar na época (como se aduz da palavra *exoplasía* [apresentação de armas]),¹⁷⁷ não permite que a participação dos hoplitas atenienses na instalação da tirania pisistrátida seja superestimada. É certo que seu papel ganhará em importância com as reformas instituídas nas próximas décadas, mas não há notícia de que hoplitas tenham agido decisivamente nessa terceira tentativa de instituição da tirania.¹⁷⁸

O sucesso da nova administração, contudo, não se deveu apenas a essas medidas internas. Além de ter tido a sorte de tomar o poder concomitantemente ao avanço persa sobre as cidades helênicas da costa oriental do Egeu – fato que o livrou da competição comercial com a Jônia e enfraqueceu seus adversários Alcmeônidas, tradicionalmente ligados ao comércio com essa região –,¹⁷⁹ Pisístrato ainda conseguiu articular uma rede de contatos e suporte com os tiranos de outras *póleis*. Além de Naxos (cujo tirano, Lígdamis, recebeu seu apoio para ascender ao poder, como afirmado acima) e Argos (com a qual tinha ligações matrimoniais, de acordo com Aristóteles, *Ath.* 17.4), Pisístrato tinha boas relações com Tebas e outras regiões.¹⁸⁰ Tal rede – que indiretamente abarcava muitas outras tiranias – parece ter

¹⁷⁶ Cf. FROST, 1984, p. 291.

¹⁷⁷ Vale ressaltar que essa mobilização não podia compreender uma quantidade vasta de pessoas, já que o não tão vasto propileu da Acrópole parece ter tido espaço o bastante para comportar todo o contingente de homens.

¹⁷⁸ A questão da relação entre a reforma hoplítica e a instituição de tiranias é complexa e tem sido vivamente debatida nas últimas décadas. Apesar da tendência entre certos estudiosos contemporâneos de desvincular os dois acontecimentos, e mesmo de negar completamente a existência de uma reforma hoplítica – tal como fazem Snodgrass (1965) e Drews (1972) –, a conclusão cautelosa de Salmon (1977, p. 95) pode ser citada aqui como um posicionamento teórico interessante: “*Thus the adoption of phalanx tactics did not create a revolutionary situation, in the sense that contented men were turned into revolutionaries by being made to fight in a phalanx; rather, it turned potential revolutionaries, with deeply felt grievances but little opportunity to satisfy their demands, into actual revolutionaries by giving them new military strength. The introduction of massed tactics was the catalyst in an already explosive situation.*” Para a situação peculiar de Atenas, contudo, é preciso limitar-se ainda ao que afirma Frost (1984, p. 291): “*The tyrant now ruled outright with the support of mercenary troops. His various expeditions against Naxos, Sigeion and elsewhere tell us nothing about domestic Athenian military organization.*”

¹⁷⁹ Cf. THOMSON, 1941, p. 91.

¹⁸⁰ Conforme Hönn (1948, p. 147): “*Auch die Neukolonisation des unter Führung des Olympiasiegers Phrynon im Auftrage der athenischen Bürgerschaft schon um die Wende des 7. zum 6. Jahrhundert besiedelten Sigeion durch Peisistratos und die Bestellung seines Sohnes Hegeistratos zum Tyrannen der Stadt galt der Ausdehnung*

servido à manutenção da relativa paz que se nota em toda a região, ao longo da segunda metade do século VI.¹⁸¹

O papel de Pisístrato no desenvolvimento de Atenas – nos mais diversos campos, tais como o político, o econômico, o religioso e o artístico – pode ser equiparado ao de Sólon, algumas décadas antes. A diferença entre ambos, contudo, é que o tirano não era um pensador, nem um poeta, mas um organizador, um construtor e um administrador ativo. Pisístrato começou como um ambicioso político e general, um homem de ação, mas posteriormente veio a se tornar também um governante relativamente preocupado com os interesses da coletividade ateniense.¹⁸² Para que se compreenda de que maneira e por que razões os concursos dramáticos vieram a ser instituídos por volta do fim do período de governo desse homem, é preciso que se atente para suas diretrizes, preocupações e empreendimentos.

O problema de posse da terra, cuja solução não pôde ser oferecida pelas reformas de Sólon, foi uma das marcas duradouras do governo de Pisístrato.¹⁸³ Distribuindo as terras abandonadas de seus adversários exilados e oferecendo pequenos empréstimos para a retomada da agricultura, o tirano garantiu que muitos dos lavradores expropriados tivessem condições efetivas para retomar suas atividades [*ergasía*].¹⁸⁴ Ainda que seus objetivos possam ter sido os de dispersar a população por toda a Ática, mantendo-a ocupada e relativamente satisfeita, a fim de que se distraísse do envolvimento político,¹⁸⁵ essa solução teve por consequência não apenas melhorar as condições de vida do povo (já que a partir de suas medidas não se falou mais de conflitos sociais até o fim da tirania), mas ainda aumentar a receita da *pólis* por meio da cobrança de “um dízimo sobre aquilo que fosse produzido [*apò tòn gignoménōn dekátēn*]”.¹⁸⁶

A população campesina ainda foi diretamente beneficiada pela instituição de juízes locais, que diminuíram em parte a arbitrariedade com que as poucas famílias aristocráticas

der attischen Einflußsphäre an den Dardanellen, dem Zufahrtsweg zum Bosphorus und zum Schwarzen Meer. Um dieses auswärtige Machtnetz weiter auszudehnen, warb er um den Adel Eretrias, Böotiens und Thessaliens, verhalf er Lygdamis, der ihn, als Tyrann von Naxos selbst flüchtig, bei seiner Rückkehr aus der Verbannung [...] unterstützt hatte, in seinem Lande zur Tyrannis. “ Mais será dito nas páginas que se seguem sobre a importância do domínio do estreito de Dardanelos para a manutenção do poder ateniense.

¹⁸¹ Cf. PARKER, 2007, p. 36; MEIER, 2012, p. 88.

¹⁸² Cf. ELSE, 1965, p. 48.

¹⁸³ Meier (2012, p. 182) afirma que: „Das eine, was Solon angelegt und begonnen hatte, die wirtschaftliche Konsolidierung der mittleren und unteren Schichten, war ironischerweise unter dem Schirm der von ihm verferteten Tyrannis erreicht worden.“

¹⁸⁴ Cf. Arist. *Ath.* 16; THOMSON, 1941, p. 60; HÖNN, 1948, p. 137; PARKER, 2007, p. 33.

¹⁸⁵ Tal é a suposição de Aristóteles nas seguintes passagens da *Política*: 1311a13; 1318b6; 1319a30; 1320b7. O mesmo se confere em: Arist. *Ath.* 16.3.

¹⁸⁶ Cf. Arist. *Ath.* 16.4; D.L. 1.53.

organizavam e decidiam questões de justiça nas regiões mais afastadas da Ática.¹⁸⁷ Tal problema, que poderia ser classificado (de modo anacrônico, ainda que não de todo equivocado) como uma espécie de “coronelismo”, existia desde a época de Hesíodo e tinha resultados ruinosos para o pequeno agricultor.¹⁸⁸ A instituição desses juízes locais e o desenvolvimento gradual da reforma hoplítica – sendo que esta contava principalmente com o engajamento da maioria da população proprietária de terras pequenas e médias – foram outros fatores que contribuíram para a promoção dos habitantes do campo.¹⁸⁹

A população das regiões centrais da *pólis* ateniense também viu melhoras consideráveis. Adotando uma vigorosa política comercial (razão pela qual desenvolveu a cunhagem de moedas e incentivou a produção e a exportação de bens manufaturados, tais como a cerâmica pintada), Pisístrato garantiu o amplo apoio dos comerciantes e artesãos, como o próprio Sólon já começara a fazer.¹⁹⁰ A população da *pólis* foi beneficiada ainda pelo estabelecimento mais definitivo da ocupação de Sigeion [*Sígeion*], no Helesponto, uma vez que ela garantia vasto suprimento de cereal barato e permitia que maiores parcelas da população ateniense se dedicassem a outras atividades que não as de subsistência.¹⁹¹ É importante lembrar que o controle do estreito de Dardanelos permaneceria uma prioridade

¹⁸⁷ Cf. Arist. *Ath.* 16.5; HÖNN, 1948, p. 138.

¹⁸⁸ Isso fica claro na figura dos “reis comedores de presente [*basileís dōrophágoi*]” que eram responsáveis pelas questões de justiça no período arcaico, como evidenciam os versos 37-41 de *Os trabalhos e os dias*, por exemplo. Para uma aproximação entre a situação ateniense antes do governo de Pisístrato e aquela representada pelo poema de Hesíodo, a partir da intertextualidade sugerida por Sólon, cf. VLASTOS, 1946, p. 71-2; IRWIN, 2005, p. 155-64.

¹⁸⁹ A opinião da maioria dos estudiosos é bem consolidada sobre o modo por que a tirania pisistrátida pouco a pouco favoreceu a constituição de um grupo de cidadãos “médios” entre a população campesina, capaz de arcar com seu próprio armamento – por meio do trabalho em suas propriedades – e de reivindicar maior participação política (DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 60). Nas palavras de Meier (2012, p. 174): „*Doch mit der Zeit verbesserte sich ihre Lage, wenn nicht schon dank Reformen wie derjenigen Solons, so jedenfalls durch die Tyrannis. Die Mittelschichten wurden ansehnlich. Einen gewissen Kreis von Männern, die den Adligen zumindest nahekamen (»Semiaristokraten«), wird es schon länger gegeben haben. Jetzt erweiterte er sich und fand sich mit vielen anderen, die in ähnlicher Lage waren, in einer Front.*“ Na contramão de tal entendimento, contudo, Cawkwell (1995, p. 82) apresenta o ponto de vista segundo o qual a reforma hoplítica não teria tido nenhuma relação com as tiranias. Em suas palavras: “*What is undeniably clear is that in the case of the state of which we are most reliably informed, Athens, the occurrence of tyranny had nothing whatsoever to do with hoplites or a hoplite class. [...] As to Pisistratus, there were as many hoplites opposed to him as in his support, and to judge by the battle of Pallene probably more (Hdt. 1.63). So in the case of Athens, tyranny had nothing to do with the alleged hoplite class. Nor was Athens unique.*” Mais uma vez, o tratamento precipitado de Cawkwell parece conduzi-lo a conclusões extremistas e pouco precisas.

¹⁹⁰ Cf. THOMSON, 1941, p. 90; VLASTOS, 1946, p. 81; MEIER, 2012, p. 95. Vale lembrar o “atraso” com que a produção e a exportação de cerâmica pintada em Atenas se deram até que começasse a tomar o lugar eminente ocupado por Corinto. Cf. entre outros: HÖNN, 1948, p. 138; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 111.

¹⁹¹ A conquista ateniense inicial da região teria começado no final do séc. VII, sob a liderança do campeão olímpico Frínon [*Phrýnōn*]. Para uma sugestão de arranjo cronológico dos dados mencionados pelas fontes (Hdt. 5.94-5; Str. 13.1.38; Plut. *De Hdt. Mal.* 858AB; D.L. 1.74; Polyæn 1.25; schol. Aesch. *Eum.* 397), cf. FROST, 1984, p. 287-8. Sobre as dificuldades que uma *pólis* helênica enfrentava para produzir os recursos necessários à autossuficiência, cf. OSBORNE, 1987, p. 27-52. Sobre a dependência ateniense da importação de grãos, cf. OSBORNE, 1987, p. 97-104.

dentre os interesses de Atenas desde essa época até pelo menos o fim da guerra do Peloponeso, quando Esparta explora justamente tal fraqueza para dar fim ao longo conflito no ano de 404.

Outro ponto importante do período da tirania é o programa arquitetônico então implementado. As novas construções de edifícios magníficos na Acrópole e na ágora, de estradas radiais ligando todos os cantos da Ática às regiões centrais,¹⁹² e de novas fontes, templos e outros edifícios de utilidade pública são muito mais do que tentativas de autopromoção por parte do regime de Pisístrato. A integração promovida por um princípio “urbanístico” que não apenas erguia construções nos centros urbanos, mas também atentava para a importância de obras – sobretudo santuários e altares – nas regiões mais afastadas e agrestes, era um fator responsável por fortalecer a coesão do corpo social em torno da ideia de *pólis*.¹⁹³ Embora tais construções funcionassem de fato como demonstrações do poder desse novo governante, sua utilidade pública era inegável e seu impacto econômico gigantesco, na medida em que promoviam muitas oportunidades de trabalho para uma vasta fração do povo e, uma vez terminadas, forneciam recursos e comodidades antes inexistentes, ou restritos a poucos privilegiados.¹⁹⁴

Em vista de tudo quanto foi afirmado, não causa surpresa o fato de que o povo ateniense tenha passado a enxergar o governo de Pisístrato como uma espécie de tempo de Cronos, sua Idade de Ouro [*hōs hē Peisistrátou tyrannìs ho epì Krónou bíos eíē*] (Arist. *Ath.* 16.7). Novas oportunidades foram oferecidas não apenas aos cidadãos mais desprovidos – por meio de um programa de distribuição de terras e de novos empregos nas obras públicas que embelezavam a região da Ática –, mas também parecem ter se beneficiado pela mudança de regime as mulheres, os escravos e os estrangeiros.¹⁹⁵ Seja como for, as medidas políticas dessa época tenderam a buscar a centralização de tudo aquilo que até então havia sido periférico ou excêntrico. Nesse sentido, é emblemático que Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p.

¹⁹² Nas palavras de Hönn (1948, p. 138): „*Ein Straßennetz durch Attike wurde angelegt, das in dem Zwölfgötteraltar, in dem alle Wege zusammenliefen, von wo aus man die Länge der Wege berechnete, einen äußerlich kenntlichen Mittelpunkt und ‚Zentralmeilenstein‘ erhielt.*“

¹⁹³ Cf. ALMEIDA, 2003, p. 142-3.

¹⁹⁴ Cf. HÖNN, 1948, p. 140; PARKER, 2007, p. 35. O ponto de vista aristocrático sobre tal questão não poderia deixar de ser profundamente crítico. Aristóteles (*Pol.* 1313b21), por exemplo, afirma que tais obras públicas de grandes proporções servem apenas para empobrecer e ocupar os súditos da tirania [*pánta gàr taúta dýnatai tautón, askholían kai penían tón arkhoménōn*].

¹⁹⁵ Se são dignas de confiança as palavras altaneiras de Aristóteles, no trecho de *Pol.* 1313b 33-1314a 10. Tais palavras justificam-se precisamente a partir daquilo que afirma Meier (2012, p. 140-1) sobre uma das maneiras de que se valeram os cidadãos helênicos para se definirem enquanto corpo coletivo: a diferença. Segundo o autor: „*Homogenität und Abgrenzung übten eine verbindende Kraft aus. Darin lag – bewußt oder nicht – eine weitere Funktion der Scheidung der Geschlechter. So waren auch die Sklaven nicht nur wegen Arbeit wichtig, die sie taten, sondern zugleich weil ihre Existenz, ihr grundsätzlich anderer Status auf die Bedeutung der Freiheit und den Zusammenhalt derer, die daran teilhatten, hinwirkte.*“

123), em sua análise de vasos áticos da segunda metade do séc. VI, note a incorporação gradual de elementos denotativos de artesãos e camponeses à sociedade politicamente atuante de Atenas – por exemplo, representações do mito relativo ao retorno de Hefesto, sobre uma mula, conduzido por Dioniso ao monte Olimpo indicam isso para o imaginário da época.¹⁹⁶

O papel de Pisístrato no desenvolvimento político de então já deve estar claro o bastante a partir de tudo quanto foi exposto. Certamente algumas tiranias foram exercidas em detrimento do bem-estar da comunidade, que, subjugada pelo poder das armas, servia aos objetivos egoístas de poucas famílias responsáveis pela articulação do poder. O fato, contudo, é que mesmo nesses casos o interesse individual via-se obrigado a levar em conta o desenvolvimento de parte das necessidades e aspirações coletivas, sob o risco de esmagar aquilo mesmo de que dependia seu próprio sucesso. Nesse sentido, todo tratamento maniqueísta de tal problemática oferecerá interpretações muito simplificadoras de um fenômeno que é, na verdade, bastante complexo e intrincado.¹⁹⁷

Pisístrato tinha que enfrentar uma classe aristocrática cuja força residia não apenas no controle da terra e da justiça, mas também da religião. Nesse sentido, além de modificar paulatinamente as possibilidades de distribuição agrária e as condições de julgamento dos litígios, Pisístrato buscou promover a instituição de cultos cívicos centralizadores a partir de divindades da *pólis* ou de suas camadas menos privilegiadas, a fim de minar justamente as mais tradicionais estruturas constituintes dessa sociedade. Nesse sentido deve ser entendida a opção pela deusa Atena como objeto de culto, a partir da construção do “pré-Partenon” (destruído em 480, durante a invasão persa), da instituição do festival das Panateneias e de sua representação em moedas.¹⁹⁸ Todas essas medidas fizeram parte de uma espécie de reforma

¹⁹⁶ Exemplos desse tipo de imagem seriam: figuras negras num dino [*dínos*], c. 575-525, de Atenas. Paris, Musée du Louvre E876 (BAPD 300837); figuras negras numa cratera de voluta ática, c. 575-525, de Atenas. Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209 (BAPD 300000). Cf. **Apêndice, p. 259; p. 261.**

¹⁹⁷ Cf. CONNOR, 1987, p. 50. Mais uma vez, o já mencionado artigo de Cawkwell é exemplo de uma dessas interpretações simplificadoras. O autor encerra-o defendendo a tese de que o estabelecimento de tiranias seria uma questão exclusivamente relacionada ao acúmulo de riquezas por certas famílias nobres (CAWKWELL, 1995, p. 83). Como é habitual, contudo, no tipo de abordagem em que se defende unilateralmente um dos polos de uma dada dicotomia, o autor se protege com uma pequena ressalva na qual demonstra sua pretensa “flexibilidade”. À p. 85, por exemplo, ele afirma: “*It would be folly to deny tyrants any popular support.*” – Mas é natural que isso faça parte de um recuo estratégico antes que um último e ousado assalto conclua a operação: “*The new and dominating element in Greek society in the seventh and sixth centuries was the emergence of rich men. [...] Some were growing tall in their riches, and the one who grew tallest would not suffer rivals. The People did not come into it. The age was the age of dynasts. Thucydides was right, and Aristotle and the fourth century generally and all his latter-day satellites wrong.*” (CAWKWELL, 1995, p. 86).

¹⁹⁸ Cf. DABDAB TRABULSI, 2004, p. 91.

religiosa levada a cabo por Pisístrato, a fim de diminuir os regionalismos e promover maior unidade religiosa na Ática.¹⁹⁹

No quadro dessas reformas, é importante comentar o impacto que a instituição das Panateneias teve sobre a cultura ateniense e helênica como um todo, na medida em que concursos musicais, atléticos e hípicas passavam a movimentar a região anualmente.²⁰⁰ Embora não haja consenso entre os estudiosos sobre o responsável pela instituição desse festival em honra à deusa Atena,²⁰¹ vale ressaltar que o artifício adotado por Pisístrato para obter a tirania pela segunda vez, fazendo-se acompanhar pela “própria” Atena numa procissão que o conduziu diretamente até a ágora (Hdt. 1.60.4-5; Arist. *Ath.* 14.4), parece indicar, pelo modo deliberado com que o tirano manipulava certas manifestações religiosas para seus propósitos políticos, uma possível participação no evento. Não se sabe quando ou por que motivo o mais antigo formato das Panateneias anuais [*kath'hékaston eniautón*] passou a receber uma elaboração mais sofisticada a cada quatro anos [*dià pentaetēridos*], ocasião em que era chamada de Grandes Panateneias [*Panathēnaia tà megála*],²⁰² mas é certo que mesmo nas edições mais arcaicas do festival havia: i) uma reunião dos cidadãos, ii) uma procissão e iii) um sacrifício.²⁰³ Não há detalhes sobre o formato de cada uma dessas etapas, ainda mais para as ocorrências do festival ao longo do séc. VI, mas nenhum dado parece impedir que se relacione a procissão em que Pisístrato se fez acompanhar por Atena (provavelmente entre 570 e 557, segundo a datação aqui sugerida) com a procissão que efetivamente ocorria ao longo das Panateneias. Além disso, a data com que ânforas e outros prêmios foram instituídos

¹⁹⁹ Cf. HÖNN, 1948, p. 139. Vale lembrar que a relação de vários tiranos com a instituição e a promoção de festivais atléticos se dá nesse mesmo sentido. Conforme Parker (2007, p. 35): “*Because these games were first of all religious festivals, the tyrants’ participation in (indeed foundation of) them emphasized, once again, their own piety. Of course, the games also provided entertainment for the masses, entertainment in which the tyrants could play an important role. For the tyrants (who enjoyed competing in the chariot races, especially as the victor in this contest was not the driver, but the financier, i.e., the tyrant) benefited greatly from the public status gained by having won at, for example, Olympia.*”

²⁰⁰ Conforme Hönn (1948, p. 142): „*So wurden die Panathenäen das nationale attische Fest schlechthin. Musische, gymnische und hippische Agone zogen Teilnehmer aus ganz Griechenland an.*” Para detalhes sobre as fontes que permitiriam aventar as diferentes etapas e “atrações” das Panateneias, cf. DAVISON, 1958, p. 26.

²⁰¹ Else (1965, p. 47) já chamava atenção para a dificuldade de se estabelecer se teria sido Sólon, Pisístrato ou Hiparco o responsável por tal instituição. Conforme Herington (1985, p. 87), a data e o responsável pela instituição das disputas rapsódicas não podem ser decididos com base nas evidências disponíveis. Meier (2012, p. 85), embora não apresente suas razões, afirma que: “*Kurz vor der Tyrannis, 566/5 wurde das große Fest der Athene, die Panathenäen, gestiftet, ungefähr gleichzeitig wohl der erste Tempel für die Göttin auf der Akropolis gebaut.*” Para detalhes sobre outros possíveis fomentadores das Panateneias, como o arconte de Atenas em 566, Hipoclides, cf. DAVISON, 1958, p. 28-9. De toda maneira, a confusão das fontes sobre a definição entre os atos de Sólon, Pisístrato e Hiparco indica mais uma vez a proximidade entre as figuras do legislador e do tirano no período arcaico (IRWIN, 2005, p. 278-9).

²⁰² O texto contendo esses termos foi preservado pelo gramático Valério Harpocratião [*Harpokratiōn*] (sob a entrada *Panathēnaia*), sendo informado por Davison (1958, p. 24). Tais informações são confirmadas em inscrições do séc. V: uma dedicatória privada oferecida por Cálías, filho de Didímias (RAUBITSCHKE, 1949, p. 182, n. 164) e um registro público (*I.G.* ii-iii². 334-31).

²⁰³ Cf. DAVISON, 1958, p. 25.

para as provas das Panateneias – por volta de 560, conforme a datação estipulada por Davison (1958, p. 26-7) – corrobora a sugestão de que Pisístrato tenha incentivado manifestações religiosas (atléticas e poéticas) capazes de promover a centralização e a consolidação do poder na própria *pólis*.²⁰⁴

Para além dessas dificuldades relativas à definição dos verdadeiros responsáveis pela promoção e instituição do festival,²⁰⁵ o certo é que o concurso de rapsódia dos poemas homéricos foi responsável por fornecer os elementos poéticos até então escassos em Atenas²⁰⁶ para que sua produção pudesse ter início nas próximas gerações.²⁰⁷ É claro que essa produção só poderia manifestar-se a partir de uma população que tivesse contato periódico com *performances* poéticas e fosse educada na cultura musical helênica, tal como de fato se verificou a partir das medidas políticas cujos objetivos eram não apenas responder às demandas populares por melhores condições de vida, mas também fomentar as manifestações religiosas e culturais, criando assim um sentimento de identidade ateniense. Conforme um estudioso do assunto,

nos anos imediatamente anteriores e durante a formação da tragédia, os públicos atenienses estavam condicionados a se tornarem *ouvintes de poesia* em todos os gêneros, ouvintes dotados de uma competência tal que dificilmente poderia encontrar igual na história posterior do mundo ocidental. (HERINGTON, 1985, p. 144).

²⁰⁴ Cf. ROBERTSON, 1987, p. 17.

²⁰⁵ A relação de Sólon com os poemas homéricos (LORAUX, 1989, p. 103-4; IRWIN, 2005, p. 134) é sugerida pela anedota segundo a qual ele teria inserido o “verso ateniense” justaposto ao verso de Ajax e Salamina, no Catálogo das naus (*Il.* 2.557-8), conforme Diógenes Laércio (1.48). O mesmo autor reforça tal sugestão com a informação de que Sólon teria decretado por escrito o esquema das competições rapsódicas, nas quais cada competidor deveria retomar o poema do ponto em que o último tivesse parado (D.L. 1.57). A mesma informação, contudo, é atribuída pelo diálogo “platônico” *Hiparco* (228b) ao próprio Hiparco – enquanto o diálogo de Cícero, *De oratore* (3.137), a atribui a Pisístrato (GENTILI, 1988 [1985], p. 18). Sobre esses fatos há dois pontos importantes a serem notados: i) a indicação de uma etapa fundamental para o processo de textualização dos poemas homéricos (NAGY, 1996, p. 75-81); ii) outra aproximação entre as práticas do legislador e as dos tiranos (IRWIN, 2005, p. 277-8).

²⁰⁶ É interessante levar em conta o dado trazido por Hönn (1948, p. 144): „*Wie sehr diese regelmäßigen Vorführungen der Dichtungen Homers den attischen Geist ergriffen, zeigt die Vasenmalerei: die Hauptmasse der uns erhaltenen Vasenbilder mit Szenen aus den homerischen Epen setzen, mit der Françoisvase beginnend, kurz nach der Mitte des 6. Jahrhunderts ein, also mit der Zeit, da die Panathenäen, dem Genius Homers huldigend, die Kenntnis seiner Werke in die breite Öffentlichkeit zu tragen begannen.*“

²⁰⁷ Else (1965, p. 33) evoca um dado importante (embora seja preciso modular o extremismo de sua formulação): “*Actually the only extant Athenian literature from the sixth century, except – perhaps – a Homeric hymn or two and a few traditional drinking songs, is something less than three hundred lines of Solon’s poetry, most of it fragments. This fact is not accidental; it is significant. Aside from the shadowy Thespis and his equally shadowy successor Choerilus, Solon is the only Athenian poet or man of letters whom we can even name from the whole sixth century. It is not that the works of the others are lost; there were no others. Solon is Athenian literature, down to Aeschylus, except for the beginnings of tragedy itself.*”

As mudanças sociais por que passava a *pólis* governada por Pisístrato envolviam a transformação da vida religiosa e cultural da comunidade. Além da promoção de Atena como sua principal deusa protetora, o governo reconheceu oficialmente o culto de Dioniso (que até então tivera dificuldade em assegurar sua condição de deus olímpico), justamente a fim de solapar a exclusividade dos cultos aristocráticos regionalistas. Tal esmorecimento dos particularismos religiosos a partir do culto ao deus do vinho seria implementado ainda mais vigorosamente a partir da instituição dos concursos dramáticos no festival das Grandes Dionísias (entre os anos de 538 e 528, conforme o registro do Mármore de Paros),²⁰⁸ cujo esplendor cívico em pouco tempo teria ultrapassado o das Panateneias.²⁰⁹ Cumpre lembrar que ambos os festivais tiveram papel fundamental na nova orientação da sociedade ateniense, pois toda ocasião desse tipo promove oportunidades nas quais amplos setores da comunidade são convocados a participar, seja como protagonistas, seja como espectadores, criando e consolidando os laços que os unem enquanto corpo cívico e coletividade religiosa.²¹⁰

A assimilação e a recuperação do sentimento religioso de estrato mais popular não se limitaram a Dioniso.²¹¹ Apolo é um deus que, desde a assimilação de Dioniso pelo santuário de Delfos, aparece cada vez mais ligado a manifestações populares.²¹² Tal informação parece ser indicada pelo fato de que Pisístrato construiu um templo dedicado a Apolo Pítico, sendo

²⁰⁸ Para detalhes dessa datação, cf. WEST, 1989 (esp. p. 253).

²⁰⁹ Cf. THOMSON, 1941, p. 91. A relação feita por Herington (1985, p. 91) entre a organização dos dois festivais é aqui de grande interesse: “*When one surveys this Dionysiac festival as a whole, one is struck by its resemblances to the Great Panathenaia of a generation earlier. The same modus operandi, almost, perhaps, the same personal style (the style of Peisistratos?), seems to be traceable in both. In each, the contest element appears to result from an administrative act, datable within close limits. In each, a pompē and sacrifice belonging to age-old Attic ritual is enlarged and made more spectacular. In each, also, a rite, centering on a primitive image of the deity concerned (an image of the kind which the worshipper feels free to treat as a child treats a doll: clothing it or making it move from this site to that) is worked into the new celebration. Finally, each seems designed, at least in part, to encourage musical-poetic activities in Athens: the Panathenaia largely by attracting foreign performers to the city; the Dionysia by providing a meeting point both for Athenian and for foreign exponents of the relatively new art of tragōidoi.*”

²¹⁰ Para mais detalhes, cf. NEILS, 2012, p. 201.

²¹¹ É preciso manifestar, *en passant*, uma crítica ao que expressa Else (1965, p. 38) acerca da pretensa pobreza de mitos áticos, quando afirma: “*Whatever the ultimate reasons, Attica had less major mythology or legend attached to it than any other part of mainland Greece between Pagasae and Cape Taenarum.*” E a inferência promovida na continuação dessa passagem revela-se ainda mais problemática. Ao que tudo indica, o helenista americano baseia seu *argumentum ex silentio* no que afirma (ou antes, no que deixa de afirmar) Aristóteles em sua *Poética*. Edith Hall (1996, p. 300), no brilhante ensaio em que questiona a (ausência de) representação da *pólis* na *Poética* do Estagirita, afirma: “*Moreover, if the Poetics were the only source available for fifth-century tragedy, Aristotle’s unrepresentative selection of titles would have suggested, quite wrongly, that tragedy had never been set in Athens or dealt with Athenian issues at all.*”

²¹² A relação entre Apolo, Dioniso, ditirambo e manifestações populares é sugerida por Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 4): “*The performance of dithyrambs at Apolline festivals may perhaps be accounted for by the close association of Dionysus with Apollo at Delphi, and the interest shown by the Delphian oracle in propagating the cult of Dionysus in Greece; once established at Delphi, the dithyramb would naturally be adopted in the worship of Apollo elsewhere. But it may partly have been a natural result of the desire to enhance the attractiveness of popular festivals by adding performances which appealed to the people even if they were originally appropriated to other celebrations.*”

possível que ele também tenha sido o responsável por incentivar o desenvolvimento das Targélias como festival popular na Ática.²¹³ Da mesma forma, o santuário de Elêusis, relacionado ao culto que aí existia desde a época micênica, por exemplo, conheceu progressos enormes no século VI.²¹⁴ Tendo isso em vista, muito mais poderia ser dito sobre outros cultos populares e a ligação que a tirania com eles estabeleceu, mas como o objeto desta análise é o contexto em que se dá o surgimento dos gêneros poéticos dramáticos, é necessário concentrar a atenção no fenômeno de incorporação de Dioniso por Atenas, uma vez que, nas linhas do que anteriormente foi expresso, a instituição dos concursos dramáticos aconteceu justamente no seio de um festival em honra a esse deus.

Tal movimento de incorporação de Dioniso se deu a um só tempo como resultado da pressão de grupos populares cuja importância social começava a se fazer notar e como tentativa de diminuir a influência de setores aristocráticos, num fenômeno que foi presenciado em várias *póleis* ao longo desse período da história helênica. Pisístrato não foi o primeiro tirano a notar a necessidade de mudança religiosa e a se tornar seu promotor: cerca de setenta anos antes, Periandro de Corinto entreteve em sua corte o poeta Aríon de Metimna que teria sido “o primeiro dos homens a fazer, nomear e ensinar o ditirambo [*dithýrambon prôton anthrópōn ... poiésantá te kai onomásanta kai didáxanta*]” – ou seja, a desenvolver formalmente a ode coral consagrada a Dioniso (Hdt. 1.23). Algum tempo depois, Clístenes, o tirano de Sícion, devolveu a Dioniso os “coros trágicos [*tragikoîsi khorôisi*]” que antes eram oferecidos ao herói argivo Adrasto [*Kleisthénēs dè khorôus mèn tòi Dionýsōi apédōke*] (Hdt. 5.67). A utilização por Heródoto da expressão “coros trágicos” é significativa para qualquer tentativa de seguir uma “arqueologia do drama”: ela leva à consideração de que tais coros trágicos possam ter existido alhures, ligados a outros contextos de culto (como aos necrodúlicos, por exemplo).²¹⁵ Tal suposição é corroborada pelo fato de que dos vinte e cinco primeiros tragediógrafos listados mais ou menos cronologicamente nos *Tragicorum Graecorum Fragmenta* [*Fragmentos dos tragediógrafos gregos*] de Bruno Snell, nada menos do que sete sejam estrangeiros à Ática: Prátinas e seu filho Arístias, de Fliunte [*Phleioûs*];

²¹³ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 4.

²¹⁴ Para mais detalhes, cf. HÖNN, 1948, p. 141; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 94. A afirmação de Thomson (1941, p. 120) vai no mesmo sentido: “*There can be no doubt that the tyrant’s interest in Eleusis was prompted by the same motives as his patronage of the Orphic movement. Aristotle says that it was characteristic of democracy to reduce the number and broaden the basis of the old aristocratic cults [Arist. Pol. 6.4. 1319b]. The evolution of the Mysteries was therefore part and parcel of the evolution of the Attic state.*” Laughy (2010, p. 109-40) tenta questionar – de modo pouco convincente, devido a uma abordagem marcada pelo dualismo entre “iniciativa privada” e “iniciativa pública” – a importância de Pisístrato e seus familiares na renovação religiosa de Atenas.

²¹⁵ Essa investigação é aprofundada na presente dissertação a partir da p. 90.

Aristarco de Tégea; Neofronte de Sícion; Íon de Quios; Acaio da Erétria; e Aquestor, um estrangeiro de origem desconhecida. A menos que faça algum sentido supor Atenas possuindo uma espécie de “estrutura docente” aberta aos estrangeiros, esses tragediógrafos arcaicos necessariamente tiveram que aprender e desenvolver sua arte em outras partes da Hélade.

Apesar disso, a escassez de fontes tratando sobre o que teria sido tal manifestação poética (prévia à instituição dos concursos dramáticos em Atenas) impede que se avance concludentemente no sentido de postular um momento e um lugar em que o drama teria tido uma origem precisa. De todo modo, é como se uma origem outra, anterior ao próprio estabelecimento original do drama como instituição da *pólis*, precedesse aquilo que viria a se manifestar no festival das Grandes Dionísias em Atenas. Nesse sentido, a origem do drama parece diferir – tanto espacial quanto temporalmente – da institucionalização original do drama. Talvez valha a pena sustar o apanhado histórico que guiou esta exposição até aqui, a fim de elaborar melhor uma questão que poderia ser colocada da seguinte forma: existe drama antes da institucionalização do drama?

3. Drama antes do Drama

3.1. O drama de Téspis: ator, coros e máscaras

O método mais indicado para se percorrer as regiões do período arcaico evocadas pela indagação sobre a existência de um “drama” anterior à institucionalização dos concursos dramáticos em Atenas não pode prescindir dos testemunhos sobre o primeiro dos tragediógrafos atenienses: Téspis.²¹⁶ Vale lembrar que até mesmo o nome próprio desse poeta levou alguns estudiosos a contestar sua existência, na medida em que o adjetivo *théspis* [inspirado] aparece em certas passagens dos poemas homéricos associado ao canto ou ao aedo, suscitando uma rede de associações muito adequadas (e, nesse sentido, suspeitas) para alguém ligado à instituição de um novo gênero poético num território sob influência direta da poesia homérica.²¹⁷ O importante, contudo, é que esse nome surge em associações incontestáveis com as origens do drama por testemunhos ao longo de toda a Antiguidade, desde, pelo menos, o Período Clássico.²¹⁸

Conforme o registro do *Mármore de Paros* (ep. 43), Téspis ensinou o drama na cidade [*edídaxe drâma en ástei*], onde foi o primeiro a atuar [*hypekrínato prôtos*], tendo sido instituído o bode como prêmio [*áthlon etéthē ho trágos*], entre os anos de 538 e 528. Nesse sentido, o poeta não teria realmente *inventado* o drama ou a atuação, mas teria sido responsável por levá-los pela primeira vez até a cidade [*en ástei*]. Embora outros testemunhos considerem-no o *inventor* da primeira modalidade – mais simples e agreste – do tipo de *performance* que viria a ser instituída oficialmente durante a tirania de Pisístrato, o que parece unânime nos textos sobre Téspis é seu trânsito livre, graças a sua poesia “trágica”, entre as aldeias do interior da Ática e a *pólis* ateniense. Não é possível saber ao certo se ele realmente “moldou primeiro a canção trágica [*tragikèñ hos anéplase prôtos aoidèñ*]”, como afirma Dioscórides (A.P. 7.410), no que é seguido por Horácio (Ars 275-7), Clemente de Alexandria (Strom. 1.79.1), Evâncio (De fabula 1.5), João Malalas (Chron. 5.60), além de uma das três

²¹⁶ Para uma reunião dos testemunhos sobre Téspis, no original grego e em tradução, cf. **Apêndice, p. 35.**

²¹⁷ Else (1965, p. 52), assumindo a realidade histórica de Téspis, sugere que os ecos homéricos de seu nome (a partir de duas passagens da *Odisseia*, 1.328 e 17.385) levariam-no a acreditar no seguinte: “*that Thespis had something to do, either by inheritance or through his own activity, with the profession of epic song.*”

²¹⁸ Conforme Webster (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 72), os testemunhos de Aristófanes (V. 1476-81) e de Sólon (se a citação por João Diácono estiver correta), remontam pelo menos aos sécs. V e VI, respectivamente. Além disso, é provável que os testemunhos de Temístio (Or. 27.337a), Diógenes Laércio (5.92) e de um diálogo platônico (*Minos* 321a) sejam (ou tenham) fontes do séc. IV.

tradições mencionadas pela *Suda* (*th.* 282, s.v. Téspis).²¹⁹ Tal incerteza deve-se em grande parte ao fato de que outras fontes, mais antigas e confiáveis (como Heródoto e, possivelmente, o próprio Sólon), remetam a poetas anteriores a Téspis como os verdadeiros responsáveis pela “invenção” de uma forma arcaica de tragédia. Esse ponto será desenvolvido adiante e, por ora, basta deixar claro que esse poeta foi tradicionalmente tido como o responsável por introduzir a tragédia em Atenas.

Inúmeros testemunhos apontam para a possível relação entre uma região rural da Ática, chamada Icária, e o desenvolvimento dos gêneros poéticos que vieram a ser instituídos sob os auspícios de Dioniso: tanto a tragédia quanto a comédia aparecem frequentemente vinculadas de certo modo aos icários. Esses testemunhos serão retomados na sequência do argumento, mas aqui interessa notar que a *Suda* (*th.* 282, s.v. Téspis) considera o próprio Téspis um icário. Essa origem poderia explicar de que modo o poeta ateniense teria tido contato com aqueles gêneros poéticos – ainda que em suas modalidades mais simples e agrestes, como se imagina que fossem no início do séc. VI, em seus primórdios na Ática. Pode ser que a origem icária de Téspis seja uma invenção posterior,²²⁰ em todo caso, ela indica que tal região era compreendida por certos autores antigos como intrinsecamente relacionada ao surgimento dos gêneros poéticos dramáticos.²²¹

Ademais, cumpre evocar a descoberta arqueológica de fragmentos marmóreos do que parece ter sido uma imensa estátua de Dioniso, cumprindo função de culto desde fins do séc. VI na região da Icária.²²² Ainda que tenha havido alguma hesitação inicial sobre como classificar e compreender tal descoberta, os mais recentes estudos são unânimes em afirmar que:

Para a história da Icária, a estátua de Dioniso é formada pelos mais antigos resíduos arqueológicos capazes de estabelecer as origens do culto dionísaco na região. Junto com a inscrição datada em *ca.* de 525, trazendo dedicatórias tanto para Dioniso quanto para Apolo Pítio, ela é testemunho de um culto a

²¹⁹ Cf. **Apêndice, p. 115; p. 132; p. 181; p. 202; p. 224; p. 230.**

²²⁰ Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 72) sugere, por exemplo, que tal derivação possa ter vindo dos seguintes versos da *Odisseia* (na trad. de Christian Werner): “Entre eles cantor cantava, bem famoso, e quietos,/ sentados ouviam. Dos aqueus cantava o retorno/ funesto, que, desde Troia, impôs-lhe Palas Atena./ Em cima, compreendeu no juízo seu inspirado canto [*théspin aoidên*]/ a filha de Icário [*koúrē Ikaríoio*], Penélope bem ajuizada.” (*Od.* 1.325-9).

²²¹ É curioso notar que o valor “poético” da Icária permanece em certo imaginário ocidental até hoje, como se pode conferir nas palavras com que Italo Calvino inicia o último texto de *Le città invisibili*: “L’atlante del Gran Kan contiene anche le carte delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate: la Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria.” (CALVINO, 1993, p. 163).

²²² Cf. ROMANO, 1982.

Dioniso na Icária pelo menos desde o início do último quarto do séc. VI. (ROMANO, 1982, p. 409).

Parece lícito supor que essas primeiras manifestações poéticas na Icária – e possivelmente em outras aldeias [*kómai*] áticas – fossem compostas em meio a uma atmosfera de brincadeiras e das mais simples pândegas [*paígnia kai kómous touśde teleiotérous*] (conforme Dioscórides, *A.P.* 7.411), provavelmente após o período de colheita dos novos frutos e de fabricação do vinho ([Plut.] *De Proverb. Alexand.* 30) – entre o fim do outono e o inverno.²²³ Os testemunhos sobre disputas poéticas com premiações que consistiam em cestos de figos [*sýkōn árrikhos*] (*A.P.* 7.410) ou de figos secos [*iskhádōn árrikhos*] (*Marm. Par.* ep. 39; Plut. *de cupid. div.* 527d), além da menção a odres de vinho [*amphoreùs oínou*] (Plut. *de cupid. div.* 527d) parecem reforçar tal entendimento.²²⁴ Os bodes oferecidos como prêmio, segundo essas mesmas fontes (além de Hor. *Ars* 220) também sugerem um ambiente agreste – sendo digno de nota que um testemunho mencione o bode em relação a coros de icários (Eratosth. *Erig.* fr. 22)²²⁵ e outro, em sacrifícios a Dioniso (Verg. *G.* 2.395-6).²²⁶ Além disso, o fato de que os participantes dessas *performances* poéticas cobrissem o rosto com borra – justamente o refugio da fabricação do vinho em tal período do ano – apontam para as mesmas associações (Hor. *Ars* 277; Euanthius, *De fabula* 1.2).²²⁷ Essas informações parecem indicar que tanto a tragédia quanto a comédia teriam tido no interior da Ática – e mais especificamente na Icária²²⁸ – um mesmo local de origem ou de aperfeiçoamento. Tal teoria está presente no que afirma Ateneu:

A partir da embriaguez foi inventada [*heuréthē*] tanto a invenção [*heúresis*] da comédia quanto da tragédia, na Icária da Ática, durante o período de colheita [*trýgēs*]: por causa disso, com efeito, a comédia foi inicialmente chamada de trigédia [*trygōidía*]. (Ath. 2.11 Kaibel; 40a-b Gulick).²²⁹

²²³ Cf. **Apêndice, p. 115; p. 167.**

²²⁴ Cf. **Apêndice, p. 115; p. 119; p. 153.**

²²⁵ Além disso, a Icária é mencionada como região de origem da comédia por Clemente de Alexandria (*Strom.* 1.79.1). Cf. **Apêndice, p. 181.**

²²⁶ Cf. **Apêndice, p. 130; p. 114; p. 128.**

²²⁷ Cf. **Apêndice, p. 131; p. 202.** Seria possível adicionar também o testemunho de Dioscórides (*A.P.* 7.410), se fosse aceita a conjectura de Jacoby, substituindo *trittýn ... khoròn* [triplo coro] por *trygikòn ... khoròn* [coro de rosto coberto pela borra do vinho], tal como faz Pickard-Cambridge (1962, p. 69): “when Bacchus led the wine-smeared (?) chorus”.

²²⁸ Para outros argumentos reforçando a conexão entre a Icária e Dioniso, cf. WILSON, 2000, p. 79-80; BACELAR, 2009, p. 159, n. 20.

²²⁹ Cf. **Apêndice, p. 187.**

A mesma teoria subjaz a uma das opções etimológicas apontadas pelo *Etymologicum Magnum* em seu verbete sobre a “tragédia”.²³⁰ Diante desses arranjos teóricos é importante ter em mente que, embora Aristóteles postule uma origem diferente para cada um dos gêneros dramáticos (*Poet.* 4.1449a9-15) – pois a tragédia viria dos que conduziam o ditirambo, enquanto a comédia viria dos que conduziam os cantos fálicos –, é possível que essas especulações pós-aristotélicas sobre uma origem comum dos gêneros dramáticos tenham derivado da própria *Poética* de Aristóteles: no início dessa mesma passagem o Estagirita afirma que ambos os gêneros teriam sido inicialmente muito simples, afinal, tanto a tragédia quanto a comédia teriam surgido “de um primeiro motivo improvisado [*ap'arkhês autoskhediastikês*]”.²³¹ Isso talvez explique a menção por Horácio (*Ars* 276) aos carros sobre os quais Téspis teria transportado seus poemas – carros esses que figuravam em alguns tipos de pândega [*kômos*], sobretudo em festividades com poesias de escárnio, como as que eram compostas por Arquíloco e Hipônax (embora, até onde se sabe, jamais tenham sido praticadas por Téspis). O mais certo é que haja alguma confusão por parte de Horácio, seja com esses “cortejos pândegos”, seja com os “carros navais”, presentes em certas representações pictóricas relacionadas ao festival das Antestérias (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 82).

A confirmação dessas sugestões é, por ora, impossível diante da fragmentação e da discrepância entre as datas e a confiabilidade das fontes consultadas: os principais autores responsáveis por sugerir a ligação entre Téspis, a Icária e a invenção – ou o aperfeiçoamento – dos gêneros dramáticos (mais especificamente, da tragédia) remontam, no máximo, ao período helenístico, a maioria já estando sob o Império Romano, como Horácio, Virgílio, Plutarco e Ateneu. Apesar disso, o fato de que alguns dados extraídos de fontes tão discrepantes revelem-se relativamente conciliáveis insinua a possibilidade de remontarem, se não a testemunhos contemporâneos do período de que tratam, a uma tradição histórica constituída pouco depois desse período e em conformidade com alguma coerência. Nesse sentido, parece seguro afirmar que uma pessoa (ou um grupo delas) introduziu o drama na cidade de Atenas – com a instituição dos concursos trágicos entre os anos de 538 e 528, provavelmente durante a tirania de Pisístrato –, cuja denominação veio a ser Téspis e que teria criado sua poesia a partir de manifestações poéticas típicas do período de fim da colheita (no final do outono e inverno), comuns em vilarejos da Ática, principalmente na Icária (região onde talvez tenha nascido). Além disso, sua inventividade e sua importância para o

²³⁰ Cf. Apêndice, p. 238.

²³¹ Cf. Apêndice, p. 102.

desenvolvimento da poesia trágica são frequentemente mencionadas nos testemunhos sobre sua vida. Diante disso, os estudiosos colocaram-se as seguintes perguntas: quais teriam sido as mudanças promovidas por Téspis nessas “manifestações poéticas” anteriores a ele? Como elas teriam sido de fato? Quais suas possíveis origens?

As mudanças que as principais fontes atribuem a Téspis têm relação com a ideia de uma *atuação* individual, entendida como *hypókrisis*,²³² a partir de um ator separado do coro. É o que se deixa entrever na seguinte sugestão de Diógenes Láércio:

Como antigamente na tragédia primeiro apenas o coro representasse todo o drama, e depois Téspis inventasse um único ator para que o coro repousasse, e Ésquilo, um segundo, e Sófocles, um terceiro – e completasse assim a tragédia –, da mesma forma também o *lógos* da filosofia [...]. (D. L. 3.56).²³³

O testemunho do orador Temístio, cuja fonte provável parece ser Aristóteles, concorda em grande parte com essas informações (apesar da discrepância acerca do responsável pela invenção do terceiro ator):

Mesmo a assinalada tragédia, com seu aparato, seu coro e seus atores, achegou de uma só vez diante do público [*théatron*]? Ou não confiamos em Aristóteles de que, a princípio, o coro entrando cantava para os deuses, depois Téspis inventou o prólogo e a fala [*rhêsis*], Ésquilo, o terceiro ator e *okribantes*,²³⁴ enquanto com relação ao resto das coisas nos beneficiamos de Sófocles e Eurípidas? (Themist. *Or.* 26.316d).²³⁵

Nem sempre é possível discernir as fontes das informações fornecidas por esses autores tardios – talvez uma combinação de escritos aristotélicos e certas histórias mais antigas sobre Téspis, tal como sugerido por Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 78) –, mas elas estão bem afinadas às tradições que veem nas manifestações trágicas anteriores a Téspis *performances* estritamente corais. Em breve será importante questionar a natureza desses

²³² Não há consenso entre os estudiosos sobre o “primeiro” significado de palavras derivadas do radical de *hypokrínein* [responder; interpretar]. Conforme Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 79, n. 3): “*It seems fairly clear that while both verb and noun were used in Homer and at least down to Plato’s time (e.g. Timaeus, p. 72b) of the interpretation of dreams and omens, it is very difficult to get away from the meaning ‘answer’ even in Homer, and impossible afterwards. By the fourth century the meanings ‘act’, ‘actor’ (without any consciousness of either derivation) are regularly current; and there is nothing which can enable us to decide from which of the early senses – ‘interpret’ or ‘answer’ – the application of the word to the actor’s part is derived.*”

²³³ Cf. **Apêndice, p. 196.**

²³⁴ Para detalhes da palavra *okribas*, que talvez remeta à plataforma (tribuna ou palco) no Odeon de Atenas ou a uma tribuna ou um palco, cf. **Apêndice, p. 203.** Pickard-Cambridge (1962, p. 70) aventa a possibilidade de que *okribantes* remeta a “*boots* [botas]”.

²³⁵ Cf. **Apêndice, p. 203.**

coros, mas por ora convém tentar entender a profundidade da transformação promovida pela separação de um primeiro ator a partir do corpo coral.

Temístio menciona Aristóteles como o responsável pela visão de que Téspis teria inventado tanto o prólogo quanto a “fala [*rhêsis*]” e, embora tal informação não conste em nenhuma das obras supérstites do Estagirita, é possível que se trate de uma citação correta (extraída de uma obra hoje perdida, conservada apenas em fragmentos, como, por exemplo, *Peri poiētôn* [*Sobre os poetas*]). Os dados aí mencionados não contrariam fundamentalmente a evolução proposta para o gênero trágico na *Poética*.²³⁶ Muito antes pelo contrário, complementam com o nome de Téspis certas lacunas existentes no capítulo 4 do tratado: quando Aristóteles atribui a Ésquilo a responsabilidade por elevar o número de atores de um para dois, ainda que considere a invenção do primeiro ator mero desdobramento da função do *exárkhōn* [líder] do coro ditirâmico, não há qualquer menção à transformação deste *exárkhōn* num *hypokritês* [ator] propriamente dito (*Poet.* 4.1448b15). Nesse sentido, parece possível harmonizar a afirmação de Temístio com a teoria aristotélica,²³⁷ confirmando assim a importância atribuída tradicionalmente a Téspis pela introdução de um ator representando uma personagem em interação com o coro. Afinal, se o poeta ateniense for de fato o responsável por essa modificação, explicam-se as várias menções a ele como o verdadeiro inventor da tragédia.²³⁸

Outra inovação possivelmente relacionada a essa mudança mais elementar envolve a prática de se cobrir o rosto.²³⁹ Alguns dos testemunhos sobre isso já foram mencionados e, segundo eles, Téspis teria coberto o rosto com borra de uva (conforme Horácio, Evânncio e talvez Dioscórides). A *Suda*, por outro lado, propõe a mais complexa teoria acerca da introdução gradual de diferentes modos de cobertura do rosto a partir das encenações de Téspis (embora não mencione a borra do vinho). Segundo a enciclopédia bizantina:

Ele foi o primeiro a, cobrindo o rosto [*khrisas tò prósōpon*] com alvaiade [*psimythiōi*], executar uma tragédia, depois com beldroega [*andrakhnē*]

²³⁶ Há apenas uma divergência com relação ao responsável pela invenção do terceiro ator: para Aristóteles (*Poet.* 4.1449a17), Sófocles; para Temístio (*Or.* 26.316d), Ésquilo.

²³⁷ A cautela apresentada por Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 78) com relação a uma recusa muito apressada da validade do testemunho de Temístio – no tocante a Aristóteles – tem fundamento. Ele contrapõe-se acertadamente à argumentação de Hiller (1884, p. 330-36).

²³⁸ Cf. WEST, 1974, p. 33. A invenção da tragédia é atribuída a Téspis pelas seguintes fontes: *A.P.* 7.410; 411; Hor. *Ars* 275; Clem.Al. *Strom.* 1.79.1; Euanthius *De fabula* 1.5; João Malalas *Chron.* 5.60 e por uma das tradições mencionadas pela *Suda* (*th.* 282, s.v. Téspis). Cf. **Apêndice, p. 115; p. 116; p. 132; p. 181; p. 202; p. 224; p. 230.**

²³⁹ Sobre as possíveis inspirações religiosas – bem como suas relações com outros cultos que empregavam máscaras e outras coberturas do rosto – cf. FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 2007 [1981] (ou na tradução brasileira: FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 2011 [1981]).

cobriu-se [*esképasen*] durante uma apresentação e, depois disso, introduziu também a usança de máscaras [*tèn tòn prosōpelōn khrêsin*], preparando-as apenas com linho fino [*othónē*]. (*Suid. th. 282, s.v. Théspis*).²⁴⁰

Fiando-se nesse testemunho, é possível avançar que Téspis teria feito uma primeira tentativa de cobertura do rosto com um material branco (alvaiade) – e não vermelho ou arroxeadado, como no caso do emprego da borra da uva. Na sequência, teria se valido dos ramos e folhas verdes de uma planta comum (a beldroega), para só desenvolver depois máscaras propriamente ditas, com linho fino. Ainda que a *Suda* – ou as fontes donde extrai suas informações – pareça arranjar numa sucessão cronológica (e artificial) diferentes práticas empregadas em *performances* poéticas originalmente contemporâneas e possivelmente coexistentes, seu testemunho encontra considerável respaldo nas imagens de registros arqueológicos dos dois últimos terços do séc. VI, tal como indicado por Webster (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 80). Não é possível analisar aqui essas imagens a fundo, contudo, vale a pena mencionar alguns de seus temas comuns: máscaras barbudas de Dioniso e de sátiros; dançarinos acolchoados [*padded dancers*], representados com o rosto vermelho (possivelmente coberto com borra de uva); homens vestidos como ninfas, representados com o rosto branco (possivelmente coberto com alvaiade ou máscaras de linho).²⁴¹ Ainda que estudos recentes sobre a representação pictográfica dessas *performances* miméticas tentem sugerir a possibilidade de que algumas das imagens refiram-se à execução de ditirambos,²⁴² vale notar que, no tocante ao possível emprego de máscaras em ditirambos, a data da principal “prova” em que se baseiam essas propostas é bastante posterior ao período de atividade de Téspis: as figuras vermelhas representando um coro de jovens vestidos com clâmides e os rostos pintados de branco (alvaiade?), dançando em direção a um altar com faixas sobre o qual se vê o busto de um homem barbudo (Dioniso?), encontram-se numa cratera ateniense do início do período clássico (c. 500-450).²⁴³ Ademais, as alegações de que essa e outras imagens seriam referentes a coros ditirâmbicos são ainda controversas demais para que se imponham como prova documental irrefutável na história dos concursos dramáticos.

²⁴⁰ Cf. **Apêndice, p. 230.**

²⁴¹ Alguns exemplos são: figuras negras numa cratera de voluta ática, c. 575. Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209 (*BAPD* 300000); figuras negras numa copa siana, c. 575-525, de Atenas e atribuídas ao pintor de Heidelberg. Amsterdam, Allard Pierson Museum 3356 (*BAPD* 300600); figuras negras numa hídria, c. 575-525, de Atenas. New York, Metropolitan Museum 1988.11.3 (*BAPD* 12278). Cf. **Apêndice, p. 261; p. 256; p. 266.** Para mais detalhes sobre essas e outras imagens, cf. a lista proposta por Webster como suplemento ao tratamento anteriormente oferecido por Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 80-2).

²⁴² Cf. WELLENBACH, 2015, p. 58-74.

²⁴³ Figuras vermelhas numa cratera, c. 500-450, de Atenas. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS415 (*BAPD* 260). Cf. **Apêndice, p. 285.**

Em todo caso, as diferentes tradições sobre o emprego de cobertura do rosto por Téspis sugerem de modo inegável seu intuito de promover, num primeiro momento, um distanciamento do ator [*hypokrités*] de si mesmo – de seu próprio rosto e corpo.²⁴⁴ Na sequência, esse “alheamento de si” favorece uma identificação com a personagem [*prósōpon*] construída através da ação dramática, ou ainda, uma identificação com certa identidade social.²⁴⁵ A mera cobertura do rosto – com borra de uva ou com alvaiade, pouco importa – providencia certo distanciamento, enquanto o emprego da máscara abre a possibilidade para a identificação com alguém diferente – com um outro que se constitui principalmente por meio do próprio drama. Nesse sentido, não é mero acaso que a palavra grega para “máscara [*prosōpeion*]” tenha uma relação metonímica com a palavra para “personagem [*prósōpon*]”, empregada originalmente para designar o sentido mais concreto de “rosto”: em latim ocorre um fenômeno análogo, ainda que de sentido inverso, a partir da palavra *persona* – a princípio responsável por designar mais concretamente a “máscara”, na sequência, “personagem”, até finalmente ser empregada para remeter à noção mais abstrata de “pessoa” (tal como se dá hoje em português contemporâneo).²⁴⁶

Estudos recentes sobre a relação entre a máscara, Dioniso e o desenvolvimento da *mímēsis* dramática, atentam ainda para o *efeito* que o emprego da máscara tem sobre o público.²⁴⁷ Não apenas aquele que cobre o próprio rosto é afetado, mas também aquele que o contempla, pois os olhos da máscara – que encaram sempre abertos o que se encontra diante de si – não podem ser evitados e sua face, com a imobilidade inexorável de sua superfície, é diferente de outras imagens que parecem prontas para mover-se e desviar-se. A máscara traz uma confrontação que atrai o olhar do espectador e o prende em sua manifestação de presença.²⁴⁸

Em todo caso, independentemente do valor testemunhal de cada um dos autores que designam Téspis como o responsável tanto pela introdução do primeiro ator na tragédia quanto pelo emprego de algum tipo de cobertura do rosto durante sua *performance*, é certo

²⁴⁴ Claude Calame (1986a, p. 129) analisa as implicações do emprego de máscaras na tragédia ática e – mencionando o possível incremento levado a cabo por Ésquilo (*Suda, Ph. 762, s.v. Phrynichos*), ao introduzir cores e expressividade às máscaras – afirma: “*At the beginning of the classical period, then, the mask’s wearer (its enuntiator) merely veils, in the literal sense of the word, the civil identity, as it were, that his face designates. The coarse features that were drawn on this veil do not indicate the modes of existence that the dramatic actor is supposed to “incarnate” on the stage; they are not designed to superimpose a new identity on the I of the enuntiator.*”

²⁴⁵ Cf. CALAME, 1986a, p. 134.

²⁴⁶ Para as relações etimológicas gregas, cf. CHANTRAINE, 1968, p. 942. Para as latinas, cf. ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 885.

²⁴⁷ Cf. OTTO, 1965 [1933], p. 86-91; CSAPO, 1997, p. 255-8.

²⁴⁸ Cf. OTTO, 1965 [1933], p. 90.

que eles insinuam uma íntima relação entre esses dois eventos e a própria *invenção* da tragédia, entendida como gênero poético dramático e mimético. Não é de se estranhar, portanto, que esses mesmos testemunhos mencionem seriamente a possibilidade de Téspis ter sido o verdadeiro *inventor* dessa manifestação poética. Subjacente a essa ideia encontra-se a sugestão de certo vínculo entre poesia trágica – entendida como drama poético – e um processo de mimese: mimese desenvolvida pela atuação [*hypókrisis*] e entendida, a princípio, como alheamento da identidade (pela mera cobertura do próprio rosto), mas, em seguida, como identificação na alteridade (pelo emprego de uma máscara que oferece ao ator a possibilidade de, por meio da ação dramática, tornar-se outro).²⁴⁹ As consequências disso para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos, ainda que nesse momento inicial fossem imprevisíveis, mostrar-se-iam profundas e irreversíveis.²⁵⁰

A maioria dos estudiosos, não importa o quanto eles possam divergir acerca das origens remotas ou imediatas da tragédia de Téspis, provavelmente concordará que, se é possível confiar em alguma das afirmações sobre esse poeta, sua mais acertada realização foi disfarçar [*disguise*] os participantes da *performance*. É difícil imaginar completamente o impacto chocante dessa única inovação técnica, mesmo nos primeiros momentos da primeira *performance*, qualquer que tenha sido sua natureza. (HERINGTON, 1985, p. 96).

Sobre a *performance* do primeiro ator destacado do coro é possível avançar algumas especulações. Ele talvez tenha inicialmente empregado versos em tetrâmetros trocaicos – tal como o *exárkhōn* incorporado por Arquíloco no fr. 120 W anteriormente citado –, sendo possível que outra inovação proposta por Téspis dissesse respeito a questões métricas (se for lícito aprofundar o que se infere a partir da combinação entre a *Poética* e as palavras de Temístio). Uma vez que a “fala [*rhêsis*]” mencionada por Temístio como uma das invenções de Téspis seja entendida à luz das considerações aristotélicas, não haverá dúvida do papel desempenhado pelo poeta icário também com relação a tal mudança:

²⁴⁹ Sobre esse ponto, desenvolvido no artigo de Calame (1986a, p. 135), o autor especifica ainda o seguinte: “The only modality that the tragic mask confers on its wearer, within the enunciative shifting in that it brings about, is the power not to be, but to become another.”

²⁵⁰ Em sua análise de alguns vasos representando as *performances* dramáticas (sobretudo trágicas) do séc. V, um estudioso recente afirma o seguinte sobre essas representações pictóricas: “They pay particular attention to the importance of costume for mimetic performance, and of all the items that comprise a performer’s costume, the mask is singled out of for its essential contribution to mimetic performance. It is the single piece of costume that turns the performer into a character. [...] The mask encapsulates mimetic performance.” (WELLENBACH, 2015, p. 70). Alguns dos vasos analisados pelo autor são os seguintes: figuras vermelhas numa cratera, c. 457-425, de Atenas. Ferrara, Museo Nazionale di Spina 20299 (BAPD 5039); figuras vermelhas numa pélica [*pelikē*] ateniense, c. 475-25, encontrada na Etrúria. Boston (MA), Museum of Fine Arts 98.883 (BAPD 214224). Cf. **Apêndice, p. 286; p. 286.**

Com relação à extensão [*Èti dè tò mégethos*], a partir de histórias breves e de uma elocução ridícula devida ao elemento satírico, transformou-se até alcançar distinção, enquanto a métrica passou do tetrâmetro ao iâmbico. Pois primeiro faziam uso do tetrâmetro, porque a forma da poesia era satírica e associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia revelou qual era a métrica apropriada; pois, de todas as métricas, a mais apropriada à fala é a iâmbica. [*málista gàr lektikòn tòn métrōn tò iambeíōn estin*]. (*Poet.* 4.1449a19-25).²⁵¹

O fato de que dentre os fragmentos de Frínico, um tragediógrafo pouco posterior a Téspis, encontrem-se exemplos de ambos os metros reforça a possibilidade de que tal transformação tenha começado nessa fase de desenvolvimento da tragédia.²⁵² Ademais, levando em conta o que afirma Plutarco sobre uma prática dos antigos [*éthos ên toîs palaiōis*], segundo a qual o próprio poeta atuava [*autòn hypokrinómenon*] (*Plut. Sol.* 29.4), é provável que Téspis tenha atuado diretamente em suas peças, assumindo o papel de uma personagem que responde ao coro.

Há algumas informações interessantes acerca dos coros possivelmente empregados nessas manifestações poéticas contemporâneas de Téspis. Embora não seja possível saber com precisão o significado da frase de Dioscórides que menciona um período “em que Baco conduzia o triplo coro [*Bákkhos hóte trittýn kat’ágoi khoròn*]”²⁵³ (*A.P.* 7.410) – embora fosse permitido imaginar que se tratasse de uma referência à competição poética já organizada segundo um arranjo em que competiam três tragediógrafos com seus respectivos coros –, outros testemunhos aclaram parcialmente diferentes questões acerca do coro. O trecho da *Poética* destacado acima já sugeria que, a princípio, a poesia da tragédia fora mais associada à dança [*orkhēstikōtéran einai tēn poiēsin*], tal como a poesia satírica [*satyrikēn*]. Essa tendência mais coreográfica do que coral, bem como a ausência de personagens (ou atores) – no período da poesia trágica anterior a Téspis – são confirmadas pelo que afirma Ateneu:

Existem alguns que dizem a [dança] *síkinis*²⁵⁴ ter sido nomeada poeticamente a partir da palavra “movimentação [*kinēsis*]”, esta que, sendo a mais veloz, era dançada por sátiros. Pois essa dança não tem caráter,²⁵⁵ para que não se torne lenta. Toda poesia satírica antiga foi composta de coros, assim como

²⁵¹ Cf. **Apêndice, p. 102.**

²⁵² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 79. Para os testemunhos e fragmentos de Frínico, cf. **Apêndice, p. 37.**

²⁵³ Isso se for recusada a proposta de emenda por Jacoby, substituindo *trittýn ... khoròn* [triplo coro] por *trygikòn ... khoròn* [coro de rosto coberto pela borra do vinho]. Cf. **Apêndice, p. 115.**

²⁵⁴ Estilo de dança que veio a se tornar característico do drama satírico.

²⁵⁵ Outra possibilidade de tradução para a palavra *éthos* (que consta na edição de Kaibel) seria, no contexto, “personagem”. Na edição de Gulick, ao invés de *éthos* aparece a palavra *páthos* [afecção; paixão].

também a tragédia: por causa disso não tinham atores [*hypokritás*]. (Ath. 14.28 Kaibel; 630c Gulick).²⁵⁶

As fontes concordam, em linhas gerais, com um processo de desenvolvimento da tragédia que – a partir de um arranjo fortemente apoiado na *performance* do coro, embora provavelmente sob a direção de um *exárkhōn* – viu surgir o primeiro ator, ao qual foram acrescentados um segundo e um terceiro (em épocas posteriores), modulando tetrâmetros trocaicos que aos poucos passaram a iambos. Essas informações são reiteradas pelo testemunho tardio de Evânncio, que, ademais, oferece uma série de detalhes interessantes sobre a própria apresentação coreográfica e, em certo sentido, cênica dos dramas poéticos:

A comédia antiga, como a própria tragédia outrora, era uma poesia simples, como já dissemos, que o coro cantava com um flautista [*cum tibicine*] em volta de altares enfumaçados [*circa aras fumantes*], ora espaçando, ora parando, ora volvendo-se em círculos. [2] Mas primeiro uma única personagem foi tirada dos cantores, a qual respondendo em versos alternados, ou seja, *** com o coro enriqueceu e variou a música. Então foram inventadas uma segunda e então uma terceira e, na sequência, por autores diversos, um número crescente de personagens, mantos, coturnos, chinelas e outros ornamentos e emblemas da cena, e daí seu modo único. (Euanthius, *de fabula* 2.1-2).²⁵⁷

Embora as palavras de Evânncio não possam contar como um testemunho acima de qualquer suspeita – na medida em que, tendo sido escritas no séc. IV E.C., estão distantes alguns séculos dos fatos que pretendem descrever –, suas informações coincidem com o que foi sugerido até agora para as versões mais antigas da poesia dramática, além de fornecerem certos detalhes coreográficos e cênicos interessantes. Se o coro mencionado por Dioscórides (seja ele um “coro triplo” ou um “coro com o rosto coberto por borra de uva”) tiver se movimentado de fato conforme a descrição de Evânncio, é possível começar a fazer uma ideia das *performances* protagonizadas por Téspis. Ao que tudo indica, o *aulós* – um tipo de instrumento de sopro, mais próximo do oboé do que da flauta²⁵⁸ – teria sido empregado desde esses períodos mais recuados da poesia dramática, complementando o elemento musical executado pelo coro, como certas representações pictóricas parecem sugerir²⁵⁹ e como era

²⁵⁶ Cf. **Apêndice, p. 193.**

²⁵⁷ Cf. **Apêndice, p. 203.**

²⁵⁸ Cf. HERINGTON, 1985, p. xii.

²⁵⁹ Conforme Guy Hedreen (2007, p. 151): “*The presence of such a figure [the formally dressed aulos player] in a vase-painting frequently serves to indicate that the subject or context of the representation is a choral or dramatic performance.*” Exemplos de imagens poderiam ser: figuras negras numa copa siana, c. 575-525, de Atenas e atribuídas ao pintor de Heidelberg. Amsterdam, Allard Pierson Museum 3356 (BAPD300600). Ou ainda: figuras negras num escifo [*skýphos*], c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao Grupo Heron. Boston (MA),

usual em tragédias do período clássico.²⁶⁰ Ademais, a menção a um movimento “*circa aras fumantes* [em volta de altares enfumaçados]” indica um importante elemento espacial. O que parece estar em questão nessa passagem é a presença da famosa *thymélē* em volta da qual os coros cantavam e que se define do seguinte modo, de acordo com o *Etymologicum Magnum*:

Thymélē, a do teatro até hoje, nomeada assim por causa da mesa [apò tēs trapéxēs]: pois sobre ela os sacrifícios [thýē] são partilhados, i.e., as oferendas sacrificadas [thyómēna]. Era a mesa sobre a qual, ficando de pé, cantavam nos campos, quando a tragédia ainda não tinha recebido uma ordem [táxin]. (*Etym. Magn.* s.v. *thymélē*).²⁶¹

Se é lógico supor que o período anterior ao estabelecimento de uma ordem [táxin] da tragédia provavelmente compreende o séc. VI e as *performances* de Téspis, importa esclarecer a menção de que, “de pé sobre ela, cantavam nos campos [eph’hês estôtes en toís agroís êdon]”. A sugestão parece ser a de que a *thymélē* – ainda que originalmente empregada em funções ritualísticas de sacrifício²⁶² – funcionaria, nesse contexto, como um palco sobre o qual o coro (ou mesmo o ator) subiria para cantar e recitar seus versos. O esclarecimento de Isidoro de Sevilha acerca da palavra *thymelici* corrobora essa suposição.²⁶³

Ainda que seja preciso interpretar com cautela esses dados, os testemunhos sugerem a presença e o emprego da *thymélē* desde as mais remotas exibições da poesia trágica, apontando para um possível ancestral daquilo que viria a formar a própria *cena* dramática

Museum of Fine Arts 20.18 (BAPD 4090). Cf. **Apêndice, p. 256; p. 274.** Outros exemplos da presença dos *aulóis* em representações dramáticas para os sécs. VI e V poderiam ser aduzidos (cf. CALAME, 1997 [1977], p. 67; WELLENBACH, 2015, p. 57-8), embora haja certa controvérsia sobre a natureza dessas representações. Em todo caso, com essas imagens, a arqueologia oferece respaldo suficiente sobre o emprego do *aulós* em *performances* miméticas realizadas durante esse período.

²⁶⁰ Cf. NAGY, 1990, p. 20. Certos autores contemporâneos, como Campbell (1964) e Rosenmeyer (1968), tentaram defender que as menções ao emprego do *aulós* na execução de elegias não teria reflexos em sua ocasião de *performance*, o que é um óbvio contrassenso quando se levam em conta os testemunhos antigos e os próprios poemas.

²⁶¹ Cf. **Apêndice, p. 238.**

²⁶² Com relação a palavras importantes desse campo semântico, Cook (1895, p. 370) apresenta os seguintes esclarecimentos: “*The Dionysiac altar had two recognized forms: it might be a τράπεζα, or it might be a βωμός; in either case it was a θυμέλη. Our knowledge of the exact shape of these two types of θυμέλη is derived partly from extant remains of the objects themselves, partly from the representations of them that occur on vase paintings etc.*” – E complementa, após mencionar certos dados arqueológicos: “*These sacrificial τράπεζαι can be traced on black-figured pottery as far back as the early part of the sixth century B.C. [...]. And it is obvious that their usage implies the primitive conception of sacrifice as a meal offered to the divinity. It was of such a table that Pherekydes said ὅτι οἱ θεοὶ τὴν τράπεζαν θωρον καλοῦσιν (Diog. Laert. I. xi. 5). The other variety of Dionysiac altar, the βωμός, served a somewhat different purpose; on it was kindled the fire which consumed the burnt-offering, another means of conveying sustenance – acceptable κνῖσα – to the god.*” (COOK, 1895, p. 370-1).

²⁶³ Em tradução: “Chamados *thymelici*, porque por um tempo ficando de pé na *orchestra* cantavam sobre um púlpito que era chamado *thymele*.” (Isidor. *Orig.* 18.47). Cf. **Apêndice, p. 224.**

num período posterior.²⁶⁴ Tais considerações recebem respaldo parcial ainda de uma sentença anotada por Pólux, em seu *Onomastikón* [*Onomástico*]. Segundo o autor: “O *eleós* era uma mesa antiga sobre a qual, antes de Téspis, alguém subindo respondia [*apekrínato*] os coreutas.” (Poll. 4.123).²⁶⁵ Ainda que a impossibilidade de definir a fonte para tal precisão vocabular com referência a um período bastante recuado no tempo desperte suspeitas,²⁶⁶ o testemunho de Pólux se casa bem com o que é afirmado pelo *Etymologicum Magnum* e por Isidoro.²⁶⁷ Ademais, suas palavras apontam para um período anterior a Téspis, mencionando que alguém, “subindo [*anabàs*]” sobre um tipo de “mesa antiga [*trápeza arkhaía*]”, “respondia aos coreutas [*toîs khoreutaîs apekrínato*]”. A partir desses dados, é possível afirmar o seguinte:

Se, como é bem provável, Téspis adicionou um único ator a uma *performance* lírica pré-existente, e então criou o drama trágico, é muito verossímil que houve um tempo antes de Téspis em que um dos cantores, presumivelmente o líder ou o *exárkhōn*, separou-se do resto e engajou-se num “pergunta-e-responde” lírico com seus companheiros. Aristóteles deve pensar no passo seguinte mais ou menos como a transformação de tal *exárkhōn* num ator interpretando uma personagem definida e dizer (assumindo, como ele faz, que a tragédia originou-se do ditirambo) que a tragédia surgiu do *exárkhōn* do ditirambo [...]. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 86).

²⁶⁴ Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 86-8) apresenta alguns motivos para cautela na consideração dos dados acerca dessas questões. Mesmo levando em conta sua reticência, vale a pena anotar as ousadas conclusões do artigo de Cook (remetendo ainda a seu esquema para a disposição dos elementos cênicos na tragédia ateniense do séc. V): “*For the present I pass on, noting that the facts gleaned from Pollux and the Etymologicum Magnum and supported so strongly by the evidence of the vase-paintings may be thus expressed: (1) the early τράπεζα resembled a stage; (2) the early τράπεζα was used as a stage both (i.) by singers and (ii.) by the actor. The inference is obvious – the early τράπεζα was the early stage. This identification completes the analogy between the theatrical performance and the ordinary ritual of Dionysus. The latter postulated a cultus-statue with the customary θυμέλαι, viz. a βωμός and a τράπεζα. The former has now been shown to have complied with these conditions. The statue and the βωμός stood in the orchestra; the τράπεζα was none other than the stage.*” (COOK, 1885, p. 374). Sourvinou-Inwood (2003, p. 142-5) também desenvolve essas ideias.

²⁶⁵ Cf. **Apêndice, p.184.**

²⁶⁶ O próprio Pickard-Cambridge, mesmo considerando interessante a articulação do testemunho de Pólux ao que afirma Aristóteles na *Poética*, levanta certos questionamentos a partir dos seguintes dados: “[...] *the use of the word eleos by Pollux, as the name of the table referred to, has aroused some suspicion. The word, in the form eleon, meant properly, as Pollux says elsewhere [vi. 90; x. 101], a cook’s chopping-block – ‘epixênon, which New Comedy calls epikopanon; in ancient writers the same thing was called eleon.*’ In the Il. ix 215, it is evidently a carving table: as also in Od. xiv. 432; and in Aristophanes’ Knights, 152, eleon is the chopping-block of the sausage-seller.” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 86-7).

²⁶⁷ Ridgeway (1910, p. 39-47), em sua interpretação desses testemunhos, provoca uma grande confusão ao trazer um trecho mais longo de Pólux e interpretá-lo como se fizesse referência ao espaço das *performances* mais arcaicas dos coros trágicos (o que não é o caso, como se pode ver na leitura do trecho inteiro). Seu interesse nessa confusão é defender sua tese de que os ritos fúnebres em honra dos mortos constituiriam os elementos fundamentais da tragédia antiga. Nesse sentido, falando do *bōmós* (corretamente explicado por Cook, numa citação anterior), ele faz a seguinte sugestão: “*This bomos was like the conical pillars which stood in the streets before house doors, and called in later times Apollo Agyieus, but which were more probably the grave-stones of ancient worthies. The offerings of this bomos were cakes, such as those commonly offered to the dead.*” (RIDGWAY, 1910, p. 47).

Em muitos dos testemunhos acerca da vida de Téspis encontra-se a sugestão de que ele teria partido dessa “*performance* lírica pré-existente”, de execução fundamentalmente coreográfica e coral, antes de avançar suas próprias ideias responsáveis pela formação de noções miméticas e cênicas.²⁶⁸ Ainda que não seja necessário acatar inicialmente a sugestão aristotélica de que tais coros se restringissem a execuções do ditirambo, parece razoável supor que Téspis tenha partido de uma tradição poética anterior já dotada de determinados elementos que a tornavam passível de ser posteriormente compreendida como “trágica”. Ainda será necessário indagar sobre os possíveis sentidos de tal palavra para caracterizar essa poesia num período tão recuado no tempo, mas primeiramente importa investigar as pistas do que seria e de onde viria essa poesia anterior a Téspis.

3.2. Coros trágicos de Sícion: entre os ritos fúnebres e o culto a Dioniso

Uma interessante passagem do diálogo “platônico” *Minos*, provavelmente escrito na segunda metade do séc. IV, menciona a pré-existência de uma tradição trágica anterior a Téspis. A personagem de Sócrates sugere que uma tragédia difamando Minos, o rei de Creta, teria sido composta em Atenas numa época muito recuada, pois, segundo ele: “A tragédia é antiga por aqui, tendo começado não como julgam a partir de Téspis ou Frínico, mas se queres saber, descobrirás [*heuréseis*] que é uma invenção [*heurēma*] bastante antiga desta cidade.” (*Minos* 321a).²⁶⁹ A sugestão óbvia é que, embora existissem tradições segundo as quais a invenção da tragédia remontaria a Téspis ou a Frínico, algum tipo de *performance* anterior a esses poetas pudesse ser compreendida como tragédia (e o fato de que o tema de uma delas fosse a vida do rei Minos – ou de figuras relacionadas a ele, como Ariadne, Teseu e Dioniso) oferece certa orientação do que estaria subentendido como trágico nisso).²⁷⁰ Ainda que não haja evidências claras de quem teria sido responsável por essa “invenção bastante antiga da cidade de Atenas”, sua possível ligação com Creta indicaria uma futura linha de

²⁶⁸ Alguns dos principais testemunhos sobre a anterioridade de um coro trágico com relação à atividade de Téspis já foram mencionados e outros ainda serão, mas uma lista básica seria a seguinte: Hdt. 5.67; Poll. 4. 123; Ath. 14.28 Kaibel, 630c Gulick; D.L. 3.56; Themist. *Or.* 26.316d; 27.337a; Euanthius, *De fabula* 1.2.

²⁶⁹ Cf. **Apêndice, p. 86.**

²⁷⁰ Não há motivo para recusar o valor desse testemunho só porque ele é “paradoxal”, ou seja, porque contraria o senso comum de sua época, tal como afirma de modo um tanto quanto intransigente Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 86): “Among the passages quoted above are some which seem to take us back beyond Thespis. The speaker in the *Minos*, who is evidently aware that he is uttering a paradox, need not be seriously considered.”

investigação arqueológica para se pensar tal afirmação: cenas envolvendo Teseu, Ariadne e Dioniso – na célebre Dança do Caranguejo – podem desdobrar as sugestões de um envolvimento entre *performances* miméticas e temas afins aos mitos de Creta.²⁷¹

Deixando de lado essa sugestão por ora, vale a pena considerar um filão de testemunhos apontando para uma origem peloponesa da poesia dramática. Nesse sentido, confira-se o que afirma Aristóteles:

Desse modo, o mesmo tipo de mimetizador que Homero seria Sófocles, pois ambos mimetizam os sérios; em outro sentido, o mesmo que Aristófanes, pois ambos mimetizam aqueles que agem e dramatizam. Donde alguns terem falado que tais composições deveriam ser chamadas poemas “dramáticos” [*drámata*], pois nelas se mimetizam aqueles agindo [*drôntas*]. Por causa disso, também os dóricos reivindicam para si a origem da tragédia e da comédia (enquanto a comédia é reivindicada a uma só vez pelos megáricos daqui, [dizendo] que ela surgiu no momento em que estavam sob regime democrático; e pelos megáricos da Sicília, pois é daí que advém o poeta Epicarmo, bem anterior a Quiônidas e Magnes; já a tragédia o é por alguns dos dóricos que habitam o Peloponeso), fazendo as palavras significativas; pois declaram nomear eles próprios as aldeias periféricas de *kómas* – enquanto os atenienses as nomeiam “demos” – e que o termo “comediantes” [*kômōidoús*] não provém de “estar possuído [*kômázein*]”, tal como é dito, mas porque vagavam entre as aldeias [*kómas*] na condição de degradados de suas cidades; e também porque eles [os dóricos] atribuíam a *poieîn* [fazer] o termo *drân*, enquanto os atenienses *práttein*. (*Poet.* 3.1448a26-1448b2).²⁷²

Ainda que o Estagirita não pareça corroborar explicitamente aquilo que “alguns declaram”, a menção a essas alegações na *Poética* pode refletir tanto uma tradição antiga que se fazia reverberar em sua época, quanto uma afirmação polêmica inventada posteriormente para questionar a primazia dramática ateniense. Em ambos os casos, a importância dessa informação oferecida por Aristóteles se dá a ver na quantidade de testemunhos antigos – tenham sido eles inspirados pelo tratado poético do próprio filósofo, tenham eles fontes alternativas hoje perdidas – acerca da origem peloponesa dos gêneros dramáticos. Veja-se, por exemplo, o que afirma Temístio, valendo-se de uma dicção que pareceria indicar o emprego de um *tópos* retórico:

Mas igualmente nada impede algo de, tendo tido início junto de uns, vir a se tornar mais sério junto de outros, já que também a comédia antiga teve início na Sicília – pois de lá eram Epicarmo e Fórmide – embora indo para Atenas mais belamente desenvolveu-se. Também, os poetas de Sícion inventaram tragédias, enquanto os da Ática as aperfeiçoaram. (*Themist. Or.* 27.337a).²⁷³

²⁷¹ A presente dissertação aborda esses pontos, a partir da p. 259.

²⁷² Cf. Apêndice, p. 100.

²⁷³ Cf. Apêndice, p. 204.

Essa afirmação – cuja autoridade pode ser a própria *Poética* de Aristóteles, embora a cidade peloponesa de Sícion não seja nominalmente mencionada por ela em sua redação supérstite – encontra reforço em outros testemunhos tardios. O mais completo deles, como frequentemente ocorre para esses assuntos obscuros, está presente na *Suda*:

Téspis, da Icária, cidade da Ática, trágico: posto como décimo sexto após o primeiro poeta trágico que houve [*apò toû prôtou genoménou tragōidiopoiou*], Epígenes de Sícion, mas, conforme alguns, segundo depois de Epígenes. Outros dizem ele ter sido o primeiro trágico. [...] (*Suda*, th. 282, s.v. Téspis).²⁷⁴

A afirmação, embora não explicita de que forma Epígenes teria se consagrado como poeta trágico em Sícion – nem quais desenvolvimentos poéticos ele teria proposto às *performances* de seu tempo para merecer tal título²⁷⁵ –, reforça uma série de alusões que deverão ser desenvolvidas por quem queira compreender as raízes do drama helênico antigo.²⁷⁶ Nesse sentido, o mais importante testemunho é aquele que encontramos numa famosa passagem de Heródoto:

[1] Já nessas coisas, parece-me, esse Clístenes imitava o pai de sua própria mãe, Clístenes, o tirano de Sícion. Pois Clístenes, guerreando contra os argivos, por um lado, fez com que os rapsodos parassem de competir em Sícion devido aos versos homéricos, pois os argivos e Argos são aí muitíssimo hineados; por outro lado, uma vez que havia (como ainda há) na própria ágora dos sicionenses um templo-de-herói [*hērōion*] de Adrasto, [filho] de Talau, Clístenes desejou expulsá-lo da região por ser argivo. [2] Indo até Delfos, consultou o oráculo sobre a possibilidade de expulsar Adrasto, mas a Pítia respondeu-lhe dizendo que Adrasto era o rei dos sicionenses, enquanto ele próprio era um impiedoso [*leustéra*]²⁷⁷. Como o deus não lhe permitiu aquilo, tendo voltado para trás ficava imaginando um meio para que o próprio Adrasto desejasse se libertar. Assim que lhe parecia tê-lo descoberto, enviou gente para Tebas, na Beócia, dizendo que ele queria introduzir em sua cidade Melanipo, [filho] de Astaco, e os tebanos permitiram. [3] Clístenes, tendo introduzido Melanipo em sua cidade,

²⁷⁴ Cf. Apêndice, p. 230.

²⁷⁵ Tal como bem notado por Ridgeway (1910, p. 58): “*What advance, if any, Epigenes may have made we know not, for we have only a few vague statements respecting him. From one of these [Zenob. v, 4; Suidas s.v. oudèn pròs Diónyson] we learn that he certainly did not confine himself to Dionysiac subjects.*” A alusão do estudioso é ao início do verbete “Nada a ver com Dioniso [*Oudèn pròs tòn Diónyson*]”, em *Suda*, o. 806, no qual se lê: “Epígenes de Sícion, tendo feito uma tragédia para Dioniso, alguns exclamaram isso [“Nada a ver com Dioniso”] – donde o provérbio.” A intenção de Ridgeway com essa sugestão é afirmar que a tragédia teria vindo não de cultos a Dioniso – nos quais assuntos dionisíacos seriam mais recorrentes –, mas sim de cultos aos mortos.

²⁷⁶ Esse desenvolvimento será proposto na sequência do argumento. Para uma abordagem de alguns dos mesmos testemunhos, partindo de uma perspectiva voltada para a importância dos ditirambos arcaicos, cf. WELLENBACH, 2015, p. 143-6.

²⁷⁷ Uma tradução possível seria “apedrejador”. Ridgeway (1910, p. 27), porém, sugere “*stone-breaker*”.

ofereceu-lhe um santuário no próprio prítaneu e estabeleceu-o então no ponto mais forte. Clístenes introduziu Melanipo em sua cidade (pois também isso é preciso narrar) porque era o mais odiável para Adrasto, posto que ele assassinou seu filho, Mequisteu, e seu genro, Tideu. [4] Depois que lhe designou o santuário, arbatando os sacrifícios e festividades de Adrasto, deu-os para Melanipo. Os sicionenses costumavam honrar Adrasto muito grandemente: isso porque a região era de Polibo, e Adrasto era filho da filha de Polibo, e Polibo – morrendo sem filhos – deu a Adrasto o comando. [5] Mas, com efeito, os sicionenses honravam Adrasto em outras coisas e até celebravam-no – por seus sofrimentos²⁷⁸ – com coros trágicos, honrando não Dioniso, mas Adrasto. Clístenes devolveu os coros a Dioniso e o resto da cerimônia a Melanipo. (Hdt. 5.67).²⁷⁹

Essa longa passagem é rica em associações que serão pouco a pouco deslindadas pela argumentação. Em primeiro lugar, é preciso notar o reforço à alusão aristotélica de que a tragédia seria originária do Peloponeso. A quantidade de poetas e artistas atuantes nessa região, desde inícios do séc. VI, sugere um ambiente musical rico e propício para o desenvolvimento de novos gêneros poéticos em Sícion, uma das regiões de povoação mais antiga do Peloponeso.²⁸⁰ Conforme Pausânias (6.14.9-10), um sicionense apropriadamente chamado Pitócrito teria vencido seis vezes seguidas na competição de *aulós* nos Jogos Píticos. Com relação à cítara, outro sicionense, Lisandro, teria sido responsável por introduzir uma série de inovações técnicas no emprego do instrumento em fins do séc. VI.²⁸¹ Esses e outros testemunhos apontam que a *pólis*, já no período arcaico, pode ter se tornado uma região de referência para músicos helênicos, fomentando a produção poética não somente por meio da presença de estrangeiros, mas também de poetas naturais da região.²⁸²

Para os que se mostram céticos com relação à sugestão de que os sicionenses teriam criado o gênero trágico, convém lembrar que uma parte da aristocracia de Atenas da primeira metade do séc. VI tinha ligações familiares próximas com o tirano de Sícion e sua influente

²⁷⁸ Outra tradução possível da expressão “*pròs tà páthea autoú*” – de acordo com Nagy (1990, p. 43) – seria “*corresponding to his sufferings* [em conformidade com seus sofrimentos]”.

²⁷⁹ Cf. **Apêndice, p. 50.**

²⁸⁰ Um estudioso da história e arqueologia de Sícion afirma o seguinte: “*According to Castor of Rhodes, the Sikyonian king-list covered 959 years, which made Eusebios pronounce that “the Sikyonians are recorded as most ancient of all Greeks.” [Euseb. Chron., v. 1, p. 171 Schoene]. Additional support for the longevity of the site comes from Hesiod (Theog. 535-36), who places the quarrel between mortals and immortals at Mekone – a former name of Sikyon according to Strabo (8.6.25).*” (LOLOS, 2011, p. 60).

²⁸¹ Cf. Ath. 14.38a Kaibel, 637-38a Gulick. Conforme desdobramentos dessa passagem, um estudioso afirma o seguinte sobre esse Lisandro: “*A virtuoso, he is supposed to have been the first kitharist to play his instrument while not singing and to have compensated for the loss of human voice with a number of additional changes. He raised by an octave the tone emitted by a kithara, he achieved a fuller sound than previous kitharists had, and he devised the enaulos kitharisis, an enigmatic phrase that suggests that Lysander either made his kithara sound like an aulos, or played the kithara in a style normally associated with the aulos. Lysander was associated with another skilled musician named Epigonous, who, though a native Ambraciote, become a Sicyonian resident.*” (WELLENBACH, 2015, p. 137-8).

²⁸² Cf. WELLENBACH, 2015, p. 137-8.

família,²⁸³ conforme relembra com acerto Herington (1985, p. 84): Mégacles, membro da importante família ateniense dos Alcmeônidas, era casado com a filha de Clístenes, Agarista (Hdt. 6.130-131), fato que torna – mais do que meramente possível – até mesmo provável alguma influência mútua de um ponto de vista político-cultural entre ambas as *póleis*. Esse conjunto de fatores indica que Sícion – por mais imprecisas que sejam as indicações sobre as atividades poéticas nela em curso durante o período arcaico – já seria uma região relativamente tradicional para a execução de *performances* poéticas em meados do séc. VI, configurando-se como um dos possíveis locais de origem dos gêneros dramáticos sob a forma dos coros trágicos mencionados por Heródoto.

Antes de prosseguir nessa linha de investigação, contudo, convém definir sucintamente o *chorós* [coro], a fim de delinear melhor sua função no dito festival em honra a Adrasto – e, posteriormente, a Melanipo e Dioniso – mencionado pela narrativa herodoteia. Complementando uma definição básica extraída de Calame (1997 [1977], p. 19), seria possível sugerir o seguinte: o coro mélico helênico é basicamente composto de certa quantidade de dançarinos que também cantam, homens ou mulheres, chamados coreutas ou membros do coro, e de um corego responsável por dirigi-los, homem ou mulher (embora mulheres não pudessem desempenhar a função de corego de um coro masculino). Vale lembrar que a atividade coral no período arcaico fundamentava-se numa herança cultural da comunidade em que viviam seus participantes, não existindo ainda coros profissionalizados.²⁸⁴ Muitos são os detalhes passíveis de serem levados em conta por uma análise das *performances* corais entre as diversas *póleis* helênicas,²⁸⁵ mas as atividades necessariamente executadas por todo coro eram musicais – em suas dimensões tanto corais quanto coreográficas –, compreendendo principalmente o canto, a dança e o acompanhamento instrumental, que faziam parte da poesia mélica (depois chamada poesia lírica).

Além disso, vale a pena considerar o seguinte:

[A] poesia mélica, tal como nos chegou, sob suas diferentes formas, não é – à exceção do ditirambo e da citaródia – uma poesia principalmente narrativa: ela vem do canto. [...] Ligado a uma ocasião precisa de culto ou de ritual, marcado por numerosas intervenções de seu locutor na primeira pessoa, no *hic et nunc* da execução cantada, acompanhado ou executado por um grupo coral, o poema mélico é antes de tudo ação. O poema mélico não se reduz à

²⁸³ O primeiro tirano de Sícion teria sido Ortágoras, ao qual teriam seguido Andreas, Míron I (irmão de Ortágoras), Aristônimo, Clístenes (irmão de Míron II e Isodemos) e Ésquines. Para a menção das fontes e uma breve discussão sobre a tirania dos Ortagóridas em Sícion, cf. LOLOS, 2011, p. 61-2.

²⁸⁴ Cf. NAGY, 2013, p. 241.

²⁸⁵ Para detalhes sobre os membros do coro (seu número, sexo, idade e caráter coletivo), a organização formal do coro e o papel do corego, cf. CALAME, 1997 [1977], p. 19-49.

descrição de uma ação, mas na medida em que sua enunciação corresponde à ação ritual que ele enuncia, é um ato de palavra. A poesia mélica é então uma poesia “performativa” que, sob essa denominação moderna, poderia englobar poemas iâmbicos e elegíacos: pragmática como todas as formas da poesia grega arcaica e clássica, a poesia mélica se distingue pelo fato de que a execução de cada uma de suas composições corresponde a um ato ritualizado, senão a um ato de culto. (CALAME, 1998, p. 108-9).

É de se notar que, levando em conta justamente esse conjunto de características da poesia mélica arcaica em sua manifestação coral, Herington (1985, p. 20-31) tenha vindo a propor suas considerações sobre o caráter de dramatização e auto-referencialidade dramática nas *performances* dos coros mélicos. Essa compreensão, cuja influência entre estudiosos da poesia mélica arcaica foi bastante considerável (mesmo quando não diretamente citada),²⁸⁶ teve como intuito relativizar as afirmações sobre a “invenção” do drama, minimizando os aspectos de ruptura que a instituição dos concursos dramáticos teria acarretado, em prol de uma abordagem mais compreensiva daquilo que se manifestava como continuidade desde as *performances* poéticas mais antigas registradas nos testemunhos literários e arqueológicos para a cultura helênica.

Em todo caso, é preciso tentar compreender que tipo de coro se encaixaria na ocasião de *performance* aludida pela passagem de Heródoto. Ao que tudo indica, a ocasião seria a de um festival público de caráter cultual, na medida em que “sacrifícios [*thysías*]” e “festividades [*hortàs*]” são explicitamente mencionados (Hdt. 5.67.4). Testemunhos antigos tratam de uma série de coros com funções cultuais que, embora posteriormente atestados, foram executados na região de Sícion e poderiam estar relacionados de alguma forma a isso. O escritor helenístico, Semos de Delos, conforme o que afirma Ateneu, traria uma informação a esse respeito:

Semos, de Delos, diz no livro *Sobre peãs*: “Os chamados *autokábdaloi*, ficando de pé, coroados de hera, executam discursos”. Depois eles, bem como os poemas deles, foram nomeados iambos. E ele diz: “São chamados *ithýphalloi* os que têm máscaras de bêbados e se coroam, tendo luvas floridas. Eles usam túnicas meio brancas, cingem-se com um véu tarentino até os tornozelos, vão, entrando em silêncio pelos portões, até o meio da orquestra e viram-se para o público dizendo:

‘Levantai, levantai, espaço

²⁸⁶ Cf. entre outros: CAREY, 2009b, p. 165; D’ALESSIO, 2009, p. 115-6; GRIFFITH, 2009, p. 93-4; GRAZIOSI; HAUBOLD, 2009, p. 111; RAGUSA, 2013. É certo que estudos anteriores aos de Herington (1985) já apontavam para um grau de dramatização na poesia arcaica, como os de Wilamowitz (1907 [1889], p. 71-6) e West (1974, p. 27-8) – bastando lembrar que já na *República* de Platão, na discussão do livro 3, Sócrates considerava que os próprios poemas de Homero envolviam *mímēsis* –, porém o mérito de Herington foi chamar atenção para a manutenção de inúmeros aspectos entre as *performances* de poemas mélicos – e mesmo elegíacos ou iâmbicos – e as representações dramáticas em Atenas.

fazei. Para o deus quer
o deus direito envigorado
pelo meio chegar.’

E os falóforos [portadores do falo]”, ele diz, “não usam máscara, mas ficam envolvidos numa grinalda de tomilho e de azinheira sobre a qual sobrepõem uma coroa espessa de violetas e hera; e, vestindo-se com caunacas [mantos pesados], achegam-se, uns vindo da lateral, outros das portas centrais, andando em ritmo e dizendo:

‘A ti, Baco, acendemos esta música,
fluindo o simples ritmo com fugaz canção,
comum, inapropriada a donzelas, de modo algum
proclamada outrora em cantigas, mas sem mistura
iniciamos o hino.’

Depois, avançando, ridicularizavam os que escolhessem e ficavam de pé, enquanto o falóforo marchava direto, coberto de fumaça.” (Semus *FHG* 4.496 = Ath. 14.16 Kaibel; 622a-d Gulick).²⁸⁷

West (1974, p. 36) sugere que a referência da passagem seria relativa a *performances* remontando pelo menos ao séc. IV ou III,²⁸⁸ e – a partir da descrição presente nesse trecho – poderia ser afirmado que elas teriam, por um lado, caráter processional, por outro, relação com cantos fálicos [*tà phallikà*], tal como aqueles que – muito antigos – ainda existiam no tempo de Aristóteles (*Poet.* 4.1449a10).²⁸⁹ Uma informação da *Suda* parece retomar esse mesmo texto, mas se restringe a reunir e expor de maneira sucinta as informações vocabulares presentes nele (*Suda*, ph. 58, s.v. *phallophóroi*).

Outro tipo de coro atestado posteriormente na região de Sición seria aquele cuja descrição encontra-se numa parte do que afirma Pausânias (2.7.5-6) sobre essa *pólis*:

[5] [...] Depois do teatro há um templo de Dioniso. De ouro e marfim é o deus, e junto dele há bacantes de pedra branca. Dizem que essas mulheres são sagradas e, por Dioniso, ensandecidas. Mas algumas imagens dos sicionenses ficam em segredo: essas, numa única noite de cada ano, eles até o templo de Dioniso a partir do chamado cosmetério transportam e transportam-nas com tochas acesas e hinos locais. [6] Adiante vai a que nomeiam Báqueo [*Bákkheios*] – e que Androdamas, [filho] de Fliunte, assim assentou –, segue então a chamada Lísio [*Lýsios*]²⁹⁰, que o tebano Fanes trouxe de Tebas, por ordem da Pítia. Fanes veio a Sición quando Aristômaco, filho de Cleodaio, errando na interpretação do oráculo, veio a

²⁸⁷ Cf. Apêndice, p. 122.

²⁸⁸ As informações complementares trazidas pelo *scholar* são as seguintes: “*At Sicyon, sometime in the fourth or third century, a band known as the φαλλοφόροι marched into the theatre chanting a parody of a passage in Euripides’ Hippolytus, after which they ran forward and mocked whoever they chose, and a large phallus was borne in by a man whose face was blackened with Soot (Semus l.c.; Melici 851 (b), cf. Eur. Hipp. 73 ff.)*.” (WEST, 1974, p. 36).

²⁸⁹ Convém lembrar o que já afirmava Wilamowitz (1907 [1889], p. 58): „*im Dionysosdienste ist der aufzug des phallos ein notwendiger teil der feier. daß die männer, welche ihn tragen, die gelegenheit nicht vorüberlassen, von diesem gewaltigen ein kräftiges wort zu sagen, versteht man leicht.*“

²⁹⁰ O nome *Lýsios* pode ser traduzido como “Libertador”. Para detalhes, cf. OTTO, 1965 [1933], p. 97; DODDS, 1951, p. 76-7.

errar por causa dele também no caminho de volta ao Peloponeso. A partir do templo de Dioniso andam até a ágora, onde está o templo de Ártemis à direita do lago. E que o telhado desabou é óbvio para quem observa: mas sobre a imagem não podem dizer se foi levada alhures ou de que modo foi destruída ali mesmo. (Paus. 2.7.5-6).²⁹¹

Ainda que o autor ateste o evento somente no séc. II E.C. – ou seja, muito depois do período em questão para o desenvolvimento dos “coros trágicos” mencionados por Heródoto para o séc. VI A.E.C. –, ele tenta conferir-lhe alguma antiguidade ao mencionar Androdamas e Fanes, duas figuras míticas possivelmente relacionadas à introdução dessas estátuas em Sícion.²⁹² Esses testemunhos não são definitivos no estabelecimento do que seriam as *performances* mélicas corais na região ao tempo do tirano Clístenes e do poeta Epígenes, mas são importantes para a definição de um contexto musical bem estabelecido e propício àquilo que se encontra em jogo na presente análise.

A esse respeito, convém fazer aqui um desvio para analisar um breve e influente artigo publicado por Martin West (1989) sobre a cronologia da tragédia ática. Apesar de o estudioso mostrar, com razão, a desconfiança que se deve ter perante algumas datas oferecidas por fontes antigas, ele deixa de depreender justamente o valor sugestivo que essas referências antigas têm para a revelação do imaginário vigente em seu contexto: ele questiona a validade do que Aristóteles, Heródoto, Heráclides e a *Suda* (entre outros) mencionam no que diz respeito à tradição de *performances* trágicas em Sícion, mas não reflete sobre o motivo por que essas fontes aludiriam a essa região do Peloponeso – e à *pólis* dos sicionenses de modo mais específico – em conexão com a tragédia, se não houvesse algo historicamente atestável que os levasse a isso.²⁹³ Por mais duvidosos que sejam os escritos de Heráclides do Ponto (ou suas fontes de Sícion), suas reivindicações necessariamente deveriam estar ancoradas em sinais históricos convincentes para seus contemporâneos, pois, do contrário, a própria ideia de forjar a precedência de uma tradição alternativa não teria valor persuasivo e não faria sentido. Heráclides e suas fontes sicionenses viveram no séc. IV – conforme a argumentação de West (1989, p. 252) –, mas Aristóteles – que também viveu nessa época – teve acesso a registros e inscrições muito mais antigos em suas pesquisas, enquanto Heródoto – que viveu um século

²⁹¹ Cf. **Apêndice, p. 177.**

²⁹² Cf. WELLENBACH, 2015, p. 140.

²⁹³ A exigência de West parece ser a de que as fontes estejam dispostas em conformidade a uma ideia de *verossimilhança histórica* – ou seja, de forma que não haja arranjos aparentemente organizados (e, por isso mesmo, suspeitos), como, por exemplo: 535/3, primeira produção de Téspis; 523/0, primeira produção de Quérilo; 511/08, primeira vitória de Frínico. Segundo o estudioso, “*the three earlier dates look very much like a schematic construction designed to place the three known seniors of Aeschylus and Pratinas in their right order at suitable intervals.*” (WEST, 1989, p. 251).

antes – certamente teve contato em suas andanças com fontes (orais e escritas) que remontavam a um período anterior à instituição dos concursos dramáticos em Atenas. Desprezar esses testemunhos, como se desprovidos de valor histórico, é empregar um ceticismo que pode cegar a pesquisa para pontos importantes de um dado fenômeno.²⁹⁴

Isso posto, as considerações tornadas possíveis a partir de uma análise das sugestões contidas nessas fontes prossegue. Levando em conta o festival público como ocasião de *performance* desses “coros trágicos”, talvez seja lícito imaginá-los celebrando Adrasto – “por seus sofrimentos [*pròs tà páthea autoû*]” – através de uma espécie de cerimônia fúnebre, recordando a morte e o sepultamento do antigo governante de Sícion, o que, por sua vez, sugeriria que os cantos executados durante a cerimônia seriam *thrênoi* [canções de lamentação]. Conforme um estudioso da mélica arcaica,

[o] enterro dos mortos é sempre uma ocasião para apresentação. No período arcaico isso até podia incluir jogos fúnebres, como se sabe a partir de Hesíodo (*Trabalhos e dias* 654-7). Durante o período tardo-arcaico e início do clássico também podia incluir canções comissionadas por grandes poetas profissionais pan-helênicos. O *thrênos* surpreende apenas pela ausência de lamento emotivo. O tom é sombrio, mas varia entre o reflexivo e o consolatório [...]. (CAREY, 2009a, p. 30-1).

O testemunho de Heródoto – compreendido como se fizesse referência a esse tipo de cerimônia fúnebre – é um dos principais argumentos aduzidos por Ridgeway (1910, p. 27-9) para embasar sua teoria de que a tragédia teria se desenvolvido a partir dos cultos aos mortos no Peloponeso. Para isso, o autor se vale também de menções à precedência de danças miméticas na Hélade – testemunhadas pelas representações pictóricas de comastas, em danças e pantomimas –, à importância dos ritos e monumentos fúnebres no período arcaico e mesmo antes disso, bem como ao valor de testemunhos advindos do comparatismo em antropologia, arqueologia e literatura: *Beowulf*, histórias lendárias dos hunos e Shakespeare indicariam a relação entre o culto aos mortos e a origem da tragédia.²⁹⁵

²⁹⁴ Sob a alegação de uma mesma exigência de historicidade, West (1989, p. 252) exclui uma parte importante do verbete da *Suda* concernente à associação entre Sícion e os coros trágicos, quando considera que, “*against Heraclides’ account of Thespis as the sixteenth tragedian, the Suda’s source set the contrary view that he was the first. So here is an opponent of Heraclides who dismisses the ἀμενηνὰ κάρηνα of Sicyonian vanity and concentrates on historical Attic developments.*” Esses pontos são defendidos também na primeira parte do artigo de um estudioso reconhecido por seu ceticismo para com as fontes antigas, cf. SCULLION, 2002b, p. 81-5.

²⁹⁵ Cf. RIDGEWAY, 1910, p. 29-37.

O campo da arqueologia – sobretudo no que diz respeito à compreensão das imagens – mudou radicalmente no último século²⁹⁶ e, ainda que muitas das novas informações pudessem sugerir a importância de *performances* miméticas no Peloponeso, nada indica que essas imagens de comastas e suas pantomimas teriam relação com ritos fúnebres.²⁹⁷ A discussão sobre a possível relação dessas imagens com simpósios, festivais religiosos e representações miméticas continua aberta e argumentos são aduzidos a partir delas para a defesa dos mais diversos posicionamentos sem que qualquer consenso pareça efetivamente possível.²⁹⁸ Em todo caso, a argumentação de Ridgeway sobre a origem do drama trágico nos ritos fúnebres foi desmantelada já há algum tempo e encontrou pouco favor desde então:²⁹⁹ apesar de uma tentativa recente de atualizar tal teoria, por parte de Richard Seaford (1994), os ritos fúnebres entrariam apenas como um dos ingredientes responsáveis pela mistura que viria a gerar a tragédia ateniense, não sendo mais sua origem primeira.

De uma perspectiva social mais ampla, a importância dos cultos aos mortos deve-se em grande parte à incidência que os mesmos têm para a definição de uma identidade do grupo.³⁰⁰ Esse é o principal fator para se explicar por que razão – depois de um período de caos e perda considerável dos referenciais da comunidade, desde fins do período micênico e durante grande parte da chamada “idade das trevas” – os monumentos funerários aumentaram pouco a pouco em visibilidade e importância. Percebidos como “forma de comunicação social”, esses monumentos e as ocasiões fúnebres permitiam a preservação da memória, não apenas do defunto, mas de sua família, além de conectar toda a comunidade em torno de um determinado ponto.³⁰¹

Certos estudiosos tentam sugerir uma relação fundamental entre os mais antigos cultos dos mortos – ancestrais considerados dignos de honra devido a seu passado glorioso – e os

²⁹⁶ Para detalhes sobre os longos embates entre filólogos e arqueólogos no que diz respeito à interpretação das imagens, cf. ISLER-KERÉNYI, 2007, p. 77-84. Para considerações sobre as possibilidades de interação entre arqueologia e filologia, sobretudo no contexto de surgimento da ideia de *pólis*, cf. ALMEIDA, 2003, p. 119-25.

²⁹⁷ Cf. as imagens recolhidas por Isler-Kerényi (2007, p. 84-92), Smith (2007) e Steinhart (2007), com representações de comastas e *performances* miméticas em todo o território helênico.

²⁹⁸ Analisando as imagens de comastas nos sécs. VII e VI, as conclusões apresentadas por Smith (2007, p. 61-72) sobre as relações entre comastas, festivais religiosos, Dioniso e representações dramáticas são altamente céticas. Isler-Kerényi (2007, p. 84-92), por outro lado, conclui de modo mais aberto a essas relações. Para uma crítica de ambas as abordagens, cf. CARPENTER, 2007, p. 116.

²⁹⁹ Cf. a argumentação de Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 104-7). Mesmo concordando de maneira geral com o posicionamento do *scholar* britânico, Gerald Else reconhece algum mérito nas teorias sobre as origens da tragédia que partem de cantos de lamentação em honra aos heróis ou aos mortos, quando comparadas a teorias “dionisíacas”: “*Thus theories based on the thrênos do at least provide some link with the earliest extant drama, and that is more than can be said of those which begin with dithyramb, satyrikon, or any other ritual base.*” (ELSE, 1965, p. 29). O autor, no entanto, parece ignorar que o *thrênos* nessas teorias também costuma ser considerado de base ritual.

³⁰⁰ Cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 292.

³⁰¹ Cf. SOURVINOU-INWOOD, 1995, p. 144-7.

cultos dos heróis, como sustenta com frequência em sua obra Gregory Nagy (1999 [1979], p. 94-117). Para defender essa ideia, o autor emprega seu método habitual: entender a cultura helênica como um sistema coerente, em que as constantes *performances* de poemas tradicionais – sobretudo nos períodos arcaico e clássico – garantiriam a possibilidade de uma abordagem sincrônica de fenômenos historicamente muito afastados.³⁰² Em que pese o mérito de inúmeras análises pontuais propostas pelo estudioso, tentar relacionar etimologicamente itens de um léxico constituído ao longo de muitos séculos, postulando a coerência sistemática de seus sentidos e suas continuidades, para com isso afirmar que as epopeias homéricas conteriam rastros de cultos dos mortos reemergindo como cultos dos heróis é assumir como certo aquilo que é altamente hipotético.³⁰³

Ainda que tenha havido certa tendência no período arcaico – e mesmo clássico – de se confundirem as figuras de heróis honrados em cerimônias fúnebres com indivíduos históricos – antepassados ilustres de determinadas famílias –,³⁰⁴ há uma diferença considerável entre essas instituições. Uma delas seria bastante anterior à outra – sendo que o mais antigo culto dos mortos parece ter sido típico da civilização micênica, enquanto o culto dos heróis teria se desenvolvido entre os helenos a partir do período arcaico – e não haveria uma relação genealógica ou de dependência entre essas diferentes formas de culto. Ainda que certos estudiosos recentes sigam as conclusões de Nagy e persistam em sugerir uma transformação gradual dos cultos aos mortos em cultos aos heróis,³⁰⁵ Burkert (2011 [1977], p. 313-4) e Bremmer (2006, p. 15) negam categoricamente que um tenha se desenvolvido a partir do outro.³⁰⁶

³⁰² Cf. NAGY, 1999 [1979], p. xi-xv.

³⁰³ As interpretações do estudioso são frequentemente sugestivas e parecem conter elementos prováveis, mas é preciso atenção antes que se acatem as conclusões obtidas por seu método cuja base estruturalista é, no mínimo, passível de questionamento. Reflita-se sobre o que ele sugere aqui: “*The point is, essentially, that the eighth century B.C. is the setting not only for the emergence of Homeric Epos but also for the upsurge of hero cults, an institution that reflects not the beginnings but rather the strong revival of a continuous heritage. Following Rohde, we may properly refer to such heritage in terms of ancestor worship, which later became hero cult.*” (NAGY, 1999 [1979], p. 115-6). É curioso que, apesar dessa efusividade em “seguir Rohde”, o autor afirme no fechamento de um dos últimos capítulos dessa mesma parte de seu livro que: “*The epic tradition of the Iliad has neither the vocabulary nor really the thematic need to distinguish the cult of heroes from the cult of gods.*” (NAGY, 1999 [1979], p. 149-50).

³⁰⁴ Segundo uma estudiosa francesa: « *Or, tout le monde, les philosophes aussi bien que les simples, voyait dans les héros des morts, et dans leurs légendes des biographies humaines à propos desquelles se posent des questions qui finissent par impliquer toute la morale.* » (DELCOURT, 1992 [1942], p. 41).

³⁰⁵ Veja-se por exemplo o que afirma Seaford (1994, p. 115): “*Quite apart from this potential ambiguity, the rituals surrounding death contain the potential to develop into hero-cult.*” E depois completa: “*To conclude: in the classical period much of what had been lost (whether through legislation or otherwise) from the funeral was preserved in hero-cult.*” (SEAFORD, 1994, p. 119).

³⁰⁶ Charles Fuqua, escrevendo sobre uma possível presença do culto aos heróis nos poemas de Tirteu (sobretudo no fr. 12 W), baseia-se na premissa de que esse tipo de culto teria se desenvolvido a partir da veneração de ancestrais e sugere que soldados caídos “entre aqueles da vanguarda [*en promakhoîsi*]” e cantados pelos versos

Depois de chamar atenção para a importância que a poesia épica parece ter tido na disseminação das figuras dos heróis e de seus cultos, Burkert (2011 [1977], p. 313) afirma:

Na realidade o culto aos heróis não é um culto aos ancestrais; ele envolve uma presença efetiva e não uma linha de “sangue” ao longo das gerações, mesmo quando seus antepassados naturais podem reclamar honras heroicas. Como desde cerca do ano de 700 o exército da *pólis*, a falange hoplítica, torna-se determinante no lugar da cavalaria nobre, o culto comunitário dos “heróis da terra” torna-se expressão da solidariedade do grupo.

É curioso notar que nem Homero nem Hesíodo sugerem explicitamente a existência de cultos a heróis,³⁰⁷ embora pareça certo colocar seus versos hexamétricos entre os fatores que propiciaram esses cultos e os disseminaram no território helênico.³⁰⁸ Se, por um lado, o fato de que os próprios heróis participassem dos enredos homéricos poderia dificultar uma menção explícita nesse sentido – uma vez que seria necessário chamar atenção ao momento mesmo do canto em contraposição ao tempo mítico da épica –,³⁰⁹ por outro, Hesíodo não se vale do culto aos heróis para salientar a distância existente entre a geração desses e sua própria geração, a de ferro no mito das idades.³¹⁰ Embora certas explicações pudessem ser avançadas para que se compreendesse o silêncio desses poemas épicos arcaicos acerca da instituição do culto aos heróis, outras poderiam problematizar ainda mais esse silêncio.

Apesar dessa ausência de explicitação entre os que são considerados os mais antigos poemas helênicos, a existência dos cultos heroicos parece ter deixado pistas de sua existência desde o período arcaico. Conforme uma estudiosa do assunto:

de Tirteu ascenderiam ao estatuto de heróis cultuados em Esparta (FUQUA, 1981, p. 224). O autor, no entanto, parece confundir o que seria uma mera analogia sugerida entre a imortalidade dos heróis dos cultos e a “imortalidade” adquirida pelos soldados mortos – cujos *ónoma* [nome] e *kléos* [glória] seriam para sempre lembrados em honras fúnebres cívicas – com a improvável afirmação por parte de Tirteu de que um culto religioso de soldados mortos teria sido instituído pelos espartanos (sendo que não parece haver qualquer indício material para a prática da heroicização de indivíduos contemporâneos nos sécs. VIII, VII e pela maior parte do VI entre povos helênicos). Cf. entre outros: JAEGER, 1966 [1932], p. 122-5; BOWRA, 1960, p. 67; SHEY, 1976, p. 15-6; BRUNHARA, 2012, p. 142-4. É certo, contudo, que a prática mencionada pelos poemas de Tirteu pode ter tido uma influência em cultos a heróis estabelecidos posteriormente e mesmo nas orações fúnebres e epigramas que se tornaram tão célebres a partir do período clássico (JAEGER, 1966 [1932], p. 140; NOBILI, 2011, p. 42-8).

³⁰⁷ Cf. DELCOURT, 1992 [1942], p. 38. Uma tentativa de provar o contrário foi proposta, segundo seu método já criticado, por Nagy (1999 [1979], 67-210).

³⁰⁸ Cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 313. Bremmer (2006, p. 16-7) tenta refutar a argumentação de Burkert, mas suas próprias conclusões apontam para a importância religiosa que teve a poesia épica na vindoura instituição de novos cultos. A principal diferença em sua própria leitura desses fatos é que tal influência teria se dado a partir de fins do séc. VI para culminar em pleno séc. V (BREMNER, 2006, p. 19-20), ou seja, cerca de dois séculos depois daquilo que consta na proposta de Burkert.

³⁰⁹ Fato que, aliás, acontece algumas vezes, quando, por exemplo, Homero menciona a diferença entre a força dos heróis e a força dos homens de sua própria geração (*Il.* 5.303), embora não aproveite a ocasião para fazer referência a qualquer elemento de um possível culto aos heróis.

³¹⁰ A estratégia poderia ter sido facilmente empregada para ressaltar as diferenças que a passagem deseja sugerir (*Trabalhos e dias* 173-201).

Em todos os lugares, os heróis tinham pequenos santuários locais que se passavam frequentemente por suas sepulturas. Uma lei de Drácon [Porfírio, *Da abstinência da carne dos animais* 4.22] ordena, mais ou menos em 620, honrar ao lado dos deuses os heróis locais, “de acordo com os costumes dos ancestrais”, o que atesta práticas bem mais antigas. Esses cultos tinham um caráter ao mesmo tempo religioso e cívico, o que faz com que entrem facilmente em rivalidade uns com os outros. Bastava uma aliança rompida para que uma cidade banisse com fulgor um herói que ela tinha adotado em tempos mais apaziguados. (DELCOURT, 1992 [1942], p. 39).

O caso relatado por Heródoto parece encaixar-se precisamente nessa categoria. Os “coros trágicos” mencionados pelo historiador de Halicarnasso estariam, portanto, relacionados a esses eventos de ordem cívico-religiosa característicos do período arcaico que eram as festividades e sacrifícios em honra aos heróis e às divindades. Segundo Burkert (2011 [1977], p. 311), santuários dedicados a heróis existiam desde fins do séc. VIII, já que em monumentos a partir desse período se vê atestada a presença de tumbas – chamadas *hērōon* – que se destacam de sepulturas usuais por meio de demarcações, sacrifícios e oferendas, além de – algumas vezes – construções fúnebres especiais.

As causas mais gerais para esse tipo de mudança social são múltiplas e complexas, estando profundamente imbricadas com o desenvolvimento da *pólis* e afetando-o, mas um estudioso francês de fenômenos poéticos característicos do período arcaico tentou sintetizá-las com as seguintes palavras:

É com efeito no momento preciso em que as estruturas sociais sofrem uma mudança profunda – no momento preciso em que se assiste ao alargamento e à conversão do poder real [*royal*] (depois aristocrático) na instituição da *pólis* – que surgem os cultos funerários centrados sobre os representantes desse poder real [*royal*], ou seja, os heróis. No momento então em que os senhores das idades obscuras cessam de deter o poder real [*réel*] é que se empreende constituir ritualmente a realeza e afirmá-la para assegurar a coesão do corpo de cidadãos, em particular em sua função guerreira. As motivações do surgimento do culto dos heróis devem então ser procuradas nas modificações responsáveis por afetar a composição do grupo que assume as funções política e guerreira [...]. (CALAME, 1986b, p. 139-40).

Mas aqui seria preciso especificar quem foi Adrasto como herói e qual sua importância para o estabelecimento da identidade dos sicionenses no período arcaico. Essa relação já é sugerida por uma fonte seguramente antiga: alguns versos do Catálogo das naus, no livro 2 da *Ilíada*. Embora o que esteja em questão nessa passagem seja o comando de

Agamêmnon sobre a região,³¹¹ a autoridade real de Adrasto sobre Sícion é explicitamente mencionada (na trad. de Frederico Lourenço): “Os que detinham Micenas, cidadela bem fundada,/ a rica Corinto e as bem fundadas Cleonas,/ que habitavam Orneias e a agradável Aretírea;/ e Sícion, onde primeiro reinou Adrasto [*hoth'Adrēstos prôt'embasileuen*] [...]” (*Il.* 2.569-72).

Um estudioso recente, analisando uma passagem de Menecmo de Sícion (*FGrHist* 1131 F 10), sugere a seguinte descrição do herói:

Filho de Talau, rei de Argos, Adrasto foi obrigado a fugir dessa cidade depois que o Melampodide Anfiarau matou numa *stásis* seu irmão, Prônax, sucessor de Talau, e subiu ao trono; restaurado em Sícion, junto do avô materno Polibo, após a morte deste último, Adrasto herdou-lhe o reino, como narra o próprio Heródoto no trecho examinado. (CINGANO, 1985, p. 32-3).

Ainda que certos detalhes básicos dessa história possam variar conforme as fontes analisadas, importa notar que Adrasto é considerado o legítimo herdeiro do trono de Sícion. Depois de tornar-se soberano, o herói teria se reconciliado com Anfiarau (ao qual oferece em casamento a própria irmã, Erífyle),³¹² deixado Sícion e se tornado rei de Argos, onde acolhe o exilado Polinice (filho de Édipo). Depois do retorno a Argos, os eventos de sua vida estão ligados à dupla guerra combatida entre Argos e Tebas, que é celebrada no *épos* da *Tebaida* e dos *Epígonos*. Em ambos os poemas, Adrasto é a figura proeminente da formação argiva: com efeito, é o rei argivo que organiza e guia a primeira e infrutuosa expedição dos Sete contra Tebas, na qual ele é o único a salvar-se, fugindo sobre o prodigioso cavalo Aríon.³¹³ Dez anos depois, Adrasto participa com seu filho Egialeu na expedição dos Epígonos, que consegue expugnar Tebas, mas presencia a morte do filho (o único a perder a vida entre os comandantes argivos).³¹⁴ A partir desse breve resumo é possível ter uma compreensão básica da importância dos sofrimentos do herói Adrasto – sofrimentos tornados proverbialmente conhecidos na Antiguidade, como bem sugere a menção a Adrasto (ou, mais precisamente, à sua “língua melíflua [*glóssan d'Adrástou meilikhógēryn*]”) no *priamel* de virtudes tradicionalmente aristocráticas que o fr. 9 G-P = 12 W de Tirteu liga a figuras míticas

³¹¹ Uma fonte antiga sobre a dominação de Sícion por Agamêmnon é Paus. 2.6.7. Para uma lista completa das fontes, com uma breve discussão, cf. LOLOS, 2011, p. 60-1.

³¹² Cf. Pind. *Nem.* 9, 16-27; Schol. Pind. *Nem.* 9, 30b; 35b; 35 d III p. 154 sg. Drachm.

³¹³ Cf. *Il.* 23.346-7; *Theb.* fr. 4 Allen; Schol. ABD (Gen.) ad *Il.* 23, 346, II p. 317 Dind.; Schol. Pind. *Ol.* 6.23^a; 23d, I p. 158 sg. Drachm.; [Apollod.] *Bibl.* 3.6.8.

³¹⁴ Cf. Pind. *Pyth.* 8.48; Hellan. *FGrHist* 4 F 100; Schol. Pind. *Pyth.* 8.68; 71; 73, II p. 213 sg. Drachm.; Paus. 1.43.1.

“negativas”³¹⁵ –, em cuja matéria se revela a principal razão para que Heródoto tenha falado de seus “*páthea* [sofrimentos]” como o motivo de uma celebração cultural no festival público em Sícion.³¹⁶ A presença e o valor desses sofrimentos de Adrasto certamente eram consideráveis nos poemas do Ciclo tebano acima mencionados, como as mais diversas fontes posteriores parecem indicar.³¹⁷

Da perspectiva religiosa, a proteção concedida por um herói cultuado numa *pólis* helênica dependia basicamente do poder que ele retinha em vida, de sua presença numa dada região sobre a qual será capaz de exercer sua influência e da intensidade de seus sentimentos com relação àqueles que ainda estão vivos em tal região.³¹⁸ Com relação ao primeiro fator, não há dúvidas de que Adrasto seria capaz de oferecer uma proteção considerável a seus cultuadores: rei legítimo de Sícion, submetido a duras provações durante a vida, tem *status* reconhecido pelo oráculo de Delfos e culto oficialmente instituído na *pólis*.³¹⁹ Com relação ao segundo fator, a presença de sua ossada num santuário – o *hērōion* mencionado por Heródoto (5.67.1) –, no centro de Sícion, garantia que Adrasto teria os meios físicos para exercer sua influência sobre a região.³²⁰ A questão problemática surge justamente com relação ao terceiro fator, qual seja, o tipo de sentimentos de Adrasto e sua intensidade para com aqueles que ainda estão vivos na região sob sua esfera de influência: na medida em que os sicionenses entram em conflito com os cidadãos de sua região de origem, Argos (sobre a qual ele inclusive reinou, depois de ter deixado seus antigos “súditos”), é certo que o herói já não mais

³¹⁵ Cf. SHEY, 1976, p. 10-3.

³¹⁶ Tentando compreender o que se encontra por trás da afirmação de Heródoto (5.67.5) segundo a qual os sicionenses celebravam Adrasto com coros trágicos “por seus sofrimentos [*pròs tà páthea autoû*]”, Wellenbach (2015, p. 160) sugere o seguinte: “*The term pathos is multivalent, ranging from neutral to negative in connotation. It could signify the totality of one’s experiences in life, or in particular the bad, painful experiences, and therefore a chorus who performed the pathos of Adrastus could sing about all of the events of his life, or that chorus could focus on calamitous events which involved suffering. In the case of Adrastus, the sole survivor of the first assault on Thebes whose son then died in the second, the two spheres of pathos intersect. The events of his life are events full of misfortune, and his name even served as a byword for suffering in antiquity. Adrastus’ sufferings during the successive expeditions against Thebes seem to have been a major theme in the part of the epic cycle that dealt with those events, and the content of the choral performances may have overlapped with those mostly lost poems.*”

³¹⁷ Cf. CINGANO, 1985, p. 33.

³¹⁸ Cf. DELCOURT, 1992 [1942], p. 40-8.

³¹⁹ Atentando para vários detalhes textuais da narrativa de Heródoto, seria possível destacar claramente a legitimidade sobre a qual se funda o culto a Adrasto em Sícion (CINGANO, 1985, p. 34).

³²⁰ Sobre essa crença e suas implicações culturais, um estudioso da religião helênica afirma o seguinte: “*Ein wesentlicher Unterschied zum Götterkult besteht darin, dass ein Heros ortsgebunden ist: Er wirkt im Umkreis seines Grabs für seine Familie, Gruppe oder Stadt. Durch räumliche Ferne wird die Beziehung zu den Heroen ausgelöscht [...].*” (BURKERT, 2011 [1977], p. 314). Por isso, outra estudiosa já explicitara o seguinte, alguns anos antes: « *Inhumer les ossements d’un mort illustre, c’est capter une force, annexer un allié. Au milieu du VI^e siècle, les Spartiates sont en guerre avec l’Arcadie ; la Pythie les avertit qu’ils seront vainqueurs s’ils possèdent le corps d’Oreste qui se trouve à Tégée en Arcadie. Ils s’en rendent maîtres par ruse et, à partir de ce moment, dit Hérodote (I, 68), ils furent vainqueurs des Tégéates chaque fois qu’ils les rencontrèrent. Cimon ramena de Scyros, en 476/5, les ossements de Thésée [Plut. Cim. 8.6].* » (DELCOURT, 1992 [1942], p. 40). Cf. ainda: NAGY, 1999 [1979], p. 118-20.

empregaria sua influência a favor de Sícion, mas sim a favor de seus adversários. Do ponto de vista da crença religiosa, o culto a Adrasto por parte dos sicionenses só poderia ter um resultado prático que seria prejudicial para eles próprios e isso explica parcialmente a atitude hostil de Clístenes com relação ao culto a tal herói argivo.³²¹

A explicação de um ponto de vista estritamente relativo à crença religiosa arcaica, contudo, não é capaz de exaurir as motivações para o ocorrido. Em primeiro lugar, porque Clístenes atua em desobediência – se não aberta, pelo menos velada – às prescrições do oráculo de Delfos (Hdt. 5.67.2) e sua atitude deve ter uma motivação que não coincide completamente com a da esfera religiosa. Em segundo lugar, porque teria sido possível – da perspectiva cultural – tentar apaziguar o herói “inimigo” por meio de uma reelaboração de suas honrarias a fim de obter uma reviravolta em seu posicionamento para que passasse a propiciar a comunidade dos sicionenses (ou evitasse prejudicá-los).³²² Parte da explicação para se compreender a atitude de Clístenes deve, portanto, ser buscada alhures.

É fato amplamente reconhecido entre estudiosos do período arcaico que as famílias aristocráticas frequentemente faziam remontar suas origens a heróis e, em última instância, a certas divindades a fim de obter legitimidade e acréscimo em sua esfera de influência.³²³ Se for admitido que o mesmo certamente terá acontecido em Sícion – como aliás em toda *pólis* helênica –, os aristocratas que por ventura reclamassem a ascendência de Adrasto teriam sofrido um golpe considerável de Clístenes e sua atitude ganha uma dimensão de política interna ainda mais explícita do que o relato de Heródoto pareceria indicar. Outras atitudes do tirano – tal como a substituição dos antigos nomes dóricos das tribos em que se dividia Sícion, com o fito de ridicularizá-las (Hdt. 5.68) – poderiam ser compreendidas nesse quadro de disputas políticas, internas e externas ao mesmo tempo, na medida em que umas

³²¹ Levando-se em conta a esfera de atuação de um herói, a contrariedade esboçada por algum deles contra uma pessoa, família ou comunidade podia ter resultados desastrosos. A esse respeito, leia-se o que afirma Burkert (2011 [1977], p. 316): „*Ein Heros kann einem Menschen leibhaft ‚entgegenkommen‘, was erschreckend und gefährlich ist – hier mündet reiner Gespensterglaube in den Heroenkult ein; die Schlange, das Schrecktier, kann auch als Erscheinung eines Heros aufgefasst werden; oft spürt man nur die indirekte Wirkung: wenn die Erde keine Frucht trägt, Seuchen über Mensch und Vieh kommen, keine gesunden Kinder geboren werden, Streit und Zwietracht herrschen, kann dies vom Zorn (ménima) eines mächtigen Toten herrühren, den es ‚milde‘ zu stimmen gilt. Hier ist der Rat der Seher und Orakel vonnöten; nicht selten begnügt man sich auch damit, einen anonymen Heros zu verehren.*“

³²² O artigo de Margaret Visser (1982), “*Worship Your Enemy: Aspects of the Cult of Heroes in Ancient Greece*”, analisa inúmeros casos em que comunidades helênicas passaram a honrar heróis adversários a fim de obter seus favores (ou, pelo menos, evitar seus desfavores).

³²³ Para mais detalhes, cf. DELCOURT, 1992 [1942], p. 90; BURKERT, 2011 [1977], p. 292; p. 312.

implicavam as outras nas mais variadas dimensões da existência: religiosas, poéticas, culturais e econômicas.³²⁴

Em todo caso, é certo que Clístenes tenta diminuir tanto o valor religioso quanto o valor político de Adrasto sobre a *pólis* de que era o tirano. Suas medidas complementares envolveram não apenas a devolução das *performances* corais antes dedicadas a Adrasto para Dioniso – e os sacrifícios e festividades para Melanipo –, mas também a interrupção das apresentações de rapsodos dos versos homéricos.³²⁵ Como já sugerido pelo resumo das histórias e fontes relativas à vida de Adrasto, não faria sentido que a expressão “devido aos versos homéricos [*tôn Homēreiōn epéōn*]” fosse uma referência à *Ilíada* ou à *Odisseia* – poemas onde Adrasto aparece pouquíssimo e o nome de “argivos” não é especialmente hincado de forma a destacar Argos do resto das *póleis* helênicas –, mas sim uma referência aos poemas do Ciclo tebano (*Tebaida* e *Epígonos*).³²⁶ Assim sendo, Clístenes teria proibido as *performances* rapsódicas em Sícion com vistas a impedir que esses poemas especialmente voltados ao louvor de Argos – seus heróis e habitantes – circulassem livremente e influenciassem o povo em sua atitude para com os adversários de então.

Vale notar, *en passant*, que a diferença nos destinos reservados à execução rapsódica dos poemas “homéricos” e à execução coral dos versos mélicos parece indicar uma diferença fundamental entre esses tipos de poesia arcaica. Graziosi e Haubold (2009, p. 106) afirmam que se a linguagem tradicional dos poemas épicos, por um lado, lhes oferece maior estabilidade, por outro, lhes impõe certa inflexibilidade diante de mudanças contextuais (o que pode fazer com que sejam tratados com atitudes drásticas como a que foi tomada por Clístenes ao suspendê-los completamente). A poesia mélica, ao contrário, comporta certa margem de adaptabilidade segundo o contexto de *performance* e é natural que os coros trágicos não tenham sido simplesmente banidos de Sícion, mas incorporados ao culto de outra divindade – isto é, Dioniso –, provavelmente depois de sofrerem algumas adaptações do ponto de vista do conteúdo e talvez da forma.³²⁷

³²⁴ Cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 68-73. Para uma reunião das fontes sobre esse período e breve discussão contextual das mesmas, cf. LOLOS, 2011, p. 62-5.

³²⁵ Para detalhes sobre as *performances* rapsódicas como “competições musicais [*agônes mousikof*]”, cf. HERINGTON, 1985, p. 10-5.

³²⁶ Com relação a esse posicionamento, Cingano (1985, p. 37) afirma o seguinte: “*Abbiamo visto come il senso del decreto antirapsodico di Clistene rimanga oscuro e poco motivato, se lo si riferisce all’Iliade e all’Odissea. Le difficoltà d’interpretazione scompaiono invece del tutto se si identificano negli homereia epea la Tebaide e gli Epigoni: emerge allora nell’intero brano erodoteo un tessuto coerente e unitario nel quale le misure di Clistene assumono un significato preciso e si chiariscono a vicenda.*” Burkert (1987, p. 45) também o sugere.

³²⁷ Tratando especificamente do caso em questão, os autores afirmam: “*Herodotus tells an interesting story about epic and lyric performances in the city of Sicyon. When Sicyon became hostile to Argos, the tyrant Cleisthenes banned Homeric performances because Argos and the Argives featured prominently in them. As far*

A relação entre poesia e política revela-se claramente em atitudes autoritárias de interferência na cultura – bem como nos cultos – ao longo da história helênica e a narrativa herodoteia sobre Clístenes é um caso emblemático disso.³²⁸ É de se notar que uma divisão entre as dimensões cultural, poético-cultural e política não é tão claramente definida em muito daquilo que se encontra em relatos históricos de autores helênicos, e o culto dos heróis – como é o caso do culto a Adrasto em Sícion – não poderia ser diferente.³²⁹ Diante desse grau de indeterminação, a presente investigação sobre o papel e a natureza dos cantos corais mencionados por Heródoto talvez devesse passar a indagar sobre o significado da palavra “trágicos”, adjetivo com o qual esses coros são qualificados na passagem analisada.

A posição dos estudiosos com relação a esse ponto varia profundamente. Marie Delcourt (1992 [1942], p. 39), por exemplo, acredita que o historiador de Halicarnasso estaria se referindo ao modo como os coros das tragédias contemporâneas a ele seriam executados: grave, triste e seriamente.³³⁰ Por outro lado, Ettore Cingano (1985, p. 39) sugere a possibilidade de que Heródoto estivesse empregando termos mais antigos, de sua possível fonte de Sícion. Essa opinião repousa ainda na autoridade de Jacoby (1913, col. 439), o pai da crítica às fontes herodoteias, segundo o qual seria provável que o historiador tenha tido acesso “a fontes desconhecidas a partir do tirano sicionense Clístenes [*aus unbestimmter Quelle von dem sikyonischen Tyrannen Kleisthenes*]” e estivesse replicando uma expressão mais antiga.³³¹ Um último posicionamento – algo radical – diante dessa questão é aquele que Matthew Wellenbach (2015, p. 134) adota em sua tese sobre o ditirambo. Para o autor, a expressão “coros trágicos” não sugeriria qualquer relação formal entre as *performances* corais então executadas em Sícion e a tragédia ateniense, mas seria o resultado de uma tradução cultural, na qual Heródoto estaria colocando em termos compreensíveis a seus

as lyric performances were concerned, he did not ban them but imposed some drastic changes: rather than singing about the Argive Adrastus, choruses should henceforth celebrate Dionysus. The story speaks, once again, of the conservatism of epic, and the adaptability of lyric.” (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2009, p. 111-2).

³²⁸ Para mais detalhes desse tipo de intervenção política na poesia durante o período arcaico, cf. GENTILI, 1988 [1985], p. 115-54; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 73; p. 83; WELLENBACH, 2015, p. 154-5.

³²⁹ Propondo um estudo detido sobre a presença de termos do vocabulário poético nas *Histórias*, Wellenbach (2015, p. 146-54) avança algumas sugestões pertinentes com relação ao que foi dito: “*In reporting on performances by choruses throughout the Mediterranean world, Herodotus pays particular attention to how those events are embedded in and often a substantial part of a broader festival context. [...] [I]n his narrative choral performance always belongs to a festival and regularly sits at the intersection of religious, social, and political affairs.*” (WELLENBACH, 2015, p. 152). Ainda sobre essa passagem de Heródoto em conexão com a origem da tragédia e os cultos de heróis, cf. SEAFORD, 1994, p. 112-3.

³³⁰ Em paráfrase. No original: « *Tout donne à penser qu’il [Hérodote] parlait bonnement la langue de son temps, celle d’un contemporain d’Euripide et que, pour lui, des ‘choeurs tragiques’ étaient simplement des chants sur un mode grave, triste, compatissant, comme ceux qui séparent les épisodes d’une tragédie.* » (DEL COURT, 1992, [1942], p. 39). Na mesma linha segue o entendimento de Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 72).

³³¹ Wellenbach (2015, p. 144-6) tenta refutar a observação de Jacoby ou pelo menos modular a pretensa antiguidade da possível fonte sicionense de Heródoto.

contemporâneos aquilo que envolveria nomes e práticas tanto anteriores quanto estranhos a eles. O que leva o estudioso a tentar arruinar os dois entendimentos anteriormente propostos é sua intenção de sugerir que, por trás da expressão herodoteia, poderia estar presente uma alusão aos ditirambos arcaicos como a possível origem do coro trágico entre os povos helênicos.³³² Ou seja, o autor tenta sugerir – por meio de muita especulação que se vale do silêncio das fontes tanto para questionar as sugestões mais evidentes (propostas anteriormente), quanto para desenvolver uma série de argumentos hipotéticos – que Heródoto seria a fonte da teoria aristotélica sobre a origem ditirâmbica da tragédia (Arist. *Poet.* 4.1449a10). Sua argumentação, contudo, constrói-se de forma pouco convincente – em que pese seu bom conhecimento das fontes – e tenta impor ao trecho de Heródoto um significado que só pode ser extraído à luz da leitura do trecho aristotélico, de modo a enxergar no historiador de Halicarnasso o precursor da teoria poética do estagirita: a estratégia de leitura é claramente tautológica e só pode ser executada por meio de um curto-circuito responsável por minar a validade de suas conclusões.

A questão sobre o significado do adjetivo “trágicos” empregado como qualificação por Heródoto com relação ao tipo de coros presentes nas *performances* poéticas de cultos públicos em Sícion deve ser deixada em aberto diante da escassez de detalhes em sua descrição.³³³ É certo que algo na forma como vieram a ser descritos esses coros antigos – estabelecidos cerca de um século e meio antes dos escritos de Heródoto – fez com que o historiador os qualificasse como “trágicos”: que seu modo de execução fosse grave, triste e sério, ou seja, que sua ocasião de *performance* já contivesse algo dos concursos poéticos posteriormente instituídos em Atenas com o nome de concursos *trágicos* (como querem Delcourt e Dabdab Trabulsi), ou ainda, que seu próprio nome já contivesse a palavra “trágico” desde possíveis fontes mais antigas (como querem Jacoby e Cingano), os coros executados em Sícion foram transferidos a Dioniso.

³³² Em paráfrase. No original: “*If Aristotle’s account is credible, Herodotus’ story about choral performances that were similar to tragedy but nonetheless not exactly equivalent to the genre may present a history of tragedy that is similar to the one recorded in Aristotle’s Poetics. Herodotus calls what were actually dithyrambic choruses tragic as a way to signal the important role of dithyramb in the development of tragedy.*” (WELLENBACH, 2015, p. 141).

³³³ Reconhecendo o caráter hipotético de suas sugestões, o próprio Wellenbach (2015, p. 146-8) sugere – em suas conclusões algo inconclusivas – que o debate permanece aberto: “*A number of considerations likely motivated Herodotus to choose “tragic” as the most fitting description for the choruses, and two possibilities have been adduced here: first, that the choruses occurred as part of a festival dedicated to Dionysus, and second, that the choruses sang about pathos. [...] At the same time, I have suggested that tragedy was not the only example in antiquity of a Dionysiac choral performance-genre with a flavor for the pathetic. Dithyramb too could be described accurately in nearly the exact same terms as tragedy, yet already in Herodotus’ Histories tragedy seems to have preempted, and maybe even supplanted dithyramb as the foremost representative of a certain brand of choral performance.*” (WELLENBACH, 2015, p. 166-7).

A passagem herodoteia oferece um exemplo claro de superimposição do culto de um deus ao culto de um herói, conforme um padrão que se repete em outros lugares na Hélade.³³⁴ conforme Heródoto, em Sícion, o culto de Dioniso é *sobreposto* ao culto de Adrasto. Vale observar que essa sobreposição indica – paradoxalmente – a importância dos cultos de heróis, na medida em que neles havia santuários, festividades e cantos considerados dignos de um deus.³³⁵ Havia, portanto, elementos coincidentes entre ambos os tipos de culto, seja em seus elementos rituais básicos, seja em sua incidência sobre o cotidiano da comunidade, posto que ambos contribuíam para a formação de uma identidade comum.³³⁶ Ainda assim, inúmeros elementos do ritual indicavam uma diferença de detalhe considerável, na concepção dos próprios helenos, entre o culto olímpico aos deuses e o culto ctônico aos heróis e mortos, tal como indicam diferenças na nomenclatura dos rituais (sacrificar para os deuses sendo *thyeîn*, para os heróis e mortos, *enagízein*; o altar de honra daqueles chamando-se *bômos*, enquanto o destes *eskhára*), variações no horário do culto (dia para aqueles, noite para estes) e no tipo de ritual de libação (*spondaí* para aqueles, *khoai* para estes) e oferenda (para aqueles, por meio da queima dos ossos e da gordura de certos animais, para estes, pela oferenda do sangue e queima da carne).³³⁷ Assim instaura-se sua relação complementar,

pois trata-se claramente de uma polaridade na qual um polo não pode existir sem o outro e apenas a partir do outro pode se completar seu próprio sentido. Alto e baixo, céu e terra, constroem o todo. [...] Não há aurora que não tenha sido precedida por uma noite. Assim também estão conectados um ao outro o ritual ctônico e o ritual olímpico. O calendário sagrado começa com a noite e o dia se segue à madrugada; assim os sacrifícios olímpicos seguem logo após os sacrifícios ctônicos prévios. Muitos santuários têm perto do altar e do templo um outro altar para sacrifícios, ctônico, e que no mito é identificado como o túmulo de um herói. (BURKERT, 2011 [1977], p. 309).

³³⁴ Cf. RIDGEWAY, 1910, p. 47-8; ZIMMERMANN, 2000, §14.

³³⁵ Cf. DELCOURT, 1992 [1942], p. 40.

³³⁶ Conforme um estudioso do assunto: „Totenkult und Götterkult haben im Vollzug wie in ihren psychologischen und sozialen Funktionen vieles gemeinsam: hier wie dort die das Alltagsleben überragende Aufmerksamkeit, die fixiert, aus dem Profanbereich ausgegrenzte Stätte der Verehrung, die geheiligten Mahlzeiten, in denen sich Gemeinschaft konstituiert, mit Tieropfer, Feuer, Speisegaben, Libationen, Gebeten; Heil und Unheil, Zorn und Gnade gehen vom einen wie vom anderen aus, Krankheit und Krankenheilung, mantische Offenbarung, Epiphanie.“ (BURKERT, 2011 [1977], p. 305).

³³⁷ Para mais detalhes, cf. DELCOURT, 1992 [1942], p. 55; BURKERT, 2011 [1977], p. 305-6; NAGY, 1999 [1979], p. 114-5; SEAFORD, 1994, p.114. Apesar disso, alguns estudiosos tentaram sugerir que uma indiferenciação de base existiria entre os cultos aos deuses, aos heróis e aos mortos. As estratégias argumentativas para a defesa dessa ideia variaram: Delcourt (1992 [1942], p. 59-70), atentando para casos em que a diferenciação entre esses tipos de cultos não parece tão clara, sugere que os heróis teriam sido divindades menores e mais antigas sobrepujadas pelo advento do culto a deuses do Panteão Olímpico (*contra* BURKERT, 2011 [1977], p. 313); Ekroth (1998), levantando suspeitas com relação à validade das fontes tardias, analisa as evidências arqueológicas do período arcaico e sugere um alto grau de indistinção entre santuários de culto a deuses, heróis e mortos. Cf. ainda nesse mesmo sentido: BREMMER, 2006. Essas sugestões, contudo, permanecem, ou hipotéticas, ou demasiado céticas – em todo caso, não convencem.

Há, portanto, diferenças sensíveis entre o culto de um herói e o de um deus. Heródoto afirma que o culto de Dioniso se sobrepôs ao de Adrasto em Sícion, mas isso não significa que Dioniso só tenha chegado a essa região do Peloponeso na época dos eventos relatados pelo historiador sobre a tirania de Clístenes. Ao contrário do que afirmam certos estudiosos,³³⁸ nada impede que um culto a Dioniso mais antigo dessa mesma região tenha demorado a ser oficialmente reconhecido – fato que confirmaria o padrão habitual de resistência ao deus, comum a vários dos mitos de fundação dos cultos dionisiacos – até que finalmente viesse a receber de volta os coros trágicos que lhe eram devidos. Aqui é necessário atentar para a estranheza das opções sintáticas e semânticas de Heródoto em sua afirmação:

Mas, com efeito, os sicionenses honravam Adrasto em outras coisas e até celebravam-no – por seus sofrimentos – com coros trágicos, honrando não Dioniso [tòn mèn Diónyson ou timôntes], mas Adrasto. Clístenes devolveu [apédōke] os coros a Dioniso e o resto da cerimônia a Melanipo. (Hdt. 5.67.5).

É possível que o verbo *apodídōmi* [devolver; dar de volta], empregado para descrever a ação de Clístenes, tenha sido escolhido até mesmo para atenuar a gravidade do ato do tirano: sua atitude deixa de parecer em ruptura com a tradição de Sícion, mas em consonância com uma tradição religiosa que ele apenas estaria restaurando.³³⁹ Nesse sentido, as decisões políticas de Clístenes seriam representadas sob uma ótica positiva e em conformidade com suas pretensões possivelmente populares – tal como é comum em tiranias –, ainda mais quando se leva em conta o caráter dos cultos dionisiacos.³⁴⁰

Nesse sentido, o fato de que o deus beneficiado por essa devolução dos coros trágicos para sua esfera cultural seja Dioniso não é nem pouco indiferente de uma perspectiva mais eminentemente política. Tal como sugerido quando foram analisados os empreendimentos do tirano de Atenas, Pisístrato, o apelo popular do culto a Dioniso sem dúvida terá sido um fator importante das reformas empreendidas por Clístenes, tirano de Sícion. A assimilação do culto de Dioniso, um deus preponderantemente popular, a uma data religiosa oficial e comemorada

³³⁸ Cf. RIDGEWAY, 1910, p. 28; JEANMAIRE, 1970, p. 314.

³³⁹ Cf. WELLENBACH, 2015, p. 158.

³⁴⁰ Cf. JEANMAIRE, 1970, p. 314; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 72-3. Conforme um intérprete da passagem: “*The potential inelegance of expression that results from mentioning Dionysus before Adrastus functions as a prolepsis, anticipating Cleisthenes’ reassignment of the choruses even before that event is narrated fully. While the choruses had multiple honorands at different points in their history, they are destined for Dionysus and as a result are appropriately described as “tragic.” Any choruses for Dionysus must be “tragic,” or so Herodotus seems to assume.*” (WELLENBACH, 2015, p. 157).

com cantos poéticos em que participa grande parte da comunidade propicia um considerável sentimento de coesão social – sentimento este imprescindível para a manutenção de qualquer regime que necessite de apoio do povo.³⁴¹

3.3. Tiranos e Dioniso: ditirambos de Aríon, coros de golfinhos, hinos Homéricos

No caso de Sicíon, em que os coros trágicos foram “devolvidos” a Dioniso – deus habitualmente honrado por meio de um tipo específico de poesia mélica coral, qual seja, o ditirambo –, o sentimento de identidade comunitária criada em torno da figura popular do deus do vinho certamente foi reforçado pela animosidade manifestada contra os vizinhos de Argos, que eles combatiam física e simbolicamente (tanto nos campos de batalha, quanto nos santuários e festividades religiosas). Conforme um importante estudioso do ditirambo,

A função cultural do ditirambo, em conexão com os heróis e com a função criadora de identidade, oferecia múltiplas possibilidades de associação no campo político. Destaca-se, sem dúvida, o fato de que no princípio do séc. VI o culto dionisíaco vem instrumentalizado politicamente. (ZIMMERMANN, 2000, §12).

Atentando para as nuances políticas de tal período, esse mesmo estudioso sugere – na sequência de seu argumento – de que forma o gênero poético do ditirambo poderia estar relacionado aos cultos religiosos mais populares, responsáveis por assimilar em quadros abrangentes os cultos locais de menor capacidade de integração política:

Se ora se confrontam ditirambos, culto dos heróis e Dioniso, sobressai o fato de que – ao contrário do culto dos heróis – no ditirambo dionisíaco há um chamado a um grupo mais vasto: a *phylé*, os efebos ou a *pólis*. Prestando-se um pouco de atenção ao fato, isso poderia significar que os tiranos e mais tarde os políticos democráticos subjugarão de modo refinado os cultos locais dos heróis; não os extinguiram, mas os integraram no novo programa das festas e numa nova forma, o ditirambo, subtraindo de tal modo aos nobres locais sua base cultural e com isso sua influência cultural sobre a população. (ZIMMERMANN, 2000, §14).

³⁴¹ Para mais detalhes, cf. HERINGTON, 1985, p. 9; ALMEIDA, 2003, p. 144; GRIFFITH, 2009, p. 83; KOWALZIG; WILSON, 2013, p. 8-9.

A importância de Dioniso para muito do que se encontra em jogo em termos de desenvolvimento poético para esse período – como as várias associações entre o deus, cultos populares e embriaguez – encontra reforço na relação entre ele e as diferentes regiões para as quais são testemunhadas as origens da poesia dramática. Não bastasse o que já foi sugerido para Atenas, na Ática, e Sícion, no Peloponeso, outro testemunho – de João Diácono, autor de data imprecisa³⁴² – vem oferecer nova expansão dos horizontes geográficos dessa malha de relações:

Aríon, de Metimna, introduziu o primeiro drama da tragédia [*tês tragōidías próton drâma Ariōn ho Mēthymnaïos eisēgagen*], como Sólon em suas elegias anotadas ensinou [*hōsper Sólōn en taís epigraphoménais elegeiais edídaxe*]. Dracon, de Lâmpsaco,³⁴³ diz que o drama primeiramente foi ensinado aos atenienses por Téspis, que poetava. (Jo. Diac. *Comentário sobre Hermógenes*).³⁴⁴

Levando em conta a visão negativa de Sólon sobre a atuação de Téspis numa tragédia, conforme Plutarco (*Sol.* 29.4-5), seria possível pensar – se o legislador ateniense de fato mencionou, em suas elegias, Aríon de Metimna³⁴⁵ como o primeiro a introduzir o drama da tragédia (conforme o testemunho de João Diácono) – que Sólon responsabilizava Aríon, em última instância, pelo gênero poético em que muito se mentia despropositadamente.³⁴⁶ O que mais interessa nesse possível testemunho, contudo, independentemente da restrição que intérpretes modernos quiseram lhe impor com base em argumentos filológicos,³⁴⁷ diz respeito à indicação da figura – algo lendária – de Aríon em relação com a instituição de algum tipo de

³⁴² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 99.

³⁴³ Pickard-Cambridge traz a seguinte nota: “*Charon is Wilamowitz’ reading for the unknown Drakon (cf. F. Jacoby, Fragmente Gr. Hist., iii, (1923), No. 216 F 15 and iii a, p. 23).*”

³⁴⁴ Cf. **Apêndice, p. 235.**

³⁴⁵ Metimna é uma *pólis* localizada na ilha de Lesbos, no mar Egeu, sobre a qual foi afirmado: „[...] *einer stadt mit lebendigem Dionysoskult keinesweges ausschließlich aeolischer bevölkerung [...].*“ (WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 63). Sobre essa origem eólica, é preciso levar ainda em conta a seguinte modulação: “*Arion [...] was indeed a Lesbian of Methymna (a town mainly, but not exclusively, of Aeolian population), but whose choruses must have been those of Dorian Corinth.*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 110).

³⁴⁶ Nesse sentido, Webster (in PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 77) não parece ter razão na inferência que propõe a partir desse mesmo trecho: “*We do not know what Solon said about Arion’s ‘tragedy’, but there is no reason to doubt that a reference to an ‘inventor’ is likely to be complimentary.*”

³⁴⁷ Cf. entre outros: PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 99; ELSE, 1965, p. 17. O posicionamento de Gerald Else é emblemático da abordagem que autores decididos a negar a influência religiosa do culto a Dioniso sobre a tragédia tendem a manifestar com relação às fontes que não lhes convêm: “*It is astonishing to see responsible scholars cite the remark as serious evidence for anything. It stands in the middle of a farrago of nonsense; ‘drama of tragedy’ is a meaningless phrase; the word tragōidia itself will not go into elegiacs; we know of no Dracon of Lampsacus (Wilamowitz emended to Charon, an early Ionian logographer); it is highly unlikely that a minor annotator on Hermogenes in the 12th century A.D. had any reliable knowledge of Solon’s works; and above all one cannot imagine a battle of literary claims between Athens and Peloponnese in the early sixth century, much less Solon’s taking part in one, and on the Peloponnesian side at that. The passage is worthless.*” (ELSE, 1965, p. 17).

performance cuja descrição dava margem ao emprego da expressão “drama da tragédia [*tês tragōidías ... drâma*]”. A sugestão se vê reforçada por outro testemunho bizantino, cuja precisão em termos de informação é bastante superior:

Aríon, de Metimna, lírico, filho de Cicleu,³⁴⁸ nasceu na 38ª Olimpíada [628-625]. Alguns o testemunham como discípulo de Álcman. Escreveu cânticos: dois proêmios a poemas épicos. Diz-se ter sido o descobridor do tropo trágico [*tragikou trópou heuretês*] e primeiramente ter instituído o coro [*prôtos khoròn stêsai*]³⁴⁹ e ter cantado o ditirambo [*dithýrambon âisai*] e ter nomeado o [que era] cantado pelo coro e ter introduzido sátiros falando em versos. [*onomásai tò aidómenon hypò toû khorou kai Satýrous eisenenkeîn émmetra légontas*]. (*Suda*, a. 3886, s.v. Aríon).³⁵⁰

Essa passagem prestou-se a diversas leituras de intérpretes interessados nas origens da tragédia. Convém passar em revista alguns dos mais influentes posicionamentos sobre a questão da invenção do ditirambo por Aríon, em Corinto,³⁵¹ a fim de avançar na sequência uma interpretação sobre esses testemunhos que se encaixe na presente argumentação.

Wilamowitz (1907 [1889], p. 81), por exemplo, sugere que esse ditirambo de Aríon – uma manifestação arcaica da poesia mélica coral – seria o mesmo a que Aristóteles aludiria em sua *Poética* como origem da tragédia, mas afirma que ele deveria ser mimético e, portanto, diverso do ditirambo do período clássico. Ainda que reconheça nesse coro “um canto de festa dionisíaco particularmente orgiástico”, a hipótese do filólogo alemão é que o coro de sátiros teria sido responsável pelo surgimento do coro trágico (em Sícion, por exemplo) e, posteriormente, de todo o gênero trágico (em Atenas), enquanto o elemento ditirâmico arcaico teria sido responsável apenas pelo surgimento do ditirambo clássico.³⁵² Assim sendo, mesmo admitindo que a origem da tragédia ateniense tenha estado próxima a elementos típicos do culto de Dioniso – qual seja, o ditirambo arcaico –, sua origem verdadeira estaria nos coros de sátiros – que, conforme sua argumentação, não eram dionisíacos.³⁵³

³⁴⁸ O nome aparece como uma entrada na *Suda* também (*Kykleús, Kykléōs*), tendo por definição: “*ónoma kýrion* [um nome próprio]”. Ainda assim, a forte impressão de que seja um nome inventado para sugerir sua relação com os coros cíclicos [*kýklios khorós*] permanece entre os intérpretes (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 98; OLIVEIRA, 2012, p. 28-9).

³⁴⁹ Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 97) traduz: “*first composed a stationary chorus*”. Na p. 11, o mesmo autor afirma: “*in late authors it means to ‘make a chorus sing a stasimon’.*”

³⁵⁰ Cf. **Apêndice, p. 229.**

³⁵¹ Um importante testemunho tardio é o de Proclo (*Crestomatia* 43), na medida em que encontra respaldo em fontes dos sécs. V e IV, quando afirma: “Píndaro diz que o ditirambo foi descoberto em Corinto [Pind. *Ol.* 13.25], e Aristóteles [*Pol.* 8.7, 1342b7] fala que o inaugurador desse canto é Aríon, quem primeiro conduziu um coro em círculo [*prôtos tôn kýklion égage khorón*].” A questão dos coros circulares será considerada adiante.

³⁵² Cf. WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 85.

³⁵³ Cf. WILAMOWITZ, 1907 [1889], p. 83-4.

Pickard-Cambridge, por outro lado, tenta compreender se as informações oferecidas pela *Suda* referem-se a um único tipo de *performance* ou a três tipos diferentes. Depois de algumas considerações, o autor sugere o seguinte:

Parece muito mais provável que a *Suda* tenha encontrado tradições atribuindo três diferentes coisas a Aríon. Ele inventou o modo musical que foi posteriormente adotado pela tragédia – possivelmente em conexão com algum tipo de “coros trágicos”, como se encontra em Sícion; confinou o ditirambo a certa ordem, tornando seus ditirambos poemas com assuntos definidos e nomes; e modificou as danças satíricas, que provavelmente já encontrara existindo, fazendo os sátiros falarem versos. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 99).

Ainda que essas conclusões delineadas em conformidade com o tom habitualmente cauteloso do estudioso britânico não neguem de todo a possível importância de Aríon para o desenvolvimento da tragédia – na medida em que o “trágico” de seus poemas estaria ligado ao modo musical inventado por ele –, sua proposta viu-se suplementada pelos comentários de Webster. Na nova edição do livro de Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 100), Webster tentou reforçar a importância do papel desempenhado pelo poeta de Metimna no esboço das primeiras *performances* trágicas:

É possível aceitar com alguma confiança que Aríon fez o ditirambo coral e deu-lhe assuntos heróicos, que ou seus cantores eram chamados de *tragoidoí* ou a canção chamada de *tragikòn dráma*, que ele introduziu sátiros e talvez que sua música de alguma maneira renunciou a música da tragédia. Provavelmente as diferentes correntes na sentença da *Suda* alcançaram o escritor por meio de diferentes intermediários, mas isso não impossibilita que elas reflitam um único tipo de *performance*, um ditirambo dançado e cantado por homens representando “sátiros”. (Webster in: PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 100).

Gerald Else (1965, p. 16-7), empregando um expediente que é característico de sua abordagem mais cética com relação às fontes antigas, questiona fundamentalmente o valor documental do testemunho. O estudioso sugere que a quantidade de informações imprecisas nesse trecho é grande a ponto de torná-lo completamente inútil. Ainda assim, esforçando-se para sugerir algo minimamente aceitável de uma perspectiva crítica, Else (1965, p. 14-5) indica Aríon como o possível responsável por despojar o ditirambo de seu caráter especificamente dionisíaco e torná-lo – por meio de suas inovações com a escrita e com a titulação – um poema de narrativa heróica.

Em todas essas interpretações ressalta-se a relação entre Aríon e Dioniso, principalmente por meio do hino que é tradicionalmente considerado próprio a esse deus, o ditirambo.³⁵⁴ Outros testemunhos tardios poderiam reforçar essa relação, como o que se encontra em escólios à peça *As aves*, de Aristófanes:

1403. PROFESSOR-DO-CORO-CÍCLICO: ao invés de poeta-de-ditirambos. E é dito que ensinam ciclicamente. Antípatro e Eufrônio em seus [livros] “hipomnemáticos” dizem que o primeiro a instituir coros cíclicos [*phasi toùs kyklíous khoròus stêsai prôton*] foi Laso; mas os mais antigos, Helânico e Dicearco, [dizem que foi] Aríon de Metimna: Dicearco em *Sobre os Concursos das Artes das Musas*; Helânico em *Vencedores das Carneias*.³⁵⁵ (Schol. Ar. Av. 1403).³⁵⁶

Os mais antigos testemunhos citados pelo escoliasta – um deles remontando ao final do séc. V – indicam Aríon como “o primeiro a instituir coros cíclicos”, numa referência justamente ao gênero mélico arcaico representado pelo ditirambo. Embora os estudiosos contemporâneos não sejam absolutamente concordes acerca de uma equiparação simples entre ditirambo e coro circular – preferindo enxergar no *kýklios khorós* uma forma de execução coral *característica* do ditirambo, mas não *exclusiva* dele, nem de festivais dionisíacos³⁵⁷ –, o valor do testemunho que liga Aríon à primeira instituição de ditirambos é considerável.

Essas informações são reforçadas ainda por um testemunho antigo – muito famoso e recorrente em discussões sobre o ditirambo arcaico – cujo valor repousa na autoridade de Heródoto (1.23-4), em que pesem os traços fantásticos da narrativa:

³⁵⁴ A relação entre o ditirambo e Dioniso é amplamente aceita e, para os períodos mais recuados da história da poesia helênica, havia exclusividade desse tipo de hino nos cultos a Dioniso. Em suas considerações sobre o iambo, West (1974, p. 23), por exemplo, ressalta a relação entre o culto de Dioniso e as palavras *dithýrambos* e *thríambos* – títulos do deus e tipos de canção em honra a ele –, além de *íthymbos* – que é uma dança executada num festival dionisíaco (Poll. 4.104). A opinião de Ridgeway (1910, p. 7), segundo a qual o ditirambo não seria em sua origem intimamente relacionado aos cultos a Dioniso, já foi há muito refutada.

³⁵⁵ Conforme Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 14, n. 1): “*Hellanicus seems to have written in the latter part of the fifth century; Dicaearchus lived c. 347-287 B.C.; Euphronios in the third century B.C.; Antipatros is unknown.*”

³⁵⁶ Cf. **Apêndice, p. 65.**

³⁵⁷ Um estudioso da lírica arcaica afirma num estudo recente o seguinte: “*In our Athenian sources (both literary and epigraphical) for the classical period we find frequent mention of the kyklios choros. The phrase is often taken in ancient discussions as a technical term for the dithyramb. The simple equation ‘circular dance’ = ‘dithyramb’ is however a problem, since the dithyramb remains unambiguously associated with Dionysus throughout antiquity, while the kyklios choros is attested in Athenian sources across a surprisingly wide range of festivals, including non-Dionysiac festivals; the persistent absence of the term dithyramb to designate these performances is also striking.*” (CAREY, 2009a, p. 29). O autor parece acreditar que o termo *kýklios khorós* é um termo genérico para designar a *performance* coral de narrativas heróicas, das quais o ditirambo seria apenas o tipo mais comum. Para uma interessante hipótese sobre o desenvolvimento gradual do “coro cíclico”, a partir das inovações musicais de Laso de Hermíone, cf. D’ANGOUR, 1997.

23. Periandro era aquele filho de Cípselo que, tendo revelado o oráculo para Trasíbulo, era tirano de Corinto. Para o qual, com efeito, dizem os coríntios – e confirmam-no os lésbios – ter ocorrido em vida uma grande maravilha: Aríon, de Metimna, sendo um citaredo que não ficava em segundo para nenhum dentre os citaredos de então e a primeira pessoa dentre as que nós conhecemos a ter feito e nomeado um ditirambo e a ensiná-lo em Corinto [*dithýrambon prôton anthrôpôn tôn hēmeis idmen poiésanta te kai onomásanta kai didáxanta en Korínthōi*], ter sido portado sobre um golfinho até o Tênaros.

24. [1] Dizem que esse Aríon, tendo passado grande parte do tempo junto de Periandro, teve vontade de navegar para a Itália e para a Sicília. Tendo acumulado grandes riquezas, desejou retornar a Corinto. [2] Partiu naquele momento de Tarento e, não tendo maior confiança em ninguém que não nos coríntios, contratou um navio de homens coríntios. Eles, uma vez no mar, planejaram jogar Aríon fora do navio e tomar suas riquezas. Percebendo isso, rogou para se apossarem das riquezas, mas lhe pouparem a vida. [3] De modo algum, contudo, foi capaz de persuadi-los e os marujos ordenaram-no a matar-se – para que fosse sepultado em terra – ou a atirar-se no mar imediatamente. [4] Aterrorizado por não ter saída, Aríon suplicou-lhes – uma vez que por deliberação deles as coisas certamente seriam assim – para exibir-se em traje completo e, de pé no tombadilho, cantar: uma vez tendo cantado, prometia dar cabo de si. [5] E como haveria prazer para eles se viessem a escutar o melhor aedo dentre todas as pessoas, afastaram-se da popa e foram para o meio do navio. Vestindo traje completo e segurando a cítara, ficou de pé no tombadilho e executou um nomo órtio. Terminado o nomo, atirou-se para o mar ele próprio, tal como estava, com o traje completo. [6] Dizem que, enquanto aqueles navegaram até Corinto, um golfinho o transportou sobre si até o Tênaros. Desmontando aí, ele avançou até Corinto com o traje e, chegando lá, relatou todo o ocorrido. [7] Periandro, por desconfiança de Aríon, manteve-o em custódia para não se livrar de modo algum, enquanto tratava de cuidar dos marujos. Assim que então eles apareceram, tendo sido convocados a reportar se algo diriam sobre Aríon, disseram aqueles que estava saudável Itália afora e que o haviam deixado bem de vida em Tarento. Surgiu para eles então Aríon, tal como estava ao lançar-se do navio e eles – tomados de temor – já não mais ousaram negar o opróbrio. [8] Essas coisas dizem atualmente os coríntios e os lésbios, e Aríon tem uma estátua de bronze não muito grande no Tênaros, de uma pessoa montada sobre um golfinho. (Hdt. 1.23-4).³⁵⁸

O testemunho herodoteio é, mais uma vez, cheio de implicações para aquilo que tem sido desenvolvido pela presente argumentação e será desdobrado pouco a pouco naquilo que aporta a várias teorias sobre a origem do drama – em suas relações com o ditirambo. Um primeiro fato digno de nota é que o historiador de Halicarnasso mencione Aríon como o primeiro homem a ter feito um ditirambo [*dithýrambon prôton anthrôpôn ... poiésantá*], dando-lhe um nome [*onomásanta*] e ensinando-o em Corinto [*didáxanta en Korínthōi*], ainda que restrinja o valor de seu testemunho aos limites de seu próprio conhecimento (“o primeiro homem dentre os que nós conhecemos [*prôton anthrôpôn tôn hēmeis idmen*]”). Ainda que

³⁵⁸ Cf. Apêndice, p. 47.

essas informações reforcem parcialmente o testemunho antes analisado da *Suda* (a. 3886, s.v. *Aríōn*), os intérpretes atentaram para o fato de que Heródoto tenha sido cuidadoso ao evitar a afirmação de que Aríon “inventou [*heúrēke*]” o ditirambo, limitando-se a atribuir-lhe a inovação de nomear como “*dithýrambos* [ditirambo]” sua nova composição coral de uma narrativa heróica.³⁵⁹ Nesse sentido, o citaredo de Metimna teria enquadrado na antiga forma de canto coral típico do culto a Dioniso uma nova manifestação narrativa composta a partir das figuras míticas dos heróis.

A dedução de que Aríon teria composto ditirambos com conteúdo mítico está ligada à discussão do significado do verbo “*onomásanta* [nomear]” no testemunho de Heródoto, que a princípio parece significar que Aríon foi o primeiro a dar títulos aos seus ditirambos, como a tradição posterior de Simônides, Píndaro e Baquilides, de quem há notícias dos ditirambos *Mêmnon* [Simon. *PMG* 539], *Cérbero* [Pi. fr. 70b Maehler] ou *Teseu* [B. 17 Maehler]. (OLIVEIRA, 2012, p. 26).

Essa interpretação tenta evitar a contradição entre o que afirma Heródoto sobre o papel primordial de Aríon na constituição dos coros ditirâmicos e o fato de que, algumas décadas antes dele, Arquíloco já tivesse composto um poema em tetrâmetros datílicos nos quais dizia saber conduzir o adorável canto ao senhor Dioniso, o ditirambo (no fr. 120 W, anteriormente já citado e a ser retomado ainda na sequência da presente argumentação). Conforme os estudiosos do ditirambo, não haveria contradição entre essas afirmações, mas Aríon teria sido o responsável por desenvolver um canto coral tratando de episódios míticos e heroicos em narrativas, tendo partido de uma forma de canto cultural anteriormente cultivada por Arquíloco.³⁶⁰

Outro dado digno de nota presente na narrativa de Heródoto, e para o qual atenta Herington (1985, p. 16) em seu estudo sobre características formais das *performances* poéticas nos períodos arcaico e clássico, é a reiterada menção ao fato de que Aríon ao longo dos eventos fantásticos ocorridos em sua viagem de retorno a Corinto sempre esteja “em traje completo [*in all his outfit*]”: *sýn têi skeuêi pásēi*. Sugerindo que a execução da citaródia contaria com uma pompa característica do *status* de que seus praticantes desfrutavam ao longo desse período, o estudioso comenta ser significativo que o único outro trecho em que Heródoto emprega a expressão “em traje completo [*sýn têi skeuêi pásēi*]” seja em sua descrição da roupa cerimonial empregada pelo rei persa, em Hdt. 7.15.3 (HERINGTON, 1985, p. 16).

³⁵⁹ Cf. ZIMMERMANN, 2000, §7.

³⁶⁰ Cf. ZIMMERMANN, 2000, §7; NOBILI, 2009, p. 19.

Da perspectiva da rede de associações geográficas presentes no trecho do historiador de Halicarnasso sobre Aríon, importa notar também as implicações econômico-sociais de práticas culturais que começavam a ser instauradas em meados do período arcaico, dando continuidade a um movimento iniciado alguns séculos antes ao longo de uma parte considerável da bacia do Mediterrâneo.³⁶¹ Acerca desse trecho, uma estudiosa recente sobre o ditirambo afirmou o seguinte:

A prodigiosa história encaixa-se no padrão narrativo que ecoa teias de comunicação econômica pelo mar. A geografia da biografia de Aríon já conecta três centros de comércio marítimo numa trajetória pelo mar, Metimna – em Lesbos –, Corinto e Tarento. Que ele devesse embarcar especificamente num navio coríntio é emblemático do contexto social em que se desenvolve a história, como é o da navegação regular entre os entrepostos ocidentais da cidade e a Grécia continental, indicando as jornadas imbricadas com diversas cargas viajando em rotas marítimas, tão características do antigo comércio mediterrâneo. (KOWALZIG, 2013, p. 33).

Essas interessantes associações estão presentes nos mais diversos testemunhos antigos sobre o poeta de Metimna³⁶² e seria interessante evocar um trecho especialmente indicativo disso, com implicações poéticas consideráveis para aquilo que ora se sugere. Trata-se do testemunho de Cláudio Eliano, autor romano que escreveu em grego entre os sécs. II e III E.C., em sua obra *Da Natureza dos Animais* (12.45):

O quanto a raça dos golfinhos gosta de cantos e de *auloi* pode testemunhar o bastante Aríon, de Metimna, a partir de sua estátua no Tênaros e do epigrama escrito em cima dela. O epigrama é:
 “Para os cortejos dos imortais, Aríon, filho de Cicleu,
 a partir do mar siciliano, este transporte o salvou.”
 Um hino de agradecimento a Posêidon, testemunho do amor pela arte das Musas que os golfinhos têm, como se Aríon também para eles tivesse escrito uma recompensa, quitando-se pela vida salva. O hino é este:
 “Excelso dos deuses,
 Senhor, Tridente-d’ouro, Posêidon,
 Treme-terra, ao longo da prenhe água salina.
 Com barbatanas em torno de ti, os nadadores animais
 dançam num coro circular, com suaves batidas dos pés
 levemente balançando-se, narigudos, de rugoso pescoço, velozes
 cãezinhos do mar, amantes da arte das Musas,
 golfinhos, criaturas marinhas das deusas moças – Nereidas –

³⁶¹ Para um importante estudo sobre a mobilidade desenvolvida nessa região durante a idade das trevas e o período arcaico, cf. PURCELL, 1990. Cf. ainda: OSBORNE, 1987, p. 93-112; ALMEIDA, 2003, p. 132-6.

³⁶² Outros testemunhos são, por exemplo: Strab. 13.2.4; Hyg. *Astr.* 2.17; Plut. *Septem* 18.160f-162b; Luc. *DMar.* 5 (8); Paus. 3.25.7; Ael. *N. A.* 12.45; Solinus 7.6; Euseb. *Ol.* 40.4. Cf. **Apêndice, p. 145; p. 149; p. 160; p. 169; p. 178; p. 182; p. 197; p. 201.**

as quais gerou Anfitrite. Eles para a terra de Pélops, ao longo do promontório do Tênaros, transportaram-me quando eu vagava pelo mar siciliano carregando-me em suas costas arqueadas, talhando um sulco na planura de Nereu – impercorível via –, quando homens perversos a mim, da funda e marítima nau, para o inchaço púrpura-marítimo da água lançaram.” Certamente o amor pela arte das Musas também é próprio dos golfinhos, dos quais se falou acima. (Ael. N. A. 12.45).³⁶³

Ainda que o poema seja considerado tardio – por razões de estilo e métrica³⁶⁴ –, a existência de tal tradição em torno a Aríon parece apontar para uma série de fatores sócio-culturais que podem ser explorados pelo estudioso interessado em compreender melhor o período em que essas histórias lendárias foram criadas e transmitidas. As implicações religiosas e culturais dessa tradição foram explicitadas com razão por Csapo (2003, p. 91-2) – num artigo cujas propostas serão retomadas na sequência da presente argumentação – e a isso seria possível acrescentar ainda aquelas de ordem econômico-social, na linha do que argumenta Barbara Kowalzig (2013, p. 49).³⁶⁵

Como se vê, por trás dos relatos fantásticos envolvendo as viagens marítimas de Aríon e seu resgate incrível no dorso de um golfinho, revela-se uma série de associações relativas às mudanças econômico-sociais de fins do período arcaico, tais como a difusão do comércio marítimo, a ascensão de classes responsáveis por oferecer novos tipos de serviço, o desenvolvimento de um mercado consumidor de produtos culturais – como o ditirambo e o vinho, ambos em suas implicações dionisíacas –, a expansão de cultos religiosos mais populares, entre outras. Atentando para essas associações, uma estudiosa propõe as seguintes considerações sobre o valor simbólico das lendas em torno à figura de Aríon:

Sua lenda integra um mito de resistência a Dioniso – o qual está ligado com o suposto estabelecimento do ditirambo coral – em meio aos acasos do

³⁶³ Cf. **Apêndice, p. 182.**

³⁶⁴ Conforme Csapo (2003, p. 75): “*The poem is generally dated to the late fifth century BC, because written in the New Musical style, and because of its supposed imitation of the ode in Electra. The extreme tendencies of New Music are easily exemplified by the hymn. The verse is astrophic and polymetric. A strictly verbal logic is so far absent that the accumulation of painterly images forms a visual riddle: the logic of the scene must be supplied by the listener.*”

³⁶⁵ Segundo a autora: “*Corinth itself, location of Arion’s story at the time of the Kypselids, provides the most immediate social context of Dionysos’ intense implication in the city’s social transformation, which went hand in hand with the investment in economic connections by sea. The fact alone that the Kypselids overturned a clan named the ‘Bacchiads’ hints at Dionysos’ significance at Corinth and a change from an older Dionysiac dancing pace [Paus. 2.26-7]. ‘Wealthy Corinth’ became a commercial hub under the Kypselids, who implemented local economic reach into the Mediterranean West. From the ancient sources it is clear that the city’s exposure to, and exploitation of, the sea brought about lasting social change, provoking redefinitions of the boundaries of the civic and posing questions for civic identity [...].*” (KOWALZIG, 2013, p. 49).

comércio mediterrânico. Dioniso regularmente introduz a si mesmo e a seu culto para um grupo de veneração por meio de uma rejeição inicial e de uma aceitação posterior pela comunidade em questão, tal como é mais paradigmaticamente o caso nas *Bacantes* de Eurípides. Uma comunidade local resiste a seus ritos extáticos e expulsa o deus, frequentemente para o mar; sua reemergência e epifania tipicamente levam à adoção de seus ritos corais pela cidade. Na história de Aríon, os marinheiros do navio, percorrendo sua rota costumeira no que parece ser uma forma de “comércio direto” entre Corinto e o “Novo Mundo”, assim que percebem a celebridade da presa em seu navio se transformam no mais oposto extremo representante do comércio mediterrânico: o oportunista pirata que explora a fundo a precariedade da viagem marítima e cujas atividades são tão características da redistribuição mediterrânica quanto os padrões comerciais regulares. (KOWALZIG, 2013, p. 33).

Nesse sentido, vale a pena evocar ainda um hino que provavelmente remonta ao período arcaico e que reforça as associações já sugeridas por inúmeros dos testemunhos acima mencionados.³⁶⁶ Trata-se do célebre *Hino Homérico a Dioniso* (*h.Hom. 7* ou *h.Bacch.*), no qual se constata um padrão muito semelhante ao que foi visto para as narrativas em torno a Aríon e ao desenvolvimento do ditirambo – sendo digno de nota que esse hino homérico tenha sido tradicionalmente interpretado como uma versão para os mitos etiológicos sobre o canto ditirâmico. O ambiente marítimo – conectado com o desenvolvimento do comércio e da pirataria ao longo do Mediterrâneo – é o mesmo, bem como o padrão narrativo: um grupo desejando aproveitar-se de um estrangeiro em situação aparentemente delicada para obter lucro; ausência de respeito diante de valores tradicionais; intervenção de um elemento fantástico em favor de uma violenta manifestação do sobrenatural; punição dos resistentes e estabelecimento de uma nova conduta cultural relacionada a uma modalidade de canto com coros de movimentos cíclicos.³⁶⁷ Em tradução integral, o *Hino Homérico a Dioniso* afirma o seguinte:

[1] Acerca de Dioniso, filho mui célebre de Sêmele,
lembrar-me-ei, como apareceu junto à margem do mar infértil,
sobre um promontório saliente, semelhante a um jovem homem,
adolescente: belos sacudiam em torno os cabelos,
[5] azul-marinhos, e um tecido tinha em torno aos fortes ombros,
purpúreo. Depressa homens de uma nau de bons bancos,
piratas, avançaram rapidamente sobre o véneo mar,
tirrenos³⁶⁸ – os quais conduzia um mau fado – eles, vendo-o

³⁶⁶ Cf. NOBILI, 2009, p. 7.

³⁶⁷ Cf. KOWALZIG, 2013, p. 34.

³⁶⁸ Conforme uma nota da tradução de Fernando B. Santos (2010, p. 334): “Os *tirrenos* (ou *tirsenos*) não eram gregos e ocuparam, em tempos remotos, a Trácia (Hdt. 1.57 e 1.94), algumas ilhas do Egeu, notadamente Lemnos e Atenas (Thuc. 4.109). Tinham reputação de piratas e, mais tarde, foram associados (erroneamente) aos etruscos da península italiana.” Para uma convincente contestação dessa interpretação tradicional, cf. NOBILI,

anuíram uns aos outros, depressa saltaram e, súbito raptando-o,
 [10] sentaram-se à sua nau, agraciados no coração.
 Pois ele parecia filho de reis alimentados por Zeus
 ser e em correntes desejavam acorrentá-lo, dolorosas.
 E a ele não detinham correntes, mas as amarras para longe caíam
 das mãos e dos pés – e ele sorrindo sentava-se
 [15] com olhos azul-marinhos. O piloto, percebendo-o,
 logo aos companheiros chamava e dizia:
 “Desgraçados, qual é este deus que acorrentastes, capturando-o,
 poderoso? Não pode transportá-lo sequer uma nave bem-feita.
 Pois ou é Zeus este aí ou arco-de-prata, Apolo,
 [20] ou Poseidon, já que não aos perecíveis mortais
 é semelhante, mas aos deuses, que têm a morada Olímpica.
 Mas eia, deixemo-lo em terra firme negra
 logo e não lanceis as mãos sobre ele, para que, em nada encolerizado,
 não levante dolorosos ventos e furacão imenso.”
 [25] Assim falou; a ele o chefe com odiosa palavra reprovou:
 “Desgraçado, olha o vento bom e, junto, iça a vela da nau,
 toda a parafernália recolhendo; pois este aqui, ao contrário, importa aos
 homens.
 Tenho esperança de que ele chegará ou ao Egito, ou a Chipre,
 ou aos hiperbóreos,³⁶⁹ ou ainda mais longe; até que ao fim
 [30] então mencionará os amigos dele e as riquezas todas
 e os irmãos, pois para nós lançou-o um nume.”
 Assim dizendo, içou o mastro e a vela da nau.
 Soprou um vento no meio da vela; em torno o cordame
 distendeu-se; e depressa apareceram-lhes prodigiosas obras.
 [35] Vinho primeirissimamente sobre a veloz nau negra,
 suave bebida, jorrava odorosa e levantava-se um odor
 ambrosíaco; e aos nautas o estupor tomou, a todos que viam.
 Logo, junto da vela distendeu-se uma altíssima
 videira, aqui e ali, e suspendiam-se muitos
 [40] cachos; em torno ao mastro, enroscava-se uma negra hera,
 em flores rebentando, e acima um gracioso fruto erguia-se;
 todas as cavilhas tinham coroas; e os que viam,
 imploravam já ao piloto que então a nau
 da terra achegasse; e ele, para eles leão, apareceu no interior da nau,
 [45] terrível, do alto, e fortemente urrava, no meio, então,
 uma ursa fez de pescoço peludo, mostrando sinais:
 estava enfurecida, enquanto o leão, no alto do convés,
 terrível encarava ameaçador. E eles – em direção à proa – temiam,
 em torno ao piloto – que tinha o ânimo temperado –
 [50] e se punham tresloucados. E ele, de súbito avançando,
 pegou o chefe, enquanto os outros, escapando do mau fado,
 todos em conjunto passaram, depois do que viram, ao mar divino,
 e golfinhos tornaram-se. Do piloto tendo piedade,
 preservou-o, pôs-lhe bem aventurado e disse uma palavra:
 [55] “Aguenta, divino Hecátor, agradável a meu ânimo.
 Sou eu, Dioniso, altissonante, ao qual pariu a mãe

2009, p. 7-14. A autora demonstra como os tirrenos referidos pelo hino são na verdade os etruscos, o que situa a ação narrada na costa ocidental do Peloponeso, mais perto da península itálica.

³⁶⁹ Conforme uma nota da tradução de Fernando B. Santos (2010, p. 336): “Povo lendário, situados pelos antigos no extremo norte das terras conhecidas, associados em geral a Apolo, que os visitava durante o inverno. Píndaro (*Ol.* 3.11-34 e *Pyth.* 10.29-46) considerava sua terra e seu modo de vida verdadeiramente idílico.”

Sêmele Cadmeia, amalgamada em amor a Zeus.”
 Salve, prole de Sêmele bem-apeçoada! De modo algum é possível,
 esquecendo-te, ordenar um doce canto.
 (*h. Hom.* 7.1-59).³⁷⁰

A leitura integral desse hino demonstra que os paralelos sugeridos entre os eventos narrados por ele e as aventuras de Aríon em alto-mar com os piratas coríntios são significativos para uma compreensão do desenvolvimento dos gêneros poéticos relacionados a Dioniso no período arcaico, ainda mais quando se leva em conta a importância de Corinto para tal.³⁷¹ Além das coincidências anteriormente mencionadas – ganância humana pretendendo obter lucro por meio de práticas cruéis; impiedade; intervenção de elementos fantásticos em favor de uma violenta manifestação do sobrenatural; punição dos resistentes e estabelecimento de uma nova prática cultural –, há ainda a sugestão de que ambas as narrativas culminem em epifanias: Aríon aparece [*epiphânênai*], “em traje completo” – “tal como estava ao lançar-se [do navio] [*hóspēr ékhōn exepédēse*]” (*Hdt.* 1.24.7); Dioniso revela-se como deus, filho de Zeus, depois de já ter feito aparecerem prodigiosas obras [*ephaíneto thaumatà érga*]” (*h. Hom.* 7.34).³⁷² Chama atenção a importância do elemento visual nessas narrativas – com a repetição de inúmeras palavras que remetem à aparência física (bela, fantástica ou aterradora) de tudo em torno a Aríon e Dioniso –, não sendo de estranhar que os verbos relacionados à visão (*horáō* [ver] e sua forma de aoristo, *eídon*) cumpram uma importante função nessas narrativas relacionadas à revelação de uma manifestação divina. Conforme a argumentação de um estudioso que vê nos hinos homéricos uma função ritual básica de propiciar a presença do deus, o reconhecimento de Dioniso (quando ele assume formas bestiais e dá início ao castigo dos impiedosos) revela algo que a princípio esteve velado – não apenas dos piratas, mas do público do próprio hino –, presentificando o deus por meio de sua *performance*.³⁷³

Levando em conta a importância dessa dimensão visual, não é de somenos importância o fato de que certas imagens gravadas em cerâmica no período arcaico tenham sido tradicionalmente interpretadas como representações dos eventos em torno a Dioniso, Aríon, golfinhos, viagens marítimas, piratas e ditirambos. Um estudioso responsável por uma

³⁷⁰ Cf. **Apêndice, p. 6.**

³⁷¹ Cf. NOBILI, 2009, p. 19.

³⁷² Cf. ZIMMERMANN, 2000, §8. Vale notar que a compreensão de Zimmermann sobre o “coro cíclico [*kýklios khorós*]” como “termo técnico para o ditirambo”, contraria a tendência mais recente entre os estudiosos da poesia métrica arcaica. Cf. D’ANGOUR, 1997, p. 346-51; CAREY, 2009a, p. 29; WELLENBACH, 2015, p. 209.

³⁷³ Cf. GARCÍA, 2002, p. 16. O que Walter Otto (1965 [1933], p. 21-4) afirma sobre a poesia antiga, de temática teológica, prenuncia essas ideias sobre a dimensão performativa das danças, procissões, cantos e cenas dramáticas.

série de análises influentes para a compreensão dessa iconografia – sobretudo em sua relação com *performances* dramáticas no período arcaico (tal como é o caso para o ditirambo arcaico) – afirma o seguinte:

Não é com frequência o bastante que se pensa no ditirambo como um gênero teatral como a tragédia. Originalmente, uma coreografia coral de dimensão cultural, cantada em procissões ou em sacrifícios em honra a Dioniso, o ditirambo veio a ser associado no séc. V com o Teatro de Dioniso em Atenas, onde a cada festival das Dionísias vinte ditirambos eram executados por coros de cinquenta homens ou de cinquenta garotos, todos dançando para a música dos *auloi* em círculos em torno do altar de Dioniso. (CSAPO, 2003, p. 70).

Ainda será necessário estudar atentamente as análises que Eric Csapo propõe à iconografia referente a esse gênero poético, principalmente durante o período arcaico, mas por ora convém expandir ainda mais o horizonte de relações existentes entre os gêneros poéticos desenvolvidos nessa época e seus aspectos sócio-culturais, religiosos e econômicos mais característicos. A sugestão de que as narrativas acerca de Dioniso e Aríon – relacionando viagens marítimas, um mercado comercial interligado em expansão e possibilidades de obter grandes lucros ao risco da própria vida – façam parte dos mitos etiológicos do ditirambo pode ser ainda reforçada por uma terceira narrativa: o mito que narra a fundação do santuário de Apolo em Delfos, no *Hino Homérico a Apolo* (*h.Hom.* 3.388-517). Ainda que o trecho todo seja longo demais para ser citado na íntegra, vale a pena conferir pelo menos os primeiros versos da passagem em que o mito é narrado:

E então com efeito em seu ânimo cogitava Febo Apolo
quais pessoas como sacerdotes iniciaria,
[390] para servirem em Pitos, pedregosa.
Isso então revolvendo, percebeu sobre o víneo mar
uma nau veloz: nela estavam muitos homens e nobres,
cretenses da Cnossos de Minos, os quais então para o senhor
hão de realizar oferendas e anunciar as disposições
[395] de Febo Apolo, espada d'ouro, aquilo que se diga
vaticinando a partir do loureiro das grutas sob o Parnaso.

Eles – por seus negócios e riquezas na nau negra
para Pilos arenosa e para as pessoas nascidas de Pilos –
navegavam, mas de encontro a eles ia Febo Apolo:
[400] no mar, assomou, em corpo semelhante a um golfinho,
sobre a nau veloz e quedou-se aí, um monstro grande e terrível.
Dentre eles, quem quer que no ânimo cogitasse como percebê-lo,
por todos os lados o sacudiria e estremeceria o lenho naval.
E eles, silenciando-se, na nau sentavam-se temerosos
[405] e não soltavam o cordame sobre a côncava nau negra,

nem soltavam a vela da nau de proa azul-marinho,
 mas como primeirissimamente a fixaram com os cabos,
 assim navegavam. O violento Noto por trás impelia
 a nau veloz: primeiro deixaram Maleia,
 [410] junto da terra lacônica, e a uma cidadela coroada de mar
 chegaram – região de Hélio, júbilo dos mortais,
 Tênaros, onde os rebanhos de lã pesada pastam sempre,
 de Hélio senhor, que tem a rejubilante região.
 E eles então lá queriam atracar a nau, desembarcar,
 [415] observar os grandes prodígios e ver com os próprios olhos
 se o monstro permaneceria no piso da nau oca
 ou se acometeria de novo às ondas do mar piscoso.
 Mas não obedecia ao leme a nau bem-feita
 e para além do opulento Peloponeso mantendo-se,
 [420] seguia caminho: com o sopro, o senhor arqueiro Apolo
 facilmente a dirigia. [...]. (*h.Hom.* 3.388-421).³⁷⁴

Nesse mito, Apolo assimila a forma de golfinho antes de entrar na nau que pretende desviar de seu caminho a fim de conduzi-la até Delfos para a fundação de seu próprio santuário.³⁷⁵ Depois de chegar à região desejada, o deus instrui os marinheiros a acompanharem-no cantando “Ié Peã” (*h.Hom.* 3.500), onde eles se tornarão sacerdotes do novo santuário apolíneo. Conforme outro estudioso que já apontara a relação entre as histórias sobre Aríon, Dioniso e Apolo:

O *Hino a Apolo* revela uma importante dimensão do padrão que indiscutivelmente informa todas as três histórias, porque explicitamente associa a epifania de Apolo – em forma de golfinho – com a criação de um gênero coral. As origens da canção coral e da dança são remontadas a um encontro miraculoso com um golfinho ou com a transformação de um deus ou de um homem num golfinho. (HEDREEN, 2013, p. 187).

Como se vê, as associações existentes entre esses diferentes mitos do período arcaico e a instituição de novos gêneros poéticos corais – respectivamente o ditirambo para Dioniso e o peã para Apolo – trazem implicações bastante evidentes de ordem cultural, poética e religiosa.³⁷⁶ A elas poderia ser acrescentado o fato de que cada um desses deuses desempenha um papel fundamental em experiências religiosas extáticas – características de certas

³⁷⁴ Cf. **Apêndice, p. 4.**

³⁷⁵ Para a relação entre o golfinho e Apolo – deus cujo epíteto cultural podia ser Delfínio –, cf. ROTHWELL, 2007, p. 68-70.

³⁷⁶ Para um desenvolvimento dessas implicações, com especial ênfase no papel que a cidade de Corinto pode ter exercido, cf. NOBILI, 2009, p. 25-6. Gregory Nagy (2013), atentando para outro trecho do *Hino Homérico a Apolo* (*h.Hom.* 3.156-78), no qual acontece o famoso diálogo entre o poeta cego de Quios (Homero) e o coro das jovens de Delos, sugere de que modo certas *performances* corais podem ter se relacionado ao desenvolvimento da noção de drama no período arcaico. Para uma interpretação diferente, cf. CALAME 1997 [1977], p. 101-13.

manifestações próprias a seus cultos, ainda que possivelmente complementares, como foi sugerido por certos estudiosos.³⁷⁷ Conforme um deles:

Em Apolo, todo o esplendor dos Olímpicos converge e confronta os reinos do eterno devir e da eterna passagem. Apolo com Dioniso, o líder intoxicado da dança coral da esfera terrestre – isso daria a total dimensão do mundo. Nessa união, a dualidade dionisíaca mundana seria elevada a uma nova e mais alta dualidade, o eterno contraste entre uma infatigável e turbilhonante vida e um permanente e previdente espírito. (OTTO, 1965 [1933], p. 208).

Por outro lado, segundo sugestão já avançada anteriormente, subjazem a essas narrativas questões sócio-econômicas fundamentais para o período em questão, como a difusão do comércio marítimo por uma extensão geográfica mais ampla, com maior mobilidade de riquezas e criação de novos mercados, além da ascensão de novas classes sociais ligadas a esse movimento.³⁷⁸ Em todo caso, as coincidências que se evidenciam a partir de um cotejo rápido dessas narrativas envolvendo Aríon, Dioniso e Apolo – para além das possíveis diferenças (que poderiam ser bastante significativas também)³⁷⁹ – sugerem existir um padrão no imaginário antigo responsável por interessantes representações do mesmo período: inclusive representações pictográficas.

Inúmeras imagens dos sécs. VI e V (algumas delas podendo ser conferidas no Apêndice, tendo sido já mencionadas em notas anteriores) foram interpretadas por especialistas, como o já citado Eric Csapo (2003, p. 78-95) ou ainda Jeffrey Rusten (2006), com consequências surpreendentes para a compreensão do ditirambo no período em questão. Colocando-se contra as interpretações tradicionais que veriam nessas imagens meras representações pictóricas do mito contado no *Hino Homérico a Dioniso*, Csapo (2003, p. 80) defende as seguintes ideias: “Para o estudioso contemporâneo, o *Hino Homérico* é de

³⁷⁷ Cf. OTTO, 1965 [1933], p. 193-6; p. 202-208; DODDS, 1951, p. 68-77; JEANMAIRE, 1970, p. 37; BURKERT, 2011 [1977], p. 119; p. 340-3; WILSON, 2000, p. 16.

³⁷⁸ Não é coincidência que em seu importante artigo sobre a mobilidade durante a idade das trevas e o período arcaico, sobretudo entre os povos helênicos, Nicholas Purcell (1990, p.29) eleja Aríon como um dos símbolos dessa fluidez no intercâmbio de bens e riquezas por meio de contatos comerciais.

³⁷⁹ Atentando para a importância de paralelismos e inversões entre esses relatos, Eric Csapo (2003, p. 90) comenta o seguinte: “*This story of Apollo Delphinios and the story of Dionysus and the pirates have a number of similarities. Both speak of a transformation of sea-faring men into a dancing chorus. In the Hymn to Dionysus they become a chorus of dolphins. In the Hymn to Apollo they are literally turned into a chorus of worshippers. But there is a curious inversion between the tales. In the tale of Dionysus and the pirates it is the dolphins which become the chorus, first gathering around the helmsman and then circling around the ship. In the tale of Apollo Delphinios it is the god himself who becomes the dolphin, usurping the role of the helmsman, leading the ship to Crisa and then himself leading the dancers (an exarchon) to the sanctuary.*” E conclui na sequência: “*The Hymn to Apollo is manifestly an aetiological myth for the performance of paians at Delphi. Appropriately it is the god’s music that transforms the sailors into paian-singing priests. If the story of Dionysus and the pirates has some aetiological function relative to the dithyramb we might expect the same.*” (CSAPO, 2003, p. 90). Outras diferenças são indicadas por García (2002, p. 17-8).

esmagadora importância, já que é a mais antiga e completa versão desse mito. Na Antiguidade, contudo, essa versão do mito parece nunca ter sido canônica. As versões literária e artística diferem de modos interessantes.” E o próprio estudioso conclui o seguinte: “Os artefatos arcaicos e clássicos relevantes não narram mitos. Eles extraem inspiração da mesma fonte como narrativa mítica. Eles apresentam símbolos – nesse caso, ideias enraizadas no ritual do culto.” (CSAPO, 2003, p. 81).³⁸⁰

Ainda que uma análise mais detida dos artefatos arqueológicos pertinentes para a presente discussão deva ser deixada para o capítulo 5, vale a pena parafrasear a síntese que Wellenbach (2015, p. 47) propõe ao trabalho recente desses autores dedicados a reinterpretar a pintura sem partir de concepções filológico-literárias. Em seu trabalho, esses estudiosos sugerem que tais imagens seriam representações de *performances* proto-cômicas ou, mais precisamente, ditirâmicas arcaicas. Eric Csapo (2003) foi o primeiro a defender de forma ampla essa ideia, analisando justamente os vasos que representam golfinhos e seus “cavaleiros”. Ele documenta a tendência na arte, na poa, no mito e no culto da civilização helênica de se relacionarem golfinhos com dançarinos prototípicos de Dioniso, e sua conclusão é que esses vasos extraem inspiração de uma matriz cultural – dionisíaca, de dança coral e afim à aparição de golfinhos – para representar *performances* ditirâmicas.³⁸¹ Rusten (2006), por sua vez, deu continuidade ao trabalho de Csapo ao reinterpretar outros vasos representando tipos diferentes de coro animalesco (com ou sem cavaleiros) como evidência de uma linha negligenciada de *performances* ditirâmicas que se valiam de assuntos não sérios e de elementos humorísticos como sua matéria de excelência.³⁸²

Analisando o trabalho desses estudiosos – e de outros, como Barbara Kowalzig (2013) e o próprio Matthew Wellenbach (2015) – seria possível atentar ainda para a frequência com que nessas imagens as representações de soldados – normalmente armados e organizados em falanges de disposição hoplítica – sugerem uma relação entre a instituição de coros

³⁸⁰ Esses comentários dizem respeito especialmente às imagens desta cerâmica: figuras negras numa hídria etrusca, c. 510. Toledo, Museum of Art, inv. 82.134 (BAPD 1001529). Cf. **Apêndice, p. 280.**

³⁸¹ Dentre os artefatos analisados por ele estão: figuras negras num escifo [*skýphos*], c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao Grupo Heron. Boston (MA), Museum of Fine Arts 20.18 (BAPD 4090); figuras negras numa copa, c. 525-475, de Atenas. Paris, Musée du Louvre CA1924 (BAPD 351585); figuras vermelhas num psíctere [*psýctēr*], c. 520-510, de Atenas e atribuídas a Oltos. New York, Metropolitan Museum L1979.171 (BAPD 275024). Cf. **Apêndice, p. 274; p. 275; p. 275.** Para uma análise da figura do golfinho na cultura helênica, cf. ROTHWELL, 2007, p. 63-8; CORRÊA, 2010, p. 224-36.

³⁸² Exemplos desses vasos seriam: figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F1697 (BAPD 320396); figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao pintor Swing. Christchurch (N.Z.), Univ. of Canterbury 41.57 (BAPD 340567); figuras negras numa hídria, c. 520-500, de Atenas. London, British Museum B308 (BAPD 9996). Cf. **Apêndice, p. 266; p. 274; p. 276.**

ditirâmnicos e a organização cívica e militar da *pólis*.³⁸³ O treino para uma boa *performance* coral não pareceria, sob essa ótica, tão diverso daquele que um exército de hoplitas deveria cumprir, caso estivesse destinado a atuar com precisão em combate: a novidade tanto na execução de ditirambos quanto na prática guerreira parece ter um papel preponderante em suscitar uma coesão cívica durante grande parte desse período. Que a relação com o consumo de vinho seja detectável nessas mesmas imagens militares é um fato que apenas reforça uma associação já sugerida por antropólogos e mesmo por classicistas.³⁸⁴

Esses dados indicam a importância política que a instituição de coros desempenhou durante a maior parte da Antiguidade helênica.³⁸⁵ Não é por acaso que – tal como aconteceu com Téspis, junto a Pisístrato em Atenas, e com os coros trágicos talvez treinados por Epígenes, perante Clístenes em Sícion – o poeta Aríon parece ter recebido algum tipo de incentivo por parte de Periandro, o tirano de Corinto, uma *pólis* de comércio florescente.³⁸⁶ Ainda que as fontes não sejam absolutamente claras com relação a esse ponto, a narrativa de Heródoto parece corroborar esse padrão de colaboração entre tirano e poeta também para o caso de Aríon: essas relações simbióticas entre tirania e poesia, desde fins do período arcaico até meados do período clássico, foram estudadas por Gentili (1988 [1985], p. 155-76) e tornaram-se lugar-comum entre muitos dos estudos posteriores sobre o assunto.³⁸⁷

As relações aqui sugeridas – entre coros ditirâmnicos, coesão social, reforma hoplítica, mudanças políticas e religiosas, ascensão das tiranias – são reforçadas por um fato que, da perspectiva de uma “arqueologia do drama”, é de grande interesse: tendo remontado até um

³⁸³ Conforme Kowalzig (2013, p. 40): “*It is this association, or even integration, of the imaginary worlds of the dithyrambic choros on the one hand, and of the hoplite phalanx on the other, that intriguingly holds social significance. Both the choros and the phalanx are, I think, representations of community, and more in particular of the civic community of the archaic and early classical city. The figure of the hoplite and the hoplite phalanx in the specific historical context of the archaic and classical polis come of course with their own many loaded social connotations: the hoplite is the quintessential citizen in the polis, a bulwark of the territorial city-state, who defends his own land together with his city’s territory. Over time, the hoplite phalanx overwhelmingly turns into an image of civic solidarity and cohesion, and of community integration.*”

³⁸⁴ Para considerações a esse respeito, com referências bibliográficas pertinentes, cf. MURRAY, 1991, p. 83-7.

³⁸⁵ Às imagens já mencionadas, seria possível acrescentar também as inúmeras representações de comastas em vasos coríntios que chamam atenção para a importância de *performances* públicas na região desde o séc. VII. Conforme um estudioso do assunto: “*In Corinth, the most wealthy and outward-looking city of the period, there is clear evidence for the development of relatively sophisticated storylines, even if in a limited range, with what we can reasonably believe in as proto-actors. At least in Corinth and Athens, and probably in a number of other centres, too, their performance was linked to Dionysus.*” (GREEN, 2007, p. 105). Para mais detalhes, cf. GREEN, 2007; NAGY, 2007, p. 123; SMITH, 2007, p. 49-54; STEINHART, 2007, p. 196-220.

³⁸⁶ Conforme um estudioso dos vasos coríntios: “*Corinthian figure-decorated vases appear to have been a successful export commodity down to the middle of the sixth century as a significant percentage of them went to markets outside of Corinth, and even outside of Greece.*” (CARPENTER, 2007, p. 112).

³⁸⁷ Cf. entre outros: DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 72-3; IRWIN, 2005, p. 1-2; p. 201; p. 278-80; HORNBLOWER, 2009, p. 50; NOBILI, 2009, p. 22; KOWALZIG, 2013, p. 54; RAGUSA, 2013, p. 25-7.

poeta do séc. VII, cuja área de atuação seria a bacia do Egeu – embora centrada em Corinto³⁸⁸ – é possível traçar uma conexão direta entre essa cidade e a Atenas do mesmo período. A informação vem mais uma vez das *Histórias* de Heródoto: Hipoclides, filho de Tisandro, era aparentado [*prosékōn*] aos Cipséidas, tiranos de Corinto (Hdt. 6.128.2). Que esse Hipoclides tenha sido um dos pretendentes à filha de Clístenes, tirano de Sícion – outra cidade que também reclamava o título de berço da tragédia, como já foi apontado – é um detalhe importante que se torna ainda mais sugestivo quando se leva em conta a razão “dionisiaca” de seu insucesso final no cortejo a Aglaura, filha de Clístenes: no dia da festividade em que o tirano exporia a longamente meditada decisão sobre qual dos pretendentes seria escolhido para se casar com sua filha, Hipoclides – destacando-se de todos os outros pela bebedeira – chamou um aulista, dançou sobre uma mesa ao modo lacônio, ao modo ático, e, apoiando a cabeça sobre a mesa, colocou as pernas para cima, gesticulando com elas. Não é de se admirar que Clístenes – apesar de sua política favorável a Dioniso – não quisesse como genro um ateniense dado a excessos de vinho, de danças ao som do *aulós* e de desbragada insolência.³⁸⁹ Em todo caso, esse mesmo Hipoclides será arconte epônimo de Atenas em 566/5, mesmo ano em que supostamente o festival das Panateneias teria sido reorganizado. Se essas informações são verdadeiras, não seria errôneo sugerir uma conexão profunda entre esses diferentes eventos.³⁹⁰

Outro dado reforça ainda mais a conexão entre Sícion e Corinto, da perspectiva do culto dionisiaco. Assim como o deus era cultuado em Sícion durante um festival em que uma procissão levava duas de suas estátuas (nomeadas *Lýsios* e *Bákkheios*), conforme Pausânias (7.5-6), o mesmo autor informa o seguinte:

³⁸⁸ Hornblower (2009, p. 41) afirma o seguinte: “*Corinth, with its two harbours at Kenchreai and Lechaion, was another hub of communication, always looking both east and west.*” A importância de Corinto para o desenvolvimento do ditirambo e do culto dionisiaco foi bem sugerida por Cecilia Nobili (2009, p. 26).

³⁸⁹ Embora os eventos narrados não incidam diretamente sobre a questão aqui tratada, vale a pena conferir a narrativa herodoteia em sua integralidade (Hdt. 6.126-30). Para mais detalhes do ambiente simposiástico e suas possíveis conexões com o *kōmos*, cf. ROTHWELL, 2007, p. 13.

³⁹⁰ Cf. HERINGTON, 1985, p. 84. Vale notar que o ambiente convivial em que se passa o episódio evoca a ocasião de *performance* por excelência da poesia lírica arcaica – tanto mélica, quanto elegíaca e, possivelmente, iâmbica –, bem como suas exortações à bebedeira (CAREY, 2009a, p. 34-5). É certo que a execução de himeneus não estaria *a priori* excluída, dada a véspera do casamento (CALAME, 1997 [1977], p. 85) – nem de outras poesias corais, próprias a ocasiões públicas, uma vez que Clístenes teria sacrificado cem bois e dado uma festa para “todos os sicionenses [*Sikyōníous pántas*]” –, mas a narrativa de Heródoto afirma que as ações de Hipoclides teriam acontecido “depois do jantar [*apò deípnou*]”, “enquanto avançava a bebedeira [*proiōúsēs de tês pōsios*]”, sugerindo o ambiente mais intimista do simpósio (Hdt. 6.129.2). Para detalhes sobre esse tipo de ocasião de *performance* poética, cf. entre outros: WEST, 1974, p. 11-2; BOWIE, 1986; ALONI, 2009, p. 171-8; CAREY, 2009a, p. 32-8; D’ALESSIO, 2009, p. 117; GRIFFITH, 2009, p. 85-90; BRUNHARA, 2012, p. 23-34; HOBDEN, 2013, p. 1-21; RAGUSA, 2013, p. 20-3. Para uma interpretação do simpósio segundo a teoria dos gêneros [*gender theory*], cf. STEHLE, 2009, p. 66-9.

[6] Coisas dignas de menção na cidade [de Corinto] são as restantes ainda dos tempos antigos, embora a maior parte delas tenha sido feita durante o apogeu de uma época posterior. Na ágora – onde está a maior parte dos santuários – há uma Ártemis, de alcunha Efésia, e imagens de madeira [*xóana*] de Dioniso, cobertas de ouro à exceção dos rostos: os rostos foram ornamentados com uma pasta vermelha. Chamam uma de Lísio, a outra de Báqueo.

[7] Eu anoto o que se diz das imagens de madeira. Dizem que Penteu fora violento com Dioniso e ousara fazer outras coisas, até o cúmulo de ir ao Citéron para espionar as mulheres, subindo em uma árvore para contemplar o que faziam. Mas elas, ao notá-lo, arrastaram Penteu de volta para o chão e dilaceraram-no ainda vivo, membro por membro. Depois, conforme o que dizem os coríntios, a Pítia aconselhou-os a encontrar aquela árvore e honrá-la juntamente ao deus: por causa disso, fizeram a partir dela essas imagens. (Paus. 2.2.6-7).³⁹¹

Essa informação deve ser lida à luz da indicação de que o culto de Dioniso era seguramente ativo em Corinto, desde pelo menos a época dos Baquíades – em meados do séc. VIII. Segundo uma tradição perpetuada por esses, o nome do fundador da linhagem, Báquis, estava entre a descendência que podia ser remontada ao próprio Dioniso.³⁹² A rede de associações entre essas importantes figuras do período arcaico apenas reforça o que tem sido aqui sugerido e permite que se defenda o seguinte:

Em todo caso, parece evidente que os tiranos não introduziram nas cidades o culto de Dioniso, mas ampliaram o alcance daquele já existente, inserindo-o no contexto de festividades pan-helênicas nas quais um papel de primeiro plano era recoberto pela *performance* poética. O caso de Sícion é particularmente interessante, porque – por causa da vizinhança cultural que a liga a Corinto, também no culto de Dioniso – atesta a existência de festividades dionisíacas compreendendo concursos poéticos: o mesmo *background* no interior do qual parece possível inserir também o ditirambo de Aríon e o *Hino a Dioniso*. (NOBILI, 2009, p. 22).

A julgar pelos testemunhos, Aríon – além de ter atuado na Magna Grécia e em Corinto (conforme os eventos narrados por Heródoto) – esteve em atividade frequente também no Peloponeso: Helânico, o historiador do final do séc. V mencionado pelo escoliasta às *Aves* de Aristófanes (Schol. Ar. Av. 1403), cita seu nome em *Karneonîkai* – uma lista de vencedores das competições poéticas realizadas durante as festas espartanas chamadas Carneias –, fato que pode ligá-lo à mélica coral de Álcman (séc. VII), como seu pupilo (*Suda*, a. 3886, s.v. *Aríon*), ou ainda à citaródia de Terpandro (primeira metade do séc. VII), como seu adversário

³⁹¹ Cf. Apêndice, p. 176.

³⁹² Cf. NOBILI, 2009, p. 21. Em nota, a autora indica as seguintes fontes: Schol. Ap. Rhod. 4.1212-1214a; Satyr. P.Oxy. 2465, fr. 2 col. ii.

e competidor (Procl. *Chr.* 45).³⁹³ Em todo caso, sendo ele originário de Metimna, é preciso evocar também sua formação na ilha de Lesbos, em meio a um ambiente vibrante de inovação musical que certamente terá sido fundamental para seu desenvolvimento futuro – assim como para o próprio Terpandro, antes dele, e para Safo e Alceu, pouco depois.³⁹⁴

A fim de resumir as múltiplas associações tecidas a partir das narrativas em torno a Aríon – e à fundação de gêneros mélicos corais como o ditirambo e o peã –, levando em conta a rica complexidade desse momento histórico, seria possível recorrer às palavras de uma importante estudiosa sobre o assunto:

Enquanto reflete um mundo conectado de entrelaçamento musical, social e mudança econômica por todo o Mediterrâneo helênico, a lenda de Aríon é, além disso, central para o desenvolvimento da música helênica mais amplamente. Ela implica a transição para a mercantilização da música e da poesia, ou seja, a sua transformação num objeto de valor e de demanda do mercado. É possível sugerir que isso teria sido o início do desenvolvimento de algo como “música popular”, a democratização da música e de sua *performance* que se tornariam tão características da cultura helênica da *performance* no esplendor do séc. V. Isso, por sua vez, vai de mãos dadas com o deslocamento do ditirambo de um contexto geográfico específico e sua homogeneização num estágio inicial. O ditirambo parece tornar-se uma forma de *performance* “global”, um modo musical “transcultural” no interior do mundo helênico, alçando-se além da conexão cívica de um mundo da *performance* em sua conectividade marítima. Longe de estar ligado a uma comunidade particular, ele suplantou formas corais de cultura musical numa região ou *pólis* individual e talvez possa ser nomeado a primeira forma de *performance* deliberadamente helênica. (KOWALZIG, 2013, p. 32).

A partir dessa contextualização geral do ditirambo no período em que Aríon teria estado ativo, cabe a pergunta sobre as mudanças que devem ter se dado nesse gênero poético a

³⁹³ Cf. Apêndice, p. 65; p. 229; p. 205. Diante dessa rede de associações possíveis, vale notar o seguinte: “A Terpandro e às escolas espartanas é atribuída a difusão, entre os séculos VII e VI a.C., de uma onda de renovação poético-musical, representada por uma poesia que inseria relatos míticos em seus cantos culturais em honra aos deuses. Foi esse o caso, por exemplo, de Xenócrito de Lócrida, ativo em Esparta ao fim do século VII a.C., e que (Pseudo-)Plutarco [*de Mus.* 10, 1134e] relata ter sido objeto de disputa entre ser classificado como compositor de peãs ou de ditirambos, pois seus poemas continham ‘temas heroicos e ações’ – o que para a crítica posterior parecia denotar um critério de distinção a favor do ditirambo. Dos poetas possivelmente relacionados a Aríon, Alcman oferece o primeiro testemunho direto de uma poesia coral cultural caracterizada pela presença de mitos heroicos [Alcm. fr. 2a, 95, 96, 97, 102 Calame]. E Terpandro se destaca no movimento de renovação da poesia cultural com sua reforma do *nomos* citaródico, que consistiu essencialmente na introdução de mitos heroicos nessa forma de canto a Apolo [Plut. *Apophthegm. Lac.* 238b].” (OLIVEIRA, 2012, p. 27).

³⁹⁴ Conforme Yatromanolakis (2009, p. 208): “*The supreme skills of singers from Lesbos became proverbial. According to Aristotle, the proverbial pre-eminence of ‘the Lesbian singer’ over others should be connected with the art of Terpander, the first-known Lesbian poet after the possibly earlier obscure figure of Lesches of Pyrrha (or Mytilene). Terpander, as well as Arion of Methymna, were highly talented kitharodes who left Lesbos and took up residence in the Peloponnese. Both Terpander and Arion were credited in later periods with innovations in music and choral dancing respectively. However shadowy some of these figures may be, it seems likely that Alcaeus inherited a vibrant musical and poetic tradition, as reflected in the metres and language he employed in his own compositions.*” Para detalhes sobre a poética eólica, cf. NAGY, 1974; GRIPP, 2015.

fim de tornar possível sua adaptação a essas novas circunstâncias histórico-sociais. Se, por um lado, é lícito admitir que o ditirambo existisse numa forma menos desenvolvida antes desse período – e ainda será necessário levar em consideração essa forma mais arcaica –, por outro, é preciso atentar para as nuances pretensamente introduzidas por Aríon à execução de seus ditirambos. Ainda que não seja imprescindível postular a existência de um indivíduo histórico que atendesse pelo nome de Aríon para justificar e compreender as mudanças por que passou o ditirambo em meados do séc. VII – posto que os testemunhos podem muito bem ter trabalhado com fontes que atribuíam a uma figura lendária os desenvolvimentos efetivamente levados a cabo por uma série de músicos e poetas anônimos nas várias ocasiões de *performance* tendo lugar ao longo de um considerável lapso de tempo –, seria importante considerar as informações que constam nos testemunhos a fim de harmonizá-las da forma mais coerente possível.

Segundo um estudioso do ditirambo,

o novo conteúdo e a nova forma que Aríon deve ter introduzido no gênero ditirambo consiste no fato de que ele abriu o conteúdo meramente dionisíaco dos ditirambos como cantos cultuais em honra a Dioniso – no retorno da vegetação na primavera – e de que recebeu no gênero histórias mitológicas, histórias de heróis, ou seja, de que ampliou o hino e a *narratio*. (ZIMMERMANN, 2000, §11).

Levando essas sugestões em conta, será necessário refletir sobre a forma do ditirambo antes que Aríon propusesse suas modificações – ou seja, antes que esse gênero mélico coral fosse adaptado para suas *performances* em Corinto (e em grande parte do mundo helênico de então), nesse amplo movimento cultural cujas implicações foram bastante profundas para todo o desenvolvimento ulterior dos gêneros poéticos helênicos, principalmente para os dramáticos, como é o caso da tragédia.

3.4. Arquíloco e Dioniso: o ditirambo arcaico, o festival e o *kômos*

Ainda que existam representações pictográficas de coreografias circulares desde os períodos mais recuados da história helênica, é difícil identificar com certeza essas representações a fim de relacioná-las com possíveis *performances* arcaicas de coros ditirâmicos em círculos,³⁹⁵ sendo necessário conservar a análise no interior de certos limites hermenêuticos. Nesse sentido, um dos mais importantes testemunhos sobre a *performance* de um ditirambo arcaico encontra-se na vasta obra de Ateneu (14.24 Kaibel; 628a-b Gulick), com o famoso fr. 120 W de Arquíloco:

Filócoro fala que os antigos, ao libar, não cantam sempre ditirambos, mas, quando libam, celebram – dançando e cantando – Dioniso com vinho e embriaguez, Apolo com tranquilidade e ordem. Pelo menos Arquíloco fala: “pois como liderar a bela canção do senhor Dioniso – o ditirambo – eu sei, minhas vísceras fulminadas pelo vinho.” E Epicarmo no *Filoctetes* dizia: “Não há ditirambo quando bebas água.”³⁹⁶

Escrito em tetrâmetros trocaicos, os dois versos de Arquíloco são a mais antiga menção ao nome do gênero poético ditirâmico – ausente das grandes “enciclopédias” poéticas que são os poemas homéricos e hesiódicos³⁹⁷ –, constituindo um testemunho de incomensurável valor para a compreensão do gênero. Ainda que o fragmento seja curto, algumas informações básicas podem ser extraídas dele e do contexto em que aparece citado por Ateneu: em primeiro lugar, salta aos olhos a relação entre o ditirambo e o consumo exagerado de vinho, numa quantidade que seja capaz de levar à embriaguez – à “fulminação das vísceras pelo vinho” – a fim de abrir as portas da consciência para a manifestação de Dioniso, divindade honrada pelo ditirambo. O reforço obtido pela citação de um verso do *Filoctetes* de Epicarmo, escrito pelo menos um século e meio depois de Arquíloco, intensifica a associação, na medida em que sugere sua permanência ao longo de um considerável lapso de tempo.

³⁹⁵ Cf. HEDREEN, 2013, p. 196.

³⁹⁶ Cf. **Apêndice, p. 12.**

³⁹⁷ Conforme um estudioso da poesia arcaica: « *Outre l’hymne, le péan et le thrène, l’épos connaît en effet un genre lyrique essentiel, l’hyménée. En revanche, on n’y trouve aucune mention du dithyrambe dont l’absence est peut-être due aux hasards de la tradition. Sa dénomination apparaît cependant chez Archiloque, par conséquent dans les années qui suivent immédiatement la fixation par écrit des poèmes homériques.* » (CALAME, 1974, p. 117). Levando-se em conta o quase total apagamento de Dioniso nos poemas homéricos, talvez fosse necessário supor algo mais do que “os acasos da tradição” como causa para a ausência de menções ao ditirambo em Homero. Cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 37-43; SEAFORD, 2006, p. 27.

Em segundo lugar, é preciso atentar para os termos “como liderar... eu sei [*hōs ... exárxai... oída*]”, que oferecem uma compreensão básica da própria *performance* dessa “canção [*mélos*]”. Há a sugestão de que um líder – um *exárkhōn*, como os que são mencionados por Aristóteles – saiba como conduzir um canto coral numa ocasião de culto ou mesmo de simpósio, provavelmente durante uma procissão. Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 9) acredita que a matéria do canto poderia ser improvisada pelo *exárkhōn*, enquanto um refrão tradicional seria cantado por um grupo de “pândegos [*revellers*]”. Zimmermann (1999, p. 487), por outro lado, embora compreenda esse dístico como um testemunho pré-literário, sugere um possível grau de complexidade na execução dessa modalidade tradicional de canto, uma vez que o poeta afirma orgulhosamente saber executar o papel de um *exárkhōn*, ou seja, de um mestre de coro.³⁹⁸

Sobre a palavra *exárkhōn*, tão importante para interpretações do fr. 120 W, convém lembrar que ela aparece literalmente num outro fragmento importante do poeta de Paros. No fr. 121 W, Arquíloco afirma o seguinte: “Eu próprio liderando o peã lésbio ao som do *aulós* [*autòs exárkhōn pròs aulòn Lésbion paiéona*]”.³⁹⁹ Ainda que aqui se trate de outro gênero mélico coral – qual seja, o peã, canto propiciatório e retributivo a Apolo –, o imaginário arcaico em torno dele não é de todo estranho àquele que envolve também o ditirambo – como foi sugerido na comparação entre os mitos etiológicos de cada um deles, nos *Hinos homéricos a Apolo e a Dioniso* (*h.Hom.* 3 e 7), respectivamente –, além de provavelmente envolver uma ocasião de *performance* comparável, na medida em que se dá durante uma festividade pública de culto à divindade específica por meio de cantos e músicas (como a menção ao *aulós* indica bem).⁴⁰⁰ Ainda que esses gêneros mélicos corais não tenham permanecido como exclusividade de Apolo e Dioniso ao longo de toda a Antiguidade, parece seguro considerar que tenham sido exclusivos deles nos períodos mais recuados, como os respectivos mitos etiológicos (acima mencionados) sugerem. É certo que o peã possui especificidades que diferem das características de uma execução do ditirambo,⁴⁰¹ mas vale a pena atentar também para as semelhanças entre eles.

³⁹⁸ Em consonância com essa ideia, Calame (1997 [1977], p. 79, n. 214) já afirmara o seguinte: “*the presence of the expression ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον in the first piece of evidence that we have on this form, in Arch. fr. 120 West, inclines me to think that this song was sung by a single person and the chorus took up certain words as a refrain [...].*”

³⁹⁹ Cf. **Apêndice, p. 12.**

⁴⁰⁰ Para detalhes sobre uma possível função modelar que *performances* do peã podem ter tido para o desenvolvimento da tragédia, cf. NAGY, 2013, p. 250-5.

⁴⁰¹ Segundo um estudioso da poesia arcaica: “*The paeon was usually sung by a male chorus, but the occasions for which adolescent girls performed it nevertheless correspond exactly to its intended purpose. The paeon is defined as a song of propitiation or gratitude, two complementary aspects of the prayer addressed to the gods. Sung as early as the Archaic period for occasions such as battles, banquets, or marriages, it was addressed to*

Em ambos os fragmentos, destaca-se a existência de uma primeira pessoa do singular, de uma *persona* poética que enaltece sua própria capacidade de liderar a *performance* do poema. Um importante estudioso da poesia arcaica já mencionado, John Herington, atentou para a utilização dessa primeira pessoa do singular em inúmeros poemas da época e – evitando as armadilhas do subjetivismo característico das abordagens românticas (de matriz hegeliana) da poesia helênica, como algumas das propostas por Bruno Snell, por exemplo⁴⁰² – esboçou interessantes desdobramentos a partir daí. Herington parte da constatação de que, mesmo tendo sido compostos num momento anterior à ampla difusão da escrita, vários poemas arcaicos de composição oral teriam sobrevivido na memória popular até virem a ser colocados por escrito (no período clássico ou, mais certamente, no período helenístico sob os auspícios dos filólogos alexandrinos). Segundo o autor, isso só teria sido possível por meio de *re-performances* constantes dos mesmos poemas, mantidos assim vivos por meio da repetição – ainda que sempre *em diferença* – na memória oral dessa cultura da canção.⁴⁰³

O argumento do autor avança ainda mais quando ele considera a presença constante da primeira pessoa do singular em grande parte desses poemas retomados em *re-performances* – algo que já estava presente em *Trabalhos e dias* de Hesíodo, por exemplo –, fato que sugere necessariamente um grau de dramatização inicial e, nas *re-performances* consecutivas não mais executadas pelo “próprio poeta”, certo grau de personificação – ou seja, identificação com a *persona* desenvolvida por ele no poema.⁴⁰⁴ E a comparação poderia ser estendida à

Apollo, or to Artemis, both of whom were the protecting gods with power over calamities. Different from the hymn, the paean was at this time a true poetic genre with a content determined by 1) its function of propitiation or gratitude for a misfortune avoided, and 2) by its recipients Apollo and Artemis. The signified of this song will later be enlarged to contain all songs addressed to gods or human beings possessing power to influence events. Morphologically, the paean could assume different forms, as we shall see later.” (CALAME, 1997 [1977], p. 77). Para mais detalhes desse gênero poético, cf. CALAME, 1997 [1977], p. 76-9.

⁴⁰² Para uma crítica dessa abordagem hermenêutica de inspiração intencionalista (ou subjetivista), típica da filologia desde o séc. XIX até meados do XX, cf. entre outros: RÖSLER, 1985; BOWIE, 1986; CORRÊA, 2009 [1998], p. 31-71; IRWIN, 2005, p. 161-2; PUCCI, 2006, p. 23-5; BUDELMANN, 2009a, p. 16-7; RAGUSA, 2013, p. 13-7.

⁴⁰³ Cf. HERINGTON, 1985, p. 41-50. Nesse sentido, o autor comenta: “*There is every reason to suppose not merely that all the archaic and early classical poetry that survived into the Hellenistic age was originally performed orally and before audiences, large or small, but also that most of it was often re-performed subsequent to the first production. Otherwise, what would be the point of the poets’ universal claim, from Homer to Pindar, that they conferred lasting and widespread glory, kleos, on the subjects of their songs? And, indeed, in the era before private reading became a habit, what would be the point of making or preserving a written text at all, if the papyrus was destined only to decay in a closet, voiceless?*” (HERINGTON, 1985, p. 50).

⁴⁰⁴ O fato de que Hesíodo e Arquíloco fizessem parte do repertório tradicional de um rapsodo no fim do séc. V e início do IV (como indicado por Platão, *Ion* 531a1-2; 531c2; 532a5-6) sugere a longa continuidade das execuções de suas poesias, com a consequência de que a primeira pessoa do singular adotada em inúmeras passagens desses poetas necessariamente envolveria algum grau de dramatização por parte dos rapsodos (principalmente quando há autonomeação do poeta no próprio poema). Isso pode ser afirmado mesmo partindo da premissa hipotética – e altamente questionável do ponto de vista das pesquisas contemporâneas sobre composição oral – que *individuos* chamados Hesíodo e Arquíloco teriam composto poemas para se expressar a

iniciação no “amável dom das Musas [*Mouséōn eratòn dôron*]”, fato de que ambos se vangloriam de certa forma em seus poemas.⁴⁰⁵

Sobre a presença da *persona* poética de Arquíloco, notem-se poemas como:

Na lança, para mim, pão sovado; na lança, vinho
Ismárico; e bebo, na lança reclinado.
(Archil. fr. 2 W).

[...] mas vai, com a caneca, através dos bancos da veloz nau
corre e das bojudas jarras arranca as tampas,
toma o vinho tinto desde a borra, pois nós já não mais
sóbrios nesta vigília poderemos permanecer.
(Archil. fr. 4 W v. 6-9).⁴⁰⁶

Em ambos há a presença de uma primeira pessoa – no fr. 2 W, no singular; no fr. 4 W, no plural – que, além de reforçar a associação já suscitada em vários dos poemas aqui analisados entre vinho e poesia no período arcaico, indica que em suas respectivas ocasiões de *performance* o poeta se incorporasse à *persona* poética guerreira de Arquíloco – cujo nome, “líder [*arkhí-*] da companhia [*-lokhos*]”, traz aristocráticas associações bélicas⁴⁰⁷ –, evocando a dramatização de uma situação fática de guerra pouco apta à execução frequente e efetiva desses cantos de caráter tão abertamente simposiástico.⁴⁰⁸ Ainda que esses poemas deem uma ideia básica do tipo de ocasião em que os cantos arquilóqueos podem ter sido executados – sugerindo mesmo a possibilidade de celebrações repentinas em meio a bebedeiras informais em momentos de relaxamento durante alguma campanha bélica⁴⁰⁹ –, vale a pena retomar aquilo que considerava John Herington ao pensar nas possíveis *re-performances* de poemas como esses:

Se Arquíloco sentia-se – e tinha o intuito de se fazer sentir por sua audiência – como se incorporasse outra personagem ou simplesmente como o poeta Arquíloco, quando estava executando um poema em que o “eu” não era

partir de suas experiências pessoais. Para considerações sobre o procedimento poético de autonegação, cf. HORNBLLOWER, 2009, p. 44-5.

⁴⁰⁵ Para mais detalhes, cf. COMPTON, 2006; CORRÊA, 2009 [1998], p. 86-93. Para algo análogo, em referência à obra de Arquíloco, mas também de outros poetas, como Anacreonte e Teógnis, cf. HOB DEN, 2013, p. 22-65 (esp. p. 35).

⁴⁰⁶ Cf. **Apêndice, p. 11; p. 11.**

⁴⁰⁷ Cf. COMPTON, 2006, §9.

⁴⁰⁸ Tal como sugerido por Corrêa (2009 [1998], p. 111), não há dúvida de que os soldados bebessem grandes quantidades de vinho durante as campanhas de guerra, “[m]as é evidente que o seu consumo durante vigílias não era visto com bons olhos e jamais seria liderado por um herói épico. A exortação à bebida, tão frequente nos banquetes, não teria lugar numa vigília noturna.” Para mais detalhes da relação entre embriaguez, militarismo e poesia arcaica – no ambiente de simpósio –, cf. MURRAY, 1991; IRWIN, 2005, p. 43-6; MEIER, 2012, p. 151.

⁴⁰⁹ BOWRA, 1960, p. 8; CAREY, 2009a, p. 33.

identificado, essa é uma questão intrigante: tais poemas deveriam ser tomados como marcas autobiográficas, um tipo de *Confissões verdadeiras* do séc. VII? Essa questão, independentemente de como cada um se sinta inclinado a responder, provavelmente é insolúvel segundo um método estrito. Certo é que qualquer *performance* de tal poema não executada por Arquíloco em pessoa (como as *performances* rapsódicas aparentemente referidas por Heráclito e Platão mais de um e dois séculos respectivamente depois da morte do poeta) será necessariamente uma personificação dramática. (HERINGTON, 1985, p. 54).

Não se pretende oferecer aqui uma interpretação de toda a obra de Arquíloco – ou sequer desses poemas que acabam de ser citados⁴¹⁰ –, pois o interesse da presente argumentação se concentra no ditirambo arcaico. Assim sendo, o que sobressai desses versos – e que poderia ser reforçado por fragmentos de ditirambos posteriores (como o de Píndaro, fr. 70b Snell)⁴¹¹ – é a manifestação de um canto enérgico e extático, certamente executado já em meados do período arcaico.⁴¹² Nesse sentido, o ditirambo – e de forma mais geral, a poesia mélica – revelava-se, em combinação com o vinho, uma forma especialmente eficaz de alterar os estados de consciência do público, distanciando-o de certo modo do *hic et nunc* de suas vidas cotidianas, induzindo-o ao “oblivio das penas” (Hes. *Teogonia* 55) e transportando-o a novos estados de euforia e bem-estar.⁴¹³

Voltando ao fr. 120 W, outra expressão importante para uma compreensão mais profunda do que se encontra em jogo nessas relações é: “as víceras fulminadas pelo vinho [*oínōi synkeraunōtheis phrénas*]”. O fragmento, empregando o particípio de um verbo que deriva da palavra “*kerounós* [raio]”, traz uma provável referência a um evento mítico do nascimento de Dioniso que está, de certa forma, implícito no próprio nome desse gênero

⁴¹⁰ Para uma interpretação, com análise da bibliografia secundária, relativa ao: fr. 2 W, cf. BOWRA, 1960, p. 8; CORRÊA, 2009 [1998], p. 95-103; HOB DEN, 2013, p. 36-8; para o fr. 4 W, cf. BOWRA, 1960, p. 9; CORRÊA, 2009 [1998], p. 103-12. Este livro de Paula da Cunha Corrêa, *Armas e varões: A guerra na lírica de Arquíloco*, apresenta um panorama da parte “bélica” da obra do poeta.

⁴¹¹ Cf. **Apêndice, p. 44.**

⁴¹² Cf. WELLENBACH, 2015, p. 40. A tradição poética que se forma em torno da figura de Arquíloco certamente tem no séc. VII um momento fundacional, sendo possível especular que o *floruit* desse poeta talvez tenha se dado no ano 648 (momento datável a partir de um eclipse do sol mencionado num de seus poemas). A esse respeito, Carey (2009b, p. 152) esclarece o seguinte: “*We can date Archilochus securely to the seventh century BCE on the basis of a fragment of his poetry which alludes to an eclipse of the sun (122.1-4 W).*” No fragmento lê-se o seguinte: “Das coisas, nada é inesperado, nem jurado impossível/ nem surpreendente, agora que Zeus pai olímpico/ de meio-dia fez noite, velando a luz/ do sol brilhante, e então lúgubre terror adveio às pessoas.” No original: “*khrēmátōn áelpton oudén estin oud’ apómoton/ oudè thaumásion, epeidè Zeùs patèr Olympiōn/ ek mesambriēs éthēke nýkt’, apokrýpsas pháos/ hēliou †lámprontos, lygròn† d’ēlth’ ep’ anthrōpous déos.*” Conforme o estudioso: “*There is no reason to doubt that this alludes to a specific event, probably the total eclipse of 648 BCE.*” (CAREY, 2009b, p. 152). Para detalhes da discussão, com a sugestão de outros anos em que o eclipse total poderia ter acontecido, cf. PODLECKI, 1974, p. 6-5. Para uma interpretação do fragmento, cf. CORRÊA, 2010, p. 236-54.

⁴¹³ Cf. GRIFFITH, 2009, p. 93.

poético.⁴¹⁴ O evento é referido em inúmeros poemas e passagens relacionados ao deus, como num fragmento ditirâmico de Píndaro (fr. 70b Snell), numa passagem da *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro (3.4.3), na *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo (4.2.3), entre muitos outros,⁴¹⁵ mas é significativo que seja mencionado na abertura da peça de Eurípides, *As Bacantes* (1-9):

Dioniso

Chego, filho de Zeus, à terra dos tebanos,
Dioniso, ao qual gerou a filha de Cadmo,
Sêmele, auxiliada no parto pelo reluzente fogo.
Cambiando a forma de deus pela mortal,
achego às correntes de Dirce, à água do Ismeno.
Vejo o memorial da mãe fulminada,
ali perto da morada, e as ruínas do palácio
fumegantes do fogo de Zeus – ainda viva a chama –,
imortal ultraje de Hera contra minha mãe.⁴¹⁶

Outras passagens dessa tragédia poderiam ser aduzidas a fim de reforçar a importância da ideia de que o nascimento de Dioniso por meio da fulminação de sua mãe, Sêmele, sob os esplendores radiantes de Zeus, conforme o plano ardiloso de Hera, é fundamental para que se compreenda a própria experiência de contato com essa divindade (como, por exemplo, *Bacch.* 88-98; 242-4; 519-29).⁴¹⁷ O ato de “ser fulminado [pelo raio]”, em seu mimetismo daquilo que teria acontecido com o próprio Dioniso, pode ser compreendido como parte inerente à própria *performance* do ditirambo – à chegada da inspiração poética necessária para se conduzir o canto em honra dessa divindade do êxtase báquico:

É possível deduzir que o domínio da poesia ditirâmica só pode advir de uma lembrança performativa do nascimento de Dioniso, o que inicia o poeta na revelação do deus Ditirambo. Consequentemente, cantar o ditirambo pressupõe a evocação de, e assimilação a, Sêmele e Dioniso: “tendo sido fulminado pelo raio”, o poeta ditirâmico torna-se, por um lado, como Sêmele, dando à luz Dioniso-Ditirambo; por outro, ele assimila-se a Dioniso, cujo nascimento e manifestação como Ditirambo são causados pelo raio de Zeus. O cantor de ditirambos, se almeja produzir um ditirambo encarado como autêntico em sua inspiração religiosa e poética, deve “ditirambizar-se”, ou seja, tornar-se como o deus Ditirambo: a poesia ditirâmica só pode assumir sua forma se o poeta atravessa um processo de dionização. (LAVECCHIA, 2013, p. 60-1).

⁴¹⁴ Segundo o verbete *dithýrambos*, do *Etymologicum Magnum*, além de ser epíteto de Dioniso, o nome “ditirambo” designa o hino em honra a esse deus, “seja por entrar a partir de duas portas [*apò toû dýo thýras baínein*], seja por ter nascido uma segunda vez (a partir da mãe e a partir da coxa de Zeus), de modo a ser o que passou duas vezes pela porta [*ho dis thýraze bebēkós*].”

⁴¹⁵ Cf. **Apêndice, p. 44; p. 124; p. 136.**

⁴¹⁶ Cf. **Apêndice, p. 52.**

⁴¹⁷ Para uma referência às fontes e uma análise desse aspecto do mito, cf. OTTO, 1965 [1933], p. 65-73.

Esse mesmo estudioso sugere ainda as implicações místicas envolvidas pela ideia de “ser fulminado por um raio” (LAVECCHIA, 2013, p. 60-3), mas não é preciso aprofundar essas reflexões aqui.⁴¹⁸ Do que se delineia a partir dos testemunhos relativos a Dioniso, ao ditirambo, ao raio e à embriaguez – além das várias implicações sócio-econômicas anteriormente colocadas em relação com a difusão do culto dionisíaco e das *performances* ditirâmicas ao longo desse período –, sobressai o padrão tradicional de resistência a essas mudanças que o repertório dionisíaco estava aberto a receber em seu seio e a empregar como meio de sua própria difusão.⁴¹⁹

O exemplo paradigmático dessas resistências a Dioniso poderia vir da própria tragédia *As Bacantes*, na qual Eurípides representa o destino brutal que aguarda Penteu e Ágave – membros da família real tebana, primo e tia de Dioniso respectivamente – por se oporem de maneira tão impiedosa quanto intransigente ao advento do culto dionisíaco a Tebas. Em que pesem os argumentos sobre os traços deliberadamente arcaizantes empregados pelo tragediógrafo ateniense⁴²⁰ – a fim, talvez, de remontar ele próprio às origens da tragédia tal como as entendia –, convém notar a amplitude da disseminação desses mitos de resistência a Dioniso, desde relatos do período helenístico até os recuados primórdios da história helênica: na narrativa sobre Icário e a introdução da vinha na Ática ([*Apollod.*] 2.191-2; *Ael. N.A.* 7.28); no próprio mito sobre Penteu e Ágave, resistindo ao deus (*Eur. Bacch.*); no relato de Heródoto sobre Aríon e os piratas (*Hdt.* 1.23-4); no *Hino Homérico a Dioniso*, em que piratas tentam resistir aos poderes da divindade (*h.Hom.* 7); no mito que Diomedes conta a Glauco, sobre o rei trácio Licurgo, que teria perseguido Dioniso e suas bacantes, na *Ilíada* (6.128-44).⁴²¹ Sem mencionar as inúmeras representações pictóricas, será necessário ainda acrescentar um último relato a essa breve lista (que poderia incluir muitos outros): inscrito em mármore no séc. III, o mito menciona o poeta Arquíloco como responsável pela introdução de um culto dionisíaco em sua ilha natal, Paros, contrapondo-se à resistência inicial de seus concidadãos.⁴²²

⁴¹⁸ Para mais detalhes, cf. ainda: DODDS, 1963 [1944], p. xii-xx.

⁴¹⁹ Um tratamento desse tema foi oferecido por Dodds (1963 [1944], p. xxv-xxxiii).

⁴²⁰ Cf. DODDS, 1963 [1944], p. xxxvi.

⁴²¹ Para uma referência a outras fontes sobre a história de Licurgo, vale evocar o seguinte: “*Later writers (and vase-paintings) tell that he was punished with madness, and in his madness killed his own son ([Apollod.] 3.5.7, Hyg. Fab. 132). His end is variously described: he was entombed in a cave (Soph. Ant. 955 ff.), suffered παραγμός by horses ([Apollod.]) or panthers (Hyg.), or cut off his own legs (Serv. on Aen. 3.14).*” (DODDS, 1964 [1944], p. xxv).

⁴²² Segundo um dos primeiros estudiosos a analisarem o monumento: “*The style of the lettering, similar to that of the Marmor Parium, dates the inscription, and therefore the responses and the institution of the shrine, to about the mid-third century B.C.*” (PARKE, 1958, p. 90).

O monumento de Mnesíepes, cuja localização original não pode ser definida com absoluta precisão e certeza,⁴²³ possivelmente foi colocado a princípio no *Archilocheion* de Paros, ou seja, no túmulo monumental de culto heroico [*hērôion*], com fosso ritual [*bóthros*] e altar [*eskhára*], onde Arquíloco era honrado como herói, talvez desde o séc. VI.⁴²⁴ Os textos desse monumento foram originalmente publicados por Kontoleon em 1952. Embora o estado das inscrições seja bastante fragmentário, é possível ler na segunda coluna do monumento (E₁II) alguns oráculos dados a Mnesíepes, sancionando a construção do templo com prescrições cultuais específicas, além de certas informações “biográficas”. Entre elas há um interessante relato mítico sobre a iniciação poética de Arquíloco, a partir de seu encontro com as Musas, cujo arranjo evoca um evento semelhante narrado por Hesíodo nos versos iniciais da *Teogonia*.⁴²⁵

Em todo caso, o que mais interessa à discussão aqui proposta é o conteúdo da terceira coluna (E₁III), cujo texto só se torna relativamente legível a partir do verso 14:

lira
 [15] Arquílo[co
 no começ[o
 durante a festi[vidade
 junto de nós[
 dizem que Ar[quíloco
 [20] improvis[ando
 alguns dos c[idadãos
 ensinando[
 o que havia sido leg[ado
 ordenand[o
 [25] arauto até P[aros
 [?]
 e acompan[ha
 e dos outros[... prepar-]
 tendo cantado os[
 [30] os companheiro[s
 Dioniso[
 espigas de cevada
 uvas verdes[
 figos mel[ados
 [35] ao lúbrico[
 Ditas [essas palavras
 como as tomaram mal os ouv[intes
 muito iâmbico[
 não compreend[endo
 [40] era dos frutos[

⁴²³ Para uma discussão sobre essas questões, cf. NAGY, 2008, p. 63-4; CORRÊA, 2009 [1998], p. 195-6.

⁴²⁴ Cf. OLIVEIRA, 2012, p. 22, n. 45.

⁴²⁵ Para uma interpretação desse relato mítico da “vida” de Arquíloco – e suas possíveis alusões poéticas –, cf. entre outros: PARKE, 1958, p. 92; CORRÊA, 2009 [1998], p. 197; COMPTON, 2006.

o que foi dito para a[
no julgamento [... não depois de muito]
tempo tornar[em-se ... os homens infirmes]
na genitália. [... ter enviado]
[45] a cidade alguns [mensageiros para consultar o oráculo sobre es-]
-sas coisas, o deus [ter dito em oráculo isto:]
“Por que com sentenças inj[ustas
vindes até Pi[to
não há [remédio] antes que[
[50] a Arquíl[oco, servo das Musas, honras sejam ofertadas.]
Proclam[adas essas palavras
lembran[do-se ... dos]
di[tos] daquele[
mui se enga[nand-
[55] Dion[iso]⁴²⁶

A partir do que se reconstitui dessa narrativa fragmentária é possível afirmar que Arquíloco – o “muito iâmbico” “servo das Musas” – promove uma *performance* improvisada (talvez nos moldes do que fica implícito em Archil. fr. 120 W), na qual pode ser que coordenasse um coro [*didáxanta*], durante uma festividade em honra a Dioniso, “o lúbrico [*oipholiōi*]” – cultuado com espigas de cevada, uvas verdes e figos melados. A julgar pelo adjetivo “*iambikóteron* [muito iâmbico]”, provavelmente atribuído ao próprio Arquíloco,⁴²⁷ os cidadãos de Paros não receberam bem o tipo de poesia que ouviam – as menções aos frutos poderiam implicar metonimicamente questões de fertilidade em geral e da natureza em específico, ou, mais provavelmente, revelarem-se metáforas sexuais obscenas – e decidiram puni-lo. Mas a injustiça cometida contra o poeta foi reparada: os cidadãos de Paros foram afligidos por uma enfermidade da genitália e, depois de consultarem o oráculo de Delfos, viram-se constrangidos a restabelecer os cantos de Arquíloco e o culto a Dioniso.⁴²⁸

Paula da Cunha Corrêa, em seu estudo sobre a guerra na poesia de Arquíloco, mostra pouco interesse pelas inscrições que aqui se discutem. A estudiosa afirma o seguinte:

Não há muito o que comentar do início da terceira coluna (E₁III). Parece haver menção a uma festa (17) e algumas citações dos jambos de Arquíloco referentes a Dioniso (31-35). Depois, provavelmente, narra-se em prosa a seguinte lenda e oráculo: os pários, que recusavam uma nova forma de culto a Dioniso que Arquíloco procurava introduzir, ficaram impotentes quando abriram contra o poeta um processo público. Ao consultar Apolo (36-46), souberam que deveriam retirar as acusações contra Arquíloco e respeitar o

⁴²⁶ Cf. **Apêndice, p. 117.**

⁴²⁷ Para informações sobre os jambos de Arquíloco, cf. entre outros: WEST, 1974, p. 22-8; NAGY, 2003, p. 63-6; CAREY, 2009b, p. 152-60.

⁴²⁸ Essa narrativa foi reconstruída nessas mesmas linhas por, entre outros, Parke (1958, p. 93), Podlecki (1974, p. 13), West (1974, p. 24), Corrêa (2009 [1998], p. 199), Compton (2006), Nagy (2008, p. 63-4) e Oliveira (2012, p. 22-3).

novo culto (47-50); o que pode ter sido considerado a causa originária (*aition*) deste culto dionisíaco em Paros (Parke, 1958, p. 94). (CORRÊA, 2009 [1998], p. 199).

O desinteresse da estudiosa pelas inscrições presentes na terceira coluna do monumento de Mnesíepes talvez se deva ao enfoque de sua leitura (qual seja, a *guerra* na poesia de Arquíloco),⁴²⁹ mas aqui convém desenvolver um pouco mais detidamente aquilo que fica implícito nessa passagem. Tal como sugerido na reconstrução obtida diretamente a partir dos fragmentos, Arquíloco parece assumir um papel condizente com aquele de quem se responsabiliza por treinar e executar uma *performance* coral, relativamente improvisada, num contexto cultural em honra a Dioniso. Essas ideias reforçam a imagem que já havia sido esboçada para o poeta de Paros a partir da leitura do fr. 120 W. Ademais, cumpre observar que o relato sobre a resistência à poesia iâmbica do poeta inscreve-o na mesma linhagem de figuras dionisíacas reprimidas por uma moralidade muito estrita – da qual obtêm sua desforra por meio de uma manifestação divina violenta. Essas considerações iniciais, tornadas possíveis a partir da leitura do relato fragmentário da terceira coluna (E₁III), não são de pouca importância para as relações entre Arquíloco, Dioniso, o desenvolvimento do ditirambo e as *performances* mélicas corais – mesmo para o período arcaico, pois, em que pese a posteridade da fonte direta (séc. III), ela pode remontar a tradições da ilha de Paros consideravelmente mais antigas.⁴³⁰

É possível aprofundar ainda mais essas considerações, recorrendo às conexões sugeridas entre ditirambos e *performances* miméticas – a partir das representações de silenos em vasos de cerâmica dos sécs. VII e VI –, segundo as especulações de Guy Hedreen:

Outra afinidade possível entre o ditirambo arcaico e as imagens de silenos é a obscenidade. Na biografia helenística que se ligou a Arquíloco – a partir do santuário ao poeta em Paros –, há traços de um poema de Arquíloco que foi julgado “iâmbico demais” pelos cidadãos de Paros. Apenas a primeira palavra de cada linha do poema ofensivo sobrevive na pedra, mas o que é

⁴²⁹ Outras razões poderiam ser aduzidas para explicar a reticência de Corrêa perante a relação entre Arquíloco e Dioniso ao longo de seu livro. Escamotear a presença de Dioniso na obra de certos autores antigos tornou-se um expediente comumente adotado por pesquisadores contemporâneos desejosos de se contrapor à influência do dionisismo nietzscheano – valendo notar que a autora emblematicamente cita o filólogo/filósofo alemão num momento importante de sua argumentação (CORRÊA, 2009 [1998], p. 69), ainda que somente *en passant*. De modo algo paradoxal, Corrêa avança uma interpretação relativamente “apolínea” da poesia de Arquíloco, clareada do que há de perturbador ou incômodo em seus versos, e, para isso, o ceticismo que emprega ao confrontar as fontes e os testemunhos dos mais diversos períodos lhe oferece meios de colocar em dúvida o escárnio, o riso e a vivacidade proverbialmente dionisíacos dos versos da obra arquilóquea. Sua abordagem anti-biografizante é sinal de certa cautela no tratamento dos textos, mas é difícil definir a partir de que ponto o excesso de cautela pode revelar-se uma limitação para certas leituras.

⁴³⁰ Cf. PARKE, 1958, p. 94.

legível parece quase com certeza ser obsceno. Porque Arquíloco ensinou o poema a um coro (test. 2, col. III, linhas 21-2), ele fica apartado dos iambos do poeta, que não parecem ter sido apresentados por coros. (HEDREEN, 2007, p. 186).

A sugestão é que o ditirambo arcaico poderia também conter traços de obscenidade. Assumindo tal hipótese, esse tipo de *performance* improvisada e lúdica – como presente no fr. 120 W – constituiria o tipo de ambiente perfeito para excessos sexuais e abusos no consumo de vinho que, embora condenáveis da perspectiva de uma moralidade muito estrita, foram imprescindíveis para o desenvolvimento da sociedade arcaica (como, aliás, de inúmeras sociedades ao longo da história humana). Nesse sentido, seria possível imaginar que a ocasião de *performance* desses cantos executados em honra a Dioniso – desde pelo menos o período em que Arquíloco viveu, mas provavelmente muito antes disso – conteria elementos típicos das procissões e pândegas que recebiam o nome de *kômos*. Segundo a definição de um estudioso da métrica arcaica,

[o] *kômos* era geralmente um tipo informal de celebração, frequentemente (mas não exclusivamente) associado com os grupos de pândegas que iam, sob a influência da bebida, visitar *sympósia* ou cantar os seres amados (de ambos os sexos). Há boa evidência interna de que essas canções eram (frequentemente) cantadas em banquetes de celebração. (CAREY, 2009a, p. 31).

O conceito de *kômos* é algo multifacetado e – conforme Steinhart (2007, p. 212) – poderia contar também, entre seus sentidos, com o de “ditirambo”. A sugestão advém de uma consideração desenvolvida a partir da primeira linha dos *Fasti* atenienses – uma inscrição listando vencedores em disputas musicais das Dionísias, cujas informações para os anos entre 473 e 328 sobrevivem (I.G. ii². 2318) – na qual se afirma que “primeiro houve *kômoi* para Dioniso, então tragédias...”. A inscrição indica não apenas a precedência dos coros ditirâmicos, com relação aos demais gêneros poéticos, na realização do festival em honra a Dioniso do ano de 473, mas demonstra que esses coros ditirâmicos podiam ser também chamados *kômoi*. Segundo Steinhart (2007, p. 212), o substantivo *kômos* seria um nome arcaizante para ditirambo e, aplicando tal lição para a leitura da palavra “*Komios*”, inscrita num vaso coríntio representando comastas (do início do séc. VI),⁴³¹ propõe um reforço da ligação entre ditirambo, dançarinos acolchoados, comastas e *performances* miméticas (STEINHART, 2007, p. 212).

⁴³¹ Figuras negras numa copa coríntia para mistura do vinho, c. 590-575. Paris, Musée du Louvre CA 3004. Cf. **Apêndice, p. 253.**

O padrão das representações de *performances* processionais dionisíacas que viriam a se desenvolver a partir de fins do período arcaico em diante – representações em que algum mito relacionado a Dioniso era comumente representado⁴³² – reforça o caráter processional que o ditirambo de Arquíloco provavelmente já trazia em si, sugerindo ainda relações com os comastas e os dançarinos acolchoados representados em festivais em honra a Dioniso – como o que seguramente foi instituído num momento incerto também em Paros. Embora a ilha de Paros não tenha desenvolvido uma produção de cerâmica capaz de legar um testemunho pictográfico desse tipo de mudança, vale a pena lembrar que as imagens produzidas durante esse período na florescente *pólis* de Corinto reforçam essas mesmas associações. Segundo Gregory Nagy:

[A] forma coríntia [de ditirambo] está evidentemente relacionada com a forma de cantar e dançar executada pelos “dançarinos acolchoados [*padded dancers*]” representados na pintura de vasos coríntios arcaicos, que trazem não apenas “dançarinos acolchoados” na companhia de golfinhos, mas até “golfinhos acolchoados [*padded dolphins*]”. Um tema comparável na pintura de vasos atenienses é a imagem de membros da *performance* coral cavalgando golfinhos. (NAGY, 2007, p. 123).

Essas associações – entre Dioniso, ditirambo e golfinhos – são reforçadas para a poesia de Arquíloco quando se leva em conta um outro monumento que é fonte importante para seus versos: o monumento de Sóstenes. Essas inscrições – provavelmente também dedicadas no templo em honra a Arquíloco em Paros, por um ginasiarca do início do séc. I E.C. chamado Sóstenes – trazem informações baseadas nos relatos históricos de um cronista local, Démeas, cuja obra precede a inscrição em cerca de duzentos anos.⁴³³ As peripécias em torno da descoberta e da publicação dessas inscrições são cheias de detalhes dignos de nota,⁴³⁴ embora aqui convenha limitar a abordagem a seu texto inicial, que precede o verso de um interessante epodo de Arquíloco:

[Registrou], pois, Démeas não apenas sobre Pa[ros, mas também]
[sobre aquilo que foi] executado por Arquíloco e a piedade [acerca de]
[todos os deuses] de Arquíloco e o [zelo] acerca da pá-
[-tria. Relembra] todas as coisas executadas pe[lo poe-]
[5] [-ta], muitos e grandes bens
[...] divulgador disso para[
[... re]gistra Démeas cada uma [dessas coisas executa-]

⁴³² Para considerações sobre algumas dessas procissões – bem como de suas representações poéticas e pictóricas mais emblemáticas –, em relação ao ditirambo e a Dioniso, cf. HEDREEN, 2013, p. 187-94.

⁴³³ Cf. PODLECKI, 1974, p. 6.

⁴³⁴ Cf. CORRÊA, 2009 [1998], p. 211-3.

[d]as e escritas por Arquíloco conforme [o arcontado]
 cada e começa de quando primeiro foi arconte Eur[... donde]
 [10] diz que um navio de cinquenta remos dos milésios, embaixadores
 tendo tr[azido até Paros]
 e, retornando para Mileto, foi destruíd[o no estreito]
 de Naxos e se salvou apenas um deles, cujo [nome é Cera-]
 -no, carregado no lombo por um golfinho, e desembarcan[do no]
 [li]to[ral] dos sírios para certa caverna fu[giu e]
 [15] de lá de no[vo veio para] a própria terra; mas a c[averna]
 até agora e[xiste e, por causa daque]le, Ceranei[o é chama-]
 [d]a, e[habita Poseídon Hí]pio ne[la, tal]
 com[o o poeta compôs del]e uma lembrança, dizendo as-]
 [-sim]: “de c[inquenta homens poupou a Cera]n[o] o Híp[io Poseí-]
 [20] [-don].”⁴³⁵

Apesar do estado fragmentário das inscrições que cobrem o monumento, é possível conhecer algo sobre Démeas, suas motivações para registrar a vida e a obra de Arquíloco, bem como detalhes do primeiro evento “público” (de que tinha notícia o próprio Démeas) a ser mencionado pela obra do poeta de Paros. O cronista local explicita que deseja registrar a piedade religiosa e o zelo patriótico de Arquíloco, narrando suas ações e obras, em ordem cronológica (de acordo com uma lista de arcontes), e começa por contar um evento que muito interessa às associações aqui sugeridas para o ditirambo arcaico a partir de poemas e testemunhos relativos ao poeta de Paros: um certo Cerano – a bordo de “um navio de cinquenta remos [*pentēkóntoron*]” que trouxera embaixadores de Mileto até Paros e que, no retorno para Mileto, foi destruído no estreito de Naxos – veio a ser resgatado no lombo de um golfinho, transportado até o litoral dos sírios, de onde pôde retornar para casa. Como se vê, o relato apresenta estranhos paralelos com aquilo que Heródoto narra sobre a vida de Aríon – ainda mais quando se leva em conta a relação que ambos os poetas parecem ter mantido com o ditirambo – e, antes de propor qualquer interpretação apressada sobre esse fato, convém consultar algumas das leituras propostas a esse trecho inicial das inscrições de Sóstenes.

Certos estudiosos do início do séc. XX, como Hiller von Gärtringen e Amédée Hauvette, preocuparam-se sobretudo com a crítica histórica das fontes para a narrativa sobre Cerano, sem se voltarem tanto para seus ecos intertextuais. Constatando que outras fontes antigas mencionavam, de forma talvez independente, o evento relativo a ele,⁴³⁶ tais estudiosos concluíam que provavelmente Démeas teria partido do verso de Arquíloco para desenvolver

⁴³⁵ Cf. **Apêndice, p. 152.**

⁴³⁶ Plutarco (*sol. anim.* 36), que é o único a citar o verso de Arquíloco (fr. 192 W), além de Filarco (81 F 26) e Eliano (*H.A.* 8.3), cujo interesse parece ter se concentrado no aspecto fabular da história (CORRÊA, 2009 [1998], p. 216, n. 17; CORRÊA 2010, p. 211-24).

os traços gerais dessa narrativa fantástica, cujo cunho histórico seria altamente duvidoso (HAUVETTE, 1905, p. 9-11).⁴³⁷

Estudiosos mais recentes, por outro lado, atentaram para a importância das coincidências entre os relatos de Arquíloco e Heródoto, sugerindo considerações que incidem diretamente sobre o contexto histórico em que circulavam as tradições poéticas em questão. Anthony Podlecki, por exemplo, sugere – partindo de reflexões históricas sobre a política externa de Paros, Naxos e Corinto à época de Arquíloco – que o poeta não teria tido relações estreitas com nenhum dos principais santuários apolíneos de então: sua poesia estaria em oposição aberta não apenas à ilha de Naxos (vizinha e inimiga de Paros no Egeu) – responsável por apoiar o santuário de Apolo na ilha de Delos –, mas também à *pólis* de Corinto – responsável por apoiar o santuário de Apolo em Delfos.⁴³⁸ A oposição específica a Corinto, segundo Podlecki, estaria subjacente às “coincidências” entre os relatos sobre Arquíloco e Aríon, sendo motivada antes por um sentimento de competição entre Paros e Corinto do que por alguma pretensa cooperação:

Arquíloco fez reivindicações que foram em dois pontos específicos desafiadas pelo poeta da corte de Periandro, Aríon. “Eu sei como liderar a amável canção do Senhor Dioniso, o ditirambo”, foi afirmado por Arquíloco [fr. 120 W], mas Heródoto (1.23) engoliu a história de que Aríon tinha sido “o primeiro a compor e nomear e ensinar o ditirambo em Corinto”. E parece que todo o episódio do resgate de Aríon pelo golfinho foi inventado por ele para sobrepujar e incrementar a história que Arquíloco contara sobre Cerano. (PODLECKI, 1974, p. 16).

Diante da impossibilidade de definir a data de surgimento do relato acerca do salvamento miraculoso de Cerano por um golfinho – uma vez que o verso de Arquíloco não incide diretamente sobre esse ponto –, vale a pena restringir as considerações apenas àquilo que pode ser seguramente estabelecido a partir da intertextualidade entre a narrativa de Heródoto sobre Aríon e as inscrições de Sóstenes (apoiadas no que escrevera Démeas) em seu

⁴³⁷ As conclusões de Amédée Hauvette, retomando a argumentação de Hiller von Gärtringen, são bastante cétricas e representam claramente a atitude positivista da filologia do séc. XIX: « *Comment ne pas se défier d'ailleurs d'un historien qui enregistrait avec une égale assurance des faits historiques et l'aventure de Koiranos ? Et pourtant, la découverte de M. Hiller von Gärtringen apporte quelques données nouvelles au problème chronologique et biographique qui nous occupe : désormais une saine critique ne saurait affirmer, ce semble, que les chronographes de l'antiquité n'ont fondé leurs calculs, en ce qui concerne Archiloque, que sur des concordances vagues et des combinaisons arbitraires ; une tradition, mêlée sans doute d'erreurs et de légendes, s'est de bonne heure fixée dans la patrie même du poète, et il n'est pas juste de soutenir que l'érudition alexandrine ait eu tout à faire pour reconstituer, ou mieux pour imaginer de toutes pièces, une biographie chronologique d'Archiloque.* » (HAUVETTE, 1905, p. 11).

⁴³⁸ Essas sugestões de Podlecki contrariam a opinião de Parke (1958, p. 94) no que diz respeito a uma pretensa cooperação entre Arquíloco e a Pítia de Delfos.

relato sobre Cerano. Em primeiro lugar, é de se notar a evidente convergência de significado entre cada um dos salvamentos de um desastre acontecido durante uma viagem marítima, a partir da intervenção de um golfinho. O valor que essas representações tinham para o imaginário helênico arcaico e clássico tem sido sugerido a partir de inúmeros testemunhos poéticos, históricos e pictográficos da época, sendo correto ver entre as questões aí implicadas as seguintes relações: a expansão geográfica por meio de viagens marítimas, com seus atritos e relacionamentos; o incremento do contato comercial, com seus riscos e possibilidades; um movimento de difusão cultural, com seus choques e maravilhas. As implicações de tais representações são especialmente significativas – quando se leva em conta a disseminação de produtos tão característicos da civilização helênica da época, como a cerâmica e o vinho –, para os cultos que se popularizavam (como os de Dioniso e Apolo) e os gêneros poéticos ligados a eles (como o ditirambo e o peã).

Nesse sentido, não é de se ignorar o fato de que um embaixador de Mileto, chamado Cerano – embarcando em Paros, uma ilha onde o ditirambo de Arquíloco provavelmente já era executado em *performances* cujos traços gerais deviam coincidir com aquilo que se vê em certas representações na cerâmica da época –, tenha sofrido um naufrágio no estreito de Naxos – ilha cujas relações com Delos indicam que nela haveria amplo conhecimento dos peãs executados em honra a Apolo – e, após seu resgate por um golfinho (animal relacionado tanto a Dioniso quanto a Apolo, como se averigua em *h.Hom.* 7 e 3, respectivamente), tenha sido levado até o litoral dos sírios, na Palestina, para daí retornar até Mileto. O fato de que um santuário a Poseidon Hípio seja mencionado ainda em existência (pelo menos até a época de Démeas, no séc. III), no interior da caverna que teria abrigado Cerano depois do salvamento pelo golfinho – e que por isso era chamado Ceraneio –, reforça as implicações religiosas do evento.⁴³⁹ Em todo caso, o que essa importante narrativa legada pelas inscrições do monumento de Sóstenes indica é a existência de uma rede de contatos culturais – diplomáticos, comerciais, religiosos e poéticos – ao longo de todo o Egeu: de Mileto a Paros e Naxos, chegando até a Palestina.

Acerca dessa rede de contatos culturais, um importante estudioso da mobilidade na Antiguidade desenvolve considerações que são aqui de grande interesse, ainda mais porque

⁴³⁹ Usener (1889, p. 149), valendo-se da localização para a gruta do Ceraneio que é apontada por Plutarco (*Mor.* 985a) – i.e., na ilha de Siquino – e relacionando-a com um antigo culto a Dioniso numa gruta em Naxos (Porph. *De antro* 9), sugere que o deus aí cultuado não seria Poseidon, mas Dioniso – em sua manifestação invernal. Corrêa (2010, p. 220, n. 22) afirma que Stebbins criticou devidamente tal interpretação, à p. 63 do livro *The Dolphin in the Literature and Art of Greece and Rome* (1929), mas não se teve aqui acesso a esse livro.

não se baseiam no relato sobre Cerano e em nenhum momento o mencionam, partindo de dados independentes (sobretudo arqueológicos). Segundo o autor:

A costa do Levante [Palestina] tinha uma geografia humana distintivamente mediterrânica, uma corrente de ecologias interconectadas por transporte marítimo costeiro. O efeito das pressões em direção a uma intensificação de tal sistema conduziria aqueles que o empregavam a estender o número de microrregiões ligadas a um padrão redistributivo, por meio de um alargamento do alcance das comunicações. Em outras palavras, navios fenícios foram mais longe com mais frequência em busca de recursos cada vez mais valiosos. Por terra, tal efeito foi limitado pela inércia da fricção: por mar, as limitações eram consideravelmente menores. O resultado concreto foi o fenômeno que se conhece como a expansão fenícia, a fundação de Gades e Cartago, o desenvolvimento de uma *koiné* através do Mediterrâneo que se está começando a compreender cada vez melhor a partir da evidência arqueológica, sobretudo da costa sul da Espanha e da Sardenha. Ao fim, quando o efeito alcançara sua maior e mais formal extensão, vê-se a frota fenícia como um recurso militar colocado à disposição do poder persa. É difícil resistir à tentação de atribuir à mesma mudança circunstancial de plano de fundo os vigorosos movimentos dos povos helênicos do Egeu através do mesmo mar pelas mesmas rotas, compreendidos nos sécs. VIII e VII e responsável por criar o meio da *apoikía* (colonização helênica). (PURCELL, 1990, p. 39-40).

Como se nota, as “coincidências” entre os relatos sobre os salvamentos miraculosos por golfinhos, tanto de Aríon [*Ariōn*] quanto de Cerano [*Koíranos*], para além de possíveis rivalidades entre as cidades de Corinto e Paros, indicam um movimento cultural mais amplo que envolve diferentes áreas da vida na sociedade arcaica entre povos de regiões tão distantes quanto a Ática (Atenas), o Peloponeso (Sícion, Corinto e Esparta), a Magna Grécia (Siracusa e Tarento), as ilhas do Egeu (Paros, Naxos e Lesbos), a Jônia (Mileto) até o litoral dos sírios, na Palestina. E todas essas regiões conectam-se a partir de relatos que lidam com a difusão de um produto cultural, o ditirambo, a partir de suas associações religiosas (com Dioniso), comerciais (com o vinho e a cerâmica) e poéticas (com outras *performances* corais, como o peã). O resultado dessa rede de associações culturais através de vastas regiões geográficas necessariamente pressupõe a mobilidade de poetas – como Téspis de Atenas, Epígenes de Sícion, Aríon de Metimna, Álcman de Esparta, Terpandro de Lesbos, Arquíloco de Paros e (por que não?) Cerano de Mileto –, além do estabelecimento de festivais musicais e santuários sagrados, nos quais vários poetas e comunidades se manifestavam e entravam em contato. Todos esses fatores certamente contribuíram, desde pelo menos meados do séc. VII, para

formar uma espécie de *koiné* poética, que desenvolveu uma dicção poética cada vez menos local e mais pan-helênica.⁴⁴⁰

Ainda que muitos estudiosos se mostrem céticos quanto à possibilidade de estabelecer liames históricos entre os diferentes gêneros poéticos – principalmente entre as personalidades responsáveis por seu desenvolvimento no período arcaico, como é o caso de muitos dos poetas aqui estudados⁴⁴¹ –, é possível atentar para determinados padrões e “coincidências” nos mais diversos poemas, fragmentos e testemunhos dessa época a fim de se sugerirem associações significativas para a compreensão dessa realidade e seu contexto social. Nesse sentido, vale a pena levar em conta o que afirma Mark Griffith, depois de ter mencionado vários poetas – mais ou menos lendários – que poderiam estar relacionados às origens do drama trágico:

Em cada um desses casos, será prontamente acordado que o poeta em questão provavelmente nunca compôs um drama que atenienses do séc. V, ou Aristóteles no séc. IV, se eles por ventura o vissem ou o lessem, chamariam de uma verdadeira *tragōidia*. Um arconte ateniense poderia “não conceder um coro” para nenhum deles. Por outro lado, é bastante provável que vários deles compuseram e dirigiram – uma hora ou outra – *performances* sobre assuntos míticos ou históricos e locais durante um festival ou na corte de uma elite proeminente, segundo um modo que envolvia um coro e um “líder [*exárkhōn* ou *khoragós*]”, e talvez também um “ator/ respondedor/ intérprete [*hypokrités*]”, quer algum tipo de execução mimética de cenas, diálogos e ações tenha tido lugar ou não. Certamente nenhum desses poemas/ dramas (como deveriam ser nomeadas tais *performances*?) envolvia a combinação requerida de alternâncias regulares de passagens faladas e cantadas, um auleta paramentado, máscaras, entradas e saídas etc., tudo aquilo que as qualificaria como (verdadeiras) *tragōidiai*. Talvez elas pudessem ser chamadas de “lírica coral dramática” ou “lírica mimética” – mas tais termos não existiam no sistema classificatório helênico: apenas “ditirambo”, “tragédia” e “comédia”. Para autoridades tardias, contudo, tais textos ou *performances* aparentemente se assemelhavam a uma “tragédia”, pelo menos em algum sentido geral o bastante para serem assim classificadas. (GRIFFITH, 2008, p. 65).

Na “arqueologia do drama” que tem sido aqui proposta, a partir de inúmeros testemunhos antigos e suas interpretações modernas, sobressaem as associações entre as *performances* mélicas corais – certamente miméticas, num sentido lato, e provavelmente

⁴⁴⁰ Cf. D’ALESSIO, 2009, p. 127.

⁴⁴¹ Martin West (1974, p. 37), por exemplo, afirma o seguinte: “*In the last resort, however, it remains impossible to define the exact historical relationship of the genres. The evidence of Boeotian, Laconian, Corinthian, Attic and East Greek vases indicates that grotesque choruses of various kinds – fat and phallic men, satyrs, animals – were widely known in Greece in the archaic period. [...] But in most cases we do not know and cannot guess what festivals they appeared at; the fact that at Athens they function in dithyramb, comedy and satyr-play should warn us against hoping for a single answer.*” Cf. ainda: ELSE, 1965, p. 31.

também num sentido estrito –, a difusão dos cultos populares, a ampliação das atividades comerciais, a ascensão de novas camadas sociais, a mudança nos regimes políticos, a abertura para novas manifestações culturais, bem como os amplos movimentos de resistência que tentaram reagir a essas mudanças. Não é por acaso que, em inúmeros desses testemunhos antigos, tais movimentos de abertura e alargamento dos limites culturais tradicionais tenham sido acompanhados por manifestações declaradas de oposição a eles. A dinâmica de todo desenvolvimento cultural se dá de forma dialética entre as forças opostas da tradição e da inovação, de modo que a tensão percebida no interior de muitos desses testemunhos – em suas manifestações tanto poéticas e textuais quanto pictográficas e monumentais – se deve em parte à própria lógica do contato entre várias culturas (e subculturas) que, cooperando mutuamente ou digladiando-se, tentam se desenvolver e se afirmar.⁴⁴²

Para além dessas razões de ordem sociológica, a frequência com que a oposição se manifesta a inúmeros pontos relacionados ao movimento aqui delineado, sobretudo em suas múltiplas relações com Dioniso, pode ser explicada a partir de motivações morais e psicológicas. Os mitos de resistência a Dioniso parecem trabalhar a difícil relação dialética implícita a fenômenos dúbios da alçada do deus – a embriaguez (levando à sociabilidade ou à dissensão social), a sexualidade (como signo da fertilidade ou da imoralidade) e o êxtase (como manifestação de piedade religiosa ou de descontrole irracional), entre outros. Nesse sentido, tais mitos ofereceriam representações paradoxais de algo inerente à mentalidade dividida e hesitante dos membros dessa sociedade como um todo.⁴⁴³ Isso provavelmente também explica o caráter forasteiro de Dioniso, na medida em que esse *status* se revela uma condição importante para os mitos representando a resistência a um culto tão estranho – e, ainda assim, tão imprescindível – quanto o desse deus que vem sempre de fora.⁴⁴⁴

O padrão de uma divindade forasteira, sendo introduzida numa dada região contra a vontade de seus habitantes anteriores, será repetido em inúmeras outras narrativas relacionadas a Dioniso, seu culto e figuras afins a eles. Isso, contudo, não quer dizer, como

⁴⁴² Em sua análise do desenvolvimento do ditirambo, D'Angour (1997, p. 337, n. 42) afirma: "*The tension between tradition and innovation is a feature of Greek music from its earliest mention in Homer. [...] Anxiety about innovations is often assuaged by assimilating them to the past; the 'shock of the new' is thus absorbed, but historical memory is distorted.*"

⁴⁴³ De acordo com Dodds (1963 [1944], p. xvi): "*To resist Dionysus is to repress the elemental in one's own nature; the punishment is the sudden complete collapse of the inward dykes when the elemental breaks through perforce and civilisation vanishes.*"

⁴⁴⁴ Para mais detalhes desse caráter ambíguo, cf. OTTO, 1965 [1933]; DODDS, 1963 [1944], p. xl-l; OSBORNE, 1987, p. 189-192; SEAFORD, 1994, p. 251-7; CSAPO, 1997, p. 255; p. 264; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 152-4; ROTHWELL, 2007, p. 15-7.

acreditaram alguns estudiosos modernos do assunto,⁴⁴⁵ que essa divindade seria necessariamente estrangeira – de origem trácia ou oriental –, e sim que seu culto “autóctone” se desenvolveu em contraposição à resistência apresentada por aqueles que não tinham interesse em sua disseminação e aumento de influência.⁴⁴⁶ As perguntas colocadas por Dabdab Trabulsi no início de seu estudo sobre o fenômeno do dionisismo entre os povos helênicos até o fim do período clássico podem ser aqui retomadas com proveito:

[S]erá que desejar jogar Dioniso do lado “bárbaro” seria uma vontade da *pólis* de afastar um certo lado irracional? Ou ainda: Dioniso teria forçado seu caminho no mundo divino que se (re)organizava durante o arcaísmo através da luta dos camponeses que, salvando suas crenças de cair do lado “bárbaro”, salvavam-se a si mesmos de cair no campo (em formação) dos estrangeiros-bárbaros-escravos, resistindo assim à tentativa dos *áristoi* de afastá-los da cidadania? De que maneira e em que medida o dionisismo pode funcionar como uma religião popular? (DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 35-6).

Diante da série de associações aqui delineadas, tudo indica ser permitido considerar que linhas gerais para um esboço de resposta a tais indagações tenham sido propostas de maneira articulada a partir das fontes antigas e de sua interpretação com considerável apoio na bibliografia secundária. O maior interesse da presente investigação diz respeito ao desenvolvimento de uma forma de drama anterior à instituição dos concursos dramáticos e, nesse sentido, visitar a tradição de *performances* corais na Ática, no Peloponeso, na Magna Grécia e nas ilhas do Egeu foi uma das maneiras de sugerir de que modo a poesia arcaica pôde se desenvolver de maneira interconexa – ao longo das várias regiões de cultura helênica –, como se constatou em inúmeros dos testemunhos poéticos, textuais e pictóricos analisados.

⁴⁴⁵ O principal defensor dessa ideia, ainda no séc. XIX, foi Erwin Rohde (1894, p. 295-326), embora ela tenha se mantido ao longo dos sécs. XX e XXI entre estudiosos tão diferentes quanto Ridgeway (1910, p. 24-5), Dodds (1963 [1944], p. xx-xxv), Jeanmaire (1970, p. 22-56), Eudoro de Souza (1986a, p. 74) e Oliveira (2012, p. 19).

⁴⁴⁶ Walter Otto (1965 [1933], p. 58), antes da decifração do linear B e da descoberta de que di-wo-ny-so-jo [Dioniso] encontrava-se entre os nomes listados pelos tabletes micênicos (Xa 06), já defendia o caráter helênico do culto a essa divindade (PALMER, 1965, p. xx-xxi). Sobre as descobertas advindas com a decifração do linear B, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 74-80 (sobre a antiguidade de Dioniso, esp. p. 77-8).

3.5. Homero e as origens da poesia helênica

As *performances* corais não esgotam a lista dos candidatos a predecessores dos gêneros dramáticos para algumas das teorias sobre suas origens. Segundo indicações de pensadores refletindo sobre isso na própria Antiguidade, como Platão e Aristóteles, talvez fosse necessário remontar para além do ditirambo e do fenômeno do dionisismo a fim de esboçar outra arqueologia possível do drama. Não causa surpresa o fato de que tais teorias pretendam apontar Homero e suas longas epopeias cantadas em hexâmetros como os verdadeiros predecessores não apenas do drama, mas de tudo aquilo que veio a ser criado pelos poetas helênicos posteriores.

Sócrates – num aparente deslocamento terminológico que se tornou um dos mais famosos da *República* de Platão, em seu décimo livro⁴⁴⁷ – passa a falar de Homero e dos poetas trágicos genericamente, como se fossem todos comparáveis sob uma etiqueta de “poetas miméticos”, e sugere que, no tocante à tragédia [*tragōidían*], Homero seria “seu comandante [*tòn hēgemóna autēs Hómēron*]” (*Rep.* 10.598e). Na derradeira acusação que o filósofo faz contra a poesia mimética de modo geral, Homero é mais uma vez destacado como “o primeiro dos tragediógrafos” e está destinado a ser definitivamente evitado pelos praticantes da dialética socrática (nos moldes do que é proposto ao longo da *República*):

Então, ó Glauco, quando acaso te encontrares com admiradores de Homero, afirmando que esse poeta foi o educador da Hélade e que, com relação à administração e à educação das ações humanas, é digno tomá-lo, aprendê-lo e viver dispendo toda a vida em conformidade a esse poeta, é preciso beijá-los e saudá-los como pessoas que são tão excelentes quanto possível, e conceder-lhes que Homero é o maior dos poetas [*poiētikótaton*] e o primeiro dos tragediógrafos [*prōton tōn tragōidopoiōn*], mas saber que somente se deve receber de poesia na cidade os hinos aos deuses [*hýmnois theoís*] e os encômios aos homens de bem [*enkōmia toís agathoís*]. Se, ao contrário, admitires a Musa prazerosa [*hēdysménēn Moûsan*] na mélica ou na épica [*en mélesin è épésin*], prazer [*hēdonē*] e dor [*lýpē*] serão os reis de tua *pólis*, em lugar da lei e deste princípio que, por comum acordo, sempre foi considerado o melhor, o *lógos*. (*Rep.* 10.606e-607a).⁴⁴⁸

Aristóteles, embora apresente uma perspectiva muito mais moderada sobre a relação entre a poesia mimética e a filosofia (*Poet.* 9.1451a36) – atentando, inclusive, para a possível importância prática que os poetas podem desempenhar –, também afirma a precedência de Homero sobre os desenvolvimentos dramáticos posteriores. É interessante notar que, mesmo

⁴⁴⁷ Para uma discussão da passagem, com indicações de bibliografia secundária, cf. SILVA, 2015, p. 92-112.

⁴⁴⁸ Cf. **Apêndice, p. 90.**

dividindo a poesia entre o sério [*tò spoudaïon*] e o cômico [*tò geloïon*], o estagirita fale de Homero como um poeta “completo”,⁴⁴⁹ representante de ambas as modalidades poéticas:

Assim, tanto com relação a poemas sérios [*spoudaîa*] Homero foi o maior poeta [*málista poiētēs*] – pois não apenas fez poemas, mas também mímeseis dramáticas [*miméseis dramatikàs*] – como também primeiro delineou o arranjo da comédia – dramatizando não a invectiva, mas o cômico. Pois o *Margites* tem um análogo, assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias, assim também aquele está para as comédias. (*Poet.* 4.1448b33-1449a1).⁴⁵⁰

Nessa linha aberta por Aristóteles, seria possível apontar uma série de paralelos do ponto de vista da construção do *mýthos* [enredo], do emprego de estratégias narrativas e de elementos lendários, como alguns estudiosos modernos sugerem com razão. Rutherford (1982), por exemplo, levando em consideração alguns pontos da *Poética*, demonstra a importância dos momentos épicos em que os personagens tomam conhecimento – prévio, súbito ou posterior – sobre os eventos irreversíveis de uma trama e suas implicações trágicas, sugerindo que a epopeia compartilharia elementos fundamentais do enredo trágico. Nessa mesma linha, Herington (1985, p. 141-2) explicita outros elementos compartilhados por ambos os gêneros poéticos, tais como a seriedade, uma ação concentrada no *hic et nunc* do enredo e o emprego do suspense, por meio do ritmo da ação. Na opinião desse estudioso:

[...] parece provável que a origem da tragédia *como ela é conhecida* (tragédia como exemplificada nos dramas supérstites, o que até um ponto considerável, embora não completamente, coincide com o tipo de tragédia recomendada por Aristóteles) deve ser datável do momento em que algum tragediógrafo decidiu adaptar técnicas homéricas, ainda que hesitantemente, para a realização dramática da herança mitológica helênica de modo geral. (HERINGTON, 1985, p. 138).

Ainda assim, outras correntes de interpretação antiga poderiam ser acrescentadas àquelas iniciadas na Academia e no Liceu, como, por exemplo, aquela que esboça Díon Crisóstomo (33.11), ao atentar para a função modelar de Homero, fundamental para tudo aquilo que viria a se ligar a uma forma encomiástica de poesia, enquanto Arquíloco seria o verdadeiro modelo das invectivas cômicas. Por outro lado, há também Evânncio (*De fabula* 1.5), que via na *Ilíada* um poema modelar para as tragédias e, na *Odisseia*, um poema modelar para as comédias.⁴⁵¹ Desenvolvendo uma compreensão afinada a um entendimento

⁴⁴⁹ Para detalhes sobre essa relação, cf. HERINGTON, 1985, p. 133-8.

⁴⁵⁰ Cf. **Apêndice, p. 102.**

⁴⁵¹ Cf. **Apêndice, p. 202.**

próximo a esse, Pseudo-Longino, em *Sobre o sublime* (9.1), considera que a qualidade de Homero na *Ilíada* seria uma grandeza natural [*tò megalophyés*], enquanto na *Odisseia* demonstraria um gosto por histórias típico da velhice [*en gérai tò philómython*], fato que aproximaria esse poema de uma espécie de comédia de costumes [*kōmōidía tís estin ēthologouménē*] ([Longin.] 9.11; 9.15).⁴⁵²

Em todo caso, será necessário compreender quais aspectos da poesia homérica teriam levado esses e outros pensadores – alguns bastante próximos do fenômeno sobre o qual se propunham a pensar, como é o caso de Platão e Aristóteles – a considerar Homero um poeta trágico, ou antes, o primeiro dos poetas trágicos. Um aspecto importante, presente já no famoso argumento do livro 3 da *República* de Platão (392c-394b), é o emprego de mimese nas partes dialogadas da *Ilíada* e da *Odisseia*, quando o próprio poeta assume a palavra e a postura de uma das personagens. Essa característica da poesia homérica é relativamente condenável da perspectiva apresentada por Sócrates na passagem supracitada, uma vez que aproxima demais o público das ações mimetizadas, só podendo ser admitida em pequenas quantidades e na representação do “homem bom [*agathós*]” (*Rep.* 3.397e).⁴⁵³ O que aparece condenável dessa perspectiva é compreendido por Aristóteles como um dos grandes méritos da poesia de Homero: embora esse poeta empregue tanto mimese quanto narrações (*Poet.* 3.1448b-20-22), ele restringe a própria fala ao mínimo possível, dando a precedência à expressão das personagens (*Poet.* 24.1460a5-11). Conforme um estudioso das *performances* poéticas antigas:

Platão, Aristóteles e outros habitualmente pareiam a arte do rapsodo e a do ator, assim como eles habitualmente pareiam a épica homérica com a tragédia. Uma semelhança óbvia entre as duas artes é que ambas envolvem uma talentosa apresentação de versos trazidos de memória, de um modo que pudesse ser audível a grandes multidões de pessoas; até certo ponto, a apresentação era reforçada por movimento corporal, embora os rapsodos de todos os tempos naturalmente devam ter feito muito menos uso disso do que o ator. (HERINGTON, 1985, p. 51).

Da perspectiva formal das *performances*, não há dúvidas de que ambos os gêneros poéticos – a poesia épica de Homero, apresentada por rapsodos, e a poesia dramática da tragédia, apresentada por atores e por um coro – envolviam um grau de mimese comparável, na expressão tanto oral quanto gestual das personagens, sendo compreensível a razão pela

⁴⁵² Cf. GRIFFITH, 2008, p. 63.

⁴⁵³ Para detalhes dessa interpretação, com algumas indicações bibliográficas, cf. SILVA, 2015, p. 68-72.

qual os pensadores antigos sugeriram suas primeiras analogias.⁴⁵⁴ Partindo dessas indicações, contudo, seria necessário indagar até que ponto – da perspectiva também do conteúdo – as tragédias seriam “fatias dos grandes banquetes de Homero [*temákhē ... tōn Homérou megálōn deípnōn*]”, conforme a emblemática expressão que remontaria a Ésquilo, segundo Ateneu (8.39 Kaibel; 347e Gulick).⁴⁵⁵

Entre os estudiosos que pretenderam enxergar na tragédia uma manifestação poética relacionada ao culto dos mortos, foi uma estratégia comum atentar para a presença de elementos fúnebres em Homero, como, por exemplo, o *agōn* em honra de Pátroclo no canto 23 da *Ilíada* (257-897). Um autor como Ridgeway (1910, p. 32-9) verá nessas competições em honra ao morto – competições que, na passagem aludida da *Ilíada*, assumiam um caráter atlético, embora pudessem ser também poéticas, conforme o estudioso⁴⁵⁶ – as primeiras manifestações daquilo que viria a ser institucionalizado posteriormente como as competições dramáticas, durante o festival das Grandes Dionísias em Atenas, por exemplo. Analisando essa mesma cena, Nagy (1999 [1979], p. 116-7) atenta para elementos que poderiam ser interpretados como rastros de rituais constitutivos de um pan-helenismo ainda incipiente – como indicam as canções de lamentação (*Il.* 23.12-7), a oferta de mel e óleo (*Il.* 23.170) e a libação de vinho (*Il.* 23.218-21) –, sugerindo uma possível relação deles até mesmo com cultos a heróis. Segundo o autor, esse tipo de *agōn* durante uma celebração fúnebre estaria na base não apenas de competições poéticas, mas inclusive dos próprios jogos pan-helênicos.⁴⁵⁷

Além disso, certas considerações sobre a perspectiva adotada nos poemas homéricos acerca da poesia em geral tentaram notar a presença das mais diversas *performances* poéticas aí retratadas. Essas considerações partiram – umas mais, outras menos – da ideia de que outros gêneros poéticos estariam subjacentes às epopeias homéricas e, nesse sentido, lidavam com a seguinte ideia:

Uma forma épica única teria se desenvolvido a partir de múltiplas formas líricas no interior de um quadro *social* de interação entre o responsável pela

⁴⁵⁴ Cf. GOULD, 1983, p. 41.

⁴⁵⁵ Para desdobramentos a partir dessa expressão, levando em conta as tragédias áticas supérstites, cf. GOULD, 1983, p. 32-8. Seaford (1994, p. 275-80) nega que a tragédia tenha relações diretas com a épica, tanto da perspectiva temática quanto da mimética. Contudo, um trabalho como o de Lorena Lopes da Costa (2016), principalmente em sua primeira metade (até a p. 221), sugere de que forma algumas tragédias áticas – executadas durante a Guerra do Peloponeso – atualizam a herança épica, modificando concepções em torno da figura do herói.

⁴⁵⁶ Nas palavras do autor: “*It is now clear that athletic feasts, contests of horsemanship, and tragic dances are all part of the same principle – the honouring and appeasing of the dead.*” (RIDGEWAY, 1910, p. 38).

⁴⁵⁷ Cf. NAGY, 1999 [1979], p. 117. Vale lembrar que a hipótese de um movimento pan-helênico iniciado no séc. VIII – e aprofundado nos séculos seguintes – é fundamental para a interpretação de Nagy da cultura helênica como sistema (NAGY, 1999 [1979], p. 7).

performance e a audiência. No ápice dessa forma épica – assim vai o raciocínio – deveríamos esperar que vários estágios dessa evolução estariam visíveis nas várias referências ao quadro social. O ponto é o seguinte: quando a épica encara a épica, ela é forçada a falar sobre si mesma em termos que são ao mesmo tempo ainda cabíveis para a lírica também. (NAGY, 1974, p. 10-1).

Levando em conta essa presença “silenciosa” de gêneros líricos na própria epopeia – em termos de conteúdo e representação –, uma primeira classificação foi proposta e desenvolvida por Diehl (1940, p. 106-14), servindo de partida também para o arranjo delineado por Calame (1974, p. 116-7). Em ambas encontra-se um gênero mélico coral – chamado na Antiguidade *thrênos* – que recebeu uma razoável importância em vários tratamentos sobre as origens da tragédia. *Performances* dessa modalidade coral estão presentes tanto na *Ilíada*, durante as cerimônias fúnebres de Héctor (24.720-776), quanto na *Odisseia*, quando se mencionam os cantos fúnebres em honra de Aquiles (24.50-75).⁴⁵⁸ Levando em conta o interesse de uma “arqueologia do drama”, foi sugerido que o *thrênos* em honra a Héctor continha traços de uma *performance* cantada em que certas personagens assumiam sua liderança, sendo por isso descritas com palavras relacionadas ao campo semântico de *exárkhōn*: “*thrénōn exárkhous* [líderes dos *thrēnoi*]” (*Il.* 24.720-1).⁴⁵⁹ Da mesma forma, o *góos* [lamentação] entoado em honra de Pátroclo, também na *Ilíada* (18.49-51; 18.314-6), é executado numa *performance* que tem por líder Tétis – entre as náíades – e Aquiles – entre os demais aqueus.⁴⁶⁰

A importância da palavra *exárkhōn* (e outras afins) – notada já por Aristóteles (*Poet.* 4.1449a10), provavelmente em conexão com Arquíloco (fr. 120-1 W) – ganha um relevo ainda maior quando se leva em conta essa passagem da *Ilíada* para que se compreendam essas apresentações arcaicas de poesia coral, potencialmente relacionadas à origem do drama.⁴⁶¹ Além disso, não é de somenos importância o fato de que na passagem em que o *thrênos* em honra a Aquiles é mencionado, as cinzas do herói venham a ser depositadas numa “ânfora dourada [*khryseon amphiphorêa*]”, dada a Tétis como “um presente de Dioniso [*Diōnysoio dè dôron*]” (*Od.* 24.73-5): a óbvia associação presente nessa passagem é entre o deus do vinho e a morte, tal como se tornará emblemático para os séculos vindouros da evolução na imagem

⁴⁵⁸ Para detalhes sobre essas passagens, cf. entre outros: DIEHL, 1940, p. 99-102; p. 112-3; CALAME, 1997 [1977], p. 82; NAGY, 1990, p. 36, n. 102.

⁴⁵⁹ Cf. **Apêndice, p. 3.**

⁴⁶⁰ Cf. **Apêndice, p. 1; p. 2.**

⁴⁶¹ Cf. SOUZA, 1986a, p. 75.

de Dioniso.⁴⁶² A ambiguidade comum a manifestações do deus está, sem dúvida, presente nesse detalhe, que encontra reflexos até em sua representação no vaso François.⁴⁶³

Outros estudiosos, menos ligados à teoria de que a tragédia teria alguma relação essencial com cultos aos mortos, atentaram para a presença de outros gêneros poéticos nos poemas de Homero. Um primeiro ponto a ser destacado das classificações supracitadas – de Diehl (1940, p. 106-14) e de Calame (1974, p. 116-7) – é, como os próprios estudiosos fazem questão de ressaltar, a ausência de menção a ditirambos na poesia homérica.⁴⁶⁴ Por outro lado, parece digno de nota que sejam representadas duas *performances* de um gênero mélico coral possivelmente relacionado ao desenvolvimento do ditirambo: trata-se do peã. Ele é executado no início da *Ilíada* (1.472), após a devolução de Criseida a seu pai, com o consequente apaziguamento da fúria de Apolo e agradecimento em honra ao deus.⁴⁶⁵ O outro momento é após a morte de Héctor por Aquiles (*Il.* 22.391), com a manifestação do júbilo aqueu por meio desse canto coral que celebra tanto seu *kýdos* [glória no combate] quanto os *álgea* [sofrimentos] para os troianos (*Il.* 22.422).⁴⁶⁶ Sobre a possível relação – em suas modalidades arcaicas – entre o ditirambo e o peã, não custa lembrar que posteriormente o próprio Dioniso seria honrado com o peã, bem como Apolo com o ditirambo.⁴⁶⁷

Outra passagem com possíveis implicações para se imaginar o que seriam as *performances* poéticas arcaicas – em sua importância potencial para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos – seria aquela do segundo canto de Demódoco, na *Odisseia* (8.257-369). Ainda que não seja necessário citar a longa passagem para sugerir as possíveis implicações apresentadas por ela a todo estudo da execução de poesia arcaica, valeria a pena notar os seguintes elementos cênicos que ela traz: a presença de juízes [*kritoí*], para orientarem as

⁴⁶² Cf. SEAFORD, 2006, p. 16. Note-se a presença desse tipo de associação (bem como de implicações anteriormente já sugeridas), no seguinte fragmento de Heráclito (fr. 15 DK): “Pois se não para Dioniso fizessem a procissão e o hino entoado com as vergonhas [*aidóisin*], cumpririam a coisa mais sem-vergonha [*anaidéstata*]. Mas Hades [*Aidēs*] é também Dioniso, em honra do qual enlouquecem e deliram [celebram as Leneias]”. Cf. **Apêndice, p. 34**. Ou ainda, neste dístico elegíaco de Teógnis (1041-2): “Aqui com um auleta! Junto a quem chora, ridentes/ bebamos, regozijando com seu pranto.” No original: “*deũro syn aulētēri: parà klaíonti gelōntes/ pinōmen keinou kēdesi terpōmenoi*”. Para um desenvolvimento teórico dessas associações, cf. OTTO, 1965 [1933], p. 115-8; JEANMAIRE, 1970, p. 268-78.

⁴⁶³ Figuras negras numa cratera de voluta ática, c. 575. Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209 (*BAPD* 300000). Cf. **Apêndice, p. 261**. Para detalhes, cf. HENRICH, 1987, p. 94-5.

⁴⁶⁴ Ainda assim, vale a pena lembrar o que sugere Diehl (1940, p. 102, em destaque): „*Die Musen stimmen in Ilias und Odyssee sowie in den homerischen Hymnen selbst Lieder an oder singen durch den Mund ihrer Lieblinge, der ᾄδοί, denen die Wort und Lied eingeben. Im Wechselgesang unter Zitherbegleitung von seiten Apolls singen sie beim Götterschmaus, den Inhalt ihres Liedes verrät der Dichter nicht, es war aber gewiß nichts Trauriges, eher ein Preislied auf die Götter, das eine spätere Zeit Hymnos, Paian oder Dithyrambos nannte, als ein menschliches Heldenlied.*“

⁴⁶⁵ Cf. NAGY, 1999 [1979], p. 74.

⁴⁶⁶ Cf. NAGY, 1999 [1979], p. 77. Para detalhes dessas passagens, cf. DIEHL, 1940, p. 102; p. 109.

⁴⁶⁷ Cf. DIEHL, 1940, p. 110. Sobre as possíveis diferenças nos ditirambos dedicados a Apolo, cf. WILSON, 2000, p. 34.

disputas [*agônas*], um espaço aplainado para o coro [*khorón*], que é composto de jovens experientes na dança [*koûroi ... daēmones orkhēthmoîo*] (*Od.* 8.257-64). Além disso, essa *performance* aparentemente improvisada e de conteúdo tanto cômico quanto sexual – na medida em que lida com os amores proibidos entre Ares e Afrodite, deusa casada com Hefesto⁴⁶⁸ – tem interessantes efeitos sobre o público: ela é responsável por trazer júbilo ao peito de Odisseu e de todos os demais feácios (*Od.* 8.367-9). Informações análogas a essas foram vistas para os ditirambos arcaicos, principalmente no que poderiam dizer respeito às apresentações executadas por Arquíloco.

Nesse mesmo sentido, vale a pena citar uma fala de Odisseu que aporta outro elemento importante às associações anteriormente delineadas entre vinho, canto e júbilo.

“Escutai agora, Eumeu e todos os outros companheiros,
tendo orado, conto uma história [*épos eréō*]: o vinho ordena
desvairado, ele que atija até o mais sensato a cantar,
bem como ao frouxo rir, e estimula a dançar
e despacha a história [*épos*], que seria melhor não dizer. [...]”
(*Od.* 14.462-6).⁴⁶⁹

Essas relações entre consumo do vinho, êxtase, canto, júbilo e dança – levando à expressão de um *épos*⁴⁷⁰ – já haviam sido sugeridas em várias das considerações acerca do ditirambo. Mesmo a ideia de falar “algo que seria melhor não ser falado [*hó per t’ árrhēton ámeinon*]” indica a impropriedade normalmente assumida por comportamentos guiados pelo consumo excessivo do vinho, sendo por isso moralmente reprováveis (no caso de Odisseu, ele inventa uma narrativa como pretexto para pedir a Eumeu um manto, a fim de se acomodar de modo um pouco mais confortável e protegido do mau tempo).

Em todo caso, esse componente de impropriedade comportamental – visto anteriormente em associação frequente com Dioniso e o ditirambo – encontra a reação mais emblemática nos mitos de resistência, que também não estão ausentes dos poemas homéricos (ainda que se apresentem em versões cujas diferenças não são negligenciáveis). Na famosa passagem em que Diomedes se dirige a Glauco, no canto 6 da *Ilíada* (130-40), empregando

⁴⁶⁸ Cf. DIEHL, 1940, p. 101; p. 104.

⁴⁶⁹ Em tradução. No original: “*kéklythi nún, Eúmaie kai álloi pántes hetáiroi,/ euxámenós ti épos eréō: oínos gàr anógei/ ēlēós, hós t’ ephēēke polýphroná per mál’ aeísai/ kai th’hapalòn gelásai, kai t’ orkhēsasthai anēke,/ kai ti épos proéēken hó per t’ árrhēton ámeinon.*” (*Od.* 14.462-6).

⁴⁷⁰ Atentando para o emprego dessa palavra no plural [*épē*], num fragmento que poderia remontar à obra de Terpandro (séc. VII), Gentili propõe a seguinte consideração: “*È allora evidente che ἔπη è un termine che ricopre tutta la area del racconto mitico, sia nella sua forma esametrica, sia nella più antica forma preomerica della poesia citarodica di composizione orale, le cui strutture portanti dovettero essere proprio le figure ritmiche delle formule del Parry, che sono poi le stesse che compongono i kat’enhoplion-epitriti di Stesicoro.*” (GENTILI, 1977, p. 36).

um mito para explicar a própria hesitação, é narrada uma das primeiras versões dos mitos de resistência ao culto dionisíaco:

Pois nem o filho poderoso de Drias, Licurgo,
 muito durou, depois de querelar contra os deuses celestes:
 certa vez, as amas do enlouquecido Dioniso
 ele perseguiu até o sacro Niseio – e elas todas
 deixaram cair ao chão os tirsos, enquanto pelo facínora Licurgo
 eram surradas pelo açoite. Dioniso, posto para correr,
 mergulhou nas ondas do mar e Tétis acolheu-o no regaço,
 amedrontado: grande tremor o tinha, pela ameaça do homem.
 A ele depois odiaram os deuses de vida tranquila
 e pôs-lhe cego o filho de Cronos e, então, não muito
 durou, pois era detestado por todos os deuses imortais.
 (*Il.* 6.130-40).⁴⁷¹

Essa versão do mito chama atenção por mostrar um rei humano que derrota o deus e apenas vem a ser vingado por Zeus, pai de Dioniso. Essa passagem está de acordo com a pouca atenção que é concedida ao deus do vinho por Homero, mencionado em apenas quatro passagens⁴⁷² e representado como uma divindade *fraca*. Conforme a argumentação de Seaford (2006, p. 27), a marginalidade de Dioniso junto a Homero tem fundamento ideológico, sendo devida em grande parte aos interesses de um grupo social aristocrático cujos ideais de heroísmo e glória estariam muito distantes do que era representado por ele ou seu culto. Seria possível pensar, portanto, num apagamento da figura de Dioniso ligado também a razões sócio-econômicas. Esses aspectos foram ressaltados por vários estudos dedicados ao assunto: Jeanmaire (1970, p. 8), Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 43) e Seaford (2006, p. 27).⁴⁷³

Como se vê, da perspectiva da representação e do conteúdo, vários gêneros poéticos encontram uma manifestação detectável já em Homero e suas implicações para uma “arqueologia do drama” não são poucas. A questão, no entanto – contrariando aquilo que a princípio parecia estar sugerido –, não é que a épica homérica, entendida como *corpus* pré-existente a toda a produção poética de matriz helênica, teria levado ao surgimento e desenvolvimento desses outros gêneros, mas imaginar que, mais até do que meramente coexistirem, esses outros gêneros e *performances* de poesia presentes em Homero teriam

⁴⁷¹ Cf. **Apêndice, p. 1.**

⁴⁷² Além da passagem aqui citada, outra menção breve na *Ilíada* (14.325), como “alegria dos mortais [*khárma brotoîsin*]”; a passagem do “catálogo de mulheres ilustres”, no canto 11 da *Odisseia* (321-5), em sua relação com Sêmele e Teseu; além da já mencionada passagem sobre o *thrênos* em honra a Aquiles, no final da *Odisseia* (24.74-6). Para uma interpretação dessas passagens, em sua relação com o dionisismo na Antiguidade, cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 37-43; SEAFORD, 2006, p. 15-6.

⁴⁷³ Apesar disso, a análise de Otto (1965 [1933], p. 54-8) demonstra que os principais elementos do mito e do culto de Dioniso já encontram alusões nos poemas homéricos.

precedido seu desenvolvimento e sua criação. O próprio Aristóteles já indicava algo nesse sentido quando afirmava que – embora não pudesse citar poemas dos que viveram antes de Homero – lhe parecia verossímil que muitos desses poetas tivessem existido (*Poet.* 4.1448b2830).⁴⁷⁴ Que a influência da tradição homérica – uma vez constituída, com toda a multiplicidade de narrativas ramificadas a partir dela – tenha sido enorme, a ponto de se revelar determinante para a produção de muitos outros gêneros poéticos pertencentes àquilo que se poderia considerar uma poesia de caráter pan-helênico, ninguém contesta. Mas é preciso não confundir a influência dessa tradição com sua pretensa prioridade cronológica.

Uma das principais vias seguidas pelos desejosos de colocar em xeque a precedência temporal da poesia de Homero parte de uma investigação métrica. O hexâmetro – verso empregado pela tradição tanto homérica quanto hesiódica – é um mistério para os estudiosos da métrica helênica.⁴⁷⁵ Não encontrando paralelos para seu arranjo métrico nos versos de nenhuma das outras culturas com as quais os povos helênicos poderiam ter estabelecido contatos culturais, os estudiosos ofereceram diferentes soluções a esse enigma que até hoje não alcançou uma elucidação consensual.

Uma das mais antigas sugestões foi proposta por Antoine Meillet (1923, p. 43-7), cuja teoria parte da constatação de que a equiparação métrica de duas sílabas breves a uma longa é um fenômeno historicamente verificado pela primeira vez entre povos helênicos. O autor sugere que um verso como o hexâmetro datílico – composto por dátilos [- ∨ ∨] cujas sílabas breves podiam, à exceção daquele que se encontra no quinto pé, passar a uma longa – seria uma inovação poética helênica dificilmente explicável por meio da comparação com a métrica de outras línguas indoeuropeias (MEILLET, 1923, p. 57-8). A hipótese para compreendê-lo seria a da adoção de um modelo estrangeiro bem adaptado às exigências da língua helênica (MEILLET, 1923, p. 60-70). O único problema, contudo – como indicam os autores que criticam a teoria do estudioso francês –, é que nunca se descobriram pistas da cultura estrangeira que teria fornecido tal modelo para o hexâmetro datílico empregado por Homero.⁴⁷⁶

Outra hipótese foi proposta por Gregory Nagy. O autor parte das bases estabelecidas pelo próprio Meillet, mas tenta desenvolver pontos que teriam sido negligenciados por ele (NAGY, 1974, p. 3-6). A hipótese do estudioso é que, a partir de unidades métricas básicas – normalmente muito antigas, com o início do verso mais livre e seu fim mais fixo, em

⁴⁷⁴ Cf. **Apêndice, p. 101.**

⁴⁷⁵ Cf. NAGY, 1974, p. 5.

⁴⁷⁶ Cf. entre outros: NAGY, 1974, p. 5; GRIPP, 2015, p. 153.

conformidade com o que se constata na base eólica e nos mais antigos metros índicos – desenvolveram-se expansões internas, com a inserção de pés métricos entre a abertura mais livre do verso e seu fim mais rígido. A ideia de Nagy (1970, p. 47) é que, tal como o verso glicônico passou por expansões coriâmbicas internas, também o verso ferecrático [pher] pode ter se expandido a partir de seu meio através da inclusão de dátilos internos. Nesse sentido, o verso ferecrático inicial – após receber quatro dátilos intermediários [B, B'] – já teria desenvolvido o metro que, potencialmente, continha as capacidades plásticas e rítmicas necessárias para a narração das grandes epopeias homéricas. Ou seja, segundo essa reconstrução teórica, o verso hexamétrico poderia ter vindo de expansões datílicas internas ao verso ferecrático. O esquema empregado para explicar esse desenvolvimento, cujas várias etapas teriam coexistido durante um considerável lapso de tempo, é o seguinte (NAGY, 1974, p. 47):

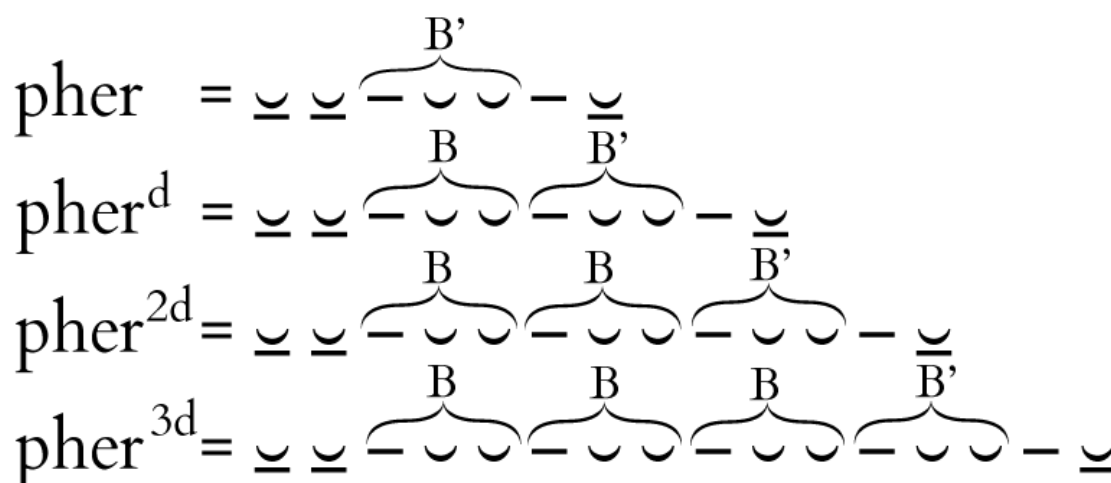


Figura 1

Essa hipótese parte de um metro historicamente verificável,⁴⁷⁷ que teria se desdobrado nos seguintes momentos: a princípio, a abertura à possibilidade de resolução dos dátilos em espondeus e, na sequência, a substituição das duas ancípites iniciais por um espondeu, opcionalmente substituível por um dátilo (NAGY, 1974, p. 49-50). Ainda que o estudioso se

⁴⁷⁷ Trata-se de um dístico de Alceu (fr. 368 V): “Peço para que alguém chame o agradável Menon/ se é para que eu tenha prazer no simpósio.” – No original: “*kélomai tina tòn kharíenta Ménōna kálessai,/ ai khrê symposías epónasin émoige génesthai.*”

esforce por defender essas sugestões, sua teoria recebeu críticas contundentes e não desfrutou de grande prestígio entre os metricistas atualmente.⁴⁷⁸

Outras teorias que buscam explicar a origem do hexâmetro poderiam ser mencionadas, como a de Martin West (1973), que sugere uma junção entre dois metros independentes (o hemiepes [-vv -vv -]) e o paremíaco [^x -vv -vv -]), ou ainda a de Bruno Gentili (1977), que, evitando as soluções monogenéticas (como as de Nagy e West), avança uma hipótese em que as mais diversas disposições métricas da tradição dátilo-epitrítica⁴⁷⁹ – encontráveis em fórmulas de inscrições muito antigas, cujas medidas equivalem àquelas de todas as fórmulas encontradas em hexâmetros por Milman Parry (1928, p. 50-1) – teriam coexistido de maneira relativamente livre, a princípio, para só posteriormente se fixar na forma constante do verso [*katà stíkhon*].⁴⁸⁰ Ainda que não seja possível fazer uma apreciação profunda dessas hipóteses, interessa destacar que a ausência de consenso sobre a origem do metro sobre o qual se fundam os poemas de Homero é indicação de que esse verso parece ser mais recente do que muitos outros empregados na poesia helênica, sobretudo aqueles de base eólica, cujos correlatos indoeuropeus são capazes de atestar sua antiguidade e longa permanência cultural.⁴⁸¹

A complexidade desse diversificado panorama poético deve ser levada em conta por toda tentativa de estabelecer a relação entre os diversos gêneros de poesia desenvolvidos e executados ao longo do período em questão. É preciso ter em mente que:

[o]s gêneros não são estáticos. O jambo, por exemplo, entre outras formas, deve ter perdido pouco a pouco seus elementos rituais. A dificuldade surge quando se procura um desenvolvimento nessas transformações. Um grande número de helenistas deste século (e do passado) concentrou seus esforços em mapear o “desenrolar” do pensamento e da cultura grega desde suas

⁴⁷⁸ Gentili (1977, p. 29-32) e Gripp (2015, p. 145-8) expõem os principais pontos da teoria de Nagy e apresentam argumentos convincentes o bastante para refutá-la.

⁴⁷⁹ Arranjos formados por combinações de dátilos [-vv] e dipodias trocaicas, com o pé par normalmente alongado (ou seja, formando um espondeu) [-v-].

⁴⁸⁰ Talvez seja oportuno evocar a crítica que Gentili (1977, p. 28) faz ao modelo de West, enquanto avança suas próprias considerações: “Già gli antichi interpreti di Omero ritenevano l'esametro un verso composto di due cola, rispettivamente di otto e nove sillabe, cioè di hemiepes ed enoplio: una teoria del resto ripresa in tempi moderni dall'Usener e dal West. Non è casuale che i grammatici tardi denominarono come κατ' ἐνόπλιον l'esametro del tipo -vv -vv -| -vv -vv -^x composto da hemiepes ed enoplio con inizio spondaico. Ma le formule epiche prototipiche, poste in sincronia con quelle della lirica e delle iscrizioni, inducono ad una visione più complessa e articolata della struttura dell'esametro: i suoi punti di giuntura nella giustapposizione dei cola sono da ravvisare nelle quattro incisioni: pentemimere, trocaica, eptemimere e bucolica. Di conseguenza, l'esametro appare un verso risultante dall'associazione di quelle stesse figure metriche nelle quali si strutturano le formule evidenziate dal Parry.”

⁴⁸¹ Sobre a relação entre os metros eólicos e os metros de uma poesia indoeuropeia, cf. entre outros: MEILLET, 1923; NAGY, 1974; GRIPP, 2015.

“origens” (isto é, Homero) até seu ponto mais alto que, segundo a maioria, foi o período clássico (século V a.C.). (CORRÊA, 2009 [1998], p. 62).

Na sequência do argumento, a própria estudiosa menciona alguns dos helenistas interessados nesse mapeamento “arqueológico” do “pensamento e da cultura grega”: Jaeger, Snell e Fränkel. A influência dos modelos diacrônicos de compreensão “total” da cultura helênica estabelecidos por esses pensadores foi importantíssima para os Estudos Clássicos e sua influência se faz sentir até hoje em inúmeros autores e livros fundamentais. Porém, o fato de que eles tenham sido construídos teleologicamente, a fim de desenhar uma espécie de manifestação final do “espírito” do Ocidente – cuja base hegeliana é aqui inconfundível –, tornou-os alvos de críticas contumazes no séc. XX, levando-os a um relativo ostracismo desde então.⁴⁸²

Apesar da implausibilidade de modelos diacrônicos como os mencionados acima – nos quais se tenta acompanhar uma espécie de paulatina “descoberta do espírito [*Entdeckung der Geistes*]”⁴⁸³ –, questões relativas às diferenças e coincidências entre os gêneros poéticos, rivalidades e dependências entre determinados tipos de *performance*, além de desenvolvimentos experimentados paralelamente tanto pela épica quanto pela poesia mélica permanecem em aberto. O entendimento mais comum entre os estudiosos contemporâneos tende a sugerir a existência de um escopo consideravelmente pan-helênico para a poesia desenvolvida nesse período – e mesmo antes dele –, em conformidade a um modelo de intertextualidade que só viria a obter alguma estabilidade textual *escrita* pouco a pouco.⁴⁸⁴

Questionando a precedência dos poemas épicos homéricos – tanto da perspectiva temporal, quanto da perspectiva axiológica – para a produção poética do período arcaico, esses estudos contemporâneos tentam considerar de que modo a poesia mélica teria contribuído para a formação da épica, em termos de estratégias composicionais e retóricas, imaginando que a relação entre esses gêneros poéticos deveria ser antes pensada segundo a lógica de um intercâmbio enriquecedor, não de uma influência unilateral.⁴⁸⁵ A tradição

⁴⁸² Paula da Cunha Corrêa (2009 [1998], p. 31-71) dedica todo um capítulo a refutar o tipo de abordagem daquilo que ela chama “Snell-Fränkel School” em interpretações sobre a relação entre Homero e Arquíloco. Com relação à poesia arcaica de modo geral, Elizabeth Irwin (2005, p. 5-7; p. 17-8; p. 22-31) sugere algo análogo, assim como para Hesíodo, Eric Havelock (1978, p. 250-2), para Tirteu, Rafael Brunhara (2012, p. 43-8) e para Sólon especificamente, ainda Irwin (2006, p. 38). Gentili (1988 [1985], p. 42) já se pronunciara nos mesmos termos com relação à poesia helênica arcaica como um todo. Conforme outro estudo recente: “*Snell’s narrative of linear development from epic, to lyric, to classical literature does not seem to provide an accurate representation of the complex relationship between epic and lyric poetry.*” (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2009, p. 96).

⁴⁸³ Título do famoso livro de Bruno Snell, publicado em 1946.

⁴⁸⁴ Cf. BUDELMANN, 2009a, p. 15.

⁴⁸⁵ Cf. GRAZIOSI; HAUBOLD, 2009, p. 96.

poética helênica desse período – fundamentalmente oral – não era composta por um *corpus* fechado e estático, mas estava aberta a inovações em vocabulário, técnica formular e estratégias composicionais que cada poeta podia introduzir para adaptar suas canções às necessidades particulares das *performances* em diferentes ocasiões e perante audiências com expectativas diferentes.⁴⁸⁶

Ainda que estudiosos mais antigos tenham vez por outra intuído uma opção mais interessante para se compreender o desenvolvimento poético da tradição helênica,⁴⁸⁷ o rol dos estudiosos contemporâneos que têm questionado as interpretações “homero-cêntricas” dessa tradição é bastante considerável – contando com Nagy, Gentili, Janko, Corrêa,⁴⁸⁸ Irwin, Budelmann, entre outros – e seus argumentos ganham paulatinamente mais consistência, à medida que os estudos avançam. Nesse sentido, as propostas de Havelock (1963) sobre a função pedagógica da poesia arcaica, embora se concentrassem excessivamente sobre a importância de Homero, abriram as portas para uma compreensão de que todos os gêneros poéticos desse período exerciam papel fundamental na *paideía* [formação] dos jovens, sendo necessário jamais perder de vista essa dimensão de sua produção e *performance*.⁴⁸⁹ Da mesma forma, a hipótese de uma *koiné* poética de base micênica – contendo tanto formas eólicas quanto jônicas –, sugerida por Gentili (1988 [1985], p. 60),⁴⁹⁰ encontra reforço em estudos sobre fórmulas decifradas a partir do micênico.⁴⁹¹ Nessa mesma linha de questionamento, a pretensa “influência” de Homero sobre certas convenções epigráficas (fúnebres) foi

⁴⁸⁶ Cf. GENTILI, 1988 [1985], p. 14.

⁴⁸⁷ Um exemplo surpreendente pode ser encontrado no estudo de um Ridgeway, por exemplo: “[...] *the Choral odes did not arise out of the Epic, for their origin was really in that Lyric poetry, which, though hitherto regarded as a later stage in literary development than the Epic, must really be held prior. Joy and exultation after victory in battle or success in the chase, the outpouring of the anguished heart, and the transports of the lover, are, and have ever been, not expressed in set heroic measure, but in lyrical outbursts.*” (RIDGWAY, 1910, p. 7).

⁴⁸⁸ Levando em conta o argumento geral da autora, é preciso notar que há um grau considerável de auto-contradição em seu emprego da expressão “advento da lírica literária”, na seguinte passagem: “O advento da lírica literária (provavelmente composta oralmente e depois registrada) não impediu uma contínua tradição épica, embora menos vigorosa, evidente nos festivais literários do período clássico. A lírica, por sua vez, também não foi extinta pelo drama.” (CORRÊA, 2009 [1998], p. 60). Ainda que se esforce por se contrapor à abordagem tradicional da historiografia da poesia helênica, na formulação supracitada, a autora continua a adotar um modelo básico em que, a partir da pré-existência da épica, a lírica “literária” teria advindo.

⁴⁸⁹ Certamente na linha do que já sugeria Jaeger (2013 [1933-46]). Cf. ainda: GENTILI, 1988 [1985], p. 40.

⁴⁹⁰ A proposta já havia sido avançada em seu estudo anterior, sobre as origens do hexâmetro: “*Se questi schemi metrici, nei quali si erano cristallizzate le più antiche formule dell’epos, sono reperibili sia nella lirica arcaica, sia nelle iscrizioni, l’ipotesi più corretta è che essi siano anteriori alla fissazione di quel composito metro epico che è l’esametro. Un patrimonio panellenico di figure ritmiche nelle quali espresse la più antica poesia cantata di tutto il mondo greco indipendentemente dalle aree dialettali e al quale fa riscontro l’analogo fenomeno delle espressioni formulari, comuni all’epos, all’elegia, all’epigrama arcaico; un fenomeno che non deve essere considerato un fatto di imitazione dell’epos omerico, ma piuttosto una koinè superregionale di espressioni tradizionali della poesia orale.*” (GENTILI, 1977, p. 27).

⁴⁹¹ Para mais detalhes, cf. JANKO, 1994, p. 10-2.

convincentemente afastada, pela argumentação de Irwin (2005, p. 63-7), para quem a poesia homérica apropria-se do epigrama fúnebre como seu material (e não vice-versa).

Os exemplos de desenvolvimentos teóricos recentes que conduzem a uma indagação radical da primazia dos poemas homéricos poderiam ser multiplicados, mas todos eles indicam algo que a mera constatação da presença dos vários gêneros poéticos métricos em Homero já poderia indicar.

A convergência que aparece na epopeia de “gêneros literários orais” aparentemente anteriores a ela parece manifestar, como numerosos traços linguísticos observados há muito tempo, que o gênero épico tal como é atestado pela *Iliada* e pela *Odisseia* tem atrás de si uma longuíssima tradição. As artes figurativas, mostrando aedos ou pelo menos tocadores de lira desde a época da escultura cicládica, permitem apoiar a tese que faria remontar a constituição da epopeia oral a um período bem anterior ao do séc. VIII. (LÉTOUBLON, 2001, p. 42-3).

Ainda que não seja possível alcançar a poesia desse período anterior àquilo que sobreviveu como produção de poetas arcaicos conhecidos, por exemplo, sob os nomes de Homero, Hesíodo, Arquíloco, Aríon, Epígenes e Téspis,⁴⁹² a complexidade das relações entre as obras e tradições que vieram a se associar a cada um desses nomes é intrincada demais para permitir que todas as interpretações privilegiem uma única dessas arestas como o centro responsável por ordenar todo o arranjo de uma cultura e coordenar cada uma de suas possíveis leituras.⁴⁹³

Há meio século um estudioso escrevia que a velha ideia – ainda enraizada na tradição dos Estudos Clássicos –, segundo a qual Homero encontra-se na origem da cultura poética dos helenos, estava destinada a morrer (GENTILI, 1977, p. 7).⁴⁹⁴ O fato de que essa frase mantenha – do alto de seu valor performativo (qual seja, de uma constatação almejando *fazer-*

⁴⁹² Sobre a nomeação do “inventor [*heuretês*]” de cada descoberta cultural importante entre os povos helênicos, vale a pena evocar o que afirma uma estudiosa francesa: « [...] *les Grecs, en quelque domaine que ce soit, ne peuvent supporter l’anonymat. Aucun autre peuple n’a été aussi soucieux d’attribuer à des hommes précis l’invention de tout ce qui paraissait digne de mémoire. De même qu’ils ont discuté pour savoir qui avait le premier écrit des élégies ou bien fondu le bronze, ils ont donné un nom à la méchante belle-mère, au roi qui est sacrifié pour son peuple, à la jeune femme qui accepte de mourir pour son mari. Et après leur avoir donné un nom, ils leur ont cherché une patrie, une famille, des enfants.* » (DEL COURT, 1992 [1942], p. 7-8).

⁴⁹³ É certo que mesmo pensadores antigos, como Platão e Aristóteles – isso, para não mencionar alguns dos “pré-socráticos”, como Heráclito e Xenófanes –, já trabalhavam no interior de um modelo de *paidéia* em que os poemas atribuídos a Homero desfrutavam de uma centralidade inquestionável. Donde ser possível defender que a influência pan-helênica de Homero seria um fato cultural inquestionável para as épocas arcaica e clássica. Ainda assim, é preciso cuidado para que não se confunda a importância original da poesia de Homero com aquilo que seria da ordem de uma precedência originária.

⁴⁹⁴ Em paráfrase. No original: “*La vecchia idea, tuttora radicata nella nostra tradizione degli studi classici, secondo la quale Omero è all’origine della civiltà letteraria dei Greci [...] è destinata a perire.*” (GENTILI, 1977, p. 7). O estudioso retomou quase *ipsis litteris* a formulação em seu importante livro sobre a poesia arcaica e seu público (GENTILI, 1988 [1985], p. 125).

se verdadeira) – um grau considerável de pertinência, ainda hoje, indica que certas ideias, justamente por serem tão antigas, precisam de muito mais do que uma argumentação lógica para serem arrancadas da posição central que ocupam no seio de uma tradição. Em todo caso, a pesquisa empreendida ao longo deste capítulo pretende ter oferecido novos dados para se colocarem em questão esses arranjos tradicionais e se repensarem alguns pontos das inúmeras teorias sobre as origens do drama estudadas no primeiro capítulo desta dissertação.

4. Festivais dionisiacos na Ática

Os testemunhos mais confiáveis sobre as primeiras representações dramáticas, organizadas por Téspis, sugerem que o drama teria começado a ser ensinado na cidade de Atenas a partir de algum momento entre os anos de 538 e 528 (*Marm. Par.* ep. 43), sendo plausível relacionar esse fato às medidas públicas tomadas durante o governo de Pisístrato – tal como se evidencia a partir da análise histórica do período. Que o desenvolvimento da tragédia e dos demais gêneros dramáticos tenha sido possível em conexão com os festivais em honra a Dioniso na Ática é um ponto com relação ao qual os testemunhos do período clássico não dão margem à dúvida, afinal os festivais dionisiacos formam o contexto cultural básico em que se desenvolvem as *performances* dramáticas.

Levando em conta as características de Dioniso e de seu culto – tal como foram delineadas anteriormente –, talvez possa surpreender a informação de que seus festivais aconteciam sobretudo ao longo do inverno, durante um período relativamente curto, que equivaleria a um intervalo entre os meses de dezembro até março. A concentração nessa época do ano, contudo, não é fortuita. Plutarco (*De E apud Delphos* 9.388e-389c)⁴⁹⁵ – conquanto ofereça um testemunho tardio, na medida em que escreve no séc. II E.C. – traz uma informação curiosa sobre o culto délfico (do qual era um profundo conhecedor), ao dizer que em Delfos havia uma espécie de divisão litúrgica entre Apolo e Dioniso, segundo a qual duas porções desiguais do ano lhes eram atribuídas: o serviço a Apolo, caracterizado pela execução dos hinos triunfais que eram os peãs, ocupava a maior parte dos meses; durante o período de inverno, contudo, o serviço de Dioniso ganhava a precedência e o ditirambo, que lhe era próprio, substituía o peã.⁴⁹⁶

O inverno é, em geral, um período de ociosidade no calendário agrícola dos povos helênicos, uma vez que os principais serviços de tratamento da terra e sementeira estão concluídos, enquanto o período propício para a colheita ainda não começou.⁴⁹⁷ Trata-se de um momento caracterizado por festas em honra aos mortos, com cultos em que os aspectos festivos de recomeço do ciclo natural da terra combinam-se a elementos fúnebres.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Cf. **Apêndice, p. 153.**

⁴⁹⁶ Cf. JEANMAIRE, 1970, p. 37.

⁴⁹⁷ Para considerações sobre os festivais em honra a Dioniso, em sua relação com o calendário agrícola, cf. OSBORNE, 1987, p. 173-4; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 192.

⁴⁹⁸ Para mais detalhes acerca dessa ambiguidade, cf. JEANMAIRE, 1970, p. 38.

Muitos dos festivais helênicos são caracterizados por um elemento típico – a *pompé* [cortejo] –, por meio do qual a divindade é honrada de forma triunfal pelos devotos.⁴⁹⁹ No caso de Dioniso e de seus festivais áticos, esse elemento de culto ganha um aspecto ainda mais imediato, uma vez que a presença do deus se dá em seu *xóanon* – i.e., em sua estátua de madeira –, escoltada fisicamente pelo cortejo de devotos, em memória de seu advento àquela terra.⁵⁰⁰ Não é uma coincidência que esse deus – caracterizado por seus aspectos estrangeiros e ambíguos – seja tão cultuado por meio de um elemento ritual comemorativo de sua vinda de fora e colocado em conexão com relatos de *xenía* [hospitalidade]. Também não é mera coincidência que essa matriz de ideias tenha se desenvolvido em conjunto com uma série de práticas sociais relacionadas a ritos de passagem: ou seja, processos por meio dos quais certas pessoas – normalmente de *status* ambíguo, no limiar entre duas condições diferentes (especialmente para o caso de jovens às vésperas da iniciação na vida adulta) – são afastadas da comunidade, expostas à marginalidade e, em seguida, reintegradas em seu novo *status*.⁵⁰¹ O elemento lúgubre dos festivais dionisíacos que acontecem nesses meses de inverno está profundamente relacionado a essas ideias.

Os festivais áticos em honra a Dioniso, entretanto, são em grande parte alegres festividades e revelam nessa tensão – entre aspectos fúnebres e divertidos – a contradição inerente a esse deus. Atentando para a ambiguidade que consiste em ter uma divindade – cujos mitos principais são violentos e lúgubres – honrada de forma festiva e descontraída, um estudioso escreve:

Até onde se pode saber, os festivais dionisíacos dos atenienses eram bem distintos: eram ocasião para uma festividade caipira ultrapassada [*old-fashioned country gaiety*] e um pouco de mágica caipira ultrapassada [*little old-fashioned country magic*] como nas Dionísias rurais; ou para uma piedosa e alegre embriaguez, como na Festa das Jarras; ou para uma exposição da grandeza cívica e cultural de Atenas, como nas Dionísias urbanas. Apenas as Leneias talvez tenham mantido algo do fervor original que seu nome sugere e que se pode reconhecer nos chamados “Vasos Leneios”. A função desses festivais áticos geniais era, nas palavras de

⁴⁹⁹ Sobre a *pompé*, como elemento específico do rito sagrado helênico, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 157-9 (para a imagem de Dioniso de Eleutéria, esp. p. 159). É digno de nota que variadas manifestações dramáticas desenvolveram-se ao longo da história em associação a ocasiões processionais, como na Idade Média, por exemplo (BERTHOLD, 2014 [1968], p. 208-12).

⁵⁰⁰ Otto faz uma comparação que esclarece os aspectos diferenciais do culto dionisíaco: “*The unique immediacy of his [Dionysus’] appearance is expressed in the general festivals by a series of special forms. Whereas the other gods, however exciting the experience of their coming may have been (and Callimachus’ hymn gives us a famous example for Apollo), are invisible when they enter their temples on their feast days, Dionysus arrives in the flesh, i.e., in a plastic image.*” (OTTO, 1965 [1933], p. 82-3).

⁵⁰¹ Esses aspectos são desenvolvidos, entre outros, por Calame (1997 [1977], p. 11-5), Csapo (1997, p. 253-4), Rothwell (2007, p. 76-80), e serão retomados em pontos importantes da presente exposição.

Péricles, oferecer *anápaulai tōn pónōn* [repouso dos trabalhos]: seu valor era mais social do que religioso. (DODDS, 1963 [1944], p. xxi).

Ainda que seja necessário modular sua afirmação final – no que tange à ausência de importância religiosa desses festivais –, na medida em que sua relevância político-social não exclui a existência de profundas implicações religiosas, a sugestão de que exista uma diferença fundamental entre os *mitos* dionisíacos e os *ritos* que são dedicados ao deus deve ser levada a sério na análise que se seguirá.

Eis os quatro festivais áticos realizados em honra a Dioniso que serão aqui abordados:

As Dionísias rurais, que aconteciam no mês de *Poseideōn*, correspondendo, aproximadamente, ao mês de dezembro; as Leneias, em janeiro-fevereiro, no mês de *Gamēliōn*; as Antestérias, que davam nome ao mês de *Anthestēriōn* (em fevereiro-março aproximadamente); as Grandes Dionísias, em *Helaphēboliōn* (março-abril). A antiguidade e a generalidade de pelo menos duas dessas festas são provadas pelo fato de que seu nome está em relação com a designação do mês que lhes corresponde numa grande quantidade de *póleis*. O mês de *Lēnaiōn* é atestado em cerca de vinte *póleis*, principalmente jônicas; o de *Anthestēriōn*, em quase tantas outras, principalmente na costa oriental da Ásia menor e no norte do Egeu. (JEANMAIRE, 1970, p. 40).

Além disso, o fato de que o arconte basileu seja responsável não apenas pelos Mistérios mais antigos de Atenas, mas também pela organização das Leneias e das Antestérias – durante as quais sua mulher desempenhava um papel preponderante e excepcional –, reforça a ideia de que esses festivais remontariam a tempos muito antigos. O próprio título de “basileu”, atribuído ao arconte responsável por essas funções, parece trazer a memória de um tempo em que Atenas era governada por um rei [*basileús*] – um tempo mítico, portanto, do qual restam apenas relatos lendários.⁵⁰²

⁵⁰² Para mais detalhes, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 151.

4.1. Dionísias rurais⁵⁰³

O conhecimento sobre esse festival restringe-se a algumas informações provenientes de fontes do séc. V, responsáveis por mencioná-lo sucintamente. Festividades rústicas, as Dionísias rurais [*tà kat'agroùs Dionýsia*] aconteciam em cada *démos* ou comunidade campesina, dividindo-se ao longo de todo o mês de *Poseideôn*, de modo que era possível aos “amantes de espetáculos [*philothéamones*]” e aos “amantes de sons [*philékooi*]” frequentar várias celebrações diferentes durante o período, escutando diversas apresentações corais ao percorrer as diferentes regiões da Ática. Tal é o que se deduz do seguinte comentário de Glauco, na *República* de Platão:

E Glauco disse: - Então muitos e estranhos [filósofos] serão para ti desse tipo. Pois todos os amantes de espetáculos parecem-me ser – já que se alegram em aprender – desse tipo, e certos amantes de sons são os mais estranhos de se colocar entre os filósofos: eles não desejariam vir de bom grado a uma exposição e conversa como esta, mas – como se tivessem alugado as orelhas para ouvir todos os coros – ficam zanzando pelas Dionísias, sem abrir mão nem das que acontecem nas *póleis* nem das que acontecem nos vilarejos [*kómai*]. (Plat. *Rep.* 5.475d-e).⁵⁰⁴

Para além do caráter polêmico que os comentários da *República* possam ter no tocante à apreciação dos espetáculos poéticos, é certo que essa referência alude a uma prática corrente no período clássico, pois, do contrário, seu tom polêmico de denúncia seria desmentido pela própria experiência que o leitor pudesse ter dessa realidade. Ademais, é provável que esse tipo de prática seja muito antiga, na medida em que as Dionísias rurais são marcadas por traços de festivais arcaicos de longa duração e estabilidade na cultura helênica.⁵⁰⁵

A cerimônia principal das Dionísias rurais consistia numa *pompé* [cortejo], transportando religiosamente o falo – de grandes dimensões –, enquanto entoava uma série de cantos e canções tradicionais. O festival certamente culminava em sacrifícios – que talvez se restringissem apenas a bolos ou cozidos, embora pudessem conter sacrifícios animais também (como as representações em cerâmica costumam sugerir). Em todo caso, o festival tinha provavelmente o caráter de um rito destinado a promover a fertilidade dos campos e dos jardins, bem como a fecundidade das famílias.⁵⁰⁶ Aristófanes conservou, de maneira muito

⁵⁰³ Bibliografia especificamente dedicada ao assunto e aqui consultada: PICKARD-CAMBRIDGE 1995 [1953], p. 42-56; JEANMAIRE, 1970, p. 40-3; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 192-4.

⁵⁰⁴ Cf. **Apêndice, p. 89.**

⁵⁰⁵ Cf. JEANMAIRE, 1970, p. 40.

⁵⁰⁶ Cf. JEANMAIRE, 1970, p. 40.

representativa, os principais aspectos das Dionísias rurais num trecho de sua comédia, *Acarnenses* (237-78):

Diceópolis: Bendizei! Bendizei!

Coro: Silêncio, todos! Escutaram então, homens, a bênção? Ele próprio está aqui, aquele que procuramos. Mas todos aqui, saiam do caminho, pois o homem parece ir fazer o sacrifício.

Diceópolis: Bendizei! Bendizei!

Que prossiga um pouco adiante a portadora do cesto [*kanēphoros*] e que Xântias levante direito o falo.

Deposita o cesto, ó filha, a fim de começarmos.

Filha: Ó mãe, passa-me aqui a concha de caldo, a fim de que eu espalhe caldo sobre este bolo aqui.

Diceópolis: Assim está bom! Ó senhor Dioniso, agradadamente nessa procissão para ti, eu, realizando-a e fazendo sacrifícios com os de casa, lidero afortunadamente as Dionísias Rurais, liberado do serviço militar: para que meus tratados de paz de trinta anos resistam bem.

Traze o cesto, ó filha, bela, de modo que belamente o carregues fazendo cara boa. Quão bem-aventurado é aquele que se casar contigo e te fizer coaxar com nada menos do que uma fuinha, assim que já for de manhã cedo. Prossegue e toma muito cuidado para que na multidão ninguém te surrupie, roubando-te as joias.

Ó Xântias, deve ser segurado direito por ti o falo, atrás da portadora do cesto – eu, seguindo, cantarei o canto fálico: tu, ó mulher, observa-me do alto do telhado. Avante!

- Ó Falê, companheiro de Baco,
pândego noturno vagabundo,
adúltero amante de jovens,
no sexto ano te conclamo
vindo para a comunidade [*dêmos*], feliz,
depois de ter firmado tratados de paz em meu nome,
liberado de trabalhos
e de lutas e de Lámacos!
Pois quão mais doce é, ó Falê – Falê –,
encontrar na flor da idade Tratta, [serva] de Estrimodoro,
roubando lenha do monte Feleu,
pegá-la pela cintura, levantá-la, colocá-la no chão
e chupar até o caroço, ó
Falê – Falê.
Se conosco beberes, durante a bebedeira,
desde a madrugada secarás o cálice da paz.
(*Ar. Ach.* 237-78).⁵⁰⁷

O aspecto doméstico que a representação desse festival tem na comédia de Aristófanes deve-se à situação excepcional em que se encontra o personagem de Diceópolis – um

⁵⁰⁷ Cf. Apêndice, p. 57.

ateniense que firmou um tratado de paz pessoal com os espartanos, apesar da guerra entre Atenas e Esparta –, mas é preciso atentar para vários detalhes interessantes dessa passagem.⁵⁰⁸ Em primeiro lugar, a relação entre a chegada de Dioniso (“Ele próprio está aqui, aquele que procuramos [*Hoûtos autós estin hòn zētoûmen*]”) e a procissão fálca. Trata-se de uma relação tradicional:

Pois se não para Dioniso fizessem a procissão e o hino entoado com as vergonhas [*aidoíoin*], cumpririam a coisa mais sem-vergonha [*anaidéstata*]. Mas Hades [*Aidēs*] é também Dioniso, em honra do qual enlouquecem e deliram [*lēnaízousin*]. (Heraclit. fr. 15 DK).⁵⁰⁹

Para além do jogo de palavras entre “as vergonhas [*aidoîa*]”, “a coisa mais sem-vergonha [*anaidéstata*]” e o nome do deus “Hades [*Aidēs*]” – com suas implicações sobre os possíveis aspectos fúnebres também do culto dionisíaco –, Heráclito faz alusão a uma associação que se revelará comum ao longo de toda a Antiguidade, entre Dioniso e as procissões fálcas.⁵¹⁰ Para o caso específico das Dionísias rurais, um segundo testemunho vem reforçar esse aspecto, bem como o caráter rústico de tal celebração. Em seu livro *Sobre o desejo de riquezas (de cupid. div. 8.527d)*, Plutarco afirma o seguinte: “A festa pátria das Dionísias antigamente enviava, popular e alegremente, ânforas de vinho e um ramo de vinha, depois alguém a puxar um bode e um outro a seguir portando uma cesta de figos secos e, atrás de todos, o falo.”⁵¹¹ Ainda será importante retornar aos elementos citados nessa descrição que Plutarco oferece de uma modalidade arcaica das Dionísias rurais, mas por ora cumpre ressaltar a preponderância que o falo ocupa na *pompé* em honra a Dioniso.

A relação entre Dioniso e o falo certamente tem implicações sobre o campo da fertilidade e da procriação: as menções que Diceópolis faz ao casamento de sua filha, portadora do cesto na procissão [*kanēphóros*] – um elemento que também é comum ao que menciona Plutarco –, e à virilidade com que seu futuro marido há de “fazê-la coaxar com nada menos do que uma fuinha [*ekpoiésetai galás sou mēdèn éttous bdeîn*]” são referências a essa dimensão da divindade. Sobre a persistência dessas associações, confira-se o trecho em que Agostinho (*De Civ. D. 7.21*), usando Varrão como fonte direta, trata de Líber – um dos nomes de Dioniso em Roma – e da reverência ao falo demonstrada em seu culto: segundo o autor, essa divindade era cultuada de modo a ter o domínio reconhecido sobre “as sementes líquidas

⁵⁰⁸ Para outra interpretação desse trecho, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 145-51.

⁵⁰⁹ Cf. **Apêndice, p. 34.**

⁵¹⁰ Cf. OTTO, 1965 [1933], p. 164; JEANMAIRE, 1970, p. 42.

⁵¹¹ Cf. **Apêndice, p. 153.**

e, portanto, não apenas o sumo dos frutos – entre os quais o vinho, de certo modo, ocupa o primeiro lugar –, mas também o sêmen dos animais [...].”⁵¹² Além disso, Dioniso era cultuado na Ática e em outras regiões com máscaras fálicas, nomes fálicos e representações fálicas, como nas figuras negras de um lécito ateniense do início do séc. V,⁵¹³ e em muitos outros exemplos epigráficos e plásticos.⁵¹⁴

Ainda que fosse possível desenvolver essas associações – levando em conta outras implicações do falo, como funções de proteção (apotropaicas), provocação obscena (demarcação de território), dominação masculina e agressão –, basta ressaltar aqui o sentido de Dioniso como um deus que simboliza um poder sexual interminável e miraculoso.⁵¹⁵ Na mentalidade helênica, a excitação sexual é um sinal externo de uma condição fisiológica e mental em que se revela a influência de um agente externo – daí a ideia de que os diferentes estados de alteração provocados por Dioniso estivessem no interior de uma mesma esfera pertencente a esse deus: vinho, sexo, dança, canto e êxtase.

Levando em conta essa atmosfera reinante no festival das Dionísias rurais, não há de surpreender que Aristóteles tenha sugerido um desenvolvimento da comédia a partir de um elemento típico dessas celebrações. Conforme um trecho da *Poética* anteriormente já citado:

Qualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado [10]: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos [*apò tòn tà phallikà*], composições ainda hoje muito estimadas em nossas *póleis*. (Arist. *Poet.*4.1449a9-31).⁵¹⁶

Apesar de Jeanmaire (1970, p. 43) sugerir que Aristóteles teria confundido a *pompê* (de caráter fálico) com aquilo que seria o *kômos* [a pândega], bem como as canções dedicadas ao falo com as mascaradas cômicas, não parece que uma distinção muito rígida entre essas diferentes etapas do ritual fosse sempre mantida, de modo que uma relação entre os cantos fálicos – nos festivais dionisíacos – e o desenvolvimento posterior da comédia é uma sugestão que deve ser levada a sério pelos estudiosos da origem dos gêneros dramáticos entre os povos

⁵¹² Em tradução. No original: “*Iam uero Liberi sacra, quem liquidis seminibus ac per hoc non solum liquoribus fructuum, quorum quodam modo primatum uinum tenet, uerum etiam seminibus animalium praeferunt [...].*” (Aug. *De Civ. D.* 7.21).

⁵¹³ Figuras negras num lécito, c. 490, de Atenas e atribuídas ao pintor de Atenas 9690. Athens, National Museum N970 (BAPD 305482).

⁵¹⁴ Para as referências, cf. CSAPO, 1997, p. 258-9.

⁵¹⁵ Cf. HENRICHS, 1987, p. 96-7.

⁵¹⁶ Cf. **Apêndice, p. 101.**

helênicos.⁵¹⁷ Vale a pena retomar aqui as considerações de uma importante estudiosa do desenvolvimento do drama ático, quando ela afirma que:

[O]s gregos associavam a comédia com os *phalliká*; segundo Aristóteles [*Poet.* 1449a11-13], a comédia se desenvolveu dos *exarkhóntes* [líderes] dos *phalliká*, i.e., das canções fálicas, que ainda estavam em uso em muitas cidades em seu tempo. Que os *phalliká* devam ser entendidos como envolvendo *phallophoreîn* [portar o falo] pode ser demonstrado em pelo menos um exemplo: segundo Filomnesto [*FGrH*527 F2], na Rodas do séc. VI, um escritor cômico apresentou comédias como um *exárkhôn* entre *phallophoroí* [portadores de falo]. Usar o falo ou portar o falo era provavelmente a norma em tudo aquilo que seria percebido como pertencendo à categoria *tà phalliká*. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 174).

O modelo básico desse tipo de *performance* foi descrito por uma fonte posterior, reportando-se inicialmente a um costume de Sícion – uma região com amplas conexões com Dioniso e os coros dedicados a ele, como já se viu anteriormente –, e essa descrição pode ser aqui retomada com proveito.⁵¹⁸

Semos, de Delos, diz no livro *Sobre peãs*: “Os chamados *autokábdaloi*, ficando de pé, coroados de hera, executam discursos”. Depois eles, bem como os poemas deles, foram nomeados iambos. E ele diz: “São chamados *ithýphalloi* os que têm máscaras de bêbados e se coroam, tendo luvas floridas. Eles usam túnicas meio brancas, cingem-se com um véu tarentino até os tornozelos, vão, entrando em silêncio pelos portões, até o meio da orquestra e viram-se para o público dizendo:

‘Levantai, levantai, espaço
fazei. Para o deus quer
o deus direito [*ho theòs orthòs*] envigorado
pelo meio [*dià mésou*] chegar.’

E os falóforos [portadores do falo]”, ele diz, “não usam máscara, mas ficam envolvidos numa grinalda de tomilho e de azinheira sobre a qual sobrepõem uma coroa espessa de violetas e hera; e, vestindo-se com caunacas [mantos pesados], achegam-se, uns vindo da lateral, outros das portas centrais, andando em ritmo e dizendo:

‘A ti, Baco, acendemos esta música,
fluindo o simples ritmo com fugaz canção,
comum, inapropriada a donzelas, de modo algum
proclamada outrora em cantigas, mas sem mistura
iniciamos o hino.’

⁵¹⁷ Conforme um estudioso recente das origens da comédia grega: “*The fact that phalloi, which were closely associated with Dionysus, were part of the costume of comic actors and possibly of chorus members points to a Dionysiac source.*” (ROTHWELL, 2007, p. 15).

⁵¹⁸ Pickard-Cambridge (1962, p. 144), contudo, considera essa passagem pouco pertinente para a discussão do desenvolvimento dos gêneros dramáticos.

Depois, avançando, ridicularizavam os que escolhessem e ficavam de pé, enquanto o falóforo marchava direto, coberto de fumaça.” (Semus, *FHG* 4. 496 = Ath. 14.16 Kaibel; 622a-d Gulick).⁵¹⁹

Essa prática de ridicularização dos presentes – numa *performance* de procissão fálica, em meio a uma atmosfera de pândega e confusão – é aludida também no trecho de *Acarnenses* (271-6), em que Diceópolis expõe Tratta (a serva de Estrimodoro) ao ridículo, humilhando-a publicamente: Diceópolis orgulha-se de afirmar que, apanhada numa tentativa de roubar lenha do monte Feleu, a jovem é tomada por ele à força e estuprada.⁵²⁰ Essa mesma forma de violência sexual é sugerida na advertência ambígua dirigida à sua própria filha, atuando como *kanēphoros* [portadora do cesto], a fim de que tomasse cuidado na multidão, para que ninguém a surrupiasse, roubando-lhe as joias [*mē tis lathōn sou peraitrágēi tà khrysiá*]. Além disso, é também referida – pelo menos indiretamente – pela passagem mencionada por Semos, relativa à canção dos *ithýphalloi* [falos eretos], na qual eles clamam que o público levante e faça espaço para que “o deus direito envigorado” – i.e., uma divindade fálica – possa “pelo meio chegar” até o deus – i.e., Dioniso. A menção a uma passagem que “o deus direito [*ho theòs orthòs*]” faria “pelo meio [*dià mésou*]” tem óbvias conotações sexuais e uma ameaçadora sugestão de penetração forçada.⁵²¹

Acerca desse tipo de *performance*, cabe retomar as considerações de Sourvinou-Inwood, segundo a qual:

A forma literária da zombaria ritual e das obscenidades nos cultos de Dioniso e Demeter é a poesia iâmbica, envolvendo monólogos e canções que incluem ataques a pessoas, ou tipos de pessoas, e obscenidade. Em termos de gênero poético, Aristóteles conectou a comédia com a poesia iâmbica [*Poet.* 1449a4-5]. Que a poesia iâmbica inspirou o desenvolvimento da comédia é também uma percepção moderna e está inquestionavelmente correta. Segundo Ateneu, os *performers* que os sicionenses chamam *phallophoroi*, outros chamam *autokábdaloi* (o que significa ‘improvisadores’); segundo Semos de Delos [*FGrH* 396 F24 = Ath. 14.16; 622b], os *autokábdaloi* recitavam de pé [*stádēn epérainon réseis*] e usando coroas de hera; posteriormente, eles e sua poesia foram chamados *íamboi*. Dados os pressupostos helênicos sobre a relação entre *íamboi* e comédia, o que está sendo defendido aqui é que houve um desenvolvimento dos *autokábdaloi* –

⁵¹⁹ Cf. **Apêndice, p. 122.**

⁵²⁰ Não deixa de ser emblemático que os intérpretes dessa passagem, especulando sobre as origens da comédia, não tenham chamado atenção ao aspecto violento do trecho. Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 145-7; JEANMAIRE, 1970, p. 40-2.

⁵²¹ Conforme uma interpretação desse trecho: “[...] a very different conceptualization of the phallus, not as phallus of the same, but as phallus of the other, as threatening and invasive phallus, is clearly expressed by the song of the Ithyphalli preserved by Semus of Delos [...]” (CSAPO, 1997, p. 269). O mesmo autor atenta para as implicações sexuais de palavras derivadas do radical *orth-* em grego antigo (CSAPO, 1997, p. 284).

improvisadores recitando de pé e usando coroas de hera –, para os *íamboi*, e desses para a comédia. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 174).

No desenvolvimento desse argumento, Sourvinou-Inwood – à luz de sua reconstrução das Dionísias urbanas – entende que os elementos fálicos mencionados por Aristóteles e por Semos de Delos teriam entrado como um aspecto particular do rito de *xenía* [hospitalidade], tal como oferecido a Dioniso pelos atenienses nesse festival específico, em fins do séc. VI. A partir dessa hipótese, a autora sugere que a comédia teria surgido paulatinamente de um momento preciso do ritual realizado durante as Dionísias urbanas, devendo muito de seu caráter jocoso à atmosfera geral desse momento.⁵²²

Ainda que essas considerações sejam interessantes – na medida em que tentam explicar a origem dos gêneros dramáticos de um modo geral (incluindo a comédia) a partir de uma relação com os diferentes elementos que fariam parte de seu contexto de *performance* no interior de um único festival, qual seja, o das Dionísias urbanas (a ser estudado logo mais) –, há alguns elementos que se contrapõem à datação tardia aí sugerida para o surgimento das *performances* cômicas (ainda mais quando se leva em conta sua relação com elementos fálicos). Certos indícios levam a crer que tais representações remontam a uma tradição muito mais antiga do que a autora acredita.

Um vaso ateniense produzido por volta do ano de 560, e exposto atualmente em Florença, traz duas imagens – uma de cada lado – de procissões fálicas, nas quais um imenso falo de madeira é carregado, sobre um suporte, por seis homens (ou doze, se houver seis de cada lado do suporte), enquanto figuras cômicas aparecem montadas sobre o falo.⁵²³ A impressão geral de uma *performance* com um coro improvisado, de caráter grotesco, é inevitável e as imagens foram frequentemente relacionadas ao tipo de evento que deve ter caracterizado as Dionísias rurais.⁵²⁴ Uma interpretação recente dessa imagem, oferecida por Csapo (1997, p. 268-70), desenvolve uma explicação para dois de seus detalhes mais estranhos: atentando para dois homens que estão no nível do chão – além dos outros seis (ou doze) que carregam o suporte do falo –, o estudioso tenta sugerir quais as funções desempenhadas por eles em suas incômodas posições (uma vez que nenhum deles parece estar num local em que poderia ajudar no esforço de carregar o suporte do falo). O que está diante

⁵²² Para mais detalhes dessa interpretação, cf. SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 172-7.

⁵²³ Trata-se do seguinte vaso: figuras negras numa copa ateniense, c. 575-525. Firenze, Museo Archeologico Etrusco 3897 (BAPD 547). Cf. **Apêndice, p. 264.**

⁵²⁴ Jeanmaire (1970, p. 42), por exemplo, afirma: « *Un décorateur de vase a retracé l'image d'un char supportant un énorme phallus en bois que des satyres manoeuvrent avec des cordages ; on peut imaginer cet appareil comme destiné à figurer dans une procession aux Dionysies rustiques.* »

dos demais, voltado de frente para eles, é relacionado por Csapo àquilo que Aristóteles chama de *exárkhōn* das canções fálicas, ou seja, o indivíduo responsável por liderar o canto dos demais, improvisando versos que são entremeados pelos refrões corais. Já com relação àquele que está atrás de todos os outros, Csapo imagina que ele seria o responsável por segurar a corda (que se vê passando abaixo do falo), comandando os movimentos do mecanismo a partir do qual se mexe o falo, sustentado pelo sátiro que tem um homenzinho em suas costas. Para corroborar essa engenhosa interpretação da imagem, o autor recorre à descrição feita por Heródoto (2.48-49) de um mecanismo análogo que ele teria visto no Egito, num festival dedicado a Osíris (cujo valor simbólico é igualado, na narrativa herodoteia, ao de Dioniso).⁵²⁵

O trunfo da interpretação de Csapo, contudo, não é o de sugerir explicações pertinentes à imagem em questão, mas o de demonstrar a existência de uma longa tradição cultural em que *performances* fálicas teriam relação não apenas com Dioniso e canções corais dedicadas a ele, mas com ritos de passagem fundamentais para a manutenção e o desenvolvimento da sociedade helênica. A amplitude do material levado em conta pelo estudioso ultrapassa o escopo da presente discussão – voltada para uma descrição sucinta do festival das Dionísias rurais –, mas dá abertura a considerações que ainda hão de ser levadas em conta quando for necessário refletir sobre a matriz de associações culturais tornadas possíveis a partir dos festivais áticos em honra a Dioniso.⁵²⁶

Um último testemunho emblemático do desenrolar das Dionísias rurais é aquele que se encontra entre os escólios à comédia *Riqueza* [*Pluto*], também de Aristófanes. Segundo o escoliasta:

“dance sobre o odre [*askōliáze*] ali mesmo”: Os atenienses realizavam um festival, as Ascólias, no qual saltavam sobre os odres em honra a Dioniso. O animal [i.e., o bode] parece ser odiado pela vinha. Certamente então o epigrama [de Evênio na *A.P.* 9.75] traz o seguinte da vinha diante da cabra que está assim:

“se acaso me comeres acima da cepa, ainda assim portarei frutos, tal sobreviverá a ti, bode, quando fores sacrificado.”

(“dance sobre o odre no lugar do outro”: Dançar magistralmente sobre o odre [*askōliázēin*] chamavam o saltar sobre odres com o intuito de gracejar.

⁵²⁵ Cf. Apêndice, p. 49.

⁵²⁶ Valendo-se das mesmas evidências analisadas aqui, Rothwell (2007, p. 26) limita-se a apontamentos mais “sóbrios”. Após uma breve análise dos testemunhos, o autor afirma: “*In sum, neither Aristotle, Semus, nor the vase constitute sound evidence for the source of the comic phallos. Because the ithyphalloi and phallophoroi wore long chitons or cloaks, it is not clear that they even had phallos themselves. In fact, the majority of sixth-century vase-paintings of pre-comic choruses or of komoi do not show phallic chorus members. Many vases, however, are of animal choruses and non-phallic costumed men, and on padded dancers phallos appear only rarely.*” Apesar disso, ele prefere deixar aberta a possibilidade de que os coros cômicos tenham se desenvolvido sob influência também desse tipo de procissões fálicas.

No meio do teatro colocavam os odres inflados e cobertos de óleo, sobre os quais os que saltavam escorregavam, tal como Eubulo, na Damaleia, afirma: “E, perto dos outros, o odre no meio colocando, saltai e gargalhai dos que caírem, desde quando [for dado] o comando.”) [Assim também Dídimos. Diferentemente. Dançar sobre o odre chamavam o saltar nos odres ou o saltar sobre um pé só. Diferentemente. Ascólias [é] o festival de Dioniso: pois, enchendo o odre de vinho, pisavam nele com um só pé: e o que ficasse de pé recebia como prêmio o vinho.] (Schol. Ar. Pl. 1129).⁵²⁷

A prática do *askōliasmós* certamente estava entre os divertimentos rústicos das festividades rurais dedicadas a Dioniso e consistia no ato de encher (de ar ou de vinho) um odre – feito com couro de bode –, besuntá-lo de óleo e propor um concurso em que quem conseguisse ficar mais tempo sobre ele – às vezes, tendo que dançar ou saltar sobre um pé só – ganharia o odre de vinho como prêmio. Os elementos míticos que explicam essa prática lúdica são referidos também pelo trecho acima: o bode, depois de ter comido o dom de Dioniso – qual seja, a vinha –, é escorchado como punição e dá azo à brincadeira que terá por prêmio o próprio derivado da vinha – qual seja, o vinho. Trata-se, portanto, de um mito etiológico dessa prática cujo caráter cômico e popular ainda pode ser visto em algumas práticas do interior do Brasil, como no caso do touro mecânico, por exemplo, ou do pau de sebo.⁵²⁸

Aparentemente não há nada que seja dramático ou mimético nessa prática, sendo difícil sugerir que o *askōliasmós* tenha tido alguma relação com o desenvolvimento dos gêneros dramáticos na região da Ática. Contudo, ele certamente esteve presente entre as atrações das Dionísias rurais e aparece como um dos elementos que compunham o ambiente rústico e a rede de associações mitológicas em que as primeiras *performances* de Téspis devem ter se desenvolvido.⁵²⁹

⁵²⁷ Cf. Apêndice, p. 67.

⁵²⁸ Não deixa de ser curioso notar os paralelos iconográficos entre a imagem do Museo Archeologico Etrusco de Firenze 3897 (BAPD 547), aludida acima, e a prática do pau de sebo: em ambas, figuras humanas agarram-se a um grande tronco liso e parecem visar algo que se encontra amarrado em seu topo. Naturalmente, se a interpretação de Csapo (1997, p. 270) – segundo a qual o falo seria um mecanismo móvel nessa imagem – estiver correta, a sugestão de uma comparação com o pau de sebo deixa de ter sentido.

⁵²⁹ Segundo Wilson (2000, p. 18): “*A life in the demes, probably at Rural Dionysia, is perhaps the most likely context for early tragedy. Ikarion, the birthplace of Thespis and the site of Dionysos’ first Attic advent in myth, clearly had a strong dramatic tradition from an early date.*”

4.2. Leneias⁵³⁰

Há poucas certezas e muito debate em torno das fontes que podem ter relação com esse festival. As Leneias parecem ter sido um festival antigo – como sugere o fato de que seu nome esteja conectado à forma jônica para se referir ao mês em que aconteciam – e incluíam alguns elementos arcaicos do culto a Dioniso. Na Ática, as Leneias davam-se no mês chamado de *Gamēliōn* – ou seja, entre janeiro e fevereiro, no auge do inverno –, mês que era chamado pelos jônicos justamente de *Lēnaiōn* e que Hesíodo (*Trabalhos e dias* 504) recomenda evitar, pois seria de “maus dias, todos tosa-gado”.⁵³¹ A origem do nome da festa é controversa.

Por um longo período foi assumido que o festival chamado Leneias, o lugar de sua celebração, o *Lēnaiōn*, e o deus cultuado, Dioniso Leneu, eram chamados assim por causa de uma conexão com a prensa de vinho, *lēnós*, embora a mera existência de um *lēnós* numa localização sugerida para o santuário *en límnais* [nos brejos] (até então identificado com o *Lēnaiōn*), e de outros na mesma vizinhança, era obviamente inconclusiva; prensas de vinho são objetos comuns numa região vinícola e a referência especial à prensa do vinho e a seu deus em janeiro ou fevereiro não era obviamente apropriada. Consequentemente, uma derivação alternativa dessas palavras, não de *lēnós*, mas de *lēnai*, conhecida como nome de bacantes e mênades, encontrou aceitação mais geral. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 29).

Justamente o já referido fr. 15 DK de Heráclito fornece argumentos para reforçar essa compreensão da palavra, na medida em que o filósofo afirma que os devotos de Dioniso *maíontai* [enlouquecem] e *lēnaiōusin* [deliram/ celebram as Leneias], enquanto um escoliasta anota o seguinte nessa passagem: “*lēnaiōusin*: baqueiam [*bakkheúousin*], pois as bacantes [*bákkhai*] são *lēnai* [ensandecidas].” Um trecho do *Protréptico* (1.2.2), de Clemente de Alexandria, além dos escólios a essa mesma passagem, e um verbete de Hesíquio (s.v. *lēnai*) reforçam essas associações.⁵³²

A localização das Leneias também é uma questão controversa. Tratava-se certamente de uma região agreste, como é possível inferir a partir dos escólios ao v. 202 de *Acarnenses*, no qual Diceópolis afirma: “Conduzirei as Dionísias, entrando nos campos.” Com relação a essa referência, o escoliasta especifica o seguinte:

⁵³⁰ Bibliografia especificamente dedicada ao assunto e aqui consultada: PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 25-42; JEANMAIRE, 1970, p. 44-7; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 194-6; SEAFORD, 1994, p. 239-40; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 120-3; WILSON, 2000, p. 27-32.

⁵³¹ Cf. **Apêndice, p. 10.**

⁵³² Cf. **Apêndice, p. 34; p. 179; p. 180.**

Escólio. “conduzirei-as nos campos”: as chamadas Leneias. Aí as Leneias e a disputa da prensagem de vinhas é feita para Dioniso. Pois *Lēnaion* é um santuário rural de Dioniso, porque aconteciam †trançagens [†*plektoùs*] lá ou porque colocaram a primeira prensa nesse lugar.⁵³³

Duas passagens de Hesíquio, combinadas com três de Fócio, sugerem a existência de um cinturão [*períbolon*] em torno a esse grande santuário dedicado a Dioniso Leneu, sendo indicado que as *performances* poéticas aconteceriam nesse espaço.⁵³⁴ Que o templo encontrava-se próximo à ágora é o que fica sugerido pelo escoliasta a uma passagem de um discurso de Demóstenes (*Sobre a coroa*, 129), mas sua localização precisa ainda não foi determinada de forma conclusiva:⁵³⁵ há quem imagine que ele estaria na região dos “Brejos [*Límnai*]” (segundo Hesíquio, “*Límnai*”), onde uma parte das Antestérias também acontecia, mas outras informações são conflitantes com essa e a arqueologia ainda não chegou a resultados conclusivos.⁵³⁶

Em todo caso, parece possível reconstituir alguns dos elementos que compunham o festival. Acontecia uma *pompé* [procissão] conduzida pelo arconte basileu – fato que atesta a antiguidade do costume – e, para a realização dessa tarefa, ele contava com certos ajudantes [*epimelētai*] (Arist. *Ath.* 57.1). Essa mesma fonte ainda sugere que o arconte basileu seria o responsável por organizar disputas de “corridas de tochas [*tôn lampádōn*]” ao longo do festival, bem como os “sacrifícios tradicionais [*patríous thysías*]”.⁵³⁷ Conforme um escólio ao v. 548 da comédia *Cavaleiros*, alguns carros acompanhavam a *pompé* e, de cima desses carros [*epì tôn hamaxôn*], poemas eram cantados em direção aos que seguiam a pé: segundo Fócio, explicando em seu *Léxico* justamente o sentido da expressão “*tà ek tôn hamaxôn* [os de cima dos carros]”, esses poemas eram de escárnio e zombaria.⁵³⁸

O emprego ritualístico dessa modalidade poética tem sido reconhecido atualmente – sendo que a prática desde a Antiguidade já dispunha de um nome próprio, “*aiskhrología* [discurso feio]”, e constituía um tipo de discurso abusivo e obsceno, com objetivos

⁵³³ Cf. **Apêndice, p. 57.**

⁵³⁴ Hsch. (s.v. *epi Lēnaiōi agôn; Límnai*); Phot. (s.v. *íkria, Lēnaion; orkhēstra*). Cf. **Apêndice, p. 207; p. 207; p. 226; p. 226; p. 227.** Sourvinou-Inwood (2003, p. 120-1) contesta o valor das evidências vindas dessas fontes lexicográficas.

⁵³⁵ Cf. **Apêndice, p. 94.**

⁵³⁶ Para mais detalhes da discussão, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 37-40; JEANMAIRE, 1970, p. 44-5; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 195; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 120-3. Para complicar a questão, Burkert (2011 [1977], p. 359) afirma que não havia uma região de pântanos na Ática.

⁵³⁷ Tais informações são reforçadas por Pólux (*Onomástico* 8.90) e por algumas inscrições mencionando sacrifícios durante as Leneias. Cf. **Apêndice, p. 184; p. 240.**

⁵³⁸ Cf. **Apêndice, p. 66; p. 227.**

apotropaicos.⁵³⁹ Parece possível que essas *performances* também tenham incluído elementos tradicionais das procissões fálicas, como sugere Pickard-Cambridge:

Embora não haja nenhuma evidência direta relacionando uma procissão fálica (como a que é representada por Aristófanes) com as Leneias, mas apenas um tipo de procissão em carros, a partir dos quais os que estavam em cima zombavam dos presentes, é pelo menos provável que um *kômos* [pândega] fálico tenha sido incluído também, como as Dionísias rurais faziam. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 145).

Em outros momentos de sua obra, o estudioso hesita com relação a esse ponto,⁵⁴⁰ mas afirma que, independentemente do que tiver sido a prática histórica, não haveria nada de extraordinário na linguagem de abuso empregada em tais ocasiões de culto a Dioniso: na volta dos místicos de Elêusis, nas Antestérias e em outras situações sem conexão com o rito, haveria emprego de uma linguagem igualmente iâmbica (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 147). O estudioso, contudo, não dá as fontes para um emprego “cotidiano” da linguagem de abuso, de modo que persiste a ideia de que tal modalidade linguística estaria ligada – na maior parte dos casos – a situações extremas de reversão da ordem, em meio a cultos desestabilizadores das hierarquias cotidianas.⁵⁴¹

Acerca disso, os “Vasos Leneios” dão um testemunho importante.⁵⁴² Embora a sugestão elaborada por Frickenhaus há mais de um século, segundo a qual esses vasos representariam os mistérios sagrados das Leneias, tenha sido contestada e já não seja recomendável partir dessas imagens para inferir detalhes do rito (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 34), permanece o fato inegável de que certas indicações presentes neles relacionam ritos femininos secretos com o culto a Dioniso durante seus festivais na Ática: quer representem as Leneias, quer representem as Antestérias, essas cerâmicas suscitam uma rede de associações responsável por formar uma imagem pouco definida, mas muito sugestiva, do que devem ter sido os ritos secretos e sagrados que foram realizados ao longo desses festivais.

⁵³⁹ Para uma abordagem geral, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 165.

⁵⁴⁰ Em seu outro livro, Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 36) escreve: “*There is no evidence of any phallic elements in the procession of the festival. Inscriptions show that there was a sacrifice, but give no details. There is also no evidence of a κῶμος, and if in fact the Lenaia had much in common with the Eleusinia, it can well be understood that revels and phallic ritual would be absent, though the σκώμματα with their apotropaic intention were present in both celebrations.*”

⁵⁴¹ Cf. CSAPO, 1997.

⁵⁴² Para uma relação dos “Vasos Leneios” e considerações a partir dos mesmos, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 30-4 e figs. 17-21.

Nessas imagens – cujos primeiros exemplos supérstites datam de um período entre os anos de 490 e 480, embora tenham sido elaboradas ao longo de todo o séc. V –, mênades dançam e executam gestos rituais ao som de uma aulista, enquanto carregam apetrechos do culto dionisiaco, como tirsos, tochas e vasos específicos, em presença de uma imagem do deus.⁵⁴³ A divindade é representada como um toco alto sobre o qual são colocadas sua distintiva máscara (à guisa de rosto), certas vestimentas (à guisa de corpo) e ramos de vinha ou hera.⁵⁴⁴ Rothwell (2007, p. 15) reconheceu em tais aspectos algo que reforça a relação já sugerida entre Dioniso, seu culto e o desenvolvimento dos gêneros dramáticos.

Nas imagens em que Dioniso está ausente, o gestual característico das mênades – em seus movimentos ao som de um instrumento musical (em geral, o *aulós*) –, bem como o transporte de vasos chamados escifos [*skýphoi*], perante uma mesa sobre a qual se encontra um vaso maior, o estamno [*stámnos*], permite a identificação de um rito análogo.⁵⁴⁵ Um escólio ao v. 479 da comédia *As rãs*, explicando o sentido da expressão “Chama o deus [*kálei theón*]!”, oferece uma preciosa informação litúrgica acerca desses ritos:

[Q]uanto ao “Chama o deus!”, alguns usam-no assim. Nas competições Leneias de Dioniso, o *daidoûkhos* [portador da tocha], carregando um facho, diz “Chamai o deus [*kaleíte theón*]” e os ouvintes presentes gritam “Íaco de Sêmele, doador de riqueza [*Semeléi Íakkhe ploutodóta*]”.⁵⁴⁶

As celebrações – ao que tudo indica, noturnas – incluíam, portanto, cantos e gritos de invocação ao deus, sob seu título cultual (que pode ter sido o mesmo empregado nos ritos noturnos das Antestérias).⁵⁴⁷ A menção a Sêmele, mãe de Dioniso, traz uma alusão ao mito de nascimento do deus e já foi sugerido que uma das imagens dos “Vasos Leneios” o representaria como criança.⁵⁴⁸ Ademais, o nome Íaco também aparece associado ao culto realizado em Elêusis e, embora não seja possível precisar a relação entre essas festividades

⁵⁴³ Sobre o caráter documental dessas imagens, Seaford (1994, p. 265) defende o seguinte: “*That the Lenäenvasen depict ritual is clear from the cult objects and image of Dionysos. But clearly also some of what they depict is imaginary.*”

⁵⁴⁴ Exemplos dessas imagens poderiam ser: figuras vermelhas sobre uma cílice [*kýlix*], c. 490-480, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F2290 (BAPD 204730). Ou ainda: figuras vermelhas num estamno [*stámnos*], c. 450-400, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674 (BAPD 215254). Cf. **Apêndice, p. 283; p. 288.**

⁵⁴⁵ Um exemplo dessas imagens poderia ser: figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Oxford, Ashmolean Museum G289.7 (BAPD 207195). Cf. **Apêndice, p. 287.**

⁵⁴⁶ Cf. **Apêndice, p. 69.**

⁵⁴⁷ Cf. OTTO, 1965 [1933], p. 80.

⁵⁴⁸ Trata-se da seguinte imagem: figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Warsaw, National Museum 142465 (BAPD 214262). Cf. **Apêndice, p. 287.** A identificação da criança como Dioniso, contudo, não é uma sugestão aceita atualmente: “*Even if on one of the ‘Lenäenvasen’ there is a woman holding out an infant to another, it is certain that the infant was not (as Frickenhaus thought) Dionysus or Iakchos, nor her own human infant which she had brought with her to the meeting, but rather, as Sir John Beazley has pointed out, a satyr.*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 34).

(PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 34-5), o caráter sério desses Mistérios aparece de forma inegável. Conforme um estudioso do assunto:

O orgasmo das cerimônias do meio do inverno parece ter relação com a evocação de divindades ctônicas cuja reaparição é um penhor do despertar já próximo das forças da natureza. Existe pelo menos a presunção de que as festas das Leneias tenham sido coordenadas pela celebração de mistérios desse tipo. (JEANMAIRE, 1970, p. 46).

A esse respeito, um escólio anteriormente mencionado – comentando uma passagem do *Protréptico* (1.2.2), em que Clemente de Alexandria, despeitado em seu cristianismo, lançava impropérios contra os Mistérios de Dioniso –, traz uma sugestão interessante do que poderia ser o conteúdo dos cantos entoados durante as Leneias:

Escólio, “ensandecidos [*lēnaízontes*]”: uma canção agreste era cantada perto da prensa, que também ela própria circundava a dilaceração de Dioniso [*tòn Dionýsou sparagmón*]. Muitíssimo bem e de bom grado acontecia o cingir-se com a hera, tal como aquilo que é mostrado para Dioniso – quando acontecem as Leneias –, assim também isso se dá na embriaguez e eles fazem coisas inconvenientes às pessoas e embriagam-se todos juntos. (Schol. Clem. Alex. *Protrept.* 1.2.2).⁵⁴⁹

Seaford (1994, p. 264) sugeriu a importância que mitos e ritos criados em torno do *sparagmós* [dilaceração] de Dioniso devem ter tido nas fases mais arcaicas de seu culto, com implicações inclusive sobre o desenvolvimento posterior dos gêneros dramáticos. Ele menciona algumas passagens referenciando a prática histórica do *sparagmós* entre grupos de ménades mencionadas em testemunhos de períodos posteriores (Plut. *Mor.* 365a; Pausan. 10.4.3), imaginando que esses trechos ecoariam práticas mais antigas, e conclui que o ritual representado nos “Vasos Leneios” tem grande chance de envolver histórias e encenações sobre o desmembramento e o renascimento de Dioniso.

Apesar de tantos elementos sugestivos para a história do desenvolvimento do drama, não se sabe quando as *performances* dramáticas tiveram início nas Leneias. Seu reconhecimento cívico formal, tal como aparece registrado em inscrições corégicas, foi posterior ao das Dionísias urbanas, devendo ter se dado por volta do ano de 440 para a comédia e pouco tempo depois para a tragédia.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Cf. **Apêndice, p. 180.**

⁵⁵⁰ Para detalhes sobre o estabelecimento dessa data, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 40; WILSON, 2000, p. 28.

[N]ão há evidências do que acontecia antes disso. É possível que as *performances* fossem mais na escala daquelas que aconteciam nas Dionísias rurais, nos *dêmoi* dos campos (nenhum dos quais parece ter celebrado as Leneias), e que foi comparativamente mais tarde que elas tornaram-se mais ambiciosas e foram transferidas da ágora para o teatro de Dioniso. [...] Pode ser que as primeiras *performances* cômicas tenham sido mais importantes nesse festival do que as trágicas (o contrário sendo o caso para as Dionísias urbanas). (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 40-1).

A relação que esse festival veio a estreitar oficialmente com a comédia ao longo do séc. V pode apontar para uma associação que já existisse anteriormente – embora de forma não oficial – entre esse gênero poético e a realização das Leneias, justificando a importância que ora se dá a esse contexto cultural e a seus possíveis desdobramentos. Um testemunho antigo chega a sugerir que a “trigédia [*trygōidia*]” (um nome usado para se referir à comédia, de forma a parodiar o nome da tragédia) teria sido chamada assim a partir do prêmio oferecido àqueles que ganhavam renome nas Leneias, qual seja, o vinho novo (chamado em grego de *trýx*).⁵⁵¹

Um testemunho do final do séc. V e início do IV alude a uma prática – que certamente poderia remontar a períodos mais antigos –, segundo a qual um banquete para aqueles envolvidos no coro (e em seu treinamento) deveria ser oferecido pelo corego após as competições dramáticas (Ar. *Acha.* 1154-61).⁵⁵² Essa mesma prática também era comum nas Dionísias urbanas ao longo dos sécs. V e IV, sendo de se imaginar que suas raízes remontassem a períodos ainda mais recuados da história.

Como se vê, alguns paralelismos entre os dois festivais dramáticos dedicados a Dioniso em Atenas parecem indicar a existência de uma competitividade entre aqueles envolvidos na realização de um e outro, como se houvesse uma espécie de disputa velada para a aquisição do máximo de reputação possível por meio dessas exposições públicas. Testemunhos que parecem registrar uma alegação especialmente polêmica dessa tradição “leneica” são aqueles oferecidos por lexicógrafos que aludem à existência de competições [*agônes*] acontecendo no grande santuário de Leneu, antes de o teatro ter sido construído. Os trechos mais relevantes são estes:

“A competição no Leneu”: Há na cidade um Leneu circular tendo um grande santuário de Leneu em si, no qual eram executadas as competições dos

⁵⁵¹ Em paráfrase. No original (em tradução): “Dizem ela própria (i.e. a comédia) ser também [chamada] trigédia [*trygōidia*], porque aos que tinham renome nas Leneias era dado o vinho novo, que era chamado de *trýx* [vinho novo], ou porque – quando ainda não tinham sido inventadas as máscaras –, cobrindo-se com borra [*trýx*], os personagens interpretavam.” (Anon. *De Com.* 1.6 Kaibel). Cf. **Apêndice, p. 244.**

⁵⁵² Cf. no **Apêndice, p. 64.**

atenienses antes do teatro ter sido construído. (Hsch. s.v. *epì Lēnaiōi agón* [A competição no Leneu]).

“Leneu”: O grande círculo em Atenas no qual as competições aconteciam, antes de o teatro ter sido construído, era chamado de Leneu. Nele existe também um santuário de Dioniso Leneu. (Phot. s.v. *Lēnaion* [Leneu]).⁵⁵³

O teatro ateniense foi construído pela primeira vez por volta do ano de 500 e Sourvinou-Inwood (2003, p. 120) defende que esses testemunhos não remeteriam necessariamente a um período anterior à instituição dos concursos trágicos (tal como devem ter se dado nas Dionísias urbanas, cerca de trinta anos antes disso), mas apenas a algum tipo de *performance* que pode ter acontecido por ocasião das Leneias pouco antes do início do séc. V. A estudiosa tem interesse em refutar a importância que outros festivais (para além das Dionísias urbanas) possam ter tido na história do desenvolvimento dos gêneros dramáticos, na medida em que sua teoria se desenvolve basicamente a partir de uma análise desse festival para sugerir de que forma a tragédia, a comédia e o drama satírico teriam se formado. Vale ressaltar, contudo, que a menção à construção do teatro nesses testemunhos funciona como *terminus ante quem*, indicando que – na opinião desses lexicógrafos tardios, cujas fontes para tais informações não são conhecidas – certas competições poéticas teriam acontecido no grande santuário de Leneu, com a sugestão suplementar de que seu grande cinturão [*períbolos*] poderia fazer as vezes de arquibancada.

Essas sugestões são interessantes – da perspectiva de uma arqueologia do drama –, mas é preciso reconhecer que as informações disponíveis a quem queira formar uma ideia clara do que podem ter sido essas *performances* mais arcaicas não são tão numerosas ou seguras quanto se poderia desejar. Isso talvez se deva à preponderância que as Dionísias urbanas e as Antestérias vieram a ganhar no séc. V, abafando diretamente nas fontes antigas o atrativo que pôde existir em celebrações mais antigas e arcaicas como no caso das Leneias.⁵⁵⁴

Um indicativo da menor importância que era dispensada a esse festival em Atenas é o que afirma Peter Wilson:

Pode-se formar alguma ideia do que fazia a produção de um coro nas Leneias distintivo, e o sentido de seu caráter é até certo ponto determinado, como era para os atenienses, por contraste com os arranjos para o festival urbano maior. A primazia da comédia nas Leneias parece ir de mãos dadas com um *status* em geral inferior do festival em termos do prestígio a ser conquistado pelo poeta, *performer* ou corego. As Leneias evidentemente serviam de degrau para – e um lugar a ser relegado assim que se

⁵⁵³ Cf. Apêndice, p. 207; p. 226.

⁵⁵⁴ Cf. JEANMAIRE, 1970, p. 45.

alcançassem – as mais prestigiosas competições das Grandes Dionísias. (WILSON, 2000, p. 28).

A legislação sobre a participação e o recrutamento de membros do coro para cada um desses festivais dionisíacos indica algo análogo. Conforme o escoliasta ao v. 954 da comédia *Riqueza* [*Pluto*]: “Não era permitido a um estrangeiro dançar [*khoreúein*] no coro cidadão. [...] [N]as Leneias era permitido: pois também os metecos [estrangeiros residentes] lideravam os coros.”⁵⁵⁵ Ou seja, a legislação era mais flexível no que tangia à participação de indivíduos tradicionalmente considerados de *status* inferior na escala de valores sociais da *pólis*: enquanto apenas cidadãos podiam participar de coros treinados para festivais urbanos, no caso de coros para as Leneias, metecos podiam fazer as vezes de corego (ou seja, estrangeiros residentes podiam liderar as *performances* corais), enquanto até mesmo estrangeiros não-residentes podiam participar do coro.

Está inteiramente de acordo com a hierarquia de prestígio entre os dois festivais dramáticos que houvesse uma grande distinção legal concernente ao recrutamento de membros do coro para as Leneias. Metecos podiam servir como *khoregoí* [líderes do coro] e *khoroí* [coros] podiam incluir estrangeiros. É preciso ressaltar o significado desse envolvimento na cultura coral da *pólis* por parte daqueles que não eram completamente membros da comunidade política, especialmente quando se leva em conta a importância da *khoregía* [sistema corégico] como um meio primário de autodefinição comunal. O comentador, ao qual se devem esses detalhes, explicitamente os conecta de forma causal: estrangeiros podiam participar num *khorós* leneio, já que metecos também serviam como *khoregoí*. Essa associação entre liderança coral estrangeira e *pertença* coral é um exemplo de uma recorrente associação profunda, em termos práticos e ideológicos, entre *khorós* e *khoregós* [...]. (WILSON, 2000, p. 29).

Para além das implicações sócio-culturais apontadas pelo estudioso nesse trecho – entre os cantos corais e o desenvolvimento de uma identidade cívica coletiva, tal como tem sido visto a partir de exemplos atenienses, sicionenses, coríntios, entre tantos outros –, convém atentar para um aspecto prático que pode ter sido determinante no desenvolvimento desigual da importância conferida a cada um dos festivais áticos dedicados a Dioniso: trata-se da época do ano em que cada um deles era realizado. Enquanto as Dionísias urbanas aconteciam no início da primavera, quando os mares já estavam abertos à navegação e a *pólis* enchia-se de visitantes estrangeiros, as Leneias aconteciam no auge do inverno, quando os mares eram perigosos e o público das celebrações restringia-se basicamente àqueles que residiam na Ática. É a isso que se refere Diceópolis, num trecho de *Acamenses* (496-508):

⁵⁵⁵ Cf. Apêndice, p. 67.

Diceópolis: Não vos enfureceis, ó homens espectadores,
se, mesmo sendo um mendigo, ainda assim entre atenienses ousou
falar sobre a *pólis*, fazendo trigédia [comédia].
Pois o justo conhece também a trigédia.
Eu direi coisas terríveis, mas ainda assim justas.
Pois Cleonte não me difamará agora por
falar mal da *pólis* na presença de estrangeiros.
Pois nós estamos sós na competição das Leneias
e os estrangeiros ainda não estão presentes: pois nem os impostos
chegam, nem – vindos das *póleis* – os aliados;
mas estamos sós agora, descascados do resto.
Pois digo que os metecos são a casca dos cidadãos.
(Ar. *Ach.* 496-508).⁵⁵⁶

As implicações desse trecho são explicitadas por escólios anotados às margens,⁵⁵⁷ mas já estão suficientemente claras a partir do que foi dito. Resta, contudo, ressaltar, que – mesmo desfrutando de menos renome e esplendor do que as Dionísias urbanas de modo geral – as Leneias eram altamente consideradas pelos atenienses e pelos povos helênicos, como atestam as palavras de Hipóloco (citadas por Ath. 4.5 Kaibel; 4.130d Gulick) ou de um aticista como Alcifronte (*Epist.* 1.4; 4.18.10). Em ambos, as Leneias sobressaem como um ambiente refinado não apenas por suas exibições dramáticas, mas também pelo *status* e riqueza daqueles que as frequentavam.⁵⁵⁸

Não se sabe até quando o festival das Leneias existiu em Atenas. Sobre as competições poéticas tampouco se tem alguma informação mais precisa. Conforme um estudioso:

Não é certo quando as disputas chegaram ao fim. O monumento disposto por Xénocles [*I.G.* ii². 3073], como agonoteta em 306, prova sua permanência depois da abolição do sistema corégico. A lista de poetas trágicos vitoriosos nas Leneias [*I.G.* ii². 2325] vai apenas até por volta de 320, mas como a dos atores trágicos vitoriosos vai até o fim do séc. III (e pode ter ido para além disso) as disputas de poetas sem dúvida também continuaram. O restante do registro didascálico [*I.G.* ii². 2319] da comédia nas Leneias terminava pouco depois de 284, mas a lista de poetas cômicos vitoriosos [*I.G.* ii². 2325] continua para além de 150. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 42).

⁵⁵⁶ Cf. **Apêndice, p. 60.**

⁵⁵⁷ Em tradução, eles afirmam o seguinte: “Escólio (a). Sendo final do inverno, nas Leneias acontece o drama, pois para as Dionísias tinha sido definido que as *póleis* levariam até Atenas os impostos, como Êupolis fala em *Póleis* (fr. 240 K). Escólio (b). A competição das Dionísias acontecia duas vezes por ano: a primeira, na primavera, na cidade, quando também os impostos eram trazidos para Atenas; a segunda, nos campos, que era chamada de Leneias, quando os estrangeiros não estavam presentes em Atenas – pois estava no fim do inverno.” (Schol. Ar. *Ach.* 506a, 506b). Cf. **Apêndice, p. 61; p. 61.**

⁵⁵⁸ Cf. **Apêndice, p. 187; p. 195; p. 195.**

Essa longa duração é mais um testemunho do prestígio de que dispunham as Leneias em Atenas. Outro indicativo disso poderia ser uma inscrição do séc. III encontrada na *pólis* ática de Ramnunte [*Rhamnoûs*], com uma dedicatória específica a Dioniso Leneu.⁵⁵⁹ A interpretação dessa inscrição, contudo, permanece duvidosa e não é possível empregá-la para sugerir uma disseminação das Leneias para além de Atenas após o período clássico, sendo necessário reconhecer as limitações do que é possível estabelecer aqui sobre a duração e a disseminação desse festival na Antiguidade.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Trata-se de *I.G.* ii². 2854. Para o texto dessa inscrição, no original e em tradução, cf. **Apêndice, p. 241.**

⁵⁶⁰ Para algumas referências bibliográficas acerca dessa discussão, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 42.

4.3. Antestérias⁵⁶¹

As Antestérias são mencionadas por Tucídides (2.15.4) como as mais antigas Dionísias, sendo realizadas em honra a Dioniso nos Brejos [*en Límnaís*], entre os dias 11, 12 e 13 do mês chamado *Anthestērión* – o que equivale aproximadamente a fevereiro –, não apenas pelos atenienses, mas também pelos demais povos jônicos.⁵⁶² A questão do nome do festival – em sua conexão com o nome do próprio período em que acontecia – foi colocada por um estudioso nos seguintes termos:

À primeira vista, é o nome do mês que foi adotado para a festa. São as palavras *ánthos*, flor, e o verbo *antheîn*, florescer, que a explicariam, em referência ao renascimento do mundo vegetal que se produz no início da primavera. A questão de saber o que é anterior e deu o nome ao outro, o mês ou a festa, já era insolúvel para os Antigos. Os autores modernos propuseram várias soluções, sem que se possa decidir de maneira definitiva. (DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 196-7).

Outra hipótese seria aquela que levasse em conta uma informação oferecida por Filóstrato, em seu livro *Sobre heróis* (12.2):

Escutei de Protesilau, ó hóspede, também essas coisas sobre esse herói [Ájax], que cortou o cabelo junto ao rio Ilisso, em Atenas, e [escutei ainda] que os atenienses em Troia amavam-no e seguiam seu comando, bem como o que dissesse. Acredito que passou para o lado dos áticos, mesmo habitando Salamina – região que os atenienses transformaram num *dêmos* –, e quando lhe nasceu um filho – que os aqueus chamavam de Eurísaco –, alimentou-o com um alimento diferente – que os atenienses louvavam. Na ocasião em que as crianças com três anos de idade, em Atenas, coroam-se de flores no mês *Anthestērión*, ele ofereceu-lhes crateras e sacrifícios, como no costume dos atenienses. E afirmava também ele próprio lembrar assim dos ritos dionisíacos conforme Teseu. (Philostr. *Heroic*. 12.2).⁵⁶³

Essa informação encontra respaldo em certas imagens gravadas sobre o tipo de jarra [*khoûs*] que certamente era usada durante as Antestérias – sendo provável que essas imagens representem diferentes momentos desse festival –, onde se veem crianças e jovens com coroas

⁵⁶¹ Bibliografia especificamente dedicada ao assunto e aqui consultada: PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 1-25; JEANMAIRE, 1970, p. 48-56; BURKERT, 2011 [1977], p. 358-64; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 197-201; WILSON, 2000, p. 32; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 104-6.

⁵⁶² Cf. **Apêndice, p. 54.**

⁵⁶³ Cf. **Apêndice, p. 185.**

de flores enquanto se divertem em atividades lúdicas.⁵⁶⁴ É possível, portanto, que esse nome – Antestérias – tenha vindo da prática ritual de se coroarem crianças e jovens com flores, como forma de bênção a quem está prestes a experimentar um rito de passagem.⁵⁶⁵

A conexão de Dioniso com as forças vegetais foi lugar comum nos estudos de religião e antropologia do início do séc. XX, tal como sugerido pelos trabalhos de Frazer, Harrison e Nilsson, nos quais as imagens vegetais – muitas vezes ligadas a ritos primaveris – apareciam em conexão com o deus. Ainda que estudos posteriores tenham tendido a refinar a conexão da divindade apenas com certos tipos de vegetais – principalmente a vinha e a hera –,⁵⁶⁶ é inegável a importância dessa dimensão natural para a realização das Antestérias e até mesmo das Grandes Dionísias (no mês seguinte). Além disso, o início da primavera era um período especialmente propício para o louvor de Dioniso, pois as uvas colhidas no outono, e deixadas fermentando durante o inverno, finalmente estavam prontas para ser consumidas como *trýx* [vinho novo].⁵⁶⁷

A antiguidade desse festival – sugerida por Tucídides (2.15.4) – parece confirmada não apenas pelo fato de que seu nome fosse o mesmo do mês em inúmeras outras *póleis*, mas também porque fosse celebrado na Jônia (remontando a um período anterior à lendária migração dos povos jônios da Ática para o outro lado do Egeu) e estivesse, em Atenas, sob responsabilidade do arconte basileu: a relação especial entre o arconte basileu e Dioniso em certos ritos das Antestérias – como será visto na sequência – reforça essa mesma tese.⁵⁶⁸ Ademais, alguns elementos do próprio festival parecem amalgamar-se a uma matriz comum do culto dionisíaco – anteriormente vista em relação com as Dionísias rurais e as Leneias –,

⁵⁶⁴ Exemplos poderiam ser: figuras vermelhas numa jarra [*khoé*], c. 450-400, de Atenas. Athens, National Museum 17753 (*BAPD* 16320). Ou ainda: figuras vermelhas numa jarra [*khoé*], c. 450-400, de Atenas. Athens, National Museum 17286 (*BAPD* 11082). Cf. **Apêndice, p. 288; p. 289.**

⁵⁶⁵ Para mais detalhes, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 9.

⁵⁶⁶ Otto aferra-se a reduzir de forma tão veemente o aspecto vegetal de Dioniso, pois tem o objetivo de contrapor-se às teses “vegetalistas” vigentes no início do séc. XX. Sua postura, contudo, parece extremada: “*Even though it sounds at times as if the promotion of plant life were quite generally connected with Dionysus, we must learn from his cult and myth that his efficacy in the plant world is of an unusual nature, and this makes plants with very specific qualities symbols of his nature. Such general names as Καλλίκαρπος or Αὔζιτης, etc. cannot change this in any way. The epithets which characterize him as the god of flowers, Ἀνθιος, Ἀνθεύς, Εὐανθής, probably do not refer to flowers or blossoms in general but to those of the Dionysiac plants – above all, the vine blossoms. And when the “Festival of Blossoms” of the Anthesteria is held in his honor, when Pindar, in his dithyramb written for the City Dionysia at Athens (fr. 75), alludes to roses and violets with special affection, when it is said quite specifically, in fact, that “Bacchus loves flowers,” there is nothing more in all of this than that he happens to make his marvelous appearance in the beginning of spring, and the lovely progeny of earth’s floor announce his coming and adorn his path.*” (OTTO, 1965 [1933], p. 159).

⁵⁶⁷ Para mais detalhes, cf. DODDS, 1963 [1944], p. xiii.

⁵⁶⁸ Para mais detalhes, cf. OTTO, 1965 [1933], p. 53; BURKERT, 2011 [1977], p. 86).

sugerindo um mesmo fundamento arcaico desses três festivais para além do historicamente constatável.⁵⁶⁹

Os testemunhos sobre os três dias do festival afirmam que o primeiro deles era chamado *pithoigia* – devido ao tipo de jarro [*píthos*] em que o vinho estava conservado –, sendo o momento em que, após um longo período de fermentação, a bebida poderia vir a ser consumida (Schol. Ar. Ach. 961).⁵⁷⁰ Os devotos reuniam-se ao fim da tarde perto do santuário de Dioniso em *Límnais* [nos Brejos],⁵⁷¹ abriam os *píthoi* e bebiam o vinho após terem feito as primeiras libações à divindade (Plut. *Quaest. Conv.* 3.655e).⁵⁷² Conforme Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 9), o principal objeto desse ritual era remover o tabu da comida e da bebida para que a comunidade pudesse gozar dos mesmos sem temor de contaminação. Uma descrição antiga desse primeiro dia de festividades – encontrada entre os escólios aos *Trabalhos e dias* (368) – dá uma ideia dos excessos e divertimentos que costumavam acontecer nessa ocasião:

Entre os costumes pátrios há o Festival dos Jarros [*Pithoigia*], durante o qual não era permitido que nem moradores nem sujeitos assalariados se apartassem do júbilo do vinho, mas sacrificando compartilhassem totalmente do dom de Dioniso. Belamente dizem então ser preciso “saciar-se do vinho aberto” e estar em harmonia no festival: é preciso também cuidado por parte dos tesoureiros durante o júbilo, de modo que ainda exista o bastante para nós outra vez e outra vez. Se a maior parte for desperdiçada, o restante seria pouco, e difícil seria o cuidado – pois, é dito, rapidamente isso mudaria e se tornaria inútil para os cuidadosos. (Schol. Hes. *Op.* 368).⁵⁷³

Conforme o testemunho de Fanôdemos (325 F 12 Jac.), reportado por Ateneu (11.13 Kaibel; 11.465a Gulick), após a bebedeira havia muita cantoria também e os devotos dançavam, enquanto clamavam nomes como “Evantes”, “Ditirambo”, “Baqueutas” e “Brômio”.⁵⁷⁴ A julgar por esses e outros testemunhos antigos, a atmosfera de licenciosidade e embriaguez devia avançar até altas horas da madrugada.

⁵⁶⁹ Daí a interpretação que Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 197) oferece à afirmação de Tucídides sobre a antiguidade “das mais antigas Dionísias [*arkhaiótera Dionýsia*]”: “O mais correto é, na minha opinião, opor estas três festas que estamos estudando às Grandes Dionisiacas, sem dúvida, mais recentes que as outras.” Para uma interpretação, baseada em fundamentos linguísticos, diferente dessa, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 18-9.

⁵⁷⁰ Cf. **Apêndice, p. 62.**

⁵⁷¹ Para as dificuldades da identificação geográfica desse lugar, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 19-25. A esse respeito, Burkert (2011 [1977], p. 359) afirma: „*Sumpf oder Seen gab es allerdings auf Athener Stadtgebiet nicht, der Name [en Límnais] muss also als Kultname mit diesem Dionysos zusammen gekommen sein.*“

⁵⁷² Cf. **Apêndice, p. 158.**

⁵⁷³ Cf. **Apêndice, p. 10.**

⁵⁷⁴ Cf. **Apêndice, p. 190.**

O segundo dia, chamado de *Khóes* [canecas], era celebrado por uma bebedeira ao longo de toda a cidade, na qual o vinho era consumido nesse recipiente específico – arqueologicamente bem atestado e com capacidade para cerca de dois litros da bebida (BURKERT, 2011 [1977], p. 359). Desse dia participavam escravos – como atestam os alegres versos de Calímaco (fr. 178 Pfeiffer)⁵⁷⁵ –, além de crianças com mais de três anos de idade, já admitidas na vida em comunidade: suas canecas eram menores do que as de tamanho adulto e pareciam motivo de grande orgulho para elas e seus familiares, como indica sua presença em tumbas infantis.⁵⁷⁶ Em algum momento desse mesmo dia, anunciado pelo ressoar de um trompete, uma espécie de competição tinha início, na qual quem bebesse mais rápido todo o conteúdo de sua própria caneca era declarado vencedor: o prêmio mais antigo parece ter sido um odre de vinho (Schol. Ar. *Ach.* 1224-5), embora certos relatos sobre o tirano Dionísio – numa celebração das Antestérias – afirmem que ele teria oferecido uma coroa de ouro como prêmio a quem bebesse primeiro o vinho de sua caneca (D.L. 4.2.8; Ath. 10.49 Kaibel; 10.437b-e Gulick;).⁵⁷⁷

O mito etiológico para essa prática envolve a chegada de Orestes a Atenas, após ter perpetrado o assassinato da própria mãe.⁵⁷⁸ Como ele possuía um miasma terrível, os atenienses não podiam tocar o mesmo vinho que ele sem correr o risco de se contaminar, mas, como não queriam ofender o hóspede [*xénos*], “um certo Pandión engendrou o seguinte estratagema: colocando uma jarra de vinho para cada um dos convivas, ordenou que bebessem dela sem que se misturassem uns aos outros, de modo que nem Orestes bebesse da cratera [*krátēr*] nem sofresse por beber sozinho” (Schol. Ar. *Ach.* 960-1).⁵⁷⁹ A julgar por certas passagens de Plutarco (*Quaest. Conv.* 1.613b; 1.643a-b), enquanto o vinho não fosse inteiramente consumido, os convivas – tanto no mito quanto no rito – deviam manter o mais estrito silêncio.⁵⁸⁰

Em todo caso, o santuário de Dioniso *en Límnais* [nos Brejos] devia ficar aberto durante mais tempo, sendo frequentado pelos devotos que continuavam a consumir o vinho e a cultuar a divindade com cantos e danças. A julgar pelo que é afirmado por Aristófanis (*Ra.*

⁵⁷⁵ “Nem a aurora do Festival dos Jarros passava despercebida, nem o dia/ em que os jarros de Orestes conduzem brilho aos escravos” (Call. *Aitia*, fr. 178 Pf., 1-2). Para a tradução do resto do fragmento, bem como o texto original, cf. **Apêndice, p. 108.**

⁵⁷⁶ Cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 359.

⁵⁷⁷ Cf. **Apêndice, p. 64; p. 197; p. 188.**

⁵⁷⁸ Para os aspectos religiosos envolvidos nesse mito, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 129-30.

⁵⁷⁹ Cf. **Apêndice, p. 62.** Outro trecho relativo a esse mito etiológico seria ainda: Eur. *IT* 939-60. Cf. **Apêndice, p. 53.**

⁵⁸⁰ Cf. **Apêndice, p. 157; p. 158.**

209-20), e pelos escólios à passagem, a pândega embriagada [*kraipalókōmos*] durava até que o terceiro dia do festival – chamado *Khýtroi* [marmitas] – já tivesse começado.⁵⁸¹

Não se sabe ao certo, mas parece que uma *pompé* em honra a Dioniso acontecia em algum momento do segundo dia, escortando a imagem do deus sobre um carro naval até o *Boukólion* – um lugar vizinho do Pritaneu, e especialmente dedicado ao arconte basileu (Arist. *Ath.* 3.5).⁵⁸² Fócio, em seu *Léxico* (“O que acontece sobre os carros [*Tà ek tôn hamaxôn*]”) afirma que durante o festival das Jarras, “os que escarnecem de sobre os carros zombavam e debochavam dos presentes”.⁵⁸³ Trata-se do mesmo tipo de rito já mencionado em relação com as Leneias, uma vez que versos de caráter iâmbico abusivo e agressivo também aí eram empregados com finalidades apotropaicas. Mas para o caso das Antestérias, uma imagem talvez ofereça interessantes complementos ao que se pode imaginar sobre esse rito: figuras negras – gravadas num escifo ateniense, por volta do início do séc. V, e tradicionalmente relacionadas a esse momento do festival – representam homens conduzindo um boi para o sacrifício, ao som do *aulós*, enquanto um carro com características de um navio sobre rodas avança com uma imagem de Dioniso, flanqueada por dois sátiros aulistas.⁵⁸⁴ O aspecto iâmbico da *performance* é sugerido pela presença dos sátiros e a imagem de Dioniso parece ter sido escoltada assim até o lugar em que o sacrifício do boi lhe seria oferecido, antes que as demais etapas do festival tivessem continuidade.

Outra imagem talvez associada a isso é aquela atribuída a Exéquias, que representa Dioniso reclinado num navio com vinhas crescendo pelo mastro enquanto golfinhos nadam em torno.⁵⁸⁵ Houve quem enxergasse nas imagens que relacionam Dioniso com a navegação uma sugestão de sua origem asiática – imaginando que seu culto estrangeiro teria entrado na Hélade por meio de uma travessia histórica do mar Egeu. Contudo, Otto (1965 [1933], p. 163), notando que o mesmo tipo de rito também existia na costa oriental (nas *póleis* jônicas), afirma que esse rito não teria sentido se o carro naval e as representações de Dioniso em ambiente marítimo fossem memória desse evento pretensamente histórico. Nesse sentido, o estudioso sugere:

Hermipo [Ath. 1.27e] fala das muitas coisas boas que Dioniso traz consigo em seu navio negro desde que ele navega pelo véneo mar. A famosa copa de

⁵⁸¹ Cf. **Apêndice, p. 68; p. 68; p. 69.**

⁵⁸² Cf. **Apêndice, p. 98.**

⁵⁸³ Cf. **Apêndice, p. 227.**

⁵⁸⁴ Trata-se da seguinte imagem: figuras negras num escifo [*skýphos*], c. 500-450, de Atenas. London, British Museum B79 (*BAPD* 4319). Cf. **Apêndice, p. 283.**

⁵⁸⁵ Trata-se da seguinte imagem: figuras negras numa copa, c. 575-525, de Atenas. Munich, Antikensammlungen 8729 (*BAPD* 310403). Cf. **Apêndice, p. 257.**

Exéquias mostra-o no alto-mar num navio equipado com velas e uma poderosa vinha. O carro naval no qual ele faz sua entrada nas Antestérias ainda traz memórias de sua jornada através do mar. Nessa representação de Dioniso como navegador, certamente há algo mais do que apenas a ideia de que ele vem de uma grande distância – ou seja, através do mar. As evidências já citadas indicam quão próxima sua associação com o mar e com a água em geral costumava ser pensada. (OTTO, 1965 [1933], p. 163).

Em todo caso, uma vez chegada ao lugar onde o sacrifício seria realizado – provavelmente no *Boukólion* –, a imagem de Dioniso devia ser recebida com mais cantos e danças ao som do *aulós*. Nesse mesmo recinto aconteciam os ritos femininos secretos e o casamento sagrado de Dioniso com a *basilínna* [rainha], mulher do arconte basileu de Atenas (Arist. *Ath.* 3.5). Burkert (2011 [1977], p. 362) imagina que esse momento do ritual estaria representado em alguns dos “Vasos Leneios”, devendo antes ter relação com o que se dava no final do segundo dia das Antestérias do que com ritos típicos das Leneias. Essa sugestão ganha em pertinência quando se levam em conta os detalhes do longo testemunho de um orador ateniense do séc. IV – o chamado pseudo-Demóstenes –, no que tange à realização dos Mistérios femininos nesse festival:

[73] E essa mesma mulher realizava por vós os ritos secretos em nome da *pólis* e via aquilo que não lhe era permitido ver – sendo ela uma estrangeira –, e, apesar de ser assim, ela entrou onde nenhum outro dos atenienses jamais entra (a não ser a mulher do rei [*basiléōs*]), administrou o juramento das sacerdotisas [*gerarai*] responsáveis pelos sacrifícios, foi dada como mulher a Dioniso, realizou em nome da cidade os ritos pátrios para os deuses, ritos muitos, sagrados e secretos. Se eles sequer devem ser ouvidos por todos, como há de ser piedoso que sejam realizados por uma oportunista, ainda mais por uma tal mulher e que já executou obras tais?

[74] Mas quero contar-vos mais precisamente acerca dessas coisas de novo, sobre cada uma, a fim de que mais cuidado tenhais com a punição e saibais que não apenas por vós próprios e pelas leis depositareis a sentença, mas também pelo cuidado com os deuses, executando a punição dos impiedosos e castigando os injustos. Pois antigamente, ó homens atenienses, havia soberania na *pólis* e o reinado dos que sempre prevaleciam por serem autóctones, de modo que o rei realizava todos os sacrifícios, mas os mais solenes e secretos sua mulher realizava, sendo a rainha [*basilínna*].

[75] Assim que Teseu uniu as comunidades e fez a democracia – enquanto a *pólis* tornava-se populosa –, o povo não menos continuou a escolher o rei por sua virilidade, a partir de votações públicas, e estabeleceu uma lei segundo a qual a mulher dele seria cidadã e jamais relacionada a outro homem, mas casada virgem, a fim de que – em conformidade aos costumes pátrios – realizasse os ritos sagrados em nome da cidade e as práticas fossem feitas piedosamente para com os deuses, sem que nada as transtornasse ou inovasse.

[76] E tendo escrito essa lei numa estela de pedra, depositaram-na no santuário de Dioniso junto do altar [*bōmós*] nos Brejos (essa mesma estela ainda agora está aí, mostrando o escrito em apagadas letras áticas). O povo

assim dava testemunho sobre sua piedade para com o deus e deixava um penhor aos vindouros de que a mulher dada ao deus e responsável por fazer os ritos deveria ser tal como estimamos. E por causa disso colocaram-na no mais antigo e mais sagrado santuário de Dioniso, nos Brejos, a fim de que muitos conhecessem seu escrito: pois uma vez por ano é aberto, no décimo segundo dia do mês *Anthestēriōn* [fev./mar.].

[77] Com efeito, em nome dos ritos sagrados e solenes, dos quais cuidaram vossos antepassados tão bela e convenientemente, é digno que também vós sejais sérios, ó homens Atenenses, e é digno punirem tanto os que desprezarem vossas leis quanto os que desrespeitarem vergonhosamente os deuses, e isso por duas razões: a fim de que uns paguem por suas injustiças e outros sejam advertidos e temam prejudicar os deuses e a *pólis*.

[78] Mas quero conclamar até vós o sacro-arauto, que serve à mulher do rei, quando ela administra o juramento às sacerdotisas trazendo os cestos diante do altar – antes que toquem nas vítimas –, a fim de que também vós escuteis o juramento e as palavras ditas (pelo menos quanto é lícito escutar) e saibais quão solenes, sagrados e antigos os costumes são. “Juramento das Sacerdotisas: vivo sacramento, sou pura e limpa de todas as coisas que não são puras e do comércio com os homens, e honrarei o Festival do Deus do Vinho e de Ióbaco, por Dioniso, conforme os costumes pátrios e nos tempos propícios.” ([Dem.] 59.73-8).⁵⁸⁶

O trecho é longo, mas seus detalhes reforçam muito do que foi exposto sobre a realização das Antestérias e corrobora a ideia de que algumas das imagens representadas pelos chamados “Vasos Leneios” digam respeito aos ritos realizados durante as Antestérias.⁵⁸⁷ Em alguns desses vasos temos a representação do que devem ter sido as quatorze sacerdotisas [*gerairai*], enquanto se aproximavam do altar com seus apetrechos rituais, antes de prestarem seu juramento solene.⁵⁸⁸ Ou ainda seus cantos, danças e gestos no culto secreto a Dioniso, antes que o casamento sagrado entre o deus e a *basilínna* [rainha] acontecesse.⁵⁸⁹

Os detalhes desse rito não são conhecidos, mas é certo que ele compunha o ápice de todo o festival.⁵⁹⁰ A esse respeito, um estudioso da religião helênica anota o seguinte:

Durante o festival de Dioniso das Antestérias em Atenas, a mulher do “rei”, a *Basilínna*, era dada como mulher ao deus; falava-se de sua união sexual [*symmeixis*] num local preciso, o *Boukólion*, no mercado. O modo do ato –

⁵⁸⁶ Cf. **Apêndice, p. 95.**

⁵⁸⁷ Tal é também a opinião de Jeanmaire (1970, p. 13): « *Les artistes qui ont peint les scènes en question paraissent avoir eu dans l'esprit moins une image de culte bien déterminée et une cérémonie précise qu'un type d'image et une certaine forme de culte : on s'expliquerait mal, s'il en était autrement, les différences de détail très sensibles quand on compare les différentes variantes, non seulement dans l'aspect que présente le mannequin dionysiaque, mais dans l'extérieur des officiantes [...].* »

⁵⁸⁸ Como em, por exemplo: figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Oxford, Ashmolean Museum G289.7 (BAPD 207195). Ou ainda: figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Warsaw, National Museum 142465 (BAPD 214262). Cf. **Apêndice, p. 287; p. 287.**

⁵⁸⁹ Exemplos: figuras vermelhas sobre uma cílice [*kýlix*], c. 490-480, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F2290 (BAPD 204730). Ou ainda: figuras vermelhas num estamno [*stámnos*], c. 450-400, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674 (BAPD 215254). Cf. **Apêndice, p. 283; p. 288.**

⁵⁹⁰ Para diferentes abordagens do rito, cf. OTTO, 1965 [1933], p. 83-5; SEAFORD, 1994, p. 262-3.

se uma imagem estava em jogo ou se o “Rei” usando uma máscara do deus surgia –, isso é deixado por conta da imaginação. O espelhamento mítico é com Ariadne, aquela que Teseu – o rei ático prototípico – raptara e que, por ordem dos deuses, abandonara em prol de Dioniso durante a noite. Em torno de Ariadne há ritos orgiásticos e gritos, como também nas Antestérias, e sua exuberância aparece ligada a aspectos sombrios. “Sagrado” é o casamento também nesse exemplo, na medida em que ultrapassa o mero deleite humano. (BURKERT, 2011 [1977], p. 171).

Ao contrário do que acontece nos mitos tradicionais de resistência à chegada de Dioniso, o deus é bem recebido por Atenas durante as Antestérias. Na figura de seu mais alto representante – o arconte basileu –, a *pólis* honra e propicia devidamente o deus, a fim de que ele garanta a fertilidade e o vigor da comunidade ática.⁵⁹¹ A importância de que o exemplo mítico dessa união seja a de Dioniso e Ariadne será demonstrada quando forem analisadas algumas imagens do séc. VI cujas implicações para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos não de se mostrar consideráveis.⁵⁹²

O terceiro dia do festival, chamado *Khýtroi* [Marmitas], começava ao fim do segundo dia – havendo alguma confusão nos testemunhos acerca das cerimônias que deveriam ser atribuídas a cada um deles, como é o caso de uma passagem de Aristófanes (*Ra.* 217-9) ou duas de Fócio (“Dia poluído [*miarà hēméra*]”; “*Rhamnus [Rhámnos]*”).⁵⁹³ Tais confusões são compreensíveis, na medida em que algumas práticas devem ter se sobreposto e mesmo coexistido em determinados momentos, mas é importante demarcar a diferença de atmosfera entre cada um desses dias: enquanto o festival das Jarras [*Khoés*] era um dia festivo e alegre, com amplo consumo de vinho, cantos, danças e procissões, o festival das Marmitas [*Khýtroi*] era dedicado ao culto dos mortos e tinha um caráter nefasto. Essa mudança abrupta devia marcar o início de um retorno à normalidade, depois de um período de suspensão das amarras sociais mais estritas.

Alguns testemunhos sugerem quais seriam as práticas apotropaicas executadas nesse dia: empregando uma planta (chamada *rhámnos*), mascada desde cedo a fim de que se transformasse numa substância negra pastosa, os atenienses cobriam com ela as portas de suas casas e seus próprios corpos a fim de espantarem os espíritos [*daímones*] (Phot. s.v. “*Rhamnus*”); ao longo do dia lançava-se o grito ritual “Porta afora, *Kêres*, já não é mais

⁵⁹¹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 12.

⁵⁹² Para a relação do mito de Teseu, Ariadne e Dioniso sobre ritos áticos, cf. JEANMAIRE, 1939, p. 352-75; HEDREEN, 2007, p. 169-81.

⁵⁹³ Cf. Apêndice, p. 68; p. 227; p. 227.

Antestérias! [*Thýreze Kêres, oukét' Anthestéria ê*]” (Phot. s.v. “*Thýraze Kâres ...*”).⁵⁹⁴ Burkert (2011 [1977], p. 360) aventa a possibilidade de que, também nessa ocasião, o povo ateniense empregasse máscaras e outras formas de disfarce ritual. As fontes antigas aludem ainda a outra prática de celebração dos mortos: a realização de um cozido no qual se misturavam vários grãos – numa mistura chamada *panspermía* –, não sendo permitido comê-lo ou tocá-lo, pois deveria ser dedicado a Hermes ctônico em meio aos mortos (Schol. Ar. Ach. 1076).⁵⁹⁵ Uma imagem de figuras vermelhas numa jarra (c. 450-400) talvez ofereça uma representação do que pode ter sido esse terceiro dia de Antestérias, com o fim da algazarra e uma atmosfera mais sóbria de culto aos mortos e ao próprio Hermes.⁵⁹⁶

A participação de Dioniso nesse terceiro dia do festival não é diretamente atestada e Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 13) chegou a sugerir que essa divindade não teria nada a ver com o último dia dessas celebrações.⁵⁹⁷ É preciso aventar, contudo, as associações ctônicas de Dioniso ao longo da tradição helênica, antes de se propor uma interpretação apressada desse momento de encerramento do festival. O fr. 15 DK de Heráclito já foi citado algumas vezes para dar a ver a associação entre Dioniso e Hades, o deus dos mortos, mas ainda não se destacou o trecho inteiro em que Clemente de Alexandria cita esse fragmento de Heráclito. A passagem é importante por acionar uma rede de associações relativas a aspectos menos divulgados e mais obscuros de Dioniso, embora suas implicações estejam presentes em inúmeros outros mitos e festivais relacionados à divindade ao longo de toda a Antiguidade.

Dioniso, desejando descer ao Hades, embora ignorasse o caminho, recebeu a promessa de que lho explicaria um certo homem de nome Prósímno, mas não sem um pagamento: o pagamento não era belo, mas para Dioniso era belo – o pagamento era a graça do sexo, o que Dioniso era requisitado a fazer. O pedido encontra o deus favorável e este prometeu-lhe cumpri-lo assim que retornasse, confirmando com um juramento a promessa. Ensinado [o caminho], ele vai. Retorna de volta, mas não encontra Prósímno (pois tinha morrido): Dioniso, desejando quitar a dívida ao amante, lança-se sobre o túmulo e o alivia. Cortando então um ramo qualquer de figueira, molda-o como um membro de homem e senta-se sobre o ramo, cumprindo a promessa ao morto.

⁵⁹⁴ Cf. **Apêndice p. 227, p. 226**. Há uma versão alternativa para o grito ritual, envolvendo não as *Kêres* [espíritos nefastos], mas os *Kâres* [trabalhadores preguiçosos, lit. cários]. Para detalhes da controvérsia a esse respeito, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 14-5.

⁵⁹⁵ Cf. **Apêndice, p. 63**.

⁵⁹⁶ Trata-se da seguinte imagem: figuras vermelhas numa jarra [*khoûs*], c. 450-400, de Atenas. Paris, Musée du Louvre CA1683 (BAPD 1556). Cf. **Apêndice, p. 289**.

⁵⁹⁷ O estudioso afirma: “[I]t seems probable that, speaking generally, the cheerful ceremonies connected with the *Xóες* came to an end about sunset, and that the *Xύτροι* which then began was a day of a quite different character, devoted to the cult of the dead, and that Dionysus had little or no part in it.” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 13).

Em memória mística desse sofrimento, falos são carregados para Dioniso pelas *póleis*. (Clem. Al. *Protrept.* 2.34.3-5).⁵⁹⁸

Esse mito etiológico parece fundamentar a prática – tradicional, como já foi demonstrado – de se oferecerem procissões fálicas para Dioniso. Além disso, o mito oferece o plano de fundo para festivais que celebram o retorno de Dioniso do mundo dos mortos (como em Argos, por exemplo),⁵⁹⁹ conectando aspectos propriamente fúnebres com um comportamento licencioso – no consumo de vinho e na prática desbragada de sexo, sob os impulsos de seus cantos e danças.⁶⁰⁰ O fato de que Hermes fosse cultuado como uma divindade responsável por fazer o caminho entre o mundo dos vivos e o dos mortos ganha um novo sentido no interior das Antestérias, quando se evoca a possibilidade de que Dioniso tenha precisado perfazer esse mesmo caminho – segundo uma versão do mito, em busca de sua própria mãe mortal.⁶⁰¹

Alguns veem no festival das Agriônias, realizadas em Orcômenos na Beócia (Plut. *Quaest. Gr.* 38), o mesmo tipo de associação entre Dioniso e os aspectos fúnebres de sua influência e de seu culto.⁶⁰² Além disso, os mitos de resistência ao deus, com seus desfechos trágicos e violentos, reforçam essas mesmas ideias.⁶⁰³

Então o festival argivo – cujas fontes chamam de um festival para os mortos – era claramente o mesmo tipo de festival que o beócio, em honra a Dioniso. Diante disso, é óbvio que um festival apelando para experiências tão trágicas e expondo-as assim poderia muito bem ser um festival para os mortos também. Talvez as Agriônias fossem executadas aproximadamente na mesma época do ano que as Antestérias – se, como é provável, elas aconteciam no *Helaphēboliōn*, ou seja, um mês após as Antestérias. (OTTO, 1965 [1933], p. 119).

Um mito relacionado por Burkert (2011 [1977], p. 360) como possível motivação para os traços fúnebres do terceiro dia das Antestérias, depois de toda a liberdade e êxtase que o

⁵⁹⁸ Cf. **Apêndice, p. 180.**

⁵⁹⁹ Sobre o rito dionísaco em Argos, cf. CSAPO, 1997, p. 286.

⁶⁰⁰ Para uma relação de muitas outras versões desse mito, cf. CSAPO, 1997, p. 276.

⁶⁰¹ Cf. CSAPO, 1997, p. 286.

⁶⁰² Nas Agriônias, mulheres supostamente descendentes das Miníades – filhas de um rei lendário de Orcômenos – eram perseguidas pelo sacerdote de Dioniso, que podia matá-las e os contemporâneos de Plutarco acreditavam que assim acontecia no passado (Plut. *Quest. Gr.* 38). Cf. **Apêndice, p. 159.** Para detalhes, cf. ainda: CALAME, 1997 [1977], p. 134-8; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 176; SEAFORD, 1994, p. 258.

⁶⁰³ Além dos vários mitos de resistência a Dioniso já mencionados anteriormente, Otto (1965 [1933], p. 172) menciona os diversos grupos familiares em que três figuras femininas tentam resistir a Dioniso e acabam punidas: as Prótidas (Hes. *fr.* 27), as Miníades (Plut. *Quest. Gr.* 38 ; Ant. Lib. 10; Ovídio, *Met.* 4.31), além das tebanas do mito de Penteu, as três irmãs de Sêmele (Ino, Ágave e Autónoe). Henrichs (1987, p. 100) lembra ainda que algumas representações de figuras femininas do tipo *kourotrophos* também são dispostas em tríades, como as *Hórai*, as *Khárites* e as *Aglaúrides*. Cf. HEDREEN, 1994, p. 49.

consumo desmedido do vinho pôde provocar, é aquele sobre Icário: tendo acolhido bem Dioniso, esse homem recebe o dom do vinho e decide oferecê-lo também a seus vizinhos; esses, contudo, sob efeito da embriaguez, adormecem e, quando acordam, acreditando terem sido envenenados, assassinam Icário e escondem seu corpo. Sua filha, Erígone, procura pelo pai e, depois de encontrar seu cadáver dentro de um poço, enforca-se.⁶⁰⁴ Segundo Burkert (2011 [1977], p. 363), os balanços representados em inúmeros vasos dos séc. VI e V seriam um traço do ritual lúgubre executado nesse dia em memória de Erígone e seu pai.⁶⁰⁵ Existem outras versões do mito, como aquela em que Erígone é seduzida pelo próprio Dioniso – conforme as *Metamorfoses* (6.125) de Ovídio –, mas em todas elas permanecem os traços fúnebres do destino da garota. Levando isso em conta, esse mito certamente poderia subjazer às histórias narradas em torno dos rituais seguidos nas Antestérias, revelando-se um excelente mito etiológico da atmosfera presente no terceiro dia desse festival (em que pese o silêncio das fontes a esse respeito).

Em todo caso, parece correto afirmar que as diferentes festas dionisíacas de final do inverno e início da primavera – acompanhadas de caça e de ritos violentos – oferecem a ocasião para que os devotos de Dioniso aproximem-se de alguma forma da mais extrema e radical experiência da alteridade, qual seja, a experiência da morte. A proximidade entre o que talvez seja celebrado pelo festival das Jarras [*Khoés*] e os ritos fúnebres de se verter o conteúdo de jarras em honra aos mortos – como se vê de forma inesquecível nas *Coéforas*, de Ésquilo – sugere que a distância entre a fase inicial das Antestérias e sua fase final não seria tão grande quanto supunha Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 13).

Da mesma forma, a recusa *a priori* de que esse festival pudesse ter fornecido elementos importantes à matriz de mitos e ritos responsáveis pelo desenvolvimento gradual dos gêneros dramáticos na Ática é outra apreciação um tanto quanto apressada.⁶⁰⁶ Pickard-

⁶⁰⁴ Algumas das referências para esse mito são, por exemplo: Schol. *Il.* 22.29; Apollod. 3.14.7; Varr., *R.R.*, 1.2, 19-20; Hyg. *Astr.* 2.4; Schol. Luc. *Deor. conc.* 5 (Rabe, p. 211-2); Schol. Luc. *D.Mer.* 7.4 (Rabe, p. 279-81); Nonn. 47.1-265. Para detalhes desses textos, no original e em tradução, cf. **Apêndice, p. 2; p. 126; p. 126; p. 146; p. 170; p. 171; p. 208.**

⁶⁰⁵ Para uma referência aos mitos e vasos que fundamentam essa interpretação, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 360, n. 100. Entre os exemplos de vasos citados pelo estudioso, vale a pena ressaltar: figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Boston (MA), Museum of Fine Arts 98.918 (*BAPD* 301521). Ou ainda: figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Paris, Musée du Louvre F60 (*BAPD* 301554). Cf. **Apêndice, p. 273; p. 273.**

⁶⁰⁶ Quando o estudioso britânico afirma: “*How a day of evil omen came to be attached to the cheerful Dionysiac festival we do not know. That it was probably separate at first is shown by the fact that there is no hint of anything like it in any of the parallel festivals in Ionian states of which brief records survive. The Anthesteria was otherwise plainly a cheerful feast, and there is reason to think that it dates from before the migration from Greece to Asia Minor of the Ionian tribes who all celebrated it. If so, and if it was originally an Ionian festival, there is nothing surprising in the absence from it of dramatic elements, or performances which might grow into*

Cambridge (1995 [1953], p. 15) parece certo em recusar que os *agônes khýtrinoi* [disputas marmíticas], mencionados por pseudo-Plutarco como uma retomada que Licurgo promove de uma tradição antiga deixada de lado, pudessem remontar a um período muito anterior.⁶⁰⁷ Ainda assim, há uma interessante evidência para a prática de *performances* corais nas Antestérias, mesmo antes que o deus cultuado pelos atenienses nas Grandes Dionísias tivesse sido recebido na Ática.

A possibilidade de que um fragmento do poema *Hécate*, de Calímaco, implique o conhecimento desse poeta acerca de uma tradição muito antiga de coros para Dioniso nas Antestérias, explicitamente descritos como tendo sido executados num tempo em que a cidade não dançava para Dioniso Eleutério, é preciso ser aqui levada em conta. Tal é o texto do fragmento, na reconstituição de Hollis (1990, fr. 85+ *apud* WILSON, 2000, p. 320, n. 104): “[Os antigos atenienses] celebravam um festival com danças corais não para Dioniso Negraégide [*Melanaíx*], que Eleutêr estabeleceu, mas para Dioniso Brejeiro.”⁶⁰⁸

O fragmento sugere, sem dúvida, a existência de uma tradição que – tal como leva a crer o testemunho de pseudo-Plutarco acima mencionado – pretenderia reivindicar as Antestérias como o contexto cultural em que certas modalidades poéticas prestigiosas teriam sido executadas pela primeira vez na Ática. Na mesma linha do que já foi sugerido com relação às Leneias, a existência desse fragmento aponta para a existência de polêmicas antigas envolvendo alegações de precedência – temporal e hierárquica – no que tange ao desenvolvimento e à prática de gêneros poéticos e ritos culturais no interior da própria Ática e dos próprios festivais dedicados a Dioniso nessa região. A evidência, no entanto, é escassa demais para que se possa delinear um quadro mais bem definido do que seriam as motivações para essas polêmicas e aqui é preciso restringir a análise a algumas sugestões mais gerais em torno desses pontos.

drama, since the roots of drama were for the most part in Dorian soil.” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 15).

⁶⁰⁷ Para o texto, no original e em tradução, do testemunho de [Plut.] *Vit. Dec.* 841f., cf. **Apêndice, p. 167.** A respeito desse testemunho, Wilson (2000, p. 32) exprime-se em termos próximos aos de Pickard-Cambridge, quando afirma: “*The notion that this was a genuine revival has been questioned, perhaps rightly, and it may rather be a case of the creation of (false) tradition by Lykourgos. The institution of this contest of comic actors, in the form described by [Plutarch], cannot in any case have been an event at the Anthesteria from its beginnings, since its winner is said to have been ‘listed as eligible for the city competition’, and that did not exist before the sixth century. There is no good evidence for tragic performances in the classical period.*”

⁶⁰⁸ Cf. **Apêndice, p. 107.**

4.4. Dionísias urbanas⁶⁰⁹

As Dionísias urbanas são as mais recentes e tornam-se – com pouco tempo – as mais célebres festividades dedicadas a Dioniso em Atenas. Esse festival adquire tanto esplendor, e de forma tão rápida, que – poucas décadas após ter sido instituído – podia ser equiparado em termos de grandeza apenas ao festival das Grandes Panateneias, celebração quadrienal em honra à deusa protetora da *pólis*, Atena. Algumas razões para o sucesso que as Dionísias urbanas veem a conhecer – sobretudo no séc. V – já foram aludidas na argumentação anterior, mas o que interessará à presente abordagem é propor uma discussão sobre os princípios desse festival (ainda no séc. VI), seus primeiros mitos e ritos, principalmente em sua relação com os outros festivais dionísíacos na Ática e com o desenvolvimento gradual dos gêneros dramáticos. Em português, existem alguns estudos recentes sobre o formato das Dionísias urbanas no período Clássico, sendo possível remeter a esses títulos a fim de se evitar a necessidade de uma abordagem dos detalhes relativos a um momento que ultrapassa o escopo da presente análise.⁶¹⁰

Antes de entrar nos testemunhos antigos, porém, cabe explicitar uma ressalva sugerida recentemente com relação ao tipo de abordagem aqui proposta. Em 2009, Bacelar publica um artigo em que chama atenção para o risco de se assumir automaticamente a pertinência original de determinados mitos etiológicos (atestados apenas por fontes tardias), como se eles necessariamente fossem a causa primeira [*áition*] de ritos antiquíssimos. No caso especificamente tratado pela estudiosa, o questionamento dirige-se à pertinência do mito de Pégaso – transportando a estátua de Dioniso de Eleutéria até Atenas – para explicar os ritos originais das Dionísias urbanas. Sua investigação aponta um caminho que pode ser retomado aqui a fim de que se explicitem as diferentes relações entre os mitos e os ritos envolvidos na celebração desse grande festival ateniense – ainda que sua ressalva deva ser mantida sempre em mente e retomada ao longo da argumentação.

O nome do festival encontra alguma flutuação nas fontes antigas: chamado de Dionísias urbanas,⁶¹¹ a ideia parece ser a de diferenciá-las do substrato mais agrário e rústico

⁶⁰⁹ Bibliografia especificamente dedicada ao assunto e aqui consultada: PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 57-125; MALHADAS, 1983/84; GOLDHILL, 1987; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 201-3; SEAFORD, 1994, p. 240-57; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 67-120; WILSON, 2000, p. 21-5; GERALDO, 2017, p. 183-205.

⁶¹⁰ Cf. MALHADAS, 1983/84; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 201-3.

⁶¹¹ *Dionýsia tà astiká*, Thuc. 5.20; *Dionýsia ta en ástei*, Lei de Evégoros (Dem. 21.10), Aeschin. 3.68, por exemplo, além de *I.G.* ii². 851, 958.

a partir do qual as demais vieram a se desenvolver; sendo chamadas de Grandes Dionísias,⁶¹² a referência parece ser ao esplendor e destaque que elas receberam dentre todas as outras festividades em honra a Dioniso; finalmente, reflexo desse prestígio adquirido no séc. V, elas podiam ser chamadas simplesmente de Dionísias,⁶¹³ como se tivessem vindo a representar a própria essência desse tipo de festival. Essa confluência de nomes aponta para algo que será verificado quando se compararem as estruturas dos festivais dionisíacos realizados na Ática: há uma grande analogia entre as festas, sendo lícito postular uma matriz comum a partir da qual seus mitos e ritos vieram a se desenvolver e a se amalgamar.⁶¹⁴

O mito etiológico tradicionalmente empregado pelos estudos sobre as Dionísias urbanas é mencionado por um escoliasta ao v. 243 da comédia *Acarnenses*, no momento em que Diceópolis – celebrando sua versão das Dionísias rurais – recomenda que Xântias segure direito o falo:

O falo é um pau alongado, tendo as vergonhas de couro penduradas no alto. O falo é erguido para Dioniso, conforme um rito de mistérios. E sobre esse falo o seguinte é contado: Pégaso dos Eleutérios – Eleutéria sendo uma *pólis* beócia –, tendo tomado uma estátua de Dioniso, chegou à Ática. E os atenienses não receberam o deus com honra; mas isso não se deu gratuitamente para os que se decidiram por tal. Irando-se o deus, uma doença abateu-se sobre as vergonhas dos homens e o mal era incurável. Como eles não tivessem sucesso [em curá-la], posto que a doença era mais forte do que todas as magias e artes humanas, emissários de oráculos [*theōroí*] foram enviados às pressas. Retornando, eles disseram só haver uma única cura: se eles conduzissem o deus em toda a honra. Obedecendo então aos mensageiros, os atenienses prepararam falos em privado e em público e com eles honravam o deus, fazendo uma lembrança de seu sofrimento. (Schol. *Ar. Ach.* 243).⁶¹⁵

Como notado por Bacelar (2009, p. 146), é curioso que esse relato – considerado uma etiologia das Dionísias urbanas – não mencione o festival nominalmente e, mais do que isso, apareça em escólios a um verso que remete diretamente à realização das Dionísias rurais. Conforme a estudiosa, o objetivo do escoliasta é explicar o verso de Aristófanes e assim o faz recorrendo a um *aítion* [explicação/ justificativa] da prática das procissões fálicas. A instituição dessa prática ritual coincide com a instituição de uma festa, mas a identificação dessa festa com as Dionísias urbanas não pode ser feita apenas a partir desse texto. Para isso,

⁶¹² *Dionýsia tà mégála*, Arist. *Ath.* 56, além, por exemplo, de *I.G.*ii². 654, 682.

⁶¹³ *Dionýsia*, Thuc. 5.23.4, Dem. 21.1, Arist. *Ath.* 56, por exemplo, além de *I.G.*ii². 1006, 1028.

⁶¹⁴ Essas sugestões foram feitas por Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 201).

⁶¹⁵ Cf. **Apêndice, p. 59.**

é preciso conjugá-lo ainda com outros testemunhos, principalmente com certas passagens de Pausânias.⁶¹⁶ Eis a primeira delas, no que se refere à arquitetura de Atenas:

Depois do templo de Dioniso há uma construção contendo imagens de argila: Anfictião, de Atenas, recebendo os outros deuses e Dioniso. Aí também está Pégaso, o Eleutério, que trouxe o deus para os atenienses. Nisso ele foi auxiliado pelo oráculo de Delfos, lembrando que no tempo de Icário tal era a estadia do deus. (Paus. 1.2.5).⁶¹⁷

Pausânias reforça a ideia de que Pégaso, o Eleutério, fosse de fato compreendido por atenienses dos tempos mais recuados – isto é, os responsáveis por fabricar as imagens de argila contidas nesse templo – como o responsável por levar Dioniso para a região da Ática, situando o evento no tempo de Anfictião, rei de Atenas. A menção a Anfictião há de ganhar desdobramentos interessantes quando o mito for colocado em seu contexto, mas por ora convém apenas ressaltar que esse trecho de Pausânias transmite maior fiabilidade às informações mencionadas pelo escoliasta.⁶¹⁸

Outras passagens de Pausânias confirmam a antiguidade do santuário de Dioniso Eleutério em Atenas,⁶¹⁹ aludindo ainda à prática de se transportar sua estátua através da *pólis* em dias específicos a cada ano, certamente durante as festividades em sua honra.⁶²⁰ Outros testemunhos – a serem referidos no desenrolar da presente discussão – poderiam ser aqui citados, mas nenhum deles mudaria o fato de que não há uma relação clara e indubitável entre o mito sobre a vinda de Pégaso – trazendo a estátua de Dioniso – para Atenas e a instituição histórica das Grandes Dionísias nessa *pólis*. Muitos estudiosos – dentre eles Pickard-Cambridge e Sourvinou-Inwood – parecem assumir esse ponto como uma evidência,⁶²¹ mas é preciso ressaltar que esse mito faz parte de uma matriz comum aos demais festivais dionisíacos e que há muitas influências mútuas no que diz respeito a práticas rituais e a mitos etiológicos. Privilegiar uma das versões – em detrimento de outras – para reconstruir a partir

⁶¹⁶ Cf. BACELAR, 2009, p. 147.

⁶¹⁷ Cf. **Apêndice, p. 175.**

⁶¹⁸ Abordando a questão da desconfiança que se tem em geral com relação aos escólios, Bacelar (2009, p. 148) escreve: « *En confirmant la présence de Pégase comme introducteur de Dionysos en Attique, le premier de ces passages assure le récit de la scholie d'une certaine fiabilité. Etant donné la méfiance qui entoure les scholies, dont l'existence même implique une distance entre le texte expliqué et celui qui explique, on peut supposer que, si ce n'était ce passage de la Périégèse, la légende de Pégase n'aurait pas acquis le statut de mythe étiologique du festival.* »

⁶¹⁹ Em tradução: “Há, perto do teatro, o mais antigo santuário de Dioniso. Dentro do círculo existem dois templos e Dionisos: um Eleutério e o outro, aquele que Alcamene fez de marfim e de ouro.” (Paus. 1.20.3). Cf. **Apêndice, p. 176.**

⁶²⁰ Em tradução: “Há também um templo – não muito grande –, ao qual trazem a estátua de Dioniso Eleutério a cada ano, em dias específicos.” (Paus. 1.29.2). Cf. **Apêndice, p. 176.**

⁶²¹ Para mais detalhes dessa crítica, cf. BACELAR, 2009, p. 153.

dela o que deve ter sido a forma mais antiga de um festival pode revelar-se um procedimento arbitrário se o estudioso não for capaz de justificar suas escolhas com argumentos sólidos.

A esse respeito, cumpre mencionar ainda uma última passagem de Pausânias, na medida em que ela se prestou a um tipo diferente de reconstrução histórica, a partir de um estudo de Connor (1989). Nela, Pausânias informa o seguinte:

Para os que se voltam de Elêusis para a Beócia está Plateia, na divisa com Atenas. Inicialmente, as fronteiras dos eleutérios eram diante da Ática; quando esses se juntaram aos atenienses, então a fronteira da Beócia passou a ser o Cítéron. Os eleutérios juntaram-se a eles não por terem sido submetidos por guerra, mas por desejarem partilhar da constituição dos atenienses e do ódio aos tebanos. Nessa planície há um templo de Dioniso, de onde a antiga imagem de madeira [*xóanon*] foi levada até os atenienses; a que se encontra em Eleutéria em nossos dias foi feita como cópia daquela. (Paus. 1.38.8).⁶²²

Aqui seria possível fazer novas referências à importância das imagens de madeira [*xóana*] para os cultos de Dioniso, sobretudo em sua relação com a natureza vegetal e sua conotação fálica,⁶²³ mas será preciso considerar antes a argumentação mais propriamente histórica e analítica de Connor. Relacionando os mitos acerca de Pégaso e o transporte da imagem de Dioniso a partir de Eleutéria com possíveis acontecimentos históricos, o estudioso sugere que a forma clássica das Dionísias urbanas parece ter sido um resultado da anexação *histórica* de Eleutéria por Atenas – fato que teria acontecido, segundo ele, por volta de 506 (CONNOR, 1989, p. 9). Sua argumentação, no que tange aos possíveis motivos para o início das desavenças entre Atenas e a região da Beócia (a partir de Hdt. 5.77, por exemplo), é convincente e ele parece ter razão sobre isso. Contudo, nada nas narrativas míticas envolvendo Pégaso e o transporte da estátua de Dioniso implica que esse evento tenha se relacionado com um confronto e uma anexação da Eleutéria:⁶²⁴ na verdade, já foi visto anteriormente que Clístenes de Sícion, por exemplo, trouxe uma estátua de Tebas e instituiu um novo culto em Sícion, segundo as mais estritas regras de cordialidade e hospitalidade (Hdt. 5.67) – na mesma linha do que teriam sido as relações então existentes entre os atenienses e os beócios.⁶²⁵ Não há razão, portanto, para negar a possibilidade de que os mitos envolvendo Pégaso e a chegada da estátua de Dioniso Eleutério em Atenas tenham sido

⁶²² Cf. **Apêndice, p. 176.**

⁶²³ Para um aprofundamento dessa discussão, já mencionada em outros pontos, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 143; CSAPO, 1997, p. 258.

⁶²⁴ O próprio estudioso está ciente disso, quando escreve numa nota: “*Ernst Badian has pointed out that the text of Pausanias admits the possibility that the xoanon had been conveyed to Athens before the incorporation of Eleutherae into Attica.*” (CONNOR, 1989, p. 12, n. 17).

⁶²⁵ Cf. SHRIMPTON, 1984, p. 296.

difundidos num momento anterior a 506, talvez durante o período da tirania (ou mesmo antes).⁶²⁶

Uma vez que não existem testemunhos literários explícitos sobre a instituição das Dionísias urbanas – ou de sua reformulação, a partir de um substrato mais antigo e rústico –, cabe ao estudioso voltar-se para dados extraídos de outros campos – como a arqueologia – a fim de cotejá-los com outros testemunhos e sugerir os possíveis mitos e ritos relacionados à instituição desse festival. Analisando as evidências arqueológicas de fins do séc. VI em Atenas, Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 113) aponta o fato de que as máscaras de Dioniso tornam-se mais numerosas por volta de 530, o que, a seu ver, seria uma indicação tanto do período de instituição de um grande festival em honra a Dioniso, quanto do desenvolvimento dos gêneros dramáticos no interior desse festival. O mesmo estudioso – levando em conta a representação em cerâmicas atenienses – afirma “que as imagens dionisiacas não são numerosas antes de Pisístrato, e que é na segunda metade do século VI que elas se disseminam.” Acerca da coincidência entre as imagens do pintor de Amásis e o período de governo do tirano, ele sugere, com relação a esses vasos, ser “impossível não encará-los como um elemento de propaganda das medidas tomadas por Pisístrato para ajudar os pequenos camponeses, em especial a incitação à cultura.” (DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 117). Outro argumento arqueológico importante diz respeito às evidências de que teria existido um templo de Dioniso próximo de onde viria a ser localizado o próprio teatro posteriormente. Os especialistas, ao analisarem a estrutura desse templo, sugeriram que ele deve ter sido construído entre 550 e 500, ou seja, por volta do mesmo período em que as atividades religiosas em torno de Dioniso parecem ter ganhado uma nova dimensão.⁶²⁷

É difícil estipular uma data precisa para a instituição das Dionísias urbanas, mas as fortes relações entre Pisístrato e certas iniciativas para reformular as práticas religiosas na Ática – tal como foi visto no segundo capítulo desta dissertação – sugerem o tirano como um forte candidato a ter sido o responsável pelos primeiros movimentos nesse sentido. Os estudiosos da questão concordam com essa ideia básica e – na falta de contra-argumentos sólidos o bastante – parece correto segui-los nessa atribuição a Pisístrato do novo formato dado às Dionísias urbanas.⁶²⁸

⁶²⁶ Para uma refutação mais completa da argumentação de Connor, cf. RHODES, 2003, p. 106-7.

⁶²⁷ Para as referências dessa discussão, cf. CONNOR, 1989, p. 24-6; LAUGHY, 2010, p. 126, n. 500.

⁶²⁸ A título de exemplo, observe-se o que afirmam os seguintes estudiosos: “*What seems certain is that it was in the sixth century that the festival became important, probably through the policy of Peisistratus.*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 58); “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.” (DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 201).

Uma passagem de Ateneu – baseando-se na autoridade de Idomeneu – reforça essas ideias, quando afirma o seguinte:

Idomeneu diz que também os Pisistrátidas, Hípias e Hiparco, instituíram festas e pândegas: por esse motivo é evidente que tinham uma quantidade de cavalos e outros bens junto deles. Daí o governo deles ter sido opressivo. E, ainda assim, o pai deles, Pisítrato, costumava ser comedido nos prazeres, a ponto de não postar guardas nem nos lugares públicos nem nos jardins, como Teopompo conta em seu vigésimo primeiro livro, mas permitia que entrasse e tomasse do que precisasse quem assim desejasse. [...] Mas Pisítrato também foi opressivo em muitos pontos e alguns dizem que a máscara [*prósopon*] de Dioniso em Atenas foi feita como imagem dele. (Ath. 12.44 Kaibel; 532f-533c Gulick).⁶²⁹

Embora Idomeneu – conforme Ateneu – mencione que os Pisistrátidas teriam sido responsáveis pela instituição de festas [*thalías*] e pândegas [*kômous*], o nome de Dioniso é relacionado não a eles, mas a Pisítrato. As festividades beneficiadas por Hípias e Hiparco parecem não ser exatamente as mesmas que as fomentadas por seu pai alguns anos antes. O detalhe adicional – de que a máscara (ou o rosto [*prósopon*]) de Dioniso em Atenas seja semelhante à imagem do tirano – reforça o padrão já visto de interpenetração entre as esferas religiosa e sócio-política, num jogo em que essas dimensões se revelam inelutavelmente imbricadas.

Outro mito pertencente a essa matriz de lendas comuns à realização de festivais dionisíacos é relatado também por Ateneu (com base na autoridade do historiador Filócoro). A partir dele será possível desdobrar algumas considerações sobre a forma pela qual a recepção mítica de Dioniso em Atenas pôde vir a ser concebida:

Filócoro diz que Anfictião, rei dos atenienses, tendo aprendido com Dioniso a mistura do vinho foi o primeiro a misturá-lo. Daí, pessoas que tivessem bebido assim seguiam direito [*orthoûs*], enquanto antes, sem mistura, seguiam torto: por causa disso, instituiu um altar [*bômós*] de Dioniso Direito [*orthós*] no santuário das Horas, pois elas são as que nutrem o fruto da vinha. E perto dali também construiu um altar para as ninfas: um monumento para quem emprega a mistura, pois as ninfas são chamadas de nutrizas de Dioniso. E ele decretou uma lei de se ofertar – depois das refeições – apenas uma quantidade que bastasse para provar o vinho puro, como amostra do poder do bom deus, embora o restante já devesse vir misturado, para que cada um bebesse o quanto quisesse: e que acrescentassem a isso o nome de Zeus Salvador, tendo por intuito ensinar e lembrar os que bebessem, porque assim eles seguramente estariam a salvo. (Philoch. *FHG* 1.387 = Ath. 2.7 Kaibel; 38c-d Gulick).⁶³⁰

⁶²⁹ Cf. Apêndice, p. 191.

⁶³⁰ Cf. Apêndice, p. 106.

Esse mito narra como Anfictião vem a receber Dioniso com as honras que lhe são devidas, sendo por isso agraciado com a lição divina sobre a mistura do vinho com água, a fim de tornar seu consumo mais civilizado e seguro. Associando essa história ao que já fora dito acerca de mitos compondo esse mesmo quadro mítico, é possível fazer algumas considerações gerais. Pégaso figura como um beócio responsável por trazer uma estátua de Dioniso de Eleutéria para Atenas, no tempo do rei Anfictião. Nesse mesmo período, Icário revela-se o ateniense responsável por difundir a cultura da vinha na Ática. Com relação a ambas as atividades, os atenienses agem de forma impiedosa: por um lado, recusando-se a receber Dioniso Eleutério com as honras devidas, por outro, assassinando Icário. Em ambos os casos, os atenienses são violentamente castigados por Dioniso, com uma aflição aparentemente incurável em seus órgãos sexuais.⁶³¹ Em ambos os casos, os crimes só conseguem ser expiados com a instituição de uma prática fálica em honra da divindade (nesse sentido, não é coincidência que um dos nomes cultuais de Dioniso tenha vindo a se estabelecer como *orthós* [direito]: com a ambiguidade de uma referência tanto sexual [“ereto”] quanto moral [“correto”]). Dessa história, apenas Pégaso, Icário e o rei Anfictião adotam um comportamento piedoso, enquanto o restante do povo ateniense dá mostras de uma impiedade merecedora de castigo divino: as lições aristocráticas dessa matriz mítica revelam-se de forma evidente quando seus diferentes traços são colocados dessa maneira e a sugestão parece ser a de que os valores tradicionais – dentre os quais a *xenia* [hospitalidade] tem imenso relevo – são respeitados apenas por indivíduos específicos (e presumivelmente de estirpe aristocrática), mas não pelo povo [*dêmos*] como um todo.

Dioniso, por excelência o deus *xénos*, está envolvido numa série de mitos relacionados tanto à hospitalidade com que é recebido quanto à resistência inóspita com que é rechaçado. Dentre aqueles que o acolhem bem, é possível acrescentar às figuras de Icário e Anfictião, ainda Oineu, Ancaio, Oinópion, Oresteu e Estáfilo, cujas histórias giram em torno do dom do vinho: sua descoberta, produção ou meios de consumo.⁶³² Há, em contrapartida, os inúmeros mitos de resistência, dos quais muitos já foram mencionados anteriormente (as filhas de Cadmo, as Prótidas, as Miníades, os atenienses e os pários).⁶³³ Ainda que esses mitos não sejam um *reflexo* da realidade histórica, eles representam a forma por que certos agentes da

⁶³¹ As evidências mais claras sugerem que esse mal não consistiria em impotência sexual, mas numa ereção contínua e dolorosa. Para uma discussão das fontes a esse respeito, cf. CSAPO, 1997, p. 266.

⁶³² Cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 175.

⁶³³ Sobre as Prótidas, vale a pena destacar o trecho de Apollod. 2.2.2. Cf. **Apêndice, p. 123.**

história foram *refratados* no interior das tensões rituais e das oposições simbólicas tão comuns ao culto de Dioniso.⁶³⁴

Levando em conta os aspectos da atuação política de Pisístrato, é possível defender que as Dionísias urbanas provavelmente adquiriram um novo *status* sob seu governo, tornando-se um festival cívico realizado na *pólis* de Atenas com toda a honra e prestígio devidos a essa divindade entre os anos de 547 e 528 (período de duração de sua terceira tirania). Assim como o próprio Pisístrato – rechaçado duas vezes pelos atenienses em sua chegada ao poder –, Dioniso só veio a ser reconhecido pelos atenienses no mito, depois de um período de resistência inicial. A figura do governante e a figura do deus amalgamam-se aqui de forma curiosa, entre história e mito. E isso não é inédito na história ateniense, como bem demonstra o caso em que Pisístrato se fez acompanhar pela própria “Atena” em sua segunda tentativa de tomada do poder (conforme os relatos de Hdt. 1.60.4-5 e Arist. *Ath.* 14.4). Que o mito da resistência ateniense a Dioniso tenha os traços ideais para ser veiculado como o *aítion* de um novo festival instituído sob o regime de Pisístrato torna-se evidente a partir da argumentação anterior. Não é possível afirmá-lo com a certeza que uma explicitação das próprias fontes antigas poderia oferecer, mas essas sugestões revelam mais uma vez a profundidade do imbricamento entre religião e política na Antiguidade.⁶³⁵

Tendo isso em mente, cabe agora retomar uma instigante especulação – formulada a partir de um trabalho com as fontes antigas – acerca das possíveis estruturas originais das Dionísias urbanas, no momento em que foram oficialmente instituídas. Conforme uma estudiosa:

Para começar, as Dionísias eram um festival muito mais simples, estruturado de forma diferente [do que veio a ser no séc. V], no qual a estátua de Dioniso era levada da Academia para o Pritaneu – um rito que se apresentava como uma reencenação da primeira introdução de seu culto. Uma refeição ritual em esteiras feitas com folhas de hera precedia a recepção da estátua. A

⁶³⁴ O tratamento que Sourvinou-Inwood dá a alguns temas religiosos, por mais esmerado que seja, às vezes padece de um problema grave: uma radical recusa *a priori* de se levar em conta argumentos históricos na análise dos mitos e dos ritos. Em sua opinião, por exemplo: “[T]he myths of resistance to Dionysos and his cult do not reflect historical reality; they articulate ritual tensions and symbolic oppositions, a contrast between divine madness and human order.” (SOURVINO-U-INOOD, 2003, p. 151).

⁶³⁵ O que Connor (1987, p. 50) afirmara sobre a atuação de Pisístrato no caso de seu segundo retorno a Atenas – acompanhado da “própria” deusa, na forma da jovem *Phíē* – aplica-se perfeitamente ao presente caso: “The merging of individual and community interest, the sense of shared goals and well-being, the ability of the effective leader to recognize and give expression to new civic attitudes are all central to political leadership in this period. Success in politics in the last analysis depended on the ability to understand the needs, hopes and anxieties of the community, to give them expression through rite and ritual, and to find the patterns of speech and act that console or that celebrate an underlying order. The politics of that age cannot be fully understood as the manipulation of those patterns, but must also be seen as the invention, articulation and adaptation of ceremonial to the changing needs and consciousness of the community.” (CONNOR, 1987, p. 50).

estátua era recebida em torno da *hestía* [lareira] do Pritaneu e um ritual de *xenismós* [hospitalidade] acontecia. Esse ritual envolvia hinos e o sacrifício de um *trágos* [bode] e eventualmente também uma “*performance*” [...]. Depois desse rito de *xenismós*, durante o qual o deus era recebido e entretido, a procissão escoltava a estátua, bem como os animais sacrificiais, ao longo de um caminho reencenando a fundação do culto. Essa procissão seguia do Pritaneu ao santuário ao longo das Trípodas; na chegada, sacrifícios aconteciam. Então, na forma mais antiga do festival havia um nexos consistindo na recepção no Pritaneu e entretenimento do deus lá, e então, no dia seguinte, a procissão para o santuário. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 118).

Como se vê, a estudiosa parte das práticas rituais historicamente atestadas em fontes posteriores – sobretudo dos sécs. V e IV –, como o transporte da estátua, uma refeição ritual (que parece ter se misturado a um *kômos* [pândega]), a *performance* de cantos, danças e sacrifícios, para regredir, à luz do mito etiológico de *xenismós* do deus, ao que teria sido a possível estrutura original das Dionísias urbanas no séc. VI em Atenas. A partir dessa reconstituição mais básica, Sourvinou-Inwood propõe ainda uma série de desdobramentos sobre o que teriam sido as *performances* desenvolvidas em tal contexto. Para isso a autora analisa a estrutura de certos cantos realizados no rito de *theoxenía* [hospitalidade ao deus] em Delfos – dentre os quais, o *Peã* 6, de Píndaro –, vindo a sugerir que uma mesma estrutura poderia estar presente nos cantos realizados nas primeiras *performances* de *xenismós* a Dioniso nos festivais dedicados a ele em Atenas. Se essa hipótese estiver correta, as implicações para uma reconstituição diacrônica da estrutura desses cantos seria considerável, pois

ter-se-ia um *prosōidion*, um hino cantado num movimento circular em torno de um altar, e um hino ou hinos cantados enquanto o coro estivesse dançando no lugar. Em todo caso, não é inverossímil que os hinos fossem ditirambos, já que o ditirambo era o hino mais associado com Dioniso. Assim sendo, haveria: um ditirambo de marcha como *prosōidion*; talvez outro ditirambo – o *kýklios khorós* [coro cíclico] por excelência – cantado enquanto o coro dançasse em torno do altar; e, finalmente, um ditirambo ou outro hino cantado enquanto um ou mais *stásima* [coros parados] cantassem um *hestíton* [canto parado]. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 147-8).

O caráter dessas ideias, contudo, permanece hipotético. Mas ainda mais hipotéticos são os outros desdobramentos que a autora propõe a partir do assunto dos mitos etiológicos relacionados ao festival. Tomando como premissa a ideia de que esses mitos representariam *sempre* uma coletividade que resiste – de forma ímpia – à chegada de Dioniso e à instalação de seu culto, vindo a sofrer as consequências disso, Sourvinou-Inwood imagina que o

conteúdo dos primeiros cantos em honra a Dioniso teriam *necessariamente* esse mesmo tema. Nesse sentido, o papel pedagógico do poeta trágico consistiria justamente em lembrar a coletividade – representada pelo coro – da maneira mais piedosa de agir em tais situações. Segundo a autora:

Se o poeta, como *hypokrités* [respondedor/ ator], atuasse tal como foi sugerido, o coro teria assumido o papel tanto do povo do passado – que não soube o que era certo – quanto do povo do presente – que sabe o que é certo quando se trata de receber o culto de Dioniso, mas que precisa ser lembrado, não apenas do incidente, mas também das complexidades e da incomensurabilidade da vontade dos deuses que ele exemplifica, dos paradoxos e do fato de que algumas coisas estão para além da racionalidade humana, bem como do que se deve fazer em face disso tudo. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 162-3).

A hipótese é interessante, na medida em que tenta estipular diacronicamente o desenvolvimento dos temas comuns aos cantos em honra a Dioniso – desde suas primeiras manifestações na Ática até a paulatina incorporação dos mitos envolvendo outras regiões e personagens (o que se compreende, na teoria de Sourvinou-Inwood, como um mecanismo de distanciamento com relação à realidade mais direta do público ateniense). Segundo essa interpretação, o papel desempenhado pelos mitos de resistência a Dioniso seria absolutamente central para o desenvolvimento do gênero trágico e suas temáticas, bem como para a exploração que ele promove em torno das tensões religiosas envolvidas nos mais diversos cultos helênicos (mas principalmente naqueles de matriz dionisíaca).

Essas considerações, contudo, devem ser encaradas como altamente hipotéticas. Ainda que a presença de cantos – e mesmo de competições poéticas – certamente tivesse um sentido ritual entre os helenos, compondo partes importantes dos cultos oferecidos a determinadas divindades (como Zeus, Apolo, Atena e Dioniso, entre outros), não é possível ter certeza sobre a estrutura ou a temática dos cantos executados nas Dionísias urbanas durante seu período inicial. A autora sugere que seria plausível esboçar as linhas gerais desses aspectos, mas a verdade é que, por mais sugestivas que se mostrem suas considerações, não há fontes suficientes para avançar tanto no que tange à estrutura e à temática desses cantos (sendo de se notar que seus mitos de base, se remontassem efetivamente às fases iniciais do festival, dependeriam todos de versões muito posteriores). A fim de defender sua tese, Sourvinou-

Inwood tem que lidar de forma anacrônica (ou antes, pancrônica) com suas fontes, assumindo os riscos de projetar no passado as expectativas de outros tempos e lugares.⁶³⁶

Para o período em que a maior parte dos ditirambos, tragédias, dramas satíricos e comédias supérstites foram compostos – segundo um trabalho com estruturas e temáticas que ainda são o material para profundas discussões sobre Poética antiga –, é preciso notar a existência de características peculiares à realização desse festival ao longo de todo o séc. V (e grande parte do IV). Nesse período, o festival acontecia entre os dias 10 e 15 do mês de *Helaphēboliôn* – ou seja, entre março e abril.⁶³⁷ Aqui vale a pena retomar a reconstrução menos hipotética – abandonando as especulações mais ousadas de Sourvinou-Inwood –, nos moldes do que foi sugerido por Seaford a partir das fontes antigas para o período em questão:

Nas Dionísias urbanas, executadas em honra de Dioniso Eleutério, havia pelo menos três ou, mais provavelmente, quatro procissões. Como uma preliminar, a imagem do deus era levada de seu precinto sob a Acrópole para um pequeno templo fora da *pólis*, na estrada para Eleutéria. Se o templo existia apenas para esse propósito, como foi sugerido [PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 60], então nesse aspecto assemelhava-se ao santuário *en Límnais* [nos Brejos]. A imagem era então – depois de realizados os sacrifícios no altar e os hinos – escoltada de volta (na chamada *eisagōgē*) à luz de tochas para o precinto em celebração da chegada original do deus diretamente da *pólis* fronteiriça de Eleutéria, na qual Pausânias (1.38.9) viu em sua época uma cópia da imagem. A evidência para essa prática é principalmente do séc. II, quando era uma preliminar para o festival. Mas, como Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 60) o coloca: “A reencenação do advento do deus não parece uma reflexão tardia [*afterthought*] e provavelmente remonta às primeiras versões do festival.” A procissão pela *pólis*, talvez no dia seguinte, culminava no sacrifício no precinto sob a Acrópole, que era seguido pela *performance* de ditirambos por garotos (*paîdes*) junto ao altar na *orkhēstra* do teatro e enfim, provavelmente à noite, por um *kômos* (uma pândega, talvez de tipo

⁶³⁶ A própria autora tem consciência disso (embora só mencione um lado da questão), quando afirma: “*It is important to stress that not taking account of some of the evidence because its nature and relevance to the festival under investigation cannot be proven, or are problematic, is not a methodologically rigorous procedure; it is not “healthy scepticism.” For if that evidence that was left out had in fact been relevant to the festival, if it had reflected one or more facets of that festival, its omission would lead to distortion, to a faulty reconstruction of a truncated version of what had been the ancient festival. And this leads to the faulty understanding of even those parts of the festival that had been correctly reconstructed.*” (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 67). O princípio que ela afirma adotar, contudo, também é problemático, na medida em que reconstruir um dado festival levando em conta uma evidência que não seria de fato relevante para a matriz de mitos e ritos relacionados com ele também levaria a uma reconstrução truncada de sua estrutura (como é o caso de sua suposição de que o conteúdo dos primeiros hinos em louvor de Dioniso necessariamente seriam os mitos de resistência à divindade). Em que pesem esses problemas, nem mesmo a autora segue à risca o que estipulara, na medida em que, com relação às fontes que não interessam à sua teoria (como Platão e principalmente Aristóteles, no primeiro capítulo de seu livro), ela adota expediente análogo àquele que é alvo de sua crítica (citada acima), deixando-os inteiramente de fora da discussão, ao ler suas motivações filosóficas como suspeitas e aplicar uma modalidade diversa do mesmo “saudável ceticismo”.

⁶³⁷ Para detalhes da estipulação desses dias, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 65-6.

processional), com os dramas aparentemente começando no dia seguinte. (SEAFORD, 1994, p. 240-1).

Dentre as práticas historicamente atestadas, inúmeras de caráter cívico aconteciam durante as Dionísias urbanas.⁶³⁸ Uma vez que Atenas estava apinhada de estrangeiros – devido à abertura dos portos e ao retorno da navegação na primavera⁶³⁹ –, o festival revelava-se um momento ideal para os atenienses fazerem uma ampla exibição de seu poder (sobretudo a partir da criação da Liga de Delos, em 478). Dentre as cerimônias que precediam as *performances* dramáticas, pelo menos no período clássico, estavam: a exposição dos tributos que os aliados de Atenas lhe enviavam;⁶⁴⁰ uma parada em armas dos atenienses órfãos de guerra, educados a expensas públicas, quando atingiam a idade do treinamento militar;⁶⁴¹ a proclamação das honras públicas, bem como de todos os anúncios que necessitassem de publicidade.⁶⁴² O caráter cívico que o esplendor das Dionísias urbanas adquire em Atenas ao longo do séc. V é ressaltado por essas e outras práticas, sendo um traço característico do desenvolvimento das *performances* dramáticas nesse contexto.⁶⁴³

Antes de concluir esses breves comentários sobre as Dionísias urbanas – levando em conta principalmente o formato que o festival deve ter tido ainda no séc. VI –, vale notar que alguns elementos fundamentais de sua estrutura mais antiga são os mesmos daqueles já estudados para outros festivais dionisíacos: uma *pompé* [procissão], com a presença de uma jovem *kanéphoros* [portadora do cesto],⁶⁴⁴ em companhia de outras oferendas – como odres e animais de sacrifício –,⁶⁴⁵ além do transporte de falos.⁶⁴⁶ Certamente acontecia também um *kômos* [pândega], sobre o qual pouco é conhecido, embora seja provável que ele se desse no

⁶³⁸ Cf. GOLDHILL, 1987, p. 58-68.

⁶³⁹ Cf. Ar. *Ach.* 496-508; Schol. Ar. *Ach.* 496-508; Thphr. *Char.* 3. Cf. **Apêndice, p. 60; p. 61; p. 106.**

⁶⁴⁰ Cf. Ar. *Ach.* 496-508; Schol. Ar. *Ach.* 496-508; Isocr. *de Pace* 8.82. Cf. **Apêndice, p. 60; p. 61; p. 73.**

⁶⁴¹ Cf. Isocr. *de Pace* 8.82; Aeschin. 3.154. Cf. **Apêndice, p. 73, p. 92.**

⁶⁴² Cf. Thuc. 5.23.4; Aeschin. 3.41; Dem. *de Cor.* 18.120. Cf. **Apêndice, p. 56; p. 92; p. 93.**

⁶⁴³ Um dos principais estudiosos dos aspectos cívicos nas tragédias gregas é Simon Goldhill (1987), embora suas interpretações privilegiem o que ele compreende como característico do discurso *democrático* de Atenas. O deslocamento que consiste em igualar a dimensão *cívica* da tragédia (e dos festivais dionisíacos) com uma dimensão *democrática* foi apontado num artigo de Rhodes (2003).

⁶⁴⁴ Cf., por exemplo, Schol. Ar. *Ach.* 242. Cf. **Apêndice, p. 59.**

⁶⁴⁵ Cf., por exemplo, I.G. ii². 1006; Suda, a. 4177, s.v. “askòs en pákhnēi”. Cf. **Apêndice, p. 240; p. 229.**

⁶⁴⁶ Conforme Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 62): “The direct evidence for this practice is indeed slight and depends upon the conjectural completion of inscriptions, but is probably sufficient. About the year 446-445 B.C. it was ordained that the new colony of Brea should annually send a phallos to the City Dionysia; this is not likely to have been an isolated emblem, and the carrying of phalloi would be reminiscent of the placation of the god after his original arrival at Athens.” A inscrição a que o estudioso faz referência é I.G. i².46 (para seu texto, no original e em tradução, cf. **Apêndice, p. 240**). Sobre a prática de se enviarem oferendas da colônia para a metrópole, cf. Thuc. 1.25.4.

dia 10 de *Helaphēboliôn*, durante a noite.⁶⁴⁷ Em todos esses aspectos é possível reconhecer elementos análogos àqueles presentes nos festivais com que os atenienses passavam a honrar Dioniso desde o início do inverno, com as Dionísias rurais, as Leneias e as Antestérias.

Considerando as prováveis relações entre Pisístrato, Dioniso e a instituição das Dionísias urbanas na segunda metade do séc. VI, parece lícito defender que a data relacionada pelo *Mármore de Paros* (ep. 43) para a primeira vez que Téspis atuou, apresentando seu drama na cidade, seja compreendida como uma possível referência cronológica para a qual tais acontecimentos devem ter convergido: ou seja, entre os anos de 538 e 528. Em algum momento desse período, Pisístrato promoveu um festival no qual – mais do que apenas reencenar a recepção mítica de Dioniso em Atenas – aconteciam procissões, sacrifícios animais, oferendas, pândegas e *performances* corais como parte das atrações com que o deus era entretido em companhia do povo. Não é sem valor, portanto, a atribuição de uma tragédia chamada *Penteu* a Téspis,⁶⁴⁸ bem como a existência de um fragmento de cerâmica fabricada no fim do séc. VI, com uma imagem desse mesmo mito, reforçando a possibilidade de que o tragediógrafo tenha representado a história de Penteu nas Dionísias urbanas nesse período.⁶⁴⁹

Um último elemento desse festival – emblemático inclusive em suas modalidades posteriores, embora raramente tenha sido abordado pelos estudos aqui mencionados – talvez possa ser explicado como resultado de uma intromissão direta das ações políticas de Pisístrato. Já foi notado que o número de três poetas competindo nas Dionísias urbanas não parece ter sido uma adição tardia no festival, posto que nenhuma fonte a menciona tendo relação com o fim da tirania ou com as reformas de Clístenes (no início da “democracia”), sendo lícito imaginar que esse elemento remonte à primeira instituição dos concursos trágicos em Atenas. Conforme as reflexões propostas pelo único estudioso aqui consultado que parece ter tentado compreender as razões por trás desse número de três poetas:

Deve ter havido uma forte presunção de que a competição tripartida do *agôn* trágico representasse alguma forma de organização sócio-política ou cultural. A evidência para todos os modos de *agônes* dos períodos arcaico e clássico (e em muitos casos para além deles) mostra que tais atividades eram rotineiramente moldadas com base em agrupamentos sociais particulares, como evidentemente foram as competições ditirâmbicas em sua reconstrução

⁶⁴⁷ A sugestão é de Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 63), para a qual ele se baseia na Lei de Evégoros (Dem. *in Meid.* 21.10). Cf. **Apêndice, p. 94.**

⁶⁴⁸ A atribuição é feita pela *Suda* (th. 282, s.v. *Thésphis*), mas é reforçada pelo seguinte verbete de Pólux, no qual um verso de Téspis é citado (em tradução): “E Téspis certa vez disse no *Penteu*: ‘No rito era hábito ter uma nébride como roupa de baixo.’” (Thesphis fr. 1c TGF = Poll. 7.45). Cf. **Apêndice, p. 230; p. 36.**

⁶⁴⁹ Trata-se da seguinte imagem: figuras vermelhas num psíctere [*psytér*], c. 510, de Atenas e atribuídas a Eufrônio. Boston, Museum of Fine Arts 10.221. (BAPD 200077). Cf. **Apêndice, p. 277.**

“Clistênica”. Contudo, a disputa trágica não pode refletir as antigas *phylai* jônicas, pois elas eram em número de quatro. (WILSON, 2000, p. 18).

Tentando chegar a uma sugestão para esse enigma que se instala no coração de um dos mais célebres festivais antigos – e responsável por moldar em grande parte certa percepção das competições dramáticas na Antiguidade –, Peter Wilson avança uma hipótese – ainda que inteiramente conjectural. Segundo o autor:

Há apenas uma divisão tripartite da Ática e da sociedade ática nesse período: a divisão geográfica e política entre os *Parálioι* [Homens da Costa], os *Pedieús* [Homens da Planície] e os *Diákrioι* [Homens d’Além dos Montes]. Essa divisão (problemática como toda a evidência para ela é) era considerada por autores tardios como reflexo das disputas das três grandes facções aristocráticas, competindo violentamente pelo poder na Ática do séc. VI, num tipo de *stásis* [insurreição] contínua. O autor da *Constituição dos Atenienses* (13.3) cita, como uma das razões primárias para a constante *stásis* e o adoecimento das relações entre os líderes, “o desejo de *nikē* [vitória] uns contra os outros [*tēn pròs allēlous philonikian*]”. E esse desejo é o mesmo que animaria os coregos [e os coros] em anos posteriores. (WILSON, 2000, p. 19).

Ainda que os detalhes dessa interpretação não possam ser desenvolvidos aqui, a sugestão corrobora a ideia de que Pisístrato deve ter tido um papel preponderante na organização das Dionísias urbanas na segunda metade do séc. VI, amalgamando – conforme uma prática que lhe era comum – preocupações político-sociais com questões religiosas, culturais e poéticas. Se houve interesse em organizar uma competição entre poetas dramáticos nesse contexto, dispondo-os em conformidade com uma organização tripartite da sociedade ateniense, é certo que as motivações de Pisístrato – por mais obscuras que possam parecer hoje – deviam ser práticas, conformando-se a uma modelagem tradicional (sendo possível que já houvesse uma tripartição como essa entre as competições poéticas anteriores, por exemplo). Pode ser também que Pisístrato quisesse redirecionar a *philonikía* [competitividade] já comum e tão destrutiva entre esses grupos sociais, desviando-a do campo político-social para um campo mais limitado às questões poético-culturais.

5. Aurora do Drama

5.1. Os anos finais de Pisístrato: política, *sympósion* e *kômos*

As relações entre o estabelecimento de festivais dionisíacos na Ática e o desenvolvimento gradual dos gêneros dramáticos são profundas e sugestivas. Há muito material a ser levado em conta por quem se dedique a uma arqueologia dos gêneros dramáticos entre os povos helênicos, de modo que tal investigação ganha sempre novos desdobramentos quando outros aspectos de suas dimensões poéticas, religiosas, políticas e históricas são levadas em conta. Apesar disso, é preciso não perder de vista uma ressalva esboçada recentemente por um estudioso desse período e suas fontes:

Onde a tragédia encaixa-se nessa figura fragmentária? A prioridade cronológica do ditirambo sobre a tragédia enquanto forma é clara, mas isso não necessariamente ajuda muito a rastrear seus primeiros contextos de *performance* em Atenas. A tragédia certamente desenvolveu-se numa Ática sob os tiranos e o desenvolvimento de sua complexa forma genérica beneficiou-se diretamente da patronagem que eles ofereceram a poetas estrangeiros. Contudo, simplesmente não se pode dizer se a tragédia era executada em um contexto urbano antes do período da reorganização “clistéica” das Dionísias, após o qual certamente passou a ser, com o suporte dos *chorēgoi* [condutores do coro]. O testemunho para os primeiros trágicos – Téspis, Quérilo, Práquinas e Frínico – é lamentavelmente inadequado e ambíguo. (WILSON, 2000, p. 18).

Levando em conta essas dificuldades, cabe ao estudioso dedicar-se a uma compreensão mais profunda desse contexto histórico a fim de sugerir as diferentes maneiras pelas quais o desenvolvimento dessa produção poética pode ter se dado. Até aqui foi visto que a segunda metade do séc. VI – sob o governo de Pisístrato – conheceu um período de florescimento da atividade urbana, com a fundação de novos cultos e a reformulação de festivais cívicos mais esplendorosos na própria *pólis*, além de um novo programa arquitetônico aplicado à restauração e à construção de templos e edifícios mais amplos e majestosos.⁶⁵⁰ As mudanças sociais também se mostraram significativas e já foi sugerido que a flexibilização gradual de seus traços mais rígidos e distintivos encontraria seu sinal

⁶⁵⁰ Para detalhes, cf. MEIER, 2012, p. 89-97. A relação dessas mudanças com a expansão do culto a Dioniso na Ática foi bem explorada por Seaford (1994, p. 247).

simbólico na forma como novos deuses foram incorporados ao Panteão Olímpico nesse período.⁶⁵¹

Em que pesem essas características “democráticas” do regime, as relações políticas e sociais do dia-a-dia em Atenas ainda eram predominantemente aristocráticas, o que pode ser visto numa instituição social como o *sympósion* [banquete]. Reunindo-se na casa de um cidadão – num cômodo especialmente construído para esse tipo de encontro, o *andrôn* –, um grupo de homens reunia-se para beber, cantar, dançar, discutir e manter laços afetivos de caráter erótico.⁶⁵² As implicações político-sociais dessas reuniões têm sido ressaltadas por inúmeros estudos recentes, que – aprofundando as interpretações de poemas simposiais aparentemente “líricos” e “singelos” – destacam a importância dessas práticas para a construção de um jogo tenso de identificações e distanciamentos.⁶⁵³ A título de exemplo, considere-se a seguinte passagem dos *Theognídea* (uma coleção de versos elegíacos atribuídos ao poeta Teógnis de Mégara, do séc. V, embora uma parte de seu conteúdo certamente seja tradicional e de origem mais remota):

Sempre meu caro coração se aquece, quando escuto
a desejável voz dos *auloi* ressoando:
alegro-me em beber bem e cantar para o aulista,
alegro-me em ter na mão a lira bem-ressoante.
(Thgn. 531-4 W).⁶⁵⁴

A atmosfera do *sympósion* é bem delineada por esse breve poema: exprimindo-se em primeira pessoa, os principais prazeres dessa ocasião de *performance* são enunciados por uma voz com a qual os demais presentes se identificam e que pode vir inclusive a ser assumida por qualquer um deles. Uma das características distintivas desse gênero poético é sua flexibilidade na execução, pois, na medida em que é dotada de uma voz bastante geral – ainda que distinta por seus gostos e expressões aristocráticos –, pode ser assumida pelos demais participantes do *sympósion* para veicular não apenas seu apreço pela música e pelo vinho, mas também por

⁶⁵¹ Cf. JEANMAIRE, 1970, p. 10.

⁶⁵² Na definição de Meier (2012, p. 146): „Die Geselligkeit erstreckte sich freilich – mit der Zeit – auch in die Häuser, jene Räume nämlich, in denen kleinere Gesellschaften zum Symposium zusammenkamen; nach dem Essen (das zumeist im Kreis der Familie eingenommen wurde), nur zum Trinken gemischten Weines – und zugleich zum Wettbewerb in Trinken gemischten Weines – und zugleich zum Wettbewerb in allerhand Künsten, einschließlich des Singens von Liedern. Hier wurde im Kleinen unglaublich viel Leben und Fähigkeit entfaltet.“

⁶⁵³ Dentre a vasta bibliografia, cabe destacar: WEST, 1974, p. 11-2; BOWIE, 1986; ALONI, 2009, p. 171-8; CAREY, 2009a, p. 32-8; D’ALESSIO, 2009, p. 117; GRIFFITH, 2009, p. 85-90; BRUNHARA, 2012, p. 23-34; HOB DEN, 2013, p. 1-21; RAGUSA, 2013, p. 20-3.

⁶⁵⁴ Cf. Apêndice, p. 34.

uma vida segundo certos valores, como se nota em outro trecho dessa mesma coletânea de versos:

Jamais outra preocupação aparecer-me-ia mais fresca
do que a virtude e a sabedoria; tendo isso sempre
rejubilaria com a *phórmix*, com a dança e com o canto,
e teria com homens bons boa mente,
sem machucar um dos estrangeiros com obras nefastas
nem um dos cidadãos, mas sendo justo.
(Thgn. 789-94 W).⁶⁵⁵

Nesses versos elegíacos, os valores aristocráticos dos participantes de um *sympósion* são afirmados de forma clara e indubitável: virtude [*aretê*], sabedoria [*sophiē*], júbilo com a música e com a dança [*térpō*], hospitalidade [*xenía*] e justiça [*dikē*]. Difícil concentrar num trecho tão sucinto um catálogo mais completo do ideário aristocrático do período arcaico, assumido aqui de forma incondicional pela primeira pessoa do poema. A esse respeito, cabe lembrar algo que já foi dito com relação a certos poemas de Arquíloco e Sólon, mas que se aplica bem à poesia simposiástica e, no limite, até à poesia “lírica” arcaica como um todo:

Na poesia helênica, a primeira pessoa “eu” é um “eu” performativo: ela conjura mundos para falantes habitarem, forja identidades para eles e cria narrativas para que operem em seu interior. É então fictícia. Ainda assim, ficções em primeira pessoa que denotam ação simposiástica têm um efeito particular quando postas no interior de um *sympósion*. Através do “eu” meta-simpótico, a própria essência do que significa ser um simposiasta está supostamente exposta – supostamente, porque a *performance* dá definição à ação essencial e a seu caráter. O cantor é então transformado num “espetáculo de simposialidade”. (HOB DEN, 2013, p. 35).

O *sympósion* é um elemento distintivo da cultura helênica antiga – principalmente nos períodos arcaico e clássico –, sendo necessário considerá-lo também para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos no contexto da tirania em Atenas. Desdobramentos dessa ideia serão esboçados mais adiante, mas aqui já seria interessante chamar atenção para algo que certas imagens do período dão a ver. Em algumas representações de simposiastas – bebendo, cantando ou dançando –, suas atividades são explicitamente associadas a um tipo de divertimento que devia se seguir ao *sympósion*: trata-se do *kômos* [pândega]. Numa dessas imagens, um jovem imberbe – segurando uma copa e uma lira, ao lado de um bastão de caminhada – afirma: “Eu vou fazendo pândega por meio do bom *aulós* [*EIMI KŌ[MA]ZŌN ĒUPAU[LOU]*].” O elemento erótico – tão comum no *sympósion* – também se dá a ver nessa

⁶⁵⁵ Cf. Apêndice, p. 34.

cerâmica, por meio da inscrição: “O jovem é belo [*HO [P]AIS KALOS*]”. Essas palavras, além dos objetos carregados pelo jovem e sua postura – com a cabeça levemente jogada para trás –, sugerem a representação de alguém que se levanta do *sympósion* pronto para tomar parte num *kômos*.⁶⁵⁶ Acerca dessa pândega, é possível afirmar o seguinte:

O *kômos*, ou “pândega”, era uma procissão ritualística e bêbada. Os participantes – comastas – estavam frequentemente indo ou vindo de um *sympósion* e, por isso, as pinturas em vasos mostravam-nos carregando taças de bebida. Música e dança eram partes significativas do *kômos*, tal como é sugerido pela evidência literária e pictórica que mostra comastas dançando e carregando instrumentos. Tochas também eram carregadas, uma vez que o *kômos* podia acontecer à noite. Um *kômos* não era uma ocasião para comportamento calmo e disciplinado [...]. (ROTHWELL, 2007, p. 7).

Os estudiosos sugerem que o *kômos* seria uma ocasião não apenas para a *performance* de canto e música, mas para que os aristocratas participantes de um *sympósion* privado dessem algum tipo de vazão às tensões sociais nessas procissões noturnas embriagadas percorrendo as vias da *pólis*. A conexão entre esses aspectos do *kômos* com aquilo que foi visto para Dioniso já chamava a atenção de especialistas: em associação ainda com certas imagens (da segunda metade do séc. VI) em que são representadas *performances* de homens fantasiados de forma grotesca – dançando, pulando e cantando ao som do *aulós* –, isso reforçou a ideia de que o *kômos* pudesse ter tido relação com o desenvolvimento dos gêneros dramáticos entre os povos helênicos.

A representação desses homens fantasiados – de cavalos, golfinhos e pássaros – foi tradicionalmente entendida como registro de *performances* verdadeiras que aconteciam no período.⁶⁵⁷ Seus traços realistas são de fato impressionantes.⁶⁵⁸ Em todo caso, seja no interior de um festival dionisíaco específico – segundo Jeanmaire (1970, p. 43) durante as Dionísias rurais –, seja após o *sympósion*,⁶⁵⁹ a semelhança entre essas representações e o que veio a se tornar a comédia posteriormente é notável (GREEN, 2007, p. 104).

⁶⁵⁶ Trata-se da seguinte imagem: figuras vermelhas numa copa, c. 500-450, de Atenas. Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität 454 (BAPD 203407). Cf. **Apêndice, p. 282**. Para a sugestão de outras imagens e uma interpretação das mesmas, cf. HOBDEN, 2013, p. 42.

⁶⁵⁷ Cf. HEDREEN, 2007, p. 163.

⁶⁵⁸ Alguns exemplos seriam: figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F1697 (BAPD 320396); figuras vermelhas num psíctere [*psytér*], c. 520-510, de Atenas e atribuídas a Oltos. New York, Metropolitan Museum L1979.171. (BAPD 275024); figuras negras numa *oinokhoé*, c. 500-490, de Atenas e atribuídas ao pintor de Gela. London, British Museum B509 (BAPD 330555). Cf. **Apêndice, p. 266; p. 275; p. 281**.

⁶⁵⁹ Acerca da ocasião de *performance* do *kômos*, um estudioso ressalta o seguinte: “Although komoi were frequently associated with symposia, there was in fact no single occasion for them. The earliest instance of the word refer to private gatherings, such as a wedding (Hesiod, Shield 281), or to general opportunities for song and dance (Homeric Hymn to Hermes 481). Other komoi were public activities, independent of private

Em sua análise estrutural da comédia antiga, tendo por objetivo conectá-la a *performances* proto-cômicas mais arcaicas, Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 147-59) sugere a importância que essas representações – interpretadas por ele como coros de animais – devem ter tido nesse processo. Ainda que não sejam claras as razões para o emprego de uma fantasia animal pelo coro – de origem ritualística, totêmica ou simplesmente cômica –, as danças executadas por eles certamente marcaram o cenário cultural do séc. VI na Ática. Para além dos coros de golfinhos (já relacionados anteriormente às *performances* ditirâmicas do período arcaico), há ainda coros de cavaleiros montados sobre cavalos, golfinhos e emas, bem como coros de homens com fantasias de touros ou de aves.⁶⁶⁰ Pickard-Cambridge imagina ainda que esse tipo de apresentação arcaica pode ter tido um lugar privilegiado num festival como o das Leneias, no qual figuraria como uma espécie de predecessor das comédias responsáveis por apresentar nesse mesmo festival – muitas décadas depois – diferentes coros de animais (para além de *Cavaleiros*, *Vespas*, *Aves* e *Rãs*, de Aristófanes, inúmeros outros títulos de comédias antigas sugerem isso).⁶⁶¹

Há ainda uma série de imagens representando coros fantasiados de forma grotesca, embora sem traços de animais específicos: homens usando orelhas alongadas e o peplos (um manto feminino); com gorros citas sobre pernas de pau; usando mantos e carregando outros homens em suas cabeças; guerreiros ambulantes.⁶⁶² Em seu tratamento dessas imagens, Rothwell (2007, p. 28-33) sugere que esses coros – assim como os de animais – também trabalhariam com a construção de uma imagem derrisória da alteridade para seu público, reforçando o ideário do grupo por meio de uma ridicularização daquilo que não estaria inserido nele.

É impossível negar as semelhanças entre essas *performances* corais de aspecto grotesco e aquilo que veio a ser a comédia. O maior problema de tal aproximação, contudo, é que essas imagens remontam à metade do séc. VI (c. 550), em fins do período arcaico,

symposia, that had established roles in city festivals and were performed with the care accorded to a sacred cult. They were held in honor of various deities, including Apollo, Zeus, Artemis, and Heracles. Komoi thus need not have been exclusively or intrinsically Dionysiac. Nevertheless, it was, after all, the god of wine, and drinking was a virtual premise for the komos.” (ROTHWELL, 2007, p. 7).

⁶⁶⁰ Para uma instigante análise dessas imagens, atentando para seu caráter aristocrático, provavelmente relacionado a ritos de passagem em contexto simposiástico, cf. ROTHWELL, 2007. Ele analisa as imagens de cavaleiros sobre cavalos (p. 37-45), sobre golfinhos (p. 58-71) e sobre emas (p. 71-3), bem como coros de homens com fantasias de touro (p. 45-52) ou de ave (p. 52-8).

⁶⁶¹ Segundo o autor: “*Magnes appears to have written Birds, Frogs, and Gall-flies: Aristophanes himself wrote the Wasps, Birds, Frogs, and Storks: there were the Beasts of Crates, the Goats of Eupolis, the Ants of Plato, the Ants and Nightingales of Cantharus, and the Fishes of Archippus.*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 154).

⁶⁶² Exemplos dessas imagens seriam: figuras negras numa hídria, c. 575-525, de Atenas. New York, Metropolitan Museum 1988.11.3 (BAPD 12278); figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao pintor Swing. Christchurch (N.Z.), Univ. of Canterbury 41.57 (BAPD 340567). Cf. **Apêndice, p. 266; p. 274.**

enquanto o primeiro registro oficial da comédia data de 486, já no início do período clássico.⁶⁶³ A menos, é claro, que as primeiras *performances* do que veio a ser conhecido posteriormente como comédia não tenham tido um caráter oficial a princípio. E é precisamente isso o que sugere Aristóteles, quando escreve na *Poética*:

Com efeito, se, por um lado, as transformações da tragédia e os autores que as introduziram não foram ignorados, por outro, a origem da comédia, visto que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, permaneceu oculta. Foi apenas tardiamente que o coro das comédias [1449b] foi organizado pelo arconte; pois, anteriormente, era constituído por voluntários. A comédia já possuía certas formas características quando os assim chamados poetas cômicos puderam ser rememorados. De fato, não se sabe quem introduziu máscaras, prólogos, número de atores e outros elementos da mesma natureza. (Arist. *Poet.* 5.1449a37-1449b4).⁶⁶⁴

Parece correto, portanto, compreender que Aristóteles tivesse notícia da existência de algum tipo de *performance* cômica antes da institucionalização da comédia propriamente dita, embora conhecesse poucos detalhes a esse respeito. Ainda que não seja possível aprofundar essas considerações aqui – levando em conta a complexidade da questão e o escopo mais limitado da presente análise –, é interessante notar que o *Mármore de Paros* (ep. 39)⁶⁶⁵ registra algo que pode ter implicações tanto para a possível relação entre as imagens representando coros de animais e a comédia, quanto para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos na Ática. Conforme o registro, para um momento no início do séc. VI:

De quando em Atenas foi instituído o coro de cômicos, os Icários primeiro estabelecendo-o e Susarion tendo-o inventado, e foi pela primeira vez instituído um prêmio de uma cesta [*ársikhos*] de figos e uma medida de vinho. [_____anos, quando _____ foi arconte em Atenas.] _____. (*Marm. Par.* ep. 39).⁶⁶⁶

Ainda que a informação tenha sido recebida com desconfiança pelos estudiosos,⁶⁶⁷ vale a pena destacar certos pontos sugestivos desse testemunho. Em primeiro lugar, a presença de muitos dos elementos que faziam parte das mais antigas festividades em honra a

⁶⁶³ Segundo Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 82): “*The first victory in a state-recognized contest was won by Chionides in 486 B.C. [‘Suidas’ s.v. Χιονίδης], and it must have been at the Dionysia, because Lenaian contests in comedy were only introduced in or about 442 B.C. The first victory mentioned in the extant portion of the inscription I.G.ii². 2318 is that of Magnes in 472.*”

⁶⁶⁴ Cf. **Apêndice, p. 105.**

⁶⁶⁵ Referindo-se, portanto, a eventos que se passaram entre 582/1 (data do ep. 38 relatado pelo registro cronológico) e 561/0 (data do ep. 40).

⁶⁶⁶ Cf. **Apêndice, p. 119.**

⁶⁶⁷ Pickard-Cambridge (1962 [1927]), por exemplo, afirma: “*It is, in fact, very doubtful whether such a person as Susarion existed at all [...].*”

Dioniso – como a cesta de figos e a medida de vinho –, fazendo lembrar não apenas a descrição que Aristófanes faz das Dionísias rurais (*Ach.* 234-78), mas também a afirmação de Plutarco sobre as mais antigas festas tradicionais dedicadas ao deus (*Plut. de cupid. div.* 527d).⁶⁶⁸ Em segundo lugar, o estranho nome de Susaríon – talvez em associação com o nome de Aríon, em suas inegáveis ressonâncias ditirâmicas e dionisíacas⁶⁶⁹ – pode ter sido uma criação da tradição, retrojetando no passado um nome motivado para o criador da comédia ao reconhecer em certas *performances* iniciadas nesse período o germe desse gênero dramático. Em terceiro lugar, a Icária é uma região da Ática com relações tradicionais com Dioniso e com o desenvolvimento de dramas – apontada, inclusive, como o lugar de nascimento de Téspis –, sendo no mínimo plausível que a comédia pudesse ter se desenvolvido nesse ambiente mais agreste em meados do séc. VI.⁶⁷⁰ Em quarto lugar, o período possível em que essa atividade de Susaríon pode ter acontecido coincide em linhas gerais com o período em que começam a aparecer as representações de coros de animais nas cerâmicas atenienses (c. 550). Finalmente, a expressão empregada pelo *Mármore de Paros* para se referir ao tipo de *performance* poética instituída em Atenas é a mais apropriada nesse contexto: “coro de cômicos [*kômōidôn khorós*]”. Seria possível também sugerir de que modo as diferentes histórias sobre Susaríon – sua pretensa origem megarense⁶⁷¹ – e sua atividade vieram a ser associadas pela tradição com o desenvolvimento de *performances* cômicas,⁶⁷² mas esses apontamentos mais gerais são o bastante para indicar a existência de práticas sociais importantes para o desenvolvimento de novos gêneros poéticos de traços dramáticos.

Como se vê, muitos dados sugerem as possíveis relações entre o *kômos* (seja após um *sympósion*, seja durante um festival) e o desenvolvimento da comédia, principalmente em conexão com coros de animais e de seres híbridos executados em contextos dionisíacos. Ainda assim, os mais recentes estudiosos dessas questões tenderam a nuançar qualquer afirmação sobre as origens da comédia como derivação de algum tipo de *performance* em

⁶⁶⁸ Em tradução: “A festa pátria das Dionísias antigamente enviava, popular e alegremente, ânforas de vinho e um ramo de vinha, depois alguém a puxar um bode e um outro a seguir portando uma cesta de figos secos e, atrás de todos, o falo.” (*Plut. de cupid. div.* 527d). Respectivamente, cf. **Apêndice, p. 57; p. 153.**

⁶⁶⁹ Para uma discussão desse aspecto, cf. RUSTEN, 2006, p. 43.

⁶⁷⁰ Para detalhes da relação entre a Icária e Dioniso, com inúmeras referências antigas, cf. BACELAR, 2009, p. 159, n. 20; RUSTEN, 2011, p. 56-7.

⁶⁷¹ Passível de ser relacionada à referência de Aristóteles a uma tradição dórica na origem da comédia – iniciada durante o período democrático em Mégara (seja ela a *pólis* continental ou a da Magna Grécia) –, ainda que seus argumentos linguísticos sejam questionados por Pickard-Cambridge. Segundo o estudioso: “*The linguistic argument adduced is worthless: there can be no doubt that kômoidia is connected with kômos (Kômazein), not with kômê, and that in any case kômê was a good Attic word, at least in the fifth century B.C., though it referred to a quarter of a city, not to a country town or village.*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 132).

⁶⁷² Para mais detalhes dos textos relacionados a Susaríon, no original e em tradução, cf. **Apêndice, p. 119; p. 181; p. 244.** Para reflexões sobre essas fontes, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 162-187; RUSTEN, 2006, p. 42-4; ROTHWELL, 2007, p. 14; RUSTEN, 2011, p. 16-7; p. 52-55.

honra a Dioniso, atentando para outros aspectos envolvidos pela complexidade dos fenômenos culturais desse período (entre os sécs. VI e V). Rothwell (2007, p. 16), por exemplo, ainda que reconheça uma série de características do culto a Dioniso compartilhadas pelas representações de coros de animais – inversões, travestimentos, ambiguidades, consumo de vinho, *performances* corais com o emprego de máscaras e fantasias, além de uma proximidade do animalesco –, conclui que é preciso um “salto de fé [*a leap of faith*]” para defender que os coros de animais remontariam a uma fonte especificamente dionisíaca, já que certos cultos a outros deuses (como Ártemis e Demeter, por exemplo) também partilhavam de muitas dessas características. Rusten (2006), por outro lado, analisando as evidências das imagens, acredita que elas devam fazer referência a uma espécie de ditirambo proto-cômico – não a algum tipo de *performance* protocômica simplesmente. Sua conclusão acerca de uma “origem da comédia” é a seguinte:

A busca pela “origem” da Comédia Antiga, como Aristóteles a esboçou, permanece algo especulativo ou até mesmo vão; é inerentemente improvável que um gênero tão rebelde e tão diverso quanto a comédia devesse ter um único inventor ou um padrão ordenado de desenvolvimento. (RUSTEN, 2006, p. 54-5).

Ainda assim, ambos os estudiosos defendem que as associações propostas certamente estavam na matriz cultural responsável por tornar possível não apenas o surgimento do culto a Dioniso segundo as especificidades de seus festivais áticos, mas também o desenvolvimento de gêneros dramáticos nesse contexto.⁶⁷³ Levando isso em conta, um excursus como o que acaba de ser feito – sobre esses dois elementos culturais tão caros à Antiguidade, o *sympósion* e o *kômos* – justifica-se como um dos únicos expedientes disponíveis ao estudioso para que se avance nas considerações sobre a produção poética desse período.

De volta ao contexto histórico, é preciso pontuar que nos últimos anos da tirania de Pisístrato – a julgar pelos testemunhos antigos (Hdt. 1.59; Thuc. 6.54; Arist. *Ath.* 16.1-10) – os atenienses tiveram um período de prosperidade econômica e tranquilidade social. Aludindo à longa duração do tirano no poder, a *Constituição dos Atenienses* (16.9) afirma que a forma pela qual ele obtinha seu apoio era por meio do convívio com os notáveis [*gnōrímoi*] – principalmente em *sympósia*, *kômoi* e festivais – e da assistência prestada aos interesses

⁶⁷³ Rothwell (2007, p. 37), depois de fazer uma breve revisão da bibliografia mais antiga dedicada às “origens da tragédia”, avança a seguinte conclusão: “*A more defensible position, I believe, is to assume that the comic chorus stemmed not from a single tradition but from many that coexisted and occasionally intermingled with one another from the sixth century on.*”

privados dos populares [*dēmotikoí*]. Pisístrato morreu por volta do ano 527, em idade avançada (Thuc. 6.54; *Const. Ath.* 17.1).⁶⁷⁴

5.2. A corte dos Pisistrátidas: poesia, religião e política

Conforme as mesmas fontes antigas (acrescidas ainda do diálogo socrático *Hiparco*), dois filhos de Pisístrato – Hípias e Hiparco – deram continuidade ao governo de seu pai, seguindo os mesmos princípios políticos em sua nova tirania. Ainda que haja alguma confusão na atribuição das atividades e da precedência política de cada um deles, o relato de Tucídides (6.54-5) corrobora em alguma medida o seguinte trecho que sugere certas diferenças entre cada um dos Pisistrátidas:

Hiparco e Hípias assenhorearam-se dos negócios por causa de sua reputação e de sua idade. Hípias, por ser o mais velho e com dons naturais de estadista e homem sensato, estava à frente do governo. Hiparco era folgazão [*paidiódēs*], dado a amores [*erōtikós*], e cultor das artes [*philómousos*] (foi ele quem mandou buscar Anacreonte e Simônides, além de outros poetas). (Arist. *Ath.* 18.1, trad. Francisco Murari Pires).

Levando em conta o que foi dito sobre a importância do *sympósion* para a vida social nesse período, a presença de um poeta como Anacreonte na corte dos Pisistrátidas não é nenhuma surpresa. Nascido em Teos, Anacreonte esteve em várias *póleis* do mundo jônico, sendo conhecido principalmente por suas atividades em Samos – sob a tirania de Polícrates – e em Atenas – sob a tirania dos Pisistrátidas –, nas quais entretinha boas relações não apenas com as famílias dos tiranos, mas com as classes aristocráticas de modo geral.⁶⁷⁵ Sua presença nesses lugares correspondia não apenas às aspirações poético-culturais desses grupos, mas atendia também a seus interesses político-sociais, na medida em que a poesia simposiástica era capaz de incentivar uma série de práticas e veicular um conjunto de valores no ambiente mais restrito do *sympósion* (certamente mais restrito do que o de um festival), fortalecendo a identidade aristocrática de certos grupos mais fechados.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ Para considerações históricas sobre o período, cf. AUST, 2010, p. 26-9; p. 37-9; MEIER, 2012, p. 85-95.

⁶⁷⁵ Para um tratamento sobre a vida e a obra de Anacreonte, cf. CAMPBELL, 1988, p. 3-20; BUDELMANN, 2009b, p. 227-9.

⁶⁷⁶ A esse respeito, vale a pena considerar uma possível comparação entre os impactos políticos da presença de Anacreonte em Samos – com Polícrates – e em Atenas – com Hiparco: “*The tyrants of both Samos and Athens engaged in large-scale policies of public display. Both undertook major architectural projects, both surrounded*

Um dos mecanismos mais importantes no fortalecimento desses laços sociais era a relação erótico-afetiva desenvolvida entre um *erastês* [amante] – que era um homem mais velho, já de barba – e um *erômenos* [amado] – que era um jovem ainda imberbe –, cujas implicações sociais e pedagógicas eram profundas e complexas: muito mais do que a prática amorosa entre dois homens, um mais velho e um mais jovem, a relação pederástica era uma instituição social por meio da qual os valores aristocráticos tradicionais eram ensinados às novas gerações, enquanto se dava sua introdução gradual nas responsabilidades da vida adulta.⁶⁷⁷ Poesia, música, ginástica, política e ética eram exercitadas principalmente em contextos onde o *erômenos* recebia algum tipo de instrução de seu *erastês*. Por isso, o desenvolvimento da relação pederástica – ainda que regida por regras bastante estritas – tinha no *sympósion* um de seus ambientes privilegiados e, em Anacreonte, um de seus mais importantes poetas: uma atmosfera de relaxamento e júbilo, entre amigos educados nos valores da elite, eram condições importantes para que o aprendizado pederástico se desse da maneira mais efetiva.⁶⁷⁸

Vários fragmentos de Anacreonte abordam essas questões, mas um deles ainda faz uma referência curiosa para quem está interessado na importância que o culto a Dioniso pode ter tido no desenvolvimento dos gêneros poéticos nesse período:

Vem e traz até nós, ó jovem,
 uma jarra, a fim de que um longo
 gole eu beba, servindo dez medidas
 de água e cinco de vinho,
 para que sem insolência
 de novo eu baqueie como uma bassara.
 (Anacr. 356a Campbell).⁶⁷⁹

Nesses versos – como já ocorrera nos de Teógnis –, um poeta canta na primeira pessoa do singular, despertando nos demais presentes em seu contexto de *performance* – qual seja, o *sympósion* – um sentimento de identificação com sua *persona* poética, sentimento que é reforçado de forma ainda mais evidente por meio de um pronome na primeira pessoa do plural

themselves with stars in various domains, and both probably instituted a set of musico-poetic competitions. In Athens Anacreon overlapped with Simonides, and in Samos probably with Ibycus. For both Polycrates and Hipparchus, acquiring Anacreon's services was part of a larger cultural programme. Anacreon's role in these programmes was probably less public than that of an engineer or an architect, or even that of a predominantly choral poet.” (BUDELMANN, 2009b, p. 227-8).

⁶⁷⁷ Para detalhes sobre essa complexa instituição social, cf. JEANMAIRE, 1913, p. 131, n. 3; JAEGER, 2013 [1933-47], p. 239-50; BUDELMANN, 2009, p. 233; MEIER, 2012, p. 105-6; p. 164-8.

⁶⁷⁸ Uma das mais célebres representações desse tipo de situação é aquela que serve de plano de fundo ao *Banquete* de Platão, embora o *Banquete* de Xenofonte talvez represente melhor o ambiente de relaxamento e gozação que deve ter sido comum nessas ocasiões.

⁶⁷⁹ Cf. **Apêndice, p. 32.**

(referindo-se ao grupo daqueles que devem receber a nova mistura de vinho): ademais, o valor da moderação e uma provável referência à pederastia completam as características propriamente aristocráticas do trecho. Mas é de se notar ainda a menção à figura da “bassara” – presente no verbo *bassaréssō* [farei como a bassara] –, nome dado às bacantes da Trácia que se cobriam com a pele de raposa (também chamada *bassára*). Tal como notado por Hobden (2013, p. 46), o jogo estabelecido por essa referência é ainda mais complexo na medida em que a menção à bassara remete ao gesto ritual das adoradoras de Dioniso – com seu característico movimento de cabeça para trás, com a boca aberta – e que já estava sugerido na expressão “*ámystin propíō*”: lit. “que eu beba o *ámystis* [um grande vaso trácio que costumava ser bebido de uma só vez (BAILLY, 2000)]”. Instala-se, portanto, a repetição cíclica do movimento característico de se lançar a cabeça para trás, com a boca aberta, enquanto se bebe o vinho trazido pelo jovem [*paîs*].

Que a invocação de uma atmosfera dionisíaca se dê no poema sob os auspícios da moderação é um aspecto típico do tratamento que Dioniso receberá dos poetas mélicos em Atenas.⁶⁸⁰ Ainda que a alusão à feminilidade da bassara como modelo final da atitude a ser adotada pelo cantor pudesse soar de forma relativamente perturbadora da ordem masculina que imperava na sociedade ateniense,⁶⁸¹ a sabedoria propalada pelo poema é aquela que consiste num comportamento em conformidade com as regras da boa ordem no simpósio. De todo modo, a presença massiva de um deus tão ambíguo e questionador das hierarquias – mesmo das hierarquias de gênero, classe e origem –, como era o caso de Dioniso, havia de deixar sua marca na produção poética de um Anacreonte. Esse aspecto será desenvolvido na sequência do argumento, mas, antes, é de se destacar um último fragmento interessante para sugerir a relação cultural entre a poesia anacreôntica e Dioniso. Trata-se de um trecho citado por Ateneu:

Coroavam também a testa, como o belo Anacreonte diz:
 “sobre as sobancelhas, guirlandas de aipo
 colocando, um florescente festival conduzamos
 para Dioniso.”

⁶⁸⁰ A esse respeito, um estudioso sugere o seguinte: “Anacreonte, de Téos, é o lírico que atribuiu mais espaço a Dioniso em sua obra. Ora, além da importância de Dioniso em Téos (basta ver sua importância nas moedas locais), Anacreonte viveu em duas cortes tirânicas, em Samos e em Atenas. No que nos resta de seus poemas, há uma dezena de menções diretas ou indiretas a Dioniso. Ele aparece como uma divindade bastante moderada já que se fala até de suas relações com a cidade. Anacreonte e Simônides fazem parte desses inúmeros poetas e artistas que foram reunidos na corte de Atenas por Hiparco. Em Simônides, também encontramos este dionisismo alegre, no qual o ditirambo combina com as musas e onde ‘nada do que pertence a Dioniso deveria ser desperdiçado, nem um cacho de uva’.” (DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 106).

⁶⁸¹ É de se notar que, em outro fragmento (411b Campbell), Anacreonte afirma o seguinte: “Bassaras são as [mulheres] rebofantes de Dioniso [*Dionýsou saûlai Bassarides*]”. Cf. **Apêndice, p. 33.**

(Anacr. 410 Campbell = Athen. 15.16 Kaibel; 674c Gulick).⁶⁸²

As palavras empregadas nesse trecho são extremamente significativas de algumas das sugestões anteriormente propostas: Anacreonte convoca – mais uma vez por meio do emprego de uma primeira pessoa do plural – um grupo de pessoas a se coroar com guirlandas de aipo, uma característica habitual de celebrações públicas dos helenos (como foi visto em algumas imagens de cerâmica associadas aqui às Antestérias), conclamando-os a conduzir uma festa [*heorté*] para Dioniso. Não se trata de um festa qualquer, contudo, mas de uma festa *tháleia*, isto é, florescente (talvez em associação com o período da primavera), ou ainda, abundante (em clara referência ao esplendor das celebrações). Nota-se, portanto, nesse fragmento uma dicção mais geral adotada pelo poeta, celebrando uma coletividade sob os auspícios do deus que parece ter estado profundamente relacionado com uma série de mudanças sócio-culturais nesse período.

Sobre os aspectos religiosos da poesia de Anacreonte, cumpre observar o seguinte:

Atividade amplamente cultural (como hinos e libação) era parte integrante de um *sympósion*. Não havia uma clara linha divisória entre religião “séria” e “despreocupada” bebedeira. As muitas referências de Anacreonte aos deuses, por conseguinte, especialmente a Dioniso e Eros, terão se movido acima e abaixo ao longo de toda essa escala – da lúdica metáfora do desejo ou da bebida até a invocação de poderes numinosos que demandam adoração. Ocasionalmente, recebem-se sugestões do que devem ter sido ocasiões culturais mais amplas, como uma invocação formal a Ártemis (Anacr. 348 Campbell) ou uma exortação para se colocarem guirlandas e “se celebrar o abundante festival para Dioniso” (Anacr. 410 Campbell), mas esses fragmentos estariam tão adaptados ao contexto de um *sympósion* quanto ao de um festival público. (BUDELMANN, 2009, p. 232).

Nesse sentido, se é certo que o conjunto da produção poética de Anacreonte deve ter tido um papel distintivo para as elites tradicionais entre as quais foi executada – durante as tiranias de Polícrates, em Samos, ou Hiparco, em Atenas, por exemplo –, é de se constatar que – para além das ocasiões onde seus poemas possam ter servido a públicos mais gerais, como no caso de *performances* em festivais – mesmo suas estratégias retóricas empregadas em poemas simposiásticos podiam facilmente se prestar também a camadas mais amplas da população. Ao se levar em conta a difusão da cultura do *sympósion* nesse período, parece evidente que pessoas de origem não aristocrática – embora pertencentes a camadas economicamente ascendentes da população – promoviam sua gradual incorporação ao modo

⁶⁸² Cf. Apêndice, p. 34.

de vida da elite ideológica, empregando para isso seus gostos distintivos, suas práticas e seus valores, tais como esses vinham expostos na poesia, por exemplo, de um Anacreonte. Nas palavras de uma estudiosa do assunto:

[O]s homens no *andrôn* [saguão masculino], que cantavam uma poesia atribuída a Anacreonte, automaticamente adotavam a voz de um arqui-simposiasta. Por meio de uma “re-atuação”, recorrendo ao “eu” anacreôntico e empregando suas estratégias de incorporação, indivíduos deslocando-se das margens para o interior [dos grupos hegemônicos] podiam expressar sua imersão na cultura do *sympósion*, que eles simultaneamente enfrentavam. (HOBDEN, 2013, p. 55).

Nesse sentido, é importante interpretar o que certas evidências do período indicam: se uma aristocracia tradicional tentava destacar-se de outras camadas socialmente ascendentes – por meio de gostos refinados, práticas e valores específicos, além de linguagem e sinais distintivos –, seu sucesso em manter uma distinção rígida começava a diminuir. Isso porque essas mesmas estratégias eram facilmente imitadas e reapropriadas pelos “recém-chegados” – enriquecidos com as práticas de comércio, por exemplo –, numa competição econômica cada vez mais acirrada pela exibição de traços que fossem considerados distintivos de uma noção “extrínseca” de aristocracia: essa situação levou à difusão de uma economia do dispêndio e do ócio simposiástico para além das classes mais estritamente aristocráticas.⁶⁸³

A obra de um poeta como Anacreonte num contexto como esse sugere que – mais do que simplesmente ser cooptada por uma única parte da elite – ela poderia se prestar a diferentes possibilidades de interpretação e reinterpretação no ambiente do *sympósion*. A esse respeito, Budelmann chama atenção para as características simples e generalistas dos poemas de Anacreonte, pois mesmo quando nomes próprios e ocasiões específicas de *sympósion* são mencionados, essas menções são gerais o bastante para permitir sua transferência e adaptação a outros contextos.⁶⁸⁴ Se essas características, por um lado, contribuíram para a difusão dos poemas anacreônticos na Antiguidade – favorecendo sua sobrevivência até os dias de hoje –, por outro, permitiam que os mais diversos grupos executassem seus versos e se identificassem sob uma mesma atmosfera simposiástica em que Dioniso e Eros se encarregavam de estabelecer e fortalecer certas relações sociais.⁶⁸⁵

⁶⁸³ Cf. HOBDEN, 2013, p. 38-9.

⁶⁸⁴ Cf. BUDELMANN, 2009b, p. 234-5.

⁶⁸⁵ É de notar que, assim como a *persona* poética de Anacreonte podia ser incorporada por qualquer pessoa que viesse a executar seus poemas (isto é, uma pessoa diferente do poeta), da mesma forma, os antigos – pelo menos aqueles do período helenístico em diante – tinham consciência de que não precisava haver uma coincidência entre a *persona* poética e a biografia do poeta. Isso é o que sugere um interessante comentário de Ateneu:

É tentador relacionar a preponderância da bebida e do desejo nos contextos particulares em que Anacreonte trabalhou. Eros recebeu um altar em Atenas durante o governo de Pisístrato e tinha relações com a cultura da tirania em outros lugares. Ele começa a aparecer na pintura em cerâmica ateniense por volta de 520, refletindo a importância da pederastia na segunda metade do séc. VI. Similarmente, o culto dionisíaco espalhou-se enormemente ao longo do séc. VI. Dioniso era a principal divindade em Teos e em Abdera; em Atenas, o festival das Dionísias urbanas foi ou introduzido ou enormemente aprimorado por Pisístrato; e Dioniso, que era de várias maneiras um deus do povo, deve ter tido apelo para os tiranos, cujo apoio dependia em parte da população rural e não aristocrática. (BUDELMANN, 2009b, p. 233-4).

Para além da dimensão político-social que essas características da poesia de Anacreonte lhe conferiam, é importante destacar as implicações eminentemente poéticas que esse estilo generalista e simplista – relacionado aos prazeres “universais” de Eros e Dioniso no contexto do *sympósion* – pôde vir a desenvolver: a *persona* elaborada em seus poemas – facilmente distinguível por seu humor ligeiro, sua franqueza de estilo e seu apreço por uma vida entregue às delícias do *sympósion* – participava de pequenas cenas cujo conteúdo “dramático” não passou despercebido aos comentadores.⁶⁸⁶ Ainda que seja difícil tentar propor relações entre essa dimensão mimética – ou antes, mimetizável – da poesia de Anacreonte e o desenvolvimento dos gêneros dramáticos nesse mesmo período em Atenas, alguns pontos de sua atuação e de sua imagem são bastante dignos de nota: segundo uma informação de Himério (*Or.* 38.13), Anacreonte teria feito – tal como Eurípides, com *As Bacantes* – que Dioniso aparecesse num de seus poemas transfigurado sob forma de mortal, a fim de averiguar a desmedida e a justiça no comportamento dos seres humanos (*Anacr.* 492 Campbell); segundo um escoliasta (*Schol. T Hom. II.* 19.21), Anacreonte teria escrito um poema em que se compararia ao próprio Dioniso, dizendo: “faz a pândega como Dioniso” (*Anacr.* 442 Campbell); finalmente, é de se considerar ainda que, num epigrama fúnebre, Dioscórides (*A.P.* 7.31.2) chame o próprio Anacreonte de “senhor da pândega e de todo rito

“Anacreonte, que fez toda a sua poesia depender da embriaguez, é extraordinário, pois é difamado por ter se entregue à moleza e à luxúria em seus poemas, mas muitos não sabem que estava sóbrio enquanto escrevia – sendo um homem bom –, que apenas fingia estar bêbado, embora não tivesse necessidade disso” (*Ath.* 10.34 Kaibel; 10.429b Gulick). No original: “*átōpos dè ho Anakrēōn ho pāsān hautōē tēn poiēsīn exartēsas méthēs, tēi gār malakíai kai tēi tryphēi epidoūs heautōn en tois poiēmasi diabéblētai, ouk eidōtōn tōn pollōn hōti néphōn en tōi gráphein kai agathōs òn prospoiētai methéin ouk oūsēs anánkēs.*”

⁶⁸⁶ A esse respeito, Budelmann (2009b, p. 230) comenta o seguinte: “*Usually, these imaginary scenes are presented from the point of view of a male participant in a symposium, but occasionally the first person is somebody else, such as a woman carrying her washing (385PMG). In both modes, Anacreon’s songs create little tableaux for others to watch. Bruno Gentili calls such moments ‘dramatic’. It is indeed tempting to speculate about connections with the contemporary beginnings of drama in Athens, but any such speculation will have to take account of the strong ‘dramatic’ element in earlier lyric and of the evidence for various kinds of mimetic performance at the symposium.*”

noite-afora” (Anacr. 500 Campbell), enquanto Luciano (*Ver. Hist.* 2.15) o menciona em associação a Aríon, reforçando as dimensões dionisíacas desse poeta (Anacr. 500 Campbell).⁶⁸⁷

Ainda que não seja possível aprofundar essas ideias sobre as possíveis relações entre Anacreonte e o desenvolvimento dos gêneros dramáticos sob os auspícios de festivais atenienses em honra a Dioniso, essas associações reforçam o que tem sido visto acerca do contexto político-social vigente em Atenas no período da tirania. No imaginário do período, Anacreonte reúne as características do simposiasta por excelência, tendo vindo inclusive a ser representado na Acrópole com a estátua de um homem cantando bêbado (Paus. 1.25.1).⁶⁸⁸ Suas relações com Dioniso e com Eros – e, por conseguinte, com o *sympósion*, o *kômos* e a pederastia – habilitam-no a figurar como digno representante da política de Hiparco, o tirano considerado pelo autor da *Constituição dos Atenienses* (18.1) alguém “folgazão [*paidiódēs*], dado a amores [*erōtikós*] e cultor das artes [*philómousos*]”. As considerações acima expostas, tornadas possíveis a partir da poesia de Anacreonte, sugerem que seria mais prudente ver em Hiparco, não alguém cuja atividade estivesse em oposição à abordagem mais séria de seu irmão, Hípias – que era alguém “com dons naturais de estadista e homem sensato [*têi physei politikòs kai émphrôn*]” –, mas um astuto governante, ciente da necessidade de práticas complementares à política para o fortalecimento das condições básicas de governabilidade.

Isso é o que sugere o diálogo socrático, *Hiparco*, no qual esse tirano é descrito por Sócrates – que o tem em alta estima – a um amigo seu, com os seguintes termos:

Falo de meu e teu concidadão, filho de Pisístrato [do *dêmos*] de *Philaidês*, Hiparco, o qual – dentre os filhos de Pisístrato – era o mais velho e mais sábio, responsável por – entre muitas outras belas obras onde deu mostras de sabedoria – trazer os poemas de Homero pela primeira vez a esta terra e obrigar os rapsodos nas Panateneias a recitá-los em turnos (segundo uma ordem), como ainda hoje eles fazem. Ele ainda mandou um navio de cinquenta remos trazer Anacreonte de Teos para a *pólis* e sempre estava às voltas com Simônides de Ceos, convencendo-o [a ficar] por meio de grandes pagamentos e presentes. Ele fazia essas coisas querendo educar os cidadãos, a fim de governar sobre os que fossem os melhores; mas, como ele era nobre [*kalós te kagathós*], não considerava que a sabedoria devesse pertencer a qualquer um.

Assim que os cidadãos da cidade foram educados por ele e maravilhavam-se com sua sabedoria, desejando também educar os que habitavam os campos, erigiu-lhes [estátuas de] Hermes ao longo das estradas, no meio do caminho entre a cidade e cada *dêmos*. Depois, selecionando de sua sabedoria – tanto a

⁶⁸⁷ Para detalhes desses trechos, em grego e na tradução, cf. **Apêndice, p. 198; p. 33; p. 114; p. 173**. Ademais, alguns epigramas atribuídos a Anacreonte figuram como inscrições votivas em honra a Dioniso ou a seus ritos (Anacr. 107D = *A.P.* 6.142; 109 D = *A.P.* 6.140; 113D = *A.P.* 6.134).

⁶⁸⁸ Cf. HOB DEN, 2013, p. 55.

que aprendera, quanto a que ele próprio criara – as sentenças que lhe pareciam ser as mais sábias, colocou-as em forma elegíaca e mandou inscrever seus poemas e ditos de sabedoria sobre os Hermes. [Fez isso] A fim de que, primeiro, as frases sábias de Delfos não impressionassem seus concidadãos, como “Conhece a ti mesmo”, “Nada em excesso” e outras assim, mas considerassem as frases de Hiparco como mais sábias. Em segundo lugar, para que, enquanto fossem e voltassem [pelas estradas], lessem, adquirindo um gosto pela sabedoria dele, e passassem a vir dos campos para se educarem no restante. Há dois lados nas inscrições – à esquerda de cada Hermes está escrito que o Hermes encontra-se no meio do caminho entre a cidade e o *dêmos*, enquanto, à direita, diz: “Este é um monumento de Hiparco: caminha cogitando coisas justas”. Há também muitas outras belas inscrições de seus poemas em outros Hermes. Há ainda um, na estrada de *Steiriakê*, em que é dito: “Este é um monumento de Hiparco: não engana um amigo”. (Plat. *Hipparch.* 228b-229b).⁶⁸⁹

O trecho é longo, mas reforça – com a autoridade de um testemunho do período clássico – muitos pontos anteriormente abordados, enquanto revela novos desdobramentos para considerações acerca do contexto aqui analisado. Ainda que se possa questionar a possibilidade de tomar *ipsis litteris* o que Sócrates afirma aí – na medida em que um tom irônico poderia subjazer a seu estranho excursão nessa parte do diálogo –, um platonista como Allan Bloom (1987 [1971], p. 47) acredita que o tom paradoxal das afirmações de Sócrates tenha por objetivo ressaltar as semelhanças entre esse filósofo e o tirano ateniense, constituindo um testemunho positivo da atuação política de ambos. Seja como for, a indicação de que Hiparco esteve envolvido na construção dos Hermes ao longo das estradas que percorriam a Ática e tentou suplantar – em termos de sabedoria – a hegemonia de Delfos encontra eco em outras evidências.

⁶⁸⁹ Em tradução. No original: “*politēi mèn emōi te kai sōi, Peisistrátou dè hyeî tou ek Philaidôn, Hippárkhōi, hōs tōn Peisistrátou paidōn ên presbýtatos kai sophótatos, hōs álla te pollà kai kalà érga sophías apedeíxato, kai tà Homérou épē prōtos ekómisen eis tēn gên tautēni, kai ênánkase tous rhapsōidoús Panathēnaíois ex hypolépseōs ephexēs autà diíēnai, hōsper nūn éti hoíde poioúsini, kai ep’ Anakréonta tōn Téion pentēkóntoron steílas ekómisen eis tēn pólin, Simōnidēn dè tōn Keíon aei perì hautōn eikhen, megálois misthoís kai dōrois peíthōn: taúta d’ epoíei boulómenos paideúein tous polítas, hín’ hōs beltístōn óntōn autōn árkhōi, ouk oiómenos deîn oudenì sophías phthoneîn, háte òn kalós te kagathós. epeidē dè autōi hoi perì tò ásty tōn politōn pepaideuménoi êsan kai ethaímazon autōn epì sophíai, epibouleúōn aú tous en toís agroís paideúsai éstēsen autoís Hermás katà tās hodoús en mésōi tou ásteos kai tōn dēmōn hekástōn, kápeita tēs sophías tēs hautou, hēn t’ émathen kai hēn autōs exēuren, eklexámenos hà hēgeíto sophótata ênai, taúta autōs enteínas eis elegeíton hautou poiémata kai epideígmata tēs sophías epégrapsen, hína prōton mèn tà en Delphoís grámmata tà sophà taúta mē thaumázōien hoi polítai autoú, tó te “gnōthi sautón” kai tò “mēdēn ágan” kai tálla tà toiaúta, allà tà Hippárkhōu rhēmata mállon sophà hēgoínto, épeita parióntes ánō kai kátō kai anagnōskontes kai geúma lambánontes autoú tēs sophías phoitōien ek tōn agrōn kai epì tà loipà paideuthēsómēnoi. estōn dè dýo tōpigrámmate: en mèn toís ep’ aristerà tou Herμού hekástou epigégraptai légōn ho Hermēs hōti en mésōi tou ásteos kai tou dēmou héstēken, en dè toís epì dexiá — “mnēma tód’ Hippárkhōu: steíkhe dikáia phronón” phēsín. ésti dè tōn poiēmátōn kai álla en állois Hermaís pollà kai kalà epigegramména: ésti dè dē kai touto epì tēi Steiriakēi hodōi, en hōi légei — “mnēma tód’ Hippárkhōu: mē philon exapáta.” (Plat. *Hipparch.* 228b-229b).*

Algumas imagens representadas na cerâmica ateniense fabricada nesse período atestam a relação entre Hiparco e a construção dos Hermes.⁶⁹⁰ Essa iniciativa política tem implicações sociais comparáveis, de certa maneira, ao que foi visto a partir da poesia simposiástica também incentivada pelo tirano: construção de um sentimento de coesão entre grupos distintos; difusão de um conjunto de práticas e valores; enaltecimento da Ática como um lugar de desenvolvimento da cultura.⁶⁹¹ Além disso, ambos os empreendimentos associavam a imagem pública de Hiparco – e mesmo de toda a família dos Pisistrátidas – com a sabedoria, a moderação e a piedade religiosa, valores tradicionais importantes para quem buscava aprovação popular a fim de ter maior apoio político.

Um desdobramento religioso importante da construção dos Hermes foi descrito por um estudioso do imaginário religioso ateniense do período arcaico com as seguintes palavras:

Cada Hermes marcava a distância a partir de um determinado *dêmos* até o Altar dos Doze Deuses em Atenas; esse altar, ofertado pelo sobrinho de Hiparco aproximadamente no mesmo período em que Hiparco erigiu seus Hermes ao longo da estrada, era efetivamente convertido num monumento religioso central em Atenas devido a sua relação com os Hermes. Os Pisistrátidas eram renomados por seus projetos de obras públicas; também é possível, mesmo sem ser demonstrável, que os Hermes teriam chamado atenção para um sistema viário que os Pisistrátidas ajudaram a construir. É de se sugerir que o propósito dos Hermes era em parte reforçar o renome, o poder e a autoridade de Hiparco e dos Pisistrátidas no interior da *pólis* de Atenas e do campo. (LAUGHY, 2010, p. 136).

Como já sugerido anteriormente, esse tipo de empreendimento no campo religioso – como a construção dos Hermes e do Altar dos Doze Deuses, por exemplo⁶⁹² – tinha profundas implicações políticas e podia desdobrar-se em outras ações mais específicas. No caso de Hiparco, sabe-se de uma tentativa de reunir os oráculos de Museu,⁶⁹³ no que era uma prática tradicional de famílias poderosas para aumentar o prestígio e a influência de seus membros,

⁶⁹⁰ Como, por exemplo: figuras vermelhas numa copa, c. 520-510, de Atenas e atribuídas a Epicteto. Copenhagen, National Museum CHRVIII967 (BAPD 200586). Cf. **Apêndice, p. 276**. Pires (1995, p. 203, n. 6), contudo, entende que o Hiparco referido por essas imagens seria um neto de Hípias, cujo ostracismo foi mencionado por Arist. *Ath.* 22.4.

⁶⁹¹ Para considerações sobre o significado da construção dos Hermes nas estradas áticas, sob o governo de Hiparco, cf. OBSBORNE, 1987, p. 171; LAUGHY, 2010, p. 136; MEIER, 2012, p. 91-2.

⁶⁹² Para considerações sobre o significado geográfico e espacial desses empreendimentos, cf. NEER; KURKE, 2014, p. 534-9. Vale levar em conta também um fragmento de Píndaro (75 SM), possivelmente executado durante as Dionísias urbanas, cujo texto original e tradução podem ser conferidos no **Apêndice, p. 46**.

⁶⁹³ Sob liderança do adivinho Onomácrito, o qual, segundo Heródoto (7.6.3-4), foi posteriormente descoberto por Laso de Hermíone (um poeta que também morou na corte dos Pisistrátidas) envolvido numa falsificação de um desses oráculos, tendo sido então expulso de Atenas por Hiparco. Cf. **Apêndice, p. 52**. Para detalhes dessas questões, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 184.

por meio da formação de depósitos oraculares detentores de respeito e veneração.⁶⁹⁴ No mesmo sentido dirigem-se as informações sobre a participação do tirano na restauração das Panateneias e na estipulação de regras mais estritas para a *performance* rapsódica dos poemas homéricos nesse contexto.⁶⁹⁵ A se julgar pelas indicações arqueológicas e pelas sugestões contidas no trecho do diálogo *Hiparco* (citado acima), o tirano buscou elevar o *status* das Grandes Panateneias ao nível dos principais festivais pan-helênicos e, com isso, tornou possível que Atenas se revelasse, poucos anos mais tarde, o verdadeiro centro cultural da poesia helênica.⁶⁹⁶

A mesma época de estabilização das *performances* rapsódicas em Atenas viu o surgimento e o desenvolvimento das *performances* trágicas, formalizadas também num festival público. As similaridades desse movimento já foram explicitadas anteriormente, de modo que aqui é possível restringir o tratamento dessa questão a uma menção de suas possíveis diferenças e complementaridades. Conforme um estudioso:

A atuação dramática e a recitação rapsódica também podem ser vistas como opostas, uma vez que elas foram designadas para os dois “grandes” festivais organizados na Atenas do séc. VI, as Dionísias e as Panateneias. O ator, usando uma máscara, identificava-se com o personagem mítico que ele estava apresentando; o rapsodo, recitando a partir de um texto composto eras atrás, trazia o passado à vida enquanto mantinha sua distância dele. A separação de autor e *performer* ainda era algo comum. Por essa época já havia sido reconhecido – devido à autoconsciência de muitos poetas notáveis – que toda produção poética tinha um autor individual. Mesmo se o sucesso de uma tragédia dependia muito dos atores, do coro e de certos apetrechos, ninguém se esquecia de perguntar pelo homem que “o fez”, o *poiētēs*. Improvisações em caminhos bem trilhados de um cenário heroico tradicional já não tinham mais lugar numa época de profissionais competitivos. Mas a fabricação de um clássico tinha. (BURKERT, 1987, p. 53).

Burkert enxerga nesse momento – isto é, durante a tirania dos Pisistrátidas – o início da constituição de um “clássico” helênico: Homero. Mas isso não é o assunto da presente investigação e aqui cumpre atentar para os desdobramentos que a associação proposta pelo

⁶⁹⁴ Laughy (2010, p. 138) desenvolve algumas considerações sobre a relação entre famílias poderosas e a manipulação de oráculos.

⁶⁹⁵ Sobre a “regra Panateneica”, a partir da qual a execução rapsódica dos poemas homéricos passava a ser fixada segundo uma determinada ordem (*Hipparch.* 228b), não é possível afirmar que ela tenha exigido a execução dos poemas em sua inteireza, mas conforme uma determinada sequência de episódios (BURKERT, 1987, p. 50). O nome de Hiparco é diretamente mencionado aqui, mas – tal como referido anteriormente, na n. 201 da presente dissertação – os nomes de Sólon e Pisístrato também estão relacionados a essa inovação (por outras fontes). Em todo caso, essa confusão aponta para o fato de que na Atenas de meados do séc. VI alguma medida política foi tomada a fim de cooptar a tradição épica de matriz homérica e fixá-la na região por meio de *performances* constantes e relativamente estáveis (talvez dependentes de alguma forma já escrita desses poemas). Para uma reconstrução hipotética desse processo, cf. NAGY, 2002, p. 9-35.

⁶⁹⁶ A esse respeito, cf. BURKERT, 2011 [1977], p. 353.

estudioso pode ter. Afinal, se os tiranos incentivaram as *performances* poéticas de forma tão determinante em Atenas no final do séc. VI, suas ações devem ter deixado marcas profundas nas instituições que vieram a se constituir e a se consolidar durante o período clássico.

Alguns testemunhos sugerem que já existiria algum sistema de patrocínio das *performances* corais no período anterior às reformas levadas a cabo por Clístenes, ou seja, que, antes do fim da tirania (em 510), certas disposições já regulassem o modo de constituição, suporte e treinamento de coros para ocasiões públicas. Baseando-se nisso seria possível suspeitar da existência de alguma forma primitiva de *chorēgia* no séc. VI. Dentre as principais fontes para essa suspeita, Demóstenes (42.1) relaciona-a ao nome de Sólon, enquanto o tratado peripatético *Econômicos* [*Oikonomiká*] (1347a) menciona *chorēgoi* durante o governo de Hípias (entre os anos de 527 e 510, portanto).

Um dos principais estudiosos da *chorēgia*, em suas reflexões sobre o estatuto dessa instituição no séc. VI, embora considere que sua natureza pudesse servir aos interesses tanto dos tiranos quanto da incipiente democracia,⁶⁹⁷ propõe uma especulação bastante sugestiva para a perspectiva adotada na presente investigação. Ele afirma o seguinte:

“Liderança” em festivais é uma área em que deve ter sido útil aos propósitos dos tiranos permitir que lideranças aristocráticas tomassem parte. Convidados a “trabalhar para o povo”, nos festivais recentemente expandidos na *pólis*, esse desvio da riqueza e das energias culturais de aristocratas para um centro simbolicamente identificado com o tirano teria servido aos propósitos desse último, talvez efetuando ao mesmo tempo uma diminuição nas formas de patronagem e poder locais. E os próprios aristocratas teriam achado difícil resistir à atração de uma oportunidade para exhibir e atuar perante uma coletividade cívica de magnitude sem precedentes. (WILSON, 2000, p. 15).

Nesse sentido, o autor termina por sugerir a possibilidade de que o sistema coréxico ateniense do período clássico remonte de fato aos esforços empreendidos pelos Pisistrátidas com vistas a criar – por meio de práticas alternativas à ação direta na política – formas de sustentação do poder e ampliação de sua influência sócio-cultural. Como sugerido por outro estudioso, não há nada intrinsecamente democrático na forma de recrutar os coros em Atenas, sendo possível que o sistema tenha sido desenvolvido e entrado em vigor sob o governo dos tiranos.⁶⁹⁸ A presença de um poeta como Laso de Hermíone na corte dos Pisistrátidas – envolvido tanto com a organização dos oráculos de Museu quanto com a reorganização de

⁶⁹⁷ Cf. WILSON, 2000, p. 13.

⁶⁹⁸ Cf. RHODES, 2003, p. 109. Para uma tentativa de refutar o aspecto democrático dos concursos dramáticos instituídos em Atenas, cf. RHODES, 2003.

competições poéticas (como os ditirambos e suas *performances* corais) – reforça essa mesma ideia.⁶⁹⁹

O poeta Laso de Hermíone (uma *pólis* da Argólida) é uma figura extremamente importante na história antiga do ditirambo e a introdução de disputas ditirâmicas lhe é creditada. Se essas tiverem acontecido em Atenas, devem ter ocorrido no contexto de um festival urbano, provavelmente as Dionísias [*Suda*, l. 139, s.v. Laso].⁷⁰⁰ Ele e seu grande rival contemporâneo, Simônides, foram a Atenas por convite de Hiparco e eram evocados (ou imaginados) posteriormente como competidores [Hdt. 7.6; Ar. V. 1409].⁷⁰¹ A Atenas do séc. VI, com relação a outras *póleis* desse período, parece ter tido uma quantidade menor de grandes poetas nativos e de amplas ocasiões públicas de *performance* coral, sendo possível que tenha recebido conselho de homens como Laso, altamente experientes no mundo internacional dos *agônes* [competições] poéticos. A deliberada atração de figuras poéticas helênicas de liderança para Atenas, por parte do tirano, é explicável em termos de uma política cultural que teria tido uma dinâmica tanto interna – o prestígio de tais figuras aumentando o orgulho dos cidadãos de sua *pólis* sob os cuidados do tirano – quanto externa – pois, se não era uma intenção de Hiparco fazer de Atenas um centro da cultura poética por meio da reunião de talentos do gênero coral por meio de contato com esses talentosos estrangeiros, a consequência no longo termo foi certamente essa. (WILSON, 2000, p. 16).

O próprio Simônides parece ter tido uma longa carreira como compositor de ditirambos, sendo plausível que sua importância para o desenvolvimento dos gêneros poéticos em Atenas deva ter sido tão alta quanto a dos demais poetas presentes na corte dos Pisistrátidas.⁷⁰² Ainda assim, os estudiosos da questão delinearão uma série de aspectos em que a inventividade de Laso de Hermíone teria sido absolutamente fundamental para a cultura poética ateniense: D'Angour (1997, p. 335) defende que, baseado na reestruturação dos grandes festivais públicos atenienses, o poeta teria inaugurado uma modalidade ditirâmica competitiva com um coro expandido; o mesmo autor sugere que a variedade rítmica e métrica do ditirambo posterior estaria em parte relacionada às atividades de Laso (D'ANGOUR, 1997, p. 337); Sourvinou-Inwood (2003, p. 169), por outro lado, defende a hipótese segundo a qual esse poeta teria tido um papel fundamental na transformação gradual dos coros ditirâmicos em *performances* trágicas e, embora não haja testemunhos antigos sobre isso,

⁶⁹⁹ Entre outros, cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 106; WILSON, 2000, p. 16-7.

⁷⁰⁰ Cf. **Apêndice, p. 230.**

⁷⁰¹ Cf. **Apêndice, p. 52; p. 72.**

⁷⁰² Para detalhes da vida e da obra de Simônides, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 13-7. Para considerações sobre Simônides, da perspectiva da revolução que a introdução da moeda representou na economia antiga, cf. CARSON, 1999.

acredita que os doricismos da tragédia sejam uma espécie de memória de sua influência.⁷⁰³ Seja como for, sua importância já era reconhecida em diferentes dimensões da poesia helênica pelos próprios autores da Antiguidade.

Em sua interpretação de um famoso fragmento ditirâmico de Píndaro (fr. 61 Bowra; 70b Snell),⁷⁰⁴ D'Angour (1997, p. 339-43) sugere que o poeta tebano estaria fazendo referência a uma outra inovação promovida por Laso: segundo sua interpretação, enquanto as *performances* ditirâmicas antes dele seriam feitas em linha [*skhoinoténeia*], seu trabalho com o desenvolvimento de uma musicalidade mais apropriada para as novas características desses coros levou-o a dispô-los em círculos.⁷⁰⁵ Cumpre acrescentar que – caso a reconstituição acima proposta esteja correta e uma tradição de *performances* corais dramáticas tenha se desenvolvido a partir dos ditirambos anteriores às inovações de Laso – a formação do coro trágico em linhas e colunas retas corrobora a ideia de que a transformação do coro ditirâmico em coro cíclico tenha se dado num período posterior ao surgimento da tragédia. Além disso, com essa transformação, a oposição paulatinamente construída entre coro trágico e coro ditirâmico começava a tornar-se visualmente mais marcada.⁷⁰⁶

Os desdobramentos do que fica delineado para esse contexto histórico são profundos e importantes no que diz respeito a uma compreensão do desenvolvimento dos gêneros dramáticos nesse período, de modo que – em conexão com as associações vistas para o culto de Dioniso – a atuação dos tiranos de Atenas, principalmente Pisístrato e Hiparco, se revela fundamental para a constituição gradual da cultura poético-musical ateniense do período clássico.

⁷⁰³ Gerald Else (1965, p. 73) também acredita que a presença de autores dóricos nesse momento fundacional do gênero trágico tenha sido determinante para o desenvolvimento de suas partes corais.

⁷⁰⁴ Cf. **Apêndice, p. 44.**

⁷⁰⁵ Na descrição que o estudioso propõe ao formato final que Laso deu às *performances* ditirâmicas, fica dito o seguinte: “*For a large choir to keep time and synchronize their 's', the ideal disposition of the singers is one in which they can easily follow a rhythmic cue-aural, visual, or preferably both-given from a central point. Thus the most effective solution to trailing sibilants would have been a radically improved arrangement of the chorus: the κόκλιος χορός. For Lasos, this meant ranging his performers in a wide circle facing inwards towards the centrally placed aulete – the standard shape of the fifth-century dithyramb. The new arrangement of the chorus suggests that the audience for competitive dithyrambs was by this period raised above the performers, i.e. on the slopes of a hillside or in a theatre: in a level auditorium such as the agora, half the members of the new circle would have presented their backs to their audience, whereas viewed from above it might appear both visually and aurally satisfying. Equally, from an elevated position, the resemblance of the slow-moving line of performers in the former dithyramb to a snake would have been unmistakable. One is bound to draw a connection with the programme of public building works initiated by the tyrants: the first elevated theatre was probably built at just this time, towards the end of the sixth century.*” (D'ANGOUR, 1997, p. 342).

⁷⁰⁶ Cf. D'ANGOUR, 1997, p. 348.

5.3. O fim da tirania e o início da democracia em Atenas

As principais fontes históricas para o período seguinte – Hdt. 5.55-65; Thuc. 1.20; 6.53-9; Arist. *Ath.* 18.2-6 – dão indicações, algumas vezes contraditórias entre si, sobre os acontecimentos envolvendo o atentado contra a vida dos Pisistrátidas em fins do séc. VI. Cerca de quatro anos antes do fim definitivo da tirania, em 510 (Hdt. 5.55), Harmódio e Aristogíton, motivados por questões amorosas,⁷⁰⁷ planejaram um atentado contra a vida dos tiranos durante as Grandes Panateneias. Ao que tudo indica, Harmódio era um jovem muito belo que atraiu a atenção de um dos filhos de Pisístrato – Hiparco (Thuc. 1.20; 6.54) ou Tessálio (Arist. *Ath.* 18.2) –, o qual, desejoso de iniciar com ele uma relação pederástica, foi rechaçado em prol de Aristogíton, da estirpe dos Gefireus (Hdt. 5.55-62). Tendo tramado uma maneira de humilhar a família do amado que o desprezara, o Pisistrátida acabou atiçando o ódio e o desejo de vingança de Harmódio e Aristogíton (Thuc. 5.56; Arist. *Ath.* 18.2). Planejando um atentado para o dia da festa das Grandes Panateneias – quando, por acompanharem a procissão, poderiam portar suas armas sem despertar desconfianças⁷⁰⁸ –, os dois, acompanhados de outras pessoas, não foram capazes de executá-lo como previsto: tendo visto um dos conspiradores conversando com Hípias, eles receram que a conspiração fosse denunciada e precipitaram a ação, concentrando toda a força do ataque em Hiparco e sendo mortos ou capturados na repressão que se seguiu a esses atos (Thuc. 5.57-9; Arist. *Ath.* 18.3-6). Heródoto dedica grande parte de seu relato a considerações sobre a estirpe dos Gefireus, enquanto Tucídides e Aristóteles tentam refutar as versões democráticas dos acontecimentos, segundo as quais Harmódio e Aristogíton teriam sido tiranicidas com motivações políticas e libertadoras.⁷⁰⁹

As três principais fontes para o período informam que a tirania de Hípias tornou-se muito mais rígida após o assassinato de Hiparco, com perseguições, execuções e desterros

⁷⁰⁷ Em que pesem os pronunciamentos diretos dos testemunhos antigos, é preciso levar em conta a ressalva proposta por Meier (2012, p. 96): „*Im Hintergrund aber standen politische Motive: Die Tyrannis sollte beseitigt werden.*“

⁷⁰⁸ É estranha a interpretação que Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 102) propõe dos motivos por trás da escolha de um dia sagrado para a execução de um golpe político, como no caso do assassinato de Hípias em 514, no primeiro dia das Grandes Panateneias. Segundo o autor, “[t]rata-se seguramente [...] da busca de um máximo de caução divina, e, portanto, no plano ideológico, de um máximo de consenso, e, no plano político, de um máximo de adesões.” Essa atitude, contudo, era desrespeitosa com relação às crenças religiosas antigas em mais de um aspecto, como a proibição comum da prática de todo tipo de atividade comercial, judicial e carcerária bem o indica (no caso das Grandes Dionísias, por exemplo, como foi visto anteriormente, segundo a lei de Evégoras). Mas o próprio derramamento de sangue humano nesse dia consagrado configuraria uma impiedade (BURKERT, 2011 [1977], p. 98). Que sempre tenham existido sujeitos temerários o bastante para infringir essas convenções, a fim de executar seus atos quando seus alvos estavam mais vulneráveis é algo que as narrativas de Heródoto, Tucídides e Xenofonte bem o demonstram.

⁷⁰⁹ Para diferentes considerações sobre esses pontos, cf. PIRES, 1995, p. 188-192; MEIER, 2012, p. 95-7.

sendo perpetrados como vingança pelo acontecido.⁷¹⁰ Embora a narrativa de Heródoto insista em contrapor a tirania dos Pisistrátidas à família dos Alcmeônidas – que terá um papel preponderante no esforço de “libertação” dos atenienses –, uma lista com o nome de arcontes do final do séc. VI indica que havia certa proximidade entre esses grupos e que as vicissitudes políticas às vezes os afastavam ou os aproximavam, não apenas uns dos outros, mas também com relação aos demais centros de poder nesse período (o oráculo de Delfos e o império dos persas, por exemplo).⁷¹¹

Um desses momentos de vicissitude política deu-se justamente quando os Alcmeônidas estreitaram suas relações com o oráculo de Delfos, a partir do interesse que aqueles demonstraram em ajudar a reerguer o templo délfico (Hdt. 5.62), após um incêndio que o destruíra anos antes (Paus. 10.5.12). Sobre as dificuldades envolvidas por essa empreitada, e os escândalos desdobrados a partir dela, muito foi especulado pelos testemunhos antigos,⁷¹² mas o que convém aqui notar é que os Alcmeônidas, como não tivessem tido sucesso em tomar o poder em Atenas, foram obrigados a recorrer a uma força externa. Se os Pisistrátidas tentaram de fato suplantar o prestígio do oráculo de Delfos (tal como ficou sugerido acima), certamente havia boas razões para que assim agissem. O fim de sua tirania em Atenas parece ter advindo justamente de um conluio entre os Alcmeônidas e Delfos,⁷¹³ para envolver também os espartanos nas disputas pelo governo de Atenas.

A mais minuciosa narrativa sobre esses acontecimentos é a de Heródoto (5.63-5), na qual se fica sabendo sobre o início da expedição espartana contra os Pisistrátidas – movida pela persistência com que o oráculo exortava-lhes a tomar essa iniciativa –, os detalhes das duas tentativas de intervenção (apenas a segunda delas bem-sucedida), a resistência inicial apresentada pelos Pisistrátidas e sua derrota final, culminando com sua expulsão de Atenas. A *Constituição dos atenienses* (19.4-6) apresenta um resumo desses mesmos eventos, aos quais acrescenta breves considerações sobre a disputa pelo governo de Atenas na sequência:

⁷¹⁰ As principais fontes antigas são: Hdt. 5.55; 6.123; Thuc. 6.54; 6.59; Arist. *Ath.* 19.1. Para considerações a partir delas, cf. AUST, 2010, p. 31-2; MEIER, 2012, p. 96-8.

⁷¹¹ A esse respeito, cf. PIRES, 1995, p. 192-5; AUST, 2010, p. 30-1. Na conclusão do trabalho de Aust (2010, p. 56), contudo, há uma passagem em que ele se contradiz no tocante à proximidade entre os Pisistrátidas e os demais aristocratas na manutenção do poder, pois, segundo o autor: „*Die Peisistratiden hielten die Aristokraten von der Macht fern, der Adel konnte sich als Stand nicht dauerhaft festigen und stabilisieren.*“

⁷¹² Sobre a reconstrução do templo de Delfos pelos Alcmeônidas – e as dificuldades envolvidas no processo, devido a sua localização –, cf. OSBORNE, 1987, p. 83-4. Para um tratamento mais restrito às fontes literárias (com as devidas referências bibliográficas), cf. PIRES, 1995, p. 193-4.

⁷¹³ As fontes antigas sobre a tentativa de persuasão ou corrupção do oráculo de Delfos, pelos Alcmeônidas, para que levassem os espartanos a tomar partido nas disputas atenienses, são as seguintes: Hdt. 5.62-63; Arist. *Ath.* 19.4; schol. Pind. *Pyth.* 7.9b; schol. *Dem.* 21.144. Para uma consideração das mesmas, cf. AUST, 2010, p. 32-3; p. 42-3; LAUGHY, 2010, p. 128; MEIER, 2012, p. 96-8.

Derrubada a tirania, conflitaram entre si Iságoras, filho de Tisandro e amigo dos tiranos, e Clístenes, pertencente à casa dos Alcmeônidas. Inferiorizado nas confrarias políticas, Clístenes conciliou o povo ao remeter o governo para a multidão. Iságoras, carente de mais forças, apelou por sua vez para Cleômenes com quem mantinha laços de hospitalidade, e convenceu-os a extirpar o sacrilégio, dado que os Alcmeônidas eram tidos por sacrílegos. Com a fuga de Clístenes, Cleômenes, que viera com poucos homens, expulsou como sacrílegas setecentas famílias atenienses. Feito isso, tentou dissolver o conselho e colocar Iságoras mais trezentos de seus amigos como senhores da cidade. Diante do enfrentamento do conselho e uma vez congregada a multidão, os partidários de Cleômenes e Iságoras refugiaram-se na Acrópole, enquanto o povo acampado os assediava por dois dias; no terceiro, após permitirem a saída de Cleômenes e de todos os mais que capitularam com ele, trouxeram Clístenes e os demais exilados. Com o domínio da situação pelo povo, Clístenes tornou-se o chefe e o líder do povo. Pois os Alcmeônidas tinham justamente sido os principais responsáveis pela expulsão dos tiranos, mantendo-se em dissensão por longo tempo. (Arist. *Ath.* 20.1-4, trad. Francisco Murari Pires).

Ainda que os acontecimentos após a expulsão de Cleômenes sejam relatados diferentemente em Heródoto (5.70-8), as informações principais sobre o modo pelo qual Clístenes chega ao poder – apelando de forma “oportunista” ao povo⁷¹⁴ – coincidem nos dois relatos. Da mesma forma, as fontes compartilham também a reivindicação colocada por Isócrates de que os Alcmeônidas seriam sacrílegos (devido à pretensa culpa pelo massacre perpetrado contra Cilón e seus seguidores, mais de um século antes), devendo, por isso, ser expulsos.⁷¹⁵ Em todo caso, o resultado final desse imbróglio político-militar foi a consolidação do poder por Clístenes e o estabelecimento de condições políticas para a proposição de reformas que já seriam compreendidas pelas próprias fontes antigas como “democráticas” (isto é, relacionadas à *isēgoría*).

Deve ser dessa época a primeira versão da estátua erguida em homenagem aos “Tiranicidas” na Acrópole de Atenas, sobre a qual foi inscrito o seguinte dístico elegíaco de Simônides (um poeta que se tornaria célebre também por seus epitáfios):⁷¹⁶ “Com efeito, uma

⁷¹⁴ Conforme Dabdab Trabulsi (2004 [1990], p. 94): “Penso que é preciso reconhecer uma boa dose de ‘oportunismo’ no episódio, pois até o legislador ateniense só fará ‘entrar o povo na sua hetairia’ depois de estar em posição delicada, perdendo a luta política entre aristocratas.” Na mesma linha, cf. MEIER, 2012, p. 96-7.

⁷¹⁵ Um estudioso sugere que a origem dos relatos supérstites sobre o *miasma* dos Alcmeônidas teria tido origem nessa época, não antes. Em suas palavras: “*The versions of Alkmaionid pollution that we have, however, were those circulated by the enemies of the Alkmaionidai in 508, more than a century after the fact, in an effort to provide a pretext to drive them and their supporters out of Athens. At that time, the Peisistratidai had been driven out of Athens, and in the power vacuum that followed, the Alkmaionidai were getting the best of Isagoras and his followers for control of Athens. All sources agree that Isagoras thought of the curse as a way to provide a religious pretext for King Kleomenes to come to Athens to drive out the Alkmaionidai and their sympathizers once again [Hdt 5.70.2]. It is possible that Isagoras exaggerated and perhaps composed some aspects of the Kylonian sacrilege, the details of which had been handed down in the collected and conflicting memory of the priests of the shrines and families involved.*” (LAUGHY, 2010, p. 94).

⁷¹⁶ Cf. CARSON, 1999, p. 73-99; MEIER, 2012, p. 217

grande luz se fez para os atenienses quando Aristo-/ -gíton e Harmódio mataram Hiparco.” (Simon. fr. 1 *FGE*).⁷¹⁷ Que um dos primeiros mitos da democracia já começasse a se constituir – com a particularidade de ter sido composto por um poeta que se dedicava igualmente a cantar os tiranos e sua família⁷¹⁸ – trata-se de apenas um detalhe da constituição gradual de uma retórica democrática que teria seu ápice em meados do período clássico.⁷¹⁹

Como tem sido sugerido, não se trata de imaginar uma ruptura absoluta entre as práticas políticas vigentes no início do séc. VI (quando se deram as reformas de Sólon) e no seu decorrer (sob a tirania de Pisístrato e seus filhos) com relação ao que Clístenes instaurava entre os anos de 510 e 506 (Arist. *Ath.* 21.1): os historiadores atualmente identificam uma continuidade entre as reivindicações de Sólon pela *Eunomia*, as novas instituições propostas pelos tiranos e o desenvolvimento das primeiras ideias sobre a *isonomia*.⁷²⁰ Da mesma forma, em sua relação com os festivais religiosos, as competições poéticas e outros empreendimentos culturais – como os projetos arquitetônicos mais amplos, por exemplo –, há mais continuidades do que rupturas nessas mudanças aparentes de governo: um desenvolvimento gradual não apenas das instituições sociais, mas também das práticas e das mentalidades envolvidas nelas.⁷²¹

Ainda assim, é preciso destacar aqui as novidades propostas por Clístenes no tocante à organização social em Atenas. Esse aspecto é tratado tanto por Heródoto (5.67-9) quanto por Aristóteles (*Ath.* 21.1-6), e, apesar da diferença de entendimento entre eles, é possível resumir do seguinte modo as mudanças que devem ter ocorrido:

No final do séc. VI houve uma grande reorganização política e a organização democrática da Atenas clássica foi criada. A população que antes tinha sido dividida entre quatro tribos passava então a ser dividida entre dez. Cada uma dessas novas tribos era artificialmente constituída de grupos discretos de cidadãos de diferentes partes da Ática: um terço de cada tribo vinha da área em torno da cidade, um terço, da área costeira, e um terço, de uma área do interior. Cada área tribal [*trittýs*] era feita de uma ou mais vilas [*dêmos*]. O

⁷¹⁷ Em tradução. No original: “*é még’ Athēnaíōisi phōōs géneth’ hēnik’ Aristo-/ -geítōn Hípparkhōn kteíne kai Harmódios*”. (Simon. fr. 1 *FGE*). Para uma interpretação consciente da estranheza sintática desse dístico, cf. CARSON, 1999, p. 89-93.

⁷¹⁸ Como já afirmado anteriormente, Simônides esteve entre os poetas convidados e sustentados na corte dos Pisistrátidas em Atenas. Além disso, ele compôs um célebre epitáfio para uma neta de Pisístrato, citado por Tucídides (6.59.3): “De um homem que era o melhor na Hélade – dentre os de seu tempo –,/ Filha de Hípias, Arquedice, esta poeira aqui a cobre;/ Ela, sendo de um pai, de um marido, de irmãos e filhos/ tiranos, não alçou a mente até a presunção.” (Simon. fr. 26 *FGE*). No original: “*andrōs aristeúsantos en Helládi tōn heautoû/ Hippíou Arkhedikēn hēde kékeuthe kónis,/ hē patrōs te kai andrōs adelphōn t’ oûsa tyránnōn/ paidōn t’ ouk érthē noūn es atasthalíēn.*” Para uma interpretação desse poema, cf. CARSON, 1999, p. 93-4.

⁷¹⁹ Cf. MEIER, 2012, p. 217-8.

⁷²⁰ Cf. DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 94; MEIER, 2012, p. 182-8.

⁷²¹ Para detalhes das continuidades político-religiosas das reformas de Clístenes, cf. AUST, 2010, p. 56-8; MEIER, 2012, p. 193-5.

reconhecimento pela vila substituía o pertencimento a um grupo familiar como o critério de cidadania. Todos os cidadãos, de qualquer vila, tinham o direito de reunir-se na assembleia em Atenas para tomar decisões políticas. Havia um conselho que organizava a agenda para essas assembleias públicas e dava continuidade às decisões dos cidadãos. Esse conselho tinha quinhentos membros extraídos de todas as vilas: o número de representantes enviados pela vila era largamente determinado por sua população. (OSBORNE, 1987, p. 128).

Nota-se, portanto, um movimento centrípeto de organização da Ática, no qual os mais afastados povoados dessa região passavam a integrar politicamente um arranjo centralizado em torno de Atenas.⁷²² As implicações sociais dessas medidas são evidentemente democráticas – levando a uma quebra dos particularismos regionais, por meio de uma mistura da população ateniense (Arist. *Ath.* 22.1) –, mas seus desdobramentos são amplos e diversos: na organização política, nas atribuições militares, no desenvolvimento dos cultos e na formação de uma consciência cívica pautada pela importância do debate público. Além disso, levando em conta que, no relato de Heródoto (5.67-9), o modelo de Clístenes (o ateniense) é seu avô, Clístenes de Sícion – cujas medidas sociais, políticas e culturais já foram anteriormente analisadas –, é lícito especular sobre as repercussões dessas mudanças no plano poético-cultural de Atenas do final do séc. VI.

Uma das análises mais recentes e profundas sobre a instituição oficial das *performances* corais em Atenas, a partir do patrocínio propiciado pela *chorēgia*, foi desenvolvida por Peter Wilson. Considerando o período das reformas de Clístenes, o autor desenvolve a ideia de que a oficialização dos concursos ditirâmbicos, em 509/8 (*Marm. Par.* Ep. 46), tenha precedido as mudanças sociais, em 507/6, seja servindo-lhe como modelo de integração efetiva, seja refletindo em sua organização posterior as novas disposições sociais (WILSON, 2000, p. 17). O paralelismo que as duas instituições vieram a desenvolver, contudo, surge de forma inegável: quinhentos participantes de cada “grupo social”, tanto jovens quanto adultos nos coros ditirâmbicos, da mesma forma que os quinhentos cidadãos no Conselho (num claro reflexo do novo arranjo social);⁷²³ integração da Ática em torno de

⁷²² Cf. OSBORNE, 1987, p. 128-9; CONNOR, 1989, p. 15; MEIER, 2012, p. 189-98.

⁷²³ Há quem conteste que os primeiros coros de ditirambo instituídos em Atenas contassem com as *performances* de garotos, sugerindo que essas teriam sido instituídas posteriormente, talvez por volta de 470 (D’ANGOUR, 1997, p. 345, n. 87). Mas a proposta se fundamenta num *argumentum ex silentio* – que é o fato de Simônides (fr. 79 D) mencionar apenas suas cinquenta e seis vitórias ditirâmbicas obtidas *com coros de homens* – e a consideração não tem qualquer peso determinante. Na verdade, outras evidências sugerem justamente o contrário. Cf. WILSON, 2000, p. 22, n. 55.

Atenas; participação pública em *performances* no centro da *pólis*; conscientização gradual por meio da educação e dos debates tornados possíveis pela participação pública.⁷²⁴

Retomando os argumentos de D'Angour (1997) sobre o desenvolvimento do coro cíclico [*kýklios khorós*] sob os auspícios de Laso (talvez durante a última década do séc. VI), Wilson sugere ainda o valor simbólico que um arranjo circular do coro teria para um regime político cuja principal reivindicação era a *isonomía*.

A *pólis* clistênica era uma *pólis* poderosamente centrada e centralizada. Os grandes *khoroí* [coros] circulares trouxeram para o centro de Atenas os representantes das *phylai* [tribos] para interação pelos grandes festivais, assim como as novas estruturas da sociedade clistênica deram para a participação política e militar um novo foco centralizado. Mas se os *kýklioí khoroí* [coros cíclicos] dionisíacos estão centrados no coração da *pólis*, é preciso lembrar que eles são coros *múltiplos* e *competitivos* e – como se há de notar – uma competição intensa e agressiva entre eles era em certo sentido o caráter definidor de sua *performance* no período histórico. Os vários constituintes das *phylai* [tribos] não se juntavam para formar um grande, único e unificado *chorós* que representasse a *pólis* para si mesma como um composto de suas partes. Essas partes eram colocadas num conflito no coração da *pólis*. (WILSON, 2000, p. 17).

Nesse contexto, as *performances* corais ofereciam uma oportunidade única para a exibição e a autopromoção, constituindo uma forma simbólica de se adquirir liderança política perante os demais cidadãos. Isso explica o fato de que os aristocratas das famílias mais tradicionais tenham demonstrado tamanho interesse em participar da *chorēgia*, pois essa instituição permitia-lhes readquirir o prestígio público que, durante a tirania em Atenas, haviam em parte perdido.⁷²⁵

Essa ideia básica é desenvolvida por Pritchard (2004). Retomando parte da bibliografia sobre as reformas de Clístenes, o autor corrobora a ideia de que elas aspirassem a misturar os atenienses, quebrando localismos e dependências de elites locais, enquanto promoviam uma expansão do poder político popular por meio do Conselho dos Quinhentos e de uma reforma hoplítica.⁷²⁶ No restante de seu artigo, contudo, o estudioso tenta refutar a ideia de que *performances* ditirâmicas – ou mesmo *performances* corais de modo geral – pudessem ter desempenhado um papel democratizador e pedagógico na Atenas do período. O alvo principal de sua tentativa de refutação é Peter Wilson, para quem – como visto acima – a poesia coral teria sido fundamental para o desenvolvimento de uma consciência cívica e

⁷²⁴ Cf. WILSON, 2000, p. 17-8; MEIER, 2012, p. 214-6.

⁷²⁵ Cf. WILSON, 2000, p. 18-9; MEIER, 2012, p. 214-6.

⁷²⁶ Cf. PRITCHARD, 2004, p. 208-10.

democrática mais ampla nesse contexto – justamente por meio de uma educação musical –, pois Pritchard acredita que a abrangência de tais instituições teria sido muito limitada em Atenas. Sua argumentação, contudo, depende de uma manipulação enviesada de dados hipotéticos,⁷²⁷ além de tornar incompreensível o surgimento de uma instituição como a *chorēgia* [patrocínio dos coros], afinal, se as elites quisessem impedir a participação popular nas *performances* corais, não haveria motivo para se inventar um sistema de patrocínio para a seleção, o treinamento e a manutenção de um coro a se apresentar nos festivais públicos.⁷²⁸

Certamente é preciso estar atento à dimensão aristocrática de instituições tão básicas da sociedade antiga quanto as *performances* corais e sua organização pela *chorēgia*, mas é igualmente necessário levar em conta o impacto que as mudanças políticas levadas a cabo por Clístenes implicaram para a organização das competições poéticas atenienses nesse período. Connor (1989), por exemplo, notando quão significativa é a maneira pela qual as formas poéticas produzidas nas Dionísias urbanas estão relacionadas às instituições cívicas e às preocupações políticas da Atenas democrática, sugere o seguinte:

Hoje se reconhece até que ponto outra grande forma literária produzida em Atenas, no interior das Dionísias urbanas – i.e., o ditirambo –, reflete a ordem cívica clistênica. A competição era tribal com cinquenta homens ou garotos de cada uma das dez tribos clistênicas cantando e dançando. [...] O total de quinhentos participantes – a princípio pelo menos todos atenienses livres – era precisamente o número do conselho que Clístenes estabeleceu após a derrubada dos Pisistrátidas. Numa discussão importante, J. Winkler mostrou recentemente a significância desse paralelismo e a representação da ordem cívica ateniense envolvida por ele. (CONNOR, 1989, p. 21).

Não há dúvidas de que Connor privilegie em sua leitura os aspectos políticos dos concursos trágicos – em detrimento de seus aspectos religiosos –, na linha do que fazem outros estudiosos em que ele se apoia (como Taplin e Goldhill). Ainda assim, a evocação do trabalho de Winkler aponta um interessante meio de ultrapassar uma dicotomia tão tradicional nesse campo de estudos (malgrado o posicionamento do próprio Winkler, declaradamente

⁷²⁷ Pritchard (2004, p. 219-22) calcula o mínimo possível de participantes por ano em competições corais – sugerindo, em seguida, que os mesmos participantes estariam presentes em *todas* as *performances* atenienses corais do ano, retornando frequentemente nos anos seguintes, o que levaria a altas taxas de repetição – e conclui que: “*the actual number of boys serving as choristers each year was most probably fairly close to this minimum.*” (PRITCHARD, 2004, p. 221). Além disso, o autor extrapola regras “gerais” a partir de casos particulares, como quando um corista ditirâmico (Dem. 21.60) é caracterizado como alguém que participou de inúmeras *performances* ao longo dos anos e o estudioso sugere que tal prática deve ter sido comum.

⁷²⁸ A reclamação do Velho Oligarca (Pseudo-Xenofonte), autor de uma *Constituição dos atenienses* (1.3), sobre a democratização das *performances* corais e das competições esportivas é um testemunho antigo importante sobre esses pontos, vistos de uma perspectiva aristocrática e conservadorista. Para sustentar sua tese, Pritchard (2004, p. 215) precisa simplesmente refutar essa fonte, sob acusação de sua falta de confiabilidade.

favorável a abordagens políticas, desvinculadas tanto quanto possível de considerações religiosas). Mas antes de analisar o trabalho desse estudioso, convém precisar alguns aspectos da composição dos coros responsáveis pelas *performances* nos festivais áticos em honra a Dioniso.

Um primeiro ponto, no que tange à quantidade de coros, é um deslize cometido por Connor, ao retomar esse ponto de Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 36). Ao que tudo indica, desde a institucionalização dos coros ditirâmbicos, existiam dez coros formados por adultos e dez por garotos, com um total não de quinhentos participantes nos coros ditirâmbicos, mas sim de mil.⁷²⁹ Sobre os coros dramáticos, a questão é um pouco controversa, mas eles eram compostos a princípio por doze e, posteriormente, por quinze integrantes (talvez efebos, com idade entre dezesseis e dezoito anos – ou entre dezoito e vinte –, como será sugerido na sequência do argumento, a partir da teoria de Winkler). Todos esses coreutas [integrantes do coro] eram selecionados pelo *chorēgós* [conductor do coro], que era igualmente responsável por encontrar um lugar para seu treinamento, além de fornecer seus meios de subsistência (comida e, em alguns casos, acomodação), bem como por providenciar o pagamento do poeta – responsável, a princípio, por fazer as vezes de *didáskalos* [professor] do coro – e, em períodos posteriores, também o pagamento do aulista (o que, num primeiro momento, foi responsabilidade do próprio poeta).⁷³⁰

O interesse do presente estudo, contudo, não é descrever e analisar os detalhes da institucionalização dos coros e da *chorēgia* no período clássico, mas sim refletir sobre os elementos presentes de forma determinante nos períodos iniciais de constituição dos gêneros poéticos dramáticos. A esse respeito, uma tese inovadora – e que aborda alguns dos principais elementos das *performances* dramáticas tornadas possíveis a partir das reformas de Clístenes – é a que desenvolve Winkler sobre as relações entre a efebria ateniense e o desenvolvimento do drama.

⁷²⁹ Para as evidências, cf. WILSON, 2000, p. 22, n. 55.

⁷³⁰ Para detalhes sobre as fontes antigas para essas informações e uma discussão acerca das mesmas, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 31-8; 1995 [1953], p. 63-101; WILSON, 2000, p. 50-103.

5.4. Regime democrático: efebia e *paideía*

Muitos dos estudos modernos sobre o desenvolvimento dos gêneros dramáticos – seja a partir do ditirambo, de outras *performances* corais, de práticas simposiásticas e pederásticas, do *kômos* ou de uma combinação de elementos ritualísticos e práticas sociais – têm chamado atenção para a dimensão de rito de passagem presente na associação dessas ideias.⁷³¹ Para o caso da passagem de jovens para a vida adulta, esses ritos desfrutam de imenso prestígio na sociedade antiga, pois – como já sugeria Jeanmaire (1913; 1939) – constituem um elemento definidor do corpo de cidadãos responsáveis pela manutenção da *pólis*, por meio da reprodução sexual, da proteção militar e das decisões políticas.

Partindo dessas mesmas ideias, Vidal-Naquet (1968) debruçou-se sobre o estranho mito etiológico do festival das Apatúrias e ofereceu dele uma interpretação estruturalista que pretendia sugerir as associações presentes tanto em seu mito quanto em seu rito. O festival das Apatúrias estava entre as principais festividades cívicas de Atenas,⁷³² durava três dias, no mês *Pyanepsiôn* – entre outubro e novembro – precedendo, portanto, a temporada de festivais dionisíacos no inverno, e era dedicado à celebração das fraternias, ou seja, a essa forma arcaica de organização social em Atenas. Seu caráter era eminentemente cívico, como as principais etapas do festival sugerem, com o reconhecimento dos filhos e filhas de cidadãos nascidos no ano anterior (com sacrifícios realizados em honra a Zeus Fratrio e a Atena Fratria), contando também com a celebração dos que se tornavam efebos.⁷³³

O mito etiológico das Apatúrias – reconstituído a partir de uma infinidade de fontes antigas⁷³⁴ – pode ser resumido da seguinte forma: um conflito teve início entre os atenienses e

⁷³¹ Alguns dos principais nomes que trabalham com essa perspectiva, dentre muitos outros, são: CALAME, 1997 [1977] (esp. p. 10-5); SEAFORD, 1994; CSAPO, 1997; WILSON, 2000; SOURVINOU-INWOOD, 2003; ROTHWELL, 2007; HOBDEN, 2013.

⁷³² Sobre os festivais atenienses ligados à celebração da fertilidade e do desenvolvimento dos jovens, um estudioso afirma o seguinte: “*The fertility of the citizen wives was celebrated in the Thesmophoria; the important initiation of the growing youth into the social unit at the Apatouria; and the display of young men as ephebes at the Oskhophoria.*” (OSBORNE, 1987, p. 172). Sobre as Osofórias, cf. JEANMAIRE, 1939, p. 344-75; CALAME, 1997 [1977], p. 123-8.

⁷³³ Para mais detalhes, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 120-1; JEANMAIRE, 1939, p. 379-83; GERNET, 1995 [1968], p. 29-82; BURKERT, 2011 [1977], p. 393-4; WINKLER, 1985, p. 27; OSBORNE, 1987, p. 172; MEIER, 2012, p. 192-4. Acerca das idades em que os jovens eram submetidos a seus ritos de passagem, convém observar o seguinte: “*The Apatourian phratry induction at sixteen had natural analogies to the polis induction at eighteen, at which civic-military duties were paramount. The sixteen-year-old is registered with and celebrated by his clan as one able to succeed his father, to maintain the line of the oikos (household) by begetting his own children; the eighteen-year-old is registered with and acknowledged by the polis as one able to start taking his place in the closed ranks of adult male citizens, who collectively administer the commonwealth and defend its territory and its oikoi by force of arms.*” (WINKLER, 1990, p. 25).

⁷³⁴ Nas palavras de Vidal-Naquet (1968, p. 949, n. 4): «*Voici une liste, certainement incomplète, des « sources », si je puis dire, qui nous donnent ce mythe : Hellanicos, F. Gr. Hist., 4, 125 (323 a, 23) = Schol. T. Platon, Banquet, 208 d; Ephore, F. Gr. Hist., 70, 22 = Harpokration s.v. Απατούρια; Conon, Narrationes, F. Gr.*

os beócios numa região fronteiriça – cujo nome é uma questão controversa entre as fontes⁷³⁵ – e, então:

Xantio [Loiro], beócio, convocou o rei dos atenienses, Timoitês. Como ele não aceitasse, Melanto [Negro] – um messênio expatriado, estirpe de Periclímene, filho de Neleu – ergueu-se [para lutar] pelo reinado. Enquanto combatiam homem a homem, apareceu para Melanto – atrás de Xantio – alguém usando uma égide negra de pele de bode. Melanto então disse que não era justo que viesse um segundo [lutador]. [Xantio] Virou-se. [Melanto] Ferindo-o, matou-o. Disso criaram-se o festival das Apatúrias e Dioniso negra-égide. (*Suda*, a. 2940, s.v. Apatúrias).⁷³⁶

Ainda que os relatos variem na interpretação dada ao gesto de Melanto – intervenção divina ou simples trapaça humana –, é interessante retomar aqui as associações sugeridas por Vidal-Naquet.⁷³⁷ Chamando atenção aos aspectos “obscuros” presentes nesse mito⁷³⁸ – desde alguns nomes próprios até certas práticas sociais pouco ortodoxas –, o estudioso francês relaciona-o à instituição igualmente obscura da criptia lacedemônica⁷³⁹ e sugere que em ambos os casos haveria relação com ritos de iniciação de jovens na vida adulta (VIDAL-NAQUET, 1968, p. 952-5). O fato de que os valores subjacentes a essas instituições pareçam opostos ao ideário valorizado pelo corpo de cidadãos adultos seria explicado pelo mecanismo tradicional de ritos de iniciação: afastamento da comunidade, período de marginalidade (durante o qual os jovens convivem com práticas inversas àquelas a serem valorizadas socialmente em sua vida adulta) até a reintrodução final na comunidade, já com o novo *status* social de um cidadão adulto. Esse período de marginalidade explica as práticas de travestimento, o emprego de armas e táticas militares mais afins à cinegética [caça] do que à

Hist., 26, 39 ; Strabon, IX, 393 ; Frontin, Stratagèmes, II, 5, 41 ; Polyen, Stratagèmes, I, 19 ; Justin, II, 6, 16-21 ; Pausanias, II, 8-9, IX, 5, 16 ; Eusèbe, Chronique, p. 56 (Schoene) ; Jean d'Antioche, F. H. G., IV, 539, 19 ; Proclus, in Timaeum, 27e, 88, 11 (Diehl) ; Nonnos, Dionysiaques, XXVII, 301-308 ; Apostolios, Paroem. gr., III, p. 294 (Leutsch) ; Psellos, De Act. nomin., in Migne, P. G., 122, p. 1018 ; Tzetzes, Comm. in Aristoph. Ran. 798, éd. W. J. W. Koster, IV, 3, pp. 907-909, Lycoph., 776 ; Etym. Magn. s.vv. *Ἀπατούρια*, *Κορπεῶτις* ; Lexicon Seguieranum, in Bekker, Anecd. graec., I, pp. 416-417 ; Scholies Aelius Aristide, III, p. III (Dindorf) ; Aristoph., Acharn., 146, Pax, 890 ; Souda, pp. 265, 350, 451, 458 (Adler). »

⁷³⁵ Sobre os topônimos mencionados, Winkler (1985, p. 54, n. 2) esclarece o seguinte: “*Melainai and Oinoe are demes, Panakton a fort, Eleutherai a village.*”

⁷³⁶ Cf. **Apêndice, p. 228.**

⁷³⁷ Para outras interpretações do mito, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 120-2; WINKLER, 1985, p. 26-9; OSBORNE, 1987, p. 149; WINKLER, 1990, p. 35-7; SEAFORD, 1994, p. 271.

⁷³⁸ Otto (1965 [1933], p. 169), ao comentar que o mesmo epíteto de Dioniso nesse mito – *Melanaigís* [Negra-égide] – era empregado para as Erínias, já chamava atenção para esse aspecto obscuro do deus nas Apatúrias.

⁷³⁹ Para detalhes sobre a criptia lacedemônica, Jeanmaire, em seu artigo (1913) ou em seu livro (1939), ainda traz considerações valiosas. Outras indicações são: VIDAL-NAQUET, 1968, p. 954-5; VERNANT, 1987.

hoplítica [combate em falanges], bem como o isolamento social em que esses efebos viviam durante tal período.⁷⁴⁰ Na conclusão de seu artigo, o autor propõe o seguinte:

No período histórico, na Grécia arcaica e clássica, o efebo é um pré-hoplita e, daí, pela dramatização simbólica que os ritos de passagem oferecem, é um anti-hoplita, às vezes negro, às vezes garota, às vezes caçador trapaceiro. Nada de surpreendente, em todo caso, que um mito como o de Melanto lhe sirva de modelo. Tecnicamente, o efebo é um combatente armado levemente e esse anti-hoplita assegura a manutenção, por um longo tempo furtiva, de formas de guerra ante e anti-hoplítica que reaparecerão em plena luz durante a guerra do Peloponeso e no séc. IV. Homem das zonas fronteiriças, da *eskkhatiá* [extremidade], ele atesta em seu juramento de hoplita os limites da pátria, que são associados com os campos cultivados, as plantações de trigo, cevada, oliveira, vinha e figo. (VIDAL-NAQUET, 1968, p. 964).

A abrangência da instituição efébrica – e do caçador negro [*chasseur noir*], tomado por Vidal-Naquet como seu símbolo –, posta em relação com os mitos de passagem da juventude na Antiguidade, não deixará de ser expandida pelo próprio autor e pela recepção que lhe será dada nos anos seguintes.⁷⁴¹ Winkler está entre aqueles que recebem essas ideias de forma criativa e, trabalhando-as em dois artigos (1985; 1990), coloca Dioniso *Melanaigís* [Negra-égide], do *aítion* das Apatúrias, em relação com o “mesmo” Dioniso *Melanaigís* da história de Eleutêr e suas filhas, que zombam da égide negra de bode utilizada pelo deus e são punidas com a loucura (*Suda*, m. 451 s.v. *Mélan* [Negro]).⁷⁴² Notando a semelhança entre esse mito de resistência a Dioniso *Melanaigís* e aquele envolvendo Pégaso de Eleutéria na chegada de Dioniso Eleutério em Atenas – conforme visto anteriormente –, o autor sugere que a realização das Dionísias urbanas seria pautada pela presença dos efebos (esses jovens reconhecidos justamente por suas clâmides negras).⁷⁴³ Essa classe juvenil – cujo caráter ambíguo explicaria, segundo o estudioso, certas particularidades dos ritos e dos gêneros poéticos dramáticos desenvolvidos no interior dos festivais de que participavam – não apenas estaria presente diretamente em vários momentos ritualísticos das Dionísias urbanas, como estaria no centro das representações corais. Trata-se de uma reconstituição hipotética, como o

⁷⁴⁰ A importância de uma divindade como Dioniso para os mitos e ritos de marginalidade envolvendo pessoas com o *status* ambíguo dos efebos é descrita de forma sugestiva por Csapo (1997, p. 288) nos seguintes termos: “*The typical confusion between god, worshipper, and victim in Dionysiac religion and myth only makes sense in terms of a ritual of status inversion in which hierarchies and distinctions are systematically deconstructed. The difference between male and female, active and passive sexuality, and for the Greek world, most importantly, the difference between the active and passive role in male homosexual relations, came to be one of the most important structuring distinctions in Athenian and many other ancient Greek societies, and hence the source of some of the most serious social taboos and the most inflexible social boundaries. The rite of phallus-pole riding offers a particularly clear example of Dionysiac interstructure.*”

⁷⁴¹ Para detalhes desses desdobramentos, cf. VIDAL-NAQUET, 1989.

⁷⁴² Cf. **Apêndice, p. 231.**

⁷⁴³ Sobre a clâmide [*khlamýs*] dos efebos, cf. WINKLER, 1990, p. 35, n. 43.

próprio autor admite, mas oferece explicações interessantes para uma série de aspectos problemáticos do festival e dos próprios gêneros poéticos dramáticos.⁷⁴⁴

Na reconstrução proposta pelo estudioso, os efebos seriam os responsáveis por escoltar a estátua de Dioniso Eleutério diretamente da Academia (na estrada que leva de Atenas a Eleutéria) até o templo e o teatro, tomando parte ativa na *pompé* [procissão] desde o formato mais antigo do festival (embora as inscrições em que o autor se baseia para sugerir isso sejam tardias, dos sécs. II e I A.E.C).⁷⁴⁵ Os efebos teriam uma seção de assentos no teatro especialmente destacada para eles – tal como havia também para os membros do Conselho –, onde eles se sentariam após terem exibido sua proeza militar diante dos olhos da *pólis*, em algum tipo de parada militar:⁷⁴⁶ a parada em armas dos atenienses órfãos de guerra, educados a expensas públicas – tal como atestada no séc. IV por Isócrates (8.82) e Ésquines (3.154)⁷⁴⁷ – seria uma sobrevivência modificada dessa mesma prática mais antiga. A situação limite dos efebos – e sua preparação para a vida adulta – seria um dos principais temas dos poemas e cantos executados ao longo das Dionísias urbanas, com inúmeras lições, exortações e exemplos dirigidos expressamente para eles.⁷⁴⁸ Os efebos formariam os coros trágicos e satíricos (e, por analogia, também os cômicos) durante as *performances* dramáticas do festival, tal como sugere uma das principais evidências sobre aspectos cênicos do drama no período clássico: o vaso de Pronomo.⁷⁴⁹ Nele podem ser vistos os membros do coro de um drama satírico após a *performance*, muitos sem máscara, revelando não terem barba (o que é um traço distintivo dos efebos), além de corpos juvenis atléticos.⁷⁵⁰ O próprio nome dado aos coreutas responsáveis por executar o coro trágico – isto é, *tragōidoí* – seria uma referência à fase da vida em que a voz, o cheiro e o comportamento sexual dos efebos muda, fato que os

⁷⁴⁴ Cf. WINKLER, 1985, p. 26; 1990, p. 20-1. Dentre os estudiosos recentes que – mesmo reconhecendo o caráter hipotético das proposições de Winkler – refletem sobre a possibilidade de que alguma forma de efebria arcaica possa ter relações com as Dionísias urbanas e seus gêneros poéticos, estão, entre outros: GOLDHILL, 1987, p. 74-5; NAGY, 1994/5, p. 42; WILSON, 2000, p. 77-9; ROTHWELL, 2007, p. 42-3.

⁷⁴⁵ Cf. WINKLER, 1985, p. 29; 1990, p. 36. Exemplos dessas inscrições seriam: *I.G.* ii². 1006, 12-13 (c. 127-106 A.E.C), cujo texto – no original e em tradução – pode ser consultado no **Apêndice, p. 240**. Para detalhes de outras inscrições efébricas, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 60.

⁷⁴⁶ Cf. WINKLER, 1985, p. 30-2; 1990, p. 37-42.

⁷⁴⁷ Cf. **Apêndice, p. 73; p. 92**.

⁷⁴⁸ Winkler (1985, p. 32-8) analisa e interpreta os principais enredos de tragédias supérstitas – além de algumas preservadas apenas em fragmentos – a fim de defender a ideia de que os efebos seriam o verdadeiro público-alvo das tragédias, comédias, dramas satíricos e ditirambos executados durante as Dionísias urbanas.

⁷⁴⁹ Trata-se da seguinte cerâmica: figuras vermelhas numa cratera, c. 410, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81673 (*BAPD* 217500). Cf. **Apêndice, p. 290**.

⁷⁵⁰ Cf. WINKLER, 1985, p. 39-40; 1990, p. 43-5.

levaria a desenvolver certas características do bode [*trágos*], donde a etimologia de “bodes cantores”.⁷⁵¹

Se a hipótese de Winkler puder ser aceita em suas linhas gerais, o arranjo de idades presente nas *performances* poéticas executadas durante as Dionísias urbanas seria perfeitamente simétrico – com garotos e homens competindo nos coros ditirâmbicos, enquanto os efebos seriam responsáveis pelos coros dramáticos. Haveria, portanto, um paralelismo interessante com o arranjo de idades referente aos eventos de outros festivais – como o das Panateneias e o de certos jogos pan-helênicos, em que três classes (*païdes* [garotos], *agéneioi* [os sem-barba] e *ándroi* [homens adultos]) competiam em categorias diferentes.⁷⁵² Além disso, as implicações sobre os gêneros poéticos executados durante as Dionísias urbanas seriam tanto pedagógicas e militares quanto hermenêuticas – na medida em que as expectativas de um público-alvo composto de efebos certamente moldaria o próprio conteúdo desses poemas.

As principais evidências de Winkler, contudo, são tardias – do séc. IV em diante – e, ainda que ele reforce seus argumentos principais com outros testemunhos antigos, a proposta de que uma instituição como a efebria (ainda que com outro nome) pudesse existir no séc. VI, sendo a motivação por trás da instituição das Dionísias urbanas durante a tirania de Pisístrato, permanece, mais até do que hipotética, pouco provável.⁷⁵³ Os testemunhos antigos parecem indicar o contrário do que sugere Winkler sobre a relação entre Pisístrato e o treinamento militar dos atenienses durante sua tirania: ainda que a legislação de Sólon tenha disposto algo sobre algum tipo de treinamento militar dos cidadãos – como fica sugerido por Diógenes Laércio (1.55), embora isso pareça altamente contestável de uma perspectiva histórica – e o próprio Clístenes talvez tenha determinado algo nessa direção – uma vez que Tucídides (2.4.1) atesta o costume em meados do séc. V –, Pisístrato foi alguém que tentou suprimir a

⁷⁵¹ Cf. WINKLER, 1985, p. 47-9; 1990, p. 58-61. A sugestão parte de comentários do próprio Aristóteles (*Hist. An.* 7.1; *Gener. An.* 5.7.787b32-788a2), que, desenvolvendo as implicações biológicas dessa associação entre sexualidade e mudanças físicas (principalmente na voz), contudo, não as relacionava com o nome *tragōidós* ou com a *performance* da tragédia. Esse testemunho já fora mencionado por Otto (1965 [1933], p. 169).

⁷⁵² Cf. WINKLER, 1985, p. 41. Houve quem tenha desejado questionar a proposta de que os efebos pudessem de fato compor os coros dramáticos, pois certas determinações jurídicas da época versavam que membros do coro estavam isentos de serviço militar durante o período de treinamento e *performance*: ora, como os efebos não participavam do serviço militar, essa lei não faria sentido se fosse aplicada também a coros de que participassem efebos (WILSON, 2000, p. 79). Acontece, contudo, que nenhum dos testemunhos antigos importantes para essa informação (Dem. 21.15 e Schol.; Dem. 39.16-7) falam explicitamente de coros trágicos ou dramáticos: o primeiro deles menciona nominalmente coros ditirâmbicos (sendo lógico que a referência era apenas ao coro de adultos, não ao de garotos), enquanto o segundo fala apenas de “coro nas Dionísias” (sendo possível que igualmente se referisse apenas aos coros ditirâmbicos de adultos).

⁷⁵³ Em seu artigo de 1985, Winkler reconhecia nesse ponto o principal problema de sua hipótese (WINKLER, 1985, p. 49). Já no artigo de 1990, o estudioso parecia convencido de que uma prática como a efebria – talvez com outro nome, mas certamente relacionada ao treinamento militar de jovens atenienses em período de puberdade – já existiria no séc. VI, durante a tirania de Pisístrato (WINKLER, 1990, p. 26-31).

atividade militar de seus concidadãos, como um trecho de Aristóteles anteriormente mencionado já o sugeria (*Ath.* 15.4-5).⁷⁵⁴

Nesse sentido, uma hipótese que talvez fosse mais condizente com esses dados seria a de uma instituição de algum tipo de treinamento militar efébio *a partir* das reformas de Clístenes, período em que – como se viu – as Dionísias urbanas foram modificadas, incorporando competições ditirâmicas organizadas em conformidade com o novo arranjo tribal criado por ele. É plausível, portanto, que nessa reorganização do festival, Clístenes tenha introduzido diferenças com relação àquilo que vigia na época dos tiranos: ele pode ter introduzido os efebos – esses jovens destacados do corpo cívico para vigiarem o território da Ática – como um elemento importante para a realização do festival; ele pode ter adicionado os ditirambos às *performances* com os coros trágicos, de modo a dispor todas as competições poéticas do festival segundo um arranjo etário específico (garotos e homens responsáveis pelos ditirambos; efebos responsáveis pelos coros dramáticos, nos quais, anteriormente, homens de qualquer idade podiam participar); da mesma forma, para introduzir essas mudanças no *rito* das Dionísias urbanas, Clístenes pode ter se valido do estranho *mito* das Apatúrias (acima visto), nos quais o valor de um jovem efebo – Melanto – se destacava, em associação com Dioniso *Melanaigís*, justamente no momento em que fraquejava o monarca ateniense – Timoites. Da perspectiva de um emprego político-religioso do mito, faz muito mais sentido que Pisístrato tenha privilegiado como *aútion* das Dionísias urbanas o mito de Pégaso de Eleutéria, a resistência dos atenienses a Dioniso Eleutério e o papel conciliador desempenhado pelo monarca ateniense Anfictião; da mesma forma, faz mais sentido que Clístenes tenha deslocado a ênfase etiológica do festival para destacar os defeitos não da coletividade ateniense, mas sim os de um governante absoluto, que, a ponto de entregar um território ateniense ao inimigo estrangeiro, vê surgir a salvação a partir da iniciativa de um efebo, cujo *status* ambíguo fica evidente na narrativa.⁷⁵⁵

Essa sugestão é reforçada quando se evoca que – dentre os primeiros conflitos enfrentados pela ainda incipiente democracia ateniense – os beócios apresentaram um grande risco, ao unirem-se aos calcídios, às margens do rio Êuripo (Hdt. 5.77.1). Que os atenienses tenham dizimado suas fileiras, fazendo mais de setecentos prisioneiros numa vitória completa, foi motivo para erguerem monumentos e fazerem ofertas aos deuses (Hdt. 5.77.3-4).⁷⁵⁶ É,

⁷⁵⁴ Na presente dissertação, cf. p. 66. Para os desdobramentos políticos dessa atitude, cf. AUST, 2010, p. 47-51; MEIER, 2012, p. 89-90.

⁷⁵⁵ A *Suda* (a. 2940, s.v. Apatúrias), por exemplo, o considera um messênio expatriado – Melanto, da estirpe de Periclímeneo, filho de Neleu. Cf. **Apêndice, p. 228.**

⁷⁵⁶ Para considerações sobre o episódio, de uma perspectiva histórica, cf. MEIER, 2012, p. 101-2.

portanto, plausível que o incidente tenha influenciado também o mito de um dos festivais pretensamente responsáveis pela admissão e celebração dos efebos – esses que eram os futuros guerreiros de Atenas. Ademais, um comentário de Heródoto, logo depois de mencionar a vitória ateniense sobre os beócios, reforça exatamente o que tem sido aqui sugerido sobre as diferenças entre a tirania e o início da democracia, no tocante a questões militares:

Os atenienses agora cresciam [em poder]. Isso mostra que estar sob o jugo de um único governante não é um arranjo vantajoso, mas que em todo lugar a democracia [*isēgoriē*] o é. Se os atenienses, enquanto estavam sob o poder dos tiranos, nunca foram melhores do que seus vizinhos em assunto de guerra, assim que se livraram dos tiranos tornaram-se de longe os primeiros. (Hdt. 5.78).⁷⁵⁷

A ideia, portanto, de que Clístenes – no momento de instauração da *isēgoriē* [democracia] em Atenas – tenha estabelecido, não apenas os concursos ditirâmbicos organizados conforme o arranjo das tribos, mas também algum tipo de treinamento militar efébio (colocado em relação com o mito etiológico das Apatúrias) é muito mais provável do que Pisístrato o tenha feito. Essa tese encontra reforço ainda num argumento independentemente fornecido por Wilamowitz (1886, p. 112, n. 2), posto que, segundo a argumentação do estudioso, o *aítion* das Apatúrias apenas poderia ter sido concebido – de uma perspectiva historicamente plausível – a partir de 508, justamente o período em que a atividade de Clístenes pode ser situada.⁷⁵⁸

Outro problema da teoria de Winkler é tentar negar toda e qualquer relação entre o desenvolvimento dos gêneros dramáticos nessa fase inicial e Dioniso. Com isso, o autor ignora a vasta matriz de associações aqui anteriormente sugeridas, envolvendo não apenas os festivais dionisiacos, os rituais em torno à máscara de Dioniso, os “coros trágicos” de Sícion, o ditirambo arcaico, o vinho, os coros de golfinhos, mas também as procissões fálicas, além das demais representações corais na cerâmica ateniense do séc. VI, relacionadas a

⁷⁵⁷ Em tradução. No original: “*Athēnaíoi mén nyn ēuxēnto. dēloi dè ou kat’ hèn moúnon allà pantakhēi hē isēgoriē hōs ésti khrēma spoudaíon, ei kai Athēnaíoi tyranneuómēnoi mèn oudamōn tōn sphéas perioikeóntōn ésan tà polémia améinous, apallakhthéntes dè tyránnōn makrōi prōtoi egénonto.*” (Hdt. 5.78).

⁷⁵⁸ O estudioso alemão afirma o seguinte: „*Die Apaturienlegende geht Grenzstreitigkeiten zwischen Athen und Boeotien an, welche im peloponnesischen Kriege wieder praktische Bedeutung erhielten (Thuk. V 42, verbessert Kydathen 117). Wir kennen sie in einer Fassung des fünften Jahrhunderts (Hellanikos im Schol. Plat. Symp. 208 d). Aber sie kann auch nicht wohl alter sein. Denn ein Grenzstreit um Oinoe ist erst nach 508 denkbar und im Geschlechterstaat konnte die Bedeutung des ἀπατόρια = ὁμοπάτρια nicht vergessen werden, geschweige die Aetiologie von ἀπάτη aufkommen.*“ (WILAMOWITZ, 1886, p. 112, n. 2).

performances poéticas celebradas em *sympósia* [banquetes] ou em *kômoi* [pândegas]⁷⁵⁹ – perdendo, inclusive, muitos elementos daquilo que deve ter composto a experiência básica de um efebo durante seu período de passagem à vida adulta.⁷⁶⁰ Muitos desses elementos estavam intrinsecamente ligados a Dioniso – entendido enquanto divindade do vinho, do êxtase, da transgressão e de certas *performances* corais –, sendo de uma cegueira ou de uma teimosia sem tamanho sugerir que o drama em geral “não tenha nada a ver com Dioniso” na Antiguidade.⁷⁶¹ Também nesse ponto é preciso revisar a proposta de Winkler, a fim de que seus *insights* possam continuar dando a ver questões importantes sobre o desenvolvimento dos gêneros dramáticos no fim do séc. VI, sem que seus pontos cegos venham a comprometer a riqueza sócio-cultural anteriormente examinada para o contexto em questão.

Se a teoria de Winkler deve permanecer, no final das contas, apenas hipotética, as sugestões tornadas possíveis a partir dela sugerem uma série de relações significativas,

⁷⁵⁹ Essas imagens e as *performances* corais representadas por elas foram interpretadas à luz da teoria dos ritos de passagem no final da adolescência, em relação com o contexto simposiástico – no qual um adulto de barba, o *erastês* [amante], introduzia um jovem ainda imberbe, o *erômenos* [amado], em inúmeros aspectos da vida adulta – por Rothwell (2007). Analisando a imagem do coro de cavaleiros, por exemplo, Rothwell (2007, p. 37-43) vai imaginar sua representação como um rito de passagem envolvendo efebos (os cavaleiros) e seus amantes (os cavalos) num contexto de simpósio. Trata-se da seguinte imagem: figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F1697 (BAPD 320396). Cf. **Apêndice, p. 266**. Analisando as imagens de galos, Rothwell (2007, p. 55-8) as relaciona com a chegada da puberdade para os jovens, em seus desdobramentos violentos e sexuais, relativos ao surgimento da masculinidade. Trata-se das seguintes imagens: figuras negras numa *oinokhoë*, c. 500-490, de Atenas e atribuídas ao pintor de Gela. London, British Museum B509 (BAPD 330555); figuras negras numa ânfora, c. 500-480, de Atenas e atribuídas ao grupo Dot-Ivy. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin F1830 (BAPD 2698). Cf. **Apêndice, p. 281; p. 281**. Suas conclusões sobre os temas aristocráticos que surgem do contexto de *performance* no *sympósion* são interessantes para o que foi desenvolvido ao longo deste capítulo, na medida em que ressaltam a profunda solidariedade interna no ideário das elites atenienses (ROTHWELL, 2007, p. 79).

⁷⁶⁰ Analisando certas imagens do séc. VI, na qual efebos (muitas vezes anônimos) aparecem associados a Dioniso, um estudioso sugere as seguintes indicações: “*The society of adult men who cultivated the pleasures of the wine is well illustrated on a series of panel-amphorae by the Amasis Painter, which show Dionysos as wine god in the company of naked or lightly dressed youths. These ephebes carry a variety of accoutrements associated with the hunt and with wine-drinking, two predominantly male activities. If they lack individual character, it is because they are ideal representatives of the hunter and the symposiast. Their association with Dionysos seems to suggest that a successful hunt was followed by a drinking party over which the god presided. Athenian women had no access to this male world, and they do not appear in these scenes.*” (HENRICH, 1987, p. 108-9). Dentre as imagens analisadas, é possível destacar as seguintes: figuras negras numa ânfora, c. 575-525, de Atenas. London, British Museum B210 (BAPD 310389); figuras negras numa ânfora, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor de Amásis. Munich, Antikensammlung 1383 (BAPD 310434); figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao pintor de Amásis. Munich, Antikensammlung 8763 (BAPD 350463). Cf. **Apêndice, p. 262; p. 268; p. 272**.

⁷⁶¹ Nas palavras do próprio Winkler (1985, p. 51): “*And, finally what does this have to do with Dionysos? Is his own loss of beard in fifth-century painting in some way a reflex of the honor he received from ephebes? If the hypothesis put forward here can stand, we must correct the focus of all those discussions of tragedy that have spoken in terms of ‘the Dionysian spirit flowering into drama.’ The old Greek proverb, ‘Nothing to do with Dionysos,’ was right, and it referred not merely to the subjects of the plays but to dramatic performance as such. Tragôidoi perform not to express the spirit of Dionysos but to display the polis’s finely tuned sense of discipline and impulse, of youth’s incorporation into a competitive harmony of tribes and age classes. It so happens, ex post facto, that Dionysos can be seen as an appropriate patron for such a display.*”

mesmo para quem não esteja disposto a aceitar tudo o que o estudioso propõe.⁷⁶² Tendo feito as ressalvas julgadas necessárias a pontos especificamente problemáticos defendidos pelo autor, é possível agora retomar suas considerações acerca da relação entre os gêneros corais executados durante as Dionísias urbanas, o treinamento musical exigido pelas *performances* desses coros e o exercício militar ao qual tais *performances* estiveram ligadas: tudo formando uma *paideía* efébrica constituída em Atenas no final do séc. VI.

A primeira evidência literária de valor inquestionável sobre a instituição da efebria em Atenas é o seguinte trecho da *Constituição dos atenienses*, de Aristóteles, do final do período clássico:

Após o exame por que passam os efebos, seus pais reúnem-se por tribos e, sob juramento, elegem, dentre os membros da tribo com mais de quarenta anos, os três que eles achem serem os melhores e os mais indicados para se encarregarem dos efebos; dentre esses o povo elege em votação por mãos levantadas um preceptor de cada tribo, e dentre a totalidade dos atenienses um diretor sobreposto a todos. [3] Uma vez congregados os efebos sob os encarregados, eles primeiramente fazem o percurso dos santuários e, a seguir, encaminham-se para o Pireu para prestar guarnição, uns em Muníquia, outros em Acte. São-lhes também eleitos em votação por mãos levantadas dois treinadores e instrutores [*paidotribas ... dýo kai didaskálous*], que os ensinam a combater como hoplita, a atirar com o arco, a lançar o dardo e a disparar a catapulta. A subvenção para o sustento de cada um dos preceptores é de uma dracma, e de quatro óbolos para cada um dos efebos. Cada preceptor, uma vez recebidas as quantias relativas aos membros de sua própria tribo, compra as provisões necessárias a todos em comum – pois eles tomam conjuntamente as refeições por tribo –, e encarrega-se de tudo o mais. [4] E assim passam o primeiro ano. No ano seguinte, em uma assembleia realizada no teatro, fazem uma demonstração de manobras militares perante o povo, recebendo então do Estado um escudo e uma lança; a seguir patrulham os campos e ficam estacionados nos postos de guarda. [5] Durante os dois anos em que montam guarnição trajam uma clâmide, ficam eximidos de quaisquer encargos e, para que não tenham nenhum pretexto de ausência, não podem mover ação judicial nem ser objeto de uma, exceção feita aos casos de herança e de herdeira e aos casos de transmissão de um sacerdócio de família a algum deles. Transcorridos os dois anos, reúnem-se aos demais cidadãos. (Arist. *Ath.* 42.2-5, trad. Francisco Murari Pires).

Embora esse seja um dos primeiros testemunhos claros sobre o treinamento militar organizado em Atenas,⁷⁶³ é pouco plausível que essa *pólis* tenha participado com sucesso de tantos combates hoplíticos desde fins do séc. VI sem alguma forma de treinamento regular,

⁷⁶² O próprio Vidal-Naquet (1989, p. 400-1) – “pai” do « *chasseur noir* » – emitiu sérias dúvidas quanto à legitimidade de certos pontos da hipótese de Winkler.

⁷⁶³ Outros testemunhos, todos do final do séc. IV (c. 330), são mencionados por Winkler (1990, p. 26) e incluem inscrições públicas.

pois não é possível colocar homens sem treinamento para lutar numa falange hoplítica.⁷⁶⁴ Com base nessa ideia, parece correto sugerir que algum tipo de treinamento – ainda que restrito às classes aristocráticas, capazes de pagar por ele – já existisse em Atenas desde as reformas de Clístenes e ao longo da maior parte do período clássico.

Vidal-Naquet (1989, p. 390-402) demonstrou que, para a Antiguidade helênica, duas maneiras de combate conviveram desde os períodos mais recuados de sua história – pelo menos de acordo com o que se extrai de parte das representações de conflito armado contidas nos poemas homéricos – até momentos posteriores atestados por autores como Tucídides e Xenofonte: uma maneira é a do efebo e a outra, a do hoplita. Nos pares de oposições complementares relacionados a essas formas de combate, o estudioso sugere as diferenças entre táticas noturnas e diurnas; artimanha e honra; combate individual e combate coletivo; desordem e ordenação.⁷⁶⁵ Nesse sentido, se é certo que algum tipo de treinamento hoplítico foi instituído – ou reinstituído – na Atenas do final do séc. VI, sua contraparte efébrica também deve ter sido concebida nessa mesma época.

Ainda que fosse possível retomar as práticas desse treinamento, no que fica sugerido a partir do relato de Aristóteles acima destacado – sendo possível desdobrá-las a partir de outros autores antigos –,⁷⁶⁶ o que interessa aqui é notar as interseções que ele pode ter tido com *performances* corais, em especial com os coros dramáticos. Algo a se notar desde logo é a insistência com que as fontes antigas chamam atenção para a importância do aspecto coreográfico nas apresentações dos primeiros tragediógrafos a se apresentarem em Atenas: Téspis, Frínico e Prátinas.⁷⁶⁷ Em todos eles, o elemento físico da dança desfrutava de considerável preponderância – sendo possível especular que esse aspecto tenha contribuído para a escassez de escritos supérstites desses autores (já que nenhuma forma de partitura coreográfica existiu entre os antigos).

Outro ponto a ser levado em conta é relativo à mais evidente manifestação coral com implicações militares, qual seja, a pírrica. Trata-se de uma forma de dança existente desde o

⁷⁶⁴ Cf. WINKLER, 1990, p. 26. De acordo com Meier (2012, p. 101): „Übrigens gehörte zu Kleisthenes' Reform auch eine neue militärische Organisation.“ Historiadores de questões militares são da mesma opinião, como, por exemplo: DETIENNE, 1999 [1968], p. 162-3; SNODGRASS, 1993, p. 60-1.

⁷⁶⁵ Cf. VIDAL-NAQUET, 1989, p. 401. Ainda assim, deve ser ressaltado que um modo de combate como o duelo homérico não se deixa apreender bem a partir dessa categorização binária e constrativa.

⁷⁶⁶ Essa retomada de testemunhos antigos, com o fim de detalhar o treinamento de efebos em várias partes do mundo helênico – com evidências principalmente para Creta, Esparta e Atenas –, sobretudo em sua relação com regiões fronteiriças isoladas, foi proposta por: JEANMAIRE, 1913; JEANMAIRE, 1939; VIDAL-NAQUET, 1968; OSBORNE, 1987, p. 146-151; VERNANT, 1987; WINKLER, 1990, p. 38-35; DETIENNE, 1999 [1968], p. 167-9.

⁷⁶⁷ Para citar apenas as mais evidentes: Arist. *Poet.* 4.1449a20-25; Phryn. T 13 TGF = Plut. *Quaest. Conv.* 8.9.3.732f; Ath. 1.39 Kaibel; 22a Gulick; Ath. 14.28 Kaibel; 630c Gulick; Paus. at., 6.36 (Ed. Erbse) = Eustácio 951.51. Cf. **Apêndice, p. 101; p. 37; p. 187; p. 193; p. 184.**

séc. VI, cujos passos eram agressivos, podendo empregar armas e armaduras como figurino, além de exigir um árduo treinamento para a sincronia em suas exhibições.⁷⁶⁸ Segundo seu *aition*, sua criação era devida à própria deusa Atena, quando ela celebrou sua vitória sobre os gigantes (Pl. *Lg.* 7.796b-c). De acordo com Wilson (2000, p. 37), um paralelismo interessante entre a pírrica e o que ficou sugerido para o arranjo de *performances* corais nas Dionísias urbanas a partir das reformas de Clístenes é sua distribuição em três categorias etárias diferentes: garotos, jovens e homens. Esse estudioso destaca ainda o seguinte:

O evento mostra da maneira mais clara possível as afinidades marcadas e a interseção entre *performance* coral e militar. Atribui-se ao próprio Sócrates – exprimindo-se em poesia – que “Quem melhor honrar os deuses com coros será o melhor na guerra” (Ath. 628e) e danças militares como a pírrica são recomendadas pelo ateniense das *Leis* (796c) para crianças (incluindo garotos) desde seis anos de idade até o período militar “tanto para o serviço na guerra quanto em prol dos festivais.” A pírrica era efetivamente uma *performance* coral e seus patrocinadores litúrgicos eram apropriadamente chamados *khorēgoí* (Lys. 21.2.5). Era acompanhada, como o drama e o ditirambo, pela música do *aulós*, e tinha suas próprias formas de música especial e tradições. Não é impossível que a pírrica até tenha envolvido em alguns momentos um componente verbal, talvez de uma natureza bastante simples. Um certo grau de interseção genérica com o tipo mais militarista de ditirambo ateniense é plausível. Presumivelmente, cada coro pírrico terá precisado de um músico e/ou de um treinador, mas é difícil identificar tais indivíduos. É plausível que a pírrica tenha empregado formas altamente tradicionais de passos de dança e músicas, e então os nomes de compositores particulares geralmente aparecem apenas quando um arquiteto-inovador como Cinésias volta sua atenção para ela [Ar. *Ra.* 152-3 (Schol.); *Suda*, s.v. *pyrrhikhē*]. (WILSON, 2000, p. 37).

Outro tipo de dança marcial praticada entre os atenienses, conforme Xenofonte (*An.* 6.1), era ainda a *gymnopaidiké*, cujas afinidades com as lutas livres – como o *pankrátion* – tornavam essa modalidade coreográfica especialmente violenta.⁷⁶⁹ Wilson (2000, p. 38) imagina que antecedentes para esses tipos de dança militar possam ter sido em Atenas a célebre Dança do Caranguejo – cujo *aition* remontava a Teseu e aos jovens atenienses em Creta, com os ecos efébricos que esse mito certamente tinha.⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ Para considerações sobre a relação entre o treinamento coreográfico e o aprendizado militar, a partir de ensaios da pírrica, sobretudo para festivais menores na Ática, cf. WINKLER, 1985, p. 44; VERNANT, 1987, p. 278-80; VIDAL-NAQUET, 1989, p. 400; WILSON, 2000, p. 36-7.

⁷⁶⁹ Cf. WINKLER, 1985, p. 43-4.

⁷⁷⁰ Para desdobramentos das relações efébricas contidas nesse mito, cf. VIDAL-NAQUET, 1968, p. 953-60; CALAME, 1997 [1977], p. 123-8. Para considerações corais e coreográficas sobre essa dança, cf. CALAME, 1997 [1977], p. 55-7. Para o emprego político da imagem de Teseu durante o período de instituição da *isēgoría*, cf. MEIER, 2012, p. 216.

Nas *performances* pírricas, é de se atentar ainda para a presença do *aulós*. O instrumento é constantemente empregado em batalhas hoplíticas – para marcar o passo e permitir um avanço uniforme das falanges, tal como é representado em cerâmicas do séc. VII e descrito, por exemplo, por Heródoto (1.17-18)⁷⁷¹ –, além de ter presença segura nas mais diversas manifestações corais organizadas, como dramas ou ditirambos.⁷⁷² O *aulós*, devido a sua sonoridade aguda e pungente, era tocado com frequência também em sacrifícios,⁷⁷³ e certamente estava presente no *sympósion*, acompanhando as *performances* poéticas nas quais é tão constantemente mencionado. Embora um grupo de estudiosos tenha tentado refutar recentemente a presença desse instrumento no *sympósion* – bem como a importância de suas outras implicações (acima delineadas)⁷⁷⁴ –, fica evidente que o *aulós* é um símbolo da mesma matriz de associações sugeridas aqui para o surgimento e o desenvolvimento dos gêneros dramáticos: ditirambo, sacrifício, Dioniso, *performances* corais, *sympósion*, *kômos*, vinho e ritos de passagem.

Outro paralelismo importante entre os coros e a falange hoplítica é a ideia de que ambos se movimentem “marchando” [*badízein*]. A esse respeito, cumpre observar que a disposição [*táxis*] do coro trágico – em formação retangular – era precisamente a mesma que a das falanges hoplíticas (com a diferença nas dimensões de cada uma delas, é claro). Winkler (1985, p. 42) chama atenção para a existência de termos corais empregados tradicionalmente entre os helenos também em questões de formação militar, sugerindo uma homologia entre o movimento dos coreutas e o dos hoplitas: *parastátēs* [apoio], e outros compostos com *-statēs*, para referenciar a ausência de movimento num dado momento da formação; *psileîs* [descobertos], para aqueles com um lado exposto na formação; *hēgemôn* [líder], para o responsável por guiar o grupo. Certos autores antigos tornam a comparação ainda mais explícita, como quando um escoliasta a Aristides (3, p. 535 Dind.) escreve: “Pois, quando os

⁷⁷¹ Exemplo de uma dessas imagens – fabricada por volta de 675 em Corinto – é a seguinte: figuras negras numa olpe [*olpē*] proto-coríntia, c. 675-625, de Corinto. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679 (BAPD 9004217). Cf. **Apêndice, p. 249**. Para considerações sobre o combate hoplítico a partir desses e outros testemunhos antigos, cf. OSBORNE, 1987, p. 152; DETIENNE, 1999 [1968], p. 161-3; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 58. É interessante notar que não parecia haver incompatibilidade entre a poesia hexamétrica, o *aulós* e a marcha militar, a partir do que fica sugerido por Proclo (*Chr.* 312a18-20). Para detalhes de hexâmetros colocados em música, cf. HERINGTON, 1985, p. 19; NOBILI, 2011, p. 31.

⁷⁷² Conforme Hedreen (2007, p. 151): “*The presence of such a figure [an aulos player] in a vase-painting frequently serves to indicate that the subject or context of the representation is a choral or dramatic performance.*” Conforme outro estudioso das *performances* corais arcaicas: “*The frequent presence of an aulos-player suggests organized dance.*” (ROTHWELL, 2007, p. 22).

⁷⁷³ Cf. SEAFORD, 1994, p. 272; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 145.

⁷⁷⁴ Alguns desses estudos são os seguintes: CAMPBELL, 1964; ROSENMEYER, 1968; BOWIE, 1990. O procedimento padrão dessas leituras é deturpar o que vai dito pelos fragmentos e testemunhos antigos, tomar situações excepcionais como se fossem a regra e desconsiderar passagens contradizendo suas interpretações por meio de um apelo ao “bom-senso moderno”.

coros entravam marchando obliquamente, cantavam os hinos e tinham o público à esquerda deles e os primeiros do coro ficavam à esquerda [...], por causa disso, o lado esquerdo nos coros é o mais honrado, enquanto nos combates é o direito.” O mesmo escoliasta escreve ainda: “os belos dentre os coreutas dispunham-se entrando à esquerda deles, a fim de que se encontrassem olhando o povo de frente.” (Schol. Aristid. 3, p. 536 Dind.).⁷⁷⁵ Ou ainda quando Ateneu anota o seguinte:

O tipo de dança nos coros naquela época era então bem ordenado [*eúskhēmon*] e impressionante [*megaloprepès*], imitando – como faziam – os movimentos em armas [*tàs en toís hóplois kinéseis*]. Daí Sócrates também dizer, em seus poemas, que os que dançam mais belamente nos coros são os melhores nos combates, afirmando assim: “Os que honram com coros mais belamente os deuses são os melhores na guerra.” Pois a *performance* coral era quase como uma tropa em armas [*exoplísia*] e como uma mostra não apenas da precisão de marcha [*eutaxías*], mas também do cuidado dos corpos. (Ath. 14.25 Kaibel; 14.628e Gulick).⁷⁷⁶

Essas associações mostram até que ponto as *performances* corais podiam estar relacionadas à atividade militar na prática e na mentalidade dos povos antigos, implicando não apenas formas de treinamento comparáveis, mas características, habilidades e ideias comuns.⁷⁷⁷ O mesmo tipo de associação revela-se de forma ainda mais evidente na passagem de um autor do séc. II E.C., Cláudio Eliano, em seu livro sobre anedotas da história antiga. Ele afirma o seguinte:

Os atenienses escolheram Frínico como estrategista não por seu expediente, nem pelo valor de sua estirpe, nem porque era rico: ainda que por causa dessas coisas, em Atenas, eles se maravilhassem e os preferissem a outros. Mas quando compôs uma canção para dançarinos pírricos numa certa tragédia e trabalhou questões bélicas, a tal ponto conquistou o teatro e venceu os presentes que ali mesmo escolheram-no como estrategista, convencidos de que lideraria bem as questões bélicas e necessárias quem fizesse canções e poemas no drama tão próprios para homens cantarem em armas. (Ael. V. H. 3.8).⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ Em tradução. O texto grego dessas passagens é dado por Pickard-Cambridge (1995 [1953], p. 241, n. 1): “*hóte gár eiséiesan hoi khoroi plagíōs badízontes epoiūnto toús hýmnous kai eíkhon toús theatás en aristerái hautón kai hoi prōtoi toú khorou aristeròn epeíkhon ... epeidè en mèn khorois tò euōnymon timiōteron, en dè polémiois tò dexión*” (Schol. Aristid. iii, p. 535 Dind.); “*toús oún kaloús tôn khoreutón étatton eisióntes en toís hautón aristérois, hina heurethōsi pròs tôn démon horóntes.*” (Schol. Aristid. iii, p. 536 Dind.).

⁷⁷⁶ Em tradução. No original: “*ên gár tò tēs orkhéseōs génos tēs en toís khorois eúskhēmon tóte kai megaloprepès kai hōsanei tās en toís hóplois kinéseis apomimoumenon. hóthen kai Sōkrátēs en toís poiēmasin toús kállista khoreúontas aristous phēsìn einai tà polémia légōn hoútōs: 'hoi dè khorois kállista theous timōsin, áristoi/ en polēmōi.' skhedōn gár hōsper exoplísia tis ên hē khoreía kai epídeixis ou mónon tēs loipēs eutaxías, allà kai tēs tôn sōmátōn epimeleías.*” (Ath. 14.25 Kaibel; 14.628e Gulick).

⁷⁷⁷ Cf. WILSON, 2000, p. 46-7; MEIER, 2012, p. 161-3.

⁷⁷⁸ Cf. **Apêndice, p. 183.**

Ainda que o valor de um testemunho como o de Eliano sobre a atuação militar do poeta trágico Frínico, em fins do séc. VI ou início do séc. V, seja contestável de uma perspectiva estritamente histórica, ela tem um valor fundamental para reforçar as associações que têm sido aqui sugeridas, na medida em que dá a ver de forma incontestável a relação entre poesia coral, treinamento militar e educação dos jovens para a mentalidade dos antigos. O fato de que o tragediógrafo tenha sido reconhecido nessa passagem por seu trabalho justamente com a dança pírrica é algo que aproxima ainda mais – de uma perspectiva coreográfica – os coros trágicos e a formação hoplítica.

Se é certo que isso deixou marcas profundas no desenvolvimento formal de exibição dos coros, bem como nos conteúdos de seus poemas (inclusive na tragédia), marcas igualmente profundas devem ter sido deixadas na *paideía* ateniense da época: uma quantidade elevada de garotos e efebos era necessária para as competições corais na Ática – certamente mais de quinhentos garotos por ano –, sendo possível que muitos cidadãos atenienses adultos do séc. V (pelo menos dentre os mais bem-afortunados) tenham passado alguns anos como coreutas, recebendo uma parte importante de sua educação diretamente da prática coral.⁷⁷⁹

Levando isso em conta, não deixa de ser curioso destacar a situação excepcional dos coros trágicos quando comparados aos ditirâmbicos. Se os coros empregados nas tragédias eram de fato interpretados pelos efebos com fins de treinamento e exibição virtuosística de vigor físico e artístico, o impacto desse treinamento era mais num nível simbólico do que num nível prático, pois, como lembra o próprio Winkler (1990, p. 22, n. 1), é possível calcular que cerca de quinhentos novos efebos iniciavam seu treinamento por ano, enquanto apenas trinta e seis (doze em cada um dos três coros trágicos), ou quarenta e cinco (quando o número de coreutas trágicos subiu para quinze por coro), participavam desse evento em coros trágicos (e satíricos) nas Dionísias urbanas.

Em todo caso, a julgar pela linguagem dos próprios antigos, o poeta responsável por *performances* corais – pelo menos durante todo o período arcaico e uma boa parte do clássico – era considerado um verdadeiro *didáskalos* [professor], responsável por levar os coreutas a *manthánein* [aprender]. A coincidência vocabular não deixa margem à dúvida sobre a função pedagógica que o treinamento dos coros exercia nesse contexto.⁷⁸⁰ Essa relação era projetada inclusive sobre as preocupações que tiranos do período arcaico demonstravam em manter

⁷⁷⁹ Cf. WILSON, 2000, p. 75.

⁷⁸⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 90-1; NAGY, 1994/95, p. 44; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 157.

poetas – dos mais variados gêneros poéticos, não apenas das modalidades corais – constantemente em suas cortes, tal como foi afirmado sobre Periandro de Corinto, Polícrates de Samos, Hiparco de Atenas e Hierão de Siracusa.⁷⁸¹

Outro elemento importante dessa rede de associações entre poesia e *paideía* em fins do séc. VI é a difusão da escrita alfabética, cuja influência terá sido determinante, se não para o nascimento dos gêneros poéticos dramáticos, certamente para seu desenvolvimento posterior.⁷⁸² Conforme as pesquisas de Wise (1998, p. 75), as evidências para os modos de aprendizado nesse período sugerem que o ensino baseado em textos escritos já devia estar relativamente difundido em Atenas, sendo possível imaginar que Ésquilo estivesse entre essas primeiras turmas recém-formadas. Além disso, as inúmeras alusões à escrita em peças dramáticas do séc. V sugerem que o poeta – entendido como *didáskalos* (Ar. *Th.* 30; 88; *Ra.* 1021; 1054-6) – era responsável por ensinar não apenas os movimentos do coro e os valores cívicos militares, mas também as letras [*grámmata*]: Jennifer Wise (1998, p. 17) aponta oitenta e uma menções à leitura, escrita, livros, inscrições, letras e tábuas de cera no *corpus* supérstite de versos dramáticos, fato que corrobora sua tese de que a escrita tenha sido imprescindível para o desenvolvimento de uma consciência dramática na Antiguidade.

Diante desses dados, não há de ser uma surpresa que muitos estudiosos contemporâneos tenham sugerido uma interpretação dos textos dramáticos à luz de uma perspectiva pedagógica, sugerindo as diferentes lições trabalhadas por esses *didáskaloi* [professores] da *pólis*: a mais ampla tentativa desse tipo de proposta foi avançada pelo próprio Winkler (1985, p. 32-8), ao esboçar uma espécie de tipologia das diferentes lições efébricas propostas pela tragédia (a partir dos textos supérstites); mas outros estudiosos desdobraram essas considerações, adotando diferentes critérios para determinar o que estaria em jogo nas “lições” cênicas exibidas para os jovens de Atenas. Houve quem privilegiasse a questão de um discurso autodefinidor do corpo de cidadãos (homens, livres, adultos), como Zeitlin (1990). Outros preferiram explicitar as lições democráticas do discurso dramático de Atenas, salientando suas tensões e questionamentos, como Goldhill (1987).⁷⁸³ Em todo caso, o papel pedagógico da poesia nesse contexto revela-se – em associação com muitos outros dos

⁷⁸¹ Entre outras fontes, cf. Hdt. 1.23-4 (Periandro); Hdt. 3.121; Anacr. fr. 491 Campbell (Polícrates); Plat. *Hipparch.* 228b-229b; Arist. *Ath.* 18.1-2 (Hiparco); X. *Hier.* 1.6; Cic. *N.D.* 1.22 (Hierão). Para considerações sobre essas associações e o desenvolvimento dos gêneros poéticos dramáticos, cf. MEIER, 2012, p. 91-5.

⁷⁸² Estudos sobre a relação entre o desenvolvimento dos gêneros poéticos dramáticos, principalmente a tragédia, e a escrita incluem, por exemplo: SEGAL, 1989; WISE, 1998.

⁷⁸³ Rhodes (2003, p. 117-8) questiona as leituras de Goldhill, por democratizarem demais um discurso que seria, antes de tudo, eminentemente *político* (termo que não deve ser confundido, para esse estudioso, com democrático *tout court*). Ainda assim, seria preciso refletir se o tipo de discurso crítico – sustentado em muitas tragédias – teria lugar em alguma forma de regime político menos democrático do que o de Atenas.

elementos sócio-culturais acima mencionados – absolutamente fundamental para o desenvolvimento daquilo que fez parte dos diferentes gêneros da poesia dramática na Antiguidade.⁷⁸⁴

Um estudioso contemporâneo, refletindo sobre as transformações da lírica coral no contexto de fundação do teatro ateniense, sugeriu uma conclusão que retoma muitos dos pontos aqui abordados, apontando ainda um caminho possível para que sejam gradativamente encaminhadas as presentes considerações sobre o desenvolvimento dos gêneros dramáticos na Atenas do séc. VI:

Os membros do coro nos festivais dramáticos atenienses sazonais devem ser entendidos, pelo menos de uma perspectiva ritualística, como cidadãos-por-se-fazer. No momento de sua *performance*, os coreutas dispostos nas linhas e colunas do coro são marginais para a *pólis*, enquanto membros do coro. Eles são teoricamente pré-cívicos, sem serem ainda cívicos. Além disso, eles interpretam na maior parte do tempo membros marginais da sociedade no mundo dos heróis, como velhos, garotas jovens, prisioneiros de guerra. Sua atuação de tais papéis conforma-se com a função ritual do coro como uma coletivização educacional da experiência. Sua experiência de *paideía* [educação] no coro é como um rito de passagem estilizado – ou, ainda, como uma iniciação – que leva da marginalidade da pré-cidadania até a eventual centralidade da cidadania. (NAGY, 1994/95, p. 49-50).

⁷⁸⁴ O papel pedagógico da tragédia na *paideía* antiga foi destacado, entre outros, por: JAEGER, 2013 [1933-47], p. 283-335; p. 386-439; MEIER, 2012, p. 155-63. Um trabalho contemporâneo sobre as possibilidades pedagógicas de certos elementos dos dramas antigos – principalmente a máscara – foi desenvolvido por Renata Kamla (2014) e não deixa de ter afinidades com alguns pontos do que tem sido aqui proposto.

5.5. Margens da democracia: dramas satíricos, silenos e dançarinos acolchados

Por volta do ano 500, o drama satírico foi instituído em Atenas a partir de sua introdução por Prátinas de Fliunte (uma *pólis* próxima a Sícion e Corinto), vindo a se espalhar e a se fixar como parte integral do festival anual das Dionísias urbanas nos anos seguintes.⁷⁸⁵ Ainda que as datas oferecidas pela *Suda* para os primeiros tragediógrafos atuando em Atenas não pareçam seguras,⁷⁸⁶ a enciclopédia bizantina sugere (*Suda*, p. 2230, s.v. Prátinas) que o poeta recebia crédito por trinta e dois dramas satíricos, de um total de cinquenta peças – ainda que tenha conquistado apenas uma vitória em Atenas. Ao que tudo indica, seu filho, Arístias, também era um poeta com composições de tipo comparáveis (isto é, dramas satíricos e tragédias), com as quais conheceu algum sucesso na Atenas do período.⁷⁸⁷

Um primeiro ponto a ser mencionado acerca desse gênero poético é que seus enredos, extraídos da tradição mitológica divina e heroica, eram transformados pela participação pouco convencional dos sátiros, de modo que sua presença como membros do coro zombava das histórias tradicionais, minando toda pretensão à seriedade que pudessem ter.⁷⁸⁸ Essa característica tornava o aspecto visual – físico – extremamente importante para a criação da zombaria, de modo que um dos elementos distintivos do drama satírico, conforme as afirmações de vários testemunhos antigos, é justamente seu aspecto coreográfico. Veja-se a especificação oferecida por Ateneu:

Existem alguns que dizem que a [dança] *síkinis* foi nomeada poeticamente a partir de movimentação [*kínēsis*], esta que, sendo a mais veloz, era dançada por sátiros. Pois não tem caráter⁷⁸⁹ esta dança, para que não a torne lenta. Toda poesia satírica antiga foi composta de coros, assim como também a tragédia: por causa disso não tinham atores [*hypokritás*]. Três são as danças de poesia cênica: a trágica, a cômica e a satírica. Igualmente também são três as da poesia lírica: a pírrica, a gimnopédica e a hiporquemática. A pírrica é semelhante à satírica: pois ambas acontecem por meio da velocidade. A pírrica parece ser bélica: pois armados os jovens dançam-na. É preciso de velocidade na guerra para perseguir e para, quando derrotados, “fugir, sem permanecer, nem temer serem ruins”. A gimnopédica é algo parecida à dança trágica, a qual é chamada *emméleia*. Em cada uma se vê a gravidade e

⁷⁸⁵ Conforme Wilson (2000, p. 20, n. 45): “*The evidence places Pratinas’ floruit in the late sixth and very early fifth centuries, and it is only a desire to fit him into a neat linear history of musical developments which has cast doubt on the date and created a second Pratinas [...].*”

⁷⁸⁶ Cf. WEST, 1989.

⁷⁸⁷ Cf. **Apêndice, p. 232**. Sobre a relação entre Prátinas de Fliunte e sátiros, cf. HEDREEN, 1994, p. 50; GRIFFITH, 2008, p. 73.

⁷⁸⁸ Cf. HEDREEN, 1994, p. 65; HEDREEN, 2007, p. 153-4.

⁷⁸⁹ Na tradução conforme a edição de Gulick, “afecção [*páthos*]”.

a distinção. E a hiporquemática parece com a cômica, a qual é chamada *kórdax*: e ambas são brincalhonas. (Ath. 14.28 Kaibel; 14.630c Gulick).⁷⁹⁰

As sugestões reforçam o que foi dito sobre as relações entre *performances* corais e treinamento militar. Além disso, evidenciam a simplicidade coral da dança satírica – chamada *síkinis*⁷⁹¹ – em prol de uma demanda considerável da capacidade física: esse aspecto é preponderante no drama satírico – a julgar tanto pelas poucas peças supérstites (como acontece nos *Ikneutas* [*Rastreadores*], de Sófocles, ou no *Ciclope*, de Eurípides), quanto pelas representações na cerâmica antiga –, de modo que a exigência de velocidade e ação nesse tipo de enredo é muito alta.

O fato de que o drama satírico tenha sido institucionalizado e introduzido oficialmente nas Dionísias urbanas após a tragédia, levou muitos estudiosos a imaginarem o gênero como uma espécie de excrescência desenvolvida a partir de elementos satíricos e dionisiacos comuns no festival – os quais, unidos à ideia de dramaticidade presente nas *performances* trágicas, teriam tornado possível um gênero com todas essas características.⁷⁹² Ainda que a institucionalização desse gênero dramático no final do séc. VI pareça de fato estar ligada ao nome de Práquinas, com suas *performances* simples envolvendo sátiros, algumas fontes literárias e arqueológicas sugerem a existência de práticas tradicionais envolvendo *performances* corais de homens com aparência satírica em Atenas desde meados do séc. VI, se não antes. A esse respeito, um estudioso das imagens antigas de silenos (ou sátiros)⁷⁹³ faz a seguinte observação:

Falando de modo geral, o objetivo do pintor de cerâmica é a narração visual – transmitindo uma história por um meio pictórico – e não documentação visual. As pinturas de figuras negras em cerâmicas atenienses do séc. VI a serem aqui consideradas representam coros de silenos ou de silenos e ninfas. As imagens sugerem que silenos eram concebidos pelos pintores de vasos como *performers* corais antes das datas de incorporação das *performances* trágicas às Dionísias urbanas ou da chegada hipotética de Práquinas com seus dramas satíricos. Mas elas parecem ser narrativas visuais sobre o ritual, não documentos fidedignos de espetáculos reais. (HEDREEN, 2007, p. 159-60).

⁷⁹⁰ Cf. **Apêndice, p. 193.**

⁷⁹¹ Para considerações sobre essa dança, cf. JEANMAIRE, 1970, p. 306.

⁷⁹² Para um desenvolvimento teórico nessas linhas, cf. WINKLER, 1985, p. 51-3; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 170-2.

⁷⁹³ O nome mais arcaico para “sátiros” parece ter sido “silenos” e, embora nada indique ter havido uma diferenciação estrita entre eles no período clássico, Hedreen esforça-se por nomear as “figuras satíricas” do séc. VI sempre como “silenos”.

Numa ânfora datada de c. 520-510, três silenos cantam e marcham para a direita, enquanto tocam cítaras.⁷⁹⁴ O período de produção dessa imagem coincide com aquele em que Prátinas de Fliunte teria estado em Atenas – criando seus dramas satíricos antes de sua institucionalização e introdução oficial nas Dionísias urbanas –, de modo que uma relação entre esses eventos não pareceu casual a inúmeros comentadores.⁷⁹⁵ Acerca dessa representação, convém notar que, ao contrário do que acontece quando silenos tentam usar armas ou instrumentos manuais, eles demonstram uma considerável habilidade musical em seu manejo das cítaras: ainda que Hedreen (2007, p. 167) esteja certo em sugerir que não se trata aí da representação da *performance* de um drama satírico “real”, mas sim de seus aspectos míticos,⁷⁹⁶ sua disposição coral e coreográfica funciona como um modelo para os coreutas do que viria a ser o drama satírico ateniense institucionalizado.

Outras imagens reforçam a relação entre silenos – tal como representados nas cerâmicas da época – e os coros existentes em Atenas. Hedreen (2007, p. 169-70) nota, por exemplo, que, em algumas imagens do período, os silenos são representados em movimentos sincronizados, enquanto carregam ninfas sobre os ombros:⁷⁹⁷ o autor lembra que uma mesma demonstração de força e perícia era executada pelo coro de cavalos que suportavam sobre os ombros seus próprios cavaleiros (em representações de um período pouco anterior).⁷⁹⁸ Ademais, esses mesmos silenos são representados em movimentos de dança com ninfas ao longo de todo o séc. VI e uma sugestão foi a de que essas imagens seriam relativas a uma dança “de acasalamento” cujo ápice seria justamente o sequestro da ninfa seduzida.⁷⁹⁹

Acerca disso, um interessante paralelo pode ser encontrado no trecho de um texto que – embora tardio – parece refletir o mesmo tipo de práticas e ideias responsáveis por fundamentar as imagens acima mencionadas. Trata-se de uma passagem de Luciano, *Sobre a dança* (10-2), na qual, depois de mencionar a ideia de que a excelência militar de Esparta

⁷⁹⁴ Trata-se da seguinte imagem: figuras negras numa ânfora, c. 520-510, de Atenas e atribuídas ao grupo Compiègne 988. Berlin, Antikensammlung 1966.1 (BAPD 320278). Cf. **Apêndice, p. 277.**

⁷⁹⁵ Cf. HEDREEN, 2007, p. 166.

⁷⁹⁶ O autor sugere que a representação dos pés do sátiro do meio do grupo seria semelhante a cascos de cavalo, remetendo antes à figuração mítica do que a uma representação fidedigna da realidade. Contudo, é possível que se trate de uma convenção empregada pelo pintor para dar destaque a uma forma especial de dançar (na ponta dos pés?) ou ainda a uma função proeminente no interior do coro (sendo de se notar que apenas o sileno do meio traz uma coroa sobre a cabeça).

⁷⁹⁷ Um exemplo seria: Figuras negras numa ânfora, c. 510-500. Malibu, The J. Paul Getty Museum: 86.AE.84 (BAPD 351229). Cf. **Apêndice, p. 278.**

⁷⁹⁸ Como, por exemplo, em: figuras negras numa ânfora ateniense, c. 550-500, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F1697 (BAPD 320396). Cf. **Apêndice, p. 266.**

⁷⁹⁹ Cf. HEDREEN, 2007, p. 171. Exemplos de imagens representando essa dança seriam: figuras negras numa copa, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor Oakeshott. Boston, Museum of Fine Arts 69.1052 (BAPD 210). Ou ainda: figuras negras numa ânfora, c. 510, de Atenas e atribuídas ao grupo Medeia. Munich, Antikensammlungen und Glyptothek 1490 (BAPD 301686). Cf. **Apêndice, p. 267; p. 278.**

seria devida ao treinamento de seus coros ao som do *aulós* (“tão caras a Dioniso e a Afrodite”), ele comenta:

Igualmente fazem os que executam a dança chamada *hórmos* [colar]. O *hórmos* é uma dança comum a efebos e moças, que dançam um após o outro e se parecem verdadeiramente com um colar: um efebo vem à frente, dançando puerilidades e, depois, como deve fazer na guerra; uma moça vem em seguida, tendo treinado a participar de um coro de forma ordenada e feminina, de modo que o *hórmos* se revele uma mistura de temperança e virilidade. Também há as gimnopédias que são um tipo de dança igualmente realizado por eles. (Luc. *Salt.* 11-2).⁸⁰⁰

Na sequência, Luciano relaciona ainda esse tipo de dança coral com a descrição feita por Homero, na passagem sobre o escudo de Hefesto (*Il.* 18.468-617), na qual menciona Ariadne e o coro que Dédalo lhe preparou. Desde a Antiguidade, a dança mista (de garotos e garotas) inventada por Teseu para celebrar seu triunfo sobre o Minotauro já era suspeita de ter servido de modelo para a dança representada nessa passagem homérica: trata-se da Dança do Caranguejo, cujas implicações efébricas já foram sugeridas acima.⁸⁰¹ Ademais, é curioso que seja justamente em imagens envolvendo Ariadne e Dioniso – em seu célebre casamento mítico – que muitas das danças sensuais e mirabolantes de sátiros com ninfas aconteçam nas representações de cerâmicas atenienses.⁸⁰²

Esses dados sugerem que algum tipo de *performance* coreográfica e coral, executada por efebos (acompanhados algumas vezes de moças, ou, mais certamente, de outros efebos interpretando moças),⁸⁰³ inspirava-se do modelo mítico da união entre Dioniso e Ariadne, em meio à atmosfera festiva que a dança e a união de silenos e ninfas ofereciam (HEDREEN, 2007, p. 175). Talvez não seja uma surpresa que um testemunho do início do séc. IV ofereça um relato sobre uma *performance* que se insere nessa mesma tradição, em conformidade com o arranjo básico visto nos contextos acima citados. Trata-se aqui, contudo, de uma *performance* mimética no interior de um ambiente simposiástico, tal como é descrita na parte final do *Sympósion* [*Banquete*] (9.2-7) de Xenofonte:

⁸⁰⁰ Cf. **Apêndice, p. 173.**

⁸⁰¹ Para mais detalhes sobre essa passagem da obra de Luciano, cf. CALAME, 1997 [1977], p. 63; HEDREEN, 2007, p. 174. Para as ressonâncias efébricas desse rito, cf. VIDAL-NAQUET, 1968, p. 953-60.

⁸⁰² Alguns exemplos seriam: figuras negras numa ânfora, c. 530-520, em Atenas. Cambridge, Fitzwilliam Museum G48 (*BAPD* 302249). Ou ainda: figuras negras numa ânfora, c. 520, de Atenas e atribuídas ao pintor Dayton. Boston, Museum of Fine Arts 76.40 (*BAPD* 351068). Cf. **Apêndice, p. 271; p. 271.**

⁸⁰³ Não custa lembrar aqui a importância das práticas de travestimento em ritos de passagem (ou iniciatórios), relacionados a festivais de Dioniso. Esse aspecto foi trabalhado, entre outros, por: JEANMAIRE, 1939, p. 352-63; VIDAL-NAQUET, 1968, p. 956-60; SEAFORD, 1994, p. 272; CSAPO, 1997, p. 263-5.

[2] Em seguida, primeiro foi colocado um trono dentro da sala e, depois, o siracusano, entrando, disse: “Ó homens, Ariadne entrará no quarto que partilha com Dioniso; depois disso, virá Dioniso, que, tendo-se embriagado junto aos deuses, há de se aproximar dela e, em seguida, brincarão um com o outro.” [3] Depois disso, primeiro Ariadne veio vestida como ninfa e sentou-se no trono. Ainda não aparecera Dioniso quando um *aulós* se fez ouvir em ritmo báquico. Então, com efeito, rejubilavam-se com o professor do coro, pois assim que Ariadne escutou esse som, fez com que todos soubessem o quanto estava alegre por escutá-lo. Não veio ao encontro do deus nem se levantou, mas era óbvio que mal podia se conter. [4] Assim que Dioniso a viu, veio dançando até ela como o mais apaixonado, sentou-se em seu colo e, abraçando-a, beijou-a. Ela, embora parecesse envergonhada, correspondeu de forma igualmente apaixonada. Enquanto isso, os simposiastas que assistiam aplaudiam enquanto gritavam: “De novo! De novo!” [5] Dioniso, levantando-se, ergueu com ele Ariadne, e seus gestos – enquanto se beijavam e se saudavam – eram de se admirar. Os espectadores notavam que Dioniso, tão belo, e Ariadne, tão graciosa, não fingiam seus beijos na boca, mas se beijavam verdadeiramente, e todos se excitavam ao vê-los. [6] E ouviam Dioniso perguntando-lhe se ela o amava, ao que respondia com tais juras que, não apenas Dioniso, mas todos os presentes seriam capazes de jurar que o jovem e a jovem amavam-se de fato um ao outro. Pois não pareciam atores treinados numa pantomima, mas pessoas a quem foi permitido fazer o que há muito tempo desejavam. [7] Ao fim, vendo os simposiastas que os dois ficavam abraçados e se retiravam para o leito, os solteiros juraram casar-se, enquanto os já casados, montando sobre seus cavalos, voltavam para suas mulheres, a fim de que tivessem a mesma sorte. (X. *Smp.* 9.2-7).⁸⁰⁴

Embora o texto seja posterior ao período aqui analisado, é interessante notar dois pontos: em primeiro lugar, o tipo de ação representada nos vasos já mencionados era compreendido pelo público ateniense antigo como parte de uma *performance* coreográfica e coral, com óbvias características dramáticas; em segundo lugar, certamente uma longa tradição de *performances* miméticas – tal como representadas nos vasos do séc. VI – subjaz ao que é descrito por Xenofonte – num texto escrito mais de um século depois de suas primeiras representações em cerâmicas –, tendo ecos até naquilo que viria a ser testemunhado por Luciano, já no período do Império Romano.⁸⁰⁵ Esse aspecto é reforçado pelo fato de que Sócrates faça seu espontâneo pedido por esse mimo específico sem que os artistas envolvidos tenham sido avisados previamente (X. *Smp.* 7.5), o que demonstra quão difundida era tal tradição mítica no contexto ateniense do período clássico (BERTHOLD, 2014 [1968], p. 136).

Talvez não seja preciso aprofundar essas considerações, mas um último testemunho iconográfico – que já se mostrou importante para certos desdobramentos sugeridos

⁸⁰⁴ Cf. Apêndice, p. 74.

⁸⁰⁵ Cf. ROTHWELL, 2007, p. 12.

anteriormente – pode ser reavaliado à luz dessas ideias. Trata-se do vaso Pronomo.⁸⁰⁶ Em ambos os lados dessa cratera, Dioniso está acompanhado por uma figura feminina – certamente Ariadne –, mas enquanto numa cena eles parecem participar de uma *performance* musical em meio a uma confusão de mênades e sátiros,⁸⁰⁷ na outra, eles estão entregues a um momento íntimo de carícias (tendo *Himēros* [Desejo] junto deles, detalhe que enfatiza o aspecto erótico da cena central). Conforme um estudioso:

A presença do deus do vinho reflete sua epifania no santuário de Dioniso Eleutério para o festival teatral, mas o deus está completamente preocupado com sua amada. Enfatizando a ideia de que Dioniso e Ariadne estão à vontade em seu próprio mundo sensual, uma vinha de uva ergue-se no alto do divã. Aqui, no meio do Teatro de Dioniso – um ambiente urbano evocado pelas colunas com tripodes –, a vinha conjura o mítico jardim verdejante do deus em Naxos, onde ele encontra pela primeira vez sua noiva. (HEDREEN, 2007, p. 176).

Essa referência mítica no vaso Pronomo poderia parecer estranha à primeira vista, no meio da representação do que tudo indica ser o fim de um drama satírico envolvendo a figura de Hércules. Tal é o tom que ganha a interpretação de Griffith (2008, p. 78), por exemplo, para quem “a presença central de Dioniso e Ariadne tanto na frente quanto no verso do vaso ressalta seu sabor ‘romântico’ [...]”⁸⁰⁸ A referência mítica, contudo, ganha um significado importante quando compreendida no interior de uma longa tradição que tem início atestado pelo menos desde os vasos com silenos e ninfas de meados do séc. VI – embora pudesse remontar a práticas anteriores, tal como sua possível presença na *Ilíada* (18.590-606) sugere: pois *performances* corais, especialmente de sátiros e ninfas, parecem ser ofertas bastante apropriadas para Dioniso na ocasião de seu casamento com Ariadne.⁸⁰⁹ Ademais, não é despropositado relacionar a essa mesma tradição o ritual do *hieròs gámos* [casamento sagrado], realizado durante as Antestérias, entre a *basilínna* e Dioniso (como visto anteriormente).⁸¹⁰

Por essas sugestões sobre a relação entre silenos e *performances* corais – sugestões que certamente poderiam ser reforçadas com a menção ainda a passagens de dramas satíricos, por exemplo, ou de tratados sobre estilos de dança –, vê-se confirmada a ideia de que suas

⁸⁰⁶ Figuras vermelhas numa cratera, c. 410, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81673 (*BAPD* 217500). Cf. **Apêndice, p. 290.**

⁸⁰⁷ Vale notar que Dioniso porta uma lira, enquanto Eros – representado em forma alada, próximo a ele – marca o ritmo com címbalos e um sátiro toca o *aulós*.

⁸⁰⁸ O restante da interpretação do autor, apesar disso, ressalta – de forma sugestiva – os aspectos trágicos e cômicos de toda *performance* satírica (como a que é representada no próprio vaso).

⁸⁰⁹ Cf. HEDREEN, 2007, p. 177.

⁸¹⁰ A esse respeito, cf. SEAFORD, 1994, p. 267.

imagens em cerâmicas do séc. VI possam remeter a algo mais do que meras representações míticas. É possível que essas imagens tenham relação com práticas sociais que participam de um imaginário mítico comum às elites aristocráticas da época: certas mudanças na forma de representação dos mitos dariam uma indicação de mudanças na forma de *performance* (e mesmo de concepção) dos ritos relacionados a eles.⁸¹¹

Outro testemunho que reforça essa ideia encontra-se em mais um poema de Anacreonte – poeta cuja importância para o contexto simposiástico e de pândega dionisíaca na Atenas do séc. VI já se mostrou considerável. Neste poema, o poeta conclama:

Ó senhor, com quem o domador Eros,
as ninfas de olhos azuis
e a radiante Afrodite
brincam, enquanto perambulam
pelos altos cumes dos montes:
imploro-te de joelhos, de bom grado
venhas a nós, gracioso,
e escutas esta prece,
que a Cleobulo se faça um bom
conselho e que ele a meu amor,
ó Dioniso, aceite.
(Anacr. fr. 357 Campbell).⁸¹²

Como se vê, as referências literárias e pictóricas do séc. VI reforçam a relação entre Dioniso, ninfas, silenos, Eros, Ariadne e *performances* dramáticas – nas quais prepondera o elemento coreográfico – em contextos simposiásticos em Atenas. Diante dessas evidências, não é surpresa que, numa passagem posterior de sua obra já citada, Luciano (*Salt.* 22) atribua a invenção dos passos de dança coral aos próprios silenos. Nesse sentido, vale observar que a matriz de associações delineadas para esse contexto de produção poética ateniense encontra um reforço também nessas figuras do círculo satírico – ninfas e silenos em companhia de Dioniso –, conduzindo à sugestiva conclusão de que:

As características das *performances* corais de silenos em pinturas de cerâmicas presumivelmente derivam de uma prática efetiva de canção coral

⁸¹¹ Tal parece ser a suposição de Hedreen (1994) ao detectar uma mudança gradual no tipo de relação existente entre silenos e ninfas na cerâmica ateniense do período. Conforme o estudioso: “[T]he iconographical changes occurring in Athenian imagery of silens and nymphs in the late sixth century B.C. reflect a new story; they do not represent a substitution of maenads for nymphs as companions of silens. The parodic quality of the story – silens rebuffed by their former companions – can be explained by the hypothesis that the new story is related in some way to satyr-play, in which parody is well attested. Like previous interpretations of this imagery, my hypothesis suggests that there is indeed a connection between the imagery and one particular aspect of Athenian Dionysiac religion; this practice, however, is not ecstatic ritual but drama.” (HEDREEN, 1994, p. 69).

⁸¹² Cf. **Apêndice, p. 33.**

e dança. O ditirambo em particular parece inerentemente apto a ter oferecido um modelo para representações visuais de coros de silenos, embora muito pouco seja conhecido sobre a história inicial desse gênero para que qualquer certeza seja possível. Obviamente, alguns truísmos sobre o ditirambo – suas associações com Dioniso e com a embriaguez; sua música exuberante e emocional; seus passos de dança vivazes e desenfreados – caracterizam as imagens arcaicas de silenos também. (HEDREEN, 2007, p. 185).

À luz dessas referências, a ideia de Winkler (1985, p. 51-3) ou de Sourvinou-Inwood (2003, p. 171), segundo a qual o drama satírico seria uma excrescência tardia das *performances* prototrágicas – excrescência que teria sido motivada por uma brincadeira de reversão das hierarquias militares (para Winkler)⁸¹³ ou pelo desejo de compensar pelo distanciamento dos temas originais, propriamente dionisíacos (para Sourvinou-Inwood)⁸¹⁴ –, não encontra respaldo nas fontes do período. A tradição de *performances* de coros envolvendo silenos é certamente mais antiga do que esses autores supõem e questiona fundamentalmente seus arranjos teóricos de orientação teleológica – por mais diversos que eles sejam entre si –, justamente porque ambos trabalham no interior daquilo que, durante a Antiguidade, era uma falsa dicotomia: religião e política. Enquanto a origem do arranjo teórico de Winkler é a instituição do serviço militar como um dever cívico na Atenas de Pisístrato, a origem do arranjo teórico de Sourvinou-Inwood está nos cantos ditirâmbicos tematizando apenas os mitos de resistência a Dioniso, desde a segunda metade do séc. VI. Ambos os estudiosos trabalham com uma cisão que os impede de ver as continuidades entre a dimensão política e a dimensão religiosa nos testemunhos sobre *performances* satíricas, tornando difícil a compreensão global dos elementos mais arcaicos comuns ao material que ambos analisam isoladamente.

Se a invenção de *performances* corais nas quais predominavam elementos satíricos não pode ser atribuída a Prátinas de Fliunte – na medida em que, mais de meio século antes, um tipo de *performance* envolvendo modalidades arcaicas desse gênero poético já era atestado –, cabe questionar acerca da possibilidade de remontar a versões ainda mais arcaicas desse tipo de *performance*. A esse respeito, é importante levar em conta que desde o período

⁸¹³ Segundo o autor: “*The tradition in which Pratinas introduces the satyr play some thirty years after tragedies began and Aristotle’s notion that satyr plays are the simplest form of tragedy can both be maintained. We merely have to think of the satyr play as an addition to the tragedies that recalls their performers and audience to the ephebic character of the festival in the simplest terms, a character and meaning that was perhaps already slipping out of focus due to the rapid elaboration of dramatic art.*” (WINKLER, 1985, p. 52-3).

⁸¹⁴ Segundo a autora: “*My reconstruction can account for precisely such a development, satyr drama emerging as an offshoot of prototragedy to which drifted overtly Dionysiac forms, to enhance the visibly Dionysiac dimension of the performances, after prototragedy had embraced themes and explorations beyond the Dionysiac sphere, so that eventually the latter came to occupy a very small part of prototragic and tragic themes.*” (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 171).

micênico – tal como atestado pelo tablete KN V 466, de Cnossos – o nome de Sileno [*Silanos*] já era utilizado entre os povos helênicos e que muitos relatos do período arcaico fazem referência a ele.⁸¹⁵ Assim sendo, a investigação anteriormente proposta sobre o ditirambo indica um caminho que poderia ser retomado aqui com proveito: investigar a região de Corinto, em sua relação com espetáculos e diversões envolvendo aspectos do culto dionisíaco, ou ainda, a região do Peloponeso de modo geral.⁸¹⁶

Levando em consideração as esparsas e fragmentárias fontes desse período, Webster busca distinguir sátiros e silenos no período arcaico – já que no período clássico os dois nomes parecem ser empregados de forma intercambiável nos testemunhos supérstites –, imaginando que talvez pudesse haver uma diferença entre as figuras referidas por cada um desses nomes: enquanto os silenos teriam traços equinos (tal como figuram na cerâmica ática e coríntia desde meados do séc. VI), o nome de sátiro estaria reservado aos dançarinos acolchoados (que aparecem em cerâmicas tanto áticas quanto coríntias desde o início do séc. VII). É certo que as figuras não podem ser simplesmente assimiladas – na medida em que guardam características fundamentais diferentes –, mas parece ser possível aproximá-las a partir dos traços comuns a elas e a suas *performances* nas representações pictóricas.⁸¹⁷

De uma perspectiva pragmática, tanto os silenos quanto os dançarinos acolchoados representavam as características de uma alteridade radical para os simposiastas aristocráticos que tomavam parte num *sympósion* ático ou peloponésio no séc. VI, no qual esse tipo de cerâmica seria empregado: seus traços grotescos eram o avesso daquilo que a aristocracia guerreira helênica compartilhava em termos de valores.⁸¹⁸ Tal como sugerido acima, essa reversão pode ter tido um papel fundamental em ritos de passagem da juventude e seu emprego num contexto em que jovens conviviam com adultos sugere que essa motivação subjazesse a tais práticas.

⁸¹⁵ De acordo com o suplemento de uma teoria satírica oferecida por Webster ao estudo de Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 116-7): “*There are various legends connected with Silenus as is well known. Already in the Homeric hymn to Aphrodite [hymn.Hom. 5.262] Silens make love to Nymphs. Pindar [fr. 142 Bowra, 156 Snell] is quoted by Pausanias on the Silen of Malea in Laconia: ‘fierce is the dancer whom Malea reared, the bed-fellow of Nais’. Probably Pollux’ [4.104] account of Laconian dances on Malea should be remembered here: ‘There were Silens and with them satyrs dancing in terror.’*”

⁸¹⁶ A respeito desse período inicial do drama satírico, Jeanmaire (1970, p. 306) sugere o seguinte: « *Il y a toute raison d’admettre que, du reste, Pratinas (originnaire de la ville de Phlionte, dans la région limitrophe des territoires de Sicyone, de Corinthe, et de l’Argolide où l’importance et l’ancienneté du culte de Dionysos sont attestées de tant de façons) n’était pas l’inventeur du genre et que celui-ci avait réalisé sa forme littéraire, comme le dithyrambe lui-même, dans le milieu de Corinthe, en relation avec les spectacles et divertissements auxquels se complaisait le public cosmopolite de cette cité commerçante, le milieu, précisément, dont le légendaire Arion est, pour nous, l’expression.* »

⁸¹⁷ Cf. Webster in: PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 116.

⁸¹⁸ Essas sugestões foram desenvolvidas, a partir das representações de *performances* de coros com características grotescas (tanto animais quanto humanas), por Rothwell (2007, p. 22-3).

No que tange a uma possível continuidade entre os sátiros e os dançarinos acolchoados – desde suas primeiras representações em Corinto, incluindo também as áticas⁸¹⁹ –, é preciso levar em conta o seguinte:

Alguma forma de continuidade entre dançarinos acolchoados e drama satírico parece inegável, ainda mais porque há exemplos de dançarinos acolchoados usando caudas de cavalo [...].⁸²⁰ Há um lapso de tempo, contudo, antes dos primeiros poetas de dramas satíricos aparecerem, pouco antes de 500. O que é mais obviamente compartilhado entre eles é a natureza da dança e então sua “alteridade”. É como se os sátiros, uma vez desenvolvidos, tomassem o território dos dançarinos acolchoados, ainda mais em seu papel de companheiros de Dioniso, o que obviamente é muito diferente de sugerir que eles fossem simplesmente idênticos. (GREEN, 2007, p. 104-5).

A ideia, portanto, parece ser a de que essas figuras – ambas relacionadas a certo comportamento desviante da norma, em termos tanto coreográficos quanto sexuais – tenham entrado em competição na representação de um imaginário mítico subjacente às práticas rituais envolvendo os coros da época. A emergência dos silenos parece ter se dado em detrimento da representação dos dançarinos acolchoados, levando a seu desaparecimento de cerâmicas do séc. V.⁸²¹ Em todo caso, essas figuras parecem relacionadas de forma indubitável ao contexto simposiástico – tal como sugerido anteriormente para as imagens atenienses – e uma representação coríntia apresenta um exemplo eloquente disso.⁸²² Ao contrário do que sugeriu Green (2007, p. 100), os nomes dos comastas inscritos nessa copa parecem remeter não aos estilos de suas danças, mas aos diferentes momentos passíveis de acontecer ao longo de um *sympósion*: *Lórdios* [encostado?], *Whadésios* [agradável/saciado], *Paíchnios* [jocosos], *Kômios* [pândego] e *Lóxios* [oblíquo]. Desde o consumo de vinho recostado, passando pelos primeiros agrados, gracejos e saciedade, até a pândega completa e a trôpega procissão, esse vaso atesta as ligações profundas entre os comastas, os dançarinos acolchoados, o ambiente simposiástico e *performances* corais e miméticas de caráter grotesco.⁸²³

⁸¹⁹ Cf. SMITH, 2007, p. 56.

⁸²⁰ Um exemplo seria: figuras negras num alabastro beócio (de estilo coríntio), c. 575-550. Göttingen, Archäologisches Institut der Universität HU533G (BAPD 1007102). Cf. **Apêndice, p. 254.**

⁸²¹ Conforme Rothwell (2007, p. 23): “*The dancers were evidently being substituted for the satyrs that usually appear in depictions of the ‘Return of Hephaestus,’ a role that would indicate a Dionysiac function for the dancers.*”

⁸²² Trata-se da seguinte imagem: figuras negras numa copa para mistura do vinho, c. 590-575, de Corinto. Paris, Musée du Louvre CA 3004. Cf. **Apêndice, p. 253.**

⁸²³ O fato de que os dançarinos acolchoados de fato pudessem prender – por meio de correias e amarras – os acolchoamentos de caráter cômico, com os quais executavam sua *performance*, é atestado pelo detalhe de uma

A amplitude desse fenômeno no período arcaico é atestada pelo fato de que cerâmicas lacônias e beócias, além daquelas provenientes de regiões helênicas mais ao oriente e ao ocidente, representam comastas e dançarinos acolchoados.⁸²⁴ Além disso, certas *performances* como as acima citadas são mencionadas por uma série de escritores tardios, tentando sugerir a existência de uma tradição de coros também na região de Esparta: em meio a algum tipo de refeição ritual, *performances* eram executadas sob tendas [*skênai*], representando enredos simples relacionados a fatos comuns da vida dos efebos, como o roubo de comida durante seu treinamento militar.⁸²⁵ Além disso, não deixa de ser emblemático que um poeta importante para a história do drama satírico como foi Prátinas tenha composto um drama em que figurava um coro de bacantes espartanas chamadas *Dýmainai*.⁸²⁶

A famosa Dümmler-Krater foi tradicionalmente relacionada a esse tipo de *performance*, na medida em que representa um dançarino acolchoado ao som do *aulós* e outros carregando um grande vaso, enquanto no anverso, dois homens com uma armação de madeira em volta da cabeça (como instrumento limitador de seus movimentos) levantam-se em meio a um depósito de vasos grandes, quando uma mulher chega para trazer-lhes algo que parece ser alimento.⁸²⁷ Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 171) viu nessa representação algum tipo de dança mimética de furto do vinho – relacionada, portanto, às danças espartanas de furto da comida. Mas trabalhos recentes sugerem antes que se trataria da representação da oficina de um ceramista, na qual o trabalho – tanto forçado quanto assalariado – era coordenado ao som do *aulós*, sob a supervisão de uma figura chamada *Ophelándros*: seu falo imenso e as varas que porta seriam os sinais distintivos de seu comando do trabalho dos outros. Assim sendo:

A imagem na cratera Dümmler não tem nada a ver com o tipo de peças cômicas conhecidas do drama helênico. Ela representa, antes, os comastas e

cerâmica lacônica (SMITH, 2007, p. 63). Trata-se da seguinte imagem: figuras negras num dino [*dínos*] da Lacônia, c. 545-535. Paris, Musée du Louvre E662.

⁸²⁴ Cf. SMITH, 2007, p. 56-61.

⁸²⁵ Conforme Sourvinou-Inwood (2003, p. 160): “*Skenai were also erected in Sparta for a type of ritual dining which has some elements similar to those of the City Dionysia as reconstructed here: the ritual dining called kopis, a type of festive meal, for which, according to Athenaeus [138f] the Lacedaimonians erected skenai near the god’s temple, and in them they placed stibades of brushwood, on which they placed rugs, and on them they reclined and dined; only goats are sacrificed at the kopis.*” Acerca dessas performances, é possível citar as seguintes passagens: Plut. *Lyc.* 28; Ath. 14.15 Kaibel; 14.621 Gulick; Hesíquio, s.v. *dikēlon*; *Suda*, s. 859, s.v. *Sōsibios* [Sosíbio]. Cf. **Apêndice, p. 157; p. 192; p. 207; p. 234**. Considerações sobre essas danças, as máscaras rituais empregadas nelas e seu caráter de rito de passagem, cf. VERNANT, 1987, p. 275-99.

⁸²⁶ Os principais testemunhos dessas informações são: Pratin. fr. 1 *TGF* = Ath. 9.48 Kaibel; 392f Gulick; Hsch. s.v. *Dýmainai*. Cf. **Apêndice, p. 40; p. 207**.

⁸²⁷ Figuras negras numa cratera de coluna, c. 600-590, de Corinto e atribuídas ao pintor de Ophelandros. Paris, Musée du Louvre E 632.

sua audiência. Em contraste com as imagens estudadas antes, os trabalhadores reagem aos comastas, que então formam parte da representação da oficina. Isso não é proto-comédia. Ainda assim, mesmo que a cratera Dümmler não represente uma cena de comédia, os comastas, com seus temas divertidos, sua dança e sua fantasia, apontam para elementos que posteriormente aparecem na Comédia Antiga da Ática. (STEINHART, 2007, p. 216).

Como se vê, essas imagens reforçam as associações entre diferentes gêneros poéticos dramáticos – drama satírico, comédia e mesmo o ditirambo arcaico –, evocando o avesso do mundo aristocrático em suas representações. Conforme Isler-Kerényi (2007, p. 86), é plausível assumir que as situações em que os espectadores originais desses silenos e dançarinos acolhoados (ou seja, os proprietários das cerâmicas nas quais eles apareciam representados) teriam entrado em contato com essas figuras bufas, seriam momentos fora da normalidade, sob os efeitos do vinho e da dança: tais situações apenas poderiam se dar em ocasiões especiais, nas quais especiarias seriam empregadas, perfume, aplicado e grandes quantidades de vinho, consumidas, ou seja, durante celebrações ritualísticas.⁸²⁸ Assim sendo,

[...] é possível indicar que os dançarinos grotescos comumente chamados de comastas em vasos coríntios e áticos aludem a situações rituais. Parece provável que situações desse tipo ocorressem em ocasiões diferentes, mas todas elas indubitavelmente têm algo a ver com Dioniso (que atualmente tem de fato se revelado muito mais do que um bárbaro rústico, mas sim um deus poderoso abarcando tanto a natureza selvagem quanto a *pólis*). (ISLER-KERÉNYI, 2007, p. 91-2).

Embora mais de um século separe as representações de comastas das primeiras representações satíricas e cômicas historicamente registradas, não sendo certo, além disso, que os comastas de fato atuassem como um coro com características proto-dramáticas,⁸²⁹ as relações entre essas imagens e as *performances* dramáticas atenienses do período clássico parecem seguras. Para o desenvolvimento da complexidade que os gêneros dramáticos atenienses viriam a ganhar, seria necessário ainda contar com algum apoio institucional, bem como com a difusão mais ampla da escrita: apenas dessa maneira as *performances* do período arcaico, envolvendo silenos e comastas, puderam levar uma tradição poética oral bastante antiga (e possivelmente improvisada) a novos patamares de refinamento artístico e poético.⁸³⁰

⁸²⁸ Cf. ISLER-KERÉNYI, 2007, p. 86.

⁸²⁹ Cf. GREEN, 2007, p. 97-101.

⁸³⁰ Conforme um estudioso: “*It seems to me unlikely that they [the komasts] were casual, taking place without a framework that had its roots in what we might loosely call regularised cultic activity. Because of the recognisable links with wine, it is probable that there was only a limited range of variation in what was presented. This is not to say that the words of the songs were always identical. This was still a largely oral*

Assim sendo, essas imagens dos sécs. VII e VI ganham importância justamente por modularem a pretensão de inventividade e criatividade *ex nihilo* dos primeiros poetas relacionados aos gêneros poéticos dramáticos em Atenas. Conforme um estudioso do assunto:

A importância central dos dançarinos acolchoados mantém-se neles como evidência para *performances* públicas nos sécs. VII e VI. Eles demonstram que uma atividade desse tipo acontecia numa vasta quantidade de comunidades. Em Corinto, a cidade mais rica e voltada para o exterior de todo o período, há evidências claras para o desenvolvimento de enredos relativamente sofisticados, ainda que de escopo limitado, com aquilo em que se pode crer como proto-atores. Pelo menos em Corinto e em Atenas, e provavelmente em vários outros centros também, sua *performance* estava ligada a Dioniso. Nos anos imediatamente posteriores a meados do séc. VI, quando Atenas emergia como uma potência, sua sociedade atingia um nível em que ela podia desenvolver novas ideias e novas maneiras de pensar. Desenvolvimentos a partir desse ponto foram notáveis e o teatro, na tradição helênica, continuou a mudar, interminavelmente, pelo menos até o final da Antiguidade. (GREEN, 2007, p. 105).

Outros autores ressaltam que essas *performances* arcaicas empregariam fantasias, enredos simples, elementos hilários ou obscenos, além de uma matriz temática básica talvez relacionada aos deuses em honra aos quais seriam executadas.⁸³¹ Em que pese a ausência de fragmentos supérstites atribuíveis com certeza às *performances* desse tipo de poema durante o período, algo do que sobrevive de fins do séc. VI indica o modo pelo qual esses pontos podem ter estado relacionados num período mais recuado da história. Trata-se de um fragmento daquele mesmo Prátinus – pretensamente responsável pela introdução do drama satírico em Atenas –, com um poema que é classificado por Ateneu como um *hyporkhêma* [hiporquema], embora faça mais sentido considerá-lo algum tipo de poema satírico.⁸³² O mesmo Ateneu (14.8 Kaibel; 14.617b-c Gulick) sugere que o poema teria sido composto num período em que tocadores de *aulós* e coreutas estariam começando a executar suas obras por pagamento [*misthophóroi*], sendo inegável o tom polêmico assumido por seus versos perante possíveis novidades introduzidas numa tradição coral mais antiga:

Que tumulto, que danças são estas?
Que rumorosa injúria caiu sobre
o altar [*thymélē*] de Dioniso?

society and the performances must have been context-sensitive, responding to the particular occasion of the persons present, current events, and perceived needs or stresses. It was the introduction of the technology of writing into the equation that gave a 'text' an existence of its own, removed both as an artefact and as a conceptual entity from its performance contexts." (GREEN, 2007, p. 102).

⁸³¹ Para mais detalhes sobre essas hipóteses, cf. CARPENTER, 2007, p. 116; ROTHWELL, 2007, p. 14.

⁸³² Wilson (2000, p. 20) e Hedreen (2007, p. 150-1) são dessa opinião.

Meu, meu é Brômios;
 [só] eu devo cantar, [só] eu devo clamar,
 quando me precipito com as Náiades
 através dos montes, qual um cisne
 com sua melodia de-multicolor-plumagem.
 Rainha é a canção estabelecida pela Pié-
 ria Musa; mas o *aulós*,
 na dança, o segundo seja,
 servo que ele é, sem dúvida!
 Somente à pândega dos que socando às portas
 entre sopapos de jovens bêbados, se ele quiser,
 que fique como comandante.
 Fere aquele que o sopro
 tem do mosqueado sapo!
 Anda! às chamas com esse canço-gastador-de-saliva,
 roucamente-gaguejando em seu para-melo-rítmico-andar,
 ínfima criatura de mercenária broca!
 Olha, da mão e do pé, o gesto verdadeiro é este,
 ó Triambo-ditirambo, Senhor dos-cabelos-de-hera:
 escuta, pois, a minha dórica canção!
 (Pratin. fr. 3 *TGF* = 708 Campbell).⁸³³

Esse poema é lido como uma forma de resistência expressada por uma modalidade poética mais tradicional contra as inovações musicais de um poeta como Laso de Hermíone.⁸³⁴ Ao que tudo indica, as modificações introduzidas por ele nas *performances* corais – sobretudo de ditirambo – foram profundas e certamente tiveram implicações sobre a forma de emprego do *aulós* durante a execução de prestigiosos gêneros poéticos. Que essas mudanças gerassem uma resistência tradicional a elas é compreensível e – mais até do que isso – esperável.⁸³⁵ Essa querela entre a poesia e a música – já detectável nesse poema de Prátinas – terá desdobramentos futuros e culminará na longa discussão sobre a Nova Música e sua relação com os gêneros poéticos executados durante as Dionísias urbanas em Atenas no final do séc. V e início do séc. IV.⁸³⁶

Para além do aspecto polêmico desse fragmento, convém observar suas características propriamente satíricas – provavelmente relacionadas ao desenvolvimento de um gênero poético cujo prestígio e sofisticação lhe permitiam reivindicar a pretensão de ser porta-voz da tradição poética dionisíaca. Tal como sugerido por um intérprete do fragmento:

⁸³³ Cf. **Apêndice, p 41.**

⁸³⁴ Conforme Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 19): “*We may therefore provisionally, though without claiming any kind of certainty, interpret the protest of Pratinas as directed against the excessive importance assigned to the flute by Lasos. It is certainly a protest against contemporary virtuosity.*”

⁸³⁵ Sobre a resistência à atuação inovadora de Laso, cf. D’ANGOUR, 1997, p. 339.

⁸³⁶ Cf. GENTILI, 1988 [1985], p. 27-8.

É preciso chamar atenção pelo menos para a reivindicação feita pelos silenos nos versos de abertura da canção: eles presumem ser competentes para julgar a qualidade da música e da dança oferecida a Dioniso na cidade de Atenas. Eles justificam sua reivindicação de *expertise*, contudo, não pela enumeração de seu conhecimento ou experiência com gêneros corais urbanos, mas pela referência a sua prática tradicional de brincar com as ninfas nas montanhas. Implícita em sua vanglória está a ideia de que o ritual urbano coral deve suas origens de algum modo à pândega mítica dionisíaca. A ligação é enfatizada através de referências a lugares: a localização da ação é definida pela palavra *thymélē* (v. 2) no Teatro de Dioniso, na parte central de Atenas. Ao contrastar a canção e a dança que eles encontram nesse espaço com sua própria forma de pândega, contudo, os silenos projetam-se nas montanhas. Essas duas atividades – ritual urbano coral no Teatro de Dioniso, por um lado, e a vida mítica dos silenos e das ninfas nas montanhas, por outro – tendem a ser concebidas nos estudos modernos como distintas, mas estão aqui fundidas. (HEDREEN, 2007, p. 150-1).

As associações presentes nesse fragmento – cuja tradição certamente remonta às *performances* miméticas e corais executadas durante os sécs. VII e VI – sugerem a existência de uma matriz comum subjacente aos mais diversos aspectos arcaicos da poesia aqui estudada, antes de seu desenvolvimento em Atenas nos gêneros dramáticos propriamente ditos: *sympósiōn*, vinho, *aulós*, ditirambos, *performances* de coros, efebos, ritos de passagem, procissões fálicas, máscaras, *kômos*, comastas, dançarinos acolchoados, sátiros, silenos, ninfas, Dioniso etc. Um poema como o de Prátinas – além de evidenciar a complexidade da tradição poética que o tornou possível, a partir da revisão aqui proposta de aspectos sócio-culturais do contexto em questão – sugere os desdobramentos a serem seguidos tanto pelos dramas satíricos quanto pelos demais gêneros poéticos executados durante as Dionísias urbanas em honra a Dioniso. Isso, contudo, foge ao escopo da presente análise.

Para o assunto principal desta dissertação, é de especial interesse notar que – para além da hipótese de surgimento da tragédia e da comédia a partir dos *exarkhóntes* [líderes] respectivamente do ditirambo e das procissões fálicas – Aristóteles sugere um comentário suplementar sobre a origem dos gêneros dramáticos, remontando a uma fase ainda mais arcaica da produção poética helênica. Conforme o estagirita, “[q]ualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado [*ap’arkhês autoskhediastikês*]”, especificando em seguida que

[c]om relação à extensão: a partir de histórias breves [*ek mikrôn mythōn*] e de uma elocução ridícula [*léxeōs geloías*] devida ao elemento satírico, a tragédia transformou-se até alcançar distinção, enquanto a métrica passou do tetrâmetro ao iâmbico. (Arist. *Poet.* 4.1449a9-21).⁸³⁷

⁸³⁷ Cf. Apêndice, p. 102.

Ainda mais arcaico do que as *performances* proto-trágicas (e, é de se imaginar, proto-cômicas) – possivelmente relacionadas às gravuras em cerâmicas representando coros ditirâmicos, procissões fálicas ou coros de animais –, Aristóteles imagina um tipo de *performance* poética – certamente coral e com traços dramáticos – que seria caracterizada por sua pequenez (de extensão, embora as implicações morais sejam evidentes) e por sua dicção ridícula. É de se imaginar a existência de uma matriz básica, cujas implicações para diferentes aspectos sócio-culturais têm sido aqui desenvolvidas, na base das *performances* dramáticas de acordo com Aristóteles: daí derivaria a tragédia, a partir do ditirambo, bem como a comédia, a partir das procissões fálicas.⁸³⁸

[C]omastas formam assim uma ligação essencial entre dança cultural e dança narrando mitos ou eventos mundanos – ou seja, uma ponte “do ritual para o drama”. Suas *performances* estão presumivelmente relacionadas com os *mikroî mythoi* [enredos pequenos] que, segundo Aristóteles, são o início do drama (*Poet.*1449a19). Mas talvez não seria exagerar sua significância, se essas danças miméticas narrativas fossem tomadas como catalisadores do surgimento e desenvolvimento do ditirambo ou do drama. (STEINHART, 2007, p. 217).

Nesse sentido, para além das brumas envolvendo o desenvolvimento da comédia ou mesmo as definições sobre as mudanças graduais na execução da tragédia, Aristóteles postularia um elemento inferior nas origens de todos os gêneros poéticos dramáticos. Nos *Provérbios dos Alexandrinos* (30), Plutarco (ou quem quer seja o autor dessa obra) também sugere que tanto a tragédia quanto a comédia teriam surgido a partir do riso e que o elemento mais austero só teria sido posteriormente desenvolvido.⁸³⁹ Esses aspectos têm sido cada vez mais reconhecidos pelos estudiosos do drama, pois, para dizer o mínimo, uma das novidades da tragédia foi justamente a de representar heróis épicos empregando versos não heroicos, donde a possível baixeza postulada por Aristóteles nas origens não apenas da comédia – a partir de suas relações com a poesia iâmbica e com as procissões fálicas – mas também da própria tragédia.⁸⁴⁰ Nesse sentido, a antiguidade da matriz poética na base dos gêneros dramáticos poderia ser remontada a uma tradição dos sécs. VII e VI.

Um estudioso tentou ir ainda mais longe em suas proposições sobre a importância das *performances* envolvendo sátiros. Fazendo menção às estranhas figuras representadas num

⁸³⁸ Para conclusões diferentes – ainda que partindo de uma mesma constatação básica (*Arist. Poet.* 1449a19-21), cf. NAGY, 2007, p. 124.

⁸³⁹ Cf. **Apêndice, p. 167.**

⁸⁴⁰ Alguns desses pontos são sugeridos por Jennifer Wise (1998, p. 88).

vaso ático do início do séc. VII,⁸⁴¹ e a uma série de representações em selos ainda mais antigos (alguns de meados do segundo milênio), nos quais se discernem figuras humanas se deslocando como os dançarinos acolchoados em meio a possíveis ritos de colheita – numa atmosfera análoga àquela que está representada numa hídria proto-ática também do início do séc. VII –,⁸⁴² Webster (in: PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 118) afirma: “A ancestralidade de sátiros e homens acolchoados pode ser rastreada atualmente para além de Téspis e Aríon.” Ainda que sua conclusão no final desse argumento seja exagerada – na medida em que, partindo de relações muito tênues, afirma que Dioniso e os antecessores dos sátiros já estariam associados desde o segundo milênio (sugestão que carece de evidências efetivas) –, é certo que essas *performances* coreográficas e corais em ambiente agreste, acontecendo desde o período de colheita até o retorno da primavera (atravessando todo o inverno), são certamente muito antigas.

Os gêneros dramáticos de viés mais cômico ou satírico – cuja tradição foi aqui abordada em conexão com as representações em cerâmica dos coros de animais, do *kômos*, dos coros de silenos, tudo à luz de certos testemunhos literários – podem se prestar a um tipo de consideração nas linhas da que foi proposta no capítulo anterior (ainda que lá tenha sido com relação à poesia mais “séria” da tragédia): pois as raízes dos gêneros dramáticos de viés cômico ou satírico também poderiam ser remontadas até Homero. O próprio Aristóteles sugere o seguinte:

Assim, tanto com relação a poemas sérios Homero foi o maior poeta – pois não apenas fez poemas, mas também mímeses dramáticas – como também primeiro delineou o arranjo da comédia – dramatizando não a invectiva, mas o cômico. Pois o *Margites* é algo análogo: assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias, assim também aquele está para as comédias. (*Poet.* 4.1448b30-1449a1).⁸⁴³

Ainda que a atribuição do *Margites* a “Homero” seja uma questão problemática,⁸⁴⁴ não é preciso recorrer a ela para desdobrar aqui algo análogo ao que já foi anteriormente sugerido para a tragédia. Uma vez que os poemas homéricos podem ser considerados produtos de uma verdadeira destilação e gradual textualização de séculos e séculos de uma poesia oral à qual

⁸⁴¹ Figuras negras em fragmentos de uma cratera proto-ática, c. 700. Berlin, Antikensammlung A32 (BAPD 1001732). Cf. **Apêndice, p. 248.**

⁸⁴² Figuras sobre uma hídria proto-ática, c. 700. Berlin, Antikensammlung 31312 (BAPD 1001753). Cf. **Apêndice, p. 247.**

⁸⁴³ Cf. **Apêndice, p. 101.**

⁸⁴⁴ Pickard-Cambridge (1962 [1927], p. 133) dispensa o valor do testemunho, embora a mesma atribuição esteja presente num diálogo de Platão (*Alcíbiades* 2.147c), por exemplo.

foram assimilados os mais diversos gêneros poéticos – desde os narrativos, passando pelos cultuais, genealógicos, encomiásticos, até os fúnebres – não é uma surpresa que algo de iâmbico, cômico e até mesmo satírico possa ser encontrado em versos homéricos. Esse movimento já foi ensaiado com ressonâncias profundas por estudiosos anteriormente citados e não será necessário retomar esse tipo de expediente a fim de dar a ver o lugar central ocupado por Homero na orientação de todo o sistema poético para a Antiguidade helênica. Ainda que essa centralidade deva ser compreendida a partir de uma perspectiva crítica da noção tradicionalmente “homero-cêntrica” de fontes e influências – tal como preconizado por Gentili (1988 [1985], p. 125) numa passagem anteriormente citada –, é inegável a ancestralidade da relação da poesia homérica com esses elementos iâmbicos, cômicos ou satíricos da tradição poética helênica. A título de exemplo, levem-se em conta as proposições de um autor como Gregory Nagy (1999 [1979], caps. 12-4), em cuja abordagem ficam evidentes os entrecruzamentos de diferentes gêneros poéticos no interior da síntese tornada possível na poesia homérica.

Nesse sentido, a presença de uma tradição antiquíssima em Homero – ligada a *performances* coreográficas e corais em ambiente agreste, desde o período de colheita, passando pelo inverno, até o retorno da primavera – daria ainda outro testemunho da riqueza dessas associações.⁸⁴⁵ A respeito desse tipo de festival celebrado pelos povos helênicos desde os períodos mais recuados de sua história, o próprio Aristóteles faz a seguinte observação:

Deve ser notado que os sacrifícios e festivais de origem antiga aconteciam depois da colheita, sendo na verdade festivais de safra; isso assim acontecia porque essa é a estação do ano em que as pessoas têm mais tempo livre. (Arist. *N.E.* 1160a).⁸⁴⁶

Assim sendo, a longa e complexa tradição de festivais e sacrifícios antigos acontecidos durante o inverno e a primavera – justamente quando os povos helênicos encontravam-se mais ociosos, posto que dispensados dos trabalhos pesados relacionados com a colheita, o trato da terra e a sementeira – faz parte da mesma base sócio-cultural a que pertencem os ritos de passagem – no ambiente aristocrático do *sympósion* e do *kômos* –, a partir da qual os gêneros poéticos dramáticos puderam se desenvolver sob os auspícios de Dioniso. Nesse sentido, os silenos e seus predecessores – os dançarinos acolchoados – poderiam ser compreendidos

⁸⁴⁵ Confira-se, por exemplo, a chamada “Canção de Lino”, também representada no escudo de Aquiles (*Il.* 18.566). Para detalhes sobre a mesma, com abundantes referências bibliográficas, cf. CALAME, 1997 [1977], p. 80-1.

⁸⁴⁶ Em tradução. No original: “*hai gàr arkhaiai thysíai kai sýnodoi phainontai gínesthai metá tàs tôn karpôn synkomidàs hoíon aparkhaí: málista gàr en touítois eskhólazon toís kairoís.*” (Arist. *N.E.* 1160a).

como representações simbólicas tanto dos efebos – em seu *status* ambíguo, ligado à condição provisória de sua liminaridade etária – quanto dos homens liberados temporariamente do trabalho, engordando no ócio do inverno e vivendo uma vida dedicada às delícias de um estoque bem feito – vinho, pão, sacrifícios e canções – até o início da próxima estação.

Parece possível defender que algo dessa mesma natureza estaria subjacente a uma história popular e de raízes orais muito antigas como é o caso da seguinte fábula de Esopo (figura algo lendária a que se atribuem várias histórias populares circulando desde aproximadamente os séculos VII ou VI A.E.C.):⁸⁴⁷

Na estação do inverno, as formigas secavam o trigo molhado. A cigarra, faminta, pediu-lhes comida. Mas as formigas lhe disseram: “Por que durante o verão também tu não juntaste comida?” E ela disse: “Eu não estava à toa, mas ficava cantando como as Musas.” E elas, rindo, disseram: “Ora, se na estação do verão estavas a tocar o *aulós*, na do inverno, dança!” (Aesop. C336, P373).⁸⁴⁸

Como a relação entre as danças e o período do inverno estava suficientemente difundida para figurar num gênero popular como a fábula na Antiguidade, parece que as suposições delineadas nos últimos parágrafos têm considerável pertinência para o contexto em questão. Dentre os estudiosos aqui consultados, contudo, não houve quem tenha tentado explicar desse modo a motivação por trás das vestimentas dos dançarinos acolchoados: alguns sugeriram que essas figuras representariam o oposto dos valores aristocráticos, mas não propuseram de que maneira essas características anti-aristocráticas poderiam ter se desenvolvido. A ideia de que os dançarinos acolchoados estejam relacionados ao ócio do inverno – e a seus efeitos sobre o corpo masculino dos trabalhadores responsáveis pelos serviços agrícolas – sugere a existência de uma ligação entre essas *performances* cômicas e satíricas, a época do ano em que eram apresentadas, o conteúdo de suas histórias, o público a que se dirigiam e seu contexto de *performance*.

⁸⁴⁷ Para um estudo sobre a obra de Esopo e sua recepção, cf. GIBBS, 2000. Para uma seleção de algumas fábulas – em tradução para o português acompanhada do texto grego –, além de um breve tratamento sobre a vida, a obra e as tradições biográficas relativas a ele, cf. ESOPPO, 2017.

⁸⁴⁸ Em tradução. No original: “*Kheimónos hōrai tòn sítōn brakhénta hoi mýrmēkes épsykhon. Téttix dè limóttōn éitei autoùs trophḗn. Hoi dè mýrmēkes eípon autōi: ‘Dià tí tò théros ou synéges kai sù trophḗn?’ Ho dè eípen: ‘Ouk eskhólazon, all’ éidon mousikōs.’ Hoi dè gelásantes eípon: ‘All’ei thérous hōrais eúleis, kheimónos orkhōú.’*”

5.6. Inventando a origem dos gêneros poéticos dramáticos: os *Fasti* atenienses

As diversas teorias sobre a origem dos gêneros poéticos dramáticos entre os povos helênicos dispõem de um *corpus* vasto de manifestações poéticas do período arcaico – relacionadas a questões religiosas, políticas e, de modo mais abrangente, sócio-culturais – tal como estão registradas em testemunhos antigos, além de fragmentos e imagens dos períodos arcaico e clássico. A opção teórica de cada estudioso pode levá-lo a valorizar alguns elementos desse *corpus*, em detrimento de outros, a fim de sugerir uma reconstrução virtual – a partir de sua própria perspectiva teórica – daquilo que esteve relacionado ao desenvolvimento gradual dos gêneros poéticos dramáticos. Será visto em breve de que forma a manipulação desse *corpus* se presta às mais contraditórias tentativas de reconstrução do processo de desenvolvimento do drama no período arcaico entre os povos helênicos, mas antes disso será necessário analisar um último testemunho antigo – de indubitável valor material – disponível aos teóricos interessados nas origens do drama.

Trata-se de uma inscrição do séc. IV (c. 346), *I.G.* ii². 2318, geralmente chamada pelos estudiosos simplesmente de *Fasti*, porque registra as listas de vencedores do festival das Dionísias urbanas. O registro traz para cada ano – sempre na mesma ordem – o nome do arconte epônimo, a tribo vitoriosa no concurso ditirâmico de garotos e o nome do corego responsável, a tribo vitoriosa no concurso ditirâmico de adultos e o nome do corego responsável, o corego e o poeta vitoriosos no concurso de comédia, além do corego e do poeta vitoriosos no concurso de tragédia. Por volta do ano de 447, o nome do ator trágico protagonista começa a aparecer também.⁸⁴⁹

Como se nota, os *Fasti* formam um documento de valor inestimável para uma reconstituição dos concursos poéticos realizados nas Dionísias urbanas e toda tentativa de reconstrução diacrônica do desenvolvimento desse festival deve levá-los em conta. Apesar disso, algumas colunas do início da inscrição estão ausentes, sendo impossível precisar com certeza em que ano o registro tinha início – embora a parte inicial do que sobrou da inscrição reivindique remontar ao início dos *kômoi* em honra a Dioniso (o que quer que essa expressão signifique). Conforme um estudioso:

Ela certamente não recuava tanto a ponto de chegar a 534, período aproximadamente em que Téspis recebeu um prêmio pela tragédia – embora

⁸⁴⁹ Para mais detalhes sobre essa inscrição, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 71-2; p. 101-7; CONNOR, 1989, p. 12-3; WEST, 1989, p. 251, n. 1; WILSON, 2000, p. 13; SCULLION, 2002, p. 83-4; LAUGHY, 2010, p. 126.

não seja registrado em que tipo de organização. Ela pode ter voltado até os anos de 509 ou 508, quando se afirma que Hipódico teria produzido o coro ditirâmico de homens – o primeiro, talvez, sob o regime democrático, já que Laso parece tê-lo precedido sob os tiranos –, mas talvez o ponto de vista mais provável situe o início do registro por volta do ano 501 (é possível que por volta dessa época os dramas satíricos tenham sido trazidos para as competições, mas não há certeza sobre isso). A primeira entrada supérstite da inscrição refere-se ao ano de 472. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 72).

A formulação inicial da parte supérstite da inscrição denota a intenção, que seus criadores tinham, de dar a entender que ela remontaria ao início dos eventos realizados em honra a Dioniso, pois aí se afirma: “*prô]ton kômoi êsan t[ôi Dionýs]ôi tragōidoi d[*”, o que pode ser traduzido como “primeiramente, *kômoi* existiam para Dioniso e cantores trágicos ...” (I.G. ii². 2318). Como o número de colunas faltantes não pode ser precisado com certeza, os estudiosos tentam calcular quantas elas seriam, para formular a partir daí uma hipótese sobre o ano que inauguraria o registro das competições poéticas das Dionísias urbanas.

West (1989, p. 251) retoma os estudos que imaginam a falta de apenas duas colunas, o que levaria o início da inscrição a se dar por volta do ano 502/1, mas avança a seguinte consideração:

Se outra coluna estiver perdida no início, e se as vitórias ditirâmicas (tanto de homens quanto de garotos) tiverem começado em 509 ou 508 (Marm. Par. *FGrHist* 239 A 46), e se um sistema corégico já existisse sob os tiranos, teria havido espaço para vitórias trágicas remontando até 522 ou 520; ou, se o início *tragōidôn* não fosse repetido na entrada de cada seção, 528 ou 526. (WEST, 1989, p. 251, n. 1).

Ou seja, aventando uma série de hipóteses concernentes ao início das competições poéticas realizadas durante as Dionísias urbanas, o estudioso propõe a possibilidade de que o registro remontasse até um período que – conforme seus próprios cálculos (WEST, 1989, p. 253. n. 13) – poderia alcançar um dos anos em que Téspis talvez tenha treinado o coro trágico, por volta de 528 (de acordo com a leitura de West do *Mármore de Paros*, ep. 43). Ainda que o estudioso se mostre relativamente cético com relação à confiabilidade de qualquer informação sobre a cronologia do início da tragédia ática, sua reconstrução sugere a possibilidade de que os *Fasti* alcançassem um período em que o próprio Téspis ainda estivesse em atividade.

Com base nessa mesma inscrição, Connor (1989, p. 12) estipula – na linha do que já argumentara West – que as duas datas possíveis para o início do registro seriam 501 (se

faltassem apenas duas colunas) ou 509 (se faltassem três colunas). Com base nesses direcionamentos, o estudioso aproveita sua sugestão de que o início dos concursos trágicos estaria ligado à chegada da estátua de Dioniso Eleutério na Ática, depois das disputas territoriais entre os atenienses e os beócios (por volta de 506, conforme sua própria teoria), a fim de sugerir que:

Uma construção mais econômica das evidências é a seguinte: as peças de Téspis e de uma série de outros poetas trágicos áticos eram executadas nas Dionísias rurais e somente depois as *performances* trágicas passaram a ser regularmente mantidas na cidade. A primeira forma das Dionísias urbanas começou entre 509 e 501 (provavelmente na última data) e tomou a forma de uma pândega ritualizada, um *kômos*. Esse pode muito bem ter incluído coros ditirâmicos. Pouco depois *performances* trágicas e cômicas foram adicionadas ao festival até que sua forma clássica, completamente desenvolvida, fosse atingida. (CONNOR, 1989, p. 13).

Autores mais céticos radicalizam a sugestão de Connor, afirmando de forma peremptória que o mais certo é a reconstrução do início da inscrição com apenas duas colunas faltantes, o que levaria à existência de competições poéticas registradas oficialmente para as Dionísias urbanas por volta do ano de 501. Tal é a opinião de Laughy (2010, p. 126).⁸⁵⁰ Da mesma forma argumenta Scullion (2002b, p. 83-4), embora o estudioso chegue inclusive a reconstituir – imaginativamente – o que teria sido o texto das colunas faltantes da inscrição, a fim de avançar de forma “palpável” quantos nomes faltariam para um registro completo dos vencedores nos concursos poético-cívicos das Dionísias urbanas em Atenas.

Como se vê, as possibilidades de reconstrução dos *Fasti* são consideravelmente amplas e podem ser desenvolvidas de modo a que essa inscrição sirva como argumento das mais diversas teorias sobre a origem dos gêneros dramáticos no interior das Dionísias urbanas em Atenas. Tal como no *corpus* de fragmentos, imagens e testemunhos referentes às manifestações poéticas proto-dramáticas do período arcaico, a impossibilidade de se determinar uma origem com precisão é aquilo que dá margem às mais diversas e contraditórias reconstituições teóricas de uma origem possível. Nesse ponto, é importante levar em conta as ressalvas delineadas por um estudioso da institucionalização da *khoregia* nesse período, quando ele afirma o seguinte:

⁸⁵⁰ O autor, citando em nota os estudos de Pickard-Cambridge, West e Connor (todos supracitados), afirma apenas: “If we may judge from the official records of victors, the advent of tragedy at the festival in Athens did not begin until ca. 500.” (LAUGHY, 2010, p. 126).

Os vitoriosos registrados de forma mais proeminente por esse documento são os *chorēgoi*: somente eles são listados consistentemente para todas as categorias de *performance*, junto das *phylai* [tribos] para o ditirambo de garotos e homens, além dos poetas dramáticos. A possibilidade de criar um tal monumento num período tardio do séc. IV mostra que registros dos coregos vitoriosos eram consistentemente mantidos por arcontes desde uma data recuada e demonstra sua reconhecida importância ao longo de toda a história do festival. A data inicial está além de uma reconstituição certa e segura: algo próximo de um consenso enxerga o início do registro por volta do ano 501/2, embora uma data anterior seja igualmente possível. É preciso lembrar que os criadores desse monumento no séc. IV também operavam sob as dificuldades das evidências e – tão significativamente quanto isso – tinham sua própria agenda: mesmo que fosse possível para eles rastrear a história do festival até o período de governo dos tiranos, é duvidoso que eles escolhessem fazê-lo. Se, como é às vezes sugerido, esse monumento da história do teatro tiver participado de fato do programa de Licurgo para a regeneração do teatro – bem como para a regeneração do tecido e da vida cultural da cidade de modo geral, após a catástrofe de Queroneia (ou se pelo menos se harmonizava com suas aspirações) –, é seguramente pouco plausível que tivesse celebrado a continuidade dessa grande realização ateniense registrando suas origens em uma outra época de tiranos. (WILSON, 2000, p. 13).

O estudioso – ainda que interessado em compreender as origens do sistema de patrocínio e treinamento dos coros em Atenas (a chamada *chorēgia*) – demonstra os problemas de se tomar um documento fragmentário como os *Fasti* para se postular a origem do que quer que seja. A partir do que Wilson sugere, é possível propor as seguintes críticas a estudos da origem do drama que fundamentam sua argumentação de forma exclusiva nessa inscrição: em primeiro lugar, não se tem o início das inscrições e, ao contrário do que alguns estudiosos sugerem, nada garante em que ponto elas começavam, sendo possível inclusive que tenham existido mais de três colunas;⁸⁵¹ em segundo, nada assegura que as primeiras competições tenham sido registradas; em terceiro, não é possível ter certeza de que registros anteriores à instituição das reformas de Clístenes tenham sido conservados e respeitados após o fim da tirania e a instituição da *isēgoria* [democracia]; finalmente, os responsáveis por erguer os *Fasti* no séc. IV tinham seus próprios interesses em fazê-lo, não sendo plausível que seu monumento aspirasse a algum tipo de “neutralidade arquivística” em registrar a história das competições poéticas atenienses.

Com essas considerações céticas para com as mais céticas reconstruções da origem dos gêneros dramáticos no contexto de institucionalização das competições poéticas das

⁸⁵¹ Como foi sugerido provocativamente por Ghiron-Bistagne (1976, p. 22-6 *apud* WILSON, 2000, p. 313, n. 11), ao aventar a existência de uma quarta coluna, que incluiria a nebulosa figura de Susarion por volta de 560, com seu *chorós* de *kōmōidoi* (*Marm. Par.* Ep. 39). Segundo Wilson (2000, p. 313, n. 11): “She [Ghiron-Bistagne] does so partly to demonstrate the element of arbitrariness in any reconstruction of this document.”

Dionísias urbanas, a pretensão de certeza e segurança que certos estudiosos poderiam ter no que diz respeito à adoção de argumentos relativos às origens se vê arruinada e, por conseguinte, nivelada às demais tentativas de reconstrução (aparentemente mais incertas e inseguras). Esse movimento de demonstração cética para com os mais céticos estudiosos, no entanto, não é de ordem niilista, como poderia parecer num primeiro momento. Trata-se de uma proposição que questiona a certeza e a segurança com que esses estudiosos acreditam poder expurgar partes inteiras do *corpus* de fragmentos, imagens e testemunhos relativos aos gêneros proto-dramáticos, apenas porque tornam mais difícil que suas reconstruções se deem sobre bases “certas” e “seguras”. A impossibilidade de sustentar com segurança e certeza um discurso teórico configura a própria possibilidade de que diferentes teorias possam instituir uma verdadeira arena de debate – na qual se torna possível a defesa de seus pontos de vista, a refutação daquilo que pareça problemático, além do estabelecimento de conexões e desdobramentos a partir de um diálogo com outras perspectivas.

Nesse sentido, a impossibilidade de se estabelecer ao certo de que modo os gêneros poéticos dramáticos se desenvolveram a partir da complexa matriz de manifestações poéticas do período arcaico inaugura a possibilidade de que novos aspectos dessa rede sejam dados a ver a partir de perspectivas teóricas diferentes. A reconstrução aqui proposta delineou a importância de festivais públicos, de procissões fálicas, de cantos e hinos cultuais, de práticas sociais mais restritas como o *sympósion* e o *kômos*, de *performances* em coros, do emprego de máscaras e fantasias, de diversos ritos e suas projeções sobre mitos tradicionais, dos comastas, dos dançarinos acolchoados, dos sátiros, das ninfas, de Ariadne e de Dioniso. Outras reconstruções seriam possíveis e serão sempre possíveis, pois toda reconstrução teórica permanece aberta à possibilidade de ser revista a partir de uma nova teoria e seus desdobramentos, levando sempre a reconsiderações acerca do *corpus* a ser analisado e da metodologia escolhida para a realização de tal análise.

Além disso, é sempre possível levar em conta o grande lapso de tempo entre essa produção poética proto-dramática do período arcaico e os primeiros dramas supérstites do período clássico, dando margem a reconstruções ainda mais diversificadas desse longo e complexo desenvolvimento poético. Conforme um estudioso que se debruçou sobre esses mesmos problemas:

As evidências para a história do período inicial da tragédia são tão exíguas que qualquer relato é insatisfatório. Se os *Persas* devem ser aceitos atualmente como a mais antiga peça supérstite de Ésquilo, mais de sessenta anos separam-nos do início da competição. Os *Persas* já têm toda a

solenidade e grandeza da tragédia esquiliana. Mas é difícil ver um fio ligando isso a *performances* com dançarinos acolchoados e sátiros. (WEBSTER in: PICKARD-CAMBRIDGE, 1962 [1927], p. 131).

O último ponto que esta dissertação ainda precisa abordar nessa longa arqueologia das mais variadas arqueologias do drama é uma questão teórica: qual a relação entre as teorias das origens e as origens das próprias teorias?

6. Origens das Teorias

No início desta dissertação foi sugerido que as primeiras – e mais influentes – teorias sobre as origens do drama teriam sido formuladas por pensadores na própria Antiguidade. Embora diferentes aspectos pontuais dessas teorias tenham sido solicitados em diferentes pontos da argumentação anterior, agora é o momento ideal para considerá-las de forma detida, analisando seus pressupostos, suas motivações e seus desdobramentos, a partir delas próprias. Após uma longa exposição e reflexão acerca dos fragmentos, imagens e testemunhos antigos relacionados às possíveis origens do drama, as teorias antigas podem ser interpretadas de forma mais consciente, a partir de sua participação no interior de um sistema de pensamento bastante complexo, que, além de coerente com uma determinada obra teórica e, portanto, com uma determinada visão de mundo, está integrada num imaginário histórico-cultural sem o qual toda interpretação fica deslocada e, no limite, acaba por ser falseada.⁸⁵² Nesse sentido, retornar – no fim da presente exposição – às propostas teóricas de Platão e Aristóteles converte-se na oportunidade para uma reflexão amadurecida sobre o que se encontra em jogo nos sistemas filosóficos esboçados por cada um deles, tornando ainda possível que muitos desdobramentos do que virá a se tornar a futura teoria poética sejam entrevistos *in nuce*.

Antes de passar às análises específicas de obras como o *Íon*, a *República* e as *Leis*, de Platão, ou a *Poética*, de Aristóteles, é preciso fazer uma primeira ressalva, de caráter preliminar. Toda obra antiga que aspire à função de arte poética (no sentido clássico) é, de certo modo, a coruja de Hegel:⁸⁵³ desperta apenas quando o esplendor solar do bosque que ela então encara, com o crepúsculo do dia, está chegando ao fim. Mas isso não indica que sua função se restrinja a descrever o que passou. Muito antes pelo contrário, observando o passado e posicionando-se prescritivamente com relação a ele, toda poética clássica orienta tanto mais a recepção futura e a produção dos poetas por vir quanto mais autoridade ela

⁸⁵² Aqui é preciso levar em conta o seguinte apontamento de Nightingale (1995, p. 9): “*As many contemporary scholars have indicated, philosophical texts, even those whose discourse is highly abstract, should not be abstracted from their social context. In addition to looking at Plato’s dialogues in the context of intellectual history, then, we need to interpret them in the context of social history.*”

⁸⁵³ A referência aqui é à célebre passagem do prefácio dos *Princípios da filosofia do direito* [*Grundlinien der Philosophie des Rechts*], quando o autor afirma o seguinte: “Sobre o ensinar como o mundo deve ser, para falar ainda uma palavra, a filosofia inevitavelmente sempre chega tarde demais. Enquanto *pensamento* do mundo, ela somente aparece no tempo, depois que a efetividade completou seu processo de formação e se concluiu. Aquilo que o conceito ensina mostra a história necessariamente do mesmo modo: que somente na maturidade da efetividade aparece o ideal frente ao real e edifica, para si, esse mesmo mundo, apreendido em sua substância na figura de um reino intelectual. Quando a filosofia pinta seu cinza sobre cinza, então uma forma da vida se tornou velha e, com cinza sobre cinza, ela não se deixa rejuvenescer, mas apenas conhecer; a coruja de Minerva somente começa seu voo com a irrupção do crepúsculo.” (HEGEL, 2010 [1967], p. 44). Na tradução de Paulo Meneses *et al.* (modificada). Para o trecho original, cf. HEGEL, 1979 [1820], p. 26-7.

própria lhes inspira. Os olhos da coruja – que esquadrinham o estado de coisas no crepúsculo do bosque e descobrem muito daquilo que acontecera antes – determinam, até certo ponto, a possibilidade de movimento às criaturas da noite, além de exercer uma influência determinante sobre muito do que ainda há de acontecer no início da próxima aurora.

6.1. Teorias das origens da poesia e do drama em Platão

A relação de Platão com a tradição poética é uma questão complexa e, não raro, atravessada por ambiguidades e contradições. Estudiosos contemporâneos, como Jaeger (2013 [1933-47]), Havelock (1963), Foucault (1970), Derrida (1972), Nussbaum (2001 [1987]) Nightingale (1995) e Wilson (2000), analisando o contexto histórico em que a querela estabelecida por Platão entre o tipo de discurso que ele propunha como “filosofia” e outros campos epistemológicos mais tradicionais – como a poesia e mesmo a sofística, por exemplo – sugerem as razões para o tom polêmico de muitas de suas passagens, nas quais se esboça uma condenação completa de certas manifestações poéticas ou sofísticas, em prol de um discurso pedagógico pretensamente mais efetivo e benéfico para o desenvolvimento de cidadãos dedicados ao Bem [*tò agathón*]. O ponto principal desse trabalho deliberado com os tipos de discurso de seu tempo, contudo, explica-se pela ausência até então de um campo rigorosamente determinado que comportasse as características de um método investigativo capaz de atender suas exigências de verdade [*alétheia*] e conhecimento [*epistēmē*]. Assim sendo, Platão foi obrigado a jogar com os diferentes gêneros discursivos, testando as fronteiras entre os discursos cujas pretensões epistemológicas eram dotadas de aceitação social mais ampla, a fim de forjar um novo gênero (o diálogo socrático) adaptado a um novo método investigativo (a dialética).⁸⁵⁴

A filosofia platônica desenvolve uma relação com os discursos epistemológicos mais tradicionais de seu tempo pautando-a pela ambiguidade, porque é obrigada a recorrer inúmeras vezes aos estratagemas habituais desses discursos a fim de se posicionar, afirmando-se por meio desses estratagemas em detrimento deles. Nessa direção é possível compreender, por exemplo, a tradição segundo a qual Platão teria sido um talentoso compositor de

⁸⁵⁴ Conforme uma estudiosa da questão: “By entering into the mode of intertextuality, Plato transgresses the boundaries of both his own genre and the genres that he targets. Plato’s use of intertextuality, in fact, is about boundaries. Or, to be more precise, intertextuality allows Plato to explore the boundaries of this new activity he calls ‘philosophy’ – the boundaries of a unique way of living and thinking.” (NIGHTINGALE, 1995, p. 12).

ditirambos e outros poemas (inclusive dramas) antes que conhecesse Sócrates e fosse convertido a seu método filosófico de base dialética, tendo sido levado a queimar toda a sua produção poética anterior para se dedicar exclusivamente à filosofia (conforme Diógenes Laércio, 3.5-6).⁸⁵⁵ Por mais questionável que seja a historicidade desse testemunho, ele aponta a ambiguidade inerente a uma obra que, empregando poderosos expedientes poéticos, recusa por meio deles o valor epistemológico do próprio discurso poético. Da mesma forma delinea-se a relação entre a filosofia platônica e a retórica de seu tempo, tal como sugerido em diálogos como *Górgias* e *Fedro*, por exemplo.⁸⁵⁶

Em que pese o caráter geral dessa tendência – característica da produção escrita de Platão como um todo –, é preciso pontuar que cada diálogo responde a uma situação dramática específica e precisa ser interpretado em suas particularidades, tais como contexto dramático, presença de certas personagens, relação afetiva entre elas, situação histórica etc. Isso significa que, embora certas proposições sejam defendidas coerentemente no interior de um diálogo específico, nada implica que elas devam ser integradas numa espécie de “sistema platônico” mais amplo de forma igualmente coerente: cada situação de debate deve ser entendida, a princípio, como um todo em si mesmo, a partir daquilo que lhe é característico e próprio.⁸⁵⁷ É preciso que se leve sempre em conta esse aspecto composicional quando se analisa a relação entre a filosofia platônica e formas específicas de discurso, a fim de que se compreenda a complexidade dessa relação. Conforme uma estudiosa,

[d]everia ser enfatizado que a forma como Platão emprega o discurso poético é dificilmente homogênea: gêneros diferentes de poesia receberão tratamentos diferentes precisamente porque diferem enquanto formas discursivas e práticas sócio-políticas. A “filosofia” iluminará e será iluminada por diferentes gêneros de formas diversas. Cada ocasião em que Platão incorpora a poesia (ou a retórica) em seus diálogos, então, merece uma investigação separada (NIGHTINGALE, 1995, p. 92, n. 94).

Nesse sentido, a presente análise se concentrará – dedicando uma “investigação separada” – para cada ocasião em que Platão esboça uma teoria sobre as origens da poesia e do drama. Do *corpus* platônico, as principais passagens dedicadas a uma “arqueologia da poesia” e, mais especificamente, a uma “arqueologia do drama” estão presentes no *Íon*, na

⁸⁵⁵ Cf. WISE, 1998, p. 71-116; CROTTY, 2009.

⁸⁵⁶ Cf. JAEGER, 2013 [1933-47], p. 652-701; p. 1269-90; NIGHTINGALE, 1995, p. 133-171.

⁸⁵⁷ Depois de mencionar o caráter aporético de algumas discussões em diálogos de Platão, Hadot (1995, p. 119) faz a seguinte ressalva: « *Ceci n'exclut pas le fait que les dialogues aient aussi un contenu doctrinal, puisqu'ils posent en général un problème précis et en proposent ou tentent d'en proposer une solution. Chacun forme un tout cohérent, mais ils ne sont pas nécessairement cohérents les uns avec les autres.* »

República e nas *Leis*. Uma sucinta contextualização de cada diálogo precederá o tratamento mais detido das passagens específicas – a fim de que detalhes da situação dramática não deixem de ser levados em conta na interpretação proposta – e, ao fim das análises, uma espécie de conclusão almejará propor a síntese dessas teorias platônicas sobre as origens da poesia e do drama.

O *Íon* não é tanto um diálogo sobre a poesia ou o poeta, mas sobre a figura característica do rapsodo.⁸⁵⁸ As razões para isso são esclarecidas quando se considera que o interesse de sua argumentação é o de se contrapor às pretensões pedagógicas e epistemológicas de um profissional ativo e influente em Atenas no período clássico,⁸⁵⁹ aproveitando ainda para esboçar as primeiras definições fundamentais entre o que diferenciaria esse discurso e o discurso praticado por Sócrates (tal como defendido por Platão). Ainda que pudesse ser interessante analisar as diferenças entre a atividade do rapsodo e a do poeta,⁸⁶⁰ aqui convém observar apenas que os comentários mais gerais de Sócrates – tratando da rapsódia enquanto uma *performance* de poesia sem canto, principalmente épica⁸⁶¹ – aspiram a uma crítica que diga respeito também à poesia como um todo.

Para que se entenda a teoria de Sócrates sobre a origem do fenômeno poético, é preciso reconstituir o início de sua investigação sobre a atividade rapsódica de Íon. O filósofo sugere que a técnica [*tékhnē*] do rapsodo consistiria naquilo que o torna apto a ornar o corpo [*tò sôma kekosmêsthai*], parecer o mais belo possível [*hōs kallistois phainesthai*] e passar o tempo na companhia de diversos poetas, muitos e bons [*en te állois poiētais diatríbein polloîs kai agathoîs*], conhecendo seu pensamento, não apenas suas palavras [*tên toútou diánoian ekmanthánein, mē mónon tá épē*] (*Íon* 530b). Íon aquiesce a essa definição de sua própria *tékhnē* e isso arma o palco para sua primeira refutação.⁸⁶²

Ao aceitar essa definição, Íon coloca-se na posição de ter que explicitar qual seria o fundamento epistemológico de sua pretensão a desempenhar eficientemente uma atividade técnica (e pedagógica), ou seja, obriga-se a definir a própria *tékhnē* com base no aprendizado de alguma *epistēmē*.⁸⁶³ A dificuldade surge, contudo, quando o interlocutor de Sócrates

⁸⁵⁸ Cf. VERDENIUS, 1943, p. 241.

⁸⁵⁹ Tal como proposto por Ferrari (1989, p. 94): “*This is the pattern of argument in the Ion, and its target is a rhapsode rather than a poet because only the rhapsode made his understanding of poetry an object of professional discourse distinct from the performance of the poetry itself – thus laying that understanding bare to Socrates’ attack.*”

⁸⁶⁰ Algo que já foi proposto em outra oportunidade, cf. SILVA, 2015, p. 29-46; 2017a.

⁸⁶¹ Cf. FORD, 1988, p. 306-7.

⁸⁶² Para considerações sobre os desdobramentos desse astucioso expediente argumentativo de Sócrates, cf. ASSUNÇÃO, 2011, p. 8-9; GONZALES, 2011, p. 95; SILVA, 2015, p. 31-2; 2017a, p. 70-1.

⁸⁶³ Tal como sugerido por um estudioso: « *Socrate exige l’epistēmē de la part du rhapsode parce qu’il exige aussi la tékhnē. Autrement dit: pour que l’interprétation d’Homère puisse être compétente, c.-à-d. pour que le*

admite – sendo apto a executar de forma competente apenas a rapsódia homérica, mas não a de poemas de Hesíodo ou Arquíloco – considerar que a diferença entre a poesia de cada um desses poetas do repertório helênico oral não seria constitutiva de atividades diferentes, mas se restringiria a uma questão de qualidade. Conforme o rapsodo, Hesíodo e Arquíloco teriam feito poemas “de maneira muito pior” do que Homero (*Íon* 531d). No interior dessas definições, a incapacidade de Íon para executar o que há de pior no campo de sua *tékhnē* seria prova cabal de que ele não seria dotado de qualquer *epistēmē*, pois – de acordo com a linha de raciocínio desenvolvida por Sócrates no diálogo – todo profissional deve saber tanto quando se fala bem sobre as coisas relativas à sua profissão, quanto quando se fala mal (tal como o matemático, com relação aos números, o médico, com relação à saúde, e o navegador, com relação à navegação).⁸⁶⁴

Após a “demonstração” de que a rapsódia não assentaria numa *epistēmē* (como é característico de toda *tékhnē*), Sócrates avança suas hipóteses para explicar por que motivo Íon – apesar dessa falta de base ao aprendizado e à execução de sua atividade – se mostra capaz de falar “desembaraçado [*euporô*]” sobre Homero. Eis o ponto fundamental desse diálogo no que diz respeito a uma teoria platônica sobre a origem da poesia, pois nesse ponto a argumentação desenvolve a famosa imagem da cadeia magnética (*Íon* 533d). Segundo o arranjo teórico sugerido por Sócrates, a Musa seria como uma pedra magnética, atraindo para si e magnetizando determinados poetas – tal como os anéis de ferro são atraídos pelo magnetismo –, os quais, estando imantados, atrairiam por sua vez os rapsodos. Esses rapsodos, ocupando a penúltima posição dessa cadeia magnética, imantariam com esse entusiasmo de terceiro grau os espectadores e auditores de sua *performance* poética. É de se observar que essa imagem postula uma origem divina da poesia, sugerindo que o entusiasmo divino seria o modo pelo qual o fenômeno poético viria a se manifestar entre os humanos – ao longo de uma cadeia magnética que partiria das Musas, passaria por determinados poetas “imantados” e, através de rapsodos igualmente “imantados” pela divindade, chegaria até o público.

Da perspectiva aqui adotada, é interessante notar dois pontos. Em primeiro lugar, Sócrates avança uma tipologia não exaustiva dos gêneros poéticos passíveis de se envolverem com esse “magnetismo”, “por concessão divina [*theíai moírai*]”, pois “cada um é capaz de

contenu de cette interprétation puisse se fonder sur des connaissances professionnelles il faut, selon Socrate, que ce résultat soit obtenu suivant une méthode rationnelle. » (VERDENIUS, 1943, p. 245).

⁸⁶⁴ Vale notar que esse mesmo argumento está presente em muitos outros diálogos platônicos que questionam o valor epistemológico do discurso poético: “*Plato’s systematic critique of poetry in dialogues up to and including the Republic transpires in terms of challenges to its technē status.*” (LEVIN, 2001, p. 6).

fazer bem apenas aquilo a que a Musa o instiga [*toûto mónon hoîós te hékastos poieîn kalôs eph' ho hē Moûsa autòn hōrmēsen*]: um, ditirambos [*ho mèn dithyrámbous*]; outro, encômios [*ho dè enkómia*]; outro, hiporquemas [*ho dè hyporkhémata*]; outro, poemas épicos [*ho d' épē*]; outro, iambos [*ho d' iámbous*]" (*Íon* 534c). Essa lista básica pode ser suplementada ainda por tipologias existentes em outras obras (como na *República* e nas *Leis*), oferecendo um panorama fundamental dos gêneros poéticos correntes na época de Platão e analisados por ele em seus diálogos.⁸⁶⁵ Em segundo lugar, convém observar a menção a “uma série muito numerosa de dançarinos, de mestres e submestres do coro [*hormathòs pámpolys exértētai khoreutôn te kai didaskálōn kai hypodidaskálōn*]” que ocuparia a mesma posição medial do rapsodo – ou seja, entre o poeta imantado pela Musa e o público – sugerindo que também os gêneros corais, dramáticos ou não, estariam compreendidos no interior desse mesmo arranjo teórico. Ademais, o fato de que o lugar do rapsodo possa ser ocupado pelo *didáskalos* (palavra que significa, tal como anteriormente sugerido, além de “mestre do coro” também “professor”) sugere o fundamento pedagógico da crítica de Platão subjacente à imagem aí esboçada por Sócrates.

Os desdobramentos da teoria relacionada a essa imagem são perturbadores para uma concepção helênica tradicional sobre a poesia e envolvem uma série de deslocamentos. Embora a imagem de uma origem divina da poesia talvez seja antiquíssima, ela já se revela em pleno vigor no proêmio da *Teogonia*, quando as Musas, após dirigirem a Hesíodo a célebre reprimenda à vileza dos pastores (em discurso direto, nos v. 26-8), colhem um ramo de loureiro e, concedendo-o ao aedo, inspiram-lhe um canto divino para que ele glorie o futuro e o passado.⁸⁶⁶ No início do relato desse episódio, Hesíodo afirmara que, certo dia, as Musas lhe “ensinaram a bela arte de cantar [*kalèn edídaxan aoidén*]” (*Th.* 22). Ora, as duas principais ações promotoras do canto, conforme tal trecho, são basilares para a compreensão arcaica da atividade poética: ensinar [*didáskein*] e inspirar [*empneîn*]. Algo da mesma ordem aparece no *corpus homericum* para se referir ao que fundamenta a forma como a atividade poética é aí entendida. Em *Od.* 8.488, por exemplo, Odisseu elogia Demódoco afirmando que a Musa, ou o próprio Apolo, teria lhe ensinado. A mesma ideia está presente no momento em

⁸⁶⁵ Para uma interessante discussão sobre a questão dos gêneros poéticos na obra de Platão, cf. CALAME, 1974, p. 116.

⁸⁶⁶ Em paráfrase. No original: “*poiménes ágrauloi, kák' elénkhea, gastéres oîon./ ídmen pseúdea pollà légein etýmoisín homoîa./ ídmen d', eût' ethélōmen, alēthéa gērýsasthai./ hōs éphasan koûrai megálou Diòs artiépeiai:/ kai moi skēptron édon dáphnēs erithēléos ózon/ drépsasai, thēētón: enépneusan dé moi audèn/ théspin, hína kleíoimi tá t' essómēna pró t' eónta.*” (Hes. *Th.* 26-32). Em tradução: ““Pastores brancos, vis vergonhas, ventres só,/ sabemos relatar muitas mentiras verossímeis e/ sabemos, se queremos, as Verdades entoar.?’ Assim falaram, filhas do alto Zeus, verídicas,/ e deram-me por cetra um ramo de frondoso louro,/ colhendo-o admirável, e inspiraram-me uma voz/ maravilhosa, a fim de que eu louvasse o que será e o que antes foi.”

que Fêmio faz sua apologia diante de Odisseu, afirmando ser autodidata [*autodíaktos*], tendo um ânimo no qual um deus faz brotar entrecos [*oímai*] (*Od.* 22.344-353). Nesse segundo caso, a natureza dupla do fundamento do canto (tal como expressa na *Teogonia*) revela-se em sua possível independência: Fêmio não é ensinado pela Musa – já que é autodidata e aprendeu sua técnica por si mesmo –, mas canta trechos inspirados pela divindade.⁸⁶⁷

Na concepção tradicional sobre a atividade poética, portanto, o ensinamento e a inspiração (compreendidos como processos distintos no desenvolvimento da arte de cantar) seriam igualmente importantes para o sucesso de uma dada *performance*. O aedo não seria alguém capaz de cantar somente devido à influência divina (tal como na imagem da cadeia magnética proposta por Sócrates no *Íon*), mas, além disso, teria que fundamentar seu canto também num aprendizado prévio. Ou seja, conforme a concepção arcaica do canto, ensinamento e inspiração são momentos pelos quais todo *performer* deve passar a fim de adquirir o domínio de sua arte.

No *Íon*, nada é afirmado acerca desse fundamento duplo do canto. Embora o diálogo não seja exaustivo no tratamento dispensado à atividade dos poetas – ou seja, daqueles que são imantados diretamente por uma das Musas –, é certo que o ensino está excluído da forma a partir da qual a poesia vem a ser realizada. Tomando Íon como paradigma dos rapsodos, Sócrates afirma: “Pois não é em virtude de técnica nem de ciência que tu dizes as coisas que dizes acerca de Homero, mas por concessão e possessão divinas [*theíai moirai kai katokōkhēi*]” (*Íon* 536c). Esse deslocamento operado na tradição acerca da atividade poética, tal como detectável na épica – já que, tanto em Homero quanto em Hesíodo, o canto potencialmente tem seu fundamento na inspiração e no ensino pela divindade –, deve ser compreendido como um refinado expediente do argumento platônico. (SILVA, 2017, p. 72-3).

Ao buscar a explicação para o fato de que Íon seja um excelente rapsodo de Homero, embora não seja capaz de executar os poemas de Hesíodo ou Arquíloco, Sócrates sugere que nenhum rapsodo seria efetivamente dotado de *tékhne* ou *epistémē* e para isso recorre à imagem da cadeia magnética. As implicações dessa teoria são responsáveis por relacionar a atividade poética à loucura divina, sugerindo, desse modo, que a imantação promovida pela divindade seria a única e verdadeira origem de toda a poesia. Não é de se ignorar que a redução da *performance* poética a um fenômeno alheio à racionalidade condena o *performer* a ser excluído de toda e qualquer atividade racional, tendo consequências para a concepção não apenas do poeta e da poesia, mas do próprio rapsodo.⁸⁶⁸ Assim sendo, quando Sócrates insiste na distinção entre a execução da atividade poética e a execução de algo que poderia ser

⁸⁶⁷ Para detalhes da interpretação dessa passagem, cf. BRANDÃO, 2015 [2005], p. 65-9.

⁸⁶⁸ Para mais detalhes, cf. VERDENIUS, 1943, p. 259-60;

compreendido como uma atividade crítica – distinção inexistente na abordagem proposta por Íon da mesma questão⁸⁶⁹ –, o filósofo busca reforçar as pretensas diferenças existentes na origem de cada uma dessas atividades. Com isso, ele tenta garantir a preeminência do filósofo no estabelecimento de critérios para a atividade crítica em contraposição à impossibilidade para tal demonstrada pelo poeta e pelo rapsodo – devido à loucura sob a qual exercem suas atividades.

Ao longo do *Íon*, evidencia-se uma construção gradual e cada vez mais clara de certa dicotomia a partir da qual a poesia é contraposta à filosofia, como se ambas fossem áreas essencialmente diversas da atividade humana. A imagem da cadeia magnética – um *mýthos* socrático, de preocupação teórica e fundamentação hipotética – presta-se justamente a postular a origem dessa contraposição e a incompatibilidade entre o discurso poético e o filosófico. Além disso, é de se constatar que a filosofia de Platão se define em grande medida com base no negativo daquilo a que se contrapõe, ou seja, assim como em outros diálogos a filosofia surge como aquilo que se contrapõe à sofística ou à retórica, no *Íon*, a atividade filosófica surge como aquilo que se contrapõe à rapsódia e, metonimicamente, à própria poesia.⁸⁷⁰

Não é o caso de se reunirem aqui os argumentos presentes no próprio diálogo que permitiriam uma reconsideração sobre a pretensa irracionalidade no desempenho da atividade rapsódica por Íon – e mesmo da atividade poética *tout court* –, pois isso já foi realizado anteriormente.⁸⁷¹ Convém agora apenas sugerir os resultados de uma “arqueologia da poesia” tal como esboçada por Sócrates no *Íon*, que, por meio da imagem da cadeia magnética, promove uma incompatibilidade fundacional entre o discurso poético e qualquer atividade da razão (COLLOBERT, 2011, p. 43).

Sugerindo que não haveria poesia digna desse nome sem que a divindade tivesse se manifestado na *performance*, Sócrates estabelece que a destituição do senso [*nóos*] por parte do *performer* (*Íon* 534b) seria condição *sine qua non* de seu sucesso. Esse critério definidor da verdadeira manifestação poética, contudo, funciona ao mesmo tempo como um dos modos

⁸⁶⁹ Seguindo aqui a sugestão de Weineck (1988, p. 36): “*Ion, then, presents the body of the Homeric writings on stage, gaudily decked out for the spectacle of the text which becomes, or coincides with, the spectacle of the rhapsode. The text disappears into the performance of the critic, and the epic becomes theater. The critical act cannot be distinguished from its object. Socrates, however, will insist on this distinction.*”

⁸⁷⁰ Essa semelhança entre as figuras do rapsodo e do sofista no arranjo discursivo delineado por Platão já fora sugerida pelos estudiosos da questão, como fica evidente nas seguintes passagens: « *En effet il y a une ressemblance caractéristique entre le rhapsode-interprète et le sophiste.* » (VERDENIUS, 1943, p. 261). “*The result of this exploration of the practice of Ion’s confraternity is, then, much the same as that which issues from Plato’s similar examination of the performances of the sophists.*” (LA DRIÈRE, 1951, p. 32). Cf. ainda: LEVIN, 2001, p. 80-1.

⁸⁷¹ Cf. WEINECK, 1998, p. 26-36; SILVA, 2015, p. 39-41; 2017a, p. 75.

de diferenciar fundamentalmente a atividade poética da verdadeira filosofia. Essa distinção entre poesia e filosofia começa a se delinear aqui no *Íon*, mas só atingirá suas formas mais maduras nas exposições propostas pela *República* e pelas *Leis*. Em todo caso, não seria exagerado compreender esse entendimento limitado (e limitador) acerca da manifestação poética como o surgimento de uma forma de filosofia parasitária da poesia. Diante da recusa de que a atividade poética dispusesse de uma *epistēmē* como fundamento de uma técnica humana, o campo da poesia se vê destituído de suas especificidades e reduzido a mero discurso cuja correção deve ser avaliada não a partir de si mesmo (ou de sua capacidade performativa para agir sobre o mundo), mas a partir de sua compatibilidade com a realidade.⁸⁷² Levando tudo isso em conta, o *Íon* revela-se um dos diálogos “arcaicos” de Platão, ou seja, um diálogo que, estando na origem de uma série de desdobramentos filosóficos, fundamenta o desenvolvimento posteriormente alcançado com obras de maior fôlego.

Outro diálogo que oferece pistas fundamentais para que se compreendam as teorias platônicas sobre a questão das origens da poesia é a *República* (ainda que a importante noção de uma *manía* poética divinamente imantada não seja aí desenvolvida).⁸⁷³ Ainda que essa ausência pudesse ser explicada a partir de diferentes perspectivas,⁸⁷⁴ com base no que ficou dito sobre a relação parasitária estabelecida pela filosofia platônica com uma concepção de poesia como produto de uma inspiração divina, essa estratégia poderia ser compreendida como uma tentativa por parte de Platão de evitar essa relação de parasitismo. Mais até do que isso, abandonar a questão da imantação divina na atividade poética seria uma das maneiras de propor a submissão da poesia a critérios estipulados pela filosofia, sem que tal proposta contrariasse as sensibilidades religiosas de alguns de seus contemporâneos. Apenas evitando a

⁸⁷² La Drière vê nessa redução um expediente comum a todo discurso que pretende impor às manifestações artísticas um papel epistemológico, como se a revelação da realidade e da verdade estivesse entre suas atribuições. Segundo o autor: “*Plato remains our greatest example of the constantly recurring fact that often those who begin by valuing art because of its assumed power of revealing reality and truth are forced to dismiss it in the end because upon examination they see that its capacity for such revelation is in fact so limited, and its value when judged by such a standard so disappointingly slight.*” (LA DRIÈRE, 1951, p. 34).

⁸⁷³ O diálogo platônico que aborda de forma mais detida a questão da *manía* – não apenas relacionada à poesia, por meio das Musas, mas também à atividade mântica, às iniciações e purificações, além daquela que é provocada por *Érōs* [Amor] – é o *Fedro*. As reflexões aí presentes, contudo, não abordam explicitamente a questão da origem da poesia ou dos gêneros dramáticos e não serão trabalhadas aqui.

⁸⁷⁴ Uma delas, por exemplo, seria aquela avançada por Griswold (1981, p. 150): “*Nowhere in the Republic does Socrates mention the poet’s claim to inspiration; indeed, that claim is pointedly omitted in the passages in which Socrates talks about the beginnings of the Iliad (392e2-393a5). Socrates implicitly denies the validity of that claim throughout the Republic. Given his conception of the divine as Idea, such a claim cannot be true, since the Ideas do not speak, let alone speak the things which Homer and Hesiod recount. I have already discussed Socrates’ purification of the poet’s views of the Gods; the purification surely excludes inspiration, especially inspiration that could produce the Iliad. However, Socrates does not explicitly analyze the claims to inspiration; hence his critique of poetry is not exhaustive.*”

associação tradicional entre o discurso poético e a fundamentação divina da palavra poética é que o virulento ataque contra a poesia na *República* poderia ser levado a sério mesmo por um contemporâneo afeito ao sentimento de piedade tradicional.

Delineada uma possível compreensão para esse primeiro ponto, convém referenciar a situação dramática da *República*, explicitando as linhas gerais desse diálogo, antes de analisar as passagens específicas onde fica sugerida a existência de uma teoria platônica sobre as origens da poesia e do drama. Apesar de sua aparência arquitetônica, com uma divisão em dez extensos livros, não é possível se falar da *República* como uma obra que proponha um sistema filosófico coerente, tal como acontece em obras de filosofia na modernidade.⁸⁷⁵ A coerência apresentada pelo diálogo é desenvolvida na medida em que segue um processo dialético de construção do argumento lógico, tomando por base certos pressupostos que se tornam claros à medida que a trama do diálogo se desenvolve.⁸⁷⁶ Cabe ao intérprete sempre considerar certos aspectos da situação dramática em que se dá o diálogo, a fim de interpretá-lo à luz de suas próprias exigências.⁸⁷⁷

As primeiras palavras da *República* – uma espécie de “proêmio” da obra – contêm informações fundamentais, ainda mais quando se considera a situação inicial de Sócrates nesse diálogo. Tendo descido ao Pireu, ele e Glauco teriam admirado um festival religioso em honra à deusa trácia Bêndis, ao fim do qual, encontrando-se com outro amigo, Polemarco, foram convidados por ele a irem à casa de seu velho pai, Céfalo, lugar em que eles principiaram uma discussão motivada pelas preocupações do velho anfitrião diante da iminência da própria morte (*Rep.* 1.327a-331d). De uma perspectiva poético-retórica, é possível afirmar que Platão herda muitos traços composicionais da poesia tradicional (*ring composition*, proêmio, alusividade e repetição, por exemplo), embora o mais interessante aqui seja sugerir de que modo o grande problema da *República* se desenvolve a partir dessa situação dramática inicial.⁸⁷⁸ O tema responsável por guiar diretamente toda a principal investigação sobre a qual se concentra o diálogo – investigação essa que se dá em torno da noção de justiça [*dikaiosýnē*], ou seja, da maneira mais correta de se conduzir em vida – é, paradoxalmente, a morte. Nesse sentido, é possível afirmar que a morte se converte para o filósofo no termo da própria vida e é justamente por isso que esse tema se faz tão presente ao

⁸⁷⁵ Cf. NUNES, 1976, p. 24.

⁸⁷⁶ Cf. JAEGER, 2013 [1933-47], p. 756.

⁸⁷⁷ Tal como sugere um estudioso da obra platônica: “Many scholars, perhaps most, now recognize that Plato’s philosophical message should be understood within the boundaries of each dialogue’s context – that the apparently non-theoretical details can in fact have a bearing on how we understand what is said.” (BACON, 2001, p. 343).

⁸⁷⁸ Para detalhes sobre aspectos poéticos do início da *República*, cf. O’CONNOR, 2007; SILVA, 2015, p. 49-50.

longo de toda a *República*, vindo a se inscrever inclusive em seu “epílogo” (no mito de Er).⁸⁷⁹ Ainda que as múltiplas visões escatológicas apresentadas ao longo da discussão não cheguem a formar uma totalidade coesa ou coerente (HALLIWELL, 2007, p. 460), é claro que a decisão de se tomar como ponto de partida da investigação a única certeza humana em vida se converte numa estratégia filosófica cuja fundamentação apresenta inegável consistência argumentativa. Assim sendo, o deslocamento do foco da discussão para uma consideração sobre a maneira mais correta de se portar em vida, o que por sua vez leva a reflexões acerca da justiça, não se reduz a mera divagação ou excursão, mas se revela uma interessante forma de abordagem das “questões finais”.

Na tentativa de se contrapor aos argumentos avançados por Glauco e Adimanto no início do livro II, Sócrates se vê obrigado a empreender uma nova abordagem sobre “a justiça [*dikaiosýnēs*] e o injusto [*adikías*]”, além de “suas respectivas vantagens [*perì tēs ōphelías*]” (*Rep.* 2.368b-c). Essa nova abordagem é possível com base na aplicação de um recurso comum à argumentação platônica, qual seja, o emprego da analogia. Ele sugere que, assim como é difícil ver letrinhas pequenas de longe, seria um verdadeiro achado [*hérmaion*] encontrar as mesmas letras traçadas em outro lugar, mas em tamanho maior e com mais espaçamento. Da mesma forma, se fosse possível falar da justiça não no âmbito limitado do indivíduo [*henòs andrós*], mas de uma perspectiva mais ampla – qual seja, a da *pólis* –, talvez aquilo que parecesse difícil de ser compreendido a princípio poderia ser mais claramente demonstrado (*Rep.* 2.368d).

Por meio dessas analogias – entre a leitura das letras pequenas e a leitura das letras em tamanho maior e com maior espaçamento, por um lado, e a investigação da justiça do indivíduo e a da cidade, por outro – inaugura-se um elemento que há de se revelar fundamental para a estruturação da *República*.⁸⁸⁰ A aparente dedução lógica tornada possível a partir dessa proposição afirmaria o seguinte: i) “a justiça é um atributo não só do indivíduo, mas também da cidade inteira”; ii) “a cidade é maior que o indivíduo”; iii) “talvez num quadro maior a justiça seja maior e mais fácil de se estudar” (*Rep.* 2.368e). Desse encadeamento dedutivo segue-se a proposição de Sócrates de se estudar o desenvolvimento paulatino das *póleis* desde o início [*ex arkhēs*] a fim de que se compreenda a questão da justiça.

⁸⁷⁹ Digno de nota é o “catálogo” composto por Halliwell (2007, p. 459), com as passagens que na *República* tratam sobre uma variedade de “*attitudes to the afterlife*”.

⁸⁸⁰ Para uma crítica do emprego dessa analogia (e de outras afins) para a estipulação do que se encontra em jogo na *República*, cf. SILVA, 2015, p. 52-60.

Abrindo esse argumento, o filósofo defende a opinião segundo a qual uma *pólis* nasce porque ninguém é autossuficiente [*autárkēs*], mas todos são carentes de muitas coisas [*pollôn òn endeés*] (*Rep.* 2.369b). Nesse sentido, as pessoas são dependentes umas das outras, pois cada uma é capaz de executar bem apenas determinadas funções, sendo essa a razão para que aceitem unir-se aos demais: ao reunir-se numa *pólis*, cada pessoa intercambia aquilo que faz por aquilo de que tem necessidade e acredita que esse expediente seja o melhor para si mesma [*hautôi ámeinon*] (*Rep.* 2.369c). É preciso chamar atenção para a pressuposição aqui – ainda em germe – de três princípios fundamentais para a argumentação a ser desenvolvida na *República*: o princípio de que a *pólis* se desenvolve conforme a necessidade [*khreía*] e que, devido à habilidade limitada e especializada de seus futuros cidadãos, a simplicidade é a forma mais efetiva de saciar suas necessidades (*Rep.* 2.369c-370a).

Depois de elencar quais seriam as necessidades mais básicas da vida humana – como alimentação, moradia e vestuário (*Rep.* 2.369d) –, Sócrates propõe um quadro bastante frugal do que seria a existência nessa *pólis*, que ele considera como “a verdadeira *pólis*”:⁸⁸¹

Primeiramente então consideremos de que modo viverão os que assim se organizam. É fazendo algo diverso de pão, vinho, vestuário e calçados? E, a fim de construir seus lares, trabalharão no verão principalmente nus e descalços, enquanto no inverno, suficientemente vestidos e calçados. Alimentar-se-ão preparando a farinha a partir da cevada e a farinha de trigo a partir do trigo, assando uma e amassando a outra. E, dispondo roscas de qualidade e pães sobre ramos ou folhas frescas, estarão reclinados sobre esteiras feitas de teixo e mirto, rejubilar-se-ão a si próprios e à sua prole, bebendo vinho, coroando-se e hineando os deuses, convivendo agradavelmente uns com os outros, sem fazer um excesso de filhos para evitar a pobreza e a guerra. (*Rep.* 2.372a-c).⁸⁸²

Aqui se dá a primeira menção a uma forma de poesia nessa *pólis*: por meio do verbo *hymnoûntes*, Sócrates indica que cantar hinos aos deuses constitui uma necessidade [*khreía*] fundamental da humanidade – tão fundamental quanto vestir-se, ter um lar e alimentar-se. Outro aspecto importante diz respeito à ocasião de *performance* desses hinos, pois eles são entoados em meio a oferendas de roscas e pães, enquanto as pessoas bebem vinhos, cingidas com coroas vegetais – conforme a tradição helênica –, num ambiente de júbilo e convivência agradável. Embora esses pontos não venham a ser desenvolvidos, cumpre notar uma sugestão básica aí presente: os hinos em honra aos deuses têm origem na própria necessidade humana. Não é fortuito que na dura censura proposta por Sócrates ao repertório poético helênico

⁸⁸¹ Para uma interpretação dessa expressão, com interessantes reflexões sobre a *República*, cf. VELOSO, 2003.

⁸⁸² Cf. Apêndice, p. 86.

tradicional, no livro X da *República* (606e-607a), dentre os únicos gêneros “salvos” esteja – além dos encômios aos homens de bem [*enkōmia toîs agathoîs*] – justamente os hinos aos deuses [*hýmnois theoîs*]. Tais manifestações poéticas não são tomadas nessa passagem como tipos miméticos de poesia – uma vez que constituiriam verdadeiras preces ou homenagens aos deuses –, mas nada impede que contivessem alguma forma de diegese (como se dá até mesmo nas formas mais simples de hinos helênicos supérstites do período arcaico) e fossem efetivamente encaradas como poesia.

A simplicidade da *pólis*, contudo, desenvolvida com o assentimento entusiasmado de Adimanto, é duramente criticada por Glauco: “Ao que parece, você está fazendo esses homens se banquetearem [*hestiōménous*] sem petisco nenhum [*áneu ópsou*].” (*Rep.* 2.372c). Observe-se que a requisição de Glauco por um grau maior de sofisticação – aqui na referência ao *ópson* (nome dado ao prato que se consome num banquete e que se faz acompanhar pelo pão e pelo vinho, sendo normalmente composto por carnes e temperos)⁸⁸³ – voltará a se repetir depois da réplica com que Sócrates elenca uma série de pratos vegetarianos compondo um estilo de vida pacífico e saudável. Glauco deplora suas palavras, sugerindo um sentido obsceno à proposição anterior de seu interlocutor (na medida em que iguala a *pólis* proposta por ele a uma cidade de porcas [*hyôn pólin*], em *Rep.* 2.372d),⁸⁸⁴ e afirma que, conforme o costume [*háper nomízetai*], os homens devem deitar-se sobre leitos [*epí te klinôn*] e comer em mesas [*apò trapezôn*], além de ter petiscos [*ópsa*] e sobremesas [*tragémata*] (2.372e).

Sócrates recusa-se a admitir que os excessos propostos por Glauco fizessem parte da verdadeira cidade [*alēthinē pólis*], mas admite que analisar uma cidade luxuosa [*tryphōsan pólin*] poderia revelar-se interessante para indicar de que maneira surgem a justiça e a injustiça.⁸⁸⁵ Assim sendo, Sócrates não chega a desenvolver nessa passagem os desdobramentos éticos indicados pela analogia entre o indivíduo e a *pólis* saudável [*hygiês*],

⁸⁸³ O *ópson* talvez pudesse ser definido como o “suplemento” (um algo a mais diferencial), no sentido derridiano. Para detalhes sobre o entendimento desse vocábulo, em Xenofonte e em Platão (a partir de uma análise bastante concentrada nessa passagem da *República*), cf. ROMERI, 2002, p. 148-170.

⁸⁸⁴ Vale a pena ter em mente a interessante análise proposta por O’Connor (2007, p. 84) às alusões sugeridas pelos comentários de Glauco na passagem: “When Glaucon protests that these people lead a meager existence, Socrates tweaks him by gushing over the simple pleasures of a diet of figs, chickpeas, beans, myrtle, and acorns (372c). This is intentionally provocative, in part because Socrates’ praise of such simple fare is so hyperbolic, and in part because these plants are standard comic slang for the sexual organs (e.g., see Aristophanes’ *Acharnians* 801–2). Glaucon is provoked to respond in kind (372d): “And if it were a city of pigs, Socrates, you were providing for, isn’t this just how you would feed them?” Glaucon makes it clear the pigs he has in mind are sows, since he uses the feminine form of the pronoun “them” (*autas*). To the Greeks, the pig was a figure of ignorance.”

⁸⁸⁵ A lógica dessa passagem é explicitada por Romeri (2002, p. 164) com as seguintes palavras: « *En faisant en sorte que le sítos ne soit plus suffisant à la vie de la cité, ce plus, cet ópson va, dans la perspective du Socrate de la République, faire basculer cette même cité de l’intégrité de sa vérité à la variété du luxe, de la santé à la maladie, et finalement de la paix à la guerre.* »

mas, ao contrário, os desenvolve a partir de considerações sobre a *pólis* inflamada [*phlegmaínousan*] (VELOSO, 2003, p. 80-1).⁸⁸⁶

A introdução de leitos e mesas proposta por Glauco à primeira *pólis* socrática conduz ao afluxo de uma infinidade de excessos adicionais: outros móveis [*tállá skeuē*], petiscos [*ópsa*], perfumes, incensos, cortesãs, guloseimas, e cada uma dessas coisas em grande variedade [*hékasta toútōn pantodapá*] (*Rep.* 2.373a). A consequência lógica disso é que muitos outros profissionais, “cuja presença nas cidades de modo algum se dá por causa do necessário” [*hà oukéti toû anankaíou héneká estin en taís pólesin*] (*Rep.* 2.373b),⁸⁸⁷ terão que se apresentar a ela: todos os caçadores, bem como os mimetizadores [*mimētai*]. Essa é a primeira ocorrência de uma palavra derivada do radical de *mímēsis* na *República* e seria interessante notar o que acompanha, como aposto, o substantivo plural *mimētai* a fim de compreendermos o que Platão relaciona a tal palavra:

[...] e os mimetizadores, muitos com relação às formas [*perì tà skhémata*] e cores [*khrómata*], muitos com relação à arte das Musas [*perì mousikén*], poetas [*poiētai*] e os seus assistentes [*hypēretai*], rapsodos [*rapsōidoi*], atores [*hypokritai*], coreutas [*khoreutai*], empresários de teatro [*ergoláboi*], fabricantes de variados móveis [*skeuōn te pantodapōn dēmiourgoi*], bem como, além de muitos outros, os relacionados à cosmética feminina [*perì tòn gynaikeíon kósmon*]. (*Rep.* 2.373b-c).⁸⁸⁸

O que fica sugerido por essa passagem é que a atividade dos mimetizadores estaria ligada às composições plástico-visuais, poéticas (tanto épicas e rapsódicas quanto dramáticas e corais), além de manufactureiras.⁸⁸⁹ Cumpre notar que, aos olhos de Sócrates, o luxo supérfluo representado metonimicamente pela introdução de leitos e mesas é que será o responsável por corromper a *pólis* – e, por consequência, a alma de cada um de seus cidadãos. Nesse sentido, a origem das formas miméticas de manifestação poética se dá no momento em que os homens, recusando-se a viver de acordo com a própria necessidade, passariam a

⁸⁸⁶ Sócrates só parece considerar que retoma seu fio argumentativo, interrompido nessa passagem por Glauco, quando afirma que eles vão aos poucos expurgando a *pólis* inflamada (3.399e), embora pudesse ser questionado de que modo evoluiria a verdadeira *pólis* de Sócrates, sem a introdução dos excessos, até o estágio de sofisticação que vem a alcançar na *República*. Na formulação de Veloso (2003, p. 83): “[P]odemos dizer que uma cidade purgada, ou seja, bem governada por guardiães e auxiliares, seja equivalente à cidade saudável? Não creio.”

⁸⁸⁷ Note-se, portanto, que a admissão dos excessos metonimicamente representados pelas camas e mesas de Glauco (e acompanhados por muitos outros) promove o rompimento com a ideia anteriormente proposta por Sócrates segundo a qual apenas a necessidade [*khreía*] construiria a cidade proposta por eles (*Rep.* 2.369c).

⁸⁸⁸ Cf. **Apêndice, p. 86.**

⁸⁸⁹ Veloso (2003, p. 82), de modo algo exagerado, entende que as atividades de guerra, caça e culinária também estariam entre as novas ocupações entendidas como miméticas nessa passagem. Contudo, apenas tomando o campo semântico de *mímēsis* num sentido muito lato seria possível defender algo assim.

valorizar formas de prazer responsáveis por perverter suas necessidades naturais: nessa chave de leitura devem ser compreendidos tanto os prazeres sexuais, quanto os estéticos (no sentido etimológico da palavra [*aisthētikós*], ou seja, com relação aos sentidos da percepção).

Outra consequência desse novo desenvolvimento da *pólis* é a previsão de que muitos bens serão requisitados por seus habitantes e a guerra entre os povos das mais diversas regiões se tornará inevitável (*Rep.* 2.373d-e). Com isso surge a necessidade de que uma nova classe guerreira seja pensada para se ocupar desses assuntos e muitas das reflexões fundamentais de Sócrates sobre a poesia na *República* serão delineadas no âmbito dessa discussão sobre a melhor *paideía* [educação] para que esses jovens guardas [*phýlakes*] possam cumprir bem sua função.

Embora muito pudesse ser desenvolvido acerca disso, nenhum outro trecho da *República* oferece novas pistas da concepção de Platão sobre as origens da poesia ou do drama.⁸⁹⁰ De uma perspectiva sincrônica, Sócrates esboça uma tipologia descritiva de certos gêneros de poesia helênica então vigentes – divididos tanto com relação às coisas que dizem [*há te lektéon*] quanto com relação à forma como as dizem [*hōs te lektéon*] (*Rep.* 3.392c) –, para avançar uma série de prescrições de caráter moral que teriam por objetivo censurar passagens e poemas julgados impróprios para a *paideía* dos jovens nessa *pólis*. Embora essas considerações sejam importantes para que se tenha uma ideia dos gêneros poéticos e de sua relação na época de Platão, a proposta tem caráter sincrônico e não traz novos elementos para uma compreensão do desenvolvimento gradual do gênero dramático de uma perspectiva diacrônica. Resumindo os detalhes de sua classificação formalista, é possível dizer que para o Sócrates da *República* (3.393b-394c) a poesia pode ser executada por meio de diegese simples [*haplê diégēsis*] (como nos ditirambos), através de mimese (como nos gêneros dramáticos da tragédia e da comédia) e por meio de uma mistura de ambas [*di'amphotérōn*] (como nas epopeias, nos hinos e nos encômios, dotados tanto de partes diegéticas quanto de partes miméticas). Não se trata de uma tipologia exaustiva dos gêneros poéticos helênicos, mas oferece um direcionamento geral acerca dos poemas que tinham mais repercussão na Atenas de Platão (no séc. IV). Suplementando essa tipologia com a lista que se encontra no *Íon* (534c), os seguintes gêneros poéticos são mencionados pelo filósofo: hinos, encômios, ditirambos, hiporquemas, iambos, epopeias, tragédias e comédias.

⁸⁹⁰ Para mais detalhes sobre as considerações de poética contidas na *República*, cf. JAEGER, 2013 [1933-47], p. 770-802; BELFIORE, 1984; GAUDREAULT, 1989; LEAR, 2011; MARUŠIĆ, 2011; ASSUNÇÃO (-*); (-**); SILVA, 2015, p. 61-79; p. 92-112.

A compreensão da forma de desenvolvimento diacrônico desses gêneros poéticos não volta a ser trabalhada por Platão na *República* e será necessário recorrer a outras partes de seu *corpus* a fim de que se avance algo mais contundente a esse respeito. Antes, contudo, convém sugerir que a proposta de Sócrates para explicar o surgimento “natural” (segundo a necessidade) da poesia dos hinos – em contraposição àquilo que afirma sobre o surgimento “artificial” (segundo o excesso) da poesia mimética – serve de fundamento ao renovado e contumaz ataque contra a *mímēsis* no livro X da *República*. Recorrendo a argumentos epistemológicos, ontológicos, biográficos e psicológicos, Sócrates promove a condenação derradeira de toda a poesia mimética tradicional (incluindo praticamente toda *performance* poética executada ao tempo de Platão, i.e., em meados do séc. IV).⁸⁹¹ Trata-se de um apelo desesperado não apenas aos *interlocutores* representados na *República*, mas sim a seus *leitores* (i.e., aos contemporâneos de Platão), para que resistam aos charmes – enganosos, esvaziados, inúteis e corruptores – das manifestações miméticas (não apenas em poesia, mas também nas *performances* de instrumentos musicais e mesmo na fruição de pinturas, por exemplo). Nesse sentido, é possível afirmar que “Platão se dirige a seus leitores fazendo uma exortação atual e de caráter eminentemente *prático*, mas do ponto de vista de uma *ética pessoal*” (SILVA, 2015, p. 109-10).⁸⁹²

Deve estar cada vez mais claro que toda proposta de uma teoria sobre as origens de um dado fenômeno – como a poesia, em sua forma “necessária” (com os hinos) e em sua forma “excessiva” (com a poesia mimética), na *República* – serve de fundamentação para uma série de atitudes práticas de louvor, aceitação, censura e exclusão. Ou seja, toda teoria fundamenta uma prática, por mais inconsciente que um teórico ou um agente possam ser (ou parecer) acerca disso. Para a sugestão de uma teoria platônica que explique de forma mais detida o surgimento dos gêneros dramáticos – trazendo como implicação uma atitude prática com relação a eles –, será necessário recorrer a outra de suas obras. Trata-se do diálogo que, segundo Stalley (1983, p. 1), constitui o mais longo, mais negligenciado e – ao que tudo indica – último a ter sido escrito pelo filósofo ateniense: as *Leis*.

Nessa longa obra – dividida em doze livros –, a situação dramática consiste numa caminhada pelo interior da ilha de Creta, até a caverna onde Zeus teria dado instruções a Minos, o lendário legislador cretense. Tomam parte nessa caminhada três anciãos: dois deles

⁸⁹¹ Para detalhes dessa complexa crítica, tal como esboçada no livro X da *República*, cf. TATE, 1928; TATE, 1932; JAEGER, 2013 [1933-47], p. 987-98; HAVELOCK, 1963, p. 234-53; GRISWOLD, 1981; BELFIORE, 1984; FERRARI, 1989, p. 124-39; NIGHTINGALE, 1995, p. 60-7; LEVIN, 2001, p. 150-67; HALLIWELL, 2011, p. 241-66; SILVA, 2015, p. 92-112.

⁸⁹² Para mais detalhes dessa interpretação, cf. SILVA, 2015, p. 109-12.

de origem dórica, Clíncias – de Creta – e Megilo – da Lacedemônia –, enquanto o terceiro tem origem ática, sendo chamado ao longo de todo o diálogo somente de “estrangeiro ateniense [xénos athēnaîos]”. Desde o início da discussão, o leitor compreende que esses três anciãos abordarão os mais diversos assuntos dignos da consideração de um legislador, ou seja, tudo aquilo que diz respeito ao comportamento humano e que pode ser contemplado por leis [nómoi].

O princípio básico orientador dos argumentos desenvolvidos ao longo das *Leis* fundamenta-se na dupla natureza dos *nómoi*: i) forçar coercitivamente determinados tipos de comportamento, por meio da imposição de punições aos infratores; ii) convencer os cidadãos acerca da necessidade de se conformar a tais comportamentos. Todo o projeto de uma *politeía* [constituição] – com suas inúmeras implicações práticas – baseia-se nisso, tendo por alicerce a ideia de que o *lógos* [razão] é o mais apto condutor da sociedade. Nesse sentido, cabe ao *lógos* dirigir as condutas humanas por meio de *nómoi* que sejam capazes de direcionar suas três “forças” internas naturais: o prazer [*hēdonē*], a dor [*lýpē*] e o desejo [*epithymía*] (Lg. 1.632a). Apenas desse modo é possível que se atinja a *aretē* [virtude] total e não apenas alguma de suas manifestações, como a coragem, por exemplo (Lg. 1.644a). Nesse sentido, um estudioso desse diálogo sugere o seguinte:

Esparta e Creta, ambas cidades dóricas, eram muito admiradas pela estabilidade de suas leis e sua disciplina militar, mas estavam distintamente atrasadas em filosofia e arte. Atenas, o lar da democracia, era muito menos estável, mas era conhecida pela inteligência e cultura de seus cidadãos. Mantendo essa configuração, ambos os dórios atribuem os sistemas legais de seus estados à autoria divina. O ateniense não nega isso – posto que certamente encara a legislação como um assunto sobrehumano –, mas com poucas páginas já ataca os pressupostos básicos dos sistemas cretense e espartano. Creta e Esparta eram famosas por sua ênfase no treinamento militar e pela prática segundo a qual os cidadãos do sexo masculino faziam suas refeições em refeitórios comuns, ao invés de em suas próprias casas. Ambas as práticas são dirigidas ao sucesso na guerra, mas a guerra é promovida em favor da paz e o ateniense mostra que os estados dóricos não têm instituições para assegurar o acordo interno do qual depende a verdadeira paz. (STALLEY, 1983, p. 4-5).

Conforme o desenvolvimento do diálogo, os meios para essa concórdia interna são a *paideía* (dividida entre *mousiké* e *gymnastiké*, não parecendo gratuito o jogo de palavras com o sentido musical de *nómoi*),⁸⁹³ além das demais relações sociais, como as festividades

⁸⁹³ Conforme Jaeger (2013 [1933-47], p. 1376): “O termo *nómos* tem em grego a dupla acepção de lei e de canção. Platão quer identificar totalmente ambas as acepções. As canções reconhecidas pelo seu sistema educativo devem ter o valor de leis, onde ninguém pode tocar [Lg. 7.799e-800a].”

públicas, o casamento, a política etc. Nesse sentido, caberá ao legislador – guiado por uma concepção de *areté* mais abrangente do que aquela que vige em Creta e em Esparta (isso para não mencionar a Pérsia e Atenas, que surgem como exemplos ainda mais negativos, a partir de *Lg.* 3.693e) – delinear as diretrizes para que certos comportamentos, no interior de determinadas *politeíai*, sejam capazes de assegurar o florescimento da vida em comunidade na *pólis*.⁸⁹⁴

No tocante a uma possível teoria sobre a origem da poesia nas *Leis*, vale destacar uma passagem em que o ateniense – tratando sobre questões relativas à *paideía* – faz um pronunciamento prenhe de implicações para a teoria de Platão a esse respeito. Ele afirma o seguinte:

Pois, com efeito, como essas formas de educação que nutrem o correto com relação a prazeres e dores são relaxadas pelas pessoas e arruinadas ao longo da vida, os deuses, apiedando-se da raça humana nascida para a miséria, ordenaram as dádivas das festividades em honra aos deuses como pausas para os labores deles e deram-lhes como companheiros as Musas, Apolo – líder das Musas – e Dioniso, a fim de que se corrijam seus modos nos festivais em companhia dos deuses. É preciso considerar, então, se o relato que hinea tais coisas atualmente é verdadeiro com relação à natureza ou o quê? Ele diz – como se costuma dizer – que todo jovem é incapaz de tranquilidade no corpo e na voz, mas que busca sempre mexer-se e emitir a voz, saltando e pulando, de modo que – com prazer – dança, brinca e emite todos os tipos de vozes. Mas, enquanto os outros animais não têm sentido das ordenações nos movimentos nem das desordens (o que tem o nome de ritmo e harmonia), dizemos que para nós os deuses – companheiros de coro – deram esses, além de terem dado a prazerosa percepção do ritmo e da harmonia, por meio da qual eles nos mexem e conduzem nossos coros, com canções e outras danças; além disso, chamaram de “coros” aqueles que lhes eram naturalmente “caros”.⁸⁹⁵ Primeiramente, aceitaremos isso então? Postularemos que a primeira educação é por meio das Musas e de Apolo ou o quê? (*Lg.* 2.653d).⁸⁹⁶

Nesse trecho, o ateniense faz uma série de apontamentos fundamentais para muito do que será desenvolvido ao longo do diálogo: em primeiro lugar, a poesia tem sua origem divina explicitada de forma evidente; em segundo, esse aspecto divino é responsável por

⁸⁹⁴ Nesse sentido, é interessante considerar o seguinte: “A dominant theme is the sovereignty of law. All inhabitants of the city will be subject to law in all their activities and the legal code will be almost unalterable. Even the activities of the more important magistracies will be strictly regulated – all will be subject to some kind of measures to ensure that they conduct themselves in accordance with law. Thus law in some ways takes the place of the philosopher kings who exercise sovereignty in the Republic. Since the ultimate purpose of law is, in Plato’s view, to make the citizens virtuous, law and education are so closely linked that at times they become almost indistinguishable. The entire life of the community is to be regulated so that the citizens develop the right kind of character. This is the purpose of the regulations that strictly control the educational arrangements, literary and artistic activities and the religious life of the city.” (STALLEY, 1983, p. 8).

⁸⁹⁵ Há um trocadilho intraduzível, sugerindo uma relação etimológica entre *chorós* [coro] e *khará* [graça].

⁸⁹⁶ Cf. **Apêndice, p. 80.**

fundamentar duas características naturais da humanidade, quais sejam, i) uma capacidade inata de compreender o ritmo [*rhythmós*] e a harmonia [*harmonía*]; ii) a aptidão de rejubilar com a percepção [*aísthēsis*] deles. Tal como sugere Prauscello (2013, p. 270), o prazer gerado pelos movimentos do corpo e da voz – como sói acontecer em apresentações de coros –, posto que envolve a percepção e o reconhecimento da ordem [*táxis*], não apela somente para a natureza humana irracional, mas representa o mais próximo que a humanidade pode chegar de uma espécie de convergência natural entre racionalidade e irracionalidade. Se há uma forma humana de expressão que poderia ser chamada de racionalidade “espontânea” – espontânea na medida em que é disparada a partir da própria *phýsis* [natureza] –, isso pode ser encontrado na fenomenologia das *performances* corais e em suas implicações em termos de uma fisiologia dos prazeres.⁸⁹⁷

A origem da *mousiké* e da *gymnastiké* justifica-se, portanto, pelo fato de que – como todos os animais – as crianças tendem naturalmente ao movimento e à gritaria constantes, embora – ao contrário dos outros animais – sejam dotadas de um sentido de ritmo e harmonia, o qual, combinado com o prazer que experimentam com esse mesmo sentido, pode ser usado para habituá-las à ordem.⁸⁹⁸ Que essa ordem deva ser imposta durante toda a vida dos cidadãos é algo que se evidencia com o comentário inicial do ateniense de que as formas de educação correta tendem a ser relaxadas pelos homens e arruinadas ao longo da vida (*Lg.* 2.653d). Contudo, para cada faixa etária um determinado tipo de ordenação coral deve ser definido, a fim de que diferentes tipos de prazer e hábitos sejam construídos em diferentes grupos etários: os jovens devem estar ligados aos coros das Musas (*Lg.* 2.664c); os adultos de até 30 anos devem executar os coros de Apolo (*Lg.* 2.664d); enquanto os mais velhos devem se dedicar aos coros de Dioniso (*Lg.* 2.665a-b). Embora a presença de Dioniso como deus responsável pelos coros mais autorizados e influentes no modelo de *paideía* esboçado nesse diálogo pudesse reforçar aquilo que ficou sugerido em capítulos anteriores – no tocante à influência político-social das formas de culto a esse deus entre os povos helênicos ao longo dos períodos arcaico e clássico –, cumpre não alongar demais a presente exposição nesse ponto especificamente. A questão fundamental é que Dioniso, o vinho e seus coros cumprem uma função imprescindível na concepção política e pedagógica esboçada por Platão nas *Leis*.

Antes de passar à análise mais detida do trecho que se apresenta como um desdobramento dessa primeira teoria sobre a origem divina da poesia – ao propor uma teoria

⁸⁹⁷ Cf. PRAUSCELLO, 2013, p. 270.

⁸⁹⁸ Cf. STALLEY, 1983, p. 125.

sobre o desenvolvimento do drama –, vale a pena ressaltar o seguinte aspecto prático sobre o emprego pedagógico de coros nesse diálogo:

[...] a principal função da poesia coral é habituar os jovens aos prazeres corretos, ou seja, aos prazeres permitidos pela lei e pelos mais velhos. A poesia do coro produz prazer porque satisfaz duas tendências naturais dos jovens, suas tendências para incessante movimento corporal e para contínua produção de sons vocais. Ela os habitua aos prazeres corretos porque o legislador e os membros do terceiro coro [i.e., os mais velhos] permitem que os poetas imitem apenas personagens boas e apresentem-nas vivendo a mais feliz e agradável vida. O hábito de prazeres corretos leva à virtude porque torna a pessoa assimilada [*homoioústhai*] ao caráter com que sente prazer ao estar em contato (Lg. 2.656b) e, ao cantar no coro, a pessoa imaginariamente entra em contato com os caracteres humanos de que as canções são imitações (Lg. 655d). (HATZISTAVROU, 2011, p. 356-6).

Trata-se de um mecanismo análogo ao que opera na *paideía* dos guardas [*phýlakes*] no livro III da *República* (395b-d)⁸⁹⁹ e constitui um aspecto fundamental do aporte de Platão à discussão pedagógica de seu tempo. Esse reconhecimento da importância formativa da *mousiké*, porém, se faz sempre acompanhar por uma série de ressalvas que visam a controlar e censurar a atividade dos responsáveis por ela: assim como Sócrates propunha uma série de limitações aos tipos de poesia que poderiam ser aceitas na *paideía* esboçada na *República* (a partir de 2.377c),⁹⁰⁰ da mesma forma um dispositivo legal de censura poética é sugerido nas *Leis* (2.656c; 4.719b).⁹⁰¹ Para além da suma importância que a *mousiké* tem na compreensão platônica da realização bem-sucedida de uma vida em comunidade na *pólis*, uma justificativa ulterior para o controle dessa atividade se deve à desconfiança com que os profissionais tradicionalmente encarregados dela são caracterizados nos diálogos de Platão.

Na bibliografia especializada, é lugar comum a constatação de que a principal acusação contra as pretensões pedagógicas da poesia no *Íon* se baseia em sua ausência de atividade racional durante uma *performance* poética bem-sucedida, i.e., enquanto está sob a posse da divindade. Já na *República*, a principal acusação volta-se contra a dimensão mimética de grande parte das manifestações poéticas, na medida em que esse aspecto seria responsável por caracterizá-las como superficiais, externas, enganosas e corruptoras.⁹⁰² Nas

⁸⁹⁹ Para um tratamento desse aspecto da discussão na *República*, cf. LEAR, 2011, p. 212-3; SILVA, 2015, p. 67-8.

⁹⁰⁰ Para mais detalhes, cf. JAEGER, 2013 [1933-47], p. 774-89; SILVA, 2015, p. 62-5.

⁹⁰¹ Alguns aspectos musicais terminantemente proibidos são, por exemplo, o canto de mulheres, de escravos, os ruídos de animais, o virtuosismo técnico e a mistura de estilos musicais (Lg. 2.669b-670b). Para as diretrizes pedagógicas dessa censura, cf. Lg. 2.660a; 7.802a-803c; 7.811c.

⁹⁰² Segundo a formulação de uma estudiosa do assunto: “From the *Ion* to the Republic Plato seems to move from the idea of the poet as a transmitter to that of an imitator who reproduces the superficial and external features of

Leis, a fim de demonstrar a profunda incapacidade do poeta, Platão faz com que o estrangeiro de Atenas reúna os argumentos tanto da possessão quanto da *mímēsis* em sua acusação. Ele afirma o seguinte:

Há um relato antigo, ó legislador, que é sempre contado por nós e atestado por todos os outros, segundo o qual o poeta, quando se senta na trípode da Musa, não está em seu juízo, mas parece uma fonte, que deixa correr livremente o fluxo de água, e, como sua arte consiste em *mímēsis*, ele está obrigado a se contradizer frequentemente, ao criar personagens traçadas contraditoriamente umas com relação às outras, sem saber dentre as coisas pronunciadas aquelas que são verdadeiras. (*Lg.* 4.719c-d).⁹⁰³

Tigerstedt (1970) dedicou um célebre artigo a fim de analisar a veracidade histórica do “*palaiòs mýthos* [antigo relato]” que é aludido no início dessa passagem e sugeriu de forma convincente que esse “ditado” não tem qualquer antecedente na tradição helênica, constituindo certamente uma invenção *ad hoc* de Platão com o intuito de se contrapor às pretensões pedagógicas e epistemológicas do poeta por meio da autoridade de uma tradição pretensamente antiga.⁹⁰⁴ Não é necessário, portanto, retornar a esse ponto.

Cumprido, contudo, observar outros aspectos dessa passagem. Em primeiro lugar, ela está em consonância com o que fora afirmado no início das *Leis* sobre a origem divina da poesia, na base do que seria uma tendência natural do ser humano. Se foram os deuses que ofereceram à humanidade sua capacidade para desenvolver de forma prazerosa o ritmo e a harmonia, nada mais coerente que a responsabilidade pela *performance* poética seja em última instância divina. O problema é que aqui – como no *Íon* – a teoria de uma poesia divinamente promovida é usada como meio para sugerir que o poeta possuído pela divindade não tem nenhum controle do que diz e, por isso mesmo, não é digno de gozar de autonomia para dizer o que julga necessário, nem para interpretar o que por acaso tenha dito. A ideia da poesia como *mímēsis* vem acentuar o grau de desconfiança não apenas contra o poeta, mas contra sua

reality. The two Platonic theories, mimēsis and possession, lead to a similar conclusion: the poet lacks knowledge, and his activity does not aim at truths. Poetry could be the product of possession; it could be mimēsis; but it is definitely an activity stemming from ignorance. Whichever view is adopted, the result is the same.” (COLLOBERT, 2011, p. 41).

⁹⁰³ Cf. **Apêndice, p. 83.**

⁹⁰⁴ Na conclusão desse estudo, o autor afirma: “*So far this inquiry has confirmed our initial doubts about the reality of Plato’s palaiòs mýthos. There seems to be no other proof of its existence save Plato’s words. To many, this suffices. Others may well hesitate to accept blindly Plato’s statement, the less so as we know that he often appeals to mysterious or nonexistent authorities in order better to introduce opinions of his own. The facts, as far as we know them, point to the conclusion that palaiòs mýthos in the Laws is no more historical and authentic than Diotima’s discourse in the Symposium or Er’s vision in the Republic. For reasons not to be discussed here, it suited Plato to invest his idea of poetic madness with the venerable authority of old wisdom. If we naively accept his statement as historical truth, we shall be forced to distort the texts and find evidence where none is to be found.*” (TIGERSTEDT, 1970, p. 177-8).

obra: uma vez que todo poema é apenas um *mímēma* [imitação] distanciado da realidade, sua importância pedagógica ou epistemológica não deve ser exagerada, de modo a mantê-lo como algo que lida apenas com as aparências (potencialmente enganosas) do mundo.⁹⁰⁵ Em que pese esse último argumento, a *mousikē* (principalmente em suas modalidades corais) desfrutava de uma importância fundamental para o bom funcionamento da vida em comunidade na *pólis* cuja legislação é discutida ao longo das *Leis* e nem mesmo a virulência do ataque platônico contra o poeta escamoteia esse ponto.

A ideia de unir a teoria da inspiração com a da *mímēsis* num único momento inclusive pode se justificar como uma tentativa por parte de Platão de manter as pretensões do poeta sob o mais estrito controle.⁹⁰⁶ Seu objetivo com isso seria justamente garantir a estabilidade da *paideía* por meio da continuidade de uma mesma *mousikē* tradicional ao longo dos anos. Convém, contudo, levar em consideração de que forma esse modelo de *paideía* – devotado a frequentes exercícios corais e coreográficos – vem a ser pervertido a ponto de provocar, ainda nos dizeres do estrangeiro ateniense, a ruína de toda a sociedade.⁹⁰⁷ Trata-se de um longo trecho, extremamente significativo para toda e qualquer análise das concepções de Platão sobre as origens dos gêneros dramáticos, e será citado aqui na íntegra a fim de que dê a ver uma série de aspectos fundamentais de sua proposta.

Ateniense: Ó amigos, nosso povo não era – sob as antigas leis [*nómoi*] – o senhor delas, mas de certo modo voluntariamente servia às próprias leis.

Megilo: Sobre que leis estás falando?

Ateniense: Sobre aquelas relativas à arte das Musas, primeiro, a fim de que descrevamos desde o começo [*ex arkhês*] o avanço excessivo do modo de vida livre. Pois, com efeito, era dividida a arte das Musas em vários gêneros e estilos: um tipo de canção era composto por preces aos deuses e eram chamadas pelo nome de “hinos”; em contraste com esta havia um outro tipo de canção – chamavam-no normalmente “*thrēnos*”; outro era o “peã”; e outro que era chamado “ditirambo”, creio que por causa do nascimento de Dioniso. Os “*nómoi*” eram chamados por esse nome, já que formavam outra canção, e foram depois chamados de “citaródicos”. Classificados esses e outros tipos, não era permitido misturar um tipo de canção com outro. A autoridade responsável por conhecê-los e, conhecendo-os, realizar seus juízos, penalizando os que não os respeitassem, não era a siringe nem os

⁹⁰⁵ Nessa mesma linha, Collobert (2011, p. 54) sugeriu o seguinte: “*To recapitulate, the examination of poetic ignorance at the core of the Platonic critique of poetry proceeds as follows: the frenzied poet is not aware of what he says just as the imitative poet is not aware of what he does. The theory of inspiration-possession focuses on the poet’s non-rationality and ignorance, and concludes that poetry is not a technê, understood as interpretation, whereas the theory of imitation has as its focus the consequences of the poet’s ignorance for his production. Each theory has its own angle of attack. The possession theory aims at the poet’s cognitive state, while the imitation theory targets the nature of poetry and its product. Plato challenges the conception of poetry as a true discourse, concluding that since poetic reality is a pale and misleading reflection of reality, and since it is a misleading reproduction of the Muses’ words, poetry is nothing but illusory words.*”

⁹⁰⁶ Cf. COLLOBERT, 2011, p. 58; GONZALEZ, 2011, p. 100.

⁹⁰⁷ Cf. JAEGER, 2013 [1933-47], p. 1353-4.

gritos desafinados da multidão, como atualmente, nem as batidas dos que aplaudem, mas, em vez disso, os responsáveis pela educação, escutando em silêncio até o fim, enquanto a disciplina do pau mantinha em ordem as crianças, seus preceptores e o resto da multidão. Assim, então, a maioria dos cidadãos ordenadamente aceitava ser comandada e não ousava julgar por meio da algazarra. Mas depois disso, com o passar do tempo, surgiram, como líderes da falta de lei não-musical, poetas que, embora fossem por natureza poéticos, eram ignorantes sobre o justo e o legal (no campo da Musa) e, baqueando e estando possuídos pelo prazer, misturaram *thrēnoi* com hinos, peãs com ditirambos, além de imitarem a aulódia com a citaródia e misturarem tudo com tudo. Por sua falta de juízo, involuntariamente testemunharam em falso contra a arte das Musas, como se ela não tivesse correção, mas devesse ser julgada pelo prazer de quem se rejubila, independentemente de ser bom ou ruim. Fazendo tais poemas, colocados em palavras tais, instalavam com eles uma falta de lei na arte das Musas e uma ousadia a ponto de se considerarem aptos a julgar. Daí então os teatros de silenciosos tornaram-se barulhentos, como se percebessem nas Musas o que era belo e o que não era, enquanto, ao invés de uma aristocracia, aí se iniciava um tipo miserável de teatocracia. Pois se uma democracia apenas na própria arte das Musas tivesse se dado, como algo relativo a homens livres, nada muito terrível teria acontecido. Agora, contudo, teve início para nós, a partir da arte das Musas, a imagem generalizada de uma sabedoria geral e uma falta de lei, enquanto seguia de perto a liberdade. Pois se tornaram destemidos os que se julgavam sabidos e a audácia gerou a sem-vergonhice; afinal, não respeitar a opinião de um homem melhor por causa da insolência não é nada mais do que uma miserável sem-vergonhice, promovida por um excesso de liberdade atrevida. (*Lg.* 3.700a-701b).⁹⁰⁸

O trecho é longo, mas ele explicita a mais completa teoria do *corpus* platônico sobre a origem dos gêneros dramáticos, além de promover uma série de importantes considerações de caráter poético, filosófico e sócio-cultural sobre o período de composição das *Leis*. A julgar por essa passagem, Platão compreenderia o desenvolvimento dos gêneros dramáticos a partir de um processo gradual de mistura dos gêneros poéticos antigos – dos quais ele cita, numa lista não exaustiva, o hino, o *thrēnos*, o peã, o ditirambo, o *nómos* citaródico e a aulódia (sendo esta última subentendida pelo desenrolar da discussão). Essa mistura teria tido como consequência não apenas o surgimento de novos gêneros poéticos (híbridos desprovidos de seu caráter tradicional), mas a ruína de todo o arranjo social, posto que o desrespeito aos limites de gênero teria levado a um desrespeito generalizado aos limites impostos a cada um no interior da hierarquia tradicional da sociedade. Da perspectiva platônica, o impacto social dessas mudanças na *mousiké* seria tão profundamente catastrófico porque afetaria a estabilidade da *paideía* empregada para educar os futuros cidadãos e acarretaria uma série de

⁹⁰⁸ Cf. Apêndice, p. 81.

enfrentamentos entre essa nova geração e as gerações mais antigas:⁹⁰⁹ esses enfrentamentos seriam devidos ao descompasso entre os tipos de prazeres e de comportamentos a que cada geração de cidadãos terá se tornado habituada.⁹¹⁰

Acerca da proposta de uma teoria platônica sobre a origem dos gêneros dramáticos, poderia ser objetado que, como a tipologia de gêneros poéticos “puros” (ou, simplesmente, “arcaicos”) esboçada pelo ateniense nessa passagem não é exaustiva, nada garante que ele não colocasse também a tragédia e a comédia como parte dela. Acontece, contudo, que em sua reflexão anterior sobre os tipos de *performance* poética a serem adotados numa *pólis* bem regulada (*Lg.* 2.664b-665b), a menção explícita era aos coros das Musas, de Apolo e de Dioniso, ou seja, aos coros que se exprimem majoritariamente *in propria persona* e, por isso mesmo, são capazes de levar à identificação entre os sujeitos e os objetos do canto, por um lado, e, por outro, entre cantores e seu público.⁹¹¹ A função pedagógica dos cantos é reforçada nessas *performances*, pois o objeto do canto coincide com o objeto que deve ser caro aos membros do coro responsáveis por cantá-lo (o que é reforçado ainda pelo contexto em que esse canto é executado, qual seja, algum tipo de festival em honra aos deuses). Nesse mesmo sentido, sua principal função social consiste em suscitar a identificação entre o público da *performance* e os membros do coro. Vale observar que todos os espécimes da tipologia de gêneros poéticos “puros” comportam a possibilidade de serem executados inteiramente *in propria persona*.⁹¹² Contrariamente, o coro dramático jamais poderia ser executado *in propria persona* – sob pena de negar aquilo que é uma das marcas mais características do gênero –, não sendo por isso apto a desempenhar corretamente as funções pedagógica e social dos outros coros “puros”, posto que instaura uma distância entre a representação, os membros do coro e o público da *performance*.⁹¹³

⁹⁰⁹ Essa é a principal razão apontada pelo ateniense para explicar a corrupção dos costumes na Pérsia e em Atenas, por exemplo (a partir de *Lg.* 3.694a). O mesmo ponto é explicitado dessa perspectiva política também em *Lg.* 7.798a-c.

⁹¹⁰ Stalley (1983, p. 127) não leva em conta esse aspecto pedagógico fundamental da *mousiké* quando comenta – sobre essa passagem das *Leis* – que: “*although music may have a peripheral role in changing people’s attitudes, it is natural to see changes of musical style as symptoms rather than as causes of changes in society.*” O próprio estudioso está ciente de que desconsidera, nesse comentário, as implicações teóricas da relação entre *mimēsis* e comportamento social, nas linhas do que se revela um aspecto incontornável da teoria platônica sobre a *mousiké*.

⁹¹¹ Cf. PRAUSCELLO, 2013, p. 260.

⁹¹² Embora nem todos sejam aconselháveis para cidadãos, como parece ser o caso dos *thrēnoi*, uma vez que se desaconselham as canções fúnebres [*epikēdeioi oīdaí*] (embora, caso necessário, elas pudessem ser executadas por coros estrangeiros, conforme *Lg.* 7.800e). Os cidadãos são positivamente instados a executar apenas formas corais de poesia (*Lg.* 2.666d).

⁹¹³ Conforme uma estudiosa: “*The tragic chorus can never reach the all-encompassing inclusiveness and authority of the choral lyric voice. [...] The adoption of a lyric modality of experiential mimesis allows them to re-enact endlessly their own self-likeness.*” (PRAUSCELLO, 2013, p. 261).

Um segundo ponto a ser levado em conta é que a tragédia e a comédia não são gêneros poéticos executáveis de forma puramente coral ou puramente solo. Uma marca distintiva dos gêneros dramáticos helênicos é justamente a mistura. Não é raro que, por exemplo, na tragédia, cantos trenódicos (i.e., relativos ao *thrēnos*) apareçam misturados a peãs e ditirambos, levando a uma amálgama de metros e estilos musicais que constitui o objeto mesmo daquilo que é recriminado pelo ateniense estrangeiro na passagem acima citada.⁹¹⁴

Finalmente, a escolha do nome aplicado ao resultado final dessa mistura indistinta entre os mais diversos gêneros poéticos é emblemática do que aí se encontra em jogo para Platão. O ateniense afirma que, em declarada contraposição à aristocracia em matéria de *mousiké*, essa promiscuidade de gêneros leva a uma teatrocracia [*theatrokratía*]. Se as implicações políticas dessa palavra são dadas a ver logo na sequência – ligando a ela o que seria característico de regimes democráticos radicais, como o de Atenas –, a escolha justamente do teatro como o elemento definidor dessa mistura corruptora da pureza dos costumes não é fortuita: para Platão, os gêneros dramáticos teatrais surgem da mistura dos demais gêneros poéticos e, por isso, são responsáveis por colocar em questão os limites e as hierarquias de um elemento definidor da *paideía*, qual seja, a própria *mousiké*. É certo que essa teorização tem em vista elaborar uma crítica contra as tendências inovadoras que a poesia de fins do séc. V e início do séc. IV seguia em Atenas e no mundo helênico em geral, tal como fica sugerido por um comentário anterior de Clínias (*Lg.* 2.660b),⁹¹⁵ mas ela reflete também a concepção que o próprio Platão tinha dos gêneros teatrais (ou, mais especificamente, dos dramáticos).

Essa interpretação poderia ser confirmada com a leitura de um trecho posterior, depois do diálogo já ter recebido um novo direcionamento devido à revelação de que Clínias, junto a outros nove cretenses, recebera a incumbência de formular as leis para a *politeía* de uma nova colônia de Cnossos, chamada Magnésia (*Lg.* 3.702b-d).⁹¹⁶ Analisando a questão musical nessa futura colônia, os três interlocutores fazem uma série de considerações sobre a forma como as celebrações contemporâneas deles, entre os demais povos helênicos, são responsáveis por conspurcar os sacrifícios e oferendas aos deuses, entoando todo tipo de blasfêmia [*pâsan blasphēmían*] e arruinando desse modo a alma dos presentes apenas com o intuito de receber nessas competições poéticas a palma da vitória [*tà nikētéria*] (*Lg.* 7.800b-e).

⁹¹⁴ Cf. PRAUSCELLO, 2013, p. 275-6.

⁹¹⁵ Essa é a interpretação defendida por Jaeger (2013 [1933-47], p. 1353).

⁹¹⁶ Essa legislação é chamada de “a segunda com relação à melhor [*deutérōs ... prōs tò béltiston*]”, em *Lg.* 5.739a-e. Segundo Meyer (2011, p. 394, n. 19), isso seria indubitavelmente em referência àquela que já havia sido proposta na *República*.

Como nessa passagem o objeto da reprimenda é composto por coros, obviamente o que se encontra em questão são os coros realizados durante festivais como as Dionísias urbanas, por exemplo, principalmente em suas modalidades trágicas.

É curioso notar que as comédias recebem direito de cidadania em Magnésia, pois a representação de corpos feios e ideias feias [*tôn aiskhrôn sōmátōn kai dianoēmátōn*], de homens envolvidos em ridícula comicidade [*kai tōn epì tà toú gélōtos kōmōidēmata tetramménōn*], em discurso, canção, dança e nas imitações cômicas feitas por todos eles [*katà léxin te kai ōidēn kai katà ōrkhēsīn kai katà tà toutōn pántōn mimēmata kekōmōidēména*], tem a função de ensinar contrastivamente o que são as coisas sérias (Lg. 7.816d-e). Ainda assim, essas *performances* deverão ser executadas por escravos ou estrangeiros contratados, nunca pelos próprios cidadãos, sendo obrigatório que contenham sempre novidades, a fim de que nenhuma pessoa livre seja capaz de habituar-se a algo cômico ou de levá-lo a sério.⁹¹⁷

Mas e no tocante à representação de tragédias?

Com relação aos poetas “sérios”, como se diz dos poetas de tragédia, suponhamos que alguns deles, aproximando-se de nós, perguntassem algo assim: “Ó estrangeiros, frequentaremos a vossa cidade e região ou não? Traremos nossa poesia e competiremos ou como vos parece que essas coisas devam ser executadas?” – O que então responderíamos de modo correto, com relação a isso, para esses divinos homens? Pois a mim parece o seguinte: “Ó excelentes estrangeiros, nós próprios somos de plena capacidade poetas da mais bela e melhor tragédia! Pelo menos toda a nossa constituição é composta como imitação do mais belo e melhor modo de vida, o que dizemos constituir essencialmente a mais verdadeira tragédia. Então, poetas como vós somos nós, também poetas com relação às mesmas coisas, rivais na técnica e competidores na atuação do mais belo drama, o qual temos esperança de que apenas a verdadeira lei seja naturalmente capaz de concluir. Não imagineis, portanto, que nós facilmente vos permitiremos montar vossas cenas na ágora e conduzir vossos atores de belas vozes mais altas do que as nossas, confiando-vos a palavra pública dirigida a crianças, mulheres e toda a multidão; a vós que não dizeis as mesmas coisas que nós sobre as instituições, mas que o mais das vezes dizeis justamente o contrário. Pois, com efeito, estaríamos completamente loucos, nós e toda a *pólis*, caso vos fosse permitido executar as coisas que atualmente são ditas, antes que os governantes julgassem se vossos poemas são adequados e sumamente dignos de serem pronunciados ou não. Então, agora, ó jovens filhos das Musas moles, exponham aos governantes vossas canções ao lado das nossas e, se elas parecerem ter sido ditas como as nossas, ou de forma mais bela, concederemos um coro para vós; caso contrário, ó amigos, jamais poderemos fazê-lo.” (Lg. 7.817a-d).⁹¹⁸

⁹¹⁷ Cf. PRAUSCELLO, 2013, p. 277; SOMMERSTEIN, 2016, p. 40.

⁹¹⁸ Cf. Apêndice, p. 84.

A resposta dirigida a poetas trágicos que venham consultar os legisladores sobre a possibilidade de receber apoio público para realizar suas *performances* traz elementos de muitas das discussões precedentes – constituindo, em si mesma, um expediente retórico já adotado na *República* (3.398a-b; 10.607e-608a) –, embora se revele uma afirmação absolutamente única no *corpus* platônico. Essa equiparação do trabalho do legislador e – considerando a inflexão legislativa eminentemente prática que a filosofia de Platão ganha nesse diálogo – também do trabalho do filósofo com relação àquilo que é próprio do tragediógrafo pode parecer surpreendente, ainda mais quando se considera a avaliação negativa a que as tragédias já haviam sido submetidas. Os comentadores lidam de diferentes maneiras com a dificuldade instaurada pelo fato de que Platão pudesse conceber o ofício de legislador e filósofo como algo afim à composição de tragédias e, antes de propor uma interpretação própria desse trecho, convém remeter a algumas de suas propostas para resolver a aparente aporia.

Werner Jaeger (2013, [1933-47], p. 1382) interpreta essa passagem numa chave irônica e acredita que só assim Platão poderia avançar algo dessa natureza.⁹¹⁹ Por outro lado, Suzanne Sauvé Meyer (2011, p. 389), sugerindo que não haveria nada de “trágico” no conteúdo da legislação delineada nas *Leis*, acredita que essa equiparação constitua uma espécie de metáfora: os legisladores trabalham na *mímēsis* do melhor e mais belo modo de vida, tal como o vulgo acredita que façam também os tragediógrafos. Num artigo inteiramente dedicado a esse trecho, André Laks (2010) propõe uma interpretação literal do que seria “a mais verdadeira tragédia [*tragōidían tēn alēthestátēn*]” e sugere que Platão delinearía nesse ponto a única maneira de se compor uma verdadeira tragédia, i.e., uma *performance* de poesia mimética digna de ser executada numa *pólis* bem legislada.⁹²⁰

A interpretação literal de Laks é muito pouco plausível. Platão tradicionalmente vale-se do paradoxo para promover uma série de deslocamentos semânticos a partir daquilo que seria “o mais verdadeiramente” algo: para isso, usando como critério uma noção de *alētheia* [verdade] radicalmente paradoxal (na medida em que contraria a *dóxa* [opinião]), o filósofo

⁹¹⁹ Nas palavras do estudioso: “A seriedade platônica facilmente se transforma em ironia e é assim que ele apresenta aos poetas – a quem acusa de imitar modelos e temas maus nas suas melodias para dança e nas suas canções – a sua própria obra, as *Leis*, como a mais bela de todas as tragédias, pois nela se imita o que há de mais belo e de melhor na vida [*Lg.* 817a-b].” (JAEGER, 2013 [1933-47], p. 1382).

⁹²⁰ Donde o autor falar de diferentes concepções (“otimista” e “pessimista”) de tragédia. Na conclusão de seu artigo, ele afirma o seguinte: “*One cannot fail to be struck by the fact that while the interpretation of the ‘best tragedy’ in terms of the sequence crime–punishment allows us to attribute to Plato an ‘optimistic’ conception of tragedy (anticipating that of Schelling), the interpretation based on the law merely as issuing orders suggests a more ‘pessimistic’ one (akin to Goethe’s model of irreconcilable conflict). As I have suggested, I do not think that we should choose between the two opposite readings. Indeed, the force of the passage lies in its very ambivalence.*” (LAKS, 2010, p. 231).

afirma que o poeta não é o verdadeiro poeta, posto que apenas o deus o seria (*Rep.* 10.597d),⁹²¹ ou que a *trophē* [criação] não é a verdadeira *trophē*, já que apenas a *paideía* delineada na *República* o seria (*Rep.* 10.607e-608b).⁹²² Da mesma forma, fala da verdadeira *politeía* [constituição] como aquela em que os juízos são praticados *ad hoc* pelo bom monarca (*Plt.* 297a-c), ou da verdadeira retórica [*rhētorikē*] como aquela que conhece a natureza da alma e do todo (*Phdr.* 269d-270d). Todas essas definições “verdadeiras” são paradoxais da perspectiva tradicional, pois em todas elas Platão promove um deslocamento semântico a fim de torná-las apropriadas (e apropriáveis) para o desenvolvimento da “verdade” (tal como concebida pelo próprio Platão).⁹²³ Ao falar de algo como “a mais verdadeira tragédia” nas *Leis*, seu propósito não é outro senão desqualificar as tragédias efetivamente apresentadas em concursos poéticos: à luz de sua concepção do que seria a “*mímēsis* do mais belo e melhor modo de vida”, as obras dos tragediógrafos não estariam à altura de receber o nome de “verdadeiras tragédias”. Portanto, não se trata da prescrição de um modelo de tragédia platônica aceitável, pois em bases formais a tragédia já fora recusada (*Lg.* 3.700 a-c) e, em termos poéticos, a estipulação do tipo de *performance* coral a ser praticado é de base lírica, não dramática.⁹²⁴

Também não se trata de mera ironia, como acima sugeria Jaeger. Uma leitura dessa passagem em chave irônica retira toda a importância que é sub-repticiamente conferida ao espetáculo trágico, além de escamotear o desejo do legislador de se apropriar de seu poder. Tal como sugerido por Wilson (2000, p. 2), a mera expulsão ou a mera rejeição do tragediógrafo não é o bastante para Platão, pois é preciso apropriar-se e redefinir tanto a ideia quanto a função da tragédia, a fim de que o papel do legislador possa ser realizado a contento. Não é um acaso, portanto, que a definição de tragédia oferecida nesse trecho seja tão limitada quanto “*mímēsis* do mais belo e melhor modo de vida”, remetendo, sem dúvida, a um aspecto fundamental da definição de tragédia, que, contraposta à comédia, surge como a parte séria de uma *mímēsis* dramática, mas que, ao excluir qualquer consideração sobre estrutura do enredo [*mýthos*], elocução [*léxis*], espetáculo [*ópsis*] e melopeia [*melopoiía*], torna possível

⁹²¹ Cf. SILVA, 2015, p. 99-100.

⁹²² Cf. SILVA, 2015, p. 109-10.

⁹²³ Essas questões foram elaboradas no trabalho intitulado “A ordem do discurso na Atenas Clássica”, apresentado no XV Congresso Internacional da ABRALIC, no dia 08 de agosto de 2017 no Rio de Janeiro, e publicado nos anais eletrônicos do evento (SILVA, 2017b). Para uma compreensão análoga – embora sob uma visada “positiva” – desse emprego do adjetivo *alēthinós* em Platão, cf. VELOSO, 2003, p. 74.

⁹²⁴ Tal como propõe uma estudiosa, na conclusão de seu texto dedicado a essas questões: “*Plato’s Magnesia will indeed perform and enact ‘the best and most beautiful tragedy’, but Magnesia’s drama will find in lyric, non-dramatic patterns of chorality and their mediating role between performers and audience its truest way of expression.*” (PRAUSCELLO, 2013, p. 277).

compreender o trabalho do tragediógrafo como algo semelhante ao do legislador.⁹²⁵ Trata-se de mais um deslocamento semântico executado por Platão – uma espécie de metáfora, como acima sugeria Meyer (2011, p. 389) – a fim de tornar a ideia de tragédia apropriada (e apropriável) para o desenvolvimento da “verdade” nas *Leis*.

O único critério para o trágico que o ateniense invoca, “imitação da melhor vida”, deliberadamente suprime os elementos “estéticos” da composição trágica – a beleza da linguagem, metro e melodia, que contribuem com a maior parte de seu poder estético e apelo público, sendo a base a partir da qual outros tipos de discurso poderiam ser classificados como “trágicos”. Como visto, ele suprime o caráter “dramático” da tragédia e o nivela simplesmente com sua mensagem básica – um relato da melhor vida. Mas com tal concepção de trágico, qualquer tratado ético contaria como tragédia! (MEYER, 2011, p. 399).

O movimento iniciado com a teoria sobre a origem dos gêneros dramáticos a partir de um rompimento com os limites tradicionais existentes entre os outros gêneros poéticos – enquanto, na base desse argumento, o elemento definidor dos *nómoi* [leis] é justamente o respeito aos limites de uma hierarquia natural estrita⁹²⁶ – culmina na apropriação por parte do legislador-filósofo daquilo que seria incumbência do tragediógrafo. Nesse sentido, todos os princípios e teorias fundamentais delineados ao longo das *Leis* concorrem para levar à compreensão de que a poesia de modo geral – e, *a fortiori*, a poesia dramática – deve ser controlada de perto pelos detentores do poder a fim de que seu potencial seja contido e direcionado em prol de interesses bem específicos.

Nesse sentido, as diferentes teorias sobre a origem da poesia delineadas por Platão, desde sua primeira formulação no *Íon*, passando pela proposta da *República*, até chegar à formulação suprema que é avançada nas *Leis*, sugerem que o filósofo compreendia a origem [arkhê] das coisas como um aspecto determinante de seu poder [arkhê]. Tal como notado por Hannah Arendt (1998 [1958], p. 224-5), essa intuição – linguisticamente predeterminada pela

⁹²⁵ Esses pontos são bem trabalhados por Meyer (2011, p. 392-3): “In any case, the Athenian is quite explicit in our passage about his reason for calling the joint legislative undertaking a tragedy: the constitution (politeia) they are constructing is ‘an imitation of the finest and best life’, which in his opinion makes it the ‘truest tragedy’ (L. VII, 817b3-5). The salient feature of tragedy on this view is neither its plot structure nor the attitudes expressed in its most famous exemplars but its subject matter: a depiction of the best life. This criterion of the tragic reflects the standard demarcation at the time between comedy and tragedy: within the broader genus of choral drama, tragedy is the genre that depicts good and worthy people, while comedy represents low life. Thus epic shares with tragedy the feature of representing good and noble types – hence Socrates’ classification of Homer as a tragedian in Republic X on the grounds that he depicts heroes (Rep. X, 605c10-d1), and the Athenian’s distinction between comic and tragic dance on the grounds that the former imitates the movements of ‘inferior’ people (L. VII, 814e4; cf. 816d3-6).”

⁹²⁶ Essa hierarquia consiste no direito de governar [árkhein] que os pais exercem sobre os filhos, os nobres sobre os ignóbeis, os mais velhos sobre os mais jovens, os homens livres sobre os escravos e os mais fortes sobre os mais fracos (Lg. 3.690a-b). Tal é o comando natural da lei [katà phýsin dè tèn toû nóμου ... arkhên] (Lg. 3.690c).

língua grega – de que a origem e o poder estão intimamente relacionados é algo que atravessa o pensamento platônico e o leva a basear toda legitimação de poder com argumentos atinentes à origem de um dado fenômeno. Em sentido inverso, toda teoria sobre a origem de um dado fenômeno fundamenta uma concepção específica de poder relacionado a ele e Platão desenvolve essa noção em vários momentos decisivos dos diálogos aqui interpretados:

Pois, como se diz, o começo [*arkhē*] é a metade de todo o trabalho e todos nós elogiamos o que quer que comece bem; mas isso, conforme me parece, é mais até do que a metade e ninguém jamais elogiou o bastante algo que tenha começado de fato bem. (*Lg.* 6.753e-754a).⁹²⁷

No caso de toda criatura – planta ou animal, doméstica, selvagem ou humana – é o primeiro crescimento [*prōtē blástē*], caso seja bom, que é o mais importante para conduzir seu desenvolvimento ao cumprimento [*télos*] da virtude de sua própria natureza. (*Lg.* 6.765e).⁹²⁸

O início [*arkhē*], como um deus sediado entre as pessoas, salva todas as coisas, desde que receba a honra que lhe é devida da parte de todos os que por ventura vierem lhe consultar. (*Lg.* 6.775e).⁹²⁹

Acaso não sabeis que o início [*arkhē*], em todo trabalho, é o mais importante, ainda mais para o caso de um ser jovem e delicado? Pois é principalmente nesse momento que se forma e lhe é impresso o tipo com o qual se lhe queira marcar. (*Rep.* 2.377a-b).⁹³⁰

Então sabes que o espectador é o último [*éskhatos*] dos anéis, dentre os que eu mencionava, que recebem o poder [*dýnamis*] uns dos outros pela pedra de Hércules? O do meio és tu, rapsodo e ator; o primeiro [*prōtos*] é o próprio poeta; mas o deus, por meio de todos os anéis, arrasta a alma para onde quiser, fazendo o poder [*dýnamis*] de uns depender dos outros. (*Íon* 535e-536a).⁹³¹

No caso específico de suas teorias sobre a origem da poesia e do drama, Platão desenvolve uma argumentação que justifica a desconfiança de sua filosofia perante os poetas (especialmente os mais miméticos deles, i.e., os dramáticos). Essas teorias fundamentam a

⁹²⁷ No original: “*arkhē gār légetai mèn hēmisy pantòs en taís paroimíais érgou, kai tó ge kalòs árxasthai pántes enkōmiázomen hekástote: tò d’ éstin te, hōs emoì pháinetai, pléon ē tò hēmisy, kai oudeis autò kalòs genómenon enkekōmiáken hikanòs.*” (*Lg.* 6.753e-754a).

⁹²⁸ No original: “*pantòs gār dē phytoù hē prōtē blástē kalòs hormētheísa, pròs aretèn tēs hautoù phýseōs kyriōtátē télos epitheínai tò prósfhoron, tòn te allōn phytòn kai tòn zōiōn hēmérōn kai agríōn kai anthrōpōn.*” (*Lg.* 6.765e).

⁹²⁹ No original: “*arkhē gār kai theòs en anthrōpois hidryménē sóizei pánta, timēs eàn tēs prosēkousēs autēi par’ hekástou tòn khroménōn lankhánēi.*” (*Lg.* 6.775e).

⁹³⁰ No original: “*oukōun oísth’ hóti arkhē pantòs érgou mégiston, allòs te dē kai néoi kai hapalói hotioioun? málista gār dē tóte pláttetai, kai endýetai týpos hōn án tis boulētai ensēménasthai hekástōi.*” (*Rep.* 377a-b).

⁹³¹ No original: “*oísth’ oún hóti hoútós estin ho theatēs tòn daktyliōn ho éskhatos, hōn egō élegon hypò tēs Hērakleiōtidós líthou ap’ allēlōn tēn dýnamin lambánein? ho dē mésos sy ho rhapsōidòs kai hypokritēs, ho dē prōtos autòs ho poiētēs: ho dē theòs dià pántōn toútōn hélkei tēn psikhēn hópoi àn boulētai tòn anthrōpōn, anakremannūs ex allēlōn tēn dýnamin.*” (*Íon* 535e-536a).

ideia de que o poder de controle e censura sobre as obras poéticas deva ser exclusividade da filosofia – e de figuras autorizadas a representá-la, como é o caso do filósofo, no *Íon*, do rei-filósofo, na *República*, e do legislador, nas *Leis* –, constituindo não apenas um direito a ser exercido em detrimento dos poetas, mas também um autêntico dever de proteção da “verdade” contra os riscos implicados por uma *performance* pública enlouquecida (posto que inspirada), além de superficial, externa, enganosa e corruptora (posto que mimética).

6.2. Teoria das origens da poesia e do drama em Aristóteles

Aristóteles produz seus tratados filosóficos em diálogo e diferença com relação a muito daquilo que seu mestre, Platão, havia desenvolvido em sua vida e obra. Essa posição ambivalente deve ser sempre levada em conta por quem queira compreender as proposições aristotélicas, na medida em que elas se inserem numa relação dialógica e diferencial complexa: a fim de que suas considerações sejam analisadas de maneira fecunda pelo intérprete, é preciso ter uma consciência aguda desse aspecto relacional.⁹³²

Nesse sentido, um primeiro ponto a ser observado é que a obra supérstite de Aristóteles – ao contrário da de Platão – emprega de modo praticamente exclusivo o gênero tratadístico e abandona a composição de diálogos. Por mais que isso possa se dever aos acasos da transmissão das obras,⁹³³ ao que tudo indica, o Estagirita teria composto apenas alguns diálogos em sua juventude (como o *Perì poiētôn* [*Sobre os poetas*], por exemplo),⁹³⁴ embora essas obras tenham se perdido e existam apenas em fragmentos. Além disso, não é de se ignorar que as obras consideradas tardias de Platão – como o *Timeu* e as *Leis* – já apresentavam uma série de características mais próprias do que viria a ser o tratado filosófico ao modo aristotélico do que dos diálogos socráticos: longas exposições de temas específicos; abordagens sistemáticas desses temas; certa impessoalidade em sua apresentação; etc. Em que pesem essas aproximações entre a obra do final da vida de Platão e as primeiras obras (perdidas) de Aristóteles, é de se destacar que as diferenças no meio empregado para abordar suas questões filosóficas acarretam mudanças consideráveis no modo de apresentação e tratamento das mesmas. Como se há de sugerir ainda, essas diferenças são refletidas também

⁹³² Esse ponto é defendido por Lucas (1968a, p. xvi-xxii), Long (1985, p. 527-8), Nussbaum (2001 [1986], p. 381), Halliwell (1987a, p. 1; 1989, p. 150), Revermann (2016, p. 22), entre outros.

⁹³³ Para reflexões sobre o estilo de escrita aristotélico, cf. NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 391-4.

⁹³⁴ Para detalhes do mesmo, cf. HALLIWELL, 1989, p. 149-51.

na relação estabelecida entre o discurso filosófico, tal como proposto por Aristóteles, e outros gêneros do discurso vigentes em Atenas e no mundo helênico, como a poesia e a retórica.

Aristóteles devota uma obra inteiramente à arte poética – ainda que ela pareça ser composta por uma série de notas pouco sistemáticas, tomadas para a realização de um curso sobre o tema⁹³⁵ – e, em sua parte inicial, desenvolve tanto uma teoria sobre a origem da poesia quanto uma teoria sobre a origem do drama. Infelizmente, ainda não é possível precisar a data de composição da *Poética* – a fim de se estipular com que obras e acontecimentos históricos ela poderia estar mais em consonância –, sendo necessário imaginar um ou mais momentos entre 367, ano da chegada de Aristóteles a Atenas, e 322, ano de sua morte.⁹³⁶ Em todo caso, é possível estabelecer uma série de ecos internos à obra do próprio filósofo, além de remissões diretas ou indiretas a outras obras do período.

Tal como sugerido pelo estudo de Depew (2007, p. 132), a *Poética* desenvolve-se segundo um modo analítico de tratamento do fenômeno poético, oferecendo: i) uma definição [*horismós*]; ii) uma explicação de sua causa [*ho dēlôn dià tí éstin*]; iii) e uma demonstração conclusiva de sua essência [*tēs tou tí éstin apodeixeōs sympérasma*]. Essas são as diretrizes de definição traçadas em *Analíticos posteriores* 2.10 (93b28-94a12) e seguidas em inúmeras discussões biológicas de Aristóteles, sendo ainda responsáveis pelo arranjo da *Poética*.

Assim como a *História dos Animais* demarca várias diferenças entre animais, da mesma forma a *Poética* 1-3 demarca seu assunto mais amplo – área de imitações [*mímeseis*] – em tipos de meios de imitação (cores, formas, sons, movimentos, etc.), objetos imitados (coisas, ações, caracteres) e modos de imitação (narração, narração dramática e atuação). Tal como um tipo animal pode ser demarcado a partir de uma seleção dos traços de cada categoria de traços, da mesma forma as espécies poéticas também podem ser demarcadas por possuírem uma única distribuição de objetos, meios e modos de imitação. (DEPEW, 2007, p. 133).

Com isso, Aristóteles define o objeto básico da *Poética*, qual seja, o estudo das produções miméticas (*Poet.* 1.1447a16). Antes de avançar para aquilo que mais interessa à presente investigação – qual seja, a teoria aristotélica sobre as origens da poesia e do drama (ponto que será desenvolvido justamente como uma explicação das causas) –, convém tecer uma breve consideração sobre a *mímēsis* em Aristóteles.

É inegável que o autor herda a noção de *mímēsis* a partir do trabalho de Platão e, em linhas gerais, lida com ele de forma análoga à que fazia seu antigo mestre (VELOSO, 2000, p.

⁹³⁵ Tal como colocado por Lucas (1968a, p. ix-x), Dupont-Roc e Lallot (1980a, p. 11), além de Halliwell (1987a, p. 1-2).

⁹³⁶ Para mais detalhes sobre as dificuldades de datação da *Poética*, cf. HALLIWELL, 1987b, p. 324-30.

63). Há, contudo, uma diferença básica naquilo que ele empreende a partir desse ponto comum. A questão foi bem colocada por um estudioso da *Poética* nos seguintes termos:

A posição de Aristóteles tem uma afinidade com a de Platão, uma vez que ele aceita que toda arte ofereça imagens de realidade possível; mas ao mesmo tempo é distante dela em espírito, já que a qualificação expressa por “possível” envolve um relaxamento crucial das demandas que Platão tinha feito pesar sobre a mimese, no que elas têm de mais preciso (ou desdenhoso). Embora compartilhe com ele o que pode ser chamado frouxamente de uma “teoria da correspondência” da mimese, Aristóteles contorna as implicações da visão de Platão sobre arte ao defender que o conteúdo e o sentido de trabalhos miméticos não podem justificadamente ser testados com qualquer critério fixo de verdade ou realidade. (HALLIWELL, 1989, p. 152-3).

Em outras palavras, a diferença entre Platão e Aristóteles não reside tanto naquilo que compreendem sob o conceito de mimese, mas antes na atitude que demonstram com relação ao mundo sensível – sobre a possibilidade de conhecê-lo por meio dos sentidos –, ou seja, com relação ao objeto privilegiado da atividade mimética.⁹³⁷ Aristóteles reconhece nessa atividade uma possibilidade de lidar com algo que ultrapassa aquilo que Platão entendia como característico das aparências sensíveis – superficiais, externas, enganosas e corruptoras –, para enxergar nela uma oportunidade de exercício virtual, que, caso apresentasse uma estrutura unitária e lógica, poderia ser compreendida pelo pensamento, vindo inclusive a se tornar útil ao indivíduo que a ela se dedicasse.⁹³⁸ É interessante notar que essa revalorização da mimese como um meio de conhecimento prazeroso aberto a todas as pessoas (*Poet.* 4.1448b12-14) se revela um deslocamento radical com relação à *República*,⁹³⁹ embora não esteja tão afastada de certas proposições das *Leis*, no que tange à tendência humana natural ao ritmo e à harmonia, bem como ao prazer que a humanidade tem em trabalhar a ordem por meio deles, desenvolvendo assim um determinado hábito em corpo e fala. Esse ponto de contato foi bem destacado por um estudo de André Laks (2010, p. 222-4).

⁹³⁷ Em seu comentário sobre a *Poética*, Lucas (1968c, p. 261) ressalta bem esse ponto. Veloso (2000, p. 68), depois de afirmar que Platão joga com a ambivalência do termo *mimēsis*, demonstra a importância do mesmo para todo o sistema gnosiológico de Aristóteles. Cf. ainda: VELOSO, 2004, p. 24.

⁹³⁸ Nesse sentido, Lucas (1968c, p. 265) afirma o seguinte: “Where Aristotle goes beyond Plato is in extending to a mimetic form the conception of a causally united structure. Structure in a speech gives intellectual satisfaction because the parts are logically related and proportioned, and no doubt aesthetic satisfaction as well.”

⁹³⁹ A ponto de Edith Hall (1996, p. 294) afirmar, por exemplo: “In taking up the gauntlet thrown down by Plato in the Republic, Aristotle early in his Poetics argues that the contemplation of representations in art offers the opportunity for people to come to an understanding of things in a pleasurable way. Moreover, this beneficial function of artistic representations – pleasurable learning – is accessible not only to philosophers, but to all men (ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, 1448b12-14). Visual art is the type of representation Aristotle adduces to prove this point, but it is safe to assume that his theory is meant to apply equally to tragic representations; he seems, therefore, to have thought that tragedy could offer pleasurable learning to everyone.”

A partir dessa consideração básica sobre a mimese em Aristóteles – como meio de conhecimento prazeroso aberto a todas as pessoas –, é possível explicitar as razões por que o filósofo não concebe a poesia como mero reflexo de uma realidade qualquer (ligada aos diversos eventos da vida de um indivíduo, por exemplo), já que fatos assim seriam desprovidos de unidade (*Poet.* 8.1451a16-19). O importante para Aristóteles é sua disposição numa estrutura unitária que permita a inteligibilidade do mimema. Em vista disso, a atividade do poeta não seria falar o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, ou seja, “as coisas possíveis conforme a verossimilhança ou a necessidade [*tà dynatà katà tò eikós è tò anankaïon*]” (*Poet.* 9.1451a36). Pela expressão “*katà tò eikós* [conforme a verossimilhança]”, entende-se aqui a necessidade de que um enredo se desenvolva segundo a lógica, sem representar de modo irracional [*álogon*] suas ações dramáticas (*Poet.* 15.1454b6). Já a expressão “*katà tò anankaïon*” [conforme a necessidade], remete à necessidade de que um enredo apresente coerência interna, só devendo se desenvolver – também de maneira lógica – a partir dos elementos já estipulados por ele próprio (*Poet.* 15.1454a33-36). Isso explica a aversão que Aristóteles – justamente entre as passagens supracitadas do capítulo XV – apresenta pelo artifício do *deux ex machina* [*apò mēkhanēs*], uma vez que ele se revela um desenlace do enredo frequentemente inverossímil (porque contraria a lógica) e incoerente, ou seja, contrário à necessidade do enredo (porque não é um desdobramento de seus elementos internos).⁹⁴⁰ Na formulação sucinta de um estudioso da *Poética*:

A unidade e a significância mimética são elementos mutuamente solidários no interior dessa teoria. A unidade – a mimese de objetos unitários – produz inteligibilidade, a qual reside no que pode ser chamado de lógica dramática, incorporada na significância coesa da estrutura do enredo. (HALLIWELL, 1989, p. 157).

Essa exigência lógica é o que justifica a hierarquização dos elementos trágicos proposta por Aristóteles no cap. VI da *Poética* (1450a7-15). Embora seis sejam esses elementos básicos – enredo [*mýthos*], caracteres [*éthē*], pensamento [*diánoia*], elocução [*léxis*], espetáculo [*ópsis*] e melopeia [*melopoíta*] –, o mais importante deles é a composição de ações [*pragmátōn sýstasis*], ou seja, o enredo. A escala de importância orientada segundo a eleição de um elemento do qual depende a inteligibilidade do todo trágico, além de ser um resultado da exigência lógica anteriormente mencionada, insere-se diretamente na filosofia

⁹⁴⁰ Partindo de uma leitura do que fica explícito no início do livro IX da *Poética*, Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 221) afirmam o seguinte sobre a exigência delineada por essas expressões: « [*Ill s'agit de ce à quoi l'on peut vraisemblablement ou nécessairement s'attendre, ce qui est circonscrit par l'exigence logique du nécessaire ou celle tout aussi universelle du probable.* » (grifo dos autores).

ética aristotélica, segundo a qual o caráter só se expressa em termos de claras disposições para agir em determinados sentidos.⁹⁴¹

Feitos esses esclarecimentos básicos sobre o termo *mímēsis* na *Poética* – e seus desdobramentos teóricos –,⁹⁴² convém retomar o modo de exposição analítico proposto a princípio. Após avançar uma definição da arte poética, o filósofo dedica um capítulo inteiro à explicação de suas causas. Como o objetivo da presente análise é compreender a teoria das origens da poesia e do drama em Aristóteles, sugerindo ainda as consequências e motivações da mesma, interessa citar esse trecho integralmente:

Duas causas, ambas naturais, parecem ter originado a arte poética como um todo. Pois o mimetizar é natural às pessoas desde criança e nisso diferem dos outros animais, já que ele é o mais mimético e compõe seus aprendizados inicialmente por meio de mimese; e todos se comprazem com mimemas. Sinal disso é o que acontece com as obras: pois as coisas mesmas que observamos penosamente, comprazemo-nos ao contemplar suas imagens muitíssimo bem precisadas, tal como com formas de feras ignóbeis e cadáveres. A causa disso é que conhecer é agradável não apenas aos filósofos, mas também a todos os outros igualmente, ainda que participem menos disso. Pois assim se comprazem quando veem imagens, acontecendo de aprenderem ao vê-las e raciocinarem sobre o que é cada coisa (tal como “este é aquele”). E caso aconteça de não terem visto algo anteriormente, não há de ser o mimema que fará o prazer, mas ele se dará pelo acabamento da obra ou pela cor ou por alguma outra causa. Sendo-nos natural o mimetizar, a harmonia e o ritmo (pois é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde o início aqueles nascidos para essas coisas, avançando aos poucos, originaram a poesia a partir de improvisações. A poesia dividiu-se conforme seus próprios caracteres: pois, de um lado, os mais veneráveis mimetizavam as belas ações e as de pessoas assim; por outro, os mais vulgares [mimetizavam] as ações dos infames, compondo primeiro invectivas, como aqueles compunham hinos e encômios. (*Poet.* 4.1448b4-26).⁹⁴³

Retomando das *Leis* (2.653d) um argumento para propor a tendência humana natural para a mimese e alguns de seus elementos – i.e., a harmonia e o ritmo –, bem como para o prazer que os mesmos provocam nos seres humanos, Aristóteles avança uma teoria sobre a origem natural da poesia.⁹⁴⁴ Aqui convém salientar a importância do papel gnosiológico e pedagógico que o filósofo atribui à mimese, sugerindo algo que subjaz também às palavras iniciais da *Metafísica* e, de forma ainda mais evidente, na *Retórica* (a partir de 1.1371b4).

⁹⁴¹ Cf. NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 379; HALLIWELL, 1989, p. 169.

⁹⁴² Para mais detalhes sobre os múltiplos sentidos do termo – relacionados às ideias de simulação, emulação e identidade –, bem como seus desdobramentos para o sistema gnosiológico de Aristóteles, cf. VELOSO, 2000.

⁹⁴³ Cf. **Apêndice, p. 101.**

⁹⁴⁴ Para uma análise dessas duas causas naturais relacionadas à origem da poesia em tal passagem, cf. HALLIWELL, 1987b, p. 79. Para uma visão diferente, cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 164-7.

Esse ponto ainda será desenvolvido de forma mais complexa e conseqüente na própria *Poética* (com sua teoria sobre o funcionamento da tragédia). Como se trata de um princípio basilar do pensamento aristotélico, essa intuição sobre a tendência humana natural à mimese e ao conhecimento constitui uma das chaves de compreensão da perspectiva positiva que Aristóteles tem acerca das *performances* poéticas e, mais especificamente, dramáticas.

Seguindo essa propensão inata, os seres humanos desenvolveram, a partir de improvisações inicialmente simples, diferentes formas de poesia – de acordo com uma dicotomia em que se dividiam seus próprios caracteres: uns elaboraram formas de poesia mais afins à dignidade e à seriedade, como o hino e o encômio; outros, formas poéticas mais relacionadas à baixeza e à comicidade, como a invectiva [*psógos*] e o ridículo [*geloôn*]. Convém notar que, assim como os princípios da poesia são naturais, sua divisão segundo os caracteres humanos também é de ordem natural: poetas de determinada propensão ética farão determinados tipos de poesia, enquanto os demais se dedicarão aos outros tipos.⁹⁴⁵

Em todo caso, o mais importante para uma análise da teoria aristotélica sobre as origens do drama apenas se revela na continuação daquela passagem e – ainda que partes desse trecho já tenham sido anteriormente citadas – convém retomá-la aqui na íntegra a fim de se desenvolver o que está sugerido por Aristóteles a esse respeito:

Dentre os poetas de invectivas, não temos como apontar um tal poema antes de Homero, mas devem ter existido muitos; a partir de Homero, tem início, como com o *Margites* dele e outros assim. Nesses, segundo a harmonia, foi introduzido o metro iâmbico – e, por causa disso, é agora chamado iambo, pois nesse metro eles iambizam [injuriam] os outros. Entre os antigos, uns se tornaram poetas de versos heróicos; outros, de versos iâmbicos. Assim como Homero foi o maior poeta quanto a poemas sérios – pois ele é o único que não apenas compôs bem, mas também [compôs] mimeses dramáticas –, assim também ele primeiro delineou o arranjo da comédia – dramatizando não a invectiva, mas o cômico. Pois o *Margites* é algo análogo: assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias, assim também aquele está para as comédias.

Surgindo a tragédia e a comédia, cada poeta se lançou, conforme a natureza que lhe era própria, a cada forma de poesia: uns se tornaram compositores de comédias, em vez de iambos; outros, mestres de tragédia, em vez de epopeias. Isso porque essas formas são mais complexas e mais estimadas do que aquelas.

Com relação a analisar se a tragédia já está desenvolvida o bastante em suas formas ou não – julgar isso em si e com relação às representações teatrais – é algo para outro escrito.

Tendo surgido então a partir de um início improvisado tanto a tragédia quanto a comédia: a primeira provém daqueles que conduzem o ditrambo; a

⁹⁴⁵ Para uma análise das dicotomias que atravessam essa seção da *Poética*, cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 167-8.

outra, dos que conduzem os cantos fálicos, que são ainda hoje muito estimados em nossas *póleis*. A tragédia ampliou-se avançando aos poucos, os poetas desenvolvendo o que nela se manifestava. E, tendo passado por muitas transformações, a tragédia se fixou, depois de alcançar a própria natureza.

Ésquilo foi quem primeiro levou o número de atores de um para dois, diminuiu as partes do coro e preparou o diálogo [*lógos*] para desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou o número para três e introduziu a cenografia. Além disso, com relação à extensão, a partir de histórias breves e de uma elocução ridícula, por ter se transformado a partir do elemento satírico, alcançou tardiamente a gravidade, enquanto o metro passou do tetrâmetro ao iâmbico. Pois primeiro faziam uso do tetrâmetro, porque a forma da poesia era satírica e associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia descobriu qual era o metro apropriado; pois, de todos os metros, o mais apropriado à fala é o iâmbico. Sinal disso é que dizemos muitíssimos trímetros iâmbicos quando falamos em linguagem de conversa com os outros, mas hexâmetros poucas vezes, apenas afastando-nos da harmonia da linguagem de conversa. (*Poet.* 4.1448b26-1449a31).⁹⁴⁶

Partes desse trecho foram citadas em diferentes momentos desta dissertação para corroborar diferentes teorias sobre as origens dos gêneros dramáticos – como, por exemplo, para uma derivação das tragédias a partir de ditirambos, ou de *performances* satíricas, ou mesmo da poesia homérica – e aqui não é mais o momento para tomar argumentos externos à *Poética* a fim de interpretá-la, mas sim de buscar uma interpretação coesa de seu sintético e complicado texto. Tentando concentrar as informações contidas ao longo desse trecho da forma mais coerente possível (suplementando-as ainda, quando necessário, com outras passagens da *Poética*), é possível sugerir os seguintes pontos:

- Homero foi o primeiro responsável por desenvolver uma certa noção de “drama”, qual seja, o emprego da mimese para se falar numa 1ª pessoa que não coincida com a pessoa do próprio poeta,⁹⁴⁷ contudo, não desenvolveu o drama propriamente dito, uma vez que continuou a realizar a mimese com uma métrica uniforme e, em grande parte, “por meio da narração [*di’ apangelías*]” (*Poet.* 5.1449b10);⁹⁴⁸
- os cantos fálicos – liderados por um exarconte e ainda estimados nas *póleis* do tempo de Aristóteles – estão na base daquilo que veio a se tornar a comédia;

⁹⁴⁶ Cf. **Apêndice, p. 101.**

⁹⁴⁷ Tal definição de “drama” é tornada possível quando se combinam as seguintes passagens da *Poética*: 4.1448b37 e 24.1460a7.

⁹⁴⁸ A preponderância que Homero ganha na interpretação dessa passagem, tal como proposta por Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 171) ou por Halliwell (1987b, p. 81; p. 84), não está em conformidade com o texto aristotélico. Uma observação mais acertada é a de Depew (2007, p. 129): “*Homeric imitations, precisely because they are dramatic or voiced, do indeed provide an occasion for the incorporation of a property that helps to differentiate tragedy from dithyrambic hymn and comedy from iambic. [...] But for all that, neither comedies nor tragedies are differentiations of Homeric epic. Epic merely affects the movement from [dithyramb] to tragedy and [phallic songs] to comedy by introducing an element of enactment.*”

- um ditirambo arcaico – liderado por um exarconte; dotado de caráter satírico e associado à dança; com histórias breves, elocução ridícula e tendo por metro o tetrâmetro trocaico – foi o gênero a partir do qual se desenvolveu pouco a pouco a tragédia – encenada por atores; dotada de caráter sério e associada ao diálogo; com histórias de certo tamanho, linguagem ornamentada e tendo por metro o iambo para as partes dialogadas;⁹⁴⁹
- o aumento do número de atores e a diminuição do papel do coro – ambos os movimentos inaugurados por Ésquilo – conduziram a tragédia até o que era próprio de sua natureza:⁹⁵⁰ nesse sentido, a preponderância do enredo [*mýthos*] em detrimento do espetáculo [*ópsis*] é mais uma vez reforçada;⁹⁵¹
- a adoção gradual do metro iâmbico pela tragédia não apenas ilustra o desenvolvimento natural do ritmo no interior da história do gênero,⁹⁵² mas indica a crença aristotélica de que a linguagem da tragédia deveria se aproximar do discurso cotidiano.⁹⁵³

Cumpramos observar que as poucas informações oferecidas por Aristóteles acerca das origens da comédia são justificadas no capítulo seguinte com base na falta de interesse que os antigos tiveram pelo início das *performances* cômicas, não se preocupando em registrar seu desenvolvimento gradual (*Poet.* 5.1449a38). Esse ponto é tradicionalmente mencionado para se defender – com razão – que, se Aristóteles admite não possuir informações históricas precisas sobre os primórdios da comédia, por outro lado, acredita ter acesso a detalhes históricos seguros o bastante no que concerne à origem da tragédia.⁹⁵⁴ Isso, obviamente, não diminui o fato de que o filósofo esteja propondo um esquema teórico fortemente analítico, no

⁹⁴⁹ Cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 173; DEPEW, 2007, p. 127.

⁹⁵⁰ Assim sendo, embora Aristóteles mostre uma preferência pelas tragédias de Sófocles e Eurípides, parece que Ésquilo já teria composto peças que o Estagirita consideraria dignas do nome de tragédia. Cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 171-2.

⁹⁵¹ Conforme a sugestão de Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 172): « *Paradoxalement en effet, au moment où, par l'introduction d'un deuxième acteur, la notion de protagoniste trouvait à s'appliquer au sens propre, Aristote l'applique au langage (logon) lui-même, saisi dans le mode d'énonciation (dialogue) et le mode d'élocution (parlé). On ne saurait mieux mettre en évidence la prépondérance du texte sur l'acteur : si le logos joue le premier rôle, les acteurs ne sont que ses servants.* »

⁹⁵² Embora certos estudiosos questionem essa aproximação entre linguagem comum e metros iâmbicos, proposta por Aristóteles, afirmando que o filósofo teria tomado o *efeito* da adoção do metro iâmbico nas partes dialogadas da tragédia como se fosse a própria *causa* dessa adoção. Para a referência a tal interpretação e sua crítica, cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 174-5.

⁹⁵³ Cf. HALLIWELL, 1987b, p. 84.

⁹⁵⁴ Tal é a opinião de Wilamowitz (1907 [1889], p. 49), Lucas (1968b, p. 80) e Depew (2007, p. 127), por exemplo.

qual tenta encaixar o desenvolvimento histórico dos gêneros poéticos helênicos (conforme alertam certos comentadores da *Poética*).⁹⁵⁵

Um ponto normalmente encarado como problemático nessa passagem – embora a interpretação acima sugerida o evite – tem relação com a ordem da argumentação avançada por Aristóteles para abordar a evolução dos gêneros dramáticos: dando a entender que a tragédia e a comédia surgiriam na sequência de sua distinção entre poesias que se dedicavam à mimese de diferentes objetos – i.e., o hino e o encômio tendo por objeto as belas ações, enquanto a invectiva se voltaria para as ações de homens infames (*Poet.* 4.1448b4) –, o texto da *Poética* não afirma que a tragédia venha do hino ou do encômio, nem que a comédia venha da invectiva. Ao invés de continuar um relato sobre a evolução dos gêneros poéticos, Aristóteles afirma que, depois de terem surgido os gêneros dramáticos, eles substituíram os gêneros então existentes no gosto dos poetas, porque eram formas mais complexas [*tò meizō*]⁹⁵⁶ e mais estimadas [*entimótera*]: dentre os gêneros elevados, as tragédias substituíram as epopeias; dentre os gêneros baixos, as comédias substituíram os iambos (*Poet.* 4.1449a2-7). Na sequência da argumentação, abandonando a distinção entre poesias com base em seus objetos (hino/encômio/epopeia; invectiva/cômico/iambo), Aristóteles traz gêneros poéticos cuja origem não especifica claramente: ditirambos e cantos fálicos. Trata-se, portanto, de um desenvolvimento teórico paralelo àquele que delinearara anteriormente.⁹⁵⁷ Nesse sentido, o fato de que o ditirambo seja descrito como possuidor de caráter satírico não contradiz o que ele afirmara a pouco sobre a seriedade do hino, do encômio ou da epopeia, pois não afirma que o ditirambo constitua a seus olhos uma modalidade desenvolvida a partir de um desses gêneros. Da mesma forma, não parece que os cantos fálicos constituam para Aristóteles um desdobramento da invectiva ou do cômico. Embora esses pontos se deem a ver claramente a partir do texto da *Poética*, essas observações não foram feitas por nenhum dos estudos aqui consultados e parecem constituir uma interpretação original dessa passagem.⁹⁵⁸ Os intérpretes

⁹⁵⁵ Cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 175; HALLIWELL, 1987b, p. 79.

⁹⁵⁶ A tradução de *meizō* aqui por “mais complexas” e não por “maiores” justifica-se na medida em que o próprio Aristóteles diferencia os gêneros dramáticos dos épicos não porque aqueles sejam “maiores” do que esses (antes o contrário seria verdade, *Poet.* 5.1449b12), mas porque há um aumento na complexidade dos gêneros dramáticos responsável por torná-los mais aptos a atingir o fim da arte poética (*Poet.* 26.1462b12-15). Essas informações dizem respeito explicitamente à tragédia (em sua relação com a epopeia), mas, *mutatis mutandis*, são aplicáveis também à comédia (em sua relação com o iambo).

⁹⁵⁷ Assim deve ser interpretada a seguinte frase do trecho supracitado da *Poética*: “Pois o *Margites* tem um análogo: assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias, assim também aquele está para as comédias.” (*Poet.* 4.1448b38-1449a1). Não se trata de uma relação de derivação, mas de competição e sobreposição.

⁹⁵⁸ A título de exemplo, veja-se a sugestão de Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 171), com o exagero da importância de Homero para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos: « *Si l'on veut maintenant préciser ce qui – toujours aux yeux d'Aristote – revient respectivement à Homère [...] et aux genres dionysiaques dans la genèse des deux genres dramatiques classiques – tragédie et comédie –, on pourra dire qu'Homère a inventé la*

tendem a assumir que Aristóteles subentenderia o ditirambo como mera modalidade do hino, mas a única forma de respeitar o texto dessa passagem – propondo uma interpretação coerente da mesma – é sugerindo a existência de um redirecionamento da discussão a partir de *Poet.* 4.1449a2.

Outro ponto importante a ser observado por quem queira delinear a teoria aristotélica da origem dos gêneros dramáticos é que – assim como os cantos fálicos continuaram a ser executados depois de terem dado origem à comédia, que passou a se desenvolver independentemente deles –, da mesma forma, o ditirambo continuou a ser executado depois de ter dado origem à tragédia. Inclusive, a julgar pelo elemento satírico de que é dotado o ditirambo arcaico mencionado por Aristóteles, é de se supor que em seu esquema diacrônico de evolução dos gêneros dramáticos, tanto a tragédia quanto o drama satírico tenham se desenvolvido a partir do ditirambo. Nesse sentido, esse esquema poderia ser delineado tal como na **Figura 2**.

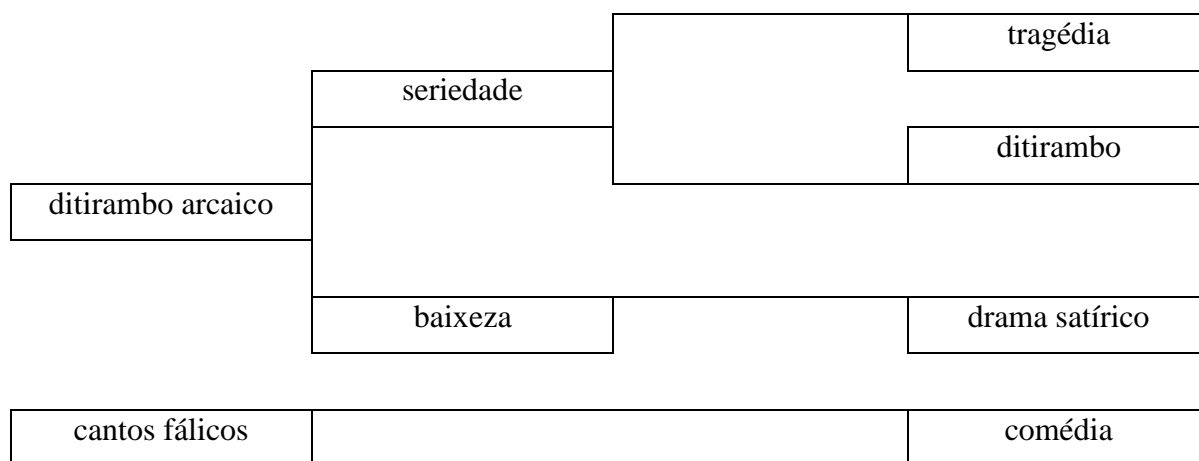


Figura 2

forme dramatique du texte [...] et initié la différenciation éthique, posant ainsi les fondements et les caractéristiques intrinsèques de la tragédie et de la comédie ; quant au dithyrambe et aux chants phalliques, ils auraient fourni l'appareil théâtral du jeu dramatique. Simple hypothèse, inspirée par le souci de trouver une cohérence au texte ; on verra [...] que le problème de la pluralité des origines se complique encore. »

Ainda que o esquema seja menos simétrico do que aquele proposto por outros estudiosos⁹⁵⁹ – e tenha que preencher certos silêncios do texto aristotélico, na medida em que postula uma diferenciação com base nos *objetos* da mimese entre tragédia e ditirambo, por um lado, e drama satírico, por outro (algo que não é explicitamente proposto por Aristóteles) –, essa conformação dá conta dos gêneros poéticos historicamente executados durante as Grandes Dionísias, por exemplo, e não contradiz em nenhum ponto o texto da *Poética*.

Um aspecto interessante desse arranjo teórico é que ele coincide, em linhas gerais, com uma ideia básica subjacente aos esquemas propostos por Platão na *República* e nas *Leis*. Nesses diálogos, a sugestão comum é a de que os gêneros mais simples – como os hinos e os encômios – teriam sido os primeiros a ser compostos pelos seres humanos e que apenas com o desenvolvimento de sociedades mais luxuosas e desregradas – i.e., menos dispostas a se restringir às coisas simples e necessárias – é que os gêneros dramáticos teriam vindo a se desenvolver. Nesse sentido, a ideia é que esses gêneros mais complexos teriam se desenvolvido a partir de um rompimento com os limites dos gêneros antigos mais simples. Essa compreensão básica é a mesma que subjaz ao arranjo teórico proposto na *Poética*. A diferença, contudo, é que, enquanto Platão censura as formas mais complexas e desenvolvidas de poesia, propondo um retorno aos modelos poéticos mais simples e severos, Aristóteles mostra-se contente com a evolução da poesia e considera positivo que as formas mais arcaicas deem lugar paulatinamente a formas mais desenvolvidas de composição poética. Não se trata, portanto, de uma revisão (ou correção) das premissas teóricas propostas pelos arranjos de Platão, mas de uma discordância com relação à visão de mundo a partir da qual tais arranjos deveriam ser avaliados.⁹⁶⁰ Os motivos para essa discordância – e outras (já vistas ou ainda por

⁹⁵⁹ Um modelo extremamente simétrico proposto por Depew (2007, p. 131) tem a desvantagem de tornar o texto aristotélico contraditório, na medida em que o elemento satírico do ditirambo simplesmente desaparece desse gênero para reaparecer inexplicavelmente num gênero que não derivaria dele, mas do canto fático:

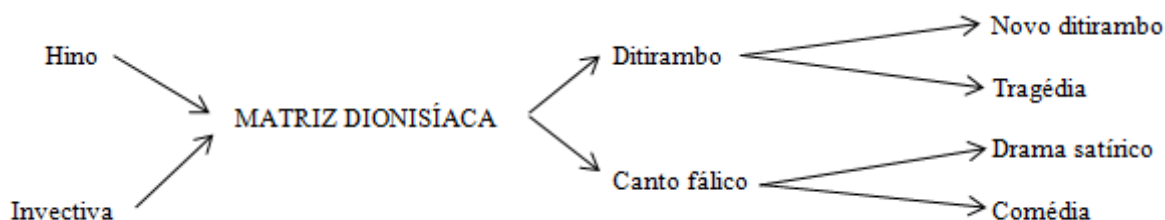


Figura 3

⁹⁶⁰ Na linha do que foi sugerido, é preciso cuidado com uma formulação como a de Halliwell (1987b, p. 82-3), quando afirma que Aristóteles se contrapõe às premissas platônicas. Seus apontamentos gerais, contudo, estão corretos: “It is true that a sense of an important affinity between Homer and the tragedians appears on a number of occasions in Plato, but beyond this it is difficult to find germane Platonic material other than occasional and unsystematic contentions. An example of these is the idea that the history of Greek ‘music’ (which here includes

analisar) – se tornarão explícitos quando se compreender em que consiste a demonstração conclusiva da essência da poesia – e, mais especificamente, da tragédia.

Depois de oferecer uma definição básica do campo da arte poética (nos caps. I-III), uma explicação de suas causas (nos caps. IV-V), Aristóteles dedica grande parte dos capítulos seguintes a demonstrar a essência do fenômeno poético, principalmente em sua modalidade mais bem acabada e complexa, que é a tragédia. A fim de que se compreenda o que está em jogo nesse novo desdobramento da obra, valerá a pena retomar sua célebre “definição da essência [*hóron tês ousías*]” da tragédia. Antes, contudo, cabe destacar que o papel primário de uma “definição da essência” nas obras de Aristóteles é,

por um lado, servir como princípio a partir do qual um determinado tipo se configura como unidade genuína, por outro, mostrar dedutivamente por que suas propriedades subordinadas estão organizadas de modo tal que a substância, a prática ou o tipo de *poiēsis* em questão podem efetivar seu *érgon* [efeito] ou sua função distintiva. Uma unidade genuína é necessária se as partes e outros traços de um determinado tipo formarem uma hierarquia objetiva num todo funcional. (DEPEW, 2007, p. 139).

Isso se aplica a muitas das obras de Aristóteles, principalmente àquelas que dedica aos animais,⁹⁶¹ e deve ser levado em conta na interpretação que se dê à *Poética* quando se leva em conta a seguinte passagem:

Falaremos depois, então, sobre a arte mimética em hexâmetros e sobre a comédia. Falemos agora sobre a tragédia, retomando dela, a partir do que foi dito, a definição de sua essência. É pois a tragédia a mimese de uma ação séria, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada espécie de ornamento distribuída em suas partes, sendo executada por meio de agentes que dramatizam e não de uma narração, capaz de levar – por meio de compaixão e temor – à catarse de tais emoções. (*Poet.* 6.1449b20-27).⁹⁶²

Muito poderia ser afirmado sobre cada um dos termos dessa “definição da essência [*hóron tês ousías*]”, mas aqui convém destacar aquilo que serve como princípio a partir do

poetry) had declined from an original state of order to a modern, audience-centred decadence (Laws 3.700a ff.). In fact, Ar.[istotle]'s scheme in Poetics 4 contradicts Platonic premises. While Plato objects to the Homeric poems and Attic tragedy, and wishes to go back to the simple austerity of 'hymns and encomia' (Republic 10.607a), Ar.[istotle] treats the latter as primitive forms of mimesis which have been made effectively obsolete by later discoveries.”

⁹⁶¹ Exemplos mencionados por Depew (2007, p. 139) são: *Part. an.* 1.1.640a33-7; *Ph.* 2.6.197b2-37.

⁹⁶² Em tradução. No original: “*perì mèn oûn tês en hexamétrōis mimētikēs kai perì kōmōidias hýsteron eroûmen: perì dè tragōidias légōmen analabóntes autēs ek tōn eirēménōn tōn ginómenon hóron tês ousías. éstin oûn tragōidía mimēsis práxeōs spoudaiás kai teleías mégēthos ekhousēs, hēdysménōi lógōi khōrīs hekástōi tōn eidōn en tois moríōis, drōntōn kai ou di' apangelías, di' eléou kai phóbou perainousa tēn tōn toioútōn pathēmátōn kátharsin.*” (*Poet.* 6.1449b24-27).

qual se organizam as diferentes propriedades da tragédia a fim de que seu *érgon* [efeito] possa ser bem efetivado. Que esse *érgon* seja justamente a catarse das emoções suscitadas durante uma tragédia, a definição acima não permite ignorar.⁹⁶³ O princípio organizador das diferentes partes da tragédia, contudo, não está explícito aí, uma vez que só vem a ser formulado na sequência do argumento. Depois de definir as seis partes da tragédia – enredo [*mýthos*], caracteres [*éthē*], pensamento [*diánoia*], elocução [*léxis*], espetáculo [*ópsis*] e melopeia [*melopoiía*] (*Poet.* 6.1450a9) –, Aristóteles sugere o seguinte:

O enredo é então o princípio [*arkhē*], e como que a alma, da tragédia; em segundo lugar, estão os caracteres [...]. A tragédia é a mimese de uma ação e, por causa dessa, sobretudo [a mimese] dos que agem. Em terceiro lugar, o pensamento: isso é ser capaz de dizer o que é pertinente e adequado [...]. A quarta [parte], †com relação à linguagem†, é a elocução. Entendo por “elocução”, como primeiro disse, a manifestação de sentido por meio do emprego da palavra, e que possui a mesma capacidade em versos ou em prosa. Com relação às partes restantes, a melopeia é o maior dos ornamentos, enquanto o efeito visual do espetáculo cênico, embora o mais capaz de conduzir os ânimos, é o menos afim à arte poética e o que lhe é menos próprio. Pois a força da tragédia existe sem a competição e os atores; além disso, para a execução dos efeitos visuais, mais vale a arte do cenógrafo do que a dos poetas. (*Poet.* 6.1450a37-1450b20).⁹⁶⁴

Tal como anteriormente proposto, essa hierarquização das partes da tragédia atende a um dos pressupostos básicos da teoria de Aristóteles, qual seja, o de que o mimema deva ser inteligível a fim de que o mais próprio de sua essência – i.e., a catarse da compaixão e do temor despertados ao longo da peça – possa ser efetivado. Ainda assim, outros pontos são igualmente importantes na determinação dessa hierarquia, afinal, de que modo o *mýthos* [enredo] pode assegurar o *érgon* da tragédia? Isto é, de que modo o enredo orientará os elementos da tragédia a fim de que ela seja capaz de suscitar compaixão e temor, levando à catarse dessas afecções? Isso se deve justamente ao fato de que o *mýthos* constitui o elemento

⁹⁶³ Cláudio Veloso (2004, p. 15) tenta descaracterizar o valor que esse trecho possa ter para uma verdadeira “definição da essência”, mencionando a passagem 17 do livro zeta da *Metafísica* “como o texto ‘canônico’ para o assunto”. O estudioso assim o faz com o intuito de abafar o problema do conceito de *kátharsis* presente nessa “fatídica” passagem, preferindo sugerir que uma leitura de *Poet.* 14.1453b1-14 seria mais instrutiva ao intérprete. Sua proposição, contudo, por mais que busque inserir a *Poética* “no contexto do pensamento aristotélico”, não deixa de contrariar explicitamente a formulação de Aristóteles, que – na própria tradução de Veloso (2004, p. 15) – menciona a “definição da essência” da tragédia nessa passagem.

⁹⁶⁴ Em tradução. No original: “*arkhē mēn oūn kai hoīon psychē ho mūthos tēs tragōidias, deūteron dē tà éthē. [...] éstin te mīmēsis práxeōs kai dià taútēn málista tōn Prattōntōn. triton dē hē diánoia: toūto dé éstin tò légein dýnasthai tà enóntha kai tà harmóttonta. [...] tétarton dē †tōn mēn lógōn† hē léxis: légō dé, hōsper próteron eírētai, léxin eínai tēn dià tēs onomasias hermēneian, hò kai epì tōn emmétrōn kai epì tōn lógōn ékhei tēn autēn dýnamin. tōn dē loipōn hē melopoiía mégiston tōn hēdysmátōn, hē dē ópsis psychagōgikōn mén, atekhnótaton dē kai hēkista oikeíon tēs poiētikēs: hē gàr tēs tragōidias dýnamis kai áneu agónos kai hypokritōn éstin, éti dē kyriōtéra perì tēn apergasian tōn ópseōn hē tou skeupoioiōu tékhne tēs tōn poiētōn éstin.*” (*Poet.* 6.1450a37-1450b20).

responsável por assegurar a melhor maneira para que tais afecções sejam suscitadas junto ao público. Com relação a isso, um primeiro ponto que foi salientado pela maioria dos comentadores diz respeito à necessidade de se criarem as condições de empatia entre público e personagens. Para haver essa empatia, é preciso que os caracteres das personagens não sejam totalmente estranhos àqueles que fazem parte da experiência do público.⁹⁶⁵ Por isso, Aristóteles recomenda que a personagem se mostre

sem se diferenciar muito pela virtude ou pela justiça [*ho mēte aretēi diaphērōn kai dikaiosynēi*] e sem mudar para o infortúnio por causa da maldade ou da vileza, mas por alguma falibilidade [*mēte dià kakían kai mokhthērian metabállōn eis tēn dystykhian allà di'hamartian tinà*] [...]. (*Poet.* 13.1453a7-12).

Tal recomendação busca, sobretudo, criar entre o público e as personagens uma empatia que ultrapasse a mera apreensão intelectual.⁹⁶⁶ Se, por um lado, a inteligibilidade de que todo enredo baseado numa ação unitária é dotado coloca-se como condição necessária para a existência de qualquer tragédia,⁹⁶⁷ ela não é condição suficiente para suscitar a identificação entre o público e a ação encenada. Nesse sentido, alguma proximidade entre as personagens e o público, do ponto de vista dos caracteres [*ēthē*], é outra condição fundamental para que determinadas afecções possam ser suscitadas convenientemente em quem presencia a tragédia.⁹⁶⁸

Esse estatuto mediano das personagens trágicas ideais para Aristóteles é o que permite sua identificação com o público. Ademais, a *Poética* considera que a representação de um homem excelente [*epieikēs*] passando da fortuna para o infortúnio seria intolerável [*miarón*],

⁹⁶⁵ Nesse sentido, estamos de acordo com Lucas (1968b, p. 133) quando ele afirma: “[...] *the audience in some measure shares the emotions, including surprise, of the characters, because it identifies itself with them. Though few go so far as to forget that they are in a theatre, we do in a sense suspend our knowledge when we put ourselves sympathetically in the position of those who do not possess that knowledge. Otherwise we should rarely want to see a play, or to read a novel, twice.*”

⁹⁶⁶ Cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 241; NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 386-7.

⁹⁶⁷ O lado intelectual dessa identificação primária, baseada na inteligibilidade de um enredo unitário, está bem destacado quando Halliwell comenta o seguinte: “*Pity and fear presuppose and involve, in other words, a fundamental sympathy for the tragic agents, and a sympathy which is not purely spontaneous or unreflective, but one which engages us imaginatively in understanding the causal nexus of the tragedy. There is a risk in explaining Aristotle’s conception of pity and fear that the experience of tragedy will be made to sound more intellectual than affective, but the essential point is that he is not prepared to leave the tragic emotions simply on the level of uncontrolled or irrational impulses.*” (HALLIWELL, 1987b, p. 125-6).

⁹⁶⁸ Essa compreensão não é unânime entre os estudiosos da obra, posto que Aristóteles, por um lado, afirma a importância dos caracteres para que uma tragédia se efetive (*Poet.* 6.1449b36-37), embora, na sequência, proponha que poderia haver uma tragédia sem caráter, como inclusive seria o caso da maioria das tragédias de seu tempo (*Poet.* 6.1450a24-26). A maneira de se solucionar a aparente contradição é dizer que um enredo trágico poderia cumprir seu *érgon* apenas por meio de ações (sem caracteres), mas que apenas com caracteres ele seria realmente efetivo. Assim entende, por exemplo, Halliwell (1987b, p. 95). Para outra forma de lidar com esse estorvo interpretativo, cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 198-9; p. 205-6.

juízo que parece parcialmente em consonância com a ideia platônica segundo a qual alguém moralmente irreprochável deveria ser invulnerável ao infortúnio (*Rep.* 10.604e-605e). É certo que Aristóteles não acreditava nisso de uma perspectiva prática, como seus escritos éticos bem o indicam,⁹⁶⁹ mas sim de uma abordagem preocupada com o efeito de um tipo específico de obra mimética, a tragédia. Em todo caso, tal recomendação contraria os direcionamentos preceptísticos de inúmeras discussões propostas nos diálogos de Platão, onde se sugere que apenas as vidas dos melhores homens de bem deveriam ser objeto das formas moralmente aceitáveis de poesia (*Rep.* 3.398a; *Lg.* 7.817a-d). Para Aristóteles, ainda que essas personagens medianas devam apresentar uma dignidade ligeiramente acima do comum (tal como especificado em *Poet.* 5.1449b9-10), é necessário que elas tenham certa falibilidade [*hamartía*]. O detalhe é que isso deve se manifestar de um modo que não abale profundamente sua relativa excelência moral, ou seja, elas devem falhar não por causa de uma falta de caráter, mas devido a certa ignorância [*áгноia*].⁹⁷⁰

O desastre trágico deve revelar-se imerecido, porque suas razões devem estar relacionadas à falha de alguém. Isso leva o público à compaixão (uma vez que a consequência da falha não parece ser um castigo merecido) e ao temor (já que qualquer um poderia ser levado a cometer o mesmo tipo de falha).⁹⁷¹ De toda forma, segundo a concepção aristotélica, para que essas emoções possam ser sentidas pelo público, é preciso que se compreenda um envolvimento causal entre os agentes e os eventos que trazem a mudança de destino. Ainda assim, para evitar que isso implique numa pesada carga de culpabilidade – capaz de levar a um questionamento inclusive do *éthos* da personagem –, é preciso que esses agentes tenham originalmente agido sob os impulsos da *áгноia* [ignorância], fato responsável por levá-los a cometer o que viria a revelar sua *hamartía* [falibilidade].⁹⁷²

Nesse sentido, a noção de *hamartía* tem mais relação com a ação condenável praticada por uma personagem que agia sem pleno conhecimento das circunstâncias envolvidas nela – e, assim, por uma personagem não condenável da perspectiva de suas motivações –, do que

⁹⁶⁹ Para limitar as referências aqui ao mínimo, que se leve em conta o que afirma Aristóteles na *Ética Nicomaqueia* (1.8.1099a31-3): “Ainda assim, é evidente que a *eudaimonía* depende de bens exteriores, como já dissemos: pois é impossível, ou, pelo menos, não é fácil, agir bem estando desprovido de recursos.” No original: “*pháinetai d’ hómōs kai tōn ektōs agathōn prosdeoménē, katháper eípomen: adýnaton gàr è ou rháidion tà kalà práttein akhorégēton ónta.*” Para uma interpretação sobre “*the vulnerability of the good human life*”, na obra de Aristóteles, cf. NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 318-394.

⁹⁷⁰ Em seu comentário à *Poética*, Lucas (1968b, p. 149) traz as seguintes especificações: “*Agnoia is lack of knowledge. Hamartia is the defective knowledge of one who thinks he knows. Of the four possible [tragic] situations the two best involve hamartia.*”

⁹⁷¹ Cf. SISSA, 2006, p. 76.

⁹⁷² Para mais detalhes, cf. HALLIWELL, 1987b, p. 122-9; 1989, p. 173.

com um defeito moral da personagem, como defendem Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 243-6). Nesse sentido, as seguintes palavras refletem melhor o arranjo sugerido pela *Poética*:

[Os *insights* tornados possíveis a partir de uma perspectiva ética] podem ser usados para aumentar a compreensão da *hamartía* trágica (ou erro [*missing-the-mark*]). Pois, apesar das milhares de páginas escritas sobre essa noção, ainda se faz necessária uma explicação que dê conta inteiramente das maneiras pelas quais, para Aristóteles, o erro prático pode acontecer devido a certas causas diversas do vício de caráter e, ainda assim, ter importância para a vida. A tragédia ocupa-se de boas pessoas que vêm a sofrer “não por causa de um defeito de caráter ou vileza, mas por causa de alguma *hamartía*” (*Poet.* 13.1453a9-10). *Hamartía* e *hamartêma* são claramente distinguidos de uma falha ou um defeito de caráter, tanto aqui quanto em outros lugares (*EN* 5.8.1137b11, cf. *Rhet.* 1374b6). (NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 382).

De tudo quanto ficou dito, está claro que o conceito de *hamartía* constitui uma espécie de saída para um conflito criado pela própria teoria trágica de Aristóteles. Por um lado, um princípio quer que o enredo seja lógico, a fim de que possa ser compreendido pelo público. Por outro, é necessário que os agentes – apesar de terem cometido uma falha que vai levá-los à mudança de fortuna e pela qual são responsáveis em última instância⁹⁷³ – não se revelem voluntariamente culpados (a fim de que o público ainda seja capaz de se identificar com eles). Ora, a única maneira de se garantir que alguma inocência coexista com a quebra dos mais hediondos tabus da sociedade helênica é sugerir que tais ações tenham sido perpetradas sem que seus agentes soubessem o que faziam: assim está garantido o papel da *áгноia* nos principais enredos trágicos, que, tal como ficará claro em breve, são justamente os que Aristóteles recomenda como os melhores (*Poet.* 13.1452b30-35), chamando-os “enredos complexos”.⁹⁷⁴

Antes de passar a essas considerações, contudo, convém explicitar lateralmente as razões para que a definição aristotélica de tragédia se encontre tão fundamentalmente ligada à ideia de se suscitar a compaixão e o temor. Para isso é necessário remeter à noção de *kátharsis*, uma vez que o primordial no caso da tragédia não é apenas suscitar tais afecções,

⁹⁷³ Em seus escritos sobre a *Poética*, Halliwell atenta com razão para a aparente falta de importância da esfera divina e sobrenatural no esquema aristotélico. Não é preciso ser um conhecedor profundo da tragédia ática para se dar conta de que o esquema aristotélico não se acorda de todo à forma como os tragediógrafos concebiam seus enredos (bastando lembrar de um artifício como o *deus ex machina*, por exemplo). No final da presente exposição, as possíveis razões para que a teoria aristotélica da tragédia “apague” sua dimensão religiosa – de caráter tradicional – serão aventadas e analisadas.

⁹⁷⁴ Na sequência desse mesmo argumento, Halliwell (1987b, p. 173) especifica o seguinte: “*Hamartia posits, then, a disparity between moral intention (and therefore character) and the consequences of action; but it equally presupposes an element of dramatic equipoise between the agents’ implication in, and their ultimate innocence, of the tragic events. A plot-structure which conforms to this ideal will be, in the technical sense, ‘complex’, and so will entail some form of active ignorance that is exposed at the point of recognition or discovery.*”

mas por meio disso ser capaz de despertar o prazer trágico e a *kátharsis* das mesmas.⁹⁷⁵ Já foi notado inúmeras vezes que a motivação de Aristóteles para desenvolver essa teoria é oferecer uma resposta à crítica platônica segundo a qual as emoções fortes da tragédia seriam perniciosas para a alma do público (*Rep.* 10.603b-606d).⁹⁷⁶ A *Poética* não nega que a tragédia seja efetivamente capaz de suscitar as emoções fortes censuradas pelo Sócrates da *República*, mas tenta compreendê-las sob uma perspectiva diferente da que é defendida por Platão. Contudo, em que pese a importância desse conceito na *Poética*, revela-se difícil propor uma definição precisa de *kátharsis*, já que o próprio Aristóteles se furta a fazê-lo.⁹⁷⁷ Já houve quem tenha desejado relacioná-lo a pretensas considerações fisiológicas pretensamente outrora em voga,⁹⁷⁸ mas o ponto mais próximo de algum consenso atualmente é a ideia de que a *kátharsis* tenha aspectos propriamente intelectuais de um aprendizado clarificador.⁹⁷⁹ Depois de uma breve retrospectiva crítica da história dessa palavra (e seus derivados), uma estudiosa avança as seguintes considerações:

É possível afirmar sem hesitação que o sentido de ‘esclarecimento [*clearing up*]’ e ‘clarificação [*clarification*]’ foram por todo o tempo apropriados e centrais para a noção de *kátharsis*, mesmo em contextos médicos e rituais. No contexto da retórica e da poesia, especialmente em um trabalho escrito

⁹⁷⁵ Esses pontos são bem explicitados pela formulação de Lucas (1968c, p. 275): “Katharsis, though affording a pleasurable relief, seems to be the consequence and justification of tragic pleasure rather than the pleasure itself.” Veloso (2004, p. 20) sugere a possível relação entre *kátharsis* e prazer, embora evite definir exatamente de que modo essa relação se daria.

⁹⁷⁶ Ainda assim, é preciso levar em conta a seguinte observação de Laks (2010, p. 222-3), no que tange à relação entre tragédia e *kátharsis* das emoções: “Interpreters have often emphasised the anti-Platonic character of this definition, drawing attention especially to the role assigned to the emotions of pity and fear, whatever the interpretation we may give of the mechanism, and the role, of the ‘cleansing’ (katharsis) in question. This anti-Platonic dimension is clear enough, if the point of comparison is Republic Book 10. But if we are comparing it with the Laws, and in particular our passage in Book 7, the anti-Platonic features are rather more difficult to identify. What will strike readers at once, even before they begin asking where any disagreement lies, is actually the evident closeness of the two passages.”

⁹⁷⁷ O termo só aparece duas vezes na *Poética* (6.1449b28 e 17.1455b15), ambas de forma igualmente não especificada, como bem destacado por Veloso (2004, p. 15). O estudioso alude ainda ao fato de que na *Política* (8.6-7), tratando de uma modalidade de *kátharsis* levada a cabo pela música, Aristóteles “esclarece” esse conceito remetendo o leitor ao que é dito na *Poética*. Ou seja, “a coisa ganha feições labirínticas” (VELOSO, 2004, p. 17).

⁹⁷⁸ Referindo-se ao emprego terapêutico da música e comparando-o ao que Aristóteles sugere existir de certa maneira no espetáculo trágico, Lucas (1968c, p. 282-3) especifica o que seriam essas “teorias fisiológicas” daquele tempo: “The therapeutic use of music by the Greeks was no novelty. The Pythagoreans had long practised it. But the peculiarity of this kind of treatment was that, instead of correcting excitement by calming it, a further stimulus in the same direction was given; like was cured by like, whereas the normal way to remedy a deviation was, and is, to apply a force working in the opposite direction. As Aristotle himself said, ‘medicines work naturally by means of opposites’ (EN 1104b18), and it was recognized as paradoxical that this form of katharsis worked homoeopathically.” Cf. ainda: JEANMAIRE, 1970, p. 316. Para uma crítica dessa compreensão, cf. NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 388-91; VELOSO, 2004, p. 16-8.

⁹⁷⁹ Como sugerido por Leon Golden (1973) e notavelmente desenvolvido por Martha Nussbaum (2001 [1986], p. 388-91). Cf. ainda: DEPEW, 2007, p. 144. Para uma abordagem próxima dessa, embora reticente em aceitar a importância da noção de *kátharsis* para a compreensão da *Poética*, cf. VELOSO, 2000, p. 96; 2004, p. 22.

em reação às críticas platônicas do valor cognitivo da retórica e da poesia, há uma forte razão não apenas para traduzir a palavra dessa forma, mas também para se pensar o ‘esclarecimento’ em questão como psicológico, epistemológico e cognitivo, em vez de literalmente físico. (NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 390).

Seja como for, é possível sugerir que na *Poética* esse mecanismo seja definidor da tragédia e constitua o grande trunfo da teoria de Aristóteles para responder a um questionamento radical sobre a utilidade que a tragédia poderia ter. Levando isso em conta, outro estudioso propõe o seguinte:

É plausível supor que, para Aristóteles, as energias emocionais liberadas em tal resposta não fossem simplesmente drenadas ou “purgadas”, mas tendessem a melhorar a capacidade de sentir essas emoções “do modo correto e com relação aos objetos corretos”. Esse processo de refinamento, de *kátharsis*, é, além disso, inextrincavelmente conectado ao prazer particular produzido por cada gênero. Esse prazer permanece, como nós vimos, na compreensão envolvida na contemplação de representações miméticas da realidade. (HALLIWELL, 1989, p. 164).

Além disso, considerando o emprego da palavra *kátharsis* por Platão, é lícito supor que a teoria aristotélica constitua um questionamento ainda mais radical da prática pedagógica defendida por seu mestre. No *Sofista* (230c-d) – conversando com Teeteto, Sócrates e Teodoro –, “o estrangeiro de Eleia [*ho xénos ex Eléas*]” propõe as seguintes considerações sobre os que praticam o método dialético pautado pelo *élenkhos* [refutação]:

Eles questionam alguém que julga dizer algo de valor acerca de alguma coisa, embora nada diga; em seguida, verificam facilmente que tais opiniões estão erradas e, aproximando-as por meio do diálogo de um mesmo ponto, confrontam umas com as outras e demonstram, através desse confronto, que umas são contrárias às outras com relação aos mesmos objetos, sob os mesmos pontos de vista. Percebendo-o, os interlocutores indispõem-se consigo mesmos e mostram-se mais abertos aos outros – desse modo, com efeito, livram-se de todas as suas opiniões orgulhosas e frágeis, sendo agradável para quem escuta essa liberação, além de um benefício seguro para quem a ela se submete. Ó meu caro jovem, pois aqueles que se purificam [*hoi kathárontes autoús*] pensam como os médicos responsáveis pelos corpos, os quais concordam que o corpo não é capaz de gozar da nutrição que se lhe oferece antes que se remova qualquer obstáculo existente em seu interior. O mesmo também pensam aqueles sobre a alma: pois não terá benefício algum dos conhecimentos que lhe forem aportados sem antes ter sido refutado e colocado em seu devido lugar – pela vergonha de ser refutado –, desfazendo-se das opiniões que impedem as vias para os conhecimentos até que se mostre purificado [*katharón*] e convencido de

saber apenas as coisas que de fato sabe, nada além disso. (Pl. *Sph.* 230b-d).⁹⁸⁰

Outros trechos do *corpus platonicum* poderiam ser aduzidos para dar a ver algo análogo,⁹⁸¹ mas nessa passagem específica, a sugestão é a de que um tipo de *kátharsis* intelectual seria suscitado pelo *élenkhos* [refutação] elaborado no interior de uma discussão guiada pelo método dialético e que apenas por meio desse expediente haveria a possibilidade do desenvolvimento de alguma forma de conhecimento seguro. O que está em questão nesse trecho é o método dialético tal como delineado em inúmeros diálogos socráticos escritos por Platão (mencionados por Aristóteles com o nome de *Sōkratikoî lógoi*, em *Poet.* 1.1447b11). Se estiver correta a hipótese de que esse tipo de escrito era empregado na Academia como meio de treinar o método dialético – tal como sugerido por Kahn (1996, p. 56) e Depew (2007, p. 144) –, é possível afirmar que, para Platão, a *kátharsis* seria um dos efeitos propiciados pela leitura de seus diálogos socráticos, principalmente dos aporéticos. Tragédias e outras formas de arte mimética, por outro lado, seriam meros estímulos responsáveis por afetar o caráter através de um mecanismo pouco racional de imitação, tendendo a exercer uma influência antes negativa do que positiva e não sendo, por isso, capazes de suscitar algum tipo de *kátharsis*. Tal parece ser o posicionamento de Platão. No entanto,

Aristóteles discorda. Por um lado, ele afirma na *Política* que hinos entusiásticos e iambos ritualizados servem um propósito catártico e não apenas estimulante, ainda que seja um processo em que as pessoas evanescentemente “extraem algo de seus sistemas” (*Pol.* 8.5.1340a8-14; 8.6.1341a14-24; 8.7.1342a16-28; 7.17.1336b20). Na *Poética*, ele afirma algo

⁹⁸⁰ Em tradução. No original: “*dierōōsin hōn àn oiētai tīs ti pēri légein légōn mēden: eīth’ háte planōménōn tās dóxas rhaidiōs exetázousi, kai synágontes dē toīs lógois eis tautōn tithéasi par’ allēlas, tithéntes dē epideiknýousin autàs hautaís háma perì tōn autōn prōs tà autà katà tautà enantías. hoi d’ horōntes heautoīs mēn khalepáinousi, prōs dē toūs állous hēmeroúntai, kai touútōi dē tōi trópōi tōn perì hautōūs megálōn kai sklērōn doxōn apallátontai pasōn te apallagōn akoúein te hēdistēn kai tōi páskhonti bebaiótata gignoménēn. nomízontes gár, ô paí phíle, hoi kathaírontes autoús, hōsper hoi perì tà sómata iatroi nenomíkasi mē próteron àn tēs prosperoménēs trophēs apolaúein dýnasthai sōma, prin àn tà empodízonta entós tis ekbálēi, tautōn kai perì psykhēs dienoéthēsan ekeínoi, mē próteron autēn héxein tōn prosperoménōn mathēmátōn ónēsīn, prin àn elénkhōn tīs tōn elenkhómenon eis aiskhýnēn katastēsas, tās toīs mathēmasin empodíous dóxas exelōn, katharōn apophēnēi kai taúta hēgoúmenon háper oíden eidénai móna, pleiō dē mē.*” (Plat. *Sph.* 230b-d).

⁹⁸¹ Depois de uma breve incursão pela história do conceito de *kátharsis* (e seus derivados) em autores antigos, sugerindo que seu sentido teria relação com a ação mais concreta de “remoção” e “limpeza”, Nussbaum (2001 [1986], p. 389) avança as seguintes reflexões sobre seu emprego por Platão: “*If we now return to Plato’s usage, we find that he preserves this general picture. The central sense is that of freedom from admixture, clarity, absence of impediment. In the case of the soul and its cognition, the application of the word-group is mediated by the dominant metaphors of mud and clean light: the eye of the soul can be sunk in the mud (Rep. 533d1, Phd. 69c), or it can be seeing cleanly and clearly. Katharos cognition is what we have when the soul is not impeded by bodily obstacles (esp. Rep. 508c, Phd. 69c). Katharsis is the clearing up of the vision of the soul by the removal of these obstacles; thus the katharon becomes associated with the true or truly knowable, the being who has achieved katharsis with the truly or correctly knowing (esp. Phd. 65ff., 110ff.). Thus we even find expressions such as katharōs apodeixai, meaning ‘demonstrate clearly’ (Crat. 426b).*”

diferente: que trabalhar com enredos trágicos – e não apenas diálogos platônicos e outros materiais textualizados de mesmo tipo – é catártico também, ou seja, purificador porque oferece clareza intelectual no sentido que Platão privilegia na passagem citada [do *Sofista*]. (DEPEW, 2007, p. 145).

Nesse sentido, fica cada vez mais claro o intuito de Aristóteles ao desenvolver sua teoria da *kátharsis* das emoções suscitadas pela tragédia: seja por meio de uma resposta às críticas que Platão elaborara na *República* contra as pretensões educadoras da tragédia (a partir dos argumentos psicológicos ali avançados),⁹⁸² seja por meio de uma resposta de viés cognitivo à proposta pedagógica do *Sofista* (segundo a qual apenas o método dialético refutativo suscitaria a *kátharsis* intelectual necessária ao verdadeiro conhecimento), Aristóteles promove – com argumentos filosóficos – uma reavaliação do papel que a tragédia ainda poderia vir a desempenhar na *paideía* humana. Com a *Poética*, o filósofo sugere não apenas que uma tragédia – quando bem executada – tem uma função pedagógica importante, mas, igualmente, que não é papel da filosofia propor meios de substituir a função catártica já realizada por uma tragédia bem executada. Tomando como paradigma da relação entre filosofia e poesia a própria *Poética*, seria possível sugerir que, para Aristóteles, o papel da filosofia seria justamente oferecer certos direcionamentos para que o tragediógrafo – valendo-se de seus meios (muito mais aptos do que aqueles disponíveis ao filósofo) – efetue uma verdadeira *kátharsis*.⁹⁸³

Nesse sentido, é preciso observar que, embora parta de uma série de definições descritivas da arte poética, essa obra se destaca muito mais pelas prescrições oferecidas aos poetas com o intuito de que componham de modo a efetivar aquilo que constitui para Aristóteles a essência da poesia. É possível compreender tanto a hierarquização das partes da tragédia quanto a prescrição de determinados enredos trágicos – em detrimento de outros – como meros desdobramentos do que Aristóteles define como a “essência [*ousía*]” da tragédia. Ou seja, o caráter positivo imputado a conceitos como reviravolta [*peripéteia*] e reconhecimento [*anagnórisis*] explica-se por sua relação fundamental com o mecanismo reconhecido na *Poética* como essencialmente trágico, qual seja, a *kátharsis*. Consequência

⁹⁸² Em seu comentário, Lucas (1968c, p. 283) já chamava atenção para essa possibilidade: “As an answer to Plato’s strictures the theory of katharsis is a triumphant success; so far are we from pandering to our emotional frailty when we visit the theatre that we actually strengthen our emotional resistance ready for the trials of real life.”

⁹⁸³ Tal como proposto por Halliwell (1987b, p. 70): “By accepting poetry as a rational art, Aristotle signals a basic departure from Plato, and at the same time indicates how poetry can merit the serious interest of a philosopher: if poetry really is a knowledgeable art, then it is the philosopher’s legitimate task to expound the principles and values on which it rests.” Retomando a argumentação de Depew (2007), Nagy (2007, p. 125) defende essa mesma opinião.

disso é que Aristóteles considere a presença de ambos os expedientes como ingrediente imprescindível dos melhores enredos trágicos (*Poet.* 11.1452a37).

Com relação à ideia de “reviravolta”, é possível retomar as palavras do próprio Aristóteles (*Poet.* 11.1452a22-24): “Reviravolta, por um lado, é a mudança dos ocorridos em seu contrário, tal como foi dito, e isso, como falamos, segundo a verossimilhança ou a necessidade [...]”⁹⁸⁴ Essa é a definição sintética de reviravolta, à qual é preciso acrescentar aquilo que o autor entende por “tal como foi dito”. Para isso é preciso retornar, num primeiro momento, ao que está expresso no breve cap. X, numa passagem em que Aristóteles diferencia o enredo simples do complexo. Uma vez que “a ação simples – desenvolvendo-se de modo coerente e uno [*synekhoûs kai miâs*] – é uma mudança [*metábasis*] sem reviravolta nem reconhecimento” (*Poet.* 10.1452a14-16), é lógico que a reviravolta não pode se resumir ao conceito sintético primeiramente proposto.⁹⁸⁵ É preciso que ela seja algo mais do que a mera mudança segundo a verossimilhança ou a necessidade – ou ainda, segundo um desdobramento coerente e uno, na nomenclatura usada com referência às características da ação do enredo simples (*Poet.* 10.1452a14). O problema é que esse “algo mais” não é especificado de modo claro em nenhum outro ponto da *Poética* e a controvérsia entre os comentadores é indicativa da impossibilidade de uma resolução precisa e definitiva.⁹⁸⁶

Em vista da necessidade de se posicionar com relação ao conceito preciso de reviravolta, o mais acertado parece ser alinhar-se àqueles que apontam o fato de tal mudança verossímil ou necessária ser “contra a expectativa [*parà tèn dóxan*]” (a partir de *Poet.* 9.1452a1-4).⁹⁸⁷ Nesse mesmo sentido caminha a afirmação do comentário de Halliwell à *Poética*:

A reviravolta atinge um efeito poderosamente instantâneo sobre as emoções, mas sem sacrificar a lógica essencial dos eventos. De fato, ela é

⁹⁸⁴ No original: “*ésti dè peripéteia mèn hē eis tò enantíon tón prattoménōn metabolē katháper eirētai, kai toúto dē hōsper légomen katà tò eikòs ē anankaíon [...]*.” (*Poet.* 11.1452a22-24).

⁹⁸⁵ Apesar disso, MacFarlane (2002, p. 376) define *peripéteia* nestes termos mínimos, anulando toda a especificidade característica de tal conceito: “*A change of fortune is a reversal [...] when it comes about ‘from the very construction of the plot’.*” (MacFARLANE, 2002, p. 376).

⁹⁸⁶ Um apanhado das várias posições nessa controvérsia, com as respectivas indicações bibliográficas, pode ser encontrado em MacFarlane (2002, p. 375, n. 22). Para um tratamento mais detido, cf. DUARTE, 2012, p. 38-41.

⁹⁸⁷ Um exemplo de tal entendimento (ainda que restrito à mudança contrária à expectativa *das personagens*) é expresso por Lucas (1968b, p. 131): “*When there is peripeteia, things turn out in a way the opposite of what one, or more, of the characters (not unreasonably) expects. The effect is to reverse the direction of what is going on.*” A definição de quem teria a expectativa contrariada não é crucial para o tratamento da questão (já que o próprio texto aristotélico não o especifica), mas a tendência é enxergá-la como sendo das personagens, uma vez que o público não é indiferente ao que se passa com elas (enquanto o contrário não é verdadeiro para o teatro antigo). A questão também é explicitada pelo comentário de Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 231). Com relação à ausência de surpresa do público durante a *anagnōrīsis* [reconhecimento], cf. PHILLIPART, 1925, p. 200.

precisamente a emergência súbita e paradoxal de um *padrão* conectando o passado distante com o presente, o qual dá ao movimento dos acontecimentos tanto de sua força. A partir da surpresa dramática emerge um estágio posterior e decisivo do desenrolar da ação significante. (HALLIWELL, 1987b, p. 118).

Já para a definição de “reconhecimento”, é possível retomar mais uma vez as palavras do próprio Aristóteles:

Reconhecimento [*anagnōrisis*], por outro lado, tal como o seu nome assinala, é uma mudança da ignorância [*ex agnoías*] para o conhecimento [*eis gnōsin*], seja para a afinidade [*è eis philían*],⁹⁸⁸ seja para a inimizade, dentre as [mudanças] determinadas para a fortuna ou para o infortúnio. (*Poet.* 11.1452a29-32).⁹⁸⁹

Essa definição apresenta de forma mais clara os termos de que se compõe, facilitando assim a compreensão acerca da mesma. É importante, contudo, não se descurar da relação que essa última passagem estabelece com a anterior, na qual fica explicitado em que tipo de mudança consistiria a reviravolta. Duarte (2012, p. 37), na pista de comentadores anteriores, nota que “salta aos olhos o paralelismo semântico e sintático com que Aristóteles constrói as definições de peripécia [reviravolta] e *anagnōrisis* [reconhecimento].” E completa: “Os termos estão ligados pela presença das partículas relacionais *mén* e *dé* [“por um lado..., por outro”] e compartilham o mesmo predicado, *metabolé*, ‘mudança’.” Assim sendo, as duas são espécies de mudança possíveis nos acontecimentos do enredo – seja passando da fortuna para o infortúnio, seja passando do infortúnio para a fortuna.

O interesse aristotélico em eleger tais elementos como aqueles que definem um enredo complexo (*Poet.* 10.1452a16-18) está relacionado com sua determinação de buscar e valorizar os momentos de grande concentração emotiva, capazes de suscitar compaixão e temor.⁹⁹⁰ O que parece estar na base desses momentos – tanto num caso quanto no outro – é a presença de uma *áгноia* [ignorância] responsável por definir o destino trágico para o qual o enredo se dirige. Segundo o comentário de Lucas:

⁹⁸⁸ A tradução do termo *philía* impõe certas dificuldades ao tradutor, pois envolve não apenas a esfera das relações de amizade, mas também as de parentesco. Nas palavras com que Halliwell (1987b, p. 132-3) explicita o problema: “*A single term (philoí) embraces all those who are tied by close bonds either of kinship or of friendship. This category is of fundamental importance to the Greek mind, and would bring with it in any particular social situation certain expectations of reciprocal obligation.*” Para Duarte (2012, p. 43), contudo: “Não está em questão o sentimento, mas o estado a que o ato de reconhecimento conduz: o herói descobre-se *philós* de alguém, seu parente.”

⁹⁸⁹ No original: “*anagnōrisis dé, hōsper kai toúnoma sēmaínei, ex agnoías eis gnōsin metabolé, è eis philían è eis ékhthran, tôn pròs eutykhían è dystykhían hōrisménōn [...].*” (*Poet.* 11.1452a29-32).

⁹⁹⁰ Cf. HALLIWELL, 1987b, p. 117.

Tanto *anagnórisis*, que envolve não saber quem alguém é, quanto *peripéteia*, que envolve agir ou sofrer na ignorância do resultado, implicam a presença de ilusão. Apenas porque esses dois mecanismos, tal como explicados por Aristóteles, necessariamente portam consigo um equívoco sobre assuntos vitais por parte de algumas das personagens, é que eles distinguem com sucesso uma categoria de drama. (LUCAS, 1968c, p. 292).

Em vista dessas últimas definições com relação às palavras *peripéteia* e *anagnórisis*, ambas não apenas sendo espécies de mudança nos acontecimentos do enredo, mas também contendo um elemento de ignorância por parte de uma ou mais personagens, é possível exprimir de que forma isso se arranja com a “definição da essência” da tragédia. Para Aristóteles, os poemas trágicos são produtos de arte racional, cujo sucesso depende da coerência de sua estrutura, devendo ser capazes de suscitar a compaixão e o temor naqueles que os presenciam. Levando isso em conta, nada poderia ser mais lógico do que a constatação de que agentes do enredo trágico, motivados por um equívoco fundamental e, apesar de não serem moralmente condenáveis, agindo para a própria desgraça, despertem no público os mais extremos sentimentos de compaixão e temor precisamente no instante em que, dando-se conta de sua falha, se encontram a ponto de sofrer uma mudança conforme a verossimilhança ou a necessidade, mas de forma inesperada e brusca, com relação àquilo em que acreditavam.⁹⁹¹

O prazer que os homens têm no conhecimento – e para o qual tendem naturalmente, conforme as palavras de abertura da *Metafísica* aristotélica – parece se manifestar na tragédia justamente na parte do enredo em que a personagem reconhece alguém a partir do rumo tomado pela própria ação. Isso reforça o entendimento da poesia trágica como uma atividade que tem algo de filosófico, na medida em que lida com universais. Assim sendo, os elementos da teoria dramática proposta por Aristóteles refletem diretamente alguns aspectos não apenas de suas considerações éticas e fisiológicas, mas também epistemológicas.⁹⁹² Alguns comentadores não descuidaram das consequências dessas proposições, justamente naquilo que instauram como diferença a partir da tradição filosófica anterior, e suas opiniões foram condensadas de maneira lapidar na seguinte formulação:

⁹⁹¹ Em vista do objetivo da presente exposição, não interessa entrar no complicado problema sobre o melhor tipo de enredo trágico para Aristóteles, atentando para a possível inconsistência tradicionalmente apontada entre os caps. XIII e XIV da *Poética*. Aqui basta ressaltar que a complexidade é uma característica inegável do melhor enredo trágico para Aristóteles (*Poet.* 11.1452a37). Para um bom tratamento da “inconsistência” entre o que afirma o cap. XIII e o que parece reconsiderar o cap. XIV, cf. HEATH, 2017.

⁹⁹² Algo nesse sentido foi apontado por Duarte (2012, p. 16), quando a estudiosa se refere ao valor epistemológico presente na noção de “reconhecimento”. Em suas palavras: “*Anagnórisis*, o termo grego, que também significa ‘leitura’, indica que a operação de reconhecer sinais e interpretá-los pressupõe uma habilidade intelectual. Um método de investigação e explicação da realidade insinua-se sob um conceito poético.” Cf. ainda: HEATH, 2009, p. 64-8.

Enquanto a metafísica de Platão levava-o a rebaixar a poesia a um nível epistêmico muito inferior, a visão de Aristóteles da relação entre particulares e universais permitiu-lhe incorporar a poesia de maneira positiva em seu esquema de valores. A poesia é “mais filosófica e mais eticamente séria do que a história”, conforme o livro IX da *Poética*, porque as ações e caracteres em suas imagens da vida se aproximam mais dos universais da filosofia do que de particulares discretos dos eventos reais. (HALLIWELL, 1989, p. 155).

A célebre formulação de Aristóteles – que Halliwell evoca acima⁹⁹³ – afirma o caráter mais filosófico e sério da poesia, em relação ao da história, pois enquanto o historiador reporta uma série de eventos casuais (i.e., uns após os outros, na ordem em que aconteceram, sem qualquer imposição lógica de verossimilhança ou necessidade), o poeta constrói uma sequência de eventos segundo uma lógica de causalidade (i.e., uns após os outros, mas segundo a necessidade ou a verossimilhança de fatos concatenados no interior de uma trama dos fatos). É isso o que confere universalidade a enredos poéticos, tornando a narrativa poética mais séria e filosófica do que a narrativa histórica.⁹⁹⁴

A abordagem aristotélica revela-se muito mais aberta à compreensão do papel que determinada poesia poderia ter, inclusive como objeto legítimo de ocupação filosófica. Onde Platão demonstrara certa intolerância com a maior parte da produção poética de sua época – ainda que, mesmo nos momentos mais acerbos de sua crítica, algumas modalidades de poesia sempre tenham sido poupadas –, Aristóteles promoveu um modo de leitura diferente. O caráter prescritivo de determinadas passagens de sua análise não permite propor que esse “modo diferente” tenha rompido de todo com a imposição arbitrária de certos valores pelo filósofo – como é típico da preceptística clássica –, mas é certo que a poesia recebe o

⁹⁹³ O trecho inteiro é o seguinte (*Poet.* 9.1451a36-1451b10): “Fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer os acontecimentos, mas as coisas possíveis e que poderiam ter acontecido conforme a verossimilhança ou a necessidade. Pois o historiador e o poeta diferem não por empregarem o metro ou a prosa (pois os escritos de Heródoto poderiam ser colocados no metro e em nada seriam menos históricos por se servirem ou não da métrica), mas porque um narra os acontecimentos, enquanto o outro, o que poderia ter acontecido. Por causa disso, a poesia é mais filosófica e séria do que a história: pois a poesia narra principalmente o universal, enquanto a história, o particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa, conforme a verossimilhança ou a necessidade: a poesia visa a isso, ainda que atribuindo nomes próprios. Particular é o que Alcibíades fez ou o que sofreu.” No original: “*phaneròn dè ek tôn eirēménōn kai hótì ou tò tà genómēna légein, toúto poiētoú érgon estín, all’ hoía àn génoito kai tà dynatà katà tò eikòs è tò anankaíon. ho gàr historikòs kai ho poiētēs ou tòi è émmetra légein è ámetra diaphérousin (eíē gàr àn tà Hērodótou eis métra tethēnai kai oudèn hētton àn eíē historia tis metà métrou è áneu métrōn): allà toutōi diaphérei, tòi tòn mèn tà genómēna légein, tòn dè hoía àn génoito. diò kai philosophōteron kai spoudaióteron poiēsis historias estín: hē mèn gàr poiēsis mállon tà kathólou, hē d’ historia tà kath’ hékaston légei. éstin dè kathólou mèn, tòi poiōi tà poiá átta symbaínei légein è práttein katà tò eikòs è tò anankaíon, hou stokházetai hē poiēsis onómata epititheménē: tò dè kath’ hékaston, tí Alkibiádēs épraxen è tí épathen.*”

⁹⁹⁴ Cf. DUPONT-ROC; LALLOT, 1980b, p. 221-4; HALLIWELL, 1987b, p. 105-12; HEATH, 2009, p. 71.

reconhecimento de seu estatuto como campo discursivo com um potencial distintivo, a ser avaliado a partir da apreensão de axiomas críticos próprios dela enquanto arte [*tékhnē*].⁹⁹⁵

Ainda assim, seria exagerado sugerir que Aristóteles estivesse promovendo a ideia de uma poesia verdadeiramente filosófica. Essa poesia tem alguns traços filosóficos, tais como os universais com que trabalha, incluindo as importantes noções que devem compor as boas tragédias, em conformidade com o juízo do Estagirita – *áгноia* [ignorância], *peripéteia* [reviravolta] e *anagnōrisis* [reconhecimento], por exemplo –, não sendo, contudo, o bastante para servir como instrumento da investigação filosófica propriamente dita. Nesse sentido, os tratados aristotélicos demonstram que o pensador serviu-se principalmente da prosa, por meio da qual enunciava seus princípios, citava e criticava possíveis rivais, trabalhando num registro mais estrito e prosaico do *lógos*.⁹⁹⁶ Além disso, tal como bem demonstrado por Veloso (2000, p. 80), por mais que a *mímēsis* constitua um meio fundamental para a aquisição de conhecimento para Aristóteles, ela não deve ser confundida com o conhecimento *tout court*. A esse respeito, vale a pena levar em consideração a seguinte explicitação proposta por esse mesmo estudioso:

Aristóteles concebe duas faculdades cognitivas propriamente ditas: a perceptiva e a intelectual (*DA* 3.9.432a15-6). Ora, a imitação não é nem percepção nem intelecto. A imitação seria, antes, uma inesperada solução (ou melhor, “uma espécie de solução”) para um problema que atravessa toda a gnosiologia aristotélica, do *Órganon* aos *Parva naturalia*, passando pelo *De anima*. Trata-se do “hiato” que haveria entre percepção e intelecto. (VELOSO, 2004, p. 24).

As razões para Aristóteles ter sido capaz de oferecer um entendimento relativamente positivo sobre a mimese – tão díspar daquele que Platão construía ao longo de sua obra – estão ligadas a uma diminuição do temor com que o filósofo (enquanto educador) encarava a competição com os poetas para desenvolver tal função pedagógica na *pólis*.⁹⁹⁷ Ao que tudo indica, o discurso da poesia já não parecia a Aristóteles um rival à altura do discurso filosófico – tal como certamente ainda deve ter se mostrado para Platão –, sendo muito provável que essa nova situação da ordem do discurso na Atenas clássica só tenha se configurado desse modo (pelo menos entre a elite intelectual ateniense) por influência das atividades e reflexões do próprio Platão. Em consonância com isso, é de se observar que a

⁹⁹⁵ Cf. HALLIWELL, 1989, p. 151.

⁹⁹⁶ Lucas (1968c, p. 267) resume bem a questão com as seguintes palavras: “*Poetry might have philosophic implications, but it was not sufficiently philosophic to be of interest as a tool to a real philosopher.*” Compreensão análoga encontra-se em Halliwell (1989, p. 156), Veloso (2004, p. 34) e Heath (2009, p. 64).

⁹⁹⁷ Cf. HALLIWELL, 1989, p. 175; NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 122-35; SILVA, 2017b, p. 2691-3.

visão de mundo aristotélica, do ponto de vista ontológico, epistêmico, ético e político, era muito diferente da de seu mestre.⁹⁹⁸ A importância histórica desse deslocamento foi bem destacada por Halliwell (1987b, p. 73), quando ele o descreve como “uma tentativa de encontrar uma posição equilibrada entre a concepção grega popular de poesia como um veículo para a verdade (moral, histórica, entre outras) e a condenação platônica definitiva da poesia como falsidade e decepção.”

A fim de promover esse deslocamento, Aristóteles viu-se obrigado a remover ou escamotear uma série de pressupostos fundamentais da poesia helênica de seu tempo, acarretando uma conformação (ou mesmo, uma deformação) interpretativa considerável em toda recepção que em seguida se voltou à tragédia clássica a partir de uma leitura da *Poética*. Colocado de modo simples, Aristóteles apaga toda e qualquer conotação política que o fenômeno poético pudesse ter (como efetivamente tinha) nas *performances* de seu tempo. Em seu estudo sobre a ausência de um conceito de *pólis* na *Poética*, Edith Hall (1996, p. 305-6) sugere que as consequências históricas dessa escolha teórica foram profundas, pois, por um lado, instaurou uma modalidade de leitura *trans-histórica* e apolítica da tragédia, acessível a “qualquer um”, independentemente de sua relação com o contexto sócio-político em que a peça era produzida, mas, por outro, suprimiu justamente a importância da dimensão sócio-política de toda e qualquer tragédia para o contexto em que era publicamente executada.⁹⁹⁹

Em que pese a importância dessas consequências, a estudiosa considera difícil estipular ao certo as razões de Aristóteles para escamotear a questão política em seu tratamento da tragédia na *Poética* e aventar a possibilidade de que pudesse estar em jogo uma mudança histórica – tendo em vista que a vida “livre” das *póleis* helênicas estava com os dias contados (às vésperas da ascensão do poder macedônico) – ou mesmo uma diferença de perspectiva devida à biografia do próprio Aristóteles – estrangeiro em Atenas e mais afastado das implicações políticas das *performances* dramáticas nessa *pólis* (HALL, 1996, p. 305). Contudo, a partir de uma sugestão contida no estudo dessa própria autora, talvez possa ser defendido que, justamente com o propósito de evitar a preponderância de argumentos

⁹⁹⁸ Cf. NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 235-395 (esp. p. 290-318).

⁹⁹⁹ A conclusão do artigo da estudiosa é a seguinte: “*Aristotle’s Poetics has certainly played no insignificant part in obscuring precisely those local, historical, and ideological specificities of which its other contemporaries were so aware, and which it has been the task of scholars over the last couple of decades to exhume. But at the same time it can be said to have contributed uniquely to the continued rediscovery, reinterpretation, and reperformance of the tragic corpus, and its constant revivification: in a transhistorical and apolitical sense, it has made it accessible to ‘everyman’, precisely because its reader is encouraged to assess tragedy in complete dissociation from civic concepts. The implied reader of the treatise is not defined by membership of the Athenian democracy or even of a polis; it is no longer a requirement of tragedy that it should offer to its consumer any elucidation or confirmation of his civic identity or edification dependent upon its collective consumption.*” (HALL, 1996, p. 305-6).

políticos nas discussões dedicadas por Platão à poesia, Aristóteles tenha proposto uma maneira de compreender a tragédia para além das implicações mais diretamente relacionadas a seus contextos de *performance*. Se em outras obras, como a *Retórica*, o Estagirita demonstra plena consciência da dimensão política da tragédia – na linha do que foi sugerido por Hall (1996, p. 303-4) –, na *Poética*, ele prefere demarcar claramente o discurso poético do discurso político. Pelo menos é o que uma passagem do final do tratado leva a crer, na breve discussão sobre “Problemas homéricos”, quando sugere um princípio que poderia ser usado em resposta às críticas feitas à poesia de Homero. Segundo o filósofo: “a correção na arte poética não é a mesma que na política ou em qualquer outra que se diferencie da poética [*oukh hē autē orthótēs estin tēs politikēs kai tēs poiētikēs oudè állēs tékhñēs kai poiētikēs*]” (*Poet.* 25.1460b13-15). Com essa proposição, Aristóteles demarca de forma inquestionável a arte poética da política e declara a poesia um campo digno de consideração em si mesmo, dotado de critérios de correção internos à própria arte.¹⁰⁰⁰

Outra consequência desse escamoteamento da dimensão política ligada à poesia é a diminuição da importância dos aspectos relativos ao espetáculo poético e à celebração religiosa. As passagens em que Aristóteles iguala os efeitos essenciais de uma tragédia encenada numa *performance* pública àqueles que se obteria por meio de uma leitura em voz alta são amplamente conhecidas e não é preciso retomá-las explicitamente aqui (*Poet.* 6.1450b16-19; 26.1462a13; 26.1462a17).¹⁰⁰¹ Diante da exposição acerca do arranjo elaborado pela *Poética* para a efetivação daquilo que constitui essencialmente a tragédia, estará claro o motivo pelo qual não pode haver diferença para Aristóteles entre os efeitos obtidos por uma *performance* e uma mera leitura em voz alta: da perspectiva adotada por uma concepção formalista de funcionamento da *kátharsis*, pouco interessa que a peça seja executada durante um festival público, por um grupo de atores, acompanhados pelos cantos e danças de um coro, numa cena especialmente ornamentada para receber essa *performance*, pois o fator determinante para o sucesso de uma tragédia é seu enredo, ou seja, algo que se dá a ver a partir de uma simples leitura em voz alta do texto trágico. Com isso, a teoria de Aristóteles

¹⁰⁰⁰ A esse respeito, Hall (1996, p. 302) comenta ainda: “*To paraphrase Aristotle’s crucial formulation, poetry is not to be assessed by criteria to do with the polis. Thus, finally, albeit in the context of epic rather than tragedy, Aristotle explicitly cuts the umbilical cord which has tied poetry so firmly to the city-state in all previous literary criticism. He is, in fact, sidestepping Plato’s request for a demonstration that poetry is both pleasurable and useful to political communities (πρὸς τὰς πολιτείας), by saying that this is not an appropriate way in which to evaluate poetry: poetry is a self-sufficient art whose own correctness or lack of it is immanent, internal to itself, and thus distinct from correctness in any other sphere of human activity.*”

¹⁰⁰¹ Para uma crítica dessa equiparação proposta por Aristóteles, cf. HALL, 1996, p. 297; REVERMANN, 2016, p. 23. Para uma tentativa de explicação dos motivos do filósofo para propor tal equiparação, cf. DEPEW, 2007, p. 143.

escamoteia a relação fundamental, que sempre existiu ao longo desse período, entre a tragédia e os coros, por um lado,¹⁰⁰² e a tragédia e a religião, por outro.

Ainda que essas ausências se façam sentir ao longo de toda a *Poética*, há uma passagem especialmente interessante a esse respeito, pois, além de dispensar o critério de verdade para a avaliação acerca da pertinência de uma dada representação – mesmo de uma representação dos deuses –, corrobora o que tem sido aqui sugerido sobre as diferenças entre Aristóteles e Platão no que tange a suas respectivas atitudes perante a poesia. Conforme o filósofo:

[S]e o poeta for repreendido por falta de verdade, é preciso refutar isso dizendo que fez tal qual deveria ser; como o próprio Sófocles, que dizia fazer as pessoas como deveriam ser, enquanto Eurípides, como são. Se não for o caso de nenhuma dessas duas alternativas, é necessário dizer que “assim se conta”, como nas coisas relativas aos deuses, pois falar assim talvez não seja excelente nem verdadeiro, mas, se acontecesse como com Xenófanes, seria necessário dizer: “mas é assim que se conta”. (*Poet.* 25.1460b36-39).¹⁰⁰³

O laconismo da expressão de Aristóteles para dispensar a exigência de verdade na representação dos deuses só não é maior do que o tom de aberto desafio às prerrogativas subjacentes a inúmeros argumentos da censura que o Sócrates platônico impõe às representações dos deuses na poesia helênica tradicional na *República* (2.377e-378e).¹⁰⁰⁴ Como Lucas (1968b, p. 239) comenta, seria difícil imaginar uma resposta menos apta a satisfazer as exigências de Platão para a representação dos deuses. Mas as motivações de Aristóteles para se posicionar dessa forma eram consideráveis: além de diminuir a preponderância da dimensão política de uma *performance* poética, ao desvinculá-la de seu contexto propriamente religioso (tornando assim menos pertinentes as exigências de Platão por critérios de verdade e moralidade na representação poética), Aristóteles evitava que elementos religiosos típicos da cultura helênica viessem a perturbar suas prescrições acerca da inteligibilidade de que deveriam ser dotados os enredos das melhores tragédias, desenrolando-se sempre em conformidade com os critérios da necessidade ou da verossimilhança. Como se sabe, as ideias de intervenção divina e de ação da *týkhē* [fortuna] são elementos religiosos

¹⁰⁰² Para uma crítica desse escamoteamento, cf. WILSON, 2000, p. 5-6; DEPEW, 2007, p. 146; REVERMANN, 2016, p. 23.

¹⁰⁰³ Em tradução. No original: “[...] *eàn epitimátai hóti ouk alēthē, all’ isōs <hōs> deī, hoīon kai Sophoklēs épē autōs mēn hoīous deī poieîn, Euripidēn dē hoīoi eisín, taútēi lytéon. ei dē mēdetērōs, hóti hoútō phasín, hoīon tà perì theôn: isōs gār oúte béltion hoútō légein out’ alēthē, all’ ei étykhen hōsper Xenophánei: all’ oûn phasi.*” (*Poet.* 25.1460b36-39).

¹⁰⁰⁴ Para detalhes desse tom de desafio por parte de Aristóteles, cf. HALLIWELL, 1984, p. 59.

característicos da cultura helênica que têm presença constante em tragédias escritas no período clássico, mas que jamais poderiam ter lugar no arranjo lógico proposto por Aristóteles para o enredo inteligível das tragédias capazes de produzir a *kátharsis*.

Se é verdade que Aristóteles pretende excluir o acaso do melhor enredo trágico (e existem outras considerações que suportam essa afirmação), então isso deve ser colocado em relação com sua negligência para com a teologia do mito trágico, já que, no mundo desse mito, o “acaso” [*týkhē*] tem um estatuto religioso. O pensamento helênico tradicional – como o próprio Aristóteles parece reconhecer em outros lugares – não distinguia entre a causalidade divina e as obras da *týkhē*. Nesse contexto, *týkhē* é uma palavra de uso variado, apta a subsumir as forças dos deuses e do fado; é talvez a palavra mais expressiva do fatalismo da tragédia grega e de seu material mítico, já que tem a vastíssima aplicabilidade a situações onde o que acontece é concebido como algo inescapável ou externamente determinado. Por consequência, dá no mesmo para Aristóteles eliminar o acaso ou a causalidade divina de seu enredo trágico ideal. Qualquer uma dessas fontes de infortúnio (ou mesmo de boa fortuna) seria igualmente difícil de reconciliar com a concepção de tragédia como um gênero que, por sua dramatização de certos tipos de ação humana, poderia incorporar verdades gerais [*tà kathólou*], afins àquelas da filosofia. (HALLIWELL, 1984, p. 64).

É certo, portanto, que, se por uma questão lógica, a teoria poética de Aristóteles não podia comportar elementos fortuitos, como a intervenção divina ou as obras do acaso [*týkhē*], nos enredos inteligíveis (desenvolvidos segundo verossimilhança ou necessidade), por outro lado, essa incompatibilidade entre sua teoria e um elemento incontornável da maior parte do repertório helênico de poesias era responsável por torná-la igualmente incapaz de levar em consideração certas questões básicas da condição humana exploradas pela tragédia, como, por exemplo, o fato de que o destino muitas vezes ultrapassa o controle humano, as pessoas inevitavelmente morrem e o entendimento dos mortais não consegue compreender certas decisões da divindade.¹⁰⁰⁵

Nesse sentido, não é uma surpresa que a concepção aristotélica de tragédia apresente uma visão otimista da capacidade humana para compreender o mundo, pois sua exigência

¹⁰⁰⁵ Cf. HALL, 1996, p. 296. Para um tratamento dessa relação de forma mais positiva e nuançada (embora inevitavelmente marcada pelo viés aristotélico adotado por sua abordagem), cf. NUSSBAUM, 2001 [1986]. A própria autora, contudo, admite o seguinte: “*Tragic poems, in virtue of their subject matter and their social function, are likely to confront and explore problems about human beings and luck that a philosophical text might be able to omit or avoid. Dealing, as they do, with the stories through which an entire culture has reflected about the situations of human beings and dealing, too, with the experiences of complex characters in these stories, they are unlikely to conceal from view the vulnerability of human lives to fortune, the mutability of our circumstances and our passions, the existence of conflicts among our commitments. All of these facts a philosophical work of the type most familiar in our tradition, one that does not focus intently on the stories of concrete characters, can lose from view in the pursuit of systematic considerations or to the end of greater purity.*” (NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 13).

formal de que as tragédias sejam concebidas de forma inteligível implica que apenas o que tem um sentido discernível é digno de existir e ser conhecido.¹⁰⁰⁶ Assim, a organização axiológica que orienta a disposição da *Poética* propõe que a tragédia seja entendida como mimese, sim, mas não de personagens emocionalmente perturbadas, nem da disposição de tipos celerados e fora de controle, tal como na figura que Platão pinta dela. Trata-se, na verdade, da mimese de uma trama coerente e uma de ações necessárias ou verossímeis que sejam aptas a inspirar compaixão e temor, a fim de efetuar a *kátharsis* de tais afecções. Aristóteles incorpora a poesia trágica à existência humana, fundamentando sua utilidade a partir de um interessante arranjo no qual a *lógica* do enredo alia-se à identificação do público com as personagens, a fim de promover junto a ele uma experiência em que *peripéteia* [reviravolta] e *anagnórisis* [reconhecimento] se convertem em instrumentos da revelação da *hamartía* [falibilidade] de uma vida em *ágnōia* [ignorância], ou seja, de uma vida sem conhecimento.

Antes de encerrar essas considerações, contudo, cabe sugerir de que modo a teoria sobre as origens da poesia e do drama desempenha um papel fundamental no arranjo proposto na *Poética*. É certo que, ao contrário do que já pôde ser sugerido sobre a falta de interesse de Aristóteles pela origem dos fenômenos poéticos,¹⁰⁰⁷ o filósofo conciliou de forma brilhante a necessidade de propor um modelo poético capaz de responder aos questionamentos radicais colocados em várias das obras de Platão e, ao mesmo tempo, interpretar os dados históricos e teóricos básicos com que tinha inevitavelmente que lidar.

As motivações para que Aristóteles propusesse seu modelo poético podem ser compreendidas a partir de seu interesse em garantir o emprego de um novo gênero de discurso pela filosofia, qual seja, o tratado filosófico, em detrimento do gênero mimético que vinha sendo praticado por Platão e pelos membros da Academia, qual seja, o diálogo socrático.¹⁰⁰⁸ Tratando em sua *Poética* daquilo que se pode esperar da arte dedicada à realização de obras miméticas – cujo ápice Aristóteles faz questão de afirmar que seja a tragédia (em sua forma complexa) e não o diálogo socrático ou qualquer outro tipo de composição mimética –, o filósofo defende que os maiores benefícios intelectuais propiciados por uma obra mimética desse tipo estariam ligados à *kátharsis* da compaixão e do temor suscitados por ela. Isso está

¹⁰⁰⁶ Cf. HALLIWELL, 1984, p. 66.

¹⁰⁰⁷ Tal como proposto de forma pouco consequente por Ridgeway (1910, p. 8): “*It must be confessed that Aristotle’s account of the origin of Tragedy is confused and apparently self-contradictory. The fact is that from his standpoint he was chiefly interested in the fully developed Tragedy as a great form of art, and as we shall see later [...], he cared little about its first beginnings.*”

¹⁰⁰⁸ Para uma compreensão diferente sobre as possibilidades de relação entre os estilos de Platão e Aristóteles, cf. NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 391-4.

longe de ser uma defesa do uso filosófico das composições miméticas, mas certamente representa um avanço com relação ao tratamento anteriormente proposto por Platão, na medida em que não lhe impõe critérios de verdade e moralidade externos ao campo da atividade poética (ainda que também lhe faça certas exigências, como a de unidade e a de inteligibilidade). Desde que o enredo [*mýthos*] seja dotado de unidade de ação, dispondo certos caracteres [*éthē*] que agem de modo a sofrer certas mudanças segundo a verossimilhança ou a necessidade, o que acontece de acordo com o pensamento [*diánoia*] (quando dizem o que é pertinente e adequado), valendo-se de uma determinada elocução [*léxis*], a tragédia terá seu efeito básico garantido, para isso não sendo necessário sequer recorrer aos ornamentos musicais e corais [*melopoiía*] ou aos efeitos visuais do espetáculo cênico [*ópsis*] (*Poet.* 6.1450a15-1450b19).

De que modo a teoria aristotélica sobre a origem da poesia e do drama está ligada a esse entendimento? Propondo que os seres humanos praticam a poesia inicialmente por uma tendência natural à *mímēsis*, ao ritmo e à harmonia, Aristóteles sugere que, a partir de motivos improvisados, surgiram certos gêneros poéticos ligados aos caracteres desses primeiros poetas: dentre os elevados, hinos e encômios; dentre os baixos, invectivas. Com Homero surgiram outros gêneros: as epopeias (elevadas) e os poemas iâmbicos (baixos). Esses gêneros poéticos, contudo, tornaram-se obsoletos quando surgiram as tragédias e as comédias – essas, a partir dos cantos fálicos, enquanto aquelas, a partir dos ditirambos. Para Aristóteles, a tragédia destaca-se de todos os gêneros miméticos no que tange “ao exercício efetivo da arte poética [*tôî tês tékhnēs érgōi*]” (*Poet.* 26.1462b12), por isso desenvolve uma teoria mais elaborada sobre suas origens, na qual os paralelismos são notáveis: partindo do gênero coral do ditirambo, associado à dança, dotado de caráter satírico, com histórias breves, elocução ridícula e tendo por metro o tetrâmetro trocaico, suas *performances* foram se desfazendo pouco a pouco da preponderância do elemento coral e coreográfico, desenvolvendo um caráter sério, mais associado ao diálogo, com histórias de certo tamanho, linguagem ornamentada e tendo por metro, nas partes dialogadas, o iambo. Nesse mesmo sentido, Aristóteles sugere que o exarconte do ditirambo se transformou no ator da tragédia, passando a contracenar na sequência com um segundo ator e depois com um terceiro, de modo a fazer com que o diálogo [*lógos*] se tornasse o verdadeiro protagonista desse gênero mimético. Mas a consequência dessa diferenciação e multiplicação gradual dos atores a partir do exarconte ultrapassou em muito o mero favorecimento do diálogo, pois instituiu a possibilidade de que as próprias ações pudessem ser encenadas (em detrimento de elementos melopaicos e espetaculares, como a dança e o canto do coro ditirâmbico). Ou seja, oferecendo mais espaço

para “a trama das ações [*hē tōn pragmatōn sýstasis*]” (*Poet.* 6.1450a15) – i.e., para o *mýthos* [enredo] –, a tragédia veio a desenvolver aquilo que definiria sua essência e que lhe permitiria cumprir seu verdadeiro efeito, em detrimento justamente daqueles elementos que se revelavam os menos importantes para Aristóteles: melopeia e espetáculo. Tal como proposto por Depew (2007, p. 141), o desenvolvimento gradual do ditirambo configura-se como o único modo de se gerar uma tragédia completamente formada e efetiva, segundo a definição da essência que a *Poética* oferece dela.

A teoria das origens da poesia e do drama está profundamente implicada na compreensão que Aristóteles apresenta sobre a arte poética. Nesse sentido, o filósofo revela-se um herdeiro autêntico das mais fundamentais intuições de seu mestre, Platão: ciente de que o princípio é o primeiro termo a partir do qual algo é, ou é gerado, ou é conhecido,¹⁰⁰⁹ Aristóteles determina as origens da poesia e do drama a fim de afirmar o que cada um deles é, o que cada um deles veio a ser e o que pode ser conhecido acerca de cada um deles. O desdobramento investigativo dessas intuições forma o complexo texto da *Poética*.

¹⁰⁰⁹ A alusão aqui é ao início do livro delta da *Metafísica*. Depois de elencar seis diferentes definições para *arkhē* – dentre as quais seria possível sugerir como tradução em português, no mínimo, “princípio”, “início”, “propedêutica”, “origem”, “fundamento”, “causa”, “poder” e “premissa” –, Aristóteles propõe o seguinte: “Então é comum a todas as definições de *arkhē* ser o primeiro ponto a partir do qual algo é, ou se torna, ou é conhecido.” (Arist. *Met.* 1013a17). No original: “*pasōn mēn oūn koinōn tōn arkhōn tò prōton eīnai hóthen ē éstin ē gígnetai ē gignōsketai*”.

Epílogo

A presente dissertação oferece uma análise de algumas influentes teorias sobre as origens do drama ateniense clássico, desde suas primeiras formulações na própria Antiguidade – principalmente com Platão, Aristóteles, autores alexandrinos e do período imperial romano – até seus desenvolvimentos ao longo da Idade Média, do Renascimento e da Modernidade. Partindo de considerações sobre aquilo que essas teorias propõem acerca dos fragmentos poéticos e dos principais testemunhos relevantes para o momento constitutivo dos gêneros dramáticos – testemunhos tanto históricos e filosóficos quanto epigráficos e pictóricos –, a investigação constitui-se ela própria numa original arqueologia do drama, na medida em que se posiciona de forma crítica com relação a esses dados da tradição, propondo uma compreensão abrangente e complexa do que fundamenta a constituição gradual dos gêneros dramáticos no período histórico em questão. Contudo, mais do que isso, essa investigação pretende ser ainda uma verdadeira arqueologia das arqueologias do drama, posto que – colocando em perspectiva certas teorias sobre as origens dos gêneros dramáticos (de forma extensiva, embora não exaustiva) – busca oferecer um panorama amplo o bastante para dar a ver a que ponto essas teorias estão imbricadas em seu contexto histórico, sendo responsáveis não apenas por conformar a compreensão de certos dados relativos ao fenômeno analisado, mas também por definir quais dados não de ser considerados relevantes para a compreensão do mesmo. Nesse sentido, partindo de um exercício metacrítico, o trabalho desenvolve uma crítica histórica de um aspecto fundamental da Poética antiga a fim de se converter também num exercício metateórico. À luz do que suas análises revelam acerca das teorias sobre as origens do drama, é possível afirmar o seguinte: toda teoria implica uma visão de mundo que, com seus critérios e valores, dá azo não apenas a juízos críticos, mas a uma definição da forma segundo a qual esses juízos se dispõem historicamente. As teorias sobre as origens fundamentam, portanto, o poder das teorias.

Para a formulação dessa tese, uma ambivalência característica da língua e do pensamento helênicos destacou-se de forma especialmente norteadora desde o início da pesquisa: a multiplicidade de sentidos interconexos da palavra *arkhē*. Ela pode ser entendida não apenas como a “origem” de um dado fenômeno, como seu “início”, mas também como aquilo que seria da ordem de seu “princípio” definidor, ou ainda, de uma possível “propedêutica” ou “premissa” relacionadas a seu conhecimento, como seu “fundamento”, e – de forma não menos relevante – afim ainda ao exercício de uma forma de “poder” ligada a ele. Ora, a compreensão de que uma teoria sobre a origem [*arkhē*] de um dado fenômeno é

uma forma de tentar definir não apenas seus princípios, sua propedêutica, suas premissas, seus fundamentos – em suma, de conhecê-lo a fim de controlá-lo –, mas também a extensão de seu poder [*arkhḗ*], é algo que se dá a ver a partir dessa ambivalência fundamental da língua e do pensamento helênicos. Essa ideia está presente em Platão, Aristóteles e em todos aqueles que retomaram suas reflexões para propor novas considerações sobre a *arkhḗ* dos gêneros dramáticos.

Após as longas reflexões tornadas possíveis a partir de uma pesquisa sobre os fragmentos poéticos e os testemunhos relevantes para que se compreendam as origens do drama no contexto complexo do período arcaico, o posicionamento de um Platão ou de um Aristóteles perante os gêneros dramáticos e sua *arkhḗ* passa a poder ser visto não como algo que se justifique a partir de uma interpretação “neutra” dos fenômenos em questão, mas como uma tomada de posição teórica interessada pelas implicações práticas acarretadas por ela. O mesmo poderia ser sugerido para todos os outros estudiosos que conceberam e defenderam suas próprias teorias sobre as origens do drama na história da “literatura”: todos adotam posicionamentos teóricos em conformidade com certos interesses pelas consequências práticas de suas teorias.

Friedrich Nietzsche, por exemplo, recorreu a Dioniso para fazer uma série de considerações acerca do caráter visceral e profundo de toda manifestação artística “verdadeira” e “vital”, como a que ele entendia ter sido promovida pelos atenienses do período clássico: seus estudos apontavam para a necessidade de uma tomada de posição vigorosa também na cena artística de seu tempo, tal como a ópera de Wagner num primeiro momento lhe parecia propor. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, por outro lado, viu na relação entre Dioniso e a tragédia um aspecto pouco importante, na medida em que a tragédia estaria inserida num *continuum* de manifestações poéticas anteriores, das quais herdaria seus aspectos formais característicos: o que mais lhe interessava era compreender filologicamente o surgimento desse gênero poético específico no interior da história da literatura grega. Jane Harrison, Gilbert Murray e Francis Cornford, seguindo a antropologia de James Frazer, veriam nos ritos primaveris em honra ao “Espírito do Ano” [*daímōn eniautós*] a verdadeira origem do drama trágico: seu intuito humanista era compreender o surgimento da tragédia como uma manifestação de estruturas elementares derivadas de um rito arcaico comum que poderia ser lido em chave antropológica para dar a ver a natureza humana ainda *in nuce*. Sir Arthur Pickard-Cambridge, por outro lado, faria uma “limpeza crítica” daquilo que parecia a seus olhos os disparates de certos campos então florescentes – antropologia, psicologia e sociologia, por exemplo –, sugerindo a impossibilidade de se definirem com métodos

filológicos precisos as origens do drama: para o estudioso, uma compreensão digna da grandeza que representou o drama ateniense jamais adviria de comparações com ritos e estruturas de pensamento primitivos. Esse mesmo tipo de reflexão sobre certos desdobramentos práticos poderia ser sugerido também para as teorias estruturalistas de Jean-Pierre Vernant, Francisco Rodríguez Adrados e Gregory Nagy, ou para a filologia intencionalista de Gerald Else, ou para a abordagem antropológica de Walter Burkert, Christiane Sourvinou-Inwood e Richard Seaford, ou para uma abordagem filológica racionalista e mais cética para com o valor dos testemunhos históricos, na linha de Scott Scullion, entre várias outras possibilidades. Com isso não se quer acusar a “parcialidade” dessas teorias – ou seu interesse pelos desdobramentos práticos envolvidos na assunção de um dado pressuposto teórico –, mas simplesmente atentar ao fato de que a postulação de uma determinada *arkhḗ* jamais pode ser um posicionamento “cientificamente neutro”, por mais embasado que ele seja em dados históricos seguros e unanimemente aceitos.

A tese aqui defendida é a de que toda *arkhḗ* postulada por uma determinada teoria se revela, a um só tempo, *arbitrária* e *necessária* para a formulação dessa teoria. Arbitrária, porque – dada a multiplicidade e a variedade dos dados disponíveis ao intérprete – privilegiar certas visadas e certos aspectos em detrimento de outros só pode se explicar a partir de uma decisão pautada em critérios anteriores à possibilidade de uma reflexão crítica sobre os mesmos (nesse sentido, uma determinada concepção de *arkhḗ* fundamenta toda teoria). Necessária também, porque – sem essa tomada de posição *a priori* – seria impossível definir quais os aspectos e as visadas relevantes para uma dada interpretação a fim de que determinado fenômeno seja compreendido numa primeira leitura (nesse sentido, toda teoria fundamenta sua própria *arkhḗ*). Fica ressalvada, contudo, a possibilidade de que – com o aprofundamento dos estudos – novos aportes teóricos e conhecimentos mais refinados do *corpus* venham a ser desenvolvidos durante a pesquisa: o amadurecimento da reflexão pode, portanto, levar à elaboração gradual de um tratamento mais afim à prática epistemológica de um dado contexto histórico-social.

Em todo caso, para a sugestão de outras “arqueologias” do drama bastaria que outros aspectos da história da poesia arcaica fossem enfatizados e trabalhados pela argumentação. Empregando a filologia, teria sido possível questionar determinadas lições textuais, assumir algumas em detrimento de outras e recusar a validade histórica de certos testemunhos incompatíveis com uma dada visão de mundo documentalmente bem atestada. Valendo-se da antropologia comparada, teria sido possível propor uma série de paralelos com ritos e práticas de outras sociedades e épocas, a fim de sugerir as semelhanças e as diferenças também no

valor e na função das *performances* dramáticas dos povos helênicos. Muitas outras formas de liberdade para a seleção, manipulação e interpretação do *corpus* de fragmentos e testemunhos antigos teriam sido oferecidas por abordagens formalistas, estruturalistas, hermenêuticas e pós-estruturalistas. Estudiosos dispostos a enxergar em Homero o primeiro dos poetas dramáticos fazem uso justamente dessa liberdade: enfatizando os aspectos dramáticos das epopeias homéricas, concentram-se nas dimensões de sua *performance* e sugerem uma compreensão daquilo que seria a *arkhê* não apenas do drama, mas da própria poesia helênica. A bem da verdade, o fenômeno de *performances* dramáticas no período arcaico foi tão complexo que as mais diversas reconstruções teóricas propostas por pensadores antigos e modernos são, a um só tempo, *corretas* (mas insuficientes) e *incorretas* (mas esclarecedoras). Ainda assim, existem limites no que diz respeito à qualidade dos trabalhos e ao nível de seriedade na manipulação dos dados a partir de qualquer visada teórica – mesmo quando é levada em conta a relativa liberdade de que se desfruta na hora de se definir por uma ou outra teoria.

Essa constatação não pretende acusar a parcialidade das construções propostas pelos estudos aqui analisados, mas antes chamar atenção para a inevitabilidade de que toda interpretação seja sempre provisória e parcial. Deixando de lado os casos em que há evidente negligência ou má-fé na manipulação de determinadas abordagens teóricas ou de elementos do *corpus*, todos os estudiosos devem se posicionar criticamente perante o material disponível, assumindo critérios de seleção e exclusão daquilo que tem mais interesse segundo a adoção de um ou mais posicionamentos dentre aqueles que as múltiplas teorias lhes fornecem. A abertura desse *corpus* e a variedade de abordagens teóricas arruinam qualquer pretensão de certeza e segurança que se pudesse almejar, constituindo-se em ocasião singular para uma verdadeira discussão crítica e teórica acerca do assunto. Nesse sentido, a impossibilidade de se sustentar com segurança e certeza um discurso teórico qualquer como “o *único* correto” constitui a própria possibilidade de que diferentes teorias e vertentes críticas instituem uma arena de debate efetivo. Ou seja, para o presente caso, a impossibilidade de encerrar a questão sobre as origens dos gêneros dramáticos – a partir da complexa matriz de manifestações poéticas do período arcaico – inaugura a possibilidade de que outros aspectos dessa rede sejam dados a ver a partir de perspectivas teóricas diferentes em novas abordagens sempre renovadas.

A *arkhê* dos gêneros dramáticos tal como proposta por esta dissertação está fundamentada na importância de festivais públicos, de procissões fálicas, de cantos ditirâmbicos e hinos culturais, de práticas sociais mais aristocráticas como o *sympósion* e o

kômos, de *performances* em coros, do emprego de máscaras e fantasias, de diversos ritos e suas projeções sobre mitos tradicionais, dos comastas, dos dançarinos acolchoados, dos sátiros, das ninfas, de Ariadne, além, é claro, de Dioniso. Inúmeras outras reconstruções seriam possíveis, e serão sempre possíveis, pois toda reconstrução teórica permanece aberta à possibilidade de ser revista a partir de uma nova teoria e seus desdobramentos, levando, pelo menos, a reconsiderações acerca do *corpus* a ser analisado e da visada teórica escolhida para a realização de tal análise.

A presente dissertação – *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática* – defende que as mais diversas (e mesmo contraditórias) propostas teóricas acerca da *arkhê* do drama são, mais até do que possíveis, efetivamente necessárias para que se deem a ver as nuances do surgimento do drama na Antiguidade e suas implicações para muito daquilo que derivou disso. As relações entre os gêneros dramáticos e o legado poético do período arcaico são analisadas desde as mais antigas teorias sobre a poesia e parecem constituir o próprio entendimento daquilo que viria a ser chamado de Poética. Nesse sentido, o drama encenado ao longo deste texto diz respeito não apenas à disputa entre diferentes teorias acerca da *arkhê* do drama, mas ao drama inerente a toda teoria sobre a *arkhê*.

Glossário

O intuito do glossário é fornecer um primeiro acesso fácil aos sentidos básicos de certos termos helênicos (transliterados aqui em caracteres latinos e dispostos na ordem alfabética do português), devido a sua recorrência no texto da dissertação. É recomendável que dicionários e léxicos especializados sejam consultados para definições mais precisas e contextualmente determinadas, com a remissão a passagens textuais específicas do *corpus* de textos helênicos (já que as mesmas palavras tendem a não manter os mesmos sentidos num poema do séc. VIII A.E.C. e num texto do séc. XII E.C.). O grego antigo produziu material textual durante mais de dois milênios e continua vivo até hoje com o grego moderno, mas passou por profundas transformações ao longo desse período.

agôn (pl. *agônes*): competição; disputa; debate.

aítion (pl. *aítia*): causa; motivo; razão.

anagnôrisis: reconhecimento (elemento do enredo das boas tragédias, conforme a *Poética* de Aristóteles).

andrôn: lit. “dos homens”: cômodo das residências aristocráticas próprio para a celebração majoritariamente masculina do *sympósion*.

Anthestēriôn: lit. “lugar das flores”: mês invernal do calendário ateniense (fev./mar.).

aretê: virtude; valor.

arkhê: origem; princípio; fundamento; premissa; propedêutica, poder.

askôliasmós: prática festiva e cômica, na qual se besuntava de óleo o exterior de um odre (cheio de ar ou de vinho), a fim de torná-lo escorregadio, para daí propor um concurso em que quem conseguisse ficar mais tempo sobre ele – às vezes, tendo que dançar ou saltar sobre um pé só – receberia um odre de vinho como prêmio.

ástys: cidade; cidadela.

aulós: instrumento de sopro, mais próximo do oboé do que da flauta.

autokábdaloi: improvisadores de canção; cantores realizando *performances* improvisadas.

basileús: rei; título honorífico do arconte ateniense com atribuições religiosas antigas.

basilínna: rainha; título honorífico da mulher do arconte *basileús* em Atenas, especialmente durante a celebração das Antestérias.

daidoûkhos: portador da tocha (durante uma *pompê*).

dêmos (pl. *dêmoi*): povoado (unidade administrativa ateniense); povo.

Diákrioi: Homens d’Além dos Montes (atenienses partidários de uma forma constitucional popular).

diánoia: pensamento; intenção; propósito.

didáskalos (pl. *didáskaloi*): professor; mestre do coro.

didáxō: ensinar; treinar; ensaiar.

díkē: justiça; julgamento; tribunal.

drâma: ato; ação; ofício; dever; ação representada em cena.

epistémē: conhecimento; instrução.

epithymía: desejo; paixão; apetite; desejo sexual.

erastés: lit. “amante”: homem mais velho, já barbado, envolvido numa relação erótico-afetiva com um jovem mais novo, ainda sem barba, que ele educava em valores aristocráticos e introduzia na vida adulta.

érgon: obra; trabalho; efeito.

erómenos: lit. “amado”: jovem, ainda sem barba, envolvido numa relação erótico-afetiva com um homem mais velho, já barbado, responsável por educá-lo em valores aristocráticos e introduzi-lo na vida adulta.

éthos (pl. *éthē*): costume; uso; caráter; personagem (*dramatis persona*).

Eupatridai: lit. “bons de pai”: Homens de bem (o que também pode ser lido como “Homens de bens”).

exárkhōn (pl. *exarkhóntes*): líder de um canto coral; condutor do coro.

Gamēliōn: lit. “casamenteiro”: mês invernal do calendário ateniense (jan./fev.).

gymnastiké: arte dos exercícios ginásticos; parte da educação básica dos povos helênicos, voltada para o desenvolvimento de habilidades corporais.

hēdonē: prazer; gozo; júbilo.

Helaphēboliōn: lit. “caça ao cervo”: mês do calendário ateniense, de fins do inverno e início da primavera (mar./abr.).

hestía: lareira; lar.

hieròs gámos: lit. “casamento sagrado”: momento do ritual celebrado durante o festival ateniense das Antestérias, no qual Dioniso – recém chegado a Atenas – tem uma relação sexual com a *basilínna*.

hýbris: excesso; violência.

hypokrínomai: responder; atuar.

hypókrisis: atuação; interpretação; resposta.

hypokrités: ator; intérprete; respondendor (?).

isēgoriē: lit. “igualdade de palavra”: democracia (palavra usada para designar o regime constitucional em Atenas a partir das reformas de Clístenes, no final do séc. VI).

ithýphallos (pl. *ithýphalloi*): lit. “falo ereto”: portador de alguma forma de falo (durante um ritual religioso ou uma representação religiosa).

kanēphóros: portadora do cesto (durante uma *pompē*); responsável por carregar um objeto agrário de valor religioso e cultural.

kátharsis: purificação; limpeza; desobstrução.

Khóes: lit. “canecas”: 2º dia de celebração das Antestérias, no qual a bebedeira se disseminava entre todos, munidos de suas próprias canecas [*khóes*].

khoregía: sistema corégico (responsável pelo patrocínio e manutenção das *performances* públicas de coros, com os fundos de cidadãos particulares).

khoregós (pl. *khoregoí*): condutor do coro; patrocinador e mantenedor de um coro.

khóros (pl. *khoroí*): coro (responsável por *performances* coreográficas e corais).

Khýtroi: lit. “marmitas”: 3º dia de celebração das Antestérias, no qual aconteciam oferendas a divindades ctônicas.

kómē (pl. *kómai*): aldeia; vilarejo.

kómos (pl. *kómoi*): pândega; procissão embriagada noturna; seresta.

kourotróphos: nutriz de jovens.

kýklios khóros: coro circular; coro cíclico (modalidade de *performance* coral em círculo).

lēnós: prensa de vinho.

léxis: elocução; dicção; fala.

Límnai: Brejos.

lýpē: dor; aflição; agonia; pena.

lógos: discurso; palavra; razão; pensamento.

manía: loucura; êxtase; transe.

melopoiía: melopeia; musicalidade; textura sonora.

mímēsis: representação; imitação; encenação.

mousiké: arte das Musas (poesia e música, principalmente); parte da educação básica dos povos helênicos, voltada para habilidades da alçada das Musas.

mýthos: mito; história; estória; enredo.

nómos (pl. *nómoi*): costume; uso; lei; composição (incluindo palavras e melodia).

ópsis: espetáculo; visão; efeitos visuais.

orkhēstra: orquestra (espaço do teatro ocupado pelo coro, enquanto canta e dança).

paideía: educação; formação; criação.

Parálioι: Homens da Costa (atenienses partidários de uma forma constitucional mista).

Pedieús: Homens da Planície (atenienses partidário de uma oligarquia mais estrita).

pelátai: clientes (devedores de empréstimos garantidos pela prerrogativa de alienação da própria liberdade).

peripéteia: peripécia; reviravolta (elemento do enredo das boas tragédias conforme a *Poética* de Aristóteles).

phalliká: cantos fálicos.

phallophoreîn: portar o falo (durante uma *pompê*).

phallóphoros (pl. *phallophoroí*): portador do falo (durante uma *pompê*); responsável por carregar um objeto fálico de valor religioso e cultural.

philonikía: competitividade; desejo de vitória; ambição.

phórminx: tipo de lira.

phylé (pl. *phylaí*): tribo; clã.

Pithoígia: lit. “abertura dos jarros”: 1º dia de celebração das Antestérias, no qual eram abertos os jarros com o vinho fermentado.

píthos: jarro (normalmente de vinho).

pólis (pl. *póleis*): cidade; país; região.

politeía: constituição; organização política.

pompê: cortejo; procissão; elemento ritual de honra a uma divindade.

Poseideôn: lit. “de Poseidon”: mês do calendário ateniense, de fins do outono e início do inverno (dez./ jan.).

rhêsis: fala; diálogo.

sophíē: sabedoria.

sympósion: banquete (reunião social em que aristocratas bebiam vinho, cantavam, dançavam, discutiam e estabeleciam laços afetivos de caráter erótico).

skêne: cena; tenda.

stásis: insurreição; levante interno; guerra civil.

tékhne: técnica; arte.

trágos (pl. *trágoi*): bode.

trýx: vinho novo; borra de vinho.

týkhē: acaso; fortuna; destino.

xenía: hospitalidade; relação de amizade entre estrangeiros.

xénos: hóspede; anfitrião; estrangeiro.

xóanon: ídolo sagrado de madeira; estátua de madeira.

Index Locorum

Agostinho (Aug.)

De Civ. D. 7.21: p. 172

Alcifronte (Alciph.)

Alciph. Epist. 1.4: p. 186

Alciph. Epist. 4.18.10: p. 186

Anacreonte (Anacr.)

Anacr. 356a Campbell: p. 223

Anacr. 357 Campbell: p. 265

Anacr. 410 Campbell: p. 225

Anacr. 411b Campbell: p. 224

Anacr. 442 Campbell: p. 228

Anônimo (Anon.)

Anon. De Com. 1.6 Kaibel: p. 183

Apolodoro (Apollod.)

Apollod. 2.2.2: p. 206

Apollod. 3.4.3: p. 137

Apollod. 3.14.7: p. 198

Aristides (Aristid.)

Schol. Aristid. 3, p. 535-6 Dind.: p. 255

Aristófanes (Ar.)

Ar. Ach. 202: p. 179

Schol. Ar. Ach. 202: p. 179

Ar. Ach. 237-78: p. 170; p. 220

Schol. Ar. Ach. 242: p. 211

Schol. Ar. Ach. 243: p. 201

Ar. Ach. 496-508: p. 186; p. 211

Schol. Ar. Ach. 506 (a): p. **Erro! Indicador não definido.**; p. 211

Schol. Ar. Ach. 506 (b): p. **Erro! Indicador não definido.**; p. 211

Schol. Ar. Ach. 961: p. 190; p. 191

Schol. Ar. Ach. 1076: p. 196

Ar. Ach. 1154-61: p. 183

Ar. Ach. 1224-5: p. 191

Schol. Ar. Pl. 954: p. 185

Schol. Ar. Pl. 1129: p. 177

Ar. Ra. 209-20: p. 192; p. 195

Schol. Ar. Ra. 216: p. 192

Schol. Ar. Ra. 218: p. 192

Schol. Ar. Ra. 479: p. 181

Ar. V. 1409-10: p. 233

Aristóteles (Arist.)

Arist. *APo.* 2.10.93b28-94a12: p. 315

Arist. Ath. 3.5: p. 192

Arist. *Ath.* 15.3-5: p. 66; p. 248

Arist. *Ath.* 16: p. 222

Arist. *Ath.* 18: p. 222

Arist. *Ath.* 18-19: p. 235

Arist. *Ath.* 20.1-4: p. 237

Arist. *Ath.* 21.1-6: p. 239

Arist. *Ath.* 42.2-5: p. 251

Arist. Ath. 56.2-5: p. 201

Arist. *EN* 1099a31-3: p. 328

Arist. *EN* 1137b11: p. 328

Arist. *EN* 1160a: p. 276

Arist. *Met.* 1013a17: p. 345

Arist. *PA.* 1.1.640a33-7: p. 325

Arist. *Ph.* 2.6.197b2-37: p. 325

Arist. Po.3.1448a26-1448b2: p. 91

Arist. Po.4.1448b4-1449a31: p. 80; p. 86; p. 96; p. 152; p. 159; p. 172; p. 252; p. 273; p. 275; p. 316; p. 318ff

Arist. Po. 5.1449a37-1449b4: p. 219

Arist. *Po.* 5.1449b10: p. 320; p. 328

Arist. *Po.* 5.1449b12: p. 322

Arist. *Po.* 5.1449a38: p. 321

Arist. *Po.* 6.1449b24-28: p. 325; p. 330

Arist. *Po.* 6. 1450a7-15: p. 318

Arist. *Po.* 6.1450a24-26: p. 326

Arist. *Po.* 6.1450a30-1450b20: p. 326; p. 340

Arist. *Po.* 8.1451a16-19: p. 317

Arist. *Po.* 9.1451a36: p. 337

Arist. *Po.* 9.1452a1-4: p. 334

[Schol. Ar. Av. 1403](#): p. 115; p. 130

[Schol. Ar. Eq. 548](#): p. 179

Arist. *Po.* 10.1452a16-18: p. 335

Arist. *Po.* 11.1452a22-37: p. 334; p. 336

Arist. *Po.* 13. 13.1452b30-35: p. 328

Arist. *Po.* 13.1453a7-12: p. 327; p. 328

Arist. *Po.* 14.1453b1-14: p. 326

Arist. *Po.* 24.1460a7: p. 320

Arist. *Po.* 25.1460b13-15: p. 340

Arist. *Po.* 25.1460b36-39: p. 341

Arist. *Po.* 26.1462b12-17: p. 322; p. 340

Arist. *Rh.* 1.1371b4: p. 318

Arist. *Rh.* 1.1374b6: p. 328

[Arquifoco \(Archil.\)](#)

[Archil. fr. 2 W](#): p. 135

[Archil. fr. 4 W](#): p. 135

[Archil. fr. 120 W](#): p. 38; p. 132; p. 137

[Archil. fr. 121 W](#): p. 133

Archil. fr. 122W: p. 136

[Ateneu \(Ath.\)](#)

[Ath. 1.39 Kaibel; 22a Gulick](#): p. 252

[Ath. 2.11 Kaibel; 40a-b Gulick](#): p. 79

[Ath. 4.5 Kaibel; 130d Gulick](#): p. 186

Ath. 10.34 Kaibel; 429b Gulick: p. 226

[Ath. 10.49 Kaibel; 437b-e Gulick](#): p. 191

[Ath. 11.13 Kaibel; 465a Gulick](#): p. 190

[Ath. 12.44 Kaibel; 532f-533c Gulick](#): p. 205

[Ath. 14.15 Kaibel; 621 Gulick](#): p. 269

Ath. 14.25 Kaibel; 628e Gulick: p. 255

[Ath. 14.28 Kaibel; 630c Gulick](#): p. 87; p. 252; p. 260

[Calímaco \(Call.\)](#)

[Call. *Aitia*, fr. 178 Pf. 1-5](#): p. 191

[Call. fr. 305 Pf.](#): p. 199

[Cícero \(Cic.\)](#)

[Cic. *Att.* 16.13.1](#): p. 42

[Estrabão \(Str.\)](#)

[Clemente de Alexandria \(Clem.Al.\)](#)

[Clem.Al. *Protrept.* 1.2.2](#): p. 178

[Schol. Clem.Al. *Protrept.* 1.2.2](#): p. 178; p. 182

[Clem.Al. *Protrept.* 2.34.3-5](#): p. 197

[Clem.Al. *Strom.* 1.79.1](#): p. 78; p. 220

[Demóstenes \(Dem.\)](#)

[Dem. 18.120](#): p. 211

[Schol. Patm. Dem. 18.129 \(a\)](#): p. 179

[Dem. 21.10](#): p. 200; p. 212

[\[Dem.\] 59.73-8](#): p. 194

[Diodoro Sículo \(D.S.\)](#)

[D.S. 4.1.6-5.3](#): p. 137

[Diógenes Laércio \(D.L.\)](#)

[D.L. 1.59](#): p. 63

[D.L. 3.56](#): p. 81

[D.L. 4.2.8](#): p. 191

[D.L. 5.92](#): p. 77

[Dioscórides \(Diosc.\)](#)

[Diosc. *A.P.* 7.31 = Anacr. 500 Campbell](#): p. 228

[Diosc. *A.P.* 7.410](#): p. 78; p. 79; p. 86

[Diosc. *A.P.* 7.411](#): p. 79

[Eliano \(Ael.\)](#)

[Ael. *N. A.* 12.45](#): p. 138

[Ael. *V. H.* 3.8](#): p. 255

[Eratóstenes \(Eratosth.\)](#)

[Eratosth. *Erig.* fr. 22 Powell](#): p. 79

[Esopo \(Aesop.\)](#)

Aesop. C336, P373: p. 277

[Ésquines \(Aeschin.\)](#)

[Aeschin. 3.41](#): p. 211

[Aeschin. 3.154](#): p. 211; p. 246

[Str. 13.2.4](#): p. 118

[Etymologicum Magnum \(EM\)](#)

[Etym. Magn., s.v. Θυμέλη](#): p. 88

[Etym. Magn., s.v. Τραγωδία](#): p. 80

[Eurípides \(E.\)](#)

[E. Ba. 1-9](#): p. 137

[E. IT 939-60](#): p. 191

[Eusébio \(Euseb.\)](#)

[Euseb. Ol. 40.4 \(617\)](#): p. 138

[Evâncio \(Euanthius\)](#)

[Euanthius, De fabula 1.1-2](#): p. 79

[Euanthius, De fabula 1.5](#): p. 78; p. 152

[Euanthius, De fabula 2.1-2](#): p. 87

[Filócoro \(Philoch.\)](#)

[Philoch. FHG 1.387](#): p. 205

[Filóstrato \(Philostr.\)](#)

[Philostr. Heroic. 12.2](#): p. 188

[Fócio \(Phot.\)](#)

[Phot. s.v. Θύραζε Κἄρες](#): p. 196

[Phot. s.v. ἴκρια](#): p. 179

[Phot. s.v. Λήναιον](#): p. 179; p. 184

[Phot. s.v. μιὰρὰ ἡμέρα](#): p. 195

[Phot. s.v. ὀρχήστρα](#): p. 179

[Phot. s.v. Πάμνος](#): p. 195

[Phot. s.v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν](#): p. 179; p. 192

[Frínico \(Phryn.\)](#)

[Phryn. T 13 TGF](#): p. 252

[Heráclito \(Heraclit.\)](#)

[Heraclit. fr. B15 DK](#): p. 156; p. 171; p. 178

[Herodas \(Herod.\)](#)

[Herod. 8 \(Cunningham\)](#): p. 15

[Heródoto \(Hdt.\)](#)

[Hdt. 1.23-4](#): p. 75; p. 116

[Hdt. 1.59](#): p. 222

[Hdt. 2.48](#): p. 176

[Hdt. 5.55-65](#): p. 235

[Hdt. 5.67](#): p. 75; p. 93; p. 110

[Hdt. 5.67-9](#): p. 239

[Hdt. 5.70-8](#): p. 237

[Hdt. 5.77](#): p. 248

[Hdt. 5.78](#): p. 248

[Hdt. 7.6.3-4](#): p. 230; p. 233

[Hesíodo \(Hes.\)](#)

[Hes. Th. 26-32](#): p. 289

[Schol. Hes. Op. 368](#): p. 190

[Hes. Op. 504](#): p. 178

[Hesíquio \(Hsch.\)](#)

[Hsch. s.v. δίκηλον](#): p. 269

[Hsch. s.v. Δύμαινοι](#): p. 269

[Hsch. s.v. ἐπὶ Ληναίῳ ἄγών](#): p. 179; p. 184

[Hsch. s.v. Λίμναι](#): p. 179

[Higino \(Hyg.\)](#)

[Hyg. Astr. 2.4](#): p. 198

[Hyg. Astr. 2.17](#): p. 138

[Himério \(Him.\)](#)

[Him. Or. 38.13 = Anacr. 492 Campbell](#): p. 228

[Hinos Homéricos \(h.Hom.\)](#)

[h.Hom. 3 \(h.Ap.\) 388-421](#): p. 124

[h.Hom. 7 \(h.Bacch.\)](#): p. 122

[Homero \(Hom.\)](#)

[Il. 6.130-40](#): p. 158

[Il. 18.49-51](#): p. 155

[Il. 18.314-6](#): p. 155

[Il. 18.468-617](#): p. 262; p. 276

[Il. 18.604-6](#): p. 264

[Schol. Il. 22.29](#): p. 198

[Il. 24.718-24](#): p. 155

[Od. 8.488](#): p. 290

[Od. 14.462-6](#): p. 157

[Od. 22.344-53](#): p. 290

[Horácio \(Hor.\)](#)

[Hor. Ars 220-50](#): p. 16; p. 79

[Hor. Ars 275-84](#): p. 16; p. 78

[Inscrições Gregas \(I.G.\)](#)

[I.G. i². 46](#): p. 211

[I.G. ii². 1006, 12-13](#): p. 201; p. 211; p. 246

[I.G. ii². 2854](#): p. 187

[Isidoro \(Isid.\)](#)

[Isid. Orig. 18.47](#): p. 88

[Isócrates \(Isoc.\)](#)

[Isoc. 8.82](#): p. 211; p. 246

[João Diácono \(Jo.Diac.\)](#)

[Jo.Diac. ad Hermog. π. μεθ. δειν.](#): p. 112

[João Malalas \(Jo.Mal.\)](#)

[Jo.Mal. Chron. 5.60](#): p. 78

[Luciano \(Luc.\)](#)

[Luc. Bacch. 5](#): p. 42

[Luc. DMar. 5 \(8\)](#): p. 138

[Schol. Luc. Deor. conc. 5](#): p. 198

[Schol. Luc. D.Mer. 7.4](#): p. 198

[Luc. Ver. Hist. 2.15 = Anacr. 500 Campbell](#): p. 228

[Luc. Salt. 10-3](#): p. 262

[Mármore de Paros \(Marm. Par.\)](#)

[Marm. Par. ep. 39](#): p. 79; p. 219; p. 220

[Marm. Par. ep. 40](#): p. 66

[Marm. Par. ep. 42](#): p. 66

[Marm. Par. ep. 43](#): p. 47

[Monumento de Mnesípes \(Mon.Mnes.\)](#)

[Mon. Mnes. E1.III](#): p. 140

[Monumento de Sóstenes \(Mon. Sost.\)](#)

[Mon.Sost. A.I](#): p. 144

[Nono de Panópolis \(Nonn.\)](#)

[Nonn. 47.1-265](#): p. 16; p. 198

[Pausânias \(Paus.\)](#)

[Paus. 1.2.5](#): p. 202

[Paus. 1.20.3](#): p. 202

[Paus. 1.29.2](#): p. 202

[Paus. 1.38.8](#): p. 203

[Paus. 2.2.6-7](#): p. 129

[Paus. 2.7.5-6](#): p. 97

[Paus. 3.25.7](#): p. 138

[Pausânias Gramático \(Paus.Gr.\)](#)

[Paus.Gr. σ 36 Erbse = Eust. 951.51](#): p. 252

[Píndaro \(Pi.\)](#)

[Pi. fr. 61 Bowra; 70b Snell](#): p. 136; p. 137; p. 234

[Pi. fr. 75 SM](#): p. 230

[Platão \(Pl.\)](#)

[Pl. Hipparch. 228b-229b](#): p. 229

[Pl. Ion 530b](#): p. 287

[Pl. Ion 531d](#): p. 288

[Pl. Ion 533c-535a](#): p. 288

[Pl. Ion 535e-d](#): p. 289; p. 313

[Pl. Lg. 2.653c-654a](#): p. 301; p. 318

[Pl. Lg. 2.656c](#): p. 303

[Pl. Lg. 660b](#): p. 308

[Pl. Lg. 2.664c-665b](#): p. 302

[Pl. Lg. 2.666d](#): p. 307

[Pl. Lg. 3.690a-c](#): p. 312

[Pl. Lg. 3.694a](#): p. 307

[Pl. Lg. 3.700a-701b](#): p. 305; p. 306; p. 311

[Pl. Lg. 702b-d](#): p. 308

[Pl. Lg. 4.719c-d](#): p. 303; p. 304

[Pl. Lg. 6.753e-754a](#): p. 313

[Marm. Par. ep. 46](#): p. 239

Pl. *Lg.* 6.765e: p. 313

Pl. *Lg.* 6.775e: p. 313

Pl. *Lg.* 7.796b-c: p. 253

Pl. *Lg.* 7.798a-c: p. 307

Pl. *Lg.* 800e: p. 307

[Pl. *Lg.* 7.816d-817d](#): p. 309; p. 309; p. 328

[\[Plat.\] *Minos* 321a](#): p. 90

Pl. *Rep.* 1.327a-331d: p. 293

Pl. *Rep.* 2.368b-e: p. 294

[Pl. *Rep.* 2.372a-373c](#): p. 295; p. 296; p. 297

Pl. *Rep.* 2.377a-b: p. 313

Pl. *Rep.* 2.377e-378e: p. 341

Pl. *Rep.* 3.392c-394c: p. 298

Pl. *Rep.* 3.395b-d: p. 303

Pl. *Rep.* 3.398a: p. 328

[\[Plat. *Rep.* 5.475d](#): p. 169

Pl. *Rep.* 10.603b-606d: p. 330

[\[Plat. *Rep.* 10.606e-607a](#): p. 151

Pl. *Sph.* 230b-d: p. 332

[Plutarco \(Plut.\)](#)

[Plut. *De cupid. div.* 527d](#): p. 79; p. 171; p. 220

[Plut. *De E apud Delphos* 9.388e-389c](#): p. 166

[Plut. *Lyc.* 28](#): p. 269

[Plut. *Quaest. Conv.* 1.613b](#): p. 191

[Plut. *Quaest. Conv.* 1.643a-b](#): p. 191

[Plut. *Quaest. Conv.* 3.655e](#): p. 190

[Plut. *Quaes. Gr.* 38.299f](#): p. 197

[Plut. *Septem* 18.160f-162b](#): p. 138

[Plut. *Sol.* 29.4-5](#): p. 47

[\[Plut.\] *De Proverb. Alex.* 30 *Crusius*](#): p. 79; p. 274

[\[Plut.\] *Vit. Dec.* 841f](#): p. 199

[Pólux \(Poll.\)](#)

[Poll. 4.123](#): p. 89

[Prátinas \(Pratin.\)](#)

[Pratin. fr. 1 *TGF*](#): p. 269

[Prat. fr. 3 *TGF* \(fr. 708 Campbell\)](#): p. 272

[Proclo \(Procl.\)](#)

[Procl. *Chr.* 45](#): p. 130

[Prolegômenos de Comédia \(Prolegomena de Comoedia\) \(Ed. Dübner\)](#)

[Prolegomena de Comoedia 3.1](#): p. 220

[Prolegomena de Comoedia 5.13](#): p. 220

[Prolegomena de Comoedia 8.25](#): p. 220

[Rábano Mauro \(Rabanus Maurus\)](#)

[Rabanus Maurus, *Excerptio de Arte grammatica Prisciani*, PL 111.667-8](#): p. 19

[Semos \(Semus\)](#)

[Semus *FHG* 4.496](#): p. 96; p. 174

Simônides (Simon.)

Simon. fr. 1 *FGE*: p. 238

Simon. fr. 26 *FGE*: p. 238

[Sólón \(Sol.\)](#)

[Sol. 1 \$G-P^2 = 13 W^2\$](#) : p. 50

[Sol. 2 \$G-P^2 = 1-3 W^2\$](#) : p. 53; p. 54; p. 62

[Sol. 3 \$G-P^2 = 4 W^2\$](#) : p. 50

[Sol. 7 \$G-P^2 = 5 W^2\$](#) : p. 56

[Sol. 8 \$G-P^2 = 6 W^2\$](#) : p. 56

[Sol. 14 \$G-P^2 = 10 W^2\$](#) : p. 61

[Sol. 15 \$G-P^2 = 11 W^2\$](#) : p. 61

[Sol. 20 \$G-P^2 = 16 W^2\$](#) : p. 50

[Sol. 21 \$G-P^2 = 17 W^2\$](#) : p. 50

[Sol. 25 \$G-P^2 = 29 W^2\$](#) : p. 62

[Sol. 26 \$G-P^2 = 20 W^2\$](#) : p. 52

[Sol. 29 \$G-P^2 = 32 W^2\$](#) : p. 56

[Sol. 29^a \$G-P^2 = 33 W^2\$](#) : p. 60 ; p. 62

[Sol. 29^b \$G-P^2 = 34 W^2\$](#) : p. 57

[Solino \(Solinus\)](#)

[Solinus 7.6](#): p. 138

[Suda \(Suid.\)](#)

[Suid. α 2940, s.v. Απατούρια](#): p. 244; p. 248

[Suid. α 3886, s.v. Ἀρίων](#): p. 113; p. 130
[Suid. α 4177, s.v. Ἀσκὸς ἐν πάγῃ](#): p. 211
[Suid. θ 282, s.v. Θέσπις](#): p. 78; p. 83; p. 92; p. 212
[Suid. λ 139, s.v. Λάσος](#): p. 233
[Suid. μ 451, s.v. Μέλαν](#): p. 245
[Suid. ο 806, s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον](#): p. 42
[Suid. π 2230, s.v. Πρατίνος](#): p. 259
[Suid. σ 859, s.v. Σωσίβιος](#): p. 269

[Themístio \(Them.\)](#)

[Themist. Or. 26.316d](#): p. 81
[Themist. Or. 27.337a](#): p. 91

[Teócrito \(Theoc.\)](#)

[Theoc. 26](#): p. 14

[Teofrasto \(Thphr.\)](#)

[Thphr. Char. 3](#): p. 211

[Teógnis \(Thgn.\)](#)

[Thgn. 531-4 W](#): p. 215
[Thgn. 789-94 W](#): p. 216

[Téspis \(Thespis\)](#)

[Thespis fr. 1c TGF](#): p. 212

[Tucídides \(Th.\)](#)

Th. 1.20: p. 235
[Th. 2.15](#): p. 188
[Th. 5.20](#): p. 200
[Th. 5.23.4](#): p. 201; p. 211
 Th. 6.53-59: p. 235
 Th. 6.54: p. 222

[Varrão \(Var.\)](#)

[Var. R.R. 1.2.18-20](#): p. 16; p. 198

[Virgílio \(Verg.\)](#)

[Verg. G. 2.376-396](#): p. 16; p. 79

[Xenofonte \(X.\)](#)

X. An. 6.1: p. 253
[X. Smp. 9.2-7](#): p. 263

[Zenóbio paremiógrafo \(Zenobius Paroemiogr.\)](#)

[Zenobius Paroemiogr. 5.40](#): p. 42

Bibliografia

Edições e traduções de textos antigos

AELIUS DONATUS. *Commentum Terenti accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*. Recensuit Paulus Wessner. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1902.

AESCHINES. *Aeschines*. With an English translation by Charles Darwin Adams. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1919.

_____. *Against Timarchos*. Introduction, Translation, and Commentary by Nick Fisher. Oxford: Oxford University Press, 2001.

AESCHYLUS. *Persae*. With Introduction and Commentary by A. F. Garvie. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Edidit Denys Page. Oxford: Clarendon Press, 1972.

ALCIPHON. *Alciphron*: Literally and completely translated from the Greek, with introduction and notes. Athens: The Athenian Society's Publications, 1896.

_____. *Letters of the Courtesans*. Edited with introduction, translation and comentary by Patrik Granholm. Uppsala: Elanders Sverige, 2012.

ANONYMOUS. *The Greek Anthology*. With an English Translation by W. R. Paton. London: William Heinemann Ltd., 1917.

_____. *The Homeric Hymns and Homerica*. With an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge (MA); London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1914.

APOLLODORUS. *The Library*. With an English Translation by Sir James George Frazer. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1921.

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. 2 Vol. Ed. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford: Clarendon Press, 1907.

_____. *Aristophanis Comoediae*. Cum Scholiis et varietate lectionis. Recensuit Immanuel Bekkerus. Vol. II. Londini: Sumtibus Whittaker, Treacher, et Arnot, 1829.

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

_____. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa : Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

_____. *Poética*. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Pauplo Pinheiro – São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTOTELIS. *Analytice priora et posteriora*. Ed. William David Ross. Oxonii : Typographeo Clarendoniano, 1964.

ARISTOTLE. *Athenaion Politeia*. Ed. Kenyon. Oxford: Oxford Univ. Press, 1920.

_____. *Poetics*. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries by Leonardo Tarán (Greek and Latin, and edition of the Greek Text) and Dimitri Gutas (Arabic and Syriac). Leiden/ Boston: Brill, 2012.

ATHENAEUS. *Deipnosophistae*. Kaibel (ed.). Lipsiae: Teubner, 1887.

_____. *The Deipnosophists*. With an English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1927.

_____. *The Learned Banqueters*. Edited and Translated by S. Douglas Olson. Cambridge; London: Harvard University Press, 2006.

CALLIMAQUE. *Les Origines – Réponse aux Telchines – Élégies – Épigrammes – Iambes et pièces lyriques – Hécélé – Hymnes*. Texte établi et traduit par Émile Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CAMPBELL, David (ed.). *Greek Lyric I: Sappho and Alceus*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1982.

CICERO. *Letters to Atticus* (3v.: III). With an English translation by E. O. Winstedt. London; Cambridge: William Heinemann; Harvard University Press, 1961.

CLAUDIUS AELIANUS. *De natura animalium libri xvii, varia historia, epistolae, fragmenta*. Vol I. Rudolf Hercher. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1864.

CLEMENS ALEXANDRINUS. *Opera Omnia*. Recognovit Reinholdus Klotz. Vol. II. Lipsiae: Sumptibus E. B. Schwickerti., 1831.

DEMOSTHENES. *Demosthenes with an English translation*. Translated by Norman W. DeWitt and Norman J. DeWitt. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1949.

_____. *Orationes*. Ed. W. Rennie. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 1931.

DIO CHRYSOSTOM. *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, Vols I and II. J. de Arnim. Berlin: Weidmann, 1893.

DIODORUS. *Bibliotheca Historica*. Vol 1-2. Ed. Immanuel Bekker, Ludwig Dindorf, Friedrich Vogel. Leipzig: in aedibus B. G. Teubneri, 1888-1890.

DIOGÈNE LAËRCE. *Vies et doctrines de philosophes illustres*. 2. éd., rev. et augm. Paris: Le Livre de Poche, 1999.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*. R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1972 (1st published 1925).

DIONYSIUS HALICARNASEUS. *Dionysii Halicarnasei Antiquitatum Romanarum quae supersunt Vol I-IV*. Karl Jacoby (Ed.). Leipzig: In Aedibus B.G. Teubneri, 1885.

DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *The Roman Antiquities*. 7 vol. With an English Translation by Earnest Cary; on the basis of the version of Edward Spelman. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1937-63.

DÜBNER, F. (Ed.). *Prolegomena de Comoedia Grammaticorum*. In: _____. *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris: Firmin-Didot, 1883.

EDMONDS, J. M. (ed.). *Lyra Graeca*. Vol I-III. Edited and translated by J. M. Edmonds in three volumes. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1922 (vol. I); 1924 (vol. II); 1927 (vol. III).

_____. *Elegy and Iambus*. With an English Translation by J. M. Edmonds. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1931.

EPIGRAMMATUM ANTHOLOGIA PALATINA. Volumen primum. Instruxit Fred. Dübner. Graece et Latine. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1864.

_____. Volumen secundum. Instruxit Fred. Dübner. Graece et latine. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1872.

ESOPO. *Fábulas: seguidas do Romance de Esopo*. Ed. bilíngue. Seleção, tradução e apresentação por André Malta. Tradução e apresentação do *Romance de Esopo* por Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2017.

ÉSQUILO. *Oresteia: Eumênides - Coéforas - Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Os Persas de Ésquilo*. Trad. e intr. Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo : Perspectiva, 2013.

_____. *Tragédias: Os Persas - Os Sete contra Tebas - As Suplicantes - Prometeu Cadeeiro*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ETYMOLOGICUM MAGNUM seu magnum grammaticae penu in quo et originum et analogiae doctrina ex ueterum sententia copiosissime proponitur historiae item et antiquitatis monumenta passim attinguntur. Opera Friderici Sylburgii ueterani. Editio Nova Correctior. Lipsiae: Aug. Gottl. Weigel, 1816.

EURIPIDES. *Euripides Fabulae*. Vol. I-III. Edidit James Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1984 (vol. I); 1981 (vol. II); 1994 (vol. III).

_____. *Euripidis Fabulae, vol. 2*. Ed. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, 1913.

GATTI, Ícaro Francesconi. *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. Versão revisada. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

GILDERSLEEVE, Basil; MAHONEY, Anne. *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*. New York: Harper and Brothers, 1885.

GRAMMATICI LATINI. Vol. 1. Ex recensione Henrici Keilii. Flavii Sosipatri Charisii Artis Grammaticae Libri V et Diomedis Artis Grammaticae Libri III. Lipsiae : In Aedibus B. G. Teubneri, 1857.

HERÁCLITO. *Heráclito: Fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

HERODAS. *Mimiambi*. Edited with introduction, commentary and appendixes by I. C. Cunningham. Oxford: Clarendon Press, 1971.

_____. *Mimiambos*. Introducciones, traducciones y notas de José Luis Navarro Gonzáles y Antonio Melero. Madrid: Editorial Gredos, 1981.

HERODOTUS. *The Histories*. With an English translation by A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

HESIOD. *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Edited and translated by G. W. Most. London, Cambridge: Harvard University Press, 2006.

_____. *The Works and Days*. Edited with introduction and commentaries by M. West. Oxford: Clarendon Press, 1978.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, estudo e notas Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

_____. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012 (1ª. ed. 1991).

HESIODUS. *Fragmenta hesiodea*. Edited by H. Merkelbach et M. West. Oxford: Clarendon Press, 1967.

HESYCHIUS ALEXANDRINUS. *Lexicon*. Moritz Schmidt. Ienae: Sumptibus Hermanni Dufftii (Libraria Maukiana), 1867.

HOMER. *Homeri Odyssea*. Edited by H. van Thiel. New York: Hildesheim, 1991.

_____. *Ilias*. Edited by M. West. Leipzig: Saur, 2000.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HORACE. *The Works of Horace*. C. Smart. Philadelphia: Joseph Whetham, 1836.

HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Org. Bruno Maciel, Darla Monteiro, Júlia Avelar e Sandra Bianchet. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

HORATIUS FLACCUS. *Horace, Satires, Epistles and Ars Poetica*. H. Rushton Fairclough. London; Cambridge: William Heinemann Ltd.; Harvard University Press, 1929.

IOANNES MALALAS. *Chronographia*. Ex recensione Ludovici Dindorfii. Bonnae: Impensis Ed. Weberi, 1831.

ISAEUS. *Isaeus with an English translation*. Translation by Edward Seymour Forster. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1962.

ISOCRATES. *Isocrates with an English Translation*. 3 Vol. Transl. by George Norlin. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1980.

KANNICHT, Richard; SNELL, Bruno (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 2: Fragmenta adespota, testimonia volumini I addenda, indices ad volumina 1 et 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.

LONGINUS. *On the Sublime*. William Rhys Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1907.

LUCIAN. *Works*. With an English Translation by. A. M. Harmon. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1913.

LUCIANO. *Luciano (I-IX)*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012-3.

LUKIAN. *Gespräche der Götter und Meergötter, der Toten und der Hetären*. In Ahlehnung an Christoph Martin Wieland; übersetzt und herausgegeben von Otto Seel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007.

LYRA GRAECA. Vol. 1. Newly edited and translated by J. M. Edmonds in three volumes. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1922.

MOSSHAMMER, Alden. *The Chronicle of Eusebius and Greek chronographic tradition*. Lewisburg; London: Bucknell University Press; Associated University Presses, 1979.

NOUSSIA-FANTUZZI, Maria (ed.). *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*. Leiden; Boston: Brill, 2010.

PAROEMIOGRAPHI GRAECI. Pars nunc primum ex codicibus manuscriptis vulgatur. Edidit Thomas Gaisford. Oxonii : E Typographeo Academico, 1836.

PAUSANIAS. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903.
_____. *Pausanias' Description of Greece*. With an English Translation by W. H. S. Jones and H. A. Ormerod in 4 Volumes. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1918.

PHILOSTRATUS. *Flavii Philostrati Opera*. 2 Vol. Carl Ludwig Kayser Ed.). Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1871.

PHOTIUS. *Bibliotheca*. Ex recensione Immanuelis Bekkeris. T. I e II. Berlim, 1824 – 1825.

PINDAR. *The Odes of Pindar including the Principal Fragments with an Introduction and an English Translation by Sir John Sandys*. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1937.

PRAXIPHANES of Mytilene; CHAMAELON of Heraclea. *Text, translation, and discussion*. Ed. Andrea Martano, Elisabetta Matelli, and David Mirhady. New Brunswick: Transaction Publishers, 2012.

PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *A República de Platão*. Obras I. 2ª Ed. Organização e tradução de Jacó Guinsburg, notas de Daniel Rossi Nunes Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Introdução, tradução e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.

- PLATO. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.
 _____. *The Republic of Plato* (2 v.). Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam. Cambridge: Cambridge University Press, 1902.
- PLUTARCH. *Moralia*. Recognovit Gregorius N. Bernardakis. Leipzig: Teubner, 1891.
 _____. *Plutarch's Lives*. With an English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge; London : Harvard University Press; William Heinemann, 1914.
- PLUTARCHUS. *De proverbiiis Alexandrinorum*. Libellus ineditus. Recensuit et praefatus est Otto Crusius. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1887.
- RABANUS MAURUS. *Excerptio de Arte grammatica Prisciani*. In: MIGNE, Jacques-Paul (Ed.). *Patrologia Latina*. Vol. 111. Paris: Migne, 1844.
- RABE, Hugo (Ed.). *Scholia in Lucianum*. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1906.
 _____. Aus Rhetoren-Handschriften. 6. Weitere Textquellen für Johannes Diakonos. *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. 63 (1908), s. 512-7.
- RADT, Stefan (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: Aeschylus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
 _____. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4: Sophocles. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
 _____. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 5: Euripides (Pars Prior; Pars Posterior). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- ROCHA Jr., Roosevelt Araújo da. *O Peri Mousikēs, de Plutarco: Tradução, Comentários e Notas*. 2007. 262 f. Tese (Doutorado em Linguística, Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.
- SNELL, Bruno (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 1: Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.
- SOPHOCLES. *Sophocles Fabulae*. Edidit Sir Hugh Lloyd-Jones and N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- STEPHENS, Susan. *Callimachus: Aetia*. Dickinson College Commentaries (2015). Disponível em: <<http://dcc.dickinson.edu/callimachus-aetia/uf/icus>>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- SUDA. Suda On-Line (SOL). Disponível em: <<http://www.stoa.org/sol/>>. Acesso em: 04 de julho de 2016.
- THEMISTIUS. *Orationes*. Ex Codice Mediolanensi Emendatae a Guilielmo Dindorfio. Lipsiae: C. Cnobloch, 1832.
- THEOCRITUS. *Idylls*. Edited and translated by R. J. Cholmeley. London: George Bell & Sons, 1901.

- THEOPHRASTUS. *Characters*. Ed. Hermann Diels. Oxford: Oxford University Press, 1909.
- THUCYDIDES. *History of the Peloponnesian War* (4 v.). With an english translation by Charles Forster Smith. London; Cambridge: William Heinemann; Harvad University Press, 1956 (vol. I); 1958 (vol. II); 1958 (vol. IV); 1959 (vol. III).
- VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co., 1900.
- VIRGILE. *Géorgiques*. Texte traduit par Eugène de Saint-Denis. Introduction, notes et postface par Jackie Pigeaud. Paris : Les Belles Lettres, 1998.
- WEST, Martin L. *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. 2. ed. aucta atque emendata. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- XENOPHON. *Xenophontis Opera Omnia* (5 v.). Edidit E. C. Marchant. Oxford: Clarendon Press, 1900 (vol. I); 1904 (vol. III); 1910 (vol. IV); 1920 (vol. V); 1921 (vol. II, 2nd ed.).

Bibliografia secundária

Os autores estão organizados em ordem alfabética, embora suas obras estejam dispostas na ordem de publicação (conforme ano da 1ª publicação conhecida da obra).

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: Por uma abordagem interdisciplinar*. Org. da trad. João Gomes da Silva Neto; coord. da trad. Maria das Graças Soares. São Paulo: Cortez, 2011 [2009].
- ADRADOS, Francisco R. *Fiesta, comedia y tragedia*. Sobre Los Orígenes Griegos del Teatro. Barcelona: Planeta, 1972.
- ALMEIDA, Joseph. *Justice as an Aspect of the Polis Idea in Solon's Political Poems: A Reading of the Fragments in Light of the Researches of the New Classical Archaeology*. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- ALONI, Antonio. Elegy. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 168-188.
- ARAÚJO, Nabil. *Do Conhecimento Literário: Ensaio de epistemologia interna dos estudos literários (Crítica e Poética)*. 2006. 579f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6REJ7N/do_conhecimento_liter_rio.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 dez. 2015.
- _____. Vista de longe, a literatura é o que desaparece... (acerca de um fracasso programático em Franco Moretti). *Anais da XII SEVFALE*, Belo Horizonte, UFMG (2015), p. 649-660.
- _____. O efeito de real – entre a *poiesis* e a veridicção. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC – 07 a 11 de agosto de 2017*. Vol. 2. Rio de Janeiro, UERJ

(2017), p. 2658-2665. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_2.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2017.

ARENDDT, Hannah. *The human condition*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998 [1958].

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Aquiles e Ulisses no livro III da *República*. Artigo inédito (-*), p. 1-15.

_____. Melhores pedaços de carne e taças cheias: o banquete homérico sob o signo da coragem em *República V* (468 d2-3 e 468 e1). Artigo inédito (-**), p. 1-10.

_____. Um exemplo de ironia socrática no *Íon* de Platão. Texto apresentado no Colóquio “Tradição e ruptura: os clássicos e a obra de Gregory Vlastos”, na FALE/UFMG (Belo Horizonte), em 30 e 31 de maio de 2011.

BACELAR, Agatha Pitombo. Pégase d’Eleuthères: d’une légende de transmission tardive au mythe étiologique « re-enacted ». *Codex*, v. 1, n. 2 (2009), p. 145-65.

BACON, Helen H. Plato and the Greek Literary Tradition, *Transactions of the American Philological Association* 131 (2001), p. 341-352.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Org., trad. e posfácio Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1979].

BARNES, Timothy. Christians and the Theater. In: GILDENHARD, Ingo; REVERMANN, Martin (Ed.). *Beyond the fifth century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 315-34.

BATTEZZATO, Luigi. Dithyramb and Greek Tragedy. In : KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter (Ed.). *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 93-110.

BELFIORE, Elizabeth. A theory of imitation in Plato’s *Republic*. *Transaction of the American Philological Association* 114 (1984), p. 121-46.

BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Vol. 1. The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985. London: Free Association Books, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1968].

BLAISE, Fabienne. Solon. Fragment 36. Pratique et fondation des normes politiques. *Revue des Études Grecques*, 108 (1995), p. 24-37.

_____. Poésie, politique religion. Solon entre les dieux et les hommes. *Revue de Philosophie Ancienne*, XXIII, 1 (2005), p. 3-40.

_____. Poetics and politics : tradition re-worked in Solon’s ‘Eunomia’ (Poem 4). In: BLOK, Josine; LARDINOIS, André (Ed.). *Solon of Athens: New historical and philological approaches*. Leiden; Boston: Brill, 2006, p. 114-133.

BLOOM, Allan. The Political Philosopher in Democratic Society: The Socratic View. In: PANGLE, Thomas L. *The Roots of Political Philosophy: Ten Forgotten Socratic Dialogues*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1987 [1971], 32-52.

BOWIE, Ewen. (1986) Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 106 (1986), p. 13-35.

_____. (1990) *Miles Ludens?* The Problem of Martial Exhortation in Early Greek Elegy. In: MURRAY, Oswyn (Ed.). *Symptica: a symposium on the symposium*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1990, p. 221-9.

BOWRA, C. M. *Early Greek Elegists*. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1960.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa : Arqueologia da ficção*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Relicário, 2015 [2005].

_____. Eudoro de Sousa e a *Poética* de Aristóteles. *Archai*, n. 8, 2012, p. 95-99.

BREMMER, Jan. The Rise of the Hero Cult and the New Simonides. *Zeitschrift für Pyrologie und Epigraphik*, Bd. 158 (2006), p. 15-26.

BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matiello. *Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: O caso de Tirteu*. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

BUDELMANN, Felix. Introducing Greek lyric. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009a, p. 1-18.

_____. Anacreon and the *Anacreontea*. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009b, p. 227-39.

BURKERT, Walter. Greek tragedy and Sacrificial Ritual. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, v. 7, ed. 2 (1966), p. 87-121.

_____. The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichoros. In: GETTY MUSEUM, The John (Pub.). *Papers on the Amasis painter and his world*. Malibu: The John Getty Museum, 1987, p. 43-62.

_____. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2011 (2. Auflage) [1977 (1. Auflage)].

CALAME, Claude. Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, No. 17 (1974), p. 113-28.

_____. Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece. *History of Religions*, Vol. 26, N. 2 (1986a), p. 125-42.

_____. Le jeu de l'idéologie funéraire dans la Grèce et l'Orient anciens. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova Serie 22, 1 fasc. 51 (1986b), p. 133-143.

_____. *Chorus of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function*. Transl. by Derek Collins and Janice Orion. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield Publisher, 1997 [orig. pub. in French 1977].

_____. La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ?. *Littérature*, n. 111 (1998), p. 87-110.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

CAMPBELL, David. Flutes and Elegiac Couplets. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 84, 1964, p. 63-8.

_____. Introduction (Anacreon, *Anacreontea*). In: CAMPBELL, David (Ed.). *Greek lyric*. In four volumes, II: Anacreon, *Anacreontea*, Choral lyric from Olympus to Alcman. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1988, p. 3-20.

CARDOSO, Zélia. O percurso do teatro clássico: da Antiguidade a nossos dias. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. (Ed.). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 13-50.

CAREY, Chris. Genre, occasion and performance. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009a, p. 21-38.

_____. Iambos. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009b, p. 149-167.

CARPENTER, Thomas. Discussion. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 108-20.

CARSON, Anne. *Economy of the unlost: reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

CAWKWELL, G. L. Early Greek Tyranny and the People. *Classical Quarterly*, v. 45 (1995), p. 73-86.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Paris : Éditions Klincksieck, 1968.

CINGANO, Ieranò. Clistene di Sicione, Erodoto e i Poemi del Ciclo Tebano. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 20.2, 1985, p. 31-40.

COLLOBERT, Catherine. Poetry as Flawed Reproduction: Possession and Mimesis. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 41-62.

COMPTON, Todd M. Chapter 3. Archilochus: Sacred Obscenity and Judgment. In: _____. *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2006. Disponível em: <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4914>>. Consultado em: 15 de fevereiro de 2017.

CONNOR, W. R. Tribes, Festivals and Processions: Civic Ceremonial and Political Manipulation in Archaic Greece. *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 107 (1987), p. 40-50.
_____. City Dionysia and Athenian Democracy. *Classica et Mediaevalia*, vol. XL (1989), p. 7-32.

COOK, Arthur Bernard. On the Thymele in Greek Theaters. *The Classical Review*, Vol. 9, No. 7 (1895), p. 370-8.

CORNEILLE, Pierre. Discours sur la poésie dramatique. In: FONTENELLE (Ed.). *Oeuvres de P. et T. Corneille précédées de la Vie de P. Corneille ; et des Discours sur la poésie dramatique*. Paris: Garnier Frères, 1857 [1663], p. 8-38.

CORRÊA, Paula da Cunha. (2009 [1998]) *Armas e varões: A guerra na lírica de Arquíloco*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2009 [1998].

_____. (2010) *Um bestiário arcaico: Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: Fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

COSTA, Lorena Lopes da. *Heróis antigos e modernos: a falsificação para se pensar a História*. 2016. 436 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2016.

CROTTY, Kevin. *The philosopher's song: the poets' influence on Plato*. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Plymouth, UK: Lexington Books (Rowman & Littlefield Publishers), 2009.

CSAPO, Eric. Riding the phallus for Dionysus: Iconology, ritual, and gender-role de/construction. *Phoenix*, vol. 51, 3-4 (1997), p. 253-95.

_____. The Dolphins of Dionysus. In: CSAPO, Eric; MILLER, Margaret (Ed.). *Poetry, Theory, Praxis: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece*. Exeter: Oxbox books, 2003, p. 69-99.

CSAPO, Eric; MILLER, Margaret. General Introduction. In: CSAPO, Eric; MILLER, Margaret (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: From ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 1-40.

DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Humanitas; Editora UFMG, 2004 (Orig. 1990).

D'ALESSIO, Giovan Battista. Language and pragmatics. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 114-129.

D'ANGOUR, Armand. How the dithyramb got its shape. *Classical Quarterly* 47, ii (1997), p. 331-351.

DAVISON, J. A. Peisistratus and Homer. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 86 (1955), p. 2-21.

_____. Notes on Panathenaea. *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 78 (1958), p. 23-42.

DAWSON, Christopher. Σπουδαιογέλοιον: Random Thoughts on Occasional Poems. *Yale Classical Studies*, 19, 1966, p. 36-76.

DE CAIGNY, Florence. The Reception of the Tragedies of Seneca in the Sixteenth and Seventeenth Centuries in France (Transl. by Eric Dodson-Robinson). In: DODSON-ROBINSON, E. (Ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 122-148.

DELCOURT, Marie. *Légendes et cultes de héros en Grèce*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992 (2^e ed.) [1942 (1^{re} ed.)].

DEPEW, David. From Hymn to Tragedy : Aristotle's Genealogy of Poetic Kinds. In: CSAPO, Eric; MILLER, Margaret. *The origins of Theater in ancient Greece and beyond: From ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 126-49.

DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: _____. *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972b, p. 77-213.

DETIENNE, Marcel. La phalange : problèmes et controverses. In : VERNANT, Jean-Pierre (Dir.). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999 [1968], p. 157-88.

_____. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Préface de Pierre Vidal-Naquet. Paris : François Maspero, 1981.

DICKIE, Matthew. *Dike* as a moral term in Homer and Hesiod. *Classical Philology*, 73 (1978), p. 91-101.

DIEHL, Ernest. "... Fuerunt ante Homerum poetae". *Rheinisches Museum für Philologie*, 89 (1940), p. 81-114.

DODDS, Eric R. *The Greeks And The Irrational*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1951.

_____. Introduction. In: EURIPIDES. *Bacchae*. Edited with introduction and commentary by E. R. Dodds. Second Edition. Oxford: Clarendon Press, 1963 [1944], p. xi-lix.

DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DUPONT, Florence. *L'insignifiance tragique: Les Choéphores d'Eschyle, Electre de Sophocle, Electre d'Euripide*. Paris: Le Promeneur, 2001.

_____. *L'Acteur-Roi: Le théâtre dans la Rome antique*. Paris : Les Belles Lettres, 2003 [1985].

DUPONT-ROC, Roselyne ; LALLOT, Jean. Introduction (*Poétique*). In : ARISTOTE. *Poétique*. Traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980a, p. 9-29.

_____. Notes (*Poétique*). In : ARISTOTE. *Poétique*. Traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980b, p. 143-416.

EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. Trad. Alzira Allegro. 1. ed. São Paulo : Editora Unesp, 2013.

EKROTH, Gunnel. Altars in Greek Hero-Cults: A Review of the Archaeological Evidence. In: HÄGG, Robin (Ed.). *Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence*. Stockholm: Skrifter Utgivna av Svenska Institutet I Athen (1998), p. 117-130.

ELSE, Gerald. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York: The Norton Library, 1965.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine: Histoire des Mots*. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1951.

FERRARI, G. R. F. Plato and poetry. In: KENNEDY, George (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 1. Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 92-148.

FISHER, Nick. Commentary. In: AESCHINES. *Against Timarchos*. Introduction, Translation, and Commentary by Nick Fisher. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 118-356.

FLASHAR, H. Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie. In : _____ (Hrsg.). *Tragödie. Idee und Transformation*. Stuttgart; Leipzig: B. G. Teubner, 1997, p. 50-64.

FORD, Andrew. "The Classical Definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ", *Classical Philology*, Vol. 83, N° 4 (1988), p. 300-307.

FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris : Gallimard, 1970.

FOWLER, Barbara Hughes. *The Hellenistic aesthetic*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.

FRIEDRICH, Rainer. Everything to Do with Dionysos ? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic. In : SILK, M. S. (Ed.). *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*. Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 257-283.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise ; VERNANT, Jean-Pierre. (2007 [1981]). Figures du masque en Grèce Ancienne. In : VERNANT, Jean-Pierre. *Oeuvres 1*. Paris : Seuil, 2007, p. 1188-1201.

_____. (2011 [1981]). Figuras da Máscara na Grécia Antiga. In : VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1981], p. 163-178.

FROST, Frank. The Athenian Military before Cleisthenes. *Historia*, Bd. 33, H. 3 (1984), p. 283-94.

FUQUA, Charles. Tyrtæus and the Cult of Heroes. *Greek, Roman, and Byzantinian Studies*. Vol. 22, N. 3 (1981), p. 215-26.

GAGARIN, Michael. *Dikē* in the Works and Days. *Classical Philology*, 68 (1973), p. 81-94.
_____. *Dikē* in archaic Greek thought. *Classical Philology*, 69 (1974), p. 186-97.

GAGNÉ, Renaud. 'Spilling the Sea out of Its Cup': Solon's "Elegy to the Muses". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, v. 91, n. 1 (2009), p. 23-49.

GARCÍA, John. Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition. *Classical Antiquity*, Vol. 21, N. 1 (2002), p. 5-39.

GAUDREAU, André. Mimésis et Diègèsis chez Platon, *Revue de Métaphysique et de Morale* 1 (1989), p. 79-92.

GENTILI, Bruno. I cosidetti dattilo-epitriti nella poesia orale pre-omerica. In: GENTILI, B.; GIANNINI, P. Preistoria e formazione dell'esametro. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 26 (1977), p. 7-37.

_____. *Poetry and its public in ancient Greece: from Homer to the fifth century*. Translated by Thomas Cole. Baltimore: J. Hopkins Univ. Press, 1988 (1985).

GERALDO, Lidiana Garcia. *Os elementos dionisíacos presentes na origem da Tragédia Grega*. 2017. 229f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2017.

GERNET, Louis. *Anthropologie de la Grèce antique*. Préface de J.-P. Vernant. Paris: Flammarion (Champs histoire), 1995 [1968].

GIBBS, Laura Kathleen. *Lost in a Town of Pigs: The Story of Aesop's Fables*. Ann Arbor: Bell & Howell, 2000.

GILDENHARD, Ingo. Buskins & SPQR: Roman Receptions of Greek Tragedy. In: GILDENHARD, Ingo; REVERMANN, Martin (Ed.). *Beyond the fifth century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 153-86.

GIORDANO-ZECHARYA, Manuela. Tragedia greca, religione e riduzionismo. Un bilancio critico a proposito di un nuovo studio di C. Sourvinou-Inwood. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, v. 81, n. 3 (2005), p. 43-59.

GLOTZ, Gustave. *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*. Paris : Albert Fontemoing Éditeur, 1904.

GOLDEN, Leon. *Katharsis as Clarification: An Objection Answered*. *The Classical Quarterly*, v. 23, n. 1 (1973), p. 45-6.

GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 107 (1987), p. 58-76.

GONZALEZ, Francisco. The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 93-110.

GOULD, John. Homeric Epic and the Tragic Moment. In: WINNIFRITH, Tom; MURRAY, Penelope; GRANSDEN, K. W. (ed.). *Aspects of the Epic*. London: Macmillan Press, 1983, p. 32-45.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. Greek lyric and early Greek literary history. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 95-113.

GREEN, J. Richard. Let's Hear it for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 96-107.

GRIFFITH, Mark. Greek Middlebrow Drama (Something to do with Aphrodite?). In: REVERMANN, Martin; WILSON, Peter (Ed.). *Performance, iconography, reception: Studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 59-87.

_____. Greek lyric and the place of humans in the world. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 72-94.

GRIPP, Bruno Salviano. *A Antiga Lira Lésbica: Resquícios indo-europeus na poesia de Safo e Alceu*. 2015. 278p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

GRISWOLD, Charles. The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato's *Republic*, Book 10, *Journal of History of Philosophy* 19-2 (1981), p. 135-150.

GROTH, J. H. Wilamowitz-Möllendorff on Nietzsche's *Birth of Tragedy*. *Journal of the History of Ideas*, v. 11, n. 2 (1950), p. 179-190.

GUASTELLA, Gianni. Seneca Rediscovered: Recovery of Texts, Reinvention of a Genre. In: DODSON-ROBINSON, E. (Ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 77-100.

HALBERSTADT, Manfred. On Solon's "Eunomia" (Frg. 3 D). *The Classical Weekly*, Vol. 48, No. 15 (1955), p. 197-203.

HALL, Edith. Is there a *Polis* in Aristotle's *Poetics*? In: SILK, M. S. (Ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 295-309.

HALLIWELL, Stephen. Plato and Aristotle on the denial of tragedy. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Vol. 30 (1984), p. 49-71.

_____. Introduction (*Poetics*). In: ARISTOTLE. *The Poetics*. Translation and commentaries by Stephen Halliwell. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1987a, p. 1-29.

_____. Commentary (*Poetics*). In: ARISTOTLE. *The Poetics*. Translation and commentaries by Stephen Halliwell. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1987b, p. 69-184.

_____. Aristotle's poetics. In: KENNEDY, George (Ed.): *The Cambridge History of Literary Criticism*: (Vol. 1) Classical criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 149-183.

_____. The Life-and-Death Journey of the Soul : Interpreting the Myth of Er. In: FERRARI, G. R. F. (ed.). *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 445-473.

_____. Antidotes and Incantations: Is There a Cure for Poetry in Plato's *Republic*?. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 241-266.

HARRISON, Jane. *Themis*. A study of the social origins of greek religion. Cambridge: University Press, 1912.

_____. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. London: Merlin Press, 1962 [1903].

HARST, Joachim. Germany and the Netherlands: Tragic Seneca in Scholarship and on Stage. In: DODSON-ROBINSON, E. (Ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 149-173.

HATZISTAVROU, Antony. 'Correctness' and Poetic Knowledge: Choric Poetry in the *Laws*. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 361-86.

HAUVETTE, Amédée. *Archiloque: sa vie et ses poésies*. Paris : Albert Fontemoing, 1905.

HAVELOCK, Eric. *Preface do Plato*. Cambridge; London: Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

_____. *The Greek Concept of Justice from its Shadow in Homer to its Substance in Plato*. Cambridge; London: Havard University Press, 1978.

HEATH, Malcolm. Cognition in Aristotle's *Poetics*. *Mnemosyne*, Vol. 62 (2009), p. 51-75.

_____. Aristotle on the Best Kind of Tragic Plot: Re-reading *Poetics* 13–14. In: POLANSKY, R.; WIANS, W. (ed.). *Reading Aristotle: Exposition and Argument* Leiden: Brill, 2017, p. 334-351.

HEDREEN, Guy. Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 150-195.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: _____. *Werke*. Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979 [1820], p. 11-512.

_____. *Linhas fundamentais da filosofia do direito, ou, Direito natural e ciência do estado em compêndio*. Trad. Paulo Meneses *et al.* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2010 [1967].

HENRICHS, Albert. Myth Visualized: Dionysos and His Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting. In: GETTY MUSEUM, The John (Pub.). *Papers on the Amasis painter and his world*. Malibu: The John Getty Museum, 1987, p. 92-124.

HERINGTON, John. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley, University of California Press, 1985.

HILLER, Eduard. Beiträge zur griechischen Litteraturgeschichte: 2. Zu den Nachrichten über die Anfänge der Tragödie. *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. 39 (1884), s. 321-338.

HOBDEN, Fiona. *The symposion in ancient Greek society and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

HÖNN, Karl. *Solon: Staatsmann und Weiser. Mit 24 Bildtafeln.* Wien: Verlag L. W. Seidel & Sohn, 1948.

HORNBLOWER, Simon. Greek lyric and the politics and sociologies of archaic and classical Greek communities. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 39-57.

HOWARD, M. C. (Ed.). *The Oxford Companion to Classical Literature.* 2. ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.

HÜBSCHER, Bruno. *Werner Jaeger e o “Terceiro Humanismo”*: O ideal político antigo na Alemanha, 1914-1936. 2016. 236f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

IRWIN, Elizabeth. *Solon and Early Greek Poetry: The Politics of Exhortation.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. The transgressive elegy of Solon?. In: BLOK, Josine; LARDINOIS, André (Ed.). *Solon of Athens: New historical and philological approaches.* Leiden; Boston: Brill, 2006, p. 36-78.

ISLER-KERÉNYI, Cornelia. Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 77-95.

JACOBY, Felix. *Das Marmor Parium.* Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1904. Disponível em: <https://archive.org/stream/dasmarmorparium00jacogoog#page/n0/mode/2up> - Consultado em: 27 de fevereiro de 2015.

_____. Herodotus. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft (Pauly-Wissowa).* Supplementband II, 1913, p. 205-520.

JAEGER, Werner. Tyrtaeus on True Arete. In: _____. *Five Essays.* Transl. by Fiske Adele. Montreal: Mario Casalini, 1966 [1932], p. 103-42.

_____. *Paideia: a formação do homem grego.* Trad. Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013 [1932-46].

JANKO, Richard. *The Iliad: A Comentary.* Vol. IV: books 13-16. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

JEANMAIRE, Henri. La Cryptie lacédémonienne. *Revue des Études Grecques*, XXVI, n. 117 (1913), p. 121-50.

_____. *Couroi et Courètes: Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique.* Lille: Bibliothèque Universitaire, 1939.

_____. *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus.* Paris: Payot, 1970.

JUHÁSZ, Erika. Solon, the herald of Salamis. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 48 (2008), p. 201-8.

JURSA, Michael. *Die Babylonier: Geschichte, Gesellschaft, Kultur.* München: Verlag C. H. Beck, 2004.

KAHN, Charles. *Plato and the Socratic dialogue: The philosophical use of a literary form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KAMLA, Renata. *Um olhar através de... máscaras: uma possibilidade pedagógica*. São Paulo: Perspectiva; Teatro Escola Macunaíma, 2014.

KENNEDY, George A. Hellenistic literary and philosophical scholarship. In: _____ (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: Vol. 1. Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 200-14.

KENWARD, Claire. The Reception of Greek Drama in Early Modern England. In: SMIT, Betine van Zyl (Ed.). *A handbook to the reception of Greek drama*. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 173-98.

KONTOLEON. Νέα ἐπιγραφαὶ περὶ τοῦ Ἀρχλόχου ἐκ Πάρου. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, 1952, p. 32-95.

KOWALZIG, Barbara. Dancing Dolphins on the Wine-Dark Sea: Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean. In: KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter (Ed.). *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 31-58.

KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter. Introduction: The World of Dithyramb. In: KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter (Ed.). *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 1-28.

LA DRIÈRE, Craig, The Problem of Plato's *Ion*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 10, N° 1 (1951), p. 26-34.

LAKS, André. Plato's 'truest tragedy': *Laws* Book 7, 817a-d. In: BOBONICH, Christopher (Ed.). *Plato's Laws: A Critical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 217-31.

LATACZ, J. *Fruchtbares Ärgernis : Nietzsches 'Geburt der Tragödie' und die gräzistische Tragödienforschung*. Basel: Verlag Helbing & Lichtenhan, 1998.

LAUGHY, Michael Harold. *Ritual and Authority in Early Athens*. 2010. 314f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Ancient History and Mediterranean Archaeology in the Graduate Division of the University of California, Berkeley. 2010.

LEAR, Gabriel Richardson. Mimesis and Psychological Change in *Republic* III. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.), *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 195-216.

LESKY, Albin. (1964 [1938]). *Die Griechische Tragödie*. Dritte, neugestaltete und erweiterter Auflage mit vier Abbildungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1964 [1938].

_____. (2010 [1938]). *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1938].

LESSING, Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*. Seleção antológica. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes; revisão de Yvette Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005 [1767-8].

LÉTOUBLON, Françoise. Le récit homérique, de la formule à l'image. *Europe*, an. 79, n. 865 (2001), p. 20-47.

LEVIN, Susan. *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited: Plato and the Greek literary tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. With a Revised Supplement. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1996.

LOLOS, Yannis. *Land of Sikyon: archaeology and history of a Greek city-state*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 2011.

LOEFFLER, Annette. La valeur argumentative de la perspective énonciative dans Solon fr. 1 G.-P. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 45, No. 3 (1993), p. 23-36.

LONG, A. A. Aristotle. In: EASTERLING, P. E. ; KNOW, B. M. W. (Ed.). *The Cambridge History of Classical Literature: I. Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 527-40.

LORAUX, Nicole. Solon au milieu de la lice. In : CENTRE Gustava Glotz. *Aux origines de l'hellénisme : La Crète et la Grèce*. Hommage à Henri Van Effenterre. Paris : Publications de la Sorbonne, 1984, p. 199-214.

_____. Solon et la voix de l'écrit. In: DETIENNE, Marcel (Ed.). *Les savoirs de l'écriture*. En Grèce ancienne. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 95-129.

LUCAS, D. W. Introduction. In: ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968a, p. ix-xxviii.

_____. Commentary (*Poetics*). In: ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968b, p. 53-257.

_____. Appendixes (I. *Mimesis*; II. *Pity, Fear, and Katharsis*; III. *Simple and Complex Tragedy*; IV. *Hamartia*). In: ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968c, p. 258-308.

MACFARLANE, John. Aristotle's Definition of *Anagnorisis*. *American Journal of Philology*, vol. 121, n° 3 (2000), p. 367-383.

MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf. Introdução e organização Roberto Machado; tradução do alemão e notas Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MAGALHÃES, Alexandre Cardoso Nunes. *A Temática Pastoral em Teócrito: Os Idílios I, III, VI, VII, XI*. 2013. 94 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

MALHADAS, Daisi. As Dionisiacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. In: IVO, Oscarino da Silva; Santos, Rubens dos; MAFRA, Johnny José. *Ensaio de Literatura e Filologia*. Vol. 4. Belo Horizonte: Publicações do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de M. Gerais (1983/84), p. 67-79.

MANUWALD, Gesine. Roman Tragedy. In: SMIT, Betine van Zyl (Ed.). *A handbook to the reception of Greek drama*. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 78-94.

MARCHAND, Suzanne. La cassure du continent humaniste: une histoire géologique de la philologie allemande. *Revue germanique internationale*, 14 (2011), p. 1-13.

MARUŠIČ, Jera. Poets and Mimesis in the *Republic*. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 217-40.

MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs. The Reception of Seneca in the Crowns of Aragon and Castile in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. In: DODSON-ROBINSON, E. (Ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 101-121.

MEIER, Christian. *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Beck, 1988.
_____. *Athen: Ein Neubeginn der Weltgeschichte*. Berlin: Pantheon, 2012.

MEILLET, Antoine. *Les Origines Indo-Européennes des Mètres Grecs*. Paris : Les Presses Universitaires de France, 1923.

MEYER, Suzanne Sauvé. Legislation as a Tragedy: on Plato's *Laws* VII, 817b-d. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.), *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 387-402.

MILES, Sarah. Greek Drama in the Hellenistic World. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.). *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, p. 45-62.

MURRAY, Gilbert. Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek tragedy. In: HARRISON, J. *Themis. A study of the social origins of greek religion*. Cambridge: University Press, 1912, p. 341-363.

MURRAY, Oswyn. War and the Symposium. In: SLATER, W. J. (ed.). *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991, p. 83-103.

NAGY, Gregory. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

_____. *The best of the Achaeans: Concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Rev. ed. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1999 [1979].

_____. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1990.

_____. Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. *Arion*, 3 (1994-95), p. 41-55.

_____. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.

_____. *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Cambridge Mass.: Center for Hellenic Studies; Harvard University Press, 2002.

_____. Introduction and Discussion. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of Theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 121-25.

_____. Early Greek views of poets and poetry. In: KENNEDY, George A. (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: Vol. 1. Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 1-77.

_____. The Delian Maidens and their relevance to choral mimesis in classical drama. In: GAGNÉ, Renaud; HOFMAN, Marianne Govers (Ed.). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 227-56.

NEER, Richard; KURKE, Leslie. Pindar Fr. 75 SM and the Politics of Athenian Space. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 54 (2014), p. 527-79.

NEILS, Jenifer. The Political Process in the Public Festival: The Panathenaic Festival of Athens. In: RASMUS BRANDT, J.; IDDEN, J. W. *Greek and Roman Festivals: Content, Meaning, and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 199-216.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: _____. *Werke in drei Bänden*. München: Holzinger, 1954. Band 1, S. 9.

_____. *O Nascimento da tragédia. Ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

NOBILI, Cecilia. L'Inno Omerico a Dioniso (Hymn. Hom. VII) e Corinto. *ACME*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, LXII, 3, Settembre-Dicembre, 2009, p. 3-35. Disponível em: <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-09-III-01-Nobili.pdf>. Acesso em: 13 de março de 2017.

_____. Threnodic Elegy in Sparta. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 51 (2011), p. 26-48.

NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. 2012. 292 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

NOIROT, Caroline. Présentation. In: WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Introduction à la tragédie grecque. Présentation et bibliographie de Caroline Noirot; traduit de l'allemand par Alexandre Hasnaoui. Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. VII-XLIV.

NOUSSIA, Maria. *A Commentary on Solon's Poems*. 1999. 246 f. Thesis (Degree of Doctor of Philosophy) – University College London, London. 1999. Disponível em: <http://discovery.ucl.ac.uk/1382236/1/392223.pdf>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2015.

_____. (2010) Lo stile 'semplice' di Tirteo?. In: CHIRON, P.; LEVY, C. (Org.). *Les noms du style dans l'antiquité gréco-latine*. Louvain; Paris; Walpole: Editions Peeters, 2010, p. 11-24.

NUNES, Benedito. Introdução. In: PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1976, p. 1-45.

NUSSBAUM, Martha. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Revised Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [1986].

O'CONNOR, David K. Rewriting the Poets in Plato's Characters. In: FERRARI, G. R. F. (ed.). *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 55-89.

OLIVEIRA, Leonardo Teixeira de. *O ditirambo de Arquíloco a Simônides: Uma introdução às fontes primárias*. 2012. 77f. Monografia (Bacharelado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2012.

ONELLEY, Glória Braga. *A ideologia aristocrática nos Theognidea*. Niterói; Coimbra: Editora da Universidade Federal Fluminense; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

ONIANS, John. *Art and thought in the Hellenistic Age: The Greek World View 350-50 BC*. London: Thames and Hudson, 1979.

OSBORNE, Robin. *Classical landscape with figures: the ancient Greek city and its countryside*. London: George Philip, 1987.

OTTO, Walter F. *Dionysus: Myth and cult*. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1965 [1933].

OXFORD LATIN DICTIONARY. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PALMER, Robert B. Introduction. In: OTTO, Walter F. *Dionysus: Myth and cult*. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1965 [1933], p. ix-xi.

PARKE, H. W. The Newly Discovered Delphic Responses from Paros. *The Classical Quarterly*, Vol. 8, N. 1/2 (1958), p. 90-4.

PARKER, Victor. Tyrants and Lawgivers. In: SHAPIRO, Harvey Alan. *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 13-39.

PHILIPPART, H. La théorie aristotélicienne de l'*anagnorisis*. *Revue des Études Grecques*, tome 38, fasc. 175-176 (1925), p. 171-204.

PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur. Review: Aeschylus and Athens. *The Classical Review*. Vol. 56, n. 1 (1942), p. 21-26.

_____. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. 2nd Edition Revised by T. B. L. Webster. Oxford: Clarendon Press, 1962 [1927].

_____. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd Edition Revised by John Gould and D. M. Lewis. Oxford: Clarendon Press, 1995 [1953].

PIRES, Francisco Murari. Comentários à *Constituição de Atenas*. In: ARISTÓTELES. *A Constituição de Atenas*. Edição bilíngue. Tradução, apresentação, notas e comentários de Francisco Murari Pires. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PODLECKI, A. J. Archilochus and Apollo. *Phoenix*, V. 28 (1974), p. 1-17.

PRAUSCELLO, Lucia. Choral persuasions in Plato's *Laws*. In: GAGNÉ, Renaud; HOPMAN, Marianne. *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 257-277.

PRITCHARD, David. Kleisthenes, participation, and the dithyrambic contests of late archaic and classical Athens. *Phoenix*, Vol. 58, 3-4 (2004), p. 208-28.

PUCCI, Pietro. Il testo di Tirteo nel tessuto omerico. In: ROSCALLA, Fabio (ed.). *L'autore e l'Opera: Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*. Pisa: Ed. ETS, 2006, p. 21-41.

PURCELL, Nicholas. Mobility and the *polis*. In: MURRAY, Oswyn; PRICE, Simon. *The Greek City: From Homer to Alexander*. Oxford: Clarendon Press, 1990, p. 29-58.

RAGUSA, Giuliana (Org. e trad.). *Lira Grega: Antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2014.

RAUBITSCHKE, Antony (Ed.). *Dedications from the Athenian Akropolis: A catalogue of the inscriptions of the sixth and fifth centuries B.C.* Edited with the collaboration of Lilian H. Jeffery. The Archaeological Institute of America; Andover Hall: Cambridge (Massachusetts), 1949.

READINGS, Bill. *University in ruins*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996.

REVERMANN, Martin. The Reception of Greek Tragedy from 500 to 323 BC. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.). *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, p. 13-28.

RHODES, P. J. Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 123 (2003), p. 104-19.

RIDGEWAY, William. *The origin of tragedy: With special reference to the Greek tragedians*. Cambridge: University Press, 1910.

ROBERT, Fernand. Sur l'origine du mot Tragédie. *Revue Archéologique*, 6^e Série, T. 31/32, (1948), p. 872-880.

ROBERTSON, Martin. The State of Attic Vase-Painting in the Mid-Sixth Century. In: GETTY MUSEUM, The John (Pub.). *Papers on the Amasis painter and his world*. Malibu: The John Getty Museum, 1987, p. 13-28.

RODGERS, V. A. Some Thoughts on *Dikē*. *Classical Quarterly*, 2 (1971), p. 289-301.

RODRIGUES Jr., Fernando. O mimo grego literário no período helenístico. In: WERNER, Christian; SEBASTIANI, Breno Battistin; DOURADO LOPES, Antonio Orlando. *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: confluências e fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 2014, p. 185-204.

ROHDE, Erwin. *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg i. B.; Leipzig: Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1894.

ROMANO, Irene Bald. The Archaic statue of Dionysos from Ikarion (Plates 93-95). *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 51, n. 4 (1982), p. 398-409.

ROMERI, Luciana. *Philosophes entre Mots et Mets: Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon*. Préface de Jacques Brunschwig. Postface de Luc Brisson. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2002.

ROSEN, Ralph. Mixing of Genres and Literary Program in Herodas 8. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 94 (1992), p. 205-16.

ROSENMEYER, Thomas. Elegiac and Elegos. *California Studies in Classical Antiquity*, v. 1, (1968), p. 217-31.

RÖSLER, Wolfgang. Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' 'io' nella lirica greca arcaica. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 19, 1985, p. 131-44.

ROZIK, Eli. *The roots of theatre. Rethinking ritual and other theories of origin*. Iowa City: University of Iowa Press, 2002.

RUSTEN, Jeffrey. Who 'Invented' Comedy: The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence. *American Journal of Philology*, 127.1 (2006), p. 37-66.

RUTHERFORD, R. B. Tragic form and feeling in the *Iliad*. *Journal of Hellenic Studies*, cii (1982), p. 145-60.

SANTOS, Fernando B. Dioniso, deus do vinho e do êxtase místico. In: RIBEIRO JR., Wilson Alves (Ed.). *Hinos homéricos: Tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 327-41.

SCHILLER, Friedrich. Acerca do uso do coro na tragédia. In: _____. *Teoria da tragédia*. Tradução portuguesa de Flávio Meurer. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1964 [orig. 1803], p. 65-76.

SCHIRONI, Francesca. The Reception of Ancient Drama in Renaissance Italy. In: SMIT, Betine van Zyl (Ed.). *A handbook to the reception of Greek drama*. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 133-53.

SCULLION, Scott. 'Nothing to do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. *Classical Quarterly*, 52.1 (2002a), p. 102-137.

_____. Tragic dates. *Classical Quarterly* 52.1 (2002b), p. 81-101.

_____. Tragedy and Religion: The Problem of Origins. In: GREGORY, Justina (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2008, p. 23-37.

SEAFORD, Richard. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____. Something to Do with Dionysos - Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich. In: SILK, M. S. (Ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 284-294.

_____. *Dionysos*. London; New York: Routledge, 2006.

SEEL, Otto. Anmerkungen. In: LUKIAN. *Gespräche der Götter und Meergötter, der Toten und der Hetären*. In Ahlehnung an Christoph Martin Wieland; übersetzt und herausgegeben von Otto Seel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, p. 203-40.

SEGAL, Charles. Vérité, tragédia et écriture [trad. de l'américain par Stella Georgoudi]. In: DETIENNE, Marcel (Ed.). *Les savoirs de l'écriture*. En Grèce ancienne. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 330-58.

SHEY, James. Tyrtæus and the Art of Propaganda. *Arethusa*, 9:1 (1975), p. 5-28.

SHRIMPTON, Gordon. When did Plataea Join Athens? *Classical Philology*, 79 (1984), p. 295-304.

SILK, M. S. General Introduction. In: _____ (Ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 1-11.

SILVA, Douglas. *Escrever, sobrescrever: metalinguagem nos epigramas de Calímaco*. 2014. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2014.

SILVA, Rafael. *Uma poética de Platão*. 2015. 126f. Monografia (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2015.

_____. Sólon e os limites da mimese. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 4, n. 2 (2016), pp. 54-61.

_____. Pira quem a Musa inspira: Uma leitura do *Íon* de Platão. *Contextura*, n. 10 (2017a), p. 69-82.

_____. A ordem do discurso na Atenas Clássica. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC – 07 a 11 de agosto de 2017*. Vol. 2. Rio de Janeiro, UERJ (2017b), p. 2684-2694. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_2.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2017.

SISSA, Giulia. A Theatrical Poetics: Recognition and the Structural Emotions of Tragedy. *Arion*, 14. 1 (2006), p. 35-92.

SMITH, Tyler Jo. The Corpus of Komast Vases: From Identity to Exegesis. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 48-76.

SNODGRASS, Anthony. The 'hoplite reform' revisited. *Dialogues d'histoire ancienne* Vol. 19, n. 1 (1993), p. 47-61.

SOLMSEN, Friedrich. Eratosthenes' Erigone: A Reconstruction. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 78 (1947), p. 252-275.

SOMMERSTEIN, Alan. Greek Comedy and its Reception, c. 500-323 BC. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.). *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, p. 29-44.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Something to do with Athens: Tragedy and Ritual. In: OSBORNE, Robin; HORNBLOWER, Simon. *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 269-290.

_____. *'Reading' Greek Death: To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

_____. *Tragedy and Athenian religion*. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Lexington Books, 2003.

_____. Tragedy and anthropology. In: GREGORY, Justina (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden; Oxford; Carlton : Blackwell Publishing, 2008, p. 293-304.

SOUZA, Eudoro. Poética: Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986a, p. 13-102.

_____. Apêndice I: Fragmentos de História e Crítica Literária. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa : Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986b, p. 195-233.

STALLEY, R. F. *An Introduction do Plato's Laws*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

STEHLE, Eva. Greek lyric and gender. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 58-71.

STEINHART, Matthias. From Ritual to Narrative. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 196-220.

STODDARD, Kate. Turning the Tables on the Audience: Didactic Technique in Solon 13w. *The American Journal of Philology*, v. 123, n. 2 (2002), p. 149-168.

SWEET, Dennis. The Birth of "The Birth of Tragedy". *Journal of the History of Ideas*, v. 60, n. 2 (1999), p. 345-359.

SYMES, Carol. The Tragedy of the Middle Ages. In: GILDENHARD, Ingo; REVERMANN, Martin (Ed.). *Beyond the fifth century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 335-70.

_____. Ancient Drama in the Medieval World. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.). *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, p. 97-130.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

- TATE, John. 'Imitation' in Plato's *Republic*, *Classical Quarterly* 22 (1928), p. 16-23.
 _____. Plato and 'Imitation', *Classical Quarterly* 26 (1932), p. 161-169.
- TEDESCHI, Gennaro. Solone e lo spazio della comunicazione elegiaca. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 10 (1982), p. 33-46.
- THOMSON, George. *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*. London: Lawrence and Wishart, 1941.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Trad. José Antônio Dabdab Trabulsi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- VELOSO, Cláudio William. Il problema dell'imitare in Aristotele. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 65, No. 2 (2000), p. 63-97.
 _____. A verdadeira cidade de Platão. *Kriterion*, n. 107 (2003), p. 72-85.
 _____. Depurando as interpretações da *kátharsis* na *Poética* de Aristóteles. *Síntese – Revista de Filosofia*, Vol. 31, n. 99 (2004), p. 13-25.
- VERDENIUS, W. J. L' *Ion* de Platon. *Mnemosyne*, ser.3: 11 (1943), p. 233-62.
- VERNANT, Jean-Pierre. Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Oeuvres I*. Paris: Seuil, 2007 [1981], p. 1081-1085.
 _____. 1. O Momento Histórico da Tragédia na Grécia : Algumas Condições Sociais e Psicológicas. In : VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2 ed. São Paulo : Perspectiva, 2011, p. 1-5.
 _____. Entre la honte et la gloire. *Mètis*. Anthropologie des mondes grecs anciens. Vol. 2, n. 2 (1987), p. 269-99.
- VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre. Prefácio. In : VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2 ed. São Paulo : Perspectiva, 2011 [1981], p. XXI-XXIV.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 23^e année, N. 5 (1968), p. 947-64.
 _____. Retour au chasseur noir. In: *Mélanges Pierre Lévêque*. Tome 2 : Anthropologie et société. Besançon : Université de Franche-Comté, 1989, p. 387-311.
- VISSER, Margaret. Worship Your Enemy: Aspects of the Cult of Heroes in Ancient Greece. *The Harvard Theological Review*, Vol. 75, N. 4 (1982), p. 403-28.
- VLASTOS, Gregory. Solonian justice. *Classical Philology*, 41 (1946), p. 65-83.
- WEINECK, Silke-Maria. Talking about Homer: poetic madness, philosophy, and the birth of criticism in Plato's *Ion*, *Arethusa* 31 (1998), p. 19-42.
- WELLENBACH, Matthew. *Choruses for Dionysus: Studies in the History of Dithyramb and Tragedy*. 2015. 260f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Classics, Brown University, Providence. 2015.

WERNER, Erika. *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*. São Paulo: Humanitas, 2012.

WEST, Martin. Indo-European Metre. *Glotta*, 51 (1973), p. 161-87.

_____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1974.

_____. The Early Chronology of Attic Tragedy. *The Classical Quarterly*, Vol. 39, n. 1 (1989), p. 251-4.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von. *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches 'Geburt der Tragödie'*. Berlin: Borntraeger, 1872.

_____. Oropos und die Graer. *Hermes*, 21. Bd., H. 1 (1886), p. 91-115.

_____. *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907 [1889].

WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WINKLER, John. The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis. *Representations*, N. 11, Summer (1985), p. 26-62.

_____. The Ephebes' Song: *Tragoidia* and *Polis*. In: WINKLER, John; ZEITLIN, Froma (ed.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 20-62.

WINSTON, Jessica. Early 'English Seneca': From 'Coterie' Translations to the Popular Stage. In: DODSON-ROBINSON, E. (Ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 174-202.

WISE, Jennifer. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1998.

WYLES, Rosie. Ancient Drama in the French Renaissance and up to Louis XIV. In: SMIT, Betine van Zyl (Ed.). *A handbook to the reception of Greek drama*. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 154-72.

YATROMANOLAKIS, Dimitrios. Alcaeus and Sappho. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 204-226.

ZEITLIN, Froma. Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. In: WINKLER, John; ZEITLIN, Froma (ed.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 130-167.

ZIMMERMANN, Bernhard. Dithyramb. In: HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary: The Ultimate Reference Work on the Classical World*; 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 487.

_____. Eroi nel ditirambo. In: PIRENNE-DELFORGE, Vincian ; SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (dir.). *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs : Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999 [en ligne]*. Liège : Presses

universitaires de Liège, 2000 (généré le 13 février 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pulg/737>>.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Apêndice: Fragmentos para uma arqueologia do drama

Sumário

Critérios da seleção, organização e tradução.....	xvi
Trechos e traduções	1
Homero (Hom.) (c. séc. VIII A.E.C.).....	1
<i>Il.</i> 6.130-40	1
<i>Il.</i> 18.49-51	1
<i>Il.</i> 18.314-6	2
<i>Il.</i> 18.604-6	2
Schol. <i>Il.</i> 22.29.....	2
<i>Il.</i> 24.718-24	3
Hinos Homéricos (h.Hom.)	4
<i>h.Hom.</i> 3 (<i>h.Ap.</i>) 388-421	4
<i>h.Hom.</i> 7 (<i>h.Bacch.</i>).....	6
Hesíodo (Hes.) (c. 700 A.E.C.).....	10
Schol. Hes. <i>Op.</i> 368.....	10
Hes. <i>Op.</i> 504.....	10
Schol. Hes. <i>Op.</i> 504 (<i>a</i>)	10
Schol. Hes. <i>Op.</i> 504 (<i>b</i>)	11
Arquíloco (Archil.) (c. séc. VII A.E.C.).....	11
Archil. fr. 2 W	11
Archil. fr. 4 W = <i>POx.</i> 6.954	11
Archil. fr. 120 W = Ath. 14.24 Kaibel; 628a-b Gulick	12
Archil. fr. 121 W	12
Sólon (Sol.) (c. 634/3 – c. 561/0 A.E.C.)	12
Sol. 1 $G-P^2 = 13 W^2$	12
Sol. 2 $G-P^2 = 1-3 W^2$	16
Sol. 3 $G-P^2 = 4 W^2$	17
Sol. 4 $G-P^2 = 4a W^2$	19
Sol. 5 $G-P^2 = 4c \text{ \& } 4b W^2$	20
Sol. 6 $G-P^2 = 15 W^2$	20
Sol. 7 $G-P^2 = 5 W^2$	21
Sol. 8 $G-P^2 = 6 W^2$	21
Sol. 9 $G-P^2 = 7 W^2$	21
Sol. 10 $G-P^2 = 28 W^2$	21
Sol. 11 $G-P^2 = 19 W^2$	21

Sol. 12 $G-P^2 = 9 W^2$	22
Sol. 13 $G-P^2 = 12 W^2$	22
Sol. 14 $G-P^2 = 10 W^2$	22
Sol. 15 $G-P^2 = 11 W^2$	23
Sol. 16 $G-P^2 = 25 W^2$	23
Sol. 17 $G-P^2 = 23 W^2$	23
Sol. 18 $G-P^2 = 24 W^2$	24
Sol. 19 $G-P^2 = 14 W^2$	24
Sol. 20 $G-P^2 = 16 W^2$	24
Sol. 21 $G-P^2 = 17 W^2$	25
Sol. 22 $G-P^2 = 22^a W^2$	25
Sol. 23 $G-P^2 = 27 W^2$	25
Sol. 24 $G-P^2 = 26 W^2$	26
Sol. 25 $G-P^2 = 29 W^2$	26
Sol. 26 $G-P^2 = 20 W^2$	26
Sol. 27 $G-P^2 = 21 W^2$	27
Sol. 28 $G-P^2 = 18 W^2$	27
Sol. 29 $G-P^2 = 32 W^2$	27
Sol. 29 ^a $G-P^2 = 33 W^2$	27
Sol. 29 ^b $G-P^2 = 34 W^2$	28
Sol. 30 $G-P^2 = 36 W^2$	28
Sol. 31 $G-P^2 = 37 W^2$	30
Sol. 32 $G-P^2 = 38 W^2$	30
Sol. 33 $G-P^2 = 39 W^2$	31
Sol. 34 $G-P^2 = 40 W^2$	31
Sol. 35 $G-P^2 = 30 W^2$	31
Sol. 36 $G-P^2 = 41 W^2$	31
Sol. 37 $G-P^2 = 43 W^2$	31
Sol. 38 $G-P^2$	31
Sol. 39 $G-P^2 = 30 W^2$	31
Sol. 40 $G-P^2 = 31 W^2$	32
Sol. 45 $W^2 = \text{Arist., } E.N. 1177b31$	32
Anacreonte (Anacr.) (c. 570 A.E.C.).....	32
Anacr. 356a Campbell.....	32
Anacr. 357 Campbell.....	33
Anacr. 410 Campbell = Athen. 15.16 Kaibel; 674c Gulick.....	33
Anacr. 411b Campbell.....	33

Anacr. 442 Campbell = Schol. T Hom. <i>Il.</i> 19.21.....	33
Teógnis (Thgn.) (c. séc. VI A.E.C.)	34
Thgn. 531-4 W.....	34
Thgn. 789-94 W.....	34
Heráclito (Heraclit.) (c. 540 – c. 480 A.E.C.).....	34
Heraclit. fr. B15 DK	34
Téspis (Thespis) (c. séc. VI A.E.C.).....	35
Thespis fr. 3 <i>TGF</i> = Plut. <i>De aud. poet.</i> 14.36b	35
Thespis fr. 4 <i>TGF</i> = Clem. Alex. <i>Strom.</i> 5.8.48	35
Thespis fr. 1c <i>TGF</i> = Poll. 7.45	36
Anon. in pap. Letronni π. ἀποφατικῶν = Chrysipp. (?) fr. 180,12 (2,55 Arn.)	36
Quérilo (Choeril.Trag.) (c. séc. VI – séc. V A.E.C.).....	36
Choeril.Trag. fr. 1 <i>TGF</i> = Paus. 1.14.3.....	36
Choeril.Trag. fr. 2 <i>TGF</i> = Eust. <i>Il.</i> 309.43.....	36
Choeril.Trag. fr. 3 <i>TGF</i> = Anon. <i>Epit. Rhet.</i> 3.650.21 Walz.....	37
Frínico (Phryn.) (c. séc. VI – séc. V A.E.C.).....	37
Phryn. T 13 <i>TGF</i> = Plut. <i>Quaest. Conv.</i> 8.9.3.732f.....	37
Phryn. fr. 14 <i>TGF</i> = Heph. 12.3 (38.9 Consbr.)	37
Phryn. fr. 6 <i>TGF</i> = Paus. 10.31.4.....	38
Phryn. fr. 13 <i>TGF</i> = Ath. 13.17 Kaibel; 13.564f Gulick	38
Phryn. fr. 11 <i>TGF</i> = Ath. 14.36 Kaibel; 14.635c Gulick.....	38
Phryn. fr. 2 <i>TGF</i> = Hsch. s.v. ἀθαμβές.....	39
Phryn. fr. 16a <i>TGF</i> = Phot. s.v. ἀπαγγελτῆρα	39
Phryn. fr. 5 <i>TGF</i> = Tzetz. in Lycophr. 433 = Schol. Pind. <i>Ol.</i> 6.148.....	39
Phryn. fr. 1 <i>TGF</i> = Schol. Eur. <i>Or.</i> 872.....	39
Prátinas (Pratin.) (c. séc. VI – séc. V A.E.C.)	40
Pratin. T 7 <i>TGF</i> = Paus. 2.13.6.....	40
Pratin. fr. 1 <i>TGF</i> = Ath. 9.48 Kaibel; 392f Gulick	40
Pratin. fr. 5 <i>TGF</i> = Ath. 11.5 Kaibel; 461e Gulick	40
Prat. fr. 3 <i>TGF</i> (fr. 708 Campbell) = Ath. 14.8 Kaibel; 617b Gulick.....	41
Pratin. fr. 6 <i>TGF</i> = Ath. 14.19 Kaibel; 624f Gulick	42
Pratin. fr. 4 <i>TGF</i> = Ath. 14.33 Kaibel; 632f Gulick	42
Píndaro (Pi.) (518 – depois de 446 A.E.C.).....	43
Pi. <i>Olymp.</i> 13.1-19.....	43
Pi. fr. 61 Bowra; 70b Snell	44
Pi. fr. 70 Bowra; 81 Snell	46
Pi. fr. 75 SM	46

Ésquilo (A.) (525-456 A.E.C.)	47
Arg. A. <i>Pers.</i> (anni 472)	47
Heródoto (Hdt.) (c. 490 – c. 425 A.E.C.): <i>Historíai</i> [<i>Histórias</i>]	47
Hdt. 1.23-4	47
Hdt. 2.48	49
Hdt. 5.67	50
Hdt. 6.21.2	51
Hdt. 7.6.3-4	52
Hdt. 7.227	52
Eurípides (E.) (c. 485-406 A.E.C.)	52
E. <i>Ba.</i> 1-9	52
E. <i>IT</i> 939-60	53
Tucídides (Th.) (c. 460 – c. 399 A.E.C.): <i>Historíai</i> [<i>História da Guerra do Peloponeso</i>]	54
Th. 2.15	54
Th. 5.20	56
Th. 5.23.4	56
Aristófanes (Ar.) (c. 445 – c. 385 A.E.C.)	57
Ar. <i>Ach.</i> 202	57
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 202	57
Ar. <i>Ach.</i> 237-78	57
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 242	59
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 243	59
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 378	60
Ar. <i>Ach.</i> 496-508	60
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 506 (a)	61
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 506 (b)	61
Ar. <i>Ach.</i> 960-1	61
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 961	62
Ar. <i>Ach.</i> 1000-2	62
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 1000	63
Ar. <i>Ach.</i> 1073-7	63
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 1076	63
Ar. <i>Ach.</i> 1154-61	64
Ar. <i>Ach.</i> 1224-5	64
Schol. Ar. <i>Ach.</i> 1224-5	64
Ar. <i>Av.</i> 748-50	65
Schol. Ar. <i>Av.</i> 750	65

Schol. Ar. Av. 1403.....	65
Ar. Eq. 95-6	66
Schol. Ar. Eq. 95	66
Ar. Eq. 544-50	66
Schol. Ar. Eq. 548	66
Schol. Ar. Pl. 954	67
Schol. Ar. Pl. 1129	67
Ar. Ra. 209-20	68
Schol. Ar. Ra. 216	68
Schol. Ar. Ra. 218	69
Ar. Ra. 479	69
Schol. Ar. Ra. 479	69
Schol. Ar. Ra. 689	70
Tzetz. Ar. Ra. 689.....	70
Ar. Ra. 907-10	70
Schol. Ar. Ra. 910	70
Ar. Ra. 1298-300	70
Schol. Ar. Ra. 1298	71
Schol. Ar. Ra. 1299	71
Ar. Th. 159-67	71
Schol. Ar. V. 57	71
Ar. V. 217-21	71
Schol. Ar. V. 219	72
Ar. V. 1409-10	72
Ar. V. 1476-81	72
Schol. Ar. V. 1479	73
Ar. V. 1490	73
Schol. Ar. V. 1490	73
Isócrates (Isoc.) (436-338 A.E.C.).....	73
Isoc. 8.82	73
Xenofonte (X.) (c. 428 – c. 354 A.E.C.)	74
X. Smp. 9.2-7	74
Platão (Pl.) (427-347 A.E.C.)	76
Pl. Ion 533c-535a.....	76
Pl. Ion 535e-d	78
Pl. Lg. 2.653c-654a.....	80
Pl. Lg. 3.700a-701b	81

Pl. <i>Lg.</i> 4.719c-d	83
Pl. <i>Lg.</i> 7.816d-817d	84
[Plat.] <i>Minos</i> 321a	86
Pl. <i>Prt.</i> 327d.....	86
Pl. <i>Rep.</i> 2.372a-373c.....	86
Plat. <i>Rep.</i> 5.475d.....	89
Plat. <i>Rep.</i> 10.606e-607a.....	90
Iseu (Is.) (c. 420 A.E.C. – depois de 353)	90
Is. <i>Or.</i> 8.35.....	90
Ésquines (Aeschin.) (c. 390 A.E.C.).....	91
Aeschin. 1.9-10.....	91
Aeschin. 3.41	92
Aeschin. 3.154	92
Demóstenes (Dem.) (384-322 A.E.C.)	93
Dem. 18.120	93
Dem. 18.129	94
Schol. Patm. Dem. 18.129 (a)	94
Dem. 21.8	94
Dem. 21.10	94
[Dem.] 59.73-8	95
Aristóteles (Arist.) (384-322 A.E.C.)	98
Arist. <i>Ath.</i> 3.5.....	98
Arist. <i>Ath.</i> 56.2-5	98
Arist. <i>Ath.</i> 57.1.....	99
Arist. <i>EN</i> 1123a	100
Arist. <i>Po.</i> 3.1448a26-1448b2.....	100
Arist. <i>Po.</i> 4.1448b4-1449a31.....	101
Arist. <i>Po.</i> 5.1449a37-1449b4.....	105
Arist. <i>Top.</i> Θ 1.157a14	105
[Arist.] <i>Probl.</i> 19.31, 920a11.....	105
Filócoro (Philoch.) (c. séc. IV A.E.C.)	106
Philoch. <i>FHG</i> 1.387 = Ath. 2.7 Kaibel; 38c-d Gulick.....	106
Teofrasto (Thphr.) (c. 370 – c. 287 A.E.C.)	106
Thphr. <i>Char.</i> 3	106
Camaleão (Chamael.) (c. 350 – c. 275 A.E.C.)	107
Chamael. fr. 38 W = <i>Suid.</i> ο 806, s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.....	107
Calímaco (Call.) (c. 310 – c. 240)	107

Call. <i>Aitia</i> , fr. 178 Pf. 1-5	107
Call. fr. 305 Pf.	107
Pseudo-Cílix [Scyl.] (c. séc. IV A.E.C.)	108
[Scyl.] Peripl. 112 (Geogr. Gr. Min. 1.94)	108
Teócrito (Theoc.) (c. 300 A.E.C.).....	108
Theoc. 26 (Λῆναι ἢ Βάκχαι).....	108
Herodas (Herod.) (c. 300-250 A.E.C.): <i>Mimíamboi</i> [<i>Mimiambos</i>]	111
Herod. 8 (Cunningham).....	111
Eratóstenes (Eratosth.) (c. 285 – c. 194 A.E.C.)	114
Eratosth. <i>Erig.</i> fr. 22 Powell, XXXII Hiller	114
Dioscórides (Diosc.) (sec. III A.E.C.)	114
Diosc. <i>A.P.</i> 7.31 = Anacr. 500 Campbell	114
Diosc. <i>A.P.</i> 7.410.....	115
Diosc. <i>A.P.</i> 7.411	115
Leônidas (Leon.) (séc. III A.E.C.).....	116
Leon. <i>A.P.</i> 9.99	116
<i>Monumento de Mnesípes</i> (<i>Mon.Mnes.</i>) (c. séc. III A.E.C.).....	117
<i>Mon. Mnes.</i> E1.III.....	117
<i>Mármore de Paros</i> (<i>Marm. Par.</i>) (260 A.E.C.).....	119
<i>Marm. Par.</i> ep. 39.....	119
<i>Marm. Par.</i> ep. 40.....	119
<i>Marm. Par.</i> ep. 42.....	119
<i>Marm. Par.</i> ep. 43.....	119
<i>Marm. Par.</i> ep. 44.....	120
<i>Marm. Par.</i> ep. 45.....	120
<i>Marm. Par.</i> ep. 46.....	120
<i>Marm. Par.</i> ep. 47.....	120
<i>Marm. Par.</i> ep. 48.....	121
<i>Marm. Par.</i> ep. 49.....	121
<i>Marm. Par.</i> ep. 50.....	121
Semos (Semus) (c. 200 A.E.C.).....	122
Semus <i>FHG</i> 4.496 = Ath. 14.16 Kaibel; 622a-d Gulick	122
Apolodoro (Apollod.) (<i>floruit</i> c. 140 A.E.C.): <i>Bibliothékē</i> [<i>Biblioteca</i>]	123
Apollod. 2.2.2	123
Apollod. 3.4.3	124
Apollod. 3.14.7	126
Varrão (Var.) (116-27 A.E.C.)	126

Var. <i>R.R.</i> 1.2.18-20.....	126
Cícero (Cic.) (106-43 A.E.C.)	127
Cic. <i>Att.</i> 16.13.1	127
Virgílio (Verg.) (70 – 19 A.E.C.)	128
Verg. <i>G.</i> 2.1-8.....	128
Verg. <i>G.</i> 2.376-396.....	128
Horácio (Hor.) (65 – 8 A.E.C.).....	130
Hor. <i>Ars</i> 220-50	130
Hor. <i>Ars</i> 275-84	132
Hor. <i>Carm.</i> 2.19.....	132
Hor. <i>Carm.</i> 3.25.....	133
Hor. <i>Ep.</i> 2.1.156-67	134
Tíbulo (Tib.) (c. 55-19 A.E.C.).....	135
Tib. 2.1.51-8	135
Diodoro Sículo (D.S.) (c. séc. I A.E.C.): <i>Bibliothékē historikē</i> [<i>Biblioteca histórica</i>]	136
D.S. 4.1.6-5.3.....	136
Dionísio de Halicarnasso (D.H.) (c. séc. I A.E.C.).....	144
D.H. <i>Antiq.</i> 7.72.11.....	144
<i>Etym. Magn.</i> s.v. γεραῖραι	145
Estrabão (Str.) (64 A.E.C. – depois de 24 E.C.).....	145
Str. 13.2.4	145
Higino (Hyg.) (c. 64 A.E.C. – 17 E.C.).....	146
Hyg. <i>Astr.</i> 2.4.....	146
Hyg. <i>Astr.</i> 2.17.....	149
<i>Monumento de Sóstenes (Mon. Sost.)</i> (c. séc. I E.C.).....	152
<i>Mon.Sost.</i> A.I.....	152
Plutarco (Plut.) (c. 46 E.C. – c. 120)	153
Plut. <i>De cupid. div.</i> 527d	153
Plut. <i>De E apud Delphos</i> 9.388e-389c	153
Plut. <i>De glor. Ath.</i> 7.350a-b.....	155
Plut. <i>De Is. et Os.</i> 35.364e	155
Plut. <i>Lyc.</i> 28.....	157
Plut. <i>Quaest. Conv.</i> 1.613b.....	157
Plut. <i>Quaes. Conv.</i> 1.614f-615a.....	158
Plut. <i>Quaest. Conv.</i> 1.643a-b.....	158
Plut. <i>Quaest. Conv.</i> 3.655e	158
Plut. <i>Quaes. Gr.</i> 36.299a-b.....	159

Plut. <i>Quaes. Gr.</i> 38.299f.....	159
Plut. <i>Septem</i> 18.160f-162b	160
Plut. <i>Sol.</i> 29.4-5	164
Plut. <i>Them.</i> 5.4.....	165
[Plut.] <i>De Mus.</i> 7.1133e.....	165
[Plut.] <i>De Mus.</i> 9.1134c.....	166
[Plut.] <i>De Mus.</i> 20.1137e.....	166
[Plut.] <i>De Mus.</i> 29.1141b	166
[Plut.] <i>De Mus.</i> 31.1142b = Aristox. fr. 76 Werhli	166
[Plut.] <i>De Proverb. Alex.</i> 30 Crusius	167
[Plut.] <i>Vit. Dec.</i> 841f.....	167
Luciano (Luc.) (c. 115 E.C. – depois de 180)	168
Luc. <i>Bacch.</i> 5	168
Luc. <i>DMar.</i> 5 (8)	169
Schol. Luc. <i>Deor. conc.</i> 5 (Rabe, p. 211-2).....	170
Schol. Luc. <i>D.Mer.</i> 7.4 (Rabe, p. 279-81).....	171
Luc. <i>Ver. Hist.</i> 2.15 = Anacr. 500 Campbell.....	173
Luc. <i>Salt.</i> 10-3	173
Pausânias (Paus.) (<i>floruit c. 160 E.C.</i>): <i>Helládos Periégēsis</i> [<i>Descrição da Grécia</i>]	175
Paus. 1.2.5.....	175
Paus. 1.20.3.....	176
Paus. 1.29.2.....	176
Paus. 1.38.8.....	176
Paus. 2.2.6-7	176
Paus. 2.7.5-6	177
Paus. 3.25.7.....	178
Paus. 5.18.4.....	179
Clemente de Alexandria (Clem.Al.) (c. 150 E.C. – séc. III)	179
Clem.Al. <i>Protrept.</i> 1.2.2.....	179
Schol. Clem.Al. <i>Protrept.</i> 1.2.2.....	180
Clem.Al. <i>Protrept.</i> 2.34.3-5.....	180
Schol. Clem.Al. <i>Protrept.</i> 2.34.5.....	181
Clem.Al. <i>Strom.</i> 1.79.1.....	181
Clem.Al. <i>Strom.</i> 5.8.48.....	181
Eliano (Ael.) (c. 170-235 E.C.)	182
Ael. <i>N. A.</i> 12.45	182
Ael. <i>V. H.</i> 3.8.....	183

Harpocracião (Harp.) (c. séc. I ou II E.C.)	183
Harp. s.v. Χόεξ	183
Pólux (Poll.) (c. séc. II E.C.): <i>Onomastikón</i> [<i>Onomástico</i>]	184
Poll. 4.123	184
Poll. 7.125	184
Poll. 8.90	184
Pausânias Gramático (Paus.Gr.) (c. séc. II E.C.)	184
Paus.Gr. σ 36 Erbse = Eust. 951.51	184
Filóstrato (Philostr.) (c. séc. II – c. séc. III E.C.)	185
Philostr. <i>Heroic.</i> 12.2	185
Philostr. <i>Vit. Apoll.</i> 3.14	185
Philostr. <i>Vit. Apoll.</i> 4.21	186
Philostr. <i>Vit. Soph.</i> 1.25.1	186
Philostr. <i>Vit. Soph.</i> 2.1.5	186
Ateneu (Ath.) (<i>floruit</i> c. 200 E.C.): <i>Deipnosophístai</i> [<i>Sábios em banquete</i>]	187
Ath. 1.39 Kaibel; 22a Gulick	187
Ath. 2.11 Kaibel; 40a-b Gulick	187
Ath. 4.5 Kaibel; 130d Gulick	187
Ath. 6.56 Kaibel; 250b Gulick	187
Ath. 10.49 Kaibel; 437b-e Gulick	188
Ath. 10.82 Kaibel; 455b-c Gulick	189
Ath. 11.13 Kaibel; 465a Gulick	190
Ath. 11.90 Kaibel; 495a Gulick	191
Ath. 12.44 Kaibel; 532f-533c Gulick	191
Ath. 14.15 Kaibel; 621 Gulick	192
Ath. 14.28 Kaibel; 630c Gulick	193
Ath. 14.77 Kaibel; 14.659a-c Gulick	194
Alcifronte (Alciphhr.) (c. 200 E.C.)	195
Alciphhr. <i>Epist.</i> 1.4, Κύμωθος Τριτωνίδι	195
Alciphhr. <i>Epist.</i> 4.18.10, Μένανδρος Γλυκέρα	195
Alciphhr. <i>Epist.</i> 18.16, Μένανδρος Γλυκέρα	196
Diógenes Laércio (D.L.) (c. séc. III E.C.): <i>Bíoi kai gnômai tôn en philosophíai eudokimēsántôn</i> [<i>Vidas e opiniões dos ilustres em filosofia</i>]	196
D.L. 1.59	196
D.L. 3.56	196
D.L. 4.2.8	197
D.L. 5.92	197

Solino (Solinus) (c. séc. III E.C.): <i>De mirabilibus mundi</i> [<i>Sobre as maravilhas do mundo</i>]..	197
Solinus 7.6	197
Himério (Him.) (c. 310 – c. 390 E.C.)	198
Him. <i>Or.</i> 38.13 = Anacr. 492 Campbell	198
Diomedes (Diom.) (c. séc. IV E.C.)	198
Diom. (<i>GLK</i> 1.487.11).....	198
Donato (Don.Ter.) (c. séc. IV E.C.)	201
Don.Ter. <i>de Com.</i> 5	201
Eusébio (Euseb.) (c. séc. IV E.C.).....	201
Euseb. <i>Ol.</i> 40.4 (617).....	201
Euseb. (ed. Helm VII ² 1956), <i>Hieronymi Chronicon: Ol.</i> 74.2 (483/2)	202
Evânncio (Euanthius) (c. séc. IV E.C.).....	202
Euanthius, <i>De fabula</i> 1.1-2	202
Euanthius, <i>De fabula</i> 1.5	202
Euanthius, <i>De fabula</i> 2.1-2	203
Temístio (Them.) (c. séc. IV E.C.): <i>Orationes</i> [<i>Orações</i>].....	203
Themist. <i>Or.</i> 26.316d.....	203
Themist. <i>Or.</i> 27.337a.....	204
Proclo (Procl.) (412-485 E.C.).....	204
Procl. <i>Chr.</i> 42-3	204
Procl. <i>Chr.</i> 45	205
Procl. <i>Chr.</i> 48-52	205
Hesíquio (Hsch.) (c. séc. V E.C.)	206
Hsch. s.v. δίκηλον.....	206
Hsch. s.v. Διονύσου γάμος	206
Hsch. s.v. Δύμαιναι.....	206
Hsch. s.v. ἔγκαρτα	206
Hsch. s.v. ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών.....	207
Hsch. s.v. ἐφέδρανα	207
Hsch. s.v. λῆναι	207
Hsch. s.v. Λίμναι	207
Hsch. s.v. λόμβαι	207
Hsch. s.v. περιφαλλία	207
Nono de Panópolis (Nonn.) (c. séc. V E.C.).....	208
Nonn. 47.1-265	208
Estefânio de Bizâncio (St.Byz.) (c. séc. V E.C.)	224
St.Byz. s.v. Λήγαιος	224

João Malalas (Jo.Mal.) (491-578 E.C.)	224
Jo.Mal. <i>Chron.</i> 5.60.....	224
Isidoro (Isid.) (bispo de Sevilha entre 602-36 E.C.).....	224
Isid. <i>Orig.</i> 18.47.....	224
Rábano Mauro (Rabanus Maurus) (c. 780-856 E.C.).....	225
Rabanus Maurus, <i>Excerptio de Arte grammatica Prisciani</i> , PL 111.667-8.....	225
Sedúlio Escoto (Sedulius Scotus) (<i>floruit</i> 840-860 E.C.).....	225
Sedulius Scotus, <i>In Donati artem maiorem</i> 2.....	225
Fócio (Phot.) (c. séc. IX E.C.): <i>Lexikon</i> [<i>Léxico</i>]	226
Phot. s.v. Θύραζε Κάρες· οὐκέτ' Ἄνθεστήρια ἦ̃	226
Phot. s.v. ἴκρια	226
Phot. s.v. Λήναιον	226
Phot. s.v. μιὰρὰ ἡμέρα.....	227
Phot. s.v. ὀρχήστρα.....	227
Phot. s.v. Ῥάμος.....	227
Phot. s.v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν	227
Phot. s.v. Ὑδροφόρια	227
<i>Suda</i> (<i>Suid.</i>) (c. séc. X E.C.).....	228
<i>Suid.</i> α 2940, s.v. Ἀπατούρια.....	228
<i>Suid.</i> α 3886, s.v. Ἀρίων	229
<i>Suid.</i> α 4177, s.v. Ἀσκὸς ἐν πάχνη	229
<i>Suid.</i> θ 282, s.v. Θέσπις	230
<i>Suid.</i> λ 139, s.v. Λάσος.....	230
<i>Suid.</i> μ 450, s.v. Μελαναιγίς Διόνυσος	231
<i>Suid.</i> μ 451, s.v. Μέλαν	231
<i>Suid.</i> ο 806, s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.....	231
<i>Suid.</i> π 2230, s.v. Πρατίνας	232
<i>Suid.</i> σ 815, s.v. Σοφοκλῆς.....	233
<i>Suid.</i> σ 859, s.v. Σωσίβιος	233
<i>Suid.</i> τ 19, s.v. Τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν σκώματα	234
<i>Suid.</i> φ 762, s.v. Φρόνιχος.....	234
<i>Suid.</i> χ 594, s.v. Χοιρίλος.....	234
João Diácono (Jo.Diac.).....	235
Jo.Diac. ad Hermog. π. μεθ. δειν.	235
Paroemiógrafos gregos (Paroemiogr.).....	235
Paroemiogr. Coisl. 383 (1836, p. 153)	235
Zenóbio paremiógrafo (Zenobius Paroemiogr.)	236

Zenobius Paroemiogr. 4.33.....	236
Zenobius Paroemiogr. 5.40.....	236
Anedotas (Anecd.).....	237
Bekk. <i>Anecd.</i> 1.231.32.....	237
Bekk. <i>Anecd.</i> 1.235.....	237
<i>Etymologicum Magnum (EM)</i>	237
<i>Etym. Magn.</i> , s. v. Διθύραμβος.....	237
<i>Etym. Magn.</i> , s.v. Θυμέλη.....	238
<i>Etym. Magn.</i> , s.v. Τραγωδία.....	238
<i>Inscrições Gregas (I.G.)</i>	239
<i>I.G.</i> i ² . 46 (Athens - Brea, c. 446-5 B.C.).....	239
<i>I.G.</i> ii ² . 1006, 12-13 (c. 127-106 B.C.; Epehebic inscriptions).....	240
<i>I.G.</i> ii ² . 1368, ll. 111ff. (the Iobacchoi of Athens, 2 nd cent. A.D.).....	240
<i>I.G.</i> ii ² . 1496 (a) ll. 68ff. (334-333 B.C.).....	240
<i>I.G.</i> ii ² . 1672 182ff. (329-328 B.C.).....	241
<i>I.G.</i> ii ² . 1672 (l. 204) (in the accounts of ἐπιστάται Ἐλευσινόθεν for 329/8 B.C.).....	241
<i>I.G.</i> ii ² . 2130. 57ff. (ca. A.D. 192-3).....	241
<i>I.G.</i> ii ² . 2854.....	241
<i>Leis Sagradas da Ásia Menor (L.S.A.M.)</i>	241
Sokolowski, <i>Lois Sacrées de l'Asie Mineure</i> , n. 37 (<i>S.I.G.</i> ³ 1003), l. 19.....	241
Sokolowski, <i>Lois Sacrées de l'Asie Mineure</i> , n. 48 (Miletus), l. 21.....	242
<i>Papiros de Oxirrinco (POx.)</i>	242
<i>POx.</i> 853, col x. 7 ff.	242
<i>POx.</i> 2256.....	243
<i>Prolegômenos de Comédia (Prolegomena de Comoedia)</i> (Ed. Dübner).....	243
<i>Prolegomena de Comoedia</i> 3.1.....	243
<i>Prolegomena de Comoedia</i> 5.13.....	243
<i>Prolegomena de Comoedia</i> 8.25.....	243
Anônimo (Anon.).....	244
Anon. <i>De Com.</i> 1.6 Kaibel.....	244
Anon. <i>De Com.</i> 8.36 Kaibel.....	244
Anon. (Mich. Psellus?) π. τραγωδίας (ed. R. Browning).....	244
Anon. <i>Vit. Aeschyl.</i> 16.....	245
Imagens.....	246
Im. 1 (<i>BAPD</i> 1001753).....	247
Im. 2 (<i>BAPD</i> 1001732).....	248
Im. 3 (<i>BAPD</i> 9004217).....	249

Im. 4.1 (<i>BAPD</i> 1007799).....	249
Im. 4.2 (<i>BAPD</i> 1007799).....	250
Im. 5 (<i>BAPD</i> 305010).....	250
Im. 6 (<i>BAPD</i> 305000).....	251
Im. 7 (Athens, Nat. Arch. Msm. 664).....	251
Im. 8 (Corinth, C-62-449).....	252
Im. 9 (Berlin, Antikensamm. 4859).....	252
Im. 10 (Paris, Louvre MNC 674)	253
Im. 11 (Paris, Louvre CA 3004).....	253
Im. 12 (<i>BAPD</i> 1007102).....	254
Im. 13 (<i>BAPD</i> 350099).....	254
Im. 14 (<i>BAPD</i> 310014).....	255
Im. 15 (<i>BAPD</i> 300600).....	256
Im. 16.1 (<i>BAPD</i> 310403).....	257
Im. 16.2 (<i>BAPD</i> 310403).....	258
Im. 17.1 (<i>BAPD</i> 300837).....	259
Im. 17.2 (<i>BAPD</i> 300837).....	260
Im. 18.1 (<i>BAPD</i> 300000).....	261
Im. 18.2 (<i>BAPD</i> 300000).....	262
Im. 19 (<i>BAPD</i> 310389).....	262
Im. 20 (<i>BAPD</i> 310178).....	263
Im. 21 (<i>BAPD</i> 547).....	264
Im. 22 (<i>BAPD</i> 505).....	265
Im. 23 (<i>BAPD</i> 8656).....	265
Im. 24 (<i>BAPD</i> 12278).....	266
Im. 25.1 (<i>BAPD</i> 320396).....	266
Im. 25.2 (<i>BAPD</i> 320396).....	267
Im. 26 (<i>BAPD</i> 210).....	267
Im. 27 (<i>BAPD</i> 75).....	268
Im. 28.1 (<i>BAPD</i> 310434).....	268
Im. 28.2 (<i>BAPD</i> 310434).....	269
Im. 29 (Basel, Antikensamml. Kä 420).....	269
Im. 30 (<i>BAPD</i> 310489).....	270
Im. 31 (<i>BAPD</i> 302249).....	271
Im. 32 (<i>BAPD</i> 351068).....	271
Im. 33 (<i>BAPD</i> 350463).....	272
Im. 34 (<i>BAPD</i> 9031684).....	272

Im. 35 (<i>BAPD</i> 301521).....	273
Im. 36 (<i>BAPD</i> 301554).....	273
Im. 37 (<i>BAPD</i> 340567).....	274
Im. 38 (<i>BAPD</i> 4090).....	274
Im. 39 (<i>BAPD</i> 351585).....	275
Im. 40 (<i>BAPD</i> 275024).....	275
Im. 41 (<i>BAPD</i> 9996).....	276
Im. 42 (<i>BAPD</i> 200586).....	276
Im. 43 (<i>BAPD</i> 320278).....	277
Im. 44 (<i>BAPD</i> 200077).....	277
Im. 45 (<i>BAPD</i> 301686).....	278
Im. 46 (<i>BAPD</i> 351229).....	278
Im. 47 (<i>BAPD</i> 340802).....	279
Im. 48 (<i>BAPD</i> 1001529).....	280
Im. 49 (<i>BAPD</i> 330555).....	281
Im. 50 (<i>BAPD</i> 2698).....	281
Im. 51 (<i>BAPD</i> 203407).....	282
Im. 52 (<i>BAPD</i> 202766).....	282
Im. 53 (<i>BAPD</i> 4319).....	283
Im. 54.1 (<i>BAPD</i> 204730).....	283
Im. 54.2 (<i>BAPD</i> 204730).....	284
Im. 54.3 (<i>BAPD</i> 204730).....	284
Im. 55 (<i>BAPD</i> 260).....	285
Im. 56 (<i>BAPD</i> 5039).....	286
Im. 57 (<i>BAPD</i> 214224).....	286
Im. 58 (<i>BAPD</i> 207195).....	287
Im. 59 (<i>BAPD</i> 214262).....	287
Im. 60 (<i>BAPD</i> 215254).....	288
Im. 61 (<i>BAPD</i> 16320).....	288
Im. 62 (<i>BAPD</i> 11082).....	289
Im. 63 (<i>BAPD</i> 1556).....	289
Im. 64 (<i>BAPD</i> 217500).....	290

Crêterios da sele o, organiza o e tradu o

O documento “Fragmentos para uma arqueologia do drama”   parte integrante da disserta o *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*. Seu propósito principal   reunir a maior parte das fontes primárias para se pensar *uma possível arqueologia* dos gêneros dramáticos na Antiguidade. Contudo, a sele o do material   bastante ampla e diversificada, incluindo fragmentos poéticos, testemunhos textuais, epigráficos e papirool gicos, além de algumas imagens de cerâmica.

O material textual selecionado vai desde trechos de Homero e outros poetas do período arcaico (com a assimila o de todos os fragmentos supérstites de Sólon, posto que para a arqueologia do drama aqui proposta sua obra tem uma importância fundamental), mas passa também por autores dos períodos clássico, helenístico e imperial romano, chegando até comentadores tardios da Idade Média (sobretudo bizantinos). A ideia de reunir todo esse material num único documento veio do desejo de torná-lo mais facilmente acessível – tanto em suas línguas originais quanto em tradu o – para futuros estudos de temas relacionados ao drama antigo e a teorias sobre suas “origens”. A escassez de material assim em línguas modernas (e, de forma ainda mais aguda, em português)   um fato conhecido e, apesar de algumas iniciativas isoladas, grande parte dos manuais especializados não se preocupa em oferecer uma tradu o dos trechos de comentadores julgados “menores” (como alguns dos que fazem parte do presente *corpus*), deixando-os apenas em suas línguas originais (grego antigo e latim).

Ainda assim, a tarefa do organizador de um material como esse   consideravelmente auxiliada por alguns trabalhos que constituem referências incontornáveis para quem queira se dedicar a esse campo de estudos:

- *Dithyramb, Tragedy and Comedy* [*Ditirambo, Tragédia e Comédia*] (1962 [orig. 1927]) e *The Dramatic Festivals of Athens* [*Os festivais dramáticos de Atenas*] (1995 [orig. 1953]), ambos de Sir Arthur Pickard-Cambridge, pois reúnem e discutem grande parte do material aqui assimilado. Ainda que – como não poderia deixar de s -lo – sua sele o e discussão sejam coordenadas pela visão que o especialista britânico tinha dos gêneros dramáticos, a abrangência do material e a seriedade filológica de seus comentários são inquestionáveis. Os suplementos fornecidos por T. B. L. Webster, John Gould e D. M. Lewis às edi es revisadas das obras também são bastante úteis. Em todo caso, muitos trechos em línguas antigas são deixados sem tradu o para o

- inglês, o que pode dificultar o acesso a estudiosos não familiarizados com essas línguas.
- *Tragicorum Graecorum Fragmenta* [*Fragmentos dos tragediógrafos gregos*], principalmente o 1º vol., organizado por Bruno Snell (1971), posto que reúne os fragmentos e testemunhos dos primeiros tragediógrafos, como Téspis, Quérido, Frínico e Prátinas, além de muitos documentos epigráficos importantes. Trata-se de uma edição crítica de altíssimo rigor filológico, embora a ausência de traduções para uma língua moderna limite seu acesso a estudiosos fluentes em grego antigo e latim.
 - *Beazley Archive Pottery Database* [*Arquivo Beazley sobre dados de cerâmica*] (<http://www.beazley.ox.ac.uk>), que consiste num arquivo digital responsável por reunir, organizar e disponibilizar gratuitamente os trabalhos de Sir John Beazley com as imagens de cerâmica antiga, bem como inúmeros estudos suplementares posteriormente desenvolvidos por outros pesquisadores. Muitas imagens importantes para uma possível arqueologia dos gêneros dramáticos não de ser encontradas nesse *site* (mantido pela Universidade de Oxford) e, embora sua reprodução para comercialização não seja permitida, sua divulgação gratuita e com fins educacionais não apresenta problemas.

Como se vê, esses trabalhos constituem referências importantes para esse campo de estudos, embora nem sempre se preocupem em traduzir os textos originais de línguas antigas, fato que dificulta a tarefa de um possível interessado que queira conhecer e trabalhar de forma conscienciosa com parte dessas fontes primárias. Em língua portuguesa, uma primeira iniciativa voltada para tornar parte desse material acessível ao leitor moderno partiu do professor português Eudoro de Souza, que, num apêndice à sua tradução da *Poética* de Aristóteles (1986), propõe a reunião de cerca de uma centena de trechos importantes para que se compreendam aspectos específicos sobre o drama antigo e algumas teorias sobre ele (principalmente em sua vertente aristotélica). Trata-se de um trabalho amplo e bem desenvolvido, constituindo uma referência importante em língua portuguesa. Ainda assim, não deixa de apresentar certas limitações: os trechos originalmente em grego antigo vêm apenas na tradução para o português (fato que dificulta o cotejo entre sua proposta de tradução e a formulação original), enquanto os trechos latinos não são traduzidos, mas mantidos apenas no original (fato que dificulta o acesso por quem não esteja familiarizado com essa língua).

O intuito do Apêndice aqui proposto é justamente eliminar ambas as limitações do trabalho de Eudoro de Souza, buscando ainda ampliar o escopo do *corpus* de fragmentos

relevantes para uma possível arqueologia dos gêneros dramáticos na Antiguidade: eis que são reunidos quase quatrocentos fragmentos poéticos e testemunhos escritos (além das imagens de cerâmica), tanto em suas línguas originais (grego antigo e latim) quanto em tradução para o português. Com isso, este Apêndice oferece não apenas um material acessível ao leitor de língua portuguesa, mas também a possibilidade de que um cotejo entre os originais e as traduções propostas seja feito de forma simples e direta.

Acerca dos critérios de tradução, é preciso esclarecer algo desde o princípio: as traduções aqui propostas têm pretensão acadêmica e pedagógica, pautando-se pela importância de resguardar certa interlinearidade, mantendo as estruturas sintáticas sempre que possível e optando por um léxico tão próximo quanto possível dos sentidos dicionarizados para os contextos históricos dos trechos traduzidos. Se o resultado pode soar pouco natural para o leitor moderno de português e excessivamente escolar para o estudioso das línguas antigas, o tradutor se dará por satisfeito se seu trabalho tiver servido pelo menos a seus propósitos principais: tornar acessível o material antigo ao leitor de língua portuguesa, possibilitando ainda que o estudioso coteje e critique as opções tradutórias a partir das formulações originais a fim de propor suas próprias versões desses mesmos trechos. Essas traduções não se pretendem, portanto, versões autônomas e originais por si só, mas antes uma espécie de suporte para que as formulações dos autores antigos sejam vislumbradas tão nitidamente quanto possível pelo leitor moderno. Aspectos como métrica, musicalidade, figuras de linguagem e construções retóricas são reproduzidas em português nos limites da língua e do engenho do tradutor, mas não constituem princípios norteadores dessa tradução. Há trechos em prosa e outros em verso. É de se notar que as passagens mais extensas de poemas são acompanhadas pela numeração dos versos: a numeração corresponde ao número do verso tanto na língua original (na coluna da esquerda) quanto na tradução (na coluna da direita).

Os autores estão organizados cronologicamente – segundo as datas sugeridas pelo *Oxford Companion to Classical Literature* [*Compêndio de Oxford para Literatura Clássica*] (HOWATSON, 1997) – e suas obras, na impossibilidade de determinar precisamente sua cronologia, estão dispostas em ordem alfabética (segundo o título tradicionalmente conferido ao original). Os escólios – embora certamente tenham sido compostos muitos séculos depois das passagens que eles comentam – foram colocados na sequência das passagens comentadas, estando, portanto, junto com os trechos dos autores antigos comentados por eles. As passagens extraídas de obras de autores cuja datação é incerta ou de autores anônimos foram colocadas ao fim. Da mesma forma se procedeu com trechos tirados de descobertas

papirológicas ou epigráficas. As abreviaturas adotadas seguem a sugestão do índice de autores e obras do *Oxford Latin Dictionary* [*Dicionário de latim de Oxford*] (1968) e do *Greek-English Lexicon* [*Léxico grego-inglês*] (LIDDELL; SCOTT, 1996), sendo suplementadas com referências a outros *corpora* de fragmentos importantes, como os *Tragicorum Graecorum Fragmenta* [*Fragmentos dos tragediógrafos gregos*] ou as edições dos poetas líricos de Campbell (1982) e West (1992), por exemplo. Os escólios recebem a seguinte abreviação: Schol.

Os textos básicos adotados para os autores antigos (no original) são aqueles que o *Perseus* ou o *TLG* (*Theasaurus Linguae Graecae*) oferecem em seus *sites*, embora sejam suplementados sempre que necessário com base em edições críticas mais recentes (todas elas citadas na lista de referências bibliográficas da dissertação). Algumas passagens, sobretudo de autores tardios, quando não puderam ser encontradas em arquivos digitais, foram digitadas diretamente a partir das edições antigas consultadas, sendo possível que algumas falhas de digitação tenham ocorrido durante esse processo: já fica aqui um sincero pedido de desculpas por essas possíveis incorreções, embora seja de se acreditar que nenhuma delas comprometa a leitura e o entendimento dos textos. Ademais, o leitor interessado em aprofundar seus estudos é incentivado a confrontar diretamente as mais recentes e precisas edições críticas dos autores antigos citados, a fim de conferir por si só a formulação desses textos e oferecer sua própria interpretação dos mesmos.

Trechos e traduções

Homero (Hom.) (c. séc. VIII A.E.C.)

Il. 6.130-40

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς
 Λυκόοργος
 δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν
 ἔριζεν·
 ὅς ποτε μαινομένοιο Διώνυσοιο τιθήνας
 σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηῖον· αἶ δ' ἅμα
 πᾶσαι
 θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ'
 ἀνδροφόνοιο Λυκούργου
 θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ
 φοβηθεῖς
 δύσεθ' ἄλως κατὰ κῦμα, Θέτις δ'
 ὑπεδέξατο κόλπῳ
 δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος
 ἀνδρὸς ὀμοκλή.
 τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα
 ζῶοντες,
 καί μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ'
 ἄρ' ἔτι δὴν
 ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι
 θεοῖσιν·

Il. 18.49-51

[...] ἄλλαι θ' αἶ κατὰ βένθος ἄλως
 Νηρηΐδες ἦσαν.
 τῶν δὲ καὶ ἀργύφειον πλῆτο σπέος· αἶ δ'
 ἅμα πᾶσαι

Ilíada 6.130-40

Pois nem o filho poderoso de Drias, Licurgo,
 muito durou, depois de querelar contra os
 deuses celestes:
 certa vez, as amas do enlouquecido Dioniso
 ele perseguiu até o sacro Niseio – e elas
 todas
 deixaram cair ao chão os tirsos, enquanto
 pelo facínora Licurgo
 eram surradas com o açoite. Dioniso, posto
 para correr,
 mergulhou nas ondas do mar e Tétis acolheu-
 o no regaço,
 amedrontado: grande tremor o tinha, pela
 ameaça do homem.
 A ele depois odiaram os deuses de vida
 tranquila
 e pôs-lhe cego o filho de Cronos e, então,
 não muito
 durou, pois era detestado por todos os deuses
 imortais.

Ilíada. 18.49-51

[...] e outras que eram Nereidas no fundo do
 mar.
 Delas se encheu a caverna luminosa. Todas
 juntas

στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο [...]

Il. 18.314-6

δόρπον ἔπειθ' εἴλοντο κατὰ στρατόν·
αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
παννύχιοι Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο
γοῶντες.
τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινούῃ ἐξῆρχε γόοιο
[...]

Il. 18.604-6

πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ'
ὄμιλος
τερπόμενοι· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ'
αὐτοῦς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ
μέσσοις.

Schol. Il. 22.29

Ὀρίωνος. Τὸν ἀστρῶον κύνα οὕτως ἔφη. ἔνιοι δὲ φασὶ τόνδε τὸν κατηστερισμένον κύνα, οὐκ Ὀρίωνος, ἀλλὰ Ἑριγόνης ὑπάρχειν, ὃν κατηστερισθῆναι διὰ τοιαύτην αἰτίαν. Ἰκάριος γένος μὲν ἦν Ἀθηναῖος ἔσχε δὲ θυγατέρα Ἑριγόνην, ἣτις κύνα νήπιον ἔτρεφε. ξενίσας δὲ ποτε ὁ Ἰκάριος Διόνυσον, ἔλαβε παρ' αὐτοῦ οἶνον τε καὶ ἀμπέλου κλήμα. κατὰ δὲ τὰς τοῦ θεοῦ ὑποθήκας, περιίει τὴν γῆν προφαίνων τὴν τοῦ Διονύσου χάριν, ἔχων σὺν ἑαυτῷ καὶ τὸν κύνα. γενόμενος δὲ ἐκτὸς τῆς

bateram nos peitos e foi Tétis que liderou o lamento [...]

Ilíada 18.314-6

Ao longo de todo o exército tomaram o jantar. Porém os Aqueus toda a noite lamentaram Pátroclo, lamuriando-se. Entre eles foi o Pelida que liderou a violenta lamúria [...]

Ilíada 18.604-6 [*descrição do escudo*]

Uma multidão numerosa observava o coro desejável, deslumbrada; e dois acrobatas entre eles giravam, liderando o canto, no meio de todos.

Escólio a *Ilíada* 22.29

De Órion. [Homero] Chama assim o cão dos astros. Alguns dizem que esse cão transformado em astro não era de Órion, mas de Erígone, e que foi transformado em astro pela seguinte razão. Havia um Icário, ateniense de nascimento, que tinha uma filha – Erígone – e ela cuidava de um cãozinho. Quando certa vez Icário hospedou Dioniso, recebeu dele vinho e uma muda de vinha. Conforme os comandos do deus, perambulou pela terra proclamando a graça de Dioniso, tendo consigo também o cão. Estando fora de uma *pólis*, ofereceu o vinho a fazendeiros.

πόλεως, βουκόλοις οἶνον παρέσχε. οἱ δὲ ἄθρόως ἐμφορησάμενοι, οἱ μὲν εἰς βαθὺν ὕπνον ἐτράπησαν. ὁπὲρ τε ἐγερθέντες, καὶ νομίσαντες πεφαρμάχθαι, τὸν Ἰκάριον ἀπέκτειναν. ὁ δὲ κύων ὑποστρέψας πρὸς τὴν Ἥριγόνην, δι' ὠρυγμοῦ ἐμήνυσεν αὐτῇ τὰ γενόμενα. ἡ δὲ μαθοῦσα τὸ ἀληθές, ἑαυτὴν ἀνήρτησε. νόσου δὲ ἐν Ἀθήναις γενομένης, κατὰ χρησμὸν Ἀθηναῖοι τὸν τε Ἰκάριον καὶ τὴν Ἥριγόνην ἐνιαυσιαίαις ἐγέραιρον τιμαῖς. οἱ καὶ κατηστερισθέντες, Ἰκάριος μὲν Βωώτης ἐκλήθη, Ἥριγόνη δὲ παρθένος. ὁ δὲ κύων τὴν αὐτὴν ὀνομασίαν ἔσχευ. Ἱστορεῖ Ἐρατοσθένης.

II. 24.718-24

ὥς ἔφαθ', οἱ δὲ διέστησαν καὶ εἴξαν ἀπήνη.
οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα
τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἴσαν ἀοιδούς
θρήνων ἐξάρχους, οἱ τε στονόεσαν ἀοιδὴν
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῆσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο
Ἐκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα [...]

Eles consumiram-no em excesso e caíram num sono profundo. Mais tarde, depois de acordarem, considerando terem sido envenenados, mataram Icário. O cão – voltando até Erígone – por meio do latido informou-lhe do acontecido. Ao saber a verdade, ela enforcou-se. Aconteceu uma peste em Atenas e em conformidade com o oráculo os atenienses honraram Icário e Erígone com distinções anuais. Uma vez transformados em astros, Icário foi chamado de Boieiro e Erígone de Virgem. O Cão manteve o próprio nome. Erastótenes conta isso.

Iliada 24.718-24

Assim falou; e eles separaram-se e deixaram que passasse o carro.
Mas quando entraram no famoso palácio, depuseram-no numa cama encordoada; e junto dele colocaram cantores para liderarem os cantos fúnebres, eles que o canto de lamentação cantaram, então; depois disso, lamentaram as mulheres.
No meio delas Andrômaca de alvos braços iniciou o lamento, tendo nas mãos a cabeça de Heitor matador de homens [...]

Hinos Homéricos (h.Hom.)

h.Hom. 3 (h.Ap.) 388-421

καὶ τότε δὴ κατὰ θυμὸν ἐφράζετο
 Φοῖβος Απόλλων,
 οὔστινας ἀνθρώπους ὀργείονας
 εἰσαγάγοιτο,
 οἱ θεραπεύονται Πυθοῖ ἐνι πετρηέσση· 390
 ταῦτ' ἄρα ὀρμαίνων ἐνόησ' ἐπὶ οἴνοπι
 πόντῳ
 νῆα θοῆν· ἐν δ' ἄνδρες ἔσαν πολέες τε
 καὶ ἐσθλοί,
 Κρήτες ἀπὸ Κνωσοῦ Μινωίου, οἳ ῥα
 ἄνακτι
 ἱερά τε ῥέζουσι καὶ ἀγγέλλουσι θέμιστας
 φοίβου Απόλλωνος χρυσαόρου, ὅτι κεν 395
 εἶπη
 χρειῶν ἐκ δάφνης γυάλων ὑπο
 Παρνησοῖο.
 οἱ μὲν ἐπὶ πρῆξιν καὶ χρήματα νηὶ
 μελαίνῃ
 ἐς Πύλον ἡμαθόεντα Πυλοιογενέας
 τ' ἀνθρώπους
 ἔπλεον· αὐτὰρ ὁ τοῖσι συνήντετο Φοῖβος
 Απόλλων·
 ἐν πόντῳ δ' ἐπόρουσε δέμας δελφῖνι 400
 εἰκῶς
 νηὶ θοῆ καὶ κεῖτο πέλωρ μέγα τε δεινόν
 τε·
 τῶν δ' οὔτις κατὰ θυμὸν ἐπεφράσαθ'
 ὥστε νοῆσαι
 πάντοσ' ἀνασσεΐσασκε, τίνασσε δὲ νῆια

Hino Homérico 3 (hino a Apolo) 388-421

E então com efeito em seu ânimo cogitava
 Febo Apolo
 quais pessoas como sacerdotes iniciaria,
 para servirem em Pitos, pedregosa.
 Isso então revolvendo, percebeu sobre o
 víneo mar
 uma nau veloz: nela estavam muitos homens
 e nobres,
 cretenses da Cnossos de Minos, os quais
 então para o senhor
 hão de realizar oferendas e anunciar as
 disposições
 de Febo Apolo, espada d'ouro, aquilo que se
 diga,
 vaticinando a partir do loureiro das grutas
 sob o Parnaso.
 Eles – por seus negócios e riquezas na nau
 negra
 para Pilos arenosa e para as pessoas nascidas
 de Pilos –
 navegavam, mas de encontro a eles ia Febo
 Apolo:
 no mar, assomou, em corpo semelhante a um
 golfinho,
 sobre a nau veloz e ficou-se aí, um
 monstro grande e terrível.
 Dentre eles, quem quer que no ânimo
 cogitasse como percebê-lo,
 por todos os lados o sacudiria e estremeceria

δοῦρα.
 οἱ δ' ἀκέων ἐνὶ νηὶ καθήατο
 δειμαίνοντες·
 οὐδ' οἱ γ' ὄπλ' ἔλυον κοίλην ἀνά νῆα 405
 μέλαιναν,
 οὐδ' ἔλυον λαῖφος νηὸς κυανοπρώροιο,

 ἀλλ' ὡς τὰ πρότιστα κατεστήσαντο
 βοεῦσιν,
 ὧς ἔπλεον· κραιπνὸς δὲ Νότος
 κατόπισθεν ἔπειγε
 νῆα θοήν· πρῶτον δὲ παρημεῖβοντο
 Μάλειαν,
 παρ δὲ Λακωνίδα γαῖαν ἀλιστέφανον 410
 πτολίεθρον
 ἶξον καὶ χῶρον τερψιμβρότου Ἥελιοιο,

 Ταίναρον, ἔνθα τε μῆλα βαθύτριχα
 βόσκεται αἰεὶ
 Ἥελιοιο ἄνακτος, ἔχει δ' ἐπιτερπέα
 χῶρον.
 οἱ μὲν ἄρ' ἔνθ' ἔθελον νῆα σχεῖν ἠδ'
 ἀποβάντες
 φράσσασθαι μέγα θαῦμα καὶ 415
 ὀφθαλμοῖσιν ιδέσθαι,
 εἰ μενέει νηὸς γλαφυρῆς δαπέδοισι
 πέλωρον
 ἢ εἰς οἶδμ' ἄλιον πολυῖχθον αὖτις
 ὀρούσει.
 ἀλλ' οὐ πηδαλίοισιν ἐπειθετο νηὺς
 εὐεργής,
 ἀλλὰ παρέκ Πελοπόννησον πίειραν
 ἔχουσα

o lenho naval.
 E eles, silenciando-se, na nau sentavam-se
 temerosos,
 e não soltavam o cordame sobre a côncava
 nau negra,
 nem soltavam a vela da nau de proa azul-
 marinho,
 mas como primeirissimamente a fixaram
 com os cabos,
 assim navegavam. O violento Noto por trás
 impelia
 a nau veloz: primeiro deixaram Maleia,

 junto da terra lacônica, e a uma cidadela
 coroada de mar
 chegaram – região de Hélio, júbilo dos
 mortais,
 Tênaros, onde os rebanhos de lã pesada
 pastam sempre,
 de Hélio senhor, que tem a rejubilante
 região.
 E eles, então, lá queriam atracar a nau,
 desembarcar,
 observar os grandes prodígios e ver com os
 próprios olhos
 se o monstro permaneceria no piso da nau
 oca
 ou se acometeria de novo às ondas do mar
 piscoso.
 Mas não obedecia ao leme a nau bem-feita

 e para além do opulento Peloponeso
 mantendo-se,

ἦι' ὀδόν· πνοιῆ δὲ ἄναξ ἐκάεργος 420
 Ἀπόλλων
 ῥηιδίως ἴθον·
 seguia caminho: com o sopro, o senhor
 arqueiro Apolo
 facilmente a dirigia. [...].

h.Hom. 7 (h.Bacch.)

ἀμφὶ Διώνυσον, Σεμέλης ἐρικυδέος
 υἱόν,
 μνήσομαι, ὡς ἐφάνη παρὰ θῖν' ἀλὸς
 ἀτρυγέτοιο
 ἀκτῆ ἔπι προβλήτι νηνίη ἀνδρὶ ἐοικώς,
 πρωθήβη· καλαὶ δὲ περισσεῖοντο
 ἔθειραι,
 κυάνεαι, φᾶρος δὲ περὶ στιβαροῖς ἔχεν 5
 ὄμοις
 πορφύρεον· τάχα δ' ἄνδρες εὐσσέλμου
 ἀπὸ νηὸς
 ληισταὶ προγένοντο θοῶς ἐπὶ οἴνοπα
 πόντον,
 Τυρσηνοί· τοὺς δ' ἦγε κακὸς μόρος· οἱ
 δὲ ἰδόντες
 νεῦσαν ἐς ἀλλήλους, τάχα δ' ἔκθορον.
 αἶψα δ' ἐλόντες
 εἶσαν ἐπὶ σφετέρης νηὸς κεχαρημένοι 10
 ἦτορ.
 υἱὸν γὰρ μιν ἔφαντο διοτρεφέων
 βασιλῆων
 εἶναι καὶ δεσμοῖς ἔθειλον δεῖν
 ἀργαλέοισι.

Hino Homérico 7 (hino a Dioniso)

Acerca de Dioniso, filho mui célebre de
 Sêmele,
 lembrar-me-ei, como apareceu junto à
 margem do mar infértil,
 sobre um promontório saliente, semelhante a
 um jovem homem,
 adolescente: belos sacudiam em torno os
 cabelos,
 azul-marinhos, e um tecido tinha em torno
 aos fortes ombros,
 purpúreo. Depressa homens de uma nau de
 bons bancos,
 piratas, avançaram rapidamente sobre o mar
 víneo,
 tirrenos¹⁰¹¹ – os quais conduzia um mau fado
 – eles, vendo-o
 anuíram uns aos outros, depressa saltaram e,
 súbito raptando-o,
 sentaram-se à sua nau, agraciados no
 coração.
 Pois ele parecia filho de reis alimentados por
 Zeus
 ser e em correntes desejavam acorrentá-lo,
 dolorosas.

¹⁰¹¹ Conforme uma nota da tradução de Fernando B. Santos (2010, p. 334): “Os *tirrenos* (ou *tirsenos*) não eram gregos e ocuparam, em tempos remotos, a Trácia (Hdt. 1.57 e 1.94), algumas ilhas do Egeu, notadamente Lemnos e Atenas (Thuc. 4.109). Tinham reputação de piratas e, mais tarde, foram associados (erroneamente) aos etruscos da península italiana.”

τὸν δ' οὐκ ἴσχανε δεσμά, λύγοι δ' ἀπὸ
 τηλόσε πίπτον
 χειρῶν ἠδὲ ποδῶν· ὃ δὲ μειδιάων
 ἐκάθητο
 ὄμμασι κυανέοισι· κυβερνήτης δὲ 15
 νοήσας
 αὐτίκα οἷς ἐτάροισιν ἐκέκλετο φώνησέν
 τε·
 δαιμόνιοι, τίνα τόνδε θεὸν δεσμεύεθ'
 ἐλόντες,
 καρτερόν; οὐδὲ φέρειν δύναταί μιν νηῶς
 εὐεργής.
 ἦ γὰρ Ζεὺς ὅδε γ' ἐστὶν ἠ ἀργυρότοξος
 Ἀπόλλων
 ἠὲ Ποσειδάων· ἐπεὶ οὐ θνητοῖσι 20
 βροτοῖσιν
 εἵκελος, ἀλλὰ θεοῖς, οἱ Ὀλύμπια δώματ'
 ἔχουσιν.
 ἀλλ' ἄγετ', αὐτὸν ἀφῶμεν ἐπ' ἠπειροῖο
 μελαίνης
 αὐτίκα· μηδ' ἐπὶ χειρᾶς ἰάλλετε, μή τι
 χολωθεῖς
 ὄρση ἔπ' ἀργαλέους τ' ἀνέμους καὶ
 λαίλαπα πολλήν.
 ὣς φάτο· τὸν δ' ἀρχὸς στυγερῶ ἠνίπαπε 25
 μύθο·
 δαιμόνι', οὔρον ὄρα, ἅμα δ' ἰστίον
 ἔλκεο νηὸς
 σύμπανθ' ὄπλα λαβῶν· ὅδε δ' αὖτ'
 ἄνδρεσσι μελήσει.
 ἔλπομαι, ἦ Αἴγυπτον ἀφίξεται ἠ ὃ γε
 Κύπρον

E a ele não detinham correntes, mas as
 amarras para longe caíam
 das mãos e dos pés – e ele sorrindo sentava-
 se
 com olhos azul-marinhos. O piloto,
 percebendo-o,
 logo aos companheiros chamava e dizia:
 “Desgraçados, qual é este deus que
 acorrentastes, capturando-o,
 poderoso? Não pode transportá-lo sequer
 uma nave bem-feita.
 Pois ou é Zeus este aí ou arco-de-prata,
 Apolo,
 ou Poseidon, já que não aos perecíveis
 mortais
 é semelhante, mas aos deuses, que têm a
 morada Olímpica.
 Mas eia, deixemo-lo em terra firme negra
 logo e não lanceis as mãos sobre ele, para
 que, em nada encolerizado,
 não levante dolorosos ventos e furacão
 imenso.”
 Assim falou; a ele o chefe com odiosa
 palavra reprovou:
 “Desgraçado, olha o vento bom e, junto, içá
 a vela da nau,
 toda a parafernália recolhendo; pois este
 aqui, ao contrário, importa aos homens.
 Tenho esperança de que ele chegará ou ao
 Egito, ou a Chipre,

ἢ ἐς Ὑπερβορέους ἢ ἑκαστέρω· ἐς δὲ τελευτήν		ou aos hiperbóreos, ¹⁰¹² ou ainda mais longe; até que ao fim
ἔκ ποτ' ἐρεῖ αὐτοῦ τε φίλους καὶ 30 κτήματα πάντα		então mencionará os amigos dele e as riquezas todas
οὓς τε κασιγνήτους, ἐπεὶ ἡμῖν ἔμβαλε δαίμων.		e os irmãos, pois para nós lançou-o um nome.”
ὣς εἰπὼν ἰστόν τε καὶ ἰστίον ἔλκετο νηός.		Assim dizendo, içou o mastro e a vela da nau.
ἔμπνευσεν δ' ἄνεμος μέσον ἰστίον· ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄπλα		Soprou um vento no meio da vela; em torno o cordame
κατάνυσαν· τάχα δέ σφιν ἐφαίνετο θαυματὰ ἔργα.		distendeu-se; e depressa apareceram-lhes fantásticas obras.
οἶνος μὲν πρότιστα θοὴν ἀνὰ νῆα 35 μέλαιναν		Vinho primeirissimamente sobre a veloz nau negra,
ἠδύποτος κελάρυζ' εὐώδης, ὄρνυτο δ' ὀδμῆ		suave bebida, jorrava odorosa e levantava-se um odor
ἀμβροσίη· ναύτας δὲ τάφος λάβε πάντας ιδόντας.		ambrosíaco; e aos nautas o estupor tomou, a todos que viam.
αὐτίκα δ' ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη		Logo, junto da vela distendeu-se uma altíssima
ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ		videira, aqui e ali, e suspendiam-se muitos
βότρυες· ἀμφ' ἰστόν δὲ μέλας εἰλίσσεται 40 κισσός,		cachos; em torno ao mastro, enroscava-se uma negra hera,
ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει·		em flores rebentando, e acima um gracioso fruto erguia-se;
πάντες δὲ σκαλμοὶ στεφάνους ἔχον· οἷ δὲ ιδόντες,		todas as cavilhas tinham coroas; e os que viam,
νῆ' ἤδη τότε ἔπειτα κυβερνήτην ἐκέλευον		imploravam ao piloto que então para já a nau
γῆ πελάαν· ὃ δ' ἄρα σφι λέων γένετ'		da terra achegasse; e ele, para eles um leão,

¹⁰¹² Conforme uma nota da tradução de Fernando B. Santos (2010, p. 336): “Povo lendário, situados pelos antigos no extremo norte das terras conhecidas, associados em geral a Apolo, que os visitava durante o inverno. Píndaro (*Ol.* 3.11-34 e *Pyth.* 10.29-46) considerava sua terra e seu modo de vida verdadeiramente idílico.”

ἔνδοθι νηὸς
 δεινὸς ἐπ’ ἀκροτάτης, μέγα δ’ ἔβραχεν, 45
 ἐν δ’ ἄρα μέσση
 ἄρκτον ἐποίησεν λασιάχενα, σήματα
 φαίνων·
 ἂν δ’ ἔστη μεμαυῖα, λέων δ’ ἐπὶ
 σέλματος ἄκρου
 δεινὸν ὑπόδρα ἰδών· οἱ δ’ ἐς πρύμνην
 ἐφόβηθεν,
 ἀμφὶ κυβερνήτην δὲ σαόφρονα θυμὸν
 ἔχοντα
 ἔσταν ἄρ’ ἐκπληγέντες· ὃ δ’ ἐξαπίνης 50
 ἐπορούσας
 ἀρχὸν ἔλ’, οἱ δὲ θύραζε κακὸν μόρον
 ἐξάλυοντες
 πάντες ὁμῶς πήδησαν, ἐπεὶ ἴδον, εἰς ἄλα
 δῖαν,
 δελφῖνες δ’ ἐγένοντο· κυβερνήτην δ’
 ἐλεήσας
 ἔσχεθε καί μιν ἔθηκε πανόλβιον εἶπέ τε
 μῦθον·
 θάρσει, †δῖ’ ἐκάτωρ†¹⁰¹⁰, τῷ ἐμῷ 55
 κεχαρισμένε θυμῷ·
 εἰμὶ δ’ ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος, ὄν τέκε
 μήτηρ
 Καδμηῖς Σεμέλη Διὸς ἐν φιλότῃτι
 μιγεῖσα.
 χαῖρε, τέκος Σεμέλης εὐώπιδος· οὐδέ πη
 ἔστι
 σεῖο γε ληθόμενον γλυκερὴν κοσμηῖσαι
 ἀοιδίην.

apareceu no interior da nau,
 terrível, do alto, e fortemente urrava, no
 meio, então,
 uma ursa fez de pescoço peludo, mostrando
 sinais:
 estava enfurecida, enquanto o leão, no alto
 do convés,
 terrível encarava ameaçador. E eles, em
 direção à proa, temiam,
 em torno ao piloto – que tinha o ânimo
 temperado –
 e se punham tresloucados. E ele, de súbito
 avançando,
 pegou o chefe, enquanto os outros,
 escapando do mau fado,
 todos em conjunto passaram, depois do que
 viram, ao mar divino,
 e golfinhos tornaram-se. Do piloto tendo
 piedade,
 preservou-o, pôs-lhe bem aventurado e disse
 uma palavra:
 “Aguenta, divino Hecátor, agradável a meu
 ânimo.
 Sou eu, Dioniso, altissonante, ao qual pariu a
 mãe
 Sêmele Cadmeia, amalgamada em amor a
 Zeus.”
 Salve, prole de Sêmele bem-apeçoada! De
 modo algum é possível,
 esquecendo-te, ordenar um doce canto.

¹⁰¹⁰ Conforme uma nota do texto sugerido por Fernando B. Santos (2010, p. 339): “Passagem obscura e controvertida, objeto de muitas conjeturas. Tanto Allen-Sikes² como Humbert e West aceitam a grafia acima.”

Hesíodo (Hes.) (c. 700 A.E.C.)

Schol. Hes. Op. 368

Καὶ ἐν τοῖς πατρίοις ἐστὶν ἑορτὴ Πιθοιγία, καθ' ἣν οὔτε οἰκέτην οὔτε μισθωτὸν εἴργειν τῆς ἀπολαύσεως τοῦ οἴνου θεμιτὸν ἦν, ἀλλὰ θύσαντας πᾶσι μεταδιδόναι τοῦ δώρου τοῦ Διονύσου. καλῶς οὖν εἴρηται δεῖν 'ἀρχομένου πίθου κορέσασθαι', καὶ τῇ ἑορτῇ συμφώνως· δεῖ δὲ καὶ φειδοῦς ταμειυόμενοις τὴν ἀπόλαυσιν, ὥστε καὶ εἰσαῦθις ἡμῖν γενέσθαι καὶ αὔθις. εἰ δ' ἀπαναλωθέντος τοῦ πλείστου τὸ λειπόμενον ὀλίγον εἶη, χαλεπὴν εἶναι τὴν φειδῶ· τοῦτο γάρ, φησί, τάχα ἂν καὶ τραπεῖη καὶ ἄχρηστον γένοιτο τοῖς φεισαμένοις.

Hes. Op. 504

μῆνα δὲ Ληναίων, κάκ' ἤματα, βουδόρα πάντα,
τοῦτον ἀλεύασθαι.

Schol. Hes. Op. 504 (a)

μῆνα δὲ Ληναίων· Πλούταρχος οὐδένα φησὶ μῆνα Ληναίων καλεῖσθαι παρὰ Βοιωτοῖς· ὑποπετεύει δὲ ἢ τὸν Βουκάτιον αὐτὸν λέγειν ... ἢ τὸν Ἑρμαῖον, ὅς ἐστι μετὰ τὸν Βουκάτιον καὶ εἰς ταῦτον ἐρχόμενος τῷ Γαμηλιῶνι, καθ' ὃν καὶ τὰ Λήνια παρ' Ἀθηναίους. Ἴωνες δὲ τοῦτον

Escólio a Hesíodo, *Trabalhos e dias* 368

Entre os costumes pátrios há o Festival dos Jarros [*Pithoigía*], durante o qual não era permitido que nem moradores nem sujeitos assalariados se apartassem do júbilo do vinho, mas sacrificando compartilhassem totalmente do dom de Dioniso. Belamente dizem então ser preciso “saciar-se do vinho aberto” e estar em harmonia no festival: é preciso também cuidado por parte dos tesoureiros durante o júbilo, de modo que ainda exista o bastante para nós outra vez e outra vez. Se a maior parte for desperdiçada, o restante seria pouco, e difícil seria o cuidado – pois, é dito, rapidamente isso mudaria e se tornaria inútil para os cuidadosos.

Hesíodo, *Trabalhos e dias* 504

O mês *Lēnaiōn* [jan./fev.] – maus dias, todos tosa-gado –, evita-o.

Escólio a *Trabalhos e dias* de Hes. 504 (a)

“mês *Lēnaiōn*”: Plutarco diz que nenhum mês se chama *Lēnaiōn* entre os Beócios – ele suspeita que falasse do *Boukátion* [...] ou do *Hermaïon*, que é depois do *Boukátion* e coincide com o *Gamēliōn*, conforme aquele em que acontecem as Leneias entre os Atenienses. Os Jônicos não o chamam de

οὐδ' ἄλλως, ἀλλὰ Ληναιῶνα καλοῦσι.

Schol. Hes. Op. 504 (b)

... Ληναιῶν δὲ εἴρηται διὰ τὸ τοὺς οἴνους ἐν αὐτῷ εἰσκομίζεσθαι· οὗτος δὲ ὁ μὴν ἀρχὴ χειμῶνός ἐστιν· οἱ δὲ Ληναιῶνα φάσκουσιν αὐτὸν καλεῖσθαι διὰ τὰ Λήνια, ὃ ἐστιν ἔρια καὶ προβατοδόραν καὶ αἰγοδόραν καλοῦμεν· ἐπειδὴ Διονύσου ἐποίουν ἑορτὴν τῷ μηνὶ τούτῳ, ἣν Ἀμβροσίαν ἐκάλουν.

modo diferente, mas de *Lēnaiōn*.

Escólio a *Trabalhos e dias* de Hes. 504 (b)

É chamado *Lēnaiōn* por terem introduzido os vinhos nele: pois este, por um lado, é o começo do inverno – por outro, alguns afirmam que o *Lēnaiōn* se chama assim por causa das Leneias, que é o mês da lanugem e chamamos “tosa-gado” e “tosa-cabra”: pois faziam o festival de Dioniso nesse mês, que chamavam Ambrosia.

Arquíloco (Archil.) (c. séc. VII A.E.C.)

Archil. fr. 2 W

ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ
δ' οἶνος
Ἴσμαρικός, πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.

Arquíloco, fr. 2 West

Na lança, para mim, pão sovado; na lança,
vinho
Ismárico; e bebo, na lança reclinado.

Archil. fr. 4 W = POx. 6.954

Φρα[
ξείνοι. [
δεῖπνον δ' ου[
οὔτ' ἐμοὶ ωσαῖ[
ἀλλ' ἄγε σὺν κώθωνι θοῆς διὰ σέλματα
νηός
φοῖτα καὶ κοίλων πάματ' ἄφελκε κάδων,
ἄγρει δ' οἶνον ἐρυθρὸν ἀπὸ τρυγός· οὐδὲ
γὰρ ἡμεῖς
νήφειν ἐν φυλακῇ τῆιδε δυνησόμεθα.

Arquíloco, fr. 4 West

...

...

estrangeiros[
e jantar[
nem a mim impelir[
mas vai, com a caneca, através dos bancos da
veloz nau
corre e das bojudas jarras arranca as tampas,
toma o vinho tinto desde a borra, pois nós já
não
sóbrios nesta vigília poderemos permanecer.

**Archil. fr. 120 W = Ath. 14.24 Kaibel;
628a-b Gulick**

Φιλόχορος δέ φησιν ὡς οἱ παλαιοὶ
σπένδοντες οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ'
ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν
οἴνω καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ'
ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες.
Ἀρχίλοχος γοῦν φησιν
ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι
μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνω συγκεραυνωθεὶς
φρένας.
καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἐν Φιλοκτῆτῃ ἔφη·
οὐκ ἔστι διθύραμβος ὅκχ' ὕδωρ πίης.

Archil. fr. 121 W

αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον
παιήονα.

Arquíloco, fr. 120 West = Ateneu, *Sábios em
banquete* 14.24 Kaibel; 628a-b Gulick

Filócoro fala que os antigos, ao libar, não
cantam sempre ditirambos, mas, quando
libam, celebram – dançando e cantando –
Dioniso com vinho e embriaguez, Apolo com
tranquilidade e ordem. Pelo menos Arquíloco
fala:

“pois como liderar a bela canção do senhor
Dioniso –

o ditirambo – eu sei, minhas vísceras
fulminadas pelo vinho.”

E Epicarmo no *Filoctetes* dizia:

“Não há ditirambo quando bebas água.”

Arquíloco, fr. 121 West

Eu próprio liderando o peã lésbio ao som do
aulós.

Sólón (Sol.) (c. 634/3 – c. 561/0 A.E.C.)

Sol. 1 G-P² = 13 W²

Μνημοσύνης καὶ Ζηνὸς Ὀλυμπίου ἀγλαὰ
τέκνα,

Μοῦσαι Πιερίδες, κλυτὲ μοι εὐχομένῳ.

ὄλβον μοι πρὸς θεῶν μακάρων δότε καὶ
πρὸς ἀπάντων

ἀνθρώπων αἰεὶ δόξαν ἔχειν ἀγαθῆν·

εἶναι δὲ γλυκὸν ὧδε φίλοις, ἐχθροῖσι δὲ 5
πικρόν,

τοῖσι μὲν αἰδοῖον, τοῖσι δὲ δεινὸν ἰδεῖν.

χρήματα δ' ἱμεῖρω μὲν ἔχειν, ἀδίκως δὲ

De Memória e de Zeus Olímpio clara prole,

Musas Piérias, escutai a mim que rogo.

Fartura ante ditosos deuses dai-me e diante
de todos

humanos ter a fama sempre boa –

ser, assim, doce aos amigos, aos inimigos
amargo;

a uns piedoso, a outros atroz parecer.

Posses desejo ter, contudo, injusto obtê-las

πεπᾶσθαι

οὐκ ἐθέλω· πάντως ὕστερον ἦλθε Δίκη.

πλοῦτον δ' ὄν μὲν δῶσι θεοί,
παραγίγνεται ἀνδρὶ

ἔμπεδος ἐκ νεάτου πυθμένος ἐς κορυφήν· 10
ὄν δ' ἄνδρες μετίωσιν ὑφ' ὕβριος, οὐ
κατὰ κόσμον

ἔρχεται, ἀλλ' ἀδίκους ἔργμασι
πειθόμενος

οὐκ ἐθέλων ἔπεται, ταχέως δ'
ἀναμίσγεται ἄτη·

ἀρχὴ δ' ἐξ ὀλίγης γίγνεται ὥστε πυρός,
φλαύρη μὲν τὸ πρῶτον, ἀνηρὴ δὲ 15
τελευτᾷ·

οὐ γὰρ δὴν θνητοῖς ὕβριος ἔργα πέλει,

ἀλλὰ Ζεὺς πάντων ἐφορᾷ τέλος,
ἐξαπίνης δὲ

ὥστ' ἄνεμος νεφέλας αἴψα διεσκέδασεν
ἠρινός, ὃς πόντου πολυκύμονος
ἀτρυγέτοιο

πυθμένα κινήσας, γῆν κατὰ πυροφόρον 20
δηώσας καλὰ ἔργα, θεῶν ἔδος αἰπὺν
ἰκάνει

οὐρανόν, αἰθρίην δ' αὔτις ἔθηκεν ἰδεῖν,
λάμπει δ' ἠελίοιο μένος κατὰ πίοια
γαῖαν

καλόν, ἀτὰρ νεφέων οὐδὲν ἔτ' ἔστιν ἰδεῖν

—

τοιαύτη Ζηνὸς πέλεται τίσις, οὐδ' ἐφ' 25
ἐκάστω,

ὥσπερ θνητὸς ἀνὴρ, γίγνεται ὀξύχολος,

não quero – após, em todo o caso, vem
Justiça.

A riqueza que dão os deuses cerca-se ao
homem,

estável da mais funda base até o topo –
já a que os homens tomam por abuso não em
ordem

provém, mas, por operações injustas
persuadida,

não querendo prossegue e em breve mescla-
se à perdição.

O princípio de pouco nasce, qual do fogo:
ínfimo, primeiramente; tétrico ao final.

Aos mortais não duram muito as obras de
abuso,

mas Zeus supervisiona o fim de tudo,
repentino

como um vento às névoas depressa dispersa
na primavera, o qual do fecundo mar
infértil

as bases balançando, na terra nutriz
arrasando belas obras, ao alto assento dos
deuses se achega,

ao céu, e de novo ao éter dá a ver –
e brilha ao longo da terra farta a força do sol

bela – mais nada de nuvens é possível ver.

Assim se faz o troco de Zeus – e não contra
tudo,

como o homem mortal, se torna colérico –

αἰεὶ δ' οὐδέ λέληθε διαμπερές, ὅστις
ἀλιτρὸν

θυμὸν ἔχη, πάντως δ' ἐς τέλος ἐξεφάνη·

ἀλλ' ὁ μὲν αὐτίκ' ἔτεισεν, ὁ δ' ὕστερον·
οἱ δὲ φύωσιν

αὐτοὶ μηδὲ θεῶν μοῖρ' ἐπιούσα κίχη, 30

ἦλυθε πάντως αὐτίς· ἀναίτιοι ἔργα
τίνουσιν

ἢ παῖδες τούτων ἢ γένος ἐξοπίσω.

θνητοὶ δ' ὧδε νοεῦμεν ὁμῶς ἀγαθὸς τε
κακὸς τε,

† ἐν δηνὴν † ταύτην δόξαν ἕκαστος ἔχει
πρίν τι παθεῖν· τότε δ' αὐτίς ὀδύρεται, 35
ἄχρι δὲ τούτου

χάσκοντες κούφαις ἐλπίσι τερπόμεθα,
χῶστις μὲν νούσοισιν ὑπ' ἀργαλέησι
πιεσθῆ,

ὡς ὑγιῆς ἔσται, τοῦτο κατεφράσατο·
ἄλλος δειλὸς ἐὼν ἀγαθὸς δοκεῖ ἔμμεναι
ἀνήρ,

καὶ καλὸς μορφὴν οὐ χαρίεσσαν ἔχων· 40
εἰ δέ τις ἀχρήμων, πενίης δέ μιν ἔργα
βιάται,

κτήσεσθαι πάντως χρήματα πολλὰ δοκεῖ.

σπεύδει δ' ἄλλοθεν ἄλλος· ὁ μὲν κατὰ
πόντον ἀλάται

ἐν νηυσὶν χρήζων οἴκαδε κέρδος ἄγειν 45

ἰχθυόεντ', ἀνέμοισι φορεύμενος
ἀργαλέοισι

mas nunca, em tempo algum, se esquece
daquele que cruel

ânimo tenha, que, em todo o caso, ao fim se
revela.

Se um de pronto paga, o outro paga após –
mesmo quando evitam

que o quinhão remanescente dos deuses os
atinja,

ele vem, em todo o caso, de novo –
inocentes, pagam pelas obras

os filhos daqueles ou sua estirpe futura.

Assim arrazoamos, nós mortais, tanto o bom
quanto o mau,

e cada um tem a própria opinião

antes de algo padecer – doravante chora, ao
passo que até então,

boquiabertos, em vãs esperanças regozijamos
e quem quer que por doenças dolorosas seja
oprimido,

assim que se torna saudável, isso considera.

Outro, sendo covarde, parece ser um brioso
homem

e belo fisicamente, mesmo sendo sem graça.

Se alguém é carente – a quem coagem obras
da miséria –

adquirir, em todo o caso, muitas posses
convém.

Um anseia algo, outro, outro: este ao longo
do mar vaga

desejando em naus conduzir para casa um
lucro

piscoso, envolvendo-se em ventos dolorosos,

φειδωλὴν ψυχῆς οὐδεμίαν θέμενος·
 ἄλλος γῆν τέμνων πολυδένδρεον εἰς
 ἐνιαυτὸν

λατρεύει, τοῖσιν καμπύλ' ἄροτρα μέλει·

ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἥφαιστου
 πολυτέχνω

ἔργα δαεῖς χειροῖν ξυλλέγεται βίοντος, 50

ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα
 δῶρα διδαχθεῖς,

ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος·

ἄλλον μάντιν ἔθηκεν ἄναξ ἐκάεργος
 Ἀπόλλων,

ἔγνω δ' ἀνδρὶ κακὸν τηλόθεν ἐρχόμενον,
 ᾧ συνομαρτήσωσι θεοί· τὰ δὲ μόρσιμα 55
 πάντως

οὔτε τις οἰωνὸς ῥύσεται οὔθ' ἱερά.

ἄλλοι Παιῶνος πολυφαρμάκου ἔργων
 ἔχοντες

ἱητροί, καὶ τοῖς οὐδὲν ἔπεστι τέλος·

πολλάκι δ' ἐξ ὀλίγης ὀδύνης μέγα
 γίγνεται ἄλγος,

κοῦκ ἂν τις λύσασαίτ' ἦπια φάρμακα δούσ· 60

τὸν δὲ κακαῖς νοῦσοισι κυκώμενον
 ἀργαλέαις τε

ἀψάμενος χειροῖν αἶψα τίθησ' ὑγιῆ.

μοῖρα δέ τοι θνητοῖσι κακὸν φέρει ἠδὲ
 καὶ ἐσθλόν,

δῶρα δ' ἄφυκτα θεῶν γίγνεται

sem economizar em nada a própria vida;

outro, sulcando a terra poliarbórea por um
 ano,

labuta – a esses apenas curvos arados
 importam;

outro, as obras de Atena ou do multi-
 habilidoso Hefesto

aprendendo, com as duas mãos recolhe o
 provimento;

outro, nos dons junto às Musas Olímpicas
 versado,

da sabedoria desejada a medida entende;

outro é adivinho, por imposição do rei
 alvejador, Apolo,

e conhece o mal de longe vindo ao homem –

a esse acompanham os deuses (em todo o
 caso, as ditas

jamais serão evitadas por pássaros ou
 sacrifícios);

outros, do Peã de-muitos-fármacos a obra
 exercendo,

médicos, para eles nada conduz ao fim –

muitas vezes de miúda dor se faz graúda
 aflição

e não há quem a desfaça, meigos fármacos
 dando –

contra as más e dolorosas doenças a mistura

ministrando com ambas as mãos, repentino o
 faz saudável.

O quinhão de fato porta aos mortais tanto o
 mal quanto o bem

e são inescapáveis os dons dos deuses

ἀθανάτων.

πᾶσι δέ τοι κίνδυνος ἐπ' ἔργμασιν, οὐδέ τις οἶδεν

ἢ μέλλει σχήσειν χρήματος ἀρχομένου,
ἀλλ' ὁ μὲν εὖ ἔρδειν πειρώμενος οὐ
προνοήσας

ἐς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπήν ἔπεσεν,
τῷ δὲ κακῶς ἔρδοντι θεὸς περὶ πάντα
δίδωσι

συντυχίην ἀγαθήν, ἔκλυσιν ἀφροσύνης. 70
πλούτου δ' οὐδὲν τέρμα πεφασμένον
ἀνδράσι κεῖται·

οἱ γὰρ νῦν ἡμέων πλεῖστον ἔχουσι βίον,
διπλάσιον σπεύδουσι· τίς ἂν κορέσειεν
ἅπαντας;

κέρδεά τοι θνητοῖς ὄπασαν ἀθάνατοι,

ἄτη δ' ἐξ αὐτῶν ἀναφαίνεται, ἦν ὁπότε 75
Ζεὺς

πέμψη τεισομένην, ἄλλοτε ἄλλος ἔχει.

imortais.

Em toda operação de fato há perigo e não há quem saiba

de que modo findará o negócio que começa:
mas quem tenta agir bem, sem ser
previdente,

numa grande e terrível perdição despenca;
enquanto a quem age mal o deus em tudo dá

um bom sucesso – seu livramento da insânia.

Um limite visível da riqueza aos homens
nada determina,

pois os que dentre nós têm a mais plena vida
duplamente anseiam: quem se satisfaria com
tudo?

Lucros de fato aos mortais oferecem os
imortais,

mas a perdição a partir deles se revela, a
qual, tão logo Zeus

a envie a ser cobrada, ora um ora outro tem.

Sol. 2 $G-P^2 = 1-3 W^2$

αὐτὸς κῆρυξ ἦλθον ἀφ' ἱμερτῆς
Σαλαμῖνος,
κόσμον ἐπέων ᾠδὴν ἀντ' ἀγορῆς
θέμενος.

*

εἶην δὴ τότε ἐγὼ Φολεγάνδριος ἦ
Σικινήτης

Eu próprio, um arauto, vim da desejada
Salamina,

tendo composto um adorno de versos – uma
canção –, ao invés de um discurso.

*

Nessa ocasião, que eu troque de Folegándrio
ou Sícinio

ἀντί γ' Ἀθηναίου, πατρίδ' ἀμειψάμενος·
 αἴψα γὰρ ἂν φάτις ἦδε μετ' ἀνθρώποισι
 γένοιτο·
 Ἄττικὸς οὗτος ἀνὴρ τῶν Σαλαμιναφετῶν.

*

ἴομεν εἰς Σαλαμίνα, μαχησόμενοι περὶ
 νήσου
 ἱμερτῆς, χαλεπὸν τ' αἴσχος ἀπωσόμενοι.

Sol. 3 $G-P^2 = 4 W^2$

ἡμετέρα δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὐποτ'
 ὀλεῖται
 αἴσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας
 ἀθανάτων·
 τοίη γὰρ μεγάλθυμος ἐπίσκοπος
 ὀβριμοπάτρη
 Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὑπερθεν ἔχει·
 αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν 5
 ἀφραδίησιν
 ἄστοι βούλονται χρήμασι πειθόμενοι,
 δήμου θ' ἡγεμόνων ἄδικος νόος, οἷσιν
 ἐτοῖμον
 ὕβριος ἐκ μεγάλης ἄλγεα πολλὰ παθεῖν·
 οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ
 παρούσης
 εὐφροσύνας κοσμεῖν δαιτὸς ἐν ἡσυχίᾳ 10

a cidadania pela minha de Atenas,
 pois sem tardar um rumor entre as gentes
 surgiria
 de que este homem aqui é ático, dos
 Dessalaminados.

*

Vamos a Salamina, para lutar pela ilha
 desejada e expulsar a difícil vergonha.

Nossa cidade jamais será destruída conforme
 o lote
 de Zeus e os desígnios dos felizardos deuses
 imortais,
 pois tão magnânima guardiã, filha-do-
 poderoso,
 Palas Atena mantém, do alto, suas mãos.
 Destruir a grande cidade – com insanidades –
 os próprios
 cidadãos querem, persuadidos pelas posses.
 Dos líderes do povo é injusta a mente e para
 eles é certo
 as muitas dores do grande abuso sofrer:
 pois eles não sabem conter a ambição nem
 organizar
 os júbilos do banquete presente com
 tranquilidade

*

πλουτοῦσιν δ' ἀδίκους ἔργμασι
πειθόμενοι

*

enriquecem com operações injustas
persuadidos

*

οὔθ' ἱερῶν κτεάνων οὔτε τι δημοσίων
φειδόμενοι κλέπτουσιν ἐφ' ἀρπαγῇ
ἄλλοθεν ἄλλος
οὐδὲ φυλάσσονται σεμνὰ θέμεθλα Δίκης,

*

nem das propriedades sagradas nem das
particulares

roupando, furtam por roubo uma e outra,

e não vigiam as veneráveis fundações da
Justiça,

ἢ σιγῶσα σύνοιδε τὰ γινόμενα πρό τ'
έόντα,

15

a qual, silenciando, sabe as coisas que são e
foram

τῷ δὲ χρόνῳ πάντως ἦλθ' ἀποτεισομένη.

e, com o tempo, vem de todo modo para se
vingar.

τοῦτ' ἤδη πάση πόλει ἔρχεται ἔλκος
ἄφυκτον,

À cidade toda já está vindo essa inevitável
ferida

ἐς δὲ κακὴν ταχέως ἦλυθε δουλοσύνην,
ἢ στάσιν ἔμφυλον πόλεμόν θ' εὔδοντ'
ἐπεγείρει,

e vem rapidamente à molesta escravidão,
a qual desperta a revolta civil e a guerra
adormecida,

ὃς πολλῶν ἐρατὴν ὤλεσεν ἠλικίην·
ἐκ γὰρ δυσμενέων ταχέως πολυήρατον
ἄστν

20

que destrói de muitos a adorável juventude –
pois, devido aos inimigos, rapidamente a mui
amada cidade

τρύχεται ἐν συνόδοις τοῖς ἀδικέουσι
φίλαις.

exaure-se em concílios caros aos injustos.

ταῦτα μὲν ἐν δήμῳ στρέφεται κακά· τῶν
δὲ πενιχρῶν

Esses males voltam-se contra o povo: dos
necessitados

ἰκνέονται πολλοὶ γαῖαν ἐς ἄλλοδαπὴν
πραθέντες δεσμοῖσί τ' ἀεικελίῳσι
δεθέντες.

25

chegam muitos a uma terra alheia
vendidos e em correntes vergonhosas atados

*

οὕτω δημόσιον κακὸν ἔρχεται οἴκαδ'
 ἐκάστω,
 αὐλαιοὶ δ' ἔτ' ἔχειν οὐκ ἐθέλουσι θύραι,
 ὑψηλὸν δ' ὑπὲρ ἔρκος ὑπέρθορον, εὗρε
 δὲ πάντα,
 εἰ καὶ τις φεύγων ἐν μυχῶ ἢ θαλάμου.

ταῦτα διδάξαι θυμὸς Ἀθηναίουσ με
 κελεύει,
 ὡς κακὰ πλεῖστα πόλει Δυσνομία
 παρέχει,
 Εὐνομία δ' εὐκοσμία καὶ ἄρτια πάντ'
 ἀποφαίνει,
 καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκους ἀμφιτίθησι πέδας:

τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν
 ἀμαυροῖ,
 ἀυαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φυόμενα,
 εὐθύνει δὲ δίκας σκολιὰς ὑπερήφανά τ'
 ἔργα
 πραῦνει, παύει δ' ἔργα διχοστασίης,
 παύει δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ'
 ὑπ' αὐτῆς
 πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.

Sol. 4 $G-P^2 = 4a W^2$

Γιγνώσκω καί μοι φρενὸς ἔνδοθεν ἄλγεα
 κεῖται,
 πρεσβυτάτην ἐσορῶν γαῖαν [Ἰ]αονίας
 κλινομένην

*

Assim o mal público vai até a casa de cada
 um e,
 do pátio, detê-lo já não querem as portas,
 mas, ao alto, cerca acima exalça-se e
 encontra todas,
 30 ainda que alguém esconda-se no âmago do
 tálamo.

Essas coisas ensinar aos atenienses o ânimo
 me incita,
 pois males plurais, contra a cidade, a
 Desordem prepara,
 enquanto a boa Ordem manifesta tudo
 organizado e articulado
 e frequentemente cerca os injustos de
 grilhões:

35 suaviza as arestas, estaca a ambição, o abuso
 extingue,
 seca as flores brotadas da perdição,
 endireita as obras arrogantes da justiça torta
 e as abranda, estaca as obras da dissensão,
 estaca a cólera da dolorosa discórdia e é por
 si mesma
 40 de todo articulada e sensata para os humanos.

Tomo conhecimento e dentro de meu âmago
 deitam-se as dores,
 ao observar a venerável terra da Jônia
 derrubada

Sol. 5 G-P² = 4c & 4b W²

5A

Aristot. *Ath.* 5.3 ... παραινῶν τοῖς πλουσίοις μὴ πλεονεκτεῖν· [5 B sequitur]. καὶ ὅλως αἰεὶ τὴν αἰτίαν τῆς στάσεως ἀνάπτει (scil. Solon) τοῖς πλουσίοις· διὸ καὶ ἐν ἀρχῇ τῆς ἐλεγείας δεδοικέναι φησὶ τὴν τε φ[.] ..[.] .. τιν (φιλοχρηματίαν, coll. Plut. *Sol.* 14.3) τὴν θ' ὑπερηφαν[ί]αν, ὡς διὰ ταῦτα τῆς ἔχθρας ἐνεστῶσης.

*

5B

ὕμεῖς δ' ἠσυχάσαντες ἐνὶ φρεσὶ καρτερὸν ἦτορ,
οἱ πολλῶν ἀγαθῶν ἐς κόρον ἠλάσατε,
ἐν μετρίοισι τίθεσθε μέγαν νόον. οὔτε γὰρ ἡμεῖς
πεισόμεθ', οὔθ' ὑμῖν ἄρτια ταῦτ' ἔσεται.

Sol. 6 G-P² = 15 W²

πολλοὶ γὰρ πλουτέουσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται,
ἀλλ' ἡμεῖς αὐτοῖς οὐ διαμειψόμεθα
τῆς ἀρετῆς τὸν πλοῦτον, ἐπεὶ τὸ μὲν ἔμπεδον αἰεὶ,
χρήματα δ' ἀνθρώπων ἄλλοτε ἄλλος ἔχει.

Aristóteles, *Constituição dos Atenienses* 5.3... exortando os ricos a não serem gananciosos: [a seguir 5 B]. E ele [Sólon] sempre relaciona a causa da revolta inteiramente aos ricos: por causa disso no começo da elegia diz temer a ... [ganância] e a arrogância, como se a hostilidade fosse instituída por meio disso.

*

Vós mesmos acalmando no âmago o forte coração,
vós que à ambição dos muitos bens vos lançastes,
na medida ponde a altaneira mente. Pois nem nós mesmos
o suportaremos, nem para vós adequado isso será.

Pois muitos vis estão ricos e os bons, pobres,
mas nós mesmos não trocaremos com eles pela virtude a riqueza, já que uma é sempre firme
e os bens ora uma pessoa ora outra possui.

Sol. 7 G-P² = 5 W²

δήμῳ μὲν γὰρ ἔδωκα τόσον γέρας ὅσσον
ἀπαρκεῖ,
τιμῆς οὐτ' ἀφελῶν οὐτ' ἐπορεξάμενος·
οἱ δ' εἶχον δύναμιν καὶ χρήμασιν ἦσαν
ἀγητοί,
καὶ τοῖς ἐφρασάμην μηδὲν ἀεικὲς ἔχειν·
ἔστην δ' ἀμφιβαλὼν κρατερὸν σάκος 5
ἀμφοτέροισι,
νικᾶν δ' οὐκ εἶασ' οὐδετέρους ἀδίκως.

Dei ao povo tanta honra quanto basta,
sem tirar-lhes a estima nem esbanjá-la –
os que tinham poder e nas posses eram
admiráveis
eu declarei nada terem de impróprio –
segurei cingindo o poderoso escudo entre
ambos,
não deixando vencer nenhum dos dois
injustamente.

Sol. 8 G-P² = 6 W²

δῆμος δ' ὧδ' ἄν ἄριστα σὺν ἡγεμόνεσσιν
ἔποιτο,
μήτε λίαν ἀνεθείς μήτε βιαζόμενος·
τίκτει γὰρ κόρος ὕβριν ὅταν πολὺς ὄλβος
ἔπηται
ἀνθρώποισιν ὀπόσοις μὴ νόος ἄρτιος ἦ.

O povo assim da melhor maneira com seus
líderes segue,
nem assaz liberado, nem coagido:
pois a ambição gera abuso caso muita fartura
siga
às pessoas cuja mente não seja ajustada.

Sol. 9 G-P² = 7 W²

ἔργμασιν ἐν μεγάλοις πᾶσιν ἀδεῖν
χαλεπόν.

em grandes empresas, a todos agradecer é
difícil.

Sol. 10 G-P² = 28 W²

Νείλου ἐπὶ προχοῆσι Κανωβίδος ἐγγύθεν
ἀκτῆς.

nas embocaduras do Nilo, perto do
promontório de Canopo.

Sol. 11 G-P² = 19 W²

νῦν δὲ σὺ μὲν Σολίοισι πολὺν χρόνον

Que tu agora, durante muito tempo, os

ἐνθάδ' ἀνάσσω

τήνδε πόλιν ναίοις καὶ γένος ὑμέτερον·

αὐτὰρ ἐμὲ ξὺν νηϊ̄ θοῆ̄ κλεινῆς ἀπὸ
νήσου

ἀσκηθῆ̄ πέμποι Κύπρις ἰοστέφανος·

οἰκισμῶ̄ δ' ἐπὶ τῶ̄δε χάριν καὶ κῦδος 5
ὀπάζοι

ἐσθλὸν καὶ νόστον πατρίδ' ἐς ἡμετέρην.

solianos assim governando

nesta cidade habites – e também vossa
linhagem:

mas que com uma nau veloz desta famosa
ilha me

envie, incólume, Cípria de púrpura cingida

e, após tal estadia, ofereça graça, renome

bom e retorno para a nossa pátria.

Sol. 12 G-P² = 9 W²

ἐκ νεφέλης πέλεται χιόνος μένος ἠδὲ
χαλάζης,

βροντῆ̄ δ' ἐκ λαμπρῆς γίγνεται
ἀστεροπῆς·

ἀνδρῶν δ' ἐκ μεγάλων πόλις ὄλλυται, εἰς
δὲ μονάρχου

δῆμος αἰδρεῖη δουλοσύνην ἔπεσεν.

λίαν δ' ἐξάραντ' οὐ ράδιόν ἐστι 5
κατασχεῖν

ὔστερον, ἀλλ' ἤδη χρῆ̄ [περὶ] πάντα
νοεῖν.

Da nuvem evém a fúria da neve e do granizo,

o trovão surge do fulgurante relâmpago:

por homens grandes a cidade se destrói e na
servidão

do monarca o povo por ignorância cai.

A quem se ergue assaz não é fácil reter

depois, mas então é preciso tudo entender.

Sol. 13 G-P² = 12 W²

ἐξ ἀνέμων δὲ θάλασσα ταρασσεται· ἦν
δέ τις αὐτήν

μὴ κινῆ̄, πάντων ἐστὶν δικαιοτάτη.

Pelos ventos o mar se perturba; mas se
ninguém com ele

mexer, dentre todos é o mais justo.

Sol. 14 G-P² = 10 W²

δείξει δὴ μανίην μὲν ἐμὴν βαιὸς χρόνος

Pouco tempo mostrará de fato minha loucura

ἀστοῖς,
δείξει ἀληθείης ἐς μέσον ἐρχομένης.

aos cidadãos,
mostra-la-á em público, quando vier a
verdade.

Sol. 15 G-P² = 11 W²

εἰ δὲ πεπόνθατε λυγρὰ δὶ ὑμετέραν
κακότητα,
μή τι θεοῖσιν τούτων μοῖραν ἐπαμφέρετε·
αὐτοὶ γὰρ τούτους ηὔξησατε ῥύματα
δόντες
καὶ διὰ ταῦτα κακὴν ἔσχετε δουλосύνην.

Se haveis sofrido, por conta própria, os
piores males lamentáveis,
nada disso imputeis ao quinhão dos deuses:
pois vós mesmos os haveis aumentado,
oferecendo-lhes escolta
e por causa disso tendes a molesta
escravidão.

ὑμέων δ' εἷς μὲν ἕκαστος ἀλώπεκος 5
ἵχνεσι βαίνει,
σύμπασιν δ' ὑμῖν χαῦνος ἔνεστι νόος·
εἰς γὰρ γλῶσσαν ὀρᾶτε καὶ εἰς ἔπος
αἰόλον ἀνδρός,
εἰς ἔργον δ' οὐδὲν γιγνόμενον βλέπετε.

Cada um de vós, sozinho, nos rastros da
raposa anda
e no interior de todos vós a mente é oca:
pois a língua observais e a palavra rápida do
homem,
mas da obra que se cumpre nada vedes.

Sol. 16 G-P² = 25 W²

ἔσθ' ἥβης ἐρατοῖσιν ἐπ' ἄνθεσι
παιδοφιλήσῃ
μηρῶν ἰμείρων καὶ γλυκεροῦ στόματος.

Que até às amáveis flores da juventude ele
adore um rapaz,
desejoso de coxas e de uma doce boca.

Sol. 17 G-P² = 23 W²

ὄλβιος ᾧ παῖδές τε φίλοι καὶ μώνυχες
ἵπποι
καὶ κύνες ἀγρευταὶ καὶ ξένος ἀλλοδαπός.

Feliz quem tem filhos adoráveis, solípedes
cavalos,
cães de caça e um anfitrião alhures.

Sol. 18 G-P² = 24 W²

ἴσόν τοι πλουτέουσιν ὄτω πολὺς ἄργυρός
ἐστι

καὶ χρυσὸς καὶ γῆς πυροφόρου πεδία
ἵπποι θ' ἡμίονοί τε, καὶ ᾧ μόνα τ' αὐτά
πάρεστι,

γαστρί τε καὶ πλευραῖς καὶ ποσὶν ἀβρὰ
παθεῖν[,

παιδός τ' ἠδὲ γυναικός, ἐπὴν καὶ ταῦτ' 5
ἀφίκηται,

ἦβη σὺν δ' ὄρη γίνεται ἀρμοδίη].

ταῦτ' ἄφενος θνητοῖσι· τὰ γὰρ περιώσια
πάντα

χρήματ' ἔχων οὐδεὶς ἔρχεται εἰς Αἴδεω,
οὐδ' ἂν ἄποινα διδοὺς θάνατον φύγοι
οὐδὲ βαρείας

νούσους οὐδὲ κακὸν γῆρας ἐπερχόμενον. 10

Igualmente ricos são, com efeito, aquele que
tem muita prata,

ouro, prados de terra nutritiva,

cavalos e mulas, e aquele que apenas tem
isto:

da barriga, das costelas e dos pés passar
bem[,

de filho e de mulher – e, assim que isso
ocorre,

a juventude, em boa hora, faz-se
harmoniosa].

Isso é abundância aos mortais: pois com
todas as imensas

posses ninguém segue para o Hades

e, mesmo que a alforria pagasse, não evitaria
morte, nem graves

doenças, nem molesta velhice que
sobreviesse.

Sol. 19 G-P² = 14 W²

οὐδὲ μάκαρ οὐδεὶς πέλεται βροτός, ἀλλὰ
πονηροὶ

πάντες, ὅσους θνητοὺς ἡέλιος καθορᾷ.

E nenhum mortal se faz feliz, mas
desgraçados

todos, tantos mortais quanto o sol
supervisiona.

Sol. 20 G-P² = 16 W²

γνωμοσύνης δ' ἀφανὲς χαλεπώτατόν ἐστι
νοῆσαι

μέτρον, ὃ δὴ πάντων πείρατα μῶνον
ἔχει.

Difícilíssimo é entender da sabedoria a invisível

medida, a única que de fato tem os limites de
tudo.

Sol. 21 G-P² = 17 W²

πάντη δ' ἀθανάτων ἀφανῆς νόος
ἀνθρώποισιν.

Totalmente invisível é a mente dos imortais
para as pessoas.

Sol. 22 G-P² = 22^a W²

εἰπέμεναι Κριτία ξανθότριχι πατρὸς
ἀκούειν·
οὐ γὰρ ἀμαρτινόφω πείσεται ἡγεμόνι.

Dizer ao loiro Crítias para a seu pai escutar:

pois não confiará em errabundo líder.

Sol. 23 G-P² = 27 W²

παῖς μὲν ἄνηβος ἐὼν ἔτι νήπιος ἔρκος
ὀδόντων
φύσας ἐκβάλλει πρῶτον ἐν ἑπτ' ἔτεσιν.

A criança impúbere, sendo ainda infante, a
cerca dos dentes
primeiro descarta quando cresce, por volta
dos sete anos.

τοὺς δ' ἐτέρους ὅτε δὴ τελέση θεὸς ἑπτ'
ἐνιαυτοῦς,
ἥβης ἐκφαίνει σήματα γιγνομένης.

Quando acaso então implemente um deus os
outros sete anos,
manifestam-se sinais da puberdade que
chega.

τῇ τριτάτῃ δὲ γένειον ἀεξομένων ἔτι 5
γυίων

No terceiro, crescendo ainda nos membros, o
queixo

λαχνοῦται, χροιοῦς ἄνθος ἀμειβομένης.

empluma e a flor da pele que cambia.

τῇ δὲ τετάρτῃ παῖς τις ἐν ἑβδομάδι μέγ'
ἄριστος

No quarto setênio, todo homem se faz o mais
valoroso

ἰσχύν, ἧ τ' ἄνδρες σήματ' ἔχουσ' ἀρετῆς.

em força, com a qual os homens têm sinais
de virtude.

πέμπτῃ δ' ὄριον ἄνδρα γάμου
μεμνημένον εἶναι

No quinto, ser um homem maduro, lembrado
do casamento,

καὶ παίδων ζητεῖν εἰσοπίσω γενεήν.

10 e buscar doravante a geração de crianças.

τῇ δ' ἕκτῃ περὶ πάντα καταρτύεται νόος
ἀνδρός,

No sexto, para tudo se prepara a mente do
homem

οὐδ' ἔρδειν ἔθ' ὁμῶς ἔργ' ἀπάλαμν'

e já não quer mais praticar obras desregradas.

ἐθέλει.

ἐπτὰ δὲ νοῦν καὶ γλῶσσαν ἐν ἑβδομάσιν
μέγ' ἄριστος
ὀκτώ τ', ἀμφοτέρων τέσσαρα καὶ δέκ'
ἔτη.

τῇ δ' ἐνάτῃ ἔτι μὲν δύναται, μαλακώτερα 15
δ' αὐτοῦ
πρὸς μεγάλην ἀρετὴν γλῶσσά τε καὶ
σοφίη.
τῆν δεκάτην δ' εἴ τις τελέσας κατὰ
μέτρον ἵκοιτο,
οὐκ ἂν ἄωρος ἐὼν μοῖραν ἔχοι θανάτου.

Sol. 24 G-P² = 26 W²

ἔργα δὲ Κυπρογενοῦς νῦν μοι φίλα καὶ
Διονύσου
καὶ Μουσέων, ἃ τίθησ' ἀνδράσιν
εὐφροσύνας.

Sol. 25 G-P² = 29 W²

... πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί.

Sol. 26 G-P² = 20 W²

<ἑξήκονταἑτὴ μοῖρα κίχοι θανάτου.>
ἀλλ' εἴ μοι καὶ νῦν ἔτι πείσειαι, ἔξελε
τοῦτο,
μηδὲ μέγαίρ' ὅτι σεῦ λῶον
ἐπεφρασάμην,
καὶ μεταποίησον, Λιγυαστάδη, ὧδε δ'
ἄειδε:

Aos sete setênios, na mente e na língua é o
mais valoroso,
e aos oito: em ambos, quatorze anos ao todo.

No nono ainda é capaz: mas dele são mais
moles –
para uma grande virtude – a língua e a
sabedoria.
Se ao décimo alguém seguindo a medida
chegar,
não sendo imaturo, o quinhão da morte terá.

Caras me são agora as obras da Cípria, de
Dioniso
e das Musas – os quais trazem aos homens
deleites.

... muito mentem os aedos.

“Que sexagenário eu alcance o quinhão da
morte.”
Mas se por mim também agora ainda te
persuadires, tira isso,
e não consideres excessivo que eu melhor do
que ti comente,
mas refaze-o, Ligiastades, e canta assim:

‘ὄγδωκονταέτη μοῖρα κίχου θανάτου.’

“Que octogenário eu alcance o quinhão da morte.”

Sol. 27 G-P² = 21 W²

μηδέ μοι ἄκλαυτος θάνατος μόλοι, ἀλλὰ
φίλοισι
καλλείπομι θανῶν ἄλγεα καὶ στοναχάς.

Nem me venha uma morte não lamentada,
mas que aos amigos
eu possa legar – morrendo – dores e
lamúrias.

Sol. 28 G-P² = 18 W²

γηράσκω δ’ αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος.

envelheço sempre aprendendo muito.

Sol. 29 G-P² = 32 W²

εἰ δὲ γῆς ἐφεισάμην
πατρίδος, τυραννίδος δὲ καὶ βίης
ἀμειλίχου
οὐ καθηψάμην, μιάνας καὶ καταισχύνας
κλέος,
οὐδὲν αἰδεῦμαι· πλέον γὰρ ὧδε νικήσειν
δοκέω
πάντας ἀνθρώπους.

se eu poupei a terra
pátria e à tirania e à violência implacável
não a atrelei – manchando e desonrando a
glória –,
em nada envergonho-me: pois assim mais
creio vencer
todas as pessoas.

Sol. 29^a G-P² = 33 W²

οὐκ ἔφου Σόλων βαθύφρων οὐδὲ βουλήεις
άνήρ·
ἐσθλὰ γὰρ θεοῦ διδόντος αὐτὸς οὐκ
ἐδέξατο.
περιβαλὼν δ’ ἄγραν ἀγασθεις οὐκ
ἐπέσπασεν μέγα
δίκτυον, θυμοῦ θ’ ἀμαρτῆ καὶ φρενῶν
ἀποσφαλείς·

Sólon não nasceu um homem profundo nem
previdente,
pois os prêmios que um deus lhe deu ele
próprio não aceitou.
Enredando a caça e sendo pego de surpresa,
não puxou a grande
rede, pelo engano do ânimo e do âmago
sendo desviado.

ἤθελον γάρ κεν κρατήσας, πλοῦτον 5
 ἄφθονον λαβῶν
 καὶ τυραννέουσας Ἀθηνῶν μόνον ἡμέραν
 μίαν,
 ἄσκὸς ὕστερον δεδάρθαι κάπιτετριφθαι
 γένος.

Sol. 29^b G-P² = 34 W²

οἱ δ' ἐφ' ἀρπαγαῖσιν ἦλθον ἐλπίδ' εἶχον
 ἀφνεάν,
 κἀδόκουν ἕκαστος αὐτῶν ὄλβον
 εὐρήσειν πολύν,
 καὶ με κωτίλλοντα λείως τραχὺν
 ἐκφανεῖν νόον.
 χαῦνα μὲν τότε' ἐφράσαντο, νῦν δέ μοι
 χολουμένοι
 λοξὸν ὀφθαλμοῖς ὀρῶσι πάντες ὥστε 5
 δῆϊον,
 οὐ χρεῶν· ἃ μὲν γὰρ εἶπα σὺν θεοῖσιν
 ἦνυσα,
 ἄλλα δ' οὐ μάτην ἔερδον, οὐδέ μοι
 τυραννίδος
 ἀνδάνει βία τι ῥέζειν, οὐδὲ πειράς
 χθονὸς
 πατρίδος κακοῖσιν ἐσθλοὺς ἰσομοίριαν
 ἔχειν.

Sol. 30 G-P² = 36 W²

ἐγὼ δὲ τῶν μὲν οὔνεκα ξυνήγαγον
 δῆμον, τί τούτων πρὶν τυχεῖν ἐπαυσάμην;

Pois se eu desejasse tomar o poder, tendo
 recebido farta riqueza
 e tendo sido o tirano dos atenienses somente
 por um único dia,
 o couro depois seria esfolado e escorchada a
 raça.

Os que vieram para rapinas tinham rica
 esperança
 e cada um deles acreditava vir a encontrar
 fartura muita
 e que eu, sussurrando leve, revelaria uma
 áspera mente.
 Em vão faziam seus planos, mas ora comigo
 encolerizados
 me encaram todos com olhares suspeitos
 como inimigo:
 o que não é certo. Pois o que eu tinha dito
 aos deuses cumpri
 e não em vão o resto fiz: nada da tirania a
 mim
 aprouve com violência alcançar, nem do
 farto chão
 pátrio os bons terem um quinhão igual aos
 vis.

Mas eu, de minha parte, das causas por que
 reuni
 o povo, qual delas antes de acontecer

συμμαρτυροίη ταῦτ' ἄν ἐν δίκη χρόνου
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων
ἄριστα, γῆ μέλαινα, τῆς ἐγὼ ποτε

ὄρους ἀνεῖλον πολλαχῆ πεπηγότας,
πρόσθεν δὲ δουλεύουσα, νῦν ἐλευθέρα.
πολλοὺς δ' Ἀθήνας πατρίδ' εἰς θεόκτιτον

ἀνήγαγον πραθέντας, ἄλλον ἐκδίκως,
ἄλλον δικαίως, τοὺς δ' ἀναγκαίης ὑπο
χρειοῦς φυγόντας, γλῶσσαν οὐκέτ'
Ἀττικὴν

ιέντας ὡς ἄν πολλαχῆ πλανωμένους,

τοὺς δ' ἐνθάδ' αὐτοῦ δουλίην ἀεικέα
ἔχοντας, ἦθη δεσποτῶν τρομευμένους,

ἐλευθέρους ἔθηκα. ταῦτα μὲν κρατέειν
ὁμοῦ βίαν τε καὶ δίκην συναρμόσας,

ἔρεξα, καὶ διῆλθον ὡς ὑπεσχόμεν,
θεσμοὺς δ' ὁμοίως τῷ κακῷ τε κάγαθῷ
εὐθεῖαν εἰς ἕκαστον ἀρμόσας δίκην
ἔγραψα. κέντρον δ' ἄλλος ὡς ἐγὼ λαβών,

κακοφραδῆς τε καὶ φιλοκτῆμων ἀνὴρ,
οὐκ ἄν κατέσχε δῆμον· εἰ γὰρ ἤθελον

ἂ τοῖς ἐναντίοισιν ἦνδανεν τότε,

αὔτις δ' ἂ τοῖσιν οὐτέροι φρασαίατο,

interrompi?

Dê testemunho disso na justiça do tempo
a mãe máxima dos numes olímpicos,

5 a mais valorosa, a terra negra, da qual eu
então

as balizas arranquei, por todo o lado enfiadas
– antes sendo escrava, agora está liberta.

E muitos a Atenas, pátria fundada por um
deus,

reconduzi, vendidos uns injustamente,

10 outros justamente – uns, da dívida

as cobranças evitando, a língua ática já nem

pronunciavam, de tanto vagarem por todo o
lado;

outros, na própria casa, escravidão indecente
tendo, diante dos hábitos dos senhores
tremendo,

15 libertos os coloquei. Isso, por meio do poder
– a um só tempo, violência e justiça
harmonizando –

executei e transpus o que sustentara.

Leis, igualmente ao vil e ao bom,

ajustando para cada um endireitada justiça,

20 escrevi. Se outro que não eu tivesse tomado o
agulhão,

um maldito e ganancioso homem,

não teria contido o povo – pois se eu
desejasse

aquilo que aos meus adversários então
agradava,

e mesmo aquilo que, contra eles, outros
planejariam,

πολλῶν ἂν ἀνδρῶν ἥδ' ἐχηρώθη πόλις.
 τῶν οὐνεκ' ἀλκὴν πάντοθεν ποιόμενος
 ὡς ἐν κυσὶν πολλαῖσιν ἐστράφην λύκος.

Sol. 31 G-P² = 37 W²

δήμῳ μὲν εἰ χρὴ διαφάδην ὄνειδίσαι,
 ἃ νῦν ἔχουσιν οὐποτ' ὀφθαλμοῖσιν ἂν
 εὔδοντες εἶδον [ἄνθρωποι x ἄνθρωποι]
 ὅσοι δὲ μείζους καὶ βίαν ἀμείνονες,
 αἰνοῖεν ἂν με καὶ φίλον ποιόιατο.

*

[εἰ γὰρ τις ἄλλος τῆσδε τῆς τιμῆς τύχεν,]
 οὐκ ἂν κατέσχε δῆμον οὐδ' ἐπαύσατο,
 πρὶν ἀναταράξας πῖαρ ἐξεῖλεν γάλα.
 ἐγὼ δὲ τούτων ὥσπερ ἐν μεταίχμιῳ
 ὄρος κατέστην.

Sol. 32 G-P² = 38 W²

πίνουσι καὶ τρώγουσιν, οἱ μὲν ἴτρια,
 οἱ δ' ἄρτον αὐτῶν, οἱ δὲ
 συμμεμειγμένους
 γούρους φακοῖσι· κεῖθι δ' οὔτε πεμμάτων

25 de muitos homens ficaria viúva esta cidade.
 Por causa disso, oferecendo ajuda por todo o
 lado,
 acossado pela matilha, me revirei como um
 lobo.

Se ao povo é necessário abertamente
 reprochar:
 aquilo que agora possuem jamais – com seus
 olhos
 em sonhos – viram [...] e todos quantos são os maiores e em
 violência os mais fortes
 me honrariam e me teriam como amigo.

*

[Pois se um outro acontecesse de ter essa
 honra]
 ele não conteria o povo nem o pararia,
 antes que, extraindo o creme, o tirasse do
 leite.
 E eu próprio, na zona de conflito entre todos,
 como
 uma baliza coloquei-me.

Eles bebem e comem: alguns, pasteis;
 outros deles, pão; e outros, misturados
 bolos com lentilhas. Lá, nada dos quitutes

ἄπεστιν οὐδ' ἓν, ἄσσα τ' ἀνθρώποισι γῆ
φέρει μέλαινα, πάντα γ' ἀφθόνως πάρα.

ausenta-se – e de quanto às pessoas a terra
negra traz – tudo se apresenta em profusão.

Sol. 33 G-P² = 39 W²

σπεύδουσι δ' οἱ μὲν ἴγδιν, οἱ δὲ σίλφιον,
οἱ δ' ὄξος ...

Uns libam massa, outros o sumo da férula,
outros vinhaça.

Sol. 34 G-P² = 40 W²

κόκκωνας ἄλλος, ἄτερος δὲ σήσαμα

Um, sementes de romã – o outro, bolo de
gergelim.

Sol. 35 G-P² = 30 W²

ἄρχων ἄκουε κἂν δίκη κἂν μὴ δίκη.

Comandando, escute tanto a justiça quanto a
injustiça.

Sol. 36 G-P² = 41 W²

ῥοῦν

corrente

Sol. 37 G-P² = 43 W²

λιπαρὴ κουροτρόφος

uma brilhante nutriz de jovens

Sol. 38 G-P²

ἀγρεύματα

arapucas

Sol. 39 G-P² = 30 W²

τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἄριων ὁ
Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν

O primeiro drama da tragédia Ἄριον, de
Metimna, liderou, como Sólon em suas

ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἐλεγείαις ἐδίδαξε.

Elegias escritas ensina.

Sol. 40 G-P² = 31 W²

πρῶτα μὲν εὐχόμεσθα Διὶ Κρονίδῃ
 βασιλῆϊ
 θεσμοῖς τοῖσδε τύχην ἀγαθὴν καὶ κῦδος
 ὀπάσσαι.

Primeiramente, oremos ao Zeus Cronida, rei,
 que, a essas leis, boa fortuna e renome faça
 acompanhar.

Sol. 45 W² = Arist., E.N. 1177b31

εἰ δὴ θεῖον ὁ νοῦς πρὸς τὸν ἄνθρωπον,
 καὶ ὁ κατὰ τοῦτον βίος θεῖος πρὸς τὸν
 ἀνθρώπινον βίον. οὐ γὰρ κατὰ τοὺς
 παραινούντας ἀνθρώπινα φρονεῖν
 ἄνθρωπον ὄντα οὐδὲ θνητὰ τὸν θνητόν,
 ἀλλ' ἐφ' ὅσον ἐνδέχεται ἀθανατίζειν καὶ
 πάντα ποιεῖν πρὸς τὸ ζῆν κατὰ τὸ
 κράτιστον τῶν ἐν αὐτῷ.

Se, com efeito, é divina a mente em
 comparação à pessoa, também da mesma
 forma é a vida divina em comparação com a
 vida humana. Não é preciso concordar com
 os que exortam a pessoa a pensar coisas
 humanas e o imortal, coisas imortais, mas em
 tudo quanto possível tentar tornar-se imortal
 e fazer todas as coisas para viver de acordo
 com o que há de melhor em si mesmo.

Anacreonte (Anacr.) (c. 570 A.E.C.)

Anacr. 356a Campbell

ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὦ παῖ
 κελέβεν, ὅκως ἄμυστιν
 προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγγέας
 ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
 κυάθους ὡς ἀνυβρίστας
 ἀνὰ δεῦτε βασσαρήσω.

Vem e traz até nós, ó jovem,
 uma jarra, a fim de que um longo
 gole eu beba, servindo dez medidas
 de água e cinco de vinho,
 para que sem insolência
 de novo eu baqueie como uma bassara.

Anacr. 357 Campbell

ὦναξ, ᾧ δαμάλης Ἔρωσ
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
πορφυρέη τ' Ἀφροδίτη
συμπαίζουσιν· ἐπιστρέφει δ'
ὕψηλῶν κορυφᾶς ὀρέων,
γουνουμαί σε· σὺ δ' εὐμενῆς
ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ'
εὐχολῆς ἐπακούειν.
Κλεοβούλω δ' ἀγαθὸς γένεου σύμβουλος,
τὸν ἐμόν γ' ἔρωτ',
ὦ Δεύνυσε, δέχεσθαι.

Ó senhor, com quem o domador Eros,
as ninfas de olhos azuis
e a radiante Afrodite
brincam, enquanto perambulas
pelos altos cumes dos montes:
imploro-te de joelhos, de bom grado
venhas a nós, gracioso,
e escutas esta prece,
que a Cleobulo se faça um bom
conselho e que ele a meu amor,
ó Dioniso, aceite.

Anacr. 410 Campbell = Athen. 15.16**Kaibel; 674c Gulick**

ἐστεφανοῦντο δὲ καὶ τὸ μέτωπον, ὡς ὁ
καλὸς Ἀνακρέων ἔφη·
ἐπὶ δ' ὀφρύσιν σελίνων στεφανίσκους
θέμενοι θάλειαν ἑορτὴν ἀγάγωμεν
Διονύσῳ.

Coroavam também a testa, como o belo
Anacreonte diz:

“sobre as sobrancelhas, guirlandas de aipo
colocando, um vicejante festival conduzamos
para Dioniso.”

Anacr. 411b Campbell

Διονύσου σαῦλαι Βασσαρίδες.

Bassaras são as [mulheres] reboletes de
Dioniso.

Anacr. 442 Campbell = Schol. T Hom.**II. 19.21**

οἷ ἐπικεκῆς ἔργα· ἐν ἑαυτῷ τὸ πρᾶγμα τὴν
ὕπερβολὴν ἔχον ὑπεροχὴν οὐκ
ἐπιδέχεται μείζονα. καὶ Ἀνακρέων·
κωμάζει † δὲ ὡς ἂν δεῖ † Διόνυσος,
αὐτὸν αὐτῷ συγκρίνας.

“claramente obra”: Em si mesma a ação já
envolve hipérbole e não aceita maior
projeção. Também Anacreonte,
“faz a pândega como Dioniso”,
comparando-se com ele [Dioniso].

Teógnis (Thgn.) (c. séc. VI A.E.C.)

Thgn. 531-4 W

αιεί μοι φίλον ἦτορ ιαίνεται, ὀππότε
ἀκούσω
αὐλῶν φθεγγομένων ἡμερόεσσαν ὄπα.
χαίρω δ' ἐμπίνων καὶ ὑπ' ἀυλητῆρος
ἀείδων,
χαίρω δ' εὐφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων.

Sempre meu caro coração se aquece, quando
escuto
a desejável voz dos *auloi* ressoando:
alegro-me em beber bem e cantar para o
aulista,
alegro-me em ter na mão a lira bem-
ressoante.

Thgn. 789-94 W

μήποτε μοι μελέδημα νεώτερον ἄλλο
φανείη
ἀντ' ἐρατῆς σοφίης, ἀλλὰ τόδ' αἰὲν ἔχων
τερποίμην φόρμιγγι καὶ ὀρχηθμῶ καὶ
ἀοιδῆ,
καὶ μετὰ τῶν ἀγαθῶν ἐσθλὸν ἔχοιμι
νόον.
μήτε τινὰ ξείνων δηλεύμενος ἔργμασι
λυγροῖς
μήτε τιν' ἐνδήμων, ἀλλὰ δίκαιος ἐών.

Jamais outra preocupação aparecer-me-ia
mais fresca
do que a virtude e a sabedoria; tendo isso
sempre jubilaria com a *phórmix*, com a
dança e com o canto,
e teria com homens bons boa mente,
sem machucar um dos estrangeiros com
obras nefastas
nem um dos cidadãos, mas sendo justo.

Heráclito (Heraclit.) (c. 540 – c. 480 A.E.C.)

Heraclit. fr. B15 DK

εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ
ὑμνεον ἄσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα
εἴργαστ' ἄν' ὠυτὸς δὲ Αἴδης καὶ
Διόνυσος, ὅτεφ μαίνονται καὶ
ληναΐζουσιν

Heráclito, fr. B15 Diels-Kranz

Pois se não para Dioniso fizessem a
procissão [*pompē*] e o hino entoado com as
vergonhas [*aidoíoisin*], cumpririam a coisa
mais sem-vergonha [*anaidéstata*]. Mas
Hades [*Aidēs*] é também Dioniso, em honra
do qual enlouquecem e deliram [*lēnaízousin*].

Téspis (Thespis) (c. séc. VI A.E.C.)

**Thespis fr. 3 TGF = Plut. *De aud. poet.*
14.36b**

τὰ δὲ τοῦ Θεσπίδος ταυτὶ·
ὄρᾳς ὅτι Ζεὺς τῷδε πρωτεύει θεῶν,
οὐ ψεῦδος οὐδὲ κόμπον οὐ μῶρον γέλων
ἀσκῶν τὸ δ' ἠδὺ μῶνος οὐκ ἐπίσταται.

**Thespis fr. 4 TGF = Clem. Alex. *Strom.*
5.8.48**

Θέσπις μέντοι ὁ τραγικὸς διὰ τούτων
ἄλλο τι σημαίνεσθαί φησιν ᾧδὲ πως
γράφων·
ἴδε σοι σπένδω κναξζβίχ τὸ λευκὸν
ἀπὸ θηλαμόνων θλίψας κνακῶν·
ἴδε σοι θύπτην τυρὸν μίξας
ἐρυθρῷ μελιτῷ, κατὰ τῶν σῶν, Πᾶν
δίκερως, τίθεμαι βωμῶν ἀγίων.
ἴδε σοι Βρομίου αἶθοπα φλεγμὸν λείβω.

Αἰνίσσεται, οἶμαι, τὴν ἐκ τῶν τεσσάρων
καὶ εἴκοσι στοιχείων ψυχῆς γαλακτώδη
πρώτην τροφήν, μεθ' ἣν ἤδη πεπηγὸς
γάλα τὸ βρῶμα, τελευταῖον δὲ αἶμα
ἀμπέλου τοῦ λόγου τὸν «αἶθοπα οἶνον»,
τὴν τελειοῦσαν τῆς ἀγωγῆς εὐφροσύνην,
διδάσκει.

Téspis, fr. 3 dos *Fragmentos dos
tragediógrafos gregos* = Plutarco, *De que
modo o jovem deve escutar os poetas* 14.36b

Essas linhas de Téspis são assim:
“Vês que Zeus é o primeiro dos deuses nisso,
sem exercitar mentira, vanglória ou riso
idiota,
o prazer por si mesmo desconhece.”

Téspis, fr. 4 dos *Fragmentos dos
tragediógrafos gregos* = Clemente de
Alexandria, *Miscelâneas* 5.8.48

Mas o trágico Téspis por meio destes versos
fala de modo a significar algo diferente
quando escreve:

“Eis que libo a ti o branco *knaxzbíkh*,
das nutrizes mamas que expremi:
eis que, tendo misturado o queijo *thýptēs*
com o vermelho mel, ó Pã bicorne,
ofereço a ti sobre teus sacros altares.

Eis que para ti verto o licor flamejante de
Brômio.”

Julgo que ele alude ao primeiro leite nutriz
da alma, que vem dos vinte e quatro sinais
[i.e. as letras], depois um leite mais grosso
que é alimento e, finalmente, ensina o sangue
da vinha do *lógos*, o “vinho flamejante”, a
completa alegria da instrução.

Thespis fr. 1c TGF = Poll. 7.45

καὶ Θέσπις δὲ πού φησιν ἐν τῷ Πενθεῖ,
ἔργῳ νόμιζε νεβρίδ' ἔχειν ἐπενδύτην.

**Anon. in pap. Letronni π. ἀποφατικῶν
= Chrysipp. (?) fr. 180,12 (2,55 Arn.)**

Θέσπις ὁ ποιητὴς οὕτως ἀπέφασκεν· οὐκ
ἐξαθρήσας οἶδ', ἰδὼν δέ σοι λέγω.

Téspis, fr. 1c dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Pólux, *Onomástico* 7.45

E Téspis certa vez disse no *Penteu*: “No rito era hábito ter uma nébride como roupa de baixo.”

Anônimo no papiro Letronni “Sobre as negações” = Crisipo (?) fr. 180, 12 (2,55 Arn.)

O poeta Téspis assim dizia: “Não deduzindo o sei, mas sabendo-o digo-te.”

Quérilo (Choeril.Trag.) (c. séc. VI – séc. V A.E.C.)**Choeril.Trag. fr. 1 TGF = Paus. 1.14.3**

Χοιρίλῳ δὲ Ἀθηναίῳ δρᾶμα ποιήσαντι
Ἀλόπην ἔστιν εἰρημένα Κερκυόνα εἶναι
καὶ Τριπτόλεμον ἀδελφούς, τεκεῖν δὲ
σφᾶς θυγατέρας Ἀμφικτύονος, εἶναι δὲ
πατέρα Τριπτολέμῳ μὲν Ῥᾶρον,
Κερκυόνι δὲ Ποσειδῶνα.

**Choeril.Trag. fr. 2 TGF = Eust. II.
309.43**

τετόλμηται δὲ καὶ γῆς ὅστᾳ τοὺς λίθους
εἰπεῖν, ὡς δηλοῖ τὸ «γῆς ὀστέοισιν
ἐγχριμφοθεῖς πόδα», ἥτοι λίθοις
προσκόψας.

Quérilo, fr. 1 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Pausânias, *Descrição da Grécia* 1.14.3

Quérilo, um ateniense, que compôs um drama chamado *Alope*, diz que Cercião e Triptólemo eram irmãos, filhos da irmã de Anfictião, mas, enquanto o pai de Triptólemo era Raron, o de Cercião era Poseidon.

Quérilo, fr. 2 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Eustácio, *Comentário à Ilíada* 309.43

Aventure-se a chamar as pedras de ossos da terra, como mostra o “tendo chocado o pé contra os ossos da terra”, [usado para falar] de quando de fato se machuca nas pedras.

**Choeril.Trag. fr. 3 TGF = Anon. Epit.
Rhet. 3.650.21 Walz**

ἄν πόρρω λαμβάνονται (αἱ λέξεις τροπικαί), ὥσπερ ποιεῖ Χοιρίλ{λ}ος καλῶν τοὺς λίθους γῆς ὅστᾱ, τοὺς ποταμοὺς γῆς φλέβας [...].

Quérilo, fr. 3 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Anônimo, *Epítome da retórica*, 3.650.21 (ed. Walz)

De modo que acolham antes as palavras figuradas, como escreve Quérilo ao chamar as pedras de ossos da terra, os rios de veias da terra [...].

Frínico (Phryn.) (c. séc. VI – séc. V A.E.C.)

**Phryn. T 13 TGF = Plut. Quaest. Conv.
8.9.3.732f**

καίτοι καὶ Φρύνιχος ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητῆς περὶ αὐτοῦ φησιν ὅτι σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσο' ἐνὶ πόντῳ κύματα ποιεῖται χεῖματι νύξ ὀλοή.

Frínico, testemunho 13 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Plutarco, *Questões conviviais* 8.9.3.732f

Com efeito, Frínico, o poeta das tragédias, fala sobre si mesmo que “Tantas figuras de dança a mim ele ofertou, quantas ondas no mar a noite lúgubre faz com a tempestade.”

**Phryn. fr. 14 TGF = Heph. 12.3 (38.9
Consbr.)**

τῶν δὲ ἐν τῷ μέτρῳ μεγεθῶν τὸ μὲν ἐπισημώτατόν ἐστι τὸ τετράμετρον καταληκτικόν, οἷόν ἐστι τὸ Φρυνίχου τοῦ τραγικοῦ τουτί· “τό γε μὴν ξείνια δούσας, λόγος ὥσπερ λέγεται, ὀλέσαι κάποτε μεῖν ὀξεί χαλκῷ κεφαλάν”

Frínico, fr. 14 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Heféstio 12.3 (38.9 Ed. Consbr.)

Dentre as medidas na métrica, a mais distinta é a do tetrâmetro catalético, o qual é empregado pelo trágico Frínico aqui: “A recepção tendo-lhe dado isso, o discurso assim fala, destruir e cortar com a aguda espada sua cabeça.”

Phryn. fr. 6 TGF = Paus. 10.31.4

τὸν δὲ ἐπὶ τῷ δαλῶ λόγον, ὡς δοθείη μὲν ὑπὸ Μοιρῶν τῇ Ἀλθαίᾳ, Μελεάγρῳ δὲ οὐ πρότερον ἔδει τὴν τελευτὴν συμβῆναι πρὶν ἢ ὑπὸ πυρὸς ἀφανισθῆναι τὸν δαλὸν καὶ ὡς ὑπὸ τοῦ θυμοῦ καταπρήσειεν αὐτὸν ἢ Ἀλθαία, τοῦτον τὸν λόγον Φρύνιχος ὁ Πολυφράδμονος πρῶτος ἐν δράματι ἔδειξε Πλευρωνίαις·

“κρυερὸν γὰρ οὐκ

ἤλυξεν μόρον, ὠκεῖα δὲ νιν φλόξ κατεδαίσατο,

δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ’ αἰνᾶς κακομηχάνου.”

οὐ μὴν φαίνεται γε ὁ Φρύνιχος προαγαγὼν τὸν λόγον ἐς πλεόν ὡς εὔρημα ἂν τις οἰκειῶν, προσαναμένους δὲ αὐτοῦ μόνον ἄτε ἐς ἅπαν ἡδὴ διαβεβοημένου τὸ Ἑλληνικόν.

Phryn. fr. 13 TGF = Ath. 13.17 Kaibel; 13.564f Gulick

Φρύνιχος τε ἐπὶ τοῦ Τρωίλου ἔφη “λάμπειν ἐπὶ πορφυραῖς παρῆσι φῶς ἔρωτος.”

Phryn. fr. 11 TGF = Ath. 14.36 Kaibel; 14.635c Gulick

καὶ Φρύνιχος δ’ ἐν Φοινίσσαις εἶρηκε·

Frínico, fr. 6 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Pausânias, *Descrição da Grécia*, 10.31.4

A história sobre o galho, como foi dado pelas Moiras para Altaia, como para Meleagro a morte não viria antes que o galho fosse consumido pelo fogo e como por uma ira Altaia o incinerou, essa história Frínico, filho de Polifrádmon, pela primeira vez mostrou no drama das *Pleurônias*:

“Pois não escapou

do destino cruento, pois rapidamente a chama devorou-o,

quando o galho foi destruído pela terrível mãe malfeitora.”

Frínico não parece ter elaborado muito a história como uma invenção própria, mas apenas roçou-a como a algo de todo conhecido pelo povo helênico.

Frínico, fr. 13 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Ateneu, *Banquete dos sofistas* 13.17 Kaibel; 13.564f Gulick

E Frínico disse sobre Troilo: “Sobre as purpúreas faces brilha a luz do amor.”

Frínico, fr. 11 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Ateneu, *Banquete dos sofistas*, 14.36 Kaibel; 635c Gulick

E Frínico diz nas *Fenícias*:

“ψαλμοῖσιν ἀντίσπαστ’ αἰείδοντες μέλη.”

“Cantando canções em responso ao toque das cordas.”

Phryn. fr. 2 TGF = Hsch. s.v. ἀθαμβές

Frínico, fr. 2 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Hesíquio, s.v. *athambés* [intrépido]

Φρύνιχος Ἀλκήστιδι· ‘σῶμα δ’ ἀθαμβές γυιοδόνητον/ τείρει’.

Frínico em *Alcestes*: “o corpo intrépido, membro-retorcido,/ arruina-se”.

Phryn. fr. 16a TGF = Phot. s.v.

Frínico, fr. 16a dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Fócio, s.v. *apangeltêra* [mensageiro]

ἀπαγγελτήρα

Frínico: “mensageiros mais de bens do que de males”.

Φρύνιχος· “ἐσθλῶν ἀπαγγελτήρα μᾶλλον ἢ κακῶν”.

Phryn. fr. 5 TGF = Tzetz. in Lycophr. 433 = Schol. Pind. Ol. 6.148

Frínico, fr. 5 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Tzetzes em Licofrão, 433 = Escólio à *Olímpica* de Píndaro 6.148

μέμνηται δὲ τοῦ ἔθνους τούτου καὶ Φρύνιχος ὁ τραγικὸς ἐν δράματι Πλευρωνίαις λέγων·

Lembra a raça dele [de Hiante] também o trágico Frínico, no drama *Pleurônias*, dizendo:

“στρατός ποτ’ εἰς γῆν τήνδ’ ἐπεστρώφα ποδί,

“Certa vez um exército veio até esta terra a pé,

Ἵαντος ὃς γῆν ναῖεν καὶ παράκτιον πλάκα

de Hiante, o qual habitava a terra e, ao plaine costeiro,

ὠκεῖα μάργοις φλόξ ἐδαίνυτο γνάθοις.”

rapidamente a chama devorou com vorazes mandíbulas.”

Phryn. fr. 1 TGF = Schol. Eur. Or. 872

Frínico, fr. 1 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Escoliasta a *Orestes* de Eurípides, 872

Φρύνιχος δὲ ὁ τραγικός φησι 'σὺν

O trágico Frínico diz “com os egípcios Egito

Αἰγυπτίους τὸν Αἴγυπτον ἦκειν εἰς Ἄργος'. ter ido a Argos.”

Prátinas (Pratin.) (c. séc VI – séc. V A.E.C.)

Pratin. T 7 TGF = Paus. 2.13.6

ἐνταῦθά ἐστι καὶ Ἀριστίου μνημα τοῦ Πρατίνου· τούτῳ τῷ Ἀριστία σάτυροι καὶ Πρατίνα τῷ πατρί εἰσι πεποιημένοι πλὴν τῶν Αἰχύλου δοκιμώτατοι.

Prátinas, testemunho 7 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Pausânias, *Descrição da Grécia* 2.13.6

Aí [em Fliunte] há também um memorial de Arístias e de Prátinas: os dramas satíricos de Arístias e de seu pai, Prátinas, são as obras mais famosas do gênero, com a exceção das de Ésquilo.

Pratin. fr. 1 TGF = Ath. 9.48 Kaibel; 392f Gulick

Πρατίνας δ' ἐν Δυμαίνοις ἢ Καρυάτισιν ἀδύφωνον ἰδίως καλεῖ τὸν ὄρνυγα, πλὴν εἰ μὴ τι παρὰ τοῖς Φλιασίοις ἢ τοῖς Λάκωσι φωνήεντες, ὡς καὶ οἱ πέρδικες.

Prátinas, fr. 1 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Ateneu, *Sábios em banquete*, 9.48 Kaibel; 392f Gulick

Prátinas, em *Dimainas* ou *Cariátides*, chama a codorna de uma ave de “doce-voz”, [o que é estranho] a menos que de algum modo as codornas emitam voz entre os nascidos em Fliunte ou na Lacônia, como acontece com as perdizes.

Pratin. fr. 5 TGF = Ath. 11.5 Kaibel; 461e Gulick

κατὰ τὸν Φλιάσιον ποιητὴν Πρατίαν,
"οὐ γὰρ
αὐλακισμέναν ἀρῶν, ἀλλ' ἄσκαφον
ματεύων",
κυλικηγορήσων ἔρχομαι.

Prátinas, fr. 5 dos *Fragmentos dos tragediógrafos gregos* = Ateneu, *Sábios em banquete*, 11.5 Kaibel; 461e Gulick

De acordo com o poeta de Fliunte, Prátinas:
“não a terra
já sulcada arando, mas buscando a não-remexida”,
eu vou falando sobre o cálice dos outros.

**Pratin. fr. 3 TGF (fr. 708 Campbell) =
Ath. 14.8 Kaibel; 617b Gulick**

Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ
χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς
ὀρχήστρας ἀγανακτήσας ἐπὶ τῷ τοῦς
αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς,
καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοῦς χοροῦς
συνάδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν
κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ
Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ
Ἵπορχήματος·

τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορευμάτα;

τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο-
λυπάταγα θυμέλαν;

ἐμός, ἐμός ὁ Βρόμιος,

ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν

ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιάδων

οἷά τε κύκνον ἄγοντα

ποικιλόπτερον μέλος.

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιε-

ρις βασιλείαν· ὁ δ' αὐλὸς

ὑστερον χορευέτω·

καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας.

κόμφῳ μόνον θυραμάχοις τε

πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων

ἔμμεναι στρατηλάτας.

παῖε τὸν φρυνέου

ποικίλου πνοὰν ἔχοντα·

φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον

Prátinas, fr. 3 dos *Fragmentos dos
tragediógrafos gregos* (fr. 708 Campbell) =
Ateneu, *Sábios em banquete* 14.8 Kaibel;
617b Gulick

Prátinas de Fliunte, como auletas e coreutas
assalariados houvessem usurpado as
orquestras, indignou-se porque [já] não eram
os auletas que acompanhavam os coros, mas,
sim, os coros que acompanhavam os auletas;
e a ira que sentiu contra semelhante
procedimento, Pratinas claramente a
expressou no hiporquema seguinte:

Que tumulto, que danças são estas?

Que rumorosa injúria caiu sobre
o altar [*thymélē*] de Dioniso?

Meu, meu é Brômio;

[só] eu devo cantar, [só] eu devo clamar,
quando me precipito com as Náiades

3 através dos montes, qual um cisne
com sua melodia de-multicolor-plumagem.

Rainha é a canção estabelecida pela Pié-
ria Musa; mas o *aulós*,

na dança, a segunda seja,

6 serve que ela é, sem dúvida!

Somente à pândega dos que socando às
portas

entre sopapos de jovens bêbados, se ele
quiser,

9 que fique como comandante.

Fere aquele que o sopro

tem do mosqueado sapo!

12 Anda! às chamas com esse caniço-gastador-

λαλοβαρύοπα παραμελορυθμοβάταν

θῆτα τρυπάνω δέμας πεπλασμένον.

ἦν ἰδού· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς 15
διαρριφά·

θριαμβοδιθύραμβε κισσόχαιτ' ἄναξ,

ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

**Pratin. fr. 6 TGF = Ath. 14.19 Kaibel;
624f Gulick**

καὶ Πρατίνας δέ πού φησι·

“μήτε σύντονον δίωκε

μήτε τὰν ἀνειμέναν Ἰαστί

μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσαν

νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει.”

ἐν δὲ τοῖς ἐξῆς σαφέστερόν φησιν·

“πρέπει τοι

πᾶσιν ἀοιδὰ λαβράκταις

Αἰολίς ἄρμονία.”

**Pratin. fr. 4 TGF = Ath. 14.33 Kaibel;
632f Gulick**

διετήρησαν δὲ μάλιστα τῶν Ἑλλήνων
Λακεδαιμόνιοι τὴν μουσικὴν, πλείστη
αὐτῆι χρώμενοι, καὶ συχνοὶ παρ' αὐτοῖς
ἐγένοντο μελῶν ποιηταί. τηροῦσιν δὲ καὶ
νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς ἐπιμελῶς
πολυμαθεῖς τε εἰς ταύτας εἰσὶ καὶ

de-saliva,

roucamente-gaguejando em seu para-melo-
rítmico-andar,

ínfima criatura de mercenária broca!

15 Olha, da mão e do pé, o gesto verdadeiro é
este,

ó Triambo-ditirambo, Senhor dos-cabelos-
de-hera:

escuta, pois, minha dórica canção!

Prátinas, fr. 6 dos *Fragmentos dos
tragediógrafos gregos* = Ateneu, *Sábios em
banquete* 14.19 Kaibel; 624f Gulick

E Prátinas diz em algum lugar:

“Não busque um estilo severo,

Nem a da Jônia relaxada

Musa, mas, um mediano

sulco abrindo, ocupa-te da eólica.”

E na sequência fala ainda mais claro:

“O canto que se presta

a todos os verborrágicos

é a harmonia eólica.”

Prátinas, fr. 4 dos *Fragmentos dos
tragediógrafos gregos* = Ateneu, *Sábios em
banquete* 14.33 Kaibel; 632f Gulick

Dentre os povos helênicos os que mais
preservam a arte das Musas são os
Lacedemônios, posto que mais se dedicam a
ele e entre eles houve muitos poetas mélicos.
E até hoje mantêm atentamente as velhas
canções, conhecedores precisos das mesmas.

ἀκριβεῖς. ὄθεν καὶ Πρατίνας φησί·
 “Λάκων ὁ τέττιξ εὐτυκος εἰς χορόν.”

Daí o que afirma Prátinas:
 “A cigarra lacedemônia é bem-feita para o coro.”

Píndaro (Pi.) (518 – depois de 446 A.E.C.)

Pi. *Olymp.* 13.1-19

τρισολυμπιονίκαν
 ἐπαινέων οἶκον ἄμερον ἀστοῖς,
 ξένοισι δὲ θεράποντα, γνώσομαι
 τὰν ὀλβίαν Κόρινθον, Ἴσθμίου
 πρόθυρον Ποτειδᾶνος, ἀγλαόκουρον. 5
 ἐν τᾷ γὰρ Εὐνομία ναίει, κασίγνηταί τε,
 βάθρον πολίων ἀσφαλές,
 Δίκη καὶ ὁμότροφος Εἰρήνη, ταμίαι
 ἀνδράσι πλούτου,
 χρύσειαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος.
 ἐθέλοντι δ' ἀλέξειν
 Ὕβριν, Κόρου ματέρα θρασύμυθον. 10
 ἔχω καλά τε φράσαι, τόλμα τέ μοι
 εὐθεῖα γλῶσσαν ὀρνύει λέγειν.
 ἄμαχον δὲ κρύψαι τὸ συγγενὲς ἦθος.
 ὕμνιν δέ, παῖδες Ἀλάτα, πολλὰ μὲν
 νικαφόρον ἀγλαΐαν ὄπασαν
 ἄκραις ἀρεταῖς ὑπερελθόντων ἱεροῖς ἐν 15
 ἀέθλοις,
 πολλὰ δ' ἐν καρδίαις ἀνδρῶν ἔβαλον
 ὦραι πολυάνθεμοι ἀρχαῖα σοφίσμαθ'·
 ἅπαν δ' εὐρόντος ἔργον.
 ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν

Píndaro, *Olímpica* 13.1-19

Tri-olímpico-campeã
 louvando a casa generosa aos cidadãos
 e aos estrangeiros solícita, darei a conhecer
 a próspera Corinto, do Istmo
 portal de Poseidon, de brilhante juventude.
 Pois nela habita a Eunomia [Boa Lei], e sua
 irmã, arrimo firme das cidades,
 Justiça e a de mesma cepa, Paz, fontes de
 riqueza aos homens,
 áureas filhas da bem aconselhada Ordenação.
 De bom grado combatem
 a Soberba, mãe atrevida da Ambição.
 Tenho belezas a contar e a mim a ousadia
 correta incita a língua a falar.
 Impossível esconder o inato caráter.
 A vós, filhos de Alete, muitas vezes uma
 vitoriosa pompa ofereceram
 – por se sobressaírem com altíssimas virtudes
 nas sagradas competições –
 e muitas vezes nos corações dos homens
 lançaram
 saberes antigos as Horas florescentes. O
 trabalho todo é do inventor.
 De onde surgiram de Dioniso

σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβῳ.¹⁰¹³
 τίς γὰρ ἰππεῖοις ἐν ἔντεσσι μῆτρα,

ἢ θεῶν ναοῖσιν οἰωνῶν βασιλέα δίδυμον
 ἐπέθηκ'; ἐν δὲ Μοῖσ' ἀδύπνοος,

ἐν δ' Ἄρης ἀνθεῖ νέων οὐλίαις αἰχμαῖσιν
 ἀνδρῶν.

Pi. fr. 61 Bowra; 70b Snell

¹⁰¹⁴ Πρὶν μὲν ἔρπε σχοινοτένεια τ' αἰοιδὰ
 διθυράμβων
 καὶ τὸ σὰν κίβδηλον ἀνθρώποισιν ἀπὸ
 στομάτων,
 διαπέπ[τ]α[νται δὲ νὺν εὐο]μφάλ[οις κύ]-
 κλοισι νεαν[ῖαι, εὖ εἰ]δότες
 οἴαν Βρομίου [τελε]τάν
 καὶ παρὰ σκᾶπτον Διὸς Οὐρανίδαι
 ἐν μεγάροις ἴσταντι. σεμνᾷ μὲν κατάρχει

Ματέρι παρ μεγάλα ρόμβοι τυπάνων,
 ἐν δὲ κέχλαδ[εν] κρόταλ' αἰθομένα τε
 δαῖς ὑπὸ ξανθαῖσι πεύκαις·
 ἐν δὲ Ναΐδων ἐρίγδουποι στοναχαί
 μανίαι τ' ἀλαλαί τ' ὀρίνεται ῥιψαύχενι
 σὺν κλόνῳ.

ἐν δ' ὁ παγκρατῆς κεραυνὸς ἀμπνέων

as graças, com o guia-de-bois ditirambo?
 20 Pois quem foi que medidas aos cavalos nos
 freios
 ou aos templos dos deuses o par real de aves
 definiu? Num caso, a Musa de agradável
 sopro,
 no outro, Ares floresce com as assassinas
 lanças dos jovens homens.

Píndaro, *Héraclès ou Cérbero*, fr. 61 Bowra;
 70b Snell

Antes se arrastavam os retilíneos cantos
 dos ditirambos
 e o “sh” adulterado pelas bocas das pessoas.
 Mas agora jovens espriam-se em bem
 centralizados
 5 coros cíclicos, bem cientes
 de qual iniciação de Brômio
 pelo cetro de Zeus os Uranidas
 nos amplos saguões estabelecem. Começam,
 junto à insigne
 Mãe maior, os rodeios dos tambores,
 10 chocalham castanholas e inflamada
 [está] a tocha com áureas resinas:
 das Náíades, altíssimos gemidos,
 delírios e bramidos elevam-se com bravo
 tumulto.

15 O onipotente relâmpago expirando

¹⁰¹³ Conforme Gildersleeve & Mahoney (1885), os dois versos teriam recebido o seguinte comentário do Escoliasta: αἱ ἑορταὶ αἱ τὸν ἐπαγωγὸν ἔχουσαι [as festas que têm um condutor]. Eudoro de Souza (1986, p. 197) afirma: “Schol. ad. locum: ou entenda-se assim: as graças dos ditirambos de Dioniso apareceram em Corinto, quer dizer, foi em Corinto que surgiu, antes, o mais perfeito de todos os ditirambos de Dioniso. Efectivamente, nesta cidade, foi visto o coro dançando. O primeiro que o instituiu foi Aríon de Metimna; depois, Laso de Hermione.”

¹⁰¹⁴ Algumas sugestões de D'Angour (1997, p. 346) foram aqui adotadas.

πῦρ κεκίγη[ται τό τ'] Ἐγυαλίου	fogo revolve-se – a lança
ἔγχος, ἀλκάεσσά [τ]ε Παλλάδο[ς] αἰγίς	de Eniálio e a forte égide de Palas
μυρίων φθογγάζεται κλαγγαῖς	ressoam nos guinchados de milhares de
δρακόντων.	serpentes.
ρίμφα δ' εἷσιν Ἄρτεμις οἰοπολὰς ζεύ-	Depressa virá a solitária Ártemis ju-
ξαισ' ἐν ὀργαῖς	20 -gindo em ritos
Βακχίαις φύλον λεόντων α[~~~~~]	báquicos a estirpe dos leões [...],
ὁ δὲ κηλεῖται χορευοῖσαισι κα[ι] θη-	o qual é seduzido pelos que dançam em coros
ρῶν ἀγέλαις. ἐμὲ δ' ἐξαίρετο[ν]	e pelos bandos das feras. A mim, o escolhido
κάρυκα σοφῶν ἐπέων	núncio de sábias palavras,
Μοῖσ' ἀνέστασ' Ἑλλάδι κα[λ]λ[ι]χόρω	25 as Musas apontam para a Hélade de-belos-
εὐχόμενον βρισαρμάτοις ο[~~~~] Θήβαις,	coros,
	a fim de orar por Tebas – cuja pompa arria
	carros.
ἔνθα ποθ' Ἀρμονίαν [φ]άμα γα[μετάν]	Lá, outrora, a fama diz que aconteceu de se
	casarem
Κάδμον ὑψη[λαῖ]ς πραπίδες[σι] λαχεῖν	Harmonia e Cadmo, em ideias elevadas, ela
κεδ-	leal.
νάν· Δ[ι]ὸς δ' ἄκ[ουσεν ὀ]μφάν,	Ela escudou a voz divina de Zeus,
καὶ τέκ' εὐδοξο[ν] παρ' ἄνθρωπο[ι]ς	30 e pariu célebre estirpe entre as pessoas.
γενεάν.	
Διόνυσ[.] θ[.....] τ[.]γ[Dioniso. [...]
ματέ[ρ]	Mãe ¹⁰¹⁶
πει[.]	

¹⁰¹⁶ Pickard-Cambridge (1962, p. 23) traduz o mesmo trecho – à exceção dos versos 12-4 – nos seguintes termos: “Before the dithyramb song was stretched out like a rope and the sigma issued discredited from the lips of men. Now new gates are open for the circular choirs. Cry aloud, knowing what manner of festival of Bromios the celestials by the very sceptre of Zeus establish in his halls. By the holy mighty mother the round drums begin, the clappers clash, and the torch blazes with the golden pines.... The omnipotent thunderbolt is stirred to breathe fire, and the spear of Enyalios, and the strong aegis of Pallas utters the cries of ten thousand snakes. Swiftly will come lovely Artemis and yoke the fierce lions in Bacchic spirit to honour Bromios. And he is charmed by the dancing herds of beasts. I am the chosen herald of poetry whom the Muse has chosen for Greece with its lovely choruses – to wish prosperity to Thebes, the land of chariots, where once, we are told, Kadmos won a shrewd wife with lofty thoughts, Harmonia. She heard the voice of Zeus and bore a glorious line among men. Dionysos...”

Pi. fr. 70 Bowra; 81 Snell

σὲ δ' ἐγὼ παρά μιν
αἰνέω μὲν, Γηρυόνα, τὸ δὲ μὴ Δί
φίλτερον σιγῶμι πάμπαν·

Píndaro. fr. 70 Bowra; 81 Snell

[...] e além dele eu a ti
louvo, Gerião, mas aquilo que não
é caro a Zeus silêncio de todo.¹⁰¹⁷

Pi. fr. 75 SM

¹⁰¹⁵ Δεῦτ' ἐν χορόν, Ὀλύμπιοι,
ἐπὶ τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,
πολύβατον οἷ τ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντ'

ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθήναις
οἰχνεῖτε πανδαίδαλόν τ' εὐκλὲ ἀγοράν·
ιοδέτων λάχετε στεφάνων τᾶν τ' ἔαρι-

δρόπων ἀοιδᾶν,
Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐᾳ
ἴδετε πορευθέντ' ἀοιδᾶν δεύτερον
ἐπὶ τὸν κισσοδαῆ θεόν,
τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ
καλέομεν,
γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπόμεν(οι)
γυναικῶν τε Καδμεῖᾶν {Σεμέλην}.
ἐναγρέα τ' ἔμ' ὅτε μάντιν οὐ λανθάνει,
φοινικοεάνων ὀπότ' οἰχθέντος Ὠρᾶν
θαλάμου
εὐοδμον ἐπάγοισιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεια.

Píndaro, fr. 75 SM

[Vinde] Aqui ao coro, Olímpicos,
sobre-enviai afamada graça, deuses,
que ao mui-percorrido e fragrante centro
5 [omphalòn] da cidade,

na sacra Atenas,
achegai e à multi-colorida ágora famosa:
Recebei uma parte das coroas de violetas e
prima-

-veris cantos,
e olhai por mim, enquanto sigo de Zeus
10 com a radiância das canções e, em segundo,
até o deus sabedor-da-hera,
o que os mortais chamamos de Brômio, Alto-
berro,
cantando a prole de elevados pais
e mulheres Cadmeias.
E claros [sinais] a mim não escapam, como
vate,
quando, aberta a alcova das manto-escarlate
Horas,
plantas nectáreas conduzem a odorante

¹⁰¹⁵ Texto grego trabalhado e comentado por Neer e Kurke (2014).

¹⁰¹⁷ Esses versos são traduzidos assim por Pickard-Cambridge (1962, p. 23): “and beside him I praise you, Geryon, but what is not dear to Zeus may I pass over in silence complete.” – Webster, suplementando o trecho com a n. 3, afirma o seguinte: “Snell adds fr. 81 (70 Bowra) and suggests that the story (attributed to Pindar by a Homeric scholiast) of Herakles meeting Meleager in Hades and promising him to marry Deianira also belongs here.” – A passagem possivelmente tem relação com Pind. fr. 249b Snell: Κέρβερος <̂> ἑκατογκεφάλας (vel ἑκατόγκρανος vel sim.).

τότε βάλλεται, τότ' ἐπ' ἀμβρόταν χθόν'
ἐραταί

ἴων φόβαι, ῥόδα τε κόμαισι μείγνυται,

ἀχεῖ τ' ὄμφαι μελέων σὺν αὐλοῖς,

οἰχνεῖ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί.

primavera.

Então são lançados, então, sobre a
ambrosíaca terra, os amorosos

cachos de violetas, as rosas às cabeleiras
misturam-se,

ecoam as vozes das canções com os *auloi*

e os coros aproximam-se de Sêmele,
espiralado-diadema.

Ésquilo (A.) (525-456 A.E.C.)

Arg. A. *Pers.* (anni 472)

Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ
τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς
Πέρσας παραπεποιῆσθαι. ἐκτίθησι δὲ καὶ
τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην· "Τάδ'
ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων."
πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχος ἐστὶν ὁ ἀγγέλλων ἐν
ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦτταν στορνύς τε
θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις.

Argumento aos *Persas* de Ésquilo (472)

Glauco, nos escritos sobre os enredos de
Ésquilo, diz que os *Persas* é uma imitação
das *Fenícias* de Frínico. Expôs o começo do
drama assim: "Estas são as coisas dos Persas,
acontecidas outrora." Pelo menos, lá existe
um eunuco que anuncia no começo a derrota
de Xerxes, estendendo certos tronos para os
assentos do poder.

Heródoto (Hdt.) (c. 490 – c. 425 A.E.C.): *Historíai* [*Histórias*]

Hdt. 1.23-4

[23] Περίανδρος δὲ ἦν Κυψέλου παῖς
οὗτος ὁ τῷ Θρασυβούλῳ τὸ χρηστήριον
μηνύσας· ἐτυράννευε δὲ ὁ Περίανδρος
Κορίνθου· τῷ δὴ λέγουσι Κορίνθιοι
(ὁμολογέουσι δὲ σφι Λέσβιοι) ἐν τῷ βίῳ
θῶμα μέγιστον παραστήναι, Ἀρίονα τὸν
Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφίνος ἐξενειχθέντα
ἐπὶ Ταίναρον, ἐόντα κιθαρωδὸν τῶν τότε

[23] Periandro era aquele filho de Cípselo
que, tendo revelado o oráculo para Trasíbulo,
era tirano de Corinto. Para o qual, com
efeito, dizem os coríntios – e confirmam-no
os lésbios – ter ocorrido em vida uma grande
maravilha: Aríon, de Metimna, sendo um
citedo que não ficava em segundo para
nenhum dentre os citaredos de então e a

έόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

[24.1] τοῦτον τὸν Ἀρίονα λέγουσι, τὸν πολλὸν τοῦ χρόνου διατρίβοντα παρὰ Περιάνδρῳ ἐπιθυμῆσαι πλῶσαι ἐς Ἰταλίην τε καὶ Σικελίην, ἐργασάμενον δὲ χρήματα μεγάλα θελῆσαι ὀπίσω ἐς Κόρινθον ἀπικέσθαι.

[2] ὀρμᾶσθαι μὲν νυν ἐκ Τάραντος, πιστεύοντα δὲ οὐδαμοῖσι μᾶλλον ἢ Κορινθίοισι μισθώσασθαι πλοῖον ἀνδρῶν Κορινθίων. τοὺς δὲ ἐν τῷ πελάγει ἐπιβουλεύειν τὸν Ἀρίονα ἐκβαλόντας ἔχειν τὰ χρήματα. τὸν δὲ συνέντα τοῦτο λίσσεσθαι, χρήματα μὲν σφι προιέντα, ψυχὴν δὲ παραιτούμενον.

[3] οὐκὼν δὴ πείθειν αὐτὸν τούτοις, ἀλλὰ κελεύειν τοὺς πορθμέας ἢ αὐτὸν διαχρᾶσθαι μιν, ὡς ἂν ταφῆς ἐν γῆ τύχη, ἢ ἐκπηδᾶν ἐς τὴν θάλασσαν τὴν ταχίστην.

[4] ἀπειληθέντα δὴ τὸν Ἀρίονα ἐς ἀπορίην παραιτήσασθαι, ἐπειδὴ σφι οὕτω δοκέοι, περιδεῖν αὐτὸν ἐν τῇ σκευῇ πάση στάντα ἐν τοῖσι ἐδωλίοισι ἀεῖσαι· ἀείσας δὲ ὑπεδέκετο ἑωυτὸν κατεργάσασθαι.

[5] καὶ τοῖσι ἐσελθεῖν γὰρ ἡδονὴν εἰ μέλλοιεν ἀκούσεσθαι τοῦ ἀρίστου ἀνθρώπου ἀοιδοῦ, ἀναχωρῆσαι ἐκ τῆς πρύμνης ἐς μέσην νέα. τὸν δὲ ἐνδύντα τε

primeira pessoa dentre os que nós conhecemos a ter feito e nomeado um ditirambo e a ensiná-lo em Corinto, ter sido portado sobre um golfinho até o Tênaros.

[24.1] Dizem que esse Aríon, tendo passado grande parte do tempo junto de Periandro, teve vontade de navegar para a Itália e para a Sicília. Tendo acumulado grandes riquezas, desejou retornar a Corinto.

[2] Partiu naquele momento de Tarento e, não tendo maior confiança em ninguém senão nos coríntios, contratou um navio de homens coríntios. Eles, uma vez no mar, planejaram jogar Aríon fora do navio e tomar as riquezas. Percebendo isso, rogou para se apossarem de suas riquezas, mas lhe pouparem a vida.

[3] Mas de modo algum foi capaz de persuadi-los e os marujos ordenaram-no a matar-se – para que fosse sepultado em terra – ou a atirar-se no mar imediatamente.

[4] Aterrorizado por não ter saída, Aríon suplicou-lhes – uma vez que por eles as coisas seriam assim – para exhibir-se em traje completo e de pé no tombadilho cantar: uma vez tendo cantado, prometia dar cabo de si.

[5] E como haveria prazer para eles se viessem a escutar o melhor aedo dentre todas as pessoas, afastaram-se da popa e foram para o meio do navio. Vestindo traje

πᾶσαν τὴν σκευὴν καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην, στάντα ἐν τοῖσι ἐδωλίοισι διεξελθεῖν νόμον τὸν ὄρθιον, τελευτῶντος δὲ τοῦ νόμου ῥῖψαί μιν ἐς τὴν θάλασσαν ἐωυτὸν ὡς εἶχε σὺν τῇ σκευῇ πάσῃ.

[6] καὶ τοὺς μὲν ἀποπλέειν ἐς Κόρινθον, τὸν δὲ δελφῖνα λέγουσι ὑπολαβόντα ἐξενεῖκαι ἐπὶ Ταίναρον. ἀποβάντα δὲ αὐτὸν χωρέειν ἐς Κόρινθον σὺν τῇ σκευῇ, καὶ ἀπικόμενον ἀπηγέεσθαι πᾶν τὸ γεγονός.

[7] Περίανδρον δὲ ὑπὸ ἀπιστίης Ἀρίονα μὲν ἐν φυλακῇ ἔχειν οὐδαμῇ μετιέντα, ἀνακῶς δὲ ἔχειν τῶν πορθμέων. ὡς δὲ ἄρα παρεῖναι αὐτούς, κληθέντας ἱστορέεσθαι εἴ τι λέγοιεν περὶ Ἀρίονος. φαμένων δὲ ἐκείνων ὡς εἶη τε σῶς περὶ Ἰταλίην καὶ μιν εὖ πρήσσοντα λίποιεν ἐν Τάραντι, ἐπιφανῆναί σφι τὸν Ἀρίονα ὥσπερ ἔχων ἐξεπήδησε· καὶ τοὺς ἐκπλαγέντας οὐκ ἔχειν ἔτι ἐλεγχομένους ἀρνέεσθαι.

[8] ταῦτα μὲν νυν Κορίνθιοί τε καὶ Λέσβιοι λέγουσι, καὶ Ἀρίονος ἐστὶ ἀνάθημα χάλκεον οὐ μέγα ἐπὶ Ταινάρῳ, ἐπὶ δελφῖνος ἐπέων ἄνθρωπος.

Hdt. 2.48

τὴν δὲ ἄλλην ἀνάγουσι ὄρτην τῷ Διονύσῳ οἱ Αἰγύπτιοι πλὴν χορῶν κατὰ ταῦτα σχεδὸν πάντα Ἑλλησι· ἀντὶ δὲ

completo e segurando a cítara, ficou de pé no tombadilho e executou um nomo órtio. Terminado o nomo, atirou-se para o mar ele próprio, tal como estava, com o traje completo.

[6] Dizem que, enquanto aqueles navegaram até Corinto, um golfinho o transportou sobre si até o Tênaros. Desmontando aí, ele avançou até Corinto com o traje e, chegando lá, relatou todo o ocorrido.

[7] Periandro, por desconfiança de Aríon, manteve-o em custódia para não se livrar de modo algum, enquanto tratava de cuidar dos marujos. Assim que então eles apareceram, tendo sido convocados a reportar se algo diriam sobre Aríon, disseram aqueles que estava saudável Itália afora e que o haviam deixado bem de vida em Tarento. Surgiu para eles então Aríon, tal como estava ao lançar-se do navio e eles – tomados de susto – já não mais ousaram negar o opróbrio.

[8] Essas coisas dizem atualmente os coríntios e os lésbios, e Aríon tem uma estátua de bronze não muito grande no Tênaros, de uma pessoa montada sobre um golfinho.

Os egípcios conduzem o restante do festival para Dioniso – à exceção dos coros – quase da mesma forma que isso se dá para os

φαλλῶν ἄλλα σφι ἐστὶ ἐξευρημένα, ὅσον τε πηχυαῖα ἀγάλματα νευρόσπαστα, τὰ περιφορέουσι κατὰ κόμας γυναῖκες, νεῦον τὸ αἰδοῖον, οὐ πολλῶ τεῶ ἔλασσον ἐὼν τοῦ ἄλλου σώματος· προηγέεται δὲ αὐλός, αἱ δὲ ἔπονται ἀείδουσαι τὸν Διόνυσον. διότι δὲ μέζον τε ἔχει τὸ αἰδοῖον καὶ κινεῖ μοῦνον τοῦ σώματος, ἔστι λόγος περὶ αὐτοῦ ἱρὸς λεγόμενος.

Hdt. 5.67

[1] ταῦτα δέ, δοκέειν ἐμοί, ἐμιμέετο ὁ Κλεισθένης οὗτος τὸν ἐωυτοῦ μητροπάτορα Κλεισθένα τὸν Σικυῶνος τύραννον. Κλεισθένης γὰρ Ἀργείοισι πολεμήσας τοῦτο μὲν ῥαψωδοὺς ἔπαυσε ἐν Σικυῶνι ἀγωνίζεσθαι τῶν Ὀμηρείων ἐπέων εἵνεκα, ὅτι Ἀργεῖοί τε καὶ Ἄργος τὰ πολλὰ πάντα ὑμνέεται· τοῦτο δέ, ἠρώιον γὰρ ἦν καὶ ἔστι ἐν αὐτῇ τῇ ἀγορῇ τῶν Σικυωνίων Ἀδρήστου τοῦ Ταλαοῦ, τοῦτον ἐπεθύμησε ὁ Κλεισθένης ἐόντα Ἀργεῖον ἐκβαλεῖν ἐκ τῆς χώρας.

[2] ἐλθὼν δὲ ἐς Δελφοὺς ἐχρηστηρίαζετο εἰ ἐκβάλοι τὸν Ἄδρηστον· ἡ δὲ Πυθίη οἱ χρᾶ φᾶσα Ἄδρηστον μὲν εἶναι Σικυωνίων βασιλέα, κεῖνον δὲ λευστήρα. ἐπεὶ δὲ ὁ θεὸς τοῦτο γε οὐ παρεδίδου, ἀπελθὼν ὀπίσω ἐφρόντιζε μηχανὴν τῇ αὐτὸς ὁ Ἄδρηστος ἀπαλλάξεται. ὡς δὲ οἱ ἐξευρηθῆσαι ἐδόκεε, πέμψας ἐς Θήβας τὰς

helenos: no lugar dos falos têm outras invenções, como estátuas de um côvado de altura, movidas por cordas, que as mulheres transportam ao longo das vilas – inclinando as vergonhas, que não são muito menores do que o resto do corpo; e o *aulós* lidera, enquanto elas o acompanham, cantando Dioniso. Por que motivo tem as vergonhas maiores e só essa parte do corpo se move, há um discurso sagrado que fala sobre isso.

[1] Já nessas coisas, parece-me, esse Clístenes imitava o pai de sua própria mãe, Clístenes, o tirano de Sícion. Pois Clístenes, guerreando contra os argivos, por um lado, fez com que os rapsodos parassem de competir em Sícion devido aos versos homéricos, pois os argivos e Argos são aí muitíssimo hineados; por outro lado, uma vez que havia (como ainda há) na própria ágora dos sicionenses um templo-de-herói [*hērōion*] de Adrasto, [filho] de Talau, Clístenes desejou expulsá-lo da região por ser argivo.

[2] Indo até Delfos, consultou o oráculo sobre a possibilidade de expulsar Adrasto, mas a Pítia respondeu-lhe dizendo que Adrasto era o rei dos sicionenses, enquanto ele próprio era um impiedoso. Como o deus não lhe permitiu aquilo, tendo voltado para trás ficava imaginando um meio para que o próprio Adrasto desejasse se libertar. Assim

Βοιωτίας ἔφη θέλειν ἐπαγαγέσθαι
Μελάνιππον τὸν Ἀστακοῦ· οἱ δὲ Θηβαῖοι
ἔδοσαν.

[3] ἐπαγαγόμενος δὲ ὁ Κλεισθένης τὸν
Μελάνιππον τέμενός οἱ ἀπέδεξε ἐν αὐτῷ
τῷ πρυτανίῳ καὶ μιν ἴδρυσε ἐνθαῦτα ἐν
τῷ ἰσχυροτάτῳ. ἐπηγάγετο δὲ τὸν
Μελάνιππον ὁ Κλεισθένης (καὶ γὰρ
τοῦτο δεῖ ἀπηγήσασθαι) ὡς ἔχθιστον
έόντα Ἀδρήστῳ, ὃς τόν τε ἀδελφεόν οἱ
Μηκιστέα ἀπεκτόνεε καὶ τὸν γαμβρὸν
Τυδέα.

[4] ἐπεῖτε δὲ οἱ τὸ τέμενος ἀπέδεξε,
θυσίας τε καὶ ὀρτὰς Ἀδρήστου
ἀπελόμενος ἔδωκε τῷ Μελανίππῳ. οἱ δὲ
Σικυώνιοι ἐώθεσαν μεγαλωστὶ κάρτα
τιμᾶν τὸν Ἄδρηστον· ἡ γὰρ χώρα ἦν
αὕτη Πολύβου, ὁ δὲ Ἄδρηστος ἦν
Πολύβου θυγατριδέος, ἅπαις δὲ Πόλυβος
τελευτῶν διδοῖ Ἀδρήστῳ τὴν ἀρχήν.

[5] τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων
τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα
αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν
μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ
Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ
Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην
Μελανίππῳ.

Hdt. 6.21.2

Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν
ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἀλώσει τῇ
τε ἄλλῃ πολλαχῆ, καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι

que lhe parecia tê-lo descoberto, enviou
gente para Tebas, na Beócia, dizendo que ele
queria introduzir em sua cidade Melanipo,
[filho] de Astaco, e os tebanos permitiram.

[3] Clístenes, tendo introduzido Melanipo em
sua cidade, ofereceu-lhe um santuário no
próprio pritaneu e estabeleceu-o então no
ponto mais forte. Clístenes introduziu
Melanipo em sua cidade (pois também isso é
preciso narrar) porque era o mais odiável
para Adrasto, ele que assassinou seu filho,
Mequisteu, e seu genro, Tideu.

[4] Depois que lhe designou o santuário,
arrebatao os sacrifícios e festividades de
Adrasto, deu-os para Melanipo. Os
sicionenses costumavam honrar Adrasto
muito grandemente: isso porque a região era
de Polibo, e Adrasto era filho da filha de
Polibo, e Polibo – morrendo sem filhos – deu
a Adrasto o comando.

[5] Mas, com efeito, os sicionenses
honravam Adrasto em outras coisas e até
celebravam-no – por seus sofrimentos – com
coros trágicos, honrando não Dioniso, mas
Adrasto. Clístenes devolveu os coros a
Dioniso e o resto da cerimônia a Melanipo.

Pois os atenienses tornaram evidente que
estavam de luto pela tomada de Mileto de
formas variadas: quando Frínico fez o drama

Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆια κακὰ χιλίησι δραχμῆσι, καὶ ἐπέταξαν μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.

Hdt. 7.6.3-4

[3] ἔχοντες Ὀνομάκριτον ἄνδρα Ἀθηναῖον, χρησμολόγον τε καὶ διαθέτην χρησμῶν τῶν Μουσαίου, ἀναβεβήκεσαν, τὴν ἔχθρην προκαταλυσάμενοι. ἐξηλάσθη γὰρ ὑπὸ Ἰπάρχου τοῦ Πεισιστράτου ὁ Ὀνομάκριτος ἐξ Ἀθηνέων, ἐπ' αὐτοφώρῳ ἀλοῦς ὑπὸ Λάσου τοῦ Ἑρμιονέος ἐμποιέων ἐς τὰ Μουσαίου χρησμόν, ὡς αἱ ἐπὶ Λήμνῳ ἐπικείμεναι νῆσοι ἀφανιζοίατο κατὰ τῆς θαλάσσης. [4] διὸ ἐξήλασέ μιν ὁ Ἰππαρχος, πρότερον χρεώμενος τὰ μάλιστα.

Hdt. 7.227

Θεσπέων δὲ εὐδοκίμειε μάλιστα τῷ οὔνομα ἦν Διθύραμβος Ἀρματίδεω.

Tomada de Mileto e executou-o, o teatro caiu em lágrimas e condenaram-no a pagar mil dracmas por evocar males que lhes eram tão familiares e proibiram que alguém realizasse de novo esse drama.

[3] Em companhia de Onomácrito, um homem ateniense que era adivinho e responsável por reunir os oráculos de Museu, [os Pisistrátidas] embarcaram depois de terem se reconciliado com ele. Pois Onomácrito tinha sido expulso de Atenas por Hiparco, filho de Pisístrato, ao ser pego por Laso de Hermíone no ato de inserir versos aos oráculos de Museu, segundo os quais as ilhas do entorno de Lemnos afundariam no mar. [4] Por isso Hiparco o expulsou, embora antes tenham sido muitíssimo próximos.

Dentre os téspios, o nome que lá mais se afamou foi Ditirambo de Harmatides.

Eurípides (E.) (c. 485-406 A.E.C.)

E. Ba. 1-9

Διώνυσος

ἦκῳ Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα
Διώνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη
Σεμέλη λοχευθεῖς' ἀστραπηφόρῳ πυρί·

Eurípides, *Bacantes* 1-9

Dioniso

Chego, filho de Zeus, à terra dos tebanos,
Dioniso, ao qual gerou a filha de Cadmo,
Sêmele, ajudada no parto pelo brilhante

μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν
 πάρειμι Δίρκης νάματ' Ἴσμηνοῦ θ'
 ὕδωρ.

ὁρῶ δὲ μητρὸς μνηῖμα τῆς κεραυνίας
 τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,

ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.

E. *IT* 939-60

Ὀρέστης· λέγοιμ' ἄν' ἀρχαὶ δ' αἶδε μοι
 πολλῶν πόνων.

ἐπεὶ τὰ μητρὸς ταῦθ' ἅ σιγῶμεν κακὰ

ἐς χεῖρας ἦλθε, μεταδρομαῖς Ἐρινύων

ἠλαυνόμεσθα φυγάδες, ἔνθεν μοι πόδα

ἐς τὰς Ἀθήνας δῆτ' ἔπεμψε Λοξίας,

δίκην παρασχεῖν ταῖς ἀνωνύμοις θεαῖς.

ἔστιν γὰρ ὁσία ψῆφος, ἦν Ἄρει ποτὲ

Ζεὺς εἶσατ' ἔκ του δὴ χερῶν μιάσματος.

ἐλθὼν δ' ἐκεῖσε — πρῶτα μὲν μ' οὐδεὶς
 ξένων

ἐκὼν ἐδέξαθ', ὡς θεοῖς στυγούμενον·

οἱ δ' ἔσχον αἰδῶ, ξένια μονοτράπεζά μοι

παρέσχον, οἴκων ὄντες ἐν ταῦτῳ στέγει,

fogo.

Cambiando a forma de deus pela mortal,
 achego às correntes de Dirce, à água do
 Ismeno.

Vejo o memorial da mãe fulminada,
 ali perto da morada, e as ruínas do palácio
 fumegantes do fogo de Zeus – ainda viva a
 chama –,

imortal ultraje de Hera contra minha mãe.

Eurípides, *Ifigênia em Táuris* 939-60

Orestes: Direi então: estes são os começos
 de minhas muitas dores.

940 Depois que os males de minha mãe – sobre
 os quais silêncio –

vieram-me às mãos, pelas perseguições das
 Erínias

fomos levados a fugir; daí meu passo

para Atenas certamente Lóxias mandou,

para receber um julgamento pelas
 inomináveis deusas.

945 Pois lá há um tribunal sagrado, que certa vez
 para Ares

Zeus assentou, por causa do miasma de suas
 mãos.

Tendo ido para lá – primeiramente nenhum
 hóspede

de bom grado recebeu-me, como um odiado
 pelos deuses;

então alguns que tinham vergonha, uma
 hospitaleira mesa à parte

950 ofereceram-me, estando sob o mesmo teto

σιγῆ δ' ἔτεκτῆναντ' ἀπόφθεγκτόν μ', ὅπως δαιτὸς γενοίμην πώματός τ' αὐτοῖς δίχα, ἐς δ' ἄγγος ἴδιον ἴσον ἅπασι βακχίου μέτρημα πληρώσαντες εἶχον ἠδονήν. κάγῳ 'ξελέγξαι μὲν ξένους οὐκ ἤξιουν, ἤλγουν δὲ σιγῆ κἀδόκουν οὐκ εἰδέναι, μέγα στενάζων οὔνεκ' ἧ μητρὸς φονεύς. κλύω δ' Ἀθηναίοισι τὰμὰ δυστυχῆ τελετὴν γενέσθαι, κάτι τὸν νόμον μένειν, χοῆρες ἄγγος Παλλάδος τιμᾶν λεῶν.	de uma casa, e, em silêncio, obrigaram-me a ficar quieto, de modo a que estivesse apartado deles na comida e na bebida, e – uma mesma medida de vinho na taça de cada um servindo – todos tinham prazer. 955 E eu não estimava que devesse repreender os anfitriões, mas sofria em silêncio e não parecia dar a ver que muito suspirava por causa do assassinato da mãe. Ouvi que, entre os atenienses, minha desgraça tornou-se um festival e até que ficou como costume: 960 pois o povo de Palas costuma honrar as taças do Festival das Jarras.
---	--

Tucídides (Th.) (c. 460 – c. 399 A.E.C.):
Historíai [História da Guerra do Peloponeso]

Th. 2.15

[1] ξυνεβεβήκει δὲ ἀπὸ τοῦ πάνυ ἀρχαίου ἐτέρων μᾶλλον Ἀθηναίοις τοῦτο. ἐπὶ γὰρ Κέκροπος καὶ τῶν πρώτων βασιλέων ἡ Ἄττικὴ ἐς Θησέα αἰεὶ κατὰ πόλεις ᾤκειτο πρυτανεῖά τε ἐχούσας καὶ ἄρχοντας, καὶ ὅποτε μὴ τι δεῖσειαν, οὐ ξυνῆσαν βουλευσόμενοι ὡς τὸν βασιλέα, ἀλλ' αὐτοὶ ἕκαστοι

[1] Isso foi acordado desde muito antigamente pelos atenienses, mais do que pelos outros. Pois nos tempos de Cécrops e dos primeiros reis até Teseu, a Ática era povoada esparsamente por *póleis* que tinham um prítaneu e se governavam. A menos que temessem algo, não se reuniam para deliberar com o rei, mas eles próprios se

ἐπολίτευον καὶ ἐβουλεύοντο· καὶ τινες καὶ ἐπολέμησάν ποτε αὐτῶν, ὥσπερ καὶ Ἐλευσίνιοι μετ' Εὐμόλπου πρὸς Ἐρεχθέα.

[2] ἐπειδὴ δὲ Θησεὺς ἐβασίλευσε, γενόμενος μετὰ τοῦ ξυνετοῦ καὶ δυνατοῦ τὰ τε ἄλλα διεκόσμησε τὴν χώραν καὶ καταλύσας τῶν ἄλλων πόλεων τὰ τε βουλευτήρια καὶ τὰς ἀρχὰς ἐς τὴν νῦν πόλιν οὔσαν, ἐν βουλευτήριον ἀποδείξας καὶ πρυτανεῖον, ξυνώκισε πάντας, καὶ νεμομένους τὰ αὐτῶν ἐκάστους ἅπερ καὶ πρὸ τοῦ ἠνάγκασε μιᾷ πόλει ταύτη χρῆσθαι, ἢ ἀπάντων ἤδη ξυντελούντων ἐς αὐτὴν μεγάλη γενομένη παρεδόθη ὑπὸ Θησεῶς τοῖς ἔπειτα· καὶ ξυνοίκια ἐξ ἐκείνου Ἀθηναῖοι ἔτι καὶ νῦν τῇ θεῷ ἑορτὴν δημοτελεῖ ποιοῦσιν.

[3] τὸ δὲ πρὸ τοῦ ἠ ἀκρόπολις ἢ νῦν οὔσα πόλις ἦν, καὶ τὸ ὑπ' αὐτὴν πρὸς νότον μάλιστα τετραμμένον.

[4] τεκμήριον δέ· τὰ γὰρ ἱερὰ ἐν αὐτῇ τῇ ἀκροπόλει † καὶ ἄλλων θεῶν ἐστὶ καὶ τὰ ἔξω πρὸς τοῦτο τὸ μέρος τῆς πόλεως μᾶλλον ἴδρυται, τό τε τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου καὶ τὸ Πύθειον καὶ τὸ τῆς Γῆς καὶ τὸ <τοῦ> ἐν Λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια [τῇ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι, ὥσπερ καὶ οἱ ἀπ' Ἀθηναίων Ἴωνες ἔτι καὶ νῦν νομίζουσιν. ἴδρυται δὲ καὶ ἄλλα ἱερὰ ταύτη ἀρχαῖα.

[5] καὶ τῇ κρήνῃ τῇ νῦν μὲν τῶν

administravam e deliberavam – e alguns até guerreavam entre si, como os Eleusinos, com Eumolpo, contra Erecteu.

[2] Mas assim que Teseu tornou-se rei, sendo ao mesmo tempo sagaz e poderoso, ordenou diferentemente a região e, ligando os conselhos e os governos das outras *pólis* àquela que é agora uma só *pólis*, estabelecendo um Conselho e um pritaneu, juntou todas. Cada um habitava ainda a sua própria, mas ele obrigou-os a consultar uma só *pólis*, a qual se tornava uma única e grande para todos que contribuía, conforme o que foi legado depois por Teseu: e os atenienses fazem o festival da *Synoikía* desde então até hoje em honra à deusa, sob expensas públicas.

[3] Antes do tempo dele, a acrópole de agora e principalmente o que se estende ao sul dela era a *pólis*.

[4] A prova: os templos [...] e dos outros deuses estão na própria acrópole e os que estão fora ficam mais perto dessa parte da *pólis*, o de Zeus Olímpio, o Pítio e o da Terra [*Gê*] e o de Dioniso nos Brejos [*en Límnaís*], em honra ao qual as mais antigas Dionísias são celebradas no décimo segundo dia do mês *Anthēstēriōn* [fev./mar.], como também os jônios, descendentes dos atenienses, ainda hoje costumam fazer. E também outros templos antigos fundaram-se aí.

[5] E, como a fonte que agora é chamada de

τυράννων οὕτω σκευασάντων Ἐννεακρούνηφ καλουμένη, τὸ δὲ πάλαι φανερῶν τῶν πηγῶν οὐσῶν Καλλιρρόη ὠνομασμένη, ἐκεῖνοί τε ἐγγὺς οὔση τὰ πλείστου ἄξια ἐχρῶντο, καὶ νῦν ἔτι ἀπὸ τοῦ ἀρχαίου πρό τε γαμικῶν καὶ ἐς ἄλλα τῶν ἱερῶν νομίζεται τῷ ὕδατι χρῆσθαι.

[6] καλεῖται δὲ διὰ τὴν παλαιὰν ταύτη κατοίκησιν καὶ ἡ ἀκρόπολις μέχρι τοῦδε ἔτι ὑπ' Ἀθηναίων πόλις.

Th. 5.20

αὔται αἱ σπονδαὶ ἐγένοντο τελευτῶντος τοῦ χειμῶνος ἅμα ἤρι, ἐκ Διονυσίων εὐθύς τῶν ἀστικῶν, αὐτόδεκα ἐτῶν διελθόντων καὶ ἡμερῶν ὀλίγων παρενεγκουσῶν ἢ ὡς τὸ πρῶτον ἢ ἐσβολῇ ἢ ἐς τὴν Ἀττικὴν καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ πολέμου τοῦδε ἐγένετο.

Th. 5.23.4

ὁμοῦνται δὲ ταῦτα οἵπερ καὶ τὰς ἄλλας σπονδὰς ὄμνουν ἑκατέρων. ἀνανεοῦσθαι δὲ <τὸν ὄρκον> κατ' ἐνιαυτὸν Λακεδαιμονίους μὲν ἰόντας ἐς Ἀθήνας πρὸς τὰ Διονύσια, Ἀθηναίους δὲ ἰόντας ἐς Λακεδαίμονα πρὸς τὰ Ὑακίνθια.

Enneakroúnos [Nove bicos], desde que os tiranos a dispuseram assim, mas que antes das nascentes se mostrarem era chamada *Kallirróe* [Belo fluir], aqueles [os antigos atenienses] perto dela usavam-na nas mais altas honrarias, e, ainda hoje desde antigamente, para casamentos e outras coisas dos templos é costume usar sua água.

[6] Por causa da antiguidade de seu assentamento, a acrópole até hoje ainda é chamada de *pólis* pelos atenienses.

Esse tratado foi feito no fim do inverno – na primavera –, imediatamente após as Dionísias Urbanas, apenas dez anos e poucos dias depois de quando se deu a primeira invasão da Ática e o início dessa guerra.

Isso deve ser jurado pelos mesmos que juraram o tratado de ambas as partes. O juramento deve ser renovado a cada ano pelos lacedemônios que vão a Atenas para as Dionísias e pelos atenienses que vão à Lacedemônia para as Hiacíntias.

Aristófanes (Ar.) (c. 445 – c. 385 A.E.C.)

Ar. Ach. 202

ἄξω τὰ κατ' ἀγρούς εἰσιῶν Διονύσια.

Schol. Ar. Ach. 202

ἄξω τὰ κατ' ἀγρούς· τὰ Λήναια λεγόμενα. ἔνθεν τὰ Λήναια καὶ ὁ ἐπιλήναιος ἀγὼν τελεῖται τῷ Διονύσῳ. Λήναιον γὰρ ἐστὶν ἐν ἀγροῖς ἱερὸν τοῦ Διονύσου, διὰ τὸ ἴπλεκτους ἐνταῦθα γεγονέναι, ἢ διὰ τὸ πρῶτον ἐν τούτῳ τῷ τόπῳ ληνὸν (λήναιον codd.) τεθῆναι.

Ar. Ach. 237-78

Δικαιόπολις: εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

Χορός: σῖγα πᾶς. ἠκούσατ' ἄνδρες ἄρα τῆς εὐφημίας;

οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. ἀλλὰ δεῦρο πᾶς

ἐκποδών· θύσων γὰρ ἀνὴρ ὡς ἔοικ' 240 ἐξέρχεται.

Δικαιόπολις: εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

προῖτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κανηφόρος·

ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.

κατάθου τὸ κανοῦν ὧ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.

Θυγάτηρ: ὧ μῆτερ ἀνάδος δεῦρο τὴν 245 ἐτνήρυσιν,

ἴν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτουί.

Aristófanes, *Acarnenses* 202

Conduzirei as Dionísias, entrando nos campos.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 202

“conduzirei-as nos campos”: as chamadas Leneias. Aí as Leneias e a disputa da prensagem de vinhas é feita para Dioniso. Pois *Lénaion* é um santuário rural de Dioniso, porque aconteciam ἴτραπεσες lá ou porque colocaram a primeira prensa nesse lugar.

Aristófanes, *Acarnenses* 237-78

Diceópolis: Bendize! Bendize!

Coro: Silêncio, todos! Escutaram então, homens, a bênção?

Ele próprio está aqui, o que procuramos. Mas todos aqui,

saiam do caminho, pois o homem parece ir fazer o sacrifício.

Diceópolis: Bendize! Bendize!

Que prossiga um pouco adiante a portadora do cesto [*kanēphóros*]

e que Xântias levante direito o falo.

Deposita o cesto, ó filha, a fim de começarmos.

Filha: Ó mãe, passa-me aqui a concha de caldo,

a fim de que eu espalhe caldo sobre este bolo aqui.

Δικαιόπολις· καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'· ὦ
 Διόνυσε δέσποτα
 κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
 πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν
 οἰκετῶν
 ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς 250
 Διονύσια,
 στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα· τὰς σπονδὰς δέ
 μοι
 καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας,
 ἄγ' ὦ θύγατερ ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ
 καλῶς
 οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον· ὡς
 μακάριος
 ὅστις σ' ὀπύσει κάκποιήσεται γαλαῖς 255
 σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὄρθρος
 ἦ.
 πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαί
 σφόδρα
 μή τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία.
 ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὄρθρος ἐκτέος
 ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου· 260
 ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν·
 σὺ δ' ὦ γύναι θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους.
 πρόβα.
 Φαλῆς ἑταῖρε Βακχίου
 ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε
 μοιχὲ παιδεραστά,
 ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον ἐς
 τὸν δῆμον ἐλθῶν ἄσμενος,
 σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῶ,

Diceópolis: Assim está bom! Ó senhor
 Dioniso,
 agradadamente nessa procissão para ti, eu,
 realizando-a e fazendo sacrifícios com os de
 casa,
 lidero afortunadamente as Dionísias Rurais,
 liberado do serviço militar: para que meus
 tratados de paz
 de trinta anos resistam bem.
 Traze o cesto, ó filha, bela, de modo que
 belamente
 o carregues fazendo cara boa. Quão bem-
 aventurado
 é aquele que se casar contigo e te fizer
 coaxar com nada menos
 do que uma fuinha, assim que já for de
 manhã cedo.
 Prossegue e toma muito cuidado para que na
 multidão
 ninguém te surrupie, roubando-te as joias.
 Ó Xântias, deve ser segurado direito por ti
 o falo, atrás da portadora do cesto –
 eu, seguindo, cantarei o canto fálico:
 tu, ó mulher, observa-me do alto do telhado.
 Avante!
 Ó Falê, companheiro de Baco,
 pândego noturno vagabundo,
 265 adúltero amante de jovens,
 no sexto ano te conclamo
 vindo para a comunidade [*dêmos*], feliz,
 depois de ter firmado tratados de paz em

πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
πολλῶ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον
τὴν Στρυμοδώρου Θραῦτταν ἐκ τοῦ
Φελλέως
μέσσην λαβόντ' ἄρα ντα καταβαλόντα
καταγιγαρτίσ' ὦ
Φαλῆς Φαλῆς.
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης
ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον.

Schol. Ar. Ach. 242

πρόιθ' ὡς τὸ πρόσθεν· κατὰ τὴν τῶν
Διονυσίων ἑορτὴν παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις
αἱ εὐγενεῖς παρθένοι ἐκάνηφόρουν. ἦν
δὲ ἐκ χρυσοῦ πεποιημένα τὰ κανᾶ, ἐφ'
ᾧ τὰς ἀπαρχὰς ἀπάντων ἐτίθεσαν.

Schol. Ar. Ach. 243

ὁ Ξανθίας τὸν φαλλόν· Φαλλός ξύλον
ἐπίμηκες, ἔχον ἐν τῷ ἄκρῳ σκύτινον
αἰδοῖον ἐξηρημένον. ἴστατο δὲ ὁ
φαλλὸς τῷ Διονύσῳ, κατὰ τι μυστήριον.
περὶ δὲ αὐτοῦ τοῦ φαλλοῦ τοιαῦτα
λέγεται. Πήγασος ἐκ τῶν Ἐλευθερῶν, αἱ
δὲ Ἐλευθεραὶ πόλις εἰσὶ Βοιωτίας,
λαβὼν τοῦ Διονύσου τὸ ἄγαλμα ἦκεν εἰς
τὴν Ἀττικὴν. οἱ δὲ Ἀθηναῖοι οὐκ
ἐδέξαντο μετὰ τιμῆς τὸν θεόν. ἀλλ' οὐκ
ἀμισθὶ γε αὐτοῖς ταῦτα βουλευσαμένοις

meu nome,

liberado de trabalhos

270 e de lutas e de Lámacos!

Pois quão mais doce é, ó Falê – Falê –,

encontrar na flor da idade Tratta,

[serva] de Estrimodoro, roubando lenha do
monte Feleu,

pegá-la pela cintura, levantá-la, colocá-la no
chão

e chupar até o carozo, ó

Falê – Falê.

Se conosco beberes, durante a bebedeira,

desde a madrugada secará o cálice da paz.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 242

“Que prossiga adiante”: Durante o festival
das Dionísias entre os atenienses, as jovens
bem nascidas portavam o cesto. O cesto era
feito de ouro e sobre ele estavam postas as
primícias.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 243

“E que Xântias o falo”: O falo é um pau
alongado, tendo as vergonhas de couro
penduradas no alto. O falo é erguido para
Dioniso, conforme um rito de mistérios. E
sobre esse falo o seguinte é contado: Pégaso
dos Eleutérios – Eleutéria sendo uma *pólis*
beócia –, tendo tomado uma estátua de
Dioniso, chegou à Ática. E os atenienses não
receberam o deus com honra; mas isso não
se deu gratuitamente para os que se
decidiram por tal. Irando-se o deus, uma

ἀπέβη. μηνίσαντος γὰρ τοῦ θεοῦ νόσος κατέσκηπεν εἰς τὰ αἰδοῖα τῶν ἀνδρῶν, καὶ τὸ δεινὸν ἀνήκεστον ἦν. ὡς δὲ ἀπεῖπον πρὸς τὴν νόσον κρείττω γενομένην πάσης ἀνθρωπείας μαγγανείας καὶ τέχνης, ἀπεστάλησαν θεωροὶ μετὰ σπουδῆς· οἱ δὲ ἐπανελθόντες ἔφασαν ἴασιν ταύτην εἶναι μόνην, εἰ διὰ τιμῆς ἀπάσης ἄγοιεν τὸν θεόν. πεισθέντες οὖν τοῖς ἡγγελμένοις οἱ Ἀθηναῖοι φαλλοὺς ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ κατεσκεύασαν, καὶ τούτοις ἐγέραιρον τὸν θεόν, ὑπόμνημα ποιούμενοι τοῦ πάθους.

Schol. Ar. Ach. 378

τὰ δὲ Λήνια ἐν τῷ μετοπώρῳ ἤγετο, ἐν οἷς οὐ παρήσαν οἱ ξένοι, ὅτε τὸ δρᾶμα τοῦτο οἱ Ἀχαρνεῖς ἐδιδάσκετο.

Ar. Ach. 496-508

Δικαιόπολις· μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,

εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν

μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν.

τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία.

ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.

οὐ γὰρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι

ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.

doença abateu-se sobre as vergonhas dos homens e o mal era incurável. Como eles não tivessem sucesso, posto que a doença era mais forte do que todas as magias e artes humanas, emissários de oráculos [*theōroí*] foram enviados às pressas. Retornando, eles disseram só haver uma única cura: se eles conduzissem o deus em toda a honra. Obedecendo então aos mensageiros, os atenienses prepararam falos em privado e em público e com eles honravam o deus, fazendo uma lembrança de seu sofrimento.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 378

As Leneias aconteciam no final do outono, nelas não estavam presentes estrangeiros, quando este drama – *Os Acarnenses* – era ensinado.

Aristófanes, *Acarnenses* 496-508

Diceópolis: Não vos enfureceis, ó homens espectadores,

se, mesmo sendo um mendigo, ainda assim entre atenienses ousou

falar sobre a *pólis*, fazendo trigédia [comédia].

Pois o justo conhece também a trigédia.

Eu direi coisas terríveis, mas ainda assim justas.

Pois, Cleonte não me difamará agora por

falar mal da *pólis* na presença de

αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,

κούπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι

ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ
ξύμμαχοι·

ἀλλ' ἔσμεν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·

τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν
λέγω.

Schol. Ar. Ach. 506 (a)

χειμῶνος γὰρ λοιπὸν ὄντος εἰς τὰ
Λήνια καθῆκε τό δράμα, εἰς δὲ τὰ
Διονύσια ἐτέτακτο Ἀθήναζε κομίζειν τὰς
πόλεις τοὺς φόρους, ὡς Εὐπολις φησιν
ἐν Πόλεσιν.

Schol. Ar. Ach. 506 (b)

ὁ τῶν Διονυσίων ἀγὼν ἐτελεῖτο δις τοῦ
ἔτους, τὸ μὲν πρῶτον ἔαρος ἐν ἄστει, ὅτε
καὶ οἱ φόροι Ἀθήνησιν ἐφέροντο, τὸ δὲ
δεύτερον ἐν ἀγροῖς, ὁ ἐπὶ Ληναίῳ
λεγόμενος, ὅτε ξένοι οὐ παρῆσαν
Ἀθήνησι· χειμῶν γὰρ λοιπὸν ἦν.

Ar. Ach. 960-1

Θεράπων Λαμάχου

ἐκέλευε Λάμαχος σε ταυτησὶ δραχμῆς
ἐς τοὺς Χοῶς αὐτῷ μεταδοῦναι τῶν

εστραγγεῖρος.

Pois nós estamos sós na competição das
Leneias

e os estrangeiros ainda não estão presentes:
pois nem os impostos

chegam, nem – vindos das *póleis* – os
aliados;

mas estamos sós agora, descascados do
resto.

Pois digo que os metecos [estrangeiros
residentes] são a casca dos cidadãos.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 506 (a)

Sendo final do inverno, nas Leneias
acontece o drama, pois para as Dionísias
tinha sido definido que as *póleis* levariam
até Atenas os impostos, como Êupolis fala
em *Póleis* (fr. 240 K).

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 506 (b)

A competição das Dionísias acontecia duas
vezes por ano: a primeira, na primavera, na
cidade, quando também os impostos eram
trazidos para Atenas; a segunda, nos
campos, que era chamada de Leneias,
quando os estrangeiros não estavam
presentes em Atenas – pois estava no fim do
inverno.

Aristófanes, *Acarnenses* 960-1

Servo de Lámaco

Lámaco queria te pedir uma dracma
para oferecer tordos nas Jarras.

κιχλῶν.

Schol. Ar. Ach. 961

εἰς τοὺς Χοᾶς· εἰς τὴν ἑορτὴν τῶν Χοῶν. ἐπετελεῖτο δὲ Πυανεψιῶνος ὀγδόῃ, οἱ δὲ Ἄνθεστηριῶνος δωδεκάτῃ (δεκάτῃ MSS.). φησὶ δὲ Ἀπολλόδωρος (244F 133Jac.) Ἄνθεστήρια καλεῖσθαι κοινῶς τὴν ὅλην ἑορτὴν Διονύσῳ ἀγομένην, κατὰ μέρος δὲ Πιθογιάν, Χόας, Χύτρους (Χύτραν MSS.). καὶ αὖθις, ὅτι Ὀρέστης μετὰ τὸν φόνον εἰς Ἀθήνας ἀφικόμενος, ἦν δὲ ἑορτὴ Διονύσου Ληναίου, ὥς μὴ γένοιτό σφισιν ὀμόσπονδος ἀπεκτονῶς τὴν μητέρα, ἐμηχανήσατο τοιόνδε τι Πανδίων· χοᾶ οἴνου τῶν δαιτυμόνων ἐκάστῳ παραστήσας, ἐξ αὐτοῦ πίνειν ἐκέλευσε μηδὲν ὑπομιγνύντας ἀλλήλοις, ὥς μήτε ἀπὸ τοῦ κρατῆρος πίοι Ὀρέστης μήτε ἐκεῖνος ἄχθοιτο καθ' αὐτὸν πίνων μόνος. καὶ ἀπ' ἐκείνου Ἀθηναίοις ἑορτὴ ἐνομίσθη οἱ Χόες.

Ar. Ach. 1000-2

Κῆρυξ

ἀκούετε λεῶ· κατὰ τὰ πάτρια τοὺς Χοᾶς

πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος· ὅς δ' ἂν ἐκπίῃ

πρώτιστος, ἄσκον Κτησιφῶντος

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 961

“nas Jarras”: “no Festival das Jarras”. Era executado ou no oitavo dia do *Pianepsiôn* [meados de outubro] ou no décimo segundo dia (décimo dia MSS.) do *Anthestēriôn* [final de fevereiro]. Apolodoro diz (244F 133Jac.) que as Antestérias são chamadas em geral o festival inteiro realizado para Dioniso, e cada parte: *Pithoigia* [Jarros], *Khóai* [Jarros], *Khýtroi* [Marmitas] (*Khýtra* MSS.). E, de novo, que Orestes depois do assassinato, tendo chegado a Atenas, acontecia o festival de Dioniso Leneu, como não pudesse ser companheiro de libação para eles – por ter assassinado a mãe –, um certo Pandíon engendrou o seguinte: colocando uma jarra de vinho para cada um dos convivas, ordenou que bebessem dela sem que se misturassem uns aos outros, de modo que nem Orestes bebesse da cratera [*krátēr*] nem sofresse por beber sozinho. E a partir disso o festival é chamado pelos atenienses de Jarras.

Aristófanes, *Acarnenses* 1000-2

Mensageiro

Escutai, povo: conforme os costumes pátrios das Jarras,

é preciso beber a partir do som do trompete!

Aquele que terminar de beber

primeiro, receberá um odre de Ctesifonte.

λήγεται.

Schol. Ar. Ach. 1000

ἐν ταῖς Χοαῖς ἀγῶν ἦν περὶ τοῦ ἐκπιεῖν
τινὰ πρῶτον χοῶ, καὶ ὁ πῖὼν ἐστέφετο
φυλλίνῳ στεφάνῳ καὶ ἄσκῶν οἴνου
ἐλάμβανεν. πρὸς σάλπιγγος δ' ἔπινον. –
ἐτίθετο δὲ ἄσκὸς πεφουσημένος ἐν τῇ τῶν
Χοῶν ἐορτῇ, ἐφ' οὗ τοὺς πίνοντας πρὸς
ἀγῶνα ἐστάναι, τὸν πρῶτον πίνοντα δὲ ὡς
νικήσαντα λαμβάνειν ἄσκόν, ἔπινον δὲ
μέτρον τι οἶον χοῶ.

Ar. Ach. 1073-7

Ἄγγελος Α

ιέναι σ' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς
λόφους·
κάπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς ἐσβολάς.

ὑπὸ τοὺς Χοῶς γὰρ καὶ Χύτρους αὐτοῖσί
τις
ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους.

Schol. Ar. Ach. 1076

Θεόπομπος (115 F 347 Jac.) τοὺς
διασωθέντας ἐκ τοῦ κατακλυσμοῦ
ἐψῆσαί φησι χύτραν πανσπερμίας· ὅθεν
οὕτω κληθῆναι τὴν ἐορτήν. καὶ θύειν
τοῖς Χουσίην Ἑρμῆ χθονίῳ, τῆς δὲ χύτρας
οὐδένα γεύσασθαι. τοῦτο δὲ ποιῆσαι
τοὺς περισωθέντας, ἰλασκομένους τὸν

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 1000

Nas Jarras acontecia uma disputa de quem termina de beber primeiro a jarra e o que bebesse era cingido com uma coroa feita de folhas e recebia um odre de vinho. E bebiam junto do trompete. – O odre foi instituído naturalmente no festival das Jarras, quando dispuseram que beberiam numa disputa e que o primeiro a beber venceria recebendo um odre – e bebiam a medida de uma certa jarra.

Aristófanes, *Acarnenses* 1073-7

Mensageiro I

Os generais ordenam que vá hoje mesmo rapidamente, tomando suas tropas e penachos:
e em seguida vigiem, mesmo nevando, os passos.
Pois alguém lhes avisou que durante as Jarras e as Marmitas
uns rufiões beócios atacariam.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 1076

Teopompo (115 F 347 Jac.) diz que os que se salvaram do dilúvio cozinham uma marmita de *panspermía* [mistura de muitas sementes]: donde assim ser chamado o festival. E sacrificarem com as Jarras (?) para Hermes ctônico, e ninguém provar da marmita. E isso fazerem os sobreviventes,

Ἑρμῆν περὶ τῶν ἀποθανόντων. ἤγετο δὲ ἡ ἑορτὴ Ἀνθεστηριῶνος τρίτη ἐπὶ δέκα, ὡς Φιλόχορος (328 F 84 Jac.). Ἄλλως ἐν μιᾷ ἡμέρᾳ ἄγονται οἱ τε Χύτροι καὶ οἱ Χόες ἐν Ἀθήναις, ἐν ᾧ πᾶν σπέρμα εἰς χύτραν ἐψήσαντες θύουσι μόνῳ τῷ [Διονύσῳ καὶ] Ἑρμῆι. οὕτω Δίδυμος.

Ar. Ach. 1154-61

Χορός: Ἀντίμαχον τὸν ψακάδος ἴτον
ξυγγραφεῖ τὸν μελέων ποιητήν,
ὡς μὲν ἀπλῶ, κακῶς ἐξολέσειεν ὁ Ζεὺς·

ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορηγῶν
ἀπέλυσ' ἄδειπνον.
ὄν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος
δεόμενον, ἡ δ' ὠπτημένη
σίζουσα πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη
ὀκέλλοι· κᾶτα μέλλοντος
λαβεῖν αὐτοῦ κύων
ἀρπάσασα φεύγοι.

Ar. Ach. 1224-5

Δικαιοπόλις

ὡς τοὺς κριτάς με φέρετε· ποῦ 'στιν ὁ
βασιλεύς;
ἀπόδοτέ μοι τὸν ἄσκόν.

Schol. Ar. Ach. 1224-5

δηλοῖ ὡς ἄρα τὴν ἐπιμέλειαν ὁ βασιλεύς
εἶχε τῆς ἀμίλλης τοῦ χοός, καὶ τὸ ἄθλον

propiciando Hermes em meio dos mortos. E o festival era realizado no décimo terceiro dia do *Anthestēriōn* [fev./mar.], conforme Filócoro (328 F 84 Jac.). Diferentemente: num único dia eram realizados tanto as Marmitas quanto as Jarras em Atenas, no qual – cozinhando tudo quanto é semente numa marmita – sacrificam apenas para [Dioniso e] Hermes. Assim afirma Dídimo.

Aristófanes, *Acarnenses* 1154-61

Coro: Para dizer com simplicidade, que Zeus destrua terrivelmente Antímaco, o escritor de migalhas, o miserável poeta:

Corego nas Leneias, ele despachou-me miserável e sem jantar.
Que eu o veja desejando uma lula, bem assada, quentinha, salgada, posta sobre a mesa, fresquinha: e, quando estiver a ponto de pegá-la, que um cão fuja roubando-a!

Aristófanes, *Acarnenses* 1224-5

Diceópolis

Levai-me até os juizes! Onde está o Rei [do Festival]?
Concedei-me o odre.

Escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 1224

O rei mostra que certamente tinha preocupação com a disputa da jarra e dava o

ἐδίδου τῷ νικήσαντι, τὸν ἀσκόν.

Ar. Av. 748-50

Χορός: ἔνθεν ὡσπερὶ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων
ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ
φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν.

Schol. Ar. Av. 750

Φρύνιχος τραγωδίας ποιητής, ὃς ἐπὶ μελοποιίαις ἐθαυμάζετο, τέσσαρες δὲ ἐγένοντο Φρύνιχοι. ὁ μὲν εἷς οὗ νῦν μνημονεύει, Πολυφράδμονος παῖς, ποιητής ἠδὺς ἐν τοῖς μέλεσιν. ὁ ἕτερος, Χοροκλέους παῖς, ὑποκριτής. τρίτος Φρύνιχος ὁ κωμικός, οὗ μέμνηται Ἑρμιππος ἐν Φορμοφόροις ὡς ἀλλότρια ὑποβαλλομένου ποιήματα. τέταρτος δὲ ἐστὶν Ἀθηναῖος τὸ γένος ὁ στρατηγὴσας τὰ περὶ Σάμον ... περὶ ὧν ἐν τοῖς Βατράχοις ἰκανῶς εἰρήκαμεν.

Schol. Ar. Av. 1403

ΤΟΝ ΚΥΚΛΙΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΝ· ἀντὶ τοῦ διθυραμβοποιόν. εἴρηται δὲ ὅτι ἐγκύκλια διδάσκουσιν. Ἀντίπατρος δὲ καὶ Εὐφρόνιος ἐν τοῖς ὑπομνήμασί φασὶ τοὺς κυκλίους χοροὺς στήσαι πρῶτον Λασόν ... οἱ δὲ ἀρχαιότεροι, Ἑλλάνικος καὶ Δικαίαρχος. Ἀρίονα τὸν Μηθυμαῖον, Δικαίαρχος μὲν ἐν τῷ Περὶ Μουσικῶν Ἀγῶνων, Ἑλλάνικος δὲ ἐν

prêmio ao vencedor, um odre.

Aristófanes, *Aves* 748-50

Coro: Aqui, como uma abelha,
Frínico se alimenta sempre do fruto das
ambrosíacas canções,
levando seu doce canto.

Escólio a *Aves* de Aristófanes 748-50

Frínico, poeta de tragédia, que maravilhava com as canções mélicas, embora houvesse quatro Frínicos. O primeiro de que ora se lembra, filho de Polifrádmon, poeta doce nas canções. O outro, filho de Corocleonte, ator. O terceiro Frínico, cômico, do qual se lembra Hermipo em *Carregadores*, quando mencionava outros poemas. O quarto é um de estirpe ateniense, que foi estrategista nas guerras de Samos ... sobre eles falamos suficientemente nas *Rãs*.

Escólio a *Aves* de Aristófanes 1403

PROFESSOR-DO-CORO-CÍCLICO: ao invés de poeta-de-ditirambos. E é dito que ensinam ciclicamente. Antípatro e Eufρόnio em seus [livros] “hipomnemáticos” dizem que o primeiro a instituir coros cíclicos foi Laso; mas os mais antigos, Helânico e Dicearco [dizem que foi] Aríon de Metimna: Dicearco no *Sobre os Concursos das Artes das Musas*; Helânico em *Vencedores das*

τοῖς Καρνεονίκαις. ...

Ar. Eq. 95-6

Δημοσθένης

ἀλλ' ἐξένεγκέ μοι ταχέως οἴνου χοῦν,
τὸν νοῦν ἴν' ἄρδω καὶ λέγω τι δεξιόν.

Schol. Ar. Eq. 95

It practically repeats the story of Orestes and Pandion as in Schol. Ar. *Ach.* 961.

Ar. Eq. 544-50

... τούτων οὖν οὐνεκα πάντων,
ὄτι σωφρονικῶς κοῦκ ἀνοήτως
ἐσπηδήσας ἐφλυάρει,
αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ρόθιον,
παραπέμψατ' ἐφ' ἔνδεκα κόπαις
θόρυβον χρηστὸν ληναίτην,
ἴν' ὁ ποιητὴς ἀπίη χαίρων
κατὰ νοῦν πράξας,
φαιδρὸς λάμποντι μετώπῳ.

Schol. Ar. Eq. 548

ληναίτην· ἑορτὴ παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις τὰ
Λήνια, ἐν ἧ ἕως νῦν ἀγωνίζονται
ποιητὰ συγγράφοντες τινὰ ἄσματα τοῦ
γελασθῆναι χάριν· ὅπερ ὁ Δημοσθένης
(18.122) εἶπεν ἐξ ἀμάξης· ἐπὶ ἀμαξῶν
γὰρ οἱ ἄδοντες καθήμενοι λέγουσί τε καὶ
ἄδουσι τὰ ποιήματα.

Carneias.¹⁰¹⁹

Aristófanes, *Cavaleiros* 95-6

Demóstenes

Mas traze-me rápido uma jarra de vinho,
para que eu ague o pensamento e diga algo
direito.

Escólio a *Cavaleiros* de Aristófanes 95-6

Ele praticamente repete a história de Orestes e Pandión como no escólio a *Acarnenses* de Aristófanes 961.

Aristófanes, *Cavaleiros* 544-50

Levando em conta então todas essas coisas,
que, temperante, ele não tagarela
descabeçadamente,
erguei para ele muito clamor e recebei-o
com todas as honras,
ruído benfazejo leneico,
a fim de que o poeta se vá agraciado,
bem-sucedido em seu intento,
brilhante em seu iluminado rosto.

Escólio a *Cavaleiros* de Aristófanes 548

“leneico”: Festival entre os Atenienses, as Leneias, em que até hoje competem os poetas compondo algumas canções para fazer rir: isso é o que Demóstenes (18.122) diz sobre os carros: pois os que cantam sentados sobre carros, dizem e cantam os poemas.

¹⁰¹⁹ Conforme Pickard-Cambridge (1962, p. 14, n. 1): “Hellanicus seems to have written in the latter part of the fifth century; Dicaearchus lived c. 347-287 B.C.; Euphronios in the third century B.C.; Antipatros is unknown.”

Suidas s.v. ἐξ ἀμαξῆς repeats this schol. and adds: λέγεται καὶ ληναίτης ὁ χορός ὁ τῶν Ληναίων.

Schol. Ar. Pl. 954

οὐκ ἐξῆν δὲ ξένον χορεύειν ἐν τῷ ἀστικῷ χορῷ· ... ἐν δὲ τῷ Ληναίῳ ἐξῆν· ἐπεὶ καὶ μέτοικοι ἐχορήγουν.

Schol. Ar. Pl. 1129

ἀσκολιάζ' ἐνταῦθα· Ἐορτὴν οἱ Ἀθηναῖοι ἦγον τὰ Ἀσκόλια, ἐν ἧ ἐνήλλοντο τοῖς ἀσκοῖς εἰς τιμὴν τοῦ Διονύσου. δοκεῖ δὲ ἐχθρὸν εἶναι τῇ ἀμπέλῳ τὸ ζῶον. ἀμέλει οὖν καὶ ἐπίγραμμα [Eveni in A.P. 9.75] φέρεται τῆς ἀμπέλου πρὸς τὴν αἶγα οὕτως ἔχον,

κῆν με φάγῃς ἐπὶ ῥίζαν, ὅμως δέ τι καρποφορήσω,
ὅσσον ἐπιλεῖται σοὶ, τράγε, θυομένῳ.

(ἀσκολιάζε δὲ ἀντὶ τοῦ ἄλλου· κυρίως δὲ ἀσκολιάζειν ἔλεγον τὸ ἐπὶ τῶν ἀσκῶν ἄλλεσθαι ἔνεκα τοῦ γελωτοποιεῖν. ἐν μέσῳ δὲ τοῦ θεάτρου ἐτίθεντο ἀσκούς πεφουσημένους καὶ ἀηλιμιμένους, εἰς οὓς ἐναλλόμενοι ὠλίσθανον, καθάπερ Εὐβουλος ἐν Δαμαλείᾳ φησὶν οὕτως,

καὶ πρὸς γε τούτοις ἀσκὸν εἰς μέσον καταθέντες εἰσάλλεσθε καὶ καχάζετε

Suda s.v. “sobre os carros” repete esse escólio e acrescenta: “chamam de leneico o coro das Leneias”.

Escólio a *Pluto* [*Riqueza*] de Ar. 954

Não era permitido a um estrangeiro dançar [*khoreúein*] no coro cidadão. [...] [N]as Leneias era permitido: pois também os metecos lideravam os coros.

Escólio a *Pluto* [*Riqueza*] de Ar. 1129

“dance sobre o odre [*askōliáze*] ali mesmo”: Os atenienses realizavam um festival, as Ascólias, no qual saltavam sobre os odres em honra a Dioniso. O animal [i.e. o bode] parece ser odiado pela vinha. Certamente então o epigrama [de Evênio na *Antologia Palatina* 9.75] traz o seguinte da vinha diante da cabra que está assim:

“se acaso me comeres acima da cepa, ainda assim portarei frutos,
tal sobreviverá a ti, bode, quando fores sacrificado.”

(“dance sobre o odre no lugar do outro”: Dançar magistralmente sobre o odre [*askōliázein*] chamavam o saltar sobre odres com o intuito de gracejar. No meio do teatro colocavam os odres inflados e cobertos de óleo, sobre os quais os que saltavam escorregavam, tal como Eubulo, na Damaleia, afirma:

“E, perto dos outros, o odre no meio colocando, saltai e gargalhai

ἐπὶ τοῖς καταρρέουσιν ἀπὸ
κελεύσματος.)

[οὕτω καὶ Δίδυμος. Ἄλλως. ἀσκωλιάζειν
ἔλεγον τὸ ἐνάλλεσθαι τοῖς ἀσκοῖς ἢ τὸ
ἐπὶ ἐνὸς ποδὸς ἄλλεσθαι. Ἄλλως.
Ἀσκώλια ἐορτὴ Διονύσου· ἀσκὸν γὰρ
οἴνου πληροῦντες ἐνὶ ποδὶ τοῦτον
ἐπήδων· καὶ ὁ πηδήσας ἄθλον εἶχε τὸν
οἶνον.]

Ar. Ra. 209-20

Βάτραχοι

βρεκεκεκεξὲς κοᾶξ κοᾶξ,
βρεκεκεκεξὲς κοᾶξ κοᾶξ. [210]
λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,
ξύναυλον ὕμνων βοᾶν
φθεγξώμεθ', εὐγηρυν ἐμὴν ἀοιδάν,
κοᾶξ κοᾶξ,
ἦν ἀμφὶ Νυσῆιον [215]
Διὸς Διόνυσον ἐν
Λίμναισιν ἰαχίσσαμεν,
ἦνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος
τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι
χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.

βρεκεκεκεξὲς κοᾶξ κοᾶξ.

Schol. Ar. Ra. 216

ἀπὸ τῶν ἑαυτῶν λιμνῶν μεταφέρουσιν
ἐπὶ τὸν ἐν Λίμναις Διόνυσον λεγόμενον.
Λίμναι δὲ χωρίον τῆς Ἀττικῆς, ἐν ᾧ
Διονύσου ἱερόν. Λίμνη· τόπος ἱερός
Διονύσου, ἐν ᾧ καὶ νεῶς τοῦ θεοῦ.

dos que caírem, desde quando [for dado] o
comando.”)

[Assim também Dídimos. Diferentemente.
Dançar sobre o odre chamavam o saltar nos
odres ou o saltar sobre um pé só.
Diferentemente. Ascólías [é] o festival de
Dioniso: pois, enchendo o odre de vinho,
pisavam nele com um só pé: e o que ficasse
de pé recebia como prêmio o vinho.]

Aristófanes, *Rãs* 209-20

Rãs

Brequequequex, coax, coax,
brequequequex, coax, coax,
Filhas brejeiras das fontes,
o zoar dos hinos ao som do *aulós*
vozeemos, meu afinado canto,
coax, coax,
que em torno ao de Nisa –
de Zeus – Dioniso nos
brejos gritemos,
quando a bêbada-pândega –
nas sagradas Marmitas –
multidão do povo se espalha pelo meu
templo.
Brequequequex, coax, coax.

Escólio a *Rãs* de Aristófanes 216

Transportam a partir dos próprios brejos
para o [santuário] chamado Dioniso nos
Brejos. Os Brejos eram uma região da Ática,
na qual havia um santuário de Dioniso.
Brejo: lugar sagrado de Dioniso, no qual

Καλλίμαχος ἐν Ἐκάλῃ (fr. 305 Pf.)
"Λιμναῖω δὲ χοροστάδας ἤγον ἑορτάς".

Schol. Ar. Ra. 218

Χύτροι· ἑορτὴ παρ' Ἀθηναίοις. ἄγεται δὲ παρὰ ταύτην τὴν αἰτίαν, ἣν καὶ Θεόπομπος ἐκτίθειται γράφων οὕτως (115 F 347 Jac.): "διασωθέντας οὖν τοὺς ἀνθρώπους, ἥπερ ἐθάρρησαν ἡμέρα, τῷ ταύτης ὀνόματι προσαγορευῆσαι καὶ τὴν ἑορτὴν ἄπασαν". ἔπειτα "θύειν αὐτοῖς ἔθος ἔχουσι, τῶν μὲν Ὀλυμπίων [θεῶν] οὐδενὶ τὸ παράπαν, Ἑρμῆ δὲ χθονίω, καὶ τῆς χύτρας, ἣν ἔψουσι πάντες οἱ κατὰ τὴν πόλιν, οὐδεὶς γεύεται τῶν ἱερέων. τοῦτο δὲ ποιοῦσι τῇ <β'> ἡμέρα". καὶ "τοὺς τότε παραγενομένους ὑπὲρ τῶν ἀποθανόντων ἰλάσασθαι τὸν Ἑρμῆν". ἤγοντο δὲ ἀγῶνες αὐτόθι οἱ Χύτρινοι καλούμενοι, καθά φησι Φιλόχορος ἐν τῇ ἑκτη τῶν Ἀτθίδων (328 F 57 Jac.).

Ar. Ra. 479

Διόνυσος· ἐγκέχοδα· κάλει θεόν.

Schol. Ar. Ra. 479

... τὸ δὲ κάλει θεόν τινες οὕτως ἀποδεδώκασιν. ἐν τοῖς Ληναϊκοῖς ἀγῶσι τοῦ Διονύσου ὁ δαδοῦχος κατέχων λαμπάδα λέγει 'καλεῖτε θεόν' καὶ οἱ ὑπακούοντες βοῶσι "Σεμελήϊ Ἰακχε πλουτοδότα".

também havia um templo do deus. Calímaco em "Hécale" (fr. 305 Pfeiffer) "no Brejo realizavam festivais com coros de dança".

Escólio a *Rãs* de Aristófanes 216

Jarras: festival em Atenas. E é realizado por essa causa, que Teopompo expõe escrevendo que (115 F 347 Jac.): "naquele mesmo dia confiaram nas pessoas que, salvando-se, então, vieram a chamar pelo nome dele também todo o festival." Depois: "têm o costume de sacrificar para eles, de modo nenhum para algum dos [deuses] Olímpicos, mas para Hermes Ctônico, e da marmita – a qual todos cozinham na *pólis* – nenhum dos sacerdotes prova. Isso fazem no <2º> dia". E "os presentes, então, propiciarem – da parte dos mortos – Hermes". E as chamadas disputas "da-Marmita [*Khýtrinoi*]" são realizadas aí mesmo, como diz Filócoro na sexta das *Áticas* (328 F 57 Jac.).

Aristófanes, *Rãs* 479

Dioniso: Caguei-me todo... Chama o deus!

Escólio a *Rãs* de Aristófanes 479

[...] [Q]uanto ao "Chama o deus!", alguns usam-no assim. Nas competições Leneias de Dioniso, o *daidoûkhos* [portador da tocha], carregando um facho, diz "Chamai o deus" e os ouvintes presentes gritam "Íaco de Sêmele, doador de riqueza".

Schol. Ar. Ra. 689

ὁ τραγικὸς Φρύνιχος ἐν Ἀνταίῳ δράματι
περὶ παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν.

Tzetz. Ar. Ra. 689

Φρύνιχος Ἀνταίῳ τῷ αὐτοῦ δράματι
γράφει τούτου τε Ἀνταίου τοῦ Λίβυος
καὶ Ἡρακλέος παλαίσματα.

Ar. Ra. 907-10

Εὐριπίδης: καὶ μὴν ἐμαυτὸν μὲν γε τὴν
ποίησιν οἷός εἰμι,
ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω, τοῦτον δὲ
πρῶτ' ἐλέγξω,
ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ οἷοις τε τοὺς
θεατὰς
ἐξηπάτα μώρους λαβῶν παρὰ Φρυνίχῳ
τραφέντας.

Schol. Ar. Ra. 910

ἀπατεῶν γάρ, ὡς ἀφελέστερος ὁ
Φρύνιχος. νῦν δὲ Φρύνιχον λέγει τὸν
τραγωδοποιητὴν. τοῦτον δὲ ἐπαινοῦσιν
εἰς τὴν μελοποιίαν. νῦν δὲ ὡς ἀφελοῦς
ὄντος αὐτοῦ μνημονεῦει ὁ Ἀριστοφάνης.
ἦν δὲ πρὸ Αἰσχύλου.

Ar. Ra. 1298-300

Αἰσχύλος: ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν
ἐκ τοῦ καλοῦ
ἤνεγκον αὐθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ

Escólio a *Rãs* de Aristófanes 689

O trágico Frínico no drama *Anteu* trata sobre
muitos dos estratagemas.

Tzetzes a *Rãs* de Aristófanes 689

Frínico, em seu drama *Anteu*, escreve sobre
os estratagemas de Anteu, da Líbia, e de
Hércules.

Aristófanes, *Rãs* 907-10

Eurípides: Sobre mim mesmo e que tipo de
poeta eu sou,
no final eu direi, mas primeiro eu provarei
que este aí
era impostor e charlatão, e que, tendo
recebido os espectadores
bocós criados por Frínico, ele os enganava.

Escoliasta a *Rãs* de Aristófanes 910

Enganava-os, pois, Frínico era o mais
ingênuo. Agora, ele fala de Frínico, o
tragediógrafo. Louvam-no por causa da sua
música [canção]. Mas Aristófanes lembra
dele por ser ingênuo. Ele era anterior a
Ésquilo.

Aristófanes, *Rãs* 1298-300

Ésquilo: Mas então eu conduzi [as canções]
de beleza em beleza,
a fim de que eu não fosse visto desviar
daquele que para Frínico

λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθειήν δρέπων.

Schol. Ar. Ra. 1298

ἀποδέχονται δὲ πάντες τοῖς μέλεσι τὸν Φρύνιχον ἐπιτυγχάνοντα.

Schol. Ar. Ra. 1299

ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσιν ὁ Φρύνιχος.

Ar. Th. 159-67

Ἀγάθων· ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν

ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν· σκέψαι δ' ὅτι Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος κάλκαϊος, οἱ περὶ ἀρμονίαν ἐχύμισαν,

ἐμιτροφόρου τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς, καὶ Φρύνιχος, τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας, αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπέσχετο· διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.

ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

Schol. Ar. V. 57

Μεγαρόθεν· Ἡ ὡς ποιητῶν ὄντων τινῶν ἀπὸ Μεγαρίδος ἀμούσων, καὶ ἀφυῶς σκωπτόντων, ἢ ὡς τῶν Μεγαρέων γελώντων καὶ ἄλλως φορτικῶς γελοιαζόντων. Εὐπολις Προσπαλτίους· “τὸ σκῶμμ' ἀσελγὲς καὶ Μεγαρικὸν σφόδρα.”

Ar. V. 217-21

era um jardim sagrado das Musas.

Escólio a *Rãs* de Aristófanes 1298

Todos aceitam o que quer que venha de Frínico nas canções.

Escólio a *Rãs* de Aristófanes 1299

Frínico é doce em suas canções.

Aristófanes, *Tesmoforiantes* 159-67

Agatão: Além disso, é ir contra as Musas que um poeta pareça

um homem rude e peludo: observa, pois,

aquele Íbico e Anacreonte, de Teos,

e Alceu, para quem há tanto agrado na harmonia,

usam tiaras e requebram ao modo jônico.

E acaso não ouviste sobre Frínico, pois esse era belo ele próprio e se cobria belamente:

por causa disso os dramas dele também eram belos,

pois a poesia é feita à semelhança da própria natureza.

Escólio a *Vespas* de Aristófanes 57

De Mégara: Ou porque certos poetas de Mégara eram pouco cultivados e faziam piadas pouco sofisticadas ou porque os megarenses riam e ridicularizavam grosseiramente de outros modos. Êupolis em *Prospaltianos*: “A piada excessivamente grosseira e megárica.”

Aristófanes, *Vespas* 217-21

Βδελυκλέων· νῆ τὸν Δί', ὄψε γοῦν
ἀνεστήκασι νῦν.

ὡς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ'
ἀεὶ,
λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες μέλη
ἀρχαῖα μελισιδωνοφρυνηχίρατα,
οἷς ἐκκαλοῦνται τοῦτον.

Schol. Ar. V. 219

ἀρχαῖα μέλη Φρυνίχου ἐρατὰ καὶ ἡδέα ...
Φρύνιχος δὲ ἐγένετο τραγωδίας ποιητής,
ὅς ἔγραψε δρᾶμα Φοινίσσας, ἐν ᾧ
μέμνηται Σιδωνίων. τὰ δὲ μέλη εἶπε διὰ
τὴν γλυκύτητα τοῦ ποιητοῦ. ἄλλως· ὅτι
δι' ὀνόματος ἦν καθόλου μὲν ὁ Φρύνιχος
ἐπὶ μελοποιία, μάλιστα δὲ τὸ ἐκ τῶν
Φοινισσῶν αὐτοῦ τὸ "καὶ Σιδῶνος
προλιπόντα ναόν" ἢ "Σιδώνιον ἄστν
λιποῦσαι/ καὶ δροσερὰν Ἄραδον".

Ar. V. 1409-10

Λᾶσός ποτ' ἀντεδίδασκε καὶ Σιμωνίδης.
ἔπειθ' ὁ Λᾶσος εἶπεν, 'ὀλίγον μοι μέλει.'

Ar. V. 1476-81

ὁ γὰρ γέρον ὡς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου

ἤκουσέ τ' αὐλοῦ, περιχαρῆς τῷ
πράγματι

ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται
τάρχαϊ ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο·

καὶ τοὺς τραγωδοὺς φησιν ἀποδείξειν
κρόνους

Bdelicleonte: Por Zeus, levantaram-se tarde
hoje!

Eles sempre vêm chamá-lo no meio da
noite,
tendo fachos de luz e murmurando canções
antigas mel-sidônia-friníqueas,
com as quais conclamam-no.

Escólio a *Vespas* de Aristófanes 219

As antigas canções de Frínico eram amáveis
e agradáveis... Frínico foi o trágico que
escreveu um drama *Fenícias*, em que se
lembrava do Sidônios. Fala das canções por
causa da doçura do poeta. Ou: porque
Frínico, por causa do nome, era de todo
dado à musicalidade, principalmente no
verso das *Fenícias*, "o templo abandonado
de Sídon" ou "ter deixado a cidade de
Sídon/ e a fresca Arwad."

Aristófanes, *Vespas* 1409-10

Laso e Simônides certa vez competiram.

Então Laso disse: "pouco me importa."

Aristófanes, *Vespas* 1476-81

Pois depois que o velho bebeu por muito
tempo

e escutou o *aulós*, super animado com a
situação,

não para de dançar durante a noite

aquelas velharias com as quais Téspis
competia:

e diz que fará uma demonstração aos
tragediógrafos do tempo

τοὺς νῦν διορχησάμενος ὀλίγον ὕστερον.

de agora dançando em competição com eles pouco depois.

Schol. Ar. V. 1479

Θέσπις· ὁ κιθαρῳδός, οὐ γὰρ δὴ ὁ τραγικός.

Escólios a *Vespas* de Aristófanes 1479

Téspis: o citaredo, de fato não o trágico.¹⁰²⁰

Ar. V. 1490

Φιλοκλέων· πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ –

Aristófanes, *Vespas* 1490

Filocleonte: Frínico atemoriza como um galo!

Schol. Ar. V. 1490

παροιμία ἐπὶ τῶν κακόν τι πασχόντων, ἀπὸ Φρυνίχου τοῦ τραγικοῦ. ὑποκρινόμενον γὰρ αὐτὸν τὴν Μιλήτου Ἄλωσιν οἱ Ἀθηναῖοι δακρύσαντες ἐξέβαλον δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα.¹⁰¹⁸

Escólio a *Vespas* de Aristófanes 1490

O provérbio é sobre certo mal dentre os que sofriam, por causa de Frínico, o trágico. Pois atuando ele próprio na *Captura de Mileto*, os atenienses, aos prantos, expulsaram-no amedrontado e atemorizado.

Isócrates (Isoc.) (436-338 A.E.C.)

Isoc. 8.82

οὕτω γὰρ ἀκριβῶς εὔρισκον ἐξ ὧν ἄνθρωποι μάλιστ' ἂν μισηθεῖεν, ὥστ' ἐψηφίσαντο τὸ περιγιγνόμενον ἐκ τῶν φόρων ἀργύριον, διελόντες κατὰ τάλαντον, εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις εἰσφέρειν ἐπειδὴν πλήρες ἦ τὸ θέατρον· καὶ τοῦτ' ἐποιοῦν, καὶ παρεισηῆγον τοὺς παῖδας τῶν ἐν τῷ

Isócrates, *Sobre a paz* 8.82

Pois assim encontraram com precisão o modo pelo qual as pessoas mais se fariam odiar: votaram o decreto dispondo que o valor excedente dos tributos deveria ser disposto em talentos para ser trazido até a orquestra [*orkhēstra*] durante as Dionísias, quando o teatro estivesse cheio; faziam isso e conduziam ao mesmo tempo os filhos dos

¹⁰¹⁸ As mesmas informações encontram-se em: Ael. *Varia Historia* 13.17.

¹⁰²⁰ A menção à embriaguez e ao uso do *aulós*, contudo, faz com que uma referência a danças consideradas “velharias [*tarkhai*]” de Téspis tenha mais sentido em conexão com a tragédia do que com a citaródia.

πολέμῳ τετελευτηκότων, ἀμφοτέροις ἐπιδεικνύοντες τοῖς μὲν συμμαχοῖς τὰς τιμὰς τῆς οὐσίας αὐτῶν ὑπὸ μισθωτῶν εἰσφερομένης, τοῖς δ' ἄλλοις Ἑλλησι τὸ πλῆθος τῶν ὀρφανῶν καὶ τὰς συμφορὰς τὰς διὰ τὴν πλεονεξίαν ταύτην γιγνομένας.

mortos em guerra, demonstrando então, por um lado, aos aliados os valores da propriedade deles, trazida pelos que conduziam seus tributos, por outro, aos demais helenos, a multidão de órfãos e as desgraças provocadas por essa ganância.

Xenofonte (X.) (c. 428 – c. 354 A.E.C.)

X. *Smp.* 9.2-7

[2] ἐκ δὲ τούτου πρῶτον μὲν θρόνος τις ἔνδον κατετέθη, ἔπειτα δὲ ὁ Συρακόσιος εἰσελθὼν εἶπεν· ὦ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκῶς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιξοῦνται πρὸς ἀλλήλους.

[3] ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρῆλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. οὐπω δὲ φαινομένου τοῦ Διονύσου ἠύλεῖτο ὁ βακχεῖος ρυθμός. ἔνθα δὴ ἠγάσθησαν τὸν ὄρχηστοδιδάσκαλον. εὐθὺς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένη ἤκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἠρεμοῦσα.

[4] ἐπεὶ γε μὴν κατεῖδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἐφάκει, ὅμως δὲ φιλικῶς

Xenofonte, *Banquete* 9.2-7

[2] Depois disso, primeiro foi colocado um trono dentro da sala e depois o siracusano, entrando, disse: “Ó homens, Ariadne entrará no quarto que partilha com Dioniso; depois disso, virá Dioniso, que, tendo-se embriagado junto aos deuses, há de se aproximar dela e, em seguida, brincarão um com o outro.”

[3] Depois disso, primeiro Ariadne veio vestida como ninfa e sentou-se no trono. Ainda não aparecera Dioniso quando um *aulós* se fez ouvir em ritmo báquico. Então, com efeito, rejubilavam-se com o professor do coro, pois assim que Ariadne escutou esse som, fez com que todos soubessem o quanto estava alegre por escutá-lo. Não veio ao encontro do deus nem se levantou, mas era óbvio que mal podia se conter.

[4] Assim que Dioniso a viu, veio dançando até ela como o mais apaixonado, sentou-se em seu colo e, abraçando-a, beijou-a. Ela, embora parecesse envergonhada,

ἀντιπεριελάμβανεν. οἱ δὲ συμπόται ὀρῶντες ἅμα μὲν ἐκρότουν, ἅμα δὲ ἐβόων αὖθις.

[5] ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδην, ἐκ τούτου δὴ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. οἱ δ' ὀρῶντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὠραίαν δὲ τὴν Ἀριάδην, οὐ σκώποντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπτρωμένοι ἐθεῶντο.

[6] καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτὴν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνυούσης <ὥστε> μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἦ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. ἐόκεσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοις πράττειν ἅ πάλαι ἐπεθύμουν.

[7] τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνήν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν.

correspondeu de forma igualmente apaixonada. Enquanto isso, os simposiastas que assistiam aplaudiam enquanto gritavam: “De novo! De novo!”.

[5] Dioniso, levantando-se, ergueu com ele Ariadne, e seus gestos – enquanto se beijavam e se saudavam – eram de se admirar. Os espectadores notavam que Dioniso, tão belo, e Ariadne, tão graciosa, não fingiam seus beijos na boca, mas se beijavam verdadeiramente, e todos se excitavam ao vê-los.

[6] E ouviam Dioniso perguntando-lhe se ela o amava, ao que respondia com tais juras que, não apenas Dioniso, mas todos os presentes seriam capazes de jurar que o jovem e a jovem amavam-se de fato um ao outro. Pois não pareciam atores treinados numa pantomima, mas pessoas a quem foi permitido fazer o que há muito tempo desejavam.

[7] Ao fim, vendo os simposiastas que os dois ficavam abraçados e se retiravam para o leito, os solteiros juraram casar-se, enquanto os já casados, montando sobre seus cavalos, voltavam para suas mulheres, a fim de que tivessem a mesma sorte.

Platão (Pl.) (427-347 A.E.C.)

Pl. *Ion* 533c-535a

καὶ ὁρῶ, ὃ Ἴων, καὶ ἔρχομαί γέ σοι ἀποφανόμενος [533δ] ὃ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὅμηρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνητὶν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἑρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταῦτον τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους [533ε] ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὀρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὀρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες [534α] οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι

Platão, *Íon* 533c-535a

Estou vendo, ó Íon, e hei de te mostrar [533d] o que isso me parece ser. Pois isso existe, mas não é uma técnica para você o falar bem de Homero, como agora eu dizia, mas é um poder divino que te move, como na pedra que é chamada de magnética por Eurípides e que muitos chamam pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas conduz os anéis metálicos, mas também introduz esse poder nos anéis de modo a que se tornem capazes de fazer como a pedra, ou seja, de conduzir [533e] os outros anéis, de tal modo que, às vezes, uma grande corrente de anéis metálicos pendem uns dos outros: mas, para todos, o poder depende daquela pedra. Assim também a própria Musa faz entusiasmados e, por meio dos entusiasmados, suspende-se uma corrente de outros que se entusiasmam. Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não por técnica, mas estando entusiasmados e possuídos pronunciam todos os seus belos poemas e os bons poetas mélicos da mesma forma. Desse modo, os coribantes [534a] dançam não estando em juízo, assim também os poetas mélicos, não estando em juízo, fazem suas belas canções, mas, tão logo entram na harmonia e no ritmo, baqueiam e, estando possuídos, tal como as bacantes extraem mel e leite dos rios, estando

ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἢ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δῆπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι [534β] ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ· ἕως δ' ἂν τουτὶ ἔχη τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησιμωδεῖν. ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ [534ξ] τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεία μοῖρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων· διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρέταις καὶ [534δ] τοῖς χρησιμωδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὔτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω

possuídas sem estar em juízo, também assim a alma dos poetas mélicos opera, como eles próprios dizem. Pois é ou não é que os poetas nos dizem que [534b], colhendo a partir de fontes de mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles nos trazem as canções como abelhas, voando eles próprios desse modo? E dizem a verdade, pois uma coisa leve é o poeta – avoador e sagrado – e não é capaz de fazer poesia sem antes ter se tornado entusiasmado e fora de juízo, sem manter a razão. Enquanto possuir esse bem, todo ser humano é incapaz disso e de oferecer oráculos. Então, não é por técnica que fazem poemas, dizem muitas e belas coisas sobre [534c] as ações, como tu acerca de Homero, mas por quinhão divino cada um é capaz de fazer bem aquilo a que a Musa o move: um, ditirambos; outro, encômios; outro, hiporquemas; outro, versos épicos; outro, iambos; mas com relação aos outros gêneros cada um é medíocre. Pois não é por técnica que dizem essas coisas, mas por poder divino, porque, se soubessem [*ēpístanto*] falar belamente acerca de um, assim seria acerca de todos os outros. Mas, por causa disso, o deus, retirando sua razão, serve-se deles como ajudantes, [534d] bem como dos adivinhos divinos e de quem dá oráculos, a fim de que, ao escutarmos, compreendamos que não são esses que dizem essas coisas assim dignas de muito valor (já que a razão não está neles), mas que o

πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ’ ὁ θεὸς αὐτὸς ἐστὶν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. μέγιστον δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πρόποτε ἐποίησε ποίημα ὅτου τις ἂν ἀξιώσειεν μνησθῆναι, τὸν δὲ παῖωνα ὃν πάντες ἄδουσι, σχεδόν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, [534ε] ‘εὐρημά τι Μοισᾶν.’ ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστά μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ’ ἢ ἐρμηνῆς εἰσὶν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται. ταῦτα ἐνδεικνύμενος ὁ θεὸς ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου [535α] ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέλος ἦσεν· ἢ οὐ δοκῶ σοὶ ἀληθῆ λέγειν, ὦ Ἴων;

Pl. *Ion* 535e-d

οἶσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατῆς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος, ὃν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ’ ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ [536α] ῥαψφδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὥσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὄρμαθὸς πάμπολυς

próprio deus é quem fala e se dirige a nós por meio deles. O maior testemunho do que se diz é Tínico da Calcídica, que não fez nenhum outro poema digno de alguém lembrar, senão o peã que todos cantam, talvez a mais bela de todas as canções, composto sem técnica, como ele próprio diz, [534e] “um achado das Musas”. Pois com isso, efetivamente, parece-me claro que o deus nos indique – a fim de que não duvidemos – que esses belos poemas não são humanos, nem de seres humanos, mas divinos e dos deuses, e os poetas não são nada mais do que intérpretes dos deuses, estando possuídos por aquilo que possui cada um deles. Indicando isso, o deus voluntariamente [535a] cantou a mais bela canção por meio do mais medíocre poeta. Ou a ti não parece que eu digo a verdade, ó Íon?

Platão, *Íon* 535e-d

Então tu sabes que o espectador é o último dos anéis, dos quais eu dizia que recebia o poder, através dos outros, a partir da pedra de Hércules? O do meio é tu [536a], o rapsodo e o ator, enquanto o primeiro é o próprio poeta: pois o deus por meio de todos os outros arrasta a alma dos humanos para onde quiser e faz o poder pender entre os demais. E, como daquela pedra, suspende-se uma corrente numerosa de coreutas, mestres e

ἐξήρηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων. καὶ ὁ μὲν τῶν ποιητῶν ἐξ ἄλλης Μούσης, ὁ δὲ ἐξ ἄλλης ἐξήρηται—ὀνομάζομεν δὲ αὐτὸ κατέχεται, τὸ δὲ [536β] ἐστὶ παραπλήσιον· ἔχεται γάρ—ἐκ δὲ τούτων τῶν πρώτων δακτυλίων, τῶν ποιητῶν, ἄλλοι ἐξ ἄλλου αὐτῶν ἠρημένοι εἰσὶ καὶ ἐνθουσιάζουσιν, οἱ μὲν ἐξ Ὀρφέως, οἱ δὲ ἐκ Μουσαίου· οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται. ὦν σύ, ὦ Ἴων, εἷς εἶ καὶ κατέχη ἐξ Ὀμήρου, καὶ ἐπειδὴν μὲν τις ἄλλου τοῦ ποιητοῦ ἄδη, καθεύδεις τε καὶ ἀπορεῖς ὅτι λέγεις, ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος, εὐθύς ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἢ ψυχῇ καὶ εὐπορεῖς ὅτι [536ξ] λέγεις· οὐ γὰρ τέχνη οὐδ' ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγεις ἢ λέγεις, ἀλλὰ θεία μοῖρα καὶ κατοκωχῆ, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὀξέως ὃ ἂν ἦ τοῦ θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχονται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ μέλος καὶ σχημάτων καὶ ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ φροντίζουσιν· οὕτω καὶ σύ, ὦ Ἴων, περὶ μὲν Ὀμήρου ὅταν τις μνησθῆ, εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων ἀπορεῖς· [536δ] τούτου δ' ἐστὶ τὸ αἶτιον, ὃ μ' ἐρωτᾷς, δι' ὅτι σὺ περὶ μὲν Ὀμήρου εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων οὐ, ὅτι οὐ τέχνη ἀλλὰ θεία μοῖρα Ὀμήρου δεινὸς εἶ

submestres do coro, como anéis suspendidos lateralmente a partir da Musa. Um dos poetas depende de uma Musa, outro, de outra – e dizemos que ele é possuído, o que [536b] é algo aproximado, pois é tomado – e, a partir desses primeiros anéis, os dos poetas, os outros são suspendidos aos demais, por sua vez, e se entusiasmam: uns a partir de Orfeu, outros a partir de Museu, muitos são possuídos e tomados por Homero. Dentre eles, estás tu, ó Íon, e és possuído por Homero, mas, tão logo alguém cante de um outro poeta, tu dormes e te embaraças com o que dizer; contudo, tão logo alguém entoe uma canção desse poeta, diretamente despertas e tua alma dança, enquanto te desembaraças com o que [536c] dizer. Pois não é por técnica nem por conhecimento que falas o que falas sobre Homero, mas por quinhão divino e possessão, como os coribantes se dão conta de forma aguda apenas daquela canção que se relaciona ao deus pelo qual são inspirados, e para tal canção mostram-se desembaraçados tanto em gestos quanto em palavras, mas das outras não se ocupam: assim também tu, ó Íon, quando alguém se lembra de Homero, ficas desembaraçado, enquanto com relação aos demais te mostras embaraçado [536d]: e a causa disso – pela qual me perguntas e por meio da qual te mostras desembaraçado com relação a Homero, mas não com relação aos demais – é que não é por técnica, mas por

ἐπαινέτης.

Pl. Lg. 2.653c-654a

τούτων γὰρ δὴ τῶν ὀρθῶς τεθραμμένων ἡδονῶν καὶ λυπῶν παιδειῶν οὐσῶν χαλᾶται τοῖς ἀνθρώποις καὶ διαφθείρεται κατὰ πολλὰ ἐν τῷ βίῳ, θεοὶ [653δ] δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος, ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἐορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ μούσας Ἀπόλλωνά τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστὰς ἔδωσαν, ἵν' ἐπανορθῶνται τὰς τε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἐορταῖς μετὰ θεῶν. ὀρᾶν ἂν χρῆ πότερον ἀληθῆς ἡμῖν κατὰ φύσιν ὁ λόγος ὑμνεῖται τὰ νῦν, ἢ πῶς. φησὶν δὲ τὸ νέον ἅπαν ὡς ἔπος εἰπεῖν τοῖς τε σώμασι καὶ ταῖς φωναῖς ἡσυχίαν ἄγειν οὐ δύνασθαι, [653ε] κινεῖσθαι δὲ ἀεὶ ζητεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τὰ μὲν ἀλλόμενα καὶ σκιρτῶντα, οἷον ὀρχούμενα μεθ' ἡδονῆς καὶ προσπαίζοντα, τὰ δὲ φθεγγόμενα πάσας φωνάς. τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ ἔχειν αἰσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἀρμονία· ἡμῖν δὲ οὕς [654α] εἶπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρυθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἰσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἣ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ᾠδαῖς τε καὶ

quinhão divino, que és espantoso em louvar Homero.

Platão, *Leis* 2.653c-654a

Pois, com efeito, como essas formas de educação que nutrem o correto com relação a prazeres e dores são relaxadas pelas pessoas e arruinadas ao longo da vida, os deuses [653d], apiedando-se da raça humana nascida para a miséria, ordenaram as dádivas das festividades em honra aos deuses como pausas para os labores deles e deram-lhes como companheiros as Musas, Apolo – líder das Musas – e Dioniso, a fim de que se corrijam seus modos nos festivais em companhia dos deuses. É preciso considerar, então, se o relato que hincava tais coisas atualmente é verdadeiro com relação à natureza ou o quê? Ele diz – como se costuma dizer – que todo jovem é incapaz de tranquilidade no corpo e na voz, [653e] mas que busca sempre mexer-se e emitir a voz, saltando e pulando, de modo que, com prazer, dança, brinca e emite todos os tipos de vozes. Mas, enquanto os outros animais não têm sentido das ordenações nos movimentos nem das desordens (o que tem o nome de ritmo e harmonia), [654a] dizemos que para nós os deuses – companheiros de coro – deram esses, além de terem dado a prazerosa percepção do ritmo e da harmonia, por meio da qual eles nos mexem e conduzem nossos coros, com canções e

ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χορούς τε ὀνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα. πρῶτον δὴ τοῦτο ἀποδεξώμεθα; θῶμεν παιδείαν εἶναι πρώτην διὰ Μουσῶν τε καὶ Ἀπόλλωνος, ἢ πῶς;

Pl. Lg. 3.700a-701b

Ἀθηναῖος: οὐκ ἦν, ὦ φίλοι, ἡμῖν ἐπὶ τῶν παλαιῶν νόμων ὁ δῆμός τινων κύριος, ἀλλὰ τρόπον τινὰ ἐκὼν ἐδούλευε τοῖς νόμοις.

Μέγιλλος: ποίοις δὴ λέγεις;

Ἀθηναῖος: τοῖς περὶ τὴν μουσικὴν πρῶτον τὴν τότε, ἵνα ἐξ ἀρχῆς διέλθωμεν τὴν τοῦ ἐλευθέρου λίσαν ἐπίδοσιν βίου. διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε [700β] ἑαυτῆς ἅττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος—θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν—καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ᾠδὴν ὡς τινα ἐτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. τούτων δὴ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν, οὐκ ἐξῆν ἄλλο [700ξ] εἰς ἄλλο καταχρῆσθαι μέλους εἶδος. τὸ δὲ κῦρος τούτων γνῶναί τε καὶ ἅμα γνόντα δικάσαι, ζημιούν τε αὖ τὸν μὴ

outras danças; além disso, chamaram de “coros” aqueles que lhes eram naturalmente “caros”.¹⁰²¹ Primeiramente, aceitaremos isso então? Postularemos que a primeira educação é por meio das Musas e de Apolo ou o quê?

Platão, *Leis* 3.700a-701b

Ateniense: Ó amigos, nosso povo não era – sob as antigas leis [*nómoi*] – o senhor delas, mas de certo modo voluntariamente servia às próprias leis.

Megilo: Sobre quais estás falando?

Ateniense: Sobre aquelas relativas à arte das Musas, primeiro, a fim de que descrevamos desde o começo o avanço excessivo do modo de vida livre. Pois, com efeito, era dividida a arte das Musas em vários gêneros [700b] e estilos: um tipo de canção era composto por preces aos deuses e eram chamadas pelo nome de “hinos”; em contraste com esta havia um outro tipo de canção – chamavam-no normalmente “*thrénos* [lamúria]”; outro era o “peã”; e outro que era chamado “ditirambo”, creio que por causa do nascimento de Dioniso. Os “*nómoi*” eram chamados por esse nome, já que formavam outra canção, e foram depois chamados de “citaródicos”. Classificados esses e outros tipos, não era permitido [700c] misturar um tipo de canção com outro. A autoridade responsável por conhecê-los e, conhecendo-

¹⁰²¹ Há um trocadilho intraduzível, sugerindo uma relação etimológica entre *chorós* [coro] e *khará* [graça].

πειθόμενον, οὐ σϋριγξ ἦν οὐδέ τινες ἄμουσοι βοαὶ πλήθους, καθάπερ τὰ νῦν, οὐδ' αὖ κρότοι ἐπαίνους ἀποδιδόντες, ἀλλὰ τοῖς μὲν γεγονόσι περὶ παιδευσιν δεδογμένον ἀκούειν ἦν αὐτοῖς μετὰ σιγῆς διὰ τέλους, παισὶ δὲ καὶ παιδαγωγοῖς καὶ τῷ πλείστῳ ὄχλῳ ῥάβδου κοσμούσης ἢ νουθέτησις ἐγίνετο. [700δ] ταῦτ' οὖν οὕτω τεταγμένως ἤθελεν ἄρχεσθαι τῶν πολιτῶν τὸ πλῆθος, καὶ μὴ τολμᾶν κρίνειν διὰ θορύβου· μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ αὐλωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες, [700ε] μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας καταμευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχοι οὐδ' ἠντινοῦν μουσική, ἡδονῆ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα. τοιαῦτα δὴ ποιοῦντες ποιήματα, λόγους τε ἐπιλέγοντες τοιούτους, τοῖς πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τόλμαν ὡς ἱκανοῖς οὖσιν κρίνειν· ὅθεν δὴ τὰ [701α] θέατρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε

os, realizar seus juízos, penalizando os que não os respeitassem, não era a sirene nem os gritos desafinados da multidão, como atualmente, nem as batidas dos que aplaudem, mas, em vez disso, os responsáveis pela educação, escutando em silêncio até o fim, enquanto a disciplina do pau mantinha em ordem as crianças, seus preceptores e o resto da multidão. [700d] Assim, então, a maioria dos cidadãos ordenadamente aceitava ser comandada e não ousava julgar por meio da algazarra. Mas depois disso, com o passar do tempo, surgiram, como líderes da falta de lei não-musical, poetas que, embora fossem por natureza poéticos, eram ignorantes sobre o justo e o legal (no campo da Musa) e, baqueando e estando possuídos pelo prazer, misturaram *thrēnoi* com hinos, peãs com ditirambos, além de imitarem a aulódia com a citaródia e misturarem tudo com tudo. [700e] Por sua falta de juízo, involuntariamente testemunharam em falso contra a arte das Musas, como se esta não tivesse correção, mas devesse ser julgada pelo prazer de quem se rejubila, independentemente de ser bom ou ruim. Fazendo tais poemas, colocados em palavras tais, instalavam com eles uma falta de lei na arte das Musas e uma ousadia a ponto de se considerarem aptos a julgar. Daí então [701a] os teatros de silenciosos tornaram-se barulhentos, como se percebessem nas Musas

καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν. εἰ γὰρ δὴ καὶ δημοκρατία ἐν αὐτῇ τις μόνον ἐγένετο ἐλευθέρων ἀνδρῶν, οὐδὲν ἂν πάνυ γε δεινὸν ἦν τὸ γεγονός. νῦν δὲ ἤρξε μὲν ἡμῖν ἐκ μουσικῆς ἢ πάντων εἰς πάντα σοφίας δόξα καὶ παρανομία, συνεφέσπετο δὲ ἐλευθερία. ἄφοβοι γὰρ ἐγίνοντο ὡς εἰδότες, ἢ δὲ ἄδεια ἀναισχυντίαν ἐνέτεκεν· τὸ γὰρ τὴν τοῦ βελτίονος [701β] δόξαν μὴ φοβεῖσθαι διὰ θράσος, τοῦτ' αὐτὸ ἐστὶν σχεδὸν ἢ πονηρὰ ἀναισχυντία, διὰ δὴ τινος ἐλευθερίας λίαν ἀποτετολμημένης.

Pl. Lg. 4.719c-d

᾿παλαιὸς μῦθος, ὃ νομοθέτα, ὑπὸ τε αὐτῶν ἡμῶν ἀεὶ λεγόμενός ἐστιν καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσιν συνδεδογμένος, ὅτι ποιητής, ὁπότεν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔμφρων ἐστίν, οἷον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπιὸν ῥεῖν ἐτοίμως ἔᾶ, καὶ τῆς τέχνης οὔσης μιμήσεως ἀναγκάζεται, ἐναντίως ἀλλήλοισ ἀνθρώπους ποιῶν διατιθεμένους, ἐναντία λέγειν αὐτῷ πολλάκις, οἷδεν δὲ οὔτ' εἰ ταῦτα [719δ] οὔτ' εἰ θάτερα ἀληθῆ τῶν λεγομένων.

o que era belo e o que não era, enquanto, ao invés de uma aristocracia, aí se iniciava um tipo miserável de teatrocracia. Pois se uma democracia apenas na própria arte das Musas tivesse se dado, como algo relativo a homens livres, nada muito terrível teria acontecido. Agora, contudo, teve início para nós, a partir da arte das Musas, uma imagem generalizada de uma sabedoria geral e uma falta de lei, enquanto seguia de perto a liberdade. Pois se tornaram destemidos os que se julgavam sabidos e a audácia gerou a sem-vergonhice; afinal, não respeitar [701b] a opinião de um homem melhor por causa da insolência não é nada mais do que uma miserável sem-vergonhice, promovida por um excesso de liberdade atrevida.

Platão, *Leis* 4.719c-d

Há um relato antigo, ó legislador, que é sempre contado por nós e atestado por todos os outros, segundo o qual o poeta, quando se senta na trípode da Musa, não está em seu juízo, mas parece uma fonte, que deixa correr livremente o fluxo de água, e, como sua arte consiste em *mímēsis*, ele está obrigado a se contradizer frequentemente, ao criar personagens traçadas contraditoriamente umas com relação às outras, sem saber dentre as coisas [719d] pronunciadas aquelas que são verdadeiras.

Pl. Lg. 7.816d-817d

τὰ δὲ τῶν αἰσχυρῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα κεκωμωδημένα, ἀνάγκη μὲν θεάσασθαι καὶ γνωρίζειν· ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν [816ε] ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν, εἰ μέλλει τις φρόνιμος ἔσεσθαι, ποιεῖν δὲ οὐκ αὖ δυνατόν ἀμφοτέρα, εἴ τις αὖ μέλλει καὶ σμικρὸν ἀρετῆς μεθέξειν, ἀλλὰ αὐτῶν ἕνεκα τούτων καὶ μανθάνειν αὐτὰ δεῖ, τοῦ μή ποτε δι' ἄγνοιαν δρᾶν ἢ λέγειν ὅσα γελοῖα, μηδὲν δέον, δούλοις δὲ τὰ τοιαῦτα καὶ ξένοις ἐμμίσθοις προστάττειν μιμεῖσθαι, σπουδῆν δὲ περὶ αὐτὰ εἶναι μηδέποτε μηδ' ἠντινοῦν, μηδέ τινα μανθάνοντα αὐτὰ γίνεσθαι φανερόν τῶν ἐλευθέρων, μήτε γυναῖκα μήτε ἄνδρα, καινὸν δὲ ἀεὶ τι περὶ αὐτὰ φαίνεσθαι τῶν μιμημάτων. ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια, ἃ δὴ [817α] κωμωδίαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ κείσθω· τῶν δὲ σπουδαίων, ὡς φασι, τῶν περὶ τραγωδίαν ἡμῖν ποιητῶν, ἐάν ποτέ τινες αὐτῶν ἡμᾶς ἐλθόντες ἐπανερωτήσωσιν οὕτωςί πως· 'ὦ ξένοι, πότερον φοιτῶμεν ὑμῖν εἰς τὴν πόλιν τε καὶ χώραν ἢ μή, καὶ τὴν ποίησιν φέρωμέν τε καὶ ἄγωμεν, ἢ πῶς ὑμῖν δέδοκται περὶ τὰ τοιαῦτα δρᾶν;' — τί

Platão, *Leis* 7.816d-817d

As ações de corpos feios e ideias feias, de pessoas envolvidas em ridícula comicidade, em discurso, canção, dança e nas imitações cômicas feitas por todos eles, é preciso contemplar tudo isso e conhecê-lo. Pois sem o ridículo não é possível conhecer as coisas sérias, nem um dos pares [816e] de contrários sem o outro, se alguém quer ser uma pessoa ajuizada, ainda que realizar ambos não seja possível, se alguém quer participar minimamente da virtude, pois é por causa disso mesmo que é preciso conhecer tais coisas, a fim de que por ignorância não faça e diga coisas ridículas, quando não se deve; escravos e estrangeiros contratados serão responsáveis por fazer essas coisas e nenhuma seriedade jamais deve lhes ser concedida, nem devem ser vistas aprendendo-as pessoas livres (seja mulher seja homem); e alguma novidade sempre deve surgir entre os que fazem essas imitações. Que assim sejam dispostas em lei e discurso tudo quanto diz respeito a essas coisas ridículas que são brincadeiras e que [817a] todos nós chamamos de comédia. Com relação aos poetas “sérios”, como se diz dos poetas de tragédia, suponhamos que alguns deles, aproximando-se de nós, perguntassem algo assim: “Ó estrangeiros, frequentaremos a vossa cidade e região ou não? Traremos nossa poesia e competiremos ou como vos parece que essas coisas devam

οὐν ἂν πρὸς ταῦτα ὀρθῶς ἀποκρινάμεθα τοῖς θείοις ἀνδράσιν; [817β] ἐμοὶ μὲν γὰρ δοκεῖ τάδε· ‘ὦ ἄριστοι,’ φάναι, ‘τῶν ξένων, ἡμεῖς ἐσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης· πᾶσα οὖν ἡμῖν ἡ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην. ποιηταὶ μὲν οὖν ὑμεῖς, ποιηταὶ δὲ καὶ ἡμεῖς ἐσμὲν τῶν αὐτῶν, ὑμῖν ἀντίτεχνοί τε καὶ ἀνταγωνιστὰὶ τοῦ καλλίστου δράματος, ὃ δὴ νόμος ἀληθῆς μόνος ἀποτελεῖν πέφυκεν, ὡς [817ξ] ἢ παρ’ ἡμῶν ἐστὶν ἐλπίς. μὴ δὴ δόξητε ἡμᾶς ῥαδίως γε οὕτως ὑμᾶς ποτε παρ’ ἡμῖν ἐάσειν σκηνάς τε πῆξαντας κατ’ ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους, μεῖζον φθεγγομένους ἡμῶν, ἐπιτρέψειν ὑμῖν δημηγορεῖν πρὸς παῖδάς τε καὶ γυναῖκας καὶ τὸν πάντα ὄχλον, τῶν αὐτῶν λέγοντας ἐπιτηδευμάτων περὶ μὴ τὰ αὐτὰ ἄπερ ἡμεῖς, ἀλλ’ ὡς τὸ πολὺ καὶ ἐναντία τὰ πλεῖστα. σχεδὸν γάρ τοι κἂν μαινοίμεθα [817δ] τελέως ἡμεῖς τε καὶ ἅπαντα ἡ πόλις, ἥτισοῦν ὑμῖν ἐπιτρέποι δρᾶν τὰ νῦν λεγόμενα, πρὶν κρῖναι τὰς ἀρχὰς εἴτε ῥήτῃ καὶ ἐπιτήδεια πεποιήκατε λέγειν εἰς τὸ μέσον εἴτε μή. νῦν οὖν, ὧ παῖδες μαλακῶν Μουσῶν ἔκγονοι, ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ἡμετέρας ᾠδὰς, ἂν μὲν τὰ αὐτὰ γε ἢ

ser executadas?” – O que então responderíamos de modo correto, com relação a isso, para esses divinos homens? [817b] Pois a mim parece o seguinte: “Ó excelentes estrangeiros, nós próprios somos de plena capacidade poetas da mais bela e melhor tragédia! Pelo menos toda a nossa constituição é composta como imitação [*mímēsis*] do mais belo e melhor modo de vida, o que dizemos constituir essencialmente a mais verdadeira tragédia. Então, poetas como nós somos nós, também poetas com relação às mesmas coisas, rivais na técnica e competidores na atuação do mais belo drama, o qual [817c] temos esperança de que apenas a verdadeira lei seja naturalmente capaz de concluir. Não imagineis, portanto, que nós facilmente vos permitiremos montar vossas cenas na ágora e conduzir vossos atores de belas vozes mais altas do que as nossas, confiando-vos a palavra pública dirigida a crianças, mulheres e toda a multidão; a nós que não dizeis as mesmas coisas que nós sobre as instituições, mas que o mais das vezes dizeis justamente o contrário. Pois, com efeito, estaríamos completamente loucos [817d], nós e toda a *pólis*, caso vos fosse permitido executar as coisas que atualmente são ditas, antes que os governantes julgassem se vossos poemas são adequados e sumamente dignos de serem pronunciados ou não. Então, agora, ó jovens filhos das Musas moles, exponham aos

καὶ βελτίω τὰ παρ' ὑμῶν φαίνεται
λεγόμενα, δώσομεν ὑμῖν χορόν, εἰ δὲ μή,
ὦ φίλοι, οὐκ ἄν ποτε δυναίμεθα.'

[Plat.] *Minos* 321a

ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶν παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ
ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξάμενη οὐδ'
ἀπὸ Φρυνίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι,
πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὄν τῆσδε
τῆς πόλεως εὐρημα. ἔστιν δὲ τῆς
ποιήσεως δημοτερέστατον τε καὶ
ψυχαγωγικώτατον ἡ τραγωδία.

Pl. *Prt.* 327d

ἀλλ' εἶεν ἄγριοί τινες, οἷοί περ οὖς
πέρυσι Φερεκράτης ὁ ποιητῆς ἐδίδαξεν
ἐπὶ Ληναίῳ.

Pl. *Rep.* 2.372a-373c

πρῶτον οὖν σκεψώμεθα τίνα τρόπον
διστάσσονται οἱ οὕτω παρεσκευασμένοι.
ἄλλο τι ἢ σῖτόν τε ποιοῦντες καὶ οἶνον
καὶ ἱμάτια καὶ ὑποδήματα; καὶ
οἰκοδομησάμενοι οἰκίας, θέρους μὲν τὰ
πολλὰ γυμνοὶ τε καὶ ἀνυπόδητοι
ἐργάζονται, τοῦ δὲ [372β] χειμῶνος
ἡμφιεσμένοι τε καὶ ὑποδεδεμένοι ἱκανῶς.
θρέψονται δὲ ἐκ μὲν τῶν κριθῶν ἄλφιτα
σκευαζόμενοι, ἐκ δὲ τῶν πυρῶν ἄλευρα,
τὰ μὲν πέψαντες, τὰ δὲ μάζαντες, μάζας

governantes vossas canções ao lado das
nossas e, se elas parecerem ter sido ditas
como as nossas, ou de forma mais bela,
concederemos um coro para vós; caso
contrário, ó amigos, jamais poderemos fazê-
lo.”

Pseudo-Platão, *Minos* 321a

A tragédia é antiga por aqui, tendo começado
não como julgam a partir de Téspis ou
Frínico, mas se queres saber, descobrirás
[*heuréseis*] que é uma invenção [*heúrēma*]
bastante antiga desta cidade. A tragédia é o
tipo de poesia que mais agrada ao povo e
orienta a alma.

Platão, *Protágoras* 327d.

Mas seriam eles agrestes, tal como os que no
ano passado o poeta Ferecrates ensinou nas
Leneias.

Platão, *República* 2.372a-373c

Primeiramente então consideremos de que
modo viverão os que assim se organizam.
Fazendo algo diverso de pão, vinho,
vestuário e calçados? E, a fim de construir
seus lares, trabalharão no verão a maior parte
do tempo nus e descalços, no [372b] inverno,
vestidos e calçados suficientemente.
Alimentar-se-ão preparando a farinha a partir
da cevada e a farinha de trigo a partir do
trigo, assando uma e amassando a outra. E,
dispondo roscas de qualidade e pães sobre

γενναίας καὶ ἄρτους ἐπὶ κάλαμόν τινα παραβαλλόμενοι ἢ φύλλα καθάρᾳ, κατακλινέντες ἐπὶ στιβάδων ἐστρωμένων μίλακί τε καὶ μυρρίναις, εὐωχῆσονται αὐτοί τε καὶ τὰ παιδιά, ἐπιπίνοντες τοῦ οἴνου, ἐστεφανωμένοι καὶ ὑμνοῦντες τοὺς θεούς, ἠδέως συνόντες ἀλλήλοις, οὐχ ὑπὲρ τὴν οὐσίαν ποιούμενοι [372ξ] τοὺς παῖδας, εὐλαβούμενοι πενίαν ἢ πόλεμον.

καὶ ὁ Γλαῦκων ὑπολαβὼν, Ἄνευ ὄψου, ἔφη, ὡς ἔοικας, ποιεῖς τοὺς ἄνδρας ἐστιωμένους.

ἀληθῆ, ἦν δ' ἐγώ, λέγεις. ἐπελαθόμην ὅτι καὶ ὄψον ἔξουσιν, ἄλας τε δῆλον ὅτι καὶ ἐλάας καὶ τυρόν, καὶ βολβούς καὶ λάχανά γε, οἷα δὴ ἐν ἀγροῖς ἐψήματα, ἐψήσονται. καὶ τραγήματά που παραθήσομεν αὐτοῖς τῶν τε σύκων καὶ ἐρεβίνθων καὶ κυάμων, καὶ μύρτα καὶ φηγούς σποδιοῦσιν [372δ] πρὸς τὸ πῦρ, μετρίως ὑποπίνοντες· καὶ οὕτω διάγοντες τὸν βίον ἐν εἰρήνῃ μετὰ ὑγιείας, ὡς εἰκός, γηραιοὶ τελευτῶντες ἄλλον τοιοῦτον βίον τοῖς ἐκγόνοις παραδώσουσιν.

καὶ ὅς, εἰ δὲ ὑῶν πόλιν, ὦ Σώκρατες, ἔφη, κατεσκεύαζες, τί ἂν αὐτὰς ἄλλο ἢ ταῦτα ἐχόρταζες;

ἀλλὰ πῶς χρή, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Γλαῦκων;

ἄπερ νομίζεται, ἔφη· ἐπὶ τε κλινῶν

ramos ou folhas puras, estarão reclinados sobre esteiras feitas de teixo e mirto, rejubilar-se-ão a si próprios e a sua prole, bebendo vinho, coroando-se e hineando os deuses, convivendo agradavelmente uns com os outros, sem fazer um excesso [372c] de filhos para evitar a pobreza e a guerra.

E Glauco, intervindo, disse: “Ao que parece, você está fazendo esses homens se banquetear sem petisco nenhum.”

E eu disse: “A verdade estás dizendo. Esqueci que terão como petisco sal – o que é óbvio – e azeitonas, queijo, cebolas e prepararão legumes cozidos, como os que são preparados no campo. Para sobremesa, haveremos de servir-lhes figos, ervilhas e favos, enquanto eles hão de torrar, na brasa, bagos de mirtos e glandes [372d], banqueteadando-se moderadamente. Assim conduzindo suas vidas, em paz e com saúde, como sói ser, morrendo velhos, legarão aos filhos uma vida semelhante a essa.”

O outro então disse: “Se fosse uma *pólis* de porcas, ó Sócrates, a que estivesses preparando, acaso as alimentarias com algo diverso disso?”

E eu disse: “Mas então, ó Glauco, como é preciso que vivam?”

Ele disse: “Como é de costume: julgo que

κατακειῖσθαι οἶμαι τοὺς μέλλοντας μὴ τάλαιπωρεῖσθαι, καὶ ἀπὸ τραπεζῶν [372ε] δειπνεῖν, καὶ ὄψα ἅπερ καὶ οἱ νῦν ἔχουσι καὶ τραγήματα.

εἶεν, ἦν δ' ἐγὼ· μανθάνω. οὐ πόλιν, ὡς ἔοικε, σκοποῦμεν μόνον ὅπως γίγνεται, ἀλλὰ καὶ τρυφῶσαν πόλιν. ἴσως οὖν οὐδὲ κακῶς ἔχει· σκοποῦντες γὰρ καὶ τοιαύτην τάχ' ἂν κατίδοιμεν τὴν τε δικαιοσύνην καὶ ἀδικίαν ὅπη ποτὲ ταῖς πόλεσιν ἐμφύονται. ἡ μὲν οὖν ἀληθινὴ πόλις δοκεῖ μοι εἶναι ἣν διεληλύθαμεν, ὥσπερ ὑγιῆς τις· εἰ δ' αὖ βούλεσθε, καὶ φλεγμαίνουσαν πόλιν θεωρήσωμεν· οὐδὲν ἀποκωλύει. [373α] ταῦτα γὰρ δὴ τισιν, ὡς δοκεῖ, οὐκ ἐξαρκέσει, οὐδὲ αὕτη ἡ δίαίτα, ἀλλὰ κλῖναί τε προσέσσονται καὶ τράπεζαι καὶ τᾶλλα σκεύη, καὶ ὄψα δὴ καὶ μύρα καὶ θυμιάματα καὶ ἑταῖραι καὶ πέμματα, καὶ ἕκαστα τούτων παντοδαπά. καὶ δὴ καὶ ἂ τὸ πρῶτον ἐλέγομεν οὐκέτι τὰναγκαῖα θετέον, οἰκίας τε καὶ ἱμάτια καὶ ὑποδήματα, ἀλλὰ τὴν τε ζωγραφίαν κινητέον καὶ τὴν ποικιλίαν, καὶ χρυσὸν καὶ ἐλέφαντα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα κτητέον. ἦ γάρ;

[373β] ναί, ἔφη.

οὐκοῦν μείζονά τε αὖ τὴν πόλιν δεῖ ποιεῖν· ἐκείνη γὰρ ἡ ὑγιεινὴ οὐκέτι ἱκανή, ἀλλ' ἤδη ὄγκου ἐμπληστέα καὶ πλήθους, ἂ οὐκέτι τοῦ ἀναγκαίου ἔνεκά

devem se deitar sobre camas – se não forem rústicos – e em mesas [372e] fazer as refeições. Eles também devem ter os petiscos e as sobremesas que existem atualmente.

Eu disse então: “Eia, pois compreendo. Parece que examinamos não apenas uma *pólis*, como surge, mas uma *pólis* luxuosa. Talvez isso não seja ruim, pois examinando-a assim pode ser que observemos a justiça e a injustiça, tal como surgem nas *póleis*. De todo modo, a verdadeira *pólis* me parece ser a que eu vinha descrevendo como são. Contudo, se quiserdes, contemplemos também a *pólis* inflamada: nada nos impede de fazê-lo. [373a] Pois parece que essas nossas disposições não serão o bastante para alguns, nem nosso regime de vida, mas a eles deverão ser fornecidos tanto camas quanto mesas e outros móveis, além de petiscos, óleos aromáticos, perfumes, cortesãs, guloseimas e cada uma dessas coisas em grande variedade. Então as coisas que a princípio dissemos já não serão de acordo com a necessidade – i.e., casas, roupas e calçados –, mas será preciso pôr em circulação a pintura e a bordadura, além de ouro, marfim e tudo quanto é de valor. Ou não?”

[373b] “Sim”, disse ele.

“Então é preciso fazer ainda maior a *pólis*, pois aquela que era saudável já não é mais o bastante, mas agora ela há de ser preenchida com uma massa e uma multidão daqueles

ἔστιν ἐν ταῖς πόλεσιν, οἷον οἱ τε θηρευταὶ πάντες οἱ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα, πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταί τε καὶ τούτων ὑπηρέται, ῥαψωδοί, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι, σκευῶν τε παντοδαπῶν δημιουργοί, τῶν τε ἄλλων [373ξ] καὶ τῶν περὶ τὸν γυναικεῖον κόσμον. καὶ δὴ καὶ διακόνων πλειόνων δεησόμεθα· ἢ οὐ δοκεῖ δεῆσειν παιδαγωγῶν, τιθῶν, τροφῶν, κομμωτριῶν, κουρέων, καὶ αἷ ὀψοποιῶν τε καὶ μαγείρων; ἔτι δὲ καὶ συβωτῶν προσδεησόμεθα· τοῦτο γὰρ ἡμῖν ἐν τῇ προτέρᾳ πόλει οὐκ ἐνῆν—ἔδει γὰρ οὐδέν—ἐν δὲ ταύτῃ καὶ τούτου προσδεῆσει. δεῆσει δὲ καὶ τῶν ἄλλων βοσκημάτων παμπόλλων, εἴ τις αὐτὰ ἔδεται· ἢ γάρ;

Plat. Rep. 5.475d

[475δ] καὶ ὁ Γλαύκων ἔφη· πολλοὶ ἄρα καὶ ἄτοποι ἔσονταί σοι τοιοῦτοι. οἱ τε γὰρ φιλοθεάμονες πάντες ἔμοιγε δοκοῦσι τῷ καταμανθάνειν χαίροντες τοιοῦτοι εἶναι, οἱ τε φιλήκοοι ἀτοπώτατοί τινές εἰσιν ὡς γ' ἐν φιλοσόφοις τιθέναι, οἱ πρὸς μὲν λόγους καὶ τοιαύτην διατριβὴν ἐκόντες οὐκ ἂν ἐθέλοιεν ἐλθεῖν, ὥσπερ δὲ ἀπομεμισθωκότες τὰ ὄτα ἐπακοῦσαι πάντων χορῶν περιθέουσι τοῖς Διονυσίοις οὔτε τῶν κατὰ πόλεις οὔτε

que antes não eram necessários para as *póleis*, como todos os caçadores e os mimetizadores, muitos com relação às formas e cores, muitos com relação à arte das Musas – poetas e seus assistentes, rapsodos, atores, coreutas e empresários de teatro –, fabricantes de variados móveis [373c], bem como, além de muitos outros, os relacionados à cosmética feminina. Também precisaremos de maior número de ajudantes: ou não parece que serão necessário pedagogos, amas-de-leite, governantas, criadas de quarto, cabelereiros, além de cozinheiros e açougueiros? E também não precisaremos de porqueiros? Pois isso não estava presente em nossa primeira cidade – pois nada disso era necessário –, mas nesta segunda tudo é indispensável. E será preciso ter todos os tipos de animais domesticados, para quem queira comê-los, não é?”

Platão, *República* 5.475d-e

[475d] E Glauco disse: “Então muitos e estranhos [filósofos] serão para ti desse tipo. Pois todos os amantes de espetáculos parecem-me ser – já que se alegram em aprender – desse tipo, e certos amantes de sons são os mais estranhos de se colocar entre os filósofos: eles não desejariam vir de bom grado a uma exposição e conversa como esta, mas – como se tivessem alugado as orelhas para ouvir todos os coros – ficam zanzando pelas Dionísias, sem abrir mão

τῶν κατὰ κόμας ἀπολειπόμενοι.

Plat. Rep. 10.606e-607a

[606e] οὐκοῦν, εἶπον, ὦ Γλαύκων, ὅταν Ὅμηρου ἐπαινέταις ἐντύχης λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητής καὶ πρὸς διοίκησίν τε καὶ παιδείαν τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ἄξιος ἀναλαβόντι μανθάνειν τε καὶ κατὰ τοῦτον τὸν ποιητὴν πάντα τὸν αὐτοῦ βίον κατασκευασάμενον ζῆν, [607a] φιλεῖν μὲν χρῆ καὶ ἀσπάζεσθαι ὡς ὄντας βελτίστους εἰς ὅσον δύνανται, καὶ συγχωρεῖν Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν, εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν· εἰ δὲ τὴν ἠδυσμένην Μοῦσαν παραδέξῃ ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἠδονὴ σοὶ καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῆ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου.

nem das que acontecem nas *póleis* nem das que acontecem nos vilarejos [*kōmai*].”

Platão, República 10.606e-607a

[606e] Então, ó Glauco, quando acaso te encontrares com admiradores de Homero, afirmando que esse poeta foi o educador da Hélade e que, com relação à administração e à educação das ações humanas, é digno tomá-lo, aprendê-lo e viver dispendo toda a vida em conformidade com esse poeta, [607a] é preciso beijá-los e saudá-los como pessoas que são tão excelentes quanto possível, e conceder-lhes que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas saber que somente se deve receber de poesia na cidade os hinos aos deuses e os encômios aos homens de bem. Se, ao contrário, admitires a Musa prazerosa na mélica ou na épica, prazer e dor serão os reis de tua cidade, em lugar da lei e deste princípio que, por comum acordo, sempre foi considerado o melhor, o *lógos*.

Iseu (Is.) (c. 420 A.E.C. – depois de 353)

Is. Or. 8.35

Κίρων γὰρ ἐκέκτητο οὐσίαν, ὃ ἄνδρες, ἀγρὸν μὲν Φλυῆσι, καὶ ταλάντου ῥοδῖως ἄξιον, οἰκίας δ' ἐν ἄστει δύο, τὴν μὲν μίαν μισθοφοροῦσαν, παρὰ τὸ ἐν Λίμναις Διονύσιον, δισχιλίας

Iseu, *Orações* 8.35

Pois Círon tinha posses, ó homens, um campo em Flias [*dêmos* em Atenas], também facilmente digno de um talento, e duas casas na cidade: uma perto do [santuário a] Dioniso nos Brejos, arrendada pelo valor de

εὐρίσκουσαν, τὴν δ' ἑτέραν, ἐν ἧ αὐτὸς ὄκει, τριῶν καὶ δέκα μνῶν.

duas mil dracmas; a outra, na qual ele mesmo está morando, no valor de treze minas.

Ésquines (Aeschin.) (c. 390 A.E.C.)

Aeschin. 1.9-10

[9] ὁ γὰρ νομοθέτης πρῶτον μὲν τοῖς διδασκάλοις, οἷς ἐξ ἀνάγκης παρακατατιθέμεθα τοὺς ἡμετέρους αὐτῶν παῖδας, οἷς ἐστὶν ὁ μὲν βίος ἀπὸ τοῦ σωφρονεῖν, ἢ δ' ἀπορία ἐκ τῶν ἐναντίων, ὅμως ἀπιστῶν φαίνεται, καὶ διαρρήδην ἀποδείκνυσι, πρῶτον μὲν ἦν ὥραν προσήκει ἰέναι τὸν παῖδα τὸν ἐλεύθερον εἰς τὸ διδασκαλεῖον, ἔπειτα μετὰ πόσων παιδῶν εἰσιέναι, καὶ πηνίκα ἀπιέναι, [10] καὶ τοὺς διδασκάλους τὰ διδασκαλεῖα καὶ τοὺς παιδοτρίβας τὰς παλαιστρας ἀνοίγειν μὲν ἀπαγορεύει μὴ πρότερον πρὶν ἂν ἥλιος ἀνίσχη, κλήειν δὲ προστάττει πρὸ ἡλίου δεδυκότος, τὰς ἐρημίας καὶ τὸ σκότος ἐν πλείστη ὑποψία ποιούμενος. καὶ τοὺς νεανίσκους τοὺς εἰσφοιτῶντας οὓς τινὰς δεῖ εἶναι καὶ ἄς τινὰς ἡλικίας ἔχοντας, καὶ ἀρχὴν ἦτις ἔσται ἡ τούτων ἐπιμελησομένη, καὶ περὶ παιδαγωγῶν ἐπιμελείας καὶ περὶ Μουσειῶν ἐν τοῖς διδασκαλείοις καὶ περὶ Ἑρμαίων ἐν ταῖς παλαιστραις, καὶ τὸ τελευταῖον περὶ τῆς συμφοιτήσεως τῶν παιδῶν καὶ τῶν χορῶν τῶν κυκλίων.¹⁰²²

Ésquines, *Contra Timarco* 9-10

[9] Pois, primeiro, o legislador com relação aos professores – a esses que por necessidade encarregamos dos nossos próprios filhos e para quem a vida depende de seu arrazoar (pois do contrário seria a pobreza para eles) – ainda assim parece desconfiar deles e expressamente aponta, primeiro, o tempo que convém à criança livre ir à escola, em seguida, quantas crianças podem frequentá-la e quando devem retornar para casa.

[10] Ele proíbe aos professores de abrir as escolas e aos treinadores, as palestras, antes que o sol se levante e exige que eles as fechem antes que o sol esteja posto, colocando em grande suspeita lugares desertos e escuridão. Ele decide quais jovens e de que idade podem frequentá-las, qual poder ficará responsável por eles e ocupa-se dos escravos acompanhantes das crianças [*paidagōgós*], dos *Mouúseia* nas escolas, dos *Hermaía* nas palestras e, finalmente, da frequência das crianças e dos coros cíclicos.¹⁰²³

¹⁰²² κυκλίων Franke : ἐγκυκλίων MSS. A expressão trazida pelos manuscritos, τῶν χορῶν τῶν ἐγκυκλίων, talvez possa ser traduzida como “dos coros periódicos”, fazendo referência não à forma pretensamente circular dos

Aeschin. 3.41

ὄθεν δὲ τὸ Ψεῦδος τοῦτο ἐπιφέρουσιν, ἐγὼ διδάξω ὑμᾶς, προειπὼν ὧν ἔνεκα οἱ νόμοι ἐτέθησαν οἱ περὶ τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ κηρυγμάτων. γιγνομένων γὰρ τῶν ἐν ἄστει τραγωδῶν ἀνεκήρυκτόν τινες, οὐ πείσαντες τὸν δῆμον, οἱ μὲν ὅτι στεφανοῦνται ὑπὸ τῶν φυλετῶν, ἕτεροι δ' ὅτι¹ ὑπὸ τῶν δημοτῶν ἄλλοι δὲ τινες ὑποκηρυζάμενοι τοὺς αὐτῶν οἰκέτας ἀφίεσαν ἐλευθέρους, μάρτυρας τοὺς Ἕλληνας ποιούμενοι.

Aeschin. 3.154

τίς γὰρ οὐκ ἂν ἀλγήσειεν ἄνθρωπος Ἕλληνα καὶ παιδευθεὶς ἐλευθερίως, ἀναμνησθεὶς ἐν τῷ θεάτρῳ ἐκεῖνό γε, εἰ μὴδὲν ἕτερον, ὅτι ταύτη ποτὲ τῇ ἡμέρᾳ μελλόντων ὥσπερ νυνὶ τῶν τραγωδῶν γίγνεσθαι, ὅτ' εὐνομεῖτο μᾶλλον ἢ πόλις καὶ βελτίοσι προστάταις ἐχρήτο, προελθὼν ὁ κῆρυξ καὶ παραστησάμενος τοὺς ὀρφανοὺς ὧν οἱ πατέρες ἦσαν ἐν τῷ

Ésquines, *Contra Ctesífon* 3.41

Mas de onde tiram esse engano eu ensinar-vos-ei, afirmando antes por que motivo as leis estipulam sobre os anúncios no teatro. Pois acontecia que antes das tragédias na cidade [i.e. nas Dionísias urbanas], alguns anunciavam sem autorização do povo [*dêmos*] que certos fulanos tinham sido coroados por suas tribos; outros, pelos membros de seu demos [*dēmótês*]; enquanto outros faziam anunciar que seus domésticos tornavam-se livres, tomando por testemunhas todos os helenos.

Ésquines, *Contra Ctesífon* 3.154

Pois que heleno não lamentaria – tendo sido educado na liberdade –, ao se lembrar do seguinte fato no teatro (se não de algo mais): que outrora neste mesmo dia, quando como agora as tragédias estavam prestes a acontecer, num tempo em que a *pólis* legislava melhor e se valia de melhores líderes, o arauto aproximando-se e dispondo os órfãos de pais mortos na guerra (jovens

coros ditirâmbicos, mas à sua periodicidade. Conforme Fisher (2001, p. 133-4): “Whether the text should be *enkykloi choroi*, as the manuscripts have, or *kykloi choroi* (Franke’s emendation, usually accepted), there was probably a shift in sense from the circular dance movements made by singing choruses to the idea of the ‘cycle’ of recurring choral performances in the city through the year (see also Dem. 20. 21, of the annual liturgy system): see P. J. Wilson (2000: 55–6 and n. 22), and also Morgan (1998: 33–9) on the development of the phrase *enkyklios paideia* to describe the general or complete educational system of the Hellenistic and Roman worlds. Here, these choruses were the boys’ choruses in the dithyrambic competitions, organized by the ten tribes, most importantly at the City Dionysia, and also the Panathenaia, Thargelia, perhaps also the Hephaestia and Promethia. See Arist. *Ath. Pol.* 56. 3 (with Rhodes *ad loc.*), IG II² 3065–70; and see B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, (Göttingen 1992); R. G. Osborne (1993). Large numbers of Athenians were involved, for example about 1000 men and boys a year at the City Dionysia, though the dithyrambic poets (unlike most of the tragic and comic poets) were mostly non-Athenians: see P. J. Wilson (1999: 64).”

¹⁰²³ Eudoro de Souza (1986, p. 197) acrescenta: “Schol. Aeschin. in *Tim.* 10: Os ditirambos dizem-se “coros cíclicos” e “coro cíclico”.”

πολέμῳ τετελευτηκότες, νεανίσκους πανοπλία κεκοσμημένους, ἐκήρυττε τὸ κάλλιστον κήρυγμα καὶ προτρεπτικώτατον πρὸς ἀρετήν, ὅτι τούσδε τοὺς νεανίσκους, ὧν οἱ πατέρες ἐτελεύτησαν ἐν τῷ πολέμῳ ἄνδρες ἀγαθοὶ γενόμενοι, μέχρι μὲν ἤβης ὁ δῆμος ἔτρεφε, νυνὶ δὲ καθοπλίσας τῆδε τῇ πανοπλία, ἀφίησιν ἀγαθῇ τύχῃ τρέπεσθαι ἐπὶ τὰ ἑαυτῶν, καὶ καλεῖ εἰς προεδρίαν. τότε μὲν ταῦτ' ἐκήρυττεν, ἀλλ' οὐ νῦν.

vestidos em panóplia), anunciava o mais belo anúncio e o mais exortativo para a virtude. Pois tais jovens, cujos pais morreram na guerra como homens excelentes, até [que alcançassem] a juventude, o povo alimentava, e agora – vestido em panóplia – cada um era mandado para se voltar à boa fortuna que lhe seria própria e era convidado para os primeiros assentos. Nessa época, isso era anunciado, mas agora não é mais.

Demóstenes (Dem.) (384-322 A.E.C.)

Dem. 18.120

καὶ μὴν περὶ τοῦ γ' ἐν τῷ θεάτρῳ κηρύττεσθαι, τὸ μὲν μυριάκις μυρίους κεκηρῦχθαι παραλείπω καὶ τὸ πολλάκις αὐτὸς ἐστεφανῶσθαι πρότερον. ἀλλὰ πρὸς θεῶν οὕτω σκαιὸς εἶ καὶ ἀναίσθητος, Αἰσχίνη, ὥστ' οὐ δύνασαι λογίσασθαι ὅτι τῷ μὲν στεφανουμένῳ τὸν αὐτὸν ἔχει ζῆλον ὁ στέφανος, ὅπου ἂν ἀναρρηθῆ, τοῦ δὲ τῶν στεφανούντων εἵνεκα συμφέροντος ἐν τῷ θεάτρῳ γίγνεται τὸ κήρυγμα; οἱ γὰρ ἀκούσαντες ἅπαντες εἰς τὸ ποιεῖν εὖ τὴν πόλιν προτρέπονται, καὶ τοὺς ἀποδιδόντας τὴν χάριν μᾶλλον ἐπαινοῦσι τοῦ στεφανουμένου· διόπερ τὸν νόμον τοῦτον ἢ πόλις γέγραφεν. λέγε δ' αὐτὸν μοι τὸν νόμον λαβών. “Νόμος· Ὅσους

Demóstenes, *Sobre a coroa* 18.120

Com efeito, sobre a proclamação no teatro, deixarei de lado que mil nomes foram proclamados mil vezes e que eu mesmo já fui coroado antes. Mas, pelos deuses!, és assim tão canhestro e incapaz, Ésquines, a ponto de não seres capaz de compreender que a coroa traz benefício ao que é coroado onde quer que aconteça, mas que o anúncio é feito no teatro apenas em prol dos que conferem essa honra? Pois todos os ouvintes são incentivados a fazer o bem para a *pólis* e louvam mais os que conferem a graça do que aquele que é coroado: eis porque a *pólis* escreveu a seguinte lei. Lê para mim esta lei: “Lei: Quando houver quem for coroado pelos demos [*dêmoi*], os anúncios das coroas devem ser feitos nos próprios demos de cada

στεφανοῦσί τινες τῶν δήμων, τὰς ἀναγορεύσεις τῶν στεφάνων ποιεῖσθαι ἐν αὐτοῖς ἐκάστους τοῖς ἰδίους δήμοις, ἐὰν μή τινας ὁ δῆμος ὁ τῶν Ἀθηναίων ἢ ἡ βουλὴ στεφανοῖ· τούτους δ' ἐξεῖναι ἐν τῷ θεάτρῳ Διονυσίοις ...”

Dem. 18.129

ἢ ὡς ἡ μήτηρ τοῖς μεθημερινοῖς γάμοις ἐν τῷ κλεισίῳ τῷ πρὸς τῷ καλαμίτῃ ἤρω χρωμένη τὸν καλὸν ἀνδριάντα καὶ τριταγωνιστὴν ἄκρον ἐξέθρεψέ σε;

Schol. Patm. Dem. 18.129 (a)

κλισίον· τὸ οἶκημα τὸ μεγάλας ἔχον θύρας ἐν τῇ ἀγορᾷ.
τὸ δὲ ἱερὸν αὐτοῦ (sc. τοῦ καλαμίτου ἤρωος) ἐστὶ πρὸς τῷ Ἀθηναίῳ.

Dem. 21.8

Νόμος. Τοὺς πρυτάνεις ποιεῖν ἐκκλησίαν ἐν Διονύσου τῇ ὑστεραία τῶν Πανδίων. ἐν δὲ ταύτῃ χρηματίζειν πρῶτον μὲν περὶ ἱερῶν, ἔπειτα τὰς προβολὰς παραδιδότωσαν τὰς γεγενημένας ἕνεκα τῆς πομπῆς ἢ τῶν ἀγώνων τῶν ἐν τοῖς Διονυσίοις, ὅσαι ἂν μὴ ἐκτετισμέναι ᾖσιν.

Dem. 21.10

Εὐήγορος εἶπεν· ὅταν ἡ πομπὴ ἢ τῷ

um deles, a menos que o povo ateniense [*ho dêmos ho tôn Athēnaíōn*] ou a Assembleia [*boulé*] coroe alguém: é permitido que esses sejam anunciados no Teatro, durante as Dionísias.”

Demóstenes, *Sobre a coroa* 18.129

Ou [eu deveria contar] como tua mãe, acostumada com núpcias diurnas na senzala [*klísion*] perto do *hēroon* [santuário-de-herói] de palha, te trouxe ao palco para seres uma bela estátua e um ator coadjuvante?

Escólio de Patmos a *Sobre a coroa* de Demóstenes 18.129 (a)

“senzala [*klísion*]”: habitação tendo grande portas na ágora. Seu santuário (i.e., o santuário-de-herói de palha) fica perto do Leneu.

Demóstenes, *Contra Mídias* 21.8

Lei. Os pritaneus devem fazer uma Assembleia no Templo de Dioniso no dia seguinte ao *Pandíōn*. Nessa [assembleia] eles devem lidar primeiro com questões religiosas, depois com as reclamações que tenham sido apresentadas acerca da procissão ou das competições durante as Dionísias – tantas quantas não tiverem sido resolvidas.

Demóstenes, *Contra Mídias* 21.10

Evégoros disse: assim que a procissão para

Διονύσω ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοὶ, καὶ ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοὶ, καὶ Θαργηλίων τῇ πομπῇ καὶ τῷ ἀγῶνι, μὴ ἐξεῖναι μήτε ἐνεχυράσαι μήτε λαμβάνειν ἕτερον ἑτέρου μηδὲ τῶν ὑπερημέρων ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις.

[Dem.] 59.73-8

[73] καὶ αὕτη ἡ γυνὴ ὑμῖν ἔθυε τὰ ἄρρητα ἱερὰ ὑπὲρ τῆς πόλεως, καὶ εἶδεν ἃ οὐ προσῆκεν αὐτὴν ὁρᾶν ξένην οὖσαν, καὶ τοιαύτη οὔσα εἰσῆλθεν οἷ οὐδεὶς ἄλλος Ἀθηναίων τοσοῦτων ὄντων εἰσέρχεται ἀλλ' ἢ ἡ τοῦ βασιλέως γυνή, ἐξώρκωσέν τε τὰς γεραρὰς τὰς ὑπηρετούσας τοῖς ἱεροῖς, ἐξεδόθη δὲ τῷ Διονύσῳ γυνή, ἔπραξε δὲ ὑπὲρ τῆς πόλεως τὰ πάτρια τὰ πρὸς τοὺς θεούς, πολλὰ καὶ ἅγια καὶ ἀπόρρητα. ἃ δὲ μηδ' ἀκοῦσαι πᾶσιν οἷόν τ' ἐστίν, πῶς ποιῆσαί γε τῇ ἐπιτυχούσῃ εὐσεβῶς ἔχει, ἄλλως τε καὶ τοιαύτη γυναικὶ καὶ τοιαῦτα ἔργα διαπεπραγμένη;

[74] βούλομαι δ' ὑμῖν ἀκριβέστερον περὶ αὐτῶν ἄνωθεν διηγῆσασθαι καθ' ἕκαστον, ἵνα μᾶλλον ἐπιμέλειαν ποιήσησθε τῆς τιμωρίας, καὶ εἰδῆτε ὅτι οὐ μόνον ὑπὲρ ὑμῶν αὐτῶν καὶ τῶν νόμων τὴν ψῆφον οἴσετε, ἀλλὰ καὶ τῆς

Dioniso estiver no Pireu, com os pândegos e os *tragōidoi* [trágicos], e a procissão para o Leneu, com os trágicos e os *kōmōidoi* [cômicos], e a procissão para as Dionísias na cidade, com os jovens, o *kōmos* [pândega], os cômicos e os trágicos, bem como durante a procissão e o concurso das Targélias, não é permitido penhorar, nem receber um penhor de alguém ou algo das dívidas, nesses dias.

[Demóstenes], *Contra Néara* (59) 73-8

[73] E essa mesma mulher realizava por vós os ritos secretos em nome da *pólis* e via aquilo que não lhe era permitido ver – sendo ela uma estrangeira –, e, apesar de ser assim, ela entrou onde nenhum outro dos atenienses jamais entra (a não ser a mulher do rei [*basiléōs*]), administrou o juramento das sacerdotisas [*gerarai*] responsáveis pelos sacrifícios, foi dada como mulher a Dioniso, realizou em nome da cidade os ritos pátrios para os deuses, ritos muitos, sagrados e secretos. Se eles sequer devem ser ouvidos por todos, como há de ser piedoso que sejam realizados por uma oportunista, ainda mais por uma tal mulher e que já executou obras tais?

[74] Mas quero contar-vos mais precisamente acerca dessas coisas de novo, sobre cada uma, a fim de que mais cuidado tenhais com a punição e saibais que não apenas por vós próprios e pelas leis depositareis a sentença, mas também pelo

πρὸς τοὺς θεοὺς εὐλαβείας, τιμωρίαν ὑπὲρ τῶν ἡσεβημένων ποιούμενοι καὶ κολάζοντες τοὺς ἡδίκηκότητας. τὸ γὰρ ἀρχαῖον, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, δυναστεία ἐν τῇ πόλει ἦν καὶ ἡ βασιλεία τῶν ἀεὶ ὑπερχόντων διὰ τὸ αὐτόχθονας εἶναι, τὰς δὲ θυσίας ἀπάσας ὁ βασιλεὺς ἔθνε, καὶ τὰς σεμνοτάτας καὶ ἀρρήτους ἢ γυνὴ αὐτοῦ ἐποίει, εἰκότως, βασίλιννα οὖσα.

[75] ἐπειδὴ δὲ Θεσεὺς συνώκισεν αὐτοὺς καὶ δημοκρατίαν ἐποίησεν καὶ ἡ πόλις πολυάνθρωπος ἐγένετο, τὸν μὲν βασιλέα οὐδὲν ἦττον ὁ δῆμος ἠρεῖτο ἐκ προκρίτων κατ' ἀνδραγαθίαν χειροτονῶν, τὴν δὲ γυναῖκα αὐτοῦ νόμον ἔθεντο ἀστὴν εἶναι καὶ μὴ ἐπιμειγμένην ἑτέρῳ ἀνδρὶ ἀλλὰ παρθένον γαμεῖν, ἵνα κατὰ τὰ πάτρια θύηται τὰ ἄρρητα ἱερὰ ὑπὲρ τῆς πόλεως, καὶ τὰ νομιζόμενα γίγνηται τοῖς θεοῖς εὐσεβῶς καὶ μηδὲν καταλύηται μηδὲ καινοτομῆται.

[76] καὶ τοῦτον τὸν νόμον γράψαντες ἐν στήλῃ λιθίνῃ ἔστησαν ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Διονύσου παρὰ τὸν βωμὸν ἐν Λίμναις (καὶ αὕτη ἡ στήλη ἔτι καὶ νῦν ἔστηκεν, ἀμυδροῖς γράμμασιν Ἀττικοῖς δηλοῦσα τὰ γεγραμμένα), μαρτυρίαν ποιούμενος ὁ δῆμος ὑπὲρ τῆς αὐτοῦ εὐσεβείας πρὸς τὸν θεὸν καὶ παρακαταθήκην καταλείπων τοῖς ἐπιγιγνομένοις, ὅτι τὴν γε θεῶν γυναῖκα δοθησομένην καὶ ποιήσουσαν τὰ ἱερὰ τοιαύτην ἀξιοῦμεν

cuidado com os deuses, executando a punição dos impiedosos e castigando os injustos. Pois antigamente, ó homens atenienses, havia soberania na *pólis* e o reinado dos que sempre prevaleciam por serem autóctones, de modo que o rei realizava todos os sacrifícios, mas os mais solenes e secretos sua mulher realizava, sendo a rainha [*basílinna*].

[75] Assim que Teseu uniu as comunidades e fez a democracia – enquanto a *pólis* tornava-se populosa –, o povo não menos continuou a escolher o rei por sua virilidade, a partir de votações públicas, e estabeleceu uma lei segundo a qual a mulher dele seria cidadã e jamais relacionada a outro homem, mas casada virgem, a fim de que – em conformidade aos costumes pátrios – realizasse os ritos sagrados em nome da cidade e as práticas fossem feitas piedosamente para com os deuses, sem que nada as transtornasse ou inovasse.

[76] E, tendo escrito essa lei numa estela de pedra, depositaram-na no santuário de Dioniso junto do altar [*bōmós*] nos Brejos (essa mesma estela ainda agora está aí, mostrando o escrito em apagadas letras áticas). O povo assim dava testemunho sobre sua piedade para com o deus e deixava um penhor aos vindouros de que a mulher dada ao deus e responsável por fazer os ritos deveria ser tal como estimamos. E por causa disso colocaram-na no mais antigo e mais

εἶναι. καὶ διὰ ταῦτα ἐν τῷ ἀρχαιοτάτῳ ἱερῷ τοῦ Διονύσου καὶ ἀγιωτάτῳ ἐν Λίμναις ἔστησαν, ἵνα μὴ πολλοὶ εἰδῶσιν τὰ γεγραμμένα: ἅπαξ γὰρ τοῦ ἐνιαυτοῦ ἐκάστου ἀνοίγεται, τῇ δωδεκάτῃ τοῦ ἀνθεστηριῶνος μηνός.

[77] ὑπὲρ τοίνυν ἀγίων καὶ σεμνῶν ἱερῶν, ὧν οἱ πρόγονοι ὑμῶν οὕτως καλῶς καὶ μεγαλοπρεπῶς ἐπεμελήθησαν, ἄξιον καὶ ὑμᾶς σπουδάσαι, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, καὶ τοὺς ἀσελγῶς μὲν καταφρονοῦντας τῶν νόμων τῶν ὑμετέρων, ἀναιδῶς δ' ἠσεβηκότας εἰς τοὺς θεοὺς ἄξιον τιμωρήσασθαι δυοῖν ἔνεκα, ἵνα οὗτοί τε τῶν ἠδικημένων δίκην δῶσιν, οἳ τ' ἄλλοι πρόνοιαν ποιῶνται καὶ φοβῶνται μηδὲν εἰς τοὺς θεοὺς καὶ τὴν πόλιν ἀμαρτάνειν.

[78] βούλομαι δ' ὑμῖν καὶ τὸν ἱεροκήρυκα καλέσαι, ὃς ὑπηρετεῖ τῇ τοῦ βασιλέως γυναικί, ὅταν ἐξορκοῖ τὰς γεραρὰς τὰς ἐν κανοῖς πρὸς τῷ βωμῷ, πρὶν ἄπτεσθαι τῶν ἱερῶν, ἵνα καὶ τοῦ ὄρκου καὶ τῶν λεγομένων ἀκούσητε, ὅσα οἷόν τ' ἐστὶν ἀκούειν, καὶ εἰδῆτε ὡς σεμνὰ καὶ ἅγια καὶ ἀρχαῖα τὰ νόμιμά ἐστιν. “Ὀρκος Γεραρῶν· ἀγιστεύω καὶ εἰμὶ καθαρὰ καὶ ἀγνή ἀπὸ τε τῶν ἄλλων τῶν οὐ καθαρευόντων καὶ ἀπ' ἀνδρὸς συνουσίας, καὶ τὰ θεοῖνια καὶ τὰ ἰοβάκχεια γεραρῶ τῷ Διονύσῳ κατὰ τὰ πάτρια καὶ ἐν τοῖς καθήκουσι χρόνοις.”

sagrado santuário de Dioniso, nos Brejos, a fim de que muitos conhecessem seu escrito: pois uma vez por ano é aberto, no décimo segundo dia do mês *Anthestēriōn* [fev./mar.].

[77] Com efeito, em nome dos ritos sagrados e solenes, dos quais cuidaram vossos antepassados tão bela e convenientemente, é digno que também vós sejais sérios, ó homens Atenienses, e é digno punirem tanto os que desprezarem vossas leis quanto os que desrespeitarem vergonhosamente os deuses, e isso por duas razões: a fim de que uns paguem por suas injustiças e outros sejam advertidos e temam prejudicar os deuses e a *pólis*.

[78] Mas quero conclamar até vós o sacro-arauto, que serve à mulher do rei, quando ela administra o juramento às sacerdotisas trazendo os cestos diante do altar – antes que toquem nas vítimas –, a fim de que também vós escuteis o juramento e as palavras ditas (pelo menos quanto é lícito escutar) e saibais quão solenes, sagrados e antigos os costumes são. “Juramento das Sacerdotisas: vivo sacramento, sou pura e limpa de todas as coisas que não são puras e do comércio com os homens, e honrarei o Festival do Deus do Vinho e de Ióbaco, por Dioniso, conforme os costumes pátrios e nos tempos propícios.”

Aristóteles (Arist.) (384-322 A.E.C.)

Arist. *Ath.* 3.5

ἦσαν δ' οὐχ ἅμα πάντες οἱ ἐννέα ἄρχοντες, ἀλλ' ὁ μὲν βασιλεὺς εἶχε τὸ νῦν καλούμενον Βουκόλιον, πλησίον τοῦ πρυτανείου (σημεῖον δέ· ἔτι καὶ νῦν γὰρ τῆς τοῦ βασιλέως γυναικὸς ἢ σύμμειξις ἐνταῦθα γίνεται τῷ Διονύσῳ καὶ ὁ γάμος), ὁ δὲ ἄρχων τὸ πρυτανεῖον, ὁ δὲ πολέμαρχος τὸ Ἐπιλύκειον (ὃ πρότερον μὲν ἐκαλεῖτο πολεμαρχεῖον, ἐπεὶ δὲ Ἐπίλυκος ἀνωκοδόμησε καὶ κατεσκεύασεν αὐτὸ πολεμαρχήσας, Ἐπιλύκειον ἐκλήθη), θεσμοθεταὶ δ' εἶχον τὸ θεσμοθετεῖον. ἐπὶ δὲ Σόλωνος ἅπαντες εἰς τὸ θεσμοθετεῖον συνῆλθον.

Arist. *Ath.* 56.2-5

[2] καὶ ὁ μὲν ἄρχων εὐθὺς εἰσελθὼν πρῶτον μὲν κηρύττει, ὅσα τις εἶχεν πρὶν αὐτὸν εἰσελθεῖν εἰς τὴν ἀρχήν, ταῦτ' ἔχειν καὶ κρατεῖν μέχρι ἀρχῆς τέλους. ἔπειτα χορηγοὺς τραγωδοῖς καθίστησι τρεῖς, [3] ἐξ ἀπάντων Ἀθηναίων τοὺς πλουσιωτάτους· πρότερον δὲ καὶ κωμωδοῖς καθίστη πέντε, νῦν δὲ τούτους αἱ φυλαὶ φέρουσιν. ἔπειτα παραλαβὼν τοὺς χορηγούς, τοὺς ἐνηνεγμένους ὑπὸ τῶν φυλῶν εἰς Διονύσια ἀνδράσιν καὶ παισὶν καὶ κωμωδοῖς, καὶ εἰς Θαργήλια ἀνδράσιν καὶ παισὶν (εἰσὶ δ' οἱ μὲν εἰς Διονύσια κατὰ φυλάς, εἰς Θαργήλια δὲ

Aristóteles, *Constituição dos Atenienses* 3.5

Não ficam juntos todos os nove arcontes, mas o rei [*basileús*] tinha o agora chamado *Boukólion*, vizinho do Pritaneu (sinal disso é que ainda hoje aí acontece o encontro da mulher do rei com Dioniso, bem como o casamento), já o arconte [epônimo] tinha o Pritaneu, o polemarca tinha o Epílico (o que antes era chamado de Polemárcion, mas quando Epílico – enquanto polemarca – restaurou-o e fortificou-o, foi chamado de Epílico), os tesmotetas tinham o Tesmotéteon. Na época de Sólon, todos reuniam-se no Tesmotéteon.

Aristóteles, *Constituição dos Aten.* 56.2-5

[2] O arconte, diretamente quando começa, proclama primeiro que, até o fim de seu governo, todos continuarão a ter e possuir tudo quanto antes dele já tinham. Depois, institui três coregos para as tragédias, [3] dentre os mais ricos dos atenienses; antes ele também instituíra cinco para as comédias, mas agora as tribos são encarregadas disso. Depois, são recebidos os coregos que as próprias tribos oferecem para os coros [ditirâmbicos] de homens e de crianças, bem como para o coro das comédias, nas Dionísias, e, nas Targélias, para os coros de homens e crianças; para as Dionísias cada

δουεῖν φυλαῖν εἶς· παρέχει δ' ἐν μέρει ἑκατέρα τῶν φυλῶν), τούτοις τὰς ἀντιδόσεις ποιεῖ καὶ τὰς σκήψεις εἰσάγει, ἔάν τις ἢ λελητουργηκέναι φῆ πρότερον ταύτην τὴν λητουργίαν, ἢ ἀτελῆς εἶναι λελητουργηκῶς ἑτέραν λητουργίαν καὶ τῶν χρόνων αὐτῷ τῆς ἀτελείας μὴ ἐξεληλυθότων, ἢ τὰ ἔτη μὴ γεγονέναι· δεῖ γὰρ τὸν τοῖς παισὶν χορηγοῦντα ὑπὲρ τετταράκοντα ἔτη γεγονέναι. καθίστησι δὲ καὶ εἰς Δῆλον χορηγοὺς καὶ ἀρχιθέωρον τῷ τριακοντορίῳ τῷ τοὺς ἡθέους ἄγοντι. [4] πομπῶν δ' ἐπιμελεῖται τῆς τε τῷ Ἀσκληπιῷ γιγνομένης, ὅταν οἰκουρῶσι μύσται, καὶ τῆς Διονυσίων τῶν μεγάλων μετὰ τῶν ἐπιμελητῶν, οὓς πρότερον μὲν ὁ δῆμος ἐχειροτόνει δέκα ὄντας, καὶ τὰ εἰς τὴν πομπὴν ἀναλώματα παρ' αὐτῶν ἀνήλυσκον, νῦν δ' ἓνα τῆς φυλῆς ἐκάστης κληροῖ, καὶ δίδωσιν εἰς τὴν κατασκευὴν ἑκατὸν μνᾶς. [5] ἐπιμελεῖται δὲ καὶ τῆς εἰς Θαργῆλια καὶ τῆς τῷ Διὶ τῷ Σωτῆρι. διοικεῖ δὲ καὶ τὸν ἀγῶνα τῶν Διονυσίων οὔτος καὶ τῶν Θαργηλίων. ἐορτῶν μὲν οὖν ἐπιμελεῖται τούτων.

Arist. Ath. 57.1

ὁ δὲ βασιλεὺς πρῶτον μὲν μυστηρίων ἐπιμελεῖται μετὰ τῶν ἐπιμελητῶν ὧν ὁ δῆμος χειροτονεῖ, δύο μὲν ἐξ Ἀθηναίων ἀπάντων, ἓνα δ' ἐξ Εὐμόλπιδων, ἓνα δ'

tribo provê seu próprio coro, enquanto, para as Targélias, duas tribos proveem um único coro, alternando-se em tal provimento. Então o arcontece faz as trocas de fortuna e encaminha as alegações, se alguém disser já ter desempenhado essa liturgia antes, ou estar liberado por já ter desempenhado outra liturgia (sem ter ainda vencido o prazer da isenção), ou não ter ainda a idade, pois é preciso que o corego dos coros de crianças tenham pelo menos quarenta anos. Ele institui também os coregos para Delos e o sumo-representante para o navio de trinta remos que conduz os jovens. [4] Ele ocupa-se também das procissões para Asclépio (quando os iniciados se enclausuram) e para as Grandes Dionísias, mas isto com o apoio de ajudantes que antes o povo elegia em número de dez e que eram responsáveis por arcar com as despesas da procissão, embora agora seja sorteado um de cada tribo, sendo concedidas cem minas a cada um para os preparativos. [5] O arconte ocupa-se também da procissão das Targélias e da de Zeus Salvador. Ele também organiza a disputa das Dionísias e das Targélias. De todos esses festivais, então, ele é quem se ocupa.

Aristóteles, *Constituição dos Atenienses* 57.1

Mas o rei [*basileús*] primeiramente ocupa-se dos Mistérios, com ajudantes que o povo [*dêmos*] escolhe por votação, dois dentre todos os Atenienses, um dos Eumólpidas, um

ἐκ Κηρύκων. ἔπειτα Διονυσίων τῶν ἐπὶ Ληναίῳ· ταῦτα δὲ ἐστὶ πομπή τε καὶ ἀγών. τὴν μὲν οὖν πομπὴν κοινῇ πέμπουσιν ὃ τε βασιλεὺς καὶ οἱ ἐπιμεληταί, τὸν δὲ ἀγῶνα διατίθουσιν ὁ βασιλεὺς, τίθησι δὲ καὶ τοὺς τῶν λαμπάδων ἀγῶνας ἅπαντας· ὡς δ' ἔπος εἰπεῖν καὶ τὰς πατρίους θυσίας διοικεῖ οὗτος πάσας.

Arist. EN 1123a

ὁ δ' ὑπερβάλλων καὶ βάνουσος τῷ παρὰ τὸ δέον ἀναλίσκειν ὑπερβάλλει, ὥσπερ εἴρηται. ἐν γὰρ τοῖς μικροῖς τῶν δαπανημάτων πολλὰ ἀναλίσκει καὶ λαμπρύνεται παρὰ μέλος, οἷον ἐρανιστὰς γαμικῶς ἐστιῶν, καὶ κωμφοδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρων, ὥσπερ οἱ Μεγαροῖ.¹⁰²⁴

Arist. Po. 3.1448a26-1448b2

ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητῆς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πρᾶττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ [30] ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἷ τε ἐνταῦθα

dos Céricas. Depois das Dionísias no Leneu: essas têm uma procissão e um concurso. Então, o rei e os ajudantes lideram conjuntamente a procissão, enquanto apenas o rei organiza o concurso. Organiza também todas as disputas de [corridas de] tochas. E, como se diz, também todos os sacrifícios pátrios ele realiza.

Aristóteles, *Ética a Nicômaco* 4.6.1123a19

O que exagera e é vulgar excede-se no gastar mais do que o necessário, como foi dito. Com coisas pequenas, ele gasta muito nos custos e busca esplendor de forma contrária ao que é certo, tal como ao realizar um banquete como se fosse de casamento e, quando corego de comédias, trazendo púrpura ao párodo [à entrada do teatro], como os megarenses.

Aristóteles, *Poética* 3.1448a26-1448b2

Desse modo, o mesmo tipo de mimetizador que Homero seria Sófocles, pois ambos mimetizam os sérios; em outro sentido, o mesmo que Aristófanes, pois ambos mimetizam aqueles que agem e dramatizam. Donde alguns terem falado que tais composições deveriam ser chamadas poemas “dramáticos” [*drámata*], pois nelas se mimetizam aqueles agindo [*drôntas*]. Por causa disso, também [30] os dóricos

¹⁰²⁴ O escólio a essa passagem (da autoria de Adrasto de Afrodísia?) reforça o entendimento de que a comédia tenha sido inventada em Mégara.

ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι [35] τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον· αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως· [1448β] καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.

Arist. Po. 4.1448b4-1449a31

εὐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία [5] δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον [10] ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα

reivindicam para si a origem da tragédia e da comédia (enquanto a comédia é reivindicada a uma só vez pelos megáricos daqui, [dizendo] que ela surgiu no momento em que estavam sob o regime democrático; e pelos megáricos da Sicília, pois é daí que advém o poeta Epicarmo, bem anterior a Quiônidas e Magnes; já a tragédia o é por alguns [35] dos dóricos que habitam o Peloponeso), fazendo as palavras significativas; pois declaram nomear eles próprios as aldeias periféricas de *kómas* – enquanto os atenienses as nomeiam “demos” – e que o termo “comediantes” [*kōmōidoús*] não provém de “estar possuído [*kōmázein*]”, tal como é dito, mas porque vagavam entre as aldeias [*kómas*] na condição de degradados de suas cidades [1448b]; e também porque eles [os dóricos] atribuíam a *poieîn* [fazer] o termo *drân*, enquanto os atenienses *práttein*.

Aristóteles, *Poética* 4.1448b4-1449a31

Duas causas, ambas naturais, parecem ter originado a arte poética como um todo [5]. Pois o mimetizar é natural às pessoas desde criança e nisso diferem dos outros animais, já que ele é o mais mimético e compõe seus aprendizados inicialmente por meio de mimese; e todos se comprazem com mimemas.

Sinal disso é o que acontece [10] com as obras: pois as coisas mesmas que observamos penosamente, comprazemo-nos

ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ [15] κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

[20] κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποίησις· [25] οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις [30] ἔστιν, οἷον ἐκεῖνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ

ao contemplar suas imagens muitíssimo bem precisadas, tal como com formas de feras ignóbeis e cadáveres. A causa disso é que conhecer é agradável não apenas aos filósofos mas também a todos os outros igualmente [15], ainda que participem menos disso. Pois assim se comprazem quando veem imagens, acontecendo de aprenderem ao vê-las e raciocinarem sobre o que é cada coisa (tal como “este é aquele”). E, caso aconteça de não terem visto algo anteriormente, não há de ser o mimema que fará o prazer, mas ele se dará pelo acabamento da obra ou pela cor ou por alguma outra causa.

[20] Sendo-nos natural o mimetizar, a harmonia e o ritmo (pois é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde o início aqueles nascidos para essas coisas, avançando aos poucos, originaram a poesia a partir de improvisações. A poesia dividiu-se conforme seus próprios caracteres: pois, de um lado, os mais veneráveis mimetizavam as belas ações e as de pessoas assim; [25] por outro, os mais vulgares [mimetizavam] as ações dos infames, compondo primeiro invectivas, como aqueles compunham hinos e encômios. Dentre esses, não temos como apontar um tal poema antes de Homero, mas devem ter existido muitos; a partir de Homero, tem início [30], como com o *Margites* dele e outros assim. Nesses, segundo a harmonia, foi introduzido o metro

τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον - διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰαμβίζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἠρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος [35] ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εἶ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, [1449a] οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ [5] ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα, ἄλλος λόγος.

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν

ἰάμβικο – e, por causa disso, é agora chamado iambo, pois nesse metro eles iambizam [injuriam] os outros. Entre os antigos, uns se tornaram poetas de versos heróicos; outros, de versos iâmbicos. Assim como Homero foi o maior poeta quanto a poemas sérios – pois ele é o único que não apenas compôs bem, mas também [compôs] mimeses dramáticas –, assim também ele primeiro delineou o arranjo da comédia – dramatizando não a invectiva, mas o cômico. Pois o *Margites* é algo análogo: assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias, [1449a] assim também aquele está para as comédias.

Surgindo a tragédia e a comédia, cada poeta se lançou, conforme a natureza que lhe era própria, a cada forma de poesia: uns se tornaram compositores de comédias [5], em vez de iampos; outros, mestres de tragédia, em vez de epepeias. Isso porque essas formas são mais complexas e mais estimadas do que aquelas.

Com relação a analisar se a tragédia já está desenvolvida o bastante em suas formas ou não – julgar isso em si e com relação às representações teatrais – é algo para outro escrito.

Tendo surgido então a partir de um início [10] improvisado tanto a tragédia quanto a comédia: a primeira provém daqueles que conduzem o ditirambo; a outra, dos que conduzem os cantos fálicos, que são ainda

πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ [15] τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ [20] λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἢ φύσιν τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ [25] λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλῆθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὡς [30] ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολλὸ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

hoje muito estimados em nossas *póleis*. A tragédia ampliou-se avançando aos poucos, os poetas desenvolvendo o que nela se manifestava. E, tendo passado por muitas transformações, a [15] tragédia se fixou, depois de alcançar a própria natureza.

Ésquilo foi quem primeiro levou o número de atores de um para dois, diminuiu as partes do coro e preparou o diálogo [*lógos*] para desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou o número para três e introduziu a cenografia. Além disso, com relação à extensão, a partir de histórias breves e [20] de uma elocução ridícula, por ter se transformado a partir do elemento satírico, alcançou tardiamente gravidade, enquanto o metro passou do tetrâmetro ao iâmbico. Pois primeiro faziam uso do tetrâmetro, porque a forma da poesia era satírica e associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia revelou qual era o metro apropriado; pois, de todos os metros, o mais apropriado [25] à fala é o iâmbico. Sinal disso é que dizemos muitíssimos trímetros iâmbicos quando falamos em linguagem de conversa com os outros, mas hexâmetros poucas vezes, apenas afastando-nos da harmonia da linguagem de conversa.

Há ainda mudanças no número de episódios. E quanto ao resto, como [30] se diz, quanto ao ordenar cada parte, que baste o dito por nós, pois teríamos, certamente, muito

Arist. Po. 5.1449a37-1449b4

αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· [1449β] καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

Arist. Top. Θ 1.157a14

εἰς δὲ σαφήνειαν παραδείγματα καὶ παραβολὰς οἰστέον, παραδείγματα δὲ οἰκεῖα καὶ ἐξ ὧν ἴσμεν, οἷα Ὅμηρος, μὴ οἷα Χοιρίλος· οὕτω γὰρ ἂν σαφέστερον εἶη τὸ προτεινόμενον.

[Arist.] Probl. 19.31, 920a11

διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγωδίαις τῶν μέτρων;

trabalho para discorrer sobre cada uma.

Aristóteles, *Poética* 5.1449a37-1449b4

Com efeito, se, por um lado, as transformações da tragédia e os autores que a introduziram não foram ignorados, por outro, a origem da comédia, visto que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, permaneceu oculta. Foi apenas tardiamente que o coro das comédias [1449b] foi organizado pelo arconte; pois, anteriormente, era constituído por voluntários. A comédia já possuía certas formas características quando os assim chamados poetas cômicos puderam ser rememorados. De fato, não se sabe quem introduziu máscaras, prólogos, número de atores e outros elementos da mesma natureza.

Aristóteles, *Tópicos*, 8.1.157a14

Para [maior] clareza, é preciso usar exemplos e comparações, e que os exemplos sejam familiares e de coisas que conhecemos, como Homero, não como Quérilo, pois assim a proposição há de se tornar mais clara.

Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, 19.31, 920a11

Por que os poetas da época de Frínico eram antes de tudo músicos? É por que as partes musicais [canções] da tragédia eram muito maiores do que os versos metrificados?

Filócoro (Philoch.) (c. séc. IV A.E.C.)

**Philoch. FHG 1.387 = Ath. 2.7 Kaibel;
38c-d Gulick**

Φιλόχορος δέ φησιν Ἀμφικτύονα τὸν Ἀθηναίων βασιλέα μαθόντα παρὰ Διονύσου τὴν τοῦ οἴνου κρᾶσιν πρῶτον κεράσαι. διὸ καὶ ὀρθοὺς γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους οὕτω πίνοντας, πρότερον ὑπὸ τοῦ ἀκράτου καμπτομένους· καὶ διὰ τοῦτο ιδρύσασθαι βωμὸν ὀρθοῦ Διονύσου ἐν τῷ τῶν Ὠρῶν ἱερῷ· αὗται γὰρ καὶ τὸν τῆς ἀμπέλου καρπὸν ἐκτρέφουσι. πλησίον δ' αὐτοῦ καὶ ταῖς Νύμφαις βωμὸν ἔδειμεν, ὑπόμνημα τοῖς χρωμένοις τῆς κράσεως ποιούμενος· καὶ γὰρ Διονύσου τροφοὶ αἱ Νύμφαι λέγονται. καὶ θέσμιον ἔθετο προσφέρεσθαι μετὰ τὰ σιτία ἄκρατον μόνον ὅσον γεύσασθαι, δείγμα τῆς δυνάμεως τοῦ ἀγαθοῦ θεοῦ, τὸ δὲ λοιπὸν ἤδη κεκραμένον, ὅποσον ἕκαστος βούλεται· προσεπιλέγειν δὲ τούτῳ τὸ τοῦ Διὸς σωτήρος ὄνομα διδαχῆς καὶ μνήμης ἕνεκα τῶν πινόντων, ὅτι οὕτω πίνοντες ἀσφαλῶς σωθήσονται.

Filócoro, *Fragmentos dos historiadores gregos* 1.387 = Ateneu, *Banquete de sofistas* 2.7 Kaibel; 38c-d Gulick

Filócoro diz que Anfictião, rei dos atenienses, tendo aprendido com Dioniso a mistura do vinho foi o primeiro a misturá-lo. Daí, pessoas que tivessem bebido assim seguiam direito [*orthoús*], enquanto antes, sem mistura, seguiam torto: por causa disso, instituiu um altar [*bōmós*] de Dioniso Direito [*orthós*] no santuário das Horas, pois elas são as que nutrem o fruto da vinha. E perto dali também construiu um altar para as Ninfas: um monumento para quem emprega a mistura, pois as Ninfas são chamadas de nutrizes de Dioniso. E ele decretou uma lei de se ofertar – depois das refeições – apenas uma quantidade que bastasse para provar o vinho puro, como amostra do poder do bom deus, embora o restante já devesse vir misturado, para que cada um bebesse o quanto quisesse: e que acrescentassem a isso o nome de Zeus Salvador, tendo por intuito ensinar e lembrar os que bebessem, porque assim eles seguramente estariam a salvo.

Teofrasto (Thphr.) (c. 370 – c. 287 A.E.C.)

Thphr. Char. 3

εἶτα δὴ προχωροῦντος τοῦ πράγματος

Teofrasto, *Caracteres* 3

Em seguida, [o tagarela] prosseguindo com

λέγειν, ὡς πολὺ πονηρότεροί εἰσιν οἱ νῦν ἄνθρωποι τῶν ἀρχαίων, καὶ ὡς ἄξιοι γεγόνασιν οἱ πυροὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ, καὶ ὡς πολλοὶ ἐπιδημοῦσι ξένοι, καὶ τὴν [4] θάλατταν ἐκ Διονυσίων πλόιμον εἶναι.

sua conversa sobre amenidades, [diz] que muito piores são as pessoas de hoje do que os antigos, e que o trigo está caro na ágora, e que muitos estrangeiros estão chegando e, a partir das Dionísias, o mar é navegável.

Camaleão (Chamael.) (c. 350 – c. 275 A.E.C.)

Chamael. fr. 38 W = Suid. o 806, s.v.

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

Chamaeleon scripsit περὶ Θέσπιδος.

Camaleão, fr. 38 W = *Suda*, o. 806, s.v. Nada a ver com Dioniso

Camaleão escreveu [uma obra] *Sobre Téspis*.

Calímaco (Call.) (c. 310 – c. 240)

Call. Aitia, fr. 178 Pf. 1-5

ἤως οὐδὲ πιθοιγὶς ἐλάνθανεν οὐδ' ὅτε δούλοις

ἦμαρ Ὀρέστειοι λευκὸν ἄγουσι χόες·

Ἰκαρίου καὶ παιδὸς ἄγων ἐπέτειον ἀγιστύν,

Ἀτθίσιον οἰκτίστη, σὸν φάος, Ἥριγόνη,

ἐς δαίτην ἐκάλεσσαν ὁμηθείας.

Call. fr. 305 Pf.

...]ος δὲ οὐτ[ω]ς φησὶν [καλεῖσθαι

δι]ὰ τὸ ἐκλελ[ι]μνάσθαι [τὸν τόπον.

ἔσ]τι δὲ καὶ ἐν [τ]ῇ Λακωνι[κ]ῇ τόπος

ὄπ]ου Λιμνᾶτ[ί]ς ἐστὶν Ἄρτ[ε]μις.

ᾧ τ]ὰ ἀρχαιότατα Διονύσια τῇ ιβ'

Calímaco, *Causas* fr. 178 Pfeiffer 1-5

Nem a aurora do Festival dos Jarros passava despercebida,

nem o dia em que os jarros de Orestes conduzem brilho aos escravos:

realizando a festividade anual da filha de Icário –

teu dia, Erígone, mais desgraçada das mulheres Áticas –

ele convidava ao banquete convivas de igual caráter.

Calímaco, fr. 305 Pfeiffer

assim diz ser chamado

o lugar por ter se embrejado.

o lugar é na Lacônia,

onde está Ártemis Brejeira.

As mais antigas Dionísias no dia 12

ποι[εῖται] ἐπὶ τρεῖς μέ[ν] ἐσ[τι]ν
 ἑορτὴ ἡμέ[ρας] ἰα' ἰβ' ἰγ', ἐπίσ[ημός]
 ἐσ[τι] δὲ ἡ ἰβ', [ὥς] καὶ εἶπεν αὐ[τός].

são feitas: durante três dias acontece
 a festa, 11, 12, 13, o mais importante
 é o 12, assim ele próprio disse.

Pseudo-Cílix [Scyl.] (c. séc. IV A.E.C.)

[Scyl.] *Peripl.* 112 (Geogr. Gr. Min.
 1.94)

τὰ γὰρ πλάσματά (sc. κέραμος Ἀττικὸς
 καὶ χόες) ἐστὶν ὄνια ἐν τοῖς Χουσι τῆ
 ἑορτῆ.

Pseudo-Cílix, *Péripto* 112 (*Fragmentos dos
 Geógrafos Menores* 1.94)

Pois esses produtos (i.e., a cerâmica ática e
 jarras) são vendidos no festival das Jarras.

Teócrito (Theoc.) (c. 300 A.E.C.)

Theoc. 26 (Ἀἴνοι ἢ Βάκχαι)

Ἴνῳ καὶ τὸ νόα χά μαλοπάρανος Ἄγαυά
 τρεῖς θιάσως ἐς ὄρος τρεῖς ἄγαγον αὐταὶ
 ἐοῖσαι.

χαί μὲν ἀμερξάμεναι λασίας δρυὸς ἄγρια
 φύλλα

κισσὸν τε ζῶοντα καὶ ἀσφόδελλον τὸν
 ὑπὲρ γᾶς

ἐν καθαρῷ λειμῶνι κάμον δυοκαίδεκα 5
 βωμούς,

τὼς τρεῖς τᾶ Σεμέλα, τὼς ἐννέα τῷ
 Διονύσῳ.

ἱερὰ δ' ἐκ κίστας ποπανεύματα χερσὶν
 ἐλοῖσαι

εὐφάμῳς κατέθεντο νεοδρέπτων ἐπὶ
 βωμῶν,

ὥς ἐδίδασχ', ὥς αὐτὸς ἐθυμάρει
 Διόνυσος.

Teócrito, *Idílio* 26 (As Lenas ou as Bacantes)

Inó, Autonóe e a de faces rosadas – Ágave –,
 estando em três, conduziam três tíasos para o
 monte.

E, depois de recolherem a folhagem agreste
 de um espesso carvalho,

a hera vivaz e o asfódelo de debaixo da terra,

num limpo prado construíram doze altares
 [*bómos*],

dos quais, três para Sêmele e nove para
 Dioniso.

E, sagrados trabalhos tendo tomado das
 cestas com suas mãos,

com reverente silêncio os colocaram nesses
 frescos altares,

como ensinava e apreciava o próprio
 Dioniso.

- Πενθεὺς δ' ἀλιβάτου πέτρας ἄπο πάντ' 10 Penteu, do alto de um rochedo a tudo
ἐθεώρει, contemplava,
σχῖνον ἐς ἀρχαίαν καταδύς, ἐπιχώριον escondido atrás de um velho lentisco, um
ἔρνος. arbusto local.
Αὐτονόα πράτα νιν ἀνέκραγε δεινὸν Autonoé foi a primeira a lançar um terrível
ἰδοῖσα, grito ao vê-lo
σὺν δ' ἐτάραξε ποσὶν μανιώδεος ὄργια e com seus pés perturbou os trabalhos
Βάκχου, ensandecidos de Baco
ἐξαπίνας ἐπιοῖσα, τὰ δ' οὐχ ὀρέοντι (que não são permitidos ao espectador) ao
βέβηλοι. subitamente exaltar-se.
- μαίνετο μὲν θ' αὐτά, μαίνοντο δ' ἄρ' 15 Ela própria ensandeceu e então
εὐθὺ καὶ ἄλλαι. ensandeceram as outras.
Πενθεὺς μὲν φεῦγεν πεφοβημένος, αἱ δ' Penteu, por seu lado, fugiu atemorizado, mas
ἐδίωκον, elas o perseguiram,
πέπλωσ ἐκ ζωστῆρος ἐπ' ἰγνύαν tendo erguido o peplo acima dos joelhos, até
ἐρύσαισαι. a cintura.
Πενθεὺς μὲν τόδ' ἔειπε· 'τίνοσ κέχρησθε Penteu, então, disse isto: "O que desejais, ó
γυναῖκες;'" mulheres?"
Αὐτονόα τόδ' ἔειπε 'τάχα γνώση πρὶν Autonoé disse isto: "Saberás antes que tenhas
ἀκοῦσαι.'" ouvido."
- μάτηρ μὲν κεφαλὰν μυκήσατο παιδὸς 20 A mãe, tendo tomado a cabeça do filho, rugiu
ἔλοῖσα, como surge o rugido da leoa parida;
ὄσσόν περ τοκάδος τελέθει μύκημα
λεαίνας·
'Ἴνῳ δ' ἐξέρρηξε σὺν ὠμοπλάτῃ μέγαν Inó, arrancou-lhe o grande ombro junto à
ὤμον, omoplata,
λάξ ἐπὶ γαστέρα βᾶσα, καὶ Αὐτονόας colocando o pé em sua barriga e o modo de
ῥυθμὸς αὐτός· Autonoé também foi esse.
αἱ δ' ἄλλαι τὰ περισσὰ κρεανομέοντο Enquanto isso, as outras mulheres dividiram
γυναῖκες. muitíssimo a carne.
- ἐς Θήβας δ' ἀφίκοντο πεφυρμένοι αἵματι 25 A Tebas chegaram, todas molhadas de
πᾶσαι, sangue,

ἔξ ὄρεος πένθημα καὶ οὐ Πενθῆα
φέρουσαι.

οὐκ ἀλέγω· μηδ' ἄλλος ἀπεχθομένω
Διονύσῳ

φροντίζοι, μηδ' εἰ χαλεπώτερα τῶνδ'
ἐμόγησεν,

εἴη δ' ἑνναέτης ἢ καὶ δεκάτῳ ἐπιβαίνοι·

αὐτὸς δ' εὐαγέοιμι καὶ εὐαγέεσσιν 30
ἄδοιμι.

ἐκ Διὸς αἰγιόχῳ τιμὰν ἔχει αἰετὸς οὗτος.
εὐσεβέων παίδεσσι τὰ λῶια, δυσσεβέων
δ' οὐ.

χαίροι μὲν Διόνυσος, ὃν ἐν Δρακάνῳ
νιφόνεντι

Ζεὺς ὕπατος μέγαν ἐπιγουνίδα
κάτθετο λύσας

χαίροι δ' εὐειδῆς Σεμέλα καὶ ἀδελφεαὶ 35
αὐτᾶς

Καδμεῖαι πολλαῖς μεμελημέναι ἡρώιναις,
αἱ τόδε ἔργον ἔρεξαν ὀρίαντος
Διονύσου

οὐκ ἐπιμωματόν. μηδεὶς τὰ θεῶν
ὀνόσαιτο.

trazendo do monte penúrias e não Penteu.¹⁰²⁵

Não me importo: e que ninguém se ocupe do
que é odioso

para Dioniso, nem mesmo se sofresse algo
ainda pior do que isso,

quer tivesse nove anos ou se aproximasse dos
dez.

Eu, contudo, oxalá seja sacro e agrade aos
que são sacros.

De Zeus, porta-égide, a honra tem esta águia.

Aos filhos dos piedosos são boas as venturas,
aos dos impiedosos não.

Salve, Dioniso!, que no Drácano nevoso

Zeus excelso, abrindo a grande coxa, teve;

salve, formosa Sêmele e suas irmãs,

as Cadmeias, adoradas por muitas heroínas -
as que executaram tal feito, excitadas por
Dioniso,

não devem ser repreendidas. E que ninguém
censure as coisas dos deuses.

¹⁰²⁵ Jogo de palavras entre *pénthēma* [penas; sofrimentos] e o nome de Penteu [*Pentheús*], associados etimologicamente.

Herodas (Herod.) (c. 300-250 A.E.C.): *Mimíamboi* [*Mimiambos*]

Herod. 8 (Cunningham)

ENYPIINION

ἄστηθι, δούλη Ψύλλα· μέχρι τέο κείση
 ρέγγουσα; τὴν δὲ χοῖρον αὐονὴ δρύπτει·
 ἢ προσμένεις σὺ μέχρις εὖ ἥλιος θάλψη
 τὸν κῦσον ἐσδύς; κῶς δ', ἄτρυτε, κοῦ
 κάμνεις
 τὰ πλεῦρά κνώσσουσ'; αἱ δὲ νύκτες 5
 ἐννέωροι.
 ἀστηθι, φημί, καὶ ἄψον, εἰ θέλεις,
 λύχνον,
 καὶ τὴν ἄναυλον χοῖρον ἐς νομὴν
 πέμψ[ον].
 τ]όνθρυζε καὶ κνῶ, μέχρις εὖ παραστά[ς
 σοι
 τὸ βρέγμα τῷ σκίπωνι μαλθακὸν θῶμαι.
 δειλὴ Μεγαλλί, κα[ι] σὺ Λάτμιον 10
 κνώσσεις;
 οὐ] τὰ ἔριά σε τρύχ[ο]υσιν· ἀλλὰ μὴν
 στέμ[α
 ἐπ' ἰρὰ διζόμεσ[θ]α· βαιὸς οὐκ ἤμιν
 ἐν τῇ οἰκίῃ ἔτι μα[λ]λὸς εἰρίων. δειλή,
 ἄστηθι. σὺ τε μοι τ[οῦ]ναρ, εἰ θέλεις,
 Ἄννᾶ,
 ἄκουσον· οὐ γὰρ νη[πία]ς φρένας
 βόσκεις.
 τράγον τιν' ἔλκειν [διὰ] φάραγγος 15
 φήθη[ν

O SONHO

Levanta, escrava Psila! Até quando jazerás
 roncando? A segura já lacera a porca:
 Ou aguardarás até que o sol es quente,
 precheça adentro? Ó incansável, como não
 cansas
 teu lombo de dormir assim? Mas as noites
 são de nove anos.
 Levanta!, te digo, e acende, se te apraz, a
 lâmpada,
 mas leva para o pasto essa porquinha
 barulhenta!
 Resmunga e arranha-te até que eu, estando
 bem do teu lado,
 amacie tuas fuças com o bastão.
 Ei, maldita Megálide! Também tu dormes o
 sono de Latmos?¹⁰²⁶
 Não são os trabalhos de costura que te
 arruínam! Mas uma coroa
 para os sacrifícios estamos procurando! E
 nem um pequeno
 pedaço de lã temos em toda a casa. Maldita,
 levanta! E tu, se te apraz, ó Ana, escuta o
 meu
 sonho! Pois já nutres uma mente que não é
 de criança.
 Parecia que eu arrastava um bode através de
 uma ravina

¹⁰²⁶ Literalmente “o sono látmio”. No monte Latmos, na Cária, Endimião dormia um sono interminável, donde se empregar proverbialmente essa figura para falar de um sono prolongado e profundo.

μακρῆς, ὁ δ' ευπώ[γω]ν τε κεῦκερος [grande – e ele era barbado e tinha chifres.
ἐπεὶ δὲ δὴ [..][.....]. τῆς βήσσης	Depois que [cheguei] ao [fundo] do vale,
-[..]σφα[.....] γὰρ ἔσσωμαι	[...], pois sou derrotado,
συ[.....].εξ αἰπόλοι πλε[20 [...] cabreiros tra[nçavam
τη[.....].ριωντεποιευ[guirlandas]
κῆγὰ οὐκ ἐσύλευν [....].(.)[e eu não pilhava nada [...],
καὶ ἄλλης δρυὸς [....].ε.[mas [o bode comia...] de outra árvore,
οἱ δ' ἀμφικαρτα .[...].τεσ[enquanto os presentes [enfurecendo-se...]
τὸν αἶγ' ἐποίευν [....]π[25 fizeram o bode [escorchado] [...]
καὶ [π]λησίον με[....].ω[e perto dali [...]
κ[.....].νμα.[....].ω[[...]
σχ[.....] κροκωτ[....]φι[[alguém vestindo um manto] cor de açafreão
ω[.....] λεπτῆς ἄντυγος[[...] de leve curvatura [...]
σ[.....]ς δὲ νεβροῦ χλαν[τι]δίω 30	[...] e ele estava vestido com um manto de
κατέζω[στ]ο	nébride
κ[.....].ν κύπα[σσι]ν ἀμ[φ]ι τοῖ[ς] ὄμοις	[...] e uma capa sobre os ombros
κο[.....] ἀμφὶ κρητὶ κ[ί]σσι[ν]' ἔστεπτο	[...] em volta à cabeça de hera estava coroado
.... κο]θόρνου[....]η κα[τ]αζώστρη	[e a perna] [...] de coturno [...] com um laço
.....]ωμεντο[....].α.[.....] φρίκη[.	[...] [contra] o tremor[.]
.....]ωρηνιχ[...].θι[]	35 [...] [os pastores encheram]
.....]ο λῶπο[ς ...]κον [πε]ποιῆσθαι	[...] a pele [que] foi transformada [em odre]
..... Ὀδ]υσσέως ω[....] Αἰόλ[ου] δῶρον	[...] [como] o presente de Éolo para Odisseu,
.....]φ.[.....]το .[...].α λακτίζειν	[...] [começaram] a pisar [sobre ele]
.....]εγ[.....].εν[...]. λῶστον	[...] [buscando determinar] o melhor
ὥσπερ τελεῦμεν ἐγ χοροῖς Διωνύσου. 40	como fazemos nos coros de Dioniso.
κοὶ μὲν μετώποις ἐ[ς] κόνιν	Uns, mergulhando com a cabeça na poeira,
κολυμβῶ[ντες	
ἔκοπτον ἀρνευτῆρ[ε]ς ἐς βίης οὐδας,	batiam com força no chão, como acrobatas.
οἱ δ' ὕπτι ' ἐρριπτεῦντο· πάντα δ' ἦν,	Outros eram derrubados para trás. Enfim,
Ἄνν[ᾶ],	Ana,
εἰς ἐν γέλως τε κάνη [.....]εντα.	tudo era riso e dor [...].
κὰγὰ δόκεον δις μ.[...]. ἐκ τ[ό]σης λείης 45	E parecia que apenas eu, de tal multidão,
ἐπ' οὖν ἀλέσθαι, κηλάλαξαν ὄνθρωποι	tinha saltado duas vezes: os homens gritaram

ὥς μ' εἶδ[ον ..]ως τὴν δο[ρῆ]ν πιεζεῦσαν		quando me viram, [equilibrado] sobre o odre espremido
καὶ φ[.....]τ[e [...]
οἶδε[[...]
γρυπ[50	[...]
ρυπ[[...]
τ[[...]
τ[[...]
[[...]
[55	[...]
[[...]
[[...]
τὰ δεινὰ πνεῦσαι λάξ πατε[bufando terrivelmente, batendo o pé [...].
ἔρρ' ἐκ προσώπου μή σε καίπ[ερ ὦν		Some da minha vista ou – mesmo sendo
πρέσβυς		velho –
οὔλη κατ' ἰθ[ὺ] τῆ βατηρίη κό[ψω].	60	espanco-te de pronto com o maciço bastão.”
κῆγὼ μεταῦτις· ὃ παρεόν[τες		E eu, por minha vez: “Ó presen[tes,
θανεῦμ' ὑπὲρ γῆς, εἰ ὁ γέρον μ[que eu morra sobre a terra, se o velho [...],
μαρτύρ[ο]μαι δὲ τὸν νεην[ίην		mas convoco o jovem como testemunha,
ὁ δ' εἶπεν [ἄ]μφω τὸν δορέα .[pois disse que ambos [ganhamos?] a pele.”
καὶ τοῦτ' ἰ[δ]ὼν ἐληξά. τὸ ἔνδυ[τον	65	E, tendo sonhado isso, acordei. Meu man[to,
...]ναδ[.] ὦδε. τῶναρ ὦδ' ἰ[[Ana, dá-me] aqui! O sonho assim [entendo:]
.....]ν αἶγα τῆς φ[άραγγος] ἐξεῖλκον		[acredito que como] puxei o bode pela ravina
..... κ]αλοῦ δῶρον ἐκ Δ[ιων]ύσου		[receberei] um dom do belo Dioniso;
..... αἰ]πόλοι μιν εκ βίης [ἐδ]αιτρεῦντο		[assim como os ca]breiros destroçaram-no
τ]ὰ ἔνθεα τελεῦντες καὶ κρεῶ[v]	70	cumprindo os ritos, e banquetearam-se com
ἐδαίνυντο,		suas carnes,
τὰ μέλεα πολλοὶ κάρτα, τοὺς ἐμοὺς		muitos serão os que pilharão minhas fortes
μόχτους,		toadas –
τιλεῦσιν ἐν Μούσησιν. ὠδεγῶ[]το.		frutos do esforço –, entre as Musas. [...]
τὸ μὴν ἄεθλον ὡς δόκευν ἐχ[ε]ιν μοῦνος		Mas parecia que eu sozinho tinha o prêmio,
πολλῶν τὸν ἄπνουν κώρυκον		dos muitos que passaram pelo saco cheio de

πατησάντων, κῆ τῶ γέροντι ξύν' ἔπρηξα ὀρινθέντι,	ar, 75 ainda que eu o tenha dividido com o velho raivoso,
..] κλέος, ναὶ Μοῦσαν, ἦ μ' ἔπεα κ[[o que deve indicar] a glória, pela Musa, que os versos [...]
.]εγ' ἐξ ἰάμβων, ἦ με δευτέρη γν[[...] dos iambos, ou ainda que uma segunda [ordem me reconhece]
.]... μετ' Ἰππώνακτα τὸν παλαι[τ]ὰ κύλλ' ἀείδειν Ξουθίδης †επιουσι†.	[...] depois do antigo Hipônax [...] a cantar os colíambos aos futuros Xutidas. ¹⁰²⁷

Eratóstenes (Eratosth.) (c. 285 – c. 194 A.E.C.)

Eratosth. *Erig.* fr. 22 Powell, XXXII

Hiller

Ἰκάριοι τόθι πρῶτον περὶ τράγον
ὠρχήσαντο.¹⁰²⁸

Eratóstenes, *Erígone*, Fr. 22 Powell, XXXII

Hiller

Os Icários lá primeiro em torno ao bode dançaram num coro.

Dioscórides (Diosc.) (sec. III A.E.C.)

Diosc. *A.P.* 7.31 = Anacr. 500

Campbell

Σμερδίη ὧ ἐπὶ Θρηκὶ τακεῖς καὶ ἐπ'
ἔσχατον ὄστεῦν,
κόμου καὶ πάσης κοίρανε παννουχίδος,

τερπνότατε Μούσησιν Ἀνάκρεον, ὧ πὶ
Βαθύλλῳ
χλωρὸν ὑπὲρ κυλίκων πολλάκι δάκρυ
χέας,
αὐτόματαί τοι κρῆναι ἀναβλύζοιεν

Dioscórides, *Antologia Palatina* 7.31 =
Anacreonte, fr. 500 Campbell

O tu!, que te consumiste até a moela do osso por Esmérdis Trácio,
ó senhor da pândega e de todo rito noite-afora,
Anacreonte, o mais agradável às Musas, que acerca de Batilo
verteste verde choro muitas vezes sobre os cálices!
Que as fontes de si mesmas derramem para ti

¹⁰²⁷ Isto é, os jônios, descendentes de Xuto.

¹⁰²⁸ Na versão de Hígino (*De Astr.* 2.4): “Itaque Eratosthenes ait: Ikarion posi prota peri tragon orchesanto.” Em tradução: “Assim diz Eratóstenes: “Lá primeiro em torno ao bode icário dançaram.”

ἀκρήτου,
 κῆκ μακάρων προχοαὶ νέκταρος
 ἀμβροσίου,
 αὐτόματοι δὲ φέροιεν ἴον, τὸ φιλέσπερον
 ἄνθος,
 κῆποι, καὶ μαλακῆ μύρτα τρέφοιτο
 δρόσῳ·
 ὄφρα καὶ ἐν Δηοῦς οἰνωμένος ἀβρὰ
 χορεύσης,
 βεβληκῶς χρυσέην χεῖρας ἐπ'
 Εὐρυπύλῃν.

Diosc. A.P. 7.410

Θέσπις ὄδε, τραγικὴν ὅς ἀνέπλασε
 πρῶτος ἀοιδίην
 κωμήταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας,
 Βάκχος ὅτε τριττὸν¹⁰²⁹ κάτ' ἄγοι χορὸν,
 ᾧ τράγος ἄθλων
 χῶττικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι.
 Οἱ δὲ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε· μυρίος
 αἰῶν
 πολλὰ προσευρήσει χᾶτερα· τὰμὰ δ' ἐμά.

Diosc. A.P. 7.411

Θέσπιδος εὕρεμα τοῦτο, τά τ' ἀγροιδῶν
 ἀν' ὕλαν
 παίγνια, καὶ κόμους τούσδε τελειότερους

vinho puro,
 que as libações dos bem-aventurados [sejam]
 de néctar e ambrosia,
 que de si mesmos os jardins aportem a
 violeta, a flor do crepúsculo,
 e os mirtos se alimentem do doce orvalho:
 a fim de que, mesmo [na casa do genro] de
 Demeter,
 gracioso dances, tendo lançado em teus
 braços a dourada Euripile.

Antologia Palatina 7.410

Téspis é aquele que moldou primeiro a
 canção trágica,
 aos aldeões inventando novos gracejos,
 quando Baco conduziu o triplo¹⁰³⁰ coro, pelo
 qual o bode prêmio
 era e prêmio ainda um cesto de figos.
 Os jovens estão remoldando isso: uma
 miríade de tempo
 descobrirá muitas outras coisas, mas minhas
 coisas são minhas.¹⁰³¹

Antologia Palatina 7.411

Isto é descoberta de Téspis: ao longo do
 selvagem bosque, as
 brincadeiras e as orgias mais simples, as

¹⁰²⁹ Jacobs conjectura τρυγικὸν ... χορὸν [coro de rosto coberto pela borra do vinho] ao invés de τριττὸν ... χορὸν [triplo coro] (LIDELL & SCOTT, p. 1830, s.v. τρυγ-ία).

¹⁰³⁰ Aceitando a conjectura de Jacobs, substituindo *trittùn* ... *choròn* [triplo coro] por *trygikòn* ... *choròn* [coro de rosto coberto pela borra do vinho], Pickard-Cambridge (1962, p. 69) propôs o seguinte: “wine-smearred (?) chorus”.

¹⁰³¹ O texto grego comporta algumas dificuldades de compreensão. Pickard-Cambridge (1962, p. 69) assim o traduz: “This is Thespis, who first moulded tragic song, inventing new joys for his villagers, when Bacchus led the wine-smearred (?) chorus, for which a goat was the prize (?) and a basket of Attic figs was a prize too. The young change all this. Length of time will discover many new things. But mine is mine.”

Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ὁ μὴ σμιλευτὰ
 χαράξας
 γράμματα, χειμάρρῳ δ' οἷα καταρδόμενα,
 καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν. ἽΩ
 στόμα πάντων
 δεξιὸν ἀρχαίων ἦσθ' ἂν τις ἡμιθέων.

quais

Ésquilo elevou – o qual, tendo traçado as
 entalhadas
 palavras, pela torrente a tal ponto inundadas,
 também sob a cena inovou. Oxalá, boca
 engenhosa,
 fosses alguém dentre todos os antigos
 semideuses...

Leônidas (Leon.) (séc. III A.E.C.)

Leon. A.P. 9.99

Ἴξαλος εὐπώγων αἰγὸς πόσις ἐν ποθ'
 ἀλωῇ
 οἴνης τοὺς ἀπαλοὺς πάντας ἔδαψε
 κλάδους.
 Τῷ δ' ἔπος ἐκ γαίης τόσον ἄπυε · «
 Κεῖρε, κάκιστε,
 γναθμοῖς ἡμέτερον κλῆμα τὸ
 καρποφόρον ·
 ῥίζα γὰρ ἔμπεδος οὔσα πάλιν γλυκὺ
 νέκταρ ἀνήσει,
 ὅσσον ἐπισπεῖσαι σοὶ, τράγε, θυομένῳ ».

Leônidas de Tarento, *Anthologia Palatina*
 9.99

Saltitante e barbado, o consorte da cabra
 quando no campo
 devora todos os tenros ramos da videira.

Nisso, esta palavra da terra o interpela:
 “Decepa, desgraçado,
 com mordidas nossos frutíferos galhos:

pois a cepa, sendo firme, novamente enceta o
 doce néctar,
 que será libado para ti, ó bode, ao seres
 sacrificado.”

Monumento de Mnesípes (Mon.Mnes.) (c. séc. III A.E.C.)

Mon. Mnes. E1.III

Monumento de Mnesíepes, Bloco E1 Col. III

[lines 1-5 missing]

EI

OI

AP

P

TO

TH

10

ᾠοιδ

cantor(?)

σας

λύραν

lira

Ἀρχιλο[χ

Arquílo[co

ζ Ἐν ἀρχε[ῖ μὲν...

15 no começ[o

τεῖ δ' ἔορ[τεῖ...

durante a festi[vidade

παρ' ἡμῖν[

junto de nós[

φασὶν Ἀρ[χίλοχον ca. 18 letters

dizem que Ar[quíloco

αὐτο-]

σχεδιάσ[αντα...

improvis[ando

τινάς τῶν π[ολιτῶν

20 alguns dos c[idadãos

διδάξαντα[

ensinando[

παραδεδομ[ένα...

o que havia sido leg[ado

κεκοσμημέ[ν- ca. 20 letters κή-]

ordenand[o

ρυκος εἰς Π[άρον

arauto até P[aros

ΕΛΗΣΕΝΩΙ

25 [?]

καὶ συνακολο[υθ-

e acompan[ha

των καὶ ἄλλων [ca. 17 letters κατασκευ-]

e dos outros[... prepar-]

ασθέντων τὰ μ[ca. 23 letters πα-]

tendo cantado os[

ρὰ τοὺς ἐταίρου[ς

os companheiro[s

Ὁ Διόνυσος σ[

30 Dioniso[

οὐλάς ΤΥΑΖ

espigas de cevada

ὄμφακες α[

uvas verdes[

σῦκα μελ[ιχρὰ		figos mel[ados
οἴφολίωι ερ[ao lúbrico[
Λεχθέντων [δὲ τούτων ...	35	Ditas [essas palavras
ὡς κακῶς ἀκ[ούσαντες		como as tomaram mal os ouv[intes
ιαμβικώτερο[ν		o mais iâmbico[
οὐ κατανοήσ[αντες		não compreend[endo
καρπῶν ἦν τα[era dos frutos[
ῥηθέντα εἰς τή[ν	40	o que foi dito para a[
ἐν τεῖ κρίσει[:] Μ[-----μετ' οὐ		no julgamento [... não depois de muito]
πολὸν]		
χρόνον γίνεσθ[αι-----τοὺς ἄνδρας		tempo tornar[em-se ... os homens infirmes]
ἀσθενεῖς]		
εἰς τὰ αἰδοῖα. [-----		na genitália. [... ter enviado]
ἀποπέμψαι]		
τὴν πόλιν τινὰς [θεοπρόπους		a cidade alguns [mensageiros para consultar
χρησομένους περὶ τού-]	45	o oráculo sobre es-]
των, τὸν δὲ θεὸν [εἰπεῖν τὸν χρησμὸν		-sas coisas, o deus [ter dito em oráculo isto:]
τόνδε·]		
Τίπτε δίκαις ἀν[όμοις		“Por que com sentenças inj[ustas
ἦλθετε πρὸς Π[υθῶ		vindes até Pi[to
οὐκ ἔστιν πρὶν[ἄκεσμα		não há [remédio] antes que[
εἰς ὃ κεν Ἀρχίλ[οχον Μουσῶν		a Arquíl[oco, servo das Musas, honras sejam
θεράποντα τίητε.]	50	ofertadas.]
Ἀναγγελθ[έντων δὲ τούτων		Proclam[adas essas palavras
μιμνησκό[μενοι-----τῶν		lembran[do-se ... dos]
ἐ-]		
κείνου ῥη[μάτων...		di[tos] daquele[
διημα[ρτημέν-		mui se enga[nand-
Διον[υσ-		Dion[iso
ΠΙΑ	55	
ΑΠ		

Mármore de Paros (Marm. Par.) (260 A.E.C.)

Marm. Par. ep. 39

¹⁰³² ἀφ' οὗ ἐν Ἀθ[ήν]αις κωμω[ιδῶν]
χο]ρ[ὸς ἐτ]έθη, [στη]σάν[των πρώ]των
Ἴκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος, καὶ
ἄθλον ἐτέθη πρῶτον ἰσχαδω[ν] ἄρσιχο[ς]
καὶ οἴνου με[τ]ρητής, [ἔτη --**,
ἄρχοντ]ος [Ἀθήνησιν].....

Marm. Par. ep. 40

ἀφ' οὗ Πεισίστρατος Ἀθηνῶν
ἐτυράννευσεν, ἔτη ΗΗΓΔΔΔΓΠ,
ἄρχοντος [Ἀθήνη]σι Κ[ω]μ[έ]ου.

Marm. Par. ep. 42

ἀφ' οὗ Κῦρος ὁ Περσῶν βασιλεὺς
Σάρδεις ἔλαβεν καὶ Κροῖσον ὑπο
.....ησφαλ..... [ἔτη ΗΗΓΔΔΓΠ (?),
ἄρχοντος Ἀθήνησι**| ἦν δὲ] καὶ
Ἴππῶναξ κατὰ τοῦτον ὁ ἰαμβοποιός.

Marm. Par. ep. 43

ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητής [ὑπεκρίνα]το
πρῶτος, ὃς ἐδίδαξε δρᾶμ[α ἐν ἄ]στει,
[καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος, ἔτη

*Mármore de Paros, ep. 39*¹⁰³³

De quando em Atenas foi instituído o coro de
cômicos, os Icários primeiro estabelecendo-o
e Susaríon tendo-o inventado, e foi pela
primeira vez instituído um prêmio de uma
cesta [ársikhos] de figos e uma medida de
vinho. [_____anos, quando _____ foi
arconte em Atenas.] _____.

*Mármore de Paros, ep. 40*¹⁰³⁴

De quando Pisístrato tornou-se tirano dos
Atenienses. 297 anos, quando Comeos foi
arconte em Atenas.

*Marm. Par. ep. 42*¹⁰³⁵

De quando Ciro, rei dos Persas, tomou Sárdis
e Creso _____. [277 anos, quando _____ foi
arconte de Atenas] e também Hipônax, o
poeta jâmbico, vivia durante esse tempo.

*Mármore de Paros, ep. 43*¹⁰³⁶

De quando Téspis, o poeta que ensinou o
drama na cidade, foi o primeiro a atuar
[hypekrínato], e foi instituído um prêmio de

¹⁰³² Os textos do *Mármore de Paros* foram estabelecidos por Jacoby (1904). O Ashmolean Museum disponibiliza o material para consulta on-line (junto a uma tradução em inglês, por Gillian Newing), disponível em: <<http://www.ashmolean.org/ash/faqs/q004/>>. Data de acesso: 20 de fevereiro de 2015.

¹⁰³³ Refere-se a eventos que se passaram entre 582/1 A.E.C. (data do ep. 38 relatado pelo registro cronológico) e 561/0 a.C. (data do ep. 40).

¹⁰³⁴ Refere-se aos anos de 561/0 a.C.

¹⁰³⁵ Refere-se aos anos 541/0 a.C.

¹⁰³⁶ Refere-se a eventos que se passaram entre 541/0 a.C. (data do ep. 42 relatado pelo registro cronológico) e 520/19 a.C. (data do ep. 44). Para maiores precisões cronológicas, cf. WEST, 1989.

ΓΓΓ[ΔΔ.], ἄρχοντας Ἀθ[ήνη|σι]...ναιου
τοῦ προτέρου.

Marm. Par. ep. 44

ἀφ' οὗ Δαρεῖος Περσῶν ἐβασίλευσε
μάγου τελευτήσαντος, ἔτη [ΗΗ]ΓΓΙ,
ἄρχοντας Ἀθήνησι[ι.....].

Marm. Par. ep. 45

ἀφ' οὗ Ἀρμόδιος καὶ [Ἀριστογε]ίτων
ἀπέκτε[ιναν | Ἴππα]ρχον Πεισιστράτου
δ[ιά]δ[οχ]ον (?), καὶ Ἀθηναῖοι
[ἐξ]ανέστ[ησαν] τοὺς Πεισιστρατίδας ἐκ
τ[οῦ] Π[ε]λασγικοῦ τείχους, ἔτη
ΗΗΔΔΔΓΙΙΙ, ἄρχοντας Ἀθήνησιν
Ἀ[ρ]π[ακ]τίδου].

Marm. Par. ep. 46

ἀφ' οὗ χοροὶ πρῶτον ἠγωνίσαντο
ἀνδρῶν, ὃν (?) διδάξας Ὑπό[δι]κος ὁ
Χαλκιδεὺ[ς] ἐνίκ[α], ἔτη ΗΗΔΔΔΓΙ (?),
ἄρχοντας Ἀθήνησιν Λυσαγόρου.

Marm. Par. ep. 47

ἀφ' οὗ Με[λαν]υπίδ[ης] Μ[ή]λιος |
ἐνίκησ[εν] Ἀθήνησιν, ἔτη ΗΗΔΔΔΙ,
ἄρχοντας Ἀθήνησι Πυθοκρίτου.

um bode. 2[7___] anos, quando
_____naius, o jovem, foi arconte em
Atenas.

*Mármore de Paros, ep. 44*¹⁰³⁷

De quando Dário tornou-se rei dos Persas,
depois de finir o magiar. [2]56 anos, quando
_____ foi arconte em Atenas.

*Mármore de Paros, ep. 45*¹⁰³⁸

De quando Harmódio e Aristogíton mataram
Hiparco, o sucessor de Pisístrato, e os
atenienses [expulsaram] os Pisistrátidas das
muralhas de [P]elasgos. 248 anos, quando
Ha[rpactides] foi arconte em Atenas.

*Mármore de Paros, ep. 46*¹⁰³⁹

De quando os coros de homens primeiro
competiram, na competição que venceu
Hipódico, da Calcídica. 246 anos, quando
Liságoras foi arconte em Atenas.

*Mármore de Paros, ep. 47*¹⁰⁴⁰

De quando Melanípides, de Melos, venceu
em Atenas. 231 anos, quando Pitocrito foi
arconte em Atenas.

¹⁰³⁷ Refere-se aos anos 520/19 a.C.

¹⁰³⁸ Refere-se aos anos 512/1 a.C.

¹⁰³⁹ Refere-se aos anos 510/09 a.C.

¹⁰⁴⁰ Refere-se aos anos 495/4 a.C.

Marm. Par. ep. 48

ἀφ' οὗ ἡ ἐμ Μαραθῶνι μάχη ἐγένετο
 Ἀθηναίους πρὸς τοὺς Πέρσας
 Ἀρ[ταφ]έ[ρνην τε τὸ]ν Δαρείου
 ἀδελφι[δοῦν κα]ὶ [Δᾶ]τιν στρατηγόν, ἦν
 ἐνίκων Ἀθηναῖοι, ἔτη ΗΗΔΔΓΙΙ,
 ἄρχοντος Ἀθήνησιν τ[οῦ δευτέρου
 [Φ]α[ι]ν[ι]π[πίδ]ου · ἦι ἐν μάχῃ
 συνηγωνίσατο Αἰσχύλος ὁ ποιητής, |
 ἐτῶν ὦν ΔΔΔΓ.

Marm. Par. ep. 49

ἀφ' οὗ Σιμωνίδης ὁ Σιμωνίδου † πάππος
 τοῦ ποιητοῦ, ποιητῆς ὦν καὶ αὐτός,
 ἐνίκησεν Ἀθήνησι, καὶ Δαρεῖος τελευτᾷ,
 Ξέρξης δὲ ὁ υἱὸς βασιλεύει, ἔτ[η |
 ΗΗ]ΔΔΓΙ, ἄρχοντος Ἀθήνησι
 Ἀριστείδου.

Marm. Par. ep. 50

ἀφ' οὗ Αἰσχύλος ὁ ποιητῆς τραγωιδίαι
 πρῶτον ἐνίκησε, καὶ Εὐριπίδης ὁ ποιητῆς
 ἐγένετο, καὶ Στησίχορος ὁ ποιητῆς εἰς |
 τὴν Ἑλλάδα ἀ[φίκετ]ο, ἔτη ΗΗΔΔΙΙ,
 ἄρχοντος Ἀθήνησι Φιλοκράτους.

Mármore de Paros, ep. 48¹⁰⁴¹

De quando aconteceu a batalha em Maratona dos atenienses contra os persas – e Ar[tafernes, o] sobrinho de Dário, [e Da]tis, o general – a qual os atenienses venceram. 227 anos, quando o segundo [F]en[í]p[id]es foi arconte em Atenas. Nessa batalha lutou Ésquilo, o poeta, tendo 35 anos.

Mármore de Paros, ep. 49¹⁰⁴²

De quando Simônides, o avô do poeta Simônides, poeta sendo também ele mesmo, venceu em Atenas. Dário morre e o filho, Xerxes, reina. [2]26 anos, quando Aristides foi arconte em Atenas.

Mármore de Paros, ep. 50¹⁰⁴³

De quando Ésquilo, o poeta, primeiro venceu com uma tragédia. Eurípides, o poeta, nasceu e Estesícoro chegou à Hélade. 222 anos, quando Filocrates foi arconte em Atenas.

¹⁰⁴¹ Refere-se aos anos 491/0 a.C.

¹⁰⁴² Refere-se aos anos 490/89 a.C.

¹⁰⁴³ Refere-se aos anos 486/5 a.C.

Semos (Semus) (c. 200 A.E.C.)

**Semos FHG 4.496 = Ath. 14.16 Kaibel;
622a-d Gulick**

Σῆμος δ' ὁ Δήλιος ἐν τῷ περὶ Παιάνων
‘οἱ αὐτοκάβδαλοι, φησί, καλούμενοι
ἐστεφανωμένοι κιττῶ στάδην ἐπέβαινον
ρήσεις. ὕστερον δὲ ἴαμβοι ὠνομάσθησαν
αὐτοῖ τε καὶ τὰ ποιήματα αὐτῶν, οἱ δὲ
ἰθύφαλλοι, φησί, καλούμενοι
προσωπεῖον μεθυόντων ἔχουσιν καὶ
ἐστεφάνωνται, χειρῖδας ἀνθινὰς ἔχοντες·
χιτῶσι δὲ χρῶνται μεσολεύκοις καὶ
περιέζωνται ταραντῖνον καλύπτον
αὐτοὺς μέχρι τῶν σφυρῶν, σιγῇ δὲ διὰ
τοῦ πυλῶνος εἰσελθόντες, ὅταν κατὰ
μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται,
ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον λέγοντες·

ἀνάγετ', ἀνάγετ', εὐρυχωρίαν
ποιεῖτε. τῷ θεῷ θέλει γὰρ
ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυδωμένος
διὰ μέσου βαδίζειν.

οἱ δὲ φαλλοφόροι, φησὶν, προσωπεῖον
μὲν οὐ λαμβάνουσιν, προπόλιον δ' ἐξ
ἐρπύλλου περιτιθέμενοι καὶ παιδέρωτος
ἐπάνω τούτου ἐπιτίθενται στέφανον
δασὺν ἴων καὶ κιττοῦ· καυνάκας τε
περιβεβλημένοι παρέρχονται οἱ μὲν ἐκ
παρόδου, οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας,
βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ καὶ λέγοντες·

σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαίζομεν,
ἀπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλω μέλει,

Semos, *Fragmentos dos historiadores gregos*
4.496 = Ateneu, *Sábios em Banquete* 14.16
Kaibel; 622a-d Gulick

Semos, de Delos, diz no livro *Sobre peãs*:
“Os chamados *autokábdaloi* em pé, coroados
de hera, executam discursos”. Depois eles e
os poemas deles foram nomeados iambos. E
ele diz: “São chamados *ithýphalloi* os que
têm máscaras de bêbados e se coroam, tendo
luvas floridas. Eles usam túnicas meio
brancas, cingem-se com um véu tarentino até
os tornozelos, vão, entrando em silêncio
pelos portões, até o meio da orquestra e
viram-se para o público dizendo:

Levantai, levantai, espaço
fazei. Para o deus quer
o deus direito envigorado
pelo meio chegar.

E os falóforos [portadores do falo]”, ele diz,
“não usam máscara, mas ficam envolvidos
numa grinalda de tomilho e de azinheira
sobre a qual sobrepõem uma coroa espessa
de violetas e hera; e, vestindo-se com
caunacas [mantos pesados], achegam-se, uns
vindo da lateral, outros das portas centrais,
andando em ritmo e dizendo:

A ti, Baco, adornamos esta música,
fluindo o simples ritmo com fugaz canção,

καινάν, ἀπαρθένευτον, οὐ τι ταῖς πάρος

κεχρημέναν φῶδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον

κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

εἶτα προτρέχοντες· ἐτόθαζον οὐς
προέλοιτο, στάδην δὲ ἔπραττον, ὁ δὲ
φαλλοφόρος ἰθὺ βαδίζων καταπασθεῖς
αἰθάλω.'

comum, inapropriada a donzelas, de modo
algum

proclamada outrora em cantigas, mas sem
mistura

iniciamos o hino.

Depois, avançando, ridicularizavam os que
escolhessem e ficavam de pé, enquanto o
falóforo marchava direto, coberto de
fumaça."

Apolodoro (Apollod.) (*floruit c. 140 A.E.C.*): *Bibliothékē* [Biblioteca]

Apollod. 2.2.2

[2] καὶ γίνεται Ἀκρισίῳ μὲν ἐξ
Εὐρυδίκης τῆς Λακεδαίμονος Δανάη,
Προίτῳ δὲ ἐκ Σθενεβοίας Λυσίππῃ καὶ
Ἴφινόῃ καὶ Ἰφιάνασσα. αὗται δὲ ὡς
ἐτελειώθησαν, ἐμάνησαν, ὡς μὲν
Ἡσίοδος φησιν, ὅτι τὰς Διονύσου
τελετὰς οὐ κατεδέχοντο, ὡς δὲ
Ἄκουσίλαος λέγει, διότι τὸ τῆς Ἥρας
ξόανον ἐξηυτέλισαν. γενόμεναι δὲ
ἐμμανεῖς ἐπλανῶντο ἀνὰ τὴν Ἀργεῖαν
ἅπασαν, αὖθις δὲ τὴν Ἀρκαδίαν καὶ τὴν
Πελοπόννησον διελθοῦσαι μετ'
ἀκοσμίας ἀπάσης διὰ τῆς ἐρημίας
ἐτρόχαζον. Μελάμπους δὲ ὁ Ἀμυθάνοσ
καὶ Εἰδομένης τῆς Ἄβαντος, μάντις ὢν
καὶ τὴν διὰ φαρμάκων καὶ καθαρμῶν
θεραπείαν πρῶτος εὕρηκώς, ὑπισχνεῖται
θεραπεύειν τὰς παρθένους, εἰ λάβοι τὸ
τρίτον μέρος τῆς δυναστείας. οὐκ
ἐπιτρέποντος δὲ Προίτου θεραπεύειν ἐπὶ

[2] Acrísio teve uma filha com Eurídice, filha
de Lacedemônio, e chamou-a Dânae,
enquanto Proito teve de Estenebeia três
filhas: Lisipe, Ifinoe e Ifiánassa. Quando elas
atingiram a idade adulta, ensandeceram,
como Hesíodo afirma, porque não aceitaram
os ritos de Dioniso, ou – como diz Acusilau –
porque menosprezaram o *xóanon* [estátua de
madeira] de Hera. Tornadas ensandecidas,
erraram por toda a terra argiva, atravessando
a Arcádia e o Peloponeso de fora a fora, e
correram desordenadamente através de toda a
região erma. Mas Melampo, filho de
Amitáon e Idomene (filha de Abas), sendo
um adivinho e o primeiro descobridor do
tratamento por meio de drogas e
purificações, prometeu tratar as virgens se
recebesse a terça parte do reinado. Como
Proito não aceitasse receber o tratamento por
um pagamento tão elevado, ensandeceram

μισθοῖς τηλικούτοις, ἔτι μᾶλλον ἐμαίνοντο αἱ παρθένοι καὶ προσέτι μετὰ τούτων αἱ λοιπαὶ γυναῖκες· καὶ γὰρ αὐταὶ τὰς οἰκίας ἀπολιποῦσαι τοὺς ἰδίους ἀπόλλυον παῖδας καὶ εἰς τὴν ἐρημίαν ἐφοίτων. προβαινούσης δὲ ἐπὶ πλεῖστον τῆς συμφορᾶς, τοὺς αἰτηθέντας μισθοὺς ὁ Προῖτος ἐδίδου. ὁ δὲ ὑπέσχετο θεραπεύειν ὅταν ἕτερον τοσοῦτον τῆς γῆς ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ λάβῃ Βίας. Προῖτος δὲ εὐλαβηθεὶς μὴ βραδυνούσης τῆς θεραπείας αἰτηθεῖη καὶ πλεῖον, θεραπεύειν συνεχώρησεν ἐπὶ τούτοις. Μελάμπους δὲ παραλαβὼν τοὺς δυνατωτάτους τῶν νεανιῶν μετ' ἀλαλαγμοῦ καὶ τινος ἐνθέου χορείας ἐκ τῶν ὀρῶν αὐτὰς εἰς Σικυῶνα συνεδίωξε. κατὰ δὲ τὸν διωγμὸν ἢ πρεσβυτάτη τῶν θυγατέρων Ἰφινόη μετήλλαξεν· ταῖς δὲ λοιπαῖς τυχούσαις καθαρμῶν σωφρονῆσαι συνέβη. καὶ ταύτας μὲν ἐξέδοτο Προῖτος Μελάμποδι καὶ Βίαντι, παῖδα δ' ὕστερον ἐγέννησε Μεγαπένθη.

Apollod. 3.4.3

[3] Σεμέλης δὲ Ζεὺς ἐρασθεὶς Ἥρας κρύφα συνευνάζεται. ἢ δὲ ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ Ἥρας, κατανεύσαντος αὐτῇ Διὸς πᾶν τὸ αἰτηθὲν ποιήσῃ, αἰτεῖται τοιοῦτον αὐτὸν ἐλθεῖν οἶος ἦλθε μνηστευόμενος Ἥραν. Ζεὺς δὲ μὴ δυνάμενος ἀνανεῦσαι παραγίνεται εἰς τὸν θάλαμον αὐτῆς ἐφ' ἄρματος

ainda mais as virgens e, além disso, com elas também as mulheres restantes: pois também elas abandonaram suas casas, destruíram os próprios filhos e reuniram-se nos ermos. Quando a desgraça atingiu um alto grau, Proito ofereceu o pagamento requisitado. Mas o outro prometeu efetivar o tratamento quando o mesmo tanto de terra fosse recebido por seu irmão, Bias. Proito, cauteloso, com medo de que, se o tratamento fosse postergado, ainda mais seria requisitado dele, concordou em receber o tratamento por esse preço. Melampo então, tendo tomado para si os mais capazes dos jovens, com uma gritaria e um tipo de dança frenética perseguiu as mulheres para além dos montes de Sícion. Durante a perseguição, a mais velha das filhas, Ifinoé, pereceu; mas aconteceu de as restantes terem sorte o bastante para recuperar o bom senso por meio de purificações. Proito deu-as em casamento a Melampo e a Bias e, em seguida, gerou um filho, Megapente.

[3] Zeus, tendo se apaixonado por Sêmele, deitou-se com ela escondido de Hera. Contudo, tendo sido enganada por Hera, quando Zeus já lhe prometera cumprir tudo o que lhe fosse requisitado, ela [Sêmele] requisitou-lhe que viesse a ela como tinha ido quando cortejara Hera. Incapaz de recusar, Zeus veio até seu leito – num carro

ἀστραπαῖς ὁμοῦ καὶ βρονταῖς, καὶ κεραυνὸν ἴησιν. Σεμέλης δὲ διὰ τὸν φόβον ἐκλιπούσης, ἐξαμηνιαῖον τὸ βρέφος ἐξαμβλωθὲν ἐκ τοῦ πυρὸς ἀρπάσας ἐνέρραψε τῷ μηρῷ. ἀποθανούσης δὲ Σεμέλης, αἱ λοιπαὶ Κάδμου θυγατέρες διήνεγκαν λόγον, συνηνῆσθαι θνητῷ τινι Σεμέλην καὶ καταπεύσασθαι Διός, καὶ ὅτι διὰ τοῦτο ἐκεραυνώθη. κατὰ δὲ τὸν χρόνον τὸν καθήκοντα Διόνυσον γεννᾷ Ζεὺς λύσας τὰ ράμματα, καὶ δίδωσιν Ἑρμῇ. ὁ δὲ κομίζει πρὸς Ἰνὼ καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὡς κόρην. ἀγανακτήσασα δὲ Ἥρα μανίαν αὐτοῖς ἐνέβαλε, καὶ Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον παῖδα Λέαρχον ὡς ἔλαφον θηρεύσας ἀπέκτεινεν, Ἰνὼ δὲ τὸν Μελικέρτην εἰς πεπυρωμένον λέβητα ρίψασα, εἶτα βαστάσασα μετὰ νεκροῦ τοῦ παιδὸς ἤλατο κατὰ βυθοῦ. καὶ Λευκοθέα μὲν αὐτὴν καλεῖται, Παλαίμων δὲ ὁ παῖς, οὕτως ὀνομασθέντες ὑπὸ τῶν πλεόντων τοῖς χειμαζομένοις γὰρ βοηθοῦσιν. ἐτέθη δὲ ἐπὶ Μελικέρτη ὁ ἀγὼν τῶν Ἰσθμίων, Σισύφου θέντος. Διόνυσον δὲ Ζεὺς εἰς ἔριφον ἀλλάξας τὸν Ἥρας θυμὸν ἐκλεψε, καὶ λαβὼν αὐτὸν Ἑρμῆς πρὸς νύμφας ἐκόμισεν ἐν Νύση κατοικούσας τῆς Ἀσίας, ἃς ὕστερον Ζεὺς καταστερίσας ὠνόμασεν Ὑάδας.

com relâmpagos e trovões – e lançou um raio. Sêmele expirou por causa do temor e Zeus, tirando do fogo o prematuro bebê abortado, costurou-o em sua coxa. Após a morte de Sêmele, as outras filhas de Cadmo espalharam a história de que Sêmele havia dormido com um mortal e havia mentido acerca de Zeus e que por causa disso fora fulminada por seu raio. No tempo certo, contudo, Zeus – desfazendo a costura – gerou o então Dioniso e entregou-o a Hermes. Ele o levou até Inó e Atamante, persuadindo-as a criá-la como garota. Irritadíssima, Hera lançou-lhes uma loucura e Atamante, perseguindo seu filho mais velho – Learco – como um cervo, matou-o, enquanto Inó, lançando Melicertes num caldeirão fervente, carregou-o com o cadáver do filho e verteu-o nas profundezas. E ela própria é chamada Leucoteia, enquanto seu filho é Palaimon, tendo recebido esses nomes dos navegadores: pois eles oferecem ajuda aos náufragos. Os jogos Ístmicos foram instituídos em honra a Melicertes por Sísifo. Zeus, contudo, tendo transformado Dioniso numa criança, enganou a atenção de Hera, enquanto Hermes – tendo o pego – levou-o até as ninfas habitantes de Nisa, na Ásia. A essas Zeus depois transformou em estrelas e nomeou-as Híades

Apollod. 3.14.7

Ἐριχθονίου δὲ ἀποθανόντος καὶ ταφέντος ἐν τῷ αὐτῷ τεμένει τῆς Ἀθηνᾶς Πανδίων ἐβασίλευσεν, ἐφ' οὗ Δημήτηρ καὶ Διόνυσος εἰς τὴν Ἀττικὴν ἦλθον. ἀλλὰ Δήμητρα μὲν Κελεὸς εἰς τὴν Ἐλευσίνα ὑπεδέξατο, Διόνυσον δὲ Ἰκάριος· ὃς λαμβάνει παρ' αὐτοῦ κλῆμα ἀμπέλου καὶ τὰ περὶ τὴν οἰνοποιίαν μαθάνει. καὶ τὰς τοῦ θεοῦ δωρήσασθαι θέλων χάριτας ἀνθρώποις, ἀφικνεῖται πρὸς τινὰς ποιμένας, οἱ γευσάμενοι τοῦ ποτοῦ καὶ χωρὶς ὕδατος δι' ἡδονὴν ἀφειδῶς ἐλκύσαντες, πεφαρμάχθαι νομίζοντες ἀπέκτειναν αὐτόν. μεθ' ἡμέραν δὲ νοήσαντες ἔθαψαν αὐτόν. Ἡριγόνη δὲ τῇ θυγατρὶ τὸν πατέρα μαστευούση κύων συνήθης ὄνομα Μαῖρα, ἣ τῷ Ἰκαρίῳ συνείπετο, τὸν νεκρὸν ἐμήνυσε· κάκεινη κατοδουραμένη τὸν πατέρα ἑαυτὴν ἀνήρτησε.

Quando Erictônio morreu e foi enterrado no mesmo santuário de Atena, Pandíon tornou-se rei, no mesmo tempo em que Demeter e Dioniso chegaram na Ática. Mas Demeter foi recebida em Elêusis por Celeu, enquanto Dioniso por Icário: e este recebe daquele uma muda de vinha e aprende as questões acerca da vinicultura. Desejando presentear as graças do deus aos humanos, Icário achegou-se de alguns pastores, os quais – provando da bebida e sorvendo-a desmoderadamente, sem água, apenas por prazer – vieram a se considerar envenenados e mataram-no. Depois de um dia, compreenderam [a verdade] e enterraram-no. Como sua filha, Erígone, o procurasse, o cão doméstico de nome Maíra – que servira a Icário – revelou o morto: e aquela, depois de chorar o pai, enforcou-se.

Varrão (Var.) (116-27 A.E.C.)**Var. R.R. 1.2.18-20**

Quaedam enim pecudes culturae sunt inimicae ac veneno, ut istae, quas dixisti, caprae. Eae enim omnia novella sata carpendo corrumpunt, non minimum vites atque oleas. [19] Itaque propterea institutum diversa de causa ut ex caprino genere ad alii dei aram hostia adduceretur, ad alii non sacrificaretur,

Varrão, *Das coisas do campo* 1.2.18-20

Pois, com efeito, certos animais são oponentes e danosos às culturas, como aqueles que mencionaste, isto é, as cabras. Elas destroem todos os novos brotos ao pastar, em especial vinhas e oliveiras. [19] Por isso, foi determinado por razões diversas que um animal do gênero caprino seria levado ao altar de uma certa divindade e no

cum ab eodem odio alter videre nollet, alter etiam videre pereuntem vellet. Sic factum ut Libero patri, repertori vitis, hirci immolarentur, proinde ut capite darent poenas; contra ut Minervae caprini generis nihil immolarent propter oleam, quod eam quam laeserit fieri dicunt sterilem; eius enim salivam esse fructuis venenum; [20] hoc nomine etiam Athenis in arcem non inigi, praeterquam semel ad necessarium sacrificium, ne arbor olea, quae primum dicitur ibi nata, a capra tangi possit.

de outra não seria sacrificado, pois pelo mesmo ódio uma não haveria de querer vê-lo e a outra haveria de querer vê-lo morrer. Assim, ao pai Líber, descobridor da vinha, bodes seriam imolados, de modo a serem punidos com a morte; enquanto nada do gênero caprino deveria ser imolado a Minerva, devido à oliveira, que dizem se tornar estéril após ter sido danificado por ele; a saliva desse animal é danosa a seus frutos; [20] por causa disso, também em Atenas não são conduzidos à cidadela mais do que uma única vez para o sacrifício necessário, para que a árvore oliveira – que dizem ter nascido aí – não possa ser tocada pelas cabras.

Cícero (Cic.) (106-43 A.E.C.)

Cic. Att. 16.13.1

cum autem luceret, ante scripta epistula ex duabus tuis prior mihi legi coepta est. illa omnium quidem elegantissima. ne sim salvus si aliter scribo ac sentio. nihil legi humanius. itaque veniam quo vocas, modo adiutore te. sed nihil tam ἀπροσδιόνυσον mihi primo videbatur quam ad eas litteras quibus ego a te consilium petieram te mihi ista rescribere.

Cícero, *Cartas para Ático* 16.13.1

Porém assim que clareou, comecei a ler a primeira de tuas duas cartas, já tendo escrito uma para ti. A tua era em tudo elegantíssima. E, por minha vida, não estou escrevendo nada diverso do que julgo. Nunca li algo mais humano. Então irei assim que me chamares, desde que com tua ajuda. Mas a princípio nada me parecia tão “sem ter a ver com Dioniso [aprosdiónyson]” do que tal resposta a uma carta na qual eu pedira teu conselho.

Virgílio (Verg.) (70 – 19 A.E.C.)

Verg. G. 2.1-8

Hactenus arborum cultus et sidera caeli,
 nunc te, Bacche, canam, nec non
 silvestria tecum
 virgulta et prolem tarde crescentis
 olivae.
 Huc, pater o Leneae—tuis hic omnia
 plena
 muneribus, tibi pampineo gravidus 5
 autumnno
 floret ager, spumat plenis vindemia
 labris—
 huc, pater o Leneae, veni nudataque
 musto
 tingue novo mecum direptis crura
 cothurnis.

Verg. G. 2.376-396

Frigora nec tantum cana concreta pruina
 aut gravis incumbens scopulis arentibus
 aestas,
 quantum illi nocuere greges durique
 venenum
 dentis et admorso signata in stirpe
 cicatrix.
 Non aliam ob culpam Baccho caper 380
 omnibus aris
 caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi

Virgílio, *Geórgicas* 2.1-8

Até aqui os cultivos dos campos e os astros
 do céu,
 agora a ti, Baco, cantarei, bem como contigo
 os silvestres
 matagais e a prole da oliveira tardiamente
 crescida.
 Para cá, ó pai Leneu – aqui tudo está pleno
 de teus
 dons; para ti, fértil pelo outono pampíneo,
 floresce o campo e espuma a vindima em
 plenas tinas –
 para cá, ó pai Leneu, vem e no mosto novo
 as nuas
 pernas tinge comigo, arrancados os coturnos.

Virgílio, *Geórgicas* 2.376-396

Nem tanto prejudicam os frios endurecidos
 pela branca geadas
 ou o pesado verão que se atira sobre secos
 rochedos,
 quanto as greis, o veneno do duro dente
 e a cicatriz deixada no tronco mordido.
 Por nenhuma outra ofensa – a Baco – a
 cabra em todos os altares
 é sacrificada e os antigos ludos entram em
 cena.

praemiaque ingeniis pagos et compita
circum

thesidae posuere atque inter pocula laeti

mollibus in pratis unctos saluere per
utres.

Nec non Ausonii, Troia gens missa, 385
coloni

versibus incomptis ludunt risuque soluto

oraque corticibus sumunt horrenda
cavatis

et te, Bacche, vocant per carmina laeta
tibique

oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

Hinc omnis largo pubescit vinea fetu, 390

conplentur vallesque cavae saltusque
profundi,

et quocumque deus circum caput egit
honestum.

Ergo rite suum Baccho dicemus
honorem

carminibus patriis lancesque et liba
feremus

et ductus cornu stabit sacer hircus ad 395
aram

pinguiaque in veribus torrebimus exta
columnis.

Os filhos de Teseu estabeleceram prêmios
pelo engenho

nos vilarejos e em volta de encruzilhadas e,
entre taças, alegres

em prados macios dançaram sobre odres
untados de óleo.

Além disso, os Ausônios – gente mandada
de Troia –, colonos,

divertem-se com versos desgrenhados, com
riso solto,

assumem máscaras horrendas de cortiça
escavada,

invocam-te, ó Baco, com versos alegres, e
para ti

suspendem móveis flexíveis num alto
pinheiro.

Assim toda videira incha com copiosos
frutos,

vales vazios enchem-se e bosques profundos

e por onde quer que o deus conduza sua bela
cabeça.

Então, conforme o rito, diremos sua honra –
por Baco –

em cantos pátrios, portaremos pratos e bolos
aos altares –

um sagrado bode, conduzido pelo chifre,
estará junto ao altar –

e tostaremos vísceras gordurosas em espetos
de avelaneira.

Horácio (Hor.) (65 – 8 A.E.C.)

Hor. *Ars* 220-50

carmine qui tragico vilem certavit ob 220
 hircum,
 mox etiam agrestis Satyros nudavit et
 asper
 incolumi gravitate iocum temptavit eo
 quod
 inlecebris erat et grata novitate
 morandus
 spectator functusque sacris et potus et
 exlex.
 verum ita risores, ita commendare 225
 dicacis
 conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,

 ne, quicumque Deus, quicumque
 adhibebitur heros,
 regali conspectus in auro nuper et ostro,

 migret in obscuras humili sermone
 tabernas
 aut, dum vitat humum, nubis et inania 230
 captet.
 effutire levis indigna tragoedia versus,

 ut festis matrona moveri iussa diebus,

 intererit Satyris paulum pudibunda
 protervis.
 non ego inornata et dominantia nomina
 solum

Horácio, *Arte poética* 220-50

Quem pelo bode vil disputou com trágico
 carne,
 logo também desnudou os agrestes Sátiros e,
 áspero,
 mantida incólume a gravidade,
 experimentou o jocoso, porque
 tinha de ser retido com atrativos e grata
 novidade
 o espectador, tendo feito sacrifícios, já
 bêbado e licencioso.
 Em verdade, seja como zombadores, seja
 como mordazes,
 convém representar os Sátiros, mesmo
 convertendo seriedade em brincadeira,
 sem que qualquer que seja a divindade ou o
 herói
 (há pouco vistos em ouro e púrpura de
 realeza)
 migre para obscuras tabernas devido à
 dicção rebaixada,
 nem que, tentando evitar o que é baixo,
 atinja as nuvens e o vazio.
 A tragédia, indigna de tagarelar em leves
 versos,
 qual matrona obrigada a dançar em dias de
 festa,
 deverá ser um pouco pudica entre os Sátiros
 lascivos.
 Eu próprio, ó Pisões, não apreciarei apenas
 nomes e palavras

<p>verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo</p> <p>nec sic enitar tragico differre colori,</p> <p>ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax</p> <p>Pythias, emuncto lucrata Simone talentum,</p> <p>an custos famulusque Dei Silenus alumni.</p> <p>ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quavis</p> <p>speret idem, sudet multum frustra que laboret</p> <p>ausus idem: tantum series iuncturaque pollet,</p> <p>tantum de medio sumptis accedit honoris.</p> <p>silvis deducti caveant, me iudice, Fauni,</p> <p>ne velut innati triviis ac paene forenses.</p> <p>aut nimium teneris iuvenentur versibus umquam</p> <p>aut inmunda crepent ignominiosa que dicta.</p> <p>offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,</p> <p>nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor,</p> <p>aequis accipiunt animis donantve corona.</p>	<p>235 simples e precisas, como escritor de dramas satíricos,</p> <p>nem me esforçarei assim para diferir da cor trágica,</p> <p>a ponto de que não importe se fala Davo ou a atrevida</p> <p>Pítia, que lucrou um talento em cima do enganado Símon,</p> <p>ou Sileno, criado e servidor do deus aluno.</p> <p>240 De matéria conhecida comporei um carne inventado, de modo que um qualquer espere ser capaz do mesmo, mas sue muito e labore em vão</p> <p>ao ousar o mesmo: tanto podem a ordem e os arranjos,</p> <p>tanto de honra se há de acrescentar ao corriqueiro.</p> <p>Trazidos dos bosques, a meu ver, os Faunos devem se precaver</p> <p>245 para que, como os urbanos inatos e os habituaados ao Fórum,</p> <p>não procedam como os jovens com versos muito tenros</p> <p>nem crepitem em palavreado imundo e ignominioso.</p> <p>Ofendem-se, com efeito, os que têm cavalo, pai e patrimônio,</p> <p>e, mesmo que aprove o consumidor de nozes e grãos-de-bico fritos,</p> <p>250 não os aceitam de ânimo tranquilo nem lhes oferecem uma coroa.</p>
---	--

Hor. Ars 275-84

ignotum tragicæ genus invenisse 275
 Camenæ
 dicitur et plaustri vexisse poemata
 Thespis,
 quæ canerent agerentque peruncti
 faecibus ora.
 post hunc personæ pallæque repertor
 honestæ
 Aeschylus et modicis instravit pulpita
 tignis
 et docuit magnumque loqui nitique 280
 cothurno.
 successit vetus his comoedia, non sine
 multa
 laude; sed in vitium libertas excidit et
 vim
 dignam lege regi: lex est accepta
 chorusque
 turpiter obtulit sublato iure nocendi.

Hor. Carm. 2.19

Bacchum in remotis carmina rupibus
 vidi docentem, credite posteri,
 Nymphasque discentis et auribus
 capripedum Satyrorum acutas.

euhoë, recentis mens trepidat metu,
 plenoque Bacchi pectore turbidum
 laetatur. euhoë, parce Liber,
 parce gravi metuende thyrsos.

Horácio, *Arte poética* 275-84

O gênero desconhecido da Camena trágica
 dizem
 que Téspis inventou, transportando em
 carros seus poemas,
 que cantavam e representavam com caras
 besuntadas de borra de vinho.
 Depois dele, o inventor da máscara e do
 pálio nobre,
 Ésquilo, estendeu palcos sobre módicas
 vigas
 e ensinou a falar elevado e a firmar-se no
 coturno.
 A esses seguiu a comédia antiga, não sem
 muito
 aplauso; mas a liberdade decaiu em vício e
 violência,
 digna de ser regida pela lei: aprovou-se uma
 lei e o coro,
 retirado o direito de ofender,
 vergonhosamente calou-se.

Horácio, *Odes* 2.19

Baco, em remotos penhascos, eu vi
 ensinando carmes – crede, ó pósteros! -
 a Ninfas que escutavam e a orelhas
 agudas de Sátiros caprípedes.

5 Evoé, a mente trepada com um medo recente
 e – o peito cheio de Baco – confusamente
 alegra-se. Evoé, poupa-me, ó Líber,
 temido por seu pesado tirso, poupa-me!

fas pervicacis est mihi Thyiadas
 vini que fontem lactis et uberes
 cantare rivos atque truncis
 lapsa cavis iterare mella;

10 É-me lícito cantar as teimosas Thýiades,
 a fonte de vinho, as correntes
 abundantes de leite e o mel
 extraído dos troncos ocos de árvores.

fas et beatæ coniugis additum
 stellis honorem tectaque Penthei
 disiecta non leni ruina
 Thracis et exitium Lycurgi

15 Lícito ainda cantar a coroa da feliz consorte
 adicionada à honra das estrelas, o palácio
 de Penteu, lançado a não pequena ruína,
 e a destruição do trácio Licurgo.

tu flectis amnis, tu mare barbarum,
 tu separatis uvidus in iugis
 nodo coerces viperino
 Bistonidum sine fraude crinis.

20 Tu dobras os rios, os mares dos bárbaros,
 tu soltas – enxarcado em vinho –
 e amarras, com nó viperino,
 sem engano, as cabeleiras das trácias.

tu, cum parentis regna per arduum
 cohors gigantum scanderet inopia,
 Rhoetum retorsisti leonis
 unguibus horribilique mala;

Tu, quando o reino de teu pai pela coorte
 de árdios gigantes foi impiamente escalado,
 expulsaste Roitos com garras
 de leão e horríveis mandíbulas;

quamquam choreis aptior et iocis
 ludoque dictus non sat idoneus
 pugnae ferebaris; sed idem
 pacis eras mediusque belli.

25 contudo, como se fosses melhor nos coros,
 jogos e brincadeiras, haverias de não ser
 bom o bastante na batalha; mas igualmente
 para a paz e para a guerra tinhas o meio.

te vidit insons Cerberus aureo
 cornu decorum leniter atterens
 caudam et recedentis trilingui
 ore pedes tetigitque crura.

30 Um inofensivo Cérbero te viu ornado
 de áureo chifre e, gentilmente roçando-te
 a cauda, tocou com a boca trilingue
 teus pés e pernas que partiam.

Hor. Carm. 3.25

Quo me, Bacche, rapis tui

Horácio, *Odes* 3.25

Aonde me raptas, ó Baco, contigo

plenum? quae nemora aut quos agor in specus, velox mente nova? quibus antris egregii Caesaris audiar		cheio? Por que bosques ou por que grotas sou conduzido, veloz com mente renovada? Em que cavernas serei escutado buscando inserir
aeternum meditans decus stellis inserere et consilio Iovis? dicam insigne, recens, adhuc indictum ore alio. non secus in iugis	5	a glória eterna do egrégio César nas estrelas e no conselho de Jove? Cantarei algo insigne, fresco, algo nunca dito por outra boca. Como nas alturas
exsomnia stupet Euhias Hebrum prospiciens et nive candidam Thracen ac pede barbaro lustratam Rhodopen, ut mihi devio	10	uma insone bacante admira-se ao contemplar o Hebro ou a Trácia, cândida de neve, e Ródope atravessada por pé bárbaro, assim para mim as plagas
ripas et vacuum nemus mirari libet. o Naiadum potens Baccharumque valentium proceras manibus vertere fraxinos,	15	desconhecidas e o ermo bosque é agradável admirar. Ó líder de Náiades e de Bacantes capazes de arrancar com as mãos altos freixos,
nil parvum aut humili modo, nil mortale loquar. dulce periculum est, o Leneae, sequi deum cingentem viridi tempora pampino.	20	de nada pequeno nem de modo humilde, de nada mortal falarei! Doce é o perigo, ó Leneu, de seguir o deus tendo as tēporas cingidas de verde vinha.

Hor. Ep. 2.1.156-67

Graecia capta ferum victorem cepit et
artis
intulit agresti Latio, sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius, et grave
virus
munditiae pepulere; sed in longum

Horácio, *Epístolas* 2.1.156-67

A Grécia capturada capturou seu fero
conquistador e suas artes
inseriu no agreste Lácio. Assim os horríveis
números satúrnios aquela liberou e o pesado
veneno
as delicadezas expeliram; mas por longo

tamen aevum		tempo ainda
manserunt hodieque manent vestigia	160	permaneceram – e até hoje permanecem –
ruris.		vestígios de rudeza.
serus enim Graecis admovit acumina		Pois tarde [o romano] aplicou suas argúcias
chartis		às páginas gregas
et post Punica bella quietus quaerere		e depois das Guerras Púnicas começou a,
coepit,		tranquilo, buscar
quid Sophocles et Thespis et Aeschylus		o que Sófocles, Téspis e Ésquilo trouxeram
utile ferrent.		de útil.
temptavit quoque rem, si digne vertere		Ele tentou, também, se possível, vertê-los
posset,		com dignidade
et placuit sibi, natura sublimis et acer:	165	e rejubilou-se, sendo de natureza sublime e
		agudo:
nam spirat tragicum satis et feliciter		pois já respira trágico o bastante e, com
audet,		sucesso, ousa,
sed turpem putat inscite metuitque		mas considera torpe e teme [cometer] um
lituram.		deslize por engano.

Tibulo (Tib.) (c. 55-19 A.E.C.)

Tib. 2.1.51-8

agricola adsiduo primum satiatus aratro		Tibulo, <i>Elegias</i> 2.1.51-8
		O agricultor foi o primeiro que, cansado do
cantauit certo rustica uerba pede		assíduo arado,
et satur arenti primum est modulatus		cantou palavras rústicas no pé correto
avena		e, estando saturado, ¹⁰⁴⁴ primeiro compôs na
carmen, ut ornatos diceret ante deos;		avena um modulado
		carne, a fim de que pronunciasse diante dos
agricola et minio suffusus, Bacche,	55	deuses;
rubenti		ó Baco, e foi um agricultor que se tingiu de
		púrpura

¹⁰⁴⁴ A palavra “satur”, significando “saciado”, parece sugerir algum tipo de relação com a palavra grega *sátyros* [sátiro].

primus inexperta duxit ab arte choros.

huic datus a pleno memorabile munus
ouili

dux pecoris curtas auxerat hircus opes.

e primeiro conduziu os coros com
inexperiente arte.

Foi esse que – dado o presente memorável de
um ovino

líder do rebanho – aumentou suas parcas
reservas de um bode.

Diodoro Sículo (D.S.) (c. séc. I A.E.C.):
***Bibliothékē historikē* [Biblioteca histórica]**

D.S. 4.1.6-5.3

[1.6] ποιησόμεθα δὲ τὴν ἀρχὴν ἀπὸ
Διονύσου διὰ τὸ καὶ παλαιὸν εἶναι
σφόδρα τοῦτον καὶ μεγίστας εὐεργεσίας
κατατεθειῆσθαι τῷ γενεῖ τῶν ἀνθρώπων.
εἴρηται μὲν οὖν ἡμῖν ἐν ταῖς
προειρημέναις βίβλοις ὅτι τινὲς τῶν
βαρβάρων ἀντιποιοῦνται τῆς γενέσεως
τοῦ θεοῦ τούτου. Αἰγύπτιοι μὲν γὰρ τὸν
παρ' αὐτοῖς θεὸν Ὅσιριν ὀνομαζόμενον
φασιν εἶναι τὸν παρ' Ἑλλησι Διόνυσον
καλούμενον.

[1.7] τοῦτον δὲ μυθολογοῦσιν ἐπελθεῖν
ἅπασαν τὴν οἰκουμένην, εὐρετὴν
γενόμενον τοῦ οἴνου, καὶ τὴν φυτεῖαν
διδάξαι τῆς ἀμπέλου τοὺς ἀνθρώπους,
καὶ διὰ ταύτην τὴν εὐεργεσίαν τυχεῖν
συμφωνουμένης ἀθανασίας. ὁμοίως δὲ
τοὺς Ἰνδοὺς τὸν θεὸν τοῦτον παρ'
ἑαυτοῖς ἀποφαίνεσθαι γεγονέναι, καὶ τὰ
περὶ τὴν φυτεῖαν τῆς ἀμπέλου
φιλοτεχνήσαντα μεταδοῦναι τῆς τοῦ
οἴνου χρήσεως τοῖς κατὰ τὴν οἰκουμένην

[1.6] Comecemos a partir de Dioniso, por ser
muitíssimo antigo, além de ter instituído os
maiores benefícios para a espécie humana. Já
foi dito por nós nos livros precedentes que
alguns dos bárbaros defendem que o
nascimento do deus ocorreu entre eles. Os
egípcios, por exemplo, dizem que o deus
nomeado por eles de Osíris é o mesmo que
entre os helenos é chamado de Dioniso.

[1.7] Eles contam a história de que esse deus
visitou todo o mundo conhecido, se tornou o
inventor do vinho, ensinou o cultivo da vinha
às pessoas e, por causa dessa boa ação,
aconteceu de receber unanimemente o dom
da imortalidade. Mas, da mesma forma, os
indianos dizem que o deus apareceu entre
eles, ofereceu os conhecimentos acerca do
cultivo da vinha – após tê-los praticado
amorosamente –, mostrando a utilidade do
vinho para os seres humanos de todo o

ἀνθρώποις. ἡμεῖς δὲ τὰ κατὰ μέρος περὶ τούτων εἰρηκότες νῦν τὰ παρὰ τοῖς Ἑλλησι λεγόμενα περὶ τοῦ θεοῦ τούτου διέξιμεν.

[2.1] Κάδμον μὲν γάρ φασι τὸν Ἀγήνορος ἐκ Φοινίκης ὑπὸ τοῦ βασιλέως ἀποσταλῆναι πρὸς ζήτησιν τῆς Εὐρώπης, ἐντολὰς λαβόντα ἢ τὴν παρθένον ἀγαγεῖν ἢ μὴ ἀνακάμπτειν εἰς τὴν Φοινίκην. ἐπελθόντα δὲ πολλὴν χώραν, καὶ μὴ δυνάμενον ἀνευρεῖν, ἀπογνῶναι τὴν εἰς οἶκον ἀνακομιδὴν· καταντήσαντα δ' εἰς τὴν Βοιωτίαν κατὰ τὸν παραδεδομένον χρησμὸν κτίσαι τὰς Θήβας. ἐνταῦθα δὲ κατοικήσαντα γῆμαι μὲν Ἄρμονίαν τὴν Ἀφροδίτης, γεννησαι δ' ἐξ αὐτῆς Σεμέλην καὶ Ἰνώ καὶ Αὐτονόην καὶ Ἀγαύην, ἔτι [2.2] δὲ Πολύδωρον. τῇ δὲ Σεμέλῃ διὰ τὸ κάλλος Δία μιγέντα καὶ μεθ' ἡσυχίας ποιούμενον τὰς ὁμιλίας δόξαι καταφρονεῖν αὐτῆς· διόπερ ὑπ' αὐτῆς παρακληθῆναι τὰς ἐπιπλοκάς ὁμοίας ποιεῖσθαι ταῖς πρὸς τὴν Ἥραν συμπεριφοραῖς.

[2.3] τὸν μὲν οὖν Δία παραγενόμενον θεοπρεπῶς μετὰ βροντῶν καὶ ἀστραπῶν ἐπιφανῶς ποιεῖσθαι τὴν συνουσίαν· τὴν δὲ Σεμέλην ἔγκυον οὔσαν καὶ τὸ μέγεθος τῆς περιστάσεως οὐκ ἐνέγκασαν τὸ μὲν βρέφος ἐκτρῶσαι, ὑπὸ δὲ τοῦ πυρὸς αὐτὴν τελευτῆσαι. ἔπειτα τὸ παιδίον ἀναλαβόντα τὸν Δία παραδοῦναι τῷ Ἑρμῇ, καὶ προστάξαι τοῦτο μὲν

mundo conhecido. Quanto a nós, que acerca disso já tratamos em detalhe, agora é preciso discorrer sobre o que é dito pelos helenos sobre esse deus.

[2.1] Pois dizem que Cadmo, filho de Agenor, foi enviado da Fenícia pelo rei em busca de Europa, tendo recebido ordens de conduzir a moça de volta ou de jamais retornar ele próprio para a Fenícia. Depois de percorrer toda a região, sem ter sido capaz de encontrá-la, ele perdeu as esperanças de voltar para casa: chegando na Beócia, fundou a cidade de Tebas em conformidade com um oráculo que lhe fora oferecido. Lá ele habitou e casou-se com Harmonia, filha de Afrodite, tendo gerado com ela, Sêmele, Inó, Autonoé e Ágave, além [2.2] de Polidoro. Por causa da beleza de Sêmele, Zeus transou com ela, mas – como ele praticou essa cópula em silêncio – pareceu à jovem que o deus a menosprezava: por causa disso dizem ter requisitado que ele a envolvesse da mesma forma que fizera em suas bodas com Hera.

[2.3] Zeus então surgiu de forma divina, com trovões e relâmpagos, de forma epifânica durante a transa: mas Sêmele, estando grávida e sendo incapaz de suportar a grandeza das circunstâncias, gerou um bebê prematuro e foi destruída em seguida pelo fogo. Depois, Zeus pegou a criancinha e deu-a a Hermes, ordenando-lhe a levá-la até a caverna de Nisa, que jaz perto da Fenícia e

ἀποκομίσαι πρὸς τὸ ἄντρον τὸ ἐν τῇ Νύση, κείμενον μεταξὺ Φοινίκης καὶ Νείλου, ταῖς δὲ νύμφαις παραδοῦναι τρέφειν καὶ μετὰ πολλῆς σπουδῆς ἐπιμέλειαν αὐτοῦ ποιεῖσθαι τὴν ἀρίστην.

[2.4] διὸ καὶ τραφέντα τὸν Διόνυσον ἐν τῇ Νύση τυχεῖν τῆς προσηγορίας ταύτης ἀπὸ Διὸς καὶ Νύσης. καὶ τὸν Ὅμηρον δὲ τούτοις μαρτυρῆσαι ἐν τοῖς ὕμνοις ἐν οἷς λέγει·

ἔστι δὲ τις Νύση, ὕπατον ὄρος, ἀνθέον ὕλη,

τηλοῦ Φοινίκης, σχεδὸν Αἰγύπτιοι ῥοάων.

[2.5] τραφέντα δ' αὐτὸν ὑπὸ τῶν νυμφῶν ἐν τῇ Νύση φασὶν εὐρετὴν τε τοῦ οἴνου γενέσθαι καὶ τὴν φυτεῖαν διδάξαι τῆς ἀμπέλου τοὺς ἀνθρώπους. ἐπιόντα δὲ σχεδὸν ὅλην τὴν οἰκουμένην πολλὴν χώραν ἐξημερῶσαι, καὶ διὰ τοῦτο τυχεῖν παρὰ πᾶσι μεγίστων τιμῶν. εὐρεῖν δ' αὐτὸν καὶ τὸ ἐκ τῆς κριθῆς κατασκευαζόμενον πόμα, τὸ προσαγορευόμενον μὲν ὑπ' ἐνίων ζῦθος, οὐ πολὺ δὲ λειπόμενον τῆς περὶ τὸν οἶνον εὐωδίας. τοῦτο δὲ διδάξαι τοὺς χώραν ἔχοντας μὴ δυναμένην ἐπιδέχεσθαι τὴν τῆς ἀμπέλου φυτεῖαν.

[2.6] περιάγεσθαι δ' αὐτὸν καὶ στρατόπεδον οὐ μόνον ἀνδρῶν, ἀλλὰ καὶ γυναικῶν, καὶ τοὺς ἀδίκους καὶ ἀσεβεῖς τῶν ἀνθρώπων κολάζειν. καὶ κατὰ μὲν τὴν Βοιωτίαν ἀποδιδόντα τῇ πατρίδι

do Nilo, onde deveria dá-la para ser criada por Ninfas com o maior dos cuidados a ser empreendido com a máxima seriedade.

[2.4] Posto que Dioniso [*Diónyson*] foi criado em Nisa, aconteceu de ter recebido esse seu nome a partir de Zeus [*Diòs*] e Nisa [*Nýsēs*]. E Homero dá testemunho disso nos hinos em que diz:

“Há uma certa Nisa, alta montanha, florida em bosque,

na longínqua Fenícia, perto das correntes do Egito.” [*hHom.* 1.8-9]

[2.5] Depois de ter sido criado pelas Ninfas em Nisa, dizem que fez a descoberta do vinho e ensinou o cultivo da vinha às pessoas. Tendo percorrido quase toda a região do mundo conhecido, trouxe a cultura até ela e, por meio disso, aconteceu de se fazer merecedor entre todos das maiores honras. Ele também descobriu a bebida preparada a partir do trigo e que é chamada por alguns de *zýthos* [um tipo de cerveja], cuja fragrância não fica devendo em nada com relação àquela do vinho. Ele ensinou isso para os habitantes de regiões em que não era possível empreender o cultivo da vinha.

[2.6] Ele ainda liderou um exército que não era composto apenas de homens, mas também de mulheres, com os fins de punir pessoas injustas e impiedosas. E, ao longo da Beócia, ofereceu para a sua pátria as graças

χάριτας ἐλευθερῶσαι πάσας τὰς πόλεις, καὶ κτίσαι πόλιν ἐπώνυμον τῆς αὐτονομίας, ἣν Ἐλευθεράς προσαγορευῆσαι.

[3.1] στρατεύσαντα δ' εἰς τὴν Ἰνδικὴν τριετὴ χρόνῳ τὴν ἐπάνοδον εἰς τὴν Βοιωτίαν ποιήσασθαι, κομίζοντα μὲν λαφύρων ἀξίολογον πλῆθος, καταγαγεῖν δὲ πρῶτον τῶν ἀπάντων θρίαμβον ἐπ' ἐλέφαντος Ἰνδικοῦ.

[3.2] καὶ τοὺς μὲν Βοιωτοὺς καὶ τοὺς ἄλλους Ἕλληνας καὶ Θρᾷκας ἀπομνημονεύοντας τῆς κατὰ τὴν Ἰνδικὴν στρατείας καταδειξαι τὰς τριετηρίδας θυσίας Διονύσῳ, καὶ τὸν θεὸν νομίζειν κατὰ τὸν χρόνον τοῦτον ποιεῖσθαι τὰς παρὰ τοῖς ἀνθρώποις ἐπιφανείας.

[3.3] διὸ καὶ παρὰ πολλαῖς τῶν Ἑλληνίδων πόλεων διὰ τριῶν ἐτῶν βακχεῖά τε γυναικῶν ἀθροίζεσθαι, καὶ ταῖς παρθένοις νόμιμον εἶναι θυρσοφορεῖν καὶ συνενθουσιάζειν εὐαζούσαις καὶ τιμώσαις τὸν θεόν· τὰς δὲ γυναῖκας κατὰ συστήματα θυσιάζειν τῷ θεῷ καὶ βακχεύειν καὶ καθόλου τὴν παρουσίαν ὑμνεῖν τοῦ Διονύσου, μιμουμένας τὰς ἱστορουμένας τὸ παλαιὸν παρεδρεύειν τῷ θεῷ μαινάδας.

[3.4] κολάσαι δ' αὐτὸν πολλοὺς μὲν καὶ ἄλλους κατὰ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην τοὺς δοκοῦντας ἀσεβεῖν, ἐπιφανεστάτους δὲ Πενθέα καὶ Λυκοῦργον. τῆς δὲ κατὰ τὸν οἶνον εὐρέσεως καὶ δωρεᾶς

da liberdade a todas as cidades e fundou uma cidade com o mesmo nome da autonomia, chamando-a de Eleutéria [Liberdade].

[3.1] Tendo promovido uma campanha contra a Índia, no terceiro ano empreendeu o caminho de volta para a Beócia, trazendo uma quantidade notável de espólios, além de ter sido o primeiro de todos a conduzir um triunfo sobre um elefante indiano.

[3.2] Os beócios, além de outros helenos e thrácios, em memória da campanha contra a Índia, instituíram sacrifícios bienais para Dioniso, considerando que nesse período o deus realiza suas epifanias entre as pessoas.

[3.3] Por causa disso, em muitas cidades dos helenos, a cada dois anos, bandos báquicos de mulheres se reúnem e é lícito para essas moças portar o tirso e ensandecer enquanto gritam “evoé” e honram o deus: enquanto isso, as mulheres, formando grupos, oferecem sacrifícios ao deus, baqueiam e hineiam a presença de Dioniso, mimetizando aquelas que a história relata terem sido companheiras do deus antigamente, as mênades.

[3.4] Dizem que ele puniu, ao longo de toda a terra conhecida, muitas pessoas com reputação de impiedade, dentre as quais destaca-se Penteu e Licurgo. E já que a invenção do vinho e sua dádiva foi tão

κεχαρισμένης τοῖς ἀνθρώποις καθ' ὑπερβολὴν διὰ τε τὴν ἡδονὴν τὴν ἐκ τοῦ ποτοῦ καὶ διὰ τὸ τοῖς σώμασιν εὐτονωτέρους γίνεσθαι τοὺς τὸν οἶνον πίνοντας, φασὶν ἐπὶ τὸ δεῖπνον, ὅταν ἄκρατος οἶνος ἐπιδιδῶται, προσεπιλέγειν ἀγαθοῦ δαίμονος· ὅταν δὲ μετὰ τὸ δεῖπνον διδῶται κεκραμένος ὕδατι, Διὸς σωτήρης ἐπιφωνεῖν. τὸν γὰρ οἶνον ἄκρατον μὲν πινόμενον μανιώδεις διαθέσεις ἀποτελεῖν, τοῦ δ' ἀπὸ Διὸς ὄμβρου μιγέντος τὴν μὲν τέρψιν καὶ τὴν ἡδονὴν μένειν, τὸ δὲ τῆς μανίας καὶ παραλύσεως βλάπτειν διορθοῦσθαι.

[3.5] καθόλου δὲ μυθολογοῦσι τῶν θεῶν μεγίστης ἀποδοχῆς τυγχάνειν παρ' ἀνθρώποις τοὺς ταῖς εὐεργεσίαις ὑπερβαλομένους κατὰ τὴν εὕρεσιν τῶν ἀγαθῶν Διόνυσόν τε καὶ Δήμητραν, τὸν μὲν τοῦ προσηνεστάτου ποτοῦ γενόμενον εὐρετήν, τὴν δὲ τῆς ξηραῖς τροφῆς τὴν κρατίστην παραδοῦσαν τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων.

[4.1] μυθολογοῦσι δὲ τινες καὶ ἕτερον Διόνυσον γεγονέναι πολὺ τοῖς χρόνοις προτεροῦντα τούτου. φασὶ γὰρ ἐκ Διὸς καὶ Φερσεφόνης Διόνυσον γενέσθαι τὸν ὑπὸ τινῶν Σαβάζιον ὀνομαζόμενον, οὗ τὴν τε γένεσιν καὶ τὰς θυσίας καὶ τιμὰς νυκτερινὰς καὶ κρυφίους παρεισάγουσι διὰ τὴν αἰσχύνην τὴν ἐκ τῆς συνουσίας ἐπακολουθοῦσαν.

[4.2] λέγουσι δ' αὐτὸν ἀγχινοῖα

gratificante para as pessoas – devido ao prazer da bebida e da disposição que ela oferece aos corpos daqueles que a bebem –, dizem que durante a refeição, quando vinho puro é servido, é comum que se grite “pelo bom nume!”: mas quando após a refeição ele é servido misturado com água, proclamam “por Zeus salvador!”. Pois quando o vinho é bebido puro acaba por levar a estados de loucura, enquanto ao ser misturado com a chuva de Zeus permite a manutenção do agrado e do prazer, evitando o estupor da loucura e da dissolução.

[3.5] Em geral, os mitos contam que aqueles dentre os deuses dignos das maiores honras entre os humanos são os que se destacam em suas boas ações por meio da descoberta dos maiores bens, isto é, Dioniso e Demeter, um, por ser o inventor da mais agradável bebida, a outra, por ter oferecido a mais forte das comidas secas à espécie humana.

[4.1] Alguns contam mitos segundo os quais outro Dioniso teria existido muito tempo antes desse acima mencionado. Pois dizem que Dioniso nasceu de Zeus com Perséfone, tendo sido chamado por alguns de Sabázio, divindade cujo nascimento, sacrifícios e honras são conduzidos à noite secretamente, devido à vergonha advinda do ato sexual.

[4.2] Dizem que ele se destaca ainda por sua

διενεγκεῖν, καὶ πρῶτον ἐπιχειρῆσαι βοῦς
 ζευγνύειν καὶ διὰ τούτων τὸν σπόρον
 τῶν καρπῶν ἐπιτελεῖν· ἀφ' οὗ δὴ καὶ
 κερατίαν αὐτὸν παρεισάγουσι. καὶ τὸν
 μὲν ἐκ Σεμέλης γενόμενον ἐν τοῖς
 νεωτέροις χρόνοις φασὶ τῷ σώματι
 γενέσθαι τρυφερὸν καὶ παντελῶς
 ἀπαλόν, εὐπρεπεῖα δὲ πολὺ τῶν ἄλλων
 διενεγκεῖν καὶ πρὸς τὰς ἀφροδισιακὰς
 ἡδονὰς εὐκατάφορον γεγονέναι, κατὰ δὲ
 τὰς στρατείας γυναικῶν πλῆθος
 περιάγεσθαι καθωπλισμένων λόγχαις
 τεθυρωμέναις.

[4.3] φασὶ δὲ καὶ τὰς Μούσας αὐτῷ
 συναποδημεῖν, παρθένους οὔσας καὶ
 πεπαιδευμένας διαφερόντως· ταύτας δὲ
 διὰ τε τῆς μελωδίας καὶ τῶν ὀρχήσεων,
 ἔτι δὲ τῶν ἄλλων τῶν ἐν παιδείᾳ καλῶν
 ψυχαγωγεῖν τὸν θεόν. φασὶ δὲ καὶ
 παιδαγωγὸν καὶ τροφέα συνέπεσθαι κατὰ
 τὰς στρατείας αὐτῷ Σειληνόν, εἰσηγητὴν
 καὶ διδάσκαλον γινόμενον τῶν
 καλλίστων ἐπιτηδευμάτων, καὶ μεγάλα
 συμβάλλεσθαι τῷ Διονύσῳ πρὸς ἀρετὴν
 τε καὶ δόξαν.

[4.4] καὶ κατὰ μὲν τὰς ἐν τοῖς πολέμοις
 μάχας ὄπλοις αὐτὸν πολεμικοῖς
 κεκοσμηθῆσαι καὶ δοραῖς παρδάλεων,
 κατὰ δὲ τὰς ἐν εἰρήνῃ πανηγύρεις καὶ
 ἑορτὰς ἐσθῆσιν ἀνθειναῖς καὶ κατὰ τὴν
 μαλακότητα τρυφεραῖς χρῆσθαι. πρὸς δὲ
 τὰς ἐκ τοῦ πλεονάζοντος οἴνου
 κεφαλαλγίας τοῖς πίνουσι γινομένας

sagacidade, tendo sido o primeiro a
 emprender o jugo dos bois e, por meio
 deles, a executar a sementeira das plantas:
 por causa disso conduzem-no chifrudo. Mas
 o filho de Sêmele – nascido em tempos mais
 recentes – dizem que é afeminado em corpo e
 inteiramente delicado, embora, em termos de
 formosura, ultrapasse de longe todos os
 outros, tenha uma propensão aos prazeres do
 sexo e lidere em suas campanhas uma
 multidão de mulheres armadas com lanças
 em forma de tirso.

[4.3] Dizem também que as Musas
 acompanhavam-no, elas que eram moças de
 uma educação diferenciada: por meio de sua
 melodia e de suas danças, além de todas as
 outras belezas em sua educação, elas
 deleitavam o espírito do deus. Dizem
 também que um pedagogo e cuidador seguia-
 o nas campanhas, qual seja, Sileno,
 conselheiro e instrutor dos mais belos
 objetivos: responsável por contribuir em
 larga medida com a virtude e a fama de
 Dioniso.

[4.4] Durante as batalhas acontecidas em
 suas campanhas, ele vestia-se com armas
 convenientes para a guerra e peles de
 panteras, embora, durante as reuniões e festas
 acontecidas nos períodos de paz, usava
 roupas floridas e afeminadas em toda a
 malemolência. Além disso, para espantar as
 dores de cabeça que todos adquirem depois

διαδεδέσθαι λέγουσιν αὐτὸν μίτρα τὴν κεφαλὴν, ἀφ' ἧς αἰτίας καὶ μιτηφόρον ὀναμάζεσθαι· ἀπὸ δὲ ταύτης τῆς μίτρας ὕστερον παρὰ τοῖς βασιλεῦσι καταδειχθῆναι τὸ διάδημά φασι.

[4.5] διμήτορα δ' αὐτὸν προσαγορευθῆναι λέγουσι διὰ τὸ πατρὸς μὲν ἑνὸς ὑπάρξει τοὺς δύο Διονύσους, μητέρων δὲ δυοῖν. κεκληρονομηκέναι δὲ τὸν νεώτερον καὶ τὰς τοῦ προγενεστέρου πράξεις· διόπερ τοὺς μεταγενεστέρους ἀνθρώπους, ἀγνοοῦντας μὲν τἀληθές, πλανηθέντας δὲ διὰ τὴν ὁμωνυμίαν, ἕνα γεγονέναι νομίσαι Διόνυσον.

[4.6] τὸν δὲ νάρθηκα προσάπτουσιν αὐτῷ διὰ τινὰς τοιαύτας αἰτίας. κατὰ τὴν ἐξ ἀρχῆς εὔρεσιν τοῦ οἴνου μήπω τῆς τοῦ ὕδατος κράσεως εὐρημένης ἄκρατον πίνειν τὸν οἶνον· κατὰ δὲ τὰς τῶν φίλων συναναστροφὰς καὶ εὐωχίας τοὺς συνεορτάζοντας δαψιλῆ τὸν ἄκρατον ἐμφορησαμένους μανιώδεις γίνεσθαι, καὶ ταῖς βακτηρίαις ξυλίναις χρωμένους ταύταις ἀλλήλους τύπτειν.

[4.7] διὸ καὶ τινῶν μὲν τραυματιζομένων, τινῶν δὲ καὶ τελευτώντων ἐκ τῶν καιρίων τραυμάτων, προσκόψαντα τὸν Διόνυσον ταῖς τοιαύταις περιστάσεσι τὸ μὲν ἀποστῆσαι τοῦ πίνειν δαψιλῆ τὸν ἄκρατον ἀποδοκιμάσαι διὰ τὴν ἡδονὴν τοῦ ποτοῦ, καταδειξαι δὲ νάρθηξι χρῆσθαι καὶ μὴ ξυλίναις βακτηρίαις.

de ter exagerado no consumo do vinho, dizem que cingiu a própria cabeça com uma mitra, razão pela qual também é chamado de mitráforo [portador da mitra]. Por causa dessa mitra dizem que o diadema veio a ser posteriormente adotado pelos reis.

[4.5] Também é chamado de Dimetor, dizem, porque de um único pai vieram a ser dois Dionisos, mas de duas mães. O mais jovem herdou também os feitos do mais velho: por causa disso, as pessoas posteriores, ignorantes da verdade e enganadas pela homonímia, consideraram só existir um único Dioniso.

[4.6] Associam a férula [*nárthex*] com ele por causa das seguintes razões. No início da invenção do vinho, ele ainda não era bebido em mistura com a água, mas costumava ser bebido puro: durante encontros de amigos e celebrações festivas, o consumo exagerado de vinho puro levou os convivas a se tornarem ensandecidos e, com seus bastões de madeira, eles começaram a bater uns nos outros.

[4.7] Como alguns deles foram feridos e alguns acabaram morrendo por causa de golpes mortais, Dioniso ofendeu-se com esses ocorridos e – embora não tenha decidido banir o consumo excessivo de vinho puro, por causa do prazer provocado pela bebida –, instituiu que férulas [*nárthēxi*] fossem carregadas a partir de então no lugar

[5.1] ἐπωνυμίας δ' αὐτῶ τοὺς ἀνθρώπους πολλὰς προσάψαι, τὰς ἀφορμὰς ἀπὸ τῶν περὶ αὐτὸν ἐπιτηδευμάτων λαβόντας. βακχεῖον μὲν γὰρ ἀπὸ τῶν συνεπομένων βακχῶν ὀνομάσαι, Ληναῖον δὲ ἀπὸ τοῦ πατήσαι τὰς σταφυλὰς ἐν ληνῶ, Βρόμιον δ' [p. 401] ἀπὸ τοῦ κατὰ τὴν γένεσιν αὐτοῦ γενομένου βρόμου· ὁμοίως δὲ καὶ πυριγενῆ διὰ τὴν ὁμοίαν αἰτίαν ὀνομάσθαι.

[5.2] θρίαμβον δ' αὐτὸν ὀνομασθῆναί φασιν ἀπὸ τοῦ πρῶτον τῶν μνημονευομένων καταγαγεῖν ἀπὸ τῆς στρατείας θρίαμβον εἰς τὴν πατρίδα, τὴν ἐξ Ἰνδῶν ποιησάμενον ἐπάνοδον μετὰ πολλῶν λαφύρων. παραπλησίως δὲ καὶ τὰς λοιπὰς προσηγορίας ἐπιθετικὰς αὐτῶ γεγενῆσθαι, περὶ ὧν μακρὸν ἂν εἶη λέγειν καὶ τῆς ὑποκειμένης ἱστορίας ἀνοίκειον. δίμορφον δ' αὐτὸν δοκεῖν ὑπάρχειν διὰ τὸ δύο Διονύσους γεγενῆσθαι, τὸν μὲν παλαιὸν καταπώγωνα διὰ τὸ τοὺς ἀρχαίους πάντα πωγωνοτροφεῖν, τὸν δὲ νεώτερον ὠραῖον καὶ τρυφερὸν καὶ νέον, καθότι προεῖρηται.

[5.3] ἔνιοι δὲ λέγουσιν ὅτι τῶν μεθυόντων διττὰς διαθέσεις ἔχόντων, καὶ τῶν μὲν ἰλαρῶν, τῶν δὲ ὀργίλων γινομένων, δίμορφον ὀνομάσθαι τὸν θεόν. καὶ Σατύρους δὲ φασιν αὐτὸν περιάγεσθαι, καὶ τούτους ἐν ταῖς

de bastões de madeira.

[5.1] Muitos epítetos foram dados a ele por pessoas que tomaram por pretexto as práticas que lhe eram associadas. Assim, é chamado de “báquico” a partir dos grupos de bacantes que o acompanham; de Leneu, a partir do costume de se esmagarem os cachos de uvas numa prensa [*lênos*]; de Brômio, a partir do trovão [*brómos*] presente em seu nascimento; pelo mesmo motivo é chamado de pirogênico [nascido do fogo].

[5.2] Dizem ser chamado de *Thríambos* por ser o primeiro dentre os que são lembrados a conduzir um triunfo [*thríambos*] após uma campanha, no retorno à pátria (o que foi feito quando voltou da Índia com seus muitos espólios). Da mesma forma foram conferidos os demais epítetos dele, embora seria muito longo falar deles e algo inapropriado para a história aqui sugerida. Parecia que ele era dimorfo, já que dois Dionisos tinham existido, o mais antigo tendo uma barba longa porque todos os antigos portavam longas barbas, enquanto o mais jovem sendo fresco, afeminado e novo, como já foi afirmado.

[5.3] Outros dizem que é porque os bêbados adquirem duas disposições – uns tornando-se alegres, outros, encolerizados – que o deus é chamado diforme. Falam que Sátiros também o acompanham, oferecendo ao deus agrado e muito prazer com suas danças e tragédias.

ὀρχήσεσι καὶ ταῖς τραγωδίαις τέρψιν καὶ πολλὴν ἡδονὴν παρέχεσθαι τῷ θεῷ.

[5.4] καθόλου δὲ τὰς μὲν Μούσας τοῖς ἐκ τῆς παιδείας ἀγαθοῖς ὠφελούσας τε καὶ τερπούσας, τοὺς δὲ Σατύρους τοῖς πρὸς γέλωτα συνεργοῦσιν ἐπιτηδεύμασι χρωμένους, παρασκευάζειν τῷ Διονύσῳ τὸν εὐδαίμονα καὶ κεχαρισμένον βίον. καθόλου δὲ τοῦτον τῶν θυμελικῶν ἀγώνων φασὶν εὐρετὴν γενέσθαι, καὶ θέατρα καταδειῖξαι, καὶ μουσικῶν ἀκροαμάτων σύστημα ποιήσασθαι· πρὸς δὲ τούτοις ἀλειτουργήτους ποιῆσαι καὶ τοὺς ἐν ταῖς στρατείαις μεταχειριζομένους τι τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης· ἀφ' ὧν τοὺς μεταγενεστέρους μουσικὰς συνόδους συστήσασθαι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, καὶ ἀτελεῖς ποιῆσαι τοὺς τὰ τοιαῦτα ἐπιτηδεύοντας. καὶ περὶ μὲν Διονύσου καὶ τῶν περὶ αὐτοῦ μυθολογουμένων ἀρκεσθησόμεθα τοῖς ῥηθεῖσι στοχαζόμενοι τῆς συμμετρίας.

[5.4] Em geral, as Musas, ajudadas e agraciadas pelos bens de sua educação, além dos Sátiros, servidos pelos negócios do cômico, cooperam uns com os outros para garantir a Dioniso uma existência feliz e agradável. Em geral, afirmam que ele foi o inventor das disputas *thymélicas* [i.e. de coros em torno ao altar chamado *thymélē*], inventou os teatros e organizou as apresentações musicais: além disso, liberou das contribuições públicas aqueles que durante suas campanhas tenham dado mostras de possuir conhecimento da arte das Musas; por causa disso, as gerações posteriores formaram organizações musicais, dos artistas de Dioniso e liberaram de taxas os praticantes desse ofício. Com relação a Dioniso e os mitos contados acerca dele, consideremos suficiente o que foi dito, já que buscamos certa proporção no que aqui compomos.

Dionísio de Halicarnasso (D.H.) (c. séc. I A.E.C.)

D.H. *Antiq.* 7.72.11

δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ τῶν θριάμβων εἴσοδοι παλαιὰν καὶ ἐπιχώριον οὔσαν Ῥωμαίοις τὴν κέρτομον καὶ σατυρικὴν παιδιάν. ἐφεῖται γὰρ τοῖς κατάγουσι τὰς νίκας ἰαμβίζειν τε καὶ κατασκώπτειν τοὺς

Dionísio de Halicarnasso, *Antiguidades Romanas* 7.72.11

As entradas dos triunfos [*thriambos*] mostram que a zombaria e o gracejo satírico são uma prática antiga e natural para os romanos. Pois é permitido aos que participam de cortejos vitoriosos escarnecer e

ἐπιφανεστάτους ἄνδρας αὐτοῖς
στρατηλάταις, ὡς Ἀθήνησι τοῖς
πομπευταῖς τοῖς ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν
πρότερον ἀμέτροις σκώμμασι
παροχουμένοις, νῦν δὲ ποιήματ' ἄδουσιν
αὐτοσχέδια.

Etym. Magn. s.v. γεραῖραι

παρὰ Ἀθηναίοις γυναῖκες τινες ἱεραί, ἃς
ὁ βασιλεὺς καθίστησιν ἰσαρίθμους τοῖς
βωμοῖς τοῦ Διονύσου, διὰ τὸ γεραίρειν
τὸν θεόν. οὕτω Διονύσιος ὁ
Ἀλικαρνασεύς.

zombar dos homens ilustres – até contra os
próprios generais –, como na cidade de
Atenas os que participam da *pompé* em cima
dos carros: antes com zombarias desmedidas
contra os aí presentes, agora cantando
poemas improvisados.

Etymologicum Magnum, s.v. Sacerdotisas

Entre os Atenienses, certas mulheres
sagradas, que o rei institui em número igual
aos altares de Dioniso, para honrarem o deus.
Assim [diz] Dionísio de Halicarnasso.

Estrabão (Str.) (64 A.E.C. – depois de 24 E.C.)

Str. 13.2.4

Ἄντισσα δ' ἐφεξῆς ἐστὶ τῷ Σιγρίῳ πόλις
ἔχουσα λιμένα, ἔπειτα Μήθυμνα.
ἐντεῦθεν δ' ἦν Ἀρίων ὁ ἐπὶ τῷ δελφῖνι
μυθεύμενος ὑπὸ τῶν περὶ Ἡρόδοτον εἰς
Ταίναρον σωθῆναι, καταποντωθεὶς ὑπὸ
τῶν ληστῶν. οὗτος μὲν οὖν κιθαρωδός.
καὶ Τέρπανδρον δὲ τῆς αὐτῆς μουσικῆς
τεχνίτην γεγονέναι φασὶ καὶ τῆς αὐτῆς
νήσου, τὸν πρῶτον ἀντὶ τῆς τετραχόρδου
λύρας ἑπταχόρδῳ χρησάμενον, καθάπερ
καὶ ἐν τοῖς ἀναφερομένοις ἔπεσιν εἰς
αὐτὸν λέγεται:

σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστρέψαντες
ἀοιδὴν,
ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν
ῥυμνους.

Estrabão, *Geografia* 13.2.4

Na sequência, depois de Sigrios, encontra-se
Antissa, uma cidade que tem porto, depois
Metimna. De lá era Aríon, o qual é
mencionado por Heródoto como tendo sido
salvo sobre um golfinho no cabo Tênaros,
depois de ter sido lançado ao mar por piratas.
Esse então era um citaredo. Dizem ter
nascido na mesma ilha um virtuose desse
mesmo tipo de arte das Musas, Terpandro,
que foi o primeiro a usar no lugar da lira de
quatro cordas a de sete, conforme se diz
também nos versos dele:

“Nós mesmos, afastando o canto a quatro
vozes, para ti
Rumorejaremos, na lira de sete cordas, novos
hinos.”

Higino (Hyg.) (c. 64 A.E.C. – 17 E.C.)

Hyg. Astr. 2.4

IV. ARCTOPHYLAX.

[...] Nonnulli hunc Icarum Erigones patrem dixerunt, cui propter iustitiam et pietatem existimatur Liber pater vinum et vitem et uvam tradidisse, ut ostenderet hominibus, quomodo sereretur, et quid ex eo nasceretur; et cum esset natum, quomodo id uti oporteret. Qui cum sevisset vitem, et diligentissime administrando floridam falce fecisset, dicitur hircus in vineam se coniecisse, et quae ibi tenerrima folia videret, decerpisse. Quo facto Icarum irato animo tulisse eumque interfecisse, et ex pelle eius utrem fecisse, ac vento plenum praeligasse, et in medium proiecisse suosque sodales circum eum saltare coegisse. Itaque Eratosthenes ait: Ikarion posi prota peri tragon orchosanto.

Alii dicunt Icarum, cum a Libero patre vinum accepisset, statim utres plenos in plaustrum inposuisse; hac re etiam Booten appellatum. Qui cum perambulans Atticorum fines, pastoribus ostenderet, nonnulli eorum aviditate pleni, novo genere potionis inducti, somno consopiantur, atque alius aliam se in partem reiciunt. Ut semimortua membra iactantes, alia ac decebat loquebantur, reliqui eorum arbitrati

Higino, *Astronomia* 2.4

4. ARCTOFÍLAX

[...] Alguns disseram que esse [astro] era Ícaro, pai de Erígone, a quem – por causa de sua justiça e piedade – o pai Líber deu o vinho, a vinha e a uva, a fim de que mostrasse às pessoas como plantar a vinha, o que brotaria dela e, quando brotasse, como usar o que fosse produzido. Como tivesse plantado a vinha e, empregando de forma diligentíssima a foice, tivesse feito com que florisse, dizem que um bode introduziu-se no vinhedo e comeu a tenríssima folhagem que aí viu. Ícaro, de ânimo irado, tomou-o e matou-o; de seu couro fez um odre, de modo que, ao enchê-lo de vento e vedá-lo, lançou-o no meio de seus companheiros a fim de que os levasse a dançar em torno dele. Então Eratóstenes afirma: “Lá primeiramente em torno ao bode icário dançaram.”

Outros dizem que Ícaro, como tivesse recebido o vinho do pai Líber, imediatamente carregou odres cheios para o carro; por isso foi chamado então de Boieiro. Perambulando pelo interior da Ática, assim que mostrou isso aos pastores, alguns deles, cheios de avidez e atraídos pelo novo gênero de bebida, embriagaram-se num entorpecimento e se prostaram por todos os lados. Como se jazessem com membros meio mortos, diziam coisas que não convinham e os demais –

venenum ab Icaro datum pastoribus, ut eorum pecora abigeret in suos fines, Icarum interfectum in puteum deiecerunt, sed ut alii demonstrant secundum arborem quandam defoderunt. Qui autem obdormierant, experrecti cum se numquam melius quiesse faterentur, ac requirerent Icarum, ut pro beneficio munerarentur, interfectores eius animi conscientia permoti, statim se fugae mandaverunt et in insulam Ceorum pervenerant; a quibus ut hospites recepti, domicilia sibi constituerunt. At Erigone Icarum filia, permota desiderio parentis, cum eum non redire videret ac persequi conaretur, canis Icarum, cui Maera fuit nomen, ululans tu videretur obitum domini lacrimare, rediit ad Erigonem. Cui non minimam cogitatae mortis suspicionem ostendit; neque enim puella timida suspicari debebat nisi patrem interfectum, qui tot dies ac menses abesset. At canis vestem eius tenens dentibus, perducit ad cadaver. Quod filia simul ut vidit, desperata spe, solitudine ac pauperie oppressa, multis miserata lacrimis in eadem arbore, sub qua parens sepultus videbatur, suspendio sibi mortem conscivit; cui canis mortuae spiritu suo parentavit. Nonnulli enim hunc in puteum se deiecisse dixerunt, Anigrum nomine; quare postea neminem ex eo puteo bibisse memoriae

acreditando que Ícaro tivesse dado veneno aos pastores, a fim de que desviasse os rebanhos deles para seu próprio terreno – mataram Ícaro e jogaram-no num poço, ou, como dizem outros, enterraram-no próximo a uma certa árvore. Porém, assim que os adormecidos acordaram, afirmando que jamais haviam descansado melhor, e requisitaram Ícaro, a fim de recompensá-lo por esse benefício, os assassinos dele – movidos pela má consciência – imediatamente fugiram e chegaram à ilha de Ceos; lá foram recebidos como hóspedes e constituíram suas casas. Mas, quando Erígone, filha de Ícaro, movida por saudade do pai, viu que ele não retornava e estava a ponto de procurá-lo, o cão de Ícaro – de nome Maira – retornou para Erígone, ululando como se demonstrasse lamentar a morte de seu dono. Não foi pequena a sua suspeita de assassinato, pois a tímida garota certamente devia suspeitar que o pai havia sido morto, já que a tantos dias e meses se ausentava. Mas o cão, segurando-se com os dentes pela roupa dela, levou-a ao cadáver. Quando a filha o viu, desesperada de toda esperança, oprimida pela solidão e pobreza, com muitas lágrimas, trouxe a morte para si mesma ao enforcar-se na mesma árvore sob a qual via seu pai sepultado; e o cão sacrificou a própria vida em honra de sua morte. Alguns dizem que se jogou no poço de nome Anigro; donde lembrarem que depois disso

tradiderunt. Quorum casum Iuppiter miseratus, in astris corpora eorum deformavit. Itaque complures Icarum Booten, Erigonen Virginem nominaverunt, de qua posterius dicemus; canem autem sua appellatione et specie Caniculam dixerunt. Quae a Graecis, quod ante maiorem Canem exoritur, Procyon appellatur. Alii hos a Libero patre figuratos inter sidera dicunt.

Interim cum in finibus Atheniensium multae virgines sine causa suspendio sibi mortem consciscerent, quod Erigone moriens fuerat precata, ut eodem leto filiae Atheniensium adficerentur, quo ipsa foret obitura, nisi Icari mortem persecuti et eum forent ulti; itaque cum id evenisset, ut ante diximus, petentibus eis Apollo dedit responsum, si vellent eventu liberari, satisfacerent Erigone. Qui quod ea se suspenderat, instituerunt uti tabula interposita pendentes funibus se iactarent, ut qui pendens vento movetur. Quod sacrificium sollemne instituerunt. Itaque et privatim et publice faciunt, et id aletidos appellant, quod eam patrem persequentem cum cane, ut ignotam et solitariam oportebat, mendicam appellabant, quas Graeci aletidas nominant. Praeterea Canicula exoriens aestu Ceorum loca et agros fructibus orbabat et ipsos morbo adfectos

ninguém mais bebeu desse poço. Júpiter, apiedado por seu infortúnio, deu forma a seus corpos nos astros. Por isso muitos denominaram Ícaro de Boieiro e Erígone de Virgem, sobre a qual trataremos posteriormente; o cão, contudo, por seu próprio nome e formato chamaram de Canícula. É chamado de Prócion [*Pro-Kýōn*] pelos gregos, pois se ergue antes do Cão maior. Outros dizem que eles foram representados entre os astros pelo pai Líber.

Nesse íterim, nos territórios dos atenienses, muitas virgens sem motivo aparente trouxeram a morte para si próprias por enforcamento, pois Erígone, ao morrer, imprecou que as filhas dos atenienses tivessem a mesma morte que lhe haveria de ser dada, caso não investigassem a morte de Ícaro e a vingassem; e, quando isso aconteceu, tal como dissemos, Apolo deu-lhes uma resposta oracular ao ser consultado por eles, afirmando que deveriam satisfazer Erígone se quisessem se liberar da aflição. Então, posto que ela se enforcara, instituíram a prática de se balançar sobre uma tábua presa entre duas cordas, de modo que quem se dependurasse pudesse ser movido pelo vento. Instituíram isso como cerimônia solene. Executam-na tanto de forma privada quanto pública e chamam-na de *alêtis*, pois aquela que procurava o pai com o cão – ignota e solitária – era chamada de mendicante, e essas são chamadas pelos

poenas Icaro cum dolore sufferere cogebat, quod latrones recepissent. Quorum rex Aristaeus Apollinis et Cyrenes filius, Actaeonis pater, petiit a parente, quo facto calamitate civitatem posset liberare. Quem deus iubet multis hostiis expiare Icari mortem, et ab Iove petere, ut, quo tempore Canicula exoriretur, dies XL ventum daret, qui aestum Caniculae mederetur. Quod iussum Aristaeus confecit et ab Iove impetravit ut etesiae flarent, quas nonnulli etesias dixerunt, quod quotannis certo tempore exoriuntur (etos enim Graece annus est Latine); nonnulli etiam aetesias appellaverunt, quod expostolatae sunt ab Iove et ita concessae. Sed de hoc in medio relinquatur, ne nos omnia praeeripuisse existimemur.

Hyg. Astr. 2.17

DELPHIN. Hic qua de causa sit inter astra collocatus, Eratosthenes ita cum ceteris dicit: Neptunum, quo tempore voluerit Amphitriten ducere uxorem, et illa cupiens conservare virginitatem fugerit ad Atlanta, complures eam

gregos de “alétidas”. Além disso, Canícula, exurgindo com seu calor, escorchava as terras de Ceos, bem como os campos de seus frutos, e impunha aos habitantes que sofressem dolorosamente com a peste e com as punições de Ícaro por terem acolhido bandidos. O rei deles, Aristeu, filho de Apolo e Cirene, pai de Acteon, perguntou a seu pai de que modo poderia livrar a cidade dessa calamidade. O deus ordenou-lhe a expiar a morte de Ícaro com muitos sacrifícios e a pedir a Jove que, quando o tempo da Canícula exurgisse, ele desse vento por quarenta dias a fim de que modulasse o calor da Canícula. Essa ordem Aristeu cumpriu e obteve de Jove que os ventos etésios soprassem. Alguns chamaram esses ventos de etésios porque exurgem apenas em certas épocas do ano (e “étos” é como se diz em grego aquilo que em latim é “annus”); alguns também chamaram-nos de etésios porque foram “requisitados” de Jove e este os concedeu. Mas isso deve ser deixado pelas metades, a fim de que não se considere já termos adiantado todas as coisas.

Higino, *Astronomia* 2.17

GOLFINHO. A seguinte causa para que ele tenha sido colocado entre os astros é contada por Eratóstenes e outros. Netuno, no tempo que desejou se casar com Anfitrite, como ela fugisse para Atlas – desejando conservar a virgindade –, ordenou que muitos fossem em

quaesitum dimisisse, in his et Delphina quendam nomine. Qui pervagatus insulas, aliquando ad virginem pervenit eique persuasit, ut nuberet Neptuno, et ipse nuptias eorum administravit. Pro quo facto inter sidera Delphini effigiem collocavit. Et hoc amplius. Qui Neptuno simulacra faciunt, delphinum aut in manu, aut sub pede eius constituere videmus; quod Neptuno gratissimum esse arbitrantur. Aglaosthenes autem, qui Naxica conscripsit, Tyrrhenos ait fuisse quosdam navicularios, qui puerum etiam Liberum patrem receptum, ut Naxum cum suis comitibus travectum redderent nutricibus nymphis; a quibus eum nutritum et nostri in progenie deorum et complures Graeci dixerunt. Sed ut ad propositum revertamur, navicularii spe praedae inducti, navem avertere voluerunt. Quod Liber suspicatus, comites suos iubet symphoniam canere; quo sonitu inaudito Tyrrheni cum usque adeo delectarentur, ut etiam in saltationibus essent occupati cupiditate, se in mare inscii proiecerunt et ibi delphini sunt facti. Quorum cogitationem cum Liber memoriae hominum tradere voluisset, unius effigiem inter sidera collocavit.

Alii autem dicunt hunc esse delphina, qui Ariona citharoedum ex Siculo mari

busca dela, entre os quais alguém de nome Delfim [Golfinho]. Ele, em suas voltas pelas ilhas, quando se encontrou com a virgem, persuadiu-a a casar-se com Netuno e encarregou-se de realizar suas núpcias. Por isso, entre os astros colocou a forma do golfinho. E mais: vemos que quem faz estátuas de Netuno coloca um golfinho seja em sua mão seja sob seu pé; pois consideram que isso seria agradabilíssimo para Netuno. Aglaóstenes, porém, que escreveu os *Náxica*, diz que houve certos navegadores tirrenos, os quais – recebido o pai Líber quando ainda criança – deveriam levá-lo até Naxos com seus companheiros e entregá-lo às ninfas, suas nutrizes. Tanto os nossos autores como muitos gregos disseram em livros sobre a genealogia dos deuses que ele foi nutrido por elas. Mas a fim de que voltemos a nosso propósito, os navegadores – tentados pela ambição de lucro – desejavam mudar o rumo da nau, quando Líber, suspeitando disso, pediu seus companheiros para cantar uma canção; os tirrenos foram seduzidos a tal ponto pelo inaudito som que eles foram tomados pelo desejo (mesmo em meio a suas danças), lançaram-se involuntariamente no mar e foram transformados em golfinhos. Como Líber quisesse conservar uma reflexão sobre eles na história humana, colocou a forma de um deles entre os astros.

Outros, porém, dizem que esse é o golfinho que portou o citaredo Aríon do mar da Sicília

Taenarum travexit. Qui cum ceteros artificio praestaret et circum insulas quaestus causa vagaretur, servuli eius arbitrati plus in perfidiosa libertate commodi, quam in placida servitute esse, cogitare coeperunt, ut domino in pelagus proiecto, bona inter se partirentur. Qui cum cogitationem eorum sensisset, petiit, non ut dominus a servis et innocens ab improbis, sed ut parens a filiis, ut se liceret ornare, qua saepe vicerat veste, quoniam nemo esset alius, qui ut ipse suum questu prosequeretur eventum. Quod cum inpetrasset, cithara sumpta, suam coepit deflere mortem; quo sonitu ducti delphines e toto mari pronatant ad Arionis cantum. Itaque deorum immortalium potestate invocata, super eos se deiecit; quorum unus Ariona exceptum pertulit ad Taenarium litus. Cuius memoriae causa quae ibi statua statuta est Arionis, in ea delphini simulacrum adfixum videtur; pro qua re inter sidera ab antiquis astrologis est figuratum. Servi autem, qui se putabant servitute elapsos, tempestate Taenarum perducti, a domino comprehensi, non mediocri supplicio sunt affecti.

até o Tênaró. Ele sobrepujava os outros em artificio e vagava pelas ilhas em busca de ganho, quando seus servos – considerando haver mais proveito numa liberdade perfidiosa do que numa plácida servidão – começaram a cogitar em lançar seu mestre no mar e repartir entre eles seus bens. Assim que percebeu o plano deles, requeriu – não como um senhor a seus servos, nem como um inocente a pessoas ímprobas, mas como um pai a seus filhos – que lhe permitissem ornamentar-se com a roupa com que frequentemente fora vitorioso, já que nenhum outro além dele próprio poderia honrar sua morte. Quando obteve permissão para isso, tendo pego a cítara, começou a lamentar sua morte; então, atraídos pelo som, golfinhos de todo o mar vieram nadando até o canto de Aríon. Na sequência, invocado o poder dos deuses imortais, lançou-se sobre eles; e um deles portou o então salvo Aríon até o litoral do Tênaró. Em memória disso a estátua de Aríon aí colocada parece ter a forma de um golfinho e, por causa disso, sua forma é representada entre os astros por antigos astrólogos. Os servos, porém, que consideravam ter escapado da servidão, levados por uma tempestade no Tênaró, foram pegos por seu mestre e sofreram um suplício nem um pouco pequeno.

Monumento de Sóstenes (Mon. Sost.) (c. séc. I E.C.)

Mon.Sost. A.I

[ἀναγέγραφεν] γὰρ [Δ]ημέας οὐ μόνον
περὶ Πά[ρου, ἀλλὰ καὶ]

[περὶ ὧν πέπ]ρακται ὑπὸ Ἀρχιλόχου καὶ
τῆς Ἀρχιλόχ[ου περὶ πάν-]

[τας τοὺς θεοὺς] εὐσ<ε>βείας καὶ τῆς
περὶ τὴν πατ[ρίδα σπου-]

[δῆς· ἀνέμνησ]ε γὰρ τῶν πεπραγμένων
ὑ[πὸ τοῦ ποι-]

[ητοῦ] πολλῶν καὶ μεγάλων ἀγαθῶν

[..]ς τοῦ ἀνηγαγωγότος ταῦτα εἰς αὐ[

[.....ἀν]αγέγραφεν δὲ ὁ Δημέας ἕκαστα
[τῶν τε πεπραγμέ-]

[v]ων καὶ γεγραμμένων ὑπὸ Ἀρχιλόχου
κατ[’ ἄρχοντα]

ἕκαστον καὶ ἤρκεται ἀπὸ ἄρχοντος
πρῶτον Εὐρ[..... ἐφ’ οὔ]

λεγεῖ πεντηκόντορο<v> Μιλησίων 10
πρέσβεις ἄγ[ουσα<v> εἰς Πάρον]

καὶ ἀνακομιζομένη<v> ἐγ Μιλήτου
διαφθαρῆνα[ι ἐν <τῶι> πορθμῶι]

τῶι Ναξιακῶι καὶ σωθῆναι ἕνα τινὰ
αὐτῶν, ὃι ὄ[νομα Κοίρα-]

νος, ὑπὸ δελφίνος ἀναλημφθέντα, καὶ
ἐκπεσόν[τα εἰς τὸν]

τ[ῶ]ν Συρίων [αἰ]γι[αλὸ]ν εἰς τι
σ[π]ήλαιον συνφυ[γεῖν καὶ]

ἐκεῖθεν αὐτ[ις ἐλθεῖν εἰς] τὴν ἰδίαν· τὸ δὲ 15
σπ[ήλαιον]

ἔτι νῦν ὑ[πάρχει καὶ ἀπ’ ἐκεῖ]νου

Monumento de Sóstenes, Bloco A, coluna 1

[Registrou], pois, Démeas não apenas sobre
Pa[ros, mas também]

[sobre aquilo que foi] executado por
Arquíloco e a piedade [acerca de to-

[-dos os deuses] de Arquíloco e a [seriedade]
acerca da pá-

[-tria. Relembra] todas as coisas executadas
pe[lo poe-]

5 [-ta], muitos e grandes bens

[...] divulgador disso para[

[... re]gistra Démeas cada uma [dessas coisas
executa-]

[d]as e escritas por Arquíloco conforme [o
arcontado]

cada e começa de quando primeiro foi
arconte Eur[... donde]

10 diz que um navio de cinquenta remos dos
milésios, embaixadores tendo tr[azido até
Paros]

e, retornando para Mileto, foi destruído no
estreito]

de Naxos e se salvou apenas um deles, cujo
[nome é Cera-]

-no, carregado no lombo por um golfinho, e
desembarcan[do no]

[li]to[ral] dos sírios para certa caverna fu[giu
e]

15 de lá de no[vo veio para] a própria terra; mas
a c[averna]

até agora e[xiste e, por causa daque]le,

Κοιράνει[ον καλεῖ-
[τ]αι, κ[αὶ ναίει Ποσειδῶν ὁ ἵππιος
ἔντ[οσθε, καθ]-
ἀπ[ερ ὁ ποιητῆς ποιεῖται αὐτο]ῦ μνήμη[ν,
λέγων οὔ]-
τ[ω] · π[εντήκοντ' ἀνδρῶν λίπε
Κοίρα]ν[ο]ν ἵππ[ιος Ποσει-
[δῶν].

Ceranei[o é chama-
[d]a, e[habita Poseídon Hí]pio ne[la, tal]
com[o o poeta compôs del]e uma
lembranç[a, dizendo as-]
[-sim]: “de c[inquenta homens poupou a
Cera]no o Híp[io Poseí-
20 [-don].”¹⁰⁴⁵

Plutarco (Plut.) (c. 46 E.C. – c. 120)

Plut. *De cupid. div.* 527d

ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ
παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς,
ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα
τράγον τις εἶλκεν, ἄλλος ἰσχάδων
ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ'
ὁ φαλλός [...].

Plutarco, *Sobre o desejo de riquezas* 8.527d

A festa pátria das Dionísias antigamente
enviava, popular e alegremente, ânforas de
vinho e um ramo de vinha, depois alguém a
puxar um bode e um outro a seguir portando
uma cesta de figos secos e, atrás de todos, o
falo.

Plut. *De E apud Delphos* 9.388e-389c

ἐὰν οὖν ἔρηται τις, τί ταῦτα πρὸς τὸν
Ἀπόλλωνα, φήσομεν οὐχὶ μόνον ἀλλὰ
καὶ πρὸς τὸν Διόνυσον, ὃ τῶν Δελφῶν
οὐδὲν ἦττον ἢ τῷ Ἀπόλλωνι μέτεστιν.
ἀκούομεν οὖν τῶν θεολόγων τὰ μὲν ἐν
ποιήμασι τὰ δ' ἄνευ μέτρου λεγόντων
καὶ ὑμνούντων, ὡς ἄφθαρτος ὁ θεὸς καὶ
αἰδῖος πεφυκῶς, ὑπὸ δὴ τινος εἰμαρμένης
γνώμης καὶ λόγου μεταβολαῖς ἑαυτοῦ
χρῶμενος, ἄλλοτε μὲν εἰς πῦρ ἀνῆψε τὴν
φύσιν πάνθ' ὁμοιώσας πᾶσιν, ἄλλοτε δὲ
παντοδαπὸς ἐν τε μορφαῖς καὶ ἐν πάθεσι

Plutarco, *Sobre o E em Delfos* 9.388e-389c

Se então alguém perguntar o que isso tem a
ver com Apolo, diremos que não só com ele,
mas também com Dioniso, que não tem a
participação em Delfos em nada menor do
que a de Apolo. Ouvimos os teólogos então,
seja em poemas seja em escritos sem métrica,
dizendo e hineando que o deus é imortal e
por natureza eterno, embora por algum
desígnio predestinado ou razão venha a
passar por transformações: algumas vezes,
inflama-se e sua natureza passa ao fogo,
tornando todas as coisas semelhantes a todas;

¹⁰⁴⁵ O trecho é o fr. 192 W de Arquíloco. A outra fonte é: Plut. *Sollert. animal.* 36 (p. 984f).

καὶ δυνάμεσι διαφόροις γιγνόμενος, ὡς γίγνεται νῦν κόσμος, ὀνομάζεται δὲ τῷ γνωριμωτάτῳ τῶν ὀνομάτων. κρυπτόμενοι δὲ τοὺς πολλοὺς οἱ σοφώτεροι τὴν μὲν εἰς πῦρ μεταβολὴν Ἀπόλλωνα τε τῇ μονώσει Φοῖβόν τε τῷ καθαρῷ καὶ ἀμιάντῳ καλοῦσι. τῆς δ' εἰς πνεύματα καὶ ὕδωρ καὶ γῆν καὶ ἄστρα καὶ φυτῶν ζώων τε γενέσεις τροπῆς αὐτοῦ καὶ διακοσμήσεως τὸ μὲν πάθημα καὶ τὴν μεταβολὴν διασπασμόν τινα καὶ διαμελισμόν αἰνίττονται· Διόνυσον δὲ καὶ Ζαγρέα καὶ Νυκτέλιον καὶ Ἴσοδαίτην αὐτὸν ὀνομάζουσι, καὶ φθοράς τινας καὶ ἀφανισμοὺς οἱ τὰς ἀποβιώσεις καὶ παλιγγενεσίας, οἰκεῖα ταῖς εἰρημέναις μεταβολαῖς αἰνίγματα καὶ μυθεύματα περαίνουσι· καὶ ἄδουσι τῷ μὲν διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης·

μιξοβόαν γὰρ Αἰσχύλος φησὶ πρέπει

διθύραμβον ὀμαρτεῖν

σύγκωμον Διονύσω;¹⁰⁴⁶

τῷ δὲ παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σῶφρονα μοῦσαν. ἀγήρων τε τοῦτον ἀεὶ καὶ νέον ἐκεῖνον δὲ πολυειδῆ καὶ πολύμορφον ἐν γραφαῖς καὶ πλάσμασι δημιουργοῦσι· καὶ ὅλως τῷ μὲν ὁμοιότητα καὶ τάξιν καὶ σπουδῆν ἄκρατον, τῷ δὲ μεμιγμένην τινὰ παιδιᾶ καὶ ὕβρει καὶ σπουδῆ καὶ μανίᾳ προσφέροντες ἀνωμαλίαν, ἑϋιον

outras vezes, tornando-se variado em suas formas, afecções e poderes diferenciados, como vem a ser agora o cosmo, embora seja chamado pelo mais conhecido dos seus nomes. Escondendo da maioria a transformação em fogo, os mais sábios chamam-no tanto de Apolo, por sua unidade, quanto de Febo, por sua pureza e não-poluição. Contudo, a paixão e a transformação de seu modo e disposição em ventos, água, terra, astros e gerações de plantas e animais, eles chamam de estraçalhamento e desmembramento: dão os nomes de Dioniso, Zagreu, Nictélio e até Isodete; eles inventam destruições e extermínios, seguidos de ressurreições e regenerações, além de enigmas e histórias comuns a essas mudanças predestinadas. Também cantam para esse deus canções ditirâmicas cheias de paixões e de alguma mudança dotada de errância e dispersão:

“com gritaria”, Ésquilo diz que “convém acompanhar o ditirambo

pândego em honra a Dioniso”.

Para o outro, contudo, o peã, de Musa ordenada e temperante. Sem envelhecer e sempre jovem é este nos desenhos e imagens esculpidas, enquanto aquele é variável e multiforme. Finalmente, para um eles atribuem constância, ordem e seriedade pura, enquanto para o outro, uma irregularidade misturada com brincadeira, excesso,

¹⁰⁴⁶ A. Fr. 355N: Ésquilo, Fragmento 355 Nauck.

ὀρσιγύναικα μαινομέναις Διόνυσον ἀνθέοντα τιμαῖς ἄνακαλοῦσιν, οὐ φαύλως ἑκατέρας μεταβολῆς τὸ οἰκεῖον λαμβάνοντες. ἐπεὶ δ' οὐκ ἴσος τῶν περιόδων ἐν ταῖς μεταβολαῖς χρόνος, ἀλλὰ μείζων ὁ τῆς ἐτέρας ἦν ἄκρον καλοῦσιν, ὁ δὲ τῆς ἄκρον ἄκρον ἐλάττων, τὸ κατὰ λόγον τηροῦντες ἐνταῦθα τὸν μὲν ἄλλον ἐνιαυτὸν παιᾶνι χρῶνται περὶ τὰς θυσίας, ἀρχομένου δὲ χειμῶνος ἐπεγείραντες διθύραμβον τὸν δὲ παιᾶνα καταπαύσαντες, τρεῖς μῆνας ἀντ' ἐκείνου τοῦτον κατακαλοῦνται τὸν θεὸν ὅπερ τρία πρὸς ἓν, τοῦτο τὴν διακόσμησιν οἰόμενοι χρόνῳ πρὸς τὴν ἐκπύρωσιν εἶναι.

Plut. De glor. Ath. 7.350a-b

ἐπὶ τούτοις Πίνδαρος ἔρεισμα τῆς Ἑλλάδος προσεῖπε τὰς Ἀθήνας, οὐχ ὅτι ταῖς Φρυγίχου τραγωδίαις καὶ Θέσπιδος ὄρθουν τοὺς Ἕλληνας, ἀλλ' ὅτι πρῶτον, ὡς φησιν αὐτός, ἐπ' Ἀρτεμισίῳ παῖδες Ἀθηναίων ἐβάλοντο φαεννὰν κρηπίδ' ἐλευθερίας, ἐπὶ τε Σαλαμῖνι καὶ Μυκάλῃ καὶ Πλαταιαῖς ὥσπερ ἀδαμάντινοι στηρίζαντες τὴν ἐλευθερίαν τῆς Ἑλλάδος παρέδωσαν τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις.

Plut. De Is. et Os. 35.364e

ὅτι μὲν οὖν ὁ αὐτός ἐστι Διονύσω, τίνα μᾶλλον ἢ σὲ γινώσκειν, ὃ Κλέα, δὴ

seriedade e loucura, nomeando-o de “evoé agita-mulheres Dioniso florescente com ensandecidas honras” . De forma não irrelevante apreendem o que é próprio de cada mudança dele. Mas como o tempo dos ciclos dessas mudanças não é o mesmo, posto que o maior é o que chamam de “saciedade”, enquanto o de “desejo” é menor, observando essa lógica, a maior parte do ano praticam o peã durante os sacrifícios, enquanto só no início do inverno é que despertam o ditirambo – cessando com o peã – e durante três meses chamam o deus por aquele nome em vez desse: três para um, assim estimam que em termos de tempo está a diacosmese para a conflagração ígnea.

Plutarco, *Sobre a glória dos atenienses* 7.350a-b

Por causa disso, Píndaro chamou Atenas de suporte “da Hélade”, não porque ela endireitou os helenos com as tragédias de Frínico e Téspis, mas porque primeiro, como ele próprio o diz, em Artemísia, “os filhos dos atenienses lançaram a refulgente base da liberdade” e, em Sálamis, Mícale e Plateia, eles, adamantinos, tendo assegurado a liberdade da Hélade, ofereceram-na a todos os outros humanos.

Plutarco, *Sobre Ísis e Osíris* 35.364e-

Que ele próprio então é idêntico a Dioniso, quem melhor do que tu é capaz de sabê-lo, ó

προσηκόν ἐστιν, ἀρχικλὰ μὲν οὔσαν ἐν Δελφοῖς τῶν Θυιάδων, τοῖς δ' Ὀσιριακοῖς καθωσιωμένην ἱεροῖς ἀπὸ πατρὸς καὶ μητρός; εἰ δὲ τῶν ἄλλων ἔνεκα δεῖ μαρτύρια παραθέσθαι, τὰ μὲν ἀπόρρητα κατὰ χώραν ἐῶμεν, ἃ δ' ἐμφανῶς δρῶσι θάπτοντες τὸν Ἄπιν οἱ ἱερεῖς, ὅταν παρακομίζωσιν ἐπὶ σχεδίας τὸ σῶμα, βακχείας οὐδὲν ἀποδεῖ. καὶ γὰρ νεβρίδας περικαθάπτονται καὶ θύρσουσ φοροῦσι, καὶ βοαῖς χρῶνται καὶ κινήσεσιν ὥσπερ οἱ κάτοχοι τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον ὀργιασμοῖς. διὸ καὶ ταυρόμορφον Διόνυσον ποιοῦσιν ἀγάλματα πολλοὶ τῶν Ἑλλήνων αἱ δ' Ἡλείων γυναῖκες καὶ παρακαλοῦσιν εὐχόμεναι 'ποδὶ βοεῖω τὸν θεὸν ἐλθεῖν' πρὸς αὐτάς. Ἀργείοις δὲ βουγενῆς Διόνυσος ἐπὶ κλην, ἐστίν· ἀνακαλοῦνται δ' αὐτὸν ὑπὸ σάλπιγγων ἐξ ὕδατος, ἐμβάλλοντες εἰς τὴν ἄβυσσον ἄρνα τῷ Πυλαόχῳ τὰς δὲ σάλπιγγας ἐν θύρσοις ἀποκρύπτουσιν, ὡς Σωκράτης ἐν τοῖς περὶ Ὀσίων εἴρηκεν. ὁμολογεῖ δὲ καὶ τὰ Τιτανικὰ καὶ Νυκτέλια τοῖς λεγομένοις Ὀσίριδος διασπασμοῖς καὶ ταῖς ἀναβιώσεσι καὶ παλιγγενεσίαις. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ περὶ τὰς ταφάς. Αἰγύπτιοί τε γὰρ Ὀσίριδος πολλαχοῦ θήκας, ὥσπερ εἴρηται, δεικνύουσι, καὶ Δελφοὶ τὰ τοῦ Διονύσου λείψανα παρ' αὐτοῖς παρὰ τὸ χρηστήριον ἀποκεῖσθαι νομίζουσι· καὶ θύουσιν οἱ Ὀσιοὶ θυσίαν ἀπόρρητον ἐν

Clea, que é não apenas a coordenadora das profetisas [*Thýiades*] em Delfos, mas iniciada nos mistérios de Osíris por seu pai e sua mãe? Mas se em prol dos outros é preciso oferecer provas, deixemos as coisas secretas de lado e consideremos as que executam publicamente os sacerdotes responsáveis por enterrar Ápis, quando transportam sobre uma barca seu corpo, o que não é em nada menor que os ritos báquicos. Pois também cingem-se com peles de cabras, carregam tirsos e procedem com gritos e movimentação como os possuídos pelos trabalhos em torno a Dioniso. Por causa disso também, muitos dos helenos fazem estátuas de Dioniso em forma de touro; e as mulheres de Élis também invocam-no fazendo preces para “o deus vir com pé bovino” até elas. Entre os argivos, o epíteto de Dioniso é “filho do boi”: invocando-o com trombetas para fora da água, lançando no abismo um cordeiro para o Guardião dos Portões, eles camuflam essas trombetas como tirsos, tal como Sócrates afirma nos livros *Sobre os sagrados*. As histórias sobre os Titãs e os ritos noturnos concordam com as que são contadas sobre o desmembramento, a ressurreição e a regeneração de Osíris. Igualmente também as histórias sobre suas tumbas. Pois os egípcios mostram frequentemente as arcas de Osíris – como já foi dito – e os délficos consideram os restos de Dioniso jazerem com eles,

τῷ ἱερῷ τοῦ Ἀπόλλωνος, ὅταν αἱ
Θυιάδες ἐγείρωσι τὸν Λικνίτην, ὅτι δ' οὐ
μόνον τοῦ οἴνου Διόνυσον, ἀλλὰ καὶ
πάσης ὑγρᾶς φύσεως Ἕλληνες ἠγοῦνται
κύριον καὶ ἀρχηγόν, ἀρκεῖ Πίνδαρος
μάρτυς εἶναι λέγων

δενδρέων δὲ νομὸν Διόνυσος πολυγαθῆς
αὐξάνοι, ἀγνὸν φέγγος ὀπώρας.

διὸ καὶ τοῖς τὸν Ὅσιριν σεβομένοις
ἀπαγορεύεται δένδρον ἡμέρον
ἀπολλύναι καὶ πηγὴν ὕδατος ἐμφράττειν.

Plut. Lyc. 28

καὶ τᾶλλα δὲ τραχέως προσεφέροντο καὶ
σκληρῶς αὐτοῖς, ὥστε καὶ πίνειν
ἀναγκάζοντες πολὺν ἄκρατον εἰς τὰ
συσσίτια παρεισῆγον, ἐπιδεικνύμενοι τὸ
μεθύειν οἶόν ἐστι τοῖς νέοις. καὶ ᾠδὰς
ἐκέλευον ᾄδειν καὶ χορείας χορεύειν
ἀγεννεῖς καὶ καταγελάστους, ἀπέχεσθαι
δὲ τῶν ἐλευθέρων.¹⁰⁴⁷

Plut. Quaest. Conv. 1.613b

εἰ μὲν οὖν, ὥσπερ οἱ τὸν Ὀρέστην
ἐστιῶντες, ἐν Θεσμοθετείῳ σιωπῇ
τρώγειν καὶ πίνειν ἐμέλλομεν, ἦν τι
τοῦτο τῆς ἀμαθίας οὐκ ἀτυχῆς
παραμύθιον.

próximo do oráculo. E os Sagrados perfazem
um sacrifício secreto no templo de Apolo
quando as profetisas [*Thýiades*] despertam o
Encaixotado [*Liknítēs*], pois os helenos
consideram Dioniso senhor e comandante
não apenas do vinho, mas também de toda a
natureza úmida, bastando como testemunho o
que diz Píndaro:

“Que o deleitoso Dioniso aumente o fruto
das árvores, ele que é o puro esplendor do
outono.”

Por disso, a todos os que reverenciam Osíris
é proibido destruir uma árvore cultivada e
obstruir uma fonte de água.

Plutarco, Licurgo 28

E também em outras coisas tratavam-nos
dura e secamente, como ao obrigá-los a beber
muito vinho puro para depois conduzi-los até
a sissitía [refeitório], a fim de mostrar a
embriaguez aos jovens. E obrigavam-nos a
cantar músicas e a dançar danças ignóbeis e
ridículas, a fim de afastá-las dos homens
livres.

Plutarco, Questões conviviais 1.613b

A menos que, então, como os que deram de
comer a Orestes no *Thesmotheteíon* [Saguão
dos Tesmotetas], devêssemos em silêncio
comer e beber, isso seria uma não
desafortunada exortação à ignorância.

¹⁰⁴⁷ Em Plut. Ages. 21.8, o rei Agésilau refere-se ao ator de tragédias Calípidas pelo nome de *dikēlistas*.

Plut. Quaes. Conv. 1.614f-615a

οὕτω τοίνυν, ὅταν οἱ φιλόσοφοι παρὰ πότον εἰς λεπτὰ καὶ διαλεκτικὰ προβλήματα καταδύντες ἐνοχλῶσι τοῖς πολλοῖς ἔπεσθαι μὴ δυναμένοις, ἐκεῖνοι δὲ πάλιν ἐπ' ὠδὰς τινὰς καὶ διηγήματα φλυαρώδη καὶ λόγους βαναύσους καὶ ἀγοραίους ἐμβάλλωσιν ἑαυτούς, οἴχεται τῆς συμποτικῆς κοινωνίας τὸ τέλος καὶ καθύβρισται ὁ Διόνυσος. ὥσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τὸ 'τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;' οὕτως ἔμοιγε πολλάκις εἰπεῖν παρέστη πρὸς τοὺς ἔλκοντας εἰς τὰ συμπόσια τὸν Κυριεύοντα· 'ὦ ἄνθρωπε, τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;'

Plut. Quaest. Conv. 1.643a-b

καίτοι τίν' ἔχει διαφορὰν ἢ κύλικα καταθέντα τῶν κεκλημένων ἐκάστῳ καὶ χοῦν, ἐμπλησάμενον οἴνου, καὶ τράπεζαν ἰδίαν ὥσπερ οἱ Δημοφοντίδαι τῷ Ὀρέστη λέγονται, πίνειν κελεῦσαι μὴ προσέχοντα τοῖς ἄλλοις· ἢ τοῦθ' ὅπερ νῦν γίνεται, κρέας προθέμενον καὶ ἄρτον, ὥσπερ ἐκ φάτνης ἰδίας ἕκαστον εὐωχεῖσθαι, πλὴν ὅτι μὴ πρόσκειται σιωπῆς ἡμῖν ἀνάγκη, καθάπερ τοῖς τὸν Ὀρέστην ξενίζουσιν;

Plut. Quaest. Conv. 3.655e

τοῦ νέου οἴνου Ἀθήνησι μὲν ἐνδεκάτη

Plutarco, *Questões conviviais* 1.614f-615a

Assim, então, quando filósofos no meio da bebedeira, mergulhando em sutis argumentos dialéticos, incomodam os muitos que não podem segui-los, também aqueles que trazem certas canções, histórias idiotas e falas de mau gosto arruinam o fim da convivência simposiástica e Dioniso é insultado. Assim então, como quando Frínico e Ésquilo encaminhando a tragédia para mitos e sofrimentos, perguntou-se: “O que isto tem a ver com Dioniso?”, igualmente parece-me muito justificado dizer com frequência àqueles que arrastam algum enigma para o banquete: “Ó pessoa, o que isto tem a ver com Dioniso?”

Plutarco, *Questões conviviais* 1.643a-b

Com efeito qual é a diferença entre oferecer um cálice para cada um dos convidados e uma jarra, cheia de vinho, e uma mesa à parte – como os Demofôntidas falam sobre Orestes –, com vistas a incentivar que se beba sem que interajam uns com os outros, e aquilo que agora acontece, oferecendo carnes e pão, como se a partir de seu próprio cocho cada um devesse ser bem recebido? Isso sem contar que para nós não há a imposição de silêncio, como para os que acolhiam Orestes.

Plutarco, *Questões conviviais* 3.655e

Em Atenas, no décimo primeiro dia do mês

μηνὸς <Ἄνθεστηριῶνος> κατάρχονται, Πιθοίγια τὴν ἡμέραν καλοῦντες· καὶ πάλαι γ' ὡς ἔοικεν εὐχόντο, τοῦ οἴνου πρὶν ἢ πιεῖν ἀποσπένδοντες, ἀβλαβῆ καὶ σωτήριοι ἀυτοῖς τοῦ φαρμάκου τὴν χρῆσιν γενέσθαι.

Plut. Quaes. Gr. 36.299a-b

διὰ τί τὸν Διόνυσον αἱ τῶν Ἑλλείων γυναῖκες ὑμνοῦσαι παρακαλοῦσι βοέω ποδὶ παραγίγνεσθαι πρὸς αὐτάς; ἔχει δ' οὕτως ὁ ὕμνος.

' ἐλθεῖν, ἦρω Διόνυσε,

Ἄλεϊον ἐς ναὸν

ἀγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν

ἐς ναὸν

τῷ βοέω ποδὶ θύων '

εἶτα δις ἐπάδουσιν 'ἄξιε ταῦρε.'

πότερον ὅτι καὶ βουγενῆ προσαγορεύουσι καὶ ταῦρον ἔνιοι τὸν θεὸν ἢ τῷ μεγάλῳ ποδὶ 'βοέω' λέγουσιν, ὡς 'βοῶπιν' ὁ ποιητὴς τὴν μεγαλόφθαλμον καὶ 'βουγάιον' τὸν μεγάλαυχον;

ἢ μᾶλλον, ὅτι τοῦ βοὸς ὁ ποὺς ἀβλαβῆς ἐστὶ τὸ δὲ κερασφόρον ἐπιβλαβές, οὕτω τὸν θεὸν παρακαλοῦσι πρᾶον ἐλθεῖν καὶ ἄλυπον;

ἢ ὅτι καὶ ἀρότου καὶ σπόρου πολλοὶ τὸν θεὸν ἀρχηγὸν γεγονέναι νομίζουσι;

Plut. Quaes. Gr. 38.299f

'τίνες οἱ παρὰ Βοιωτοῖς Ψολόεις καὶ

<Anthestēriōn>, abriam do vinho novo, chamando esse dia de Festival dos Jarros [*Pithoígia*]: e parece que antigamente eles oravam, antes de beber o vinho, libando-o, para que o uso do fármaco lhes fosse inofensivo e benfazejo.

Plutarco, *Questões gregas* 36.299a-b

Por que as mulheres de Élis, hineando Dioniso, conclamam-no a vir até elas com pé bovino? O hino é assim:

“Vem, ó herói Dioniso,
a este templo litorâneo
sagrado, com as Graças,
ao templo,
com pé bovino acorrendo!”

Depois cantam duas vezes “Valoroso touro”. É porque alguns chamam o deus de “filho do boi” e outros de “touro”? Ou dizem “bovino” para falar de um grande pé, como o poeta com “olho bovino” para remeter a um grande olho e “boizão” para alguém vaidoso?

Ou ainda, seria porque o pé do boi é inofensivo, enquanto a parte que tem chifres é perigosa, de modo que conclamam o deus a vir gentilmente e sem provocar dor?

Ou porque muitos consideram o deus ter sido o iniciador do arado e da semeadura?

Plutarco, *Questões gregas* 38.299f

Quem são os *psolóeis* e as *oleias* entre os

τίνες αἱ Ὀλεΐαι;

τὰς Μινύου θυγατέρας φασὶ Λευκίππην καὶ Ἀρσινόην καὶ Ἀλκαθόην μανείσας ἀνθρωπίνων ἐπιθυμῆσαι κρεῶν καὶ διαλαχεῖν περὶ τῶν τέκνων· Λευκίππης λαχούσης, παρασχεῖν Ἴππασον τὸν υἱὸν διασπάσασθαι· καὶ κληθῆναι τοὺς μὲν ἄνδρας αὐτῶν δυσειματοῦντας ὑπὸ λύπης καὶ πένθους ψολόεις, αὐτὰς δὲ ὀλείας οἶον ὀλοάς. καὶ μέχρι νῦν Ὀρχομένιοι τὰς ἀπὸ τοῦ γένους οὕτω καλοῦσι. καὶ γίγνεται παρ' ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς Ἀγριωνίοις φυγὴ καὶ δίωξις αὐτῶν ὑπὸ τοῦ ἱερέως τοῦ Διονύσου ξίφος ἔχοντος. ἔξεστι δὲ τὴν καταληφθεῖσαν ἀνελεῖν, καὶ ἀνεῖλεν ἐφ' ἡμῶν Ζωῖλος ὁ ἱερεὺς. ἀπέβη δ' εἰς οὐδὲν χρηστὸν αὐτοῖς, ἀλλ' ὃ τε Ζωῖλος ἐκ τοῦ τυχόντος ἐλκειδίου νοσήσας καὶ διασαπείας πολὺν χρόνον ἐτελεύτησεν, οἱ τ' Ὀρχομένιοι δημοσίαις βλάβαις καὶ καταδίκαις περιπεσόντες ἐκ τοῦ γένους τὴν ἰερωσύνην μετέστησαν, ἐκ πάντων αἰρούμενοι τὸν ἄριστον.

Plut. Septem 18.160f-162b

ἔφη τοίνυν Γόργος ὅτι, τῆς θυσίας ἐφ' ἡμέρας τρεῖς συντελεσθείσης ὑπ' αὐτοῦ καὶ τῇ τελευταίᾳ παννυχίδος οὔσης καὶ χορείας τινὸς καὶ παιδιᾶς παρὰ τὸν

βεόσιος?

Dizem que as filhas de Miníās – Leucipe, Arsinoé e Alcatoé –, tendo ensandecido, passaram a desejar carne humana e tiraram na sorte entre seus filhos: como Leucipe fosse sorteada, coube-lhe entregar o filho Hípaso para ser fatiado. Dizem ainda que os maridos delas – desmunidos pela dor e pelo sofrimento – foram chamados de *psolóeis* [enfumaçados] e elas de *oleias* por serem tão destrutivas [*oloás*]. E até hoje as pessoas de Orcômenos chamam assim as mulheres dessa família. Uma vez por ano, durante as Agriônias, acontece uma fuga e perseguição delas por parte do sacerdote de Dioniso, que porta uma espada. Ele tem a permissão para matar aquela que for capaz de apanhar e em nosso tempo o sacerdote Zoilo matou uma delas. Isso, contudo, não resultou em nada útil para eles, pois Zoilo – adoecendo devido a uma ferida fortuita e deteriorando por muito tempo – morreu, enquanto as pessoas de Orcômenos – envolvendo-se em prejuízos públicos e disputas judiciais, transferiram o sacerdócio dessa família para o melhor cidadão escolhido dentre todos.

Plutarco, Sete sábios em banquete 18.160f-162b

Gorgo então disse que sua oferta de sacrifício durara três dias e no último se dera um tipo de dança e brincadeira durante a noite toda junto ao litoral. A lua brilhava alta sobre o

αἰγιαλόν, ἡ μὲν σελήνη κατέλαμπεν εἰς τὴν θάλατταν, οὐκ ὄντος δὲ πνεύματος ἀλλὰ νηνεμίας; καὶ γαλήνης, πόρρωθεν ἀφεωρᾶτο φρίκη κατιοῦσα παρὰ τὴν ἄκραν, ἀφρόν τινα καὶ ψόφον ἄγουσα τῷ ῥοθίῳ περὶ αὐτὴν πολύν, ὥστε πάντα ἐπὶ τὸν τόπον οἱ προσβάλλειν ἔμελλε καταδραμεῖν θαυμάσαντας. πρὶν δ' εἰκάσαι τὸ προσφερόμενον ὑπὸ τάχους, δελφῖνες ὤφθησαν, οἱ μὲν ἀθρόοι πέριξ κυκλοῦντες, οἱ δ' ὑψηγούμενοι τοῦ αἰγιαλοῦ πρὸς τὸ λειότατον, ἄλλοι δ' ἐξόπισθεν, οἷον περιέποντες. ἐν μέσῳ δ' ἀνεῖχεν ὑπὲρ τῆς θαλάσσης ὄγκος ἀσαφής καὶ ἄσημος ὀχουμένου σώματος, μέχρι οὗ συναγαγόντες εἰς ταῦτόν καὶ συνεποκείλαντες ἐξέθηκάν ἐπὶ γῆν ἄνθρωπον ἔμπουν καὶ κινούμενον, αὐτοὶ δὲ πάλιν πρὸς τὴν ἄκραν ἀναφερόμενοι μᾶλλον ἢ πρότερον ἐξήλαντο, παίζοντες ὑφ' ἡδονῆς τινος· ὡς ἔοικε καὶ σκιρτῶντες. ‘ ἡμῶν δ’ ’ ὁ Γόργος ἔφη ‘ πολλοὶ μὲν διαταραχθέντες ἔφυγον ἀπὸ τῆς θαλάσσης, ὀλίγοι δὲ μετ' ἐμοῦ θαρρήσαντες προσελθεῖν ἐγνώρισαν Ἀρίονα τὸν κιθαρωδόν, αὐτὸν τοῦνομα φθεγγόμενον ἑαυτοῦ, καὶ τῆ στολῆ καταφανῆ γενόμενον τὸν γὰρ ἐναγώνιον ἐτύγγανεν ἀμπεχόμενος κόσμον, ᾧ κιθαρωδῶν ἐχρῆτο. κομίσαντες οὖν ἐπὶ σκηνὴν αὐτόν, ὡς οὐδὲν εἶχε κακὸν ἀλλ' ἢ διὰ τάχος καὶ ῥοῖζον ἐφαίνετο τῆς φορᾶς ἐκλελυμένος

mar, sem que houvesse vento, mas uma perfeita calma e tranquilidade, quando ao longe foi vista uma agitação margeando o promontório, acompanhada de alguma espuma e barulho em seu marulhar, mas de tal forma que todos se lançaram para o lugar e correram até lá admirados. Antes que pudessem figurar o que avançava com tal velocidade, golfinhos foram vistos, alguns formando círculos em torno, outros liderando para o ponto mais ameno do litoral e outros mais atrás, como retaguarda. No meio deles destacava-se do mar uma massa indistinta e pouco significante, dotada de corpo humano, até que aqueles – reunindo-se naquele ponto e achegando-se da costa – colocaram na terra um ser humano ainda capaz de respirar e se mover. Em seguida eles próprios partiram de novo em direção ao promontório, erguendo-se ainda mais do que antes, como se pulassem e brincassem por prazer. “Muitos de nós”, disse Gorgo, “transtornados fugiram para longe do mar, mas alguns poucos comigo ousaram aproximar-se e reconheceram o citaredo Aríon, ele próprio tendo pronunciado seu nome e se mostrado com sua vestimenta pomposa, pois aconteceu que ele estivesse vestido com a roupa comum em disputas poéticas, roupa com a qual atuava como citaredo. Conduzindo-o então até a tenda, já que não havia nada de errado com ele – ainda que parecesse enfraquecido e cansado por causa da velocidade e do

καὶ κεκμηκῶς, ἠκούσαμεν λόγον ἄπιστον ἅπασι πλὴν ἡμῶν τῶν θεασαμένων τὸ τέλος. ἔλεγε γὰρ Ἀρίων ὡς πάλαι μὲν ἐγνωκῶς ἐκ τῆς Ἰταλίας ἀπαίρειν, Περιάνδρου δὲ γράψαντος αὐτῷ προθυμότερος γενόμενος ὀλκάδος Κορινθίας παραφανείσης εὐθὺς ἐπιβὰς ἀναχθείη, μετρίῳ δὲ πνεύματι χρωμένων ἡμέρας τρεῖς αἴσθοιτο τοὺς ναύτας ἐπιβουλεύοντας ἀνελεῖν αὐτόν, εἶτα καὶ παρὰ τοῦ κυβερνήτου πύθοιτο κρύφα μὲνύσαντος ὡς τῆ νυκτὶ τοῦτο δρᾶν αὐτοῖς εἶη δεδογμένον. ἔρημος οὖν ὦν βοηθείας καὶ ἀπορῶν ὁρμῇ τιμὴν χρίσαιο δαιμονίῳ τὸ μὲν σῶμα κοσμηῆσαι καὶ λαβεῖν ἐντάφιον αὐτῷ τὸν ἐναγώνιον ἐτιζῶν κόσμον, ἐξῆσαι δὲ τὸν βίον τελευτῶν καὶ μὴ γενέσθαι κατὰ τοῦτο τῶν κύκνων ἀγεννέστερος. ἐσκευασμένος οὖν καὶ προειπὼν ὅτι προθυμία τις αὐτὸν ἔχοι τῶν νόμων διελθεῖν τὸν Πυθικὸν ὑπὲρ σωτηρίας αὐτοῦ καὶ τῆς νεῶς καὶ τῶν ἐμπλεόντων, καταστὰς παρὰ τὸν τοῖχον ἐν πρύμνῃ καὶ τινα θεῶν πελαγίων ἀνάκλησιν προανακρουσάμενος ἄδοι τὸν νόμον. καὶ ὅσον οὐπὼ μεσοῦντος αὐτοῦ καταδύοιτο μὲν ὁ ἥλιος εἰς τὴν θάλατταν, ἀναφαίνοιτο δ' ἡ Πελοπόννησος. οὐκέτ' οὖν τῶν ναυτῶν τὴν νύκτα περιμενόντων ἀλλὰ χωρούντων ἐπὶ τὸν φόνον, ἰδὼν ξίφη γεγυμνωμένα καὶ παρακαλυπτόμενον ἤδη τὸν κυβερνήτην,

movimento –, ouvimos uma história inacreditável para todos, exceto para nós próprios que tínhamos visto seu fim. Pois Aríon contou que algum tempo atrás, tendo resolvido deixar a Itália e sido motivado por uma carta de Periandro para ele, assim que surgiu uma embarcação de Corinto, ele embarcou imediatamente e partiu. Nos primeiros três dias eles foram favorecidos por um vento moderado até que ele começou a sentir que os marinheiros planejavam matá-lo, fato de que veio a se informar melhor junto ao próprio comandante. Ele secretamente revelou-lhe acreditar que aquilo seria perpetrado por eles naquela mesma noite. Estando então desprovido de socorro e sem saída, foi movido por um impulso de seu bom gênio a ornamentar o corpo e tomar como mortalha enquanto ainda vivo a roupa de disputas poéticas, de modo a cantar a própria vida – enquanto a terminava – e, por isso, em nada menos nobre do que os cisnes. Estando preparado, então, e proclamando que um desejo tomara-lhe de executar inteiramente um de seus nomos – o Pítico – em nome da própria salvação, da nau e dos navegantes, posicionando-se perto do baluarte na popa e iniciando uma invocação aos deuses marítimos, começou a cantar o nomo. Ele não tinha sequer chegado à metade quando o sol começou a se pôr no mar e o Peloponeso surgiu. Sem mais esperar pela noite, os navegadores resolveram

ἀναδραμῶν ῥίψειεν ἑαυτὸν ὡς δυνατὸν
ἦν μάλιστα πόρρω τῆς ὀλκάδος.

πρὶν δ' ὅλον καταδῦναι τὸ σῶμα
δελφίνων ὑποδραμόντων ἀναφέροίτο,
μεστὸς ὢν ἀπορίας καὶ ἀγωνίας καὶ
ταραχῆς τὸ πρῶτον· ἐπεὶ δὲ ῥαστώνη τῆς
ὀχίσεως ἦν, καὶ πολλοὺς ἐώρα
ἀθροισμένους περὶ αὐτὸν εὐμενῶς καὶ
διαδεχομένους ὡς ἀναγκαῖον ἐν μέρει
λειτούργημα καὶ προσῆκον πᾶσιν, ἡ δ'
ὀλκάς ἀπολειφθεῖσα πόρρω τοῦ τάχους
αἴσθησιν παρεῖχε, μήτε τοσοῦτον ἔφη
δέους πρὸς θάνατον αὐτῷ μήτ' ἐπιθυμίας
τοῦ ζῆν ὅσον φιλοτιμίας ἐγγενέσθαι πρὸς
τὴν σωτηρίαν, ὡς θεοφιλῆς ἀνὴρ φανείη
καὶ λάβοι περὶ θεῶν δόξαν βέβαιον. ἅμα
δὲ καθορῶν τὸν οὐρανὸν ἀστέρων
περίπλεων καὶ τὴν σελήνην ἀνίσχουσιν
εὐφεγγῆ καὶ καθάραν, ἐστώσης δὲ πάντη
τῆς θαλάσσης ἀκύμονος ὥσπερ τρίβον
ἀνασχιζόμενον τῷ δρόμῳ, διανοεῖσθαι
πρὸς αὐτὸν ὡς οὐκ ἔστιν εἷς ὁ τῆς Δίκης
ὀφθαλμός, ἀλλὰ πᾶσι τούτοις ἐπισκοπεῖ
κύκλῳ ὁ θεὸς τὰ πραττόμενα περὶ γῆν τε
καὶ θάλατταν. τούτοις δὴ τοῖς λογισμοῖς
ἔφη τὸ κάμνον αὐτῷ καὶ βαρυνόμενον
ἤδη τοῦ σώματος ἀναφέρεσθαι, καὶ
τέλος ἐπεὶ τῆς ἄκρας ἀπαντώσης
ἀποτόμου καὶ ὑψηλῆς εὔ πως
φυλαζάμενοι καὶ κάμπαντες ἐν χρῶ

colocar em prática o assassinato. No que viu
as espadas sacadas e o comandante do navio
cobrindo o rosto, ele foi correndo para trás e
se lançou tanto quanto possível para longe da
embarcação.

Antes que seu corpo tivesse mergulhado por
inteiro, foi carregado por golfinhos que
vinham de baixo para cima: a princípio, seu
embarço, dificuldade e perturbação foram
grandes; depois, contudo, transpareceu a
facilidade desse transporte e ele viu em torno
dele muitos golfinhos reunidos
favoravelmente, passando-o de uns para os
outros, como se tomar parte nesse serviço
fosse obrigatório e adequado para todos. O
distanciamento da embarcação ao longe dava
uma impressão de sua velocidade e ele disse
que – não por causa de medo da própria
morte, nem por um desejo de continuar a
vida – ele passou a ansiar a salvação a fim de
se revelar um homem amado pela divindade
e receber a fama firme dos deuses. Ao
mesmo tempo, contemplando o céu repleto
de estrelas e a lua erguendo-se brilhante e
pura, enquanto o mar abria-se inteiramente
sem ondas, como uma pista preparada para
uma corrida, veio-lhe o pensamento de que
não existe apenas um único olho da Justiça,
mas por meio de todos esses o deus vigia as
coisas que acontecem em volta da terra e do
mar. Com tais pensamentos ele disse que seu
cansaço e o peso que começava a sentir no
corpo foram aliviados e, quando enfim o

παρενήχοντο τῆς γῆς ὥσπερ εἰς λιμένα σκάφος ἀσφαλῶς κατάγοντες, παντάπασιν αἰσθέσθαι θεοῦ κυβερνήσει γεγονέναι τὴν κομιδὴν.

‘ταῦθ’ ,’ ὁ Γόργος ἔφη ‘ τοῦ Ἀρίονος εἰπόντος ἠρόμην αὐτὸν ὅπου τὴν ναῦν οἶεται κατασχῆσιν. ὁ δὲ πάντως μὲν εἰς Κόρινθον, πολὺ μέντοι καθυστερεῖν· αὐτὸν γὰρ ἑσπέρας ἐκπεσόντα πεντακοσίων οὐ μείον οἶεσθαι σταδίων δρόμον κομισθῆναι, καὶ γαλήνην εὐθύς κατασχεῖν’ οὐ μὴν ἀλλ’ ἑαυτὸν ὁ Γόργος ἔφη πυθόμενον τοῦ τε ναυκλήρου τοῦνομα καὶ τοῦ κυβερνήτου καὶ τῆς νεῶς τὸ παράσημον ἐκπέμψαι πλοῖα, καὶ στρατιώτας ἐπὶ τὰς κατάρσεις παραφυλάζοντας· τὸν δ’ Ἀρίονα μετ’ αὐτοῦ κομίζεῖν ἀποκεκρυμμένον, ὅπως μὴ προαισθόμενοι τὴν σωτηρίαν διαφύγοιεν. ὄντως οὖν εἰκέναι θεῖα τύχη τὸ πρᾶγμα· παρεῖναι γὰρ αὐτοὺς ἅμα δεῦρο καὶ πυνθάνεσθαι τῆς νεῶς κεκρατημένης ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν συνειληφθαι τοὺς ἐμπόρους καὶ ναύτας.

Plut. Sol. 29.4-5

[4] ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ

promontório ergueu-se vertiginoso e elevado, eles o contornaram vigilantes e se achegaram da terra, como se trouxessem um navio de modo seguro até um porto, de modo que ele percebeu o caminho ter sido conduzido por um deus.

“Isso”, Gorgo disse, “tendo Aríon contado, perguntei-lhe então onde julgava que a nau aportaria. E ele afirmou que certamente seria em Corinto, mas só chegaria muito tempo depois; pois depois que ele próprio se jogara do navio, naquela noite, ele disse ter a impressão de ter percorrido não menos que quinhentos estádios e que uma calma imediatamente se instalara.” Gorgo então disse que ele se informara dos nomes do capitão e do comandante, além do emblema do navio, e enviara embarcações com soldados para os pontos de desembarque a fim de que os vigiassem; além disso, conduziu Aríon consigo – escondendo-o a fim de que ninguém se previnisse acerca de seu salvamento e tentasse fugir. Com efeito, parecia que tudo acontecera por obra divina: pois eles chegaram lá juntos e ele pôde se informar de que a nau fora capturada pelos soldados e os mercadores e navegadores foram presos.

Plutarco, Sólon 29.4-5

[4] Como Téspis apenas começasse a desenvolver a tragédia e muitos fossem atraídos pela novidade da prática (embora ela

πράγματος, οὐπω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθῆς ὁ Σόλων, ἔτι μᾶλλον ἐν γήρᾳ σχολῆ καὶ παιδιᾶ καὶ νῆ Δία πότοις καὶ μουσικῇ παραπέμπων ἑαυτὸν, ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. [5] μετὰ δὲ τὴν θέαν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾶς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν, σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας· ‘ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν,’ ἔφη, ‘ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις.’

Plut. Them. 5.4

ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγωδοῖς, μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος, καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα· ‘Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἤρχεν.’

[Plut.] De Mus. 7.1133e

ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου. ὁ δὲ Πρατίνας Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον.

ainda não tivesse sido transformada numa disputa competitiva), Sólon, sendo naturalmente afeito a escutar e aprender coisas novas, ainda mais na velhice (quando se entregava ao ócio, à folgança e, por Zeus!, aos vinhos e à música), foi ver Téspis atuar em pessoa, conforme a prática dos poetas antigos. [5] Depois do espetáculo, dirigindo-se a ele, perguntou-lhe se não se envergonhava de mentir tanto diante de tantas pessoas. Como Téspis respondesse que não havia nada de terrível em falar e fazer tais coisas por brincadeira, Sólon, tendo batido com força seu bastão na terra, disse: “Em breve, contudo, louvando e estimando sobremaneira tal brincadeira, vamos encontrá-la também em nossos contratos.”

Plutarco, Temístocles 5.4

[Temístocles] Venceu também dentre os coregos nas tragédias, mesmo que a competição então já tivesse grande seriedade e competitividade, e ele ergueu uma placa de vitória contendo a seguinte inscrição: “Temístocles, de Frearre, foi corego; Frínico, o poeta; Adimanto, o arconte.”

Pseudo-Plutarco, Sobre a música 7.1133e

E outros dizem que o nomo Policéfalo é de Crates, que foi discípulo de Olimpo. Mas Prátinas diz que esse nomo é de Olimpo, o jovem.

[Plut.] De Mus. 9.1134c

ἄλλοι δὲ Ξενόδαμον ὑπορχημάτων ποιητὴν γεγονέναι φασὶ καὶ οὐ παιάνων, καθάπερ Πρατίνας· καὶ αὐτοῦ δὲ τοῦ Ξενοδάμου ἀπομνημονεύεται ᾄσμα, ὃ ἐστὶ φανερώς ὑπόρχημα.

[Plut.] De Mus. 20.1137e

εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρόνυχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀπεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἄρα γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἴη; ... οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν (sc. ἀπείχοντο).

[Plut.] De Mus. 29.1141b

Λᾶσος δ' ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας πλείοσι τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

[Plut.] De Mus. 31.1142b = Aristox. fr. 76 Werhli

ὅτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφή γίγνεται, δῆλον Ἀριστόξενοσ ἐποίησε. τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου, τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου

Pseudo-Plutarco, *Sobre a música* 9.1134c

Outros, como Prátinas, dizem que Xenódamo foi um poeta de hiporquemas e não de peãs. E do próprio Xenódamo conservou-se uma canção que é claramente um hiporquema.

Pseudo-Plutarco, *Sobre a música* 20.1137e

Se então alguém dissesse que Ésquilo ou Frínico por ignorância evitaram o cromático, não seria então um absurdo? ... Então, é claro que não por ignorância, mas por sua escolha [o evitava].

Pseudo-Plutarco, *De Musica* 29.1141b

Laso de Hermíone, depois de mudar os ritmos para o andamento ditirâmico e perseguir a polifonia dos *auloi*, usando muitas notas fracionadas, levou a música anterior a ele à mudança.

Pseudo-Plutarco, *Sobre a música* 31.1142b = Aristóxeno fr. 76 Werhli

Que sobre as instruções e os ensinamentos depende tanto a correção quanto a degeneração, Aristóxeno deixa claro. Pois dentre os de sua época, diz ter acontecido de Telésias de Tebas, quando novo, ter sido educado na mais bela arte das Musas e ter aprendido outras canções além daquelas dos famosos e, com efeito, também as de

καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν, ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί.

[Plut.] De Proverb. Alex. 30 Crusius

τὰ μηδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· τὴν κωμωδίαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν βίον φασὶ παρελθεῖν. καὶ «γὰρ» κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους τινὰς ἐπὶ τὰς ληνοὺς καὶ τοῦ γλεύκους πίνοντας [ποιήματά τινα] σκώπτειν· ὕστερον δὲ σκωπτικὰ ποιήματά τινα καὶ γράφειν, «ἂ» διὰ τὸ πρότερον ἐν «κώμαις ἄδεσθαι» κωμωδίαν καλεῖσθαι. ἦρχοντο δὲ καὶ συνεχέστερον εἰς τὰς κώμας τὰς Ἀττικὰς γύψω τὰς ὄψεις κεχρισμένοι καὶ ἔσκωπτον. τραγικὰ παρεισφέροντες, «ἐπὶ τὸ» αὐστηρότερον μετῆλθον ταῦτα οὖν καὶ ἐπεὶ τῷ Διονύσῳ πολέμιόν ἐστιν ὁ τράγος ἐπισκώπτοντές τινες ἔλεγον. ἐπὶ τῶν τὰ ἀνοίκειά τισι προσφερόντων.

[Plut.] Vit. Dec. 841f.

διετέλεσέ τε τὸν ἅπαντα χρόνον εὐδοκιμῶν παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις καὶ δίκαιος εἶναι νομιζόμενος, ὥστε καὶ ἐν τοῖς δικαστηρίοις τὸ φῆσαι Λυκοῦργον ἐδόκει βοήθημα εἶναι τῷ

Píndaro, de Dionísio de Tebas, de Lampro, de Prátinas e dos demais, tantos homens quantos dentre os líricos foram os melhores poetas de toadas.

Pseudo-Plutarco, *Sobre os provérbios do alexandrinos* 30, ed. Crusius

“Isso não tem nada a ver com Dioniso”: dizem que a comédia e a tragédia surgiram a partir do riso. Pois durante o período da colheita dos novos frutos, algumas pessoas, achegando às prensas de vinho e bebendo vinhos novos, faziam zombarias com alguns poemas. Dizem ainda que, depois, foram escritos certos poemas zombadores, que a princípio eram cantados pelos vilarejos [*enkōmais*] e daí vem o nome da comédia: pois eles iam frequentemente para os vilarejos [*kōmas*] áticos, cobrindo seus rostos com gesso, e faziam zombarias. Contudo, quando propuseram tragédias, mudaram aquelas coisas para um elemento mais severo e alguns disseram – zombando – que o bode [*trágos*] era inimigo de Dioniso. Pois, para alguns, essas mudanças pareciam coisas incoerentes.

Pseudo-Plutarco, *Vida dos dez oradores* 841f Manteve-se durante todo o tempo bem-afamado entre os atenienses e era considerado justo, de modo que nos tribunais se dizia que Licurgo parecia ser um remédio ao réu. Aportou também certas leis: uma das

συναγορευομένων. εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους· τὸν μὲν περὶ τῶν κωμῶδων, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστὺ καταλέγεσθαι πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα.

quais sobre as comédias, ao instituir uma disputa n[o Festival d]as Marmitas, em pé de igualdade com o teatro; e que o vencedor seria enlistado na cidade (o que não era permitido antes); retomando assim uma competição deixada de lado.

Luciano (Luc.) (c. 115 E.C. – depois de 180)

Luc. *Bacch.* 5

ἀλλὰ τί πρὸς τὸν Διόνυσον ὁ Διόνυσος οὗτος; εἶποι τις ἄν. ὅτι μοι δοκοῦσι — καὶ πρὸς Χαρίτων μὴ με κορυβαντιᾶν ἢ τελέως μεθύειν ὑπολάβητε, εἰ τὰμὰ εἰκάζω τοῖς θεοῖς — ὅμοιόν τι πάσχειν οἱ πολλοὶ πρὸς τοὺς καινοὺς τῶν λόγων τοῖς Ἰνδοῖς ἐκείνοις, οἷον καὶ πρὸς τοὺς ἐμούς· οἰόμενοι γὰρ σατυρικὰ καὶ γελοῖα τινα καὶ κομιδῆ κωμικὰ παρ' ἡμῶν ἀκούσεσθαι — τοιαῦτα γὰρ πεπιστεύκασιν, οὐκ οἶδ' ὅ τι δόξαν αὐτοῖς ὑπὲρ ἐμοῦ οἱ μὲν οὐδὲ τὴν ἀρχὴν ἀφικνοῦνται, ὡς οὐδὲν δέον παρέχειν τὰ ὄτα κώμοις γυναικείοις καὶ σκιρτήμασι σατυρικοῖς καταβάντας ἀπὸ τῶν ἐλεφάντων, οἱ δὲ ὡς ἐπὶ τοιοῦτό τι ἤκοντες ἀντὶ τοῦ κιττοῦ σίδηρον εὐρόντες οὐδ' οὕτως ἐπαινεῖν τολμῶσι τῷ παραδόξῳ τοῦ πράγματος τεθορυβημένοι. ἀλλὰ θαρρῶν ἐπαγγέλλομαι αὐτοῖς, ὅτι ἦν καὶ νῦν ὡς πρότερόν ποτε τὴν τελετὴν ἐθελήσωσιν ἐπιθεῖν πολλάκις καὶ ἀναμνησθῶσιν οἱ

Luciano, *Dioniso* 5

Mas o que este Dioniso tem a ver com Dioniso?, alguém poderia perguntar. É que – mas, pelas Graças!, não julgueis que estou possuído pela loucura dos Coribantes ou que estou completamente bêbado, se comparo minhas coisas aos deuses – tenho a impressão de que muitos sofrem diante de novas histórias, como aqueles indianos, o mesmo também diante das minhas: pois julgando que ouvirão de mim histórias satíricas, ridículas e de todo cômicas – pois disso se informaram, embora eu não saiba o que lhes deu tal ideia sobre mim – uns não alcançam sequer o início, de modo que, sem descer de seus elefantes, em nada parecem dispor os ouvidos para pândegas [*kómois*] femininas e cambalhotas satíricas; outros, por causa de coisas assim atraídos, ao encontrarem ferro no lugar da folha da parreira, nem sequer ousam aplaudir por estarem perturbados com a estranheza da coisa. Mas confiante eu prometo a estes que se quiserem também agora como outrora,

παλαιοὶ συμπόται κώμων κοινῶν τῶν τότε καιρῶν καὶ μὴ καταφρονήσωσιν τῶν Σατύρων καὶ Σιληνῶν, πίωσι δὲ ἐς κόρον τοῦ κρατῆρος τούτου, ἔτι βακχεύσειν καὶ αὐτοὺς καὶ πολλάκις μεθ' ἡμῶν ἐρεῖν τὸ εὐοῖ.

Luc. DMar. 5 (8)

ΠΟΣΕΙΔΩΝΟΣ ΚΑΙ ΔΕΛΦΙΝΩΝ

Ποσειδῶν· [1] εὖ γε, ὦ Δελφῖνες, ὅτι ἀεὶ φιλόανθρωποι ἐστε, καὶ πάλαι μὲν τὸ τῆς Ἰνοῦς παιδίον ἐπὶ τὸν Ἴσθμὸν ἐκομίσατε ὑποδεξάμενοι ἀπὸ τῶν Σκειρωνίδων μετὰ τῆς [308] μητρὸς ἐμπεσόν, καὶ νῦν σὺ τὸν κιθαρωδὸν τουτονὶ τὸν ἐκ Μηθύμνης ἀναλαβὼν ἐξενήξω ἐς Ταίναρον αὐτῆ σκευῇ καὶ κιθάρα, οὐδὲ περιεῖδες κακῶς ὑπὸ τῶν ναυτῶν ἀπολλύμενον.

δελφῖνες· μὴ θαυμάσης, ὦ Πόσειδον, εἰ τοὺς ἀνθρώπους εὖ ποιοῦμεν ἐξ ἀνθρώπων γε καὶ αὐτοὶ ἰχθύες γενόμενοι. καὶ μέφομαί γε τῷ Διονύσῳ, ὅτι ἡμᾶς καταναυμαχῆσας καὶ μετέβαλε, δέον χειρώσασθαι μόνον, ὥσπερ τοὺς ἄλλους ὑπηγάγετο.

Ποσειδῶν· πῶς δ' οὖν τὰ κατὰ τὸν Ἄριονα τοῦτον ἐγένετο, ὦ Δελφίν;

δελφῖνες· [2] ὁ Περίανδρος, οἶμαι,

como antigos “convivas” das pândegas [*kōmōn*] comuns dentre as então apropriadas, o rito assistir muitas vezes com os iniciados, e não desprezar “Sátiros” e “Silenos”, mas beber até aguentar desta cratera, ainda hão de baquear [*bakkheúsein*] e muitas vezes conosco dizer o “evoé”.

Luciano, *Diálogos dos Deuses do Mar* 5 (8)

POSEIDON E OS GOLFINHOS

Poseidon: [1] Vocês fazem bem, ó golfinhos, sendo sempre amigos para as pessoas. Outrora, quando o filhinho de Ino caiu com a mãe das falésias de Esquiro, pegando-o, vocês o conduziram até o Istmo.¹⁰⁴⁸ E agora você aí, tendo carregado sobre si este citaredo, saiu nadando para o Tênaros com ele – cítara, roupas e tudo – e não permitiu que fosse morto malvadamente por marinheiros.

Golfinhos: Não se admire, ó Poseidon, se tratamos bem os humanos, pois, de humanos que éramos, nós próprios nos tornamos peixes. Eu de fato recrimino Dioniso porque, tendo nos vencido em combate, também lançou-nos ao mar, embora só devesse ter nos dominado, tal como submeteu aos outros.¹⁰⁴⁹

Poseidon: Mas então como a história desse Árion aconteceu, ó golfinho?

Golfinhos: [2] Acredito que Periandro fazia-

¹⁰⁴⁸ Conforme Harmon (p. 197): “Melicertes, son of Athamas, who became the sea-god Palaemon, while his mother became Leucothea. Cf. Dialogue 6 (9).”

¹⁰⁴⁹ Cf. *hHom.* 7 (*hBacch.*).

ἔχαιρεν αὐτῷ καὶ πολλάκις μετεπέμπετο αὐτὸν ἐπὶ τῇ τέχνῃ, ὁ δὲ πλουτήσας παρὰ τοῦ τυράννου ἐπεθύμησε πλεύσας οἴκαδε ἐς [309] τὴν Μήθυμναν ἐπιδείξασθαι τὸν πλοῦτον, καὶ ἐπιβὰς πορθμείου τινὸς κακούργων ἀνδρῶν ὡς ἔδειξε πολὺν ἄγων χρυσόν τε καὶ ἄργυρον, ἐπεὶ κατὰ μέσον τὸ Αἰγαῖον ἐγένοντο, ἐπιβουλεύουσιν αὐτῷ οἱ ναῦται. ὁ δὲ — ἠκροώμην γὰρ ἅπαντα παρανέων τῷ σκάφει — ἐπεὶ ταῦτα ὑμῖν δέδοκται, ἔφη, ἀλλὰ τὴν σκευὴν ἀναλαμβάνω με καὶ ἄσαντα θρηῖνόν τινα ἐπ’ ἐμαυτῷ ἐκόντα ἐάσατε ῥῖψαι ἐμαυτόν. ἐπέτρεψαν οἱ ναῦται καὶ ἀνέλαβε τὴν σκευὴν καὶ ἦσε πάνυ λιγυρόν, καὶ ἔπεσεν ἐς τὴν θάλατταν ὡς αὐτίκα πάντως ἀποθανούμενος. ἐγὼ δὲ ὑπολαβὼν καὶ ἀναθέμενος αὐτὸν ἐξενηξάμην ἔχων ἐς Ταίναρον.

Ποσειδῶν· ἐπαινῶ σε τῆς φιλομουσίας. ἄξιον γὰρ τὸν μισθὸν ἀποδέδωκας αὐτῷ ἀκροάσεως.

Schol. Luc. Deor. conc. 5 (Rabe, p. 211-2)

Ἰκαρίου*] ὁ Ἰκάριος οὗτος Ἀθηναῖος ἐγεγόνει γεωργός. τούτῳ φασὶ τὸν Διόνυσον δοῦναι τὸ κληῖμα πρῶτον, ἀφ’ οὗ Ἰκαρία ἢ πρώτη ἄμπελος ὠνομάσθη καὶ ἡ χώρα ἢ ἐνέγκασα τὸ φυτόν. οὗτος ὁ Ἰκάριος ἐδῶκε ποιμέσι τοῦ καρποῦ πιεῖν Ἀττικοῖς, οὗ πίνοντας νομίσαντας τοὺς

lhe muitas graças e com frequência requisitava-o por causa de sua habilidade. Mas, quando ele se fez rico junto ao tirano, desejou navegar para casa – em Metimna – a fim de exhibir sua riqueza. Subindo em certo barco de homens malfeitores, como ele mostrasse que ia levando muito ouro e prata, assim que aconteceu de estarem no meio do Egeu, os marinheiros conspiraram contra ele. Mas ele disse – pois eu escutava tudo nadando ao lado da embarcação – se isso já está decidido por vocês, permitam que eu vista minha indumentária e cante algum treno para mim mesmo e então voluntariamente pularei do barco. Os marinheiros foram dobrados: ele vestiu a indumentária, cantou muito doce e caiu no mar, a fim de que pelo menos tivesse uma morte rápida. Mas eu, pegando-o por baixo e fazendo-o montar, saí nadando e carreguei-o até o Tênaros.

Poseidon: Felicito-lhe pelo amor à arte das Musas. Pois você devolveu-lhe um pagamento digno daquilo que escutou.

Escólio a *Assembleia dos deuses* de Luciano 5 (Rabe, p. 211-2)

De Icário*] Icário foi aquele agricultor ateniense, para quem dizem Dioniso ter dado uma muda pela primeira vez, motivo pelo qual a primeira vinha foi chamada Icária e essa região foi a que gerou a planta. Esse Icário deu a beber de seu fruto para pastores atenienses; dele os restantes bebendo e

λοιπούς, ὅτι τεθνήκοιεν οἱ βαθεῖ τῷ ὕπνῳ διὰ τὴν οἴνοποσίαν κατασχεθέντες, ἀποκτεῖναι τὸν Ἰκάριον νομίσαντας θανάσιμον φάρμακον δεδωκέναι οὐ μόνον τοῖς καθεύδουσιν ἀλλὰ δὴ καὶ τοῖς ἐγρηγορόσι καὶ τῇ μέθῃ βακχεύουσι μανίας ἐμποητικόν. οὕτω μὲν οὖν τὸν Ἰκάριον ἀποθανεῖν. ἐπεὶ δὲ κατέστησαν ἀπὸ τῆς μέθης, τὸν Διόνυσον χόλον αὐτοῖς ἐμβαλεῖν τοιόνδε· ἐλθὼν γὰρ πρὸς αὐτοὺς ἐν σχήματι ὠραίου παιδὸς ἐξέμηνεν αὐτούς πρὸ ὀρμῆν μίξεως· καὶ δὴ ἐπιβουλεύειν αὐτὸν διαφθεῖραι. ἀλλ' ὁ μὲν ἀφανῆς εὐθὺς ἐγεγόνει, οἱ δὲ ἅτε δὴ ἐκείνου ὑποσχομένου τὸ καθ' ὀρμῆν αὐτοῖς ἔαν ἐκτελέσαι ὠρμήκεσαν ἄχρι κινήσεως καὶ δὴ μεμενήκεσαν οὕτως ἀεὶ ἐκ τῆς ὀργῆς Διονύσου ἀκατάπαυστον τὴν ὀρμῆν ἔχοντες. ἐφ' οἷς ἐξιλασάμενοι τὸν θεὸν τοιαῦτα κατὰ χρῆσμον πεποηκότες πῆλινα σχήματα καὶ ἀνθ' ἑαυτῶν ἀναθέντες ἐπαύσαντο τῆς μανίας.

Schol. Luc. D.Mer. 7.4 (Rabe, p. 279-81)

Ἀλῶα*] ἐορτὴ Ἀθήνησι μυστήρια περιέχουσα Δήμητρος καὶ Κόρης καὶ Διονύσου ἐπὶ τῇ τομῇ τῆς ἀμπέλου καὶ τῇ γεύσει τοῦ ἀποκειμένου ἤδη οἴνου γινόμενα παρὰ Ἀθηναίοις, ἐν οἷς προτίθεται αἰσχύναις ἀνδρείοις εὐοικότα, περὶ ὧν διηγοῦνται, ὡς πρὸς σύνθημα

considerando que aqueles tivessem morrido sob o peso do sono, reclinados por causa do consumo de vinho, mataram Icário, considerando que ele tivesse dado não apenas um veneno mortal aos que estavam deitados, mas também um que provocava a loucura nos que estavam despertos e que, com embriaguez, baqueavam. Assim, então, mataram Icário. Depois que se refizeram da embriaguez, dizem que Dioniso enviou-lhes esta cólera: pois, tendo ido para junto deles na forma de um jovem na flor da idade, excitou-os ao tesão do sexo e eles desejaram seduzi-lo. Mas ele – tendo prometido aos outros deixar que aliviassem o tesão – fez-se imediatamente invisível, enquanto eles tinham tanto tesão e continuavam sempre tão excitados pelo gozo de Dioniso que tinham um tesão sem fim. Aqueles que propiciaram o deus em tais coisas – em conformidade com o oráculo, tendo feito figuras de argila e enfiando-as em si próprios – deram fim à loucura.

Escólio a *Diálogos das meretrizes* de Luciano 7.4 (Rabe, p. 279-81)

Halôas*] Festival em Atenas envolvendo mistérios (de Demeter, da Virgem [Perséfone] e de Dioniso, sobre o corte da vinha e a prova do vinho já posto de reserva), os quais acontecem junto dos atenienses, entre os quais foram instituídas coisas semelhantes às vergonhas varonis, sobre as

τῆς τῶν ἀνθρώπων σπορᾶς γινομένων, ὅτι ὁ Διόνυσος δοὺς τὸν οἶνον παροξυντικὸν φάρμακον τοῦτο πρὸς τὴν μῖξιν παρέσχεν. δέδωκε δὲ αὐτὸ Ἰκαρίῳ, ὄν καὶ ἀποκτείναντες ποιμένες τῷ ἀγνοῆσαι, ὅπως διατίθησι ποθεῖς οἶνος, εἶτα μανέντες διὰ τὸ καὶ πρὸς τὸν Διόνυσον ὑβριστικῶς κινήθηαι καὶ ἐπ' αὐτοῦ τοῦ τῆς αἰσχύνης σχήματος καταμεμενηκότες χρησμὸς παύσασθαι τῆς μανίας αὐτοὺς διηγόρευσε πῆλινα ποιήσαντας αἰδοῖα καὶ ἀναθέντας· οὗ δὲ γενομένου αὐτοὶ μὲν ἔστησαν τοῦ κακοῦ, ὑπόμνημα δὲ τοῦ πάθους ἢ τοιαύτη ἑορτή.

ἐν ταύτῃ καὶ τελετὴ τις εἰσάγεται γυναικῶν ἐν Ἐλευσίῃ καὶ παιδιαὶ λέγονται πολλαὶ καὶ σκώμματα. μόναι δὲ γυναῖκες εἰσπορευόμεναι ἐπ' ἀδείας ἔχουσιν ἃ βούλονται λέγειν· καὶ δὴ τὰ αἰσχιστα ἀλλήλαις λέγουσι τότε, αἱ δὲ ἰέρειαι λάθρα προσιοῦσαι ταῖς γυναῖξι κλεψιγαμίας πρὸς τὸ οὐδ' ὡς ἀπόρρητόν τι συμβουλεύουσιν. ἀναφωνοῦσι δὲ πρὸς ἀλλήλας πᾶσαι αἱ γυναῖκες αἰσχρὰ καὶ ἄσεμνα βαστάζουσαι εἶδη σωμάτων ἀπρεπῆ ἀνδρεῖά τε καὶ γυναικεῖα. ἐνταῦθα οἶνός τε πολὺς πρόκειται καὶ τράπεζαι πάντων τῶν τῆς γῆς καὶ θαλάσσης γέμουσαι βρωμάτων πλὴν τῶν ἀπειρημένων ἐν τῷ μυστικῷ, ῥοιᾶς φημι καὶ μήλου καὶ ὀρνίθων κατοικιδίων καὶ ὤων καὶ θαλαττίων τρίγλης, ἐρυθίνου,

quais é contado que foram para aumentar a semeadura das pessoas nascidas, pois Dioniso – ao dar o vinho, aquele fármaco excitante – propiciava o sexo. Ele deu-o a Icário, que os pastores mataram por ignorarem de que modo o vinho deveria ser bebido; depois de, enlouquecendo-se também em direção a Dioniso, serem movidos desmoderadamente e, envergonhando-se diante dele (ao darem fim à loucura), eles próprios instituíram de se fazerem as vergonhas de argila e enfiarem-nas: isso acontecido, eles próprios ostentaram o mal e esse festival é lembrança da paixão.

Nessa festa, uma certa iniciação de mulheres é conduzida em Elêusis e muitas brincadeiras e zombarias são ditas. Apenas as mulheres introduzidas com permissão sabem o que querem dizer: e então dizem as maiores vergonhas umas às outras, enquanto as sacerdotisas – ligando em segredo as mulheres a uniões culpáveis – aconselham ao pé do ouvido algo que é secreto. Todas as mulheres gritam para as demais coisas vergonhosas e profanas, erguendo as partes dos corpos, vergonhas masculinas e femininas. Nisso, muito vinho é exibido e as mesas estão cheias de todos os alimentos da terra e do mar (à exceção dos que não são mencionados no ritual místico): digo, do rio, do rebanho, dos pássaros domésticos, dos ovos, da tainha dos mares, do salmão, da

μελανούρου, καράβου, γαλεοῦ. παρατιθέασι δὲ τὰς τραπέζας οἱ ἄρχοντες καὶ ἔνδον καταλιπόντες ταῖς γυναῖξιν αὐτοὶ χωρίζονται ἔξω διαμένοντες ἐπιδεικνύμενοι τοῖς ἐπιδημοῦσι πᾶσι τὰς ἡμέρους τροφὰς παρὰ αὐτοῖς εὐρεθῆναι καὶ πᾶσι κοινωνηθῆναι τοῖς ἀνθρώποις παρ' αὐτῶν. πρόσκειται δὲ ταῖς τραπέζαις καὶ ἐκ πλακοῦντος κατεσκευασμένα ἀμφοτέρων γενῶν αἰδοῖα. Ἀλῶα δὲ ἐκλήθη διὰ τὸν καρπὸν τοῦ Διονύσου· ἀλωαὶ γὰρ αἱ τῶν ἀμπέλων φυτεῖαι.

**Luc. Ver. Hist. 2.15 = Anacr. 500
Campbell**

οἱ μὲν οὖν χοροὶ ἐκ παίδων εἰσὶν καὶ παρθένων, ἐξάρχουσι δὲ καὶ συνάδουσιν Εὐνομὸς τε ὁ Λοκρὸς καὶ Ἀρίων ὁ Λέσβιος καὶ Ἀνακρέων καὶ Στησίχορος.

Luc. Salt. 10-3

[10] Λακεδαιμόνιοι μὲν, ἄριστοι Ἑλλήνων εἶναι δοκοῦντες, παρὰ Πολυδεύκους καὶ Κάστορος καρυατίζειν μαθόντες ὀρχήσεως δὲ καὶ τοῦτο εἶδος, ἐν Καρύαις τῆς Λακωνικῆς διδασκόμενον, ἅπαντα μετὰ Μουσῶν ποιῶσιν, ἄχρι τοῦ πολεμεῖν πρὸς αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν καὶ εὐτακτον ἔμβασιν τοῦ ποδός· καὶ τὸ πρῶτον σύνθημα Λακεδαιμονίοις πρὸς τὴν μάχην ὁ αὐλὸς

boga, da lagosta e do mustelo. Os arcontes preparam as mesas, deixam-nas dentro para as mulheres e eles próprios vão para fora – permanecendo até o fim para indicar a todos os habitantes terem encontrado as provisões do dia em presença deles e terem tornado isso público a todas pessoas da parte deles. As vergonhas preparadas de ambos os gêneros dão-se sobre as mesas e a partir do bolo. As Halôas são chamadas assim por causa do fruto de Dioniso: pois as plantas das vinhas são halos [*alōai*: lit. debulhadores].

Luciano, *Histórias verdadeiras* 2.15 = Anacreonte, fr. 500 Campbell

Os coros deles [na Ilha dos Bem-Aventurados] são de jovens e moças, enquanto Eunomo da Lócrida, Aríon de Lesbos, Anacreonte e Estesícoro lideram-nos [*exárkhousai*].

Luciano, *Sobre as danças* 10-3

[10] Os lacedemônios, tidos por melhores dentre os helenos, com Pólux e Cástor tendo aprendido a cariatizar (isto é, a realizar um tipo de dança ensinada em Cárias, na Lacônia), fazem todas as coisas em companhia das Musas, a ponto de guerrearem ao som do *aulós*, do ritmo e da marcha a pé bem ordenada, pois o *aulós* é que dá o primeiro sinal para a batalha aos lacedemônios. Por isso eles têm prevalecido

ἐνδίδωσιν. τοιγαροῦν καὶ ἐκράτουν ἀπάντων, μουσικῆς αὐτοῖς καὶ εὐρυθμίας ἡγουμένης. ἴδοις δ' ἂν νῦν ἔτι καὶ τοὺς ἐφήβους αὐτῶν οὐ μείον ὀρχεῖσθαι ἢ ὄπλομαχεῖν μανθάνοντας· ὅταν γὰρ ἀκροχειρισάμενοι καὶ παίσαντες καὶ παισθέντες ἐν τῷ μέρει παύσωνται, εἰς ὄρχησιν αὐτοῖς ἢ ἀγωνία τελευτᾷ, καὶ ἀυλητῆς μὲν ἐν τῷ μέσῳ κάθηται ἐπαυλῶν καὶ κτυπῶν τῷ ποδί, οἱ δὲ κατὰ στοῖχον ἀλλήλοις ἐπόμενοι σχήματα παντοῖα ἐπιδείκνυνται πρὸς ῥυθμὸν ἐμβαίνοντες, ἄρτι μὲν πολεμικά, μετ' ὀλίγον δὲ χορευτικά, ἃ Διονύσῳ [11] καὶ Ἀφροδίτῃ φίλα.

τοιγαροῦν καὶ τὸ ἄσμα ὃ μεταξὺ ὀρχούμενοι ἄδουσιν Ἀφροδίτης ἐπὶ κλησίς ἐστιν καὶ Ἐρώτων, ὡς συγκωμάζοιεν αὐτοῖς καὶ συνορχοῖντο. καὶ θάτερον δὲ τῶν ἁσμάτων — δύο γὰρ ἄδεται — διδασκαλίαν ἔχει ὡς χρὴ ὀρχεῖσθαι. ‘ πόρρω ’ γὰρ, φασίν, ‘ ὧ παῖδες, πόδα μετὰ βате καὶ κωμάξατε βέλτιον, ’ τουτέστιν ἄμεινον ὀρχήσασθε. ὅμοια δὲ καὶ οἱ τὸν ὄρμον καλούμενον ὄρμον [12] καλούμενον ποιοῦσιν. ὁ δὲ ὄρμος ὄρχησίς ἐστιν κοινὴ ἐφήβων τε καὶ παρθένων, παρ' ἓνα χορευόντων καὶ ὡς ἀληθῶς ὄρμῳ ἐοικότων καὶ ἡγεῖται μὲν ὁ ἔφηβος τὰ νεανικὰ ὀρχούμενος καὶ ὅσοις ὕστερον ἐν πολέμῳ χρήσεται, ἢ παρθένος δὲ ἔπεται κοσμίως τὸ θῆλυ χορεύειν διδάσκουσα, ὡς εἶναι τὸν ὄρμον

sobre todos, conduzidos pela música e pelo bom ritmo. Ainda hoje haverias de ver seus efebos aprenderem a dançar não menos do que lutar em armas: pois quando param de lutar com os punhos, após esmurrarem e serem esmurrados, a disputa termina numa dança deles: o auleta senta-se no centro, batendo e ritmando com o pé, enquanto eles, seguindo-se uns aos outros em linha, marchando ao ritmo, exibem todo tipo de figuras, algumas bélicas e, pouco depois, outras corais, como as que são tão caras a Dioniso [11] e a Afrodite.

Assim, o canto que eles cantam enquanto dançam é uma invocação de Afrodite e dos Amores, para que venham fazer pândega com eles e acompanhá-los na dança. O segundo desses cantos – pois dois são cantados – tem uma instrução de como é preciso dançar: “Adiante”, pois, dizem, “ó jovens, lançai o pé e fazei a pândega de modo mais belo!”, ou seja, dançai melhor.

Igualmente fazem os que executam [12] a dança chamada *hórmos* [colar]. O *hórmos* é uma dança comum a efebos e moças, que dançam um após o outro e se parecem verdadeiramente com um colar: um efebo vem à frente, dançando puerilidades e, depois, tal como deve fazer na guerra; uma moça vem em seguida, tendo treinado a participar de um coro de forma ordenada e

ἐκ σωφροσύνης καὶ ἀνδρείας
πλεκόμενον. καὶ αἱ γυμνοπαιδία δὲ
αὐτοῖς ὁμοίως ὄρχησῖς ἐστίν.

[13] ἃ δὲ Ὅμηρος ὑπὲρ Ἀριάδνης ἐν τῇ
ἀσπίδι πεποίηκεν καὶ τοῦ χοροῦ ὃν αὐτῇ
Δαίδαλος ἤσκησεν ὡς ἀνεγνωκότε σοι
παρήμι, καὶ τοὺς ὄρχηστὰς δὲ τοὺς δύο
οὓς ἐκεῖ ὁ ποιητὴς κυβιστητῆρας καλεῖ,
ἡγουμένους τοῦ χοροῦ, καὶ πάλιν ἃ ἐν τῇ
αὐτῇ ἀσπίδι λέγει· ‘κοῦροι δ’
ὄρχηστῆρες ἐδίνεον,’ ὡς τι κάλλιστον
τοῦτο τοῦ Ἡφαίστου ἐμποίησαντος τῇ
ἀσπίδι. τοὺς μὲν γὰρ Φαίακας καὶ πάνυ
εἰκὸς ἦν ὄρχησει χαίρειν, ἀβρούς τε
ὄντας καὶ ἐν πάσῃ εὐδαιμονία
διατρίβοντας. ὁ γοῦν Ὅμηρος τοῦτο
αὐτῶν μάλιστα θαυμάζοντα πεποίηκε τὸν
Ὀδυσσεά καὶ τὰς μαρμαρυγὰς τῶν
ποδῶν θεώμενον.

feminina, de modo que o *hórmos* se revele
uma mistura de temperança e virilidade.
Também há as gimnopédias que são um tipo
de dança igualmente realizado por eles.

[13] Com relação ao que Homero afirma no
Escudo [Il. 18.468-617] sobre Ariadne e do
coro que Dédalo treinou para ela, hei de
esclarecer para ti, bem como os dois
dançarinos que o poeta chama de acrobatas,
enquanto lideram o coro, além daquilo que
diz no *Escudo*: “jovens dançarinos giravam”,
como se isso fosse o que de mais belo
Hefesto tivesse feito no escudo. Pois é
conveniente que também os Feácios – sendo
bem cultivados – se alegrassem muito com a
dança e passassem seu tempo na mais
completa felicidade. Por isso Homero fez
Odisseu a admirá-los muitíssimo enquanto
contemplava os rápidos movimentos dos pés.

Pausânias (Paus.) (floruit c. 160 E.C.): ***Helládos Periégēsis* [Descrição da Grécia]**

Paus. 1.2.5

μετὰ δὲ τὸ τοῦ Διονύσου τέμενός ἐστιν
οἴκημα ἀγάλματα ἔχον ἐκ πηλοῦ,
βασιλεὺς Ἀθηναίων Ἀμφικτύων ἄλλους
τε θεοὺς ἐστιῶν καὶ Διόνυσον. ἐνταῦθα
καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερεὺς, ὃς
Ἀθηναίοις τὸν θεὸν ἐσήγαγε·
συνεπελάβετο δὲ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς
μαντεῖον ἀναμνήσαν τὴν ἐπὶ Ἰκαρίου

Depois do templo de Dioniso há uma
construção contendo imagens de argila:
Anfictião, de Atenas, recebendo os outros
deuses e Dioniso. Aí também está Pégaso, o
Eleutério, que trouxe o deus para os
atenienses. Nisso ele foi auxiliado pelo
oráculo de Delfos, lembrando que no tempo
de Icário tal era a estadia do deus.

ποτὲ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ.

Paus. 1.20.3

τοῦ Διονύσου δὲ ἐστὶ πρὸς τῷ θεάτρῳ τὸ ἀρχαιότατον ἱερόν· δύο δὲ εἰσὶν ἐντὸς τοῦ περιβόλου ναοὶ καὶ Διόνυσοι, ὃ τε Ἐλευθερεὺς καὶ ὃν Ἀλκαμένης ἐποίησεν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ.

Há, perto do teatro, o mais antigo santuário de Dioniso. Dentro do círculo existem dois templos e Dionisos: um Eleutério e o outro, aquele que Alcamene fez de marfim e de ouro.

Paus. 1.29.2

καὶ ναὸς οὐ μέγας ἐστίν, ἐς ὃν τοῦ Διονύσου τοῦ Ἐλευθερέως τὸ ἄγαλμα ἀνὰ πᾶν ἔτος κομίζουσιν ἐν τεταγμέναις ἡμέραις.

Há também um templo – não muito grande –, ao qual trazem a estátua de Dioniso Eleutério a cada ano, em dias específicos.

Paus. 1.38.8

ἐκ δὲ Ἐλευσίνος τραπομένοις ἐπὶ Βοιωτῶν, ἐστὶν ὁμορος Ἀθηναίοις ἢ Πλαταιῖς. πρότερον μὲν γὰρ Ἐλευθερεῦσιν ὄροι πρὸς τὴν Ἀττικὴν ἦσαν· προσχωρησάντων δὲ Ἀθηναίοις τούτων, οὕτως ἤδη Βοιωτίας ὁ Κιθαιρῶν ἐστὶν ὄρος. προσεχώρησαν δὲ Ἐλευθερεῖς οὐ πολέμῳ βιασθέντες, ἀλλὰ πολιτείας τε ἐπιθυμήσαντες παρὰ Ἀθηναίων καὶ κατ' ἔχθος τὸ Θηβαίων. ἐν τούτῳ τῷ πεδίῳ ναὸς ἐστὶ Διονύσου, καὶ τὸ ξόανον ἐντεῦθεν Ἀθηναίοις ἐκομίσθη τὸ ἀρχαῖον· τὸ δὲ ἐν Ἐλευθεραῖς τὸ ἐφ' ἡμῶν ἐς μίμησιν ἐκείνου πεποιήται.

Para os que se voltam de Elêusis para a Beócia está Plateia, na divisa com Atenas. Inicialmente, as fronteiras dos eleutérios eram diante da Ática; quando esses se juntaram aos atenienses, então a fronteira da Beócia passou a ser o Citéron. Os eleutérios juntaram-se a eles não por terem sido submetidos por guerra, mas por desejarem partilhar da constituição dos atenienses e do ódio aos tebanos. Nessa planície há um templo de Dioniso, de onde a antiga imagem de madeira [*xóanon*] foi levada até os atenienses; a que se encontra em Eleutéria em nossos dias foi feita como cópia daquela.

Paus. 2.2.6-7

[6] λόγου δὲ ἄξια ἐν τῇ πόλει τὰ μὲν

[6] Coisas dignas de menção na cidade [de

λειπόμενα ἔτι τῶν ἀρχαίων ἐστίν, τὰ δὲ πολλὰ αὐτῶν ἐπὶ τῆς ἀκμῆς ἐποιήθη τῆς ὕστερον. ἔστιν οὖν ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς— ἐνταῦθα γὰρ πλεῖστά ἐστι τῶν ἱερῶν— Ἄρτεμις τε ἐπέκλησιν Ἐφεσία καὶ Διονύσου ξόανα ἐπίχρυσα πλὴν τῶν προσώπων· τὰ δὲ πρόσωπα ἀλοιφῆ σφισιν ἐρυθρᾷ κεκόσμηται· Λύσιον δέ, τὸν δὲ Βάκχειον ὀνομάζουσι.

[7] τὰ δὲ λεγόμενα ἐς τὰ ξόανα καὶ ἐγὼ γράφω. Πενθέα ὑβρίζοντα ἐς Διόνυσον καὶ ἄλλα τολμᾶν λέγουσι καὶ τέλος ἐς τὸν Κιθαιρῶνα ἐλθεῖν ἐπὶ κατασκοπῇ τῶν γυναικῶν, ἀναβάντα δὲ ἐς δένδρον θεάσασθαι τὰ ποιούμενα· τὰς δέ, ὡς ἐφώρασαν, καθελκύσαι τε αὐτίκα Πενθέα καὶ ζῶντος ἀποσπᾶν ἄλλο ἄλλην τοῦ σώματος. ὕστερον δέ, ὡς Κορίνθιοι λέγουσιν, ἡ Πυθία χρᾶ σφισιν ἀνευρόντας τὸ δένδρον ἐκεῖνο ἴσα τῷ θεῷ σέβειν· καὶ ἀπ' αὐτοῦ διὰ τόδε τὰς εἰκόνας πεποίηται ταύτας.

Paus. 2.7.5-6

[5] [...] μετὰ δὲ τὸ θέατρον Διονύσου ναός ἐστι· χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος ὁ θεός, παρὰ δὲ αὐτὸν Βάκχαι λίθου λευκοῦ. ταύτας τὰς γυναῖκας ἱεράς εἶναι καὶ Διονύσῳ μαίνεσθαι λέγουσιν. ἄλλα δὲ ἀγάλματα ἐν ἀπορρήτῳ Σικωνίοις ἐστί· ταῦτα μῖα καθ' ἕκαστον ἔτος νυκτὶ ἐς τὸ Διονύσιον ἐκ τοῦ καλουμένου

Corinto] são as restantes ainda dos tempos antigos, embora a maior parte delas tenha sido feita durante o apogeu de uma época posterior. Na ágora – onde está a maior parte dos santuários – há uma Ártemis, de alcunha Efésia, e imagens de madeira [*χόανα*] de Dioniso, cobertas de ouro à exceção dos rostos: os rostos foram ornamentados com uma pasta vermelha. Chamam uma de Lísio, a outra de Báqueo.

[7] Eu anoto o que se diz das imagens de madeira. Dizem que Penteu fora violento com Dioniso e ousara fazer outras coisas, até o cúmulo de ir ao Citéron para espionar as mulheres, subindo numa árvore para contemplar o que faziam. Mas elas, ao notá-lo, arrastaram Penteu de volta para o chão e dilaceraram-no ainda vivo, membro por membro. Depois, conforme o que dizem os coríntios, a Pítia aconselhou-os a encontrar aquela árvore e honrá-la juntamente ao deus: por causa disso, fizeram a partir dela essas imagens.

[5] [...] Depois do teatro [em Sícion] há um templo de Dioniso. De ouro e marfim é o deus, e junto dele há bacantes de pedra branca. Dizem que essas mulheres são sagradas e, por Dioniso, ensandecidas. Mas algumas imagens dos sicionenses ficam em segredo: essas, numa única noite de cada ano, eles até o templo de Dioniso a partir do

κοσμητηρίου κομίζουσι, κομίζουσι δὲ μετὰ δάδων τε ἡμμένων καὶ ὕμνων ἐπιχωρίων.

[6] ἡγεῖται μὲν οὖν ὄν Βάκχειον ὀνομάζουσιν—Ἀνδροδάμας σφίσις ὁ Φλάντος τοῦτον ιδρύσατο—, ἔπεται δὲ ὁ καλούμενος Λύσιος, ὄν Θηβαῖος Φάνης εἰπούσης τῆς Πυθίας ἐκόμισεν ἐκ Θηβῶν. ἐς δὲ Σικυῶνα ἦλθεν ὁ Φάνης, ὅτε Ἀριστόμαχος ὁ Κλεοδαίου τῆς γενομένης μαντείας ἀμαρτῶν δι’ αὐτὸ καὶ καθόδου τῆς ἐς Πελοπόννησον ἤμαρτεν. ἐκ δὲ τοῦ Διονυσίου βαδίζουσιν ἐς τὴν ἀγοράν, ἔστι ναὸς Ἀρτέμιδος ἐν δεξιᾷ Λιμναίας, καὶ ὅτι μὲν κατερρῦηκεν ὁ ὄροφος, δῆλὰ ἐστὶν ἰδόντι· περὶ δὲ τοῦ ἀγάλματος οὔτε ὡς κομισθέντος ἐτέρωσε οὔτε ὄντινα αὐτοῦ διεφθάρη τρόπον εἰπεῖν ἔχουσιν.

Paus. 3.25.7

ἀναθήματα δὲ ἄλλα τέ ἐστὶν ἐπὶ Ταινάρῳ καὶ Ἀρίων ὁ κιθαρωδὸς χαλκοῦς ἐπὶ δελφίνος. τὰ μὲν οὖν ἐς αὐτὸν Ἀρίονα καὶ τὰ ἐπὶ τῷ δελφῖνι Ἡρόδοτος εἶπεν ἀκοὴν ἐν τῇ Λυδία συγγραφῇ. τὸν δὲ ἐν Ποροσελήνῃ δελφίνα τῷ παιδί σῶστρα ἀποδιδόντα, ὅτι συγκοπέντα ὑπὸ ἀλιέων αὐτὸν ἰάσατο, τοῦτον τὸν δελφίνα εἶδον καὶ καλοῦντι τῷ παιδί ὑπακούοντα καὶ φέροντα, ὅποτε ἐποχεῖσθαι οἱ βούλοιο.

chamado cosmetério transportam e transportam-nas com tochas acesas e hinos locais.

[6] Adiante vai a que nomeiam Báqueo – e que Androdamas, [filho] de Flias, assim assentou –, segue então a chamada Lísio, que o tebano Fanes trouxe de Tebas, por ordem da Pítia. Fanes veio a Sícion quando Aristômaco, filho de Cleodaios, errando na interpretação do oráculo, veio a errar por causa dele também no caminho de volta ao Peloponeso. A partir do templo de Dioniso andam até a ágora, onde está o templo de Ártemis à direita do lago. E que o telhado desabou é óbvio para quem observa: mas sobre a imagem não podem dizer se foi levada alhures ou de que modo foi destruída ali mesmo.

Com relação às oferendas que existem no Tênaro, há também uma estátua de bronze de Árion, o citaredo, sobre um golfinho. Heródoto contou a história sobre o próprio Árion e sobre o golfinho, conforme a tradição, em sua narrativa da Lídia. Eu vi em Poroselene o golfinho oferecendo uma recompensa à criança por tê-lo salvado quando, ferido por pescadores, ele o curou: obedecia ao garoto, assim que ele o chamasse, e o carregava, sempre que ele quisesse ser carregado.

Paus. 5.18.4

πεποιήνται δὲ καὶ ἄδουσαι Μοῦσαι καὶ Ἀπόλλων ἐξάρχων τῆς ᾠδῆς, καὶ σφισιν ἐπίγραμμα γέγραπται·

Λατοΐδας οὗτος τάχ' ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων·

Μοῦσαι δ' ἄμφ' αὐτόν, χαρίεις χορός, αἴσι κατάρχει.

[Sobre a arca de Cípselo]

Estão feitas também Musas cantando e Apolo liderando o canto, e uma inscrição está escrita para eles:

Este é filho de Leto, o senhor que age de longe veloz, Apolo:

As Musas estão em torno dele, gracioso coro, às quais ele lidera.

Clemente de Alexandria (Clem.Al.) (c. 150 E.C. – séc. III)

Clem.Al. Protrept. 1.2.2

Ἐγὼ μὲν, εἰ καὶ μῦθος εἰσι, δυσανασχετῶ τοσαύταις ἐκτραγωδομέναις συμφοραῖς· ὑμῖν δὲ καὶ τῶν κακῶν αἰ ἀναγραφαὶ γέγονασι δράματα καὶ τῶν δραμάτων οἱ ὑποκριταὶ θυμηδίας θεάματα. Ἀλλὰ γὰρ τὰ μὲν δράματα καὶ τοὺς ληναίζοντας ποιητάς, τέλεον ἤδη παροινούντας, κιτῶ που ἀναδήσαντες, ἀφραίνοντας ἐκτόπως τελετῇ βακχικῇ, αὐτοῖς σατύροις καὶ θιάσῳ μαινόλη, σὺν καὶ τῷ ἄλλῳ δαιμόνων χορῷ, Ἑλικῶνι καὶ Κιθαιρῶνι κατακλείσωμεν γεγηρακόσιν, κατάγωμεν δὲ ἄνωθεν ἐξ οὐρανῶν ἀλήθειαν ἅμα φανοτάτη φρονήσει εἰς ὄρος ἅγιον θεοῦ καὶ χορὸν τὸν ἅγιον τὸν προφητικόν.

Clemente de Alexandria, *Protréptico* [*Exortação aos Gregos*], 1.2.2

Eu, de minha parte, posto que são mitos, envergonho-me dessas desgraças que são colocadas nas tragédias; mas, por vocês, a composição dos males transforma-se em dramas e os atores dos dramas, espetáculo de júbilo. Mas os dramas e os poetas ensandecidos [*lēnaízontes*], enfim já fora de si, idiotizados extaticamente pelo transe báquico, com sátiros e com o tíaso enlouquecido, com todo o coro dos demônios, prendendo-os com hera, cerremo-los nos envelhecidos Hélicon e Citéron – e conduzamos de cima dos céus a verdade com a brilhante sabedoria para o santo monte de deus e o santo coro profético.

Schol. Clem.Al. *Protrept.* 1.2.2

ληναΐζοντας· ἀγροικικὴ ᾠδὴ ἐπὶ τῷ ληνῷ ἄδομένη, ἣ καὶ αὐτὴ περιεῖχεν τὸν Διονύσου σπαραγμόν. πάνυ δὲ εὐφυῶς καὶ χάριτος ἐμπλέως τὸ κιττῷ ἀναδήσαντες τέθεικεν, ὁμοῦ μὲν τὸ ὅτι Διονύσῳ τὰ Λήνια ἀνάκειται ἐνδειξάμενος, ὁμοῦ δὲ καὶ ὡς παροινία ταῦτα καὶ παροινούσιν ἀνθρώποις καὶ μεθύουσιν συγκεκρότητα.

Clem.Al. *Protrept.* 2.34.3-5

Διόνυσος γὰρ κατελθεῖν εἰς Ἅιδου γλιχόμενος ἠγνόει τὴν ὁδόν, ὑπισχνεῖται δ' αὐτῷ φράσειν, Πρόσυμνος τοῦνομα, οὐκ ἀμισθί· ὁ δὲ μισθὸς οὐ καλός, ἀλλὰ Διονύσῳ καλός· καὶ ἀφροδίσιος ἦν ἡ χάρις, ὁ μισθός, ὃν ἠτεῖτο Διόνυσος· βουλομένῳ δὲ τῷ θεῷ γέγονεν ἡ αἴτησις, καὶ δὴ ὑπισχνεῖται παρέξειν αὐτῷ, εἰ ἀναζεύξοι, ὄρκῳ πιστωσάμενος τὴν (2.34.4) ὑπόσχεσιν. Μαθὼν ἀπῆρεν· ἐπανῆλθεν αὐθις· οὐ κατα λαμβάνει τὸν Πρόσυμνον (ἐτεθνήκει γάρ)· ἀφοσιούμενος τῷ ἐραστῇ ὁ Διόνυσος ἐπὶ τὸ μνημεῖον ὀρμᾷ καὶ πασχητιᾷ. Κλάδον οὖν συκῆς, ὡς ἔτυχεν, ἐκτεμῶν ἀνδρείου μορίου σκευάζεται τρόπον ἐφέζεται τε τῷ κλάδῳ, τὴν ὑπόσχεσιν (2.34.5) ἐκτελῶν τῷ νεκρῷ.

Escólio a *Protréptico* de Clemente de Alexandria 1.2.2

“ensandecidos [*lēnaízontes*]”: uma canção agreste era cantada perto da prensa, que também ela própria circundava a dilaceração de Dioniso. Muitíssimo bem e de bom grado acontecia o cingir-se com a hera, tal como aquilo que é mostrado para Dioniso – quando acontecem as Leneias –, assim também isso se dá na embriaguez e eles fazem coisas inconvenientes às pessoas e embriagam-se todos juntos.

Clemente de Alexandria, *Protréptico* [*Exortação aos Gregos*] 2.34.3-5

Pois Dioniso desejando descer ao Hades, embora ignorasse o caminho, recebeu a promessa de que lho explicaria um certo homem de nome Prósimno, mas não sem um pagamento: o pagamento não era belo, mas para Dioniso era belo – o pagamento era a graça do sexo, o que Dioniso era requisitado a fazer. O pedido encontrou o deus favorável e ele prometeu-lhe cumpri-lo assim que retornasse, confirmando com um juramento a promessa. Ensinado [o caminho], ele vai. Retorna de volta, mas não encontra Prósimno (pois tinha morrido): Dioniso, desejando quitar a dívida ao amante, lança-se sobre o túmulo e excita-se. Cortando então um ramo qualquer de figueira, molda-o como um membro de homem e senta-se sobre o ramo, cumprindo a promessa ao morto.

Ἐπόμνημα τοῦ πάθους τούτου μυστικὸν φαλλοὶ κατὰ πόλεις ἀνίστανται Διονύσῳ· ὥουτὸς δὲ Ἄιδης καὶ Διόνυσος, ὅτε φμαίνονται καὶ ληναίῃζουσιν.’ (Heraclitus, fr. B15 DK).

Schol. Clem.Al. Protrept. 2.34.5

ληναίῃζουσιν· βακχεύουσιν· λῆναι γὰρ αἰβάκχαι.

Clem.Al. Strom. 1.79.1

Ναὶ μὴν ἰαμβὸν μὲν ἐπενόησεν Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος, χωλὸν δὲ ἰαμβὸν Ἴππώνας ὁ Ἐφέσιος, καὶ τραγωδίαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος, κωμωδίαν δὲ Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς. τοὺς χρόνους τούτων παῖδες παραδιδόασιν γραμματικῶν, μακρὸν δ' ἂν εἴη τούτους ἀκριβολογούμενον παραθέσθαι αὐτοῦ δεικνυμένου τοῦ Διονύσου, δι' ὃν καὶ Διονυσιακαὶ θεαί, μεταγενεστέρου Μωϋσέως ἢ αὐτίκα μάλα.

Clem.Al. Strom. 5.8.48

Cf. Thespis fr. 4 *TGF* = Clem. Alex. *Strom.* 5.8.48

Em memória mística desse sofrimento, falos são carregados para Dioniso pelas *póleis*:

“O mesmo é Hades e Dioniso, para o qual enloquecem-se [*maínontai*] e deliram [ou: celebram as Leneias] [*lēnaízousin*].” (Heráclito, fr. B15 DK).

Escólio a *Protréptico* de Clemente de Alexandria 2.34.5

“ensandecem-se [*lēnaízousin*]”: baqueiam, pois as bacantes [*bákkhai*] são *lênai* [ensandecidas].

Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 1.16 § 79.1

Arquíloco, de Paros, inventou o iambo; o iambo coxo [coliambo], Hipônax, de Éfeso; a tragédia, Téspis, de Atenas; a comédia, Susaríon, da Icária. Os jovens aprendem as cronologias desses com os gramáticos, mas seria longo listá-las com precisão: contudo, a partir disso será indicado que Dioniso – por causa de quem ocorrem as Dionísias divinas – é posterior com relação a Moisés.

Eliano (Ael.) (c. 170-235 E.C.)

Ael. N. A. 12.45

τὸ τῶν δελφίνων φύλον ὡς εἰσι φιλωδοί
τε καὶ φίλαυλοι, τεκμηριῶσαι ἱκανὸς καὶ
Ἄριων ὁ Μηθυμναῖος ἔκ τε τοῦ
ἀγάλματος τοῦ ἐπὶ Ταϊνάρῳ καὶ τοῦ ἐπ’
αὐτῷ γραφέντος ἐπιγράμματος. ἔστι δὲ
τὸ ἐπίγραμμα·

ἀθανάτων πομπαῖσιν Ἀρίονα Κυκλέος
υἱὸν

ἐκ Σικελοῦ πελάγους σῶσεν ὄχημα τόδε.

ὕμνον δὲ χαριστήριον τῷ Ποσειδῶνι,
μάρτυρα τῆς τῶν δελφίνων φιλομουσίας,
οἶονεὶ καὶ τούτοις ζωάγρια ἐκτίνων ὁ
Ἄριων ἔγραψε. καὶ ἔστιν ὁ ὕμνος οὗτος·

ὑψιστε θεῶν,

πόντιε, χρυσοτρίαينه Πόσειδον,

γαιήοχ’, ἐγκύμον’ ἀν’ ἄλμαν.

βραγχίοις περὶ δὲ σὲ πλωτοὶ

θῆρες χορεύουσι κύκλω, κούφοισι ποδῶν

ρίμμασιν ἐλάφρ’ ἀναπαλλόμενοι σιμοὶ
φριζαύχενες ὠκυδρόμοι

σκύλακες, φιλόμουσοι

δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα κουρᾶν

Νηρεΐδων θεῶν,

ὡς ἐγείνατ’ Ἀμφιτρίτα. οἳ μ’ εἰς Πέλοπος

γᾶν ἐπὶ Ταϊναρίαν

ἀκτὰν ἐπορεύσατε πλαζόμενον Σικελῶ

ἐνὶ πόντῳ,

Eliano, *Da Natureza dos Animais* 12.45

O quanto a raça dos golfinhos gosta de cantos e de *auloí* pode testemunhar o bastante Aríon, de Metimna, a partir da sua estátua no Tênaros e do epigrama escrito em cima dela. O epigrama é:

“Para os cortejos dos imortais, Aríon, filho de Cicleu,

a partir do mar siciliano, este transporte o salvou.”

Um hino de agradecimento a Poseidon, testemunho do amor pela arte das Musas que os golfinhos têm, como se Aríon também para eles tivesse escrito uma recompensa, quitando-se pela vida salva. O hino é este:

“Excelso dos deuses,

Senhor, Tridente-d’ouro, Poseidon,

Treme-terra, ao longo da prenhe água salina.

Com barbatanas em torno de ti, os nadadores animais dançam num coro circular, com suaves batidas dos pés

levemente balançando-se, narigudos, de rugoso pescoço, velozes

cãezinhos do mar, amantes das Musas,

golfinhos, criaturas marinhas das deusas moças – Nereidas –

as quais gerou Anfítrite. Eles para a terra de Pélopos, ao longo do

promontório do Tênaros, transportaram-me quando eu vagava pelo mar siciliano

κυρτοῖσι νώτοις ὀχέοντες,
 ἄλοκα Νηρεΐας πλακὸς τέμνοντες,
 ἀστιβῆ πόρον, φῶτες δόλιοι
 ὥς μ' ἀφ' ἀλιπλόου γλαφυρᾶς νεῶς
 εἰς οἶδμ' ἀλιπόρφυρον λίμνας ἔριψαν.

ἴδιον μὲν δήπου δελφίνων πρὸς τοῖς ἄνω
 λεχθεῖσι καὶ τὸ φιλόμουσον.

Ael. V. H. 3.8

Φρύνιχον Ἀθηναῖοι στρατηγὸν εἶλοντο οὔτε κατὰ σπουδὰς οὔτε κατὰ τὴν τοῦ γένους ἀξίαν οὔτε μὴν ὅτι ἦν πλούσιος· πολλάκις γὰρ καὶ ἐκ τούτων ἐθαυμάζοντο ἐν ταῖς Ἀθήναις, καὶ τῶν ἄλλων προηροῦντο. ἀλλ' ἐπεὶ τοῖς πυρριχισταῖς ἐν τινι τραγωδίᾳ ἐπιτήδεια μέλη καὶ πολεμικὰ ἐξεπόνησεν, οὕτως ἄρα κατεκτήσατο τὸ θέατρον καὶ ἐκράτησε τῶν παρόντων, ὥστε παραχρῆμα αὐτὸν εἶλοντο στρατηγεῖν, πιστεύσαντες ὅτι τῶν πολεμικῶν ἔργων ἠγήσεται καλῶς καὶ ἐς δέον, ὅπου μὴ ἀπάδοντα τοῖς ἐνόπλοις ἀνδράσιν εἰργάσατο τὰ ἐν τῷ δράματι μέλη τε καὶ ποιήματα.

carregando-me em suas costas arqueadas,
 talhando um sulco na planura de Nereu –
 impercorrível via –, quando homens dolosos
 a mim, da funda e marítima nau,
 para o inchaço púrpura-marítimo da água,
 lançaram.”

Certamente o amor pela arte das Musas também é próprio dos golfinhos, dos quais se falou acima.

Eliano, *Várias Histórias* 3.8

Os atenienses escolheram Frínico como estrategista não por seu expediente, nem pelo valor de sua estirpe, nem porque era rico: ainda que por causa dessas coisas, em Atenas, eles se maravilhassem e os preferissem a outros. Mas, quando compôs uma canção para dançarinos pírricos numa certa tragédia e trabalhou questões bélicas, a tal ponto conquistou o teatro e venceu os presentes que ali mesmo escolheram-no como estrategista, convencidos de que lideraria bem as questões bélicas e necessárias quem fizesse canções e poemas no drama tão apropriados para se cantar para homens em armas.

Harpocracião (Harp.) (c. sec. I ou II E.C.)

Harp. s.v. Χόες

.... ἑορτὴ τις παρ' Ἀθηναίους ἀγομένη Ἄνθεστηριῶνος δωδεκάτη. φησὶ δὲ

Harpocracião, s.v. Jarras

[...] certa festa que acontece entre os Atenienses no décimo segundo dia do

Ἀπολλόδωρος (244F 133Jac.)
 Ἄνθεστήρια μὲν καλεῖσθαι κοινῶς τὴν
 ὄλην ἑορτὴν Διονύσω ἀγομένην, κατὰ
 μέρος δὲ Πιθοίγια, Χόας, Χύτρους.¹⁰⁵⁰

Anthestēriōn. Apolodoro diz (244F 133Jac.)
 que as Antestérias são chamadas em geral o
 festival inteiro realizado para Dioniso, e cada
 parte: *Pithoigia* [Jarros], *Khóai* [Jarras],
Khýtroi [Marmitas].

Pólux (Poll.) (c. séc. II E.C.): *Onomastikón* [Onomástico]

Poll. 4.123

Ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ
 Θεσπίδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς
 ἀπεκρίνατο.

O *eleós* era uma mesa antiga sobre a qual,
 antes de Téspis, alguém subindo respondia
 [*apekrínato*] os coreutas.

Poll. 7.125

ἰκριποιοὶ δ' εἰσὶν οἱ ποιοῦντες τὰ περὶ
 τὴν ἀγορὰν ἴκρια.

Ikriopoiói [fazedores de arquibancadas] são
 os que fazem as arquibancadas em volta da
 ágora.¹⁰⁵¹

Poll. 8.90

ὁ δὲ βασιλεὺς μυστηρίων προέστηκε
 μετὰ τῶν ἐπιμελητῶν καὶ Ληναίων καὶ
 ἀγώνων τῶν ἐπὶ λαμπάδι, καὶ τὰ περὶ τὰς
 πατρίους θυσίας διοικεῖ.

O rei [*basileús*] dos Mistérios vai à frente,
 com os ajudantes, tanto das Leneias quanto
 das competições de [corridas de] tocha, e
 organiza o festival em prol dos sacrifícios
 pátrios.

Pausânias Gramático (Paus.Gr.) (c. séc. II E.C.)

Paus.Gr. σ 36 Erbse = Eust. 951.51

Φρύνιχον γὰρ φασι τὸν τραγωδιοποιὸν
 οὕτω σπουδάσαι περὶ τραγικὴν ὄρχησιν
 ὥστε τῷ καινὸν σχῆμα εὐρόντι διδόναι

Pausânias Gramático, 6.36 (Ed. Erbse) =
 Eustácio 951.51

Pois dizem que Frínico, o tragediógrafo,
 levava tão a sério a dança trágica a ponto de

¹⁰⁵⁰ As mesmas informações encontram-se também na Suda, s.v. Χόες.

¹⁰⁵¹ As mesmas informações encontram-se também em Eustácio (*Odiseia* 3.350); Hesíquio s.v. *ōideíon* [Odeão].

τριώβολον.

ter dado um trióbolo a quem descobriu uma nova forma [de dançá-la].

Filóstrato (Philostr.) (c. séc. II – c. séc. III E.C.)

Philostr. Heroic. 12.2

ἤκουσα τοῦ Πρωτεσίλεω, ξένε, κάκεινα
περὶ τοῦ ἥρω τούτου, ὡς ἄρ' ἐκόμα
ποταμῷ Ἰλισσῷ τῷ Ἀθήνησι καὶ ἡγάπων
αὐτὸν οἱ ἐν Τροίᾳ Ἀθηναῖοι καὶ ἡγεμόνα
ἡγοῦντο καὶ ὅ τι εἶποι, ἔπραττον ἡττίκιζε
τε, ἄτε, οἶμαι, Σαλαμῖνα οἰκῶν, ἦν
Ἀθηναῖοι δῆμον πεποίηται, παῖδά τε
αὐτῷ γενόμενον, ὃν Εὐρυσάκην οἱ
Ἀχαιοὶ ἐκάλουν, τήν τε ἄλλην ἔτρεφε
τροφὴν, ἦν Ἀθηναῖοι ἐπαινοῦσι καὶ ὅτε
Ἀθήνησιν οἱ παῖδες ἐν μηνὶ
ἀνθεστηριῶνι στεφανοῦνται τῶν ἀνθέων
τρίτῳ ἀπὸ γενεᾶς ἔτει, κρατῆράς τε τοὺς
ἐκεῖθεν ἐστήσατο καὶ ἔθυσεν, ὅσα
Ἀθηναίοις ἐν νόμῳ, μεμνησθαι δὲ καὶ
αὐτὸν ἔφασκε τουτωνὶ τῶν Διονυσίων
κατὰ Θησέα.

Filóstrato, *Sobre heróis* 12.2

Escutei de Protesilau, ó hóspede, também essas coisas sobre esse herói [Ájax], que cortou o cabelo junto ao rio Ilisso, em Atenas, e que os atenienses em Troia amavam-no e seguiam seu comando, bem como o que dissesse. Acredito que passou para o lado dos áticos, mesmo habitando Salamina – região que os atenienses transformaram num *dêmos* –, e quando lhe nasceu um filho – que os aqueus chamavam de Eurísaco –, alimentou-o com um alimento diferente – que os atenienses louvavam. Na ocasião em que as crianças com três anos de idade, em Atenas, coroam-se de flores no mês *Anthestēriōn*, ele ofereceu-lhes crateras e sacrifícios, como no costume dos atenienses. E afirmava também ele próprio lembrar assim dos ritos dionisíacos conforme Teseu.

Philostr. Vit. Apoll. 3.14

θεῶν δὲ ἀγάλμασιν ἐντυχεῖν φασιν, εἰ
μὲν Ἰνδοῖς ἢ Αἰγυπτίοις, θαῦμα οὐδέεν, τὰ
δέ γε ἀρχαιότατα τῶν παρ' Ἑλλήσι, τό τε
τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Πολιάδος καὶ τὸ τοῦ
Ἀπόλλωνος τοῦ Δηλίου καὶ τὸ τοῦ
Διονύσου τοῦ Λιμναίου καὶ τὸ τοῦ

Filóstrato, *Vida de Apolônio* 3.14

E dizem que vieram a dar com estátuas dos deuses, que, se fossem indianas ou egípcias, nada [causaria] de espanto, mas eram as mais antigas das que havia entre os gregos, a de Atena Poliás, Apolo Délio, Dioniso Leneu e [Dioniso] Amicleu, e outras tantas

Ἀμυκλαίου, καὶ ὅποσα ὧδε ἀρχαῖα, ταῦτα ἰδρῦεσθαί τε τοὺς Ἴνδούς τουτοὺς καὶ νομίζειν Ἑλληνικοῖς ἦθεσι, φασὶ δ' οἰκεῖν τὰ μέσα τῆς Ἰνδικῆς.

Philostr. Vit. Apoll. 4.21

ἐπιπλήξαι δὲ λέγεται περὶ Διονυσίων Ἀθηναίοις, ἃ ποιεῖται σφισιν ἐν ὥρᾳ τοῦ Ἀνθεστηριῶνος· ὁ μὲν γὰρ μονωδίας ἀκροσασομένους καὶ μελοποιίας παραβάσεων τε καὶ ῥυθμῶν, ὅποσοι κωμωδίας τε καὶ τραγωδίας εἰσίν, ἐς τὸ θέατρον ξυμφοιτᾶν ὄρετο, ἐπεὶ δὲ ἤκουσεν ὅτι αὐλοῦ ὑποσημήναντος λυγισμοὺς ὀρχοῦνται καὶ μεταξὺ τῆς Ὀρφέως ἐποποιίας τε καὶ θεολογίας τὰ μὲν ὡς Ὀραι, τὰ δὲ ὡς Νύμφαι, τὰ δὲ ὡς Βάκχαι πράττουσιν, ἐς ἐπίπληξιν τούτου κατέστη.

Philostr. Vit. Soph. 1.25.1

πέμπεται γὰρ τις μνητὶ Ἀνθεστηριῶνι μεταρσία τριήρης ἐς ἀγοράν, ἣν ὁ Διονύσου ἱερεὺς οἶον κυβερνήτης εὐθύνει πείσματα ἐκ θαλάττης λύουσιν. (This was at Smyrna in the reign of Hadrian.) (Cf. Aristides 16.6; 21.4 Keil).

Philostr. Vit. Soph. 2.1.5

[...] ὅποτε δὲ ἦκοι Διονύσια καὶ κατίοι ἐς Ἀκαδημίαν τὸ τοῦ Διονύσου ἔδος, ἐν Κεραμεικῷ ποτίζων ἀστοὺς ὁμοίως καὶ

igualmente antigas. Dizem os indianos terem-nas instituído e respeitarem-nas ao modo dos gregos, mesmo morando no meio da Índia.

Filóstrato, *Vida de Apolônio* 4.21

E dizem que ele repreendeu os atenienses durante as Dionísias, que são realizadas por eles na estação do *Anthestēriōn*: pois, por um lado, supunha que frequentariam o teatro para escutar monódias e canções mélicas de procissões e ritmos adequados, como são as comédias e as tragédias, mas quando escutou que – o *aulós* dando o sinal – dançavam com requebros e, em meio a poemas e teologias de Orfeu, agiam às vezes como as Horas, às vezes como as Ninfas, às vezes como as Bacantes, então dispôs-se a repreendê-los.

Filóstrato, *Vidas dos Sábios* 1.25.1

Pois no mês *Anthestēriōn* uma trirreme do alto-mar lança-se [*pémpetai*] em direção à ágora e o sacerdote de Dioniso – tal como um piloto – endireita seus cordames, quando ela se desliga do mar. (Em Esmirna, durante o governo de Adriano) (Cf. Aristides, 16.6; 21.4 Keil).

Filóstrato, *Vida dos Sofistas* 2.1.5 (sobre Herodes Ático)

[...] quando as Dionísias chegavam e a estátua de Dioniso descia para a Academia,

ξένους κατακειμένους ἐπὶ στιβάδων
κιττοῦ.

dava de beber no Cerâmico aos cidadãos e
igualmente aos estrangeiros, inclinados sobre
esteiras de hera.

Ateneu (Ath.) (floruit c. 200 E.C.): *Deipnosophístai* [Sábios em banquete]

Ath. 1.39 Kaibel; 22a Gulick

φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί,
Θέσπις, Πρατίνας [Κρατῖνος], Φρόνιχος,
ὄρχησται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ
ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν
τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων
ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους
ὄρχεῖσθαι.

Dizem que os poetas antigos, Téspis,
Pratinas, Frínico eram chamados de
dançarinos [*orkhēstai*] não apenas porque os
dramas deles apoiavam-se nas danças do
coro, mas também por ensinarem, afora seus
próprios poemas, os que queriam dançar.

Ath. 2.11 Kaibel; 40a-b Gulick

ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς
τραγωδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς
Ἄττικῆς εὐρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς
τρύγης καιρόν· ἀφ' οὗ δὴ καὶ τρυγωδία
τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμωδία.

A partir da embriaguez foi inventada
[*heuréthē*] tanto a invenção [*heúresis*] da
comédia quanto da tragédia, na Icária da
Ática, e durante o período de colheita
[*trýgēs*]: por causa disso, com efeito, a
comédia foi inicialmente chamada de trigédia
[*trygōidía*].

Ath. 4.5 Kaibel; 130d Gulick

σὺ δὲ μᾶλλον, ἐν Ἀθήναις μένων,
εὐδαιμονίζεις τὰς Θεοφράστου θέσεις
ἀκούων, θύμα καὶ εὐζῶμα καὶ τοὺς
καλοὺς ἐσθίων στρεπτούς, Λήνια καὶ
Χύτρους θεωρῶν.

Tu, por outro lado, ficando em Atenas,
alegra-te por escutar as teses de Teofrasto
(Thphr. fr. 76), come tomilho, rúcula e os
finos trançados e assiste às Leneias e ao
Festival das Jarras.

Ath. 6.56 Kaibel; 250b Gulick

Δημοκλῆς... κατηγορούμενος ὑπὸ τῶν

Dêmocles, sendo acusado pelos outros de

ἄλλων ὅτι στασιάζοι κατὰ τὴν ἀποδημίαν καὶ βλάβτοι τοῦ Διονυσίου τὰς κοινὰς πράξεις καὶ σφόδρα τοῦ Διονυσίου ὀργισθέντος ἔφησεν τὴν διαφορὰν γενέσθαι αὐτῷ πρὸς τοὺς συμπρέσβεις, ὅτι μετὰ τὸ δεῖπνον ἐκεῖνοι μὲν τῶν Φρυγίου καὶ Σησιχόρου, ἔτι δὲ Πινδάρου παιάνων τῶν ναυτῶν τινὰς ἀνειληφότες ἦδον, αὐτὸς δὲ μετὰ τῶν βουλομένων τοὺς ὑπὸ τοῦ Διονυσίου πεποιημένους διεπεραίνετο.

Ath. 10.49 Kaibel; 437b-e Gulick

Τίμαιος δὲ φησιν (566 F 158 Jac.) ὡς ‘Διονύσιος ὁ τύραννος τῆ τῶν Χοῶν ἑορτῇ τῷ πρώτῳ ἐκπιόντι χοῶ ἄθλον ἔθηκε στέφανον χρυσοῦν· καὶ ὅτι πρῶτος ἐξέπια Ξενοκράτης ὁ φιλόσοφος καὶ λαβὼν τὸν χρυσοῦν στέφανον καὶ ἀναλύων τῷ Ἑρμῇ τῷ ἰδρυμένῳ ἐπὶ τῆς αὐλῆς ἐπέθηκεν, ὧπερ εἰώθει καὶ τοὺς ἀνθινούς ἐκάστοτε ἐπιτιθέναι στεφάνους ἐσπέρας ἀπαλλασσόμενος ὡς αὐτόν. καὶ ἐπὶ τούτῳ ἐθαυμάσθη.’ τὴν δὲ τῶν Χοῶν ἑορτὴν τὴν Ἀθήνησιν ἐπιτελουμένην Φανόδημος φησὶ (325 F 11 Jac.) ‘Δημοφῶντα τὸν βασιλέα βουλόμενον ὑποδέξασθαι παραγενόμενον τὸν Ὀρέστην Ἀθήναζε. πρὸς δὲ τὰ ἱερὰ οὐ θέλων αὐτὸν προσιέναι οὐδ’ ὁμόσπονδον γενέσθαι μήπω δικασθέντα ἐκέλευσε συγκλεισθῆναι τε τὰ ἱερὰ καὶ χοῶ οἴνου ἐκάστῳ παρατεθῆναι, τῷ πρώτῳ ἐκπιόντι

agir sediciosamente na viagem e de ferir os interesses de Dionísio, quando Dionísio estava nervoso, disse que a disputa entre ele e os colegas começou porque depois do jantar aqueles cantavam um poema de Frínico e Estesícoro, alguns dos marinheiros, peãs de Píndaros, enquanto ele próprio – com aqueles que também o desejavam – foi direto para os compostos por Dionísio.

Timeu diz (566 F 158 Jac.) que “o tirano Dionísio, no festival das Jarras, ofereceu ao que primeiro terminasse de beber a jarra uma coroa de ouro como prêmio; e que o primeiro a terminar de beber, o filósofo Xenócrates, tendo recebido a coroa de ouro e cingindo a estátua de Hermes que foi colocada no pátio – sobre a qual costumava colocar a cada vez coroas de flores – ao fim da tarde partiu para casa. E por isso foi admirado.” Quanto ao Festival das Jarras, celebrado em Atenas, Fanôdemos diz (325 F 11 Jac.) que “O rei Demofonte [...], queria receber o recém-chegado a Atenas, Orestes. Não querendo que ele entrasse no santuário, nem fosse um conviva sem antes ter sido julgado, ordenou que o santuário fosse trancado e que uma jarra de vinho fosse dada para cada um, tendo dito que ofereceria ao que primeiro terminasse de beber um bolo como prêmio.

εἰπὼν ἄθλον δοθήσεσθαι πλακοῦντα. παρήγγειλέ τε καὶ τοῦ πότου παυσαμένους τοὺς μὲν στεφάνους οἷς ἐστεφάνωντο πρὸς τὰ ἱερὰ μὴ τιθέναι διὰ τὸ ὁμορόφους γενέσθαι τῷ Ὀρέστη, περὶ δὲ τὸν χοῶ τὸν ἑαυτοῦ ἕκαστον περιθεῖναι καὶ τῇ ἱερείᾳ ἀποφέρειν τοὺς στεφάνους πρὸς τὸ ἐν Λίμναις τέμενος, ἔπειτα θύειν ἐν τῷ ἱερῷ τὰ ἐπίλοιπα. καὶ ἔκτοτε τὴν ἑορτὴν κληθῆναι Χοῶς. τῇ δὲ ἑορτῇ τῶν Χοῶν ἔθος ἐστὶν Ἀθήνησι πέμπεσθαι δῶρά τε καὶ τοὺς μισθοὺς τοῖς σοφισταῖς, οἵπερ καὶ αὐτοὶ συνεκάλουν ἐπὶ ξένια τοὺς γνωρίμους, ὥς φησιν Εὐβουλίδης ὁ διαλεκτικὸς ἐν δράματι Κωμασταῖς οὕτως (fr. 1 K):

σοφιστιᾶς, κάκιστε, καὶ Χοῶν δέη

τῶν μισθοδώρων, οὐκ ἀδείπνων ἐν τρυφῇ.

Ἀντίγονος δ' ὁ Καρύστιος ἐν τῷ περὶ τοῦ Διονυσίου βίου τοῦ Ἡρακλεώτου τοῦ ἐπικληθέντος Μεταθεμένου φησὶ 'τὸν Διονύσιον τοῖς οἰκέταις συνεορτάζοντα ἐν τῇ τῶν Χοῶν ἑορτῇ καὶ μὴ δυνάμενον διὰ γῆρας χρῆσθαι ἢ παρειλήφεσαν ἑταίρα ὑποστρέψαντα εἰπεῖν πρὸς τοὺς συνδειπνοῦντας:

'οὐ δύναμαι τανύσαι, λαβέτω δὲ καὶ ἄλλος.' (*Od.* 22.152).

Ath. 10.82 Kaibel; 455b-c Gulick

Πίνδαρος δὲ πρὸς τὴν ἀσιγμοποιηθεῖσαν

Ordenou também que, depois de pararem com a bebida, não deveriam colocar as coroas com as quais se coroavam perto do santuário, pois tinham partilhado o mesmo teto com Orestes, mas que cada um deveria cingir a própria jarra com ela e as coroas seriam transportadas pela sacerdotisa até o templo nos Brejos, para depois completar o sacrifício no santuário. E por causa disso o festival era chamado das Jarras. Nesse festival, há o costume em Atenas de mandar presentes e honorários aos sofistas, os quais conclamavam seus conhecidos à hospitalidade, como diz o dialético Eubólides, no drama *Os pândegos*, da seguinte forma (fr. 1 K):

“Fazes-te de sofista, canalha!, e recebe no Festival das Jarras

os honorários, não perdendo um só banquete em tua indolência.”

Antígono, de Carístio, no livro sobre *A vida de Dionísio de Heracleia, o chamado Viracasa*, diz: “Dionísio, festejando com seus servidores no festival das Jarras, como não fosse capaz (devido à idade) de fazer bom uso da cortesã que lhe tinham oferecido, devolvendo-a, disse para os convivas:

“Não sou capaz de esticar o arco, tomai-o algum outro.” (*Odiseia*, 22.152).

Mas, com relação à poesia composta

ὥδῃν ὡς ὁ αὐτός φησι Κλέαρχος, οἶονεὶ γρίφου τινὸς ἐν μελοποιίᾳ προβληθέντος, ὡς πολλῶν τούτῳ προσκρουόντων διὰ τὸ ἀδύνατον εἶναι ἀποσχεῖσθαι τοῦ σίγμα καὶ διὰ τὸ μὴ δοκιμάζειν, ἐποίησε·

πρὶν μὲν εἶρπε σχοινοτένειά τ' αἰοιδὰ
καὶ τὸ σὰν κίβδηλον ἀνθρώποις.
ταῦτα σημειώσασαί' ἄν τις πρὸς τοὺς
νοθεύοντας Λάσου τοῦ Ἑρμιονέως τὴν
ἄσιγμον ὥδῃν, ἥτις ἐπιγράφεται
Κένταυροι, καὶ ὁ εἰς τὴν Δήμητρα δὲ τὴν
ἐν Ἑρμιόνη ποιηθεὶς τῷ Λάσῳ ὕμνος
ἄσιγμός ἐστιν, ὡς φησιν Ἡρακλείδης ὁ
Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ μουσικῆς, οὗ
ἐστιν ἀρχή·
Δάματρα μέλπῳ Κόραν τε Κλυμένοι'
ἄλοχον.

Ath. 11.13 Kaibel; 465a Gulick

Φανόδημος δὲ (325 F 12 Jac.) 'πρὸς τῷ ἱερῷ φησι τοῦ ἐν Λίμναις Διονύσου τὸ γλεῦκος φέροντας τοὺς Ἀθηναίους ἐκ τῶν πίθων τῷ θεῷ κινάνας, εἶτ' αὐτοὺς προσφέρεσθαι· ὅθεν καὶ Λιμναῖον κληθῆναι τὸν Διόνυσον, ὅτι μυχθὲν τὸ γλεῦκος τῷ ὕδατι τότε πρῶτον ἐπόθη κεκραμένον. διόπερ ὀνομασθῆναι τὰς [πηγὰς] Νύμφας καὶ τιθήνας τοῦ Διονύσου, ὅτι τὸν οἶνον αὐξάνει τὸ ὕδωρ κινάμενον. ἡσθέντες οὖν τῇ κράσει ἐν ὠδαῖς ἔμελλον τὸν Διόνυσον, χορεύοντες

assigmaticamente, como o próprio Clearco fala, como se algo hermético fosse lançado na composição mélica, a ponto de muitos estarem chocados por isso – devido à impossibilidade de se escapar do sigma e por não aprovarem a tentativa – Píndaro [cf. fr. 61 Bowra; 70b Snell] poetou:

“Antes se arrastavam os retilíneos cantos
E o “sh” adulterado pelas pessoas.”

Alguém indicaria isso aos que consideram espúria a poesia assigmática de Laso de Hermíone, que é intitulada “Centauros”. E o hino que foi composto para Demeter de Hermíone, por Laso, é assigmático, como diz Heráclides do Ponto, no terceiro livro do *Sobre a Música*, cujo começo é:

“Eu canto Demeter e a Menina noiva de Clímeno.”

Fanôdemos (325 F 12 Jac.) diz que, “para o santuário de Dioniso nos Brejos, os atenienses, trazendo o vinho novo, a partir dos jarros, misturam-no para o deus e depois eles próprios oferecem-no. Daí Dioniso ser chamado de Brejeiro, pois o vinho novo misturado com água pela primeira vez foi bebido mesclado. Por causa disso são nomeadas as [fontes] de Ninfas e nutrizes de Dioniso, pois a água misturada aumenta o vinho. Deleitados então com a mistura, cantavam Dioniso em canções, dançando e

καὶ ἀνακαλοῦντες Εὐάν τε καὶ
Διθύραμβον καὶ Βακχευτὰν καὶ Βρόμιον.

Ath. 11.90 Kaibel; 495a Gulick

Κράτης δ' ἐν δευτέρῳ Ἀττικῆς
Διαλέκτου γράφει οὕτως (362F 8 Jac.):
'οὐ χόες πελίκαι, καθάπερ εἶπομεν,
ὠνομάζοντο. ὁ δὲ τύπος ἦν τοῦ ἀγγείου
πρότερον μὲν τοῖς Παναθηναικοῖς
ἐοικώς, ἠνίκα ἐκαλεῖτο πελίκη, ὕστερον
δὲ ἔσχεν οἰνοχόης σχῆμα, οἷοί εἰσιν οἱ ἐν
τῇ ἑορτῇ παρατιθέμενοι, ὁποῖους δὴ ποτε
ὄλπας ἐκάλουν, χρώμενοι πρὸς τὴν τοῦ
οἴνου ἔγχυσιν, καθάπερ Ἴων ὁ Χῖος ἐν
Εὐρυτίδαις φησὶν (fr. 10 N²).

ἐκ ζαθέων πιθακνῶν ἀφύσσοντες ὄλπαις

οἶνον ὑπερφίαλον κελαρύζετε.

νυνὶ δὲ τὸ μὲν τοιοῦτον ἀγγεῖον
καθιερωμένον τινὰ τρόπον ἐν τῇ ἑορτῇ
παρατίθεται μόνον, τὸ δ' ἐς τὴν χρείαν
πίπτον μετεσχημάτισται, ἀρναίην
μάλιστα ἐοικός, ὃ δὴ καλοῦμεν χόα.'

Ath. 12.44 Kaibel; 532f-533c Gulick

Ἰδομενεὺς δὲ φησι καὶ τοὺς
Πεισιστρατίδας Ἴππιαν καὶ Ἴππαρχον
εὐρεῖν θαλίας καὶ κώμους· διὸ καὶ ἵππων
καὶ ἐτέρων πολλῶν ἐπιπολάσαι τὸ
πλῆθος παρ' αὐτοῖς· ὅθεν βαρεῖαν αὐτῶν
γενέσθαι τὴν ἀρχήν. καίτοι ὁ πατήρ

clamando “Evantes”, “Ditirambo”,
“Baqueutas” e “Brômio”.

Mas Crates (362F 8 Jac.), no segundo livro
do *Dialeto Ático*, escreve assim: “As jarras
[*khóes*], como já dissemos, eram chamadas
de *pelikai*. Mas o formato do vaso era a
princípio semelhante ao dos Panatenaicos,
quando era chamado *pelika*. Depois teve a
forma da “jarra-verte-vinho [*oinokhóē*]”, tais
como são os que são servidos no festival, os
quais com efeito costumavam chamar *ólpaē*,
usando-os para verter o vinho, como Íon, de
Quios, diz em *Eurytídais* [*Filhos de Êurito*]
(fr. 10 N²):

“tirando – com as *ólpaē* – diretamente dos
divinos vasos

o vinho soberbo, esganiçai-vos.”

Mas agora um tal vaso – consagrado de uma
maneira tal – apenas no festival é servido.
Mas aquele em que se bebe no dia-a-dia,
tendo mudado de forma, é bastante
semelhante a uma *arytaina* [baldinho], e a ele
com efeito chamamos de jarra [*khóā*].”

Mas Idomeneu diz que também os
Pisistrátidas, Híprias e Híparco, instituíram
festas e pândegas: por esse motivo é evidente
que tinham uma quantidade de cavalos e
outros bens junto deles. Daí o governo deles
ter sido opressivo. E, ainda assim, o pai

αὐτῶν Πεισίστρατος μετρίως ἐχρήτο ταῖς ἡδοναῖς· ὥστε οὐδ' ἐν τοῖς χωρίοις οὐδ' ἐν τοῖς κήποις φύλακας ἐφίστα,¹ ὡς Θεόπομπος ἱστορεῖ ἐν τῇ πρώτῃ καὶ εἰκοστῇ, ἀλλ' εἶα τὸν βουλόμενον εἰσιόντα ἀπολαύειν καὶ λαμβάνειν ὄνδεθραίη [...].

ὁ δὲ Πεισίστρατος καὶ ἐν πολλοῖς βαρῦς ἐγένετο, ὅτου καὶ τὸ Ἀθήνησι τοῦ Διονύσου πρόσωπον ἐκείνου τινές φασιν εἰκόνα.

Ath. 14.15 Kaibel; 621 Gulick

παρὰ δὲ Λακεδαιμονίοις κωμικῆς παιδιᾶς ἦν τις τρόπος παλαιός, ὡς φησι Σωσίβιος, οὐκ ἄγαν σπουδαῖος, ἅτε δὴ κὰν τούτοις τὸ λιτὸν τῆς Σπάρτης μεταδιωκούσης. ἐμιμεῖτο γὰρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὀπώραν ἢ ξενικὸν ἰατρὸν τοιαυτὶ λέγοντα, ὡς Ἄλεξις ἐν Μανδραγοριζομένη διὰ τούτων παρίστησιν·

“ἐὰν ἐπιχώριος

ἰατρὸς εἴπῃ ‘τρυβλίον τούτῳ δότε πτισάνης ἔωθεν’, καταφρονοῦμεν εὐθέως·

ἂν δὲ πτισάναν καὶ τρυβλίον, θαυμάζομεν.

καὶ πάλιν ἐὰν μὲν τευτλίον, παρείδομεν·

ἐὰν δὲ σεῦτλον, ἀσμένως ἠκούσαμεν,

deles, Pisístrato, costumava ser comedido nos prazeres, a ponto de não postar guardas nem nos lugares públicos nem nos jardins, como Teopompo conta em seu vigésimo primeiro livro, mas permitia que entrasse e tomasse do que precisasse quem assim desejasse. [...]

Mas Pisístrato também foi opressivo em muitos pontos e alguns dizem que a máscara de Dioniso em Atenas foi feita como imagem dele.

Entre os lacedemônios havia uma brincadeira cômica à moda antiga, como diz Sosíbio, não excessivamente séria, pois até nisso a simplicidade de Esparta é mantida. Pois alguém imitava, com dicção simples, pessoas roubando frutas ou um médico estrangeiro falando como Alexis em *Bebedora de Mandrágora*:

“Se algum médico rural

disser “Dê-lhe uma vasilha

de trigo [*ptisánē*] de manhã”, vamos menosprezá-lo diretamente:

mas se disser “trygo” [*ptisána*] e vasilha, admiramos.

E ainda, se disser beterraba [*teutlón*], desprezamos,

mas se diz “beteraba” [*seútlon*], de boa vontade ouvimos,

ὡς οὐ τὸ σεῦτλον ταῦτὸν ὄν τῷ τευτλίῳ.”

ἐκαλοῦντο δ’ οἱ μετιόντες τὴν τοιαύτην παιδιὰν παρὰ τοῖς Λάκωσι δικηλισταί, ὡς ἄν τις σκευοποιουὺς εἶπη καὶ μιμητάς. τοῦ δὲ εἶδους τῶν δικηλιστῶν πολλαὶ κατὰ τόπους εἰσὶ προσηγορίαι. Σικυώνιοι μὲν γὰρ φαλλοφόρους αὐτοὺς καλοῦσιν, ἄλλοι δ’ αὐτοκαβδάλους, οἱ δὲ φλύακας, ὡς Ἴταλοί, σοφιστὰς δὲ οἱ πολλοί· Θηβαῖοι δὲ καὶ τὰ πολλὰ ἰδίως ὀνομάζειν εἰωθότες ἐθελοντάς.

Ath. 14.28 Kaibel; 630c Gulick

εἰσὶ δὲ τινες οἱ φασὶ τὴν σίκιννιν ποιητικῶς ὀνομάσθαι ἀπὸ τῆς κινήσεως, ἣν καὶ οἱ σάτυροι ὀρχοῦνται ταχυτάτην οὔσαν. οὐ γὰρ ἔχει ἦθος¹⁰⁵² αὕτη ἢ ὀρχησις, διὸ οὐδὲ βραδύνει. συνέστηκεν δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποιήσις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον. τρεῖς δ’ εἰσὶ τῆς σκηρικῆς ποιήσεως ὀρχήσεις, τραγική, κωμική, σατυρική. ὁμοίως δὲ καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τρεῖς, πυρρίχη, γυμνοπαιδική, ὑπορχηματική. καὶ ἐστὶν ὁμοία ἢ μὲν πυρρίχη τῇ σατυρικῇ· ἀμφοτέραι γὰρ διὰ τάχους. πολεμική δὲ δοκεῖ εἶναι ἢ πυρρίχη· ἔνοπλοι γὰρ αὐτὴν παῖδες

como se beterraba e “beteraba” não fossem o mesmo.”

Os que participavam nessa brincadeira eram chamados pelos lacônicos de *dikēlistai*, como se poderia dizer mascarados ou imitadores. Mas para a forma dos *dikēlistai* há muitos nomes segundo as regiões. Pois os sicionenses chamam-nos de *phallophóroi* [portadores de falos], outros de *autokábdaloi* [improvisadores], outros de *phlýakes* [burlescos trágicos], como os itálicos, e muitos ainda de sofistas: e os tebanos, que usam nomes particulares para muitas coisas, chamam-nos de *ethelontai*.

Existem alguns que dizem a [dança] *síkinis* ter sido nomeada poeticamente a partir de caçada [*kínēsis*], esta que, sendo a mais veloz, era dançada por sátiros. Pois não tem caráter¹⁰⁵³ esta dança, para que não a torne lenta. Toda poesia satírica antiga foi composta de coros, assim como também a tragédia: por causa disso não tinham atores [*hypokritás*]. Três são as danças de poesia cênica: a trágica, a cômica e a satírica. Igualmente também são três as da poesia lírica: a pírrica, a gimnopédica e a hiporquemática. A pírrica é semelhante à satírica: pois ambas acontecem por meio da velocidade. A pírrica parece ser bélica: pois armados os jovens dançam-na. É preciso de

¹⁰⁵² Na edição de Gulick lê-se πάθος.

¹⁰⁵³ Na tradução conforme a edição de Gulick, “afecção [*páthos*]”.

ὀρχοῦνται. τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἠττωμένους ‘φεύγειν μηδὲ μένειν μηδ’ αἰδεῖσθαι κακοῦς εἶναι’. ἡ δὲ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερὴς ἐστὶ τῆ τραγικῆ ὀρχήσει, ἥτις ἐμμέλεια καλεῖται· ἐν ἑκατέρῃ δὲ ὀρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν. ἡ δ’ ὑπορχηματικὴ τῆ κωμικῆ οἰκιοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ’ εἰσὶν ἀμφοτέραι.

Ath. 14.77 Kaibel; 14.659a-c Gulick

ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ τὸν μὲν πολιτικὸν μάγειρον μαίσιωνα, τὸν δ’ ἐκτόπιον τέττιγα. Χρύσιππος δ’ ὁ φιλόσοφος τὸν μαίσιωνα ἀπὸ τοῦ μασᾶσθαι οἶεται κεκλήσθαι, οἷον τὸν ἀμαθῆ καὶ πρὸς γαστέρα νενευκότα, ἀγνοῶν ὅτι Μαίσιων γέγονεν κωμωδίας ὑποκριτῆς Μεγαρεὺς τὸ γένος, ὃς καὶ τὸ προσωπεῖον εὔρε τὸ ἀπ’ αὐτοῦ καλούμενον μαίσιωνα, ὡς Ἀριστοφάνης φησὶν ὁ Βυζάντιος ἐν τῷ περὶ Προσώπων, εὔρεῖν αὐτὸν φάσκων καὶ τὸ τοῦ θεράποντος πρόσωπον καὶ τὸ τοῦ μαγείρου. καὶ εἰκότως καὶ τὰ τούτοις πρέποντα σκώμματα καλεῖται μαισιωνικά. [...] τὸν δὲ Μαίσιωνα Πολέμων ἐν τοῖς πρὸς Τίμαιον ἐκ τῶν ἐν Σικελίᾳ φησὶν εἶναι Μεγάρων καὶ οὐκ ἐκ τῶν Νισαίων.

velocidade na guerra para perseguir e para, quando derrotados, “fugir, sem permanecer, nem temer serem ruins”. A gimnopédica é algo parecida à dança trágica, a qual é chamada *emméleia*. Em cada uma se vê a gravidade e a distinção. E a hiporquemática parece com a cômica, a qual é chamada *kórdax*: e ambas são brincalhonas.

Os antigos chamavam o cozinheiro da *pólis* de Maisão e o do interior de Tétinx. O filósofo Crisipo considera que o Maisão é chamado assim por causa do verbo *masâsthai* [mastigar], como uma estúpida propensão para o estômago, mas ele ignora que Maisão era o nome de um ator da comédia, megarense de nascimento, que inventou uma máscara nomeada, a partir dele, “maisão”, como Aristófanes de Bizâncio diz em *Sobre as máscaras*, dizendo ter inventado tanto a máscara do ajudante quanto a do maisão [cozinheiro]. É apropriado que as piadas relacionadas a eles sejam chamadas de maisônicas. [...] Mas Polémon diz, em *Contra Timeu*, que o Maisão era um megarense da Sicília, não de Niseia.

Alcifronte (Alciphhr.) (c. 200 E.C.)

Alciphhr. *Epist.* 1.4, Κόμωθος

Τριτωνίδι

Ὅσον ἡ θάλαττα τῆς γῆς διαλλάττει, τοσοῦτον καὶ ἡμεῖς οἱ ταύτης ἐργάται τῶν κατὰ πόλεις ἢ κώμας οἰκούντων διαφέρομεν. Οἱ μὲν γὰρ ἢ μένοντες εἴσω πυλῶν τὰ δημοτικὰ διαπράττουσιν ἢ γεωργία προσανέχοντες τὴν ἐκ τῆς βώλου πρὸς διατροφήν ἀναμένουσιν ἐπικαρπίαν· ἡμῖν δὲ, οἷς ὁ βίος ἐν ὕδασι, θάνατος ἡ γῆ, καθάπερ τοῖς ἰχθύσιν ἥκιστα δυναμένοις ἀναπνεῖν τὸν ἀέρα. Τί δὴ οὖν παθοῦσα, ὦ γύναι, τὴν ἀκτὴν ἀπολιποῦσα καὶ τὰ νήματα τοῦ λίνου, ἄστυδε θαμίζεις, Ὠσκοφόρια καὶ Λήνια ταῖς πλουσίαις Ἀθηναίων συνεορτάζουσα; Οὐκ ἔστι τοῦτο σωφρονεῖν, οὐδὲ ἀγαθὰ διανοεῖσθαι· οὐχ οὕτω δέ σε ὁ πατήρ ἐκ τῆς Αἰγίνης, οὗ τεχθῆναι σε καὶ τραφῆναι συνέβη, μυεῖσθαι ὑπ' ἐμοὶ γάμῳ παρέδωκεν. Εἰ τὴν πόλιν ἀσπάζῃ, χαῖρε καὶ ἄπιθι· εἰ δὲ τὰ ἐκ θαλάττης ἀγαπᾷς, ἐπάνιθι εἰς τὸν ἄνδρα, τὸ λῶον ἐλομένη. Λήθη δέ σοι ἔστω μακρὰ τῶν κατ' ἄστυ τούτων ἀπατηλῶν θεαμάτων.

Alciphhr. *Epist.* 4.18.10, Μένανδρος

Γλυκέρα

ἐγὼ δὲ καὶ τὰς θηρικλείους καὶ τὰ καρχίσια καὶ τὰς χρυσίδας καὶ πάντα τὰ

Alcifronte, *Epístolas* 4.18.10, De Címoto a Tritonis

Tanto difere o mar da terra quanto também nós próprios – os trabalhadores dele [do mar] – diferimos dos que habitam em *póleis* e vilas [*kómai*]. Estes, por um lado, ficando dentro dos portões, praticam negócios públicos ou, ocupando-se com a agricultura, aguardam a safra da terra para sua nutrição. Para nós, porém, para os quais a vida [encontra-se] nas águas, a terra [é] a morte, como para os peixes que também não são capazes de respirar o ar. Por que, então, afetada, ó mulher, abandonando o litoral e os fios do linho, acorre frequentemente à cidade, para festejar as Oskofórias e as Leneias com ricas mulheres atenienses? Isso não é ser temperante, nem raciocionar bem: não [foi] assim que teu pai cuidou para criarte em Égina e alimentar-te, nem que te deu a mim para iniciá-la no casamento. Se adoras a *pólis*, adeus! Vá embora! Se amares as coisas do mar, volta para teu marido, escolhendo o que há de melhor. Esquece de uma vez por todos esses enganosos espetáculos da cidade.

Alcifronte, *Epístolas*, 4.18.10, De Menandro a Glicera.

Com relação às taças de Téricles, os vasos, os pratos dourados e todas as coisas

ἐν ταῖς αὐλαῖς ἐπίφθονα παρὰ τούτοις ἀγαθὰ φυόμενα, τῶν κατ' ἔτος Χοῶν καὶ τῶν ἐν τοῖς θεάτροις Ληναίων καὶ τῆς χθιζῆς ὁμολογίας καὶ τῶν τοῦ Λυκείου γυμνασίων καὶ τῆς ἱερᾶς Ἀκαδημείας οὐκ ἀλλάττομαι.

Alciph. Epist. 18.16, Μένανδρος

Γλυκέρα

ἐμοὶ γένοιτο, βασιλεῦ Πτολεμαῖε, τὸν Ἄττικὸν ἀεὶ στέφεσθαι κισσὸν. ἐμοὶ γένοιτο χώματος καὶ τάφου πατρώου τυχεῖν καὶ τὸν ἐπ' ἐσχάρας ὑμνῆσαι κατ' ἔτος Διόνυσον, τὰς μυστηριώτιδας ἄγειν τελετάς, δραματουргеῖν τι καινὸν ταῖς ἐτησίσις θυμέλαις δρᾶμα, γελῶντα καὶ χαίροντα καὶ ἀγωνιῶντα καὶ φοβούμενον καὶ νικῶντα.

invejáveis daqueles para quem elas são tão boas, nos pálios, eu não as trocária pelo que acontece anualmente no festival dos Jarros, ou pelo que acontece nos teatros das Leneias, ou pela conversa tranquila de ontem, ou pelos exercícios no Liceu, ou pela sagrada Academia.

Alcifronte, *Epístolas* 18.16, De Menandro para Glicera

Que me seja dado, rei Ptolomeu, ser sempre coroado com hera ática. Que me seja dado ter uma colina e túmulo em minha terra e hinear a cada ano Dioniso perto do altar [*eskhára*], executar os Mistérios, ser o dramaturgo de um novo drama nos sacrifícios anuais, rindo, gracejando, competindo, temendo e vencendo.

Diógenes Laércio (D.L.) (c. séc. III E.C.):
Bíoi καὶ γνώμαι τῶν ἐν φιλοσοφίαι εὐδοκίμῆσάντων
[*Vidas e opiniões dos ilustres em filosofia*]

D.L. 1.59

καὶ Θέσπιν ἐκώλυσε τραγωδίας διδάσκειν, ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν.

E [Sólón] proibiu a Téspis de ensinar tragédias, como se imprestável fosse a mentira.

D.L. 3.56

Ὡσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπης ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ

Como antigamente na tragédia primeiramente apenas o coro representasse todo o drama, e depois Téspis inventasse um único ator para que o coro repousasse, e

διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν, οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος πρότερον μὲν ἦν μονοειδῆς ὡς ὁ φυσικός, δεύτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικόν, τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικὸν καὶ ἐτελεσιούργησε τὴν φιλοσοφίαν.

D.L. 4.2.8

[περὶ Ξενοκράτης] καὶ χρυσῶ στεφάνῳ τιμηθέντα ἐπάθλω πολυποσίας τοῖς Χουσί παρὰ Διονυσίῳ ἐξιόντα θεῖναι πρὸς τὸν ἰδρυμένον Ἑρμῆν, ἔνθαπερ τιθέναι καὶ τοὺς ἀνθινοὺς εἰώθει.

D.L. 5.92

Φησὶ δ' Ἀριστόξενος ὁ μουσικός καὶ τραγωδίας αὐτὸν ποιεῖν καὶ Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν.

Ésquilo um segundo, e Sófocles um terceiro – e completasse assim a tragédia –, da mesma forma também o *lógos* da filosofia primeiramente era uno como física, num segundo momento, Sócrates adicionou a ética, e, num terceiro momento, Platão [adicionou] a dialética e finalizou a filosofia.

[Sobre Xenócrates] E honrado com uma coroa de ouro por Dionísio, na competição de bebedeira no festival das Jarras, tendo ido colocá-la junto da estátua de Hermes, onde costumava colocar também coroas de flores.

Aristóxeno, o músico, diz que ele [Heráclides do Ponto] também compôs tragédias e atribuiu-as a Téspis.

Solino (Solinus) (c. séc. III E.C.): *De mirabilius mundi* [Sobre as maravilhas do mundo]

Solinus 7.6

¹⁰⁵⁴ In Laconia spiraculum est Taenaron. est et Taenaron promunturium aduersum Africae. in quo fanum Methymnaei Arionis, quem delphine eo aduectum imago testis est aerea ad effigiem casus et ueri operis expressa. praeterea tempus signatum. olympiade enim

Na Lacônia, o Tênaros é um vento. Além disso, é um promontório voltado para a África. Nele há um templo de Aríon de Metimna, que, trazido por um golfinho, tem por testemunho uma imagem de bronze representando o evento e a veracidade da obra. Além disso, tem uma determinação de

¹⁰⁵⁴ Texto conforme Mosshammer (1979, p. 231).

undetricesima, qua in certamine Siculo idem Arion uictor scribitur, id ipsum gestum probatur.¹⁰⁵⁵

tempo. Com efeito, na 39ª Olimpíada, está escrito que Aríon foi vencedor numa competição na Sicília, o que comprova o próprio transporte.

Himério (Him.) (c. 310 – c. 390 E.C.)

Him. Or. 38.13 = Anacr. 492 Campbell

ἐπειδὴ καὶ ἡμᾶς, ὧ παῖδες, ὥσπερ τις θεὸς ὅδε ὁ ἀνὴρ φαίνει οἴους ποιηταὶ πολλάκις εἰς ἀνθρώπων εἶδη μορφᾶς τε ποικίλας ἀμείβοντες πόλεις τε εἰς μέσας καὶ δῆμους ἄγουσιν, ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐρέποντας (Hom. *Od.* 17.487), οἶαν Ὅμηρος μὲν Ἀθηναῖν, Διόνυσον δὲ Ἀνακρέων Εὐριπίδης τ' ἔδειξαν ...

Himério, *Orações*, 38.13 = Anacreonte, fr. 492 Campbell

Uma vez que, ó jovens, esse homem – como [se fosse] algum deus – revela-nos, tal como aqueles que os poetas introduzem pelo meio das *póleis* e dos povos – mudando-os frequentemente para formas humanas e aparências variadas – a fim de avaliarem a desmedida e a justiça dos seres humanos, como Homero mostra Atena, ou Anacreonte e Eurípides [mostram] Dioniso, [...].

Diomedes (Diom.) (c. séc. IV E.C.)

Diom. (GLK 1.487.11)

Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio. a Theophrasto ita definita est, τραγωδία ἐστὶν ἠρωϊκῆς

Diomedes (*Grammatici Latini Keilii* 1.487.11)

A tragédia é a representação da fortuna heroica em condições adversas. Ela é definida por Teofrasto assim: “a tragédia é a

¹⁰⁵⁵ As dificuldades desse texto são parcialmente explicadas por Mosshammer (1979, p. 231): “Solinus synchronizes a Sicilian victory of Arion with his return to Greece on the dolphin in the 29th Olympiad. Either the text is corrupt (XXIX instead of XXXIX) or Solinus made the common error of confusing an Apollodoran birth date with the acme. The 29th Olympiad, 664/61, is much too early. But a date in the 39th Olympiad, 624/21, meets all the criteria and can plausibly be attributed to Apollodorus [the Athenian], whose influence is evident elsewhere in Solinus. The date is several years after the accession of Periander in Apollodorus’ chronology, and Herodotus’ account requires such an interval. A further indication that this date for Arion derives from Apollodorus is the fact that it happens to be forty years after Apollodorus’ date for Archilochus (663/62) and forty years before his date for Thales (585/84). The precise date of the Apollodoran acme for Arion was accordingly 624/23.”

τύχης περίστασις. tragoedia, ut quidam, a τράγω et ὄδη dicta est, quoniam olim actoribus tragicis τράγος, id est hircus, praemium cantus proponebatur qui Liberalibus die festo Libero patri ob hoc ipsum immolabatur, quia, ut Varro ait, depascunt vitem. |

*carmine qui tragico vitem certavit ob hircum,
mox etiam agrestis Satyros nudavit,*

et Vergilius in georgicon secundo, cum et sacri genus monstrat et causam talis hostiae reddit his versibus,

non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris caeditur.

alli autem putant a faece, quam Graecorum quidam τρύγα appellant, tragoediam nominatam, per mutationem || litterarum υ in α versa, quoniam olim nondum personis a Thespide repertis, tales fabulas peruncti ora faecibus agitabant, ut rursum est Horatius testis sic,

*ignotum tragicae genus invenisse Camenae
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quae caenerent agerentque infecti faecibus ora.*

alii α vino arbitrantur, propterea quod

situação da fortuna heroica.” Sobre a tragédia há quem diga que ela vem de *trágos* e *ōdê*, já que certa vez aos atores trágicos o *trágos*, isto é, o bode, havia sido proposto como prêmio pelo canto, o qual devia ser imolado nas Liberálias, no dia festivo do pai Líber, pois, como diz Varrão, alimentam-se da vinha.

“Quem pelo bode vil disputou com trágico carne,
logo também desnudou os agrestes Sátiros”
[Hor. *Ars* 250]

e Virgílio, na segunda das *Geórgicas* [v.380], sugere o tipo de sacrifício e explica a causa de tal oferenda em seus versos,

“Por nenhuma outra ofensa – a Baco – a cabra em todos os altares é sacrificada”.

Outros, porém, consideram vir da borra de vinho, que os gregos chamam de *trýx*, tendo sido chamada de tragédia por uma mutação da letra y em a, já que nesse tempo ainda não haviam sido inventadas as máscaras de Téspis e apresentavam essas histórias com as caras cobertas de borra de vinho, tal como Horácio [*Ars* 275-7] mais uma vez testemunha:

“O gênero desconhecido da Camena trágica dizem
que Téspis inventou, transportando em carros seus poemas,
que cantavam e representavam com caras besuntadas de borra de vinho.”

Outros asseveram que o a vem do vinho, pois

olim τρύξ dictitabatur, a quo τρύγητος hodieque vindemia est, quia Liberalibus apud Atticos, die festo Liberi patris, vinum cantoribus pro corollario dabatur, cuius rei testis est Lucilius in duodecimo.

Comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio, apud Graecos ita definita, κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή. comoedia dicta ἀπὸ τῶν κωμῶν. κῶμαι enim appellantur pagi, id est conventicula rusticorum. itaque iuventus Attica, ut ait Varro, circum vicos ire solita fuerat et quaestus sui causa hoc genus carminis pronuntiabat. aut certe a ludis vicinalibus. nam postea quam ex agris Athenas commigratum est et hi ludi instituti sunt, sicut Romae Compitalicii, ad canendum prodibant, et ab urbana κώμη καὶ ᾠδῆ̃ comoedia dicta est: vel quod in ea viculorum, id est humilium domuum, fortunae comprehendantur, non ut in tragoedia publicarum regiarumque: vel ἀπὸ τοῦ κόμου, id est comessatione, quia olim in eius modi fabulis amantium iuvenum κῶμοι canebantur. comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes duces reges, in comoedia humiles atque privatae *personae*; in illa luctus exilia cades, in hac amores, virginum raptus: deinde quod in illa frequenter et

era assim que naquele tempo o *trýx* era chamado, a partir do qual *trýgētos* atualmente é a vindima, pois nas Liberálias dos áticos, dia festivo do pai Líber, o vinho era dado aos cantores como prêmio, fato de que é testemunho Lucílio, no livro XII.

A comédia é a representação da fortuna de cidadãos privados, sem perigo de vida, sendo definida assim junto aos gregos: “a comédia é uma passagem de ações privadas sem risco.” A comédia é chamada assim *apò tōn kōmōn* [por causa dos vilarejos]. *Kōmai*, com efeito, são chamados os vilarejos, isto é, as aglomerações de homens agrestes. Assim, a juventude ática, como diz Varrão, em torno a vilas, costumava perambular e pronunciava esse tipo de carne em proveito próprio. Ou mais certamente para fazer gozação com a vizinhança. Na verdade, depois que abandonaram a região agreste de Atenas, tais competições vieram a ser instituídas e, assim que Roma se tornou Compitálica, progrediam no canto. A comédia tem esse nome por causa da *kōmē* urbana e da *odē*: seja porque nela estavam compreendidas as fortunas de vilarejos, isto é, de famílias humildes, não como na tragédia, de pessoas públicas e da realeza; seja *apò tou kōmou* [por causa da pândega], isto é, por causa da comensalidade (?), já que naquele tempo desse modo as histórias de amantes jovens – *kōmoi* – eram cantadas. A comédia difere da tragédia, pois na tragédia são introduzidos heróis,

paene sempre laetis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio *. quare | varia definitione discretas sunt. altera enim ἀκίδυνος περιοχή, altera τύχης περίστασις dicta est. tristitia namque tra||goedia proprium;

governantes e reis, enquanto na comédia apenas personagens humildes e privados; naquela há luto, exílios e mortes, enquanto nesta há amores e raptos de virgens. Finalmente, naquela frequentemente e quase sempre a partir de uma situação alegre se chega a finais tristes, com a mudança das fortunas de homens livres em algo pior. Daí podem ser compreendidas as diferenças de definição. Enquanto uma é chamada “akídynos periokhḗ [passagem sem risco]”, a outra é týkhēs perístasis [reviravolta da fortuna]”. Tristeza, portanto, é característica da tragédia.

Donato (Don.Ter.) (c. séc. IV E.C.)

Don.Ter. de Com. 5

Thespis autem primus haec scripta in omnium notitiam protulit, postea Aeschylus secutus prioris exemplum †publicavit. de quibus ita Horatius in arte poetica loquitur

Donato, Comentário sobre a Comédia 5

Téspis, porém, foi o primeiro a trazer tais escritos para a atenção de todos, depois Ésquilo, seguindo o exemplo de seu predecessor, publicou. Sobre isso, Horácio diz em sua *Arte poética*...

Eusébio (Euseb.) (c. séc. IV E.C.)

Euseb. Ol. 40.4 (617)¹⁰⁵⁶

Ἀρίων ἐγνωρίζετο Μηθυμναῖος· οὗτος ἐπὶ δελφῖνος εἰς Ταίναρον διεσώθη.¹⁰⁵⁷

Eusébio, *Crônica de Jerônimo*: Olimpíada 40.4 (ano 617)

Quarto ano da 40ª Olimpíada: floresceu Aríon, de Metimna. Este foi salvo sobre um

¹⁰⁵⁶ Conforme texto estabelecido por J. M. Edmonds (1922, p. 139).

¹⁰⁵⁷ Conforme Mosshammer (1979, p. 226), a versão latina do texto de OL 40.3 (619/18) seria: “Arion Methymnaeus clarus habetur. Qui a delfino in Taenarum dicitur transportatus.”

Euseb. (ed. Helm VII² 1956),
Hieronymi Chronicon: Ol. 74.2 (483/2)
 Χοιρίλος καὶ Φρύνιχος ἐγνωρίζοντο.

golfinho no cabo Tênaros.

Eusébio (ed. Helm, 1956), *Crônica de Jerônimo: Olimpíada 74.2 (anos de 483/2)*
 Quérilo e Frínico disputaram.

Evânncio (Euanthius) (c. séc. IV E.C.)

Euanthius, *De fabula* 1.1-2

[1] Initium tragoediae et comoediae a rebus diuinis est incohatum, quibus pro fructibus uota soluentes operabantur antiqui. [2] Namque incensis iam altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragoedia dicebatur: uel ἀπὸ τοῦ τράγου καὶ τῆς ᾠδῆς, hoc est ab hirco hoste uinearum et a cantilena — cuius ipsius rei etiam apud Vergilium plena fit mentio —, uel quod hirco donabatur eius carminis poeta, uel quod uter eius musti plenus sollemne praemium cantatoribus fuerat, uel quod ora sua faecibus perlinebant scaenici ante usum personarum ab Aeschylo repertum; faeces enim Graece dicuntur τρύγες. et his quidem causis tragoediae nomen inuentum est.

Evânncio, Sobre a história 1.1-2

[1] O início da tragédia e da comédia manifestou-se nos ritos divinos que os antigos celebravam como votos em prol das primícias. [2] Pois, na cerimônia em que portavam incensos aos altares e um bode, havia um tipo de canto que o coro sagrado oferecia ao pai Líber e que era chamado de tragédia: seja “por causa do bode [*trágos*] e da canção [*ōidē*]” (por causa do bode inimigo das vinhas e da cantiga, tal como se encontra bem mencionado em Virgílio [*G.* 380-96]) –, seja porque o poeta dessa canção recebia como dom um bode, seja porque um odre cheio de vinho tinha sido o prêmio solene aos cantores, seja porque os atores cobriam seus rostos com borras de vinha antes de Ésquilo ter introduzido o uso de máscaras (pois em grego, as borras são chamadas de *trýges*). Com efeito, foram essas as causas de se ter chegado ao nome de “tragédia”.

Euanthius, *De fabula* 1.5

Quamuis igitur retro prisca uolentibus reperiatur Thespiis tragoediae primus

Evânncio, Sobre a história 1.5

Se quisermos nos voltar para trás é possível encontrar Téspis como o primeiro inventor

inuentor et comoediae ueteris pater Eupolis cum Cratino Aristophaneque esse credatur, Homerus tamen, qui fere omnis poeticae largissimus fons est, etiam his carminibus exempla praeiuit et uelut quandam suorum operum legem praescripsit : qui Iliadem ad instar tragoediae, Odyssiam ad imaginem comoediae fecisse monstratur.

Euanthius, *De fabula* 2.1-2

Comoedia fere uetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quemadmodum iam diximus, fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiat nunc consistens nunc reuoluens gyros cum tibicine concinebat. [2] sed primo una persona est subducta cantatoribus, quae respondens alternis id est * * * choro locupletauit uariauitque rem musicam : tum altera, tum tertia, et ad postremum crescente numero per auctores diuersos personae, pallae, coturni, socci et ceteri ornatus atque insignia scaenicorum reperta et ad hoc unicuique suos habitus.

da tragédia, e da comédia velha, Êupolis com Crátino e Aristófanes, mesmo se Homero, que é fonte imensa de toda a poesia, também ofereceu com seus poemas modelos e assim prescreveu a lei de suas obras: mostrou a *Iliada* ter sido feita como modelo da tragédia, a *Odisseia* à imagem de uma comédia.

Evânncio, *Sobre a estória* 2.1-2

A comédia antiga, como a própria tragédia outrora, era uma poesia simples, como já dissemos, que o coro cantava com um flautista em volta de altares enfumaçados, ora espaçado, ora parando, ora volvendo-se em círculos. [2] Mas primeiro uma única personagem foi tirada dos cantores, a qual respondendo em versos alternados, ou seja, *** com o coro enriqueceu e variou a música. Então foram inventadas uma segunda e então uma terceira e, na sequência, por autores diversos, um número crescente de personagens, mantos, coturnos, chinelas e outros ornamentos e emblemas da cena, e daí o seu modo único.

Temístio (Them.) (c. séc. IV E.C.): *Orationes* [*Orações*]

Themist. Or. 26.316d

ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγωδία μετὰ πάσης ὁμοῦ τῆςσκευῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν παρελήλυθεν εἰς τὸ θέατρον;

Mas mesmo a assinalada tragédia de uma só vez com seu aparato, seu coro e seus atores chegou diante do público [*théatron*]? Ou

οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν
 πρῶτον ὁ χορός εἰσιῶν ἦδεν εἰς τοὺς
 θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν
 ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν
 καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων
 Σοφοκλέους ἀπελαύσαμεν καὶ
 Εὐριπίδου;

Themist. Or. 27.337a

ἀλλ' οὐδὲν ἴσως κωλύει τὰ παρ' ἑτέροις
 ἀρχὴν λαβόντα πλείονος σπουδῆς παρ'
 ἄλλοις τυγχάνειν, ἐπεὶ καὶ κωμῳδία τὸ
 παλαιὸν ἤρξατο μὲν ἐκ Σικελίας· ἐκεῖθεν
 γὰρ ἦσθην Ἐπίχαρμός τε καὶ Φόρμος·
 κάλλιον δὲ Ἀθήναζε συνηυξήθη. καὶ
 τραγωδίας εὐρεταὶ μὲν Ξικυῶνιοι,
 τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί.

não nos atemos a Aristóteles de que, a
 princípio, o coro entrando cantava para os
 deuses, então Téspis inventou o prólogo e a
 fala [*rhêsis*], Ésquilo o terceiro ator e
ocríbantes,¹⁰⁵⁸ enquanto com relação ao resto
 das coisas nos beneficiamos de Sófocles e
 Eurípidēs?

Mas igualmente nada impede algo de, tendo
 tido início junto de uns, vir a se tornar mais
 sério junto de outros, já que também a
 comédia antiga teve início na Sicília – pois
 de lá eram Epicarmo e Fórmide – embora
 indo para Atenas mais belamente
 desenvolveu-se. Também, os poetas de
 Sícion inventaram tragédias, enquanto os da
 Ática as aperfeiçoaram.

Proclo (Procl.) (412-485 E.C.)

Procl. Chr. 42-3

[42] Ὁ δὲ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς
 Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἐξ αὐτοῦ,
 ἦτοι διὰ τὸ κατὰ τὴν Νύσαν ἐν ἄντρῳ
 διθύρῳ τραφῆναι τὸν Διόνυσον ἢ διὰ τὸ
 λυθέντων τῶν ῥαμμάτων τοῦ Διὸς
 εὐρεθῆναι αὐτόν, ἢ διότι δις δοκεῖ

Proclus, Crestomatia 42-3

[42] O ditirambo é escrito para Dioniso e
 denominado a partir dele, ou por Dioniso ter
 sido criado sob o monte Nisa numa caverna
díthyros [bifurcada], ou por ter sido
 encontrado quando se abriram as *rhámmata*
 [suturas] de Zeus, ou porque nasceu – ao que

¹⁰⁵⁸ O sentido habitual da palavra ὀκρίβας parece ser o de uma plataforma ou tribuna no Odeon de Atenas, sobre o qual os atores apareciam durante uma prévia da apresentação (evento chamado προαγών), tal como se emprega no *Banquete* de Platão (194b). Mas Hesíquio a explica como: κυρίως τὸ λογεῖον ἐφ' οὗ οἱ τραγωδοὶ ἠγωνίζοντο [propriamente, o palco sobre o qual os trágicos competem]. E completa: τινὲς δὲ κιλλίβας τρισκελῆς, ἐφ' οὗ ἴσταντο οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετέωρου λέγουσιν [alguns chamam assim as plataformas de três pernas sobre as quais ficam de pé os atores e as coisas suspensas do chão]. Pickard-Cambridge (1962, p. 70) aventa ainda a possibilidade de que remeta às “botas [boots]”, ou seja, aos calçados altos usados pelos atores a partir de certo período da história da tragédia.

γενέσθαι, ἅπαξ μὲν ἐκ τῆς Σεμέλης, δεύτερον δὲ ἐκ τοῦ μηροῦ.

[43] Εὐρεθῆναι δὲ τὸν διθύραμβον Πίνδαρος ἐν Κορίνθῳ λέγει· τὸν δὲ ἀρξάμενον τῆς ᾠδῆς Ἀριστοτέλης Ἀρίονά φησιν εἶναι, ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν.

Procl. Chr. 45

Δοκεῖ δὲ Τέρπανδρος μὲν πρῶτος τελειῶσαι τὸν νόμον, ἠρώφ μετρω χρησάμενος, ἔπειτα Ἀρίων ὁ Μηθυμαῖος οὐκ ὀλίγα συναυξῆσαι, αὐτὸς καὶ ποιητῆς καὶ κιθαρωδὸς γενόμενος.

Procl. Chr. 48-52

[48] Ἔστι δὲ ὁ μὲν διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἀπλουστέως κέχρηται ταῖς λέξεσιν.

[49] Ὁ δὲ νόμος τούναντίον διὰ τὸν θεὸν ἀνεῖται τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς ἀνεῖται καὶ διπλασίως ταῖς λέξεσι κέχρηται.

[50] Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταῖς ἁρμονίαις οἰκειαῖς ἐκάτερος χρῆται· ὁ μὲν γὰρ τὸν φρύγιον καὶ ὑποφρύγιον ἀρμόζεται, ὁ νόμος δὲ τῷ συστήματι τῷ τῶν κιθαρωδῶν λυδίῳ.

[51] Ἔοικε δὲ ὁ μὲν διθύραμβος ἀπὸ τῆς

parece – duas vezes [*dís*]: a primeira de Sêmele, e a segunda da coxa.

[43] Píndaro diz que o ditirambo foi descoberto em Corinto [*Ol.* 13.25], e Aristóteles [*Pol.* 8.7.1342b7] fala que o iniciador dessa canção é Aríon, que primeiro conduziu um coro cíclico.

Proclo, *Crestomatia* 45

Parece que Terpandro primeiro aperfeiçoou o nomo, usando o metro heróico. Depois Aríon de Metimna não pouco suplementou-o, ele próprio sendo poeta e citado.

Proclus, *Crestomatia* 48-52

[48] O ditirambo é movimentado e, junto ao elemento coreográfico, é uma grande manifestação de entusiasmo, preparado para as paixões muito afins ao deus, sendo agitado nos ritmos e empregando de forma mais simples as palavras.

[49] O nomo, pelo contrário, por causa do deus, é executado de forma ordenada e elevada, avança no ritmo e emprega as palavras compostas.

[50] Não diferentemente cada um deles também emprega as harmonias afins a cada, pois o primeiro harmoniza-se com o frígio e o hipofrígio, enquanto o nomo com o sistema lídio dos citaredos.

[51] Parece que o ditirambo foi descoberto a

κατὰ τοὺς ἀγροὺς παιδιᾶς καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις εὐφροσύνης εὐρεθῆναι· ὁ δὲ νόμος δοκεῖ μὲν ἀπὸ τοῦ παιᾶνος ρυῆναι (ὁ μὲν γὰρ ἐστὶ κοινότερος, εἰς κακῶν παραίτησιν γεγραμμένος, ὁ δὲ ἰδίως εἰς Ἀπόλλωνα)· ὅθεν τὸ μὲν ἐνθουσιῶδες οὐκ ἔχει, ὡς ὁ διθύραμβος.

[52] Ἐκεῖ μὲν γὰρ μέθαι καὶ παιδιαί, ἐνταῦθα δὲ ἰκετεῖαι καὶ πολλὴ τάξις· καὶ γὰρ αὐτὸς ὁ θεὸς ἐν τάξει καὶ συστήματι κατεσταλμένῳ περιέρχεται τὸν κρουσμόν.

[53] Ἀδωνίδια δὲ λέγεται τὰ εἰς Ἄδωνιν ἀναφερόμενα.

[54] Ἦνιδετο δὲ ὁ ἰόβακχος ἐν ἑορταῖς καὶ θυσίαις Διονύσου, βεβαπτισμένος πολλῷ φρυάγματι.

partir da brincadeira das crianças pelos campos e da animação entre os ébrios. O nomo, por sua vez, parece derivar do peã (pois este é mais comum, sendo escrito para a depreciação de males, enquanto aquele, propriamente para Apolo), por isso não tem o entusiasmo, como o ditirambo.

[52] Lá, enfim, bebedeiras e brincadeiras; aqui, súplicas e muita ordem, pois que o próprio deus, na ordenação e num arranjo contido, dá voltas no compasso.

[53] Adonídias se dizem as canções que se referem a Adônis.

[54] Cantava-se o iobaco imerso em frêmitos nos festivais e sacrifícios a Dioniso.

Hesíquio (Hsch.) (c. séc. V E.C.)

Hsch. s.v. δίκηλον

φάσμα. ὄψις, εἶδωλον, μίμημα. ὅθεν καὶ ὁ μιμολόγος παρὰ Λάκωσι δικηλίκτας.

Hesíquio, s.v. *dikēlon*

Aparição. Visão. Imagem, imitação. Donde também o ator de mimos [*mimológos*] ser chamado de *dikēlíktas* entre os lacônicos.

Hsch. s.v. Διονύσου γάμος

τῆς τοῦ βασιλέως καὶ θεοῦ γίνεται γάμος.

Hesíquio, s.v. casamento de Dioniso

É o casamento da [mulher] do rei e do deus.

Hsch. s.v. Δύμαιναι

αἱ ἐν Σπάρῃ χορίτιδες Βάκχαι.

Hesíquio, s.v. *Dýmainai*

São as coreutas bacantes em Esparta.

Hsch. s.v. ἔγκαρτα

τοὺς κεκουρευμένους πυρ{ρ}οῦς· ἀλλὰ

Hesíquio, s.v. *énkarta* [poderosos]

Os dançarinos pírricos de cabelo raspado;

καὶ ἔγκαρπα Φρύνιχος Δαναΐσιν.

Hsch. s.v. ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών

ἔστιν ἐν τῷ ἄστει Λήναιον περιβόλον ἔχον μέγαν καὶ ἐν αὐτῷ Ληναίου ἱερόν, ἐν ᾧ ἐπετελοῦντο οἱ ἀγῶνες Ἀθηναίων πρὶν τὸ θέατρον οἰκοδομηθῆναι.

Cf. Bekk. *Anecd.* 1.278.8f.; ‘Suidas’ s.v. ἐπὶ Ληναίῳ; *Etym. Magn.* s.v. Ἐπιληναίῳ.

Hsch. s.v. ἐφέδρανα

ἐφ’ ὧν καθῆντο οἱ τὰς λύρας ἔχουσι. Φρύνιχος Ταντάλω.

Hsch. s.v. λῆναι

βάκχαι. Ἀρκάδες.

Hsch. s.v. Λίμναι

ἐν Ἀθήναις τόπος ἀνεϊμένος Διονύσῳ, ὅπου τὰ †Λαῖα (?Λήναια) ἤγετο.

Cf. id. s.v. λιμνομάχαι.

Hsch. s.v. λόμβαι

αἱ τῆ Ἄρτεμιδι θυσιῶν ἄρχουσαι, ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν παιδιὰν σκευῆς. οἱ γὰρ φάλητες οὕτω καλοῦνται.

Hsch. s.v. περιφαλλία

πομπὴ Διονύσῳ τελουμένη τῶν φαλλῶν.

mas Frínico também usa *énkarpa* [férteis] nas *Danaídes*.

Hesíquio, s.v. a competição no Leneu

Há na cidade um Leneu circular tendo um grande santuário de Leneu em si, no qual eram executadas as competições dos atenienses antes do teatro ter sido construído.

Cf. Bekk, *Anedotas*, 1.278.8f.; *Suda*, s.v. “Sobre o Leneu”; *Etymologicum Magnum*, s.v. Epileneu [*Epilēnaiōi*].

Hesíquio, s.v. *ephédra* [assentos]

Sobre os quais recostam-se os que têm as liras. Frínico no Tântalo.

Hesíquio, s.v. *lénai* [Ensandecidas]

Bacantes. Arcades.

Hesíquio, s.v. Brejos

Em Atenas, um lugar dedicado a Dioniso, onde as †Laias (? Leneias) aconteciam.

Cf. o mesmo em s.v. *limnomákhai* [Competidores do brejo].

Hesíquio, s.v. *lómbai*

As mulheres que iniciam os sacrifícios para Ártemis, a partir de seu paramento durante a brincadeira. Pois assim os falos são chamados.

Hesíquio, s.v. *periphallía*

Procissão de falos executada para Dioniso.

Nono de Panópolis (Nonn.) (c. séc. V E.C.)

Nonn. 47.1-265

ἔρχεο τεσσαρακοστὸν ἐς ἑβδομον,
ὀππόθι Περσεὺς καὶ μόρος Ἰκαρίοιο καὶ
ἀβροχίτων Ἀριάδνη.

ἦδη δ' ἔνθα καὶ ἔνθα δι' ἄστεος ἵπτατο
Φήμη
ἄγγελος αὐτοβόητος ἐρισταφύλου
Διονύσου
Ἀθίδι φοιτήσαντος· ἀκοιμήτου δὲ
Λυαίου
εἰς χορὸν εὐώδινες ἐβακχεύθησαν
Ἀθῆναι.
καὶ πολὺς ἔβρεμε κῶμος· ὀμηγερέες δὲ 5
πολιῖται
εἶμασι δαιδαλέοισιν ἀνεχλαίνωσαν
ἀγυιάς
χερσὶ πολυσπερέεσσιν· ἀεξιφύτιο δὲ
Βάκχου
ἡμερίδων πετάλοισιν ἐμιτρώθησαν
Ἀθῆναι
αὐτόματοι· φιάλας δὲ σιδηροφόρων διὰ
μαζῶν
στήθεσι μυστιπόλοισιν ἀνεζώννυντο 10
γυναῖκες,
παρθενικαὶ δ' ἐχόρευον, ἐπεστέψαντο δὲ
κόρσης
ἄνθει κισσῆεντι περίπλοκον Ἀθίδα
χαίτην.
Ἴλισσὸς δ' ἐλέλιξε περὶ πτόλιν ἔμπνοον

Nono de Panópolis 47.1-265

Vem ao 47º [livro], no qual se encontra
Perseu, a morte de Icário e Ariadne em
mantos luxuosos.

Já por aqui e acolá através da cidade voava o
Rumor,
mensageiro por si só de que Dioniso dos
cachos de uva
para a Ática tinha vindo: pelo infatigável
Liaio,
a fértil Atenas punha-se a baquear com seu
coro.
A pândega muito bramia: reunidos os
cidadãos
com roupas brilhantes espalhavam-se pelas
ruas
numa floresta de mãos e Baco fizera brotar
videiras com espessa folhagem, coroando
Atenas
por si mesmas. As mulheres penduravam
pratos feitos de ferro
sobre seus peitos em místico ritual,
enquanto as moças dançavam e coroavam as
têmporas
com a florida hera no cabelo penteado à
moda ática.
O Ilisso rolava em torno da cidade uma

ὕδωρ		animada água
κυδαίνων Διόνυσον· ὁμοζήλω δὲ χορείη		gloriando Dioniso: com igual zelo na dança,
εὖιον ἐκρούοντο μέλος Κηφισίδες ὄχθαι.	15	as ribas do Cefiso ecoavam a canção de evoé.
φυταλιῆ δ' ἀνέτελλεν, ἀπὸ χθονίοιο δὲ		A planta brotou, do seio da terra;
κόλπου		
αὐτοφυῆς γλυκεροῖο πεπαινομένου		por si só, com um fruto que surge doce,
τοκετοῖο		
βότρυς ἐλαιήεντος ἐφοινίχθη		o cacho de uva enrubesceu a colina de
Μαραθῶνος,		oliveiras de Maratona;
καὶ δρῦες ἐψιθύριζον, ἀνοιγομένων δὲ		árvores cochicharam; com pétalas abrindo-
πετήλων		se,
δίχροον ἠρεύγοντο ῥόδον λειμωνίδες	20	rosas de duas cores diferentes as Horas do
Ἰῶραι,		prado fizeram brotar;
καὶ κρίνον αὐτοτέλεστον ἐμαιώσαντο		e os montes deram à luz por si próprio o
κολῶναι.		lírio.
καὶ Φρυγίοις αὐλοῖσιν ἐπέκτυπεν αὐλὸς		Aos <i>auloí</i> da Frígia responderam de volta o
Ἀθήνης,		<i>aulós</i> de Atena
καὶ δίδυμον κελάδημα δόναξ ἐλίγαινε		e os tubos acarnenses lançavam o duplo
Ἀχαρνεὺς		ressoar
θλιβόμενος παλάμησιν· ὁμογλώσσων δ'		apertados pelos dedos: a partir de gargantas
ἀπὸ λαιμῶν		conhecedoras de uma mesma língua,
Μυγδονίη βαρύδουπος ὁμόθροος ἄζυγι	25	a barulhenta bacante nativa com nota aguda
κούρη		lançou
δίθροον ἁρμονίην ἐπιδήμιος ἴαχε Βάκχη		a dupla harmonia para a moça da Migdônia
πῆχυν ἐπικλίνουσα νέη Πακτωλίδι		– reclinando-se contra o antebraço da jovem
νύμφη,		noiva da Pactólia –
καὶ φλόγα νυκτιχόρευτον ἀνέσχεθε		e segurou a chama noturna dos coros em
δίζυγι πεύκη		dupla tocha
ἀρχηγόνῳ Ζαγρηῆτι καὶ ὀψιγόνῳ Διονύσῳ·		para Zagreu, vetusto, e Dioniso, recente:
μνησαμένη δ' Ἰτύλοιο καὶ ἰστοπόνου	30	lembrando Ítilo e a lutuosa Filomela,
Φιλομήλης		
σύνθροος αἰολόδειρος ἀνέκλαγεν Ἀτθίς		o rouxinol da Ática lamentou ressoante e

ἀηδών,
 καὶ Ζεφύρου λάλος ὄρνις ὑπωροφίην χέε
 μολπὴν,
 μνηστὶν ὄλην Τηρῆος ἀπορρίψασα
 θυέλλαις.
 οὐδέ τις ἦν ἀχόρευτος ἀνὰ πτόλιν. αὐτὰρ
 ὁ χαίρων
 Βάκχος ἐς Ἰκαρίου δόμον ἤλυθεν, ὃς 35
 πέλεν ἄλλων
 φέρτερος ἀγρονόμων ἑτερότροπα
 δένδρα φυτεύειν.
 ἀγραύλοισι δὲ πόδεσσι γέρων ἐχόρευεν
 ἄλωεῦς
 ἀθρήσας Διόνυσον ἐπήλυδα,
 καλλιφύτων δὲ
 κοίρανον ἡμερίδων ὀλίγη ξείνισσε
 τραπέζῃ·
 Ἥριγόνῃ δ' ἐκέρασσεν ἀψυσσαμένη 40
 γλάγος αἰγῶν·
 ἀλλὰ ἐ Βάκχος ἔρυκε, φιλοστόργω δὲ
 γεραιῶ
 ὤπασε λυσιπόνοιο μέθης ἐγκύμονας
 ἀσκούς,
 δεξιτερῇ δ' εὐοδμον ἔχων δέπας ἠδέος
 οἴνου
 ὤρεγεν Ἰκαρίω· φιλίω δ' ἠσπάζετο
 μύθω·
 ‘Δέξο, γέρον, τόδε δῶρον, ὃ μὴ 45
 δεδάασιν Ἀθῆναι.
 ὦ γέρον, ὀλβίζω σε· σὲ γὰρ μέλψουσι
 πολῖται
 τοῖον ἔπος βοόωντες, ὅτι κλέος εὔρεν
 ἐλέγξαι

fugaz,
 enquanto o pássaro falante de Zéfiro versava
 a coberta canção
 lançando toda memória de Tereu para as
 tempestades.
 Ninguém permanecia sem dançar na cidade.
 Então o feliz
 Baco foi até a casa de Icário, que era, mais
 do que os outros
 agricultores, bem dotado para cultivar os
 mais diversos tipos de árvores.
 Com seus pés agrestes, o velho jardineiro
 dançou
 ao contemplar Dioniso como hóspede – ele
 que das boas plantas
 cultivadas é o senhor – e ofereceu-se para
 recebê-lo com sua mesa frugal:
 Erígone partiu para tirar leite das cabras:
 mas Baco interrompeu-a e ao gentil homem
 velho
 ofereceu odres repletos de uma forte bebida
 capaz de curar os males.
 Segurando com a mão direita o fragrante
 cálice do prazeroso vinho,
 estendeu-o a Icário e saudou-o com o
 amável discurso:
 “Aceita, velho, este presente que Atenas não
 conhece.
 Ó velho, declaro-te alegre, pois os cidadãos
 hão de te cantar,
 proclamando que Icário encontrou fama para
 silenciar

Ἰκάριος Κελεοῖο καὶ Ἡριγόνη
 Μεταναίρης.
 ζῆλον ἔχω προτέρης Δημήτερος, ὅτι καὶ
 αὐτὴ
 ἄλλω γειοπόνῳ στάχυν ὄμπνιον ὄπασε 50
 Δηώ.
 Τριπτόλεμος στάχυν εὔρε, σὺ δ' οἴνοπα
 βότρυν ὀπώρης·
 Ἰλαος οὐρανίῳ Γανυμήδει μούνος
 ἐρίζεις,
 Τριπτολέμου προτέροιο μακάρτερε·
 θυμοβόρους γάρ
 οὐ στάχυνες λύουσι μεληδόνας, οἰνοτόκοι
 δὲ
 βότρυνες ἀνδρομέης παιήονές εἰσιν 55
 ἀνίης·
 τοῖον ἔπος κατέλεξε, φιλοξείνῳ δὲ
 γεραιῶ
 ἀβρὸν ἐγερσινόοιο δέπας πόρεν ἔμπλεον
 οἴνου·
 καὶ πῖεν ἄλλο μετ' ἄλλο γέρον
 φυτοεργὸς ἀλωεύς,
 οἷστρον ἔχων ἀκόρητον εὐρραθάμιγγος
 ἐέρσης·
 κούρη δ' ἀντὶ γάλακτος ἀφυσσαμένη 60
 χύσιν οἴνου
 ὄρεγε χειρὶ κύπελλον, ἕως ἐμέθυσε
 τοκῆα.
 ἀλλ' ὅτε δὴ κόρον εὔρε κυπελλοδόκοιο
 τραπέζης,
 δόχμιος ἀμφιέλικτος ἐρισφαλὲς ἴχνος
 ἐλίσσων
 ποσσὶν ἀμοιβαίοισιν ἀνεσκίρτησεν

a de Celeu, e também Erígone, a de
 Metanira.
 Eu rivalizo com a primeva Demeter, pois
 também a própria
 Deo também ofereceu o nutritivo trigo a
 outro lavrador.
 Triptólemos descobriu o trigo, tu, o vínheo
 cacho da estação!
 Apenas tu rivalizas com o celeste
 Ganimedes,
 tu, mais bem-aventurado do que antes fora
 Triptólemo, pois das preocupações
 devoradoras do ânimo não libera o trigo,
 enquanto os cachos de uva
 portadores do vinho são a cura da aflição
 humana.”
 Tal discurso despejou, enquanto ao
 hospitaleiro velho
 estendia um delicado cálice cheio do
 estimulante vinho.
 E bebeu uma vez após a outra o velho
 jardineiro laborioso,
 tendo insaciável desejo pelos orvalhados
 filetes gotejantes:
 sua filha, no lugar de leite, extraindo
 borbotões de vinho,
 estendia à mão do pai o cálice, até que por
 fim ele ficou bêbado.
 Mas quando se deu por satisfeito daquela
 mesa lotada de cálices,
 rodopiando de través um rodante passo
 tropicante,
 com pés trocadiços, lançou-se o jardineiro,

άλωεύς, Ζαγρέος Εϋιον ὕγνον ἀνακρούων 65 Διονύσω. ἀγρονόμῳ δὲ γέροντι φυτηκόμος ὥπασε δαίμων κλήματα βοτρυόεντα, φιλεύια δῶρα τραπέζης· καί μιν ἄναξ ἐδίδαξεν ἀεξιφύτῳ τινὶ τέχνη κλάσσαι βοθριάσαι τε βαλεῖν τ' ἐνὶ κλήματα γύροις. ἄλλοις δ' ἀγρονόμοισι γέρον φυτοεργὸς 70 άλωεύς δῶρα φέρων Βρομίῳ καὶ ἀμπελόεσσαν ὀπώρην οἴνοφύτους ἐδίδαξε φυτηκομίας Διονύσου· καὶ νομίῳ κρητῆρι βαλὼν ῥόον ἄσπετον οἴνου δαινυμένους ἠϋφραινεν ἐπασσυτέροισι κυπέλλοις, οἴνοδόκων θυόεσσαν ἀναπτύξας χύσιν 75 ἄσκῶν. καὶ τις ἐγερσινόοιο πῶν ῥόον ἠδέος οἴνου Ἑριγόνης γενετῆρα φίλῳ μειλίξατο μύθῳ· Ἐἰπέ, γέρον, πόθεν εὗρες ἐπὶ χθονὶ νέκταρ Ὀλύμπου; οὐκ ἀπὸ Κηφισοῖο φέρεις ξανθόχροον ὔδωρ, οὐκ ἀπὸ Νηιάδων μελιηδέα δῶρα 80 κομίζεις·	batucando o canto evoé de Zagreu para Dioniso. Então ao velho agrônomo a divindade amante da natureza apresentou brotos de videira, como amável presente em troca pela mesa: e o senhor ensinou-lhe que na arte de cultivá-la precisava quebrar, cavar e lançar os brotos aí, formando arcos. Aos outros agricultores o velho jardineiro laborioso trazendo os dons de Brômio e a vindima das uvas, ensinou a vinicultura e o cultivo de Dioniso: e, na rústica cratera lançando uma corrente inexaurível de vinho, aos convivas alegrou com um cálice após o outro, revelando dos odres os víneos borbotões fragrantes. E todos, tendo bebido o fluxo do estimulante e agradável vinho, adoçavam o pai de Erígone com o amável discurso: “Diz, velho, como descobriste na face da terra o néctar do Olimpo? Não é das correntes do Cefiso que trazes esta fulva água, nem das Náiades que conduzes estes melosos dons:
---	---

οὐ γὰρ ἀναβλύζουσι μελίρρυτα χεύματα
 πηγαί,
 οὐ ρόος Ἴλισσοῖο χυτῶ φοινίσσεται
 ὀλκῶ·
 οὐ ποτὸν ἔπλετο τοῦτο φιλοπτόρθοιο
 μελίσσης,
 ὀξύτατον μερόπεσσι φέρον κόρον·
 ἄλλοφυῆς δὲ
 καὶ μέλιτος γλυκεροῖο φέρεις 85
 γλυκερώτερον ὕδωρ·
 πάτριον οὐ πόμα τοῦτο λοχεύεται Ἀτθίς
 ἐλαίη·
 λαρότερον δὲ γάλακτος ἔχεις ποτὸν
 ἐμμενῆς αἰεὶ
 συμφερταῖς λιβάδεσσι μελικρήτου
 κυκεῶνος.
 εἰ δὲ ποτὸν μερόπεσσιν ἀξιφύτων ἀπὸ
 κήπων
 ἐκ καλύκων δεδάασιν ἄγειν ῥοδοπήγεες 90
 Ὠραι,
 καὶ κεν ἐγὼ καλέεσκον Ἀδώνιδος ἢ
 Κυθερείης
 εἰαρινὸν πόμα τοῦτο, ῥόδων εὐδομον
 ἐέρσην.
 λυσίπονον καὶ ξεῖνον ἄγεις ποτόν·
 ἠερίοις γάρ
 πλαζομένας ἀνέμοισιν ἐμὰς ἐκέδασσε
 μερίμνας.
 μή σοι δῶρον ἔδωκεν ἀπ' αἰθέρος 95
 ἄμβροτος Ἥβη;
 μή σοι τοῦτο κόμισσε τεῖη πολιοῦχος
 Ἀθήνη;
 οὐρανόθεν κρητῆρα τίς ἤρπασεν, ἔνθεν

pois nossas fontes não borbotam melíferos
 cursos,
 nem a corrente do Ilisso enrubesce com esse
 atraente líquido:
 este não é o líquido da abelha, amante da
 natureza,
 que da forma mais veloz traz saciedade aos
 mortais de voz articulada; outro tipo
 de água é esta que trazes, mais doce do que
 o doce mel;
 esta não é a bebida nativa que a oliveira
 ática concebe;
 tens uma bebida mais forte do que o leite,
 conservando-se sempre
 igual nas misturadas libações de que
 participa a melada poção.
 Se dos jardins bem cultivados, para os
 mortais de voz articulada, uma bebida
 as Horas, de braços róseos, tivessem
 ensinado a tirar dos cálices das flores,
 eu chamaria esta de bebida de Adônis ou de
 Cítēria,
 bebida primaveril, odorante orvalho das
 rosas.
 Trazes uma bebida aliviante e estranha, pois
 nos aéreos
 ventos ela desfez minhas errantes
 preocupações.
 Acaso não foi Hebe quem te deu este dom
 do éter imortal?
 Acaso não foi Atena, protetora da cidade,
 quem te trouxe isto?
 Quem roubou a cratera do céu, da qual

ἀφύσσει
 Ζηνὶ καὶ ἀθανάτοισι δέπας κεράσας
 Γανυμήδης;
 ξεινοδόκου Κελεοῖο μακάρτερε, μὴ σὺ
 καὶ αὐτὸς
 ἴλαον οὐρανόθεν ναέτην ξείνισσας 100
 Ὀλύμπου;
 πείθομαι, ὡς θεὸς ἄλλος ἐκώμασε σεῖο
 μελάθρῳ,
 καὶ φιλίης πόμα τοῦτο τεῆς διὰ δεῖπνα
 τραπέζης
 Ἄθιδι δῶρον ἔδωκεν, ἄτε στάχυν ὄπασε
 Δηῶ.⁷
 ἔννεπε θαμβήσας γλυκερὸν ποτόν· ἐκ
 στομάτων δὲ
 ἠδυμανῆς ἀλάλαζε χέων ἄγραυλον 105
 ἀοιδίην.
 ἀγρονόμοι δ' ἀρύοντες ἐπασσυτέροισι
 κυπέλλοις
 πάντες ἐβακχεύθησαν ἀμερσινόφ
 φρένας οἴνω·
 ὄμματα δ' ἐπλάζοντο, φιλακρήτοις δὲ
 κυπέλλοις
 ἄργυφα πορφύροντο παρήια, γειοπόνων
 δὲ
 στήθεα θερμαίνοντο, ποτῶ δ' ἐβαρύνετο 110
 κόρση,
 καὶ φλέβες οἰδαίνοντος ἐκυμαίνοντο
 καρήνου·
 τοῖσι δὲ δερκομένοισιν ἐσειέτο κόλπος
 ἀρούρης
 καὶ δρύες ὠρχήσαντο καὶ ἐσκίρτησαν
 ἐρίπναι·

Ganimedes
 extrai para Zeus e os imortais um cálice da
 mistura?
 Ó mais bem-aventurado do que hospitaleiro
 Celeu, não foi tu próprio
 quem recepcionou um gracioso habitante
 celeste do Olimpo?
 Estou convencido de que algum deus esteve
 sob teu teto
 e, por causa da refeição de tua amável mesa,
 esta bebida
 deu como dom à Ática, tal como antes Deo
 oferecera o trigo.”
 Assim falou, admirando a doce bebida, e de
 seus lábios
 escorria um rústico canto, enquanto
 balbuciava numa doce loucura.
 Os lavradores, versando um cálice depois do
 outro,
 terminaram por baquearem todos suas
 entranhas, com o desenfreado vinho:
 seus olhos erravam e, com os cálices
 amantes de vinho puro,
 suas cabeças inchavam pesadas e os peitos
 esquentavam
 dos laboriosos homens, enquanto suas
 têmporas pesavam com a bebida
 e as veias inchadas da testa engravidavam-
 se:
 diante de seus olhos o seio da terra cultivada
 mexia-se,
 as árvores dançavam e as montanhas
 saltitavam.

καὶ σφαλεραῖς λιβάδεσσιν ἀήθεος
ἐμπλεος οἴνου
ὑπτιος αὐτοκύλιστος ἐπὶ χθόνα 115
κάπεσεν ἀνήρ.
καὶ χορὸς ἀγρονόμων φονίω
δεδονημένος οἴστρω
τλήμονος Ἰκαρίοιο κατέτρεχε θυιάδι
λύσση,
οἷά τε φαρμακόεντα κερασσαμένου
δόλον οἴνου,
ὄς μὲν ἔχων βουπλῆγα σιδήρεον, ὄς δὲ
μακέλλη
θωρήξας ἕο χειρας, ὁ δὲ σταχυητόμον 120
ἄρπην
κουφίζων, ἕτερος δὲ λίθον περίμετρον
ἀείρων,
ἄλλος ἀνεπτοίητο καλαύροπα χειρὶ
τιταίνων,
γηραλέον πλήσσοντες· ἔλων δέ τις ἐγγύς
ἰμάσθλην
Ἰκαρίου τέτρηνε δέμας ταμεσίχροϊ
κέντρῳ.
καὶ μογέων χθονὶ πῖπτε γέρων 125
φυτοεργὸς ἀλωεὺς
τυπτόμενος ῥοπάλοισιν, ἐπισκαίρων δὲ
τραπέζῃ
τύψε μέθης κρητῆρα, καὶ αἶθοπος εἰς
χύσιν οἴνου
ἡμιθανῆς κεκύλιστο· βαρυνομένου δὲ
καρήνου
ἀγρονόμων πληγῆσιν ἀμοιβαίησι
τυπέντος
αἰμαλέη φοίνιξεν ὁμόχροον οἶνον ἔερση. 130

E, com suas escorregadias libações, o
homem cheio do vinho

inabitual caía para trás no chão, deitado e em
cambalhotas.

Então o coro dos agricultores, conduzido por
impulso assassino,

lançou-se contra o pobre Icário com fúria
enlouquecida,

como se ele tivesse misturado no vinho o
dolo de um fármaco:

um segurando um bastão de ferro, outro com
uma pá

armando as próprias mãos, outro
empunhando

uma foice de trigo, outro levantando uma
imensa pedra,

enquanto um outro brandia na mão um
imenso porrete,

todos para espancar o velho: e alguém,
pegando um chicote, chegou

perto de Icário e atravessou sua pele com o
perfurante aguilhão.

E, sofrendo, o velho jardineiro laborioso
caiu pelo chão,

atingido pelos golpes, e, arrastando-se até a
mesa,

derrubou a cratera de bebida, no fluxo de
fogososo vinho,

meio morto rolou: sua cabeça finalmente
pendeu

por ter sido atingida pelos golpes dos
agricultores

e o orvalho sanguíneo enrubesceu o rubro

καὶ μόγις ἐκ στομάτων ἔπος ἴαχεν Ἴαδι
γείτων·

‘ Οἶνος ἐμοῦ Βρομίου, βροτέης
ἄμπαυμα μερίμνης,

ὁ γλυκὺς εἰς ἐμὲ μῦνον ἀμείλιχος·
εὐφροσύνην γὰρ

ἀνδράσι πᾶσιν ὄπασσε, καὶ Ἴκαρίῳ πόρε
πότμον·

ὁ γλυκὺς Ἡριγόνῃ πολεμήιος· ἡμετέρην 135
γὰρ

νηπενθῆς Διόνυσος ἐθήκατο πενθάδα
κούρην·’

οὐ πω μῦθος ἔληγε· μόρος δέ οἱ ἔφθασε
φωνήν.

καὶ νέκυς αὐτόθι κείτο, σαόφρονος
ἔκτοθι κούρης,

ὄμμασι πεπταμένοισιν. ἐν ἀστρώτῳ δὲ
χαμευνῆ

νήδυμον ὕπνον ἴαυον ὑπὲρ δαπέδοιο 140
φονῆες

οἰνοβαρεῖς, νεκύεσσιν εἰοικότες·
ἐγρόμενοι δέ,

ὄν κτάνον ἀγνώσσοντες, ἀνέστενον·
ὕψοθι δ’ ὄμων

νεκρὸν ἐλαφρίζοντες ἀνήγαγον εἰς ῥάχιν
ὕλης

ἔμφρονα θυμὸν ἔχοντες, ἐν εὐύδρῳ δὲ
ῥεέθρῳ

ὠτειλᾶς ἐκάθηραν ὀρεσσιχύτῳ παρὰ 145
πηγῆ·

καὶ νέκυν ἀρτιδάικτον, ὄν ἔκτανον
ἄφροني λύσση,

vinho.

E, já vizinho do Hades, com dificuldade
lançou de seus lábios estas palavras:

“O vinho de meu Brômio, conforto da
preocupação mortal,

o doce, apenas para mim indócil: pois
conduz a felicidade

a todos os homens, mas a Icário traz a
fatalidade.

O doce é inimigo de Erígone: pois embora
nosso

Dioniso seja sem dor, ele torna dorida a
nossa filha.”

Antes que pronunciasse a fala, o fado
trouxe-lhe a morte.

O cadáver jazeu ali, longe de sua temperante
filha,

de olhos escancarados. Sobre a superfície
do chão

descoberto, dormiam um doce sono os
assassinos,

pesados de vinho, parecidos com cadáveres:
mas, acordando,

lamentaram-se por aquele que sem saber
tinham matado e, sobre seus ombros

carregando o cadáver, levaram-no até a parte
baixa de um bosque,

pois já tinham retornado a seu juízo. Na
corrente abundante

de uma fonte montanhosa, lavaram suas
feridas,

então o cadáver recentemente morto, que
eles próprios mataram em insensata loucura,

ἀνδροφόνοις παλάμησιν ἐτυμβεύσαντο
φονῆες.

ψυχὴ δ' Ἰκαρίοιο πανεῖκελος ἔσσυτο
καπνῶ

εἰς δόμον Ἠριγόνης· βροτῆ δ' ἰσάζετο
μορφῇ

κοῦφον ὄνειρείης σκιερῆς εἶδωλον 150
ὀπωπῆς,

ἀνδρὶ νεουτήτῳ πανομοίος, εἶχε δὲ
δειλὴ

στικτὸν ἀσημάντοιο φόνου κήρυκα
χιτῶνα,

αἷματι φοινίσσοντα καὶ ἀχμῶοντα
κονίη,

ῥωγαλέον πληγῆσιν ἀμοιβαίοιο σιδήρου.

καὶ παλάμας ὄρεξε· νεοσφαγέων δὲ 155
δοκεύειν

ὠτειλὰς μελέων ἐπεδείκνυε γείτονι
κούρη.

παρθενικὴ δ' ὀλόλυξε φιλοθρήνοις ἐν
ὄνειροις,

ὡς ἴδεν ἔλκεα τόσσα καρῆατος, ὡς ἴδε
δειλὴ

λύθρον ἐρευθομένοιο νεόρρυτον
ἀνθερεῶνος·

καὶ σκίοεις γενέτης ἔπος ἔννεπε πενθάδι 160
κούρη·

‘ Ἐγρεο, δειλαίη, καὶ δίζεο σεῖο τοκῆα·
ἔγρεο, καὶ μεθύοντας ἐμοὺς μάστευε
φονῆας·

εἰμὶ τεὸς γενέτης βαρυῶδυνος, ὃν χάριν
οἴνου

com suas mãos assassinas, os assassinos
enterraram.

A alma de Icário – inteiramente homogênea
– moveu-se qual fumaça

para a casa de Erígone: parecia-se com sua
forma mortal,

imagem vã de uma visão onírica e sombria,

em tudo semelhante a um homem
recentemente assassinado: trazia tarde

um manto de viajante sujo com o
insuspeitado assassinato,

vermelho de sangue e manchado de terra,

feito em farrapos pelos golpes do retributivo
ferro.

Estendeu-lhe as palmas das mãos: parecia
mostrar as feridas

dos membros recentemente dilacerados para
a filha perto dele.

A moça ululou com esses sonhos
melacólicos,

quando viu tantas feridas nessa cabeça,
quando viu depois

o sangue recentemente escorrido dessa
avermelhada garganta.

E a sombra do pai falou esta fala para a filha
desolada:

“Desperta, coitada, e busca por teu pai!

Desperta e investiga meus bêbados
assassinos!

Sou teu pai sofredor, que, por causa do
vinho,

ἀγρονόμοι δασπλήτες ἐδηλήσαντο
 σιδήρῳ.
 ὦ τέκος, ὀλβίζω σε· σὺ γὰρ κταμένοιο 165 Ὁ crianḇa, estimo-te feliz: pois do pai
 τοκῆος assassinado
 οὐ καναχῆν ἤκουσας ἀρασσομένοιο
 καρῆνου, não escutaste o barulho de quando lhe
 οὐ πολιτὴν ἐνόησας ἐρευθομένην ὑπὸ
 λύθρῳ, nem soubeste das cãs avermelhadas pelo
 οὐ νέκυν ἀρτιδάικτον ἐπισπαίροντα
 κονίη, do cadáver recentemente assassinado jazente
 πατροφόνους κορύνας οὐκ ἔδρακες·
 ἀλλά σε δαίμων nem contemplaste os porretes patricidas:
 ἔκτοθι πατρὸς ἔρυκε, τεῖην δ' ἐφύλαξεν 170 manteve-te distante do pai, protegeu-te dessa
 ὀπωπήν, visão,
 μὴ μόρον ἀθρήσειε δαϊζομένου
 γενετῆρος. a fim de que não visse o destino de um pai
 αἶματι πορφύροντας ἐμοὺς σκοπίαζε
 χιτῶνας· dilacerado.
 χθιζὰ γὰρ οἰνωθέντες ἀμοιβαίοισι
 κυπέλλοις Observa meu manto avermelhado pelo
 ἀγρονόμοι βλύζοντες ἀήθεος ἰκμάδα
 Βάκχου sangue!
 ἀμφ' ἐμὲ κυκλώσαντο· δαϊζόμενος δὲ 175 Pois ontem, embriagados pelo vinho de um
 σιδήρῳ cálice após o outro,
 μηλονόμους ἐκάλεσσα, καὶ οὐκ ἤκουσαν
 ἰωήν· os agricultores, borbotando o líquido
 Βάκχου inabitual de Baco,
 μούνη δ' ὑστερόφωνος ἐμὸν κτύπον
 ἔκλυεν Ἥχῳ cercaram-me por todos os lados: dilacerado
 θρήνοισι ἀντιτύποισι τεδὸν στενάχουσα
 τοκῆα. pelo ferro,
 οὐκέτι κουφίζουσα καλαύροπα
 μεσσόθεν ὕλης eu chamava pelos pastores, mas eles não
 εἰς νομὸν ἀνθεμόεντα καὶ εἰς λειμῶνας 180 escutavam o grito,
 apenas Eco – de voz atrasada - escutava meu
 barulho,
 lamentando teu pai com as lamúrias que
 replicava.
 Já não mais, erguendo teu cajado no meio do
 bosque,
 virás até o prado florido e os jardins,

ικάνεις,
 σὴν ἀγέλην βόσκουσα σὺν ἀγραύλῳ
 παρακοίτῃ·
 οὐκέτι δενδροκόμοιο τεῆς ψαύουσα
 μακέλλης
 κῆπον ἐς εὐώδινα φέρεις ἀμαρήιον
 ὕδωρ·
 ἀλλὰ μελιρραθάμιγγος ἐμῆς ἀκόρητος
 ὀπώρης
 κλαῖε τεὸν γενέτην με δεδουπότα· καί σε 185
 νοήσω
 ὀρφανικὴν ζώουσαν ἀπειρήτην
 ὑμεναίων·
 ὧς φαμένη πετέροσσα παρέδραμεν ὄψις
 ὀνείρου.
 κούρη δ' ἐγρομένη ῥοδέας ἤμυξε
 παρειάς,
 πενθαλέοις δ' ὀνύχεσσιν ἀκαμπέας
 ἔξεσε μαζούς,
 καὶ δολιχῆς προθέλυμον ἀνέσπασε 190
 βότρυν ἐθειρήσ·
 καὶ βόας ἀθρήσασα παρισταμένους ἔτι
 πέτρη
 παρθένος ἀχνυμένη κινυρῆ βρυχήσατο
 φωνῆ·
 ‘Πῆ νέκυς Ἰκαρίοιο, φίλαι φθέγξασθε
 κολῶναι·
 πότμον ἐμοῦ γενετῆρος ἐθήμονες εἶπατε
 ταῦροι·
 πατρὸς ἐμοῦ κταμένοιο τίνες γεγάασι 195
 φονῆες;
 πῆ μοι ἐμὸς γενέτης γλυκὺς οἴχεται; ἦ ῥα
 διδάσκων

com teu agreste marido, para alimentar teu
 rebanho.

Já não mais, manuseando tua enxada de
 trabalhar a terra,

trarás a água por um canal até tua fértil
 horta.

Mas sem se saciar de meu fruto melado,

lamenta por teu pai – eu – abatido! Pois hei
 de te ver

vivendo órfã e inexperiente do casamento.”

Tendo dito assim palavras aladas, a visão
 onírica disparou para longe.

Mas quando a moça despertou, rasgou suas
 róseas faces,

com doridas unhas arranhou os firmes seios

e arrancou, desde a raiz, um cacho de sua
 longa cabeleira.

Vendo então que os bois ainda se
 mantinham sobre o penedo,

a moça desgraçada queixou-se com voz
 lamentosa:

“Onde está o corpo de Icário? Respondei,
 amados montes!

Dizei o destino de meu pai, ó bois que me
 encarais!

Quem são os matadores de meu assassinado
 pai?

Aonde foi meu doce pai? Acaso, ensinando

γείτονα καλλιφύτοιο νέους ὄρηκας
ὀπώρης

πλάζεται ἀγρονόμοισι παρήμενος, ἤ τιτι
βούτη

δενδροκόμῳ παρέμιμνε συνέστιος
εἰλαπινάζων;

εἶπατε μυρομένη, καὶ τλήσομαι, εἰσόκεν 200
ἔλθη.

εἰ μὲν ἔτι ζῶει γενέτης ἐμός, ἔρνεα
κήπου

ἀρδεύσω παλίνορσος ἅμα ζώουσα τοκῆι·

εἰ δὲ πατήρ τέθνηκε καὶ οὐκέτι δένδρα
φυτεύει,

ἀθήρῳ μόνον ἴσον ἐπὶ φθιμένῳ
γενετῆρι·

ὣς φαμένη ταχύγουνος ἀνέδραμεν εἰς 205
ῥάχιν ὕλης,

ἴχνια μαστεύουσα νεοσφαγέος
γενετῆρος.

οὐ δέ οἱ εἰρομένη θρασὺς αἰπόλος, οὐ
παρὰ λόχμαις

παρθένον οἰκτεῖρων ἀγεληκόμος ἔννεπε
βούτης

ἴχνιον ἀστήρικτον ἀκηρύκτοιο τοκῆος,

οὐ νέκυν Ἰκαρίοιο γέρον ἐπεδείκνυε 210
ποιμήν·

ἀλλὰ μάτην ἀλάλητο· μόγις δέ μιν εὔρεν
ἀλωεὺς

καὶ κινυροῖς στομάτεσσι δυσάγγελον
ἴαχε φωνήν,

καὶ τάφον ἐγγὺς ἔδειξε νεοδημίτοιο
τοκῆος.

a um vizinho sobre os jovens brotos de uma
planta sazonal,

vaga entre os agricultores, ou por algum
pastor

laborioso é recebido, partilhando de seu
banquete?

Dizei à lamuriosa e eu suportarei até que ele
venha.

Se meu genitor ainda vive, os rebentos do
jardim

eu aguardarei de novo, vivendo com o pai!

Mas se o pai estiver morto e já não mais
plantar suas árvores,

encararei destino igual, lançando-me sobre o
fenecido genitor.”

Assim tendo dito, correu com joelho veloz
até a parte baixa do bosque,

investigando as trilhas de seu pai
recentemente assassinado.

Mas para o que ela perguntava, não houve
cabreiro resoluto, nem junto aos matagais

algum boiadeiro cuidador de rebanhos,
apiedando-se da moça, que dissesse

a trilha nunca antes percorrida por seu
desconhecido pai,

nem algum pastor indicou o cadáver velho
de Icário.

Mas em vão vagava. Com dificuldade,
então, um jardineiro encontrou-a,

com desgraçados lábios, lançou uma
agourenta voz

e indicou o túmulo próximo de seu pai há
pouco tempo morto.

παρθενική δ' αἶουσα σαόφρονι μαίνεται
 λύσση·
 καὶ πλοκάμους τίλλουσα φίλω 215
 παρακάτθετο τύμβῳ
 παρθένος ἀκρήδεμνος ἀσάμβαλος,
 αὐτοχύτοις δὲ
 δάκρυσιν ἀνάοισι λελουμένον εἶχε
 χιτῶνα.
 χεῖλεσι δ' ἀφθόγγοισιν ἐπεσφρηγίσσατο
 σιγὴν
 εἰς χρόνον· Ἥριγόνῃ δὲ κύων ὁμόφοιτος
 ἐχέφρων
 κνυζημῶ γοοῶντι συνέστιχε πενθάδι 220
 κούρη,
 καὶ οἱ ὀδυρομένη συνοδύρετο.
 μαινομένη δὲ
 εἰς φυτὸν ὑψικάρηνον ἀνέδραμεν· ἀμφὶ
 δὲ δένδρῳ
 ἀγχονίῳ σφίγξασα περίπλοκον αὐχένα
 δεσμῶ
 αὐτοφόνῳ στροφάλιγγι μετάρσιος ὤλετο
 κούρη,
 ἀμφοτέρους δονέουσα πόδας βητάρμονι 225
 παλμῶ·
 καὶ θάνε, καὶ μόρον εἶχεν ἐκούσιον·
 ἀμφὶ δὲ κούρην
 πυκνὰ κύων δεδόνητο, καὶ ἴαχε πένθιμον
 ἦχῳ
 ὄμμασι θηρείοισι νοήμονα δάκρυα
 λείβων.
 οὐδὲ κύων ἀφύλακτον ἐρημάδα κάλλιπε
 κούρην,
 ἀλλὰ φυτῶ παρέμιμνεν ἐπήλυδα θῆρα 230

Mas a moça, dando-se conta disso,
 ensandeceu com uma sóbria loucura:

arrancando seus cachos, depositou-os na
 amada tumba,

uma moça sem véu, sem sândalo e com um
 manto

banhado por contínuas lágrimas movidas por
 si mesmas.

Com lábios calados, ela guardou o silêncio

por um tempo: o cão sensato de Erígone
 compartilhava seus sentimentos,

com um ganido lastimoso acompanhava a
 desgraçada moça

e lamentava junto com a lamentosa.
 Enlouquecida,

ela lançou-se até a copa de uma árvore: em
 torno dela

amarrando com um nó enlaçado o próprio
 pescoço,

a moça matou-se num giro suicida no ar,

enquanto tremiam ambos os pés, em ritmo
 de dança.

Assim morreu e teve um destino por ela
 escolhido: em volta da moça,

próximo, o cão saltava e lançava um dorido
 eco

versando, por seus olhos animais, lágrimas
 pensantes.

E o cão não deixava a moça desguardada,
 sozinha,

mas permanecia junto à árvore, expulsando

διώκων,
 πόρδαλιν ἢέ λέοντα· παρερχομένοισι δ'
 ὀδίταις
 νεύμασιν ἀφθόγγοις ἐπεδείκνυεν ἄζυγα
 κούρην
 δεσμοῖς ἀγχονίοισι περίπλοκον ὑψόθι
 δένδρου.
 οἱ δέ μιν οἰκτείροντες ἀνήιον εἰς φυτὸν
 ὕλης
 ἴχνεσιν ἀκροτάτοισιν, ἀπ' εὐπετάλων δέ 235
 κορύμβων
 παρθενικὴν ἀδμήτα κατήγαγον·
 ἀγχιφανῆ δὲ
 γαῖαν ἐκοιλαίνοντο πεδοσκαφέεσσι
 μακέλλαις.
 τοῖς ἅμα καὶ πεπόνητο κύων
 πινυτόφρονι θυμῷ,
 πενθαλέω δ' ἐβάθυνε πέδον τεχνήμονι
 ταρσῷ,
 θηγαλέοις ὀνύχεσσι χυτῆς χθονὸς ἄκρα 240
 χαράσσω.
 καὶ νέκυν ἀρτιδάικτον ἐπεκτερείξαν
 ὀδίται·
 καὶ ξυνῆς μεθέπων ὑποκάρδιον ὄγκον
 ἀνίης
 εἰς ἐὸν ἔργον ἕκαστος ἀνέδραμεν ὀξεί
 ταρσῷ·
 αὐτὰρ ὁ μοῦνος ἔμιμνε κύων παρὰ
 γείτοσι τύμβῳ
 Ἴηριγόνης ὑπ' ἔρωτι, θελήμονι δ' ὄλολε 245
 πότμῳ.
 Ζεὺς δὲ πατὴρ ἐλέαιρεν· ἐν ἀστερόεντι
 δὲ κύκλῳ

as feras que chegassem,
 pantera ou leão. Então, quando passavam
 viajantes,
 com movimentos silenciosos, mostrou a
 moça sem par,
 no alto de uma árvore, com um nó enlaçado
 em seu pescoço.
 E eles, apiedando-se, achegaram-se da
 árvore do bosque
 com passos taciturnos e, dos galhos
 frondosos,
 desceram a moça inviolada. Ali por perto,
 abriram a terra com escavadoras pás.
 O cão, com plena consciência, junto deles
 laborava,
 e cavava o chão com lutuosa e engenhosa
 pata,
 raspando com garras afiadas a parte mais
 alta do monte de terra.
 E os viajantes enterraram o cadáver
 recentemente falecido,
 partindo com um peso de luto compartilhado
 pelo coração de todos,
 e cada um deles correu para sua ocupação
 com veloz empenho.
 Contudo, o cão permanecia junto da tumba
 sozinho,
 por amor de Erígone, e lá morreu conforme
 o destino que escolhera.
 Zeus pai apiedou-se e entre o ciclo dos
 astros

Ἡριγόνην στήριξε Λεοντείῳ παρὰ νότῳ·
 παρθενικὴ δ' ἄγραυλος ἔχει στάχυν· οὐ
 γὰρ ἀείρειν

ἤθελεν οἴνοπα βότρυν ἐοῦ γενέταο
 φονῆα.

Ἰκάριον δὲ γέροντα συνήλυδα γείτοιν 250
 κούρη

εἰς πόλον ἀστερόφοιτον ἄγων ὀνόμηνε
 Βοώτην

φαιδρόν, Ἀμαξαίης ἐπαφόμενον
 Ἀρκάδος Ἄρκτου·

καὶ Κύνα μαρμαίροντα καταΐσσοντα
 Λαγωῦ

ἔμπυρον ἄστρον ἔθηκεν, ὅπη περὶ
 κύκλον Ὀλύμπου

ποντιάς ἀστερόεντι τύπῳ ναυτίλλεται 255
 Ἀργώ.

καὶ τὰ μὲν ἔπλασε μῦθος Ἀχαικὸς
 ἠθάδα πειθῶ

ψεύδει συγκεράσας· τὸ δ' ἐτήτυμον,
 ὑψιμέδων Ζεὺς

ψυχὴν Ἡριγόνης σταχυώδεος ἀστέρι
 Κούρης

οὐρανίης ἐπένειμεν ὁμόζυγον, αἰθερίου
 δὲ

ἄγχι Κυνὸς κύνα θῆκεν ὁμοῖον εἶδει 260
 μορφῆς,

Σείριον, ὃν καλέουσιν ὀπωρινόν,
 Ἰκαρίου δὲ

ψυχὴν ἠερόφοιτον ἐπεξύνωσε Βοώτη.

καὶ τὰ μὲν οἰνοφύτῳ Κρονίδης πόρεν
 Ἀτθίδι γαίῃ,

colocou Erígone junto das costas do Leão.

A moça agreste segurava uma espiga de
 trigo, pois não desejava

segurar o cacho víneo causador da morte de
 seu pai.

O velho Icário foi trazido para perto da
 virgem

e, conduzindo-o ao polo estrelado, chamou-o
 de Boieiro,

brilhante, aquele que toca o Carro da Ursa
 arcádia:

também fez do Cão faiscante a perseguir a
 Lebre

uma constelação ardente, na parte do céu em
 que, em volta do Olimpo,

Argo navega pela imagem estrelada do céu.

Tal é plasmada a história aqueia, misturando
 como de hábito

persuasão com mentira, mas a verdade é que
 o excelso Zeus

dispôs a alma da moça Erígone, segurando
 uma espiga,

entre os astros do céu, junto e próximo do
 etéreo

Cão, e pôs um cão semelhante em tipo de
 forma,

Sírio, o qual chamaram outonal, enquanto a
 alma

aérea de Icário foi combinada com o
 Boieiro.

E o Cronida ofereceu esses dons para a terra
 ática geradora de vinhas,

ἐν γέρας ἐντύνων καὶ Παλλάδι καὶ
Διονύσῳ.

preparando uma mesma honra para Palas e
Dioniso.

Estefânio de Bizâncio (St.Byz.) (c. séc. V E.C.)

St.Byz. s.v. Λήναιος

ἀγῶν Διονύσου ἐν ἀγροῖς, ἀπὸ τῆς
ληνοῦ. Ἀπολλόδωρος ἐν τρίτῳ Χρονικῶν
(244 F 17 Jac.). καὶ ληναϊκός καὶ
ληναιεύς. ἔστι δὲ καὶ δῆμος.

Estefânio de Bizâncio, s.v. *Lênaios*

Disputa de Dioniso nos campos, por meio da
prensa. Apolodoro na terceira das *Crônicas*
(244F 17 Jac.). Também o Leneico e as
Festas da Prensa. É ainda um *dêmos*.

João Malalas (Jo.Mal.) (491-578 E.C.)

Jo.Mal. Chron. 5.60

Ἐν τοῖς χρόνοις δὲ τοῖς μετὰ τὴν ἄλωσιν
Τροίας παρ' Ἑλλησιν ἐθαυμάζετο
πρῶτος Θέσπις ὀνόματι· ἐξεῦρε γὰρ
οὗτος τραγικὰς καὶ ἐξέθετο πρῶτος
δράματα. καὶ μετὰ τοῦτο Μίνως, καὶ
μετὰ Μίνωνα Αὐλέας τραγικοὺς χοροὺς
δραμάτων συνεγράψατο. καὶ λοιπὸν τὸν
μετὰ ταῦτα χρόνον ἐξ αὐτῶν Εὐριπίδης
εὐρῶν πολλὰς ἱστορίας δραμάτων
συνεγράψατο.

João Malalas, *Crônicas* 5.60

Nos tempos após a tomada de Troia, junto
dos helenos sobressai primeiro Téspis em
nome: pois este inventou as [poesias] trágicas
e exibiu primeiro os dramas. E depois disso
Minos, e, depois de Minos, Aulea compôs os
coros trágicos dos dramas. E no tempo
restante, depois disso, a partir deles,
Eurípides compôs muitas histórias de
dramas, inventando-as.

Isidoro (Isid.) (bispo de Sevilha entre 602-36 E.C.)

Isid. Orig. 18.47

et dicti thymelici, quod olim in orchestra
stantes cantabant super pulpitem quod
thymele vocabatur.

Isidoro de Sevilha, *Origens (Etimologias)*, 18.47

Chamados *thymelici*, porque por um tempo
ficando de pé na *orchestra* cantavam sobre
um púlpito que era chamado *thymele*.

Rábano Mauro (Rabanus Maurus) (c. 780-856 E.C.)

Rabanus Maurus, *Excerptio de Arte grammatica Prisciani, PL 111.667-8*

Rábano Mauro, *Excerto da Arte gramática de Prisciano, Patrologia Latina 111.667-8*

Contém aproximadamente a mesma redação que: Diom. (GLK 1.487.11).

Sedúlio Escoto (Sedulius Scotus) (*floruit 840-860 E.C.*)

Sedulius Scotus, *In Donati artem maiorem 2*

¹⁰⁵⁹ Tragoedia dicitur a Greco verbo, quod est τράγος, id est ‘hircus’ quia qui illud carmen componebant hircum in mercede accipiebant; unde poeta: *Carmine nam tragico vilem certavit ob hircum* [Hor. *Ars* 240]. Vel tragoedia dicitur a Greco, quod est traconodon, id est durum et lamentabile carmen. est enim de proeliis et interfectione hominum compositum. Tragoedia quoque dicitur carmen de hircis editum duabus pro causis: sive quia antiqui Grecorum de bello remeantes quotquot homines necarent, tot hircus mactabant, sive quia illi, qui carmen de proelia edebat, hircus pro mercede tribuebatur. Vel tragoedia dicitur a Greco quod est τραγία, id est faeces, quia illud carmen componebant, faeces recipiebant; unde Horatius: *peruncti faecibus ora* [*Ars*

Sedúlio Escoto, *Arte gramática de Donato, Livro 2*

A “tragédia” é derivada da palavra grega *trágos*, isto é, “bode”, já que quem compunha um canto recebia um bode como prêmio – daí afirmar o poeta: “Com canto trágico, com efeito, concorreu ao bode vil” [Hor. *Ars* 240]. Ou “tragédia” é derivada da palavra grega “traconodon” [cf. *trakhýnō*], isto é, um canto duro e lamentoso, já que é composto de batalhas e matança de homens. A tragédia, assim, pode ser tida como um canto nomeado a partir dos bodes por duas razões: seja porque os antigos gregos, ao voltar da guerra, sacrificavam tantos bodes quanto haviam matado de homens; seja porque aquele que compunha um canto sobre uma batalha recebia como prêmio um bode. Ou ainda, “tragédia” pode ser derivada da palavra grega *trygía*, isto é, “borras”, já que quem compunha esse tipo de canto recebia borras; donde Horácio: “as caras cobertas de

¹⁰⁵⁹ O texto latino dessa passagem foi extraído da edição de Löfstedt, 1977, p. 115-8 *apud* Symes, 2010, p. 346-7.

277]. Inde τὰ τραγήματα dicuntur vilia munuscula, quae Latine ‘bellaria’ vocantur.

borra de vinho” [Ars 277]. Daί τὰ τραγέματα serem chamados os pequenos agrados, que em latim são “sobremesas [bellaria]”.

Fócio (Phot.) (c. séc. IX E.C.): *Lexikon* [Léxico]

Phot. s.v. Θύραζε Κᾶρες· οὐκέτ’

Ἄνθεστήρια ἦ

οἱ μὲν διὰ πλῆθος οικετῶν Καρικῶν εἰρησθαι φασίν· ὡς ἐν τοῖς Ἄνθεστηρίοις εὐωχομένων αὐτῶν καὶ οὐκ ἐργαζομένων· τῆς οὖν ἑορτῆς τελεσθείσης λέγειν ἐπὶ τὰ ἔργα ἐκπέμποντας αὐτούς· Θύραζε Κᾶρες· οὐκέτ’ Ἄνθεστήρια ἦ· τινὲς δὲ οὕτως τὴν παροιμίαν φασί· Θύραζε κῆρες· οὐκ ἐνὶ Ἄνθεστήρια· ὡς κατὰ τὴν πόλιν τοῖς Ἄνθεστηρίοις τῶν ψυχῶν περιερχομένων.

Phot. s.v. ἴκρια

τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ ἀφ’ ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον.

Phot. s.v. Λήναιον

περίβολος μέγας Ἀθήνησιν ἐν ᾧ τοὺς ἀγῶνας ἦγον πρὸ τοῦ τῷ θεάτρον οἰκοδομηθῆναι ὀνομάζοντες ἐπὶ Ληναίῳ· ἔστιν δὲ ἐν αὐτῷ καὶ ἱερὸν Διονύσου Ληναίου.

Fócio, s.v. Porta afora, cários [preguiçosos]: já não é mais Antestérias

Algumas pessoas, por um lado, dizem pronunciar isso, por causa dos que nas Antestérias regalam-se e não trabalham. Terminado então o festival, é preciso que eles próprios os expulsem, dizendo em prol dos trabalhos: “Porta afora, cários [preguiçosos], já não é mais Antestérias!”. Outros, porém, assim dizem o provérbio (“Porta afora, Kêres: já não é mais Antestérias”), pois ao longo da *pólis*, durante as Antestérias, perambulavam os espíritos.

Fócio, s.v. Arquibancadas

Aquelas [que existiam] na ágora, de onde eram vistas as competições das Dionísias antes que fosse fundado o teatro de Dioniso.

Fócio, s.v. Leneu

O grande círculo em Atenas no qual as competições aconteciam, antes de o teatro ter sido construído, era chamado de Leneu. Nele existe também um santuário de Dioniso Leneu.

Phot. s.v. μιὰρὰ ἡμέρα

ἐν τοῖς Χουσίῃσιν Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν ᾧ δοκοῦσιν αἱ ψυχὰὶ τῶν τελευτησάντων ἀνιέναι, ῥάμνον (MSS. ῥάμνω) ἔωθεν ἐμασῶντο καὶ πίττη τὰς θύρας ἔχριον.

Phot. s.v. ὄρχήστρα

πρῶτον ἐκλήθη ἐν τῇ ἀγορᾷ· εἶτα καὶ τοῦ θεάτρου τὸ κάτω ἡμίκυκλον, οὗ καὶ οἱ χοροὶ ἦδον καὶ ὠρχοῦντο.

Phot. s.v. Ῥάμνος

φυτὸν ὃ ἐν τοῖς Χουσίῃσιν ὡς ἀλεξιφάρμακον ἐμασῶντο ἔωθεν· καὶ πίττη ἔχριοντο τὰ σώματα· ἀμίαντος γὰρ αὕτη· διὸ καὶ ἐν ταῖς γενέσεσι τῶν παιδίων χρίουσι τὰς οἰκίας εἰς ἀπέλασιν τῶν δαιμόνων.

Phot. s.v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν

Ἀθήνησι γὰρ ἐν τῇ τῶν Χοῶν ἑορτῇ οἱ κωμάζοντες ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν τοὺς ἀπαντῶντας ἔσκωπτόν τε καὶ ἐλοιδόρουν· τὸ δ' αὐτὸ καὶ τοῖς Ληναίοις ὕστερον ἐποίουν.

Phot. s.v. Ὑδροφόρια

ἑορτὴ πένθιμος Ἀθήνησιν ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ κατακλυσμῷ ἀπολομένοις, ὡς Ἀπολλώνιος. (Cf. Harpokration and

Fócio, s.v. Dia poluído

Durante [o Festival d]as Jarras do mês de *Anthestēriōn*, no qual as almas dos mortos parecem advir, desde cedo, eles mascavam o *rhamnus* e cobriam as portas com essa pasta escura.

Fócio, s.v. Orquestra

Primeiramente foi convocada na ágora; depois também, embaixo do teatro, o semicírculo, do qual os coros cantavam e dançavam.

Fócio, s.v. “*Rhamnus*”

Planta que durante o Festival das Jarras era mascada desde cedo como antídoto: e com a pasta escura cobriam de leve o corpo – pois ela própria é pura. Eis porque também nos nascimentos das crianças cobrem de leve as casas, a fim de espantarem os espíritos [*daímones*].

Fócio, s.v. “Os de cima dos carros”

Pois em Atenas, no Festival dos Jarros, os pândegos de cima de carros escarneciam dos presentes e insultavam: e isso mesmo também nas Leneias depois faziam.

Fócio, s.v. Hidrofóρια [Cortejo de Água]

Festival lúgubre dos atenienses para os mortos no dilúvio, conforme Apolônio. (Cf. ainda: Harpocracião e *Suda* s.v. *Khýtroi*

‘Suidas’ s.v. Χύτροι.)

[Marmitas]).

Suda (Suid.) (c. séc. X E.C.)

Suid. a 2940, s.v. Ἀπατούρια

έορτή δημοτελής. ἤγετο δὲ παρ' Ἀθηναίοις ἐπὶ τρεῖς ἡμέρας· ἐν ἧ ἐγράφη ἐν τῇ πολιτείᾳ ὁ υἱὸς Σιτάλκου, τοῦ Θρακῶν βασιλέως, καλοῦσι δὲ τὴν μὲν πρώτην Δόρπειαν, ἐπειδὴ φράτορες ὀψίας συνελθόντες εὐωχοῦντο· τὴν δὲ δευτέραν Ἀνάρρυσιν, ἀπὸ τοῦ θύειν ἔθουον δὲ Διὶ Φρατρίῳ καὶ Ἀθηνᾶ· τὴν δὲ τρίτην Κουρεῶτιν, ἀπὸ τοῦ τοὺς κούρους καὶ τὰς κόρας ἐγγράφειν εἰς τὰς φρατρίας. ἡ δὲ αἰτία· πόλεμος ἦν Ἀθηναίοις πρὸς Βοιωτοὺς περὶ Κελαινῶν, ὃ ἦν χωρίον ἐν μεθορίοις. Ξάνθιος δὲ Βοιωτὸς προεκαλέσατο τὸν Ἀθηναίων βασιλέα Θυμοίτην. οὐ δεξαμένου δὲ, Μέλανθος ἐπιδημῶν Μεσσήνιος, γένος ἀπὸ Περικλυμένου τοῦ Νηλέως, ὑπέστη ἐπὶ τῇ βασιλείᾳ. μονομαχούντων δὲ ἐφάνη τῷ Μελάνθῳ τις ὀπισθεν τοῦ Ξανθίου τραγῆν αἶγίδα ἐνημμένος μέλαιναν. ἔφη οὖν ἀδικεῖν αὐτὸν δευτέρον ἦκοντα. ὁ δὲ ἐπεστράφη. ὁ δὲ παίσας ἀποκτείνει αὐτόν. ἐκ δὲ τούτου ἡ τε έορτή Ἀπατούρια, καὶ Διονύσου Μελαναιγίδος ἔδομήσαντο. οἱ δὲ φασιν, ὅτι τῶν πατέρων ὁμοῦ συνερχομένων διὰ τὰς τῶν παίδων ἐγγραφὰς οἷον ὁμοπατόρια λέγεσθαι τὴν

Suda, a. 2940, s.v. Apatúrias

Um festival público. Acontecia entre os atenienses durante três dias; nele foi registrado como cidadão o filho de Sitalco, o rei dos trácios. Eles chamam o primeiro [dia] de *Dórpeia*, quando os membros das fraternias, reunindo-se tarde, regalam-se; o segundo [dia], [eles chamam de] *Anárrysis*, por causa do sacrifício: pois sacrificam para Zeus Fratrio e para Atena; o terceiro [dia], [eles chamam de] *Koureôtis*, por causa do registro de garotos [*kouíroi*] e garotas [*kórai*] na fratria. Tal é a causa: havia uma guerra dos atenienses contra os beócios por causa da *Kelaináí* [*Melaináí?*], que era uma região nas fronteiras. Xantio [Loiro], o beócio, convocou o rei dos atenienses, Timoites. Como ele não aceitasse, Melanto [Negro] – um messênio expatriado, estirpe de Periclímene, filho de Neleu – ergueu-se [para lutar] pelo reinado. Enquanto combatiam homem a homem, apareceu para Melanto – atrás de Xantio – alguém usando uma égide negra de pele de bode. Melanto então disse que não era justo que viesse um segundo [lutador]. [Xantio] Virou-se. [Melanto] Ferindo-o, matou-o. Disso criaram-se o festival das Apatúrias e Dioniso negra-égide. Mas alguns dizem que, como os pais reunem-

έορτήν· ὁποῖω τρόπῳ λέγομεν ἄλοχον τὴν ὁμόκοιτον καὶ ἄκοιτιν, οὕτω καὶ ὁμοπατόρια, Ἀπατόρια. καὶ Ἀριστοφάνης· ἦρα φαγεῖν ἀλλᾶντας ἐξ Ἀπατουρίων.

Suid. a 3886, s.v. Ἀρίων

Ἀρίων, Μηθυμναῖος, λυρικὸς, Κυκλέως υἱὸς, γέγονε κατὰ τὴν λη΄ Ὀλυμπιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἰστόρησαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ἄσματα· προοίμια εἰς ἔπη β΄. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ἄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. φυλάττει δὲ καὶ ἐπὶ γενικῆς.

Suid. a 4177, s.v. Ἀσκὸς ἐν πάχνη

[...] Ἀσκοφορεῖν. ἐν ταῖς Διονυσιακαῖς πομπαῖς, τὰ μὲν ὑπὸ τῶν ἀστῶν ἐπράττετο, τὰ δὲ τοῖς μετοίκους ποιεῖν ὑπὸ τῶν νομοθετησάντων προσετέτακτο. οἱ μὲν οὖν μέτοικοι χιτῶνας ἐνεδύοντο χρῶμα ἔχοντας φοινικοῦν καὶ σκάφος

se de modo igual para os registros dos filhos, assim o festival é chamado de homopatria [*homopatória*]: do mesmo modo como dizemos que a esposa é “do mesmo leito [*homókoitos*]” e “colega de leito [*ákoitis*]”, assim também homopatria, Apatria. E Aristófanés [*Ach.* 146]: “Querida comer salsichas das Apatúrias”

Suda, a. 3886, s. v. Aríon

Aríon, de Metimna,¹⁰⁶¹ lírico, filho de Kykleus,¹⁰⁶² nasceu na 38ª. Olimpíada (628/25). Alguns o testemunham como discípulo de Alcman. Escreveu cânticos: dois proémios a poemas épicos. Diz-se ter sido o descobridor do tropo trágico e primeiramente ter instituído o coro¹⁰⁶³ e ter cantado o ditirambo e ter nomeado o [que era] cantado pelo coro e ter introduzido sátiros falando em versos. [Seu nome] Mantém-se também no genitivo.¹⁰⁶⁴

Suda, a. 4177, s.v. Odre na geada

[...] Portar o odre. Nas procissões dionisíacas, algumas coisas eram executadas pelos cidadãos, outras, os legisladores estipularam que devessem ser feitas pelos metecos. Então os metecos vestiam-se com mantos [*khitôn*] de cor vermelha e portavam

¹⁰⁶¹ Na ilha de Lesbos, no mar Egeu.

¹⁰⁶² O nome aparece como uma entrada na Suda também (Κυκλεύς, Κυκλέως), tendo por definição: ὄνομα κύριον [um nome próprio].

¹⁰⁶³ Pickard-Cambridge (1962, p. 97) traduz: “first composed a stationary chorus”. Na p. 11, o mesmo autor afirma: “in late authors it means to ‘make a chorus sing a stasimon’.”

¹⁰⁶⁴ A *Suda* frequentemente usa o verbo φυλάττει para afirmar que um nome “mantém o ômega também nos casos oblíquos”. Assim sendo, a afirmação serve para certificar a declinação do nome Ἀρίων.

ἔφερον· ὄθεν σκαφηφόροι
προσηγορεύοντο. οἱ δὲ ἄστοι ἐσθῆτα
εἶχον, ἦν ἐβούλοντο, καὶ ἄσκοὺς ἐπ'
ὤμων ἔφερον· ὄθεν ἄσκοφόροι
ἐκαλοῦντο.

Suid. θ 282, s.v. Θέσπις

Θέσπις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς,
τραγικὸς· ἑκκαδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου
γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ
Σικωνίου τιθέμενος, ὡς δὲ τινες
δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. ἄλλοι δὲ αὐτὸν
πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ
πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον
ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχην
ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ
ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν
προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ
κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς
πρώτης καὶ ἑξηκοστῆς Ὀλυμπιάδος.
μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ
Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἰερεῖς, Ἡίθειοι,
Πενθεύς.

Suid. λ 139, s.v. Λάσος

Λάσος, Χαρβίνου, Ἑρμιονεύς, πόλεως
τῆς Ἀχαΐας, γεγονὼς κατὰ τὴν νῆ'
Ὀλυμπιάδα, ὅτε Δαρεῖος ὁ Ὑστάσπου.
τινὲς δὲ τοῦτον συναριθμοῦσι τοῖς ζ'
σοφοῖς, ἀντὶ Περιάνδρου. πρῶτος δὲ
οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε καὶ
διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε καὶ τοὺς

gamelas – donde eles serem chamados porta-
gamelas. Os cidadãos usavam a vestimenta
que quisessem e portavam os odres sobre os
ombros – donde eles serem chamados de
porta-odres.

Suda, th. 282, s.v. Τέσπις

Τέσπις, da Icária, cidade da Ática, trágico:
posto como décimo sexto após o primeiro
poeta trágico que houve, Epígenes de Sícion,
mas, conforme alguns, segundo depois de
Epígenes. Outros dizem que ele foi o
primeiro trágico. E foi o primeiro a, cobrindo
o rosto com alvaiade, executar uma tragédia,
depois com beldroega cobriu-se durante uma
apresentação e, depois disso, introduziu
também a usança das máscaras, preparando-
as apenas com linho fino [*othónē*]. Ensinou
durante a sexagésima primeira Olimpíada.¹⁰⁶⁵
Ele é lembrado por seus dramas: *Pélias, ou
Forbas; Sacerdotes; Moços; Penteu.*

Suda, l. 139, s.v. Laso

Laso, filho de Carbinos de Hermíone, uma
cidade da Acaia, nascido durante a 58^a
Olimpíada, quando Dário o filho de
Histaspes [também nasceu].¹⁰⁶⁶ Alguns o
contam entre os sete sábios, no lugar de
Periandro. Este foi o primeiro a escrever um
discurso [*lógos*] *Sobre a música*, a introduzir

¹⁰⁶⁵ Ou seja, entre 535 e 532 a.C.

¹⁰⁶⁶ No período entre 548/7 a.C. - 545/4 a.C. Dário é o futuro rei dos persas.

ἐριστικούς εἰσηγήσατο λόγους.

Suid. μ 450, s.v. Μελαναιγὶς Διόνυσος
καὶ ζήτει ἐν τῷ Ἀπατούρια [α 2940].

Suid. μ 451, s.v. Μέλαν

τὸ ἀντιδιαιρούμενον τῷ λευκῷ χρώματι·
καὶ ἰδίως, ᾧ γράφομεν. μέλαν δέ ἐστι
χρῶμα συγκριτικὸν ὄψεως, λευκὸν δὲ
χρῶμα διακριτικὸν ὄψεως. καὶ
Μελαναιγίδα Διόνυσον ἰδρύσαντο ἐκ
τοιαύτης αἰτίας. αἱ τοῦ Ἐλευθῆρος
θυγατέρες θεασάμεναι φάσμα τοῦ
Διονύσου ἔχον μελάνην αἰγίδα
ἐμέμψαντο· ὁ δὲ ὀργισθεὶς ἐξέμηνεν
αὐτάς. μετὰ ταῦτα ὁ Ἐλευθῆρ ἔλαβε
χρησμὸν ἐπὶ παύσει τῆς μανίας τιμῆσαι
Μελαναιγίδα Διόνυσον.

**Suid. ο 806, s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν
Διόνυσον**

Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς
τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν
τινες τοῦτο· ὄθεν ἡ παροιμία. βέλτιον δὲ
οὕτως· τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον
γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ
Σατυρικὰ ἐλέγετο· ὕστερον δὲ
μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν
κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας

o ditirambo nas competições e a propor
discursos erísticos.

Suda, m. 450, s.v. Dioniso negra-égide
Procure em “Apatúrias”.

Suda, m. 451 s.v. Negro

O que se distingue da cor branca; e,
especialmente, com o que escrevemos. Negro
é uma cor que agrega à visão, enquanto
branco é uma cor que desagrega à visão.
Também [há a expressão] Dioniso negra-
égide, [cujo templo] fundaram pela seguinte
razão: as filhas de Eleutêr tendo visto uma
imagem de Dioniso com a égide negra
zombaram e o deus, enraivecido,
enlouqueceu-as. Depois disso, Eleutêr
recebeu um oráculo segundo o qual para dar
fim à loucura seria necessário honrar Dioniso
negra-égide.

Suda, o. 806, s.v. Nada a ver com Dioniso

Epígenes de Sícion,¹⁰⁶⁷ tendo feito uma
tragédia para Dioniso, alguns exclamaram
isso – donde o provérbio. Melhor, porém, é
assim: antes escrevendo para Dioniso,
competiam com aquelas [composições] que
se chamavam *satyriká* [dramas satíricos];
mas, depois, passando a escrever tragédias,
aos poucos voltaram-se para mitos e histórias

¹⁰⁶⁷ Epígenes de Sícion é mencionado como o primeiro a compor tragédias pela própria *Suda* (s.v. *Théspis*). Heródoto (5.67.5) menciona coros executados em Sícion em honra a Dioniso, conforme os tinha instituído seu tirano Clístenes.

ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὄθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ, Θεαίτητος δὲ ἐν τῷ Περὶ παροιμίας Παρράσιόν φησιν τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίους ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον· τοὺς δὲ ὀρῶντας τά τε τῶν ἀνταγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺ ἐλείπετο, καὶ τὸν τοῦ Παρρασίου Διόνυσον, ἐπιφωνεῖν, τί πρὸς τὸν Διόνυσον; ἐπὶ τῶν μὴ τὰ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαρούντων. καὶ αὖθις· τὸν Κόροιβον Ὀδυσσεῖα φήσας εἶναι τὸν πολύτροπον. καίτοι μὴ πρὸς τοῦτο παράδειγμα φέρων, τῇ φάτῃ προσάγει τὸν κύνα καὶ πρὸς τὸν Διόνυσον ἄγει οὐδέν.

Suid. π 2230, s.v. Πρατίνας

¹⁰⁶⁰ Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητῆς τραγωδίας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς Ὀλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε

em nada evocando Dioniso¹⁰⁶⁸ – donde isso também exclamaram. E Camaleão,¹⁰⁶⁹ em *Sobre Téspis*, conta coisas semelhantes, enquanto Teeteto em *Sobre os provérbios*, diz que Parrásio,¹⁰⁷⁰ o pintor, competindo em Corinto, fez o mais belo Dioniso: os que viam as obras dos competidores, as quais ele deixava muito para trás, e o Dioniso de Parrásio, exclamavam: “O que isso tem a ver com Dioniso?” Para os que falam bobagens não convenientes com as circunstâncias. E ainda: tendo dito que Kóroibos¹⁰⁷¹ era um Odisseu multi-astucioso. Contudo, sem trazer para tal um exemplo, à manjedoura conduzes o cão e a Dioniso não conduzes nada.¹⁰⁷²

Suda, p. 2230, s.v. Prátinas [Prátinas]

Filho de Pirrônides ou de Encômio, da região de Fliunte, um poeta de tragédia: competiu contra Ésquilo e Quérilo na 70ª Olimpíada¹⁰⁷³ e pela primeira vez escreveu

¹⁰⁶⁰ Cf. também Hsch., s.v. *Prátinas*.

¹⁰⁶⁸ A distinção é entre enredos afins a Dioniso e aqueles envolvendo assuntos míticos, lendários ou históricos. Plutarco (*Moralia* 615a) atribuiu a introdução de tais temas a Frínico e Ésquilo e em tal contexto citou o presente provérbio. Veja também Zenóbio 5.40.

¹⁰⁶⁹ Cameleão de Heracleia Pôntica (por volta de 350 A.E.C.) foi um pupilo de Aristóteles.

¹⁰⁷⁰ Parrásio de Éfeso é um pintor famoso do séc. V A.E.C. que também escreveu obras sobre pintura. Xenofonte (*Memorabilia* 3.10.1-5) o introduz numa conversação com Sócrates.

¹⁰⁷¹ Kóroibos era um frígio, filho de Mygdon e Anaxímenes. Ele chegou a Troia no dia anterior à queda da cidade, pretendendo casar-se com Cassandra, e embora tenha se gabado de que iria repelir os aqueus, acabou morto quando Troia foi tomada. Cf. Quinto de Esmirna (*Queda de Troia*, 13.168-77) que o chama *népios*; Pausânias 10.27.1. Sua reputação de estupidez era tamanha que o diziam capaz de “contar as ondas do mar”, daí a expressão proverbial “mais estúpido que Kóroibos”. Cf. Zenóbio 4.58; Diogeniano 5.56.

¹⁰⁷² O dito parece derivar da fábula atribuída a Esopo sobre o cão na manjedoura. Para o provérbio, cf. *Suda*, ε. 187, s.v. *Hē kýōn en tēi phátnēi*; k. 2729, s.v. *Kýōn epì phátnēn*. Para outros empregos do dito, cf. Luciano (*Tímon* 14) e *Antologia Grega* (12.236).

¹⁰⁷³ Entre 500/499 e 497/6.

Σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἱκρία, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ὠκοδομήθη Ἀθηναίοις. καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν', ὧν Σατυρικὰ λβ'· ἐνίκησε δὲ ἅπαξ.

Suid. σ 815, s.v. Σοφοκλῆς

Σοφοκλῆς, Σοφίλου, Κολωνῆθεν, Ἀθηναῖος, τραγικός, τεχθεὶς κατὰ τὴν ογ' Ὀλυμπιάδα, ὡς πρεσβύτερος εἶναι Σωκράτους ἔτη ιζ'. οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ, καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰσήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰσιόντων. προσηγορεύθη δὲ Μέλιττα διὰ τὸ γλυκύ. καὶ αὐτὸς ἤρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ στρατολογεῖσθαι. καὶ ἔγραψεν ἐλεγείαν τε καὶ Παιᾶνας καὶ λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος. παῖδας δὲ οὓς ἔσχεν οὗτοι, Ἴοφῶν, Λεωσθένης, Ἀρίστων, Στέφανος, Μενεκλείδης. τελευτᾷ δὲ μετὰ Εὐριπίδην, ἐτῶν υ'. ἐδίδαξε δὲ δράματα ρκγ', ὡς δὲ τινες καὶ πολλῶ πλείω, νίκας δὲ ἔλαβε κδ'.

Suid. σ 859, s.v. Σωσίβιος

Λάκων, γραμματικός, τῶν Ἐπιλυτικῶν καλουμένων. ἐν τούτοις δὲ ἱστορεῖ καὶ

dramas satíricos. Enquanto ele exibia uma peça, vieram abaixo as arquibancadas, sobre as quais sentavam-se os espectadores e por isso o teatro foi construído em Atenas. Exibiu cinquenta dramas, dos quais 32 eram satíricos, mas só venceu uma vez.

Suda, s. 815, s.v. Sóφocles

Sófocles, [filho de] Sóφιλο, de Colono, ateniense, trágico, nascido na 73^a Olimpíada¹⁰⁷⁴ e, portanto, dezessete anos mais velho do que Sócrates. Ele usou pela primeira vez três atores e o chamou de tritagonista e pela primeira vez conduziu um coro de quinze jovens, pois antes eles eram doze. Era chamado de Abelha por causa de sua doçura. Ele próprio começou disputando com um drama contra um drama, não engajando as tropas. E escreveu elegia, peãs e um escrito em prosa sobre o coro, disputando contra Téspis e Quéριλο. Os filhos que teve foram Iofão, Leostenes, Aríston, Estéfano e Meneclides. Morreu depois de Eurípides, com noventa anos. Treinou cento e vinte e três dramas, alguns dizem que muito mais, e obteve vinte e três vitórias.

Suda, s. 859, s.v. Σωσίβιο

Lacônico, gramático, dentre os chamados “Resolvedores”. Nesses ele conta também

¹⁰⁷⁴ Entre 491/88.

τοῦτο, ὅτι εἶδος τι κωμωδίας ἐστὶ καλούμενον Δικηλιστῶν καὶ Μιμηλῶν. Περὶ τῶν Μιμηλῶν ἐν Λακωνικῇ ἱστορουμένων παλαιῶν. καὶ ἄλλα.

Suid. τ 19, s.v. Τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν σκώματα

ἐπὶ τῶν ἀπαρακαλύπτως σκωπτόντων· Ἀθήνησι γὰρ ἐν τῇ τῶν Χοῶν ἐορτῇ οἱ κωμάζοντες ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν τοὺς ἀπαντῶντας ἔσκωπόν τε καὶ ἐλοιδόρουν. τὸ δ' αὐτὸ καὶ τοῖς Ληναίοις ὕστερον ἐποίουν.

Suid. φ 762, s.v. Φρύνιχος

Φρύνιχος, Πολυφράδμονος ἢ Μινύρου, οἱ δὲ Χοροκλέους· Ἀθηναῖος, τραγικός, μαθητὴς Θεσπίδος τοῦ πρώτου τὴν τραγικὴν εἰσενέγκαντος. ἐνίκα τοῖνυν ἐπὶ τῆς ξζ' ὀλυμπιάδος. οὗτος δὲ πρώτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ, καὶ εὐρετὴς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο. καὶ παῖδα ἔσχε τραγικὸν Πολυφράσμονα. τραγωδία δὲ αὐτοῦ εἰσὶν ἐννέα αὗται· Πλευρωνία, Αἰγύπτιοι, Ἀκταίων, Ἄλκηστις, Ἄνταῖος ἢ Λίβυες, Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι, Δαναίδες.

Suid. χ 594, s.v. Χοιρίλος

Χοιρίλος, Ἀθηναῖος, τραγικός, ξδ' ὀλυμπιάδι καθεὶς εἰς ἀγῶνας· καὶ ἐδίδαξε

isso: que há um tipo de comédia chamada dos *Dikēlistai* e do *Mimēloi*. [Escreveu] Sobre os *Mimēloi* registrados antigamente na Lacônia. [Escreveu] Também outras coisas.

Suda, t. 19, s.v. As zombarias de cima dos carros

[Frase tradicional] Sobre os que publicamente fazem zombarias. Pois em Atenas, no Festival das Jarras, os pândegos sobre os carros zombavam e insultavam todos que encontrassem. A mesma coisa, pouco depois, também faziam nas Leneias.

Suda, ph. 762, s.v. Frínico

Frínico, filho de Polifrádmon ou de Miniro, embora outros digam de Corocleo. Ateniense, trágico, aprendiz de Téspis, o primeiro a introduzir a [poesia] trágica. Ele venceu durante a 67^a Olimpíada.¹⁰⁷⁵ Esse Frínico primeiro introduziu uma máscara feminina em cena e foi o inventor do tetrâmetro. Tinha um filho [poeta] trágico, Polifrasmon. As nove tragédias dele são as seguintes: *Pleuronienses*, *Egípcios*, *Ácteon*, *Alcestis*, *Anteu ou Líbios*, *Justos ou Persas ou Síntocos*, *Danaides*.

Suda, kh. 594, s.v. Quériilo

Quériilo, ateniense, trágico, entrou nas competições na 64^a Olimpíada;¹⁰⁷⁶ ensinou

¹⁰⁷⁵ Entre 511/508.

¹⁰⁷⁶ Entre 523/20.

μὲν δράματα ἐξήκοντα καὶ ἑκατόν, ἐνίκησε δὲ γ'. οὗτος κατὰ τινὰς τοῖς προσωπεῖοις καὶ τῇ σκηνῇ τῶν στολῶν ἐπεχείρησεν.

cento e sessenta dramas e venceu treze. Esse poeta, segundo alguns, experimentou com máscaras e com a encenação de apetrechos.

João Diácono (Jo.Diac.)

Jo.Diac. ad Hermog. π. μεθ. δειν.

João Diácono, *Comentário sobre Hermógenes*

¹⁰⁷⁷ τῆς τραγωδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Δράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δρᾶμά φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος.

Aríon, de Metimna, introduziu o primeiro drama da tragédia, como Sólon em suas elegias anotadas ensinou. Dracon, de Lâmpsaco,¹⁰⁷⁸ diz que o drama primeiramente foi ensinado aos atenienses por Téspis, que poetava.

Paroemiógrafos gregos (Paroemiogr.)

Paroemiogr. Coisl. 383 (1836, p. 153)

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον·
Ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λαλούντων. Τῆς γὰρ ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθυράμβου τὴν καταρχὴν εἰληφύιας, καὶ τὰ πρὸς τὸν Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης, Ἐπιγένης ὁ Σικυώνιος οὐχ οὕτω ποιήσας, ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον· οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

Paremiógrafos do Códice Coisliniano 383

NADA PARA DIONISO: Sobre os que dizem coisas não relacionadas às faladas anteriormente. Pois no começo, como certa poesia tivesse recebido seu princípio do ditirambo e se ocupasse de coisas convenientes a Dioniso, Epígenes de Sícion – que não fazia poesia assim – escutou esta frase: nada para Dioniso.

¹⁰⁷⁷ Ed. Rabe, Rh. Mus. 63, 1908, 150.

¹⁰⁷⁸ Pickard-Cambridge traz a seguinte nota: “Charon is Wilamowitz’ reading for the unknown Drakon (cf. F. Jacoby, *Fragmente Gr. Hist.*, iii, (1923), No. 216 F 15 and iii a, p. 23).”

Zenóbio paremiógrafo (Zenobius Paroemiogr.)

Zenobius Paroemiogr. 4.33

Θύραζε Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια· οἱ μὲν διὰ πλῆθος οἰκετῶν Καρικῶν εἰρῆσθαι φασίν, ὡς ἐν τοῖς Ἀνθεστηρίοις εὐωχομένων αὐτῶν καὶ οὐκ ἐργαζομένων. Τῆς οὖν ἑορτῆς τελεσθείσης, λέγειν ἐπὶ τὰ ἔργα ἐκπέμποντας αὐτούς,

Θύραζε Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια.

Τινὲς δὲ οὕτω τὴν παροιμίαν φασίν, ὅτι οἱ Κᾶρες ποτὲ μέρος τῆς Ἀττικῆς κατέσχον· καὶ εἴ ποτε τὴν ἑορτὴν τῶν Ἀνθεστηρίων ἦγον οἱ Ἀθηναῖοι, σπονδῶν αὐτοῖς μετεδίδοσαν καὶ ἐδέχοντο τῷ ἄστει καὶ ταῖς οἰκίαις. Μετὰ δὲ τὴν ἑορτὴν τινῶν ὑπολελειμμένων ἐν ταῖς Ἀθήναις, οἱ ἀπαντῶντες πρὸς τοὺς Κᾶρας παίζοντες ἔλεγον,

Θύραζε Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια.

Εἴρηται δὲ ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν τὰ αὐτὰ ἐπιζητούντων πάντοτε λαμβάνειν.

Zenobius Paroemiogr. 5.40

ΟΥΔ'ΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ· Ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἡ παροιμία εἴρηται. Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ἄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους

Zenóbio Paremiógrafo 4.33

“Porta afora, *Kâres*, já não é mais Antestérias!”: algumas pessoas, por um lado, dizem pronunciar isso por causa da grande quantidade de moradores preguiçosos [lit. “cários”], que durante as Antestérias regalam-se e não trabalham. Terminado então o festival, é preciso que eles próprios expulsem-nos, dizendo em prol dos trabalhos: “Porta afora, *Kâres*, já não é mais Antestérias!”. Outros, porém, assim dizem o provérbio, pois os *Kêres* certa vez possuíam parte da Ática: e se os atenienses realizavam o festival das Antestérias, compartilhavam das libações com eles e recebiam-nos na cidade [*ásty*] e em suas casas. Depois do festival, alguns deles permanecendo em Atenas, os presentes diziam o seguinte para os *Kêres*, brincando: “Porta afora, *Kêres*, já não é mais Antestérias!” O provérbio é dito sobre os que se esforçam por ganhar as mesmas coisas sempre.

Zenóbio Paremiógrafo 5.40

NADA PARA DIONISO: O provérbio é falado sobre os que dizem coisas não relacionadas às ditas anteriormente. Como desde o início os coros costumassem cantar o ditirambo a Dioniso, os poetas depois, fugindo a esse costume, inventaram de escrever *Ájaxes* e *Centauros*. Daí, os

γράφειν ἐπεχείρου. Ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον, ΟΥΔ'ΕΝ ΠΡΟΣ Τ'ΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα ἢ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.

espectadores zombando diziam: “Nada a ver com Dioniso!”. Ora, por causa disso, parece que os sátiros depois foram introduzidos por eles, a fim de que não parecessem ter se esquecido do deus.

Anedotas (Anecd.)

Bekk. *Anecd.* 1.231.32

γεραιραί· ἰέρεια κοινῶς, ἰδίως δὲ παρὰ Ἀθηναίοις αἱ τῷ Διονύσῳ τῷ ἐν Λίμναις τὰ ἱερὰ ἐπιτελοῦσαι, ἀριθμῶ δεκατέσσαρες. (So also Hesych. s.v. γεραιραί.)

Bekk. *Anedotas* 1.231.32

Sacerdotisas [*gerarai*]: sacerdotisas [*hiéreia*] em geral, especialmente entre os atenienses, aquelas que executam os ritos sagrados para Dioniso nos Brejos, em número de catorze. (Cf. também Hesíquio, s.v. Sacerdotisas [*gerarai*]).

Bekk. *Anecd.* 1.235

Διονύσια· ἑορτὴ Ἀθήνησι Διονύσου. ἤγετο δὲ τὰ μὲν κατ' ἀγροῦς μηνὸς Ποισεδεῶνος, τὰ δὲ Λήνια Γαμηλιῶνος, τὰ δὲ ἐν ἄστει Ἐλαφηβολιῶνος. (Hesych. s.v. Διονύσια and Schol. on Aeschin. 1.43 repeat this, but instead of Γαμηλιῶνος write μηνὸς Ληνιαῶνος. Schol. on Plato, *Rep.* 475d, writes μηνὸς Μαιματηριῶνος.)

Bekk. *Anedotas* 1.235

Dionísias: festival de Dioniso em Atenas. Aconteciam as [Dionísias] nos campos no mês de *Poseideón*, as Leneias no *Gamēlión* e as [Dionísias] na cidade no *Helaphēbolión*. (Hesíquio, s.v. “Dionísias” e Escólio a Ésquines 1.43 repetem isso, mas ao invés de “*Gamēlión*” escrevem “mês de *Lēnaión*”. Escólio a Platão, *Rep.* 475d, escreve “do mês *Maimatērión*”).

Etymologicum Magnum (EM)

Etym. Magn., s. v. Διθύραμβος

Etymologicum Magnum, s. v. *Dithýrambos*

Διθύραμβος, ὁ Διόνυσος. ἐπιθετόν ἐστι τοῦ Διονύσου· ὅτι ἐν διθύρῳ ἄντρῳ τῆς Νύσσης ἐτράφη. καὶ ὁμωνύμως τῷ θεῷ ὁ εἰς αὐτὸν ὕμνος. ἢ ἀπὸ τοῦ δύο θύρας βαίνειν, τὴν τε κοιλίαν τῆς μητρὸς Σεμέλης, καὶ τὸν μηρὸν τοῦ Διός· ἀπὸ τοῦ δευτέρου τετέχθαι, ἀπὸ τε τῆς μητρὸς, καὶ ἀπὸ τοῦ μηροῦ τοῦ Διός· ἴν' ἢ ὁ δις θύραζε βεβηκώς. Πίνδαρος δὲ φησὶ λυθίραμβον. καὶ γὰρ Ζεὺς, τικτομένου αὐτοῦ, ἐπέβόα, Λῦθι ράμμα. λῦθι ράμμα· - ἴν' ἢ λυθίραμμος, καὶ διθύραμβος κατὰ τροπὴν καὶ πλεονασμὸν. Ἡρωδιανὸς δὲ φησὶ τὰ πατρωνυμικὰ μὴ συντίθεσθαι.

Etym. Magn., s.v. Θυμέλη

ἢ τοῦ θεάτρου μέχρι νῦν, ἀπὸ τῆς τραπέξης ἀνόμαστα· παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τὰ θύη μερίζεσθαι. τουτέστι τὰ θυόμενα ἱερεῖα. τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ' ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἦδον, μήπου τάξιν λαβούσης τραγωδίας.

Etym. Magn., s.v. Τραγωδία

Ἔστι βίων τε καὶ λόγων ἠρωϊκῶν μίμησις. Κέκληται δὲ τραγωδία, ὅτι τράγος τῆ ᾠδῆ ἄθλον ἐτίθετο· ᾠδὴ γὰρ ἡ τραγωδία. Ἦ ὅτι τρύγα ἄθλον ἐλάμβανον οἱ νικῶντες· τρύγα γὰρ ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ τὸν νέον οἶνον. Ἦ ὅτι τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ σχῆμα· ἢ

Ditirambo, Dioniso. É um epíteto de Dioniso, porque na gruta de entrada dupla, de Nisa, foi criado. Homônimo ao deus é também o hino em honra dele. Ou por entrar a partir de duas portas (o ventre de sua mãe, Sêmele, e a coxa de Zeus), ou por ter nascido uma segunda vez (a partir da mãe e a partir da coxa de Zeus), de modo a ser o que passou duas vezes pela porta. Mas Píndaro fala “*lythírambon*”, pois também Zeus, ao parilo, exclamou: “Desfaz as suturas. Desfaz as suturas.” – de modo que se tornou o *lythírammos*, e então ditirambo, conforme sua evolução e repetição. Mas Herodiano fala que o patronímico não foi composto assim.

Etymologicum Magnum, s.v. thymélē

Thymélē, a do teatro até hoje, nomeada assim por causa da mesa: pois sobre ela os sacrifícios [*thýē*] são partilhados, i.e., as oferendas sacrificadas [*thyómena*]. Era a mesa sobre a qual, ficando de pé, cantavam nos campos, quando a tragédia ainda não tinha recebido uma ordem [*táxin*].

Etymologicum Magnum, s.v. Tragédia

É uma mimese das vidas e discursos dos heróis. Chama-se tragédia [*tragōidía*] porque o bode [*trágos*] foi instituído como prêmio ao canto [*ōide*]: pois a tragédia é um canto. Ou porque os vencedores recebiam como prêmio a *trýx* [mosto]: pois os antigos chamavam de *trýx* o vinho novo. Ou porque

ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο· οὖς ἐκάλουν τράγους, σκώπτοντες, ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα, ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδήν· τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῶον. Ἦ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι. Ἦ ἀπὸ τῆς τρυγὸς τρυγωδία. Ἦν δὲ τὸ ὄνομα τοῦτο κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμωδίαν· ἐπεὶ οὐπω διεκέκριτο τὰ τῆς ποιήσεως ἐκατέρας· ἀλλ' εἰς αὐτὴν ἔν ἦν τὸ ἄθλον, ἢ τρύξ· ὕστερον δὲ τὸ μὲν κοινὸν ὄνομα ἔσχεν ἢ τραγωδία· ἢ δὲ κωμωδία ὠνόμασται, ἐπειδὴ πρότερον κατὰ κόμας ἔλεγον αὐτὰ ἐν ταῖς ἐορταῖς τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Δήμητρος· ἢ παρὰ τὸ κωμάζειν, ἢ ἐπὶ τῷ κόματι ὦδή· ἐπειδὴ ἐπὶ τὸν καιρὸν τοῦ ὕπνου τὴν ἀρχὴν ἐφευρέθη· ἢ ἢ τῶν κωμητῶν ὦδή· κῶμαι γὰρ λέγονται οἱ μείζονες ἀγροί. Βλαπτόμενοι γὰρ τινες γεωργοὶ παρὰ τῶν ἐν Ἀθήνησι πολιτῶν, κατήεσαν περὶ τὸν καιρὸν τοῦ ὕπνου· καὶ περιϋόντες τὰς ἀγυῖας, ἔλεγον ἀνωνυμὶ τὰς βλάβας ἃς ἔπασχον ὑπ' αὐτῶν· οἶον, ἐνταῦθα μένει τις τὰ καὶ τὰ ποιῶν· καὶ ἐκ τούτου ἀνοχὴ τῶν ἀδικιῶν ἐγίνετο.

os coros tinham um arranjo tetragônico [*tetrágōnon*]: ou porque os coros em grande parte se compunham de sátiros, os quais os espectadores chamavam de bodes [*trágous*], seja pela rudeza do corpo, seja pela diligência afrodisíaca: pois assim é o animal. Ou porque os coreutas trançavam as cabeleiras, mimetizando a forma de bodes. Ou trigédia [*trygōidía*], por causa da *trýx*. Pois este nome era comum também à comédia: quando ainda não se haviam separado as espécies de cada poesia [dramática], mas para cada uma o prêmio era um só, a *trýx*. Depois, a tragédia ficou com o nome comum, enquanto a comédia foi chamada assim depois que passaram a dizê-la em aldeias [*katà kōmas*] durante as festas de Dioniso e de Demeter – ou por causa do pandegar [*kōmázein*], já que é a canção [*ōidé*] da pândega [*epi tōi kōmati*], pois em seu princípio foi inventada durante o período de sono. Ou o canto dos aldeões [*kōmētōn*], pois os maiores assentamentos rústicos são chamados aldeias [*kōmai*]. Pois alguns lavradores [*geōrgoi*], prejudicados pelos cidadãos de Atenas, partiram durante o período de sono e, perambulando pelas ruas, diziam anônimos os prejuízos que tinham sofrido deles. Assim, há quem continue a fazer poemas sobre essas coisas por lá: e disso adveio a suspensão das injustiças.

Inscrições Gregas (I.G.)

I.G. i². 46 (Athens - Brea, c. 446-5

I.G. i². 46 (de Atenas para Brea, c. 446-445)

B.C.)

βοῦν δὲ καὶ π[ανοπλίαν ἀπά]γειν ἐς Παναθήναια τὰ μεγάλ[α καὶ ἐς Διονύσι]α φαλλόν.

I.G. ii². 1006, 12-13 (c. 127-106 B.C.; Ephebic inscriptions)

εἰσήγαγον δὲ καὶ τὸν Διονύσιον ἀπὸ τῆς ἐσχάρας εἰς τὸ θέατρον μετὰ φωτός· καὶ ἔπεμψαν τοῖς Διονυσίοις ταῦρον ἄξιον τοῦ θεοῦ, ὃν καὶ ἔθυσαν ἐν τῷ ἱερῷ τῆ πομπῇ.

I.G. ii². 1368, ll. 111ff. (the Iobacchoi of Athens, 2nd cent. A.D.)

ὁ ἱερεὺς δὲ ἐπιτελείτω τὰς ἐθίμους λειτουργίας Στιβάδος καὶ ἀμφιετηρίδος εὐπρεπῶς καὶ τιθέτω τὴν τῶν Καταγωγίων σπονδὴν Στιβάδι μίαν καὶ θεολογίαν, ἣν ἤρξατο ἐκ φιλοτειμίας ποιεῖν ὁ ἱερασάμενος Νεικόμακος.

I.G. ii². 1496 (a) ll. 68ff. (334-333 B.C.)

] ἐκ τοῦ δε[ρ]ματικοῦ. [ἐπὶ Κτησ]ικλέου[ς ἄρ]χον[τος [ἐγ] Διο]νυσίων τῶν [ἐμ Πει]ρα[ιεῖ παρὰ βοων]ῶν ΗΗΗΔ[- [καὶ] τὸ περιγενόμ[ε]νον ἀ[πὸ τῆ]ς βο]ωνίας ΗΗ[□] ΔΔΔ [ἐγ] Διονυσίων τῶν [ἐπὶ Λ]ηναίω [π]αρὰ μυστηρίων [ἐπι]μηλητῶν ...

(b) [333-332 B.C.]. [ἐγ] Διονυσίων τῶν ἐπὶ Ληναίω [π]αρὰ στρατηγῶν] ΗΓ[-.

[This inscription contains the accounts of

[Eles devem] Conduzir um boi e uma panópia para as Grandes Panateneias e um falo para as Dionísias.

I.G. ii². 1006, 12-13 (c. 127-106 A.E.C.; Inscrições efébricas)

Introduziram também Dioniso a partir do altar para o teatro, à luz [de tochas]: e enviaram para as Dionísias um touro digno do deus, que também sacrificaram no santuário durante a procissão.

I.G. ii². 1368, ll. 111ff. (os Ióbakkhoi de Atenas, séc. II E.C.)

Que o sacerdote execute decentemente os serviços públicos da *Stibás* [esteira de palha] – também anual – e estabeleça a séria e única teologia das Festividades de Retorno na *Stibás*, que o consagrado Nicômaco começou a fazer por piedade.

I.G. ii². 1496 (a) ll. 68 ff. (334-333 A.E.C.)

Sobre a pele [dos animais sacrificados]. Durante o ar[con]tado de Ctesicleu, [nas Dio]nísias [no Pi]reu[cerca] de 310[?] [bo]is e o restan[te] com [o sac]rifício bovino, 280, [nas] Dionísias [no L]eneu, da parte dos [aju]dantes dos Mistérios ...

(b) [333-332 A.E.C.]. [Nas Dionísi]as no Leneu, da p[arte dos estrategos], 150[?].

[Essa inscrição contém os registros dos

the ταμίαι τῆς θεοῦ.]

I.G. ii². 1672 182ff. (329-328 B.C.)

λόγος ἐπιστατῶν Ἐλευσινόθεν καὶ ταμιῶν τοῖν θεοῖν ἐπὶ τῆς Πανδιονίδος ἕκτης πρυτανείας ... ἐπαρχὴ Δῆμητρι καὶ Κόρη καὶ Πλούτωνι Γ, ἐπιστάταις ἐπιλήναια εἰς Διονύσια θῦσαι ΔΔ ... εἰς Χόας δημοσίοις ἱερεῖον ΔΔ|-|-.

I.G. ii². 1672 (l. 204) (in the accounts of ἐπιστάται Ἐλευσινόθεν for 329/8 B.C.)

εἰς Χόας δημοσίοις ἱερεῖον ΔΔ|-|-.

I.G. ii². 2130. 57ff. (ca. A.D. 192-3)

βασιλεὺς ... ἐπετέλεσεν τὸν ἀγῶνα τῶν Ἀθηναίων καὶ ἐστίασε τοὺς συνεφήβους καὶ τοὺς περὶ τὸ Διογένειον πάντας.

I.G. ii². 2854

Καλλισθένης Κλεοβούλου Προσπάλιος στρατηγὸς χειροτονηθεὶς ἐπὶ τὴν παραλίαν στεφανωθείς ὑπὸ τῆς βουλῆς καὶ τοῦ δήμου Διονύσῳ Ἀθηναίῳ ἀνέθηκεν.

intendentes da Deusa].

I.G. ii². 1672 182ff. (329-328 A.E.C.)

O discurso dos inspetores em Elêusis e dos intendentes dos Dois Deuses sobre as seis pritanias de Pandion ... ordena a Demeter, a *Kórē* [Virgem] e a Plutão 5, para os inspetores sacrificarem nas Dionísias das prensas [*epilēnaia*] 20 ... nas Jarras públicas, em sacrifício 20[?].

I.G. ii². 1672 (linha 204) (nos relatos dos responsáveis de Elêusis, 329/8)

Para o Festival das Jarras, um sacrifício a expensas públicas de 20 (?)...

I.G. ii². 2130. 57 ff (ca. 192-3 E.C.)

O rei [*basileús*] [...] executou a competição das Leneias e se banqueteu com os *synéphēboi* [efebos/ jovens] e com todos nos arredores do Diogeneu [um ginásio].

I.G. ii². 2854

Calístenes [filho] de Cleobulo [do *dēmos* de] Prospalte, eleito estratega no litoral, foi coroado pelo Conselho e pelo povo e dispôs [essa inscrição] para Dioniso Leneu.

Leis Sagradas da Ásia Menor (L.S.A.M.)

Sokolowski, *Lois Sacrées de l'Asie Mineure*, n. 37 (S.I.G.³ 1003), l. 19

Sokolowski, *Leis Sagradas da Ásia Menor*, n. 37 (S.I.G.³ 1003), l. 19

ἐχέτω δὲ καὶ στολὴν (ὁ ἱερεὺς) ἦν ἄμ
βούληται καὶ στέφανον χρυσοῦν μῆνα
Ληναιῶνα καὶ Ἀνθεστηριῶνα· καὶ τοῖς
Καταγωγίοις καθηγῆσεται τῶν
συγκαταγόντων τὸν Διόνυσον. (2nd cent.
B.C.; Priene).

**Sokolowski, *Lois Sacrées de l'Asie
Mineure*, n. 48 (Miletus), l. 21**

τοῖς δὲ Καταγωγίοις κατάγειν τὸν
Διόνυσον τοὺς ἱερεῖ[ς] καὶ τὰς ἱερείας
τοῦ [Διονύ]-σου τοῦ Βαχίου μετὰ τοῦ
[ιερῆως κ]αὶ τῆς ἱερείας πρ[ὸς τ]ῆ[ς]
ἡμέρας μέχρι τῆς ἡλίου δύσεως...τῆς
πόλεως.

Que [o sacerdote] tenha o paramento que se
julgue necessário e uma coroa de ouro
durante os meses *Lēnaiōn* e *Anthestēriōn*: e
nas Festividades de Retorno há de liderar os
que carregam Dioniso de volta. (séc. II E.C.;
Priene).

Sokolowski, *Leis Sagradas da Ásia Menor*,
n. 48 (Mileto), l. 21

Durante as Festividades de Retorno, os
sacerdotes e as sacerdotisas de Dioniso, o
Baco, devem conduzir o Dioniso com o
[sacerdote e] a sacerdotisa d[*o i*]nício do dia
a[*té o pôr do sol... d*]a *pólis*.

Papiros de Oxirrinco (POx.)

POx. 853, col x. 7 ff.

τὸ ἐν Λ[ίμνα]ις Διονυσο[.....
μέν φησ[ι.]ευδε Διονυ[σ.....
.]ητον[.]τ' Ἐλευθήρ ει[. Λιμναίω
δὲ κ]οροστά[δ]ας ἦγον ἐ[ορτάς]...

A composed version of this fragment
[attributed to Callimachus' *Hekale*] reads
(HOLLIS, 1990, 85+ *apud* WILSON,
2000, p. 320, n. 104):

οὐδὲ Διωνύ|σωι Μελαναί|ιδι, τόν |πο|τ'
Ἐλευθήρ | εἶ|σατο, Λιμναίωι δὲ
χοροστάδας ἦγον ἐορτάς

Papiros de Oxirrinco 853, coluna 10, 7ff
(comentário a Tucídides, livro 2, séc. II E.C.)
nos Brejos Dioniso [...]
diz Dioniso [...]
o Eleutério no Brejo
conduzia as festas com danças corais

Uma versão recomposta desse fragmento
[atribuído ao poema *Hécale*, de Calímaco]
sugere (HOLLIS, 1990, 85+ *apud* WILSON,
2000, p. 320, n. 104):

[Os antigos atenienses] celebravam um
festival com danças corais não para Dioniso
Negra-égide [*Melanaíx*], que Eleutêr
estabeleceu, mas para Dioniso Brejeiro.

POx. 2256

ἐπὶ ἄρχοντ(ος) Θεαγ]ενίδου Ὀλυμπιάδος
 [οἷ] ἔτει] α[
 ἐνίκα Αἰσχύ]λος Λαίωι, Οἰδίποδι,
 Ἐπτά ἐπὶ Θήβας,
 Σφιγγί σατ^υ] δεύτερος Ἀριστίας ταῖς
 τοῦ πα-
 τρὸς Πρατίνο]υ τραγωιδίαις. τρίτος
 [Πο]λυ-
 φράσμων] Λυκουργε[ίαι]
 τετρ]αλογία.

Papiro de Oxirrinco, 2256

No arcontado de Teágenes, no primeiro ano da 78ª Olimpíada¹⁰⁷⁹ venceu Ésquilo, com *Laio*, *Édipo*, *Sete contra Tebas* e *Esfinge* (drama satírico). Em segundo ficou Arístias com as tragédias de seu pai, Prátinas. Em terceiro, Poli-frasmon, com a tetralogia de Licurgo.

Prolegômenos de Comédia (Prolegomena de Comoedia) (Ed. Dübner)***Prolegomena de Comoedia 3.1***

ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΔΙΑΣ. Τὴν κωμωδίαν ἠύρῃσθαί φασιν ὑπὸ Σουσαρίωνος.

Sobre a comédia. Dizem que a comédia foi inventada por Susaríon.

Prolegomena de Comoedia 5.13

καὶ αὐτὴ δὲ ἡ παλαιὰ ἑαυτῆς διαφέρει. καὶ γὰρ οἱ ἐν Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμωδίας ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα καὶ τὰ πρόσωπα εἰσηγάγον ἀτάκτως, καὶ μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον. δὲ ὁ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμωδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν, συστήσας τὴν ἀταξίαν [...].

E a própria comédia antiga diferia de si mesma. Pois os que primeiro estabeleceram na Ática a prática da comédia eram aqueles do círculo de Susaríon e introduziram personagens desordenadamente e o efeito era apenas o riso. Mas Crátino estabeleceu pela primeira vez o número de personagens da comédia em três, dando fim à desordem [...].

Prolegomena de Comoedia 8.25

Πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου

Então, primeiramente, um certo Susaríon foi

¹⁰⁷⁹ No ano de 467.

κωμωδίας γέγονεν ἀρχηγός· οὗ τὰ μὲν
ποιήματα λήθη κατενεμήθη, δύο δὲ ἢ
τρεῖς ἰαμβοὶ ἐπὶ μνήμη φέρονται τούτου·
εἰσὶ δὲ οὗτοι·

“Ἀκούετε λεῶς, Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίνου, Μεγαρόθεν, Τριποδίσκιος·
κακὸν γυναῖκες· ἀλλ’ ὅμως, ὧ δημόται,

οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.”¹⁰⁸⁰

o iniciador da comédia em verso – os poemas
dele foram tomados pelo esquecimento, mas
dois ou três iambos carregam sua memória.
São estes:

“Escutai, povo, estas coisas que Susaríon diz,
filho de Filino, de Tripodisco em Mégara:
mulheres são um mal, mas de todo modo, ó
concidadãos,
não é possível construir um lar sem mal.”

Anônimo (Anon.)

Anon. *De Com.* 1.6 Kaibel

τὴν αὐτὴν (sc. τὴν κωμωδίαν) δὲ καὶ
τρυγωδίαν φασὶ διὰ τὸ τοῖς εὐδοκιμοῦσιν
ἐπὶ τῷ Ληναίῳ γλεῦκος δίδοσθαι, ὅπερ
ἐκάλουν τρύγα, ἢ ὅτι μήπω προσωπεῖων
ἠϋρημένων τρυγὶ διαχρίοντες τὰ
πρόσωπα ὑπεκρίνοντο.

Anônimo, *Sobre a comédia* 1.6 Kaibel

Dizem ela própria (i.e., a comédia) ser
também [chamada] trigédia [*trygōidía*],
porque aos que tinham renome nas Leneias
era dado o vinho novo, que era chamado de
trýx [vinho novo], ou porque – quando ainda
não tinham sido inventadas as máscaras –,
cobrindo-se com borra [*trýx*], os personagens
interpretavam.

Anon. *De Com.* 8.36 Kaibel

Φρύνιχος Φράδμονος ἔθανεν ἐν Σικελίᾳ.

Anônimo, *Sobre a comédia* 8.36 Kaibel

Frínico, filho de Frádmon, morreu na Sicília.

Anon. (Mich. Psellus?) π. τραγωδίας (ed. R. Browning)

τὸ δὲ ἀναπαιστικὸν τετράμετρον παρὰ
Φρυνίχῳ μόνον τῷ παλαιῷ τετύχηκε
χρήσεως.

Anônimo (Miguel Pselo?), *Sobre a tragédia*
(ed. R. Browning)

O tetrâmetro anapéstico aconteceu de ser
usado apenas pelo antigo Frínico.

¹⁰⁸⁰ Os mesmos versos são retomados em diferentes versões da história envolvendo Susaríon e a invenção da comédia. Para detalhes, cf. RUSTEN, 2011, p. 52-5.

Anon. Vit. Aeschyl. 16

τὸ δὲ ἀπλοῦν τῆς δραματοποιίας εἰ μὲν
 τις πρὸς τοὺς μετ' αὐτὸν λογίζοιτο,
 φαῦλον ἂν ἐκλαμβάνοι καὶ
 ἀπραγμάτευτον, εἰ δὲ πρὸς τοὺς
 ἀνωτέρω, θαυμάσειε τῆς ἐπινοίας τὸν
 ποιητὴν καὶ τῆς εὐρέσεως, ὅτῳ δὲ δοκεῖ
 τελεώτερος τραγωιδίας ποιητῆς
 Σοφοκλῆς γεγονέναι, ὀρθῶς μὲν δοκεῖ,
 λογιζέσθω δὲ ὅτι πολλῶι χαλεπώτερον
 ἦν ἐπὶ Θέσπιδι, Φρυγίῳ τε καὶ
 Χοιρίῳ εἰς τὸσόνδε μεγέθους τὴν
 τραγωιδίαν προαγαγεῖν ἢ ἐπὶ Ἀισχύλῳ
 εἰσιόντα εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν
 τελειότητα.

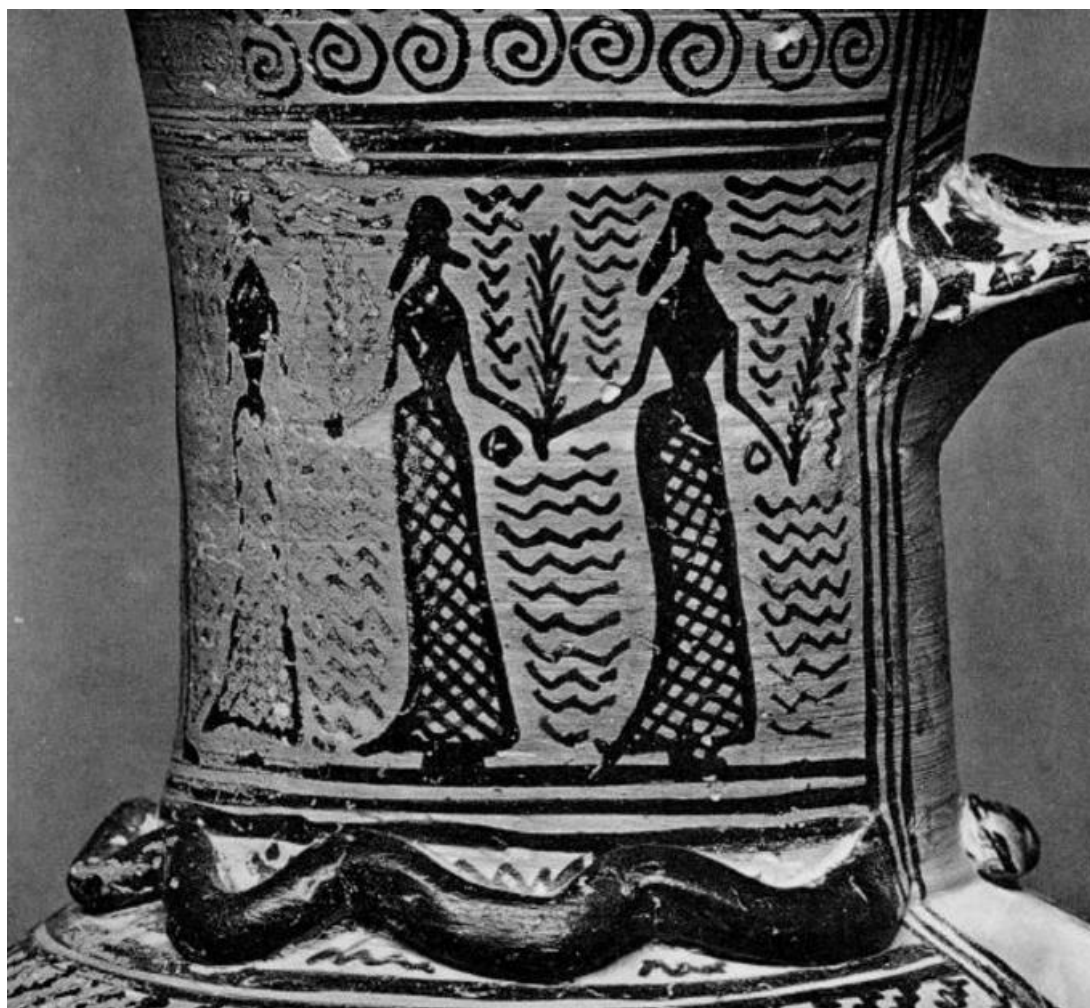
Anônimo, *Vida de Ésquilo* 16

Com relação à simplicidade da poesia dramática dele [de Ésquilo], se alguém o considerasse com os [que vieram] depois, tomá-lo-ia por inferior e pouco elaborado, mas se [considerasse] os de antes, ficaria impressionado com o poeta de engenho e inventividade. Quem quer que julgue Sófocles o mais perfeito poeta da tragédia, corretamente julga, porém é preciso considerar que era muito mais difícil, no tempo de Téspis, Frínico e Quérilo, levar a tragédia a tal grandeza, do que para alguém iniciando no tempo de Ésquilo a fim de levá-la até a perfeição de um Sófocles.

Imagens

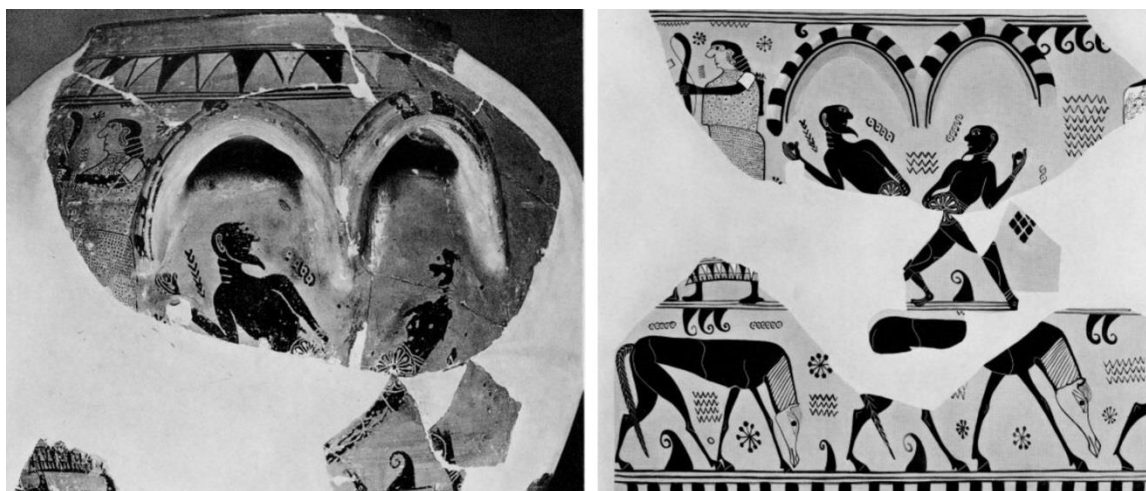
Im. 1 (BAPD 1001753)

Coro de mulheres dançando lideradas por um auleta [do outro lado]. Figuras sobre uma hídria proto-ática, c. 700, de Atenas. Berlin, Antikensammlung 31312 (BAPD 1001753).

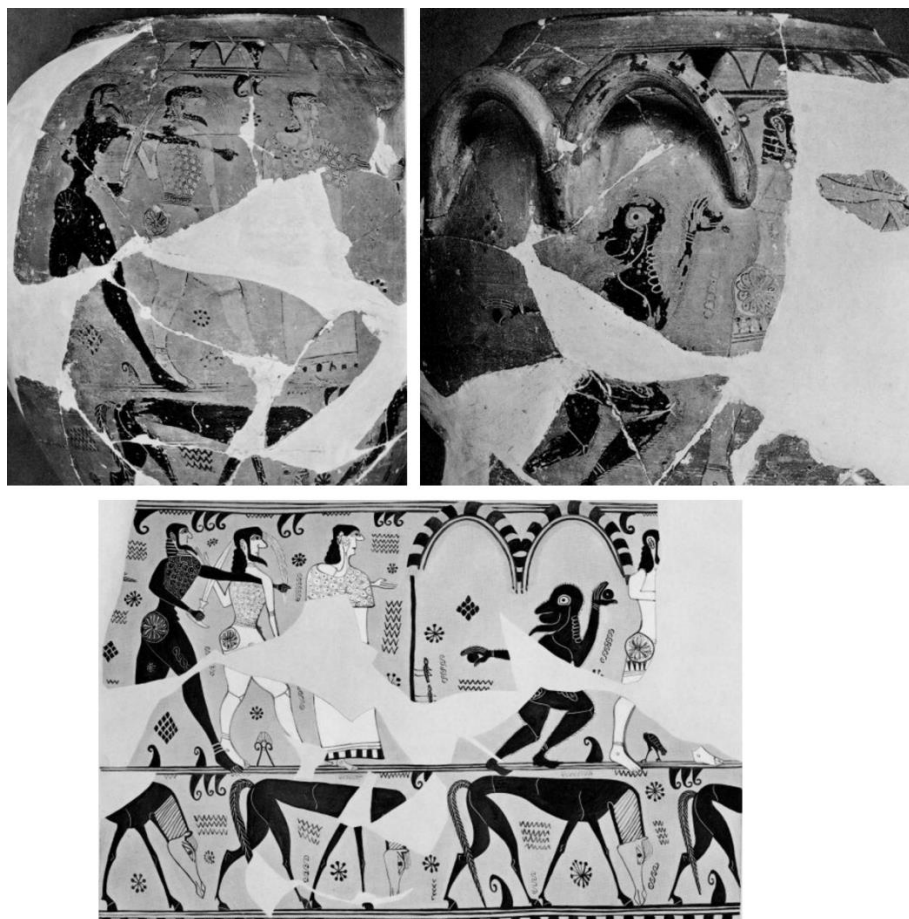


Im. 2 (BAPD 1001732)

Figuras humanas baixas (satíricas?) com pedras na mão, sendo caçadas por homens. Figuras negras em fragmentos de uma cratera proto-ática, c. 700, Atenas. Berlin, Antikensammlung A32 (BAPD 1001732).



Outro lado do vaso. Idem.



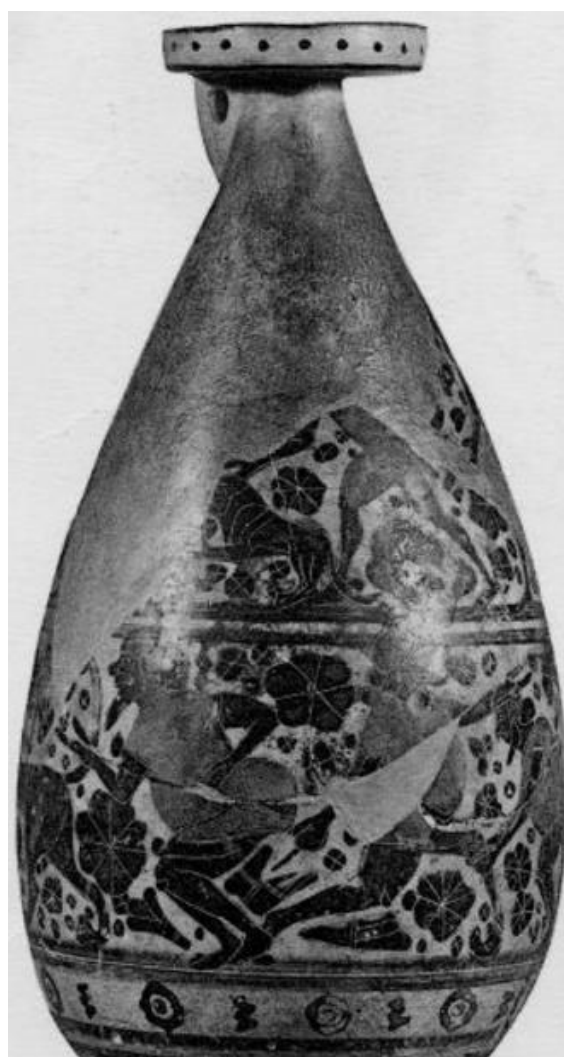
Im. 3 (BAPD 9004217)

Guerreiros hoplitas, marchando ao som de um jovem auleta, em direção a uma fileira de guerreiros adversários. Figuras negras numa olpe [olpé] proto-coríntia, c. 675-625, de Corinto. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679 (BAPD 9004217).

**Im. 4.1 (BAPD 1007799)**

Caçada de comastas (representação mimética?). Figuras negras num alabastro, c. 620-595, de Corinto. Paris, Musée du Louvre S1104 (BAPD 1007799).

À direita: Alabastro inteiro.



Im. 4.2 (BAPD 1007799)

Abaixo à esquerda: detalhe do friso inferior (imagem da fera caçada, devorando um homem).

Abaixo à direita: comasta carregando *aulós* em meio à caça.

**Im. 5 (BAPD 305010)**

Um jovem e um adulto (nus?) – segurando um *króton* – em movimentos de dança (comastas?). Figuras negras numa copa ateniense, c. 600-550. Paris, Musée du Louvre E741 (BAPD 305010).

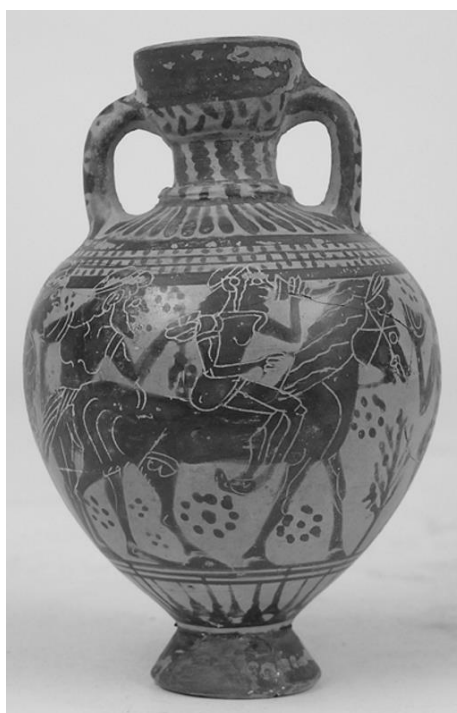


Im. 6 (BAPD 305000)

Jovens montados sobre cavalos (numa *performance* mimética coral?) [na borda há um *kômos* de jovens e mulheres dançando]. Figuras negras numa píxide [pyxís] ateniense, c. 600-550. Athens, National Museum 12688 (BAPD 305000).

**Im. 7 (Athens, Nat. Arch. Msm. 664)**

Retorno de Hefesto, numa mula, acompanhado por comastas. Figuras negras num amforisco, c. 595-570, de Corinto. Athens, National Archaeological Museum 664.

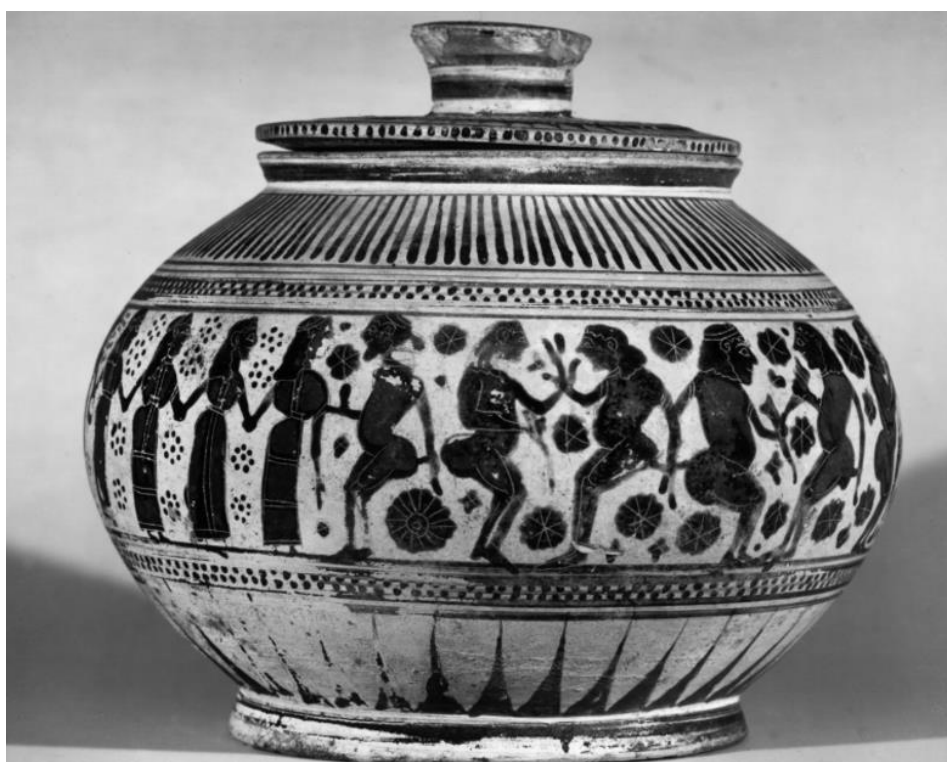


Im. 8 (Corinth, C-62-449)

Comasta com golfinho (Melicertes/ Palemon?). Figuras negras num cotila, c. 590, de Corinto. Corinth C-62-449, Photo Archive American School of Classical Studies at Athens and Corinth Excavation. Fotografos: I. Ioannidou e C. Bartziotti.

**Im. 9 (Berlin, Antikensamm. 4859)**

Corrente de mulheres dançando (*Frauenfest*) ao lado de comastas. Píxide médio-coríntia, c. 590, de Corinto. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. 4859.



Im. 10 (Paris, Louvre MNC 674)

Comastas dançando, bebendo e tocando o *aulós*; cavaleiros (do outro lado do vaso) e golfinho (sob as alças do vaso). Figuras negras numa copa, c. 590-575, de Corinto. Paris, Musée du Louvre MNC 674.



Im. 11 (Paris, Louvre CA 3004)

Comastas com nomes inscritos: *Lórdios* [encostado?], *Whadésios* [agradável], *Paíchnios* [jocoso], *Kômios* [pândego] e *Lóxios* [oblíquo]. Figuras negras numa copa para mistura do vinho, c. 590-575, de Corinto. Paris, Musée du Louvre CA 3004.



Im. 12 (BAPD 1007102)

Um “sátiro” (comasta com cauda?) dança próximo a um comasta de falo erguido. Figuras negras num alabastro de estilo coríntio, c. 575-550, da Beócia. Göttingen, Archäologisches Institut der Universität HU533G (BAPD 1007102).

**Im. 13 (BAPD 350099)**

Dioniso barbudo e cabeludo, trazendo uma vinha com cachos, entre outros deuses (Leto, Hebe, etc.) numa procissão para o casamento de Tétis e Peleu. Figuras negras num dino [dínos], c. 580, de Atenas e com assinatura de Sófilo. London, British Museum 1971.11-1.1 (BAPD 350099).



Im. 14 (BAPD 310014)

Nascimento de Atena da cabeça de Zeus (sentado e com raios na mão), acompanhado de Demeter, Apolo, Dioniso, Hefesto e Hermes (todos nomeados), além de deusas. Figuras negras numa ânfora, c. 575-525, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F1704 (BAPD 310014).



Im. 15 (BAPD 300600)

Homens vestidos de mulher (com *khitônes* [túnicas] e gorros), dançando sincronizados ao som do auleta (num *kômos*?). Figuras negras numa copa siana, c. 575-525, de Atenas. Amsterdam, Allard Pierson Museum 3356 (BAPD 300600).



Idem. Idem.



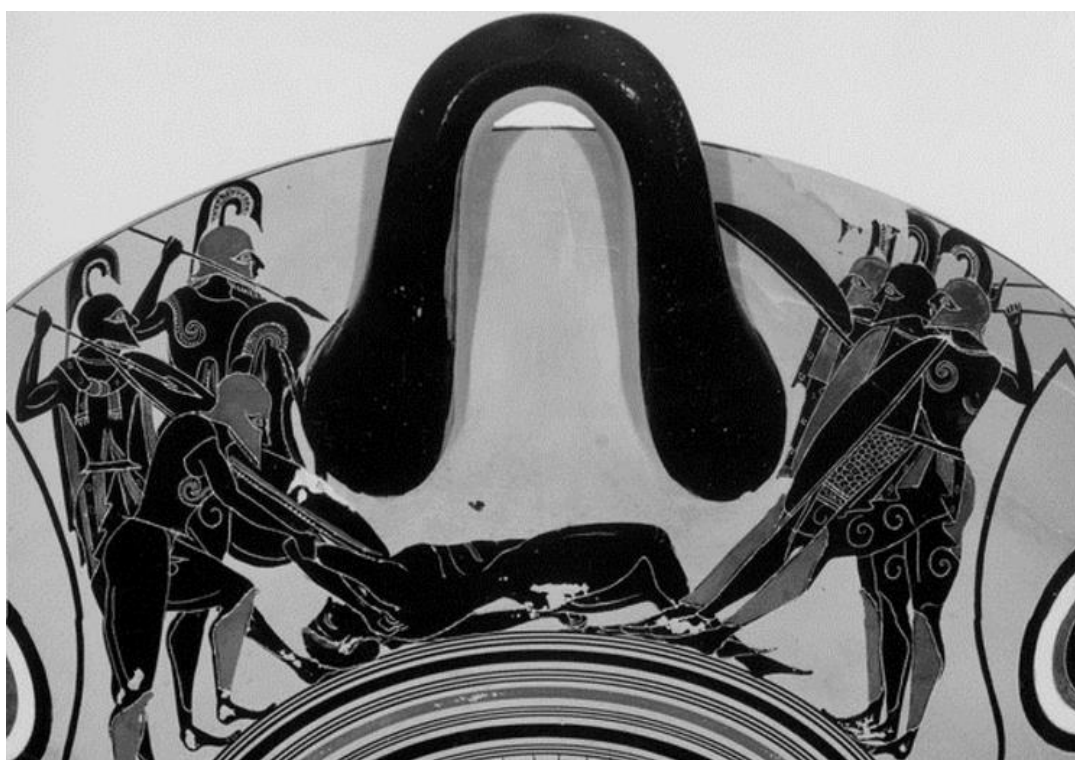
Im. 16.1 (BAPD 310403)

Figuras negras numa copa, c. 575-525, de Atenas. Munich, Antikensammlungen 8729 (BAPD 310403).

À direita: base do vaso vista de baixo.

Abaixo I: lateral (par de olhos encarando o expectador).

Abaixo II: alça esquerda (hoplitas enfrentando-se em torno a um guerreiro nu caído).



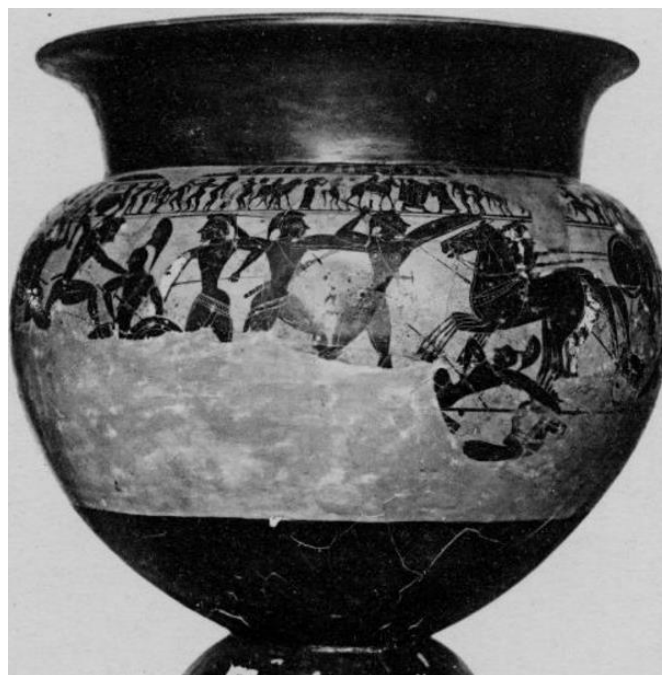
Im. 16.2 (BAPD 310403)

Idem. Fundo do vaso (Dioniso reclinado num navio com vinhas crescendo pelo mastro e cachos de uvas em seus ramos. Golfinhos em torno).



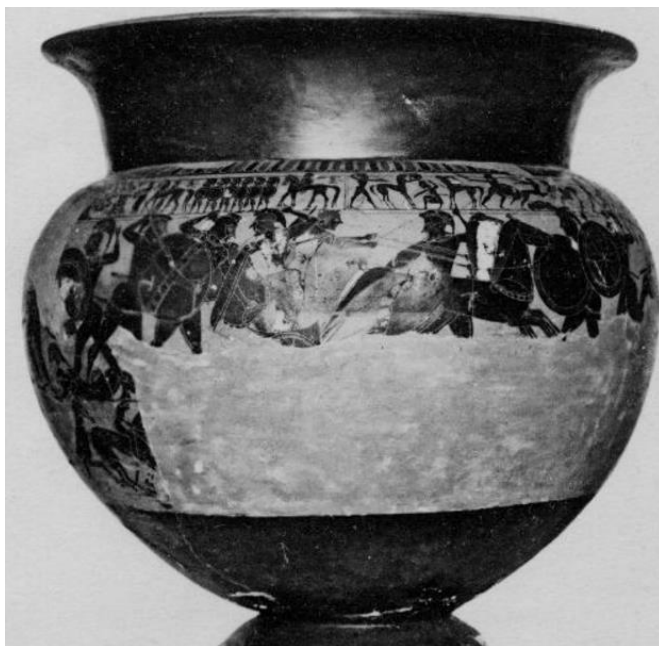
Im. 17.1 (BAPD 300837)

Batalha representada na cena principal. Friso superior: retorno de Hefesto na mula guiado por Dioniso e sátiros ao som do *aulós*; comastas numa *performance* mimética ao som do *aulós*. Figuras negras num dino [dínos], c. 575-525, de Atenas. Paris, Musée du Louvre E876 (BAPD 300837).



Im. 17.2 (BAPD 300837)

Outro lado do vaso. Batalha representada na cena principal. Friso superior: árvore, fonte com cabeça de leão sobre a qual pousa um pássaro, Polixênia com hídria, Troilos e guerreiros; batalha entre centauros e guerreiros humanos (Lecânides suspende a centauromaquia); simpósio, com homens e jovens deitados, cães e mesas. Idem.



Im. 18.1 (BAPD 300000)

Retorno de Hefesto e triunfo de Teseu. Figuras negras numa cratera de voluta ática, c. 575-525, de Atenas. Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209 (BAPD 300000).

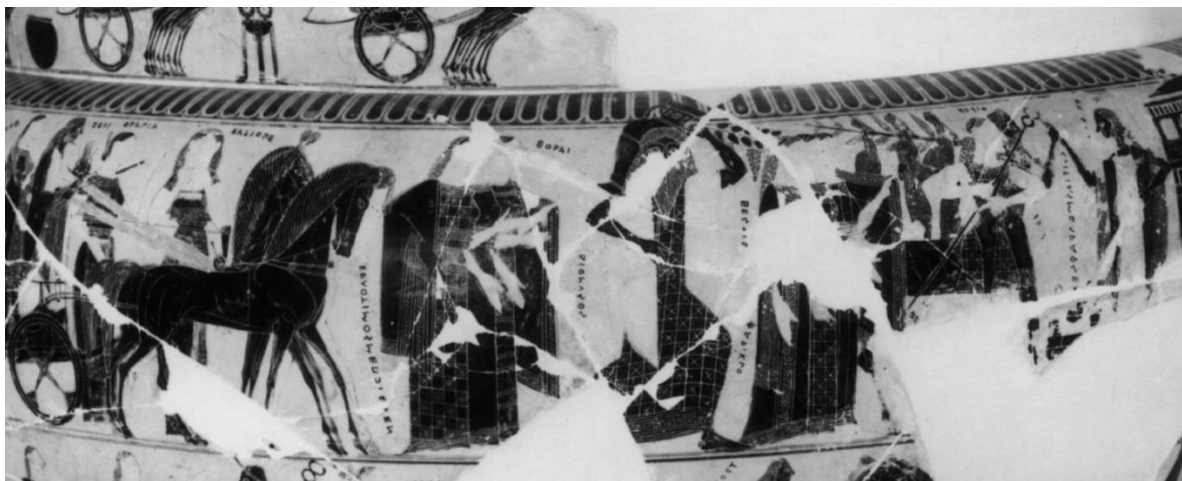


Detalhe do friso em que Hefesto retorna, sob uma mula, acompanhado por Sileno. Idem

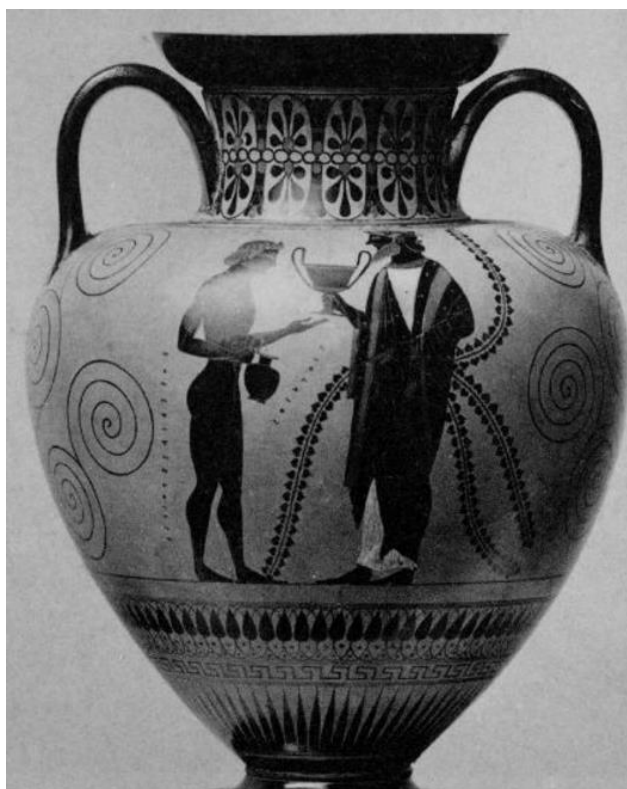


Im. 18.2 (BAPD 300000)

Detalhe do friso em que Dioniso – barbudo e encarando de frente o espectador – é representado portando um cântaro. Idem.

**Im. 19 (BAPD 310389)**

Dioniso com folha de hera e cântaro, acompanhado por Oinopion (cujo nome significa “filho do deus do vinho”), segurando uma *oinokhoë*. Figuras negras numa ânfora, c. 575-525, de Atenas. London, British Museum B210 (BAPD 310389).



Im. 20 (BAPD 310178)

Dioniso e Ariadne entre comastas jovens e mulheres de túnicas curtas. Figuras negras numa ânfora, c. 575-550, de Atenas e atribuídas a Lydos. Florence, Museo Archeologico Etrusco 70995 (BAPD 310178).



Im. 21 (BAPD 547)

Procissão fállica com homem gordo, segurando ramos de hera, sobre um mastro fállico num suporte carregado por membros da procissão. Figuras negras numa copa, c. 575-550, de Atenas. Firenze, Museo Archeologico Etrusco 3897 (BAPD 547).

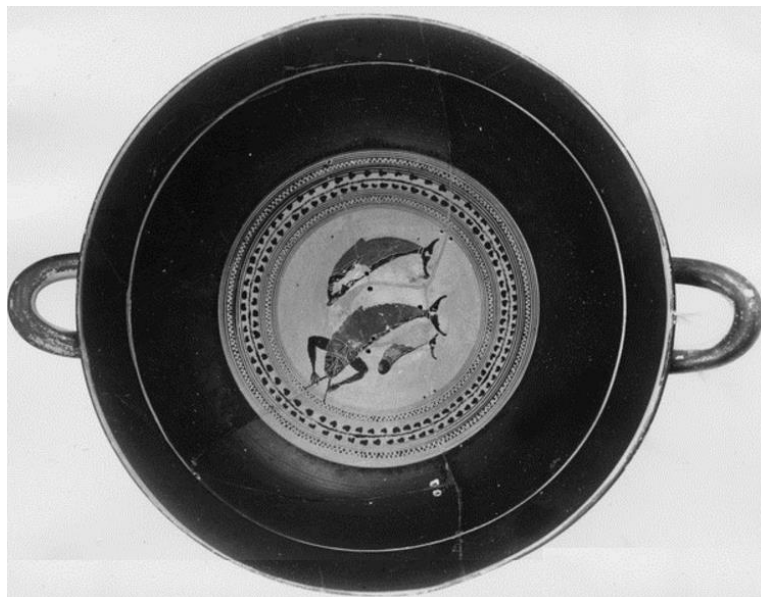


Procissão fállica com um sátiro, sobre o qual está montado um jovem, sobre um mastro fállico num suporte carregado por membros da procissão. Idem.



Im. 22 (BAPD 505)

Um golfinho auleta e golfinhos dançarinos (de coro?), circundados por ramos de hera. Figuras negras numa copa ática siana, c. 570-560, de Atenas. Roma, Museo Naz. Etrusco di Villa Giulia 64608 (BAPD 505).

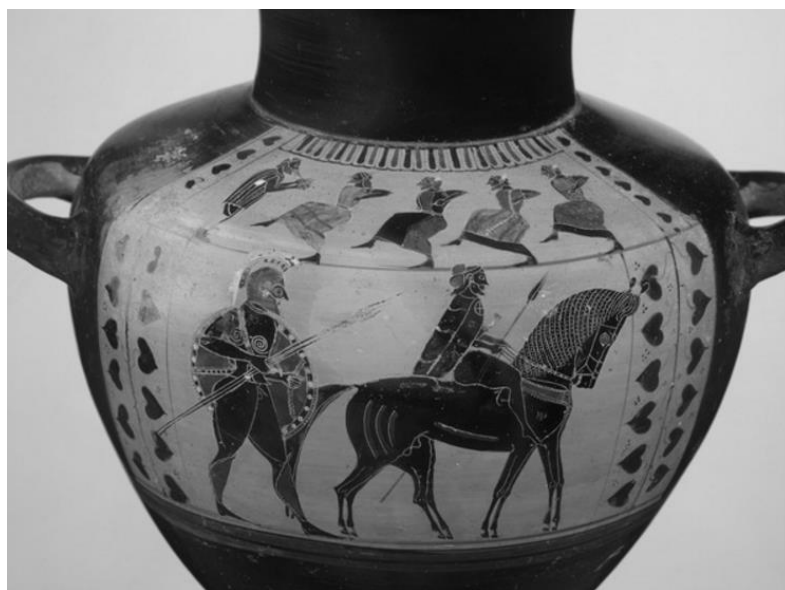
**Im. 23 (BAPD 8656)**

Linhas paralelas de coros – de homens (fora) e golfinhos (dentro) – representando uma *performance* mimética processional. Figuras negras numa cratera ática, c. 575-525, de Atenas. Paris, Musée du Louvre CA 2988 (BAPD 8656).



Im. 24 (BAPD 12278)

Homem usando *khitōiskos* [túnica curta] e tocando o *aulós* para um grupo de homens – de peplos (vestimenta feminina) e orelhas de animal – dançarem numa *performance* mimética. Embaixo: Cavaleiro sobre cavalo e soldado hoplita. Figuras negras numa hídria, c. 575-525, de Atenas. New York, Metropolitan Museum 1988.11.3 (BAPD 12278).

**Im. 25.1 (BAPD 320396)**

Jovens com máscaras de cavalo carregando jovens cavaleiros, num ocasião de *performance* mimética, ao som de um auleta. Figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F1697 (BAPD 320396).



Im. 25.2 (BAPD 320396)

Sátiros (com traços equinos) de falos suspensos – um deles segurando um *aulós* – e ménades.
Idem (outra lateral do vaso).

**Im. 26 (BAPD 210)**

Um sileno e uma ninfa dançam. Figuras negras numa copa, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor Oakeshott. Boston, Museum of Fine Arts 69.1052 (BAPD 210).

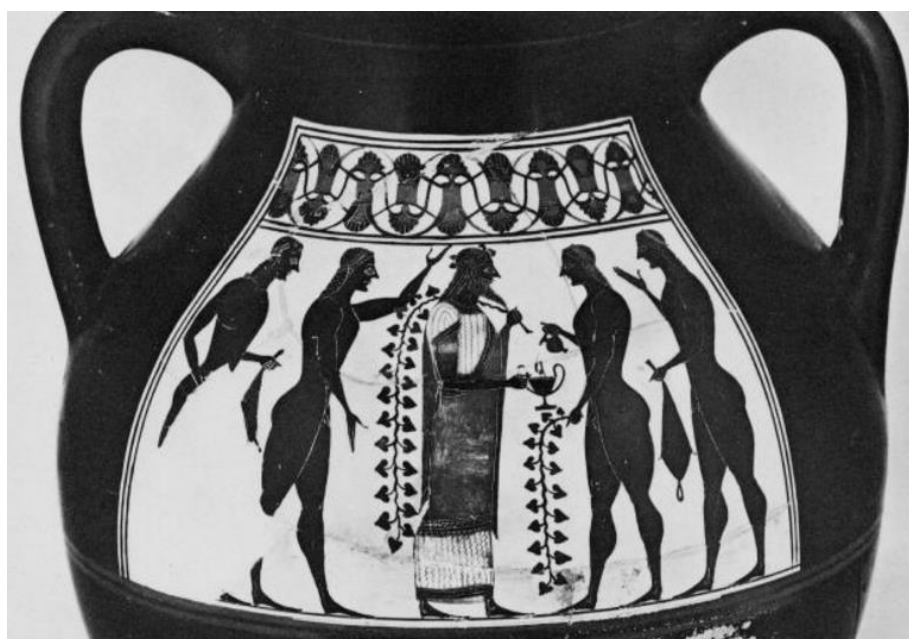


Im. 27 (BAPD 75)

Dioniso com cálice de chifre, usando um manto e segurando um bastão, circundado por sátiros e ninfas. Figuras negras num fragmento de hídria, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor de Rycroft. Boston (MA), Museum of Fine Arts 03.880 (BAPD 75).

**Im. 28.1 (BAPD 310434)**

Dioniso com ramo de hera e cântaro, entre jovens: um com hera e uma *oinokhoë*; alguns com odres de vinho. Figuras negras numa ânfora, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor de Amásis. Munich, Antikensammlung 1383 (BAPD 310434).



Im. 28.2 (BAPD 310434)

Recuperação de Helena – Menelau e um guerreiro entre jovens com lanças. Idem (outra lateral do vaso).

**Im. 29 (Basel, Antikensamml. Kä 420)**

Dança de jovens (comastas?) e mulheres, segurando vasos e ramos de hera, na presença de Dioniso. Figura negras numa ânfora, c. 540, de Atenas e atribuída ao pintor de Amásis. Basel Antikensammlung und Sammlung Ludwig, Inv. Kä 420.



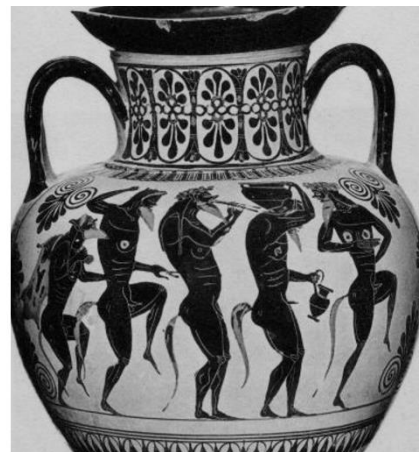
Im. 30 (BAPD 310489)

Dioniso com cântaro entre homens dançando, circundados por homens com mantos segurando lanças. Figuras negras num lécito [lékýthos], c. 550-530, de Atenas e atribuídas ao pintor de Amásis. Antes: Athens, Ceramicus 25. Atualmente: Deutsches Archäologisches Institut-Athen, Neg.-Nr. Kerameikos 2601 (BAPD 310489).



Im. 31 (BAPD 302249)

Dioniso e Ariadne reclinam, flanqueados por silenos dançando enquanto levantam ninfas (LADO A). Cinco silenos avançam com implementos de simpósio (LADO B). Figuras negras numa ânfora, c. 530-520, de Atenas. Cambridge, Fitzwilliam Museum G48 (BAPD 302249).

**Im. 32 (BAPD 351068)**

Dioniso e Ariadne acompanhados por dois casais de um sileno com uma ninfa. Figuras negras numa ânfora, c. 520, de Atenas e atribuídas ao pintor Dayton. Boston, Museum of Fine Arts 76.40 (BAPD 351068).

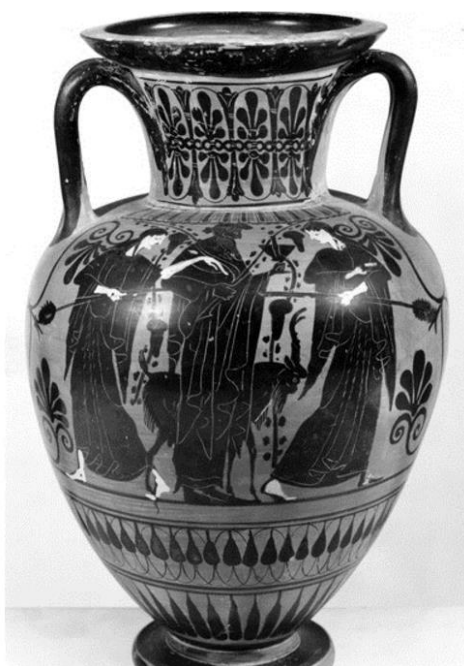


Im. 33 (BAPD 350463)

Dioniso com ramo de hera e cântaro, entre jovens: um com um odre de vinho; alguns com bastões (trazendo lebres e raposas); um verte vinho na *oinokhoé* de Dioniso. Figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Munich, Antikensammlung 8763 (BAPD 350463).

**Im. 34 (BAPD 9031684)**

Dioniso segurando um cântaro e um ramo de vinha, em posição paralela à de um bode (sugerindo uma relação entre seus semblantes), entre figuras femininas com tirso. Figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. London, Christie's market (BAPD 9031684).

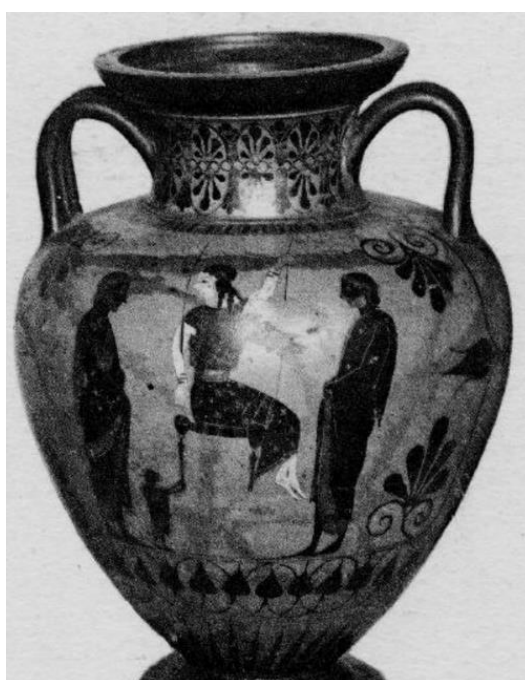


Im. 35 (BAPD 301521)

Garota num balanço entre jovens e homens, alguns com mantos. Figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Boston (MA), Museum of Fine Arts 98.918 (BAPD 301521).

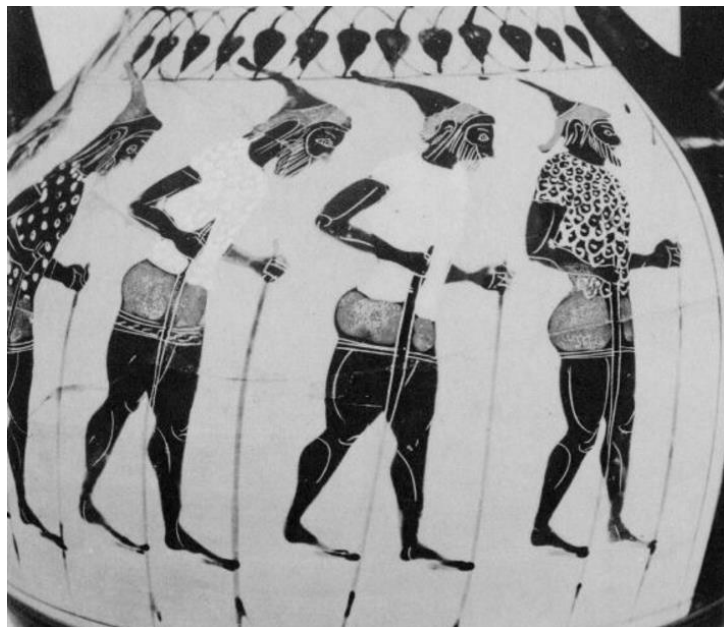
**Im. 36 (BAPD 301554)**

Garota num balanço entre homens de manto. Figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas. Paris, Musée du Louvre F60 (BAPD 301554).



Im. 37 (BAPD 340567)

Homens sobre pernas de pau, usando *khitōniskoi* [túnicas curtas] e gorros cílios, numa *performance* coral (?). Figuras negras numa ânfora, c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao pintor Swing. Christchurch (N.Z.), Univ. of Canterbury 41.57 (BAPD 340567).

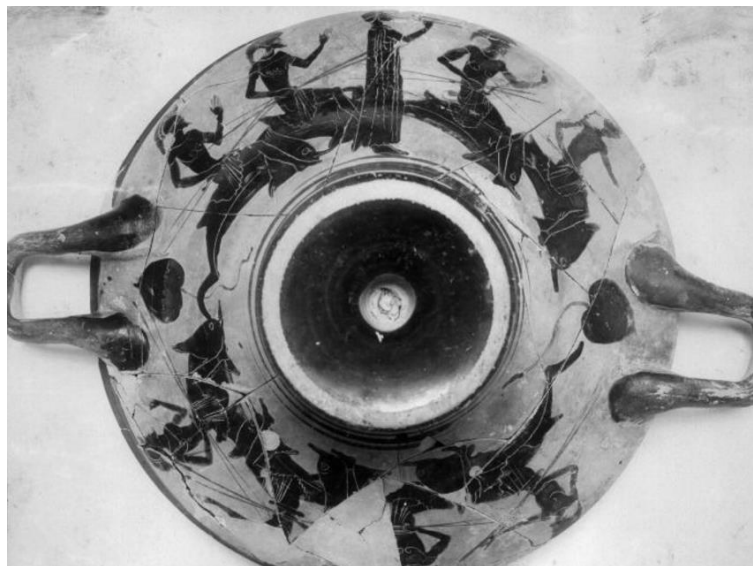
**Im. 38 (BAPD 4090)**

Coro de cavaleiros de golfinhos armados, liderados por um auleta, em paralelo a um coro de avestruzes (do outro lado). Figuras negras num escifo [*skýphos*], c. 550-500, de Atenas e atribuídas ao Grupo Heron. Boston (MA), Museum of Fine Arts 20.18 (BAPD 4090).



Im. 39 (BAPD 351585)

Cavaleiros sobre golfinhos, armados de lança, numa *performance* mimética ao som de um auleta. Figuras negras numa copa, c. 525-475, de Atenas. Paris, Musée du Louvre CA1924 (BAPD 351585).

**Im. 40 (BAPD 275024)**

Cavaleiros sobre golfinhos, portando lança e escudo (diferentes emblemas em cada escudo). Figuras vermelhas num psíctere [*psytér*], c. 520-510, de Atenas e atribuídas a Oltos. New York, Metropolitan Museum L1979.171. (BAPD 275024).



Im. 41 (BAPD 9996)

Dançarinos com fantasia bovina. Figuras negras numa hídria, c. 520-500, de Atenas. London, British Museum B308 (BAPD 9996).

**Im. 42 (BAPD 200586)**

Artesão esculpindo um Hermes (com inscrição: Hiparco belo [HIPARKHOS KALÓS]). Figuras vermelhas numa copa, c. 520-510, de Atenas e atribuídas a Epicteto. Copenhagen, National Museum CHRVIII967 (BAPD 200586).



Im. 43 (BAPD 320278)

Coro de três silenos tocando cítaras. Figuras negras numa ânfora, c. 520-510, de Atenas e atribuídas ao grupo de Compiègne 988. Berlin, Antikensammlung 1966.1 (BAPD 320278).

**Im. 44 (BAPD 200077)**

Penteu sendo destroçado por mênades (uma nomeada, Galene; uma com tirso). Figuras vermelhas num psíquero [psytér], c. 510, de Atenas e atribuídas a Eufrônio. Boston, Museum of Fine Arts 10.221. (BAPD 200077).

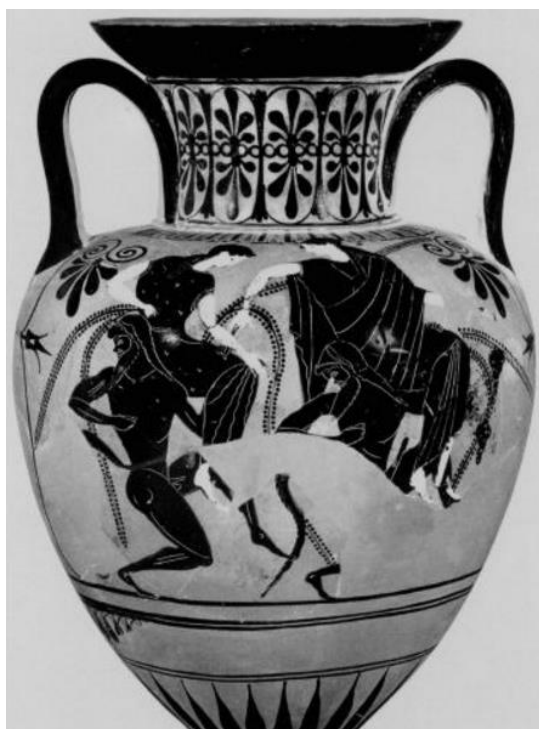


Im. 45 (BAPD 301686)

Dois silenos em volta de uma ninfa, todos dançando. Figuras negras numa ânfora, c. 510, de Atenas e atribuídas ao grupo Medeia. Munich, Antikensammlungen und Glyptothek 1490 (BAPD 301686).

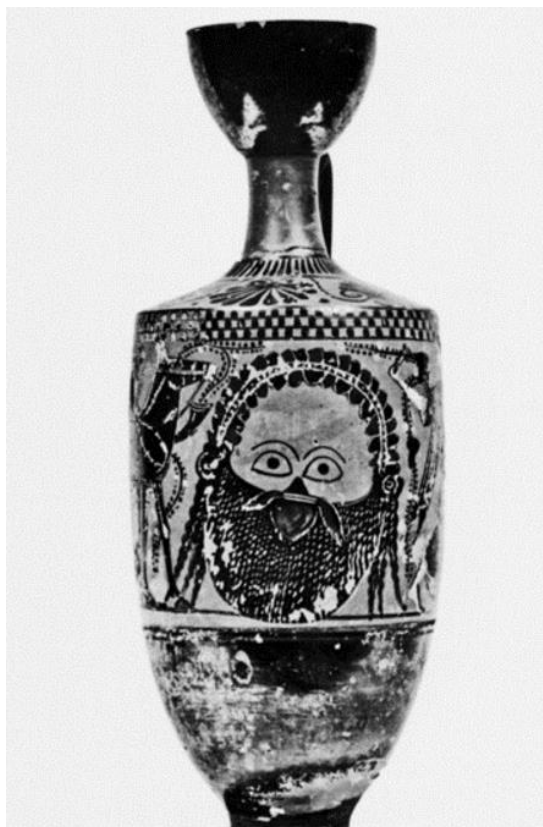
**Im. 46 (BAPD 351229)**

Dois silenos carregando duas ninfas em posição paralela. Figuras negras numa ânfora, c. 510-500, de Atenas. Malibu, The J. Paul Getty Museum: 86.AE.84 (BAPD 351229).



Im. 47 (BAPD 340802)

Máscara de Dioniso entre Dioniso com uma mula e mênades. Figuras negras num lécito [lékythos], c. 510-480, de Atenas. Athens, National Museum 11748 (BAPD 340802).



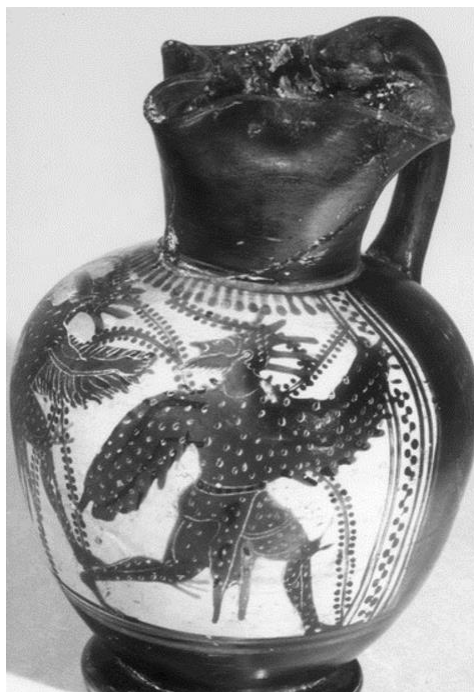
Im. 48 (BAPD 1001529)

Piratas tirrenos transformados em golfinhos por Dioniso. Figuras negras numa hídria etrusca, c. 510. Toledo, Museum of Art, inv. 82.134 (BAPD 1001529).



Im. 49 (BAPD 330555)

Coreutas fantasiados de aves. Figuras negras numa *oinokhoē*, c. 500-490, de Atenas e atribuídas ao pintor de Gela. London, British Museum B509 (BAPD 330555).

**Im. 50 (BAPD 2698)**

Coreutas fantasiados de galo, acompanhados por um auleta. Figuras negras numa ânfora, c. 500-480, de Atenas e atribuídas ao grupo Dot-Ivy. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin F1830 (BAPD 2698).



Im. 51 (BAPD 203407)

Jovem segurando uma copa e uma lira – ao lado de um bastão de caminhada -, com a seguinte inscrição saindo de sua boca: “Eu vou fazendo pândega por meio do *aulós* (EIMI ΚΩ[ΜΑ]ΖΩΝ ΗΥΠΙΑΥ[ΛΟΥ])”; uma segunda inscrição abaixo afirma: “O jovem é belo (ΗΟ [Π]ΑΙΣ ΚΑΛΟΣ)”. Figuras vermelhas numa copa, c. 500-450, de Atenas. Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität 454 (BAPD 203407).

**Im. 52 (BAPD 202766)**

Homem com um manto, sacrificando um bode (LADO A); Dioniso reclinado, com vinha, cântaro e uma ânfora. Figuras vermelhas num cântaro janiforme, c. 500-450, de Atenas. Ferrara, Museo Nazionale di Spina 9410 (BAPD 202766).



Im. 53 (BAPD 4319)

Homens conduzindo um boi para sacrifício, um toca o *aulós* (LADO A); Dioniso com vinha sobre um carro naval, entre sátiros tocando o *aulós* (LADO B e reconstituição). Figuras negras num escifo [*skýphos*], c. 500-450, de Atenas. London, British Museum B79 (BAPD 4319).

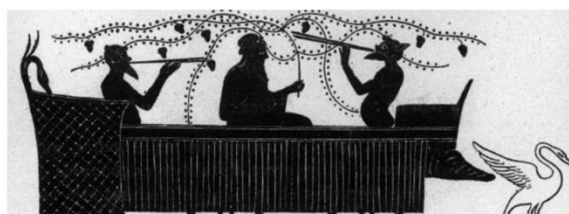
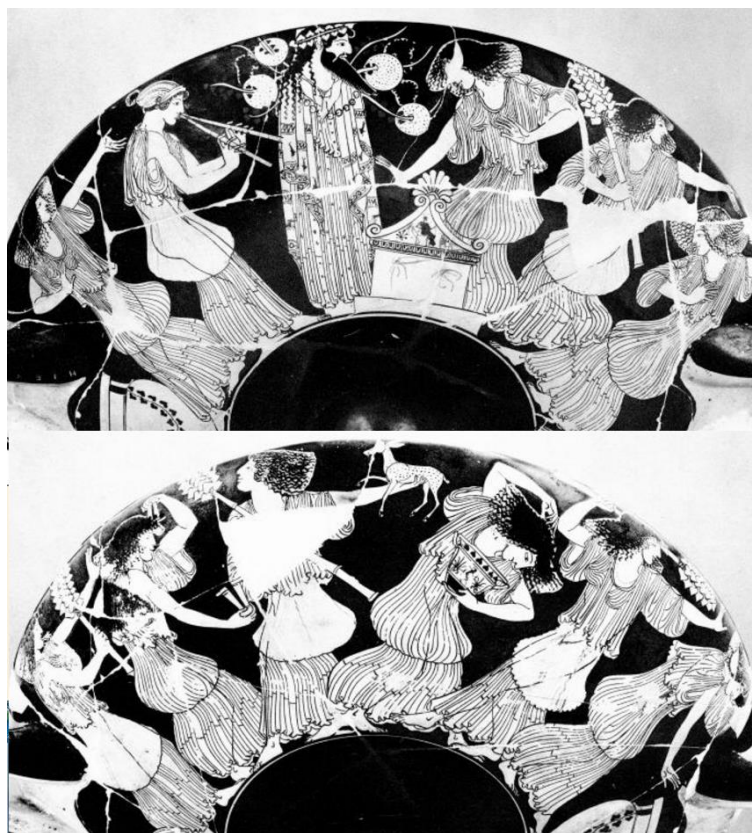
**Im. 54.1 (BAPD 204730)**

Imagem de culto, talvez relacionada ao festival das Leneias ou das Antestérias: Mênades, algumas com o tirso, dançando ao som de uma aulista perante uma imagem de Dioniso (armada sobre um poste). Figuras vermelhas sobre uma cílice [*kýlix*], c. 490-480, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F2290 (BAPD 204730).



Im. 54.2 (BAPD 204730)

Idem. Idem.



Im. 54.3 (BAPD 204730)

Dioniso tocando o *aulós* para Dioniso (imagem do interior da cálice). Idem



Im. 55 (BAPD 260)

Coro de jovens em *khitōnískoi* [túnicas curtas], numa *performance* mimética ou cultural, dançando em direção a um altar com faixas sobre o qual se encontra o busto de um homem barbudo (Dioniso?). Figuras vermelhas numa cratera, c. 500-450, de Atenas. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS415 (BAPD 260).



Im. 56 (BAPD 5039)

Jovem vestido com túnica, segurando uma máscara, enquanto um ator vestido de mênade dança em sua direção. Figuras vermelhas numa cratera, c. 457-425, de Atenas. Ferrara, Museo Nazionale di Spina 20299 (BAPD 5039).

**Im. 57 (BAPD 214224)**

Atores vestindo-se, com uma máscara no chão, entre eles (LADO A); homem apoiado num cajado [LADO B]. Figuras vermelhas numa pélica [pelikē], c. 475-25, de Atenas. Boston (MA), Museum of Fine Arts 98.883 (BAPD 214224).



Im. 58 (BAPD 207195)

Imagem de culto, talvez relacionada ao festival das Leneias ou das Antestérias: Mênades, algumas com escifo [*skýphos*], uma com um tirso (LADO A); Mênades, uma com uma concha e um escifo, diante de uma mesa com um estamno [*stámnos*], ao som de uma aulista (LADO B). Figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Oxford, Ashmolean Museum G289.7 (BAPD 207195).

**Im. 59 (BAPD 214262)**

Imagem de culto, talvez relacionada ao festival das Leneias ou das Antestérias: Mênades, uma segurando um sátiro bebê, outra com uma lira e outra arrumando o estamno [*stámnos*] (LADO A); Mênades com escifo [*skýphos*] (LADO B). Figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Warsaw, National Museum 142465 (BAPD 214262).

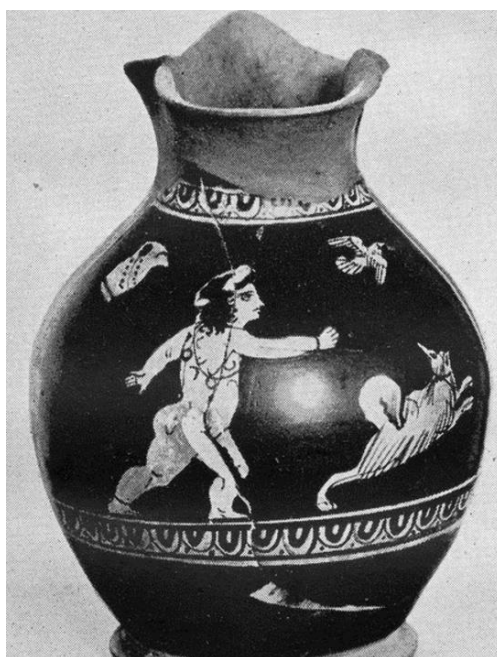


Im. 60 (BAPD 215254)

Imagem de culto, talvez relacionada ao festival das Leneias ou das Antestérias: Mênades, algumas usando a nébris, com tochas, tirsos, tímpanos e escifos, em torno a um ídolo de Dioniso posto perante uma mesa com vasos e bolos. Figuras vermelhas num estamno [stámnos], c. 450-400, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674 (BAPD 215254).

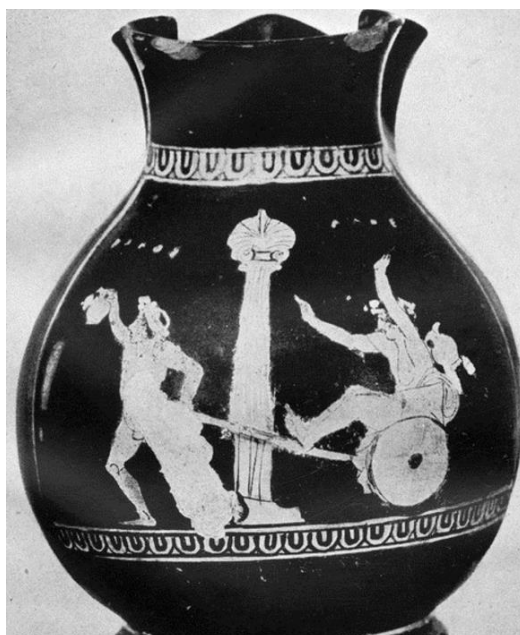
**Im. 61 (BAPD 16320)**

Criança, com coroa de flores (nas Antestérias?) correndo com cachorro e pássaro – *oinokhoë* dependurada. Figuras vermelhas numa jarra [*khoûs*], c. 450-400, de Atenas. Athens, National Museum 17753 (BAPD 16320).



Im. 62 (BAPD 11082)

Jovens com jarra [*khoûs*], coroados de flores (nas Antestérias?), um puxando o outro sobre um carro, diante de uma estela. Figuras vermelhas numa jarra [*khoûs*], c. 450-400, de Atenas. Athens, National Museum 17286 (BAPD 11082).

**Im. 63 (BAPD 1556)**

Criança puxando um carro diante de um altar, um Hermes ateniense e uma jarra [*khoûs*] (no último dia das Antestérias?). Figuras vermelhas numa jarra [*khoûs*], c. 450-400, de Atenas. Paris, Musée du Louvre CA1683 (BAPD 15556).



Im. 64 (BAPD 217500)

Dioniso reclinado com um tirso, junto a Ariadne (?), cercados por atores de um drama satírico (LADO A); Dioniso e Ariadne, cercados por mênades e sátiros. Figuras vermelhas numa cratera, c. 410, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81673 (BAPD 217500).

