



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Lidiana Garcia Geraldo

**Os elementos dionisiacos presentes na origem da Tragédia
Gregas**

Campinas
2017

Lidiana Garcia Geraldo

**Os elementos dionisiacos presentes na origem da Tragédia
Gregas**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA
LIDIANA GARCIA GERALDO E ORIENTADA PELO
PROFESSOR DR. FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA.

Campinas
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2015/06454-9; CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

G311e Geraldo, Lidiana Garcia, 1992-
Os elementos dionisiacos presentes na origem da tragédia grega / Lidiana Garcia Geraldo. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Flávio Ribeiro de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dioniso (Divindade grega). 2. Téspis. 3. Antiguidades clássicas. 4. Teatro grego (Tragédia) - História e crítica. 5. Arte grega - História. I. Oliveira, Flávio Ribeiro de, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Dionysian elements present in the origin of greek tragedy

Palavras-chave em inglês:

Dionysus (Greek deity)

Thespis

Classical antiquities

Greek drama (Tragedy) - History and criticism

Greek art - History

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Flávio Ribeiro de Oliveira [Orientador]

Trajano Augusto Ricca Vieira

Josiane Teixeira Martinez

Data de defesa: 20-06-2017

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Flávio Ribeiro de Oliveira

Trajano Augusto Ricca Vieira

Josiane Teixeira Martinez

Patrícia Prata

Fernando Brandão dos Santos

IEL/UNICAMP

2017

Ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Ao Denizar, por sempre me querer tão bem.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus pelas oportunidades concedidas e por iluminar caminhos que pareciam inacessíveis para mim.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido à minha pesquisa. Processo nº.: 2015/06454-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Agradeço ao meu namorado Denizar que sempre acreditou nas minhas capacidades. Agradeço-o pela compreensão dos momentos ausentes, quando troquei a sua companhia pela a dos livros. Agradeço-o, também, pela sua paciência ao ouvir-me falar de todas as descobertas que fiz durante o desenvolvimento desse trabalho. Agradeço-o pelo amor e carinho incondicional que sente por mim.

Agradeço à minha mãe Maria Aparecida por ter me ensinado a acreditar nas minhas potencialidades e a não me abater covardemente diante das dificuldades. Agradeço por todo amor e orgulho que sente por mim. Agradeço por sempre ter me incentivado a estudar e a gostar disso: a minha trajetória acadêmica é a nossa conquista.

Agradeço ao professor orientador Flávio Ribeiro de Oliveira por sua generosidade ao orientar-me e pela delicadeza e firmeza ao indicar-me as pertinentes adequações que deveriam ser feitas nesse trabalho. Agradeço-o pelas excelentes aulas ministradas, que proporcionaram tanto conhecimento e possibilitaram o enriquecimento da minha pesquisa. Agradeço-o pela paciência ao ensinar-me tudo o que hoje sei e exponho nesse estudo. Graças ao seu ensinamento e exemplo pude amadurecer e aperfeiçoar a minha conduta acadêmica. Agradeço-o, também, pela valorização dos meus esforços e pelo reconhecimento dado durante a minha evolução.

Agradeço ao professor Trajano Vieira por ter aceitado os meus convites para participar das bancas de exame de qualificação e de defesa desse trabalho. Agradeço-o pelas pertinentes sugestões e pelos comentários tão valiosos, que auxiliaram muito o aperfeiçoamento da pesquisa. Agradeço-o grandemente pelas excelentes aulas ministradas, pela clareza das exposições e pela leveza com que conduzia as aulas, que eram muito agradáveis. Agradeço-o pela gentileza ao indicar-me e emprestar-me livros que foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa: muito obrigado. Agradeço, também, por ter me presenteado com uma excelente edição da *Poética* de Aristóteles.

Por fim, agradeço à professora Josiane Martinez pela gentileza ao ter aceitado o meu convite para participar das bancas de exame de qualificação e de defesa desse trabalho. Agradeço-a pela delicadeza ao fazer as pertinentes críticas e ao indicar-me as melhorias que deveriam ser feitas nesse trabalho: suas sugestões foram essenciais para o aperfeiçoamento da pesquisa.

Resumo

O presente estudo visa investigar os elementos dionisíacos presentes nas origens da tragédia grega, explorando o pressuposto de que tal gênero poético pode ter se desenvolvido de uma antiga performance coral associada aos cultos de Dioniso. Orientando-se através dos estudos referenciais dos autores Pickard-Cambridge (1927, 1953), Burkert (1966), Else (1957a; 1957b; 1967), Kerényi (2002), Lesky (1996a, 1996b, 1985), Sousa (2003), entre outros, a pesquisa tem o intuito de compreender o contexto de formação da arte trágica no século VI a.C., seguindo o pressuposto que considera Téspis o inventor do espetáculo trágico e investigando os ritos dionisíacos que eram praticados na Ática. Para cumprir tal propósito, realiza-se a análise das duas principais tradições, correntes na Antiguidade, que forneceram informações sobre as prováveis origens do drama trágico.

Abstract

The present study aims to investigate the Dionysian elements in the origins of Greek Tragedy, exploring the hypothesis that such poetic genre may have developed from an ancient choral performance associated with Dionysian cults. The work is guided through the referential studies of Pickard-Cambridge (1927, 1953), Burkert (1966), Else (1957a; 1957b; 1967), Kerényi (2002), Lesky (1996a, 1996b, 1985), Sousa (2003), among others. The research has the intention of understanding the formation context of the tragic art in the 6th century B.C., following the assumption that considers Thespis the inventor of the tragic spectacle, and of investigating the Dionysian rites that were practiced in Attica. To fulfill this purpose, it is carried out the analysis of the two main traditions, currents in the Antiquity, which provided information on the probable origins of the tragic drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. AS ORIGENS DA TRAGÉDIA, SEGUNDO ARISTÓTELES	17
1.2. A REIVINDICAÇÃO DOS DÓRICOS PARA AS ORIGENS DA TRAGÉDIA	22
1.2.1. As causas para o surgimento da arte poética.....	26
1.3. O DITIRAMBO E AS ORIGENS DA TRAGÉDIA	33
1.3.1. As relações do ditirambo com o universo dionisíaco	38
1.3.2. O ditirambo de Arion	44
1.3.3. As performances ditirâmicas em Atenas.....	55
1.4. A PASSAGEM PELA FASE SATÍRICA E A HIPÓTESE DE UM “DITIRAMBO SATÍRICO”	59
1.4.1. Os “coros trágicos” de Sicione e o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”	68
1.4.2. A etimologia de <i>τραγωδία</i> como a “canção dos (sátiros) bodes”	77
1.5. OS ELEMENTOS DIONISÍACOS PRESENTES NA TEORIA DE ARISTÓTELES SOBRE AS ORIGENS DA TRAGÉDIA	96
2. AS ORIGENS DA TRAGÉDIA GREGA COM TÉSPIS: A REIVINDICAÇÃO ÁTICA	102
2.2. AS ORIGENS RELIGIOSAS DA TRAGÉDIA GREGA: A TEORIA ALEXANDRINA	121
2.2.1. A formação da erudição Alexandrina	125
2.2.2. Eratóstenes e a teoria alexandrina para as origens da tragédia	131
2.3. A ETIMOLOGIA DE <i>τραγωδία</i> COMO A “CANÇÃO PELO BODE COMO PRÊMIO E/OU SACRIFICADO A DIONISO”	146
2.4. AS PRODUÇÕES DE TÉSPIS: AS PEÇAS E A INVENÇÃO DA MÁSCARA TRÁGICA	170
2.5. A POLÍTICA RELIGIOSA DE PISÍSTRATO E A INSTITUIÇÃO DA <i>GRANDE DIONÍSIA</i>	183
2.5.1. O festival da <i>Grande Dionísia</i> no período Clássico	196
2.6. MAS, AFINAL, QUAL É A RELAÇÃO DA TRAGÉDIA COM DIONISO?	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	222

Introdução

O principal objetivo deste trabalho é investigar os elementos dionisíacos presentes nas origens da tragédia grega, explorando o pressuposto de que tal gênero poético pode ter se desenvolvido de uma performance coral associada aos antigos desempenhos rituais da religião dionisíaca. Para cumprir tal propósito, é necessário analisar as principais tradições, correntes na Antiguidade, que forneceram informações sobre as prováveis origens do drama trágico. Desse modo, o estudo se baseia fundamentalmente na análise e interpretação cuidadosa de duas tradições consistentes por meio das quais os gregos antigos procuraram explicar o surgimento da tragédia. Ambas as tradições indicam, a seu modo, a existência de elementos dionisíacos que estariam presentes no processo de desenvolvimento e consolidação da arte trágica em Atenas, durante os séculos VI e V a.C.

A origem da tragédia é um tema que instiga os interessados em literatura desde sempre, já que tal conhecimento proporcionaria uma melhor compreensão do gênero poético que tanto diz acerca da natureza humana. Essa temática também se relaciona com a história de origem do teatro, que não surgiu em outro lugar tão cedo quanto na Grécia no século VI a.C. A origem da tragédia, portanto, é um assunto atual que atrai vivamente a curiosidade de helenistas, historiadores, antropólogos e todos aqueles que se interessam pela história do drama.

Logo, as evidências existentes sobre as origens da tragédia têm sido coletadas e estudadas há mais de um século por helenistas do mundo todo, que têm produzido um vasto material sobre o assunto. No entanto, no Brasil, as investigações acerca deste tema são ainda incipientes, o que dificulta o acesso a este conhecimento e o desenvolvimento de pesquisas nacionais que seriam muito relevantes não somente para o campo de Estudos Clássicos, mas, também, para os campos de História da Arte e História da Literatura. Sendo assim, torna-se imperativa a necessidade de se estudar as origens da tragédia, partindo da análise do conhecimento produzido ao longo de, aproximadamente, cem anos de pesquisa internacional.

Assim, tem-se obras clássicas sobre a história de origem e desenvolvimento da tragédia grega, como o livro *Dithyramb, Tragedy and Comedy* de Pickard-Cambridge (1927), e o promissor artigo de Walter Burkert (1966), *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, que trata da problemática das origens da tragédia a partir do campo da História da Religião. Atualmente, o estudo das origens da tragédia ainda encontra um frutífero debate com os estudos de Scott Scullion, por exemplo, os artigos *Tragedy and Religion: The Problem of Origins* (2005) e *Nothing to do Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual* (2002), e de Maria Broggiato, com o artigo *Eratosthenes, Icaria and the Origins of Tragedy* (2014), que, além de proporem um

importante diálogo com as obras dos helenistas clássicos, fornecem novas interpretações para as evidências antigas.

Nota-se, portanto, que essa temática é ainda muito presente para os estudiosos da área de Estudos Clássicos. Mas, deve-se reconhecer, obviamente, que não é possível encontrar uma resposta definitiva para o problema das origens da tragédia, visto a natureza incerta das evidências que possuímos – fato que nos torna incapazes de completar as inúmeras lacunas existentes na tradição antiga. No entanto, é justamente tal tarefa que os estudiosos modernos têm se esforçado para cumprir ao longo dos anos, o que faz desta uma problemática atual.

Sendo assim, deve-se admitir que nenhum período da história do drama na Grécia é mais obscuro do que o período das origens da tragédia. Costumeiramente, diz-se que a tragédia sempre se desenvolveu em relação ao culto dionisíaco, salientando-se o fato de que Dioniso foi o deus patrono do teatro. Logo, deve-se enfatizar que a tragédia não somente se desenvolveu associada ao culto dionisíaco, mas, também, junto com a cidade-estado, ao lado do progresso político e econômico de Atenas. Nesse contexto histórico-social, o culto dionisíaco, assim como a tragédia, foi amplamente incentivado e valorizado pela política religiosa dos tiranos atenienses.

Com efeito, o drama, na Antiguidade grega, sempre foi desempenhado em festivais religiosos e, no caso de Atenas, a tragédia, a comédia e o drama satírico foram representados exclusivamente no contexto do maior festival de honra a Dioniso, no seu teatro sagrado¹. A tragédia grega também foi uma performance religiosa na medida em que se baseava, essencialmente, no mito. Por mais que os mitos que a compunham não fossem predominantemente dionisíacos, alguns estudiosos² têm visto uma essência dionisíaca no foco da tragédia na violência familiar, transgressão da ordem e loucura destrutiva.

Pode-se notar, assim, a necessidade de se investigar as relações mais íntimas entre a tragédia e a religião e culto de Dioniso, analisando o que as tradições antigas disseram a respeito dessa proximidade com o deus. Logo, observa-se que qualquer estudo que pretenda investigar as origens da tragédia deve começar, obrigatoriamente, com a análise e interpretação das duas tradições antigas que trataram do assunto. Essas teorias são as únicas evidências existentes, provenientes da Antiguidade, que indicaram possíveis causas e contextos que levaram ao surgimento do drama trágico. Além da análise dessas tradições, serão consideradas passagens costumeiramente evocadas para sustentar a veracidade dessas teorias. Essas tradições

¹ Cf. Csapo e Miller, 2009, p. 5.

² Como Vernant e Vidal-Naquet (1999), Trabulsi (2004), Spineto (2005), e Goldhill (1990).

e passagens apresentam diversas dificuldades, uma vez que transmitem informações muitas vezes inseguras, de autoria e fontes incertas, além de serem, em sua maioria, tardias (datadas muito depois dos séculos VI e V a.C.).

É importante ressaltar que não serão analisadas as teorias modernas sobre as origens da tragédia. O presente estudo focará especificamente as duas principais tradições antigas que exprimiram os pressupostos dos antigos acerca das razões e contextos que levaram à criação do gênero trágico. A evidência textual que se refere ao processo de origem e desenvolvimento da tragédia é escassa, mas não desprezível. A evidência textual antiga mais importante que temos é a *Poética* de Aristóteles, pertencente ao século IV a.C. Além desta, temos informações provenientes sobretudo das enciclopédias bizantinas *Suda* e *Etymologicum Magnum*, algumas passagens de Heródoto e de Plutarco e muitas outras de lexicógrafos, gramáticos e filólogos antigos.

A primeira tradição que será analisada, portanto, está presente nas seções III e IV da *Poética* de Aristóteles. As informações presentes nessas seções do tratado constituem a única tradição, acerca das origens da tragédia, diretamente baseada em um testemunho da Antiguidade³. Logo, uma séria consideração sobre a emergência da tragédia deve começar com a análise dos testemunhos de Aristóteles a respeito da gênese do drama⁴.

A teorização de Aristóteles acerca das origens da tragédia, a primeira que se conhece, exerceu grande influência sobre os estudos etimológicos do termo *τραγωδία* (tragédia). Sabe-se, portanto, que a origem e o significado das palavras *τραγωδοί* e *τραγωδία* são temas de grande controvérsia entre os intelectuais modernos. Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 149), consideram-se três principais explicações etimológicas para os termos⁵, sendo que uma delas está relacionada às informações fornecidas por Aristóteles na *Poética*, de que a tragédia teve as suas origens nas performances improvisadas do ditirambo e que, no início, ela era constituída por elementos satíricos (cf. 1449a 9 e segs.). A etimologia desenvolvida a partir das informações de Aristóteles é a de que “*τραγωδοί* significaria um coro de sátiros caprinos”⁶

³ Cf. Else, 1967, p. 12.

⁴ Cf. Scullion, 2002, p. 102; e Seaford, 2009, p. 379.

⁵ Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 149), as três principais etimologias atribuídas aos termos *τραγωδοί* e *τραγωδία* são: (i) que *τραγωδοί* designaria um coro de sátiros caprinos, logo a *τραγωδία* significaria a “canção dos (sátiros) bodes”; (ii) que *τραγωδοί* nomearia um coro, não representando sátiros, mas vestidos com peles de bodes, como se fosse uma vestimenta antiga com valor religioso, neste caso, a *τραγωδία* significaria a “canção dos bodes”; (iii) que *τραγωδοί* designaria um coro dançando pelo bode como prêmio ou no sacrifício do bode, neste caso, a *τραγωδία* significaria a “canção pelo bode como prêmio” ou a “canção no sacrifício do bode”, ambas as etimologias podem ser adequadamente conciliadas, se considerar-se que o bode ganhado como prêmio foi, em seguida, sacrificado em uma cerimônia solene.

⁶ Minha tradução a partir do inglês. A passagem da *Poética* costumeiramente utilizada para sustentar essa hipótese etimológica é a 1449a 9 e segs., na qual Aristóteles afirma que a tragédia surgiu dos solistas do ditirambo e que,

(PICKARD-CAMBRIDGE, 1927, p. 149). Observa-se que tal etimologia interfere intimamente no significado atribuído à *τραγωδία*, que passaria a significar a “canção dos (sátiros) bodes”.

A segunda tradição antiga que será analisada é paralela à tradição aristotélica e atribui as origens da tragédia à Ática. De acordo com tal tradição, a tragédia teria se desenvolvido de um costume ático rural segundo o qual a *τραγωδία* não era associada a uma “canção dos (sátiros) bodes”. Conforme essa tradição ática, a *τραγωδία* seria derivada de uma festa campestre, onde as pessoas dançavam e cantavam para obter o bode como prêmio do *ἀγών*.

Segundo Sousa (2003, p. 64-65), essa tradição é relacionada ao nome de Téspis e tem certas afinidades com a teoria alexandrina, difundida sobretudo por Eratóstenes no século III a.C., que procura explicar a etimologia de *τραγωδία* e oferecer uma causa de surgimento para a performance trágica. Logo, a tradição ática costuma ser conectada a um *αἴτιον*⁷ imaginado por Eratóstenes em sua *Erígone*. Higino (*De astronomia*, II, 4) expõe o mito: Dioniso ensinou a Icário o cultivo da vinha, mas, quando ele plantou a videira, um bode despedaçou a planta e a comeu. Irado, Icário matou o animal e de sua pele fez um saco, cheio de vento, em torno do qual os homens dançaram e cantaram⁸. Por essa razão, Eratóstenes disse: “Ἰκάρῳι τόθῃ πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο”. Existem duas traduções possíveis para a declaração de Eratóstenes, considerando as possibilidades de se interpretar *περὶ* + acusativo: (i) “Icária, onde primeiro dançaram em torno do bode” ou (ii) “Icária, onde primeiro dançaram por um bode”.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 102), se a declaração de Eratóstenes deve ser associada com as origens da tragédia, este fato vai depender da interpretação das palavras “περὶ τράγον ὠρχήσαντο”. Já Kerényi (2002, p. 278) afirma que os dois significados possíveis (“em torno de” ou “por um” bode) não se anulam e podem querer dizer que o bode era o prêmio da vitória, mas, também, que o desempenho por meio do qual essa vitória era possível consistia de uma dança em volta do bode.

no início, era constituída por elementos satíricos. Os adeptos dessa hipótese etimológica, de que a *τραγωδία* significaria a “canção dos (sátiros) bodes”, acreditam na existência de uma espécie de “ditirambo satírico” que teria dado origem à tragédia. Entretanto, considerações devem ser feitas em relação a tal etimologia, bem como às informações fornecidas por Aristóteles a respeito das origens da tragédia nas performances improvisadas do ditirambo e na sua proximidade com o elemento satírico. A teoria etimológica e as informações de Aristóteles devem ser analisadas cuidadosamente, pois são temas muito contestados pelos intelectuais modernos. Tais análises serão realizadas no decorrer desse estudo.

⁷ “Causa ou razão histórica” (cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 195). Ver também Liddell e Scott (1996, p. 44), s.v. αἴτι-ος.

⁸ O mito foi consultado em: <http://www.theoi.com/Text/HyginusAstronomica.html>. Acesso em 25 de janeiro de 2016, às 10h29min.

Assim, baseando-se no procedimento descrito no mito transmitido por Higino, se podem atribuir dois significados à palavra *τραγωδία*, sentidos que também explicariam as causas dessa performance. A tradução do termo seria: “um coro dançando ou pelo bode como prêmio ou ao redor do bode como sacrifício”⁹ (PICKARD-CAMBRIDGE, 1927, p. 149). A primeira das duas interpretações é apoiada pela tradição do *Mármore de Paros* (ep. 43)¹⁰, segundo a qual Téspis ganhou um bode como prêmio por sua vitória no primeiro concurso dramático; a segunda interpretação é sustentada pela declaração de Eratóstenes. Também para Pickard-Cambridge (1927, p. 165), as duas traduções possíveis podem ser conciliadas se entender-se que o bode foi ganhado como prêmio e depois sacrificado a Dioniso.

Observa-se, com Sousa (2003, p. 65), que os escritos de Eratóstenes, discípulo de Calímaco, a quem teria sucedido na direção da biblioteca de Alexandria, exerceram grande influência sobre a história do drama antigo. Mas é importante salientar que o nome de Aristóteles também aparece nos testemunhos acerca de Téspis. Sabe-se através de Temístio (*Orationes*, XXVI, p. 316 d) que o filósofo atribuiu a invenção do prólogo e do diálogo a Téspis. No entanto, como Pickard-Cambridge (1927, p. 109) assinala, na *Poética*, Aristóteles não mencionou Téspis: o filósofo somente atribuiu a invenção do segundo ator a Ésquilo. Mas a ausência de Téspis, na *Poética*, não seria prova de que Aristóteles não pensou no poeta como o inventor do primeiro ator. Para Pickard-Cambridge, Temístio¹¹ estava, possivelmente, se referindo a alguma passagem perdida do tratado *Sobre os poetas*.

Tais são, portanto, as sínteses das duas tradições antigas que serão consideradas para a investigação das origens da tragédia e da presença de elementos dionisíacos em seu contexto de formação. Logo, o estudo está dividido em dois capítulos que investigam separadamente as duas tradições antigas: o primeiro capítulo é destinado somente à análise e à interpretação da tradição aristotélica presente nas seções III e IV da *Poética*. Nesse capítulo, será analisado o real valor das passagens que costumam ser evocadas para se comprovar a veracidade da teoria aristotélica, e também será investigada a hipótese etimológica que considera a *τραγωδία* como a “canção dos (sátiros) bodes”.

O segundo capítulo é destinado à análise e à interpretação da tradição ática e da teoria alexandrina sobre as origens da tragédia. Nesse capítulo, serão analisadas as diversas

⁹ Minha tradução a partir do inglês.

¹⁰ Cf. *FGrHist* 239 A 43. O *Mármore de Paros* é uma importante inscrição cronológica datada de aproximadamente 260 a.C. (ver Pickard-Cambridge, 1953, p. 69).

¹¹ Temístio foi um ilustre filósofo e retórico pertencente ao século IV d.C. Dedicou-se, principalmente, à filosofia de Aristóteles, embora tenha estudado, também, os sistemas de Pitágoras e Platão. (Cf. Smith, vol. III, 1870, p. 1024).

passagens concernentes à tradição ática, salientando-se o seu real valor para o conhecimento acerca das origens da tragédia. Também será feita uma cuidadosa investigação da teoria alexandrina, relacionada ao nome de Eratóstenes, que é fundamentalmente baseada na tradição ática das origens da tragédia. Além disso, será realizada a análise da hipótese etimológica que considera a *τραγωδία* como a “canção pelo bode como prêmio e/ou pelo bode como sacrifício”.

As análises e interpretações das tradições antigas e das passagens mencionadas serão sustentadas, principalmente, pelos estudos críticos de Pickard-Cambridge (1927; 1946; 1953), Else (1957a; 1957b; 1967), Flickinger (1918; 1913), Lesky (1996a, 1996b, 1985), Adrados (1983), Sousa (2003), Trabulsi (2004), Spineto (2005), Scullion (2002; 2005), entre outros¹². A tradução da *Poética*, que será utilizada neste estudo, é de Pinheiro (2015). Algumas passagens gregas serão traduzidas por mim e, nesses casos, não haverá a menção ao tradutor. Quando as passagens não forem traduzidas por mim, será feita a menção ao tradutor, bem como ao ano e à página da obra em que se encontra a respectiva tradução.

¹² Com relação ao critério de emprego das citações, relativas às diversas obras consultadas nesse estudo, utiliza-se as normas estabelecidas pela ABNT NBR 10520.

1. As origens da tragédia, segundo Aristóteles

Uma das principais tradições que devem ser consideradas para o estudo das origens da tragédia e para a investigação de possíveis elementos dionisíacos, presentes em seu contexto de formação, é aquela exposta por Aristóteles nas seções III e IV de seu tratado *Περὶ ποιητικῆς*. De acordo com Else (1967, p. 12), as informações expostas nessas seções da *Poética* se constituem na única tradição diretamente baseada em um testemunho da Antiguidade. Scullion (2002, p. 102), por sua vez, ressalta que as evidências mais importantes para as origens da tragédia se encontram na *Poética* de Aristóteles.

Deste modo, observa-se a importância de se considerar as informações fornecidas por Aristóteles para a investigação das origens da tragédia e de suas possíveis relações com o universo dionisíaco. É importante salientar, com Pickard-Cambridge (1927, p. 89), que tudo o que é atribuído ou conjecturado sobre as origens da tragédia é ou definitivamente baseado nas declarações de Aristóteles ou se trata de interpretações das suas declarações no tratado. Lesky (1996a, p. 29) também reconhece que as informações prestadas por Aristóteles, na *Poética*, são as mais concretas que temos sobre as origens da tragédia.

De acordo com Halliwell (1987, p. 1), a *Poética* é parte de um trabalho que foi compilado por Aristóteles, entre os anos de 360 a 320 a.C., para ser utilizado como notas de leitura na educação de jovens filósofos. Segundo Pinheiro (2015, p. 24), para a datação e a posição da *Poética* na obra de Aristóteles ainda não se tem um consenso determinado. Assim, a maioria dos estudiosos considera a possibilidade de que o tratado tenha sido um projeto que envolveu a obra de Aristóteles como um todo; isto é, a *Poética* seria um tratado que se disseminou por todos os períodos da vida intelectual do filósofo, sendo que, muito provavelmente, recebeu um tratamento especial no último período de sua vida, quando estava em Atenas.

Halliwell (1986, p. 324) salienta que, no caso da *Poética*, não é fácil estabelecer métodos comparativos que possam ser utilmente aplicados para a datação do tratado; mas ele considera que a *Poética* recebeu a atenção de Aristóteles por mais de um período da sua vida intelectual. Dessa maneira, o autor (1986, p. 330) acredita que a *Poética* tem as suas raízes no pensamento inicial de Aristóteles, no período de seu contato direto com Platão, e que alguma parcela do tratado foi redigida antes de 347 a.C., mas, também, que recebeu a atenção tardia do filósofo. Assim, a *Poética* representa, provavelmente, o primeiro livro do tratado utilizado em um curso oferecido no Liceu, durante a última década e meia da vida de Aristóteles.

Segundo Pinheiro (2015, p. 25), a obra de Aristóteles se compreende em três períodos. O primeiro corresponde à primeira estadia do filósofo em Atenas, na condição de discípulo de Platão, entre os anos de 367 e 347 a.C. Nesse período, Aristóteles estaria sob a influência de seu mestre, e é possível que as reflexões de Platão sobre as artes tenham suscitado o interesse de Aristóteles em desenvolver a sua própria teoria sobre a representação artística. Entretanto, não é possível determinar, nesse primeiro período, o quanto Aristóteles já se interessava pelos temas abordados na *Poética*, uma vez que as obras produzidas por ele nesse período não chegaram até nós. Pinheiro (2015, p. 25, nota 12) assinala que restam apenas algumas linhas do diálogo *Περὶ ποιητῶν* (*Sobre os poetas*), pertencente à primeira fase da obra de Aristóteles.

Ainda de acordo com Pinheiro (2015, p. 25), o segundo período da vida intelectual de Aristóteles se daria na corte da Macedônia, como preceptor de Alexandre, entre os anos de 342 e 336 a.C. Nesse período, Aristóteles desenvolveu grande interesse pela obra de Homero. O terceiro e último período ocorreria durante a segunda estadia do filósofo em Atenas, período em que Aristóteles teria ensinado no Liceu, por volta de 335 a 323 a.C. A seção III da *Poética* parece oferecer os indícios necessários para se considerar que a sua redação se deu nesse período em Atenas. Segundo Magnien (*apud* Pinheiro, 2015, p. 25), na passagem 1448a 30, Aristóteles parece se posicionar geograficamente em Atenas¹³.

É importante assinalar, de acordo com Halliwell (1986, p. 328), que é usualmente assumido que a seção IV da *Poética* relaciona-se de algum modo com o trabalho de Aristóteles sobre a tradição teatral ateniense: as pesquisas didascálias¹⁴ que são, plausivelmente, atribuídas ao último período de vida do filósofo. Tal data recebe suporte pelo fato de que, em 320 a.C., Aristóteles estava provavelmente engajado na sua pesquisa documentária sobre os Jogos

¹³ Cf. *Poétique*, Aristote, tradução de Michel Magnien, Paris: Librairie Générale Française, 1990, p. 20.

¹⁴ Segundo Flickinger (1918, p. 318-19), os arcontes atenienses parecem ter mantido registros das competições dos festivais dionisíacos: o arconte epônimo na *Grande Dionísia* e o rei arconte nas *Leneias*. Esses registros não foram compilados para interesses de pesquisa literária, tal como ocorreu nos tempos alexandrinos, mas meramente para a conveniência privada dos oficiais e para propósitos documentários. Aparentemente, tais registros consistiam de uma série de inscrições que determinava os coregos, tribos, poetas *διδάσκαλοι*, atores, peças e os vitoriosos nas várias performances ditirâmicas e dramáticas. No século IV a.C., esses arquivos foram publicados por Aristóteles, em seu trabalho intitulado *Didascálias*. O principal objetivo do filósofo, nessa obra, foi compilar os registros e organizá-los em sequência cronológica, tornando-os disponíveis para um público amplo. Sendo assim, conforme Flickinger (1918, p. 322), aproximadamente em 278 a.C., duas inscrições foram compiladas a partir da publicação de Aristóteles dos registros teatrais: a pedra *Didascálias*, que fornecia o programa completo dos eventos dramáticos, mas não ditirâmicos, dos festivais da *Grande Dionísia* e das *Leneias*, e a *Lista de Vitoriosos* que registrava a quantidade de vitórias ganhas pelos poetas e atores nas performances trágicas e cômicas desempenhadas nos dois festivais dionisíacos. Ainda de acordo com Flickinger (1918, p. 330), as *Didascálias*, de Aristóteles, foram também a fonte, direta ou indiretamente, de alguns tratados, coleções de dados confidenciais, catálogos, que lidavam com várias fases da história teatral grega, e que foram compilados por Dicearco, Calímaco, e Aristófanes de Bizâncio. Para ver as inscrições gravadas na pedra *Didascálias* e na *Lista de Vitoriosos*, cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 110-120.

Píticos. No entanto, deve ser admitido que nada, na *Poética*, pressupõe as *Didascálias*, mas algumas passagens sugerem um conhecimento detalhado de cronologia (cf. 1448a 33 e segs.; 1449a 14 e segs.; 1449a 28-31, 1449a 37-1449b 9).

Assim, como observa Pinheiro (2015, p. 20), a *Poética* é, de fato, uma obra tardia. Ela é bem posterior ao período áureo da tragédia, em que Ésquilo, Sófocles e Eurípides compuseram os grandes clássicos do drama grego, mas, ainda assim, constitui a primeira formulação abrangente e teoricamente fundamentada sobre a arte poética. De fato, pode-se afirmar que “a *Poética*, primeira obra do gênero, inaugurou uma tradição” (PINHEIRO, 2015, p. 26).

Dessa forma, ainda segundo Pinheiro (2015, p. 7-8), por mais que a *Poética* seja considerada uma obra incompleta e lacunar, cujas partes conservadas parecem constituir uma compilação de notas destinadas a auxiliar Aristóteles durante uma exposição oral, nada disso impediu que seu tratado se constituísse numa obra fundamental, tanto para o estudo de um gênero específico de produção literária quanto para a própria definição de *arte poética*. Dessa forma, a *Poética*, de Aristóteles, deve ser compreendida como uma discussão “sobre o modo de composição do poema” (*περὶ ποιητικῆς*), que visa ensinar a compor ou a criar um poema mimético, segundo os critérios expostos pelo filósofo.

De acordo com Halliwell (1987, p. 3), a tragédia já era representada há mais de um século e meio quando Aristóteles veio pela primeira vez a Atenas para estudar na Academia de Platão, em 367 a.C. Nessa data, os atenienses não só produziam novas peças para os festivais dramáticos, como também eram encorajados a reencenar as peças antigas¹⁵. Assim, ainda segundo Halliwell (1987, p. 2), Aristóteles pôde ver as peças da tradição dramática ateniense que foram produzidas no teatro cerca de meio século depois da morte de Sófocles e Eurípides, e, também, teve acesso às perspectivas iniciais, tanto escritas quanto orais, sobre as tragédias produzidas durante a vida desses dramaturgos.

Sendo assim, Halliwell (1987, p. 2) destaca que a *Poética*, de Aristóteles, é o único documento substancial, proveniente do período clássico ateniense, que devota uma positiva consideração ao drama trágico. Assim, no final da seção IV, pode-se encontrar a existência de uma tradição detalhada, embora puramente oral, sobre os estágios do desenvolvimento teatral da tragédia. Entretanto, Halliwell (1987, p. 5) salienta que, em tal seção, Aristóteles fornece seu próprio esboço da evolução da tragédia (e da poesia como um todo). Logo, a seção IV apresenta um esquema abstrato que reside sobre as próprias concepções filosóficas de Aristóteles.

¹⁵ Segundo Flickinger (1918, p. 204), em 386 a.C. foi dado um lugar regular, no programa da *Grande Dionísia*, para a repetição de uma tragédia antiga. Entretanto, tal peça estava fora da competição trágica.

Desse modo, para Halliwell (1987, p. 3), a maior preocupação de Aristóteles, na *Poética*, é teórica, pois o tratado é baseado, sistematicamente e prescritivamente, sobre a natureza da poesia, e sobre os valores e concepções envolvidos na sua composição e experimentação. Seu ponto de vista teórico é inevitavelmente condicionado por diversos fatores, não somente concernentes à poesia e cultura grega em geral, mas também decorrentes da perspectiva individual e da mentalidade filosófica de Aristóteles.

Assim, torna-se tema de grande controvérsia, entre os intelectuais modernos, a validade das declarações de Aristóteles sobre as origens da tragédia: se se deve ser considerada a validade histórica de tais declarações ou se se trata, apenas, de teorizações do próprio Aristóteles sobre os prováveis percursos percorridos pela tragédia ao longo de seu desenvolvimento.

Desta forma, Flickinger (1918, p. 5) considera que o conhecimento moderno sobre as origens da tragédia não é comparável com o conhecimento de Aristóteles. De fato, exceto para as peças existentes, toda a informação moderna sobre as origens do drama é derivada, direta ou indiretamente, do filósofo. Sendo assim, Flickinger julga arriscado rejeitar as conclusões de Aristóteles e recorrer a puras conjecturas sobre o tema. Entretanto, o autor assinala que é necessária precaução para se recorrer às informações fornecidas pelo filósofo: deve-se estar certo de que não o fazemos dizer mais ou menos do que ele de fato disse.

Wilamowitz-Moellendorf (1889, p. 48), na sua edição do *Héracles*, de Eurípidés, considerou Aristóteles a nossa melhor testemunha para os fatos da história da composição ática. Para o autor (1889, p. 49), Aristóteles é a maior autoridade que versou sobre a história de origem e desenvolvimento do drama trágico, e, por isso, as suas declarações, na *Poética*, não devem ser negligenciadas. Entretanto, Wilamowitz-Moellendorf reconhece que se deve contar, também, com outros testemunhos antigos, que dão possíveis informações sobre o tema. Para Bywater (1909, p. 135), a confissão de Aristóteles sobre a sua ignorância em relação às origens da comédia (1449a 36 a 1449b 8) torna claro que o filósofo sabia mais da história da tragédia do que ele de fato relatou.

Depew (2009, p. 127), por sua vez, também concebe que Aristóteles estava transmitindo fatos históricos a respeito das origens da tragédia. Para o autor, tal certeza vem do fato de que o filósofo afirmou maior conhecimento acerca da genealogia da tragédia do que da comédia. Assim, Aristóteles demonstrou conhecer os autores dos aperfeiçoamentos cruciais para o desenvolvimento da tragédia: ele indica que Ésquilo introduziu dois atores e aumentou as partes dialogadas da peça, e que Sófocles introduziu três atores e a cenografia (1448b 16-19).

Lesky (1985, p. 250) também considera positivamente as declarações “históricas” de Aristóteles. Para o autor, é evidente que o filósofo estava mais próximo das origens da tragédia do que nós, sendo muito provável que Aristóteles, ao compor a *Poética*, tenha realizado estudos preliminares tão cuidadosos quanto aqueles que ele fez para a sua *Política*. Lesky (1996a, p. 31) não considera irrelevante a observação de que o filósofo viveu apenas dois séculos após a criação da tragédia, enquanto nos encontramos a uma distância de mais de dois milênios do evento em discussão.

Entretanto, Lesky (1996a, p. 30-31) reconhece que não é possível ter certeza se Aristóteles estava apresentando fatos reais ou apenas hipóteses em suas declarações sobre as origens da tragédia. Para o autor, afirmar que o filósofo apresenta apenas suposições infundadas, em suas declarações, contradiz o que se sabe sobre os seus métodos de trabalho nas áreas de história. Mas Lesky admite a impossibilidade de se saber a natureza das fontes de Aristóteles. Assim, o autor ressalta a necessidade de se verificar se as demais informações conservadas acerca das origens da tragédia coincidem com aquelas expostas na *Poética*, formando, em conjunto, um quadro convincente.

Já Pickard-Cambridge (1927, p. 128) supõe que Aristóteles estava apenas teorizando, sendo perfeitamente possível interpretar as suas declarações sob esse ponto de vista. Entretanto, considerar as informações de Aristóteles como uma teoria retira todo o seu valor histórico. Mas Pickard-Cambridge (1927, p. 128-29) considera difícil aceitar a autoridade do filósofo sem questionamento, uma vez que, provavelmente, na seção IV, ele estaria usando a sua liberdade de teorizar sobre o provável desenvolvimento da arte trágica.

Segundo Sousa (2003, p. 45), a maior parte dos testemunhos acerca da origem da tragédia nas performances improvisadas do ditirambo e na fase satírica, pela qual o drama primordial teria passado, depende da tradição fornecida por Aristóteles na *Poética*. No entanto, a principal dificuldade de se aceitar a validade histórica das declarações do filósofo reside no fato de não se compreender como teria se dado a passagem da fase satírica, em que predomina a linguagem burlesca, para a elocução austera.

É evidente que a elocução austera das tragédias existentes contradiz a veracidade da declaração de Aristóteles, a respeito da fase satírica da tragédia. Assim, Sousa (2003, p. 45) frisa a dificuldade de se conceber o encadeamento lógico e a ligação necessária, dentro do sistema de Aristóteles, entre o satírico (burlesco) inicial e a tragédia (austera) final. Desse modo, a “discordância resulta principalmente na dificuldade de coordenar o ‘satírico’ com o ‘trágico’” (SOUSA, 2003, p. 47).

De qualquer maneira, Sousa (2003, p. 60-61) reconhece que o primeiro testemunho que temos acerca dos primórdios da tragédia é aquele proveniente de Aristóteles, na seção IV de sua *Poética*, segundo a qual a tragédia nasceu de um princípio improvisado, o ditirambo, passando por uma fase satírica, até que, tardiamente, adquiriu o seu alto estilo (1449a 9 e segs.). Agregadas a estas informações estão as reivindicações dos dóricos quanto à origem da tragédia (III, 1448a 29 e segs.), que, unidas às declarações da seção IV, compõem a síntese da teoria aristotélica das origens.

Dessa maneira, na discussão acima, foram feitas as considerações sobre a importância da *Poética* para os estudos das origens da tragédia, bem como o seu papel na tradição antiga, e a sua repercussão para os estudos modernos. Nas seções subsequentes deste capítulo, serão realizadas as análises das declarações de Aristóteles nas seções III e IV da *Poética*, bem como a análise dos testemunhos que podem ser relacionados às informações aristotélicas.

1.2. A reivindicação dos dóricos para as origens da tragédia

Na seção III, da *Poética*, Aristóteles procura esboçar as origens etimológicas da palavra *δρᾶμα* e o desenvolvimento histórico da poesia, introduzindo uma discussão a respeito das reivindicações dóricas para as origens da poesia dramática, que teria sido uma invenção dórica (nas Mégaras da metrópole e da Sicília, no caso da comédia; e no Peloponeso, provavelmente em Corinto e Sicione, no caso da tragédia). Assim, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 142), os problemas em relação à existência de algum tipo de “tragédia” no Peloponeso não podem ser separados das reivindicações dóricas para as origens da tragédia.

É importante salientar que, na análise desta seção, serão abordados, apenas, os argumentos concernentes às origens da tragédia. Então, Aristóteles (1448a 25 e segs.) diz:

(...) Daí alguns terem declarado que tais composições devem ser nomeadas poemas “dramáticos” {*dráματα*}, pois nelas se mimetizam personagens em ação {*drōntas*}. Eis por que também os dóricos reivindicam para si a origem da tragédia e da comédia (a comédia é reivindicada a uma só vez pelos megáricos daqui, que dizem que ela surgiu no momento em que estavam sob o regime democrático; e pelos megáricos da Sicília, pois é desse local que advém o poeta Epicarmo, bem anterior a Quiônidas e a Magnes; a tragédia é requerida por alguns dos dóricos que habitam o Peloponeso), tomando as palavras como signo de evidência; pois declaram nomear as aldeias periféricas de *kōmas* – 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 {*kōmas*} na condição de

degradados, expatriados de suas cidades; e também porque eles {os dóricos} atribuem a *poieîn* {fazer} o termo *drân*, enquanto os atenienses *práttein*.

Como se pode observar, na passagem acima, tem-se esboçado três argumentos pertencentes às reivindicações dóricas: o primeiro e o último são relacionados com questões etimológicas, e o segundo é relacionado com a história específica de desenvolvimento da comédia e da tragédia. Para Else (1967, p. 21), tais reivindicações surgem de uma tentativa, por parte de alguns dóricos, no final do século IV a.C., de derivar as origens da tragédia e da comédia de uma única raiz de desenvolvimento.

Desse modo, Else (1967, p. 21-22) acredita que os argumentos da passagem citada acima não são neutros em relação às reivindicações dóricas para as origens da comédia, sendo que Aristóteles as favorece implicitamente. Assim, na sua discussão, o filósofo tende a direcionar maior ênfase para a comédia e para as alegações de que esta foi inventada pelos megarenses. Já a reivindicação para a tragédia é mencionada de maneira breve: esta foi inventada “por alguns dos dóricos que habitam o Peloponeso” (1448a 35). Aqui, Else acredita que Aristóteles estava se referindo a Corinto e Sicione, ou seja, aos trabalhos de Arion (em Corinto) e Epígenes (em Sicione).

Entretanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 144) ressalta que Aristóteles não cita qualquer escritor dórico que tenha defendido tais reivindicações, e, também, não manifesta direto acordo ou desacordo em relação às reivindicações dos dóricos para as origens do drama. Pickard-Cambridge reconhece que os argumentos citados são amplamente ruins, mas tais reivindicações podem ter alguma credibilidade se as declarações possuírem algum suporte verdadeiro, e se existir evidências que as confirmem.

O primeiro argumento da reivindicação dórica é aquele que se refere às origens etimológicas de *δρῶντες* e *δράματα*, argumento que procura reivindicar as origens da poesia dramática como um todo. Desse modo, os dóricos argumentavam que as performances cômicas e trágicas eram chamadas de *δράματα* porque elas imitavam homens em ação (*δρῶντες*). Entretanto, Lord (1974, p. 223) assinala que as comédias não costumavam ser chamadas de *δράματα*, e o termo não foi usado para nomeá-las até o período imperial romano.

Com efeito, segundo Else (1957a, p. 106-107), a maior dificuldade do argumento encontra-se justamente no fato de que as comédias *áticas* não eram chamadas de *δράματα* nos dias de Aristóteles, ou mesmo depois; desse modo, tal etimologia estaria se referindo a algo que não existia. No entanto, certamente as tragédias e as peças satíricas poderiam ser assim

denominadas, e muito provavelmente o termo *δράματα* foi usado para comédias *dóricas*, não somente no território dórico, mas também em Atenas.

De acordo com Lord (1974, p. 223), *δρᾶμα* era um termo aplicado exclusivamente para a tragédia e a peça satírica; e, segundo Else (1957a, p. 107), não existe evidência de *δρᾶμα* como um termo atribuído à comédia ática, ou comédia do tipo ático, antes do período imperial. Nota-se, então, que esse é o ponto fraco do argumento etimológico dórico. De fato, como Else assinala, o que os dóricos tinham para mostrar na forma de “dramas” eram, sem dúvida, de natureza cômica e não trágica, e a *κωμωδία* ática era precisamente o gênero ao qual o termo *δρᾶμα* não foi aplicado.

Para Else (1957a, p. 107), não há grandes dúvidas de que Aristóteles aceitou, com algumas reservas, a etimologia e a reivindicação dórica; e o detalhe léxico, de que *δρᾶμα* não foi usado para designar comédias áticas, parece não tê-lo perturbado. Desse modo, podem-se encontrar indicações de um positivo interesse de Aristóteles para as palavras *δρᾶν* e *δρᾶμα*: não somente o filósofo seleciona *δρώντων* como a principal palavra em sua definição de tragédia¹⁶, como também ele é inclinado a usar *δρᾶμα* onde o ponto a ser enfatizado é a concentração e a economia da forma dramática¹⁷.

Else (1957a, p. 107) também salienta que Aristóteles usa compostos de *δρᾶμα* que são quase certamente novas palavras criadas por ele: *δραματικός* (1448b 35; 1459a 19) e *δραματοποιέω* (1448b 37). Assim, observa-se que, nesses casos, tais palavras designam uma característica essencial do conceito de drama, sendo certo que Aristóteles tinha um interesse especial por essa palavra.

Sobre as origens da tragédia no Peloponeso, salienta-se um testemunho de Temístio (*Orationes*, XXVII, p. 337 b) segundo o qual os siciônios teriam sido os inventores da tragédia, e os poetas áticos os seus aperfeiçoadores. Costuma-se considerar que Temístio retirou tal alegação do tratado perdido *Sobre os poetas*, de Aristóteles¹⁸. Esse testemunho pode ser útil para a compreensão das informações de Aristóteles sobre a origem e desenvolvimento da tragédia nas terras do Peloponeso. O testemunho é o seguinte: “καὶ τραγωδίας εὔρεται μὲν

¹⁶ “Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, **δρώντων** καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν” (1449b 24-27). “É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas por suas partes; mimese que se efetua por meio de **ações dramatizadas** e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”. Tradução de Pinheiro (2015, p. 72-73). Grifos meus.

¹⁷ Cf. 1453b 32, 1454b 3, 1455b 15, 1456a 15, 1459b 22-27 e 1460a 30.

¹⁸ Lord (1974, p. 221), Else (1957, p. 115) e Pickard-Cambridge (1927, p. 129) consideram que as declarações de Temístio, nas *Orationes*, se referem ao diálogo *Sobre os poetas* de Aristóteles.

Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί”¹⁹. Partindo do pressuposto de que Aristóteles pode ter sido a fonte de tal informação, Lord (1974, p. 222) considera a possibilidade de que o filósofo aceitasse a tradição segundo a qual a tragédia teria sido uma invenção dórica e originada no Peloponeso, mais especificamente, nas regiões de Sicione e Corinto. No entanto, o autor reconhece que, na *Poética*, Aristóteles mostra cautela no que se refere à reivindicação dórica para a origem da tragédia, uma vez que ele menciona tal reivindicação de maneira breve – “a tragédia é requerida por alguns dos dóricos que habitam o Peloponeso” (1448a 35) – sem maiores comentários e justificativas.

Else (1957a, p. 117) assinala que os siciônios não são mencionados explicitamente na *Poética*, embora seja altamente provável que, na passagem, Sicione esteja implicitamente incluída, ao lado de Corinto e talvez Fleio. Além disso, Else salienta que se Aristóteles acreditou que a tragédia tinha evoluído do ditirambo, ele deve ter aceitado a reivindicação “daqueles que habitam o Peloponeso”. Desse modo, Pickard-Cambridge (1927, p. 145) assinala que a reivindicação dórica para as origens da tragédia pode ser sustentada pela tradição que se refere a Arion, de Metimna, poeta proveniente de Lesbos, que instituiu as reformas no ditirambo em Corinto, sob a tirania de Periandro; e pela tradição sustentada pelos registros de Heródoto (V, 67) sobre “os coros trágicos” de Sicione.

Com relação ao último argumento etimológico, Else (1957a, p. 121), se referindo aos trabalhos de Richards (1900)²⁰ e Snell (1928)²¹, considera que *δρᾶν* não é uma palavra exclusivamente dórica: *δρᾶν* aparece na linguagem ática em todos os períodos, embora tenha se tornado incomum na prosa ática do quarto século, exceto em Platão e Demóstenes, razão que absolveria Aristóteles por ter pensado que tal palavra não fosse ática.

Já Pickard-Cambridge (1927, p. 144), também considerando os estudos de Richards (1900), acredita que *δρᾶν* não é uma palavra originalmente ática, embora fosse usada livremente na poesia ática e nos escritores de prosa que admitiam o uso de palavras e frases poéticas, como Antífonte, Tucídides e Platão. *Δρᾶν* era usada raramente em Demóstenes, e não era frequentemente usada pela maioria dos oradores áticos. Portanto, para Pickard-Cambridge, *δρᾶν* não é, quase certamente, uma palavra jônica, e a declaração de que esta é uma palavra dórica pode ser verdadeira, embora não seja provado.

Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 144-45), em ático, *δρᾶν* é, principalmente, uma palavra com conotação religiosa e era usada, especialmente, em

¹⁹ “E, da tragédia, os siciônios foram os descobridores; os poetas áticos, os aperfeiçoadores”.

²⁰ Cf. Richards, H. On the word *Δρᾶμα*. *Classical Review*, 14 (1900), p. 388-93.

²¹ Cf. Snell, B. Aischylos und das Handel im Drama. *Philologus Supplementband*, 20.1 (1928), p. 1-7.

performances sérias e solenes. *Δρᾶν* era um termo raramente usado para a comédia clássica ática, e era regularmente aplicado para a tragédia e o drama satírico. Assim, os cultos de mistérios eram chamados *δρώμενα* em Elêusis, e a maioria dos usos de *δρᾶν* na prosa ática (desconsiderando os escritores acima citados que usavam a palavra em expressões poéticas) pode ser explicada pelo sentido religioso do termo.

Pickard-Cambridge (1927, p. 147) ressalta que é comum considerar as peculiaridades dialetais dos coros da tragédia ática como evidências para a reivindicação dórica. Desse modo, a principal substância da linguagem trágica é ática, com uma infusão de formas épicas e jônicas, e outras formas dialetais usadas na poesia lírica, existindo, também, um considerável número de palavras e formas que são distintivamente dóricas, principalmente nas porções líricas da tragédia. Portanto, é razoavelmente provável que algumas características da linguagem da tragédia ática sejam explicáveis pela influência dórica, fato que atribui algum sentido à reivindicação dórica. Contudo, isso explicaria somente as origens da porção lírica da tragédia. Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 112) também considera altamente provável a hipótese de que o estilo e a linguagem da tragédia primitiva foram influenciados pela lírica coral do Peloponeso.

Portanto, considerando todo o argumento que expõe a reivindicação dórica para a invenção da tragédia, Else (1957a, p. 222) acredita que a passagem 1448a 29 da *Poética* representa um gesto de aprovação, por parte de Aristóteles, em relação às reivindicações dóricas. Isso significa que o filósofo, provavelmente, pensou nos antecedentes do drama (depois de Homero) se estabelecendo em terras dóricas. Assim, nota-se uma atitude pró-dórica de Aristóteles em relação às origens da tragédia: o ditirambo de Arion, em Corinto, e os “coros trágicos” de Sicione talvez fossem elementos presentes na sua teoria de desenvolvimento da tragédia.

1.2.1. As causas para o surgimento da arte poética

Na seção IV, da *Poética*, Aristóteles projeta a sua teoria sobre a origem e desenvolvimento da arte poética, após expor, na seção anterior, a reivindicação dos dóricos para a invenção da poesia dramática, atribuindo a invenção da comédia aos megarenses, e a invenção da tragédia aos dóricos que habitam o Peloponeso. Na seção atual, Aristóteles tentará demonstrar as causas naturais que levaram ao surgimento da arte poética, bem como a história de origem da poesia trágica e cômica.

Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. (1448b 4 e segs.).

No início da seção IV, Aristóteles apresenta duas causas naturais para o surgimento da arte poética. A primeira diz respeito à ação de mimetizar, que é comum a todos os homens, pois eles se desenvolvem, desde a infância, através da prática da mimese; dessa maneira, os homens são as criaturas mais miméticas, e recorrem à μίμησις²² para aprender e, assim, obter as suas primeiras formas de conhecimento. A segunda causa natural é a satisfação que os homens adquirem por meio das práticas miméticas. Portanto, como assinala Else (1957a, p. 128), a causa para o surgimento da arte poética seria o amor, inato e universal, que os homens possuem pela aprendizagem.

Segundo Halliwell (1987, p. 79), a teoria de Aristóteles para as origens da arte poética é ousada e essencialmente simples. Desse modo, as duas “causas naturais” da poesia são declaradas como o universal instinto do homem para se engajar na atividade mimética (fato verificado no comportamento ficcional e imitativo das crianças) e a sua propensão para sentir prazer com as práticas miméticas. Ambas as premissas são reduzidas a um fator comum: a necessidade e o prazer humano pelos processos de aprender e compreender. Assim, Aristóteles concebe a arte poética como um fenômeno cultural, derivada do impulso natural do homem em compreender o mundo da ação humana por meio de representações.

Dessa forma, segundo Else (1957a, p. 129), o surgimento da mimese deve-se a um princípio profundo e intelectual, que constitui a natureza humana em geral. Assim, o prazer em aprender pertence a todos os homens porque este é um impulso humano fundamental, uma vez que a mimese é o modo inicial da aprendizagem humana, e todos os homens respondem intelectualmente a tais imitações.

(...) Uma vez que a atividade mimética nos é natural, e também o uso da melodia e do ritmo (pois é evidente que os metros fazem parte dos ritmos),

²² “Representação pelos meios da arte, especialmente da poesia dramática” (Liddell e Scott, 1996, p. 1134, s.v. μῖμ-ησις). Halliwell (1987, p. 71) ressalta a dificuldade de se compreender o conceito de *mímēsis* utilizado por Aristóteles, na *Poética*, uma vez que o filósofo não oferece uma definição para tal conceito. Assim, o autor favorece o termo “representação” para a tradução, e, segundo a sua interpretação (1987, p. 147), Aristóteles significa *mímēsis* como uma “representação ficcional, idealmente na forma dramática, do comportamento humano”. Para Else (1957a, p. 12), *mímēsis* aparece, na *Poética*, em sentido verbal e ativo, ou seja, o termo não significa apenas “imitações” ou “modos de imitação”, mas “processos imitativos”. Nesse sentido, o processo mimético é a atividade da arte poética, é o processo imitativo do homem em ação.

aqueles que, desde o início, eram naturalmente mais bem dotados para esse fim conduziram e deram, pouco a pouco, origem à poesia a partir das improvisações. A poesia se dividiu segundo caracterizações próprias: de um lado, os mais elevados mimetizavam as belas ações e aquelas dos homens que agem desse modo; de outro, os menos elevados mimetizavam as ações infames, compondo, em primeiro lugar, difamações {invectivas}; enquanto aqueles outros, hinos e elogios. (1448b 20 e segs.).

Continuando o seu delineamento das causas que levaram ao surgimento da arte poética, Aristóteles diz que aqueles que eram naturalmente mais favorecidos à atividade mimética conduziram o desenvolvimento da poesia a partir das improvisações. Desse modo, Else (1957a, p. 134) observa que a “origem” da arte poética foi o trabalho de homens com habilidades excelentes: ou seja, mesmo que todos nós sejamos capazes de nos satisfazer com imitações artísticas, nem todos nós somos capazes de produzi-las.

Segundo Else (1957a, p. 135-36), na passagem acima, os fatores que geraram a poesia estão divididos. Esses fatores são as características do objeto mimetizado, que, conseqüentemente, produziram dois tipos de poesia, ao longo de seu desenvolvimento. Assim, a dicotomia σπουδαῖοι²³-φαῦλοι²⁴ é um dado objetivo que faz da poesia uma representação da vida, uma vez que ela representa homens em ação, e tais homens são, necessariamente, de tipos superiores ou inferiores.

Para Halliwell (1987, p. 80), a emoção, e seu necessário envolvimento na mimese, está, também, implícita nas duas correntes básicas que separam a poesia desde o seu estágio inicial: o gênero sério, que foi na origem encomiástico, e implicava sentimentos de admiração, direcionando elogios ao seu objeto; e o gênero humorístico ou satírico, que incorporava sentimentos de hostilidade e desaprovação em relação ao seu objeto.

Halliwell (1987, p. 80-81) considera que tais emoções são apresentadas não tanto como fontes primárias da poesia, mas mais como conseqüências naturais de seu interesse pelos aspectos éticos da ação humana. É essencialmente em termos desse interesse ético que Aristóteles interpreta esses dois grandes ramos da tradição poética. Assim, o esquema evolucionário da poesia se conecta com as observações sobre o caráter humano, uma vez que ela lida com personagens superiores e inferiores. Dessa maneira, a dicotomia entre a poesia séria e a poesia humorística (com implicações emocionais e éticas para os dois tipos) justifica o esboço de Aristóteles sobre a história da poesia.

²³ “Bons, excelentes” (Liddell e Scott, 1996, p. 1630, s.v. σπουδ-αῖος).

²⁴ “Pessoas de baixo nível, isto é, comuns” (Liddell e Scott, 1996, p. 1919, s.v. φαῦλος).

De acordo com Else (1967, p. 22), a narrativa de Aristóteles registra um desenvolvimento, de natureza enteléquia²⁵, da arte poética em direção à perfeição, começando com a divisão da poesia entre o gênero sério e o gênero burlesco. Logo, a futura menção ao ditirambo (1449a 9) se relaciona com a alusão ao período de improvisações (1448b 27), em que Aristóteles afirma que a poesia séria surgiu de hinos e elogios. Nesse caso, o antigo ditirambo é uma especificação de “hinos”, que era entoado a Dioniso e que foi transformado em um tipo de encômio, quando Arion introduziu temas heroicos nas canções ditirâmicas.

Desse modo, Halliwell (1987, p. 81) observa que, nas considerações de Aristóteles sobre a evolução da poesia, os dados factuais da história literária (se é que o filósofo teve acesso a eles) são subordinados à sua perspectiva teórica sobre o desenvolvimento da história natural da poesia. Assim, Aristóteles, em seu esquema, deixa claro que as improvisações ditirâmicas, que deram origem à prototragédia, são de menor importância em relação ao decisivo descobrimento da forma trágica por Homero, na *Ilíada* e na *Odisseia*.

(...) Quanto a Homero, tal como foi o supremo poeta de temas elevados (pois não apenas compunha de modo excelente, como se dedicou às mimeses dramáticas), foi também o primeiro a delinear as formas da comédia; dando forma dramática não à invectiva, mas ao cômico. Com efeito, uma analogia se impõe: a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias assim como o Margites está para as comédias. (1448b 33 e segs.).

Segundo Halliwell (1987, p. 81-82), a poesia séria, isto é, épica, se desenvolveu do impulso original para retratar e celebrar as ações dos homens nobres e excelentes, mas a essência da tragédia envolve tais personagens em grandes mudanças de fortuna, que causam piedade e medo àqueles que as contemplam. Dessa forma, a evolução da poesia séria se move de uma simples origem encomiástica para um estágio no qual uma perspectiva trágica é introduzida. É por essa inovação, e por trazer novas qualidades dramáticas à poesia séria, que Aristóteles considera Homero supremo entre os poetas de temas elevados. Portanto, Homero é considerado o responsável por descobrir um potencial que já existia naturalmente na arte

²⁵ A *ἐντελέχεια* é um princípio teórico, desenvolvido por Aristóteles, aplicável a vários domínios do mundo natural e cultural. De acordo com Pfeiffer (1998, p. 68), tal ideia é central para toda a filosofia de Aristóteles e é importante para a compreensão de sua teoria literária. Segundo esse princípio teórico, todos os organismos vivos se movem e mudam para alcançar a sua forma final (*τέλος*) e, assim, atingir a sua própria natureza (*φύσις*). Logo, deve-se ressaltar que, na teoria de Aristóteles, existe uma analogia entre os organismos vivos e a literatura, como se pode observar na *Poética* (1458a 20). Entretanto, nota-se uma diferença essencial: os organismos vivos têm seu *τέλος* dentro deles desde o começo, mas as formações literárias são originadas de “fora”, por um *ποιητής*, e, por isso, o seu desenvolvimento é supostamente análogo àquele do ser vivo. Por esse motivo, Aristóteles considera que foi através do trabalho dos grandes poetas que as formações literárias puderam alcançar a sua própria natureza, ou seja, atingir o seu nível de perfeição.

poética, ou seja, o natural padrão das possibilidades miméticas (concepção enteléquia do desenvolvimento da arte poética).

Como se pode notar na citação acima, para Aristóteles, Homero realizou uma mudança fundamental na forma da poesia. Lord (1974, p. 204) observa que Homero foi proeminente nos temas sérios porque, além de compor de maneira brilhante, ele compôs imitações dramáticas sobre tais temas; e, não obstante, também vislumbrou a forma da comédia, ao dramatizar o risível. Por isso, Homero foi o primeiro poeta a compor imitações dramáticas, e, mais precisamente, a vislumbrar a forma da poesia dramática como tal. Assim, Aristóteles sugere que, através do *Margites*, Homero delineou a forma cômica, e, através da *Ilíada* e da *Odisseia*, a forma trágica.

Assim, podem-se observar, nas seções XXIII e XXIV da *Poética*, as razões pelas quais Aristóteles considerou a *Ilíada* e a *Odisseia* superiores a todos os outros poemas épicos. Pfeiffer (1998, p. 73) destaca que, para o filósofo, somente a *Ilíada* e a *Odisseia* correspondiam à sua concepção de “poesia épica perfeita”. Desse modo, na passagem 1459a 17, Aristóteles afirma que o enredo de uma mimese narrativa (isto é, um poema épico) deveria ser composto à maneira das tragédias: dramaticamente e em torno de uma única ação, formando um todo completo, com começo, meio e fim (cf. 1459a 20), para que tal mimese atingisse a sua perfeição e produzisse o prazer próprio de seu gênero. Mais adiante, na passagem 1459a 29, Aristóteles revela que Homero se destacou, dentre os poetas épicos, porque ele foi o primeiro que elaborou os seus poemas de acordo com tal princípio de composição: no caso da *Ilíada*, Homero não pretendeu compor o poema tratando de toda guerra de Troia, abrangendo os seus dez anos, mas abordou apenas uma fase, formando um todo completo e coerente – fato que possibilitou uma visão e apreciação de todo o conjunto da obra.

De acordo com Kitto (1980, p. 80), no caso da *Ilíada*, Homero não pretendeu escrever sobre a guerra, nem mesmo sobre as partes dela, mas sim acerca do tema esboçado claramente nos primeiros cinco versos do poema, a saber, a ira de Aquiles. Para o autor, o que dá forma ao poema não é algo externo, como a guerra, mas justamente o conceito trágico de que uma disputa entre dois homens traria o sofrimento, a morte e a desonra a tantos outros. Kitto (1980, p. 92) ainda observa que toda a narração apresenta uma unidade: os acontecimentos têm as suas causas e os seus efeitos que são julgados de acordo com certas leis morais. O fundamento divino do poema significava, substancialmente, que as ações particulares narradas eram, ao mesmo tempo, singulares e universais.

Por isso, segundo Else (1967, p. 76), a *Ilíada*, com a sua visão dupla acerca do heroísmo e dos limites trágicos do heroísmo, é a raiz de toda a tragédia. Mas, será mostrado,

mais adiante, que foi o gênio de Téspis que colocou a visão homérica do herói em foco por meio do novo espetáculo dramático, inventado por ele. A tragédia de Téspis traria, pela primeira vez, o passado mítico para o presente, e possibilitaria que o grande homem (o herói) estivesse em contato direto com o homem comum. Através do ator, que representava o próprio herói, e o coro, que representava o cidadão ordinário, os atenienses puderam sentir o sofrimento do herói e simpatizar com ele, de um modo novo e completamente direto. Por meio do espetáculo trágico, todos os atenienses, nobres e camponeses, tiveram a oportunidade de encontrar, no mesmo local, a comum identificação emocional com o espírito heroico – herdado graças à épica homérica.

Sendo assim, segundo Pfeiffer (1998, p. 74), na compreensão de Aristóteles, os dois poemas de Homero possuíam unidade, completude e grandeza, como a tragédia ática. Tal unidade não foi atingida por nenhum dos épicos além de Homero. Contudo, a tragédia ainda foi considerada, por Aristóteles, como a possuidora de um grau ainda mais elevado de unidade, por isso foi concebida como superior ao gênero épico. Por Homero ter sido o primeiro poeta a lidar adequadamente com os “temas elevados” (cf. 1448b 33), ele “antecipou” as imitações dramáticas, e, por isso, a *Ilíada* e a *Odisseia* foram consideradas análogas à tragédia, assim como o *Margites* análogo à comédia.

Portanto, de acordo com Lord (1974, p. 207), por “temas elevados” Aristóteles significa precisamente “temas trágicos”, assim, dentre os poetas dignos (épicos), Homero foi o único poeta de “temas elevados”. Para Aristóteles, Homero não somente delineou a forma dramática da tragédia, como, também, criou o seu conteúdo, ou seja, a alma ou a “ideia” da tragédia.

Quando a tragédia e a comédia surgiram, cada poeta se atrelou, em função de sua própria natureza, a esta ou àquela modalidade de poesia: uns se tornaram produtores de comédias, em vez de poemas iâmbicos; outros de tragédias, em vez de epopeias, pois estas formas são mais complexas e mais estimadas do que aquelas outras. (...). (1449a e segs.).

Na passagem acima, Aristóteles traça o desenvolvimento da tragédia após a descoberta da forma dramática por Homero. Assim, quando a tragédia e a comédia surgiram, cada poeta se engajou no tipo de poesia que estava de acordo com a sua natureza individual: uns se dedicaram à comédia, abandonando os poemas iâmbicos, e outros se dedicaram à tragédia, abandonando os poemas épicos. De acordo com o raciocínio de Aristóteles, os poetas

abandonaram as formas poéticas antigas, isto é, a poesia iâmbica e a heroica, porque os novos gêneros eram manifestadamente superiores.

Segundo Else (1957a, p. 146-47), o surgimento das formas poéticas da comédia e da tragédia, que é aludido em 1449a, ocorreu primeiro em Homero, ou seja, as formas mais complexas e estimadas, que suplantaram as formas antigas, eram aquelas que tinham sido delineadas por ele. Assim, quando os primeiros rudimentos da tragédia e da comédia começaram a surgir, os poetas abandonaram as formas poéticas costumeiras, isto é, os versos iâmbicos e heroicos, e se dedicaram às formas novas porque eram “maiores e melhores”. Else (1957a, p. 146) observa que tal esboço de desenvolvimento deixa uma lacuna cronológica na teoria de Aristóteles, uma vez que os séculos que separam Homero das mudanças realizadas pelos poetas posteriores permanecem em branco, sem maiores explicações.

Lord (1974, p. 207) salienta que a narrativa de Aristóteles sobre o desenvolvimento da tragédia é dominada por uma ideia enteléquia, sendo que a potencialidade natural da tragédia, seu estágio de perfeição, é a tragédia sofocliana. Desse modo, a inovação de Homero foi descobrir a potencialidade dramática da poesia e usar adequadamente a εἶδη²⁶ que viria a caracterizar o gênero trágico. Assim, depois de Homero, a arte poética sofreria muitas mudanças até alcançar a sua excelência definitiva na tragédia de Sófocles.

É importante salientar, de acordo com Kitto (1980, p. 98), que seria um erro qualificar os poemas épicos de Homero como “tragédias”, pois tais poemas eram o que pretendiam ser: poemas épicos com toda a “lentidão” e qualidades expansivas que caracterizam o seu gênero. Não obstante, eram intensamente trágicos, como no caso da *Ilíada*, que esboçou toda a tragicidade da condição humana nos conflitos de Aquiles e Agamêmnon. Assim, as ações devem ter as suas consequências: as ações mal pensadas têm maus resultados. Kitto (1980, p. 101) observa que a nota trágica que ressoa na *Ilíada*, e em muitas outras obras da literatura grega, foi gerada pela tensão entre duas forças: um gosto apaixonado pela vida e uma clara apreensão de seu cenário inalterável.

De acordo com Else (1957a, p. 153), a teoria das causas originárias da poesia dramática, presente nas passagens iniciais da seção IV da *Poética*, permite reconhecer a presença de um padrão de desenvolvimento que Aristóteles acreditou ser comum a todas as artes: um começo (ἀρχή) muito modesto, mas pleno de possibilidades; depois, um longo e gradual desenvolvimento; e, finalmente, a sua realização total. Assim a tragédia se desenvolveu na concepção de Aristóteles: ela começou como um princípio improvisado, através de hinos e

²⁶ “Forma, natureza” (Liddell e Scott, 1996, p. 482, s.v. εἶδος). No caso da poesia, a εἶδη trata dos elementos constituintes de um dado tipo de poesia (cf. Lord, 1974, p. 208).

encômios, então, os poetas, gradualmente, a desenvolveram e expandiram até ela alcançar o seu completo desenvolvimento.

Contudo, Else (1957a, p. 153) assinala que, na narrativa de Aristóteles, o padrão geral é usado para um propósito particular, que é o de mostrar que a tragédia é uma forma perfeita, que se desenvolveu de um começo improvisado até culminar na sua forma natural. Nota-se que esse padrão parte de uma ideia enteléquia, aplicável a todo ser animado ou inanimado, que resulta na realização plena de todas as suas potencialidades.

Portanto, pode-se observar que as considerações de Aristóteles, sobre o desenvolvimento da poesia dramática, partem de suas concepções essencialmente teóricas a respeito da natureza da arte poética, e não, necessariamente, de fontes históricas. Desse modo, como Else (1957a, p. 126) salientou, a “história” de Aristóteles é, de fato, uma construção *a priori* que já vinha sendo realizada ao longo das três seções introdutórias precedentes. Por isso, as declarações da seção IV, da *Poética*, não devem ser consideradas como um documento histórico, mas como um compêndio do pensamento de Aristóteles sobre as possíveis causas que geraram e desenvolveram a poesia dramática como tal.

1.3. O ditirambo e as origens da tragédia

A próxima consideração de Aristóteles a respeito das origens da tragédia é a famosa declaração de que esta surgiu “τῶν ἐξάρχοντων τὸν διθύραμβον”²⁷, ou seja, dos iniciadores desse hino cultural, entoado em honra a Dioniso, em contextos religiosos, como uma canção ritual que visava à adoração do deus.

(...) Qualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos, composições ainda hoje muito estimadas em nossas cidades. A tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que progredia cada uma das partes que nela se manifestavam. E após muitas transformações ocorridas, ela se fixou justo quando atingiu sua natureza própria. (1449a 9-15).

Assim, como se pode observar na passagem acima, Aristóteles afirma que tanto a tragédia quanto a comédia “surgiram de um primeiro motivo improvisado”: a tragédia teve a sua origem nos improvisos dos solistas do ditirambo, e a comédia nos iniciadores dos cantos fálicos, composições que ainda eram muito valorizadas em seu tempo. Nota-se que a presente

²⁷ “Daqueles que conduziam o ditirambo”. Tradução de Pinheiro (2015, p. 61).

declaração, sobre as origens da tragédia nos improvisos do ditirambo, condiz com o relato anterior de que a poesia séria surgiu dos hinos e elogios, que mimetizavam as ações dos homens nobres e superiores (1448b 20).

Desse modo, é importante salientar a observação de Else (1967, p. 13) de que a passagem acima mostra claros paralelos com a passagem anterior (1448b 20 e segs.), na qual Aristóteles primeiro mencionou o surgimento da poesia nas improvisações, sendo que a matriz da poesia séria foi identificada como os “hinos e encômios”. Possivelmente, então, o “ditirambo”, na presente passagem, é um equivalente específico de “hino”. Else (1967, p. 22) ainda ressalta que o antigo ditirambo foi certamente um tipo de hino, e a introdução de conteúdos heroicos na canção, reforma realizada por Arion, fez com que o ditirambo se tornasse, de fato, um tipo de encômio.

Sendo assim, costuma-se interpretar a declaração de Aristóteles dizendo-se que a tragédia se desenvolveu das performances improvisadas dos hinos ditirâmicos. Para Flickinger (1918, p. 4-5), o fato mais bem autenticado na história do drama grego, sendo expressamente declarado nas antigas informações e completamente substanciado pelas peças antigas, é o de que a tragédia surgiu de uma performance coral e somente gradualmente atingiu suas características teatrais.

Desta maneira, segundo Lesky (1985, p. 250), Aristóteles deriva toda a poesia dramática da improvisação, e, no caso da tragédia, assinala como o princípio do desenvolvimento os *ἐξάρχοντες* do ditirambo. Assim, pode-se traduzir esse termo grego como “iniciadores ou solistas”²⁸, se entender-se que estes são os cantores que iniciam o canto, o introduzem, e, assim, enfrentam o coro que responde. Para Lesky (1996b, p. 61), quando Aristóteles utilizou tal palavra, ele, provavelmente, pretendia acentuar a posição desse solista frente ao coro que respondia.

Para Else (1967, p. 12-13), não pode haver dúvida de que a declaração “*τῶν ἐξάρχοντων τὸν διθύραμβον*” se refere a uma performance coral, mas Aristóteles sugere que ele não está pensando no coro em si, mas em certo indivíduo que ficava defronte ao coro e que dava a ele um tema para ser cantado. Assim, parece que a relação entre o *ἐξάρχων* e o coro ditirâmico deve ter prefigurado, na mente de Aristóteles, a tardia relação entre o ator e o coro no desempenho trágico.

Pickard-Cambridge (1927, p. 123) também acredita que Aristóteles pensou no *ἐξάρχων* do ditirambo, que estava em uma posição independente do coro, como o primeiro ator.

²⁸ Na versão espanhola utilizada, a palavra *ἐξάρχοντες* foi traduzida como “*entonadores*”. No texto acima, utilizei “iniciadores/solistas” do canto como traduções possíveis para o português.

Sendo assim, o *ἑξάρχων* não era, simplesmente, o líder do coro (*κορυφαῖος*), mas sim o líder de toda a performance, que, apesar de estar conectado com o coro e iniciar uma canção com ele, não era, necessariamente, da mesma natureza ou do mesmo sexo. Assim, algumas passagens da *Ilíada*²⁹ ilustram o significado do termo, sendo que a maioria dessas passagens se refere às lamentações fúnebres. Por exemplo, o trecho citado abaixo descreve a lamentação pela morte de Heitor, no último livro da *Ilíada* (XXIV, v. 720-23), quando as mulheres se juntam para iniciar o *θρήνος*:

παρὰ δ' εἴσαν ἀοιδοῦς
θρήνων ἑξάρχους, οἳ τε στονόεσσιν ἀοιδῆν
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες³⁰

Na passagem acima, pode-se observar que os *ἑξάρχοντες* são os cantores que entoam/iniciam a lamentação fúnebre, e as mulheres, que são as integrantes do coro, os acompanham, respondendo ao *θρήνος* entoado por eles. Nota-se, também, que os *ἑξάρχοντες* e o coro dessa lamentação não eram do mesmo sexo e nem da mesma natureza. Logo, presume-se que o *ἑξάρχων* era independente do coro e responsável por iniciar ou conduzir uma canção, estabelecendo o seu tema ou o seu objeto de adoração/lamentação, que deveria ser acompanhada pelo coro.

Conforme Sousa (2003, p. 53), seguindo a declaração de Aristóteles, não se pode afirmar, pura e simplesmente, que o ditirambo foi a célula primordial da tragédia; mas que o princípio do drama trágico reside, principalmente, em uma inovação fecunda: certa atividade peculiar dos “solistas” do ditirambo. Sendo assim, seria no “entoar o ditirambo”, atividade já não puramente lírica, nem ainda perfeitamente dramática, que se deveriam procurar as origens da tragédia. Desse modo, o significado de *ἑξάρχειν*, “entoar/iniciar”, designa claramente certa atividade de um solista perante um coro: o solista “entoa/inicia” uma frase, e o coro responde. Este procedimento era sempre o mesmo em diversas ocasiões festivas, quer se tratasse de lamentação fúnebre ou de uma alegre marcha guerreira. Assim, o *ἑξάρχων*, que era o solista a quem o coro respondia, poderia vir a ser a mesma personagem que respondia ao coro trágico, ou seja, o *ὑποκριτής*.

Sendo assim, Lord (1974, p. 212-13) também salienta que Aristóteles não derivou a tragédia diretamente do ditirambo, mas sim, mais precisamente, “daqueles que conduziam o ditirambo”, ou seja, dos *ἑξάρχοντες*. Assim, não era a substância ou a “ideia” do ditirambo que

²⁹ Cf. as passagens: *Il.* XVIII, v. 49, 316, e 603.

³⁰ “E ao lado [do leito] colocaram cantores como iniciadores (*ἑξάρχους*) dos trenos, e enquanto eles lhe trenevam a lamentosa canção, as mulheres lamentavam em seguida [i.e. respondiam]”.

interessava a Aristóteles, mas sim, o modo como o *ἑξάρχων* conduzia tal performance. Portanto, os solistas do ditirambo forneceram o modelo para aquela colaboração “responsiva” entre o indivíduo e o coro, atividade que se tornaria uma importante característica, e, de fato, a “forma” fundamental, do drama trágico. No entanto, a performance ditirâmbica, embora adaptável às exigências da poesia dramática, não foi em si mesma “dramática”, nem continha a potencialidade para se tornar dramática³¹. Dessa forma, Aristóteles indicou, nas passagens 1448b 33, que o aspecto propriamente dramático da tragédia derivava somente de Homero.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 124), o *ἑξάρχων* se transformou em um ator quando ele recebeu um discurso (não uma canção) do qual o coro não participava (tal mudança é atribuída a Téspis³²), e quando ele se tornou a personificação de um personagem heroico ou divino (já não sendo meramente o líder de um corpo não dramático de adoradores, como eram os executantes do ditirambo). Entretanto, o *ἑξάρχων* que se tornou um ator era, de acordo com Aristóteles, o *ἑξάρχων* do ditirambo, e, embora o ditirambo circular do quinto século a.C. tivesse um corifeu, e não um *ἑξάρχων*, o ditirambo em sua forma inicial tinha, certamente, um *ἑξάρχων*, tal como foi Arquíloco.

No papel deste solista, que iniciava o canto, Lesky (1985, p. 250) também acredita que se deve considerar Arquíloco (ao redor de 640 a.C.³³) que, nos versos de um fragmento atribuído a ele (fr. 120 West), afirma saber “entoar” (*ἑξάρξαι*) o belo canto de Dioniso, quando o vinho domina os seus sentidos. Nesse enfrentamento, entre o *ἑξάρχων* e o coro, Aristóteles viu a origem e o desenvolvimento posterior do elemento dialogal e dramático da tragédia.

Assim, Adrados (1983, p. 41) assinala que o ditirambo cantado nas *Grandes Dionísias* e nas *Leneias* era um canto entoado por um coro circular, relacionado de algum modo com Dioniso, mas que continha um tema épico e um caráter “sério”, entretanto não mimético. Em tal ditirambo, não havia um *ἑξάρχων*, e o único dado que menciona um *ἑξάρχων*, no contexto do ditirambo, é o fragmento de Arquíloco citado acima. Mas o autor (1983, p. 42) ressalta que em diversos tipos da lírica dionisiaca, que invocavam a presença de Dioniso, mas não recebiam o nome de “ditirambo”, existia o *ἑξάρχων*, que, portanto, era um tipo de cantor familiar para Aristóteles. Então, Adrados acredita que, possivelmente no tempo de Aristóteles, foram conservados ditirambos deste tipo (que continham a presença do *ἑξάρχων*), mesmo que

³¹ Conforme Platão (*República*, III, 394 b-c) indicou, o ditirambo era um gênero coral eminentemente narrativo no qual as aventuras do herói eram narradas pelo próprio poeta, que não imitava o herói, mas, apenas, contava as suas façanhas em terceira pessoa. Desse modo, o ditirambo não era um gênero dramático, mas, sim, um gênero narrativo.

³² Aristóteles não menciona Téspis na *Poética*, embora Temístio (*Orationes*, XXVI, 316 d) declare que o filósofo atribuiu ao poeta as invenções da fala dos atores e do prólogo.

³³ Cf. Csapo e Miller, 2009, p. 10.

os ditirambos literários, representados nas grandes festas, não fossem constituídos pelos *ἐξάρχοντες*. Para o autor, não existe nada de estranho na hipótese de que ambos os ditirambos possam ter existido em conjunto: um ditirambo literário, com conteúdo épico, e outro ditirambo ritual, com a presença de um *ἐξάρχων*.

Desse modo, Tierney (1944, p. 334) considera mais razoável interpretar a declaração de Aristóteles, quando ele afirma que a tragédia surgiu dos improvisos, como se referindo ao ditirambo primitivo, anterior a Arion. Para fundamentar tal hipótese, então, utiliza-se o famoso fragmento de Arquíloco, no qual se encontra uma menção desse primitivo ditirambo em sua forma improvisada.

Sendo assim, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 5), a mais antiga menção ao ditirambo é encontrada no fragmento de Arquíloco de Paros (fr. 120 West), que viveu na primeira metade do século VII a.C (aproximadamente em 680-640 a.C.³⁴): “ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον, οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένας”³⁵. Em tal fragmento, o ditirambo é chamado de “o belo cântico do soberano Dioniso”, e a sua especial conexão com o deus é atestada.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 18-19), os versos de Arquíloco parecem implicar uma canção conduzida por um integrante de um grupo de cantores, e não sugerem se tratar de uma composição literária para um coro, mas mais o cantar improvisado do *ἐξάρχων*, com o qual o grupo de adoradores se une, cantando um refrão tradicional. Flickinger (1918, p. 7), por sua vez, ressalta que se deve observar que Arquíloco não afirma que sabe escrever um ditirambo, mas sim que sabe participar de um como um *ἐξάρχων* bêbado. Portanto, tal performance seria, como Aristóteles disse, altamente improvisada, sendo, talvez, ligada a algum canto ritual.

Tierney (1944, p. 335) observa que *ἐξάρξαι*, “entoar”, é cognato de *ἐξαρχόντων*, “iniciadores/solistas”, citado na passagem 1449a 9 da *Poética*. Para o autor, Arquíloco estava falando, plenamente, de uma performance dionisíaca na qual o *ἐξάρχων* improvisava uma canção em honra a Dioniso, estando inspirado pela bebida (o vinho) do deus. Assim, pode-se pressupor que, de fato, tenha existido uma performance dionisíaca que era constituída por uma canção coral, talvez improvisada para a ocasião, e por algum tipo de recitativo em tetrâmetros trocaicos. Assim, Tierney acredita que existe pouca razão para se duvidar que o fragmento de Arquíloco se refira a tal performance.

³⁴ Cf. Flickinger, 1918, p. 7.

³⁵ “Como entoar o ditirambo, o belo cântico do soberano Dioniso, eu sei, de ânimo ferido pela fulminante centelha do vinho”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 196).

Para Else (1957a, p. 157-58), é muito provável que Aristóteles tivesse os versos de Arquíloco em mente quando afirmou que a tragédia se originou dos “solistas do ditirambo”, pois o improviso de Arquíloco, o seu ditirambo embriagado, é a evidência que fornece o paralelo mais próximo da declaração de Aristóteles. Desse modo, uma coincidência merece atenção especial: o filósofo, em 1449a 22, diz que o metro da tragédia inicial era o tetrâmetro trocaico, e o fragmento de Arquíloco também foi escrito em tetrâmetro trocaico. Assim, é muito provável que a afirmação de Aristóteles, sobre o metro inicial da tragédia, aponte para esse estágio ditirâmico.

Entretanto, Else (1967, p. 13) ressalta que é difícil determinar de qual tipo de performance Aristóteles estava realmente falando. Assim, por mais que o fragmento de Arquíloco seja persuasivo, o filósofo não menciona Dioniso ou a esfera dionisíaca do ditirambo. O autor ainda recorda o fato de que o ditirambo, nos dias de Aristóteles, já tinha perdido o seu caráter exclusivamente dionisíaco e se tornado, simplesmente, um poema narrativo de temas heroicos; sendo também provável que Aristóteles tivesse esse desempenho em mente, quando ele nomeou o ditirambo como o ancestral da tragédia. Além disso, já se notou que a passagem 1449a 9 tem paralelos com a passagem 1448b 22-27, que atribui às improvisações o surgimento da poesia, e aos “hinos e encômios”, que mimetizavam homens superiores, as origens da poesia séria. Se tal consideração da declaração “τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον” estiver correta, Aristóteles poderia ter em mente, simplesmente, uma apresentação lírica de temas heroicos, e não uma performance especificamente dionisíaca.

Ademais, já foi assinalado anteriormente, inclusive com Else (1957a, p. 156), que as declarações de Aristóteles, sobre a pré-história da tragédia, são, muito provavelmente, apenas hipóteses, e não precisam ser consideradas como revelações baseadas em fatos que realmente aconteceram. Também Lesky (1996a, p. 30), que tende a aceitar autoridade de Aristóteles sobre as origens da tragédia, reconhece que não se pode ter uma certeza, isenta de dúvidas, que nos permita saber se o filósofo estava apresentando os fatos como realmente aconteceram ou, apenas, as suas próprias hipóteses.

1.3.1. As relações do ditirambo com o universo dionisíaco

Como se observou na declaração de Aristóteles (1449a 9), em sua *Poética*, o filósofo indicou o ditirambo como uma das fontes originárias da tragédia. O ditirambo era o

canto ritual de Dioniso³⁶, e, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 5), a especial conexão desse canto com o deus foi suficientemente atestada ao longo de sua história. Assim sendo, observa-se que o termo “ditirambo”, em seu contexto original e primitivo, sugeria uma ligação íntima com Dioniso, uma vez que o termo poderia ser utilizado tanto como um epíteto do deus quanto como o nome de seu hino cultural.

Segundo Trabulsi (2004, p. 21), as características de Dioniso e de seu culto pertencem a uma vasta corrente religiosa da qual não se pode estabelecer o marco inicial. Dioniso era um deus ligado à fecundidade, à natureza, às forças da terra, e sua história remonta à época neolítica ou, talvez, a um período mais remoto. Desse modo, o nome de Dioniso foi decifrado em duas tabuletas da *Linear B* de Pilos (PY Xa 102 e PY Xb 1419), fato que indica que as origens do seu culto são muito remotas, e se referem a práticas rituais milenares³⁷ (a escrita micênica *Linear B* corresponde ao século XIV a.C.³⁸). Portanto, sabe-se que Dioniso foi uma divindade micênica, e Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 9) reconhece que o nome do deus e a sua canção cultural, o ditirambo, são muito antigos. Por isso, para nossos propósitos, torna-se mais adequado começar o delineamento das relações entre Dioniso e o ditirambo com Arquíloco, por volta do século VII a.C., e, portanto, muito mais tarde do que as menções milenares da *Linear B* de Pilos.

Deste modo, a mais antiga menção ao ditirambo, em grego antigo, foi encontrada no fragmento de Arquíloco (fr. 120 West), comentado na seção anterior: “Como entoar o ditirambo, o belo cântico do soberano Dioniso, eu sei, de ânimo ferido pela fulminante centelha do vinho”³⁹. Nesses versos, o ditirambo é declarado ser a canção de Dioniso, e Lesky (1996a, p. 32) salienta que essa canção não podia ser separada do culto dionisíaco: assim, Arquíloco se orgulhou de saber cantar a bela canção do senhor Dioniso, depois de estar embriagado pelo vinho do deus.

Os versos de Arquíloco se encontram citados em Ateneu⁴⁰ (*Deipnosophistae*, XIV, 628 a) juntamente com um verso do *Filoctetes*, de Epicarmo: “οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ’ ὕδωρ πίης”⁴¹. Tal passagem mostra, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 19), que a associação do ditirambo com o vinho (elemento dionisíaco) persistiu por mais de um século e meio depois de Arquíloco. Desta maneira, o autor (1927, p. 6) ressalta que o ditirambo primitivo era uma

³⁶ Cf. Lesky, 1985, p. 251; e Burkert, 1993, p. 319-20.

³⁷ Cf. Trabulsi, 2004, p. 22-29; e Seaford, 2001, p. 44.

³⁸ Cf. Burkert, 1993, p. 50.

³⁹ Ver nota 35.

⁴⁰ Ateneu foi um gramático que viveu, provavelmente, durante o império de Marco Aurélio, sendo pertencente ao século II d.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 400).

⁴¹ “Ditirambo não pode haver, quando bebas água”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 196).

canção dionisíaca que requeria o vinho como elemento fundamental, um componente que fornecia as condições necessárias para que o ditirambo pudesse ser cantado.

Assim, o ditirambo também foi ligado ao dom de Dioniso, quando Epicarmo declarou que não podia haver tal canção quando se bebia água. Aqui, Pickard-Cambridge (1927, p. 19) e Flickinger (1918, p. 8) reconhecem que o mais primitivo significado do termo “ditirambo”, a canção de Dioniso, entoada na embriaguez do vinho, não foi preterido por desenvolvimentos tardios.

É interessante notar, tanto nas declarações de Arquíloco quanto na de Epicarmo, que para se cantar o ditirambo era necessário estar introduzido no domínio de Dioniso, ou seja, no seu êxtase embriagante. Desse modo, segundo Burkert (1993, p. 318), Dioniso costumava ser descrito como o deus do vinho e do êxtase, e a embriaguez provocada pelo vinho era tida como uma alteração do estado de consciência, sendo interpretada, nos ritos dionisíacos, como a intervenção de algo divino⁴². Sendo assim, o êxtase dionisíaco não era algo alcançado por um único indivíduo, mas era um fenômeno coletivo que se propagava como algo “contagioso”: daí verificar-se que o ditirambo inspirado de Arquíloco era entoado por ele e acompanhado por um coro de adoradores.

É relevante apontar, de acordo com Burkert (1993, p. 553), que Arquíloco costuma ser relacionado, pela lenda, com a introdução da falologia⁴³ em honra a Dioniso. Aqui, torna-se interessante mencionar a interpretação de Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966) para uma evidência que pode relacionar Arquíloco com a introdução de um culto dionisíaco em Paros.

Para Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 10), as inscrições contidas nos blocos de mármore do *Archilocheion* de Paros, erigidos por Mnesíepes⁴⁴, provavelmente na

⁴² É pertinente, também, destacar a experiência religiosa denominada *ἔνθεος*, que podia ser associada ao vinho nos ritos dionisíacos. De acordo com Dodds (1986, p. XIII), esse termo grego, que significa “cheio de deus, inspirado por deus ou possuído” pelo próprio divino (Liddell e Scott, 1996, p. 566, s.v. *ἔνθεος*), nomeava um ato religioso que transformava o adorador em bacante. Para este experimentar dionisíaco, os gregos acreditavam que o vinho tinha um valor religioso, pois quem o bebia se tornava *ἔνθεος*, ou seja, “bebia” a própria divindade e se tornava “cheio de inspirado por deus”. Assim, observa-se que o vinho era um elemento fundamental nos cultos e ritos dionisíacos, pois a bebida alcoólica se constituía em um estímulo essencial para a experiência dionisíaca (cf. Burkert, 1993, p. 557).

⁴³ Segundo Kraemer (1979, p. 57), Dioniso era frequentemente relacionado com representações fálicas, incluindo uma procissão chamada *φαλληφόρια*, na qual os adoradores desfilavam pelas ruas carregando imagens em forma de falos. Tais festivais dionisíacos compartilhavam de uma licença temporária para a embriaguez e para a expressão sexual. Dioniso também era considerado uma das divindades responsáveis pela fertilidade dos homens, dos campos e rebanhos de animais. Essas *Dionísias* rurais envolviam a participação de toda a comunidade na invocação da proteção do deus, ocasião na qual pediam bênçãos e agradeciam a abundância nas colheitas.

⁴⁴ Cf. a inscrição completa do Bloco E1, coluna III, em D. Clay, *The scandal of Dionysus on Paros (The Mnesiepes Inscription III)*, *Prometheus*, 21 (2001), p. 100-101.

segunda metade do século III a.C.⁴⁵, trazem informações que podem ser conectadas com o ditirambo do poeta. A inscrição está muito mutilada, mas, no texto, é clara a informação de que Arquíloco tentou introduzir um culto da fertilidade para Dioniso, em Paros, e encontrou resistência na cidade para o estabelecimento do rito. Então, foi dito que os homens de Paros se tornaram estéreis, e o oráculo de Delfos os aconselhou a honrar Arquíloco, o que significa, presumivelmente, que foi permitido ao poeta introduzir o novo culto a Dioniso na cidade. A história termina com um poema, muito fragmentado, de Arquíloco (fr. 251 West), que menciona Dioniso, uvas imaturas, doces figos (referências que, talvez, carreguem uma conotação sexual), e o epíteto *Oíφόλιος* que pode ser o nome de uma divindade da fertilidade⁴⁶. Webster acredita que Arquíloco pode ter composto ditirambos para serem cantados nesse novo culto dionisíaco, estabelecido em Paros. Entretanto, é importante salientar que tal inferência é, apenas, uma hipótese.

Para Flickinger (1918, p. 6), a real natureza do ditirambo primitivo e sua relação com Dioniso podem dificilmente ser matéria de dúvida. Assim, pode-se citar a declaração de Platão (*Leis*, III, 700 b) na qual o filósofo definiu o ditirambo como uma canção em celebração ao nascimento de Dioniso: “(...) καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος”⁴⁷. Flickinger (1918, p. 7) acredita que a definição de Platão deve se aplicar ao significado original do termo “ditirambo”.

Já Pickard-Cambridge (1927, p. 7) considera que a declaração de Platão faz uma alusão à sugestiva derivação do nome ditirambo com o “duplo” nascimento de Dioniso. Segundo o autor (1927, p. 14), na antiguidade, era popular uma derivação que fazia do ditirambo a canção do deus que, tendo nascido uma segunda vez, veio ao mundo através de “duas portas”⁴⁸. Entretanto, tal explicação filológica é impossível, embora a declaração de Platão seja evidência da associação do nome ditirambo com Dioniso. Assim, para Pickard-Cambridge (1927, p. 7-8), a passagem de Platão não fornece suporte para se pensar que o único tema próprio do ditirambo fosse a narrativa do nascimento de Dioniso, embora esta tenha sido, sem dúvida, um dos seus temas comuns.

O nome “ditirambo”, além de designar o hino cultual de Dioniso, também costumava ser utilizado como um dos vários epítetos do deus. Pratinas (*apud* Ateneu,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁶ Tal história é semelhante àquela da introdução do culto de Dioniso Eleutereu em Atenas: nesse caso, Dioniso puniu os atenienses com a satiríase devido à sua recusa em aceitar a introdução do culto dionisíaco na cidade (cf. *Scholia in Aristophanem, Acharnenses*, 243 a).

⁴⁷ “outro [gênero de música] se chamava ditirambo, creio que descrevendo o nascimento de Dioniso”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 197).

⁴⁸ Cf. Proclo, *Chrestomatheia*, § 42, (Severyns); e *Etymologicum Magnum*, p. 274, 44, s.v. “*dithyrambos*”.

Deipnosophistae, XIV, 617 B-C), em seu hiporquema, se referiu a Dioniso como o “Triambo-ditirambo”: “(...) θριαμβοδιθύραμβε κισσοχαῖτ’ ἀναξ· ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν”⁴⁹. Também, Eurípides, nas *Bacantes*, fez Zeus atribuir o nome “ditirambo” ao filho Dioniso: “Ἴθι, Διθύραμβ’, ἐμὰν ἄρσενα τάνδε βᾶθι νηδύν· ἀναφαίνω σε τόδ’, ὦ Βάκχιε, Θήβαις ὀνομάζειν”⁵⁰ (v. 526-29). O historiador ático Fanodemos (*FGrHist*, 325 F, 12), ao descrever o início do festival dionisíaco da *Antestéria*, afirmou que a população costumava celebrar Dioniso invocando-o como “o ditirambo”: “(...) ἡσθέντες οὖν τῇ κράσει ἐν φῶδαϊς ἔμελλον τὸν Διόνυσον χορεύοντες καὶ ἀνακαλοῦντες Εὖαν τε καὶ Διθύραμβον καὶ Βακχευτὰν καὶ Βρόμιον”⁵¹.

Dessa forma, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 10-11), quando se examina o uso do termo “ditirambo” como um nome próprio, se obtém uma forte confirmação do primário caráter dionisíaco desta canção. O nome “ditirambo” também ocorre para nomear um sileno, que está tocando uma lira, representado em um vaso ático de figura-vermelha, datado de aproximadamente 450 a.C.⁵². Para Lesky (1996a, p. 33), esta representação é a conexão mais profunda do ditirambo com Dioniso. Pickard-Cambridge (1927, p. 11) observa que o sileno está conduzindo um *κῶμος*, e, sem dúvida, o nome “ditirambo” é atribuído a ele por causa da canção orgiástica dionisíaca.

Duas outras passagens podem ser citadas para comprovar a associação do ditirambo com Dioniso. Píndaro, em uma ode em honra a Xenofonte, de Corinto, a *Olímpica XIII*, v. 18, indaga: “ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβω; ”⁵³. Em seguida, o escoliasta de Píndaro explica que as palavras do poeta se referem às reformas de Arion, que foi o responsável por transformar o ditirambo em uma composição literária⁵⁴. Entretanto, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 21-22), em outros lugares, Píndaro refere-se a Naxos (fr. 115 Maehler) e Tebas (fr. 71 Maehler) como os berços originários do ditirambo. Sabe-se que, em suas odes, Píndaro tinha o compromisso de celebrar e louvar a terra natal dos patronos que o

⁴⁹ “Ó Triambo-ditirambo, Senhor dos cabelos-de-hera: escuta, pois, a minha dórica canção!”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 205).

⁵⁰ “Vem, Ditirambo, entra em meu seio viril! Que por este nome eu te clamo, ó Báquio, e mando que doravante em Tebas assim te chamem”. Tradução de Eudoro de Sousa (2011).

⁵¹ “[Os atenienses] Tendo sido deleitados, portanto, pela mistura [i.e. o vinho novo misturado com a água], celebravam Dioniso nas canções, dançando e invocando o Evoé, o Ditirambo, o Delirante, o Ressonante”. Cf. a passagem completa em Ateneu, *Deipnosophistae*, XI, 465 a.

⁵² Sileno ou sátiro nomeado “ΔΙΘΥΡΑΜΦΟΣ”, em um vaso de figura-vermelha (Copenhague, Museu Thorvaldsen 97). Cf. imagem do vaso em Pickard-Cambridge, 1927, fig. 3; 1966, fig. 1.

⁵³ “De onde as graças de Dioniso vieram à luz, com o ditirambo que conduz o boi [para o sacrifício ou para ser dado como prêmio?]?”.

⁵⁴ “*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. Efetivamente, nesta cidade, foi visto o coro dançando. O primeiro que o instituiu foi Arion de Metimna; depois, Laso de Hermione”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 197).

contratavam, mas tais lugares podem ter sido, de fato, as terras originárias do ditirambo, talvez em sua forma pré-literária.

Pickard-Cambridge (1927, p. 17) assinala que o modo musical empregado no ditirambo era o modo frígio. Assim, existe uma tradição que atesta que a harmonia frígia e lídia do ditirambo veio para a Grécia da Ásia Menor, com Pélops. Ateneu (*Deipnosophistae*, XIV, 626 A), ao citar uma passagem de Telestes de Selinus, se refere a tal lenda: “πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας Φρύγιον ἄεισαν νόμον τοὶ δ’ ὄξυφῶνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ὕμνον”⁵⁵. Entretanto, as bases históricas da lenda de Pélops, que costuma ser considerado um frígio ou um lídio nos mitos, não são suficientemente certas para admitir conjecturas seguras a respeito do valor de tal tradição. De todo modo, o que pode ser dito é que o ditirambo era um tipo de hino originalmente frígio, fato que torna fácil entender as declarações de que o ditirambo veio de Paros e Naxos, e que Dioniso, a quem esse hino cultural foi cantando, era um deus das tribos trácio-frígias.

Para Lesky (1996a, p. 32), a declaração de Píndaro “o ditirambo que conduz o boi” parece indicar que o ditirambo foi realizado como uma canção de adoração em sacrifícios de animais. Kerényi (2002, p. 272) aceita tal significado para o termo *βοηλάτης*, e, para ele, o ditirambo se constituía na canção de acompanhamento ao sacrifício do touro, sendo que, de forma correlata, o touro também era o prêmio dado ao regente de um coro ditirâmico vitorioso. Assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 7) ressalta uma passagem do escoliasta de Platão (*República*, III, 394 c), que declara que o vencedor da primeira competição do ditirambo recebeu um boi como prêmio. Para o autor, o termo *βοηλάτης* parece ser mais apropriado para designar a condução do boi ao altar ou a sua condução como um prêmio.

Desse modo, Burkert (1993, p. 213) assinala que o hino era um tipo de canção que costumava ser associada ao cortejo que conduzia a vítima sacrificial ao altar: assim Píndaro mencionou o hino ditirâmico que conduzia o touro ao sacrifício. Dodds (1986, p. XVI-XVII) também ressalta que a vítima habitual do sacrifício ritual dionisíaco era um touro.

É interessante mencionar que os helenos acreditavam que Dioniso, em suas aparições bestiais, poderia se apresentar como um touro, sendo que tal animal continha uma grande carga de simbolismo na religião dionisíaca. Kerényi (2002, p. 47) ressalta que, para os gregos, Dioniso era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus das mulheres. Assim, segundo o autor (2002, p. 49), a identificação de Dioniso com o bezerro e o touro

⁵⁵ “Ao lado das crateras de vinho dos helenos, os primeiros acompanhantes de Pélops cantaram a melodia frígia entre as flautas da mãe das montanhas, e eles tocavam o hino lídio com os agudos sons dos instrumentos de cordas [i.e. das liras]”.

costumava ser atestada por epítetos como *βουγενής*, o “filho da vaca”, e *ἄξιε ταῦρε*, “o touro digno” – o deus que se esperava que viesse às ménades com os “pés bovinos”⁵⁶.

A segunda passagem a ser mencionada é o fragmento 355 N de Ésquilo. Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 7), Plutarco (*De E apud Delphos*, IX, 389 a (*Aeschylus*, fr. 355 Nauck)) cita tal passagem para ilustrar a particular adequação do ditirambo com o ritual de Dioniso. Nesse fragmento, a especial associação do ditirambo com Dioniso é claramente atestada: “μῆξοβοάν πρέπει διθύραμβον ὁμαρτεῖν σύγκωμον Διονύσῳ”⁵⁷.

Portanto, nota-se que tais passagens e considerações são suficientes para atestar que o ditirambo, desde a sua primeira aparição em Arquíloco, foi intimamente relacionado com Dioniso, e, no começo, pertenceu exclusivamente a ele. Assim, o ditirambo foi concebido como a canção dionisíaca por excelência que, inclusive, era tida como um dos epítetos do deus que celebrava.

1.3.2. O ditirambo de Arion

O ditirambo somente se tornou uma composição literária no final do século VII a.C., a partir das reformas realizadas por Arion, de Metimna, que viveu em Corinto durante a tirania de Periandro⁵⁸. Assim, tem-se a informação de que Aristóteles reconheceu Arion como o primeiro poeta que introduziu um coro circular no ditirambo, e, portanto, foi o responsável por transformar o ditirambo improvisado em uma composição poética: “εὐρεθῆναι δὲ τὸν διθύραμβον Πίνδαρος ἐν Κορίνθῳ λέγει· τὸν δὲ ἀρξάμενον τῆς ᾠδῆς Ἀριστοτέλης Ἀρίονά φησιν εἶναι, ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν”⁵⁹ (Proclo, *Chrestomatheia*, XII, § 43 (Severyns)).

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 133), a passagem de Proclo (século V d.C.) mostra que o coro circular foi tradicionalmente atribuído a Arion, mas não há registros de que

⁵⁶ Cf. Plutarco (*Quaestiones Graecae*, 299 b): “Vem, Dioniso Herói, ao sagrado templo marinho. Vem, com as graças, ao templo acorrendo, com teu pé bovino, digno touro, ó digno touro (ἄξιε ταῦρε)!”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

⁵⁷ “Misturado de gritos, o ditirambo é próprio para acompanhar Dioniso no impetuoso tropel”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

⁵⁸ Cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 19.

⁵⁹ “Píndaro diz que o ditirambo foi inventado em Corinto, e Aristóteles assevera que o iniciador deste [gênero de] cântico foi Arion, o primeiro que introduziu um coro cíclico”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198). Proclo Διάδοχος (o sucessor) foi assim nomeado por ser considerado como o genuíno sucessor de Platão em sua doutrina. Foi um dos mais célebres professores da escola neoplatônica. É pertencente ao século V d.C. (cf. Smith, 1870 p. 533).

tal formação coral tenha sido associada a um coro satírico (ou seja, não há testemunhos de que o ditirambo de Arion fosse cantado por sátiros).

Outra fonte importante a respeito de Arion é Heródoto (I, 23), que viveu um século e meio depois do poeta (século V a.C.):

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 ἐόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ⁶⁰.

Na passagem acima, desconsiderando a história fictícia do golfinho que transportou Arion até Ténaro, Heródoto diz que o poeta foi o primeiro a compor e a executar um ditirambo, em Corinto, e a atribuir-lhe um nome. Segundo a interpretação de Pickard-Cambridge (1927, p. 20-21) para a passagem, pode-se inferir que Arion, ao instituir as inovações no ditirambo, primeiro, organizou o coro para que ele se mantivesse em um lugar fixo (i.e., em um círculo ao redor de um altar); e, depois, compôs a sua canção ditirâmbica como um poema regular, com um tema definido do qual ele derivou o título. Portanto, as declarações de Heródoto não significariam que Arion foi o primeiro a dar o nome “ditirambo” para essa performance, fato que seria obviamente falso, uma vez que Arquíloco fez isso antes, e Heródoto, provavelmente, sabia disso, já que Arquíloco era um poeta bem conhecido pelos atenienses do quinto século⁶¹.

Lesky (1996b, p. 64-65) também considera que Heródoto não exprime que Arion tenha sido o criador do ditirambo, pois tal canção já existia há muito tempo como um canto cultural dionisíaco. Dessa forma, deve-se compreender as palavras de Heródoto no sentido de que Arion elevou à forma artística o antigo canto cultural, atribuindo-lhe um nome de acordo com o seu conteúdo. Para Else (1967, p. 15-16), a atribuição de um título ao ditirambo quase certamente pontua um conteúdo heroico, fazendo de Arion o responsável pelo desenvolvimento que despojou o ditirambo de seu caráter especificamente dionisíaco, transformando tal canção em um poema narrativo heroico. Pickard-Cambridge (1927, p. 29) também acredita que os ditirambos de Arion lidavam com temas divinos ou heroicos⁶².

Para Lesky (1985, p. 252), a informação de que Arion implementou reformas no ditirambo, sob a tirania de Periandro, concorda perfeitamente com o fato histórico de que os tiranos gregos implantaram políticas de apoio ao culto dionisíaco, transformando-o em grandes

⁶⁰ “Reinava Periandro em Corinto. Conta-se em Corinto (e os de Lesbo concordam com a narrativa) que em vida do tirano aconteceu grande maravilha: transportado por um delfim, Arion de Metimna abordou a Ténaro – citado como então não houve segundo, foi ele, que o saibamos, o primeiro que compôs e fez executar, em Corinto, o ditirambo, canto que ele assim denominou”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

⁶¹ Flickinger (1918, p. 9-10) compartilha da mesma interpretação.

⁶² Cf. também Jeanmaire, 1991, p. 237.

festividades cívicas. Assim, segundo Trabulsi (2004, p. 83), o ditirambo, canto e dança cultural que acompanhava o culto de Dioniso no momento dos sacrifícios rituais, e que era destinado a produzir o êxtase coletivo, estava, nesse momento preciso da tirania coríntia, em pleno processo de integração na estrutura da pólis. Tal desempenho, com Arion, tinha se transformado de um ritual em um gênero literário integrado nas festas cívicas. Assim, os temas heroicos e políades ocuparam cada vez mais o espaço de Dioniso no ditirambo, que por vezes conservava, apenas, a sua invocação no início da canção. Com as reformas de Arion, e com a introdução do ditirambo nas festas cívicas, esse canto foi desprovido de sua força selvagem inicial e foi utilizado para cantar temas que lhe eram estrangeiros.

A passagem da Suda (s.v. Ἀρίων) a respeito de Arion, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 132-33), contém algumas dificuldades de interpretação relativas à questão de se saber se as suas declarações se referem a um mesmo tipo de performance, como é geralmente assumido, ou a três desempenhos diferentes. A passagem é a seguinte:

Ἀρίων· Μηθυμναῖος, λυρικός, Κυκλέως υἱός, γέγονε κατὰ τὴν κῆ Ὀλυμπιάδα· τίνες δὲ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἰστορήσαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ᾠσματα· προοίμια εἰς ἔπη β'. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. (...).⁶³

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 132-33), *Κυκλεύς*, o pai de Arion indicado na Suda, é, provavelmente, um nome inventado com referência ao *κύκλιος χορός*, ordenação coral que foi instituída no ditirambo pelo poeta⁶⁴. Sendo assim, pode-se observar que a declaração especificamente relacionada com o ditirambo (“primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo e deu este nome ao canto do coro”) é, evidentemente, uma paráfrase da passagem de Heródoto que atribuiu a mesma inovação a Arion; já as outras declarações, com relação ao “estilo trágico” e aos “sátiros que falam em versos”, provavelmente são oriundas de outras fontes.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 133), se toda a sentença pertence ao mesmo tipo de performance, tais declarações podem ser uma inferência, mal expressada pela Suda, da seção IV (1449a 9-21) da *Poética*, na qual Aristóteles diz que a tragédia surgiu do ditirambo e continha um “elemento satírico” (1449a 19). Seguindo tal raciocínio, se foi Arion que inventou

⁶³ “Arion de Metimna, lírico, filho de *Kykleus*, nasceu na 38ª Olimpíada (628/25). Dizem alguns que ele foi discípulo de Alcman. Compôs cânticos, [designadamente] dois livros de “Proêmios” [a poemas épicos], que foi ele o inventor do *estilo trágico* (*τραγικὸν τρόπον*), e o primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo e deu este nome ao canto do coro, e introduziu sátiros falando em verso (*ἔμμετρα λέγοντας*)”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

⁶⁴ Ver Pickard-Cambridge, 1927, p. 132, nota 2.

o ditirambo (cf. a passagem de Proclo citada acima), pode ter sido inferido, também, que ele inventou a tragédia e introduziu os sátiros “falando em versos” na performance.

Entretanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 133) não considera natural interpretar as três declarações como uma única sentença. Desse modo, já foi assinalado que a passagem de Proclo mostra que o coro circular foi, de fato, atribuído a Arion por Aristóteles, mas tal coro em nenhum registro foi associado com um coro satírico. Assim, também é estranho verificar que as declarações sobre o “estilo trágico” e os sátiros estão separadas, na sentença, pelas observações concernentes ao ditirambo. Além disso, não há razão para se interpretar as declarações como referentes a uma suposta vestimenta trágica (uma fantasia de bodes ou de sátiros). Para Pickard-Cambridge, parece muito mais provável que a Suda tenha encontrado tradições atribuindo três coisas diferentes a Arion: 1º que ele inventou o modo musical que foi adotado pela tragédia, possivelmente em conexão com algum tipo de coro trágico presente em Sicione; 2º que ele estabeleceu uma ordem no ditirambo, e fez seus poemas ditirâmicos com temas e títulos definidos; 3º que ele modificou as danças satíricas, que provavelmente já existiam, ao fazer os sátiros falarem em versos.

Já para Lesky (1996a, p. 55), as fontes a respeito de Arion na passagem da Suda podem se conectar com o início da tragédia, com o desenvolvimento do ditirambo, e com a introdução dos sátiros – processos que aludiriam a uma mesma performance. Sendo assim, Lesky acredita que as declarações da Suda se referem a uma única realização de Arion, fato que poderia ser comprovado pela *Poética* que cita o ditirambo e o “satírico” como elementos presentes no processo de formação da arte trágica. Para o autor, as informações da Suda e as declarações da *Poética* se apoiam mutuamente.

Desse modo, Lesky (1996a, p. 55) considera que a passagem da Suda significa que Arion fez seu coro cantar o ditirambo, destinado a Dioniso, em uma formação circular, com os sátiros, que pertenciam ao séquito do deus, como coreutas. Aqui, se teria, então, a menção ao “ditirambo satírico” de Arion, que se ligaria às duas declarações de Aristóteles sobre as origens da tragédia no ditirambo e a presença do “elemento satírico”. Para o autor, a razão de muitos intelectuais manifestarem dúvidas sobre a existência do “ditirambo satírico” deve-se à natureza de suas fontes (tanto a passagem da Suda quanto a de João Diácono são de difícil interpretação).

Para Flickinger (1918, p. 10), a declaração da Suda de que Arion “introduziu sátiros falando em verso” apresenta nada de surpreendente. O autor ressalta que no Peloponeso havia sátiros caprinos que compunham o séquito de Dioniso⁶⁵, e, conseqüentemente, os coreutas

⁶⁵ Flickinger se refere aos dançarinos grotescos e burlescos que são representados em uma grande quantidade de vasos coríntios muito antigos.

ditirâmicos poderiam ter sido pensados como sátiros. Assim, a hipótese de Flickinger para a passagem é que as improvisações dos coreutas “satíricos” poderiam abranger tanto a fala quanto o canto, mas as suas performances não envolveriam representação, uma vez que eles não interpretavam sátiros, mas somente participavam do desempenho ditirâmico enquanto adoradores dionisíacos. Para o autor, o termo *ἔμμετρα* é importante, pois o uso do metro indicava a vinda do componente artístico, e o passar de uma fase grandemente improvisada.

Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 100) é inclinado a considerar que as diferentes declarações da Suda, a respeito das inovações atribuídas a Arion, são provenientes de fontes distintas, mas não evitam a inferência de que elas se referem a um único tipo de performance: um ditirambo dançado por sátiros. Aqui, Webster cita como evidência um conjunto de vasos coríntios, datados do final do século VII até o segundo terço do século VI a.C., que representam coros de dançarinos “gordos”⁶⁶. Assim, três desses vasos representam o retorno de Hefesto⁶⁷ para o Olimpo, e são, certamente, conectados com a esfera dionisíaca; em outros vasos, alguns desses dançarinos são nomeados como espíritos da fertilidade⁶⁸; e, em alguns vasos, entre os dançarinos, aparecem homens vestidos com túnicas peludas⁶⁹ (para Webster se trata de representações de sátiros peludos). Para Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 101), a julgar pela quantidade de vasos que representam tais dançarinos, esses coros devem ter sido extremamente populares em Corinto, sendo provável que Arion tenha escrito composições para eles. Desse modo, o autor acredita que esses vasos coríntios primitivos são evidências para a existência de coros que representavam espíritos da fertilidade e sátiros, em Corinto, no tempo de Arion.

Sendo assim, segundo Carpenter (2009, p. 42), tais dançarinos “gordos” aparecem em mais de 400 vasos coríntios ao longo de um período de cerca de um século, iniciando-se ao redor de 630 a.C. Figuras similares a esses dançarinos aparecem em vasos de outras partes da Grécia, incluindo a Ática, Beócia, Esparta, Quios, Mileto, sul da Itália, e Etrúria. De acordo com Isler-Kerényi (2009, p. 84), as representações desses dançarinos seguem características

⁶⁶ Cf. “Lista de Monumentos”, n. 32-48, em Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 305-07). É importante salientar, segundo Smith (2009, p. 51), que para tais criaturas são utilizadas designações como dançarinos de “grandes/gordas nádegas” ou de “grandes/gordas barrigas”, devido às suas exageradas, e mesmo grotescas, características anatômicas. A designação “dançarinos almofadados” é, também, comumente utilizada para descrever esses seres, mas não há clara evidência de que eles sejam normalmente ou mesmo realmente “almofadados” (no sentido de usarem uma veste com preenchimentos nas regiões das nádegas e barriga). Por isso, em tal estudo prefiro utilizar os termos “dançarinos gordos e/ou grotescos” para denominar tais figuras presentes nesses vasos arcaicos. Cf. as imagens 5-10, em Smith, 2009, p. 50-53.

⁶⁷ *Ibidem*, n. 38, 39 e 47.

⁶⁸ *Ibidem*, n. 40, 41, 48.

⁶⁹ *Ibidem*, n. 32, 33, 36, 38, 42-45.

típicas: eles são gordos, desproporcionais, e às vezes coxos; eles aparecem em grupos, usam roupas, e executam movimentos deselegantes e padronizados – fatos que comprovam que eles desempenham um tipo de performance vinculada à dança.

Smith (2009, p. 66-68) ressalta que é comum a noção de que esses dançarinos grotescos formam uma parte integral da comitiva dionisíaca: eles são, às vezes, identificados como protossátiros, como homens fantasiados de sátiros ou como humanos seguidores do deus do vinho e do drama. Entretanto, para a autora, uma conexão direta com Dioniso é difícil de ser estabelecida sobre a base da iconografia disponível. Tal conexão costuma ser sustentada por associações gerais (por exemplo, com os sátiros) mais do que por uma firme observação arqueológica ou histórica.

Smith (2009, p. 66-68) ainda salienta que nem os sátiros nem Dioniso são exibidos ao lado dos dançarinos “gordos” com regularidade nos vasos de qualquer região da Grécia. Existem, de fato, muito poucos exemplos claros de sátiros e dançarinos grotescos juntos⁷⁰. Algumas vezes, os sátiros e os dançarinos aparecem na mesma zona pictorial, mas não são claramente associados: seus estilos de dança são, em regra, distinguíveis. A mais clara relação entre os dançarinos grotescos e Dioniso, nas pinturas em vasos, aparece nas cenas do retorno de Hefesto para o Olimpo⁷¹. Para a autora (2009, p. 69), deve-se pontuar que os adoradores nessas cenas parecem ser ordinários homens mortais na companhia dos deuses, e sua identificação com os dançarinos “gordos” é assegurada pelo pequeno, mas significativo número de figuras que dançam com seus pés coxos – fato evidente nos vasos de Corinto, Atenas e Beócia.

Lesky (1985, p. 253) assinala que se deve renunciar à hipótese que qualifica como “sátiros” os dançarinos demoníacos de ventre generoso e grandes nádegas, que aparecem representados em numerosos vasos arcaicos, especialmente naqueles vasos coríntios citados acima. Assim, ainda de acordo com Lesky (1996a, p. 49), não se tem a confirmação, por denominação direta, de que tais criaturas fossem de fato sátiros; o que é certo é que tais seres pertenciam a um grupo de demônios muito semelhantes aos sátiros, tanto no comportamento quanto em sua estreita relação com a fertilidade, mas não há evidências de que esses seres fossem denominados “sátiros” na Antiguidade. Desse modo, é muito mais provável que tais dançarinos estejam relacionados com a história primitiva da comédia, como assinalou Herter (*apud* Lesky, 1996a, p. 49), do que da tragédia. Também Burkert (1993, p. 553) reconhece que,

⁷⁰ Cf. as imagens 18, 28-29 e 30, em Smith, 2009, p. 61, 69-70.

⁷¹ Cf. a imagem 3, em Carpenter, 2009, p. 44; e as imagens 68-72, em Steinhart, 2009, p. 200-01.

nessas pinturas dos vasos coríntios, os “dançarinos gordos” representam cenas burlescas, em uma atmosfera dionisíaca: eles, mostrando uma nudez grotesca, são apresentados dançando, bebendo vinho e pregando todo o gênero de peças.

Dessa forma, Pickard-Cambridge (1927, p. 261) ressalta a hipótese, não perfeitamente conclusiva, mas grandemente provável, de que esses dançarinos dóricos tiveram influência nas origens da comédia ática. Assim, se assinala uma comparação da vestimenta do ator cômico ático com aquela usada pelos dançarinos “gordos” que aparecem nos vasos peloponésios. Existe, então, pouca dúvida de que os atores áticos garantiam o seu efeito cômico através de extravagantes preenchimentos das suas vestes (nas regiões da barriga e das nádegas, semelhantes às representações dos dançarinos dóricos). Os atores também vestiam uma túnica curta que deixava mostrar o falo que eles portavam.

Pickard-Cambridge (1927, p. 262) ainda salienta que não existe traço desse tipo de preenchimento, na barriga e nas nádegas, nas figuras dionisíacas representadas em vasos áticos iniciais: os seguidores de Dioniso, nesses vasos, são todos sátiros ou silenos; também não se devem igualar as criaturas coríntias com os humanos *κομασταί* representados em vasos áticos, ao redor de 600 a.C.⁷². Mas, como as criaturas “almofadadas” e burlescas são encontradas em um considerável número de vasos peloponésios, isso sugere que o palco ático derivou a sua fantasia do ator cômico dessa fonte dórica.

Também segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 263-64), não há grandes dúvidas de que essas criaturas, de fato, fossem associadas com Dioniso, sendo imaginadas pelos artistas coríntios como demônios dionisíacos. Assim, em uma ânfora coríntia (Louvre E 632), datada de aproximadamente 600/575 a.C.⁷³, esses dançarinos são denominados *Εὔνους*, *Ἰφέλανδρος* e *Ἰμρικός* – nomes que parecem ser designações de demônios dionisíacos: *Ἰφέλανδρος*, um dador da fertilidade, *Εὔνους*, uma encarnação da boa vontade, e *Ἰμρικός*, provavelmente um epíteto de Dioniso, como era a forma *Ἰμβρικός*.

Desse modo, Pickard-Cambridge (1927, p. 266) assinala que esses demônios tiveram a sua origem em um período muito anterior à introdução do culto a Dioniso no Peloponeso, mas eles, naturalmente, foram ligados ao culto do deus, como mostram as

⁷² Cf. as imagens dos *κομασταί*, nos vasos áticos pertencentes ao final do século VII a.C., em Isler-Kerényi (2007, fig. 18, 19 e 20). O estilo decorativo desses vasos, com sua temática de dançarinos dionisíacos e seu padrão de decoração, foi influenciado pela cerâmica coríntia (cf. Isler-Kerényi, 2007, p. 30-34). De acordo com Carpenter (2009, p. 42), pintores áticos explicitamente copiaram o estilo coríntio de dançarinos em uma série de vasos de bebidas e crateras, no início do século VI a.C., mas logo eles abandonaram o costume coríntio em favor dos dançarinos nus que, com o tempo, tornaram-se mais esguios. O termo *κομαστής* é utilizado para designar os dançarinos nus com físico excepcional, que aparecem em vasos áticos depois da metade do século VI a.C.

⁷³ Cf. “Lista de Monumentos”, n. 41, em Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 306).

representações em alguns vasos coríntios. Para o autor (1927, p. 270), há traços suficientes de que essas cenas dóricas burlescas (que representam episódios mitológicos e danças dionisíacas grotescas) sejam uma conexão entre as performances dóricas e a comédia ática, uma vez que as características dos dançarinos dóricos foram associadas com a vestimenta usada pelos atores cômicos áticos.

Isler-Kerényi (2007, p. 18) também ressalta que essas estranhas criaturas têm sido o tema de uma grande discussão sobre as origens do drama ático – um debate que tem durado décadas e ainda não foi resolvido. De fato, deseja-se ver tais dançarinos como atores: personagens grotescos disfarçados, em roupas almofadadas, que dão volume às regiões da barriga e nádegas. Mas, ao analisar principalmente a cerâmica coríntia, que representa tais dançarinos, a arqueóloga (2007, p. 14) concluiu que essas danças grotescas podem acompanhar rituais do vinho: frequentemente os dançarinos são retratados em uma performance coletiva, se movendo ao redor de um grande vaso que provavelmente contém vinho – fato indicado pelos odres de vinho e chifres de bebida que a maioria dos dançarinos portam nas mãos⁷⁴. Assim, a presença do vinho, no contexto da performance, é um forte elemento que indica a associação desses dançarinos grotescos com a esfera dionisíaca. Para a autora (2007, p. 59), a primária conotação dessas representações é claramente ritual, e não necessariamente teatral: os ritos também incluem performance, e os dançarinos também representam algo no contexto ritualístico.

Smith (2009, p. 62), por sua vez, considera tentador associar tais dançarinos grotescos com o ritual e com o drama, e dar aos vasos um especial lugar na história das origens do drama grego. Entretanto, para a autora, creditar a essas representações tal importância envolve certa quantidade de imaginação. Smith observa que os dançarinos nesses vasos interagem surpreendentemente pouco. A maioria dos dançarinos parece estar extasiada pela dança e não muito preocupada com as outras figuras que compartilham a cena; e quando há interação visível e compreensível entre as figuras, esta é normalmente de natureza sexual, envolvendo, com frequência, mulheres.

Lesky (1996a, p. 55-56) tende a considerar outras evidências para relacionar os sátiros com o ditirambo. Desse modo, ele cita o fragmento de um vaso ático em figuras vermelhas⁷⁵, datado de aproximadamente 450 a.C., que retrata um sátiro tocando a lira, em uma

⁷⁴ Cf. as representações dos dançarinos coríntios grotescos em Isler-Kerényi (2007), fig. 1-12; cf. também as representações de dançarinos semelhantes na cerâmica beócia, fig. 21, 23, 24, 26; e na cerâmica ática fig. 29, 30, 31, 33, 34. A cerâmica coríntia citada é pertencente ao século VII a.C., e as cerâmicas beócias e áticas são pertencentes ao século VI a.C.

⁷⁵ Cf. nota 52.

procissão dionisíaca, denominado ΔΙΘΥΡΑΜΦΟΣ. Também há um vaso ático em figuras vermelhas, datado de aproximadamente 425 a.C., que representa três sátiros peludos que abordam, com a lira, um tocador de flauta⁷⁶. Nessa representação, há a inscrição ΟΙΔΟΙ ΠΑΝΑΘΕΝΑΙΑ que identifica os sátiros como músicos nas Panateneias – tal informação é importante porque o único ἄγων coral realizado nas Panateneias era aquele do ditirambo⁷⁷. Um στάμνος de figuras vermelhas, datado de aproximadamente 480 a.C., representa sátiros que batem em um tímulo com martelos, e, no lado oposto, o sacrifício de um touro é representado; há, também, as imagens de um bode e uma ânfora de vinho⁷⁸.

De acordo com Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 34), a performance representada no στάμνος citado acima se trata de um ritual para despertar a vegetação ou uma divindade relacionada com o inverno. Para o autor, se considerarem-se todos os elementos presentes na imagem (o boi, a ânfora de vinho e o bode), conclui-se que eles se constituem nos três prêmios⁷⁹ que eram concedidos aos vencedores dos ἄγωνες ditirâmbicos, sendo que os sátiros fariam parte do coro ditirâmbico. Webster, então, acredita na possibilidade de que o ditirambo, no século V a.C., poderia ser dançado por sátiros.

Entretanto, é importante observar que tais representações de sátiros são relativas ao século V a.C., não sendo evidências, provenientes dos séculos VII e VI a.C., que relacionam o ditirambo de Arion com os coros satíricos. Portanto, tais imagens de sátiros não comprovam, de fato, a existência do “ditirambo satírico”, nem justificam as declarações de Aristóteles a respeito das origens da tragédia no ditirambo e a presença do “elemento satírico”.

Para Else (1967, p. 16), a hipótese sobre a existência de um “ditirambo satírico” é o resultado de uma leitura equivocada da *Poética*, que é reforçada pelo uso acrítico da passagem da Suda, que declara que Arion “introduziu sátiros falando em verso”. Assim, Else assinala que o problema da passagem é que não se pode identificar o que significa, realmente, o “estilo trágico”, nem mesmo dizer o que os sátiros, de fato, faziam na performance; pois o termo λέγοντας é fatalmente inexato, dado que se os sátiros de Arion tinham algo para fazer com o

⁷⁶ Cf. Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966), Plate I, fig. 1a.

⁷⁷ Entretanto, para Lissarrague (1990, p. 230), a representação no vaso, que identifica os sátiros como ΟΙΔΟΙ ΠΑΝΑΘΕΝΑΙΑ, não permite a inferência de que tenha existido um ditirambo satírico ou uma peça satírica na Panateneia, como tem sido frequentemente assumido.

⁷⁸ Cf. Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 301), “Lista de Monumentos”, n. 3.

⁷⁹ Uma epigrama (fr. 145 Bergk = *Anthologia Palatina*, VI, 213 (= 28 FGE; Simonides 79 (Diehl) (pág. 62)) informa que Simônides obteve a vitória cinquenta e seis vezes nas competições ditirâmbicas, obtendo como prêmio touros e trípodes. Entretanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 25) observa que tal epigrama não declara que todas essas vitórias foram ganhas em Atenas. O escólio em Platão (*República*, 394 c) indica que o poeta vencedor do ἄγων ditirâmbico recebia um touro como prêmio, que deveria ser sacrificado após a competição, o segundo colocado recebia uma ânfora de vinho e o terceiro recebia um bode. Mas, para Pickard-Cambridge (1927, p. 52), é incerto se tal informação se refere a Atenas.

ditirambo, eles certamente cantariam e não falaria. Desse modo, segundo Else (1967, p. 17), na passagem da Suda não é nem mesmo claro que os sátiros estivessem relacionados com uma performance ditirâmica, sendo mais provável que tal declaração se referisse a um desempenho totalmente diferente do ditirambo. Sendo assim, o testemunho da Suda permanece incerto.

Com relação às imagens de sátiros em vasos, Else (1967, p. 18-19) salienta o fato de que existem sérias dificuldades para esse material ser utilizado como provas da existência de um “ditirambo satírico” ou até mesmo da existência de um “elemento satírico” presente na tragédia inicial. Assim, embora os sátiros apareçam em um número considerável de vasos (datados a partir de 520 a.C.), e a maioria deles seja associada com o drama (o drama satírico, instituído por Pratinas, em Atenas, aproximadamente em 515 a.C.⁸⁰), eles são regularmente retratados, inclusive ao longo do século V a.C., como “homens-cavalos”, com orelhas e rabos de cavalo, e não como “homens-bodes”.

Desse modo, ainda segundo Else (1967, p. 19), as representações do drama satírico são relevantes para a questão somente se for possível mostrar que a tragédia se desenvolveu de um primitivo *σατυρικόν*, anterior ao drama satírico de Pratinas, que tinha “bodes” como coreutas. Também, ao se recorrer às representações de sátiros em vasos, é necessário ter a certeza de que eles são representados no contexto do drama, e, especificamente, do drama satírico primitivo (e não, por exemplo, na comédia ou nas danças puramente satíricas). Assim, as evidências dos “dançarinos gordos” e possíveis “sátiros peludos”, encontradas em vasos coríntios dos séculos VII e VI a.C., citadas por Webster, não são identificáveis com o contexto de representação de um primitivo drama satírico; e não há provas de que tais danças fossem, de fato, consideradas como “danças dos bodes”.

Outra fonte que relaciona Arion com os inícios da tragédia é João Diácono, em seu comentário sobre Hermógenes⁸¹. Tal passagem é um testemunho medieval, datado do século XII d.C.⁸²: “τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Δράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δρᾶμα φησὶ πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος”⁸³.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 134), a passagem de João Diácono confirma a crença de que Arion, ao criar uma performance distinta do ditirambo, deu algum

⁸⁰ Cf. Flickinger, 1918, p. 24.

⁸¹ Ver em H. Rabe, 1908, p. 150.

⁸² Cf. Else, 1967, p. 17.

⁸³ “Primeiro drama da tragédia (τῆς τραγωδίας πρῶτον δρᾶμα) foi Arion de Metimna quem o apresentou [em público], como ensina Sólon em suas [poesias] intituladas “Elegias”. Draconte de Lâmpsaco afirma que o primeiro drama foi exibido em Atenas e que seu autor foi Téspis”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 199).

passo em direção à tragédia. O escritor, então, diz que Sólon declarou em suas elegias que a primeira performance trágica foi desempenhada por Arion, de Metimna, embora Draconte de Lâmpsaco tenha afirmado que o primeiro drama trágico tenha sido produzido por Téspis, em Atenas. Para Pickard-Cambridge, João Diácono não deve ser considerado como uma autoridade sobre o assunto, mas ele mostra um considerável conhecimento a respeito da poesia clássica, não havendo razão para se duvidar de que o escritor estivesse citando um poema de Sólon que era conhecido por ele ou por sua fonte.

Sendo assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 134) ressalta que as palavras “τῆς τραγωδίας δρᾶμα” são, com certeza, de João Diácono, e não de Sólon, pois o termo *τραγωδία* não poderia ser utilizado nas elegias, uma vez que se trata de uma palavra formada tardiamente, sendo derivada de *τραγωδοί*. Assim, sabe-se que *τραγωδοί* era o termo primário, e que foi usado em inscrições oficiais e na fala coloquial até meados do século IV a.C.⁸⁴. Portanto, a palavra mais provável que Sólon poderia ter utilizado, nesse contexto, é *τραγωδοί*.

Nesse ponto, Pickard-Cambridge (1927, p. 134) aceita a conjectura de Flickinger (1918, p. 8) que acredita que Sólon, na realidade, utilizou a palavra *δρᾶμα*, e que “τῆς τραγωδίας” pode ser uma explicação de João Diácono que complementa o sentido de *δρᾶμα* na passagem. Desse modo, Flickinger considera que Arion denominou as suas performances (não ditirâmicas) como “dramas”, sendo o primeiro a utilizar tal palavra nesse sentido – fato que faria justiça à veracidade da reivindicação dórica citada por Aristóteles (1448a 29). Para o autor, não há razão para se pensar que as performances de Arion fossem chamadas de “dramas satíricos”.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 135), se a passagem de João Diácono está correta, tem-se uma tradição, próxima dos dias de Arion, que revela que o poeta, de fato, produziu alguma performance semelhante aos coros trágicos tardios, sendo também provável que o uso da palavra *δρᾶμα*, que é nunca aplicada ao ditirambo, date dos tempos de Arion. De qualquer forma, a passagem de João Diácono permite inferir que essa tradição conhecia dois experimentos: um mais anterior com Arion, em Corinto; e outro mais tardio com Téspis, na Ática – dois poetas que teriam dado “passos” fundamentais em direção à tragédia. Mas não existe razão para supor que a criação de Arion foi dramática, no sentido de que incluía atores interpretando deuses ou heróis: provavelmente sua performance foi puramente lírica.

Lesky (1996a, p. 54) considera que a passagem de João Diácono, que atribui às elegias de Sólon a afirmação de que Arion apresentou o primeiro drama trágico, confirma a

⁸⁴ Cf. Burkert, 1966, p. 92.

ligação do poeta de Metimna com um momento decisivo da pré-história da tragédia. Assim, Lesky (1996b, p. 65) acredita que tal passagem oferece uma valiosa justificativa às informações da Suda, pois João Diácono traz Sólon, estadista e poeta contemporâneo de Arion, como testemunha da declaração que afirma que Arion “foi o inventor do estilo trágico” (Suda, s.v. Ἀρίων).

Para Lesky (1996b, p. 65), tais declarações mostram que não se pode tampouco duvidar do fato de que Arion compôs ditirambos para serem cantados por coreutas disfarçados de sátiros. Portanto, o autor considera que as passagens de João Diácono e da Suda proporcionam a ponte necessária, entre o ditirambo e o σατυρικόν, para qualificar como verdadeiras as declarações de Aristóteles. No entanto, o autor reconhece que muitos detalhes ainda permanecem obscuros, uma vez que não é dada nenhuma informação sobre a forma e o conteúdo desses ditirambos “trágicos”.

Já Else (1967, p. 17), na sua interpretação da passagem de João Diácono, salienta que o testemunho não menciona sátiros (e nem mesmo o ditirambo); e é altamente improvável que um anotador sobre Hermógenes, no século XII d.C., tenha tido algum conhecimento confiável a respeito dos trabalhos de Sólon. Para o autor, a passagem não tem valor. Assim, para se aceitar a hipótese de que a tragédia surgiu de um ditirambo que continha elementos satíricos, Else (1967, p. 20) ressalta que é necessário assumir a existência de um “ditirambo satírico”, ou algum tipo de performance protodramática que envolvia “sátiros-bodes”, que tenha existido no norte do Peloponeso no tempo de Arion; mas sabe-se que não existe evidência firme e direta para tais performances naquele tempo, e nem traço delas mesmo depois.

1.3.3. As performances ditirâmbicas em Atenas

Ao longo da seção anterior, além da análise das declarações de Aristóteles que derivam o surgimento da tragédia dos ἐξάρχοντες do ditirambo, foi, também, explorada a história do ditirambo e as suas possíveis relações com o universo dionisiaco. Assim, observou-se que o ditirambo era um hino cultual muito antigo, que, provavelmente, se relacionava com práticas rituais milenares de adoração a Dioniso. A primeira menção ao ditirambo que se conhece é aquela de Arquíloco de Paros, que canta o ditirambo como um ἐξάρχων embebido pelo vinho do deus. O ditirambo enquanto uma composição literária, que deveria ser cantada por um coro, foi a criação de Arion de Metimna, que inventou o coro circular, e atribuiu temas e títulos definidos à sua canção ditirâmbica.

Desse modo, Pickard-Cambridge (1927, p. 47) assinala que o ditirambo parece ter sido especialmente cultivado em terras dóricas, com origens prováveis em Naxos (Sicília) e Tebas, mas alcançou o seu completo desenvolvimento literário em conexão com os festivais dionisíacos em Atenas – primeiro, sob o domínio dos tiranos e, depois, sob a democracia. Assim, a primeira vitória ditirâmbica em um festival democrático foi de Hipódico de Cálcis, aproximadamente em 509 a.C. (cf. *Mármore de Paros*, ep. 46).

Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 47-48), a composição dos poetas ditirâmbicos continha elementos dóricos, e a música era frígia, sendo a flauta o instrumento de acompanhamento principal. Aqui, é interessante mencionar, segundo Lesky (1985, p. 134), que a aguda música da flauta pertencia aos cultos orgiásticos, que eram inspirados pela exaltação dionisíaca. Assim, o modo frígio e a música da flauta foram descritos por Aristóteles (*Política*, VIII, 1342 b) como “ὄργιαστικά καὶ παθητικά”. Sendo assim, com o passar do tempo, o rito báquico, ao qual o ditirambo primeiro pertenceu, se tornou parte da celebração de um ordenado festival cívico, onde a selvageria inicial da música foi abandonada. Então, os temas cessaram de ser exclusivamente dionisíacos, e as performances ditirâmbicas passaram a ser introduzidas, também, em conexão com a adoração de Apolo, que forneceu certa sobriedade à canção dionisíaca, embora as diferenças entre o ditirambo e o peã fossem ainda evidentes até um período tardio⁸⁵.

Assim, o antagonismo entre Apolo e Dioniso era muito perceptível através da música. De acordo com Burkert (1993, p. 434-35), os hinos cultuais desses deuses, o ditirambo de Dioniso e o peã de Apolo, eram considerados incompatíveis, tanto na harmonia e no ritmo quanto no *ἔθος*. Dessa maneira, a claridade opunha-se à embriaguez, e o contraste entre a música da corda (lira) e a flauta era evidente. Tal divergência é nítida no mito do sátiro Mársias, o tocador de flauta: Apolo o venceu tocando um instrumento de corda e cantando o peã; após a vitória, o deus esfolou Mársias vivo⁸⁶.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 9), no período clássico, os festivais não dionisíacos mais importantes, nos quais se desempenhava o ditirambo, eram aqueles de Apolo, em Delfos e em Delos. No caso de Delfos, as performances regulares ditirâmbicas, realizadas no inverno, eram conectadas com o fato de que os três meses de inverno eram sagrados para Dioniso⁸⁷. Desse modo, de acordo com Burkert (1993, p. 436), o local mais importante de

⁸⁵ Sobre a apropriação do ditirambo para a adoração dionisíaca, e a adequação do peã para o culto apolíneo, cf. Plutarco (*De E apud Delphos*, 389 a-c) e Proclo (*Chrestomatheia*, § 48 ss. (Severyns)).

⁸⁶ Sobre o mito, cf. Lindsay, 1965, p. 277.

⁸⁷ Cf. Plutarco (*De E apud Delphos*, 389 c).

encontro e equiparação entre Apolo e Dioniso era em Delfos, onde se costumava relacioná-los devido a uma ação dos sacerdotes de Delfos que, nos tempos arcaicos, aceitaram e legalizaram a religião dionisíaca na Grécia, mantendo o culto dionisíaco dentro de limites estabelecidos.

Burkert (1993, p. 435-36) assinala que Febo assumia o cargo de soberano do santuário no mês primaveril de *Bísio* e, inicialmente, era somente neste período que o deus concedia oráculos. Já o grupo feminino das *θυιάδες* celebrava de dois em dois anos, no Parnaso, durante os meses de inverno, as festas trietéricas em honra a Dioniso; e, simultaneamente, no mesmo período, os *ῥοιοι*, uma sociedade de homens a serviço de Apolo, faziam sacrifícios no santuário de Delfos em honra deste deus. Acreditava-se, no século IV a.C., que Dioniso havia sido enterrado em Delfos, no templo de Apolo, junto da trípole sagrada e do *Ἄμφαλος*: aqui, Dioniso parecia se tornar o polo oposto, sombrio e ctônico de Apolo.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 9), as principais performances ditirâmicas, desempenhadas à parte dos festivais dionisíacos, eram aquelas realizadas nas *Targélias*, em Atenas. Segundo a Suda (s.v. *Θαργήλια*), a *Targélia* era um dos principais festivais atenienses realizados em honra a Apolo e Ártemis; tal festival era celebrado no mês de Targelião (relativo ao período de 15 de maio a 15 de junho⁸⁸). Pickard-Cambridge (1927, p. 9-10) assinala que as trípedes ganhas pelos poetas ditirâmicos na *Targélia* eram colocadas no templo de Apolo Pítio, erigido por Pisístrato, a quem o desenvolvimento da *Targélia* como um festival popular pode, possivelmente, ser devido.

Segundo Harrison (1908, p. 77), o mês de Targelião era dedicado à colheita dos grãos, e era marcado pela realização de três festivais: a *Θαργήλια*, que dá seu nome ao mês, a *Καλλοντήρια* e a *Πλωντήρια*. A *Targélia* durava apenas dois dias, e se constituía no principal festival de consagração das primícias da colheita a Apolo: no primeiro dia da festa eram realizados ritos de purificações, e no segundo dia eram oferecidos os primeiros rendimentos da colheita a Apolo, através de ritos de sacrifício específicos (cf. Harrison, 1908, p. 78-82).

Desse modo, de acordo com Burkert (1993, p. 146-47), uma forma arquetípica de oferenda sacrificial era o sacrifício primacial, a dádiva das “primícias” da alimentação, fossem elas provenientes da caça, da pesca, da colheita de frutos ou da agricultura. Em tais cerimônias sacrificais, as oferendas eram concedidas aos deuses por eles serem considerados as fontes da abundância nas colheitas. Assim, os sacrifícios de primícias eram típicos da esfera camponesa: o devoto dedicava ao deus um pouco de tudo aquilo que as estações do ano lhe proporcionavam, ou seja, as “dádivas anuais” (*ῥοαῖα*): espigas de cereais, pães, figos, azeitonas, uvas, vinho e

⁸⁸ Cf. o “*Calendário Ático*”, em Harrison, 1908, p. 29.

leite. Essas dádivas eram consagradas nos santuários dos deuses que não eram esquecidos nas festividades que comemoravam e agradeciam a prosperidade nas colheitas.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 10), as performances ditirâmicas realizadas nos festivais apolíneos podem, talvez, ser devidas à próxima associação de Dioniso com Apolo, em Delfos, e ao interesse mostrado pelo oráculo délfico em propagar o culto de Dioniso na Grécia⁸⁹. Assim, uma vez estabelecido em Delfos, o ditirambo seria naturalmente adotado no ritual de Apolo nas demais regiões gregas. A adoção do ditirambo em outros festivais pode ter sido, também, o resultado do desejo de se aumentar a atratividade dos festivais populares, ao adotar-se performances que apelavam mais ao povo, mesmo que elas, originalmente, fossem adequadas a outras celebrações: assim pode ter ocorrido com outros festivais como as *Pequenas Panateneias*, as *Prometeias* e as *Hefesteias*.

Flickinger (1918, p. 11) ressalta que antes do final do século VI a.C. o ditirambo se tornou uma forma regular de literatura, com um coro composto por cinquenta integrantes que dançavam e cantavam composições formais. Assim, segundo Tierney (1944, p. 334), no século V a.C. o ditirambo era uma longa e elaborada performance, realizada por um coro de cinquenta homens, que consistia em uma canção cantada para o acompanhamento de uma dança. Originalmente associado ao culto dionisíaco, e em particular com uma representação narrativa de seu nascimento milagroso, no século V a.C. o ditirambo havia perdido o seu conteúdo especificamente dionisíaco.

Desse modo, em 508 a.C., a competição de coros ditirâmicos, compostos por homens ou garotos, foi integrada ao programa da *Grande Dionísia*, em Atenas. De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 48-49), nesse festival, o ditirambo era dançado e cantado pelo “coro circular” (tradicionalmente composto por cinquenta coreutas) – termo que foi utilizado, inclusive, como sinônimo de “ditirambo”, provavelmente devido ao fato de os dançarinos serem organizados em círculo, em vez da formação retangular que era característica dos coros dramáticos. Pickard-Cambridge acredita que o círculo pode ter sido formado ao redor do altar de Dioniso na orquestra, sendo que não existe razão para se duvidar de que tais performances, na *Grande Dionísia*, fossem realizadas no teatro (entretanto, é importante salientar que tal fato não é expressamente declarado).

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 33), é evidente que o ditirambo ateniense era uma performance realizada na primavera, diferente do ditirambo de inverno que era desempenhado em Delfos. Em Atenas, Sêmele, a mãe de Dioniso, era possivelmente um de

⁸⁹ Cf. Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 2, 5).

seus temas principais. De acordo com Adrados (1983, p. 45), o ditirambo se constituía em um hino de “chamado” e de encômio de Dioniso, o deus da fecundidade agrária e animal, que fazia a sua aparição na primavera.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 49), a *τυρβασία* era a dança especialmente associada ao ditirambo, e seu significado é desconhecido, embora haja grande possibilidade de conectá-la com palavras como *τυρβάζω* (agitar, excitar), *τύρβα* (desordem, tumulto), e outros termos que parecem implicar os sentidos de confusão, tumulto ou folia. Em Atenas, os dançarinos ditirâmbicos eram coroados com hera, mas não existe sugestão de que eles usassem máscaras.

A competição entre os coros ditirâmbicos, em Atenas, era tribal. De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 51-52), na *Grande Dionísia*, cada coro era elaborado a partir de uma das dez tribos, e, assim, cinco coros de homens e cinco coros de garotos competiam. Os coregos eram nomeados pelos oficiais das tribos e apontados pelo arconte. A vitória, primariamente, era atribuída somente à tribo, mas a grande inscrição didascália mostra que, ao longo dos séculos V e IV a.C., o nome do corego era também mencionado nos registros oficiais das vitórias ditirâmbicas na *Dionísia*; mas os nomes do poeta e do flautista (somente a partir do século IV a.C.) eram registrados, apenas, nos monumentos corégicos, e não nos registros oficiais. O prêmio ganho pela tribo vitoriosa era uma trípole que era dedicada a Dioniso; não existe dúvida de que o primeiro poeta a ser premiado recebeu um touro como prêmio, que foi provavelmente sacrificado a Dioniso⁹⁰.

1.4. A passagem pela fase satírica e a hipótese de um “ditirambo satírico”

Na passagem 1449a 9, Aristóteles declarou que a tragédia “surgiu de um primeiro motivo improvisado”, através daqueles solistas que conduziam os hinos ditirâmbicos que eram acompanhados por um coro de adoradores. No entanto, a consideração de que a tragédia se desenvolveu a partir das improvisações ditirâmbicas apresenta algumas dificuldades, e até mesmo algumas contradições, se a compararmos com as outras declarações que também versam sobre as origens do drama trágico, presentes na seção IV da *Poética*.

Desse modo, algumas linhas após a afirmação de que a tragédia surgiu das improvisações ditirâmbicas, Aristóteles indica as contribuições de Ésquilo e Sófocles para o aperfeiçoamento da forma trágica. Depois dessas declarações, há a consideração de que a

⁹⁰ Cf. Simônides (fr. 145 Bergk) e o escólio em Platão (*República*, 394 c). Ver nota 79.

tragédia só atingiu o seu alto estilo (sua grandeza) tardiamente, quando ela abandonou os enredos breves e a elocução grotesca – características pertencentes ao “elemento satírico”:

Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo { *lógos* } apto a desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou para três o número de atores e introduziu a cenografia. Em seguida, quanto à extensão, deixando de lado as histórias breves e a elocução cômica provinda do elemento satírico, a tragédia se transformou, atingindo, com o tempo, uma forma mais elaborada, e a métrica passou do tetrâmetro ao iâmbico. De fato, a princípio faziam uso do tetrâmetro porque a forma da composição era, como a satírica, mais 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, mais apropriada à fala é a iâmbica. (1449a 15-25).

Segundo Flickinger (1913, p. 263), a passagem acima costuma ser interpretada como significando que a tragédia se desenvolveu de um drama satírico, mas tal interpretação envolve algumas dificuldades, sendo até mesmo inconsistente com as outras declarações do próprio Aristóteles sobre as origens da tragédia.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 90), durante o século V a.C., as apresentações trágicas, na *Grande Dionísia*, obedeciam a um sistema⁹¹ conforme o qual cada poeta deveria produzir três tragédias e uma peça satírica. A última peça de cada grupo, o drama satírico, era semelhante à tragédia na sua forma geral, e se constituía de uma performance conjunta entre o coro e os atores que usavam máscaras. O coro, invariavelmente, representava os sátiros: criaturas metade homem, metade animal, que eram lideradas pelo Sileno, e associadas especialmente com Dioniso. No drama, as apresentações satíricas envolviam danças vigorosas; a linguagem e os gestos dos sátiros eram, com frequência, obscenos, sendo que seus trajes eram igualmente indecentes. O enredo das peças satíricas representava aquelas partes do mito que eram grotescas ou que poderiam ser abordadas como tal. A peça satírica era, portanto, uma parte integral do trabalho do poeta nas competições da *Grande Dionísia*.

Dessa forma, Else (1939, p. 139) ressalta que interpretar a declaração de Aristóteles como se ela indicasse uma origem satírica para a tragédia implica um embaraçoso problema: a

⁹¹ Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 93-94), não é possível dizer em qual data o sistema referido passou a ser usado. Pode ter sido quando o Estado regulamentou a coregia. Já as competições parecem ter sido instituídas ao redor de 534 a.C., e possivelmente houve alguma reorganização do festival depois da expulsão dos tiranos. A grande inscrição *C.I.A.* II, 971; IV, 971, também denominada *Fasti* (“calendário” ou “registro”), que registra as vitórias na *Grande Dionísia*, parece conter as vitórias anuais das competições a partir de 502/1 a.C., ano no qual os *κῶμοι* foram introduzidos no programa do festival. Acredita-se que o registro das vitórias começou ao redor de 502/1 a.C., quando o Estado teria feito novas regulamentações para o festival, e teria introduzido o sistema da coregia. Para maiores informações sobre a reconstrução das partes perdidas ou ilegíveis dos *Fasti*, e imagens dos fragmentos da inscrição, cf. Flickinger (1918, p. 319-23) e também Pickard-Cambridge (1953, p. 106-109).

dificuldade de se encontrar alguma evidência sólida para atestar a existência de um drama satírico pré-trágico, e, a partir daí, explicar como a tragédia pode ter se desenvolvido desse tipo de performance. Nota-se, também, que a afirmação de Aristóteles entra em contradição com a teoria apresentada anteriormente: de que a tragédia foi derivada das improvisações do ditirambo.

Assim, observa-se que Aristóteles não forneceu maiores explicações sobre o que seria exatamente esse “elemento satírico”, presente na tragédia inicial, nem estabeleceu uma relação direta entre as improvisações do ditirambo e a passagem pela fase satírica. Também é importante lembrar que, na passagem 1448b 33, Aristóteles atribuiu a Homero a criação da forma dramática da tragédia, sendo que foi após essa invenção que os poetas épicos se transformaram em poetas trágicos, ou seja, sob a influência da criação de Homero. Portanto, o próprio Aristóteles reconheceu que Homero “foi o supremo poeta de temas elevados” (1448b 33), sendo difícil compreender, a partir dessa consideração, como um gênero que tratava sobre temas sérios e elevados, desde os primórdios com Homero, continha também características satíricas.

Desse modo, Adrados (1983, p. 26) ressalta que a teoria de Aristóteles, sobre o surgimento da arte poética, baseada na oposição da tragédia e da comédia como reflexo de dois tipos de homens essencialmente diferentes (a dicotomia *σπουδαῖοι-φαῦλοι*), se choca com a sua afirmação de que a tragédia se originou do *σατυρικόν* – termo que em sua época designava, pura e simplesmente, o drama satírico: uma espécie de “tragédia burlesca” com um coro de sátiros, que constituía a última peça representada nas tetralogias.

Ainda segundo Adrados (1983, p. 26-27), mesmo que se suponha que Aristóteles tenha empregado o termo *σατυρικόν* em um sentido mais geral e menos definido, se deduz claramente que o *σατυρικόν* diferia da tragédia clássica pelos mesmos motivos que esta última se diferia da tragédia arcaica: assim, Aristóteles afirmou que a tragédia clássica tinha uma magnitude superior, posto que a tragédia arcaica lidava com “histórias breves”, tinha “elocução cômica”, e fazia uso do tetrâmetro trocaico (mais adequado à dança) em vez do trímetro iâmbico. Entretanto, aqui, se manifesta a dificuldade de associar tais características satíricas com as declarações anteriores do filósofo de que a tragédia, desde o princípio (a partir da criação da arte poética, e, depois com Homero), foi um gênero eminentemente sério. A outra dificuldade é compreender como um coro festivo de sátiros-bodes passou a se revestir de máscara e indumentária heroicas, e, depois, começou a lamentar o destino dos heróis trágicos. Observa-se, então, uma contradição flagrante na *Poética*.

De acordo com Else (1957a, p. 165), na passagem citada acima, Aristóteles especifica quais foram os processos de desenvolvimento que levaram a tragédia a atingir a sua forma perfeita: primeiro o filósofo indicou as contribuições de Ésquilo que elevou o número de atores de um para dois, diminuiu a parte coral, e fez do diálogo protagonista; e, depois da vitória da fala sobre as partes cantadas do coro, Aristóteles assinalou a adoção do metro adequado para o diálogo, quando o tetrâmetro foi substituído pelo iâmbico, que se constituía na métrica apropriada para o ritmo da fala.

Assim, a tragédia se submeteu a várias mudanças até que alcançasse a sua natureza própria, ou seja, a sua forma perfeita, que foi atingida através dos aprimoramentos realizados por Ésquilo. Dessa forma, Else (1939, p. 152) considera que as reformas de Ésquilo foram essenciais, do ponto de vista de Aristóteles, para que a tragédia alcançasse a sua verdadeira φύσις, pois o drama é o gênero mimético por excelência, e o diálogo se constitui na parte mimética da imitação trágica.

Desse modo, de acordo com Else (1957a, p. 179), em 1449a 15-25, o propósito de Aristóteles era pontuar o tempo e o lugar em que o elemento mimético da tragédia (o diálogo) definitivamente ganhou da música e da dança, que constituíam o elemento coral. Essa vitória foi ganha por Ésquilo, e fez com que a tragédia atingisse a sua verdadeira natureza, ou seja, se tornasse dramática. Assim, a ascensão do diálogo foi correlativa com a mudança do metro da tragédia (a substituição do metro trocaico pelo iâmbico).

Mas é importante assinalar, com Else (1957a, p. 179-80), que a pessoa que introduziu a fala do ator (o discurso) não pode ser a mesma que deu ao diálogo o “papel principal”, ou seja, não pode ser Ésquilo. Assim, é muito provável que a introdução da fala do ator tenha se dado em um período anterior a Ésquilo, no tempo de Téspis. Portanto, pode-se considerar que o processo indicado na passagem “quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia revelou qual era a métrica apropriada” começou com Téspis e foi finalizado por Ésquilo.

Aqui, é interessante citar uma passagem de Temístio (*Orationes*, XXVI, p. 316 d) na qual o filósofo atribui a Aristóteles a informação de que Téspis introduziu o primeiro ator na performance trágica, a quem foram atribuídos o prólogo e um discurso específico: “καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσίων ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν (...)”⁹². Essa declaração não é proveniente da *Poética*, e Téspis

⁹² “E não sabemos de Aristóteles que no princípio o coro, entrando em cena, celebrava os deuses e que Téspis inventou o prólogo e as falas [dos atores]?”.

não é mencionado nesse tratado, mas, como já foi assinalado anteriormente, costuma-se atribuir tal alegação de Aristóteles ao seu diálogo perdido *Sobre os poetas*.

Portanto, de acordo Else (1939, p. 153), a tragédia só atingiu a sua condição de verdadeiro drama quando o diálogo foi introduzido: nível que só pôde ser alcançado mediante a atuação de dois atores. Assim, o verdadeiro diálogo é impossível entre o ator e o coro devido à natureza coletiva do último⁹³, e o monólogo, tal como a fala do ator deve ter sido na tragédia anterior a Ésquilo, pode até mostrar o caráter e o pensamento do herói, mas ainda é incompleto para os propósitos da verdadeira tragédia, que não é meramente a imitação de caráter, mas principalmente a imitação de ação e de vida. Desse modo, sem dois atores não há debate, conflito, tensão, e, conseqüentemente, não há drama. Desse ponto de vista, então, o primeiro ator é indispensável para o verdadeiro drama, mas este só adquire a sua completude com a introdução do segundo ator.

Sendo assim, de acordo com Else (1939, p. 154), Ésquilo atingiu a verdadeira *φύσις* da tragédia ao introduzir o segundo ator, e ao privilegiar o diálogo sobre as partes corais; quando isso foi feito, o verdadeiro diálogo veio à luz, e o metro mudou do tetrâmetro trocaico para o trímetro iâmbico – aqui, Aristóteles indica que a própria natureza foi a responsável pela mudança do metro, uma vez que o iâmbico é o metro mais apropriado para a fala e a conversação. Mas é evidente que a natureza trabalhou através de um agente, e esse agente foi Ésquilo que, ao introduzir o segundo ator, ajustou o metro mais adequado à tragédia.

Desse modo, Else (1957a, p. 166) assinala que tais processos do desenvolvimento da tragédia são as manifestações diretas da realização final da forma dramática: assim, a tragédia emergiu de um gênero lírico, o ditirambo, e, depois, se distanciando desse elemento lírico (a canção), alcançou a sua característica puramente dramática, através do prolongamento das partes faladas. Portanto, a inovação de Ésquilo, que aumentou o número de atores de um para dois, forneceu o meio necessário para a atuação dramática, aperfeiçoamento que tornou possível a supremacia do diálogo sobre as partes corais. Sendo assim, o *λόγος* foi especificamente o meio pelo qual a parte mimética da tragédia se realizou, sendo que a vitória do *λόγος* significou, portanto, a completa realização da *μίμησις*.

O último poeta mencionado, que aperfeiçoou a forma dramática da tragédia, é Sófocles, que introduziu o terceiro ator e a cenografia – ambos os eventos datados de aproximadamente 460 a.C. Então, segundo Else (1957a, p. 169), espera-se que as declarações seguintes a esta passagem, que versam sobre a existência de um “elemento satírico” presente

⁹³ Cf. Else, 1939, p. 153, nota 49.

na tragédia inicial, sejam relativas ao período das inovações de Sófocles ou, pelo menos, a um tempo depois. Entretanto, as duas possibilidades são impossíveis, uma vez que é muito difícil imaginar que Aristóteles tenha considerado indigna a maioria das peças de Ésquilo (que elas fossem ridículas em tom e estilo), sendo pertencentes ao *σατυρικόν*. Também é difícil supor que Aristóteles tenha considerado que a substituição do tetrâmetro para o iâmbico só tenha ocorrido em um período tão tardio como em 460 a.C., ou depois.

Assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 129) assinala que não se pode dizer em qual momento Aristóteles pensou que a linguagem da tragédia deixou de ser grotesca. Para o autor, o filósofo não pode ter pensado que a linguagem das peças de Ésquilo era grotesca, e não se sabe o que ele pensou sobre as tragédias de Téspis. Então, como é provável, se Aristóteles considerou a mudança de estilo como conectada com a introdução do metro iâmbico, ele deve ter pensado que tais mudanças foram realizadas antes do século V a.C.

Dessa forma, Else (1957a, p. 170) salienta que não há uma forma satisfatória de arranjar e datar os eventos referidos acima como pertencentes à mesma sequência de desenvolvimento. Além disso, para o autor, a impressão dada pela passagem é que o verso trágico mudou do tetrâmetro para o iâmbico porque a tragédia havia atingido o seu estilo elevado, sendo claro que o iâmbico só foi adotado porque ele era o metro mais adequado à fala. Aqui, é importante lembrar que quem introduziu os meios necessários para a atuação dramática (quantidade de atores e aumento das partes dialogadas) foi Ésquilo.

Nesse ponto, Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 96) também reconhece que Aristóteles fez, de fato, duas considerações completamente distintas: a primeira, que a tragédia foi um ramo do ditirambo; e a segunda, que ela só tardiamente abandonou o elemento satírico para estabelecer o seu estilo elevado. Aqui, Webster reconhece que não há justificativa que equalize as duas declarações. No entanto, Else (1967, p. 16) assinala que as duas observações são normalmente conectadas pela crença na existência de uma origem “satírica” da tragédia, sendo que o produto dessa conjectura seria o “ditirambo satírico”.

Sendo assim, segundo Lord (1974, p. 212), as principais dificuldades que rondam a derivação da tragédia de um ditirambo associado com um elemento satírico são as seguintes: Aristóteles, algumas linhas após a consideração sobre o ditirambo, parece indicar que a tragédia também se desenvolveu de um “elemento satírico” (*ἐκ σατυρικοῦ*), mas praticamente não existe outra evidência que relacione o ditirambo com o satírico, e que sugira a existência de um “ditirambo satírico”. Também Pickard-Cambridge (1927, p. 126) assinala que não existe absolutamente suporte algum, baseado nas evidências antigas, para um “ditirambo satírico”: as evidências que sustentam tal hipótese são tardias e se referem a Arion.

Desse modo, Pickard-Cambridge (1927, p. 124-25) reconhece a dificuldade de se saber de qual tipo ou estágio do ditirambo Aristóteles estava realmente falando, uma vez que não é possível dizer se o filósofo indicou que a tragédia se desenvolveu de um ditirambo dançado por sátiros ou, somente, que ela surgiu de um ditirambo que tinha uma linguagem grotesca e era conduzido por um *ἐξάρχων*. No entanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 126-27) ressalta que é extremamente difícil supor que a nobre seriedade da tragédia pôde ter se desenvolvido tão rapidamente daquele irreverente elemento satírico, sendo que não há qualquer paralelo para tal desenvolvimento.

Ainda assim, uma das interpretações mais correntes para as declarações de Aristóteles é considerar que um possível “drama satírico” tenha sido o estágio intermediário entre o ditirambo e a tragédia. A sequência de desenvolvimento, então, seria essa: ditirambo → “drama satírico” → tragédia. Entretanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 126) assinala que aceitar tal hipótese envolve a rejeição da evidência de que foi Pratinas “o primeiro que escreveu dramas satíricos (σατυρικὰ)”⁹⁴. Segundo Else (1957a, p. 176), a peça satírica foi introduzida na *Grande Dionísia*, em Atenas, somente ao redor de 500 a.C., e foi uma criação inteiramente independente da tragédia, que já era um desempenho bem estabelecido no festival, quando Pratinas instituiu a apresentação dos dramas satíricos.

De acordo com Flickinger (1918, p. 2), o argumento para tal hipótese é o seguinte: o ditirambo seria uma canção e dança de improvisação em honra a Dioniso, que era desempenhado por um grupo de homens caracterizados com chifres, orelhas, rabos, e vestidos com peles de bode, em imitação aos sátiros, criaturas que compunham o séquito de Dioniso. Por causa de sua fantasia, os coreutas eram chamados, algumas vezes, de “bodes”, e, em certas localidades, como o ditirambo se tornou quase literário e obteve um elemento dramático, seu nome mudou para “drama satírico”. Ainda mais tarde, com a adição do ator, o “drama satírico” veio a ser chamado de *τραγωδία*, “canção do bode”, por causa do apelido atribuído aos coreutas “caprinos”. Nesse período, o coro ainda consistia de sátiros e, uma vez que eles eram criaturas sem-vergonhas e bestiais, a performance ainda era “crua” e indigna.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 131), essa interpretação, para as declarações de Aristóteles, costuma ser supostamente confirmada, primeiro, pela tradição em relação a Arion, que é considerado o criador desse tipo de “ditirambo satírico”; segundo, pela etimologia da palavra *τραγωδία* que significaria a “canção do bode” (ou seja, a canção dos sátiros-bodes); e, por último, pelas interpretações oferecidas para o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”.

⁹⁴ Cf. Suda (s.v. Πρατίνας). Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 205).

Para Else (1957a, p. 172), a teoria do “ditirambo satírico” foi problemática desde o início, e se tal conjectura não fosse baseada nas declarações de Aristóteles, ela, certamente, teria sido desconsiderada há muito tempo. Assim, o autor (1957b, p. 18) salienta que o “ditirambo satírico” é o fruto da união entre as duas declarações de Aristóteles sobre as origens da tragédia a partir do ditirambo e a presença do “elemento satírico” – declarações que nem mesmo estão juntas na *Poética*, e, de fato, não se referem ao mesmo período ou contexto.

No entanto, Lesky (1996a, 1996b, 1985) tende a considerar verossímil tal teoria, e a interpretar as palavras de Aristóteles como provas da existência de um ditirambo cantado por sátiros. Lesky (1996b, p. 64) reconhece que à primeira vista parece estranho que Aristóteles não tenha estabelecido uma relação direta entre as duas afirmações, mas, também, salienta que é costumeiro se aproveitar dessa contradição aparente para condenar o valor de tais declarações.

Desse modo, Lesky (1996b, p. 64) ressalta que se é certo o que Aristóteles afirma sobre as origens da tragédia, deve-se admitir que houve ditirambos cantados por sátiros, sendo preciso encontrar testemunhos, independentes de Aristóteles, que confirmem tais declarações. Aqui, Lesky cita alguns testemunhos que relacionam Arion à tragédia e à existência de um “ditirambo satírico”: a Suda (s.v. Ἀρίων) e João Diácono, em seu comentário sobre Hermógenes. Entretanto, já se apontou, na seção anterior, as dificuldades de se considerar literalmente as informações dessas fontes, que são, inclusive, de difícil interpretação. Também já foi assinalado que tais testemunhos são tardios: a Suda foi composto no século X d.C.⁹⁵ (período bizantino), e o comentário de João Diácono sobre Hermógenes pertence ao século XII d.C.⁹⁶ (era medieval) – sendo ambos os testemunhos não provenientes da Antiguidade.

Para Adrados (1983, p. 32-33), o fundo da questão é que os sátiros, tal como os conhecemos, seja pelo mito, pela cerâmica, ou pelo próprio drama satírico, são incompatíveis com um tema heroico tratado de forma séria e trágica. Assim, Aristóteles declarou que o *σατυρικόν* era burlesco, e o ditirambo se constituía em uma espécie de hino de louvor (encômio) “sério”. A essa declaração se pode associar o fato de que não há dado que comprove a existência de um ditirambo burlesco, e também não há testemunhos de um ditirambo constituído por sátiros.

Adrados (1983, p. 33) assinala que, para afirmar que a tragédia surgiu de um *σατυρικόν* ou de um ditirambo dançado por sátiros, é necessário considerar que em um dado momento foram incorporados às danças dos sátiros temas heroicos, tratados burlescamente; e

⁹⁵ Cf. Sousa, 2003, p. 257.

⁹⁶ Cf. Else, 1967, p. 17.

que, em seguida, os coreutas abandonaram os trajes satíricos e colocaram a indumentária associada ao cortejo dos personagens heroicos; e que, depois, foram adicionados à nova performance os rituais e temas tomados do culto heroico e da épica, mudando totalmente a forma e o espírito da performance inicialmente burlesca. Para Adrados, tal hipótese é inverossímil: “é derivar a história da Tragédia de uma etapa, ademais não documentada, estranha e inassimilável”⁹⁷ (ADRADOS, 1983, p. 33).

Para Adrados (1983, p. 33), o mais adequado é aceitar simplesmente que Aristóteles forneceu, de fato, duas versões diferentes para a história da tragédia: uma que a deriva do ditirambo, que era sério na essência, e outra, de um drama satírico que pouco a pouco adquiriu um caráter trágico. Portanto, Adrados (1983, p. 34) assinala que a crença nos coros de sátiros-bodes, que celebravam os heróis, continua sendo uma hipótese “no ar”, inverossímil, inclusive, com a caracterização do *σατυρικόν* dada pelo próprio Aristóteles. Assim, para o autor (1983, p. 36), a existência de um ditirambo dançado por sátiros segue sendo hipotética, e a sua associação com a tragédia constitui uma teoria essencialmente inexplicável.

Já Else (1957a, p. 180) considera que Aristóteles não pensou que a tragédia havia sido representada por sátiros, ou que o coro foi composto por eles. Para o autor, Aristóteles indica que, no período anterior a Téspis, a composição poética era exclusivamente lírica (musical) e não composta por diálogo. Assim, quando Aristóteles diz que a composição poética era satírica e mais associada à dança, ele não afirma que o coro era constituído por sátiros, ou que a tragédia se originou do drama satírico, mas que antes de Téspis a composição (musical) era como a satírica, isto é, viva, cheia de movimento, e, em grande parte, vinculada à dança.

Desse modo, o próprio Aristóteles (1460a 1), na *Poética*, considerou o tetrâmetro trocaico como o metro mais apto à dança. Assim, segundo Else (1957a, p. 181), Aristóteles, ao indicar o *σατυρικόν* na fase inicial da tragédia, queria, apenas, sugerir a vivacidade de caráter da “tragédia” inicial que, para ele, era um desempenho associado à dança, e o paralelo mais próximo para uma performance desse tipo era o drama satírico de seu tempo, que se constituía, principalmente, de dança. Portanto, para Else, Aristóteles não quis dizer que a tragédia inicial era um drama satírico, mas, somente, que ela tinha uma vivacidade e era grandemente vinculada à dança, como a performance satírica.

Já Pickard-Cambridge (1927, p. 128) é mais inclinado a acreditar que Aristóteles estava apenas teorizando em suas declarações sobre as origens da tragédia. Assim, no século IV a.C., Aristóteles encontrou a existência de um drama satírico que era muito parecido com a

⁹⁷ Minha tradução (espanhol-português).

tragédia na forma, mas mais primitivo e “incivilizado” no tom; e também encontrou um ditirambo que tinha se tornado quase-dramático ou mimético, que incluía solos e canção coral; e, provavelmente, ele deve ter ouvido algo sobre o ditirambo de Arquíloco com seu *ἐξάρχων*. Então, nada seria mais natural do que Aristóteles supor que a tragédia tenha se desenvolvido de um ditirambo, através da transformação do *ἐξάρχων* em um ator; e, uma vez que o mais primitivo pode naturalmente preceder o mais artístico, o filósofo pode ter considerado o drama satírico como um estágio inicial da tragédia, que sobreviveu mesmo depois desta ter se desenvolvido. Se assim foi, os enredos da tragédia inicial poderiam ter sido breves, como aqueles do drama satírico, e a linguagem poderia ter sido grotesca (cf. 1449a 19-23).

1.4.1. Os “coros trágicos” de Sicione e o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”

Existem outros testemunhos que costumam ser utilizados para se comprovar que a tragédia, de fato, surgiu do drama satírico. Para Else (1967, p. 17), tal tradição se conecta com o desejo de encontrar “homens-bodes”, em performances corais no Peloponeso, cedo o suficiente para fornecer um protótipo “trágico” para os desempenhos de Atenas. Para atestar a existência desses “coros de bodes” no Peloponeso, costuma-se utilizar como evidência uma passagem de Heródoto (V, 67) sobre as reformas realizadas pelo tirano Clístenes, em Sicione; e as passagens da Suda (s.v. “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”), Plutarco (*Quaestiones Conviviales*, I, 1, 615 b) e Zenóbio (V, 40) – todas a respeito do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”⁹⁸.

Desse modo, a passagem de Heródoto registra como o tirano Clístenes, que governou Sicione no começo do sexto século a.C. (ao redor de 595-560 a.C.)⁹⁹, em guerra contra Argos, expulsou da cidade o culto do herói argivo Adrasto, atribuindo as performances corais que o reverenciavam a Dioniso:

(...) este (Clístenes de Sicione), achando-se em guerra com os Árgios, aboliu os torneios em que os rapsodos disputavam o prêmio cantando versos de Homero, porque, nas suas poesias, a cidade de Argos e os Árgios eram celebrados acima de todos os outros gregos, ao mesmo tempo que procurava banir dos seus Estados Adrasto, filho de Tanau, por ele ser árgio. Adrasto possuía, na praça de Sición, uma capela que ainda hoje subsiste. Tendo Clístenes ido a Delfos perguntar ao deus se devia expulsar o rei Adrasto, a pitonisa respondeu-lhe que Adrasto era soberano dos Siciônios, e ele, Clístenes, um homem com poucas qualidades. Não lhe permitindo o deus realizar o seu desejo, ao regressar, Clístenes procurou um meio de desembaraçar-se de Adrasto; e, quando julgou tê-lo encontrado, mandou

⁹⁸ “Nada a ver com Dioniso”.

⁹⁹ Cf. Flickinger, 1918, p. 14.

buscar em Tebas, na Beócia, Melanipo, filho de Ástaco, solicitando, para isso, a permissão dos Tebanos. Estes atenderam ao pedido, e ele o trouxe para o país, consagrando-lhe uma capela no próprio Pritaneu e colocando-o em lugar destacado. Procedeu dessa forma (pois não devo deixar ignorado o motivo de seu gesto) porque Melanipo fora grande inimigo de Adrasto e de Tideu, seu genro. Depois de haver dedicado a capela a Melanipo, pôs-se a oferecer-lhe as festas e os sacrifícios que se faziam em honra de Adrasto, festas essas celebradas com grande pompa pelos Siciônios, cujas terras haviam pertencido a Políbio, avô de Adrasto. O soberano, não possuindo filhos ao morrer, havia legado seus Estados aos netos. Entre outras honras prestadas a Adrasto, celebravam também seus infortúnios, com coros trágicos (καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιον), e tributavam-lhe louvores sem referência a Baco. Clístenes restabeleceu (ἀπέδωκε) nos coros essa referência a Baco e ordenou que o resto se fizesse em honra de Melanipo.¹⁰⁰ (Heródoto, V, 67).

Na passagem acima, então, Heródoto informa que os siciônios tinham o costume de honrar o seu primeiro rei Adrasto, celebrando os seus sofrimentos com “coros trágicos”; mas Clístenes, tirano de Sicione, atribuiu esses coros a Dioniso, por estar em guerra contra Argos, e concedeu os sacrifícios e ritos do culto a Adrasto para Melanipo, principal inimigo do herói argivo¹⁰¹. Segundo Flickinger (1918, p. 12), nesse relato, são mencionadas a imposição do ritual de Dioniso sobre o culto do herói local e a referência à atribuição de “coros trágicos” ao culto dionisíaco.

Assim, a parte coral da celebração de Adrasto foi transferida ao culto dionisíaco. Segundo Lesky (1996a, p. 61), essa reforma de Clístenes se situa de acordo com a política religiosa dos tiranos, que desenvolveram fortemente o culto do grande deus agrário não aristocrático (Dioniso). Logo, ainda de acordo com Lesky (1996a, p. 59), a ligação entre o culto de Dioniso e a tragédia se expressiu no forte apoio que os tiranos gregos deram ao culto dionisíaco e à popularização dos espetáculos trágicos. Pickard-Cambridge (1927, p. 136) considera praticamente certa a hipótese de que Clístenes, ao introduzir o culto de Dioniso nos festivais políades populares, implementou a mesma política religiosa de Periandro, em Corinto, e de Pisístrato, em Atenas.

Segundo Trabulsi (2004, p. 63), a reforma realizada por Clístenes, em Sicione, é um dos exemplos mais importantes das modalidades de difusão do dionisismo na época arcaica. Trabulsi (2004, p. 72) assinala que as mudanças religiosas instituídas por Clístenes foram realizadas devido aos seus propósitos antiargivos, e em detrimento do herói argivo Adrasto;

¹⁰⁰ Tradução de J. Brito Broca (2001, p. 600-01).

¹⁰¹ Adrasto foi um rei mítico vindo de Argos a Sicione (cf. *Ilíada*, II, v. 572; Pausânias, I, 30). Para maiores informações sobre as interdições de Clístenes aos concursos dos rapsodos e ao culto a Adrasto, cf. Trabulsi (2004, p. 70-73).

desse modo, não se pode duvidar de que essas reformas fossem uma ação política. Assim, a maneira como o tirano fez a partilha dos elementos do culto a Adrasto, atribuindo “automaticamente” os coros a Dioniso, permite supor que o culto dionisíaco já era tradicionalmente ligado às performances corais, possibilitando a inferência de que as formações corais já pertenciam de algum modo ao deus.

Portanto, de acordo com Trabulsi (2004, p. 72-73), o relato de Heródoto descreve a reforma de Clístenes, que ocorreu durante o período da “difusão” ou “revalorização” do dionisismo na época arcaica. Dessa forma, a adoção do dionisismo aparece aqui em seus limites: associado a um herói e ligado às festas cívicas, organizadas pelo tirano, se trata de um Dioniso domesticado e controlado, em vias de integração no equilíbrio políade.

A passagem de Heródoto tem sido o centro de controvérsias entre os intelectuais modernos, uma vez que as palavras “τραγικοῖσι χοροῖσι” têm provocado grande discussão sobre o significado que Heródoto atribuiu a elas. Assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 137) assinala que aqueles que pensam que Arion instituiu um ditirambo dançado por sátiros caprinos (o “τραγικοῦ τρόπου” (Suda, s.v. Ἀρίων)), e que a tragédia, portanto, é a performance dos “sátiros-bodes”, tendem a considerar que o “coro trágico”, mencionado por Heródoto, significa um coro “satírico”, isto é, composto por sátiros vestidos como bodes.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 137), é praticamente inconcebível que esses “coros trágicos”, que cantavam os sofrimentos do herói Adrasto, desempenhassem as performances vestidos como demônios itifálicos; sendo também muito improvável que Heródoto, o amigo de Sófocles, que viveu no período áureo da tragédia grega, possa ter usado as palavras “τραγικοῖσι χοροῖσι” com outro sentido além de “coros como aqueles da tragédia”, ou seja, a tragédia que era desempenhada em seu tempo. Assim, não é provável que Heródoto tenha utilizado o sentido etimológico de “τραγικός” (“como bode” ou “relativo ao bode”).

Flickinger (1918, p. 12) também considera que Heródoto usou “τραγικός” no sentido corrente de seus dias, ou seja, “trágico”, mas não acredita que ele parou para pensar se essas danças siciônias eram suficientemente semelhantes aos coros trágicos da tragédia de sua época. Para Flickinger, Heródoto empregou esse adjetivo simplesmente porque “τραγικοῖσι χοροῖσι” foi a própria designação dos siciônios para as suas performances. Se assim foi, “τραγικός” nessa frase poderia significar “bode”, e tais coros poderiam ter sido, originalmente, “coros de bodes”.

Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 103) observa que Heródoto deriva seu conhecimento sobre Clístenes de uma fonte, sendo que há a possibilidade dessa fonte ter

preservado o termo “τραγικοῖσι χοροῖσι” em seu sentido original, corrente no século VI a.C. Se essa hipótese for correta, então “τραγικός” poderia significar “relativo ao bode”.

No entanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 137) considera que não há nenhum motivo para supor que esses coros sicônios fossem chamados de “τραγικοί” no século VI a.C. Para o autor (1927, p. 138), a expressão de Heródoto provavelmente significa que ele encontrou evidência de coros em Sicione que eram relacionados com os sofrimentos de Adrasto, e observou que suas canções eram mais ou menos semelhantes às odes corais da tragédia de seus próprios dias: foi por essa razão que Heródoto, naturalmente, chamou tais performances de “coros trágicos”.

Segundo Lesky (1996a, p. 63), não se pode dar uma solução segura ao problema do significado real de “τραγικοῖσι χοροῖσι”, assim não há um acordo se se deve tomar o sentido como relativo aos coros trágicos do tempo de Heródoto ou no sentido de “coros de bodes”. Lesky (1996a, p. 64) reconhece que considerar a presença do bode nesse termo é um esforço sedutor, pois permite estabelecer uma relação com os sátiros de Arion, mas a probabilidade está mais de acordo com a outra interpretação: Heródoto era contemporâneo da tragédia clássica, e, assim, é mais provável que ele tenha usado “τραγικός” como referência ao desempenho que ele conhecia.

Desse modo, Pickard-Cambridge (1927, p. 135) considera que a passagem de Heródoto fornece algumas pistas para a interpretação daquele testemunho da Suda a respeito de Arion, já comentado na seção anterior. Para o autor, o relato de Heródoto ajuda a compreender que os sátiros de Arion, que falavam em versos, não podem ser concebidos como os precursores dos atores trágicos, uma vez que a *τραγωδία* composta por Arion era provavelmente lírica. Esse fato é comprovado por Heródoto, quando ele fala sobre os “coros trágicos” de Sicione, não muito tempo depois de Arion, que desempenhavam performances puramente corais (Heródoto não menciona algum tipo de representação dramática).

Portanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 139-40) assinala que não existe evidência de que em Sicione havia alguma representação dramática dos sofrimentos de Adrasto. Os *τραγικοῖσι χοροῖσι*, mencionados por Heródoto, sem dúvida, faziam gestos apropriados (como levantar as mãos durante a lamentação) a quase todas as danças e músicas gregas, mas estes não se constituíam de gestos dramáticos, e não envolviam a representação da história do herói. Assim, é muito provável que Heródoto tenha chamado tais lamentos de “trágicos” devido ao seu tom e sua semelhança com os coros trágicos do drama ático, mas a evidência de que eles envolviam elementos dramáticos é inteiramente deficiente.

Para Lesky (1996b, p. 78), o relato de Heródoto também fornece informações importantes a respeito da relação temática que a tragédia estabeleceu com as sagas dos heróis, pois o historiador relatou que os “coros trágicos” cultuavam a Adrasto cantando os seus sofrimentos (histórias provenientes de grandes ciclos de mitos heroicos). É nesse ponto que a reforma de Clístenes se tornou decisiva: o tirano despojou os cantos de Adrasto e dedicou-os a Dioniso, fazendo com que os cantos heroicos fossem entoados não no culto do herói argivo, mas a serviço do culto dionisíaco. O relato de Heródoto não sugere que o conteúdo dos cantos foi modificado, tornando-se dionisíaco, a passagem apenas diz que os “coros trágicos” de Adrasto, com seu conteúdo tirado de cantos épicos, passaram a integrar as atividades religiosas dionisíacas. Como Lesky (1996b, p. 79) observou, o testemunho de Heródoto torna possível compreender como os mitos heroicos se constituíram no principal conteúdo da tragédia, e como foram incorporados ao contexto do culto de Dioniso.

Segundo Sousa (2003, p. 71-72), a tradição dórica das origens da tragédia, difundida pela escola peripatética e, portanto, presente na *Poética*, concorda com a concepção da origem dionisíaca da poesia dramática: Aristóteles reforça tal argumento quando apresenta a tragédia como originada do ditirambo, a canção cultural do deus *Διθύραμβος*. Desse modo, a teoria “dionisíaca” das origens da tragédia não encontra sérias dificuldades até que se observe que, na verdade, as histórias extraídas da vida, paixão e morte de Dioniso não abundam a maioria das lendas representadas pela tragédia grega: “desde o princípio, a tragédia, celebrada em louvor de Dioniso, extrai matéria, para os seus dramas, da lenda heroica” (SOUSA, 2003, p. 72).

É interessante observar, de acordo com Sousa (2003, p. 72), que a mesma coisa aconteceu com a poesia ditirâmbica que no início era exclusivamente a canção cultural de Dioniso; mas, com o passar do tempo e com o seu desenvolvimento literário, poetas como Simônides, Baquilides e Timóteo passaram a escrever ditirambos que não continham temas dionisíacos. O mesmo fenômeno, pois, pode ter acontecido com a tragédia: no início celebração ritual de Dioniso, e, no fim de seu desenvolvimento, uma representação da lenda heroica desempenhada no contexto do festival e culto ao deus Dioniso, na *Grande Dionísia*.

Para Sousa (2003, p. 73), as informações fornecidas por Heródoto (V, 67) podem ajudar a compreender como se deu tal fenômeno. Assim, Sousa considera evidente que se os “coros trágicos” de Adrasto foram dedicados a Dioniso é porque eles de algum modo lhe pertenciam; também pode-se supor que algo de *heroico* participava da essência de Dioniso ou algo de *dionisíaco* participava da essência do herói. Mas, da passagem, infere-se, também, que o culto de Dioniso e o culto dos heróis não coincidiam em todos os aspectos, por isso é que

“uma parte” do culto de Adrasto foi transferida para o herói Melanipo. O relato de Heródoto, inclusive, deixa entrever a interferência da lenda heroica no lirismo coral, e, portanto, permite a conclusão de que a influência da epopeia sobre a tragédia poderia ter se dado logo de início, a exemplo do que acontecera com a poesia ditirâmbica.

Além da passagem de Heródoto (V, 67), existem outros testemunhos que costumam ser utilizados para se comprovar o desenvolvimento da tragédia a partir de um gênero satírico. Esses testemunhos são da Suda, Plutarco, e Zenóbio, e eles versam sobre o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”.

Eise (1967, p. 18) assinala que esses testemunhos são muito dispersos, sendo difícil fornecer uma cronologia exata para eles, mas as passagens mostram que houve alguma mudança de espírito e de tema na tragédia – fato que a distanciou da temática dionisíaca. Já as informações conservadas sobre Epígenes, de Sicione, são muito vagas: ele é mencionado em duas passagens muito tardias da Suda. São elas:

Suda (s.v. Θέσπις): Ἰκαρίου πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἐκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδοποιῶν Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δὲ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί.¹⁰²

Suda (s.v. “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”): Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο· ὅθεν ἢ 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 ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες. ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹⁰³

A primeira passagem da Suda (s.v. Θέσπις) informa que Epígenes, de Sicione, chegou a competir com Téspis, e foi considerado o décimo quinto poeta trágico ou o primeiro poeta trágico que existiu. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 108), as várias teorias que a Suda registra para localizar Téspis, na série dos primeiros poetas trágicos, mostra a incerteza das tradições. Assim, o autor assinala que se Epígenes estava atuando em Sicione durante a tirania

¹⁰² “Téspis de Icária, cidade da Ática, [poeta] trágico, colocado em décimo sexto lugar, depois do tragediógrafo Epígenes de Sícion. Alguns, porém, o situam em segundo lugar, depois de Epígenes. Outros dizem que foi ele o primeiro trágico (...)”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208).

¹⁰³ “Tendo Epígenes de Sícion escrito uma tragédia sobre Dioniso, alguns exclamaram estas palavras – daí o provérbio. Melhor, porém, é assim: outrora [os poetas] concorriam, escrevendo sobre Dioniso aquelas [composições] a que se dá o nome de *satyriká* (dramas satíricos); mas, depois, passando a escrever tragédias, pouco a pouco se voltaram para mitos e fábulas que nenhuma menção faziam de Dioniso – daí, também, que exclamassem aquelas [palavras]. No seu livro *Acerca de Téspis*, Cameleonte refere aproximadamente o mesmo”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 204).

de Clístenes (e, portanto, no início do século VI a.C.), ele deve ter atuado tempo suficiente antes de Téspis para que quinze poetas trágicos fossem colocados entre eles.

Mas, ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 108), a tradição, que considera Epígenes como sendo o primeiro poeta trágico, e Téspis o segundo, mostra que aqueles que não conheciam os poetas anteriores a eles, mas tinham ouvido falar de Epígenes, o colocaram em primeiro lugar na lista. Já aqueles que mantinham a forte tradição de que Téspis inventou a tragédia, o consideraram o primeiro poeta trágico, e, provavelmente, ignoraram Epígenes ou acreditavam que o que ele escreveu era outro tipo de performance (e não uma tragédia).

A segunda passagem da Suda a respeito de Epígenes traz duas tradições que explicam, de modos diferentes, o surgimento do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Assim, de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 167-68), a primeira explicação, fornecida pela Suda, afirma que Epígenes escreveu tragédias em honra a Dioniso, provavelmente sob o patrocínio de Clístenes, mas não com referência à lenda dionisiaca: daí o surgimento do provérbio. Pickard-Cambridge acredita que tal evento pode realmente ter acontecido.

Para Lesky (1996a, p. 63), o testemunho da Suda permite inferir que Epígenes, de Sicione, desempenhou, nas reformas de Clístenes, um papel semelhante ao de Arion, na corte do tirano Periandro. Pickard-Cambridge (1927, p. 138) também acredita que Epígenes pode ter sido o compositor dos “coros trágicos”, mencionados por Heródoto (V, 67), durante a tirania de Clístenes.

Assim, Flickinger (1918, p. 13) elabora uma conjectura que procura conectar as tragédias de Epígenes com as reformas de Clístenes, e, também, procura tratar do contexto de formação do termo *τραγωδία*. Dessa forma, a Suda informa que Epígenes compôs uma tragédia em honra a Dioniso, mas a sua performance parecia estranha ao culto dionisiaco: devido a este motivo o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” foi criado. Para Flickinger (1918, p. 13), o provérbio foi dito porque os coreutas de Epígenes não usavam vestimentas de sátiros, e, como a audiência estava familiarizada com as performances “satíricas” de Arion, em Corinto, ela esperava ver um coro de sátiros no desempenho, depois que este foi transferido para Dioniso. De acordo com essa teoria, Epígenes seria, portanto, o primeiro poeta que desempenhou performances “trágicas” com coros não satíricos.

Sendo assim, Flickinger (1918, p. 14-15) também acredita que Clístenes estabeleceu um bode como prêmio, ao redor de 590 a.C., para esses coros, após eles serem atribuídos a Dioniso, sendo por este motivo que os termos *τραγικός* e *τραγωδός* surgiram. Para o autor, tanto Heródoto (V, 67) quanto a Suda se referem a essa série de eventos. Assim, se a

conjectura de Flickinger estiver correta, deve-se concluir que quando os coros passaram a honrar Dioniso, ao invés de Adrasto, um bode, por alguma razão, foi escolhido como o prêmio da competição¹⁰⁴.

No entanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 137-38, nota 1) ressalta que, por mais engenhosa que seja a conjectura de Flickinger sobre a origem do termo *τραγωδία*, não existe nenhuma evidência de que um bode foi dado como prêmio nas competições corais de Sicione. O autor (1927, p. 168, nota 1) também considera muito improvável a hipótese de Flickinger para o surgimento do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”.

Já a segunda explicação da Suda, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 168), parece ser baseada na *Poética*, de Aristóteles, na qual o filósofo disse que, no começo, a tragédia continha “elementos satíricos”. O autor ressalta que foi assumido, pelos escritores dessa tradição, que o “satírico” mencionado na *Poética* somente poderia se referir ao drama satírico, que foi, sem dúvida, dionisíaco. Entretanto, é provável que Aristóteles estivesse apenas teorizando quando ele derivou a tragédia do drama satírico. Pickard-Cambridge ainda assinala que não há razão para supor que Cameleonte, pupilo de Aristóteles, fosse mais bem informado que seu mestre acerca das origens da tragédia.

Para Else (1957a, p. 177), a menção da Suda ao trabalho *Acerca de Téspis*, de Cameleonte, pode ajudar a elaborar uma conjectura sobre a sequência de eventos que levaram a tragédia a atingir a sua grandeza. Desse modo, Else acredita que Téspis, ao inventar o primeiro ator, foi o primeiro daqueles poetas que começaram a mudança gradual em direção à verdadeira tragédia, e Ésquilo completou o processo, ao aumentar o número de atores de um para dois, e ao fazer do diálogo protagonista, diminuindo as partes corais. A dignidade que a tragédia atingiu, principalmente após as reformas de Ésquilo, infringiu o seu espírito “satírico” inicial. Assim, a história contada por Cameleonte parece muito próxima daquela implicada na *Poética*: ambas se referindo a Ésquilo como aquele que efetuou a grande mudança no espírito inicialmente dionisíaco da tragédia.

A próxima passagem pertencente ao conjunto de testemunhos que aludem ao provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” é de Plutarco (*Quaestiones Convivales*, I, 1, 615 b): “ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων ἐλέχθη,

¹⁰⁴Aqui, o autor se refere à tradição etimológica de *τραγωδία* fundamentada, principalmente, pelo *Mármore de Paros* (ep. 43) e pelos alexandrinos – tradição que considera que um bode foi dado como prêmio ao poeta vitorioso nas primeiras competições trágicas. Essa tradição etimológica será tratada com maiores detalhes na análise da teoria alexandrina (ática) sobre as origens da tragédia.

τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον; οὕτως ἔμοιγε...”¹⁰⁵. Para Else (1957a, p. 177), a passagem de Plutarco sugere que a tragédia pode ter sido derivada de um “elemento satírico”, uma vez que indica Frínico e Ésquilo como responsáveis pela mudança de tom que transformou a tragédia em um desempenho sério. Entretanto, é importante observar que tal passagem é muito breve e não indica diretamente que a tragédia, de fato, se originou de um “elemento satírico”; assim, só se pode chegar a tal conclusão por meio de uma inferência, considerando-se que nessa passagem há a implicação de que a tragédia foi derivada de um desempenho satírico.

A última passagem a ser citada a respeito do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” é de Zenóbio (V, 40), sofista grego pertencente ao século II d.C.:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.¹⁰⁶

Essa passagem de Zenóbio sugere a existência de um ditirambo composto por sátiros, e alude à mudança de temas no ditirambo, que era exclusivamente dionisíaco e depois passou a tratar de lendas heroicas. Tal passagem não faz nenhuma menção direta à tragédia.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 167), essa passagem parece uma confusa mistura de tradições diferentes: (i) a doutrina aristotélica que deriva a tragédia do ditirambo; (ii) a tradição, indubitavelmente implicada, de que o ditirambo e a tragédia primeiro se ocuparam com temas dionisíacos e depois ampliaram o seu leque temático; (iii) a teoria, provavelmente baseada na *Poética*, de que a tragédia, inicialmente dionisíaca, foi desempenhada por um coro de sátiros; e (iv) a mudança feita no festival dionisíaco, no século IV a.C., conforme a qual o poeta produzia somente tragédias, e uma peça satírica era desempenhada no começo da competição¹⁰⁷. Todas essas informações, colocadas na mesma

¹⁰⁵ “Ora, tal como, havendo Frínico e Ésquilo desenvolvido a tragédia [no sentido de versar] sobre mitos e casos [austeros?], se disse: “Que tem isso que ver com Dioniso?”, assim eu...”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 204).

¹⁰⁶ “Como de princípio os coros costumavam cantar o ditirambo a Dioniso, e os poetas, mais tarde, fugindo a esse costume, entraram de escrever *Ájaxes* e *Centauros*, os espectadores zombavam e diziam: “Nada para Dioniso!”. Ora, em virtude disso, é que eles [i.e. os poetas] decidiram introduzir os sátiros, para que não parecessem esquecidos do deus”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 204).

¹⁰⁷ Segundo Flickinger (1918, p. 199), na *Grande Dionísia* de 341, 340 e 339 a.C., os poetas não eram mais compelidos a concluir seu grupo de peças na forma antiga (i.e. com uma peça satírica após a apresentação de três tragédias), mas uma única peça satírica era desempenhada, antes das tragédias começarem, como um amplo reconhecimento do elemento dionisíaco que permeava os festivais. Assim, ainda conforme Flickinger (1918, p. 204), em 341 a.C., quando uma única peça satírica foi exibida, substituindo aquela desempenhada no final de cada grupo de tragédias, naturalmente cada poeta apresentou três tragédias e nada mais, mas no ano seguinte cada poeta produziu apenas duas tragédias.

passagem, fazem com que o testemunho de Zenóbio não sustente efetivamente nenhuma teoria a respeito do provérbio.

Por fim, Pickard-Cambridge (1927, p. 168) considera que todas as passagens a respeito do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” mostram que seus escritores não sabiam qual foi exatamente a real origem do provérbio. Que este surgiu da introdução de temas não dionisíacos, nas performances desempenhadas em honra a Dioniso, é reconhecido em todas as passagens, mas se essa mudança foi obra de Epígenes, Téspis, Frínico ou Ésquilo não se tem um acordo.

Winkler e Zeitlin (1990, p. 3) assinalam que o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” se referiu, em alguma medida, às performances musicais (dítirambo, tragédia e comédia) que eram desempenhadas nos festivais atenienses de Dioniso, e os antigos comentadores explicaram o significado de tal provérbio de várias maneiras: como um protesto da audiência, e como uma burla contra a crescente complexidade e inovação dessas performances que tinham se distanciado dos mitos do próprio deus Dioniso.

Para Winkler e Zeitlin (1990, p. 3), não podemos chegar mais perto do que os antigos comentadores para resolver o enigma do provérbio, que presume um anterior, e mesmo utópico, momento no desenvolvimento do teatro, quando este era desempenhado em honra de Dioniso e, provavelmente, focava somente sobre ele. Entretanto, os autores ressaltam que, se considerar-se as circunstâncias dos festivais, que eram centrados no deus trazido para a pólis e nos cidadãos, pode-se propor justamente o contrário do sentido do provérbio: que tais performances tinham, de fato, “tudo a ver com Dioniso”.

1.4.2. A etimologia de τραγωδία como a “canção dos (sátiros) bodes”

A hipótese etimológica para o termo *τραγωδία* como a “canção dos bodes” costuma ser fundamentada pelas informações fornecidas por Aristóteles, na *Poética*, de que a tragédia foi originada nas performances improvisadas do dítirambo, e que, no início, ela era constituída por elementos satíricos (cf. 1449a 9 e segs.). Desse modo, tal sentido do termo *τραγωδία* seria influenciado pelo significado do termo *τραγωδοί*, que designaria “um coro de sátiros caprinos”¹⁰⁸, uma vez que *τραγωδία* é uma palavra derivada de *τραγωδοί*, e o significado do termo secundário seria diretamente influenciado pelo sentido do termo primário: daí considerar-se a *τραγωδία* como a “canção dos (sátiros) bodes”.

¹⁰⁸ Cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 149.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 149), tais explicações etimológicas são conectadas com a crença de que a tragédia foi historicamente um ramo do drama satírico, mas que, ao longo de um lento desenvolvimento, obteve um tom e estilo elevados, se tornando mais digna pelo abandono do “costume satírico” e da linguagem grotesca. Essas etimologias são, também, sustentadas pela hipótese de que os sátiros eram criaturas metade homem e metade bode.

Entretanto, Else (1967, p. 15) salienta que a questão dos sátiros é bastante complexa e ramificada. Assim, sabe-se que os sátiros eram criaturas mitológicas que tinham um determinado papel no drama ático, e tem-se conhecimento sobre a sua aparência: tais criaturas não eram representadas com feições caprinas, mas sim, equinas. Dessa forma, para Else, a conexão dos sátiros com a origem da tragédia nunca teria acontecido se a palavra *σατυρικόν* não fosse encontrada na *Poética*. Por consequência, a outra forma de se inserir os sátiros no desenvolvimento da tragédia é pela etimologia, assumindo-se que *τραγωδία* (= *τραγῶν ᾠδή*) significaria a “canção dos bodes” – hipótese que acompanha, portanto, a ideia de que os sátiros eram bodes ou “homens-bodes”.

Sendo assim, Flickinger (1913, p. 269) ressalta que, por mais que a maioria das autoridades, antigas e modernas, concorde que os termos *τραγωδοί* e *τραγωδία* são derivados de *τράγος* (bode) e *ᾠδή* (canção), a explicação dessas etimologias é ainda muito contestada por diferentes teorias¹⁰⁹. Na presente seção, somente a teoria etimológica derivada da tradição peripatética, sustentada principalmente pelas declarações de Aristóteles, na *Poética*, será analisada.

Portanto, Else (1967, p. 15-16) assinala que enquanto a “origem” da tragédia no ditirambo é compatível com a ideia de que o gênero foi sério desde o começo (assumindo-se que o ditirambo, mencionado por Aristóteles, era uma espécie de hino de louvor direcionado a uma personalidade heroica), a derivação do “satírico” necessariamente envolve uma mudança de tom no meio do desenvolvimento da tragédia: uma reversão do alegre para o sério. Também é interessante observar que os sátiros do mito e do drama eram criaturas subumanas, distinguidas principalmente por seu caráter fanfarrão, covarde e lascivo. Assim, se o original coro trágico foi constituído por eles, a tragédia deve ter sofrido uma drástica mudança de tom e de tema ao longo de sua evolução.

¹⁰⁹ Em seu artigo, Flickinger (1913, p. 269-71) faz uma exposição das onze teorias que procuram explicar a etimologia dos termos *τραγωδοί* e *τραγωδία*. Já Pickard-Cambridge (1927, p. 149-166) faz uma cuidadosa análise das três principais teorias etimológicas dos termos.

Segundo Lesky (1996a, p. 37), a teoria peripatética para as origens da tragédia prioriza o drama satírico como o precursor da tragédia, procurando provar tal origem pela etimologia do termo *τραγωδία*, interpretando-a como a “canção dos bodes”. Essa teoria costuma, também, atribuir grande importância para as reivindicações dóricas acerca das origens do drama, conectando, assim, as fases preliminares da tragédia com os costumes, sobretudo corais, dóricos.

No entanto, Lesky (1996b, p. 66) reconhece que as informações de Aristóteles, na *Poética*, apresentam questões para as quais ele não forneceu uma resposta direta, sendo que uma das mais difíceis reside no próprio nome da tragédia. Assim, a questão do significado real do termo também foi problemática para os antigos, que consideravam, sobretudo, duas interpretações possíveis para *τραγωδία*: (i) “canto pelo bode como prêmio”, interpretação da qual o “canto no sacrifício do bode” é uma variante; e (ii) o “canto dos bodes”. Desse modo, quem segue a segunda explicação só pode relacioná-la com o *σατυρικόν* como a fase prévia da tragédia, devendo reconhecer os sátiros como os cantores do “canto do bode”. Tal interpretação, portando, se baseia na esfera da *Poética* aristotélica.

Para Flickinger (1918, p. 21-22), as declarações de Aristóteles não devem ser ignoradas ou simplesmente rejeitadas, mas é importante não atribuir ao filósofo mais informações do que ele realmente deu. Assim, quando Aristóteles declarou que a tragédia só atingiu o seu tom digno após abandonar o elemento satírico, isso tem sido interpretado como se a tragédia tivesse se desenvolvido de um gênero semelhante aos dramas satíricos de Sófocles e Eurípidas. Flickinger ainda assinala que para tal desenvolvimento histórico nenhum outro testemunho pode ser citado até os tempos bizantinos. Consequentemente, essa interpretação da declaração de Aristóteles sempre envolveu dificuldades, sendo conectada, sem consistência, com a declaração anterior de que a tragédia surgiu “daqueles que conduziam o ditirambo”.

Assim, para Flickinger (1918, p. 22), não se tem garantia de que traduzir *ἐκ σατυρικοῦ* como “da peça satírica” é a tradução que mantém o sentido correto, originalmente utilizado por Aristóteles. Ao contrário, o filósofo podia estar falando, somente, de uma origem semelhante ao estilo satírico, ou seja, embora a tragédia ática inicial nunca recebesse o nome de “drama satírico”, ainda assim ela apresentava certa semelhança com as performances desse gênero dramático, contendo, provavelmente, linguagem grotesca, tom indigno e preponderância de odes corais. Tais razões poderiam, verdadeiramente, sustentar a hipótese de que a tragédia, em seu desenvolvimento, passou por uma fase “satírica”, e vagarosamente perdeu essa característica.

Porém, é difícil compreender como a tragédia tinha, nos seus primórdios, uma linguagem grotesca (i.e. cômica) e um tom obscuro, e, depois, se transformou em seu extremo oposto, adquirindo um caráter sério e comovente. Assim, Kitto (1990, p. 52) acredita que Aristóteles estava apenas teorizando, pois, mesmo que a consideração dele fosse verdadeira, não se pode supor que a tragédia fosse satírica no estilo e “irresponsável” no espírito, em um ano tão tardio como 535 a.C., quando Pisístrato a incorporou em seu festival dionisíaco, ampliado e glorificado. Além disso, Kitto assinala: “sabemos, por Aristóteles, que levou muito tempo até a Comédia ser considerada digna de ter lugar no festival: a tragédia de Téspis deve ter sido, por certo, uma forma séria de arte”¹¹⁰ (KITTO, 1990, p. 52).

No entanto, Lesky (1996a, p. 36) considera que por *σατυρικόν* não se deve pensar no drama satírico já desenvolvido, mas sim em uma forma de performance coral, desempenhada por sátiros, e com impressão dramática. Desse modo, Lesky assinala dois argumentos que foram decisivos para sustentar a recusa das declarações de Aristóteles sobre a origem “satírica” da tragédia: (i) a reivindicação antiga de que Pratinas foi o criador do drama satírico; e (ii) que o processo definido pelo verbo *ἀποσεμνύνεσθαι* (chegar a forma sublime/digna) nunca poderia derivar a tragédia austera de uma representação burlesca. Assim, Lesky (1996b, p. 66) ressalta que a tradição concernente a Pratinas se constitui em uma oposição decisiva à teoria aristotélica, pois foi somente na época em que a tragédia adquiriu a sua forma definitiva que Pratinas, de Fleio, nos princípios do século V a.C., teria introduzido o drama satírico em Atenas.

Desse modo, tem-se uma tradição que reconhece que o drama satírico foi um gênero teatral independente da tragédia, sendo, inclusive, originado depois que esta havia sido incorporada no grande festival dionisíaco organizado por Pisístrato, em Atenas. Assim, a Suda indica Pratinas como o inventor do drama satírico:

Πρατίνας, Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητὴς τραγωδίας· ἀντιγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ, ἐπὶ τῆς Ὀλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ὠκοδομήθη Ἀθηναίσις· καὶ δρᾶματα μὲν ἐπεδείξατο ν', ὧν σατυρικὰ λβ'· ἐνίκησε δὲ ἅπασι¹¹¹.

¹¹⁰ Cf. *Poética*, 1449 b. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 83), a comédia foi mais tardia, em relação à tragédia, para obter o reconhecimento do Estado, embora peças cômicas já fossem desempenhadas antes de sua regulamentação. Desse modo, a primeira vitória, em uma competição reconhecida pelo Estado, foi ganha por Quiônides em 486 a.C. (cf. Suda, s.v. Χιωνίδης), e tal vitória deve ter ocorrido na *Grande Dionísia*, uma vez que as competições cômicas só foram introduzidas nas *Leneias* ao redor de 442 a.C. A primeira vitória mencionada nos *Fasti* é aquela de Magnes em 472 a.C. Durante o século V a.C., e provavelmente no século IV a.C., cada poeta desempenhava somente uma peça em cada festival (fosse na *Grande Dionísia* ou na *Leneia*).

¹¹¹ “Pratinas, filho de Pirrônides, ou de Encómio, de Flio. Poeta trágico. Concorreu contra Ésquilo e Quérilo, na 70ª Olimpíada (500/497), e foi o primeiro que escreveu dramas satíricos (*satyrικά*). Durante a representação de um destes [dramas] é que sucedeu aluírem os estrados de madeira, sobre os quais se sentavam os espectadores, e, em

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 93), o nome de Pratinas foi evidentemente conectado, pela tradição, com o drama satírico. Além da Suda, tal tradição aparece, também, em duas epigramas do helenístico Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 37 e 707), e em Pausânias (*Descrição da Grécia*, II, 23, § 5). Para o autor (1927, p. 95), a informação, presente na Suda, de que Pratinas foi o primeiro a escrever *σατυρικὰ*, revela que, para a Suda ou para a sua fonte, Pratinas foi o primeiro que compôs peças satíricas do tipo conhecido no quinto século. Tal declaração, segundo Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1927, p. 67), é consistente com a evidência arqueológica, pois os sátiros foram primeiro representados com figurino dramático nos vasos áticos do começo do século V a.C.

Pickard-Cambridge (1927, p. 95) acredita que as novas peças satíricas foram inseridas na *Grande Dionísia* ao lado das tragédias, que tinham se tornado performances regulares desde 534 a.C. Assim, a passagem da Suda também traz a informação de que Pratinas competiu contra Ésquilo ao redor de 499 a.C. Para Flickinger (1918, p. 24), a inovação do poeta de Fleio ocorreu, sem dúvida, em algum momento entre a instituição da competição trágica em 534 a.C. e a reorganização do programa do festival em 501 a.C., ou seja, possivelmente ao redor de 515 a.C.

Para Flickinger (1918, p. 23), a invenção de Pratinas foi uma tentativa de restaurar o caráter dionisíaco da *Grande Dionísia*, não havendo razão para desconsiderar a informação de que o poeta de Fleio, no Peloponeso, foi, de fato, o primeiro a escrever peças satíricas. Para o autor, o contexto de criação do drama satírico é claro: depois que a tragédia perdeu seus temas exclusivamente dionisíacos, Pratinas se esforçou para satisfazer o conservadorismo religioso, introduzindo um novo gênero dramático, que passou a ser chamado de “drama satírico”. Flickinger acredita que o drama satírico foi a combinação entre o ditirambo, desempenhado em Fleio (considerando-se que este era constituído por sátiros, segundo a tradição acerca de Arion e Epígenes), e a tragédia ática. Assim, através de sua nova invenção, Pratinas assegurou a continuação de temas dionisíacos que eram apropriados ao deus do festival.

Lesky (1996a, p. 40-41) compartilha de uma hipótese muito semelhante à de Flickinger. O autor (1996b, p. 67-68) considera que não há motivos para se duvidar da informação relativa a Pratinas, mas ele a compreende no sentido de que, na época em que a tragédia, já desenvolvida, abandonou o elemento satírico, Pratinas interveio e, convergindo com a velha tradição do Peloponeso, assegurou um lugar definido, na *Grande Dionísia*, para o drama dos sátiros.

consequência deste [facto], os Atenienses construíram um teatro. Exibiu 50 dramas, dos quais 32 eram satíricos. Só uma vez saiu vencedor”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 205).

No entanto, como assinala Pickard-Cambridge (1927, p. 96), tal hipótese vai além da evidência. Sendo assim, não há informação sobre as razões de Pratinas para inventar o drama satírico, e, também, não existe evidência sobre algum ditirambo em Fleio, nem se sabe algo sobre os ditirambos ou peças satíricas de Epígenes, ou do desenvolvimento do ditirambo no período entre Arion e Lasos.

Já Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 113-14) acredita que pode ter existido um *σατυρικόν*, antes da tragédia, que não era desempenhado por homens vestidos no convencional traje da peça satírica ática, que foi introduzida por Pratinas. Para Webster, a principal questão é saber se os primeiros coros da Ática e do Peloponeso tinham alguma conexão com bodes, sendo que a questão dos coros da peça satírica ática do período Clássico não é diretamente relevante.

Desse modo, Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 114) assinala que, em alguns vasos coríntios¹¹² (séculos VII e VI a.C.) e áticos¹¹³ (século V a.C.), se tem a representação de “sátiros peludos”, sendo necessário saber se tais sátiros eram considerados como bodes. O autor, então, afirma que o bode é o único animal peludo relevante, já que os artistas gregos costumavam retratar cavalos com pelos suaves, e, com frequência, retratavam os bodes com pelos desgrenhados. Assim, para Webster, a explicação natural para o *χιτών* peludo, usado por homens vestidos como “sátiros” nos vasos coríntios e áticos, é que ele representa uma pele de bode.

Mas, no caso de um dos vasos áticos, citado acima, pintado por Polion e datado de 425 a.C., que representa sátiros velhos tocando a lira na Panateneia¹¹⁴, pode-se observar que tais sátiros são realmente peludos, mas, claramente, possuem orelhas e rabos de cavalo. Eles não possuem características caprinas evidentes, e a única forma de encontrar um atributo caprino neles é interpretar seu corpo peludo como se fosse uma pele de bode. Outro exemplo de um vaso ático que representa um “sátiro peludo” é o fragmento de um *δῖνος*¹¹⁵ (Agora P 334) encontrado na Ática, e datado ao redor de 580 a.C.¹¹⁶. Nesse *δῖνος*, um sátiro peludo é representado, mas ele também possui um rabo equino.

Outro fragmento de um *δῖνος* ático¹¹⁷, atribuído a Sophilos, do século VI a.C., representa o corpo de um sátiro peludo que possui, claramente, as pernas e o rabo de um cavalo;

¹¹² Cf. “Lista de Monumentos”, em Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966), n. 32, 33, 36, 38, 42-45.

¹¹³ *Ibidem*, n. 1-3.

¹¹⁴ Ver imagem em Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, “Plate I”), fig. 1.

¹¹⁵ Ver imagem em Isler-Kerényi (2007), fig. 34.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁷ *Ibidem*, fig. 37.

a parte da cabeça foi perdida, então, não é possível dizer se tal sátiro tinha, também, orelhas equinas. Um *λήκυθος* ático¹¹⁸ do pintor de Gorgon, também pertencente ao século VI a.C., representa um sátiro peludo com orelhas e rabo claramente equinos¹¹⁹. Em todos esses exemplos, a característica caprina dos sátiros só pode ser apontada se interpretar-se o seu corpo peludo como uma pele de bode, mas tal hipótese não se pode comprovar. Por outro lado, se pode afirmar que o sátiro do tipo equino estava, também, presente na cerâmica coríntia, pois se tem um exemplo desse sátiro representado em um *ἀρύβαλλος* coríntio¹²⁰, datado ao redor de 570-550 a.C.¹²¹, que está presente no *Museen Preussischer Kulturbesitz*, em Berlim. Nesse *ἀρύβαλλος*, um sátiro é representado com orelhas, pernas e rabo equino.

Para Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 114) é perfeitamente possível que esses “sátiros peludos” da cerâmica coríntia e ática fossem chamados de “bodes” e as suas canções de “canção do bode”. Mas, como se observou no caso da cerâmica ática, apesar do corpo peludo, os sátiros tinham atributos evidentemente equinos, sendo que seu caráter caprino é nem um pouco claro. Na realidade, nem se pode afirmar que tais criaturas representavam alguma espécie de performance protosatírica, nem atestar que elas eram consideradas sátiros caprinos ou silenos equinos, uma vez que não é apresentada uma designação para elas – fato que facilitaria a determinação de sua natureza.

Com relação aos dançarinos “gordos” dos vasos coríntios dos séculos VII e VI a.C., já se assinalou que eles não devem ser relacionados com a origem do drama trágico. Assim, segundo Isler-Kerényi (2007, p. 9), os personagens masculinos que são frequentemente representados em cenas dionisíacas, na iconografia dos séculos VII e VI a.C., são os sátiros e os dançarinos grotescos. Os sátiros são, evidentemente, criaturas híbridas com características humanas e equinas, e, portanto, pertencem mais à esfera mitológica. Já os dançarinos, ao invés, aparecem como homens deformados e grotescos, e, provavelmente, pertencem a uma esfera ritualística, não devendo ser considerados como “ancestrais” dos sátiros.

Por fim, Pickard-Cambridge (1927, p. 168) reconhece que a teoria que deriva a tragédia de um “drama satírico” só pode ser composta por hipóteses e conjecturas, uma vez que ela não pode ser sustentada por evidências históricas. Além disso, a teoria de uma origem “satírica” da tragédia ignora a tradição, muito mais provável, de que Pratinas (muito depois da aparição de Téspis) foi o primeiro poeta que escreveu dramas satíricos.

¹¹⁸ *Ibidem*, fig. 35.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹²⁰ *Ibidem*, fig. 16.

¹²¹ *Ibidem*, p. 29, nota 48.

Sendo assim, segundo Else (1957b, p. 18), na busca por uma etimologia e uma origem para o termo *τραγωδία*, autoridades antigas e modernas começam a análise a partir do significado aparente da palavra: “canção dos bodes” (*τραγωδία = τραγῶν ῥδή*), isto é, a canção de homens fantasiados como bodes, à maneira de sátiros. Por consequência, essa etimologia conduz para a hipótese de um “ditirambo satírico”, para o qual não existe evidência que sustente a crença num ditirambo dançado por sátiros, que, depois, teria se transformado em uma espécie de “drama satírico”, que teria culminado na criação da tragédia.

Desse modo, Else (1967, p. 25) ressalta que a equação *τραγωδία = τραγῶν ῥδή*, “canção dos bodes”, que é decisiva para a teoria de que a tragédia surgiu do “drama satírico”, é linguisticamente impossível: a palavra *τραγωδή* (*τραγ + ῥδή*) não existe. Assim, Else (1957b, p. 19) assinala que o significado de *τραγωδία* não pode ser dado pela análise direta das duas partes (i. e. *τραγ + ῥδία*), posto que o componente *-ῥδία* existe somente como o segundo elemento de termos compostos, como *κιθαρωδία* e *κομωδία*. Portanto, *τραγωδία* é um tipo regular de composto secundário, criado a partir do termo primário *τραγωδός*, que denota a atividade deste ou do grupo de *τραγωδοί*.

Else (1967, p. 25-26) assinala que, nesses compostos, o primeiro elemento regularmente denota o conteúdo ou a circunstância da canção, e não a característica do cantor. Sendo assim, os “bodes” peloponésios, mesmo que eles tivessem dado origem à tragédia, não poderiam ser apelidados de *τραγωδοί*: os bodes que eram cantores ou os cantores que eram bodes.

Burkert (1966, p. 91-92) também chama atenção para esse decisivo fato linguístico: a palavra primária não é *τραγωδία*, mas *τραγωδός*, ou melhor, *τραγωδοί*. Esse termo era utilizado tanto nas inscrições oficiais quanto na fala coloquial até o século IV a.C., e designava os integrantes do coro trágico. Segundo Adrados (1983, p. 81), toda a evidência proveniente das inscrições arcaicas mostra que, de fato, os termos mais antigos não são *τραγωδία* e *κομωδία*, mas sim *τραγωδοί* e *κομωδοί*. Em tais inscrições arcaicas, os *τραγωδοί* são os executantes da tragédia e do drama satírico, e os *κομωδοί* são os executantes da comédia.

Assim, ainda de acordo com Adrados (1983, p. 84), sabe-se que os coros que representavam a tragédia eram os mesmos que representavam o drama satírico, mas eram diferentes daqueles que representavam a comédia (que foi inserida no programa da *Grande Dionísia* somente em 485 a.C.). Portanto, os *τραγωδοί* eram artistas especializados nos dois gêneros (a tragédia e o drama satírico) que tinham em comum o trato com o mito heroico: depois da representação séria (tragédia), vinha a representação burlesca (drama satírico).

Desse modo, segundo Burkert (1996, p. 92), as regras de formação das palavras gregas mostram que *τραγωδός* não pode significar “o cantor bode”, da mesma maneira que *κωμωδοί* não significa “os cantores *κῶμοι*”, mas sim “cantores na ocasião do *κῶμος*”. Portanto, o autor salienta que *τραγωδός* é um composto determinativo no qual, regularmente, a primeira parte determina a área de operação da segunda, de tal modo que esse composto pode ser puramente nominal como *αὐλωδός* e *κιθαρωδός* (os cantores que fazem algo com o “bode”, com a “flauta”, com a “cítara”) ou o componente *-ωδός* pode ser verbal como *μελωδός* e *θρηνωδός* (“aquele que canta o bode”; “aquele que canta a poesia lírica”; “aquele que canta o treno”), entendendo-se, segundo Adrados (1983, p. 82), que, na palavra composta, um termo rege o outro como um verbo rege o seu complemento. De todo modo, Burkert (1966, p. 92) ressalta que *τραγωδοί* designa os “cantores”, ou seja, um grupo particular entre diferentes tipos de cantores.

Consequentemente, Burkert (1966, p. 93) considera mais provável que *τραγωδοί* designe um coro de cantores, e *τραγωδία* signifique a “canção pelo bode como prêmio” ou a “canção no sacrifício do bode” (as duas etimologias são idênticas se considerar-se que o bode ganho era sacrificado a Dioniso) – etimologias que também eram correntes na antiguidade¹²². Para tal hipótese etimológica, Burkert cita como evidências a inscrição do *Mármore de Paros* (ep. 43), que informa que um bode foi dado como prêmio a Téspis, na sua primeira competição trágica em 534 a.C., e um verso da *Erígone* de Eratóstenes, na qual o alexandrino apresenta o sacrifício do bode como o *αἴτιον* da *τραγωδία*.

Nota-se, então, que a origem e significado das palavras *τραγωδοί* e *τραγωδία* são temas de grande controvérsia entre os intelectuais modernos. Assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 149) também considera que *τραγωδοί* seja a palavra primária que deu origem ao termo *τραγωδία*, sendo que o singular *τραγωδός* era encontrado muito raramente e comparativamente mais tarde em relação ao seu uso no plural. Por isso, para o autor, é evidente que *τραγωδοί* era uma palavra utilizada para denominar um coro, e não especificamente atores ou poetas¹²³. Desse

¹²² Tal etimologia será comentada e analisada no segundo capítulo deste estudo.

¹²³ Else (1957b, p. 20) acredita que a origem do gênero e do termo *τραγωδία* não reside no coro, mas na atividade do *τραγωδός*, o poeta-ator que primeiro recitou os versos trágicos. Em sua hipótese, Else (1957b, p. 39) considera Téspis como o primeiro *τραγωδός*, que inovou ao colocar a fala dos heróis diretamente nos lábios dos personagens épicos, fazendo um processo diferente daquele da rapsódia na qual os rapsodos, que não representavam o personagem épico, narravam as vicissitudes dos heróis. Assim, depois da inovação de Téspis, os heróis falavam/agiam por eles mesmos, e não mais através da narração de outra pessoa. Dessa maneira, para Else (1957b, p. 42), o nome *τραγωδός* foi atribuído a Téspis porque ele ganhou um bode como prêmio na sua primeira competição trágica (fato atestado pelo *Mármore de Paros* (ep. 43)), sendo que a *τραγωδία*, portanto, designaria o “canto por um bode como prêmio”.

modo, o autor ressalta que a etimologia mais estimada, entre os antigos e os intelectuais modernos, para *τραγωδοί* é um “coro de sátiros-bodes”.

No entanto, essa hipótese etimológica apresenta algumas dificuldades. Como já assinalou Else (1967, p. 19), embora os sátiros apareçam em inúmeros vasos áticos de, aproximadamente, 520 a.C., e embora tais representações sejam claramente associadas ao drama satírico, tais sátiros são regularmente retratados ao longo do quinto século como “homens-cavalos”, com orelhas e rabos de cavalo, e não como “homens-bodes”. O grande problema é que os sátiros representados no drama têm, na verdade, feições equinas, e não caprinas.

Assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 149) ressalta que os sátiros do palco ateniense não eram bodes até um período comparativamente tardio, e a arte ática inicial não representava (e, talvez, não fosse familiarizada com) tais demônios caprinos. Pelo contrário, tanto no teatro quanto na arte em cerâmica se encontram criaturas que eram metade homem e metade cavalo. Por conseguinte, a evidência sobre os sátiros é bastante complexa e tem sido discutida e interpretada de diferentes formas ao longo dos anos.

Desse modo, Lesky (1996a, p. 45) pontua que se a *τραγωδία* é a “canção dos bodes”, e Aristóteles indica o *σατυρικόν* como a fase preliminar da tragédia, os sátiros devem, necessariamente, ser aqueles bodes que são referidos no nome da tragédia. Mas sabe-se que os atributos caprinos dos sátiros helenísticos são inspirados no deus Pã, e não devem ser tidos como provas de que tais criaturas sempre foram consideradas como “homens-bodes”. Assim, as evidências dos séculos VI e V a.C. mostram que, na verdade, os sátiros eram seres parcialmente derivados de cavalos.

Para Burkert (1966, p. 90), esse fato é um dos maiores problemas da hipótese da origem satírica da tragédia, já que os sátiros da peça satírica, e os primeiros representados nas pinturas em vasos e esculturas, não são bodes, mas homens selvagens com orelhas e caudas de cavalo, sendo que foi, somente, no período helenístico que eles adquiriram chifres.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 150), não pode haver dúvida de que a imaginação popular do mundo grego era familiarizada com tais criaturas, que combinavam a forma humana com orelhas, caudas e, frequentemente, com cascos e pernas de cavalo. Esses seres eram representados, usualmente, na arte inicial, como itifálicos, e não há dúvida de que eles eram chamados de *Σιληνοί*. Assim, segundo Flickinger (1913, p. 278), a identidade e a aparência dos silenos, na Ática do início do século VI a.C., são bem claras, uma vez que essas criaturas costumam ser designadas, nas representações, como “silenos”, e possuem características equinas.

Assim, uma importante evidência do período arcaico é o vaso ático de figuras negras, atribuído a Ergotimos e Klitias (*François krater*), datado ao redor de 600-550 a.C., que representa três figuras itifálicas com caudas, pernas e cascos de cavalo; ao lado dessas criaturas é indicado o nome ΣΙΑΕΝΟΙ¹²⁴. Tal evidência é relevante, sobretudo, por se tratar de uma fonte do início do sexto século a.C. que mostra, com clareza, as características e atributos equinos das criaturas designadas como silenos.

Cook (1914, p. 696-97) cita outros vasos áticos que também representam as criaturas com atributos equinos, designadas como silenos: um κύλιξ, atribuído a Ergotimos, representa um ser itifálico com pernas e pés humanos, mas com orelhas e cauda de cavalo, e, de novo, se encontra inscrito o nome Σιληνός; um στάμνος, presente no Museu Britânico, datado de 440-400 a.C. atribui o nome Σιληνός a uma criatura nua com orelhas pontudas. O mesmo ocorre com outros vasos áticos de figuras vermelhas, que designam como silenos os seres com feições equinas. Portanto, considerando tais evidências, Cook (1914, p. 697) assinala que se pode concluir, com segurança, que o tipo de sileno conhecido na Ática, pelos pintores dos séculos VI e V a.C., era equino, e não caprino.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 150-51), essas criaturas não podem ser consideradas peculiares a uma região da Grécia. Certos fatos apontam que tais criaturas equinas eram menos familiares entre os povos dóricos primitivos: “*Silenus*” era um nome próprio muito raro nos países dóricos, assim como “*Satyros*” era em Atenas, sendo que a figura do demônio semiequino parece estar ausente em quase todas as evidências da arte dórica. Entretanto, não deve haver dúvida da presença dessa criatura em algumas lendas da Lacônia (como o Sileno de Malea), e da Arcádia, onde o Sileno era considerado o pai de Apolo Nomios.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 151), pode ser dito, com segurança, que durante o século VI a.C. a concepção popular sobre as criaturas semiequinas era propagada por todo o mundo grego. Assim, tais seres são encontrados em moedas do século VI a.C., de Tasos e Leto; em joias arcaicas; em um sarcófago de Clazomene; em um vaso primitivo de Camiros; e em muitos outros vasos de origem jônica, bem como em inúmeros vasos áticos arcaicos. A associação dos silenos com Dioniso parece ter começado na Jônia e na Ática.

No entanto, tais criaturas não eram chamadas sempre de Σιληνοί. Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 152), a denominação “sátiro”, para os seres com características equinas, foi encontrada, pela primeira vez na Ática, em um κύλιξ de figuras vermelhas, presente em Würzburg, e datado de aproximadamente 520 a.C. Em tal κύλιξ, uma

¹²⁴ Ver imagem em Boardman, 1988, fig. 46-46.7; e em Isler-Kerényi, 2007, fig. 41-42.

criatura itifálica com cauda equina é representada, e, embaixo, há a inscrição ΣΑΤΡΥΒΣ – provavelmente um erro de escrita para a palavra Σάτυρος¹²⁵. Para o autor, não pode haver dúvida de que, no quinto século a.C., os nomes Σάτυρος e Σιληνός eram intercambiáveis.

Assim, Cook (1914, p. 696) acredita que as criaturas com atributos equinos eram chamadas σιληνοί, e os demônios-bodes eram chamados σάτυροι, mas que, tão cedo como no meio do quinto século a.C., ou talvez antes, o tipo caprino, próprio dos σάτυροι, foi mais ou menos contaminado pelo tipo equino devido a propósitos teatrais. Cook (1914, p. 696-98), então, indica uma série de quinze vasos áticos do século V a.C. que representam criaturas caprinas, mas tais vasos são datados entre 450-440 a.C., sendo importante salientar que os sátiros-bodes não são representados, na cerâmica ática, antes de 450 a.C.

Nessas representações, nenhum nome é atribuído às criaturas caprinas. Sendo assim, Cook (1914, p. 697) acredita que o nome mais óbvio, que deve ser dado a elas, é σάτυροι, pois os sátiros do período Helenístico e romano tinham, sem dúvida, chifres, orelhas, caudas e pelos de bodes. Mas já se sabe, também, que tais sátiros helenísticos eram associados e inspirados no deus Pã.

Entretanto, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 155), as criaturas caprinas representadas nos vasos, indicados por Cook, não têm conexão com o teatro; e a maioria desses vasos é pertencente a um período muito tardio, não se constituindo em uma boa evidência para a existência de homens-bodes em Atenas nos séculos VI e V a.C. Outro problema é que nenhum desses seres caprinos é designado como “sátiro” nas representações. De fato, não há exemplo desse nome aplicado a um “homem-bode” no quinto século. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 156), é mais provável que esses seres caprinos tenham sido introduzidos no imaginário ateniense no tempo das Guerras Pérsicas (por volta de 490 a.C.), quando foi relatada a aparição do deus árcade Pã para o soldado ateniense Fidípides.

Sendo assim, de acordo com Lesky (1996a, p. 45-46), desde a época arcaica até a helenística, os termos “sátiro” e “sileno” eram utilizados de modo diferente para designar a mesma criatura com atributos equinos. Assim, a identidade dos sátiros e silenos é constatada pelo fato de que os sátiros eram considerados filhos do sileno Paposileno, e Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 23, § 5) afirma que os sátiros de idade avançada eram chamados de “silenos”.

Dessa forma, ainda segundo Lesky (1996a, p. 46-47), como uma tentativa de solucionar o problema da τραγωδία como o “canto dos bodes”, já que os sátiros da arte e do

¹²⁵ Sobre a inscrição presente no κύλιξ, de Würzburg, cf. também Flickinger (1913, p. 278) e Lesky (1996a, p. 50).

drama não eram seres caprinos, mas equinos, chegou-se a acreditar que os sátiros fossem criaturas caprinas dóricas, e os silenos fossem criaturas equinas jônicas. Mas sabe-se hoje que as quatro estatuetas de bronze (representadas em pé, com os tocos de seus braços esticados, à maneira de uma dança em círculo), encontradas em Methydrion (Arcádia), e datadas de 700/600 a.C., que se acreditava representar homens-bodes ou demônios caprinos, são, na verdade, homens dançando, que foram retratados de maneira muito primitiva. Se tais figuras fossem bodes, elas poderiam ser consideradas Pãs, mas não um coro de bodes.

Lesky (1996a, p. 47) assinala que o mesmo acontece com as figuras de Esparta, que representam cabras reais e são importantes para a história do culto de Pã: tais figuras não podem ser consideradas cabras dançantes e devem ser mantidas distintas da história da tragédia. Portanto, a explicação “canção dos bodes” para o termo *τραγῳδία* não pode ser facilmente refutada, mas também não pode ser provada, apesar de toda a obstinação com que essa teoria tem sido repetida.

Sendo assim, segundo Lesky (1996b, p. 70-71), tentou-se confrontar, várias vezes, os demônios jônico-áticos com os seres de aspecto caprino que, no Peloponeso, teriam determinado a forma primitiva da tragédia e seu nome. Também procurou-se encontrar uma distinção entre as criaturas equinas e caprinas na nomenclatura, relacionando o nome “sileno” com os demônios jônico-áticos e o nome “sátiro” com os supostos bodes no Peloponeso. Mas as evidências pictóricas não deixam a menor dúvida de que os sátiros e os silenos constituem uma mesma espécie, fato comprovado pelo Sileno do drama satírico que era considerado o pai do coro de sátiros. Para Lesky tal evidência é suficiente para demonstrar que “sátiro” e “sileno” são dois nomes diferentes para uma única espécie de criatura.

Portanto, Lesky (1996b, p. 71) considera que a crença nos sátiros-bodes do Peloponeso permanece uma hipótese indemonstrada e indemonstrável. É verdade que se tem conhecimento acerca dos demônios-bodes dessa região, mas eles aparecem em forma de deus ou deuses Pã.

Já o vaso do pintor Niobid, datado de 460 a.C.¹²⁶, presente no Museu Britânico, que representa o nascimento de Pandora e um coro de criaturas caprinas, gerou grande expectativa para a solução do problema da existência de sátiros caprinos. Nesse vaso, tem-se representado um coro de seres caprinos, ao redor de um flautista: esses seres usam uma espécie de tanga feita de pele animal, na qual um falo e um rabo caprino são atados, eles possuem, também, chifres, orelhas e cascos de bode.

¹²⁶ Ver imagem em Pickard-Cambridge, 1927, fig. 14-15; e em Boardman, 1995, fig. 5.

Segundo Lesky (1996a, p. 47), foi considerado que tais criaturas caprinas representavam o coro de sátiros-bodes tão procurado, mas a tradição figurativa do sátiro/sileno de tipo equino já era bem estabelecida no século V a.C. Para o autor, neste caso, não se deve pensar em sátiros caprinos, mas em um grupo de Pãs ou, menos provavelmente, nos personagens da peça cômica *Αἴγες*, de Eupolis.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 156-57), o fato desses homens-bodes estarem usando tangas e, provavelmente, máscaras implica que o pintor do vaso tinha alguma performance em mente, mas essa performance não precisa ser uma peça satírica: ela poderia ser imaginária ou poderia ser baseada em alguma dança de Pãs. Contudo, se tal representação é baseada em uma performance teatral, ela poderia ser uma comédia, pois existiam comédias que tinham coros de bodes, como foi o caso das *Αἴγες*, de Eupolis. De todo o modo, o vaso do pintor Niobid é muito tardio (de 460 a.C.) para ser considerado como uma boa evidência para o drama satírico primitivo.

Segundo Flickinger (1913, p. 278), não se pode progredir mais na questão dos sátiros devido a duas dificuldades: (i) a falta de inscrições nos vasos do século V a.C., que impede a certeza de diferenciar as criaturas caprinas e equinas como “sátiros” ou “silenos”; e (ii) a falta de certeza para considerar certas cenas como derivadas de um drama satírico, já que, na maioria dos casos, não há como afirmar, efetivamente, que essas cenas refletem algum tipo de performance teatral.

Assim, ainda de acordo com Flickinger (1918, p. 51), dos vasos que podem certamente ser considerados como representantes de cenas do drama satírico, o melhor é o vaso de Pronomos, de Nápoles, datado de 400 a.C., que representa as preparações para uma peça satírica¹²⁷. É possível observar que os sátiros, representados nesse vaso, possuem orelhas e cauda de cavalo, não possuem cascos e chifres, mas pernas e pés humanos, e usam uma espécie de tanga curta feita de pele animal, que se supõe ser feita de pele de bode; um dos sátiros usa uma espécie de conjunto de linho, sendo provável que ele represente o sileno Paposileno, o pai dos sátiros¹²⁸. Flickinger (1913, p. 279) assinala que é costume acreditar que essa suposta pele de bode é a única característica sobrevivente do aspecto caprino dos sátiros dramáticos, que, com o passar do tempo, foram mais assimilados com os silenos.

¹²⁷ Ver imagem em Pickard-Cambridge, 1927, fig. 11-12; em Flickinger, 1918, fig. 4; e em Boardman, 1995, fig. 323. Pickard-Cambridge (1953, p. 180, nota 1) acredita que a performance representada não se trata da reprodução de uma cena teatral ou das preparações para uma peça ou seu ensaio, mas sim, de uma imagem imaginária de Dioniso no meio de seu tíaso.

¹²⁸Cf. Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 114).

Mas há um testemunho de Pólux (IV, 118)¹²⁹ que indica que não havia uma pele animal específica para se fazer a vestimenta do coro satírico: as vestes poderiam ser feitas de pele de corço, de bode, de leopardo ou de lã de ovelha. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 153), é evidente que a pele de bode não era obrigatória para a confecção das vestes satíricas, sendo que somente as orelhas e a cauda de cavalo eram atributos invariáveis e essenciais desses sátiros.

Flickinger (1918, p. 25) cita outras evidências que representam cenas satíricas como o vaso de Deepdene, de aproximadamente 400 a.C.; um pouco mais anteriores ao vaso de Deepdene são um *δῖνος* de Atenas e os fragmentos de dois *δῖνοι* de Bonn¹³⁰. Em relação a tais imagens, pode-se concluir que, exceto as variações na representação da convencional pele animal, os coreutas em todos os vasos são exatamente idênticos: eles possuem pés humanos, rabos equinos e nenhum chifre, sendo evidente que, em 400 a.C., ou um pouco antes, tal tipo de sátiro se tornou padronizado para os propósitos teatrais.

Portanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 152) ressalta que não pode haver dúvida de que os coros de sátiros do teatro ático eram vestidos por fantasias semiequinas, e não semicaprinas. Assim, o autor (1927, p. 153-54) também salienta que a crença de que os coros satíricos eram compostos por homens-bodes repousa quase inteiramente sobre duas passagens do drama satírico, e sobre a interpretação do vaso do pintor Niobid, já comentado anteriormente. Para o autor, essas “evidências” dependem, sobretudo, da concepção de sátiro do período Helenístico, quando o tipo satírico foi misturado com aquele de Pã.

Assim, segundo Burkert (1966, p. 89), a única evidência antiga que remete à etimologia de *τραγωδία* como a “canção dos (sátiros) bodes” é uma breve passagem do *Etymologicum Magnum*, s.v. *τραγωδία* (p. 764.5):

ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους σκώπτοντες. ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα. ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδὴν· τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῷον. ἢ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι¹³¹.

De acordo com Lesky (1996b, p. 71), a passagem do *Etymologicum Magnum* conservou as tentativas de explicação que trazem em si a marca da pesquisa literária peripatética

¹²⁹ Cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 153, nota 3. Pólux foi um gramático, lexicógrafo e sofista grego pertencente ao século II d.C. (cf. Flickinger, 1918, p. 213).

¹³⁰ Cf. Flickinger, 1918, fig. 5-7.

¹³¹ “Ou porque os coros, na maioria, eram compostos de sátiros, que se chamavam bodes, jocosamente. Ou por causa da pelosidade do corpo. Ou por causa do interesse sobre as coisas do sexo: pois tal animal é assim. Ou porque os coreutas entrelaçavam os cabelos, imitando o aspecto dos bodes”.

e que ainda hoje são dignas de consideração. Assim, nessa passagem, observam-se várias tentativas que procuraram oferecer uma relação entre o nome *τραγωδία* e a existência de características caprinas nos sátiros – fato que mostra que a contradição entre os bodes no nome da tragédia e os atributos equinos dos sátiros foi, também, um problema para os antigos. Para Lesky, não se deve considerar seriamente a tentativa de derivar o nome do bode de um tipo especial de penteado dos sátiros coreutas; mas deve-se levar a sério a explicação que deriva o nome de “bode” devido ao corpo bastante peludo dos sátiros e a sua lascívia.

Assim, Burkert (1966, p. 89) assinala que a passagem do *Etymologicum Magnum* costuma ser associada à declaração de Aristóteles de que a tragédia se desenvolveu *ἐκ σατυρικοῦ*. Acredita-se, então, que a informação do *Etymologicum Magnum* é uma reprodução, um pouco corrupta, da teoria peripatética sobre a origem da tragédia, ou seja, que a prototragédia foi uma performance satírica (ou que ela se desenvolveu a partir de um “ditirambo satírico”), e, por isso, foi chamada de *τραγωδία* – a “canção dos bodes”.

Desse modo, como observou Pickard-Cambridge (1927, p. 154), a passagem não afirma que os sátiros eram bodes, mas, apenas, indica que “*τράγοι*” era um apelido dos sátiros, devido a certas particularidades suas como o corpo peludo, o comportamento lascivo, a forma de entrelaçar seus cabelos. Portanto, se os sátiros fossem considerados metade bodes, efetivamente, esse fato teria sido mencionado.

Flickinger (1918, p. 28-29) ainda ressalta que a única forma de reivindicar uma evidência respeitável da Antiguidade para a interpretação da *τραγωδία* como “a canção dos (sátiros) bodes” é manter aquele sentido implícito na frase de Aristóteles, de que a tragédia se desenvolveu a partir de uma performance satírica. Mas sabe-se, também, que a declaração de Aristóteles pode não significar isso. As outras passagens que remetem a tal sentido são do período bizantino. Portanto, pode-se concluir que a explicação da *τραγωδία* como a “canção dos bodes” e o seu suposto desenvolvimento a partir do drama satírico são duas reconstruções da história literária, realizada pelos escritores bizantinos.

Algumas passagens dos dramas satíricos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides também costumam ser utilizadas como evidências para sustentar a hipótese de que os sátiros do drama eram, de fato, considerados como “bodes”. Assim, de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 154), as passagens geralmente mais citadas são: (i) um verso da peça satírica *Προμηθεὺς Πυρκαεὺς*, comumente atribuída a Ésquilo; um verso da peça satírica *Ἰχνηυταὶ Σάτυροι*, de Sófocles; e um verso da peça satírica *Κύκλωψ*, de Eurípides.

Desse modo, segundo Flickinger (1913, p. 280), o fragmento 207 (Nauck) de Ésquilo, comumente atribuído à sua peça satírica *Προμηθεὺς Πυρκαεὺς*, tem sido utilizado

como prova da aparência caprina dos sátiros. Plutarco (*De inimicorum utilitate*, p. 86), descrevendo o contexto do verso, relata que o sátiro, tendo visto o fogo pela primeira vez, queria beijá-lo e abraçá-lo, mas foi advertido por Prometeu, que o avisou do risco de queimar a sua barba: “τοῦ δὲ σατύρου τὸ πῦρ, ὡς πρῶτον ὄφθη, βουλομένου φιλῆσαι καὶ περιβαλεῖν ὁ Προμηθεύς, Τράγος, ἔφη, γένειον ἄρα πενθήσεις σύ γε”¹³².

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 154), supõe-se que tal passagem implica que o sátiro tinha o aspecto de um bode. Entretanto, há duas outras explicações para o verso que não associam o sátiro com o bode: a primeira considera que o sátiro é chamado de “bode” metaforicamente, por conta de sua lascívia (o sátiro deseja “beijar e abraçar” o fogo); e a segunda considera que o verso se trata de uma expressão proverbial. Para essa última hipótese, Flickinger (1913, p. 280) assinala que essa passagem pode exemplificar o comum hábito da língua grega de omitir o advérbio ὡς em comparações, sendo que o verso da fala de Prometeu poderia ser traduzido do seguinte modo: “[Se você beijar esse fogo], você será como o bode (do provérbio) que lamentou (perdeu) sua barba”. Mas tal hipótese, apesar de possível, não é comprovada.

Ainda segundo Flickinger (1913, p. 280), essa interpretação é reforçada por uma passagem semelhante (com ὡς expressado) do drama satírico *Ἰχνευταί Σάτυροι*¹³³, de Sófocles, na qual Cilene repreende o corifeu dos sátiros porque ele ostenta a sua barba como um bode: “νεὸς γὰρ ὄν ἄνηρ πώγωνι θάλλων ὡς τράγος κνήκῳ χλιδᾶς”¹³⁴ (v. 366-67). Para Pickard-Cambridge (1927, p. 155), os versos acima não implicam que o sátiro não tivesse aspecto equino, mas, somente, que ele tinha uma barba clara como a de um bode. Lesky (1996b, p. 71) compartilha da mesma interpretação, considerando que aqui o sátiro é, apenas, comparado a um bode, não sendo obrigatoriamente um deles.

Outro verso de um drama satírico que costuma ser citado para comprovar o aspecto caprino do sátiro é aquele do *Κύκλωψ*, de Eurípides: “σὸν τᾶδε τράγου χλαίνα μελέα”¹³⁵ (v. 80). Nesse verso, o coro de sátiros se queixava de ter que servir o Ciclope com uma túnica de pele de bode, uma vez que eles o serviam como pastores, e, por isso, usavam tal veste. Pickard-Cambridge (1927, p. 155), então, assinala que é evidente que os sátiros do coro usam uma pele de bode, mas eles pensam que tal túnica é um estorvo: eles a usam não por que são bodes, mas

¹³² “Mas, do sátiro era o fogo, por que ele foi visto primeiro, e querendo beijar e abraçar, Prometeu disse: ‘Bode, tu, pelo menos, lamentarás a barba’”.

¹³³ Cf. Papiro de Oxirrincos, IX, (1912), 59 [= *Trag. Gr. Frag. Papyracea Nuper Reperta* I, 1. 358].

¹³⁴ “Sendo um florescente jovem homem com barba fulva, como um bode pavoneias”. Tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2012, p. 89).

¹³⁵ “com esta mísera túnica de couro de bode”. Tradução de Junito de Souza Brandão ([1986?], p. 45).

por que eles são os escravos pastores de Polifemo. Assim, a expressão “esta mísera túnica de couro de bode” seria impossível se a veste fosse, de fato, a sua própria pele.

Observa-se, então, que tais passagens do drama satírico, que costumam ser citadas para comprovar o aspecto caprino dos sátiros, são muito vagas e não afirmam, diretamente, que os sátiros eram bodes. Na verdade, nota-se que tais passagens, apenas, comparam algumas características dos sátiros, principalmente a sua lascívia e a sua barba, com os atributos dos bodes: nenhuma passagem diz explicitamente que os sátiros eram bodes.

Lesky (1996a, p. 51), então, considera que os sátiros do drama, no século V a.C., não eram simplesmente bodes, mas tampouco eram simplesmente cavalos, uma vez que eles também não eram explicitamente nomeados como tal: eles eram constantemente comparados com o *τράγος*, mas não com o *ἵππος*. Assim, as características dos sátiros, que eram frequentemente comparadas com as do bode, se constituíam na pelosidade do seu corpo, no aspecto de sua barba, e na sua lascívia – todos esses elementos relacionados com a natureza caprina dos sátiros.

Desse modo, Lesky (1996a, p. 52) acredita que essas criaturas não foram percebidas somente como metade cavalos, mas simplesmente como metade animais, sendo que a determinação mais precisa de sua característica animal foi, aparentemente, menos importante. Para o autor, deve-se refletir sobre a possibilidade de que os sátiros, desde o princípio, tivessem diversos atributos animais, e fossem considerados como animais selvagens. Do mesmo modo as representações em vasos mostram a natureza “selvagem” e luxuriosa dos sátiros, sendo adequado que essas criaturas fossem comparadas ao bode que era, para os antigos, o animal lascivo por excelência: por isso Prometeu, em *Προμηθεὺς Πυρκαεῖς*, chamou, metaforicamente, o sátiro de “bode”.

Assim, ainda segundo Lesky (1996b, p. 72), é concebível que, por causa de sua lascívia, bem nítida e profundamente arraigada na natureza desses demônios da vegetação, eles tenham sido chamados de “bodes”, sem que os atributos animais coincidissem em todas as minúcias com os dos bodes.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 158), pode-se concluir, como praticamente certo, que os coros do drama satírico ateniense eram constituídos por sátiros do tipo equino, e não do tipo caprino, sendo que não existiram demônios-bodes na arte ática cedo o suficiente para sustentar a hipótese de que, originalmente, os sátiros tivessem o aspecto caprino. Para sustentar a conjectura de que os sátiros eram bodes, costuma-se afirmar que os primeiros coros de sátiros no Peloponeso eram caprinos, mas, quando foram transferidos para Atenas, por Pratinas, eles se tornaram equinos, já que os atenienses eram familiarizados com os sátiros do tipo equino; ou

que, tendo sido caprinos no início do século V a.C., tais sátiros se tornaram, gradualmente, equinos.

Entretanto, ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 158), não existe, realmente, nenhuma evidência que suporte tais hipóteses, e, também, não se sabe absolutamente nada sobre o tipo de vestes que os coros satíricos do Peloponeso usavam: elas podiam ser tanto equinas quanto caprinas, apesar do fato de que os peloponésios eram, também, familiarizados com os demônios caprinos. O autor (1927, p. 158-59), então, considera que tais hipóteses são devidas à recusa de abandonar a ideia de que os *τραγωδοί* eram cantores fantasiados como bodes, e que a tragédia foi derivada das canções cantadas por tais sátiros-bodes.

Sendo assim, para Else (1967, p. 20), a posição mais segura, com relação aos sátiros, parece ser a de que eles eram criaturas meio humanas e meio animais, que existiam desde muito cedo em toda a Grécia. Assim, o nome “sátiro”, encontrado primeiro em Hesíodo (fr. 129 = Strabo, *Geografia*, X, 3, 19), parece ser um termo genérico para tais criaturas, sem especificação para a sua forma exata ou aparência. Já as criaturas com atributos humanos e caprinos eram certamente encontradas no Peloponeso: as estatuetas de bronze, encontradas em Methydrion (Arcádia), podem representar Pãs (ou homens retratados de modo muito primitivo). Seres com feições humanas e equinas também existiam, especialmente, nas regiões áticas e jônicas, e eram designadas como “silenos”. Tais criaturas, com suas orelhas e caudas de cavalo, se tornaram o padrão para os coreutas do drama satírico, sob o nome de “sátiros”.

Sendo assim, pode-se concluir, segundo Lissarrague (1990, p. 234-35), que os sátiros são criaturas híbridas compostas de um corpo humano com cauda, orelhas e, às vezes, cascos de cavalos. Embora os sátiros, nas representações, apareçam usualmente nus, eles ocasionalmente usam túnicas: assim, a sua aparência pode variar do mais animal para o mais humano. Eles são representados quase sempre em grupo, saltando, gesticulando e dançando ao redor de Dioniso. Seu estilo de beber viola diretamente as maneiras humanas: eles estão sempre ávidos por vinho, que bebem diretamente da ânfora; às vezes eles mergulham de cabeça nas crateras de vinho. Assim, o comportamento dos sátiros é quase sempre um excesso e uma transgressão.

Portanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 165-66) considera que a convencional teoria de que a tragédia ática se originou do drama satírico não é provada, sendo que é muito mais provável que a tragédia tenha se originado da fusão das rústicas, mas não satíricas, peças de Téspis com a lírica coral dos povos dóricos. A tentativa de ir além de Téspis pode dificilmente ser bem sucedida, visto a situação das informações que nos restaram.

1.5. Os elementos dionisiacos presentes na teoria de Aristóteles sobre as origens da tragédia

Ao longo desse estudo, foi salientado que a mais importante tradição, e a única diretamente proveniente da Antiguidade, para as origens da tragédia é aquela presente na *Poética*, de Aristóteles, que foi analisada e comentada nas seções anteriores. Nessa última seção, que fecha o capítulo destinado à análise da teoria aristotélica, serão feitas considerações a respeito das fontes que estavam disponíveis para Aristóteles compor a sua teoria das origens, e, também, sobre os elementos dionisiacos presentes nela.

Segundo Scullion (2002, p. 103), para traçar a origem histórica da tragédia, Aristóteles (1449 a-b) considerou que esta surgiu dos solistas do ditirambo, e, também, que ela se desenvolveu *ἐκ σατυρικοῦ*, sendo composta por enredos breves e dicção grotesca – razão pela qual atingiu a sua dignidade tardiamente. Assim, por satírico é comumente assumido que Aristóteles significou um tipo de performance satírica, e acredita-se que esta é uma evidência de que a tragédia, originalmente, foi satírica e mais relacionada com a dança. Com o intuito de encontrar uma forma de combinar essas duas derivações (do ditirambo e do satírico), é usual reivindicar a hipótese de que os coros ditirâmbicos eram originalmente compostos por sátiros caprinos – um modo, também, de explicar o nome da tragédia como a “canção dos bodes”.

Mas já foi demonstrado, ao longo desse estudo, que não há como comprovar a existência de uma performance protosatírica, anterior à tragédia, que fosse desempenhada por coros de sátiros-bodes, nem mesmo há a certeza de que *τραγωδία* signifique literalmente a “canção dos bodes”.

Desse modo, diante dessas declarações de Aristóteles acerca do desenvolvimento “histórico” da tragédia, Scullion (2002, p. 104) considera necessário questionar em quais tipos de evidências reside a teoria aristotélica da origem e desenvolvimento inicial da tragédia. Assim, Scullion assinala que a evidência disponível para o drama do início do século V a.C. era muito limitada, podendo-se concluir que não existiam evidências para a história da tragédia antes de 502 a.C., quando um novo sistema de coregia foi estabelecido pela democracia ateniense. Diante disso, não se pode assumir com segurança que o relato de Aristóteles acerca das origens da tragédia é preciso, uma vez que ele tinha muito poucas informações sobre a história da tragédia nos séculos VI e V a.C.

Sendo assim, Scullion (2002, p. 104) aceita a conclusão de Pickard-Cambridge (1927, p. 128), segundo a qual Aristóteles estava apenas teorizando, ao derivar a tragédia do ditirambo e do satírico, apesar de tal conclusão roubar o valor histórico das declarações do

filósofo. Para Scullion, as evidências de Aristóteles para a história inicial da tragédia, provavelmente, consistiam na lista de vitoriosos que começou a ser compilada ao redor de 502 a.C.¹³⁶, e os completos registros “didascálicos”¹³⁷ de competidores e de títulos de peças que começaram a ser compostos, provavelmente, ao redor de 470 a.C.

Para Else (1957a, p. 126-27), a “história” de Aristóteles sobre as origens da tragédia é, de fato, uma construção *a priori*. Else assinala que não existem fatos históricos na narrativa de Aristóteles, na seção IV, antes do tempo de Ésquilo, e seu esboço deriva de certas convicções que o filósofo tinha acerca da natureza da poesia. Sendo assim, a seção IV não deve ser considerada como um documento histórico, mas sim como uma síntese do pensamento de Aristóteles. Desse modo, Else (1967, p. 14) se recusa a aceitar as observações do filósofo como baseadas em evidências documentárias para o período anterior aos registros dos festivais dramáticos de Atenas – registros que começaram a ser compilados, provavelmente, em 502 a.C.

Pickard-Cambridge (1927, p. 122) também destaca que é praticamente certo que Aristóteles, ao compilar as *Didascálias*, teve acesso aos registros oficiais que, provavelmente, começaram a ser alistados nos últimos anos do século VI a.C. Assim, o filósofo mostrou conhecimento sobre as mudanças feitas por Ésquilo e Sófocles; e, em relação à tragédia, presumivelmente, ele sabia quem introduziu as máscaras e o prólogo, bem como o número de atores¹³⁸. Entretanto, Aristóteles não sugeriu quais fontes foram utilizadas para as suas afirmações sobre as origens da tragédia, e, de fato, não se sabe de onde o filósofo derivou seu conhecimento sobre as ocorrências anteriores a Ésquilo.

Scullion (2002, p. 105) ainda ressalta que as informações sobre as primeiras peças trágicas produzidas também eram poucas: é muito provável que Aristóteles tivesse um registro muito lacunoso sobre as produções dramáticas do século VI a.C., sendo que ele pode, de fato, nunca ter lido uma tragédia composta antes de 500 a.C. ou mesmo 478 a.C.¹³⁹ Desse modo,

¹³⁶ A grande inscrição C.I.A. II, 971; IV, 971 (*Fasti*) continha a lista dos vitoriosos anuais em cada evento da *Grande Dionísia* desde aproximadamente 502/01 a.C. Tal inscrição, provavelmente, foi derivada dos registros de Aristóteles, nas *Didascálias*, e de arquivos oficiais (cf. Flickinger, 1918, p. 319; e Pickard-Cambridge, 1927, p. 94).

¹³⁷ Segundo Flickinger (1918, p. 318), *διδασκαλία* foi o nome dado para o grupo de peças exibidas por um tragediógrafo (no século V a.C. cada poeta deveria apresentar, na *Grande Dionísia*, um conjunto de quatro peças, sendo três tragédias e um drama satírico), e a mesma designação foi aplicada para o registro de competições teatrais.

¹³⁸ Cf. as passagens 1449a 36 a 1449b 5 da *Poética*, nas quais Aristóteles afirma que as transformações da tragédia e seus autores são conhecidas, sendo que se pode inferir também, a partir de suas declarações, que ele sabia quem introduziu as máscaras, prólogo e o número de atores na performance trágica.

¹³⁹ Wilamowitz-Moellendorff (1889, p. 50) também considera questionável a hipótese de que Aristóteles tenha lido algum drama proveniente do século VI a.C. O autor ressalta que, provavelmente, na época de Aristóteles não havia restado nenhuma tragédia composta no sexto século, sendo possível que para o filósofo Téspis já fosse apenas um nome.

para o autor, não há justificativa para crer que algum escritor anterior a Aristóteles teve, substancialmente, melhores evidências do que ele, embora seja muito provável que já existissem em circulação teorias e pseudo-histórias que versavam sobre as origens da tragédia.

Mesmo assim, ainda segundo Scullion (2002, p. 106), deve-se reconhecer que a tragédia para Aristóteles era a maior de todas as formas literárias, sendo que ele fez o seu melhor para recuperar a história de tal desempenho. Em seu esboço do desenvolvimento da tragédia, Aristóteles considerou que um gênero inteiramente coral se transformou na tragédia pela inserção de passagens de monólogo e de diálogo – consideração que se relaciona com a declaração de que Ésquilo diminuiu o papel do coro e fez do diálogo a parte mais importante da performance. Assim, a tragédia se distanciou de sua origem coral quanto mais ela se tornou “dramática”. Se tal interpretação da teoria de Aristóteles estiver correta, é mais fácil compreender o que ele tinha em mente quando disse que a tragédia foi originalmente improvisada e surgiu dos solistas do ditirambo.

Portanto, para Else (1967, p. 14), o esboço de Aristóteles, na seção IV, sobre o desenvolvimento inicial da poesia, é formado por uma ideia enteléquia, aquela da imitação da ação, que ele concebe como sendo tomada de Homero por outros poetas, e que culminou no drama do quinto século. Sendo assim, o que há na seção IV da *Poética* é simplesmente uma teoria da origem da tragédia – a teoria mais antiga que se conhece.

Halliwell (1987, p. 79) também considera os argumentos da seção IV ambiciosos, mas altamente condensados. É conhecido que, na última parte de sua vida, Aristóteles compilou os registros cronológicos das performances trágicas em Atenas, mas, mesmo assumindo que a seção IV da *Poética* deva algo para esses registros, a abordagem encontrada nessa seção é pesadamente teórica. Para Halliwell, Aristóteles não tinha qualquer evidência das origens da poesia, nem de sua admissão, e muito menos de sua história inicial na Grécia. Suas premissas, portanto, seriam necessariamente *a priori*.

Adrados (1983, p. 22-23) ressalta que Aristóteles, na *Poética*, não pretendeu escrever uma “história do teatro”, nem era este o seu objetivo. Assim, pode-se observar, muito claramente, que as suas indicações, breves e parentéticas, sobre as origens do teatro não tinham outra finalidade que a de ilustrar e prestar apoio à sua definição dos gêneros teatrais por ele conhecidos¹⁴⁰. Portanto, não se trata de uma *história* da tragédia construída sobre documentos, mas sim de uma construção baseada na teoria aristotélica da enteléquia. Assim, o filósofo

¹⁴⁰ Cf. *Poética*, 1447 a, quando Aristóteles apresenta os objetivos do tratado.

considerou o “crescimento” da tragédia, e assinalou que a sua evolução terminou quando esta “atingiu a sua própria natureza”.

Desse modo, ainda de acordo com Adrados (1983, p. 23), a menção de Aristóteles sobre o ditirambo, como precursor da tragédia, é uma construção sua, mas deve-se reconhecer que tal construção não é inverossímil: os gêneros dramáticos possuíam um núcleo lírico e estavam enraizados no culto de Dioniso. Diante desses fatos, bastou a Aristóteles procurar, dentro da lírica dionisíaca, aquele gênero que estava mais próximo da tragédia. No caso do ditirambo, a sua eleição foi simples: nas mesmas festas dionisíacas em que se representavam a tragédia, a comédia e o drama satírico, havia também concursos de ditirambos, que sem dúvida tratavam de temas heroicos e não somente dionisíacos.

Portanto, Adrados (1983, p. 23) considera que não se pode dizer que Aristóteles trabalhou sem documentação e desconsiderou a análise da tragédia, mas, somente, que a documentação disponível era mínima e compreendia pura e simplesmente a lírica dionisíaca de seu tempo. É evidente que a sua teoria das origens é incompleta, mas era suficiente para estabelecer os elementos que respondiam à sua teoria da evolução.

Para Scullion (2002, p. 106), é muito claro que Aristóteles considerou que a tragédia era um gênero essencialmente dionisíaco. O aspecto dionisíaco da teoria aristotélica reside na afirmação de que a tragédia surgiu dos solistas do ditirambo, que era a canção dionisíaca por excelência e intimamente ligada à adoração de Dioniso, e na declaração de que a tragédia passou por uma fase “satírica” (informação que resultou na hipótese de que a tragédia, inicialmente, foi desempenhada pelos sátiros integrantes do séquito de Dioniso). Assim, Scullion (2002, p. 107) assinala que aqueles que afirmam que a tragédia é um ato ritual se baseiam na autoridade de Aristóteles, que derivou a tragédia do ditirambo e do satírico (performances relacionadas com o fenômeno dionisíaco).

Janko (1987, p. 77) assinala que a declaração de Aristóteles de que a tragédia surgiu dos solistas do ditirambo, particularmente nas cidades dóricas de Corinto e Sicione, tem sido muito contestada com base na suposição de que tal afirmação é pura hipótese, mas o autor considera que o filósofo tinha, certamente, maiores evidências do que nós. Para Janko (1987, p. 79), na concepção de Aristóteles, a tragédia aparentemente compartilhou com o ditirambo e com a peça satírica uma comum ancestralidade com o ritual dionisíaco.

Assim, na *Poética*, Aristóteles propôs que a tragédia foi derivada dos solistas do ditirambo e a comédia dos solistas dos hinos fálicos – performances que faziam parte de rituais dionisíacos. Desse modo, Adrados (1983, p. 21) assinala que o desempenho teatral também fazia parte de tais cultos dionisíacos: principalmente na *Grande Dionísia*, a maior festa ática

organizada em honra a Dioniso, na qual as performances teatrais eram realizadas no teatro do deus (que fazia parte de seu templo), e com a presença de seu sacerdote. Portanto, observa-se que as declarações de Aristóteles têm embasamento factual.

Lesky (1996a, p. 57) também reconhece que Aristóteles indicou dois elementos dionisíacos presentes nas origens da tragédia: o ditirambo, o canto de Dioniso, e os sátiros, os companheiros do deus. Outra evidência que certamente Aristóteles considerou, para elaborar a relação entre o contexto dionisíaco e a criação do gênero trágico, é a ocasião temporal da representação trágica, que acontecia sempre em uma festa dionisíaca.

Assim, segundo Lesky (1996b, p. 76), Pisístrato, em Atenas, no século VI a.C., organizou a mais suntuosa das festas de Dioniso, a *Grande Dionísia*, também chamada de *Dionísias Urbanas*, em contraposição às rurais. Essa festa era realizada no mês primavera de *Ἐλαφηβολιών* (correspondente aos meses de março/abril do calendário gregoriano¹⁴¹), e era dedicada a Dioniso Eleutério, de quem uma imagem foi levada à Atenas da cidade de Eleutera, na fronteira ática-beócia. Sob a organização de Pisístrato, em um dos três primeiros anos da Olimpíada de 536/5-533/2, foi representada pela primeira vez, na *Grande Dionísia*, uma tragédia produzida por Téspis¹⁴², com a proteção do Estado. A partir dessa época, então, fixa-se a ligação entre o drama trágico e as *Dionísias Urbanas*, que, posteriormente, no século V a.C., passaram a ser realizadas nos dias 11 a 13 de *Ἐλαφηβολιών*: dias dedicados às representações das tragédias, sendo que em cada certame teatral era encenada uma tetralogia, ou seja, três tragédias e um drama satírico.

Desse modo, ainda de acordo com Lesky (1996b, p. 76-77), pode-se observar que não só a época como também o lugar da representação das tragédias conduz a Dioniso: pelo que se sabe, a tragédia sempre permaneceu estritamente vinculada ao teatro do deus, situado na encosta sul da Acrópole, nas imediações do templo de Eleutério. Assim, pode-se concluir que a tragédia, desde a sua época mais antiga, esteve intimamente ligada ao culto de Dioniso.

Sousa (2003, p. 70-71) também concorda com a consideração de que o culto de Dioniso constituiu a pré-história da tragédia grega. Para o autor, a relação entre o culto dionisíaco e a tragédia clássica é comprovável pela sua circunstância de representação: por meio do espetáculo instituído por Pisístrato, na segunda metade do século VI a.C., verifica-se claramente a existência da mencionada relação entre Dioniso e a tragédia.

¹⁴¹ Cf. o “*Calendário Ático*”, em Harrison, 1908, p. 29.

¹⁴² Cf. o *Mármore de Paros* (ep. 43).

Desse modo, Scullion (2002, p. 107) assinala que o meio encontrado por Aristóteles para compreender as origens da tragédia foi supor que esta era conectada com o culto de Dioniso, uma vez que o único fato manifesto para ele era que, em Atenas, a tragédia era desempenhada somente no contexto dos festivais dionisíacos, e em um teatro no santuário do deus. E não só a tragédia era desempenhada nesse contexto: a comédia e a peça satírica também eram representadas no festival de Dioniso. Portanto, se observa que o contexto dionisíaco era central para a teoria aristotélica, que começa com a premissa das origens dionisíacas, derivando o desenvolvimento da tragédia dos entoadores do ditirambo.

Assim, ainda de acordo com Scullion (2002, p. 109), o ditirambo era mais antigo do que a tragédia, e existe evidência da sua representação mimética no contexto dos festivais atenienses de Dioniso: aqui, uma teoria orgânica do desenvolvimento da tragédia estava ao “alcance das mãos” de Aristóteles. O ditirambo que Arquíloco conduzia, estando embriagado pelo vinho de Dioniso, talvez sugerisse e certamente dava suporte à suposição de Aristóteles sobre um estágio pré-digno no desenvolvimento do drama trágico, que poderia ser relacionado com a existência de uma performance satírica, e de sua associação com a tragédia. Também não é improvável que o poema de Arquíloco fosse a evidência mais antiga que Aristóteles possuía para o ditirambo: assim, não parece coincidência que o metro do ditirambo de Arquíloco seja o tetrâmetro trocaico, o mesmo metro que Aristóteles sugeriu ser usado na tragédia em sua fase inicial – a satírica.

Para Scullion (2002, p. 109), quando Aristóteles falou que a tragédia começou com solos improvisados pelo *ἐξόρχων* do ditirambo, ele estava, por definição, falando de um fenômeno para o qual ele não tinha evidência escrita. É muito mais provável que Aristóteles tenha notado os pontos de similitude entre a tragédia e a peça satírica com tais ditirambos, ou com evidências de ditirambos que ele pode ter lido (como aquele de Arquíloco); e, então, projetou tais relações no passado como um esquema de desenvolvimento histórico – um esquema diacrônico baseado em realidades sincrônicas do festival ateniense.

Scullion (2002, p. 108) ainda ressalta que existem indícios desse princípio dionisíaco da tragédia em outra “teoria” da tradição antiga: Téspis, considerado o criador da tragédia ática, é em algumas fontes descrito como um icariota¹⁴³. Tais fontes intencionam fazer da tragédia uma invenção ateniense mais do que peloponésia, sendo que a Icária não é somente um demo ático, mas também se constituía no mais dionisíaco dos demos áticos. Para o autor, na sua teoria das origens da tragédia, Aristóteles se voltou para as raízes divinas – uma prática

¹⁴³ Cf. Suda (s. v.: Θέσπις) e Ateneu (II, p. 40, a-b).

bem estabelecida entre os antigos. Assim, sabe-se das contribuições da escola peripatética para esse tipo de “história”: em seu trabalho *Sobre a Música*, Heráclides do Ponto atribuiu a origem dos gêneros musicais e poéticos aos deuses e às Musas. Para Scullion, então, é provável que Aristóteles tenha sido influenciado por um método hermenêutico muito similar a este.

Entretanto, Scullion (2002, p. 110) acredita que, para Aristóteles, o culto dionisíaco só era relevante como um ponto histórico da origem da tragédia: assim, além do contexto de performance, ele tinha nada a dizer sobre Dioniso e a sua relação com a tragédia, tanto é assim que o filósofo nem menciona o nome do deus no tratado. Portanto, nota-se que, para Aristóteles, a tragédia era uma espécie de *poesia* e não de ritual, sendo que o seu principal congênere, no tratado, era o épico, e não os hinos cultuais. Além disso, Adrados (1983, p. 22) ressalta que o ponto de vista de Aristóteles, na *Poética*, era principalmente formal, e ele não entrou na discussão sobre os valores religiosos do teatro, que eram evidentes, e nem abordou a sua relação com os diversos rituais gregos, que hoje se conhece fragmentariamente, mas ele conhecia, sem dúvida, melhor.

Desse modo, Adrados (1983, p. 51) considera que o tratado de Aristóteles, estudado profundamente, se revela como uma reflexão sobre a teoria do teatro. A *Poética*, portanto, é uma obra complexa e importante para a história das especulações sobre o teatro, mas não se constitui numa fonte documental segura para reconstruir as suas origens: “encontramos em Aristóteles, acima de tudo, um conjunto de teorias, com uma problemática complexa em suas relações”¹⁴⁴ (ADRADOS, 1983, p. 56).

2. As origens da tragédia grega com Téspis: a reivindicação ática

Nas seções precedentes, o estudo das origens da tragédia e de suas possíveis relações com o universo dionisíaco se concentrou nas teorizações de Aristóteles, presentes na *Poética*, a respeito da gênese do drama. Assim, constatou-se que os primeiros testemunhos que temos acerca dos primórdios da tragédia são aqueles que a derivam de um princípio improvisado, o ditirambo, e que atribuem a ela uma espécie de elemento “satírico”. Tal percurso supostamente ocorreu em terras dóricas, sobretudo em Corinto e Sicione – argumentos que sustentariam a reivindicação dórica para as origens da tragédia. Além disso, realizou-se a investigação e o comentário das hipóteses modernas formuladas com base na interpretação das declarações de Aristóteles no tratado. Aqui, salientam-se as conjecturas sobre a existência de

¹⁴⁴ Minha tradução a partir do espanhol.

um ditirambo satírico e a crença na existência de um coro de sátiros caprinos, que integrariam as primeiras formações corais da *τραγωδία* – considerada “a canção dos (sátiros) bodes”.

Entretanto, paralela à tradição dórica, associada aos coros trágicos do Peloponeso, existia outra tradição, corrente na Ática, que era ligada ao nome de Téspis. Tal tradição reivindicava que a tragédia teria surgido de um costume ático rural, proveniente das festas campestres da Icária (demo ático muito vinculado à religião dionisíaca), onde supostamente se realizavam performances nas quais o bode era dado como prêmio e, em seguida, sacrificado a Dioniso. A crença de que tais festas eram realizadas na ocasião da vindima também se associa a essa tradição.

Broggiato (2014, p. 892) assinala que o problema do verdadeiro local de origem da tragédia, se na Ática ou no Peloponeso, já era debatido no século IV a.C.: o próprio Aristóteles, na *Poética*, mencionou as reivindicações opostas dos atenienses e dos dóricos com relação à origem da tragédia e da comédia, baseadas na etimologia das palavras *κώμη*, “aldeia”, e *δρᾶμα* (1448a 25 e segs.)¹⁴⁵. Para a autora (2014, p. 893), deve-se ter em mente que o debate sobre a história inicial do drama já era travado, pelo menos, desde o tempo de Aristóteles.

Else (1967, p. 23), por sua vez, acredita que toda a ideia de uma competição entre os dóricos e os áticos, para as origens do drama, poderia, somente, ter sido levantada no século IV a.C. e no contexto da escola peripatética de Aristóteles. Pois o filósofo foi o primeiro que realizou um estudo sério acerca da literatura, e que estabeleceu a tragédia como o gênero literário supremo. Como Sousa assinala (2003, p. 242), o primeiro livro da *Poética* contém, realmente, a primeira história da literatura de que dispomos. Desse modo, as obras e ideias de Aristóteles inspiraram algumas gerações de peripatéticos em direção aos estudos literários, fato que influenciou todo o conhecimento acerca da história da literatura, desde a biblioteca de Alexandria até os dias atuais.

Para Else (1967, p. 23), nos estudos sobre a história da literatura, os peripatéticos seguiram os passos de seu mestre, na agudeza mental e no apreço incansável pela pesquisa através da coleta de materiais. O autor ressalta o fato de que a maioria dos peripatéticos não era ateniense: o Liceu, diferente da Academia e das escolas de retórica, era composto, majoritariamente, por estrangeiros. Else (1967, p. 23-24), portanto, acredita que a existência de uma escola não ateniense de estudos literários, localizada no coração de Atenas, e que investigava as principais produções literárias atenienses, apoiou uma sustentação das reivindicações dóricas acerca dos primórdios da tragédia.

¹⁴⁵ Ver a seção “1.2. A reivindicação dos dóricos para as origens da tragédia”, pp. 22-26.

Entretanto, autores como Kitto (1980) e Else (1967) defendem o pressuposto de que o teatro¹⁴⁶ e a tragédia, propriamente dita, são invenções exclusivamente atenienses. Além disso, Kitto (1980, p. 14) assinala que a literatura, em todas as suas formas conhecidas (exceto o romance), foi criada e aperfeiçoada na Grécia. Também a poesia épica, a história, o drama, a filosofia (com todos os seus ramos, desde a metafísica até a economia, a matemática e as ciências naturais) começaram com os gregos. Assim, o autor (1980, p. 173) reconhece que várias formas de drama eram endêmicas na Grécia: havia danças dramáticas, exibições rituais em honra de Dioniso, que eram mímicas, mimos figurados. Inclusive o próprio Aristóteles alegou que o hino ditirâmico e a dança dionisíaca haviam se tornado dramáticos, quando o chefe do coro se separou do restante do grupo e travou com ele um diálogo lírico.

No entanto, ainda segundo Kitto (1980, p. 173), foi somente na Ática que uma espécie de drama rudimentar tomou forma artística, devido, em grande parte, ao engenho de Téspis (de quem quase nada se sabe). Em Atenas, o tirano Pisístrato dignificou a performance do poeta, incorporando-a no seu novo festival, a *Grande Dionísia*. Então, sabe-se, através do *Mármore de Paros* (ep. 43), que em 534 a.C., aproximadamente, o primeiro concurso trágico foi realizado e o prêmio, um bode, foi dado a Téspis: “nada exprimia melhor ou enobrecia mais o espírito da nova Atenas do que este drama público (...)” (KITTO, 1980, p. 173). É importante assinalar, entretanto, que Kitto (1980, p. 143) reconhece que o drama ateniense combinou, de maneira harmônica e orgânica, o hino coral coletivo (de influência dórica) com a arte do ator (inventado muito provavelmente na Ática).

Já para Else (1967, p. 1), os estudos acerca dos primórdios da tragédia devem se concentrar no desenvolvimento ático, pois todas as evidências pertencem a Atenas. A tragédia não nasceu em outro lugar exceto em Atenas, no século VI a.C. Assim, o autor (1967, p. 1-2) ressalta que se juntar-se o que se conhece ou se pode, com confiança, postular sobre Sólon, Pisístrato, Téspis e Ésquilo, e sobre as competições trágicas do século V a.C., uma única e consistente linha de desenvolvimento emerge, começando com Téspis. Para Else (1967, p. 2), a tragédia foi o produto de dois sucessivos atos criativos, realizados por dois homens de gênio: o primeiro deles Téspis e o segundo Ésquilo – a criação da *τραγωδία* por Téspis, e a criação do drama trágico por Ésquilo.

Nesse momento, é importante considerar sobre quais evidências e fontes documentais residem o nosso conhecimento acerca dos primórdios áticos da tragédia e acerca

¹⁴⁶ Miller (1961, p. 126, nota 2) ressalta que o drama grego é o drama original, uma vez que não existe evidência deste em outras sociedades (como a chinesa, a indiana ou a japonesa) tão cedo quanto no século V a.C. O autor também assinala que o ritual egípcio não culminou propriamente no drama.

de Téspis. Como se pode observar, com Lloyd-Jones (1966, p. 11), nenhum período da história da literatura grega é mais obscuro do que o das origens da tragédia, e, de fato, nada se sabe sobre o período anterior ao segundo quarto do quinto século a.C. Como se observou, no estudo precedente, até mesmo as declarações de Aristóteles, de que a tragédia se originou do ditirambo e que continha elementos “satíricos”, não são perfeitamente conclusivas, nem mesmo universalmente aceitas. E aqueles que aceitam tal proveniência costumam discordar sobre a natureza deste ditirambo e a sua real influência sobre a tragédia.

Para Scullion (2005, p. 24), existem fortes razões para se acreditar que ninguém, no século V a.C. ou mesmo depois, tenha tido acesso aos textos trágicos, documentos, ou qualquer tipo de informação confiável para o período anterior a 500 a.C. É altamente provável, inclusive, que as datas fornecidas pela Suda a respeito dos primeiros tragediógrafos (Téspis, Quérilo, Frínico e Pratinas) sejam um produto de esquematização, uma vez que, na cronologia apresentada, esses poetas foram arbitrariamente colocados em intervalos de três olimpíadas. O autor ainda ressalta o fato de que Aristóteles não citou nenhum desses poetas na *Poética* – o que, no caso de Téspis, seria uma omissão flagrante.

Entretanto, é importante lembrar-se da passagem de Temístio (*Orationes*, XXVI, p. 316 d) que atribui as invenções do prólogo e da *ῥῆσις* (“fala [dos atores], recitativo”) a Téspis, mencionando a autoridade de Aristóteles como a fonte de tais informações. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 109), o fato de Aristóteles não ter citado o nome de Téspis, na *Poética*, não é prova conclusiva de que ele não tenha pensado que o primeiro ator fosse uma invenção dele. Além do mais, há a possibilidade de que Temístio estivesse se referindo a alguma passagem do tratado perdido *Περὶ Ποιητῶν*.

Sendo assim, segundo Miller (1961, p. 127), as nossas evidências materiais para o drama são literárias e arqueológicas, e todas apresentam dificuldades. As evidências literárias, portanto, consistem nas tragédias e comédias existentes; na *Poética* de Aristóteles (que pode ser um tratado meramente teórico, no que toca às origens da tragédia, no entanto, é obra de um intelectual respeitável que pode ter tido acesso a um material perdido para nós); e nas várias outras referências de escritores antigos e medievais, que têm seu significado grandemente disputado entre os estudiosos modernos. Há também o risco de que estas referências sustentem informações equivocadas e, portanto, não confiáveis. As evidências arqueológicas que temos consistem nos vasos do século VI a.C., proveniente de Atenas, Esparta e Corinto, que representam dançarinos “gordos”, que já foram amplamente discutidos nas seções anteriores desse estudo. As outras evidências consistem de vasos datados no século V a.C., que

representam homens vestidos como mulheres, homens usando *χιτῶνες* (túnicas) com mangas, e botas, que se tornariam partes das vestes características da tragédia grega¹⁴⁷.

Normalmente, costuma-se associar o conhecimento acerca dos primórdios da tragédia com as informações mais concretas que temos sobre as peças existentes mais antigas. Mas tal tarefa não é tão simples quanto parece. Segundo Lloyd-Jones (1966, p. 11), até 1952 acreditava-se que se possuía uma peça de Ésquilo escrita no início de sua carreira, talvez tão cedo como em 500 a.C., quando o poeta estava com vinte e cinco anos. No entanto, deve-se reconhecer que tal peça, *As Suplicantes*, foi, com toda a probabilidade, produzida entre 464 e 463 a.C., e, portanto, sendo mais tardia do que os *Persas*, produzido em 472 a.C., e *Os Sete Contra Tebas*, produzido em 467 a.C. Desse modo, para o século e meio entre a data da primeira performance de Téspis na *Grande Dionísia*, a saber, em 534 a.C., e aquela da produção dos *Persas* não temos nenhum espécime de tragédia, muito menos informações sobre as peças apresentadas durante esse período.

Assim, de acordo com Scullion (2005, p. 24), não temos, realmente, informação precisa sobre a tragédia do século VI a.C., e, se tais referências estavam disponíveis, é difícil compreender a razão pela qual nenhuma delas foi mencionada por Aristóteles ou outras fontes. Logo, Lloyd-Jones (1966, p. 12) ressalta que Ésquilo é, de fato, o primeiro tragediógrafo de real importância. Contudo, isso não significa que nenhum de seus predecessores não tenha feito contribuições importantes para o desenvolvimento da tragédia, e, para nós, o trágico mais antigo de que se tem notícia é Téspis que, de acordo com as fontes, era um poeta ateniense¹⁴⁸ ou um ático da Icária¹⁴⁹.

A tradição acerca de Téspis conta com uma quantidade considerável de passagens a seu respeito (as mais importantes somam pouco mais de dezesseis), no entanto, a maioria delas é tardia (pertencente aos primeiros séculos de nossa era) e de difícil interpretação, o que impossibilita a certeza da veracidade das informações. Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 101), é raro um ponto sobre o qual tais passagens não sejam tema de controvérsia, e é muito difícil traçar alguma fonte respeitável para elas.

É importante assinalar, com Pickard-Cambridge (1927, p. 116), que os versos 1478-9 das *Vespas* de Aristófanes, normalmente considerados como a mais antiga menção a Téspis,

¹⁴⁷ Sobre representações das vestes provavelmente utilizadas pelos atores trágicos do século V a.C., ver as imagens dos vasos em Pickard-Cambridge, 1953, fig. 25, 28, 40, 164, 167. Sobre representações das botas, ver as imagens em Pickard-Cambridge, 1953, fig. 25, 28, 39.

¹⁴⁸ Cf. Clemente de Alexandria (*Stromata*, I, § 79), em Pickard-Cambridge, 1927, p. 99. Clemente de Alexandria foi um filósofo cristão, pertencente aos séculos II/III d.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 737).

¹⁴⁹ Cf. Suda (s.v. Θέσπις).

não constituem uma prova segura para atestar um conhecimento, em 422 a.C., sobre os coros do poeta, já que o escoliasta informa que o Téspis mencionado se tratava de um tocador de lira, e não do poeta trágico. Segue a passagem: “(...) ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται τάρχαϊ’ ἐκεῖν’ οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο (...) / *Schol.* Θέσπις· ὁ κιθαρῳδός, οὐ γὰρ δὴ ὁ τραγικός”¹⁵⁰. Da mesma forma, Else (1967, p. 51) atenta para o fato de que não existe prova, nem mesmo probabilidade, de que cópias das peças de Téspis ainda existissem no tempo de Aristófanes, e, certamente, muito menos possibilidade disso no século IV a.C., o que colabora com a hipótese de que nem Aristóteles nem seus pupilos tiveram acesso a tais fontes.

Desse modo, Else (1967, p. 51) ainda ressalta que as várias outras informações sobre Téspis fornecem poucas evidências sólidas, e a maioria delas remete ao tempo de Aristóteles e não mais do que isso. Algumas das informações citadas acima se relacionam direta ou indiretamente com as informações de Aristóteles, na *Poética*, sobre o período inicial da tragédia. Inclusive a declaração que concede a Téspis as invenções do prólogo e da *ῥῆσις* é atribuída ao filósofo. É, justamente, tal afirmativa que permite nomear Téspis como o inventor da tragédia – informação que se associa, consideravelmente, com as declarações de Aristóteles a respeito do *ἐξάρχων* do ditirambo, da introdução da fala do ator e da mudança no metro inicial da tragédia. Logo, de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 121), muito do que se relata ou se conjectura sobre Téspis e a tragédia primitiva é baseado nas declarações de Aristóteles ou pode-se supor, com grande probabilidade, que se trata de interpretações das suas declarações na *Poética*.

Deve-se ter em mente, portanto, segundo Lesky (1985, p. 256), que a tradição nos oferece duas imagens de Téspis. A primeira o define como o grande inovador, designado, com frequência, como o “criador da tragédia”, que coincide, em parte, com a teoria peripatética da origem da tragédia. A segunda imagem condiz com a reivindicação ática que reclama a proveniência campesina de Téspis, que seria vinculado aos costumes das festividades rurais associadas à vindima e às performances conectadas ao bode como prêmio ou sacrificado.

A principal razão para Téspis ser considerado o criador da tragédia reside no fato de que algumas autoridades, como Temístio e Diógenes Laércio¹⁵¹, declararam que ele foi o primeiro poeta que introduziu falas, proferidas por um *ὑποκριτής*, na performance que até então tinha sido desempenhada somente pelo coro, e, portanto, era totalmente cantada.

¹⁵⁰ “(...) ele repete a noite inteira as danças antigas retratadas por Téspis (...)”. Tradução de Mário da Gama Kury (2004, p. 80). “*Schol.* Téspis: o citarodo, não o trágico”. Minha tradução.

¹⁵¹ Diógenes Laércio foi um autor da história da filosofia. Não se sabe exatamente o período em que viveu: postula-se que pode ter sido nos anos finais do século II d.C. ou mais tarde, durante o império de Alexandre Severo, século III d.C., ou de Constantino, no final do século III d.C. e início do século IV d.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 1022).

Temístio (*Orationes*, XXVI, p. 316 d): (...) καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσίων ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν (...); ¹⁵²

Diógenes Laércio (*Vidas e Doutrinas dos filósofos ilustres*, III, § 56): ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν (...). ¹⁵³

Pode-se observar, então, que Temístio atribui a Aristóteles a fonte de suas declarações sobre a invenção do prólogo e da *ῥῆσις*. Como já foi assinalado anteriormente, nenhuma passagem da *Poética*, e nem mesmo de outras obras existentes de Aristóteles, menciona tais inovações de Téspis, mas é geralmente assumido que Temístio estaria parafraseando alguma passagem do tratado perdido *Περὶ Ποιητῶν*.

Segundo Lesky (1996b, p. 85), Temístio foi um filósofo de imensa cultura, que seguiu a filosofia de Aristóteles e que, portanto, conhecia bem as obras de seu mestre. Sabe-se, também, que Temístio redigiu paráfrases de cada uma das obras aristotélicas, não havendo motivos para desconsiderar a validade de sua informação. Além disso, ainda de acordo com Lesky (1996a, p. 74), observa-se que as declarações de Temístio se associam àquelas da *Poética*, nas quais Aristóteles relata o surgimento do verso falado, quando houve a transição do tetrâmetro trocaico para o trímetro iâmbico (1449a 20). Costuma-se assumir, então, que tal mudança ocorreu em Atenas, por obra de Téspis. Também a passagem 1449a 36 da *Poética* demonstra que Aristóteles conhecia as transformações da tragédia, ao longo de seu desenvolvimento, e os seus autores, ao contrário do que ele sabia a respeito da comédia. Presumivelmente, então, Aristóteles tinha mais informações do que ele de fato relatou.

Assim, Aristóteles (1449a 20) declarou, na *Poética*, que o tetrâmetro trocaico foi o metro inicial da tragédia, mas, posteriormente, quando a fala surgiu, o metro mudou para o trímetro iâmbico, pois este era o mais adequado para o ritmo da fala (i.e. para o diálogo). Segundo Else (1967, p. 61), tal observação de Aristóteles, sendo corretamente interpretada, não se refere a Ésquilo ou a Sófocles, mas sim a Téspis. Pois, de acordo com o próprio filósofo (conforme Temístio), foi Téspis quem introduziu a fala do ator na tragédia. Logo, deve-se presumir que os versos falados nas primeiras peças trágicas foram, em sua maioria, iâmbicos.

Portanto, de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 110), se assumir-se que Aristóteles estava se referindo a Téspis, quando ele declarou que, após o surgimento da fala, o

¹⁵² “E não sabemos de Aristóteles que no princípio o coro, entrando em cena, celebrava os deuses e que Téspis inventou o prólogo e as falas [dos atores]?”.

¹⁵³ “Mas, tal como outrora, primeiro só o coro dramatizava, e depois Téspis inventou um ator, para que o coro ganhasse uma pausa (...)”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 207).

metro da tragédia mudou para uma forma mais adequada (1449a 15), deve-se inferir que as *ρήσεις* introduzidas pelo poeta foram em trímetro iâmbico, e não em tetrâmetro trocaico.

Para Sousa (2003, p. 54), o testemunho de Temístio é bastante esclarecedor. Se compararmos tal informação com as demais referências a Téspis, de que ele inventou a tragédia¹⁵⁴ e que foi o primeiro ator/protagonista¹⁵⁵, facilmente se infere que a inovação tespiana provavelmente consistiu em intercalar a recitação, no metro mais adequado à linguagem corrente (i.e. o trímetro iâmbico), com o canto do coro, no metro mais adequado à dança (i.e. o tetrâmetro trocaico). Assim, teria surgido, pelo engenho natural do poeta, a estrutura mista do poema trágico (cf. *Poética*, 1449a 20 e segs).

Desse modo, se admitir-se, com Sousa (2003, p. 54-55), que a tragédia realmente surgiu dos improvisos dos solistas do ditirambo, e que na função desse solista estava inerente a do ator, e se supor-se que a invenção do protagonista tenha determinado todas as fases posteriores da tragédia, pode-se compreender o seu desenvolvimento no período que vai de Téspis a Ésquilo e Sófocles (associando, claro, as informações acerca de Téspis com aquelas fornecidas por Aristóteles na *Poética*). Assim, se poderia reconhecer que a atividade poética de Téspis teria transformado o solista do ditirambo no ator/protagonista da tragédia e, pela primeira vez, teria introduzido o discurso em uma performance anteriormente coral.

Pickard-Cambridge (1927, p. 118-19), por sua vez, considera completamente provável a suposição de que Téspis tenha adicionado o primeiro ator a uma performance lírica pré-existente, e, assim, criado o drama trágico. Para o autor, é muito provável que, no período anterior a Téspis, o cantor, presumivelmente o *ἐξάρχων* separado do restante do coro, se engajasse em um diálogo lírico (estilo “pergunta e resposta”) com os seus companheiros. Aristóteles pode ter pensado que, no próximo passo de desenvolvimento, este *ἐξάρχων* “respondedor” se transformaria em um ator que representaria um determinado personagem mítico – portanto, a tragédia teria surgido “τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον” (1449a 9).

Logo, segundo Adrados (1983, p. 57), se a tragédia primitiva carecia de um ator, e Ésquilo introduziu o segundo, é bem claro que alguém, em um período anterior, devesse introduzir o primeiro, distribuindo a função do *ἐξάρχων* entre o ator e o corifeu. Téspis era um bom candidato para se atribuir essa invenção: nota-se que tal tradição se relaciona bem com as declarações de Aristóteles na *Poética*.

¹⁵⁴ Cf. Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 410 e 411); e Clemente de Alexandria (*Stromata*, I, § 79).

¹⁵⁵ Cf. Plutarco (*Sólon*, cap. XXIX), e *Mármora de Paros* (ep. 43).

Else (1967, p. 54) ainda ressalta que, para Aristóteles, a “adição” de um personagem “falante”, na performance, simplesmente desenvolveu um elemento potencialmente dramático que já existia na “forma lírica” da tragédia. Esse elemento teria sido representado, originalmente, pelo *ἑξάρχων* (ou líder do ditirambo improvisado), e mais tarde, talvez, pelo corifeu ou líder do coro. Téspis, então, teria o convertido em um ator ao separá-lo, mais distintamente, do coro e ao dar-lhe um conjunto de versos para serem falados.

Para Else (1957b, p. 39), portanto, a grande inovação de Téspis, que possibilitou a “criação” da tragédia, foi colocar a fala diretamente nos lábios dos personagens épicos¹⁵⁶: agora o herói fala por si mesmo, ao invés de outra pessoa narrar as suas ações e sentimentos. Assim, Aristóteles, na passagem de Temístio (*Orationes*, XXVI, p. 316 d), atribuiu a invenção do prólogo a Téspis. Para Else (1957b, p. 40), tal prólogo seria, obviamente, um monólogo, considerando que a tragédia primitiva necessitaria de alguma orientação e exposição para o público, especialmente se este tipo de performance fosse ainda nova. Else (1967, p. 60) acredita, então, que o prólogo da tragédia primitiva não era falado por um deus. É mais provável que o prólogo de Téspis fosse simplesmente introdutório, no entanto, não se pode excluir a possibilidade de que ele aparecesse em caráter como o herói da peça, se apresentando e relembrando a sua história para a audiência.

Desse modo, Lesky (1985, p. 255) acredita que, no curso do desenvolvimento da tragédia, os temas mitológicos, que constituíam o conteúdo dos cantos corais, foram se baseando em contextos cada vez mais amplos. Logo, Téspis, naturalmente, pode ter sentido a necessidade de preparar a audiência para o espetáculo iminente, com algumas considerações à maneira de um prólogo. Da mesma forma, o poeta pode ter introduzido, na sucessão de cantos corais que se referiam a distintos momentos da narração mitológica, um recitador. No próximo passo, tal recitador travaria um diálogo com o corifeu.

Sendo assim, Else (1957b, p. 20) acredita que não deve haver dúvidas de que os primeiros versos falados foram criados na Ática, e que não existe razão para recusar o pressuposto de que o inventor da prática foi Téspis. O autor considera a passagem de Temístio como a melhor evidência antiga que possuímos – evidência que usufrui de certa credibilidade.

Mas Pickard-Cambridge (1927, p. 109) ressalta que é impossível excluir absolutamente a possibilidade de que a tradição que Temístio e Diógenes registram possa ser baseada em uma “combinação” de antigos escritores, que tinham diante deles os escritos de

¹⁵⁶ Else (1957b, p. 39) acredita que os heróis dos dramas de Téspis eram retirados dos mitos épicos. Para o autor, não existe razão para se duvidar de que as fontes das peças do poeta eram retiradas de tal material, assim como ocorreu no século V a.C.

Aristóteles e algumas histórias sobre Téspis. Lesky (1996a, p. 74-75) também reconhece que a natureza da passagem de Temístio (uma fonte tardia, pertencente ao século IV d.C.) impede conclusões seguras sobre a credibilidade de sua notícia, uma vez que Aristóteles não mencionou Téspis em suas obras. Entretanto, o autor assinala que estudos mais recentes têm concedido credibilidade a esta informação.

Em sua passagem, Diógenes Laércio informou que, no início das performances trágicas, somente o coro “dramatizava”, e, depois, Téspis inventou um ator que se apresentava nas “pausas” do coro. Para Pickard-Cambridge (1953, p. 131), a passagem perdida de Aristóteles, que Temístio citou, foi provavelmente a base da informação de Diógenes Laércio. Segundo Lesky (1996a, p. 75), o testemunho de Diógenes complementa a informação de Temístio, na medida em que afirma que Téspis adicionou um ator na tragédia inicialmente coral – relato que sustenta, indiretamente, as informações que indicam tal poeta como o verdadeiro criador da tragédia.

Assim, assimilando ambas as informações, de Temístio e de Diógenes Laércio, ainda segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 132), pode-se traçar uma hipótese muito provável com relação à performance que Téspis modificou, ao introduzir um ator: a tragédia teria começado como uma performance coral dos *τραγωδοί*¹⁵⁷, na qual Téspis adicionou um prólogo e um conjunto de falas que seriam pronunciados por ele mesmo. O discurso (que, segundo Diógenes, possibilitou uma “pausa” para o coro) pode ter sido ou não uma resposta para as questões do coro. Se tais discursos foram, de fato, respostas direcionadas ao coro, tal falante pode ter sido designado como um *ὑποκριτής* (“respondedor”); ou o termo pode ter sido cunhado quando Téspis, ou seus sucessores (no período anterior a Ésquilo), começou a não meramente declamar os seus discursos, mas a conversar com o coro.

Dessa forma, de acordo com Lesky (1996b, p. 85), por diversas vezes pensou-se que do canto coral se desenvolveu um diálogo cantado, que mais tarde foi convertido em versos falados, e assim ocasionou a separação entre a parte falada e o canto do coro. Entretanto, é preciso considerar a possibilidade de que a parte do ator não tenha evoluído, organicamente, da parte coral, mas sim que tenha sido inserida a partir de fontes externas. Logo, deve-se notar que o ator e o coro se expressavam numa linguagem de matiz dialetal diferente: este no dialeto moderadamente dórico da lírica coral, aquele no iambo ático, que, em alguns detalhes, revelava

¹⁵⁷ De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 128), o plural *τραγωδοί* era regularmente usado para designar os membros do coro trágico desde os tempos de Aristófanes. Também era habitualmente usado para nomear a performance, a competição ou o festival trágico, pelo menos desde meados do século IV a.C. Além disso, esse termo costumava indicar os integrantes da performance trágica como um todo, sem diferença entre atores e coro.

uma coloração jônica. Ainda segundo o autor, ambos eram, também, portadores de diferentes formas de expressão humana: o coro expressava aquilo que era da ordem do sentimento, enquanto as falas do ator serviam ao desenvolvimento e ao exame daquilo que era temático, ou seja, do *λόγος* fornecido pelo mito.

Contudo, Lesky (1996b, p. 86) assinala que, com a introdução do primeiro ator, a tragédia ainda não usufruía de plena liberdade para apresentar, pelo entrelaço de personagens, o conflito entre as grandes forças da vida. Ao primeiro ator haveria de ser acrescentado um segundo, mas deve-se reconhecer que um dos mais importantes passos, em direção à verdadeira tragédia, foi aquele que a tradição atribuiu a Téspis. Lesky ainda ressalta que a unanimidade com que as fontes antigas colocam Téspis entre os poetas trágicos fornece crédito à tradição que o apresenta como o primeiro autor-ator.

Else (1967, p. 65), então, sugere que a tragédia começou com a autoapresentação de um único herói épico, não se constituindo ainda numa performance que visava a representação de suas ações. A performance de Téspis, portanto, seria uma autoapresentação da situação do herói, de seu destino. Tal situação teria um foco especial: não o que o herói fazia, mas o que ele sofria. Não se exibiria as suas proezas, os seus momentos de glória, mas a sua falha, que determinaria a sua queda, humilhação e morte. Para Else, a tragédia, desde o início até o fim de sua vida útil, foi um florescer dessa raiz: o *πάθος* do herói.

Assim, Aristóteles declarou que Ésquilo foi o primeiro poeta que elevou o número de atores, na tragédia, de um para dois, diminuindo a importância do coro (1449a 15). Para Pickard-Cambridge (1953, p. 131), é provável que, nessa fase de desenvolvimento da tragédia, os dois personagens não somente declamassem as falas, mas atuassem em uma trama e dialogassem entre si e, possivelmente, com o coro. Esses atores, então, seriam chamados de *ὑποκριταί*.

De acordo com Lesky (1996a, p. 77), as questões acerca da função originária do *ὑποκριτής* são, necessariamente, vinculadas ao real significado do termo. Hoje se reconhece que o verbo *ὑποκρίνεσθαι* já era usado em Homero com o significado de “responder”¹⁵⁸, mas era igualmente presente também o sentido de “interpretar, explicar”¹⁵⁹. Designando o “ator”, a palavra aparece pela primeira vez em Aristófanes (*Vespas*, v. 1279). Para Lesky (1996a, p. 78), não se pode estabelecer uma segura distinção entre os significados possíveis do termo, a saber,

¹⁵⁸ Cf. *Ilíada* (VII, v. 407) e *Odisseia* (II, v. 111).

¹⁵⁹ Cf. *Ilíada* (XII, v. 228) e *Odisseia* (XIX, v. 535).

“aquele que responde ao coro” ou “aquele que interpreta o texto do poeta”, na performance trágica.

Else (1967, p. 58), por sua vez, considera que o significado padrão é o correto, ou seja, que *ὑποκριτής* significa basicamente “respondedor”. Mas, para o autor, isso não prova que Téspis fosse chamado de *ὑποκριτής* ou que o primeiro ator fosse assim denominado porque ele respondia ao coro. Sabe-se que, na última parte do século V a.C., os atores eram nomeados como *ὑποκριταί*. Mas Else acredita que, no período anterior (na época de Téspis e até mesmo de Ésquilo), os poetas, que eram os seus próprios atores principais, eram designados como *τραγωδοί*, e não como *ὑποκριταί*. O autor (1967, p. 59) supõe que o termo *ὑποκριτής* foi primeiro aplicado para aqueles atores que representavam papéis menores, ou seja, o segundo e terceiro atores. Para Else, portanto, Téspis foi um *τραγωδός* e não um *ὑποκριτής*.

No entanto, Pickard-Cambridge (1953, p. 133) assinala que não existe evidência que sustente a hipótese de que Téspis fosse designado como *τραγωδός*, ao invés de *ὑποκριτής*. Téspis pode ou não ter sido chamado de *τραγωδός*, mas não existe evidência para isso. A parcial especialização e diferenciação das palavras *τραγωδός* e *ὑποκριτής* pertence, aparentemente, à organização dos *Διονύσου τεχνῖται*¹⁶⁰ (artistas de Dioniso) no terceiro século a.C. É importante salientar que o protagonista, durante os séculos V e IV a.C., era sempre registrado sob o título de *ὑποκριτής* nos *Fasti*, e, na *Lista de Vitoriosos*, os atores eram nomeados do mesmo modo, ou seja, de *ὑποκριταί*.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 109-10), portanto, a tradição, vinculada a Temístio e a Diógenes Laércio, de que Téspis introduziu um ator que representou um personagem lendário, e que deu a ele um prólogo e um discurso para serem proferidos, é provável o suficiente. A importância de tais inovações é óbvia, e, se foi realmente Téspis quem criou um ator, a descrição dele como o primeiro poeta trágico ou o inventor da tragédia é suficientemente explicada e justificada. Flickinger (1918, p. 16-17) também considera que a contribuição mais importante de Téspis, para o desenvolvimento da tragédia, foi, de fato, a invenção do primeiro ator. Foi somente depois deste primeiro passo que o drama real, no sentido moderno, poderia tornar-se possível. No entanto, mesmo depois de tudo o que Téspis fez pela

¹⁶⁰ A organização de associações de artistas dramáticos e músicos em Atenas, e em outros lugares, foi primeiro registrada no século III a.C. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 292), a associação ateniense foi a primeira a ser regularmente organizada (cf. *I.G.* ii². 1134). O decreto Anfíctionio, de aproximadamente 277 a.C., deu aos *τεχνῖται* atenienses os direitos de não serem presos, em tempos de guerra ou paz, de isenção de serviços militares e navais, e de segurança pessoal e de propriedade contra qualquer ofensa. Diodoro (IV, 5), inclusive, registra uma tradição segundo a qual o próprio deus Dioniso inventou os festivais musicais e os privilégios dos artistas. Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 311), o chefe oficial da associação de artistas foi, provavelmente, o *ἱερεύς*, o sacerdote de Dioniso, que era eleito anualmente.

tragédia, esta ainda deveria ser crua, grosseira e semiliterária. Foi tão somente com Ésquilo que a tragédia alcançou o seu estatuto de verdadeiro drama literário.

Já foi declarado, ao longo desse estudo, que, na Antiguidade, existiu um debate sobre o lugar de origem da tragédia. Segundo Lesky (1996a, p. 37), os testemunhos são exíguos, mas são suficientes para provar a existência de uma opinião oposta à evolução descrita na *Poética*. Sobre as origens da tragédia, duas interpretações antigas divergem: a primeira é aquela de proveniência peripatética, proposta na *Poética*, e a segunda está enraizada na reação dos áticos contra as reivindicações dóricas.

A passagem do diálogo pseudoplatônico *Minos* (p. 321 a) expõe a reivindicação ateniense: “ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θεσπιδος ἀρχομένη, οὐδ’ ἀπὸ Φρυγίου, ἀλλ’, εἰ ἐθέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὄν τῆσδε τῆς πόλεως εὔρημα”¹⁶¹. Em tal testemunho, tem-se a tradição de que a tragédia foi uma performance autóctone na Ática, não sendo inventada por Téspis, ou Frínico, mas desempenhada desde tempos remotos em Atenas.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 117), o diálogo *Minos* foi provavelmente escrito pouco depois do tempo de Aristóteles, sendo datado do século IV a.C. Scullion (2005, p. 30) observa que a perspectiva, apresentada em tal passagem, é oposta à crença de que a tragédia teve a sua origem no Peloponeso – concepção que se relaciona, claramente, com as tradições acerca de Arion, em Corinto, e Epígenes, em Sicione, e que deslocou a questão das origens da tragédia para o período anterior a Téspis. Lesky (1996a, p. 38) assinala que o presente testemunho pode se referir aos antigos costumes das aldeias áticas.

Para Scullion (2005, p. 30), a resposta ateniense para as reivindicações peloponésias foi tendenciosa em inspiração e especulativa em método. A seu ver, os atenienses produziram um relato não tão diferente da teoria aristotélica, embora com mais detalhes circunstanciais (e, conseqüentemente, com menor credibilidade). No entanto, eles evitaram a principal vulnerabilidade da teoria aristotélica, a saber, o não testemunhado ditirambo (satírico) dórico. Assim, a teoria ática se fundamentou sobre os supostos costumes antigos da zona rural ática, e etimologias foram alistadas a fim de se produzir uma crença na existência de uma performance trágica primordial puramente ateniense.

Pickard-Cambridge (1927, p. 117) assinala que a existência de uma tradição, aludida no *Minos*, de que Frínico foi considerado um dos “inventores” da tragédia é uma forte

¹⁶¹ “A tragédia é antiga nesta terra [Ática]; não começou, como creem, com Téspis ou Frínico, mas, se bem refletires, há-de verificar que foi remotíssima invenção da nossa cidade [Atenas]”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 205).

evidência de que nenhuma peça genuína de Téspis existia no século IV a.C. Pode-se até supor a possibilidade de que elas ainda existissem nesse período, mas, talvez, tais peças não fossem consideradas como verdadeiras tragédias, devido às suas características grotescas. Assim, a linguagem das peças de Téspis pode ter sido em alguma medida rude e grotesca, mas a história de Penteu (assumindo que o poeta lidou com tal temática)¹⁶² deve ter sido desempenhada em tom sério e trágico.

Dessa maneira, a reivindicação ática para as origens da tragédia repousou sobre as alegações acerca dos costumes das festividades rurais áticas, relacionados com a vindima, com as oferendas sacrificais, e com as performances campestres. Nesse ponto, tal teoria se conecta com a religião de Dioniso, a quem sempre pertenceu o drama trágico, e atribui a Téspis raízes áticas, associando, assim, a origem da tragédia com as festas rurais dessa região.

A passagem de Ateneu (*Deipnosophistae*, II, 40 a-b) conecta a origem da tragédia às festividades rurais da Icária, na ocasião da vindima, e deriva a tragédia e a comédia da *μέθη* (intoxicação): “ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὗρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη καὶ κατ’ αὐτὸν τῆς τρύγης καιρὸν”¹⁶³. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 104), o testemunho de Ateneu parece implicar a teoria de uma origem comum para ambas as performances dramáticas: a tragédia considerada como um ramo da comédia, e tais performances sendo relacionadas com a colheita da uva.

Assim, pode-se notar, com Scullion (2005, p. 32), que as origens do drama, na zona rural ática, foram eventualmente associadas com um particular demo ático: a Icária. O autor assinala que, durante o século III a.C., a Icária costumava ser apontada como a cidade natal do primeiro drama ático¹⁶⁴. De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 103), a mais antiga autoridade que faz de Téspis um icariota é Ateneu (datado no século II d.C.), e não sabemos qual foi a fonte dessa informação. O autor considera a possibilidade de que o tratado *Περὶ Θεσπιδος*, de Cameleonte¹⁶⁵, foi a sua fonte, o que faria a notícia retornar para o fim do século IV a.C. Entretanto, Ateneu não sugere tal proveniência.

É interessante assinalar, com Spineto (2005, p. 335), que nas festividades das *Dionísias Rurais*, as festas agrestes de Dioniso, os *ἄγῶνες* dramáticos se constituíam num

¹⁶² Cf. os títulos das peças de Téspis citados pela Suda (s.v. Θεσπις).

¹⁶³ “Tanto a comédia como a tragédia foram inventadas em Icária na Ática, no delírio da embriaguez e por ocasião da vindima”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 206).

¹⁶⁴ Tal tradição é associada à teoria alexandrina das origens da tragédia e é conectada com um *αἴτιον* concebido possivelmente por Eratóstenes em sua *Erígone*. Tal teoria será analisada e comentada na próxima seção.

¹⁶⁵ Segundo Sousa (2003, p. 243), o peripatético Cameleonte escreveu a obra *Comédia Antiga*, composta por seis livros, pelo menos, e outras obras a respeito de Homero e Hesíodo, Estesícoro, Anacreonte, Safo, Laso, Simônides, Téspis, Píndaro, Ésquilo, e os autores de dramas satíricos. Provavelmente, tudo o que sabemos hoje sobre as biografias dos grandes poetas provém, em última análise, de Cameleonte.

componente da celebração. Existem testemunhos dessas performances teatrais em uma quantidade considerável de demos, e a data mais antiga para as representações dramáticas, no contexto da *Dionísia Rural*, pertence ao demo da Icária, que é posto em relação com a origem da tragédia e da comédia¹⁶⁶: um culto de Dioniso era presente, neste local, desde o fim de 520 a.C., e festas dramáticas, já estruturadas, são atestadas desde a segunda metade do século V a.C.¹⁶⁷ A modalidade de desenvolvimento das performances, provavelmente, seguia o paradigma da *Grande Dionísia*.

Deste modo, segundo Scullion (2005, p. 32), a Icária, que tinha os seus próprios festivais e teatros antigos, era o mais dionisíaco dos demos áticos, sendo o seu nome conectado com o herói Icário, que, no mito, recebeu Dioniso em sua casa e aprendeu, com o próprio deus, a cultivar a videira e a produzir o vinho. Por isso, é provável que a Icária, conforme a reivindicação ática, tenha sido considerada como o local onde ocorreu a primeira performance trágica: devido à sua proeminente associação com o deus patrono da tragédia. Transformar Téspis em um icariota, portanto, reforçava a reivindicação dos atenienses.

Dioscorides¹⁶⁸ (*Anthologia Palatina*, VII, 410 e 411) também sugere que o cenário da primeira performance de Téspis foi um festival da vindima, provavelmente celebrando a Dioniso. Nesses relatos, a performance trágica parece ter sido realizada através de um *ἀγών* no qual o vencedor recebia como prêmios um bode e um cesto de figos. Há ainda a afirmação de que tais desempenhos trágicos ocorriam nas festas agrestes, nas quais “Baco conduzia os coros rudes”. Seguem as passagens:

Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 410): Θεσπις ὄδε, τραγικὴν ὄς ἀνέπλασα πρῶτος ἀοιδὴν κωμῆταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας, Βάκχος ὅτε τρυγικὸν κατάγοι χορὸν, ᾧ τράγος †ἄθλων† χῶττικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι· οἱ δὲ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε· μύριος αἰὼν πολλὰ προσευρήσει χᾶτερα· τὰμὰ δ’ ἐμά.¹⁶⁹

Idem (*Anthologia Palatina*, VII, 411): Θεσπιδος εὔρεμα τοῦτο· τὰ δ’ ἀγροῖωτιν ἀν’ ὕλαν παίγνια, καὶ κόμους τούσδ’ ἔτι μειωτέρους Αἰσχύλος ἐξύψωσεν κτλ.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Cf. *Mármore de Paros* (ep. 39).

¹⁶⁷ Cf. D. Whitehead, *The Demes of Attica. 508/7 – C.A. 250 B.C. A Political and Social Study*, 1986, p. 215.

¹⁶⁸ Dioscorides foi um epigramatista alexandrino que viveu sob o reinado de Ptolomeu III, sendo pertencente ao século III a.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 1051).

¹⁶⁹ “Eu sou Téspis, fui eu que inventei a poesia trágica. Outrora para os camponeses novos prazeres [descobri]. Então, ainda Baco conduzia os coros rudes: um bode, como prêmio, e um açafrão de figos áticos ofertavam. Se os novos tudo mudaram, muitos séculos outras [formas] muitas hão-de inventar. Mas o que é meu, é meu”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 207).

¹⁷⁰ “Esta, a invenção de Téspis. Porém, as agrestes festas, [rudes] tropéias de borrachos, à perfeição Ésquilo ergueu (...)”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 207).

Pode-se observar que as passagens de Dioscorides, assim como o testemunho de Ateneu (*Deipnosophistae*, II, 40 a-b), indicam que as primeiras performances da tragédia eram corais e grosseiras, possivelmente com características burlescas, e conectadas com os festivais agrestes de Dioniso. Tal relato pode implicar que a tragédia foi um ramo da comédia, ou que possuía atributos satíricos. Para Scullion (2005, p. 31), a localização de tais performances nas aldeias campesinas da Ática (*κωμήταις*) possibilitou associar a ocasião das primeiras performances trágicas com o deus patrono da tragédia em Atenas, através do contexto da vindima e/ou da celebração de Dioniso. Pickard-Cambridge (1927, p. 105) ainda assinala que a menção de Dioscorides ao prêmio da “cesta de figos” pode, possivelmente, indicar que a performance referida ocorria em um festival realizado no outono ou no fim do verão.

Outros testemunhos implicam uma tradição similar, como as passagens de Plutarco (*Provérbios Alexandrinos*, § 30) e de Ateneu (*Deipnosophistae*, XIV, 630 c):

Plutarco (*Provérbios Alexandrinos*, § 30): τὰ μηδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: τὴν κωμῶδιαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν ἴβιον φασὶ παρελθεῖν. καὶ <γάρ> κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους τινὰς ἐπὶ τὰς ληνοὺς καὶ τοῦ γλεύκους πίνοντας [ποιήματά τινα] σκώπτειν· <ὔστερον δὲ σκωπτικά> | ποιήματά τινα | καὶ γράφειν, <ᾗ> διὰ τὸ πρότερον ἐν <κώμαις ᾄδεσθαι> κωμῶδιαν καλεῖσθαι.¹⁷¹

Ateneu (*Deipnosophistae*, XIV, 630 c): συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία: διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.¹⁷²

Observa-se que a passagem de Plutarco atribui o mesmo contexto de origem para a comédia e para a tragédia: ambas as performances teriam surgido do “riso”, na ocasião da vindima, quando se realizavam festas nas quais os celebrantes faziam e escreviam zombarias, enquanto bebiam o vinho novo. Esses foliões teriam chamado essas performances de “comédia”. Nota-se que tal relato fornece, sim, uma explicação específica para a origem da comédia (*κωμῶδία*) nas aldeias da Ática, mas nada indica a respeito do desenvolvimento da tragédia. Assim, Pickard-Cambridge (1927, p. 105) assinala que, se as sugestões textuais de Crusius (*De Proverbiis Alexandrinorum*, 1887, p. 15-16) estiverem corretas, a história de

¹⁷¹ “Nada a ver com Dioniso: eles dizem que a comédia e a tragédia vieram à vida do riso. Pois, no tempo da colheita [i.e. da vindima], certos indivíduos ficavam ao lado das prensas [de uva] para fazer e escrever zombarias, bebendo do doce vinho novo; e [dizem que] eles mais tarde também escreveram alguns poemas zombeteiros, os quais, pelo fato de primeiramente serem cantados nas *κῶμαι*, são chamados *κωμῶδία*”. É importante assinalar que a versão original do texto de Plutarco é corrupta. Desse modo, as emendas da passagem apresentada se baseiam no texto sugerido por Otto Crusius, em sua edição da obra *De Proverbiis Alexandrinorum* (1887, p. 15-16).

¹⁷² “Outrora, toda a poesia satírica consistia em coros, como, assim, a tragédia de então: por isso não tinha atores”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 206).

Plutarco se conecta com a tradição acerca da origem da comédia nas excursões noturnas de camponeses para a cidade ¹⁷³.

Já a passagem de Ateneu (*Deipnosophistae*, XIV, 630 c) informa que a poesia satírica primitiva, assim como a tragédia do mesmo período, era uma performance totalmente coral, sem a participação de atores. O testemunho permite inferir que a poesia satírica e a tragédia coexistiram juntas, nos períodos iniciais de sua formação¹⁷⁴, o que pode relacionar tal notícia com a declaração de Aristóteles (1449a 19), que atesta a existência de uma influência satírica na performance da tragédia primitiva. A presente passagem de Ateneu também se conecta com a tradição que atribui a mesma fonte de origem para as performances burlescas (drama satírico e comédia) e sérias (tragédia).

Logo, de acordo com Adrados (1983, p. 58-59), pode-se observar a existência de uma série de testemunhos antigos que relacionam as origens da tragédia com aquelas da comédia ou, ao menos, com os rituais mistos, que mesclam elementos trágicos e burlescos. A tragédia, então, não possuiria, desde o início, uma identidade própria e exata, mas seria o produto de uma evolução semelhante a que Aristóteles indicou em sua hipótese sobre a fase “satírica” da tragédia. Quando Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 411) atestou que os antigos κῶμοι de Téspis foram enobrecidos por Ésquilo, ele estava claramente de acordo com a tradição de Aristóteles, no momento em que o filósofo projetou o desenvolvimento da tragédia em direção à sua perfeição, quando ela teria se afastado do “elemento” satírico (cf. 1449a 19).

Desse modo, Pickard-Cambridge (1927, p. 106) atenta para o fato de que o próprio Aristóteles, na *Poética*, declarou que a tragédia teria sido originalmente “satírica” em sua linguagem (1449a 19). Entretanto, em vista da distinção que Aristóteles faz entre as origens da comédia e da tragédia não seria correto atribuir a ele a crença de que ambas as performances surgiram de uma espécie de τραγωδία, tal como alguns testemunhos sugerem. Sobre essa tradição, pode-se citar uma passagem do *Etymologicum Magnum* (764.9-13) a respeito da tragédia: “ἢ ἀπὸ τῆς τραγῶς τραγωδία· ἦν δὲ τὸ ὄνομα κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμωδίαν, ἐπεὶ

¹⁷³ Aristóteles, na *Poética*, relata uma tradição parecida, quando ele descreve a reivindicação dos dóricos para as origens da tragédia e da comédia (cf. 1447b 29).

¹⁷⁴ Informação que é oposta à tradição que atribui a Pratinas a invenção do drama satírico, nos princípios do século V a.C. (aproximadamente em 515 a.C.). Tal drama satírico teria sido inserido na programação da *Grande Dionísia*, em Atenas, ao lado das performances trágicas, que foram instituídas em 534 a.C. Nota-se, portanto, que a tradição acerca de Pratinas não condiz com a teoria de que a tragédia teria se derivado de uma performance satírica já existente. Cf. Suda (s.v. Πρατίνας).

οὔπω διεκέκριτο τὰ τῆς ποιήσεως ἑκατέρας· ἀλλ’ εἰς αὐτὴν ἔν ἦν τὸ ἄθλον, ἡ τρύξις, ὕστερον δὲ τὸ μὲν κοινὸν ὄνομα ἔσχεν ἡ τραγωδία (...)¹⁷⁵.

Segundo Scullion (2005, p. 31), o testemunho do *Etymologicum Magnum* se relaciona com outra versão da teoria ateniense acerca das origens da tragédia, que se estabeleceu sobre um termo paródia para “comédia”, criado na poesia cômica do século V a.C. O termo paródia foi *τρυγωδία*, “a canção pelo prêmio do vinho novo” (cf. Aristófanis, *Acarnenses*, v. 499-500). Tal foi a aposta ateniense para o significado etimológico de *τραγωδία*, e, assim, se reivindicou que *τρυγωδία* foi o primeiro nome de ambas as performances dramáticas – a tragédia e a comédia.

Pickard-Cambridge (1927, p. 106) acredita que essa teoria, que atesta uma origem comum para a tragédia e a comédia, atribuindo para ambas o nome de “*τρυγωδία*”, surgiu de erros de interpretação da *Poética*, uma vez que essas tradições aludem a uma mesma fonte para as duas formas de drama. No entanto, a única conclusão que parece legítima é que pode ter existido uma performance comum que envolveria, em conjunto, elementos sérios e burlescos da qual a tragédia e a comédia teriam se desenvolvido. Mas não existem provas suficientes que sustentem tal hipótese, já que essa tradição pode ser derivada de falsas inferências da *Poética* de Aristóteles.

Deve-se notar, então, com Adrados (1983, p. 59-60), que tal tradição, conhecida desde o século III a.C., concorda, se não nos detalhes, com a hipótese que aparece em Aristóteles sobre o *σατυρικόν*, ou seja, supõe que a tragédia desenvolveu seu caráter “sério” de um ritual burlesco. Para Adrados (1983, p. 60-61), portanto, a festa de Icária se constituiria como mais um exemplo de tantos rituais que continham elementos trágicos e cômicos, que poderiam induzir a crença de que tal festival teria culminado na criação da comédia e da tragédia; ainda mais se essa performance tivesse características dionisíacas e se relacionasse, de algum modo, com Téspis.

Além disso, de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 107), a palavra *τρυγωδία*, aplicada no período Clássico para a comédia, é muito provavelmente um termo paródia baseado no nome *τραγωδία*, que é, certamente, uma palavra mais antiga e, portanto, não derivada de *τρυγωδία*. O autor também considera completamente possível que a tragédia fosse, originalmente, uma performance de outono, que pode ter sido convertida em uma celebração de primavera no tempo da organização da *Grande Dionísia*, por Pisístrato (embora não exista

¹⁷⁵ “Ou de *τρυγός* (vinho cru) *τρυγωδία*: O nome foi comum também para a comédia, já que os dois tipos de poesia não estavam ainda separados. Mas, para essa [performance] o prêmio era um só, o vinho cru. Mais tarde, o nome comum foi mantido para a tragédia”.

uma evidência independente para tal mudança). Pickard-Cambridge, portanto, acredita que a tragédia não surgiu de algum tipo de *κῶμος* que foi conectado com as origens da comédia.

Portanto, algumas conclusões podem ser obtidas a partir da análise das passagens acerca de Téspis, comentadas acima, que atestam a existência de uma tradição ática que reivindicava para si as origens da tragédia e que era oposta à tradição difundida pela *Poética* de Aristóteles. A respeito da tradição sobre Téspis, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 120), pode-se afirmar que o poeta foi considerado, pelos escritores mais tardios do que Aristóteles, como o inventor da tragédia. Tal reconhecimento é devido ao pressuposto de que Téspis introduziu um ator, distinto do coro, na performance trágica primitiva, e atribuiu a ele um prólogo e um conjunto de falas. É provável que o conhecimento acerca da invenção do ator e da introdução do discurso falado na tragédia, considerada inicialmente uma performance coral, seja derivado das próprias declarações de Aristóteles na *Poética*.

Os testemunhos também atestam que a primeira performance trágica teria ocorrido na Icária, no contexto das festividades agrestes da vindima e das celebrações de Dioniso, possivelmente, no outono. Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 121), é provável que as declarações a respeito da forma e estilo da performance de Téspis, vista como grotesca (com traços burlescos e até mesmo satíricos), sejam baseadas no relato de Aristóteles acerca do desenvolvimento da tragédia (derivada dos solistas do ditirambo, e com elementos satíricos na linguagem). Entretanto, Pickard-Cambridge considera improvável a suposição de que as peças de Téspis fossem do tipo satírico. É importante assinalar que os testemunhos não oferecem nenhuma informação confiável sobre as primeiras performances do poeta, e também não fornecem nenhuma pista acerca da data na qual o coro e o ator teriam representado, pela primeira vez, um grupo de pessoas associadas a alguma história lendária.

É importante salientar, segundo Miller (1961, p. 131), que nenhuma evidência sobre Téspis pode ser datada antes do século III a.C., e a maioria dos outros testemunhos pertence a um período muito mais tardio. Mas a impossibilidade de se comprovar o valor dessas informações não significa que elas não possam ser plausíveis. A data da primeira vitória de Téspis (534 a.C.) e a informação de que ele ganhou um bode como prêmio são fornecidas pelo *Mármore de Paros* (ep. 43), que costuma ser considerado uma fonte confiável a respeito de assuntos teatrais. Essa data pode ser associada ao período da organização (ou reorganização) da *Grande Dionísia*, por Pisístrato. Além disso, a tradição de que Téspis introduziu o primeiro ator, na tragédia, não é incompatível com a teoria aristotélica a respeito do *ἑξάρχων* do ditirambo: este pode ter atuado num período inicial de improvisações, e o que Téspis provavelmente fez foi formalizar a sua performance, dando a ele um conjunto específico de

falas. Se assim foi, a titulação de Téspis como o inventor da tragédia tem algum mérito, pois este foi o primeiro passo em direção às grandes obras da literatura grega, como o *Agamêmon* e o *Édipo Rei*.

2.2. As origens religiosas da Tragédia Grega: a teoria alexandrina

Sabe-se que, na Antiguidade, circulavam duas tradições opostas que reivindicavam o lugar de origem da tragédia: uma de fonte peripatética, relacionada com as pretensões dóricas, e que parece estar implícita na *Poética* de Aristóteles; e outra de fonte ática, muito difundida pelos alexandrinos que defenderam e repercutiram os reclames patrióticos dos áticos, que requeriam o engenho de ter inventado o drama (tanto a tragédia quanto a comédia). Segundo Sousa (2003, p. 227), é a teoria alexandrina, de tradição ática, para as origens da tragédia que prevalece nas referências sobre Téspis.

Assim, como assinala Adrados (1983, p. 57), além das informações proporcionadas por Aristóteles, na *Poética*, sobre as origens do teatro grego, conservam-se outros testemunhos provenientes da erudição alexandrina e de época romana. Em certa medida, essa tradição alexandrina se relaciona com as declarações de Aristóteles: já se salientou, na seção anterior, que a tradição, presente em Temístio e Diógenes Laércio, que atribuíram a Téspis a invenção do primeiro ator, concorda com o pressuposto de que a tragédia primitiva se constituía de um canto alternado entre o coro e o *ἐξάρχων* do ditirambo.

De acordo com Lesky (1985, p. 256), todas as menções a Téspis como um camponês, vinculado aos costumes simples das aldeias áticas, se relacionam com a teoria helenística que considera a *τραγωδία* como a “canção em torno do bode sacrificado e/ou pelo bode como prêmio” do *ἄγων* trágico. Tal performance teria se originado de certos costumes rurais áticos, provenientes do demo Icária, hoje chamado Dioniso¹⁷⁶. O mito de Icário, o herói epônimo do demo que recebeu de Dioniso a videira, aprendeu com o próprio deus a produzir o vinho e foi assassinado por camponeses, se relacionou, durante o período Helenístico, com a

¹⁷⁶ Segundo Kerényi (2002, p. 130), sabe-se exatamente onde se situava o demo Icária. A aldeia é ainda popularmente conhecida como “Sto Dioniso”, “lugar de Dioniso”. Trata-se do único ponto em que este nome divino foi preservado: em todas as outras partes da Grécia cristã, ele foi transformado em “São Dioniso”. Ruínas do santuário de Dioniso, com os vestígios do que podem ser duas imagens sacras de seu culto, foram escavadas em Sto Dioniso. A aldeia está situada em um vale profundo, ao norte da montanha marmórea do Pentélico. O caminho por volta do Pentélico é rodeado pelos vinhedos do Porto Rapti, o mais antigo porto de Atenas. É muito provável que a aldeia montanhosa da Icária tenha sido, em tempos antigos, um centro onde a religião dionisíaca floresceu na sua primeira fase ateniense. A alegação dos icariotas de que o primeiro ingresso de Dioniso, na Ática, se deu em seu demo foi preservada pelo mito de Erígone, que é registrado no poema de mesmo nome composto por Eratóstenes no período Helenístico.

etiologia que deriva a tragédia de determinados costumes festivos. Acredita-se que Eratóstenes, em sua *Erígone*, poema elegíaco que trata do suicídio da filha de Icário e da expiação de sua morte, produziu uma etiologia similar para as origens da tragédia.

Massana (2001, p. 51) assinala que, através da elegia *Erígone*, Eratóstenes de Cirene se situou no âmbito da especulação racionalista a partir da qual o grego, da época helenística, observou e interpretou o seu patrimônio cultural. A obra, hoje perdida e da qual restam apenas poucos fragmentos¹⁷⁷, constituía, com a sua concatenação de episódios etiológicos, um produto propriamente helenístico em sua forma e conteúdo.

Segundo Broggiato (2014, p. 886), um *αἴτιον*, em particular, foi considerado como o contexto de um dos mais controversos fragmentos da *Erígone*: “Ἰκάριοι τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο”¹⁷⁸ (fr. 32 Hiller = fr. 22 Powell). Acredita-se que este único verso possa se referir a uma teoria helenística para a origem do teatro em Atenas, sendo conectado com os primeiros estágios da história do drama nos festivais rurais da Ática. A única fonte desse fragmento de Eratóstenes é o autor latino Higino, que cita o verso em sua obra *De astronomia* (II, 4).

Assim, de acordo com Lesky (1996a, p. 69), temos uma série de passagens nas quais Téspis é considerado como o criador da tragédia, na Ática, sendo conectado com uma festa local na qual se cantavam para obter o bode como prêmio. Inclusive já foi comentada, ao longo deste estudo, a passagem de Ateneu (*Deipnosophistae*, II, 40 a-b) que atesta a invenção da tragédia na Icária, e, segundo o verso de Eratóstenes, os icaríotas foram os primeiros a dançar em torno de um bode – observa-se, então, que há proximidade entre a tradição implícita em Eratóstenes (século III a.C.) e a declaração de Ateneu (século II d.C.). Pode-se supor, portanto, que Eratóstenes se referiu à tradição que considerava a tragédia uma invenção dos festivais campestres da Ática. Então, como assinala Lesky (1996a, p. 70), a Icária e o seu herói epônimo Icário pertenceriam a aquele âmbito bucólico a partir do qual os alexandrinos derivaram a teoria do bode como prêmio para explicar o nascimento da tragédia. Assim, Téspis foi conectado aos costumes festivos campestres que suscitaram o interesse dos eruditos.

Desse modo, segundo Meuli (1955, p. 210), se concebeu o pressuposto de que a tragédia, a comédia e a peça satírica tiveram a mesma forma “embrionária”, constituindo invenções puramente áticas, criadas no contexto do festival de Dioniso. Já o nome *τραγωδία*

¹⁷⁷ De acordo com Broggiato (2014, p. 885), restam apenas seis fragmentos atribuídos à *Erígone*, de Eratóstenes.

¹⁷⁸ Existem duas traduções possíveis para a passagem, considerando-se as possibilidades de se interpretar *περὶ* + acusativo: (1) “Icária, onde primeiro dançaram ao redor do bode” ou (2) “Icária, onde primeiro dançaram pelo bode”.

teria sido cunhado porque esta consistia de uma canção na qual se cantavam ao redor do bode como prêmio e/ou sacrificado. Para Meuli, tal teoria era engenhosa e extraordinariamente ousada.

Solmsen (1947, p. 262) ainda ressalta que o episódio da recepção de Dioniso, na casa de Icário, é relacionado com a temática do vinho, que pode ter tido uma parte importante no poema de Eratóstenes, assim como ocorreu com os argumentos áticos para a invenção da tragédia (na ocasião da vindima). Sendo assim, Merkelbach e West (1964, p. 177) acreditam que, na *Erígone*, podem ter sido abordadas as histórias da fundação dos festivais anuais de Dioniso, na Ática, e do surgimento da tragédia e da comédia.

Logo, Merkelbach e West (1964, p. 180) consideram provável que, na *Erígone* e em sua obra *Sobre a Comédia Antiga*, Eratóstenes tenha lidado com a etimologia de *τρογγυδία* como a designação antiga para a tragédia e a comédia, que constituiriam, supostamente, uma única performance. *Τρογγυδία* significaria, então, a “canção pelo prêmio do vinho novo” ou a “canção na ocasião da vindima”. Os autores reconhecem que a derivação do termo *τραγωδία* a partir de *τρογγυδία* é linguisticamente impossível, mas tal explicação etimológica se relacionaria de algum modo com a essência do drama.

A hipótese, mencionada acima, de que Eratóstenes, na *Erígone*, teria tratado da etimologia de *τρογγυδία* não pode, obviamente, ser provada, nem mesmo há indícios de que ele possa ter abordado tal temática em seu poema. Essa conjectura só é possível devido à próxima ligação do verso de Eratóstenes, que menciona o costume dos icariotas de dançar em torno de um bode, com aquelas passagens antigas, associadas à tradição ática, que atestam a existência de uma festividade rural, na Icária, que ocorreria na ocasião da vindima e que ofereceria um bode e um cesto de figos como prêmios dos *ἀγῶνες* supostamente dramáticos. Não há impossibilidade de que a tradição vinculada ao verso de Eratóstenes possa ter sido conectada com a teoria etimológica da *τρογγυδία*, mas tal inferência não pode ser comprovada.

Para Merkelbach e West (1964, p. 180), então, Eratóstenes, na *Erígone*, pode ter apresentado o seu posicionamento em relação às origens do drama ático. Relacionada à reivindicação ática, a teoria alexandrina, que teria sido esboçada por Eratóstenes, pode ter considerado que, no começo, a tragédia e a comédia seriam representações miméticas desempenhadas costumeiramente nos festivais dionisíacos. Essas performances lidariam, portanto, com temas sérios e burlescos. Os autores acreditam que essa teoria é mais correta e provável do que a teoria aristotélica para as origens da tragédia, que foi mais formulada por estudiosos modernos do que realmente declarada pelo filósofo.

Entretanto, não podemos esquecer o fato de que a própria concepção de uma origem “satírica/burlesca” da tragédia foi mencionada por Aristóteles na *Poética*, e já foi comentado, nesse estudo, que a tradição de uma origem comum para as três formas de drama (a tragédia, a comédia e o drama satírico) pode ser o resultado de inferências e más interpretações das declarações de Aristóteles no tratado. Também, deve-se ter em mente que, da mesma maneira que a teoria aristotélica foi amplamente desenvolvida pelos estudiosos modernos, o mesmo ocorreu com a tradição ática e alexandrina.

No caso da tradição ática, temos apenas algumas passagens que a mencionam, sendo que elas são muitas vezes confusas e de proveniência tardia; acrescenta-se, ainda, o fato de que não sabemos, realmente, a fonte desses testemunhos. Logo, toda a teoria de uma origem essencialmente ática da tragédia, vinculada ao contexto de uma performance em torno do bode sacrificado, em uma festa na Icária, e na ocasião da vindima, também repousa sobre uma “construção” moderna, sobre uma organização e união mais ou menos precisa desses relatos variados que, inclusive, não são relacionados. Além disso, há toda a problemática envolvida em se atribuir a um único verso toda uma tradição (alexandrina) acerca das origens da tragédia.

Meuli (1955, p. 210) reconhece que a tradição disponível para nós hoje, acerca da teoria ática para as origens da tragédia, é produto de passagens escassas que são muitas vezes confusas, se constituindo apenas de alusões. Tudo isso torna a reconstrução da teoria muito difícil, e talvez inatingível. Tal doutrina deve o seu sucesso à autoridade de Eratóstenes, e o autor considera muito provável que o alexandrino tivesse um trabalho extenso sobre essa temática, mas, infelizmente, a sua obra sobre a comédia antiga foi perdida (pressupondo que Eratóstenes possa ter tratado das origens do drama em tal obra). Meuli acredita que o alexandrino certamente mencionou a tradição das origens áticas da tragédia em sua *Erígone*.

Nota-se, portanto, como assinala Broggiato (2014, p. 885), que estudiosos modernos costumam conectar o presente verso da *Erígone* de Eratóstenes com uma teoria helenística que localizou a origem do drama no vilarejo da Icária, na zona rural ática. No entanto, apesar de ser provável que Eratóstenes tenha se referido ao costume de uma performance em torno de um bode, não existem elementos definitivos em favor da hipótese de que o alexandrino tenha concebido uma teoria sobre a origem da tragédia na Icária.

Para Broggiato (2014, p. 892), é difícil aceitar a hipótese de que Eratóstenes possa ter desenvolvido uma teoria do drama que conectava a sua origem aos festivais rurais da Ática. Contudo, é certamente possível que ele possa ter aludido a tal teoria, que já estava em circulação em seu tempo, mas isso não significa que ele a defendeu. Sendo assim, sabe-se que a problemática do verdadeiro local de origem da tragédia, se na Ática ou no Peloponeso, já estava

em circulação desde o século IV a.C. (cf. Aristóteles, *Poética*, 1448a 30 e segs.). Logo, a evidência mostra que, no tempo de Eratóstenes, a teoria que localizava a origem do drama na Icária, conectada com a etimologia de *κώμη* (“aldeia”), era bem conhecida. O *Mármore de Paros* (século III a.C.) menciona tal tradição em detalhe: “ἀφ’ οὗ ἐν Ἀθ[ήν]αις κωμω[ιδῶν] χο[ρ]ὸς ἐτέθη, [στη]σάν[των πρώ]των Ἰκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος, καὶ ἄθλον ἐτέθη πρῶτον ἰσχάδω[ν] ἄρσιχο[ς] καὶ οἴνου με[τρ]ητή[ς] (...)”¹⁷⁹ (*FGrHist* 239 A, ep. 39).

Desse modo, Solmsen (1947, p. 273) ressalta que o *Mármore de Paros* remete a um período que precede as atividades de Eratóstenes. O registro foi estabelecido em 264/3 a.C., e o seu autor provavelmente derivou o conhecimento acerca da cronologia do drama ático de uma monografia de um filósofo versado na investigação literária – supõe-se que a obra *Περὶ τραγωδοποιῶν* de Aristoxeno foi essa fonte, ou seja, possivelmente uma autoridade peripatética, pertencente ao século IV a.C.

Uma vez que Eratóstenes nasceu durante a 126^a Olimpíada, de acordo com a *Suda* (s.v. Ἐρατοσθένης), ou seja, por volta de 276-273 a.C., Broggiato (2014, p. 892) considera improvável que a teoria, supostamente criada por ele, possa ter se tornado tão difundida e conhecida nesse curto período de tempo. Além disso, já foi indicado que o epigramatista alexandrino Dioscorides (já ativo na segunda metade do século III a.C.) conectou a teoria ática com o nome de Téspis, tido como o inventor da tragédia, e também declarou que os primeiros prêmios das competições trágicas foram um bode e um cesto de figos (cf. *Anthologia Palatina*, VII, 410).

Portanto, para Broggiato (2014, p. 893), a teoria que conecta a origem do drama aos festivais rurais da Ática já estava em circulação no tempo de Eratóstenes, e, conseqüentemente, é improvável que ele tenha a criado. Em vista disso, é mais provável que o alexandrino estivesse aludindo, na *Erígone*, a uma teoria já existente. Assim, é importante ter em mente que o debate sobre a história inicial do drama já era travado, pelo menos, desde o tempo de Aristóteles. Também se deve considerar, ainda, o fato de que nada, nos fragmentos da *Erígone*, indica que Eratóstenes tenha discutido, realmente, a temática da origem do drama.

2.2.1. A formação da erudição Alexandrina

¹⁷⁹ “De quando foi estabelecido um coro de comédia em Atenas: os de Icária instituíram [esse coro] primeiro, Susáriorion foi o inventor, e foi estabelecido que o primeiro prêmio seria uma cesta de figos secos e uma medida de vinho (...)”.

Antes de começar a análise e o comentário de toda a tradição vinculada ao verso da *Erígone* de Eratóstenes, para as origens da tragédia, é importante fazer algumas considerações a respeito da formação e estabelecimento da erudição alexandrina, no século III a.C., e compreender a influência dos estudos e registros literários de Aristóteles, no século IV a.C., para as investigações alexandrinas sobre a história e crítica literárias.

Por volta de 335 a.C., Aristóteles fundou, em Atenas, uma escola nas proximidades do templo de Apolo Lício – o deus que dá nome ao Liceu. Essa escola também era conhecida como *Perípatos*, pois o filósofo costumava ministrar os seus ensinamentos caminhando ao longo do bosque das Musas, onde se localizava o templo de Apolo Lício – por essa razão, os discípulos de Aristóteles eram chamados de peripatéticos.

Segundo Pfeiffer (1998, p. 65), a escola aristotélica foi destinada a permanecer em produtiva rivalidade com a Academia de Platão até meados do século IV a.C. Foi, principalmente, devido a essas duas organizações atenienses (a Academia e o Liceu) que muitos trabalhos de seus fundadores foram bem preservados: os filósofos de ambas as instituições foram capazes de coletar, copiar, distribuir e manusear adequadamente as obras de seus mestres, mantendo-as para a posteridade. Assim, por mais que não exista evidência dos primeiros escritos dos diálogos de Platão, é muito provável que a primeira geração de seus pupilos tenha tentado coletar, organizar e copiar os manuscritos do filósofo, e essa primeira “edição” da Academia tenha se tornado, posteriormente, a base de todas as outras.

Desse modo, ainda de acordo com Pfeiffer (1998, p. 66-67), é muito provável que os peripatéticos utilizassem compilações das obras de seus mestres antecessores, especialmente de Platão, uma vez que Aristóteles e seus seguidores não poderiam ter alcançado as suas imensas compilações, destinadas ao ensino de seus discípulos, sem ter acumulado uma quantidade considerável de manuscritos do passado. Além do mais, sabe-se, através de Estrabão (XIII, I, 608), que a primeira biblioteca privada foi fundada por Aristóteles e transferida para os seus sucessores, que provavelmente a deslocaram para o Liceu.

Logo, como assinala Pfeiffer (1998, p. 67), Aristóteles é considerado, pela tradição e por muitos intelectuais modernos, como o primeiro crítico e gramático: sabe-se, por exemplo, que a *Poética* foi a primeira tentativa de se descobrir uma ordem racional no domínio da arte literária. Mas é importante assinalar, com Pfeiffer (1998, p. 76), que mesmo no tempo de Aristóteles, no final do século IV a.C., nenhum ramo da “gramática” estava ainda separado da filosofia e da retórica. Mesmo assim, estudiosos da história da erudição clássica, de Aristóteles, ou da crítica homérica concordam em considerar o filósofo como o fundador de tal tradição científica – uma opinião já viva na Antiguidade. Portanto, se esta convicção comum estiver

correta, pode-se naturalmente supor que os poetas e escolásticos helenísticos continuaram um trabalho que havia se iniciado com Aristóteles, e na sua escola peripatética.

Portanto, Pfeiffer (1998, p. 79) ressalta que se deve reconhecer que Aristóteles, de fato, superou todos os seus predecessores na universalidade de conhecimento. O filósofo foi capaz de colocar uma vasta quantidade de material em ordem, de acordo com os seus próprios princípios filosóficos, e organizar a cooperação de seus pupilos. Como consequência desse ponto de vista teleológico, os diferentes estágios de desenvolvimento de todos os seres deveriam ser investigados: assim, a cronologia adquiriu uma nova importância.

Sabe-se, também, que Aristóteles se engajou na pesquisa dos registros oficiais das performances de peças e ditirambos, mantidos pelos arcontes. Três relevantes obras são associadas a esses escritos: *Περὶ τραγωδιῶν*, da qual nada se sabe; *Νῆκαι Διονυσιακαί*, que foi provavelmente utilizada para o registro da *Lista de Vitoriosos*, inscrito no século III a.C. (I.G. II² 2325). O terceiro livro, *Διδασκαλίαι*, também foi, possivelmente, a fonte do registro na pedra *Didascálias* (I.G. II² 2319-23), que menciona o nome do arconte dos festivais dramáticos (das *Grandes Dionísias* e das *Leneias*), os nomes dos poetas competidores e os respectivos títulos das peças, além dos atores protagonistas¹⁸⁰.

Sendo assim, segundo Pfeiffer (1998, p. 81), os grandes escolásticos alexandrinos, que não tinham acesso aos arquivos ou inscrições atenienses, utilizaram as compilações de Aristóteles. Inclusive algumas passagens da obra original do filósofo foram preservadas pela *Scholia* Bizantina, que mantinha informações sobre os dramaturgos áticos. Na teoria filosófica de Aristóteles, portanto, o mais alto grau de perfeição poética foi atribuído à tragédia ática, e, por isso, as datas e os detalhes de todas as peças foram relevantes para o seu propósito de reconhecer o processo histórico de desenvolvimento da arte trágica.

Assim, foi com a obra de Aristóteles que se alcançou o fim do desenvolvimento intelectual da Ática do período Clássico: o estagirita morreu em 322 a.C., um ano depois da morte de seu pupilo Alexandre, que conquistou, em treze anos aproximadamente, todo um império que se estendia do Adriático ao Indo, e do Cáspio ao Alto Egito¹⁸¹. Como ressalta Kitto (1980, p. 262), a Grécia Clássica, sob a égide de Alexandre, havia completado a sua existência, e, conseqüentemente, a vida tinha ganhado uma forma e significado inteiramente diferentes.

De acordo com Pfeiffer (1998, p. 87), a antiga unidade do mundo grego, ameaçada por mudanças políticas e sociais, rapidamente se desintegrou nas décadas finais do século IV

¹⁸⁰ Cf. Pfeiffer, 1998, p. 81.

¹⁸¹ Cf. Kitto, 1980, p. 261.

a.C. O império de Alexandre se quebrou após a morte de seu conquistador: como resultado, houve um turbilhão de guerras de sucessão, seguido por um curto período de estabilidade com novos Estados firmemente estabelecidos no início do terceiro século a.C. Os membros desses Estados foram submetidos às regras de um soberano e seus oficiais: a vida política livre, em perpétuo movimento na antiga cidade-estado democrática, estava, naquele momento, em perfeita estagnação – a monarquia fora restaurada. Agora, pela primeira vez, os gregos estavam convencidos de que a antiga ordem, tanto na política quanto no campo intelectual, e, de fato, em todos os setores da vida, havia se extinguido.

Logo, segundo Pfeiffer (1998, p. 87-88), a nova geração de 300 a.C., que vivia sob uma nova monarquia, percebeu que as formas poéticas antigas haviam, também, se acabado: a poesia já mostrava sinais de exaustão e dissolução desde o século IV a.C. Kitto (1980, p. 337) ainda assinala que já nas últimas peças de Eurípides a clássica unidade entre o mito e a religião começou a se desmoronar: o pensamento poético começava a se associar às temáticas puramente filosóficas. No final do século V a.C., Eurípides principiou a empregar o mito satiricamente ou em forma romântica (como no *Íon*, *Ifigênia em Táuride* e *Helena*). A partir deste momento, nos aproximamos da fase final do mito grego. O fim definitivo do pensamento mitológico se consumou junto com as conquistas de Alexandre: para os gregos que viviam nas novas cidades gregas do Egito ou da Ásia, entre os estrangeiros e sob o governo de um rei distante e poderoso, os deuses imemoriais e divindades locais da Grécia, com seus ritos específicos, pareciam longínquos e apagados.

Assim, de acordo com Kitto (1980, p. 337-38), no período Helenístico, quando o povo saiu do campo e se mudou para as cidades, quando os gregos finalmente se espalharam e os antigos hábitos de vida desapareceram, as lendas locais e os ritos da pátria foram investigados e catalogados diligentemente e racionalmente, não mais como mitos vivos, mas apenas como atraentes relíquias históricas e culturais. Para tal tradição se voltaram, ansiosamente, poetas cultos que não compunham visando a uma performance viva para a pólis¹⁸², mas sim a um público seletivo e requintado espalhado pelo novo mundo. É, justamente, na época alexandrina que a mitologia passou a ser uma espécie de epidemia literária e artística, em que histórias bonitas e escandalosas de amores divinos e de surpreendentes metamorfoses eram contadas em versos elegantes pelos novos poetas cultos. Como Kitto assinala, neste momento específico da

¹⁸² É importante destacar, nesse momento, o inerente caráter performático da poesia clássica e a sua intrínseca relação com o mito. Segundo Calame (2005, p. 52), na Grécia Antiga, o mito existia, apenas, nas formas poéticas que o tornavam eficaz junto a um público ativo, e em dadas circunstâncias rituais, sociais e culturais. O mito dependia de regras, verbais e sociais, do gênero poético que o corporificava em enunciação nas ocasiões rituais. Assim, o poema se caracterizava essencialmente como um ato de culto.

história grega, “a mitologia está morta; com Píndaro, Ésquilo, Sófocles e Eurípides tinha sido bem viva” (KITTO, 1980, p. 338).

É importante ressaltar que não faltaram pensadores sérios nesta época, mas eles eram, essencialmente, filósofos e cientistas, não eram como os poetas do período Clássico, que compunham seus poemas baseados em mitos que tinham uma função ativa e real para a sua comunidade: a de explicar o universo físico, a natureza, a moral, e a essência humana a partir das verdades transmitidas pela Musa – os poetas eram considerados como os “arautos” dos deuses. A atividade poética, no período Clássico, portanto, não tinha uma importância artística despreocupada, muito pelo contrário, tinha uma função social e religiosa bem determinada.

Assim, segundo Pfeiffer (1998, p. 88), no período Helenístico, a poesia haveria de ser resgatada da situação perigosa em que se encontrava, e a composição poética se tornaria um trabalho particularmente sério de disciplina e amplo conhecimento. Os novos escritores deveriam se voltar para os antigos mestres, especialmente da poesia jônica, não para imitá-los, mas para serem treinados em suas novas técnicas poéticas: a herança da poesia clássica deveria ser salva e estudada. Esse compromisso foi sentido como uma obrigação perante as realizações das gerações passadas, que criaram as obras-primas da literatura helênica. É importante salientar que a relação da nova geração com o passado foi inteiramente diferente daquela de Aristóteles, e toda a perspectiva de crítica literária havia mudado. Assim, uma nova concepção de poesia, sustentada pelos próprios poetas, conduziu para o renascimento desta, bem como para um novo tratamento dos antigos textos poéticos.

Ptolomeu, filho de Lago, foi o primeiro rei de Alexandria do Egito, e tinha sido um dos mais capazes generais e verdadeiro amigo de Alexandre – foi ele quem levou os sucessores e pupilos de Aristóteles pela primeira vez ao Egito. Atraindo os principais filósofos, o rei faria de Alexandria um importante centro cultural¹⁸³. Demétrio de Faleros, um dos proeminentes pupilos de Teofastro (escolarca do Liceu, após o falecimento de Aristóteles¹⁸⁴), foi o primeiro peripatético que residiu em Alexandria, aproximadamente em 297 a.C. Com ele, Alexandria se uniria à genuína tradição peripatética de Atenas. De acordo com Pfeiffer (1998, p. 95), os discípulos de Aristóteles foram capazes de trazer um precioso auxílio aos *ποιητὰ καὶ κριτικοί* de Alexandria: eles transferiram coleções de materiais de Atenas para Alexandria, instigaram as pesquisas antiquárias, estimularam uma nova crítica literária e os ensinaram a organizar instituições para a promoção da erudição.

¹⁸³ Cf. Pfeiffer, 1998, p. 95-96.

¹⁸⁴ Cf. Sousa, 2003, p. 243.

Logo, o *Museu* foi instituído por Ptolomeu I. Segundo Pfeiffer (1998, p. 96-97), o líder da instituição foi um sacerdote nomeado pelo rei. Os membros do *Museu*, portanto, eram devotados ao serviço das Musas, e tinham o seu lugar reservado no palácio real (o *Museu* se localizava na quadra real) – agora o renascimento da poesia e o redescobrimento das obras-primas da Hélade eram protegidos pelas filhas da Memória. O novo *Museu* foi uma peculiar modificação da *Movσείa* ateniense, mas não se constituiu num ramo desta instituição. A comunidade do *Museu* alexandrino não incluía filósofos, mas homens de letras e uma grande quantidade de cientistas. Esses escolásticos desfrutavam de muitos privilégios: refeições livres, altos salários, isenção de impostos, ambientes agradáveis e bons alojamentos e servos.

De todas as instituições pertencentes ao *Museu*, a biblioteca foi a mais notável, e pode-se ressaltar a influência peripatética sobre tal organização. Segundo Estrabão (XIII, I, 608), Aristóteles foi a primeira pessoa conhecida a reunir livros em uma biblioteca e a ensinar, com o seu exemplo, aos reis do Egito a organização de uma.

História ou lenda, o certo é que se disse que a célula germinal da biblioteca do Museu fora a biblioteca do *Liceu*. História ou lenda, a verdade é que Aristóteles já estabelecera os princípios da primeira “enciclopédia das ciências filosóficas”, e, portanto, as primeiras normas da catalogação dos tesouros da cultura. (SOUSA, 2003, p. 245).

Pfeiffer (1998, p. 102) assinala que o “livro”, de fato, constituiu uma das características do período Helenístico: todo o passado literário, a herança de séculos, foi “salvo” pelo trabalho laborioso dos pupilos de Aristóteles. A primeira tarefa desses peripatéticos, nas décadas finais do século IV a.C., foi a de coletar e armazenar os tratados literários a fim de preservá-los. Foram, justamente, esses primeiros papiros que abasteceram as bibliotecas de Alexandria e que nos forneceram os atuais espécimes dos livros gregos.

Com relação ao número de “livros” existentes nas bibliotecas alexandrinas, de acordo com Pfeiffer (1998, p. 102), autoridades antigas atestam que existiam centenas de milhares de papiros armazenados durante a primeira metade do século III a.C.¹⁸⁵ Sousa (2003, p. 245) ressalta que a biblioteca do *Museu* chegou a recolher quinhentos mil rolos de papiro, uns mistos (contendo cada um mais de uma obra), outros simples (uma única obra de um único autor). A biblioteca era administrada por um erudito de renome.

¹⁸⁵ É interessante ressaltar, com Pfeiffer (1998, p. 103), que o acesso às bibliotecas alexandrinas, e, portanto, aos tratados, era livre. Tais bibliotecas não foram templos ou palácios-bibliotecas reservados para uma minoria privilegiada, mas eram abertas para todos aqueles que fossem capazes de ler e aprender.

Sendo assim, pode-se observar que o rei Ptolomeu I e o peripatético Demétrio de Faleros foram os elos entre a escola ateniense de Aristóteles e o *Museu* de Alexandria. Nessa época, ocorreu, naturalmente, uma florescência de matemáticos e de cientistas interessados nas ciências naturais: a curiosidade dos poetas escolásticos alexandrinos se estendeu, também, para os assuntos científicos¹⁸⁶. Segundo Pfeiffer (1998, p. 152), Eratóstenes parece ter sido o primeiro escolástico e poeta que foi primeiramente e verdadeiramente um cientista. Até o momento, a erudição alexandrina tinha sido composta pelos poetas cultos e seus pupilos, mas, no meio do século III a.C., a união entre a poesia e a atividade escolástica se dividiu: a erudição avançava e a poesia se retraía.

2.2.2. Eratóstenes e a teoria alexandrina para as origens da tragédia

Segundo a antiga tradição biográfica (Suda, s.v. Ἐρατοσθένης), Eratóstenes nasceu em Cirene, na 126ª Olimpíada (por volta de 276-273 a.C.). O gramático Lisânias e o poeta Calímaco foram seus professores. Ele estudou em Atenas, onde teria sido pupilo dos filósofos Aríston de Quios e do platônico Arcesilau (salienta-se aqui a influência platônica nos estudos de Eratóstenes¹⁸⁷). A Suda atesta que, por volta de 246 a.C., Eratóstenes foi levado a Alexandria por Ptolomeu III, provavelmente para ser tutor de seu filho Filopator, que se tornaria o rei Ptolomeu IV¹⁸⁸. Eratóstenes viveu em Alexandria até o reinado de Ptolomeu V (205/4-181/0 a.C.)¹⁸⁹, vindo a falecer por volta dos oitenta anos.

De acordo com Pfeiffer (1998, p. 153), o relato da Suda, acerca da vida de Eratóstenes, parece ser consistente o suficiente, mas existem algumas incoerências. Por exemplo, Calímaco deixou a sua cidade natal, Cirene, muito tempo antes do nascimento de Eratóstenes, e quando este foi chamado para residir em Alexandria, Calímaco já estava próximo do fim de sua vida. Logo, deve-se considerar a declaração, de que Eratóstenes foi pupilo de Calímaco, em um sentido mais geral ou supor uma estadia do jovem Eratóstenes em Alexandria entre o período de sua residência em Cirene e Atenas, mas para tal conjectura não existe evidência. Assim, existem dificuldades de se verificar os escassos dados biográficos preservados a respeito dele, e de se reconstruir os conteúdos de seus livros: nada nos foi deixado além de algumas centenas de fragmentos.

¹⁸⁶ Cf. Pfeiffer, 1998, p. 152.

¹⁸⁷ Cf. Solmsen, 1947, p. 256-57.

¹⁸⁸ Cf. Pfeiffer, 1998, p. 154-55.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 153.

Como Merkelbach e West (1964, p. 175-76) assinalam, Eratóstenes foi um dos principais escolásticos do período Helenístico. Depois de estudar em Atenas, residiu em Alexandria, onde se tornou o líder do *Museu* e tutor do príncipe Filopator. Assim, hoje, Eratóstenes é mais bem conhecido devido aos seus estudos geográficos: foi ele quem elevou a geografia para a posição de ciência, por estabelecê-la em uma firme base astronômica e matemática. Eratóstenes assumiu e ordenou a medida da superfície da Terra, e foi o primeiro homem que logrou calcular a sua circunferência.

Segundo Sousa (2003, p. 247), Eratóstenes foi o terceiro bibliotecário de Alexandria, sucedendo Apolônio de Rodes e sendo seguido por Aristófanes de Bizâncio¹⁹⁰. A Suda informa que Eratóstenes foi apelidado de “beta”, cognome que ironizava as múltiplas aptidões do sábio para as atividades científicas nas quais alcançava o segundo lugar, ficando somente atrás de Aristóteles. Assim, de acordo com Pfeiffer (1998, p. 156), por causa da universalidade de conhecimento, Eratóstenes foi comparado com Aristóteles, mas, com este filósofo, todos os ramos do conhecimento estavam subordinados ao princípio (enteléquio) de sua filosofia teleológica. No entanto, em Atenas, não foi a escola peripatética de Aristóteles que atraiu Eratóstenes, mas, sim, a Academia, então dirigida por Arcesilau. Logo, os conceitos cosmológicos platônicos, especialmente presentes no *Timeu* de Platão, são evidentes nas obras matemáticas e geográficas de Eratóstenes, e também em seus poemas (especialmente na *Erígone* e no *Hermes*).

Pode-se notar, com Pfeiffer (1998, p. 155), que Eratóstenes combinou as personalidades do matemático e do poeta. Assim, é necessário mencionar a sua atividade como um filólogo. Segundo Broggiato (2014, p. 894), uma das razões para o nome de Eratóstenes estar presente no debate sobre as origens do drama é que ele foi a principal autoridade de seu tempo acerca da comédia ática: este foi o tema do mais importante de seus escritos filológicos, o tratado *Περὶ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας* (*Sobre a Comédia Antiga*), um extenso trabalho compreendido em doze livros. Para Pfeiffer (1998, p. 161), o interesse de Eratóstenes sobre a comédia ática pode ter sido estimulado pelas performances cômicas a que ele teria assistido e pelos livros peripatéticos e acadêmicos aos quais ele teria tido acesso, na sua estadia em Atenas. Mais tarde, em Alexandria, os tratados da biblioteca estavam à sua disposição, incluindo os novos escritos sobre o tema da comédia ática.

Consequentemente, Pfeiffer (1998, p. 162) assinala que o acesso de Eratóstenes às *Διδασκαλῖαι*, bem como às cópias de tratados, presentes na biblioteca, o conduziu a investigar

¹⁹⁰ Cf. também Pfeiffer, 1998, p. 154.

as questões das performances trágicas e cômicas. Para Broggiato (2014, p. 895), então, Eratóstenes teve um interesse nas questões concernentes à teoria da poesia, e ele esteve, certamente, bem consciente acerca do debate filológico de seu tempo. Deve-se reconhecer, portanto, que Eratóstenes era um erudito bem informado sobre as questões poéticas e, em particular, sobre o debate filosófico acerca dos objetivos e do modo de avaliação dos trabalhos poéticos. Assim, no início de seu tratado *Geografia*, Eratóstenes discutiu o uso dos textos arcaicos, em particular dos épicos homéricos, como uma fonte de fatos geográficos. Nesse contexto, o erudito afirmava que o objetivo da poesia era o de cativar e o de deleitar o ouvinte, e não de instruí-lo¹⁹¹.

Logo, Pfeiffer (1998, p. 166) ressalta que, para a mente científica e racional de Eratóstenes, as “irrealidades” da geografia homérica eram óbvias. Mas, ele, logicamente, não culpou o poeta: a falta estava em seus intérpretes que cometiam o erro de identificar as localidades épicas em certos lugares no Mediterrâneo, e supor que Homero, com seu poema, tivesse o intento de ensinar geografia, teologia, ética ou táticas militares. Depois das observações de Eratóstenes, as passagens “geográficas” de Homero deveriam ser consideradas como puramente imaginárias: o objetivo do poeta não era instruir, mas, sim, proporcionar prazer.

De acordo com Merkelbach e West (1964, p. 176-77), como um poeta, Eratóstenes é conhecido por três epílios: *Hermes*, *Hesíodo* e *Erígone*. Desses, o *Erígone* é o melhor conhecido por nós. Embora somente poucos fragmentos da *Erígone* tenham sido preservados, as passagens da obra *De astronomia* de Higino e da *Dionisíaca* de Nono permitem uma completa construção de seu conteúdo. Tal epílio, em forma elegíaca, estava completamente dentro da tradição da poesia helenística, constituindo, portanto, um poema etiológico, sucessor da *Aitia* de Calímaco. Sabe-se, então, que os gregos que viviam em Alexandria sentiam a necessidade de recordar as tradições e antiguidades de sua região natal: assim, Alexandria produziu uma das realizações eruditas mais magníficas da Antiguidade. Os escolásticos do *Museu* estabeleceram um texto “purificado” de Homero, coletaram o que sobreviveu dos poetas líricos, editaram as obras dos dramaturgos áticos e escreveram comentários. A poesia etiológica, então, deve ser considerada nesse contexto.

Segundo Pfeiffer (1998, p. 169), no poema elegíaco *Erígone*, que trata da lenda local do demo Icária, Eratóstenes pode ter aludido a uma teoria helenística, pós-aristotélica, da origem da tragédia e da comédia. Para Broggiato (2014, p. 897), portanto, é claro que

¹⁹¹ Cf. Estrabão, I, I, 10.

Eratóstenes estava familiarizado com a teoria poética: na *Erígone*, ele pode ter insinuado uma discussão contemporânea sobre a origem do drama, mas isso não prova que ele tenha tomado um determinado posicionamento, especialmente se considerar-se o fato de que tal teoria, de uma origem ática e agreste do drama, já era bem conhecida por seus contemporâneos (como Dioscorides e a tradição atestada pelo *Mármore de Paros*). Seria típico para um poeta escolástico helenístico aludir a uma discussão científica e/ou filológica em um de seus trabalhos poéticos. Sendo assim, a autora (2014, p. 897-98) considera improvável que Eratóstenes tenha desenvolvido uma reconstrução própria dos estágios iniciais da história do drama. Contudo, é provável que, na *Erígone*, Eratóstenes tenha se referido a uma teoria já existente, que fazia da Ática o lugar de origem da tragédia e da comédia.

Kerényi (2002, p. 133), inclusive, afirma que o mito de Icário apresenta características muito arcaicas, sendo inverossímil que Eratóstenes tenha sido o primeiro a ligá-lo ao advento de Dioniso como portador da vinicultura. A ilha montanhosa de Icária, no “mar Icárico” (como era chamada a parte do Egeu fronteira à Cária), era tida como o berço natal de Dioniso¹⁹². Ela tinha uma relação muito clara com o deus do vinho: sua principal cidade chamava-se “Oinoé”, “cidade do vinho”, e este sempre foi o produto principal da ilha.

Nesse ponto, Adrados (1983, p. 57-58) ressalta que a teoria helenística, proveniente da erudição alexandrina, para as origens da tragédia difere amplamente da teoria aristotélica. Assim, seja qual for o princípio de tal tradição, a lenda de que Téspis inventou a tragédia no demo Icária e, depois, transferiu a performance para Atenas estava relatada na *Erígone* de Eratóstenes, da qual restou um pequeno fragmento em Higino (*De astronomia*, II, 4), e mais algumas informações em Nono (*Dionisíaca*, XLVII, 34-264) e em Virgílio (*Geórgicas*, II, v. 380). Broggiato (2014, p. 886) salienta que é, de fato, impossível reconstruir a estrutura do poema, em vista dos poucos fragmentos que nos restaram, mas, de acordo com a interpretação tradicionalmente aceita, tal poema consistiu de uma série de episódios etiológicos construídos em uma forma tipicamente helenística.

A única fonte do verso da *Erígone* de Eratóstenes, costumeiramente associado aos primórdios da tragédia, é o autor latino Higino, que cita o verso em sua obra *De astronomia* (II, 4), quando relata o mito de que Dioniso ensinou a Icário o cultivo da videira e a produção do vinho. Nesse momento, é necessário, ainda que sumariamente, relatar o mito ático no qual se baseia o verso de Eratóstenes, e analisar a sua importância para uma tradição que procura delinear as origens rituais e religiosas da tragédia. As considerações acerca desse mito serão

¹⁹² Cf. *Hinos Homéricos*, I, 1.

baseadas principalmente nas informações prestadas por Higino, em sua obra *De astronomia*, e em algumas passagens da *Dionisiaca* de Nono, que oferece mais detalhes da história. É importante assinalar que não existem relatos do mito de Erígone provenientes da Antiguidade, por isso há a necessidade de se utilizar fontes tardias, como Higino e Nono, para a recuperação do conteúdo desse mito.

Sabe-se, então, que a elegia *Erígone* se baseava em um mito ático local, e Meuli (1955, p. 211) assinala que, por mais que não se saiba o conteúdo ou a substância do poema composto por Eratóstenes, o contexto do mito, pelo contrário, é amplamente conhecido. Higino (II, 4) relata praticamente todo o desdobrar da lenda. O mito começa com a chegada de Dioniso na humilde casa do camponês Icário e de sua filha Erígone¹⁹³. Segundo Nono (*Dionisiaca*, XLVII, 40), Erígone, a fim de saciar a sede do visitante, ordenou uma cabra e ofereceu a Dioniso um copo de leite – uma bebida pouco adequada para o senhor do vinho. Dioniso, então, verificou a bebida e amavelmente, diante dos olhares atônitos de Icário e de sua filha, fez um milagre: transformou o leite em vinho, e ofereceu a doce bebida a Icário – o primeiro presente de Dioniso aos homens. O deus, então, revela que Icário seria muito adorado pelos homens, ainda mais que Triptólemo, a quem Deméter havia ensinado o cultivo dos grãos, pois o cereal não tinha a faculdade de sanar as tristezas do coração, mas o vinho possuía o dom de curar as dores humanas (*Dionisiaca*, XLVII, 45). Em seguida, Dioniso fez uma videira crescer do chão, e ensinou a Icário o seu cultivo e a produção do vinho. Icário, agora, deveria mostrar o dom de Dioniso aos homens, e ensiná-los a plantar a vide e a produzir a bebida embriagante (cf. Higino, *De astronomia*, II, 4; e Nono, *Dionisiaca*, XLVII, 70).

Higino (II, 4), então, relata que Icário plantou a videira e cuidou adequadamente dela, a fim de que crescesse e florescesse. Entretanto, um incidente aconteceu: um bode entrou na plantação de vinha, mordiscou as folhas mais jovens e pisoteou a planta. Irritado, Icário capturou o animal e o sacrificou – um castigo pelo pecado cometido contra a planta sagrada. Depois de matá-lo, Icário fez um saco com a pele do bode imolado, encheu-o de ar, amarrou-o e lançou aos seus amigos para que dançassem em torno dele. Por isso, Eratóstenes disse: “*Ἰκάριοι τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο*”¹⁹⁴.

¹⁹³ É interessante ressaltar, segundo Kerényi (2002, p. 130), a existência de uma pintura em vaso, datado no século VI a.C., que representa o deus visitante Dioniso entre um homem e uma mulher, ambos de aparência régia: provavelmente se tratam de Icário e de sua filha Erígone. Ver imagem do vaso em Kerényi (2002, fig. 41).

¹⁹⁴ Ver nota 178. É importante assinalar, de acordo com Broggiato (2014, p. 888), que não existem dúvidas de que Eratóstenes, nesse verso, mencionou o vilarejo ático Icária, e declarou que lá se dançou pela primeira vez (“*πρῶτα... ὠρχήσαντο*”). Mas existem dificuldades acerca das palavras “*περὶ τράγον*”, que não aparecem em nenhum manuscrito, mas são geralmente aceitas pelos editores modernos de Eratóstenes (como Hiller e Powell). “*Περὶ τράγον*”, portanto, é uma emenda que remete à edição de Johann Soter (1534) de Higino, e que adquiriu o status de vulgata moderna. Logo, alguns estudiosos, como Rosokoki (1995), Geus (2011), e White (2003),

Para Merkelbach e West (1964, p. 178), a passagem deve ser compreendida no sentido de que Icário promoveu uma cerimônia sacrificial na qual o bode foi imolado pela falta cometida contra a planta de Dioniso, e os participantes comeram a carne do animal sacrificado e beberam vinho. Após a celebração, Icário confeccionou um saco com a pele do bode, e um “jogo” teria sido instituído – o *ἀσκολιασμός*. Tal lenda se relacionaria com o festival da *Dionísia Rural*, que ocorria no mês de *Ποσειδῶν* (correspondente ao nosso período de dezembro a janeiro)¹⁹⁵. Nessa festa, existia, possivelmente, o costume de se sacrificar um bode, celebrar este sacrifício com um banquete e bebedeira, e realizar *ἀγῶνες* associados com a prática de saltar sobre um odre de couro untado (*ἀσκολιασμός*) – práticas que se relacionariam com o costume festivo agrário, relatado por Higino, de cantar e dançar em torno do bode sacrificado. Kerényi (2002, p. 279) considera, então, que, depois do sacrifício do animal, dava-se à sua pele tal uso: a confecção de um odre de couro.

Solmsen (1947, p. 270), por sua vez, reconhece que a passagem de Higino é confusa. Para o autor, Eratóstenes não somente indicou um *αἴτιον* para a tragédia como também demonstrou a causa de origem de outra tradição não literária, o *ἀσκολιασμός* – o costume de pular sobre odres de couro cheios de ar. O *ἀσκός* utilizado para o primeiro *ἀσκολιασμός* teria sido feito com a pele do bode sacrificado à videira. Massana (2001, p. 520) ainda salienta que, relacionados ao episódio do sacrifício do bode, se associam três *αἰτία*, uma vez que se pode considerar que o relato alude ao primeiro bode sacrificado em honra a Dioniso, às origens da tragédia, e à instituição do *ἀσκολιασμός*. Para Kerényi (2002, p. 278), é evidente que Higino (II, 4) menciona duas performances distintas da celebração: uma dança em torno do bode, descrita por Eratóstenes, e o *ἀσκολιασμός*.

Pickard-Cambridge (1927, p. 102), por sua vez, observa que Higino não ofereceu indicação de que a performance da “dança em torno do bode” se tratava de uma espécie primitiva de *τραγωδία* – parece mais plausível que Higino tenha considerado essa performance como a prática do *ἀσκολιασμός*. Mas, deve-se reconhecer, também, que Higino tampouco afirmou que essa performance se tratava do *ἀσκολιασμός*, por mais que ela se parecesse com esse jogo (pois o autor explicou que Icário fez um saco com a pele do bode sacrificado e encheu-

contestam a leitura tradicionalmente aceita. Entretanto, Broggiato (2014, p. 891) ainda considera que a reconstrução estimada do fragmento de Eratóstenes é a correta, sendo completamente possível que o verso contenha a referência à dança em torno do bode, consistente, inclusive, com o contexto relatado por Higino. Sendo assim, o presente estudo utiliza a versão tradicionalmente aceita para o fragmento de Eratóstenes, retirada das edições consagradas de Hiller (fr. 32) e Powell (fr. 22). Tal leitura do verso de Eratóstenes é unanimemente aceita por Pickard-Cambridge (1927, p. 99), Burkert (1966, p. 93), Kerényi (2002, p. 278, nota 157), Merkelbach e West (1964, p. 178), Solmsen (1947, p. 260), Broggiato (2014, p. 891), Massana (2001, p. 53), Sousa (2003, p. 65), entre muitos outros.

¹⁹⁵ Cf. Spineto, 2005, p. 328.

o de ar). O autor latino também não disse que os companheiros de Icário pularam sobre o odre de couro untado, muito pelo contrário, ele declarou que os amigos de Icário dançaram em torno desse “saco” confeccionado com a pele do bode.

Essa passagem de Higino é, de fato, confusa. Também Hiller (*apud* Pickard-Cambridge, 1927, p. 102) questionou a razão pela qual Eratóstenes escreveu “ao redor do bode” (“περὶ τράγον”) ao invés de “em cima do bode” (“ἐπὶ τράγον”), se ele estava se referindo à prática do *ἀσκολιασμός*. Para Hiller, então, é provável que Higino, ao explicar o verso de Eratóstenes, tenha o mal interpretado, sendo que é possível que o alexandrino estivesse realmente falando de uma dança ao redor do bode sacrificado sobre o altar de Dioniso – uma dança da qual a tragédia teria surgido, e que foi dançada ao redor do bode inteiro, e não somente de sua pele inflada. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 103), não existe dificuldade na suposição de que os camponeses, enquanto usavam a pele do bode para confeccionar o odre do *ἀσκολιασμός*, também pudessem ter dançado em torno desse animal, e a frase “περὶ τράγον ὠρχήσαντο”, se não absolutamente exata, representaria bem os fatos acerca do surgimento da poesia. Mas o autor reconhece, de qualquer modo, que é muito inseguro considerar as palavras de Eratóstenes como relacionadas às origens da tragédia.

Massana (2001, p. 53) também considera essa passagem de Eratóstenes incerta, uma vez que Higino parece ter resumido drasticamente o episódio, produzindo uma confusão que pode, facilmente, induzir ao erro. Mas o verso de Eratóstenes, de fato, se refere a uma dança ao redor do animal (“περὶ τράγον ὠρχήσαντο”) e, igualmente, o texto de Higino (“circum eum saltare coegisse”), que não pode fazer referência ao *ἀσκολιασμός*. Certamente, o autor latino confundiu os dois motivos vinculados ao bode e a Dioniso: a tradição do *ἀσκολιασμός* e o sacrifício do animal em honra ao deus.

Virgílio, nas *Geórgicas* (II, v. 380), justifica o sacrifício do bode devido à sua culpa por danificar as videiras, e ainda revela que esse sacrifício era realizado a Dioniso, constituindo-se num costume comum dos camponeses gregos. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 103), Virgílio, mencionando a prática do *ἀσκολιασμός* na Ática, não se referiu à tragédia. Já Spineto (2005, p. 334-35) considera que o poeta romano conectou explicitamente as festas agrestes de Dioniso com as performances dramáticas primitivas:

non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi
praemiaque ingeniis pagos et compita circum
Thesidae posuere atque inter pocula laeti

mollibus in pratis unctos saluere per utres.¹⁹⁶

De acordo com Meuli (1955, p. 206), no segundo livro das *Geórgicas*, um poema acerca da agricultura, Virgílio descreveu os detalhes da prática da vinicultura: as características e adequação do solo, os locais favoráveis para a plantação da videira, e o cuidado necessário para o seu crescimento sadio. O poeta mencionou, inclusive, os perigos dos quais a videira deve se proteger: além das geadas e do sol, alguns animais também a ameaçam, e, dentre estes, o bode. Assim, como uma espécie de “praga” da videira, Virgílio declarou que o bode era sacrificado a Dioniso em muitos lugares. Por isso, aconteciam “combates” na antiga *Dionísia* ática, e desses habituais costumes rurais emergiu o drama ático.

Virgílio, então, ainda de acordo com Meuli (1955, p. 209), relata a prática dos gregos de jogar o *ἄσκολιασμός* – o costume de, após o sacrifício do bode, se confeccionar um odre com a pele do animal imolado, untá-lo com óleo (a fim de torná-lo escorregadio), e, depois, pular sobre ele. O competidor que conseguisse ficar em pé sobre o odre por mais tempo era o vencedor do jogo: uma conclusão alegre para a celebração do sacrifício do bode. Foi nesse contexto, aparentemente da *Dionísia Rural*, que teriam se originado as performances dramáticas: o berço do drama ático em sua forma mais primitiva. Mas deve-se observar que Virgílio evita denominar tais performances de tragédia, comédia ou drama satírico: estas são ainda *ludi* (jogos, diversões), que não se desenvolveram em forma de arte, e seus precursores não foram poetas, mas, apenas, camponeses gregos. As características desses *ludi*, portanto, eram burlescas e se encaixavam mal com a seriedade e soberania da tragédia madura. Meuli (1955, p. 210), então, reconhece que Virgílio alude a uma teoria muito específica da origem do drama ático: aquela teoria que se tornou muito famosa, especialmente, devido a Eratóstenes.

Para Spineto (2005, p. 335), não há razão para se duvidar do valor documental da passagem de Virgílio, embora seja duvidoso que tais performances campestres remetesse às cerimônias rurais gregas do século V ou IV a.C. Meuli (1955, p. 213) considera que os relatos de Virgílio não se referem a alguma festividade romana, uma vez que o sacrifício do bode, nos cultos do estado romano, era extremamente raro: os animais para os sacrifícios solenes eram porcos, ovelhas e bois ou vacas. Além do mais, é muito claro que o poeta atribui aos filhos de Teseu (i.e. aos gregos áticos) a prática de se sacrificar um bode e de disputar jogos que, inclusive, deram origem às performances *proscœnia*.

¹⁹⁶ “Só por isso é que o bode, ó Baco, se te prostra em quantas aras tens; e que inda hoje nos dão mostra desses jogos doutro os festivais proscênios. Como a teséia gente a concitar os gênios punha prêmios a rodo, e no aldeão resso, e em largos da cidade içados de gentio! que beber! que folgar! como nos moles prados se bailava a pular sobre odres azeitados!”. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho (1943, p. 89).

O mito de Icário e Erígone continua: o camponês aceitou a tarefa de introduzir o presente de Dioniso em toda a Ática. Deve-se notar, segundo Solmsen (1947, p. 259-60), que Higino, de fato, nos fornece duas versões do mito: na primeira, Icário planta a videira, que recebeu de Dioniso, e somente depois da primeira colheita, e após celebrar o sacrifício do bode, ele parte para transmitir os dons de Dioniso para os homens. Na segunda versão, Higino (II, 4) declara que outras pessoas diziam que Icário, após receber de Dioniso os odres cheios de vinho, imediatamente os colocou em seu vagão e seguiu para a sua missão.

Para Solmsen (1947, p. 260), é praticamente certo que a primeira versão do mito é aquela proveniente da *Erígone* de Eratóstenes. O autor ainda assinala que um dos poucos fatos indisputáveis acerca da passagem de Higino é que a causa para os icaríotas dançarem em torno do bode foi que este destruiu a primeira videira. Então, os icaríotas instituíram danças (*χοροί*) ao redor do bode sacrificado, que constituiriam o *αἴτιον* da tragédia. Por isso, os “Ἰκάριοι τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο”. Solmsen (1947, p. 259), então, considera inteiramente plausível a hipótese de que Higino, em sua obra *De astronomia*, reproduziu os principais eventos do poema de Eratóstenes.

Em sua expedição, ainda de acordo com Higino (II, 4), Icário foi acompanhado por sua cadela Maíra. Quando o camponês ofereceu vinho para alguns pastores que percorriam a Ática, eles, atraídos pela nova bebida, tomaram grande quantidade dela e ficaram bêbados, adormecendo logo depois. Vendo que os pastores ficaram fora de si, após ingerir a bebida, e que logo desfaleceram, outros pastores pensaram que Icário os tinha envenenado para roubar seus rebanhos. Por isso, assassinaram Icário e o enterraram debaixo de uma árvore. No entanto, quando os pastores adormecidos acordaram, eles disseram que nunca haviam descansado tão bem, e deram graças ao bem-aventurado Icário, que transmitiu tal dom divino aos homens. Os assassinos de Icário, percebendo a gravidade do crime que cometeram, fugiram para a ilha de Ceos. Lá, os assassinos foram recebidos como convidados e estabeleceram moradia.

Enquanto isso, a filha de Icário, Erígone, notou a grande demora de seu pai para retornar para casa. A cadela Maíra, então, volta sozinha, uivando como se estivesse lamentando a morte de seu senhor. Logo, Erígone, guiada por Maíra, sai à procura de seu pai, e a cadela a conduz para o local onde Icário tinha sido enterrado. A jovem, abalada por profunda tristeza, e por um futuro de solidão e pobreza, se enforca na árvore sob a qual Icário tinha sido enterrado. A cadela Maíra também falece, abandonada, devido à fome ou sede.

A história de Erígone, “trágica de uma ponta a outra” (KERÉNYI, 2002, p. 135)¹⁹⁷, termina com a transformação de Icário, Erígone e a cadela Maíra em estrelas. Higino (II, 4) relata que Zeus ou Dioniso, compadecido pela desgraça da família, transformou Icário na constelação de Boötes, o boieiro, Erígone na constelação de Virgem e a cadela Maíra na estrela Sirius, a mais brilhante do céu noturno, localizada na constelação do Cão Maior. Sabe-se, com Solmsen (1947, p. 257), que Eratóstenes foi um platônico que estudou o *Timeu* cuidadosamente, e que acreditava na casa celestial das almas, incorporando tais fundamentos platônicos em seus poemas.

De acordo com a filosofia platônica, apontada no *Timeu*, o Criador determinou para cada alma uma morada nas estrelas. Estas seriam o reino do eterno, a verdadeira morada das almas, mas, em certos períodos, elas deixariam as estrelas para visitar o mutável mundo material e para viver sobre a Terra. Aquelas que fizessem bom uso de seu tempo, atribuído pelo Destino, teriam permissão para retornar para as suas estrelas, quando morressem. De acordo com Merkelbach e West (1964, p. 183), o desfecho do mito de Erígone e Icário deve ser compreendido à luz dessa doutrina platônica.

Mas o mito não termina sem a vingança da morte de Icário, Erígone e Maíra. Higino (II, 4) nos conta que a morte de Erígone provocou uma epidemia de suicídios (através de enforcamentos) entre as meninas atenienses, já que Erígone, antes de morrer, rogou para que as meninas tivessem o mesmo tipo de morte, caso os assassinos de seu pai não fossem punidos pelos atenienses. Então, o oráculo de Apolo foi consultado, e o deus instruiu a instituição de um festival em honra de Erígone para apaziguá-la. Segundo Kerényi (2002, p. 136-37), essa celebração, chamada *Aióρα*, a “festa dos balanços”, ocorria no festival dionisíaco da *Antestéria*, no dia de *Choés*¹⁹⁸. Em Atenas, as garotas se balançavam em balanços presos nas árvores, e, também, costumavam pendurar bonecas e máscaras, nas árvores, para que os ventos as balançassem.

¹⁹⁷ No entanto, deve-se observar que o mito desse herói não segue totalmente o padrão dos mitos trágicos: Icário recebeu a videira de Dioniso, apresentou a bebida aos seus compatriotas, e foi assassinado pelos pastores bêbados. Mas o herói não cometeu nenhum erro, ele foi morto sem falta alguma. Icário não corresponde ao perfil dos heróis trágicos – homens superiores que caem a fim de expiar um erro cometido contra os deuses ou contra as leis divinas. Contudo, Icário, de fato, não foi sacrílego perante Dioniso, e nem mesmo desrespeitou as leis da moral divina, muito pelo contrário, ele recebeu adequadamente Dioniso como hóspede em sua casa, o reconheceu e o honrou como deus, e cumpriu os seus desígnios. Nota-se que o mito é trágico somente em relação ao desfecho dos destinos de Icário e de sua filha Erígone. Com efeito, este mito apresenta o destino de um homem muito bom que passa da boa para a má fortuna – o tipo de enredo que, segundo Aristóteles (*Poética*, 1452b 35), não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância, não correspondendo, portanto, à situação trágica por excelência. Adrados (1983, p. 59) também reconhece que um herói dionisíaco como Icário é raro na tragédia.

¹⁹⁸ De acordo com Spineto (2005, p. 42), o mito de Icário era lembrado durante as *Antestérias*, festival que celebrava a época do vinho novo e, também, a chegada de Dioniso na Ática – o deus portador do vinho e da técnica de sua produção.

Portanto, a interpretação do rito do balanço, na festa ática *Αἰώρα*, tinha como base a lenda das donzelas atenienses que se viram forçadas a expiar a morte de Erígone através do próprio enforcamento. O ato de balançar-se, então, foi um substitutivo dessa punição. Kerényi (2002, p. 137-38) ainda ressalta a cena representada em um vaso do pintor de Penélope, datado de 430 a.C.¹⁹⁹, que mostra o rito do balanço das virgens atenienses. Nota-se o recato da garota no balanço, e, também, a existência de um componente erótico: a figura que a impele é um sileno. As donzelas de Atenas também entoavam o cântico de peregrinação de Erígone, chamado *ἀλῆτις*.

Os assassinos de Icário, então, se refugiaram em Ceos, e os habitantes da ilha não os puniram. Com o intento de repreender os habitantes de Ceos por sua negligência, Sirius, a cadela de Icário transformada em estrela, enviou seus fortes raios sobre a ilha, destruindo os cultivos e provocando doenças no povo. Então, o rei Aristeu, filho de Apolo e Cirene, perguntou a seu pai quais os meios de livrar o seu povo da aflição. Em resposta, o deus mandou expiar a morte de Icário através de um sacrifício com muitas vítimas, e rogar a Zeus para que ele enviasse ventos frios por quarenta dias, a fim de temperar o calor enviado por Sirius. O rei cumpriu as instruções de Apolo, e a normalidade foi restabelecida na ilha. E, assim, termina o relato de Higino acerca da chegada de Dioniso na Ática, da consequente morte de Icário e Erígone, e da instituição da vinicultura.

Observa-se que, nesse mito, há a menção de que os dois maiores presentes dos deuses aos homens foram dados na Ática: os grãos de Deméter e o vinho de Dioniso. De acordo com Merkelbach e West (1964, p. 185), o mito de Erígone glorifica Atenas como a capital do mundo civilizado, e conta a origem das “dádivas” que a Ática concebeu para a humanidade: o cultivo dos cereais, da vinha e a instituição dos espetáculos dramáticos. Essa importância da Ática, como o lugar escolhido pelos deuses para a introdução de culturas, foi narrada através dos mitos e materializada pelos ritos que recordavam esses dias primitivos.

Deve-se observar, contudo, que a natureza das informações a respeito da origem da tragédia nos festivais da Icária é tardia e, em certa medida, confusa. Logo, não se pode afirmar com exatidão a localização da invenção da tragédia na Icária. Adrados (1983, p. 59), inclusive, ressalta que a própria conexão de Téspis com a Icária é frágil. Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 102), o vínculo de Téspis com tal demo, na Ática, é mencionado pela passagem já citada de Ateneu (*Deipnosophistae*, II, 40 a-b), que atesta que a tragédia foi inventada na Icária, e pela Suda que declara a proveniência icariota de Téspis. Tais testemunhos são associados com

¹⁹⁹ Cf. a imagem do vaso em Kerényi (2002), fig. 42A e 42B.

o verso de Eratóstenes, que provaria o pressuposto de que a tragédia foi, realmente, inventada na Icária, e, por consequência, comprovaria tal procedência de Téspis.

Segue a passagem da Suda a respeito da terra natal de Téspis, de sua controversa posição entre os primeiros trágicos, e o início de suas atividades dramáticas:

Suda (s.v. Θέσπις): Ἰκαρίου πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδοποιῶ Ἐπιγένου τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δὲ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. (...). ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ' Ὀλυμπιάδος [i. e. 536/5-532/1 a.C.]. (...).²⁰⁰

Observa-se, portanto, que o artigo biográfico da Suda atesta a Icária como a terra natal de Téspis, e é importante ressaltar, com Else (1967, p. 52), que este testemunho contém a única declaração explícita de que Téspis foi um icariota. As outras fontes, como Ateneu, apenas declaram que a invenção da tragédia se deu na Icária, ou genericamente na Ática, como no caso da declaração de Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 411). Logo, de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 103), a autoridade mais antiga que fazia de Téspis um icariota é Ateneu (século II d.C.). Mas já se notou que Ateneu não afirma explicitamente que Téspis foi, de fato, o inventor da tragédia, e nem mesmo declara que ele seria proveniente da Icária: pode-se somente inferir tais informações. Portanto, Ateneu não se constituiria numa fonte segura para a tradição que faz de Téspis um icariota.

No entanto, outros testemunhos declaram que Téspis foi um ateniense. É o caso da passagem de Clemente de Alexandria (*Stromata*, I, § 79) que reivindica Atenas como a cidade natal do poeta: “Ναὶ μὴν ἴαμβον ἐπενόησεν Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος, χωλὸν δὲ ἴαμβον Ἰππῶναξ ὁ Ἐφέσιος, καὶ τραγωδίαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος, κωμωδίαν δὲ Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς”²⁰¹. Em tal testemunho, Clemente fala dos poetas inventores de determinados gêneros de poesia, e ele parece ter convicção acerca da precisão de suas informações. Além disso, em um monumento, encontrado em Aquae Albulae²⁰², há uma inscrição que afirma a proveniência ateniense de Téspis: “Θέσπις Θέμωνος Ἀθηναῖος”²⁰³.

²⁰⁰ “Suda (s.v. Téspis): Téspis de Icária, cidade da Ática, [poeta] trágico, colocado em décimo sexto lugar, depois do tragediógrafo Epígenes de Sícion. Alguns, porém, o situam em segundo lugar, depois de Epígenes. Outros dizem que ele foi o primeiro trágico. (...). Instituiu espetáculos dramáticos (ἐδίδαξε) por volta da 61ª Olimpíada (536/532/1). (...)”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208).

²⁰¹ “Sem dúvida, Arquíloco de Paro inventou o jambo, e Hipónax de Éfeso, o coliambo; Téspis de Atenas inventou a tragédia, e Susáron de Icária, a comédia”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208). A passagem em grego foi retirada de Pickard-Cambridge (1927, p. 99).

²⁰² Cf. Lesky, 1996a, p. 69.

²⁰³ “Téspis, filho de Temone, ateniense”.

Else (1967, p. 53) considera confiável a tradição que faz de Atenas a terra natal de Téspis. Para o autor, os esforços feitos para conectá-lo à Icária são consequências da disputa literária para reivindicar o local de origem da tragédia. Else, inclusive, acredita que a alegação acerca da procedência icariota de Téspis é uma tentativa de associá-lo a Dioniso, uma vez que a Icária era um demo de forte tradição dionisíaca. Assim, Lesky (1996a, p. 70) atenta para o fato de que o mito do herói Icário era um elemento comum nas teorias ática e alexandrina. É interessante notar, inclusive, que essas teorias faziam da Icária a região de origem da tragédia. Logo, Téspis poderia ser conectado com este lugar cujas lendas e costumes suscitaram o interesse dos eruditos em relação às antigas festas campestres, como mostra a *Erígone* de Eratóstenes. Se Téspis, por força da tradição literária, se tornasse um habitante de Icária, a Ática poderia avançar, com justiça, nas reivindicações acerca da invenção da tragédia.

A Suda também apresenta confusão ao determinar a posição de Téspis entre os primeiros poetas trágicos conhecidos: ele é colocado em décimo sexto lugar, depois de Epígenes, ou em primeiro. West (1989, p. 252) supõe que a fonte utilizada pela Suda, para nomear Epígenes de Sicione como o primeiro poeta trágico, e postular quinze antecessores de Téspis, foi Heráclides do Ponto que, na *Coletânea dos músicos famosos*, completou a história inicial da literatura com grupos de poetas e cantores legendários e semilegendários, citando como sua fonte uma inscrição conhecida como *Crônica de Sicione*²⁰⁴. Segundo West (1989, p. 252), tal inscrição foi composta por um siciônio desconhecido, provavelmente no início do século IV a.C., e apresenta uma crônica que não fornece dados reais acerca da história da música. Assim, é muito provável que o autor da inscrição, movido pelo orgulho patriótico, tenha promovido as reivindicações dos siciônios em relação à invenção da tragédia, nomeando Epígenes como o primeiro tragediógrafo.

Mas contra a alegação de que Téspis foi o décimo sexto trágico, a Suda cita outro testemunho que o considera como o primeiro poeta trágico – tal relato se conecta com a tradição que considera Téspis o inventor da tragédia. Para West (1989, p. 252-53), a fonte desse testemunho seria um autor peripatético: Cameleonte, em seu tratado *Περὶ Θεσπιδος*. De qualquer forma, já foi assinalado, com Pickard-Cambridge (1927, p. 108), que esses diferentes registros somente comprovam a incerteza dessas tradições.

A Suda também informa que Téspis instituiu espetáculos dramáticos por volta da 61ª Olimpíada. West (1989, p. 251) ressalta que suspeitas devem ser levantadas com relação às bases sobre as quais essa data foi estabelecida. Tal data é fornecida em termos de uma

²⁰⁴ Cf. West, 1989, p. 252.

Olimpíada e sem especificação do ano ou do arconte do festival. É importante salientar que o ano destacado na passagem citada não está presente no manuscrito original, mas é comumente inserido por editores modernos a fim de oferecer uma datação aproximada ao período indicado pela Suda. Ainda de acordo com West (1989, p. 253), a criação do sistema cronológico, marcado pelos anos das Olimpíadas, deve ser atribuída a uma fonte que remete ao século III a.C.: o primeiro estudioso de literatura que utilizou tal datação (e que, de fato, elaborou toda a cronologia histórica expressa no sistema das Olimpíadas) foi Eratóstenes. O alexandrino parece ter sido o primeiro que organizou o período entre Téspis, Quérilo, Frínico e Pratinas/Ésquilo em intervalos de três olimpíadas²⁰⁵.

Assim, segundo Pfeiffer (1998, p. 163), Eratóstenes deve, justamente, ser reconhecido como o fundador da cronologia crítica na Antiguidade. Os documentos autênticos, mais confiáveis, sobre os quais o alexandrino pode ter baseado o seu conhecimento acerca das datas dos jogos, podem ter sido as listas de vencedores dos Jogos Olímpicos, elaboradas primeiramente por Hípias (século V a.C.) e retomadas por Aristóteles e Timeu. Eratóstenes, então, foi capaz de construir, a partir desses primeiros esforços, o seu próprio registro das *Ὀλυμπιονίκαι*, uma obra compreendida em dois livros. A obra *Χρονογραφίαι* foi onde ele primeiro expôs os princípios da cronologia científica, trabalhando, depois, na elaboração de uma tabela cronológica completa acerca da fundação das listas olímpicas.

Então, ainda com Pfeiffer (1998, p. 163), o primeiro vencedor olímpico conhecido foi Koroibos de Élis, no ano de 776/5 a.C., sendo que tal vitória foi fixada como o ano da primeira Olimpíada. O fato de Eratóstenes ter feito essa escolha foi decisivo para a datação através de olimpíadas na Antiguidade Tardia, e mesmo depois. Entretanto, existiram eventos históricos que ocorreram antes da primeira Olimpíada e, para datá-los, Eratóstenes usou um dos sistemas locais: é geralmente aceito que este sistema foi baseado na lista de reis espartanos, preservada nas *Χρονικά* de Eusébio. O começo dessa lista remete ao ano de 1104/3 a.C.: logo, a migração jônica foi colocada sessenta anos depois, e a tomada de Troia oitenta anos antes, por volta de 1184/3 a.C. O período entre essa data e a mais recente, aquela da morte de Alexandre entre 324/3 a.C., foi dividida em dez épocas.

²⁰⁵ A Suda apresenta informações biográficas de cada um desses poetas, e fornece a sua respectiva datação através do sistema cronológico baseado nos anos das olimpíadas. West (1989, p. 251) observa que tais datas são equidistantes: Téspis antecede três olimpíadas de Quérilo, Quérilo antecede três olimpíadas de Frínico, enquanto este vem três olimpíadas antes de Pratinas, que concorreu contra Ésquilo e Quérilo na 70ª Olimpíada. Observa-se que essas datas, fornecidas pela Suda, se parecem muito com uma construção esquemática elaborada para localizar os três trágicos, anteriores a Pratinas e Ésquilo, em uma ordem adequada de intervalos.

Retomando a questão da data atribuída à instituição das performances dramáticas de Téspis, é importante observar, de acordo com West (1989, p. 253), que a data fornecida pela Suda, a saber, a 61ª Olimpíada (535/2 a.C.), é próxima de outras estimativas. O *Mármore de Paros* (ep. 43), que é anterior ao trabalho cronológico de Eratóstenes, e independente dele (ainda não influenciado pela classificação por olimpíadas), coloca a primeira performance oficial de Téspis, na *Grande Dionísia*, entre 538 e 528 a.C. Já a anedota de Plutarco (*Sólon*, XXIX, 6-9) coloca as primeiras performances de Téspis, ainda não regularizadas pelo estado ateniense, no tempo de Pisístrato, atestando um desentendimento entre o poeta e Sólon – fato que permitiria datar tal evento aproximadamente em 560 a.C.²⁰⁶ Logo, acredita-se que Téspis viveu sob a tirania de Pisístrato.

Entretanto, West (1989, p. 254) assinala que tais datas não são pontos fixos da história inicial da tragédia, sendo, no mínimo, arriscado tomá-las como certas, sem ao menos questionar a forma como foram estabelecidas. No caso de Téspis, não se pode fazer mais do que consentir com a antiga crença de que as suas atividades dramáticas começaram no tempo de Pisístrato, apesar de não ser possível comprovar a veracidade dessas informações. Como resultado, é frequentemente conjecturado, e até mesmo afirmado, que as apresentações dramáticas começaram em conexão com a reorganização da *Grande Dionísia* pelo tirano. Mas deve ser lembrado, de qualquer modo, que isso é apenas uma hipótese: a certeza da reorganização do festival e da primeira apresentação trágica por volta de 533 a.C. se baseia em especulações, uma vez que as datas fornecidas sobre Téspis não são, realmente, confiáveis.

Portanto, segundo Adrados (1983, p. 59), pode-se observar que entre os autores antigos, que se ocuparam com a teoria das origens áticas da tragédia, há discrepâncias. A própria conexão de Téspis com a Icária só aparece em algumas passagens, que, mesmo assim, não atestam essa associação explicitamente. É possível que a atribuição da invenção da tragédia a Téspis, a partir dos festivais nativos da Icária, seja apenas uma junção da lenda acerca do poeta e do conhecimento dos eruditos alexandrinos sobre essas festas campestres. Mas há concordâncias, nos diferentes testemunhos da teoria ática/alexandrina, com relação aos antecedentes festivos e campestres da tragédia, relacionados sempre com o contexto dionisíaco.

Adrados (1983, p. 59) assinala que, de fato, não há como afirmar, com exatidão, a localização da origem da tragédia nos festivais religiosos da Icária. Mas o autor reconhece que as origens do teatro podem estar relacionadas com rituais muito variados e muito difundidos por toda a Grécia, que não foram conservados, obviamente, em forma pura, sendo inútil buscá-

²⁰⁶ Cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 107.

los em um único lugar e em um único ritual concreto. O mito de Erígone implica o sacrifício de um bode, a morte de Icário, da heroína, e das donzelas atenienses, e também narra a saga da jovem em busca do pai morto – todos esses elementos são trágicos, e o rito, provavelmente, continha *θρήνοι* e lamentos. Adrados (1983, p. 81) ainda assinala que nesses rituais agrários havia, também, elementos alegres e burlescos, como indica a prática do *ἀσκολιασμός* e o ritual do “balanço”. Tais gracejos e burlas poderiam ser semelhantes àqueles aludidos por Virgílio e Dioscorides.

Sendo assim, de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 158), houve toda uma tradição que procurou compreender a tragédia ligando-a às suas origens religiosas: tentou-se recuperar a sua essência através de uma antiga base dionisíaca, da qual a tragédia teria emergido e que revelaria, na sua pureza, o segredo do espírito trágico. No entanto, os documentos evocados (associados à tradição ática) para originar a tragédia dos ritos sagrados de outrora, principalmente daqueles de Icária, se mostram incertos, equivocados e muitas vezes contraditórios. Como Scullion (2005, p. 33) assinala, a tradição das origens áticas da tragédia conduz, inevitavelmente, à hipótese que a considera como um fenômeno essencialmente religioso.

2.3. A etimologia de *τραγωδία* como a “canção pelo bode como prêmio e/ou sacrificado a Dioniso”

A teoria alexandrina, estabelecida sobre a tradição ática, produziu uma especulação etimológica que procurava explicar as bases sociais e religiosas do surgimento da tragédia. A performance trágica teria se originado, então, de um costume ático rural, proveniente do demo Icária, e seria chamada de *τραγωδία* – a performance na qual coros dançavam e cantavam para obter o bode como prêmio. Acredita-se que Eratóstenes, na *Erígone*, possa ter aludido a essa tradição, uma vez que ele atestou que os icariotas foram os primeiros a dançarem em torno de um bode (fr. 32 Hiller = fr. 22 Powell).

Logo, nota-se que tal etimologia do termo *τραγωδία* é oposta àquela associada às declarações de Aristóteles, na *Poética*, acerca do *σατυρικόν* (cf. 1449a 9 e segs.): a partir das informações aristotélicas, elaborou-se uma hipótese etimológica que considerava a existência de um coro de sátiros caprinos que desempenhavam a *τραγωδία*, entendida como a “canção dos (sátiros) bodes”. Mas já foi assinalado que não há evidências para essa hipótese, e nem mesmo há representações de sátiros-bodes tão cedo como nos séculos VI e V a.C. – nesse período, as

imagens em cerâmica mostram que os sátiros tinham, de fato, características equinas e não caprinas.

Observa-se, então, que uma das questões mais difíceis sobre as origens da tragédia reside no próprio significado de seu nome. Assim, Lesky (1996b, p. 66-67) ressalta que, para os eruditos alexandrinos, a *τραγωδία* significava o “canto pelo bode como prêmio”, interpretação da qual o “canto no sacrifício do bode” é, apenas, uma variante. Esses eruditos reconheciam a contradição entre a doutrina aristotélica, que alegava a existência de um elemento satírico na tragédia primitiva, e a tradição que atestava Pratinas como o inventor do drama satírico, instituído, aproximadamente, no ano de 515 a.C. (cf. Suda, s.v. Πρατίνας) – dezanove anos após a instauração da representação trágica no festival da *Grande Dionísia*, em 534 a.C.

Desse modo, ainda de acordo com Lesky (1985, p. 253), os eruditos helenísticos, que viam em Pratinas o verdadeiro inventor do drama satírico, não podiam, naturalmente, aceitar a etimologia de *τραγωδία* como a “canção dos (sátiros) bodes” (pois tal hipótese pressupunha a existência de uma performance protosatírica que teria dado origem à tragédia). Por seu interesse pelas raízes rurais e primitivas das performances dramáticas, eles derivaram a tragédia dos costumes campesinos áticos e, assim, adotaram uma posição definida em relação à disputa entre dóricos e áticos: os alexandrinos interpretavam a *τραγωδία* como a “canção no sacrifício do bode” ou a “canção pelo bode como prêmio”. Logo, tais eruditos admitiam a tradição de que o drama satírico foi inventado depois da tragédia.

Portanto, segundo Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 159-60), os alexandrinos buscaram em outro lugar os laços que atariam a representação trágica à sua matriz religiosa. Ao questionar o nome da tragédia como o “canto do bode”, eles viram o *τραγωδός* ou como aquele que cantava para receber um bode como prêmio ou que cantava no sacrifício ritual do bode. Entretanto, deve-se reconhecer a dificuldade de se encontrar esse *τράγος*: tanto no teatro quanto nas *Grandes Dionísias* não há evidências da realização de um sacrifício do bode.

Mas Flickinger (1918, p. 13-14) frisa que as mais antigas e favoritas explicações para o termo *τραγωδία*, na Antiguidade, consideravam que um bode foi dado como prêmio ao vitorioso da performance trágica. Pode-se afirmar que tal hipótese etimológica é a mais antiga porque não existem, realmente, testemunhos provenientes da Antiguidade que atestem a *τραγωδία* como a “canção dos (sátiros) bodes”. Essa conjectura foi desenvolvida a partir de interpretações das declarações de Aristóteles, na *Poética*, sobre o desenvolvimento inicial da tragédia. No entanto, deve-se reconhecer que o filósofo nunca afirmou explicitamente que a tragédia primitiva era constituída por um coro de sátiros caprinos.

Já a tradição que atesta que um bode foi dado como prêmio, no contexto da competição trágica, remete a fontes da Antiguidade e pode ser traçada, com segurança, desde o século III a.C. É o caso do testemunho do *Mármore de Paros* (ep. 43) que declara que a primeira representação trágica ocorreu em 534 a.C., quando o espetáculo trágico foi instituído em Atenas. Segundo tal tradição, Téspis recebeu um bode como prêmio: “[c. 534 anos decorridos] Ἄφ’ οὗ Θέσπις ὁ ποιητῆς [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδαξε [δρ]ᾶ[μα ἐν ᾗ]στ[ει καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος, (...)”²⁰⁷ (*FGrHist* 239 A 43). É importante assinalar, com Pickard-Cambridge (1927, p. 98), que tal inscrição é restaurada de diferentes modos pelos estudiosos, mas existe completo acordo com relação à precisão das informações acerca da vitória de Téspis por volta de 534 a.C. e da atribuição de um bode como o prêmio da performance.

Para Flickinger (1918, p. 14), portanto, a autoridade do *Mármore de Paros* é confiável, não havendo razão para se duvidar da veracidade de seu testemunho. Assim, Flickinger (1913, p. 272) acredita que o autor anônimo do *Mármore de Paros* consultou as melhores fontes para atestar as suas informações, sendo possível, inclusive, que a sua notícia remeta, pelo menos, ao século IV a.C. No entanto, por algum motivo, essa forma de prêmio foi abandonada, provavelmente no final do século VI a.C., quando o festival da *Grande Dionísia* teria passado por algumas modificações, sendo que esta consideração explicaria bem a falta de alusões literárias para o costume durante o século V a.C.

Pickard-Cambridge (1927, p. 107), por sua vez, também considera que o compilador do *Mármore de Paros*, que é geralmente confiável, tinha alguma base para localizar a vitória de Téspis (sem dúvida, a primeira vitória em uma competição pública em Atenas) por volta de 534 a.C., quando Pisístrato estava, provavelmente, organizando ou reorganizando a *Grande Dionísia* e ofereceu um bode como o prêmio da competição.

A tradição, que atesta o bode como prêmio da competição trágica, é encontrada, também, em Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 410) e em Horácio (*Arte Poética*, vv. 220-24)²⁰⁸, que declara que o primeiro poeta trágico recebeu um bode como prêmio. Nessa passagem, Horácio não menciona o nome de Téspis, mas, mais adiante, nos vv. 275-77²⁰⁹, ele o cita como o inventor da tragédia e informa que o poeta representava as suas peças em cima

²⁰⁷ “[c. 534 anos decorridos] desde que o poeta Téspis primeiro respondeu (i.e. representou como ator), o qual instituiu a representação de um drama em Atenas e [por isso] recebeu como prêmio um bode (...)”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208).

²⁰⁸ “Quem disputou, com um poema trágico, a troco de um vil bode, em seguida desnudou os agrestes sátiros e experimentou, sem quebra da gravidade, um rude divertimento, porque o espectador depois do sacrifício, bêbado e sem freios, devia ser retido por engodos e por agradável novidade”. Tradução de Dante Tringali (1993, p. 32).

²⁰⁹ “Diz-se que Téspis inventou o gênero, que se desconhecia, da Musa trágica e que transportou em carroças os seus poemas que cantavam e representavam os que tinham o rosto untado de borra de uva”. Tradução de Dante Tringali (1993, p. 33).

de “vagões”, com a pele manchada com borras de vinho. Assim, Solmsen (1947, p. 271) assinala que a teoria da origem da tragédia, possivelmente incorporada por Eratóstenes, foi amplamente aceita no período Helenístico e na era Augustana.

A outra variante dessa hipótese etimológica, a saber, que o nome *τραγωδία* foi cunhado por causa do bode oferecido em sacrifício no ritual dionisíaco, não é considerada conflituosa com a tradição do bode como prêmio. Sabe-se, inclusive, que o verso da *Erígone* de Eratóstenes costuma ser associado a tal tradição. Flickinger (1913, p. 271) reconhece que o conteúdo desse verso é evidentemente etiológico, mas comprova a existência de uma crença de que um bode foi dado como prêmio nas performances trágicas primitivas. Logo, para o autor, o verso de Eratóstenes, associado à informação do *Mármore de Paros*, provaria que essa hipótese não era mera invenção.

Entretanto, o verso de Eratóstenes não sugere, realmente, que a “dança em torno do bode”, instituída pelos icariotas, se tratava de uma performance trágica. Seja como for, Solmsen (1947, p. 271) assinala que esse primeiro *τράγος* não pode, de fato, ter sido dado como prêmio a um poeta vitorioso, uma vez que, nesse período inicial, não existia poeta e o bode havia sido sacrificado em honra a Dioniso. Logo, não se pode ter certeza de que Eratóstenes quis dizer que, após o primeiro *τράγος* ser sacrificado, tornou-se costume dar um bode para o *διδάσκαλος* do coro vitorioso. Para Solmsen, devido à natureza do testemunho de Eratóstenes, pode-se, somente, inferir que o alexandrino aludiu ao momento em que o bode se tornou o prêmio dado a um coro trágico. Pois é apenas em conexão com essa explicação da palavra *τραγωδία* que o *αἴτιον*, elaborado por Eratóstenes, faz sentido. Solmsen (1947, p. 273), então, acredita que o episódio do sacrifício do bode a Dioniso foi usado para reforçar a teoria não aristotélica concernente ao nome e origem da tragédia.

Já foram salientadas, neste estudo, as dificuldades presentes na teoria etimológica que considera a *τραγωδία* como a “canção dos bodes”. Inclusive, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 164), se o termo *τραγωδία* sustentasse tal significado, ele seria uma exceção entre as palavras compostas pelo termo secundário *ὠδή*. Nesses casos, sabe-se que o componente primário geralmente se refere ao acompanhamento ou à ocasião/tema da canção: tal é o caso das palavras *ἀλωδός*, *κιθαρωδός*, *κωμωδός* e *μελωδός*. Além disso, é interessante notar que, se *τρυγωδός* não fosse um termo paródia, ele poderia, adequadamente, designar o “cantor na ocasião da vindima”. Já se destacou que *τρυγωδία* foi um termo paródia, criado na poesia cômica do século V a.C., para designar a comédia enquanto a “canção pelo prêmio do vinho novo” ou a “canção na ocasião da vindima”. Para Scullion (2005, p. 32), tal etimologia fantasiosa é útil como uma prova adicional de que a *τραγωδία* significava, realmente, a “canção

pelo bode como prêmio”, uma vez que o termo *τρογῳδία*, a “canção pelo prêmio do vinho novo”, foi obviamente inventado a partir do modelo da palavra mais antiga (a saber, a *τραγῳδία*).

Logo, para Pickard-Cambridge (1927, p. 165), *τραγῳδός* pode, de fato, significar o “cantor no sacrifício do bode” ou, de acordo com a perspectiva antiga, o “cantor pelo bode como prêmio”. Assim, a primeira das duas interpretações é sustentada pela declaração de Eratóstenes (fr. 32 Hiller = fr. 22 Powell), pois, mesmo que a imediata referência do verso seja para o *ἀσκολιασμός*, pelo menos tal testemunho registra a prática de uma dança em torno do bode. A segunda interpretação é sustentada pela tradição que atesta que Téspis ganhou um bode como o prêmio de sua primeira apresentação trágica. O autor assinala que as duas etimologias podem ser conciliadas, se considerar-se que o bode foi primeiro ganhado como prêmio e depois sacrificado.

Desse modo, Kerényi (2002, p. 273) ressalta que o nome do novo gênero, *τραγῳδία*, parece apontar para um momento do culto com o qual a performance estava relacionada: o sacrifício de um determinado animal. Assim, tal palavra poderia ser traduzida como o “canto a propósito do bode”. É interessante notar que o termo *τραγῳδός*, que designa o cantor trágico, é formado do mesmo modo que *ἀρνῳδός*²¹⁰, o cantor que cantava pelo carneiro como prêmio, da mesma forma que o bode constituía a ocasião para a tragédia.

Pickard-Cambridge (1927, p. 165), por sua vez, reconhece que, realmente, não existe nenhum registro que ateste a presença de um sacrifício do bode na *Grande Dionísia*, mas tal sacrifício pode ter sido uma característica das festividades rústicas das aldeias áticas. De qualquer modo, o autor considera tal etimologia melhor do que aquela que faz da *τραγῳδία* a “canção dos (sátiros) bodes”. Entretanto, de acordo com Burkert (1966, p. 94), a etimologia de *τραγῳδία* como a “canção no sacrifício do bode” não tem desfrutado de grande credibilidade entre os estudiosos modernos²¹¹: costuma-se afirmar que tal etimologia foi criada por Eratóstenes ou argumenta-se que esta já estava em circulação antes de seu tempo, mas, ainda assim, foi uma teoria pós-aristotélica, inventada no início do período alexandrino.

Mas foi salientado, neste estudo, que a disputa entre dóricos e atenienses, a respeito do verdadeiro local de origem da tragédia, já era travada desde os tempos de Aristóteles: o próprio filósofo mencionou tal rivalidade na *Poética*. Logo, Burkert (1966, p. 96) admite a

²¹⁰ Cf. Dionísio de Argos (*FGrHist*, 308 (III, B, p. 14)).

²¹¹ Entre eles está Adrados (1983, p. 83) que considera linguisticamente insustentável tal interpretação, que, para ele, não usufrui de fundamento real. Para o autor, essa etimologia foi uma invenção dos alexandrinos.

possibilidade de que a tradição acerca do sacrifício do bode seja pré-aristotélica, embora tal hipótese não possa ser efetivamente comprovada.

Já Else (1957b, p. 18) ressalta que, apesar de não existir evidências de que a tragédia tenha começado a partir de uma performance coral desempenhada na celebração do sacrifício do bode, sabe-se que este animal era frequentemente usado nos rituais sacrificais dionisíacos. No entanto, realmente não há provas de uma conexão específica entre o bode e a tragédia ou o festival da *Grande Dionísia*. Apesar disso, Else considera a etimologia da *τραγωδία* como a “canção pelo bode como prêmio” um pouco mais plausível, uma vez que se tem, pelo menos, um testemunho, proveniente da Antiguidade, de que o prêmio trágico original foi um bode.

Por outro lado, Scullion (2002, p. 117) atenta para o fato de que o bode era uma oferenda bem estabelecida não somente para Dioniso, mas também para Pã e Apolo – deuses conectados, inclusive, com as performances corais. Bodes costumavam ser sacrificados, também, para as Musas e eram dados como prêmios em competições musicais. Para Scullion, o bode se constituía numa das vítimas sacrificais mais comuns do mundo grego e era frequentemente oferecido a diversas divindades, como Ártemis, e não exclusivamente a Dioniso.

Com relação a toda problemática acerca das performances, rituais e/ou corais, que deram origem à tragédia e o significado intrigante de seu nome, Burkert (1966, p. 87) assinala que não se deve, evidentemente, esperar que se possa reduzir um fenômeno tão complexo como a tragédia grega a uma única “fórmula” de origem. Logo, pode-se observar que as duas principais teorias acerca das origens da tragédia, discutidas neste estudo, procuram delinear uma linha de desenvolvimento unilateral. Assim, os estudiosos do tema costumam ou louvar as realizações criativas de um único poeta, seja ele Téspis ou Ésquilo, ou insistem nos elementos primitivos, tentando preservar os aspectos rituais da performance.

Assim, a partir dos testemunhos existentes, ainda segundo Burkert (1966, p. 87), podem-se coletar informações mais ou menos exatas, ou formular hipóteses mais ou menos precisas, acerca da organização externa da *Grande Dionísia* na pólis ateniense, durante o século VI a.C. As hipóteses mais precisas referem-se à construção de templos e teatros, à organização dos coros de cidadãos, ao trabalho e à escolha do *ποιητής*, *διδάσκαλος*, *ύποκριτής*, aos modelos da máscara e da vestimenta dos atores, aos instrumentos musicais, etc. Mas a tentativa de se compreender os motivos sociais, intelectuais e psicológicos, que levaram a mente humana a criar uma das mais sublimes realizações literárias, nos faz entrar em um campo de básica ambiguidade.

Burkert (1966, p. 88), então, salienta que o próprio nome da tragédia é problemático já que a palavra *τραγωδία* parece impor um animal, e, conseqüentemente, o primitivo e o grotesco, sobre uma criação literária digna. Assim, se buscar-se uma explicação para o termo, não se pode evitar o retorno ao estrato mais primitivo das bases religiosas da tragédia e, de fato, do culto grego em geral. Para Trabulsi (2004, p. 141), também, as diversas tentativas de explicação do termo *τραγωδία* expõem, necessariamente, o problema das origens religiosas, pois o espetáculo dramático fazia parte de uma celebração ritual complexa²¹².

Logo, segundo Trabulsi (2004, p. 142), quaisquer que sejam os problemas de filiação, derivação ou desenvolvimento independente dos diversos gêneros dramáticos, é certo que, numa perspectiva mais ampla, todos eles surgiram de uma religiosidade rural ou agrária muito ligada a Dioniso (o que explicaria os aspectos alegres e sombrios das performances). Além do mais, sabe-se que o teatro, tal como se conhece nos séculos VI e V a.C., esteve sempre sob o patrocínio desse deus.

De todo modo, Burkert (1966, p. 88) reconhece que não se pode determinar se tais fatores religiosos tiveram, de fato, alguma influência no completo desenvolvimento da tragédia, após a performance ser institucionalizada e formalizada a nível literário. Seja como for, o autor ressalta que estudiosos preocupados com a História da Religião ainda apoiam a antiga etimologia, a única corrente na Antiguidade, de *τραγωδία* como a “canção no sacrifício do bode”. Burkert (1966, p. 93) também considera a interpretação etimológica “canção pelo bode como prêmio” idêntica à primeira, pois o bode ganho era naturalmente sacrificado a Dioniso. Assim, o autor concebe o *Mármore de Paros* (ep. 43) e o epigramatista alexandrino Dioscorides como as mais antigas evidências para o sacrifício do *τράγος* no contexto da competição trágica. Entretanto, deve-se assinalar que tais testemunhos não atestam explicitamente a realização do sacrifício do bode, apenas afirmam que este era um dos prêmios do *ἄγων* trágico; logo, pode-se somente inferir que tais fontes noticiam essa prática sacrificial no contexto das representações trágicas.

Além disso, Burkert (1966, p. 93) também acredita que Eratóstenes, na *Erígone*, considerou o sacrifício do bode como o *αἴτιον* da *τραγωδία*. Já os poetas augustanos ofereceram descrições mais detalhadas acerca dos motivos que envolviam o sacrifício do bode no contexto de uma performance trágica. Os relatos mais acurados são dados por dois escritores latinos

²¹² Cf. também Carrière, J. Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments. *Centre de Recherches D'Histoire Ancienne*, vol. 26, p. 24, 1979.

tardios: Diomedes²¹³ (*Ars Grammatica*, III, 8, 1) e Evâncio²¹⁴ (*De fabula*, I, 1) – considera-se que ambos usaram o mesmo material grego como a fonte de suas informações, a saber, o tratado perdido *Περὶ ποιητῶν* de Dídimos²¹⁵.

Mas o principal desafio, relacionado à defesa dessa interpretação etimológica, é comprovar a existência de um sacrifício do bode no contexto das performances trágicas realizadas na *Grande Dionísia*. Burkert (1966, p. 97) cita como evidência os testemunhos de autores latinos: Diomedes (*Ars Grammatica*, III, 8, 1)²¹⁶ atesta que o bode era oferecido aos atores trágicos como prêmio e costumava ser imolado a Dioniso, no dia de sua festa, pois tal animal consumia a videira (para esta última informação, Diomedes menciona Varrão como fonte). Evâncio (*De fabula*, I, 1), por sua vez, declara o seguinte:

1. La tragédie et la comédie ont eu leurs premières manifestations lors de cérémonies religieuses auxquelles les Anciens se consacraient en acquittant des vœux pour les bienfaits reçus. 2. De fait, quand on avait mis le feu sur les autels et fait venir un bouc, le type d'incantations que faisait le chœur sacré en l'honneur du dieu Liber était nommé tragoedia : l'étymologie en est soit τράγος et ᾠδή, c'est-à-dire le nom du bouc, ennemi des vignes, et le nom du chant (ce dont Virgile fait précisément une mention complète); soit c'est parce que le créateur de ce poème recevait un bouc en cadeau (...).²¹⁷

O testemunho de Evâncio (*De fabula*, I, 1), então, atesta que tanto a tragédia quanto a comédia se originaram nas cerimônias religiosas, onde os devotos agradeciam às bênçãos alcançadas. Nessa cerimônia, presumivelmente a primeira, um bode foi sacrificado em um altar, e o coro realizou uma performance, em honra de Dioniso, chamada “tragédia”. Logo, a palavra

²¹³ Foi um gramático latino que provavelmente viveu antes do século V d.C. Por ser frequentemente citado por Priscio, acredita-se que Diomedes viveu antes do começo do século VI d.C. (Cf. Smith, vol. I, 1870, p. 1026).

²¹⁴ Foi um retórico e gramático altamente elogiado na crônica de São Jerônimo. Faleceu por volta de 359 d.C. Acredita-se que é autor da obra *Brevis dissertatio de Tragoedia et Comoedia*. (Cf. Smith, vol. II, 1870, p. 60).

²¹⁵ Foi um célebre gramático alexandrino do tempo de Cícero e do imperador Augusto (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 1007).

²¹⁶Cf. *Ars Grammatica*, III, 8, 1: “(...) [2] tragoedia, ut quidam, a τράγωφ et ᾠδῆ 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; (...)”. Passagem retirada da edição de Henrici Keilii (1857, p. 487).

²¹⁷ “1. A tragédia e a comédia tiveram as suas primeiras manifestações durante as cerimônias religiosas em que os antigos se devotavam no cumprimento das promessas feitas por benefícios recebidos. 2. De fato, quando acenderam o fogo nos altares e trouxeram um bode, o tipo de encantação que o coro sagrado fazia em honra do deus Baco era chamado tragoedia: a etimologia desta ou é a partir de τράγος e ᾠδη, isto é, o nome do “bode”, inimigo das videiras, e o nome da “canção” (aquilo de que Virgílio faz precisamente uma menção completa); ou é porque o criador deste poema recebia um bode como prêmio (...)”. A passagem em francês corresponde à tradução de Bruno Bureau e Christian Nicolas (2012), professores de Letras Clássicas da Université Jean Moulin-Lyon 3. Tal tradução faz parte de uma edição online da obra *De fabula* que pode ser consultada no link: http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html#notice_editoriale. Acesso em 24 de fevereiro de 2017, às 18h02min. A tradução em português foi feita a partir dessa versão francesa. O texto em latim pode ser consultado na edição francesa indicada acima e em Sousa (2003, p. 200, passagem n. 24).

“tragédia” seria composta pelos termos *τράγος*, o bode inimigo das videiras, e *ὄδη*, “canção”. Evânncio afirma que Virgílio fornece mais detalhes sobre as causas etiológicas dessa performance. Pode-se presumir que essa cerimônia, na qual ocorria o sacrifício do bode, acontecia em uma festa agrária dionisíaca: nota-se que Evânncio conhecia a tradição que localizava a origem da tragédia nas aldeias áticas, e em conexão com a mitologia e religião de Dioniso. Por fim, o autor fornece outra etimologia, associada com a primeira e não necessariamente oposta, segundo a qual o criador da tragédia recebeu um bode em troca da performance.

Para Burkert (1966, p. 98), esses testemunhos claramente comprovam a hipótese de que um bode era sacrificado na *Grande Dionísia*. Mas deve-se reconhecer que tais autores não afirmam que o sacrifício do bode era realizado, de fato, em tal festival: o relato de Diomedes *pode* aludir às primeiras realizações da *Grande Dionísia*, em Atenas, durante o século VI a.C., pois afirma que o bode era dado como prêmio aos atores trágicos (notícia que corresponde à tradição corrente na Antiguidade). Mas, Diomedes não afirma que tal festival era, realmente, a *Grande Dionísia*, ele apenas diz que o bode era o prêmio dado no dia da festa de Baco, não especificando qual das festas dionisíacas. Por outro lado, o autor latino explica que o bode foi sacrificado porque comia a videira – razão mítica associada às celebrações sacrificais rurais, logo essa festa também pode ser a *Dionísia Rural*. Evidentemente, há grandes semelhanças com a tradição associada ao verso etiológico da *Erígone* de Eratóstenes. Portanto, considerar o testemunho de Diomedes como evidência de um sacrifício do bode, no contexto da *Grande Dionísia*, é arriscado e é importante lembrar, também, que esta é uma fonte tardia, sendo difícil supor que o autor latino tivesse à sua disposição fontes seguras a respeito das primeiras performances trágicas, desempenhadas em meados do século VI a.C.

O mesmo vale para o testemunho de Evânncio (*De fabula*, I, 1). Inclusive, o autor fornece mais indícios de que ele estava se referindo, de fato, a uma festividade rural na qual a *τραγωδία* foi originada e se tinha o costume de sacrificar um bode a Dioniso, pois o animal se alimentava da videira. Evânncio menciona as antigas cerimônias religiosas, onde se consagrava um bode no altar de Dioniso, nas quais os coros desempenhavam uma performance sagrada chamada *τραγωδία* – esta descrição não se assemelha aos estágios festivos da *Grande Dionísia*. Como outro significado etimológico possível, Evânncio diz que o nome *τραγωδία* pode ter sido cunhado porque o criador desta recebeu um bode em troca da performance, e nada mais é declarado. Mais parece que Evânncio estava relatando tradições do que fornecendo dados dos quais ele tinha um conhecimento seguro.

A *Ilíada* (XXII, v. 159-60) atesta que uma vítima sacrificial era o ἄθλον de um ἀγών, mas a disputa mencionada é uma corrida e não uma competição poética. No contexto das performances poéticas, Burkert (1966, p. 98) menciona a ocasião do ditirambo, em que o touro era a vítima sacrificial e, também, o prêmio dado ao coro vitorioso. Assim, de acordo com Kerényi (2002, p. 272), o ditirambo era um canto de acompanhamento ao sacrifício do touro, sendo que tal animal também era o prêmio dado ao regente do coro ditirâmico vitorioso²¹⁸. Portanto, pode-se considerar uma prática comum o oferecimento de um animal como prêmio de uma competição poética, e, posteriormente, o seu sacrifício na celebração.

Burkert (1966, p. 98), então, considera válida a suposição de que um bode tenha sido similarmente conectado com a tragédia. Segundo Kerényi (2002, p. 274), o bode se tornava um animal de sacrifício no mês de Ἐλαφηβολιών (relativo aos meses de março e abril) em que ocorria o festival da *Grande Dionísia*. Na igreja de Agios Eleftherios, localizada na pequena Mitrópolis, em Atenas, há um antigo friso representando os meses do ano ático. O mês de Ἐλαφηβολιών é representado por uma grande mulher e por um homem, vestido à maneira de um ator cômico, que conduz um bode ao sacrifício²¹⁹. Para Burkert (1966, p. 98), o bode, vítima sacrificial, e o ator cômico representam, respectivamente, a tragédia e a comédia como epítomes da *Grande Dionísia*, o principal festival de Ἐλαφηβολιών.

Apesar das imagens gravadas no friso, segundo Kerényi (2002, p. 274-75), não existe qualquer representação ou alusão que ateste, de fato, a prática de um sacrifício do bode na cidade, que poderia ocorrer no sagrado teatro de Dioniso Eleutereu, no contexto da *Grande Dionísia*. Mas o autor considera muito provável que um sacrifício fosse realizado na θυμέλη, uma espécie de mesa sacrificial situada no teatro. De acordo com Burkert (1966, p. 101-02), a θυμέλη ficava na orquestra dionisiaca e a sua localização exata foi tema de disputa já na Antiguidade. O autor (1966, p. 102) observa que a palavra θυμέλη é composta pela mesma raiz do verbo θύειν (“sacrificar”), a saber, o elemento –θυ: pode-se notar que a memória do sacrifício estava presente no centro da performance trágica.

Segundo Cook (1895, p. 370), tornou-se lugar-comum, na modernidade, supor que no centro da orquestra do teatro se localizava uma espécie de altar de Dioniso chamado θυμέλη. Entretanto, é muito importante salientar que, por mais que lexicógrafos e escoliastas antigos atestem uma conexão da θυμέλη com o teatro de Dioniso, eles não concordam a respeito do que ela era exatamente. Sendo assim, o primeiro significado do termo, dado pelos dicionários

²¹⁸ Cf. *Anthologia Palatina* (VI, 213), segundo a qual Simônides ganhou cinquenta e seis competições ditirâmicas, obtendo como prêmios touros e trípodas.

²¹⁹ Cf. a imagem do friso em Kerényi (fig. 103); e em Burkert (plate 2).

modernos, é “altar”. Liddell e Scott (1996, p. 809), por exemplo, fornecem os seguintes significados para a palavra *θυμέλη*: “um lugar para o sacrifício, lareira, altar”. Especificamente, eles indicam que esta se tratava do altar de Dioniso, localizado na orquestra do teatro.

No diálogo platônico *Eutífron* (14 c), Sócrates define o sacrifício como o ato de presentear os deuses, e, com efeito, o verbo *θύειν* é utilizado no contexto da consagração de oferendas votivas de carnes, bebidas, assados ou quaisquer outros tipos de sacrifícios. Assim, de acordo com Cook (1895, p. 370), pode-se atribuir dois significados imediatos ao substantivo *θυμέλη*, deduzidos a partir de sua raiz: (i) o objeto sacrificado; ou (ii) o lugar do sacrifício, o altar. Segundo Gow (1912, p. 215), essa última interpretação é derivada do verbo *θύειν*, “sacrificar”, e é favorecida pelo fato de que existem diversas passagens em que a palavra *θυμέλη* pode ser traduzida como “altar”, sem comprometer o significado do texto.

Segundo Cook (1895, p. 370), havia dois tipos de altares dionisíacos: a *τράπεζα* e o *βωμός*, sendo que ambos eram considerados como *θυμέλαι* (altares). O autor assinala que o conhecimento acerca desses dois tipos de *θυμέλη* é derivado de ruínas de teatros e de representações presentes em pinturas de vasos. Nas imagens em cerâmica, as *τράπεζαι* sacrificais aparecem como altares retangulares, sustentadas por quatro pernas²²⁰, nas quais se ofereciam alimentos prontos, que não tinham a necessidade de serem queimados/cozidos, como vinho, bolos e carnes já assados. A *τράπεζα*, portanto, era um altar dedicado aos deuses sobre o qual as ofertas de alimentos eram colocadas para o posterior banquete²²¹. Para Cook (1895, p. 371), a outra variedade de altar dionisíaco, a saber, o *βωμός* (uma espécie de altar elevado²²²), servia a um propósito sacrificial diferente: sobre ele se acendia o fogo que consumia a vítima animal do sacrifício. O *βωμός* tinha o formato retangular ou cilíndrico²²³.

De acordo com Gow (1912, p. 233), a palavra *θυμέλη*, na Antiguidade, sustentava três significados principais que eram conectados com o teatro e que foram testemunhados por gramáticos e lexicógrafos. Esses significados eram: altar de Dioniso, orquestra e palco. Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 118), a declaração mais interessante é aquela de Pólux (IV, 123) que fala de uma mesa chamada *έλεδς* sobre a qual, no período anterior a Téspis, uma pessoa subia e respondia ao coro: “έλεδς δ’ ήν τράπεζα άρχαία, έφ’ ήν πρό Θεσπιδος είς τις

²²⁰ A imagem de um *στάμνος*, datado ao redor de 470/450 a.C., que representa uma *τράπεζα* pode ser consultada no site do Museu Britânico, fig. E 451: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online.

²²¹ Cf. Liddell e Scott (s.v. *τράπεζα*), 1996, p. 1810.

²²² *Ibidem* (s.v. *βωμός*), 1996, p. 334.

²²³ Ver a representação de um *βωμός* no *κύλιξ* F 2229 (Museu de Berlim), datado por volta de 490/480 a.C.

ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο”²²⁴. Já o *Etymologicum Magnum* (s.v. θυμέλη), que não menciona o ἐλεός, se refere à mesa do teatro na qual eram repartidas as vítimas sacrificadas e sobre a qual os cantores subiam: “ἢ τοῦ θεάτρου μεχρι νῦν ἀπὸ τῆς τραπέζης ὠνόμασται, παρὰ τὸ ἐπ’ αὐτῆς τὰ θύη μερίζεσθαι, τούτεστι τὰ θυόμενα ἱερεῖα. τράπεζα δ’ ἦν, ἐφ’ ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἦδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγωδίας”²²⁵.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 118), é provável que o escritor da passagem do *Etymologicum Magnum* tenha usado o próprio Pólux ou a mesma fonte deste para atestar o seu conhecimento acerca da θυμέλη. Mas o relato parece indicar que o tipo de θυμέλη aludido seria a τράπεζα, entendida como uma espécie de tablado sobre o qual um camponês subia para cantar, no período em que a tragédia não tinha atingido a sua forma literária. Gow (1912, p. 235) assinala que tais relatos procuram atestar o significado do termo θυμέλη como “palco”.

É interessante notar, ainda com Gow (1912, p. 235), que Pólux (IV, 123), supostamente conhecedor do tipo de tablado que deu origem ao palco, não conecta este com a θυμέλη, mas, sim, com o ἐλεός. Deve-se observar que tal ἐλεός parece corresponder, também, à descrição fornecida pelo *Etymologicum Magnum*, uma vez que este móvel se constituía numa mesa de corte. Nota-se, então, que a passagem do léxico bizantino é um tanto confusa: o tipo de θυμέλη descrito se parece tanto com a τράπεζα quanto com o ἐλεός.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 119), a passagem de Pólux desperta algumas suspeitas, principalmente sobre a crença de que ele (uma fonte do século II d.C.) conheceria os nomes das propriedades de palco que pertenceriam ao tempo de Téspis – é muito provável que ele não tivesse tal conhecimento. Além disso, deve-se questionar, também, sobre quais tipos de evidências residem as suposições de que um coreuta teria subido sobre uma mesa, em que vítimas sacrificais seriam cortadas, e empregado um diálogo lírico com o coro. Pickard-Cambridge (1927, p. 119-20) considera que não há nada de improvável nessa suposição, contudo, as únicas provas que a atestam parecem ser alguns vasos, datados do século VI a.C., que representam uma mesa, ao lado de altares sacrificais, ou que mostram certos tipos de performances musicais nas quais os cantores ficavam em cima de uma espécie de mesa ou plataforma baixa. Infelizmente, essas imagens de vasos não expressam conexões com

²²⁴ “ἐλεός era uma mesa antiga, sobre a qual, antes de Téspis, subia um qualquer e [de lá] respondia aos coros”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 206).

²²⁵ “Aquele mesa do teatro, até hoje [assim] denominada, pelo motivo de sobre ela serem repartidas as θύη, isto é, as vítimas sacrificadas. Era uma mesa (ou *um estrado*) de cima da qual, em pé, cantavam nos campos, quando a tragédia ainda não havia assumido a sua condição”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 206).

performances dramáticas ou semidramáticas, embora elas possam representar a realização do ritual de Dioniso²²⁶.

De todo modo, a partir destes testemunhos, Cook (1895, p. 371) formula duas conjecturas a respeito do uso da *θυμέλη* nas primitivas performances: (i) que a *θυμέλη* seria uma mesa (*τράπεζα, ἐλεός*) sobre a qual os camponeses subiam para cantar ou o ator trágico para declamar; e (ii) sobre a qual as vítimas sacrificais seriam cortadas. Por mais que a *τράπεζα* fosse um altar no qual, costumeiramente, se ofereciam votos já prontos, que não precisavam ser assados/cozidos, para o autor (1895, p. 371), não é improvável a hipótese de que as vítimas sacrificais fossem cortadas e repartidas sobre ela. No entanto, Gow (1912, p. 235) considera difícil a suposição de que um altar, que tinha a função principal de receber ofertas como cereais e vinho, pudesse também ser usado como uma espécie de mesa de corte, onde se repartiriam as vítimas sacrificadas.

Cook (1895, p. 374) acredita que as informações fornecidas por Pólux (IV, 123) e pelo *Etymologicum Magnum* (s.v. *θυμέλη*) sustentam o pressuposto de que a primitiva *τράπεζα* se parecia com um tablado e, portanto, inicialmente teria sido usada como uma espécie de palco pelos cantores e pelo ator trágico. Logo, costuma-se inferir que a primitiva *τράπεζα* seria o primeiro palco. Para o autor, essa identificação completaria a analogia entre a performance teatral e o ritual de Dioniso. Sendo assim, Cook (1895, p. 375) acredita que, no período áureo da tragédia, a antiga *τράπεζα* se transformou no palco e passou a ser chamada de *λογεῖον* ou *ὀκρίβας*. Já a conhecida *θυμέλη*, situada na orquestra do teatro, seria o primitivo *βωμός*, o altar no qual se acendia o fogo para queimar a vítima sacrificial.

Sendo assim, de acordo com Gow (1912, p. 236-37), “altar” é, possivelmente, o significado mais antigo atribuído à palavra *θυμέλη*, pois os demais sentidos (“orquestra” e “palco”) podem ser explicados a partir desse significado primeiro. Logo, Pickard-Cambridge (1927, p. 177) assinala que *θυμέλη* foi, certamente, o nome dado ao altar de Dioniso no teatro.

Com relação ao posicionamento da *θυμέλη* na orquestra, Cook (1895, p. 375) ressalta que esta é uma questão controversa. Antigos escritores mencionam, expressamente, um altar em frente ao teatro²²⁷, provavelmente usado no *καθάρσιον*, ou rito purificador, que precedia as performances dramáticas. Contudo, afirmar que a *θυμέλη* ficava em algum lugar da

²²⁶ Um vaso de figuras vermelhas, presente no Museu de Nápoles (*Monumenti dell' institute*, VI, 37), mostra uma mesa ao lado do altar de Dioniso. Nessa imagem, há a representação de um sacrifício do bode no contexto do ritual dionisíaco: tem-se uma mesa, diferente do altar sacrificial, sobre a qual se colocam as oferendas votivas, e, ao lado desta, está o ídolo de Dioniso. As ministrantes do sacrifício solene são oito mulheres vestidas à maneira de mênades: uma delas segura o bode sobre o altar sacrificial, tendo nas mãos uma faca. Cf. a imagem do vaso em Farnell (1909, p. 256, Plate XLI).

²²⁷ Cf. Suda (s.v. σκηνή).

orquestra não significa concluir que ela ocupava o ponto central do círculo. A crença na localização central da *θυμέλη* reside, principalmente, em dados arqueológicos, uma vez que existem traços de algo no meio de algumas orquestras gregas. Mas, em Atenas, a superfície das orquestras dos séculos V e IV a.C. não foram preservadas.

Já para Pickard-Cambridge (1946, p. 9), parece provável que a *θυμέλη* ficasse no centro da orquestra, residindo sobre uma base que formava uma plataforma baixa que pode ter sido ocupada pelo flautista ou pelo líder do coro. Tal organização da orquestra poderia remeter ao tempo de Téspis, por volta de 560 a.C. O autor (1946, p. 132), então, acredita que a *θυμέλη* ocupava o ponto central da orquestra, ao redor do qual o coro ficava ou se movia durante as danças. Pickard-Cambridge (1946, p. 131) ainda assinala que o altar usado pelos suplicantes nas peças gregas era totalmente distinto do altar ritual de Dioniso (a *θυμέλη*), que pertencia ao festival e não à peça.

Para Kerényi (2002, p. 275), portanto, pode-se presumir que o rito de sacrifício do bode, na *Grande Dionísia*, não era público, mas realizava-se antes da encenação dramática, provavelmente à noite, depois que a estátua de Dioniso Eleutereu fosse trazida da Academia. Esse sacrifício místico pode ter sido realizado pelos sacerdotes de Dioniso. Para o autor, é significativo o fato de que é somente no caso de Téspis que se faz referência a um bode dado como prêmio ao vencedor de um concurso dramático. No entanto, já foi assinalado que não existem provas e nem mesmo testemunhos que atestem efetivamente a realização de um sacrifício do bode no contexto da *Grande Dionísia*.

Sendo assim, Kerényi (2002, p. 275) ressalta que o significado do sacrifício do bode, no campo, durante o mês de *Ἐλαφηβολιών*, era conhecido: em março, as videiras ainda possuíam galhos sem folhas. Então, era dado a elas o sangue de seu inimigo, o bode, que costumava se alimentar da planta quando as folhas nasciam²²⁸. Deve-se notar, inclusive, que tanto a videira quanto o bode eram elementos importantes na mitologia de Dioniso. De todo modo, a punição antecipada do bode feria um culpado que ainda não tinha cometido o erro e que, efetivamente, nada sabia de seu pecado. Logo, nessa cerimônia, o bode se tornaria a vítima de uma “peça” cruel que a vida prega nas suas criaturas, participando, assim, de um destino que seria conhecido como “trágico” – de *τράγος*, o bode.

²²⁸ De acordo com Kerényi (2002, p. 215), durante toda a Antiguidade grega e romana, permaneceu em vigor o hábito de se sacrificar à videira um caprino. O sacrifício era explicado por uma espécie de lei de talião, pois, quando eram admitidos nos vinhedos, os bodes comiam a videira e, portanto, pecavam contra a planta sagrada de Dioniso. A explicação pressupõe uma ideia de reparação: bode por videira. Kerényi (2002, p. 217) ainda assinala que, para os gregos, Dioniso era um deus relacionado ao bode e à videira, pois ambos pertenciam ao seu mito.

Para Kerényi (2002, p. 276), as fundações da tragédia (tanto no que concerne ao seu nome, quanto no que respeita à sua forma interior) foram estabelecidas no campo e não na cidade. O herói dionisiaco fez a sua aparição na fase literária da tragédia, precedeu-a uma fase de improvisos, quando se desempenhava a *τραγωδία* – a performance coral realizada no festival agrário de Dioniso em que se sacrificava o bode, tido como o “inimigo” da planta sagrada do deus. Portanto, o autor (2002, p. 277) considera que a tragédia literária dos atenienses foi derivada da *τραγωδία* improvisada dos icariotas: as condições religiosas necessárias estavam presentes na Icária.

Segundo Burkert (1966, p. 99), uma passagem de Plutarco (*De cupiditate divitiarum*, VIII, 527 d) parece indicar a qual dos festivais de Dioniso o bode pertencia: “ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς· ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα τράγον τις εἵλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ’ ὁ φαλλός”²²⁹. Burkert (1966, p. 100) assinala que a palavra *πάτριος*, nessa sentença, costuma ser conectada com os festivais das *Διονύσια κατ’ἀγροῦς*. No entanto, o autor acredita que a menção à cesta de figos secos e ao bode remete aos testemunhos do *Mármore de Paros* (ep. 39 e ep. 43) e de Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 410), com relação ao desempenho da comédia e da tragédia na *Grande Dionísia*. Assim, é possível que Plutarco esteja se referindo a este festival (a *Grande Dionísia* era considerada um festival *πάτριος* já no século V a.C.). Além do mais, é geralmente reconhecido que as *Διονύσια ἐν ἄστει* foram modeladas a partir das *Διονύσια κατ’ἀγροῦς*: logo, pressupõe-se que o sacrifício do *τράγος* não poderia faltar em nenhum desses festivais, do mesmo modo que as procissões com o *φαλλός*.

De acordo com Trabulsi (2004, p. 201), as *Grandes Dionísias* parecem ter se desenvolvido a partir das *Dionísias Rurais*. No entanto, não se sabe, ao certo, quais foram as inovações introduzidas no novo festival remodelado: o caráter da *Grande Dionísia*, tal como ela existia no século V a.C., foi uma criação de Pisístrato. O fato das *Grandes Dionísias* serem chamadas de “urbanas” é, talvez, um indício de que no início fosse preciso distingui-las da festa a partir da qual elas se originaram. Trabulsi ainda ressalta que há grande analogia entre a *Grande Dionísia* e a *Dionísia Rural*: as celebrações, em ambas as festas, eram realizadas através da *πομπή*, das *φαλληφόρια*, e do *κῶμος*.

Segundo Spineto (2005, p. 213-14), o fato de a *Grande Dionísia* ser chamada, também, de *Διονύσια τὰ ἀστικά* ou *ἐν ἄστει* (*I.G.* II² 840; 851; 900) implica diretamente a

²²⁹ “A festa nacional de Dioniso antigamente era celebrada de modo caseiro e alegre: uma ânfora de vinho e um raminho de videira, então, alguém conduzia um bode, outro seguia carregando uma cesta de figos secos, e, depois de tudo, o falo”.

existência de outra *Dionísia* que não se realizava na cidade e da qual a nova festa deveria se diferenciar. Observa-se, portanto, certo parentesco ou semelhança entre a *Dionísia Rural* e a *Grande Dionísia*. Spineto (2005, p. 214) também nota a correspondência entre os três elementos estruturantes de ambas as festas: a procissão inicial com as *φαλληφόρια*, o sacrifício e a celebração dos *κῶμοι*. Entretanto, o autor considera que a analogia entre as festas se reduz, na realidade, a um único elemento, uma vez que não há certeza de que um *κῶμος* fosse realmente realizado no festival²³⁰, e o sacrifício era, de fato, um componente presente em qualquer celebração. Existia, inclusive, um diferencial entre o sacrifício realizado nas *Dionísias* rurais e nas urbanas: no campo, o animal sacrificado era o bode, mas, na cidade, era o touro. Sendo assim, o autor considera que o único elemento central, presente na estrutura das duas festas, era a procissão fálica.

Portanto, Spineto (2005, p. 214) acredita que, em Atenas, foi organizada uma celebração que assumia a estrutura das festas campestres dionisíacas. O objetivo de tal festival seria o de fortalecer o vínculo entre o campo e a cidade, por meio da instituição de uma festa que retomaria as características das *Dionísias* realizadas nos diferentes demos áticos, de modo a constituir um lugar de identificação entre todos os habitantes da Ática – fossem eles moradores do campo ou da pólis ateniense. O novo festival não seria introduzido em substituição das *Dionísias* rústicas, mas integraria as celebrações locais em uma única festa pública.

Para Spineto (2005, p. 217-18), a semelhança entre as *Dionísias* urbanas e as festas agrestes de Dioniso tornaria possível o desenvolvimento de uma identidade pan-ática, visada por um projeto político/cultural de unificação. Este desenvolvimento coincidiria, evidentemente, com uma reestruturação do festival. É importante observar, inclusive, que o aumento do culto dionisíaco na cidade, o incentivo ao teatro, a política de integração entre a cidade e o campo, e a unificação da Ática em torno de uma religião comum são elementos próprios das estratégias políticas dos tiranos.

De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 40), as *Διονύσια κατ'ἀγροῦς* eram celebradas, normalmente, no mês de *Ποσειδῶν* (correspondente aos meses de dezembro e janeiro)²³¹, e a característica central do festival era a escolta do *φαλλός*, provavelmente, através do *κῶμος*. Para o autor, esse costume foi, em origem, concebido para promover ou encorajar a fertilidade das sementes, plantadas no outono, ou da terra em geral, no período do ano em que

²³⁰ Já para Pickard-Cambridge (1953, p. 40), o *φαλλός* era escoltado através de um *κῶμος* e tal era a característica principal da festa.

²³¹ Cf. Spineto, 2005, p. 328; e Trabulsi, 2004, p. 192.

estas pareciam estar adormecidas. Trabulsi (2004, p. 192) assinala que as *Dionísias Rurais* se caracterizavam por serem festas de aldeia que celebravam a fecundidade: o *κῶμος*, cortejo de personagens fantasiados, muito animado e barulhento, e, sobretudo, o sacrifício e a procissão do falo eram os traços essenciais da festa. As *Dionísias Rurais* eram organizadas pelos próprios demos e provavelmente realizadas em datas diferentes, ao longo do mês de *Ποσειδῶν*, pois Platão (*República*, V, 475 d) alega que as pessoas participavam das festas de diferentes aldeias, com o intuito de satisfazer o seu desejo por entretenimento.

Pickard-Cambridge (1953, p. 40) ressalta que tal celebração não era associada diretamente com o vinho: a época da vindima já havia passado e o vinho novo não estava pronto – este seria consumido somente na *Πιθοίγια*, a festa de abertura dos *πίθοι*, os vasos nos quais se conservava o vinho novo²³². Tal festa era realizada no dia onze de fevereiro, o primeiro dia de celebrações da *Antestéria*²³³. Entretanto, para Pickard-Cambridge, não se deve duvidar que, na festa, se bebia muito vinho; e não se deve esquecer que essas *Dionísias Rurais* eram festivais realizados em honra de Dioniso.

Farnell (1909, p. 204), por sua vez, atenta para o fato de que as celebrações das *Dionísias Rurais* ocorriam no meio do inverno e, portanto, elas não podem ser explicadas como festas do vinho. O autor (1909, p. 205) ainda assinala que não se tem informação do vinho como oferenda sacrificial no festival, mas há menções de ofertas de cereais e, ocasionalmente, do animal para o sacrifício. Contudo, o festival poderia se converter em uma festa do vinho, se considerar-se que este, produzido nos meses anteriores, era provavelmente armazenado durante o inverno. Inclusive, Plutarco (*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 1098 b) fala do barulho e tumulto vulgar dos escravos durante as celebrações da *Dionísia Rural*. É provável que, nos dias da festa, os escravos compartilhassem das celebrações e pudessem usufruir de privilégios que lhes eram negados em ocasiões normais.

Segundo Trabulsi (2004, p. 193), nas *Dionísias Rurais*, realizavam-se jogos populares como o *ἀσκολισμός* – o ato de saltar sobre odres de couro untados de óleo. O autor assinala que este tipo de festa campesina remete a uma época muito antiga (possivelmente até o período neolítico) e o patrocínio de Dioniso pode ser mais ou menos antigo, se considerar-se a antiguidade de seu culto na Grécia e a sua ligação com o vinho (sabe-se que o nome de Dioniso foi decifrado em duas tabuletas da *Linear B* de Pilos, que corresponde, aproximadamente, ao século XIV a.C.). A falofória, a principal celebração da festa, era atestada em todas as partes

²³² Cf. Spineto, 2005, p. 37-38.

²³³ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 1.

da Grécia, e as *Dionísias* rústicas não eram exclusivas de Atenas. As falofórias eram, quase certamente, mais antigas que o patrocínio de Dioniso no festival. Em resumo, tais festas, em seus diversos aspectos (*πομπή, φαλληφόρια, κῶμος*, cantos corais, etc.), incluíam a participação maciça e ativa da população, num ambiente de evasão. Eram festas alegres, constituídas por uma atmosfera de liberdade e permissividade. Enquanto festividades rurais, Trabulsi considera que elas possuíam muito de um dionisismo “primordial”, certamente pré-políade.

Para Spineto (2005, p. 330), o evento central da *Dionísia Rural* era a procissão. De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 41), a única informação que se tem sobre a realização da procissão é uma passagem do *Acarnenses* (v. 241-279) de Aristófanes, que descreve a participação de Diceópolis, sua filha e escravos na procissão da *Διονύσια κατ’ἀγροῦς* – inclusive, o personagem declara explicitamente que celebra tal festival (v. 250), depois de cinco anos de guerra (v. 266). Tal procissão, relatada no *Acarnenses*, era liderada pela filha de Diceópolis, enquanto uma *κανηφόρος* que carregava uma oferenda de bolo, sobre o qual ela tinha derramado uma concha de mingau. Atrás dela, seguia o escravo Xântias como um *φαλλοφόρος* (condutor do *φαλλός*) e, por último, o próprio Diceópolis representando o corpo de adoradores e cantando um cântico a *Φαλλῆς*, o símbolo personificado da fertilidade e companheiro de Dioniso.

Para Farnell (1909, p. 205), a descrição da *Dionísia Rural*, fornecida pela *Acarnenses*, é humorística, mas provavelmente acurada em suas características principais: observa-se que a cesta de frutas, o bolo, o pote de mingau são as oferendas sacrificais proeminentes na procissão de Diceópolis, mas mais proeminente ainda é a condução do *φαλλός*. O contexto, descrito por Aristófanes, sugere que a procissão foi acompanhada de brincadeiras indecentes – práticas comuns nas cerimônias agrestes. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 41), não se sabe se os demos áticos ofereciam sacrifícios mais caros e variados do que aqueles descritos no *Acarnenses*. As oferendas sacrificais, mencionadas por Plutarco (*De cupiditate divitiarum*, VIII, 527 d), a saber, a cesta de figos secos e o bode, podem se referir tanto aos costumes áticos quanto aos costumes de sua terra natal, a Beócia.

Outro componente das *Dionísias Rurais* eram os *ἀγῶνες* dramáticos. De acordo com Farnell (1909, p. 205), existem testemunhos da representação de comédias nos demos áticos de Axone²³⁴ e Kollytos²³⁵; de tragédias nos demos de Salamina²³⁶ e Icária²³⁷; e da

²³⁴ Cf. *C.I.A.* 2. 585.

²³⁵ Cf. Ésquines, *Contra Timarco*, § 157; e Demóstenes, *Oração da Coroa*, 180.

²³⁶ Cf. *C.I.A.* 2. 594; e Aristóteles, *A Constituição de Atenas*, 54.

²³⁷ Cf. Ateneu, *Deipnosophistae*, II, 40 a-b; e Eratóstenes (fr. 32 Hiller = fr. 22 Powell).

representação de tragédias e comédias no Pireu²³⁸. De acordo com Trabulsi (2004, p. 193), tais informações são muito importantes, pois o grande desenvolvimento teatral da *Grande Dionísia* é concebido como um prolongamento dessas origens agrestes. Para Farnell (1909, p. 205-06), é duvidoso que todas as peças fossem desempenhadas no inverno, pois, mesmo sabendo que a *Dionísia Rural* era realizada no mês de *Ποσειδῶν*, há a possibilidade de que certos vilarejos pudessem celebrar outros festivais dionisíacos em meses diferentes.

Sendo assim, para Farnell (1909, p. 206), deve-se considerar a possibilidade de que os vilarejos vinícolas da Ática pudessem instituir rituais para celebrar a colheita da uva, durante o outono, e o consumo do vinho novo, na primavera. A tradição a respeito das celebrações da Icária, na estação da vindima, e a lenda local concernente à visita de Dioniso a Icário, que sem dúvida fornecia a base mítica para a festa, parecem apontar para a estação primaveril, quando o vinho estava pronto para ser consumido. Logo, segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 42), não se pode, realmente, ter certeza de que todas as referências às *Dionísias* ou às competições dramáticas, nos demos, se referem necessariamente à *Dionísia Rural* no mês de *Ποσειδῶν*. Por ser um mês situado em pleno inverno, ele não era apropriado para a representação de peças dramáticas a céu aberto, embora fosse adequado o suficiente para a celebração dos *κῶμοι*. Sabe-se que, em alguns demos, como a Icária, Pireu, Salamina e Elêusis, o festival da *Dionísia Rural* tinha um caráter mais importante do que em outros demos.

Quanto à antiguidade das representações dramáticas nesses demos, de acordo com Spineto (2005, p. 335), a data mais antiga é atribuída à Icária que é posta, pela tradição, em relação com as origens da tragédia e da comédia: já foi assinalado, anteriormente, que se tem a informação de que o culto dionisíaco era presente, neste demo, desde o fim de 520 a.C., e as festas dramáticas estruturadas são atestadas desde a metade do século V a.C. Trabulsi (2004, p. 193), por sua vez, assinala que se deve reconhecer a presença de um dionisismo muito vivaz no século VI a.C., proporcionado pelas festas campesinas da Ática. Como prova da importância da religião dionisíaca neste período, tem-se uma grande estátua arcaica de Dioniso na Icária: esta é uma imensa estátua (e não simplesmente uma máscara, como se acreditou logo depois de sua descoberta) que mostra o deus másculo – à maneira das representações da cerâmica arcaica.

Para Trabulsi (2004, p. 194), tal estátua de Dioniso sentado, datada ao redor de 530-520 a.C., foi provavelmente colocada em um *Διονύσιον* (templo de Dioniso) que existiu, mas cuja datação e identificação não são seguras. Tal imagem se trata de uma das raras estátuas culturais áticas dessa importância e uma das primeiras construídas em pedra. Ela também é um

²³⁸ Cf. Demóstenes, *Contra Mídias*, 10.

indicador, o mais antigo, da grande importância do culto dionisíaco na Icária, durante essa época. Esta importância pode ser observada, também, no desenvolvimento do tema da visita de Dioniso a Icário, representado nas cerâmicas áticas. Trabulsi (2004, p. 193) considera que foi a partir das realidades do campo ático que Pisístrato elaborou a sua política religiosa dionisíaca. Para Spineto (2005, p. 336), portanto, é lícito crer que as *Grandes Dionísias* foram estruturadas de acordo com o modelo das festas campestres, que já eram realizadas desde muito tempo nos demos áticos.

Adrados (1983, p. 96), por sua vez, considera que o teatro nasceu efetivamente da festa agrária. Para o autor (1983, p. 371-72), as festas campesinas eram compostas pelos ritos que deram origem ao teatro: tais celebrações detinham provisoriamente o curso normal do tempo e proporcionavam um ambiente em que os homens podiam se colocar em contato “direto” com o divino. Todas as limitações do cotidiano desapareciam: o riso e o choro eram livres; as refeições eram comunitárias; as vestes eram diferentes; os tabus sexuais eram abolidos; o poder e a santidade podiam ser parodiados. A festa se situava em um “tempo mítico” concebido como caos e felicidade – deve-se reconhecer, neste momento, que Dioniso era o deus que efetivamente reinava em tal esfera.

Adrados (1983, p. 97), então, vê nos gêneros dramáticos diversos aspectos de um conglomerado de ritos e celebrações que eram realizados nas festas agrárias, que destacavam tanto os aspectos dolorosos quanto os aspectos felizes da vida. Nessas festas sempre dominavam os temas da dor e da morte e a sua superação através de uma libertação tanto no nível mítico quanto na esfera da própria festa. O festival dionisíaco, em que estava incluído o teatro, pertencia a este gênero de celebrações.

Burkert (1966, p. 115), então, formula a seguinte hipótese: os *τραγωδοί* seriam, originalmente, um coro de homens mascarados que desempenhavam o sacrifício do bode durante uma festividade na primavera. Eles executariam tal sacrifício com lamentação, canções, disfarce e, no final, celebrariam o *ἀσκολιασμός*, o jogo realizado com a pele inflada do bode sacrificado. É possível que essa festa sacrificial tivesse o seu início na Icária, e os rudimentos de um *ἀγῶν*, uma competição entre alguns grupos corais, poderia ter surgido em uma data primitiva. Mas o autor reconhece que a transformação da *τραγωδία* em uma arte de nível literário elevado, com a adaptação de mitos heroicos, permanece como um feito único. Ainda assim, tal arte sublime seria baseada em elementos pré-existentes: o uso de máscaras, a canção

e a dança em torno da *θυμέλη*, a lamentação, a música da flauta²³⁹, o nome *τραγωδία* – todos esses elementos se combinariam com a situação comum do sacrifício.

Assim, apesar de não haver provas contundentes que atestem a realização de um sacrifício do bode na *Grande Dionísia*, Burkert (1966, p. 98), por outro lado, assinala que nada nega o pressuposto de que o sacrifício do *τράγος* desempenhasse um papel especial no culto de Dioniso. Com efeito, o bode é um animal que possui um simbolismo importante na mitologia dionisíaca. Segundo Farnell (1909, p. 97), os helenos consideravam o touro e o bode como as encarnações frequentes de Dioniso, e Burkert (1966, p. 98) indica diversas pinturas em vasos (especialmente de figuras negras), datados no século VI a.C., que mostram Dioniso ou os sátiros acompanhados do bode²⁴⁰.

Segundo Otto (2006, p. 123), o bode era um dos companheiros mais fiéis de Dioniso. Plutarco (*De cupiditate divitiarum*, VIII, 527 d), provavelmente se referindo ao festival da *Dionísia Rural*, descreve uma antiga festa dionisíaca, de caráter alegre, na qual os adoradores realizavam uma procissão em que se conduzia uma jarra de vinho, um ramo de videira, um bode e uma cesta de figos secos para serem ofertados em sacrifício, além da imagem de um falo. Para Otto (2006, p. 124), a relação entre o bode e Dioniso se expressa, ainda com maior clareza, no epíteto ritual do deus: em Metaponto, costumava-se evocar Dioniso chamando-o de *Ἐρίφιος*, o “bode jovem”²⁴¹.

No mito, Dioniso aparece, por vezes, na forma de um bode: Apolodoro (*Biblioteca*, III, 4. 3) registra a lenda em que Zeus transformou o recém-nascido Dioniso em um cabrito (*ἔριφος*) para protegê-lo da ira de Hera (cf. também Nono, *Dionisíaca*, XIV, 155). Ovídio (*Metamorfoses*, V, 329) nos conta que, quando os deuses fugiram para o Egito, com o intuito de escapar da fúria do gigante Tífon, Dioniso, ao ver que os demais (Zeus, Hera, Apolo, Ártemis, Afrodite e Hermes) adotaram a aparência de animais, escolheu para si a forma de um bode.

²³⁹ Segundo Burkert (1966, p. 114), os sacrifícios eram usualmente acompanhados pela música da flauta. Enquanto a cítara era o instrumento comum para a lírica coral, o aulo era utilizado predominantemente na tragédia.

²⁴⁰ Cf. ânfora de figuras negras, atribuída ao pintor Towry Whyte, datada ao redor de 520 a.C., que representa sátiros na companhia de um bode (*British Museum B 168*); ânfora de figuras negras, atribuída ao pintor Eucharides, datada ao redor de 500/480 a.C., que representa Dioniso ao lado de um bode e acompanhado por sátiros (*British Museum B 178*); ânfora de figuras negras, datada ao redor de 520/500 a.C., que representa Ariadne acompanhada de uma pantera, Apolo com uma cítara, e Dioniso com um cântaro e um bode (*British Museum B 258*). Além destes, Burkert (1966, p. 99, nota 25) menciona uma lista de outros vinte e três vasos que representam o bode na comitiva dionisíaca. A imagem dos vasos descritos acima pode ser consultada no site do Museu Britânico: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx. Acesso em 02 de março de 2017 às 15h37min.

²⁴¹ Cf. Hesíquio (s.v. Ἐρίφος ὁ Διόνυσος); e Stéfano Bizantino (s.v. Ἀκρόρεια). Ver também Liddell e Scott (s.v. ἐρίφειος), 1996, p. 689.

Otto (2006, p. 124) também ressalta o costume de se oferecer um bode em sacrifício a Dioniso: dizia-se que a imolação ocorria como castigo, pois o bode prejudicava a maturação dos vinhedos. Além disso, em Rodes, no fim do mês de *Αγριάνιος* (relativo ao mês de janeiro), costumava-se sacrificar a Dioniso um cabrito. Em Micenas, no décimo dia do mês *Βακχιών* (relativo ao mês de fevereiro), se oferecia a Dioniso um “cabrito imaculado”. De acordo com Farnell (1909, p. 166), os praticantes do ritual da *ώμοφαγία* consideravam sagrado o sangue do bode.

Sabe-se, com Burkert (1993, p. 555), que, no culto a Dioniso *βακχεῖος*, homens e mulheres eram iniciados e os atos culminantes da dança ritual dionisíaca eram rasgar em pedaços e comer a carne crua de um animal – ações denominadas *σπαραγμός* e *ώμοφαγία* respectivamente. Segundo Dodds (1986, p. XVI-XVII), tais atos comemoravam o dia em que o infante Dioniso foi despedaçado e devorado pelos Titãs. A vítima habitual do sacrifício ritual dionisíaco era um touro, mas cabras e víboras também eram imoladas. Para Dodds, a *ώμοφαγία* era o rito no qual o deus era despedaçado e comido, na forma do animal sacrificado, pelo seu adorador que acreditava adquirir os poderes vitais da natureza selvagem de Dioniso.

De acordo com Otto (2006, p. 124), o bode, relacionado a uma simbologia obscura e sombria, também está presente na mitologia e no culto dionisíaco em estreita relação com o deus: Dioniso *Μελάναιγος*, envolto na pele negra de cabra, porta um epíteto que também foi atribuído às Erínias²⁴². Na Ática, o seu culto estava ligado à festa das *Apatúrias*. A Suda (s.v. *μελαναίγίδα Διόνυσον*) preserva o mito em que as filhas de Eleutero, o herói epônimo da aldeia Eleutera, têm uma visão de Dioniso usando uma pele negra de cabra. Elas insultam e rejeitam a epifania do deus e, em consequência, Dioniso as torna loucas furiosas, impondo a *μανία* nas donzelas.

Deve-se salientar, com Spineto (2005, p. 192), que a *μανία* tem uma “face dupla”: ela pode ser a *μανία* ritualmente caracterizada das bacantes, realizada em um período de tempo determinado e limitado, ou pode consistir na loucura pura, distante do rito, e não inscrita num espaço e momento adequados²⁴³ – é este último tipo de *μανία* que atinge as filhas de Eleutero.

²⁴² Cf. Ésquilo, *Os Sete contra Tebas*, v. 699.

²⁴³ É interessante assinalar que a peça *As Bacantes* de Eurípides representa essas duas naturezas da *μανία* dionisíaca. A tragédia apresenta diversas descrições do culto menádico dionisíaco: logo no párodo (v. 64-169), o coro de ménades estrangeiras descreve a realização do culto dionisíaco, através de ritos místicos específicos, em que as adoradoras vivem um momento feliz de completa comunhão com a natureza e com o próprio Dioniso – dotadas das insígnias dionisíacas (coroas de hera e tirso), elas celebram os *όργια*, dançando, isoladas nas montanhas, em honra ao deus. Esse tipo de menadismo, controlado e temporalmente ritualizado, não representa perigo nenhum às adeptas da religião e nem mesmo à sociedade. Já a *μανία* imposta às irmãs de Sêmele (v. 677-774), por não crerem no nascimento divino de Dioniso e, conseqüentemente, por não o reconhecerem como deus, caracteriza-se como um castigo dionisíaco, relacionado à *φύσις* do deus: Dioniso enlouquece todas as mulheres

Observa-se que a punição das filhas de Eleutero segue uma estrutura análoga a de outros mitos dionisíacos (como aqueles das filhas dos reis Mínia e Proteu) nos quais um grupo de jovens se opõe ao culto dionisíaco e são punidas com a loucura. Em Eleutera, como em outros mitos, a aparição de Dioniso implica uma desestruturação e uma posterior reestruturação do espaço social.

O mito de Dioniso *Μελάναιγος* exerce uma função importante no culto ateniense de Dioniso e se relaciona, inclusive, com a lenda e instituição do festival da *Grande Dionísia*. Segundo Spineto (2005, p. 191), na história da batalha entre os atenienses e os beócios, pela posse da cidade de Oínoe e Panaktos, Dioniso explicitamente apoiou o lado dos atenienses. O conflito foi resolvido com um duelo entre Xanto, rei tebano, e Melanto, campeão de Atenas que lutava em nome dos atenienses. Quando avançaram para a luta, Melanto notou uma pessoa atrás de seu inimigo, então o censurou por trazer um companheiro para ajudá-lo. Quando o rei tebano se virou, para ver quem estava atrás dele, Melanto o golpeou, matando-o. A pessoa que estava atrás de Xanto era Dioniso *Μελάναιγος*, vestido com uma pele negra de cabra²⁴⁴, a quem os atenienses honraram com a instituição do festival das *Apatúrias*, que comemorava a ilusão praticada pelo deus.

Assim, os atenienses obtiveram a vitória através de um truque. Mas, ainda com Spineto (2005, p. 191), não se tratava de uma trapaça praticada por Melanto, mas sim uma intervenção do deus que se manifestou para resolver a contenda. O efeito da epifania de Dioniso foi positivo para os atenienses e negativo para os beócios, mas sabe-se que o deus, nos mitos de sua chegada, é favorável àqueles que o acolhem e nefasto com aqueles que o rejeitam. Logo, pode-se interpretar esse episódio relacionando-o a um contexto mais amplo: o conflito entre uma realidade religiosa tebana, que é hostil ao deus, e uma civilização ateniense aberta ao seu culto. A lenda assume um significado importante para as relações entre o culto dionisíaco e Atenas por dois motivos principais: o primeiro porque Eleutera fazia fronteira entre a Ática e a Beócia²⁴⁵; e o segundo porque Melanto, pai de Codro (o último rei de Atenas), foi considerado o antepassado dos pisístrades²⁴⁶, a quem se deve o primeiro desenvolvimento da *Grande Dionísia*.

tebanas, fazendo-as abandonar as tarefas domésticas e transformando-as em bacantes que, em contato com os homens, tornam-se furiosas e extremamente violentas – tal tipo de menadismo não é legitimado pela religião e nem temporalmente limitado, se constituindo num perigo à sociedade.

²⁴⁴ Cf. *Scholia in Aristophanem, Acharnenses*, 146.

²⁴⁵ Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 38, 8) relata que Eleutera fazia fronteira com a Ática e a Beócia, mas se aliou livremente à Atenas, sem ser subjugada por uma guerra, devido ao seu ódio pelos tebanos. A fronteira, então, foi deslocada para o Citeron (cf. Heródoto, V, 65).

²⁴⁶ Cf. Heródoto, V, 65.

Entretanto, de acordo com Kerényi (2002, p. 142), Dioniso somente ganhou uma estátua e um sacerdote, em Atenas, depois que a sua estátua foi trazida publicamente de Eleutera para Atenas. Por conta disso, Dioniso foi adorado, na *Grande Dionísia*, como o Eleutereu, em função do nome da aldeia que forneceu a imagem. É importante salientar que tal estátua pertencia, em Eleutera, ao culto de Dioniso *Μελάναιγις*. Segundo o mito, ainda com Kerényi (2002, p. 143), a imagem consagrada ao culto foi levada para Atenas por Pégaso, provavelmente um sacerdote missionário da religião dionisíaca²⁴⁷: ele indagou ao oráculo de Delfos se era permitido introduzir o deus em Atenas, e a resposta obtida foi que Dioniso já entrara lá em uma época anterior, nos tempos de Icário; logo, era lícito introduzi-lo uma segunda vez na cidade²⁴⁸. Farnell (1909, p. 114) ressalta que, de fato, a Icária foi conhecida, na tradição mitológica, por ter sido a primeira aldeia ática que deu hospitalidade ao deus.

De acordo com o mito, foi este ingresso que levou a se instituir, em Atenas, procissões em que falos eram transportados. Contudo, os homens atenienses não quiseram aceitar o deus com essa forma e, conseqüentemente, foram punidos. Embora a punição não afetasse a fertilidade da terra ou dos animais, afetou o órgão sexual masculino – seu distúrbio não foi a impotência, mas a satiríase. Para atenuar a ira de Dioniso, o oráculo instruiu que os atenienses produzissem falos que deveriam ser usados nos festivais para a adoração do deus. Tais falos seriam um meio de lembrar os homens atenienses do castigo imposto por Dioniso.

Logo, supõe-se, com Kerényi (2002, p. 143), que Pégaso levou para Atenas não somente a imagem consagrada de Dioniso, mas também protótipos de falos que seriam carregados em público nas procissões. É interessante salientar, ainda segundo o autor (2002, p. 144), que, em Pilos, um texto da época micênica testemunha a prática de um culto que só pode ter sido de Dioniso, que seria adorado sob o nome “*e-re-u-te-re di-wi-je-we*”, ou seja, “Eleutero, filho de Zeus”.

Kerényi (2002, p. 144-45) assinala que os habitantes de Eleutera não ficaram sem uma imagem de Dioniso para culto, depois que Pégaso trasladara a sua para Atenas: Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 38, 8) fala de uma cópia que lhe foi mostrada em Eleutera, enquanto a estátua original podia ser vista num pequeno templo no declive meridional da Acrópole – o lugar dos dramas. Durante o festival da *Grande Dionísia*, a estátua era transportada para o *ἡρῶον* da Academia e depois era trazida de volta ao seu santuário para a representação das

²⁴⁷ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 55.

²⁴⁸ Cf. a história relatada em Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 2, 5), e na *Scholia in Aristophanem, Acharnenses*, 243.

tragédias. É provável que tal evento fosse realizado em memória das peregrinações da estátua, na sua primeira chegada a Atenas.

Portanto, para Flickinger (1918, p. 119), a origem religiosa do drama e o seu significado religioso são evidentes. Desempenhadas num festival em honra a Dioniso, ao lado de seu templo, na presença de seu altar e de seu sacerdote, a tragédia e a comédia eram a resposta natural para a necessidade de enriquecer o ritual e o culto religioso através da arte.

2. 4. As produções de Téspis: as peças e a invenção da máscara trágica

A tradição que considera Téspis como o inventor da tragédia costuma atribuir-lhe a autoria de quatro títulos de peças, além da invenção da máscara trágica. Há ainda o testemunho de Horácio (*Arte Poética*, vv. 275-7), segundo o qual, antes da regulamentação das performances trágicas na *Grande Dionísia*, o poeta se deslocava para apresentar as suas peças nos demos, transportando em um vagão o aparato necessário para as representações. A Suda concede a Téspis a autoria de quatro tragédias e informa que ele foi o primeiro poeta a fazer diversos experimentos até estabelecer o uso da máscara trágica:

Suda (s.v. Θέσπις): (...) ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνη κατασκευάσας. (...) μνημονεύονται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἰερεῖς, Ἥιθεοι, Πενθεύς.²⁴⁹

Dentre as quatro peças, citadas pela Suda, a primeira, *Forbas* ou *Trabalhos de Pélias*, não se refere a um tema dionisíaco, mas a última, o *Penteu*, aborda um dos mitos relativos ao advento de Dioniso na Hélade. Não se sabe a temática das outras duas tragédias, a saber, *Sacerdotes* e *Adolescentes*: segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 116), elas podem ou não ter sido relacionadas às lendas dionisíacas. De acordo com Kerényi (2002, p. 282), a peça *Forbas* ou *Trabalhos de Pélias* trata de um incidente ocorrido nos jogos fúnebres do rei tessálio Pélias. O drama é acerca do destino do herói *Forbas*, um arrogante boxeador e inimigo de Apolo, que trava uma luta com o deus e é derrotado. Tal conhecimento sobre o *Forbas* é inferido

²⁴⁹“(…). Outros dizem que ele foi o primeiro trágico e, também, que foi o primeiro que representou tragédias com o rosto pintado de alvaiade de chumbo; [que] depois cobriu [a face] com plantas silvestres, ao representar [os dramas], e, depois disso, também introduziu o uso de máscaras feitas só de fio (tecidas). (...). Quanto aos seus dramas, há a memória dos seguintes: *Forbas* ou *Trabalhos de Pélias*, *Sacerdotes*, *Adolescentes* e *Penteu*”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208).

a partir de outras menções desta tragédia²⁵⁰. Não existem citações da peça *Sacerdotes*, mas há algumas dos *Adolescentes* e do *Penteu*²⁵¹.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 116), não se sabe qual fonte o compilador da Suda utilizou para extrair o seu conhecimento acerca das peças atribuídas a Téspis. Além disso, a legitimidade dessas tragédias é duvidosa, uma vez que Aristoxeno, um pupilo de Aristóteles, acusou Heráclides do Ponto de escrever peças sob o pseudônimo de Téspis. Diógenes Laércio (*Vidas e Doutrinas dos filósofos ilustres*, V, § 92) se refere a tal episódio: “φησὶ δ’ Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς καὶ τραγωδίας αὐτὸν (i.e. Heráclides) ποιεῖν καὶ Θεσπίδος αὐτὰς ἐπιγράφειν”²⁵².

Logo, acredita-se que nenhuma informação verídica sobre as obras de Téspis (relativas ao século VI a.C.) pode ter chegado até o compilador da Suda. Assim, assume-se que os quatro títulos de peças, mencionados pela enciclopédia, são pertencentes às tragédias forjadas por Heráclides do Ponto. No entanto, para Lloyd-Jones (1966, p. 13), essa hipótese não é totalmente segura, pois, mesmo que seja improvável que alguma peça de Téspis tenha sobrevivido até o período alexandrino, não se pode ter certeza de que os títulos de algumas de suas tragédias, e até mesmo fragmentos delas, não fossem preservados. Sabe-se, inclusive, que antes mesmo do tempo de Aristóteles existiu uma literatura, não desprezível, sobre a tragédia: por exemplo, o livro *Sobre os Antigos Poetas e Músicos* de Glauco de Régio, que foi escrito não muito depois de 400 a.C. Lloyd-Jones, portanto, acredita que, enquanto não houver a certeza a respeito das informações sobre Téspis nesses tratados, não se pode ignorar tal possibilidade.

Para Lloyd-Jones (1966, p. 13), então, os títulos de peças atribuídos a Téspis, pela Suda, são dignos de consideração, embora com alguma cautela. Duas dessas tragédias, inclusive, se referem a episódios da saga heroica – mitos do mesmo tipo daqueles que forneceram temas para os tragediógrafos do século V a.C. Os jogos funerais de Pélias foram o

²⁵⁰ Cf. o escólio à *Íliada*, XXIII, v. 660.

²⁵¹ É interessante ressaltar uma passagem de Pólux (VII, 45) que cita um possível verso do *Penteu*, de Téspis: “καὶ Θεσπίς δὲ πού φησιν ἐν τῷ Πενθεῖ: ἔργῳ νόμιζε νεβρίδ’ ἔχειν ἐπενδύτην” (*TrGF*, I, F 1 c) / “E Téspis, em algum lugar no *Penteu*, diz: ele costumava usar, nos trabalhos [dionisíacos], a pele de corço, e ter o robe”. No entanto, é provável que tal verso não seja proveniente da tragédia atribuída a Téspis. Deve-se questionar a hipótese de que Pólux, uma fonte tardia do século II d.C., pudesse, realmente, ter tido acesso aos fragmentos ou trechos das peças de um escritor tão antigo como Téspis, que pertence ao século VI a.C. Inclusive, Pólux nem mesmo menciona, com exatidão, a passagem correspondente ao verso da tragédia *Penteu*: o lexicógrafo diz que o trecho citado está presente em *algum lugar* da peça. Observa-se que, muito provavelmente, Pólux não tivesse em suas mãos uma cópia do *Penteu* de Téspis, sendo somente plausível, embora ainda duvidoso, que ele tivesse acesso a alguns fragmentos, citados por outras fontes, dessa tragédia. Mas não há como saber quais fontes foram estas.

²⁵² “Mas diz o músico Aristoxeno que também ele (i.e. Heráclides) escreveu tragédias, atribuindo a Téspis a autoria delas”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208).

tema de um poema lírico do poeta Estesícoro, que viveu durante os séculos VII e VI a.C.²⁵³; já a lenda dionisíaca de Penteu não poderia ser mais adequada à tragédia.

Lloyd-Jones (1966, p. 13-14) ainda assinala que não se pode descartar a autenticidade desses títulos simplesmente por que Aristóteles (*Poética*, 1449a 19) disse que a tragédia levou muito tempo para se afastar do elemento satírico e para se tornar séria. É provável que, nessa passagem, Aristóteles tivesse em mente o caráter não tanto das tragédias primitivas, mas sim das performances rústicas do ditirambo que, segundo a sua teoria, deram origem à tragédia. Do ponto de vista do filósofo, qualquer tragédia primitiva, mesmo que tivesse lidado com o mito sério de Penteu, pode ter carecido de dignidade. Há, então, uma possibilidade, mesmo incerta, de que esses títulos sejam genuínos.

Pickard-Cambridge (1927, p. 117-18), por sua vez, ressalta que a linguagem das tragédias de Téspis pode ter sido, em alguma medida, rude e grotesca, mas a história de Penteu (assumindo que o poeta lidou com tal temática) deve ter sido trágica desde sempre. Sendo assim, o autor acredita que Téspis, realmente, desempenhou uma tragédia com a temática do mito de Penteu, pois, mesmo que Heráclides tenha forjado peças sob o nome de Téspis, ele provavelmente seguiu a tradição associada aos títulos de suas obras. Há ainda a possibilidade de que versões das tragédias de Téspis existissem no século IV a.C., e Aristoxeno pode estar, apenas, difamando Heráclides do Ponto. Mas, de todo modo, não há evidência que ateste a existência de tais versões.

Para Kerényi (2002, p. 282), seria surpreendente se não houvesse uma tradição que atribuísse uma tragédia *Penteu* a Téspis. O autor acredita que Penteu, “o homem das dores”, foi o primeiro herói da tragédia: ele existiu no mito tebano, segundo o qual foi caçado e despedaçado pelas mulheres dionisíacas. Assim, o mito trágico primordial teria sido tratado nas *Bacantes* de Eurípides – coincidentemente a última obra do último dos grandes poetas trágicos. Antes dele, Ésquilo, por duas vezes, lidara com esse tema: uma vez no seu *Penteu* e outra na tetralogia *Likourgeia*, na qual eram punidos não só o rei trácio Licurgo, outro inimigo de Dioniso, como também Orfeu. Kerényi acredita que Téspis, na tragédia *Adolescentes*, pode ter tratado do mito em que Orfeu é feito em pedaços pelas mênades trácias.

De acordo com Scullion (2002, p. 110), é frequentemente afirmado que temas dionisíacos foram proeminentes na tragédia ática. Diz-se que Téspis produziu um *Penteu*; Polifrasmo, filho de Frínico, produziu uma trilogia sobre Licurgo, em 467 a.C.; Ésquilo também

²⁵³ Estesícoro foi um célebre poeta grego proveniente de Hímera, na Sicília, contemporâneo de Safo, Alceu, Pítaco e Falaris. Nasceu por volta de 632 a.C. e floresceu ao redor de 608 a.C., vindo a falecer por volta de 560 a.C. (Cf. Smith, vol. II, 1870, p. 908-09).

apresentou uma *Likourgeia* e uma segunda trilogia dionisíaca que incluía a história de Penteu. Sófocles ou Mesato parece ter produzido uma tragédia *Bacantes*²⁵⁴. Tais peças citadas pertencem à primeira metade do século V a.C. Sabe-se, ainda, que Iofon e Xenocles também escreveram um drama *Bacantes*, em 415 a.C., e Eurípides produziu a sua famosa peça, de mesmo nome, em 406 a.C.; e Espintaro representou uma *Sêmele*. No século IV a.C., Diógenes de Atenas e Carcino produziram, cada um, uma *Sêmele*; Querémon escreveu um *Dioniso*; Cleofon apresentou uma peça *Bacantes*; e, provavelmente no século III a.C., Licofron produziu um *Penteu*.

Scullion (2002, p. 110) assinala que essa quantidade de obras soma um total de dezenove peças que se referem, somente, aos títulos de tragédias dionisíacas que foram preservados pela tradição. No entanto, a mesma tradição fornece títulos de aproximadamente quinhentas tragédias; logo, observa-se que as peças dionisíacas constituem menos do que quatro por cento do total de tragédias conhecidas. Para o autor (2002, p. 111), tais dados dificilmente sustentam o argumento em favor da essência dionisíaca do drama. Além disso, se conhecem os nomes de aproximadamente 140 poetas trágicos, sendo que apenas treze deles teriam produzido uma ou mais peças dionisíacas. Essas informações parecem apoiar a hipótese de que a maioria dos poetas trágicos não escreveu, de fato, nenhuma peça dionisíaca.

Para Scullion (2002, p. 112), tais evidências mostram que Dioniso não é especialmente proeminente ou presente nos textos dos dramaturgos gregos. Além disso, Lesky (1996b, p. 77) atenta para um fato interessante: o número dos mitos propriamente dionisíacos é pequeno, em comparação com outros ciclos mitológicos, sendo que a tragédia dificilmente lograria em encontrar neles material suficiente para os seus dramas. Flickinger (1918, p. 20), por sua vez, considera que a tradição de tratar de temas não dionisíacos na tragédia começou com Téspis, não muito tempo depois da instituição do espetáculo trágico na *Grande Dionísia*, em 534 a.C., uma vez que a provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” parece ter sido criado neste período.

Trabulsi (2004, p. 145), por seu lado, reconhece que, num total de seiscentos dramas, aproximadamente, de que conhecemos ou suspeitamos o tema, menos de 20 se referem diretamente a Dioniso – é pouco. Mas o autor assinala que qualquer estudo sobre o espaço, a frequência ou a dimensão de Dioniso, ou a sua mitologia, no drama ático (e, de fato, na literatura antiga em geral), é muito aleatório, em função da imensidão do que foi perdido. Ésquilo compôs noventa tragédias e só nos restam sete; temos, também, sete tragédias de Sófocles, num total de

²⁵⁴ Cf. *TrGF* I² DID C 6 = P. Oxy. 2256 fr. 3.

cento e vinte peças. Quanto a Eurípidés, a tradição é mais controversa, mas ele teria composto noventa e duas peças das quais conhecemos apenas dezenove. Logo, nota-se que não se podem tirar conclusões muito seguras, pois não se sabe, de fato, qual era o lugar de Dioniso no conjunto da produção dos grandes poetas trágicos.

A Suda ainda atesta a tradição que atribui a Téspis a inovação de “mascarar” os seus personagens. Segundo essa informação, Téspis foi o primeiro poeta trágico que fez experimentos, objetivando criar um meio de disfarce adequado para as suas personagens: ele primeiro representou os heróis de suas tragédias com o rosto pintado de alvaiade de chumbo, depois cobriu a face com plantas silvestres e, por fim, confeccionou máscaras de linho. Nada é dito sobre as vestes de seu coro.

Para Lesky (1996a, p. 79), a declaração a respeito da feitura de uma máscara só de linho parece indicar que esta não tinha pintura, sendo constituída somente pelo material. Mas Pickard-Cambridge (1927, p. 110-11) assinala que a declaração “ἐν μόνῃ ὀθόνῃ” tem significado incerto: ela poderia significar que a máscara era feita somente de linho, e não de outros materiais como a cortiça ou a madeira, mais do que significar que a máscara seria feita de linho sem nenhuma pintura ou coloração.

É importante observar, com Pickard-Cambridge (1927, p. 112), que não existe qualquer informação sobre Téspis que sugira que seus personagens ou coro fossem disfarçados como sátiros. Certamente, o seu ator não pode ter tido a aparência de um sátiro, uma vez que o testemunho de seus disfarces não sugere tal inferência e nada se sabe a respeito de seu coro. Deve-se lembrar que a teoria que considera a existência de um coro de sátiros, nas performances primitivas que deram origem à tragédia, reside sobre interpretações das declarações de Aristóteles, na *Poética*, acerca dos ἐξάρχοντες do ditirambo e da existência de um elemento satírico na tragédia primitiva. Entretanto, o próprio Aristóteles, no tratado, não faz menção alguma à presença de sátiros, e já foi assinalado que não há qualquer testemunho que comprove a existência de uma espécie de ditirambo satírico ou até mesmo a presença de um coro de sátiros nas representações trágicas primitivas.

Pickard-Cambridge (1953, p. 177) ainda ressalta que existem muitas incertezas com relação ao uso de máscaras nos períodos iniciais da tragédia ática. Aristóteles (1449b), na *Poética*, parece considerar que a máscara não foi utilizada nas performances trágicas desde o início, mas que foi introduzida conforme as suas transformações. Já a tradição atestada pela Suda informa que Téspis fez diversos experimentos até chegar ao uso das máscaras de linho.

Infelizmente, não se pode examinar o valor histórico das declarações da Suda, uma vez que não se sabe quais foram as suas fontes (estas podem ter sido ou não os tratados de Cameleonte)²⁵⁵.

Scullion (2002, p. 114), por sua vez, assinala que a máscara constitui um dos elementos costumeiramente reivindicados para atestar a natureza dionisíaca da tragédia. Mas o autor também reconhece que não é perfeitamente claro, a partir das evidências, que a máscara esteve presente nas performances trágicas desde o início. Assim, Aristóteles, na *Poética*, pareceu implicar que o uso da máscara foi um dos *desenvolvimentos* da tragédia e não que foi um componente original. A Suda, por sua vez, não fornece qualquer informação que relacione os experimentos de Téspis a um contexto religioso dionisíaco. Logo, para Scullion, a hipótese de que as máscaras trágicas, ou as máscaras em geral, fossem essencialmente dionisíacas se mostra insustentável.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 111-12), o fato de ser atestado que Téspis somente utilizou máscaras após testar outros experimentos de disfarce prova que elas não eram essencialmente ligadas a uma performance primitiva que fazia uso do valor mágico da máscara. É importante assinalar que, no contexto das representações trágicas, não há qualquer evidência que comprove o uso efetivo das qualidades místicas da máscara, à maneira de seu emprego nos ritos cultuais de deuses como Dioniso, Ártemis e Deméter. Para o autor (1953, p. 177), qualquer que seja a verdade sobre o valor mágico da máscara (e o seu significado para o ritual de Dioniso), com relação à tragédia é impossível ir além da tradição acerca de Téspis que não atesta qualquer proveito das propriedades místicas do acessório.

Lesky (1996a, p. 79), por sua vez, assinala que o testemunho da Suda não sustenta a suposição de que Téspis inventou, pela primeira vez, a máscara, uma vez que esta já era um acessório remotíssimo, utilizado nas celebrações religiosas. De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 177-78), a presença da máscara no ritual de algumas divindades da Grécia é bem atestada, como no caso de Ártemis Ortia e Coritália, em Esparta, e de Deméter Kidária, na Arcádia. No entanto, na tragédia e na comédia, e em outras formas do *κῶμος* dionisíaco, as máscaras utilizadas não eram, em sua maioria, aquelas do deus; e, nos rituais em que Dioniso era representado através de uma máscara presa num pilar, os adoradores não se disfarçavam.

Pickard-Cambridge (1953, p. 178) ressalta que as máscaras eram obrigatórias para aqueles que pretendiam participar dos *κῶμοι*, talvez porque os adoradores fossem passíveis de cometer atitudes obscenas e os cidadãos respeitáveis poderiam preferir esconder a sua identidade. Mas é mais provável que eles desfrutassem da oportunidade de se fantasiar. Desse

²⁵⁵ Cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 112.

modo, é natural supor que, quando formas particulares de dança culminaram nas performances dramáticas, o uso das máscaras pode ter sido mantido. Logo, se a inovação de Téspis foi a introdução de um ator (ele mesmo) na performance coral, com dançarinos mascarados, ele pode ter considerado natural o disfarce de sua própria face, tentando diversos experimentos antes de estabelecer o uso das máscaras de linho – que seriam aperfeiçoadas, mais tarde, por Ésquilo e outros tragediógrafos.

Sendo assim, segundo Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 163), as máscaras cultuais eram diferentes da máscara teatral. Tal distinção pode surpreender, uma vez que, em Atenas, assim como em outras cidades antigas, os concursos dramáticos não se desvinculavam do cerimonial religioso em honra de Dioniso. As competições trágicas ocorriam na ocasião das festividades do deus, nas *Grandes Dionísias*, conservando, portanto, um caráter sagrado. Além disso, sabe-se que o próprio edifício do teatro reservava um lugar para o templo de Dioniso e, no centro da orquestra, havia um altar de pedra para o deus – a conhecida *θυμέλη*. Na arquibancada, o lugar de honra, o assento mais belo, era reservado ao sacerdote de Dioniso. Logo, uma separação se impõe entre os diversos tipos da máscara: (i) a máscara cênica, acessório cuja função era resolver, assim como os outros elementos do vestuário, problemas de expressividade trágica; (ii) a máscara ritual, que fantasiava os adoradores para fins propriamente religiosos; e (iii) a máscara de Dioniso, que traduzia os aspectos próprios do deus e a sua força divina.

Deve-se ressaltar, portanto, ainda de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 161-62), que existiram, na Grécia, máscaras cultuais que eram consideradas como formas de representação do ser divino. Logo, sabe-se que os gregos utilizavam diversos tipos de expressão simbólica para exprimir a divindade: pedra bruta, pilar, figura animal monstruosa, representação humana e a máscara. Na época clássica, a forma canônica para a estátua de culto era a imagem antropomórfica. Entretanto, para certas divindades, que se afastavam da regra e que constituíam um grupo singular, a máscara mantinha toda a sua eficácia como meio de representação simbólica. A divindade do panteão grego que ocupava a posição de “deus-máscara” (cuja afinidade com tal acessório era mais íntima) era Dioniso.

Ainda de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 173-74), existem poucos documentos sobre o culto de Dioniso adorado como o “deus-máscara”. De fato, nada nas descrições das festas dionisíacas especifica se o ritual se dirigia ao deus figurado na forma de uma máscara ou a uma estátua cultural antropomorfa, análoga a de outros deuses olímpicos. Para tentar delimitar a personalidade de Dioniso, enquanto “deus-máscara”, tem-se à disposição documentos arqueológicos como as máscaras de mármore de diferentes dimensões, com

orifícios não perfurados, que não eram usadas, mas dependuradas, como indicam os buracos de suspensão. Há, também, imagens em cerâmica que representam o ídolo-máscara fixado num pilar.

Segundo Otto (2006, p. 68), somente as máscaras de Dioniso deviam representar o deus em sua epifania: elas eram confeccionadas em formato grande e com materiais resistentes (algumas ainda são conservadas). Existe, na Icária, uma máscara de mármore, de tamanho maior do que o natural, datada da segunda metade do século VI a.C., que pertencia ao santuário de Dioniso. Aparentemente, essa máscara servia a determinadas práticas rituais, conhecidas graças às pinturas em vasos. Devido ao seu formato colossal, tal máscara não devia ser portada por homens e se constituía num verdadeiro ídolo do deus.

Kerényi (2002, p. 243) acredita que a máscara do templo de Dioniso, na Icária, foi originalmente talhada em madeira (de figueira), mas, posteriormente, foi copiada em mármore, por volta de 530 a.C.²⁵⁶. A túnica, que ficava pendente sob a máscara, era feita de um material pesado, sendo renovada de tempos em tempos. Não é possível determinar se a máscara e a túnica se ligavam a uma coluna com capitel ou a um pilar simples. Juntamente com tal máscara, o templo de Dioniso, na Icária, conservava ainda outra imagem de culto: uma estátua de Dioniso sentado num trono, empunhando um cântaro na mão direita²⁵⁷. Essa estátua era, provavelmente, cinquenta anos mais recente do que a máscara (por volta de 480 a.C.).

De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 27), um grande número de vasos, datados ao longo do século V a.C., que são claramente inspirados no culto dionisíaco, representa Dioniso na forma de uma máscara barbada estabelecida sobre um pilar de madeira. Tais vasos provavelmente retratam os rituais realizados no festival dionisíaco da *Leneia*, que ocorria no mês ático chamado *Γαμηλιών* (correspondente aos meses de janeiro a fevereiro)²⁵⁸. Esses vasos representam a máscara de Dioniso coroada de hera e sustentada por um pilar coberto com uma túnica decorada. Na máscara do deus são anexadas algumas espécies de cabos, conhecidos como *πλακοῦντες*, adornados, às vezes, com uvas.

Segundo Kerényi (2002, p. 244), em Atenas, o “deus-máscara” era a estátua a que se prestava culto no Leneu, o templo onde era celebrado o aniversário de Dioniso. Uma série de vasos, denominados *Lenäenvasen*, por conta da festa *Leneia*, fornece as imagens do culto: veem-se mulheres, representadas de forma enaltecida, diante do ídolo do deus, que consiste

²⁵⁶ Ver a imagem da máscara de Dioniso, proveniente do templo na Icária, em Kerényi (2002, fig. 79).

²⁵⁷ Ver a imagem da estátua de Dioniso, também proveniente do templo na Icária, em Kerényi (2002, fig. 80 e 81).

²⁵⁸ Cf. o “*Calendário Ático*”, em Harrison (1908, p. 29). A respeito do festival, ver Pickard-Cambridge (1953, p. 22).

na máscara, túnica e ramos de hera presos num pilar. As mulheres recolhem o vinho com conchas.

De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 28), tal ritual era desempenhado por mulheres em vários estágios de êxtase: elas portavam o tirso, tochas e tocavam flauta e tímpano²⁵⁹. Em alguns vasos mais antigos, ao redor de 490-480 a.C., atribuídos ao artista Makron e ao oleiro Hierão, as mulheres carregavam um filhote de animal²⁶⁰. Em uma série de *στάμνοι*, datados do século V a.C., representa-se, em frente do ídolo de Dioniso, uma mesa sacrificial que sustenta dois grandes *στάμνοι* nos quais as mulheres mergulhavam conchas para completar seus *σχύφοι* provavelmente com vinho²⁶¹. Esses podem ser os elementos essenciais do ritual realizado nas *Leneias*, e podem comprovar que Dioniso foi, de fato, cultuado na forma de uma máscara. Para Pickard-Cambridge (1953, p. 32), as imagens desses vasos sustentam a hipótese de que as *Leneias* incluíam ritos extáticos de mulheres que adoravam Dioniso na forma de um pilar mascarado e adornado.

Para Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 176), esses acessórios vazios (a máscara, a coroa de hera e a túnica) representam a divindade com quem o fiel podia se fundir, endossando, assim, as marcas do deus e viabilizando o processo extático de possessão durante o culto. No entanto, é importante observar que, nas representações do culto, retratadas nos vasos, as mulheres adoradoras não portam a máscara do deus (de fato, não existem imagens de fiéis dionisíacos que usem a máscara de Dioniso).

Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 176) consideram que um fenômeno paralelo àquele do culto ocorria no teatro: os gregos instauraram um espaço cênico em que se apresentavam personagens cuja presença os lançava no mundo da ficção, ao invés de inscrevê-los no real. Assim, quando viam Agamêmnon e Édipo, representados pela sua máscara, os espectadores sabiam que os heróis estavam ausentes e que pertenciam ao tempo findo das lendas e dos mitos. Mas o que Dioniso justamente proporcionava, e aquilo que a máscara do ator também provocava, era tornar o passado presente, era introduzir, no centro da vida pública, uma dimensão de existência totalmente estranha ao universo cotidiano.

A invenção do teatro, do gênero literário que encena o fictício como se fosse real, só podia intervir no quadro do culto de Dioniso, deus das ilusões, do tumulto e da confusão incessante entre a realidade e as aparências, entre a verdade e a ficção. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 176).

²⁵⁹ Cf. as imagens dos vasos em Pickard-Cambridge, 1953, fig. 15, 16 a-b, 17; e em Kerényi, 2002, fig. 82 a-b, 83 a-b-c, 84, 85.

²⁶⁰ Cf. em Pickard-Cambridge, 1953, p. 28, fig. 10 a-b.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 29, fig. 11 a-b, 12, 13, 14.

É importante assinalar, com Foley (1980, p. 107), que a própria natureza de Dioniso era considerada ambígua e contraditória, uma vez que ele era o deus responsável pela inversão e subversão das categorias sociais e culturais que eram rigidamente separadas: a linguagem, os papéis dos sexos, as classes e as hierarquias políticas²⁶². Dioniso, portanto, representava o permanente potencial para uma reversão da ordem cotidiana. Segundo Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 158), Dioniso não correspondia ao domínio, à moderação, à consciência de limites, mas sim à busca de uma loucura divina, de uma possessão extática. Dioniso não representava a estabilidade e a ordem: ele era um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrastava os seus fiéis pelos caminhos da alteridade, dando acesso a uma experiência religiosa quase única: um desterro radical de si mesmo.

Em Atenas, portanto, Dioniso era o deus patrono do teatro cujo gênero mais prestigioso foi a tragédia. Para Trabulsi (2004, p. 144), a patronagem de Dioniso se refletia justamente no seu aspecto de “deus das aparências”, uma vez que o espetáculo dramático era constituído pela aparência da existência real. Sendo assim, a tragédia teria instituído a consciência da ficção, e o patrocínio de Dioniso possibilitava o entrelaçamento entre as fronteiras da ilusão e do real, fazendo surgir o passado no presente ou vice-versa (se considerar-se o caráter anacrônico da tragédia, pois, através do mito, situado num passado lendário, o drama trágico discutia os problemas específicos da pólis democrática).

Trabulsi (2004, p. 145), então, assinala que não só Dioniso e o teatro misturavam os limites entre a ilusão e o real, mas que a própria cidade se projetava e se discutia num mundo de heróis e de deuses, escapando, assim, dos limites do mundo humano. Ainda que o tema da tragédia fosse o mito épico, havia uma espécie de comunhão com outra realidade, uma alienação num universo que ultrapassava o homem e o desenvolvia.

(...) como se, para bem se conhecer, fosse preciso que os homens (atores, mas também espectadores) se desprendessem de si mesmos um momento. A *mania* precede a *sophrosunè*; o eu mesmo não existiria sem o outro. Dioniso tem, portanto, relações íntimas com o teatro (...). (TRABULSI, 2004, p. 145).

Para Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 161-62), é justamente no que a tragédia instituiu de mais novo que reside a sua proximidade com Dioniso. A tragédia apresentava no palco personagens e acontecimentos que camuflavam, na atualidade do espetáculo, todas as aparências da existência real. No exato momento em que os espectadores tinham diante de si os personagens, eles sabiam que os heróis trágicos não estavam ali e nem poderiam estar, já

²⁶² Um bom exemplo de tal manifestação dionisíaca é representado na tragédia *As Bacantes* de Eurípides, que apresenta toda a potência de Dioniso para subverter a lei humana e para inverter o ordenamento temporal entre a realidade e a ilusão.

que, pertencentes a uma época totalmente terminada, remetiam a um mundo que não existia mais. Portanto, a “presença” encarnada do ator, no teatro, era sempre o signo ou a máscara de uma “ausência”. Arrastado pela ação e perturbado pelo que via, o espectador não deixava de reconhecer que se tratava de fingimentos, simulações miméticas.

Se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o Além aqui embaixo, em nos desprender e em nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 162).

Entretanto, apesar de todo o significado simbólico que a essência e o culto de Dioniso podem atribuir à máscara trágica, existem diferenças práticas, entre a máscara cultual do deus e a máscara teatral, que devem ser reconhecidas. A máscara trágica, no teatro, não tinha qualquer função religiosa ou mística e nem deveria contribuir para algum processo de possessão ou êxtase dionisíaco do ator, muito pelo contrário, a função única e específica da máscara trágica era a de fazer reconhecer as personagens no palco, e designá-las claramente diante dos olhos do público²⁶³.

(...) a máscara trágica – que Téspis, criador da tragédia, apesar disso só teria utilizado após ter inicialmente empregado o branco-de-cerusa – é uma máscara humana, não uma fantasia bestial. Sua função é de ordem estética: responde a exigências precisas do espetáculo, não a imperativos religiosos que visam a traduzir, pelo disfarce, estados de possessão ou aspectos de monstruosidade. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 159).

Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 1-2), então, ressaltam que a máscara trágica, por função e natureza, era coisa bem diferente de um travestimento religioso. Tal acessório era uma máscara humana e não uma espécie de disfarce animal ou divino: seu papel era estético e não ritual. A máscara trágica, entre outras coisas, servia para sublinhar a distância, a diferenciação, entre os dois elementos que ocupavam a cena trágica. De um lado o coro, a princípio não mascarado, mas apenas disfarçado, personagem coletiva, encarnada por um colégio de cidadãos; de outro lado, a personagem trágica, vivida por um ator, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro. Mas é importante salientar que essa individualização não fazia do portador da máscara um sujeito psicológico, uma pessoa individual.

Ao contrário, Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 2) assinalam que a máscara teatral inseria a personagem trágica em uma categoria social e religiosa bem definida: a dos heróis. A

²⁶³ Cf. Vernant e Vidal-Naquet, 1999, p. 336.

máscara fazia do personagem a encarnação de um desses seres excepcionais cuja lenda, fixada na tradição heroica cantada pelos poetas épicos, constituía para os gregos uma das dimensões do seu passado – passado longínquo e acabado que contrastava com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continuava vivo na religião cívica na qual o culto dos heróis ocupava um lugar privilegiado.

Não existem vestígios da máscara trágica do século V a.C. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 178), a única evidência arqueológica da máscara, utilizada no tempo de Ésquilo, é dada pelos fragmentos de um *οινοχοε* ático, datado de 470 a.C. Um desses fragmentos mostra um rapaz, talvez um ator, carregando uma máscara feminina, delicadamente pintada²⁶⁴. Deve-se observar, na representação dessa máscara, a falta do *ὄγκος* – uma pontiaguda elevação, acima da testa, que caracterizava as máscaras trágicas do período Helenístico²⁶⁵. Pode-se afirmar, com Pickard-Cambridge (1953, p. 182), que a máscara trágica do período Clássico não possuía o *ὄγκος* e nem apresentava características exageradas, sendo provavelmente feita de tecido, com uma camada de gesso.

Horácio (*Arte Poética*, vv. 275-77)²⁶⁶ atesta uma tradição segundo a qual Téspis fazia apresentações de suas peças de aldeia em aldeia, levando em um vagão todo o aparato necessário para a representação dos dramas. Ele também informa que pessoas atuavam com os rostos manchados de borras de vinho. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 112), essa última informação é dificilmente associada à descrição dos disfarces de Téspis, fornecida pela Suda, a menos que Horácio estivesse se referindo somente à aparência do coro – sobre o qual a Suda nada diz. O autor (1927, p. 114) ainda assinala que a declaração de Horácio parece ser conectada com a crença de que a tragédia foi, originalmente, uma performance realizada no outono – tradição também atestada por Dioscorides (*Anthologia Palatina*, VII, 410). Para Pickard-Cambridge (1927, p. 114), tanto Horácio quanto Dioscorides podem ter confundido as performances trágicas primitivas com os *κῶμοι* que deram origem à comédia.

Mas Flickinger (1918, p. 19) não considera improvável a tradição a respeito dos “vagões” de Téspis, nem encontra razões para supor que tal relato esteja, na verdade, associado à história inicial da comédia. Para o autor (1918, p. 19-20), é natural pressupor que Téspis não restringiu as suas atividades à Icária, mas que as estendeu aos festivais de outros demos. Se assim foi, o poeta precisou transportar os aparatos necessários para a apresentação de suas peças. A necessidade de tal vagão, então, pode ter se tornado imperativa. Flickinger, então, cita

²⁶⁴ Cf. a imagem dos fragmentos do *οινοχοε* em Pickard-Cambridge, 1953, fig. 25.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 185.

²⁶⁶ Ver nota 209.

alguns vasos áticos que representam uma espécie de “barco-vagão” de Dioniso²⁶⁷, mas reconhece que as relações entre estes veículos e o drama primitivo não são bem atestadas: é provável que eles estejam associados à procissão de abertura da *Grande Dionísia*.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 114), costuma-se provar a existência do vagão de Téspis a partir de certas imagens de vasos, que supostamente representariam esse vagão. Três *σκύφοι* áticos de figuras negras, provavelmente pintados nos últimos anos do século VI a.C., mostram uma procissão em que Dioniso aparece sentado em um vagão, parcialmente construído na forma de um barco, na presença de sátiros. Vários adoradores humanos participam da procissão: uma *κνηφόρος*, um portador de incensário, e algumas pessoas carregando ramos de videira, outras conduzindo um touro, sem dúvida para o sacrifício. Tal procissão aparece completa em um *σκύφος* de Bolonha²⁶⁸ e em outro, presente no Museu Britânico²⁶⁹, que representa uma procissão essencialmente similar.

Assim, é geralmente assumido que o *σκύφος* de Bolonha representa o drama conduzido sobre o vagão de Téspis, sendo que tal imagem se constituiria numa prova da veracidade da declaração de Horácio. Mas, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 115), o que é claramente representado no *σκύφος* não é uma peça, mas sim um *κῶμος* em procissão para o sacrifício do touro; além disso, na imagem, não há indício da presença de atores e coro. O autor (1927, p. 116), então, considera seguro rejeitar as tentativas de se justificar a existência de um vagão de Téspis por meio das representações desses vasos.

Para Lesky (1996b, p. 84), o vagão de Téspis, de que fala Horácio, é provavelmente pura ficção. Na verdade, ele pode ser relacionado às procissões de carros que eram costumeiras no carnaval ático. O autor (1996a, p. 80) acredita que a declaração de Horácio não deve ser seriamente interpretada, como faz Flickinger, no sentido de existir uma espécie de palco cênico itinerante que se deslocava em direção às rotas de apresentação trágica. Para Lesky, a fonte de Horácio se confunde com os antigos costumes das festas primaveris áticas.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 114), a partir da declaração de Horácio, pode-se supor que Téspis, à maneira dos atores viajantes, representava as suas peças em cima de seu vagão, durante os festivais dionisíacos locais. Pode-se imaginar, também, que ele atuava sobre a extremidade do vagão e o seu coro dançava ao redor deste. Também é possível que ele utilizasse a parte coberta do vagão como uma espécie de *σκηνή* para se vestir. Mas Pickard-

²⁶⁷ Cf. a imagem de um desses vasos em Flickinger, 1918, fig. 65.

²⁶⁸ Cf. a imagem do *σκύφος* em Pickard-Cambridge, 1927, fig. 4.

²⁶⁹ *Ibidem*, fig. 5 e 6.

Cambridge reconhece que tais hipóteses são puras especulações, sendo mais provável que Horácio estivesse se confundindo com os vagões das procissões de foliões ou do tipo cômico.

2.5. A política religiosa de Pisístrato e a instituição da *Grande Dionísia*

A última das festas atenienses a ser instituída em honra a Dioniso foi a *Grande Dionísia* (*Διονύσια τὰ μεγάλα*)²⁷⁰ também conhecida como *Dionísias Urbanas* (*Διονύσια τὰ ἀστικά* ou *ἐν ἄστει*)²⁷¹, nome dado para contrastá-la das *Dionísias Rurais*. O festival também podia ser chamado simplesmente de *As Dionísias* (*τὰ Διονύσια*)²⁷². Segundo Spineto (2005, p. 215), o fato de a *Grande Dionísia* ser a mais nova dentre as festas dionisíacas é atestado, indiretamente, por Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*, II, 15, 4) que evoca a *Antestéria* como a mais antiga das *Dionísias* (“ἀρχαιότερα Διονύσια”) se comparada com as outras *Dionísias* que ocorriam em Atenas, a saber, as *Grandes Dionísias*²⁷³.

De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 55), a *Grande Dionísia* foi instituída em honra de Dioniso Eleutereu de quem a imagem, em tempos arcaicos, foi levada de Eleutera para Atenas, sendo estabelecida no mais antigo templo de Dioniso que se situava nas imediações do teatro. A data e as circunstâncias da transferência da imagem para Atenas não são certas, mas se diz que ela foi levada para a cidade por Pégaso – um provável missionário da religião dionisíaca. Tal história, segundo Spineto (2005, p. 194), conta o episódio da condução da estátua de Dioniso para Atenas, por Pégaso, e da consulta ao oráculo de Delfos que se exprimiu favorável à introdução do deus em Atenas, evocando a anterior chegada de Dioniso na casa de Icário, na Icária.

O escólio aos *Acarnenses* (243 a), por sua vez, relata a lenda conforme a qual os atenienses não receberam bem o culto de Dioniso, instituído por Pégaso, e, por isso, os homens foram punidos com a satíriase. Eles somente foram curados depois de consultarem o oráculo délfico, que os orientou a confeccionar *φαλλοί* para a instauração de cortejos fálicos em honra a Dioniso. Spineto (2005, p. 194) observa que a história da introdução do culto de Dioniso Eleutereu, em Atenas, trata da manifestação divina do deus não como uma epifania, mas como

²⁷⁰ O festival é assim denominado por Aristóteles (*Constituição de Atenas*, 56) e pela *I.G.* II² 654, 682.

²⁷¹ Cf. Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*, V, 20); Demóstenes (*Contra Mídias*, 10); e *I.G.* II² 840, 851, 900.

²⁷² O festival é assim denominado por Aristóteles (*Constituição de Atenas*, 56) e pela *I.G.* II² 1006, 1028.

²⁷³ É importante ressaltar, com Spineto (2005, p. 15), que a antiguidade da *Antestéria*, mencionada por Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*, II, 15, 4), é posta em comparação com a *Grande Dionísia* e não com as outras festas dionisíacas. Mas pode-se reconhecer que as *Leneias*, *Antestérias* e *Dionísias Rurais* eram, de fato, mais antigas do que as *Grandes Dionísias* (cf. Spineto, p. 15, nota 10).

um evento excepcional: o transporte da estátua de Dioniso por Pégaso. A epifania já havia acontecido precedentemente, quando o próprio deus se apresentou a Icário²⁷⁴, na Icária, instituindo o cultivo da vinha, e quando ele, sob o epíteto de *Μελάναιγις*, fundou o seu culto na cidade de Eleutera²⁷⁵.

Pode-se observar, com Spineto (2005, p. 194), que a chegada da estátua de Dioniso a Atenas reproduz os mesmos eventos e as mesmas consequências de outros adventos dionisíacos: a recusa do deus, a punição e o seu estabelecimento mediante a aceitação. Fases similares ocorreram no mito das filhas de Eleutero, no entanto, na lenda de Atenas, o deus não puniu os homens com a *μανία*. A chegada de Dioniso, portanto, sempre envolve uma inevitável ruptura com a vida ordinária: se o deus é rejeitado, ele executa uma subversão da ordem, mas no seu aspecto perturbador; se é aceito, essa transgressão se realiza de forma ritualizada e temporalmente limitada, como um instrumento de abertura da sociedade que, sem destruir a ordem social, permite o seu alargamento e a sua modificação.

Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 55), uma passagem de Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 2, 5) parece datar a missão de Pégaso no tempo do legendário rei ateniense Anfictião, e, em outra passagem (*Descrição da Grécia*, I, 38, 8), o geógrafo registra que o povo de Eleutera se separou voluntariamente dos beócios, se aliando aos atenienses. Mas, para Pickard-Cambridge (1953, p. 56), não existe razão para conectar a introdução do culto de Dioniso Eleutereu, em Atenas, com essa mudança política. O autor acredita que a missão de Pégaso foi um incidente na gradual propagação da religião de Dioniso pela Grécia, sendo desconectada de motivos políticos.

Spineto (2005, p. 195), por sua vez, atenta para o fato de que Pégaso, sendo ou não uma pessoa que realmente existiu, atua numa dimensão mítica. Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 2, 5) cita o missionário no decurso da descrição de uma série de estátuas de terracota, localizadas ao lado do santuário de Dioniso em Atenas. Uma dessas estátuas é a do rei Anfictião, no seu ato de boas-vindas a Dioniso e a outros deuses. Pausânias relata que entre os deuses recepcionados pelo rei está o missionário Pégaso, que é posto em relação direta com este momento mítico. A proximidade mencionada entre os dois personagens não implica que eles pertenceriam à mesma época, mas pode ser considerada como um indício de seu pertencimento a uma dimensão comum, ou seja, mítica. Também a instauração dos ritos fálicos, que é

²⁷⁴ Cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, I, 2, 5.

²⁷⁵ É importante salientar, com Spineto (2005, p. 201), que não existem documentos que atestem a mesma identidade entre Dioniso *Μελάναιγις* e Dioniso Eleutereu, levado a Atenas por Pégaso, mas é verossímil que as duas figuras divinas sejam associadas, uma vez que foram as filhas de Eleutero que acolheram o deus coberto com a pele negra de cabra e foi o seu pai quem instituiu o culto.

relacionada à atividade de Pégaso, pertence a um contexto mítico. Logo, é muito provável que Pégaso seja um personagem mitológico.

De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 56), parece que foi no século VI a.C. que o festival da *Grande Dionísia* se tornou importante, provavelmente devido à política de Pisístrato. A instituição relativamente tardia do festival é indicada pelo fato de que a festa não era controlada pelo arconte basileu, o oficial religioso supremo de Atenas, considerado o sucessor dos reis, mas pelo arconte epônimo. Tal arconte tinha o comando da procissão, com a ajuda de dez *ἐπιμητῆται* (chefes das tribos), e das competições dramáticas e ditirâmicas com a assistência de seus dois *πάρεδροι* (assessores).

Segundo Spineto (2005, p. 202), a opinião mais compartilhada, entre os estudiosos modernos, é que a criação ou a renovação da *Grande Dionísia*, com a introdução dos espetáculos teatrais, foram realizadas durante a época de Pisístrato. O incentivo ao culto dionisíaco, a ornamentação do templo de Dioniso cuja área se tornou a sede do teatro, a instituição ou regularização dos *ἀγῶνες*, a agregação da cidade de Eleutera, o transporte da estátua de Dioniso para Atenas são eventos que podem ser interpretados de acordo com um plano político-religioso coerente, desenvolvido sob o governo de Pisístrato. No entanto, as bases documentais, que relacionam Pisístrato a tais inovações, não são explícitas: em geral, nenhum testemunho conecta Pisístrato e os pisistrátidas ao culto de Dioniso ou à instituição da *Grande Dionísia*. No entanto, a instituição da festa representa um dos mais importantes fenômenos da era pisistrátea.

Para Lesky (1996b, p. 76), é muito provável que a mais suntuosa das festas de Dioniso, as *Dionísias Urbanas*, em contraposição às *Rurais*, tenha sido uma criação de Pisístrato. Em todo caso, porém, é obra do tirano o magnífico aperfeiçoamento da festa dentro do culto do Estado. Nessa festa, sob o governo de Pisístrato, num dos três primeiros anos da Olimpíada de 536/5-533/2²⁷⁶, foi representada pela primeira vez uma tragédia por Téspis, com o reconhecimento do Estado ateniense. A partir dessa época, fixa-se a ligação entre o drama trágico e as *Dionísias Urbanas* – o primeiro florescimento do teatro se deu na época de Pisístrato.

Mas Pisístrato foi um tirano, e antes de discutir toda a sua importância para o estímulo do culto de Dioniso, em Atenas, e para o desenvolvimento da tragédia literária, é necessário discorrer sobre as implicações político-sociais que o levaram a tomar o poder pela primeira vez em Atenas, ao redor de 561-560 a.C.

²⁷⁶ Cf. *Mármore de Paros* (ep. 43).

De acordo com Kitto (1980, p. 164-65), no período arcaico, a Ática era governada pelos chefes das famílias nobres (clãs), portadoras do direito consuetudinário de administrar os setores político, econômico e religioso. No entanto, a má gestão dos recursos econômicos e a exploração dos camponeses fizeram com que a Ática, no início do século VI a.C., entrasse em uma grave crise agrária. Muitos pequenos agricultores, não podendo se sustentar, hipotecavam as suas terras aos nobres e, depois, como eram incapazes de liquidar as dívidas, eram reduzidos à escravatura e até vendidos para o estrangeiro. Aristóteles, na *Constituição de Atenas* (IV-V), descreve a difícil situação da Ática:

E os empréstimos incidiam sobre as pessoas mesmas, como já foi dito, e as terras eram de uma minoria. Dado que o regime possuía tal disposição e que muitos eram escravos de uma minoria, o povo insurgiu-se contra os notáveis. Com o acirramento do conflito, e como se enfrentassem há já longo tempo, elegeram em comum Sólon como mediador e arconte (...).²⁷⁷

Devido à gravidade da situação, os camponeses se revoltaram contra os nobres e os conflitos se instauraram. Como meio de resolver o impasse, nobres e camponeses elegeram Sólon, um mercador, estadista e poeta, para estabelecer as reformas necessárias. Kitto (1980, p. 165) assinala que Sólon, embora tenha sido chamado de “o maior economista da Antiguidade”, não era muito versado em economia política e, para ele, as causas da crise não residiam no sistema político-econômico da Ática, mas sim na avareza e injustiça dos nobres. Sendo assim, Sólon libertou o povo da escravatura, aboliu as dívidas e proibiu a prática de se tomar pessoas como garantia de empréstimos (cf. Aristóteles, *Constituição de Atenas*, VI).

Além disso, Sólon limitou o tamanho das propriedades, restituiu as terras que tinham sido perdidas pelos devedores e fez regressar à Ática os que tinham sido vendidos como escravos no estrangeiro (cf. Aristóteles, *Constituição de Atenas*, XII). De acordo com Kitto (1980, p. 166), o legislador também organizou a agricultura da Ática sob novas bases: grande extensão do solo ático era demasiado delgada para a produção de cereais, mas, por outro lado, era adequada para o cultivo de oliveiras e videiras. Por isso, Sólon encorajou a especialização dos agricultores no cultivo dessas culturas: promoveu a produção e a exportação de azeite e estimulou a manufatura, atraindo artífices estrangeiros para a Ática, prometendo-lhes a cidadania ateniense, e ordenando que todos os pais ensinassem um ofício aos seus filhos. Como resultado imediato, verificou-se um desenvolvimento na habilidade e na arte dos oleiros atenienses.

²⁷⁷ Tradução de Francisco Murari Pires (1995, p. 21).

No entanto, o problema econômico trazia consigo o problema político. Segundo Kitto (1980, p. 167), Atenas era governada por arcontes anuais, eleitos dentre as famílias nobres pela Assembleia, e esses arcontes, depois de um ano de funções, tornavam-se membros do antigo Conselho do Areópago. Tais arcontes aristocráticos eram, sob o ponto de vista histórico, a antiga monarquia transformada numa comissão, e o Conselho, para onde entravam, tornou-se uma corporação unida e poderosa. Sólon não interveio nesse sistema, mas aboliu a admissão segundo o nascimento e substituiu-a pela admissão segundo a propriedade: desse modo, a nova classe comerciante podia aspirar aos mais altos escalões, modificando, com o tempo, o caráter do conselho. Tendo feito isso, Sólon finalizou o seu trabalho e se distanciou da esfera política.

Sólon, então, se comportou como um mediador. Aristóteles (*Constituição de Atenas*, XI) relata que nobres e camponeses, com o tempo, se tornaram hostis a Sólon, pois as reformas, por ele instituídas, foram contrárias às expectativas de ambos os lados. Os camponeses pensaram que ele procederia a uma nova partilha das terras, e os nobres que ele deixaria subsistir a mesma divisão das terras ou que ele pouco a modificaria. Mas Sólon fez reformas contrárias às esperanças dos dois partidos. Trabulsi (2004, p. 89) observa que, enquanto legislador, mediador, e mesmo atribuindo aos excessos dos ricos a responsabilidade pela crise, Sólon não se colocou do lado do povo.

Sendo assim, Trabulsi (2004, p. 88) assinala que as reformas de Sólon não resolveram o problema agrário ateniense de forma definitiva: elas simplesmente suprimiram seus resultados no momento em que despontaram. Para o autor (2004, p. 89), a atividade do legislador, se ela evitou o pior, não foi capaz de suprimir os descontentamentos e resolver os problemas constitucionais. A busca por um equilíbrio político novo, que estivesse em condição de diminuir a tensão provocada pelas medidas de Sólon, desencadeou a instauração de um governo tirano.

Segundo Trabulsi (2004, p. 90), mais de trinta anos se tinham passado desde o arcontado de Sólon, quando Pisístrato tomou o poder pela primeira vez em Atenas. Sabe-se, inclusive, que entre 561-560 a.C. e a sua morte, em 528-527 a.C., houve mais de um período de tirania e mais de um exílio. Portanto, tem-se um primeiro golpe ao redor de 561-560 a.C., a sua morte em 528-527 a.C. e o final da tirania, em Atenas, em 511-510 a.C. Logo, é difícil de distinguir o que se deve atribuir a Pisístrato e a seus filhos, e mais difícil ainda é determinar o que Pisístrato fez em cada um dos seus períodos de governo tirânico.

De acordo com Kitto (1980, p. 169-70), Pisístrato foi um tirano convencional: ele pertencia à aristocracia ática e foi um homem civilizado. Heródoto (I, 59) relata que, na Ática, havia se instalado uma nova disputa entre os nobres que viviam na costa, chefiados por

Mégacles, e os nobres que viviam na cidade, conduzidos por Licurgo. Pisístrato, desejoso de tomar o poder, organizou uma terceira facção. Reunindo os seus partidários sob o pretexto de proteger os camponeses (a classe rural mais pobre), Pisístrato arquitetou um estratagema: feriu a si próprio e às suas mulas, guiou o seu carro até a praça, simulando uma fuga de seus inimigos, e pediu para que os atenienses lhe dessem uma guarda pessoal. Como Pisístrato era um general notável e tinha boa reputação, os atenienses permitiram-lhe escolher determinados cidadãos que seriam armados e constituiriam a sua guarda pessoal. Com eles, Pisístrato tomou a Acrópole e o governo, não interferindo, contudo, nos magistrados existentes e nas leis, e administrou bem a cidade.

No entanto, os nobres rivais, Mégacles e Licurgo, se uniram para expulsar Pisístrato do governo de Atenas. Conseguiram, mas, logo depois, começaram a guerrear entre si, até que Mégacles ofereceu o seu apoio a Pisístrato, que até então estava em exílio, caso ele se casasse com a sua filha. O acordo foi feito, mas era necessário que Pisístrato arquitetasse um segundo estratagema para tomar o poder em Atenas, obtendo o apoio dos cidadãos. Heródoto (I, 60) descreve o engenhoso plano de Pisístrato, sem esconder o seu espanto pelo fato dos atenienses terem acreditado na farsa do tirano:

(...) Pisístrato aceitou a proposta e, empenhando-se no cumprimento da condição, imaginou, de acordo com Mégacles, para sua reintegração no poder, um meio tanto mais ridículo, a meu ver, quanto na antiguidade os Gregos sempre se distinguiram dos bárbaros como mais instruídos e despidos de tolas credulidades – e os autores dessa trama tratavam os atenienses, povo que gozava da reputação de ser o mais espiritual da Grécia. Havia em Peônia, burgo da Ática, certa mulher de nome Fia, com aproximadamente quatro côvados de altura (aproximadamente 1m78cm)²⁷⁸ e dotada de grande beleza. Armaram essa mulher, dos pés à cabeça, e, fazendo-a subir num carro, depois de instruírem-na sobre o papel que deveria desempenhar, conduziram-na à cidade. Levaram à frente arautos, que, à chegada, puseram-se a gritar, de acordo com as ordens recebidas: "Atenienses, acolhei favoravelmente a Pisístrato; Minerva, que o honra mais do que a todos os outros homens, está conduzindo-o, ela própria à cidade". Os arautos iam de um lado para outro, repetindo a mesma proclamação. Logo divulgou-se a notícia de que Minerva conduzia Pisístrato, e os habitantes da cidade, persuadidos de que aquela mulher era realmente Minerva, prosternaram-se para adorá-la e acolherem Pisístrato.²⁷⁹

Nesse momento, é importante observar que Pisístrato, para estabelecer as bases sociais e políticas de seu governo, novamente fez uso de um comportamento especificamente teatral, que foi aceito pelos atenienses: ele vestiu uma mulher com armadura, à maneira de

²⁷⁸ Observação de Kitto, 1980, p. 171, nota 2.

²⁷⁹ Tradução de J. Brito Broca (2001, p. 75-76).

Atena, e a treinou para que representasse adequadamente o papel da deusa. A teatralidade do plano de Pisístrato é manifesta. É muito provável, inclusive, que o próprio povo soubesse que aquele acontecimento se tratava de uma encenação, mas o que parecia realmente importar era o significado daquela performance, o que ela verdadeiramente evocava: o passado mítico grego – Pisístrato era como Odisseu, o herói da *Odisseia*, que, após ser injustamente exilado, retornou para a sua terra natal com o apoio e a proteção da deusa Atena. Isso, de fato, lembra o episódio de um genuíno drama grego. Ora, Pisístrato, como todo aristocrata, foi educado a partir dos valores heroicos narrados por Homero, e todos os gregos conheciam tais referências.

Para Else (1957b, 36), não existe razão para se duvidar da historicidade do incidente, sendo que tal feito pode assinalar o advento de um período teatral da história ateniense, quando a consciência dos efeitos da ficção e da imitação, para a realidade social, estava em processo de estabelecimento, em meados do século VI a.C. O autor assinala que, certamente, esse “golpe do teatro”, executado por Pisístrato, dependeu integralmente da *Odisseia* cuja história era bem conhecida por toda a população de Atenas. Pisístrato, então, teria se apresentado como um “novo” Odisseu, o rei legítimo e sofredor que retorna do exílio, cercado por seus inimigos, mas salvo por Atena. Para Else (1957b, p. 37), portanto, o episódio encenado por Pisístrato pode ter dependido do modelo homérico.

No entanto, Kitto (1980, p. 171) assinala que Pisístrato, apesar de seu engenho, teve de arquitetar ainda outro regresso, pois se desentendeu com Mégacles. Antes de tomar efetivamente o poder, Pisístrato, desta vez, utilizou métodos militares mais ofensivos, com a permissão dos cidadãos atenienses. Além disso, o general não tolerou mais disparates por parte dos nobres aliados (embora não houvesse derramamento de sangue) e muitos deles fugiram. Feito isso, Pisístrato estabeleceu vinte anos de benéfica administração de Atenas (546-527 a.C.): ele ajudou os agricultores mais pobres de diversas maneiras; distribuiu as terras das propriedades confiscadas; construiu um aqueduto (para dar a Atenas o abastecimento de água adequado); e contribuiu para o bem estar geral da Ática, visando à estabilidade de seu regime²⁸⁰.

Trabulsi (2004, p. 91) acredita que a ascensão de Pisístrato foi favorecida pelo problema camponês, agravado pela retomada do processo de endividamento, e pela mudança de culturas, com a oliveira e a vinha substituindo o cultivo de cereais. Tais fatos e a melhoria do comércio provavelmente diminuiriam ainda mais a renda dos pequenos agricultores, uma vez que a concorrência dos cereais de importação estava cada vez mais forte. Essa hipótese explicaria a preocupação de Pisístrato com relação aos pequenos camponeses e as suas

²⁸⁰ Cf. Aristóteles, *Constituição de Atenas*, XXII, 3.

intervenções no campo através de inspeções, da introdução de juízes locais e de empréstimos, que garantissem a sobrevivência dos camponeses pobres até que as novas plantações (oliveiras e videiras) começassem a produzir. Daí proveria o apoio do povo a Pisístrato e a sua reputação de tirano moderado²⁸¹, pois ele não financiava a sua política através de confiscações em massa, mas através da política fiscal e dos rendimentos do comércio marítimo que começava a se destacar.

Else (1967, p. 48-49) ressalta que Pisístrato tinha um profundo interesse no desenvolvimento de Atenas em todos os campos: político, econômico, religioso, artístico, literário. O tirano foi um autêntico organizador, construtor e administrador de gênio. Pisístrato começou como um político e general ambicioso, o líder de uma facção, e se tornou o benevolente déspota e o mantenedor dos interesses atenienses: fortaleceu a posição de Atenas por meios diplomáticos, desenvolveu a agricultura e o comércio exterior, fomentou e consolidou os cultos estabelecidos, a saber, o culto dos Doze Deuses, de Zeus Olímpico, de Deméter em Elêusis, de Ártemis em Brauron, e patrocinou a importação e naturalização de outros deuses, principalmente de Dioniso Eleutereu proveniente da cidade limítrofe de Eleutera. Além disso, Pisístrato empreendeu grandiosos projetos arquitetônicos: o novo Telestérion em Elêusis, o templo de Atena (Hecatompedón) na Acrópole, o majestoso templo de Zeus Olímpico. O tirano também fomentou, em grande escala, outras artes, como a produção e a pintura de vasos.

Mas, segundo Trabulsi (2004, p. 91-92), Pisístrato, como outros tiranos, devia se impor diante de uma aristocracia cuja força (legitimada pela tradição) residia no controle da terra, da justiça e da religião. A sociedade ateniense, estruturada em quadros tais como as tribos e as fratrias, fundava-se no culto dos antepassados, dos heróis e dos deuses. Para contrabalançar o controle dos nobres sobre a religião, os tiranos tinham dois caminhos principais a seguir: favorecer as divindades políades e/ou as divindades ctônicas. No caso ateniense, a divindade políade por excelência era Atena. Assim, Pisístrato cercou de todos os cuidados as festas em honra da deusa tutelar da cidade: a esfera pública passou a cuidar do templo da deusa e a organizar os festivais panatenaicos.

Trabulsi (2004, p. 92-93) assinala que o estímulo dado aos cultos políades e olímpicos em geral já golpeava o monopólio aristocrático, pois tais cultos, organizados por Pisístrato, eram mais centralizados e tendiam a reforçar a unidade da pólis contra os particularismos e regionalismos das famílias aristocráticas. Mudando o equilíbrio vigente,

²⁸¹ *Ibidem*, XVI, 8.

Pisístrato podia, mais facilmente, intervir nas práticas judiciárias para torná-las menos favoráveis aos nobres. Para o autor (2004, p. 93), é neste quadro de “interdependência” entre religião e justiça que se pode compreender como a instituição de juízes locais, no campo ático, respondia ao mesmo objetivo de centralização e fortalecimento do que era “comum”, limitando o poder local dos nobres.

Agora, ao invés de seguir uma solução pela austeridade, ao invés de rezar a Zeus com mais ardor e respeitar os preceitos religiosos com minúcia, os agricultores podiam contar com a ação transformadora do tirano “demagogo”, que lhes oferece outros remédios, inclusive a possibilidade de rezar para outros deuses, deuses que fossem sentidos como mais “seus”. (TRABULSI, 2004, p. 93).

Logo, Trabulsi (2004, p. 94) ressalta que a intervenção nos cultos políades somente não bastava, na medida em que a sociedade aristocrática podia se conciliar facilmente com eles, já que não atacavam diretamente o poderio da religião tradicional. Sendo assim, os cultos ctônicos, mais ligados aos camponeses, se mostravam úteis para combater o equilíbrio da pólis aristocrática “de antigo regime”, uma vez que esses cultos questionavam a própria pólis enquanto estrutura de dominação de certo número de pessoas sobre outras. Daí a necessidade de integrá-los. Para o autor, o favorecimento aos cultos ctônicos era o prosseguimento natural da política religiosa de uma tirania moderada e tardia como a de Atenas.

Spineto (2005, p. 205), então, salienta que Pisístrato se tornou tirano no fim de uma crise social e econômica que tinha trazido uma forte tensão política. A sua ascensão ao poder implicou uma derrota da facção aristocrática e adquiriu um significado antiaristocrático: o tirano, considerado “democrático” (cf. Aristóteles, *Constituição de Atenas*, XIII, 5), liderou o partido popular (cf. Aristóteles, *Constituição de Atenas*, XXII, 3) e apoiou o povo contra os nobres. Neste quadro, o desenvolvimento dos cultos dionisíacos foi concebido como uma expressão de apoio concedido aos camponeses que se manifestaria no relevo atribuído à divindade agrícola relacionada à produção do vinho. Mas não é possível conectar somente uma série de medidas agrícolas ao incentivo dos cultos das divindades relacionadas ao campo. A valorização dos ritos dionisíacos pode ser considerada coerente com uma política voltada a uma maior integração entre o campo e a cidade.

Sendo assim, Trabulsi (2004, p. 95) observa que o dionisismo é integrado e, ao mesmo tempo, favorecido durante a tirania de Pisístrato. Para o autor, esse favorecimento deve ser entendido como uma satisfação dada aos camponeses, que apoiaram o tirano, e também como uma solução de substituição da religião aristocrática, uma vez que o dionisismo, no século

VI a.C., se constituía numa religião alternativa. Os testemunhos acerca do dionisismo em Atenas se multiplicam no sexto século: há informações acerca da criação das *Grandes Dionísias*, por Pisístrato; a tradição diz que a performance de Téspis, originária de um antigo demo dionisíaco, a Icária, foi admitida por Pisístrato no novo festival; no contexto dessa nova festa, desenvolveram-se os concursos trágicos em honra de Dioniso (a partir de 534 a.C.); o tirano também fez vir de Eleutera uma antiga estátua de Dioniso; a representação do deus, na cerâmica, se intensifica nesse período – vê-se o deus muitas vezes acompanhado de Hefesto, fato que aproxima, nas imagens dos vasos, duas camadas sociais não privilegiadas (os camponeses e os artesãos).

Entretanto, para Spineto (2005, p. 206), o desenvolvimento dos cultos dionisíacos não implica necessariamente um privilégio concedido a uma categoria social (popular) em detrimento de outra (aristocrática), mas sim um envolvimento mais generalizado de ambas as classes. O autor (2005, p. 206-07), então, considera mais razoável falar de festas “populares” no sentido aberto (com o alcance de um maior número de pessoas). Certamente, a promoção de atividades, a partir das quais todos podem se beneficiar, já indica uma determinada escolha política: a atividade do tirano parece impor a ideia de unidade da Ática contra os particularismos das famílias nobres e contra as lutas entre as facções políticas. A fragmentação do poder, empreendida por Pisístrato, pretendia se contrapor a um modelo de poder unitário.

Portanto, sabe-se, com Trabulsi (2004, p. 100), que a sociedade aristocrática era estabelecida sobre a hegemonia dos nobres. A base social de tal dominação era o controle da terra, que não poderia se manter sem o controle das magistraturas, especialmente da justiça. Dessa forma, o que dava coerência a todo o sistema e, de imediato, ao monopólio da justiça era a religião: os sacerdotes, magistrados como os outros, eram escolhidos na mesma camada social, a aristocracia fundiária, assim como todos os outros magistrados. A exclusividade dos nobres criava, inclusive, uma espécie de “aura” em torno de algumas famílias, sendo que, até na época clássica, alguns sacerdócios continuavam a ser privilégio de determinadas famílias.

Logo, ainda com Trabulsi (2004, p. 101), a política dos tiranos arcaicos tendia a romper com o monopólio aristocrático em todos os níveis – tiranos e legisladores, apesar de suas diferenças, inseriam-se no mesmo processo de alargamento da base política da cidade. No que se refere à difusão do dionisismo, a política dos tiranos devia ser mais socialmente marcada, na medida em que a ruptura que eles realizavam, em relação à sociedade aristocrática, era muito mais nítida. Ainda que o tirano fosse, na maioria das vezes, um aristocrata, seu golpe de Estado se fazia contra a aristocracia. Para ele, era fundamental garantir o controle das magistraturas em geral, ou seja, da justiça e da religião. Tratava-se de reforçar o que era “público”. Deste

ponto de vista, o favorecimento dos cultos populares teria sido a resposta, por um lado, dada à reivindicação do povo camponês cuja insatisfação foi fundamental para o surgimento da tirania e, por outro lado, tais cultos populares se constituíam no solvente perfeito da religiosidade tradicional.

Segundo Kitto (1980, p. 172), Pisístrato elevou Atenas de uma pequena cidade rural para um centro de importância internacional. Um aspecto significativo de sua política religiosa e cultural foi a reorganização, em proporções grandiosas, de alguns dos festivais nacionais. Else (1967, p. 49) assinala que esses festivais foram dedicados à grandeza e à prosperidade de Atenas e da Ática como um todo. Esses, certamente, foram os propósitos de dois grandes festivais fundados e desenvolvidos por Pisístrato, a saber, as *Panateneias* e a *Grande Dionísia*. Se Pisístrato, especificamente, não fundou as *Panateneias* foi ele, sem dúvida, que proporcionou o seu esplendor e a sua fama internacional. Pisístrato, inclusive, incluiu recitais de Homero nas *Panateneias* – o “festival de Atenas Unida”²⁸².

Else (1967, p. 49), por sua vez, assinala que a *Grande Dionísia* foi, provavelmente, uma criação do tirano: estabelecida, ao redor de 534 a.C., para celebrar o deus do homem comum, Dioniso, a festa era voltada, ainda mais claramente do que a *Panateneia* (em honra à deusa políade Atena), a todo o povo ateniense. Desde os primeiros festivais da *Grande Dionísia*, a tragédia foi o seu espetáculo central, a sua principal característica. Mais tarde, outras performances foram adicionadas na festa: competições ditirâmicas, peças satíricas, comédias. Mas a tragédia foi, de fato, a grande inovação da *Dionísia Urbana*, o espetáculo que a distinguiu de todos os outros festivais, fossem eles de Dioniso ou de outros deuses.

Kitto (1980, p. 174) ressalta que até então o apreço pela arte e pela literatura confinava-se a um círculo muito restrito de pessoas. A alta sociedade ateniense era a herdeira da longínqua idade heroica, quando os menestréis dos poemas homéricos viviam nos palácios e cantavam nas festas dos nobres. A intenção de Pisístrato era, justamente, tornar acessível à maioria da população o que até então se constituía num privilégio da minoria. O autor, inclusive, observa que o termo “tirano”, que não era uma palavra grega, mas lídia, a princípio não tinha nenhuma associação negativa, mas designava, apenas, aqueles que ascendiam ao poder sem vínculo hereditário.

Portanto, pode-se observar que o primeiro florescimento do teatro ocorreu durante a tirania de Pisístrato. Spineto (2005, p. 202-03), então, destaca o testemunho de Plutarco (*Sólon*, XXIX, 4) que relata um evento ocorrido quando Téspis começava a desenvolver a

²⁸² Cf. Kitto, 1980, p. 173.

tragédia e a sua performance atraía a curiosidade de muitas pessoas. Nesse período, Sólon retornou a Atenas, depois de dez anos de ausência, e foi assistir ao espetáculo de Téspis. Após ver a peça, Sólon, indignado, abordou Téspis e perguntou se ele não se envergonhava de contar tais mentiras diante das pessoas. O poeta, por sua vez, respondeu que não havia mal algum em agir daquela forma, desde que fosse como divertimento. Sólon, então, bateu fortemente no chão, com seu bastão, e disse que a aprovação e o louvor de tais “divertimentos”, em breve, os levariam até as assembleias.

Plutarco (*Sólon*, XXIX, 4): ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὕτω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένον, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθῆς ὁ Σόλων... ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. 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 πράττειν, σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας “ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν” ἔφη “ταύτην ἐπαινοῦντες καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις”.²⁸³

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 107), a tradição, registrada por Plutarco, acerca da controvérsia entre Sólon e Téspis pode ser verdadeira, se o evento tiver acontecido próximo do fim da vida do legislador, ou seja, ao redor de 560 a.C., e antes da instituição das competições trágicas na *Grande Dionísia*. Entretanto, certa suspeita deve ser atribuída a qualquer anedota que relacione pessoas famosas a Sólon, na medida em que existem histórias cronologicamente impossíveis, por exemplo, aquelas que conectam Sólon com Creso²⁸⁴ e com Amásis II²⁸⁵. Mas, no caso da passagem de Plutarco, citada acima, não existe tal impossibilidade e a história é completamente possível.

O relato de Plutarco (*Sólon*, XXIX, 4) mostra que Sólon se irritou com as “mentiras” contadas por Téspis, muito provavelmente devido ao fato de o poeta representar o mito como se fosse o próprio herói da história que estava presente agindo diante do público. Para Else (1957b, p. 38), a censura de Sólon emerge no contexto do primeiro “golpe teatral” de Pisístrato,

²⁸³ “Nesse tempo começara Téspis a promover os espetáculos trágicos, que, por sua novidade, atraíam a maioria do povo, mas ainda não, [os poetas] aos concursos. Sólon que por sua índole era amigo de escutar e aprender... foi [um dia] assistir [ao espetáculo]: como era costume dos antigos, o próprio Téspis representava. Após a representação, Sólon dirigiu a palavra a Téspis, perguntando-lhe se não se envergonhava de mentir de tal maneira diante de tantas pessoas, ao que o poeta respondeu que não era coisa perigosa dizer e fazer o que tinha feito, a modo de divertimento. Então Sólon, batendo fortemente o solo com o bastão, retorquiu: “louvando e aprovando tais jogos, em breve os iremos encontrar nas nossas assembleias”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208).

²⁸⁴ Foi o último rei da Lídia, filho de Aliates, pertencente à família Mermnada. Por volta de 560 a.C., com trinta e cinco anos de idade, sucedeu seu pai no governo da Lídia (cf. Smith, 1870, vol. I, p. 896).

²⁸⁵ Faraó do Egito, sucessor de Apriés, o último da linhagem dos Psaméticos. Tomou o poder ao redor de 569 a.C. (cf. Smith, 1870, vol. I, p. 136).

quando ele atuou como vítima da violência praticada por seus “inimigos perseguidores”. Tal encenação do tirano ocorreu por volta de 561-560 a.C., o provável ano do encontro entre Sólon e Téspis. Logo, o autor acredita que, após esse encontro, Pisístrato encenou o seu “golpe teatral”. Se assim foi, a previsão de Sólon se concretizou: as “mentiras” que Téspis contava, como se fosse alguém que não era, por divertimento, se transformaram em algo sério, praticado na esfera política, uma vez que o próprio Pisístrato utilizava tais artes para ascender ao poder. Assim, “o ator trágico deu à luz o ator político”²⁸⁶ (ELSE, 1957b, p. 38).

Pisístrato, então, alcançou o poder pela primeira vez em 561-560 a.C., deixando o posto logo em seguida, em 556-555 a.C., para retornar definitivamente em 546-545 a.C. O tirano morreria em 528-527 a.C.²⁸⁷. Segundo Spineto (2005, p. 203), por mais que a data exata da primeira representação trágica, comumente fixada entre 535 e 534 a.C., não seja certa, permanece fora de dúvida que a atividade de Téspis se iniciou sob o governo de Pisístrato, como é confirmado unanimemente pelos antigos. Para Else (1967, p. 77), o motivo do tirano para patrocinar a tragédia deve ter sido, pelo menos em alguma medida, pedagógico: ele provavelmente queria que a tragédia se destacasse como uma educadora de seu povo, como as recitações homéricas faziam nas *Panateneias*. A tragédia poderia, também, ser utilizada como um instrumento para a reaproximação entre as classes, que proporcionaria uma comum simpatia pelos caídos da grandeza. Pisístrato, assim, deu à tragédia o que era necessário para a sua sobrevivência: uma casa institucional e um *modus vivendi*. Pisístrato, portanto, estabeleceu o espetáculo trágico como o centro e a coroa de seu novo festival voltado para todos os atenienses, a saber, a *Grande Dionísia*.

Portanto, de acordo com Trabulsi (2004, p. 102), deve-se notar que, no período arcaico, o elemento religioso era muito conectado ao elemento político. O tirano arcaico, que instaura e representa uma nova configuração política, fez um uso muito especial da religião e, sobretudo, da religião dionisíaca. Para o autor (2004, p. 104), na época arcaica, o dionisismo foi um vetor das reivindicações populares, um instrumento nas mãos do tirano, talvez, em parte, por Dioniso não ser um deus particularista e por ser um deus ctônico, ligado à terra e à produção, que, até nos seus aspectos “apolíticos”, enquanto deus alienante da embriaguez e do esquecimento das diferenças, representava um perigo imenso para o exclusivismo da dominação aristocrática.

²⁸⁶ Minha tradução a partir do inglês.

²⁸⁷ Cf. Spineto, 2005, p. 203.

Em conclusão, com Spineto (2005, p. 209), se pode observar que a política religiosa de Pisístrato e dos pistrátidas, que objetivava diminuir o papel e o poder da aristocracia e aumentar o sentimento de coesão da Ática, se conciliava bem com o incremento do culto dionisíaco. Deve-se atribuir, também, aos tiranos a organização, ou a renovação, da festa dionisíaca em que se desenvolveram os *ἀγῶνες* dramáticos. Desse modo, pode-se notar, com Spineto (2005, p. 212), que, durante o período no qual Atenas foi governada por Pisístrato e seus filhos, houve um desenvolvimento do teatro (a partir de Téspis) e um aumento de interesse por Dioniso (fato documentado, sobretudo, pelas pinturas em vasos). Em geral, Dioniso se revelava funcional para a política ateniense, pois a simbologia do deus prometia uma interrupção da normalidade para reconstruí-la e renová-la.

2.5.1. O festival da *Grande Dionísia* no período Clássico

Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 56), a importância do festival da *Grande Dionísia* foi devida não somente às performances da poesia dramática e lírica, mas, também, porque essa festa foi aberta a todo o mundo helênico, se constituindo numa efetiva “propaganda” da riqueza, poder e espírito público de Atenas, e de sua liderança nos campos artístico e literário. É importante salientar que as informações fornecidas, a partir de agora, a respeito da organização do festival da *Grande Dionísia* se referem especificamente aos festivais realizados nos séculos V e IV a.C.

De acordo com Winkler e Zeitlin (1990, p. 5), a *Grande Dionísia* era uma festa essencialmente política, no sentido de que ela era parte da celebração oficial da pólis, através da qual Atenas celebrava a si mesma e ao deus Dioniso. Devido ao fato de a *Dionísia* ser um festival cívico, em honra de um importante deus, ela incorporava aspectos sociais nas cerimônias e rituais, procissões e sacrifícios, que englobavam a participação de toda a sociedade.

O festival da *Grande Dionísia* ocorria no final de março (mês de *Ἐλαφηβολιών*), quando o inverno já tinha acabado e o mar se tornava navegável – essa realidade permitia que os estrangeiros viessem até Atenas com o intuito de fazer negócios ou, apenas, desfrutar dos prazeres da festa²⁸⁸. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 57), depois da fundação da Liga de Delos, os aliados de Atenas traziam o seu tributo para a cidade e as receitas excedentes eram exibidas no teatro. A *Grande Dionísia* também era a ocasião para a proclamação das honras

²⁸⁸ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 56.

destinadas aos cidadãos e estrangeiros que realizavam serviços notáveis para Atenas. Além disso, a festa se constituía no período perfeito para a visita de embaixadores de outros estados, que objetivavam fechar alianças e negócios. Os dias do festival eram considerados feriado e até mesmo os prisioneiros eram libertados sob fiança para desfrutar da festa, mas, evidentemente, alguns aproveitavam a chance para escapar.

Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 58), como um rito preliminar do festival, embora talvez não considerado parte do festival propriamente dito, havia a reconstituição do advento de Dioniso a partir de Eleutera. A estátua de Dioniso Eleutereu era levada, ao longo da estrada de Eleutera, para o templo do deus na vizinhança da Academia e era colocada na *ἑσχάρα* (altar sacrificial) de lá. Sacrifícios eram oferecidos e hinos eram cantados. Após a celebração, a estátua era escoltada de volta para o teatro em uma procissão à luz de tochas conduzida pelos efebos – os jovens em idade militar.

No entanto, é importante salientar, com Goldhill (1990, p. 99), que não existem evidências, pertencentes aos séculos V ou IV a.C., de que os efebos, de fato, conduziam tal procissão. Pickard-Cambridge (1953, p. 58) assinala que as inscrições efébricas, que testemunham a participação dos efebos na procissão de escolta da estátua de Dioniso, são do final do século II a.C. ou início do século I a.C. Mas o autor acredita que a reconstituição do advento do deus não se tratava de uma performance tardia, mas remetia aos dias do primeiro festival, quando, depois da má recepção do deus, os atenienses desejaram reparar a sua desfeita, instituindo uma procissão especial para Dioniso.

Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 65-66), provavelmente no dia 8 de *Ἐλαφηβολιών*, mesmo dia em que possivelmente se realizava a *εἰσαγωγή* (introdução) de Dioniso, ocorria o *προάγων*, uma espécie de competição preliminar em que se apresentavam os poetas e atores que desempenhariam os dramas durante o festival. Pouco se sabe sobre esse evento, mas, presumivelmente, cada poeta subia em uma plataforma e anunciava os temas das peças que ele produziria. Os atores que apareciam no *προάγων* não usavam máscaras ou fantasias.

No dia seguinte, após a reconstituição da *εἰσαγωγή* de Dioniso, realizava-se a *πομπή*, a procissão que marcava o início definitivo da *Grande Dionísia*. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 59), a *πομπή* era essencialmente uma procissão que conduzia as vítimas sacrificais para o sagrado templo de Dioniso: um boi era guiado ao sacrifício e provavelmente outras vítimas também eram oferecidas. Muitas oferendas inanimadas também eram feitas, sendo transportadas na procissão por homens e mulheres que podiam ser cidadãos ou estrangeiros: havia as *κανηφόροι*, donzelas nobres que carregavam as cestas com oferendas; os

ὀβελιαφόροι que carregavam pães conhecidos como *ὀβελίαι*; e, por fim, os *σκαφηφόροι*, *ὕδριαφόροι* e *ἄσκοφόροι*, executores de funções dionisíacas²⁸⁹ que provavelmente atuavam nas maiores procissões do deus. É interessante notar, com Burkert (1993, p. 208), que os vários apetrechos, utilizados para transportar as oferendas, correspondiam aos papéis bem definidos dos membros da procissão: a “portadora do cesto”, a “portadora da água”, o “portador do fogo”, o “portador das taças” e “o portador de ramos”.

De acordo com Burkert (1993, p. 207), o programa da festividade definia novos papéis e grupos habituais se separavam para se associar a outros grupos. O contraste em relação ao habitual podia exprimir-se no prazer e na alegria, nos adornos e na beleza da procissão, mas, também, na ameaça e no terror do sacrifício animal. Sendo assim, a forma fundamental da constituição de grupos era a *πομπή* na qual se destacavam participantes ativos, pertencentes a todos os setores da sociedade, que se organizavam e se dirigiam para a consolidação de um único objetivo: a atividade sagrada no santuário em que se realizaria o sacrifício. *Πομπή*, portanto, significa “cortejo”. Burkert (1993, p. 208) assinala que, na *πομπή*, eram quase sempre incluídos animais sacrificais que serviam para a “obra sagrada” e, depois, para a refeição festiva. Os participantes mostravam o seu estatuto particular não apenas através do vestuário festivo, mas, também, através das coroas, das faixas de lã e dos ramos que portavam.

Segundo Spineto (2005, p. 218), a *πομπή* era uma procissão particularmente suntuosa. Nela desfilavam aqueles que participariam dos *ἄγῶνες* e, em particular, os membros dos coros, guiados, talvez, pelos coregos em vestes excepcionalmente ricas. De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 60), os estrangeiros, integrantes da procissão, usavam vestidos escarlates e os coregos das performances líricas e dramáticas se vestiam com elegantes roupas.

Outro elemento da procissão era a condução dos *φαλλοί* em honra a Dioniso. Pickard-Cambridge (1953, p. 60) assinala que a evidência direta para essa prática é, de fato, escassa e depende de interpretações hipotéticas das inscrições, mas é provável que a condução dos *φαλλοί* tenha realmente existido. Sabe-se que, ao redor de 446-445 a.C., foi ordenado que a colônia de Brea enviasse anualmente um *φαλλός* para a *Grande Dionísia*. Para o autor (1953, p. 61), a condução de *φαλλοί*, na procissão, deve ter sido um remanescente da tradição que objetivava aplacar a ira de Dioniso, depois de sua rejeição na primeira chegada a Atenas. A rota da *πομπή* é desconhecida.

Para Pickard-Cambridge (1953, p. 61), pode-se considerar que a procissão era animada por canções satíricas. De acordo com Burkert (1993, p. 218), do mesmo modo que a

²⁸⁹ Cf. Pólux (XI, 75); e Suda (s.v. ἄσκοφόρειν; σκαφηφόροι).

πομπή e a cerimônia contrastavam o cotidiano, este também era o caso das manifestações do ridículo e do obsceno. Acredita-se que a *πομπή* tenha sido, talvez, seguida pelo *κῶμος*, mas a respeito deste nada de distintivo se sabe²⁹⁰. Pickard-Cambridge (1953, p. 61) considera que o *κῶμος* era um procedimento muito menos formal do que a *πομπή*, sendo provável que esta ocorresse no período da manhã, no dia 9 do mês de *Ἐλαφηβολιών*, antes das performances ditirâmbicas, e o *κῶμος*, assumindo-se que fosse uma espécie de procissão foliã, ocorresse no anoitecer, talvez, do mesmo dia.

De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 62), a ordem exata dos eventos que compunham a *Grande Dionísia* não pode ser claramente determinada em todos os aspectos. É claro, a partir das evidências, que a *εἰσαγωγή* de Dioniso era uma cerimônia preliminar, distinta da *πομπή* que era uma parte essencial do festival. A Lei de Euegoros, citada por Demóstenes (*Contra Mídias*, 10), elenca os eventos da *Grande Dionísia* de acordo com a seguinte ordem: “ἡ πομπή καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῶδοι καὶ τραγωδοί”²⁹¹. O autor (1953, p. 63) assinala que a data da Lei é desconhecida, mas ela não pode ter sido promulgada antes do século IV a.C.

Desse modo, com Pickard-Cambridge (1953, p. 63-64), pode-se presumir que, durante todo o período Clássico, existisse um dia preparatório (datado no dia 8 de *Ἐλαφηβολιών*, no século IV a.C.) em que se realizava a *εἰσαγωγή* de Dioniso e o *προάγων*. O primeiro dia do festival, especificamente, começava com uma *πομπή* que ocupava algumas horas da manhã, seguida das performances ditirâmbicas, com cinco coros de garotos e cinco coros de homens, e à noite realizava-se o *κῶμος*. Tudo isso corria, provavelmente, no dia 9 de *Ἐλαφηβολιών*. No período anterior e após a Guerra do Peloponeso, os quatro dias seguintes, a saber, 10, 11, 12 e 13 de *Ἐλαφηβολιών*, eram dedicados às performances de tragédias, comédias e dramas satíricos: cinco comédias eram desempenhadas em um único dia, e as tragédias e dramas satíricos eram apresentados ao longo dos três dias. Não há evidências de quais performances fossem apresentadas primeiro. Durante a Guerra do Peloponeso, ocorreu um encurtamento do programa do festival, e as apresentações dramáticas se realizavam em um dia a menos, provavelmente em 10, 11 e 12 de *Ἐλαφηβολιών*, sendo cada dia concebido para o desempenho de três tragédias, uma comédia e uma peça satírica.

Ainda segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 65), é provável que as cerimônias da festa comesçassem na madrugada e, desde cedo, o teatro teria sido purificado através do

²⁹⁰ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 61.

²⁹¹ “A pompé, os [coros de] garotos, o cômos, os coros de comédia e os coros de tragédia”.

sacrifício de um leitão. As libações, antes das performances trágicas, parecem ter sido realizadas pelos generais: Plutarco (*Címon*, VIII, 7) indica que essas libações eram derramadas por dez generais de acordo com o costume.

Para Goldhill (1990, p. 101), é interessante o fato de que o início da competição trágica fosse marcado pela participação dos líderes militares e políticos mais poderosos, que eram ativamente envolvidos com toda a cidade. Uma inscrição do século IV a.C. (*I.G. II² 1496*) confirma que os generais eram envolvidos religiosamente nos festivais dramáticos, mas também sugere que o número de ocasiões no calendário em que todos os generais atuavam juntos eram poucas – não mais do que quatro ocasiões ao longo de todo o ano. Normalmente, esses eventos eram relacionados às funções cívicas dos generais: a inscrição menciona ofertas destinadas à Democracia, à Paz e à Boa Fortuna. Logo, observa-se que, no maior festival estatal, os representantes mais influentes e importantes do Estado estavam envolvidos na cerimônia religiosa de abertura dos espetáculos trágicos.

A exibição dos tributos dos Estados aliados também ocorria antes das performances trágicas²⁹². De acordo com Spineto (2005, p. 274), *πόρος* era o termo que nomeava os tributos cobrados por um Estado, não especificamente aqueles arrecadados internamente, mas, principalmente, aqueles tributos que os estrangeiros e os Estados perdedores na guerra eram obrigados a pagar. Todavia, a palavra era usada especialmente para designar as doações pagas pelas cidades que formavam a Liga de Delos. A Liga foi instituída ao redor de 478-477 a.C., e os valores pagos por cada cidade era guardado em Delos nos templos de Apolo e Ártemis²⁹³. No entanto, em 454 a.C., Péricles decidiu transferir para Atenas o tesouro da Liga, suscitando a reprovação de todos os Estados gregos e o protesto dos Estados aliados. Como consequência, as cidades aliadas manifestaram plena resistência diante de Atenas que assumia, cada vez mais, um papel hegemônico tanto no plano econômico quanto no plano político e cultural. Além disso, a intervenção ateniense alcançou, inclusive, a cunhagem monetária de diversos Estados da federação que foi substituída pela cunhagem ática.

Para Goldhill (1990, p. 102), a exibição dos tributos era uma demonstração, diante de toda a cidade e de todos os seus visitantes, do poder da pólis ateniense enquanto uma potência no mundo grego – tal ato se constituía numa expressão do sucesso militar e político da cidade. O autor (1990, p. 103-04) acredita que esta cerimônia atesta uma consciência, por parte dos atenienses, de que a *Grande Dionísia* proporcionava um momento único de projeção da cidade,

²⁹² Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 65.

²⁹³ Cf. Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, V, 18.

por meio da qual Atenas poderia evidenciar o seu papel e imagem como uma potência internacional. No entanto, o autor (1990, p. 104) ressalta que essa cerimônia foi introduzida tardiamente, depois da transferência do tesouro de Delos para Atenas. Para Goldhill, esta solenidade demonstra como, com o desenvolvimento da democracia ateniense, o poder da pólis se tornou grandemente enfatizado pelo ritual público – nesse caso, o desenvolvimento da ideologia cívica se mostrou relacionado ao desenvolvimento da cerimônia ritual.

Spineto (2005, p. 277), por sua vez, ressalta que, através das cerimônias preliminares da *Grande Dionísia*, a pólis exprimia, simbolicamente, a sua supremacia e a sua solidez. A exibição dos tributos servia para confirmar que as diversas cidades da Liga encontravam a sua coesão em Atenas que se constituía no centro da confederação. Uma vez confirmada a sua competência interna, estabelecida pelo poder ateniense, a Liga de Delos podia se manifestar como uma unidade em frente dos possíveis inimigos, mostrando a sua força. Atenas, assim, sancionava uma posição de domínio e de aliança com as outras cidades, ao apresentar-se como uma potência diante dos confrontos da Grécia.

Outra cerimônia realizada era a coroação dos cidadãos honoráveis. De acordo com Goldhill (1990, p. 104), antes das performances trágicas, os nomes dos cidadãos que tinham beneficiado Atenas eram lidos diante de toda a cidade e as suas honras, representadas na forma de uma coroa, eram concedidas. Era uma grande honra ser assim coroado diante da cidade e, conseqüentemente, através desse ato, toda a audiência era estimulada a servir com benevolência a pólis. É claro que tal cerimônia foi fundamentalmente conectada com a projeção e a promoção dos deveres cívicos dos cidadãos atenienses perante a cidade.

O quarto ato cerimonial, que ocorria antes do festival trágico, era também relacionado à ideologia cívica da pólis democrática ateniense: o desfile e a exortação dos órfãos dos caídos em guerra²⁹⁴. Segundo Spineto (2005, p. 255), o povo de Atenas considerava uma honra a criação e a educação dos meninos órfãos, filhos dos soldados. Antes de começar as representações trágicas, a armadura completa deveria ser entregue aos rapazes órfãos que eram apresentados pelo arauto e, depois, conduzidos até os assentos reservados a eles para a apreciação dos espetáculos. Goldhill (1990, p. 106) assinala que os pais dos jovens eram reconhecidos como heróis da cidade por terem morrido em batalha. Os filhos desses soldados eram sustentados e educados pela cidade e, quando alcançavam o fim da infância, eles desfilavam com armaduras militares completas, fornecidas pelo povo, e eram honrados com lugares especiais no teatro. O arauto, por sua vez, proclamava o que a cidade havia feito por

²⁹⁴ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 65.

aqueles rapazes e o que, enquanto homens, eles futuramente fariam pela segurança e bem-estar da cidade.

Para Goldhill (1990, p. 106), o desfile e a exaltação dos órfãos eram um momento no qual se sentia todo o peso da ideologia cívica: lá estavam os filhos dos homens que haviam morrido lutando pela cidade e, agora, estes rapazes se preparavam para tomar o seu lugar como cidadãos hoplitas. A cidade os tinha educado, tomado o lugar de seus pais ou família e, também, tinha fornecido a armadura que os vestia. Os jovens estavam parados diante de toda pólis, no teatro, e os seus laços e obrigações com a cidade eram proclamados.

Além disso, para Spineto (2005, p. 268), tal cerimônia exprimia a continuidade entre as gerações de soldados, mediada e garantida pela pólis: os pais, caídos em combate, eram sucedidos pelos filhos armados e prontos para lutar. Por outro lado, Atenas também poderia induzir, nos estrangeiros presentes, a sensação de que os seus homens, em caso de guerra, lutariam incansavelmente para garantir que a cidade fosse protegida pela sua prole. O desfile e a exortação dos rapazes órfãos se constituíam, portanto, numa oportunidade para a cidade mostrar a sua força militar perante os outros Estados.

Desse modo, Goldhill (1990, p. 114) ressalta que os quatro momentos de cerimônia, que precediam as performances trágicas, eram profundamente envolvidos com a pólis. As libações dos generais, a exibição dos tributos, a coroação dos benfeitores da cidade, o desfile dos órfãos educados pelo Estado – todas essas cerimônias salientavam o poder da pólis e os deveres de cada cidadão para com dela. Portanto, deve-se observar que o festival da *Grande Dionísia* era, no completo sentido da expressão, uma ocasião cívica, um festival da cidade e para ela. Depois de tais cerimônias, as performances da tragédia e da comédia eram realizadas.

Segundo Winkler e Zeitlin (1990, p. 4), no período Clássico, o preço de um “ingresso” para assistir às performances dramáticas era distribuído por cada demo aos cidadãos de boa reputação. A participação no teatro, portanto, era intimamente relacionada à cidadania. A audiência era majoritariamente masculina, exceto pela presença de algumas turistas e visitantes nobres. Os espectadores assistiam às performances teatrais a céu aberto, em assentos determinados de acordo com cada uma das dez tribos.

Ao longo do século V a.C., e provavelmente até a parte inicial do século IV a.C., cada poeta trágico que competia apresentava quatro dramas dos quais o último era normalmente uma peça satírica²⁹⁵. De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 81), o termo *τετραλογία* se originou em referência à oratória e designava um grupo de quatro *λόγοι* (discursos) destinados

²⁹⁵ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 79-80.

ao mesmo caso. Os escolásticos alexandrinos Aristarco e Apolônio foram os primeiros a usar o termo *τριλογία* para nomear um conjunto de três peças. As palavras *τετραλογία* e *τριλογία* costumam ser usadas somente para nomear grupos de peças conectadas pelo mesmo tema, como é o caso da *Oresteia* e da *Likourgeia* de Ésquilo.

A escolha dos poetas, que competiriam na *Grande Dionísia* e na *Leneia*, era feita pelo arconte epônimo que também atribuía coros aos poetas escolhidos. Não se sabe sobre quais princípios residiam a escolha dos poetas e a atribuição dos coros²⁹⁶. Uma passagem de Platão (*Leis*, VII, 817 d) sugere que cada poeta lia partes de sua peça para o arconte. Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 87), a indicação do corego, de quem dependia em grande parte o sucesso do poeta na competição, era um dos primeiros deveres do arconte epônimo. As despesas da coregia podiam ser pesadas e o dever constituía uma *λητουργία* direcionada aos cidadãos mais ricos da cidade. De acordo com Kitto (1980, p. 122), a democracia ateniense cobrava determinados impostos dos cidadãos ricos. Em Atenas, a pessoa cuja riqueza excedia certa quantia deveria cumprir, numa sucessão anual, algumas *λητουργίαι* (literalmente “trabalhos do povo”) como: conservar um navio de guerra em comissão por um ano (com o privilégio de comandá-lo, se quisesse), financiar a produção de peças dramáticas no festival ou montar uma procissão religiosa.

Kitto (1980, p. 122) assinala que este era um pesado encargo, sem dúvida, não muito bem recebido, mas podia tirar-se dele certo orgulho: por exemplo, havia o contentamento e a honra de se patrocinar uma trilogia de sucesso. No entanto, a tarefa também tinha o seu reverso negativo: no caso, por exemplo, de um comandante incompetente ou mal-afortunado, ele poderia ser vítima de uma acusação direta, estando sujeito, inclusive, à pena de morte. Mas, segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 87-88), qualquer cidadão convocado para o dever da *λητουργία* poderia indicar outro que ele considerasse mais capaz de cumpri-lo ou poderia, até mesmo, trocar de bens com ele. O cidadão convocado também podia reivindicar a dispensa do dever sob o argumento de que ele já havia cumprido outra *λητουργία*. Tais questões eram analisadas pelo arconte.

Pickard-Cambridge (1953, p. 89-90) assinala que a principal despesa que recaía sobre o corego era o treinamento do coro, que incluía o fornecimento de vestes e o pagamento de salários para os cantores e para o treinador do coro e, provavelmente, também, para o flautista (no caso da tragédia e da comédia). Há poucos relatos que atestam mesquinha por parte do corego, ao contrário, parece que havia grande orgulho diante da tarefa de realizar um importante

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 84-85.

serviço público para a cidade. Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 91), não há testemunhos de que o corego tivesse alguma despesa com os atores, nem existe indicação de que ele fosse responsável por suas vestes. O honorário pago para cada poeta, se vitorioso ou não, e o prêmio da competição eram deveres do Estado. Durante o período Clássico, não se sabe quais prêmios eram dados aos poetas vitoriosos além da coroa de hera²⁹⁷.

Com relação à escolha de atores para as performances trágicas e cômicas, segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 93-94), no início, o poeta atuava em sua própria peça, como é testemunhado no caso de Téspis, e sabe-se que Ésquilo também chegou a atuar, provavelmente, antes de introduzir o segundo ator. Depois, o poeta começou a selecionar atores profissionais para as suas peças, e, em 449 a.C., três protagonistas para a tragédia eram escolhidos pelo Estado e alocados por sorteio aos poetas, sendo provável que esse ator atuasse em todas as quatro peças desempenhadas. Nesse mesmo ano, introduziu-se a premiação de atores da tragédia na *Grande Dionísia*: o ator premiado era designado para ser um dos três competidores do ano seguinte.

As competições de performances líricas e dramáticas em Atenas eram julgadas por juízes que eram selecionados, por sorteio, de cada uma das dez tribos. Os nomes desses juízes eram retirados de uma lista de cidadãos feita pelo Conselho dos Quinhentos²⁹⁸. De acordo com Pickard-Cambridge (1953, p. 98-99), os juízes sorteados juravam imparcialidade no veredicto e, no final de cada competição, eles escreviam numa tabuleta a posição dos poetas competidores. As tabuletas eram colocadas dentro de uma urna a partir da qual o arconte extraía cinco delas, ao acaso, que decidiriam o resultado da competição. O veredicto final, portanto, era dado pelas tabuletas de cinco juízes. O nome do poeta vitorioso era proclamado pelo arauto e ele era coroado pelo arconte com uma coroa de hera.

Um dia depois da conclusão do festival, provavelmente no dia 14 de *Ἐλαφηβολιών* (dia 13 durante a Guerra do Peloponeso), ocorria a *Pandia* – uma assembleia especial realizada no teatro que objetivava discutir a conduta do arconte, durante a *Grande Dionísia*, e a ocorrência de incidentes no curso do festival²⁹⁹.

Sendo assim, pode-se observar, com Longo (1990, p. 15), que a performance teatral na antiga Atenas era um evento público por excelência. As performances dramáticas não eram concebíveis como produções autônomas, mas eram firmemente localizadas dentro do contexto

²⁹⁷ É importante lembrar-se da informação de que o primeiro poeta trágico vitorioso (Téspis), na competição da *Grande Dionísia*, recebeu um bode como prêmio (cf. *Mármora de Paros* (ep. 43)). Tal tradição se refere ao período arcaico (ao redor de 534 a.C.).

²⁹⁸ Cf. Pickard-Cambridge, 1953, p. 97-98.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 64.

de um festival cívico, em um período determinado no calendário da comunidade e em um lugar especialmente reservado para a sua função. Esse local, que foi o cenário do festival coletivo, fornecia uma adequada casa (o teatro) não somente para a competição dramática, mas, também, para as outras celebrações que não eram menos conectadas com o sistema cívico: na *Grande Dionísia*, as honras, destinadas aos cidadãos e estrangeiros, eram proclamadas no teatro; o tributo dos aliados de Atenas era exibido no mesmo local; e os órfãos, quando atingiam a sua maioria, desfilavam no teatro vestidos com a armadura de batalha.

Esses rituais, segundo Longo (1990, p. 16), eram compreendidos como celebrações da pólis e de sua ideologia, constituindo o imediato contexto das peças dramáticas. A comunidade de espectadores, organizados de acordo com a ordem tribal, não era distinta da comunidade de cidadãos. O espetáculo dramático, portanto, foi um dos rituais que deliberadamente objetivavam a manutenção da identidade social e o reforço da coesão da sociedade ateniense. Como Kitto (1980, p. 124) assinala, o drama trágico e o cômico, os concertos de hinos corais, os recitais públicos de Homero, os diversos *ἄγῶνες* faziam parte da vida política de Atenas. É importante compreender que os gregos consideravam a pólis como uma entidade ativa e formadora, que exercitava o espírito e o caráter dos cidadãos. Logo, a pólis podia ter um significado tão amplo como “o conjunto da vida comunal do povo, que engloba aspectos políticos, culturais, morais e econômicos”.

2.6. Mas, afinal, qual é a relação da tragédia com Dioniso?

Nota-se que qualquer estudo que pretenda analisar o surgimento do teatro na Grécia tratará, necessariamente, da problemática dionisíaca, posto que a evidência antiga nos mostra que o drama se originou efetivamente em Atenas e no contexto do maior festival de Dioniso. Não somente o contexto festivo pertencia ao deus, mas, também, o próprio espaço da representação dramática que permaneceu sempre estritamente vinculado ao seu teatro, situado na encosta sul da Acrópole, nas imediações do templo de Dioniso Eleutereu³⁰⁰. Inclusive, o trono de pedra, localizado na primeira fila dos lugares de honra do teatro, era reservado ao sacerdote de Dioniso – a performance trágica era, portanto, verdadeiramente dedicada ao deus considerado o patrono do teatro.

No entanto, além do contexto festivo, manifestadamente dionisíaco, e do espaço físico da representação dramática, parece, num primeiro momento, que a tragédia não sustenta

³⁰⁰ Cf. Lesky, 1996b, p. 76.

nada de especificamente dionisíaco. Este também foi um problema para os gregos arcaicos, como prova o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”, e foi um problema ainda maior para o próprio Aristóteles que, quando escreveu a sua *Poética*, estava muito distante da época áurea da tragédia e já não podia acessar as evidências concretas do surgimento do drama³⁰¹.

Mas, apesar de todas essas dificuldades, os antigos pareceram reconhecer que, desde os primórdios, a tragédia compartilhava de uma essência dionisíaca – essência esta que poderia ser observada no próprio caráter performático e ritual da tragédia, que provocava uma quebra no curso natural do tempo para evocar uma realidade diferente, já terminada, que possibilitava o questionamento da ordem vigente. Talvez seja justamente neste aspecto anacrônico e transgressivo que resida a essência dionisíaca da tragédia. Esta seção, portanto, tem a finalidade de comentar a relação da tragédia com o deus Dioniso, tanto no aspecto de seu contexto festivo quanto da representação dramática.

Sendo assim, por mais que as antigas teorias apontem para o pressuposto de que a tragédia sempre esteve conectada ao culto de Dioniso e mesmo que a época da festa e o local de representação se refiram ao deus, Lesky (1996b, p. 77) observa que o conteúdo das tragédias indica uma direção totalmente diferente. Os mitos dos adversários, que mostram Dioniso triunfando sobre inimigos como Licurgo e Penteu, converteram-se em temas da tragédia (como a *Likourgeia* de Ésquilo e as *Bacantes* de Eurípides), mas esses referenciais mitológicos não aparecem, de modo algum, em primeiro plano, e deve-se reconhecer que as tentativas de atribuir um conteúdo dionisíaco para a mais antiga tragédia (o incerto *Penteu* de Téspis) carecem de bases sólidas.

Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 157) assinalam que o elo entre Dioniso e a tragédia deveria ser evidente, já que as representações trágicas, instituídas por volta de 534 a.C. sob a tirania de Pisístrato, se desenrolavam na época e no quadro das festas mais importantes do deus, a saber, as *Grandes Dionísias* celebradas no começo da primavera, no fim de março, em plena cidade. Elas eram também chamadas de *Dionísias Urbanas* para distingui-las das rústicas cujos cortejos alegres, coros, torneios de dança e de canto animavam os vilarejos dos campos áticos durante o inverno.

Sabe-se, com Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 157-58), que o espetáculo dramático, integrado às festividades mais marcantes de Dioniso, estava intimamente associado a outras cerimônias: concurso de ditirambos, procissões de jovens, sacrifícios violentos, transporte e exibição do ídolo divino. Logo, nota-se que a performance dramática constituía um

³⁰¹ Cf. Martin, 2007, p. 59.

momento no cerimonial do culto dionisíaco e era um dos componentes de um conjunto ritual complexo. Além disso, no teatro consagrado a Dioniso, era reservado um lugar para o templo do deus, onde a sua imagem permanecia, e, no centro da orquestra, erguia-se um altar de pedra, a conhecida *θυμέλη*. Finalmente, sobre as arquibancadas, no lugar de honra, um belo trono esculpido era reservado ao sacerdote de Dioniso, o representante do deus entre os homens.

Spineto (2005, p. 360-61), então, recorda que o próprio festival dramático festejava a chegada de Dioniso em Atenas a partir de Eleutera. Assim, repetindo anualmente a entrada do deus, a festa colocava sob a sua tutela o espaço político e instaurava uma temporalidade qualitativamente diversa daquela ordinária, em que a crise da ordem podia ser vivida e refletida através da mediação de Dioniso. A conquista do espaço político pelo deus, durante a *Grande Dionísia*, terminava especificamente na orquestra: era no teatro que o retorno de Dioniso, com tudo o que ele representava, se cumpria, dando caminho à celebração da tragédia, comédia e drama satírico.

Para Martin (2007, p. 46-47), qualquer que seja a proximidade do drama com o ritual, os dois fenômenos em Atenas foram interdependentes, uma vez que o evento teatral sempre se realizou em um festival religioso. Segundo Graf (2007, p. 55-56), a antiga religião penetrava todo o aspecto da vida coletiva e individual. Inclusive, durante o século V a.C., o teatro se tornou a principal expressão arquitetônica da vida urbana grega, ao lado da *Ágora*, se constituindo no local onde os cidadãos se reuniam e onde a cidade honrava publicamente os seus benfeitores e aliados. Logo, em Atenas, o ritual dionisíaco, a performance teatral e a expressão da identidade cívica eram intimamente conectados.

Graf (2007, p. 56) ainda assinala que a *Grande Dionísia* foi organizada a partir de uma complexa sequência ritual, que incluía as performances especificamente religiosas (como as procissões e os sacrifícios votivos) e as competições dramáticas. Assim, pode-se considerar que o rito preliminar do festival, a procissão que conduzia a imagem de Dioniso até o teatro, expressava a alteridade que entrava na cidade juntamente com o deus. A folia bêbada e a manifestação da sexualidade masculina, através da procissão fálica, constituíam outras expressões de alteridade instituídas na temporalidade do festival. Também o próprio espaço do ritual, o teatro de Dioniso, na encosta da Acrópole, foi um espaço limítrofe na cidade. Logo, a *Grande Dionísia* pode ser considerada como um festival fronteiro em que as estruturas sociais ordinárias eram substituídas pela unidade da comunidade, que se abria a um espaço de reflexão. Spineto (2005, p. 145) também observa que o contexto festivo era marcado por uma suspensão do tempo ordinário e por uma inversão do modo de vida cotidiano. Para o autor (2005, p. 245),

portanto, assistir a uma representação teatral implicava, como o contexto festivo sugeria, a atitude de tomar parte de um rito.

De acordo com Martin (2007, p. 47), o drama forneceu um momento e espaço adequados para disseminar uma determinada versão da história de Atenas e, mais importante ainda, a sua ideologia. Nesse sentido, com Spineto (2005, p. 351-52), a celebração da *Grande Dionísia* tinha também um caráter de expressão e de manifestação da identidade ateniense. Esta identidade parecia se qualificar de dois modos: através do plano político e por meio de certa visão de mundo. Em ambos os casos, a identidade ateniense tendia a se identificar com uma ordem (*κόσμος*) na qual as relações sociais e as instituições públicas eram expressas. Esse conjunto de valores se construía, desenvolvia e se relacionava através das instituições e dos cultos de Atenas³⁰².

Portanto, Spineto (2005, p. 311) ressalta que o caráter religioso da *Grande Dionísia* não era justaposto e nem mesmo substituído pelo aspecto político, mas reconhecido na sua própria função: a *Grande Dionísia* era uma celebração política porque era religiosa, e religiosa porque era política. Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 161) assinalam que a religião não tinha, para os antigos, o mesmo sentido e lugar que tem para nós. Na Antiguidade grega, a religião não estava separada dos setores político e social, e toda manifestação coletiva importante (nos quadros da cidade, família, público e privado) comportava um aspecto de festividade religiosa. Tal realidade se aplicava à cerimônia de posse de um magistrado, a uma reunião da assembleia, a um tratado de paz e, também, a um nascimento, a uma refeição entre amigos, a uma partida de viagem. Essa dimensão religiosa é ainda mais verdadeira no caso do teatro.

Conforme essa perspectiva, segundo Spineto (2005, p. 211), o contexto em que se realizavam os diversos complexos rituais era aquele de uma pólis democrática cujas características e fronteiras eram estabelecidas sobre o plano político, social, religioso e ideológico³⁰³. Por isso, para o autor (2005, p. 298), a tragédia não pode ser dividida ou separada do contexto sacral de sua representação, isto é, da celebração dionisíaca na qual se enquadrava.

Desse modo, Graf (2007, p. 58) assinala que o ritual e o drama eram intimamente conectados, uma vez que, em um nível muito elementar, ambos consistiam de ação – uma ação isolada no espaço e no tempo da vida cotidiana. As performances rituais e dramáticas tinham o seu próprio espaço de realização, separado de todos os outros ambientes públicos e privados,

³⁰² Segundo Radcliffe-Brown (*apud* Burkert, 1983, p. 25), a performance ritual atualiza a interação social, dramatizando a ordem existente. Durkein (*apud* Burkert, 1983, p. 25), por sua vez, assinala que é através das práticas rituais, isto é, da ação comum, que a sociedade se torna consciente de si mesma.

³⁰³ Cf. Spineto, 2005, p. 351.

que era frequentemente caracterizado por edifícios específicos como o templo, o santuário e o teatro. Além disso, o tempo ritual e dramático era diferente do tempo empírico: ambos traziam o passado para o presente, ao evocar o que se compreendia como um evento pregresso.

Sendo assim, ainda com Graf (2007, p. 59), a tragédia representava o passado heroico que, no pensamento grego, não era essencialmente diferente do passado histórico: os heróis do mito eram considerados, simplesmente, como ancestrais que haviam vivido num passado muito longínquo. À vista disso, pode-se observar em que medida o drama manipulava o tempo, já que a sua ação se concentrava num período temporal muito anterior àquele da representação da peça. Logo, segundo Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 10), por mais que a tragédia se mostrasse enraizada na realidade social, isso não significa que fosse um reflexo dela, muito pelo contrário, a tragédia não refletia essa realidade, mas a questionava.

O drama trazia à cena uma antiga lenda heroica. De acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 10), esse mundo lendário, para a pólis, constituía o seu passado – um passado bastante longínquo para que os contrastes, entre as tradições míticas e as novas formas de pensamento jurídico e político, se delineassem claramente. Mas, por outro lado, esse universo mítico era próximo o bastante para que os conflitos de valor (heroico x cívico) fossem ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cessasse de se realizar.

Portanto, para Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 10-11), a tragédia surgiu no momento específico em que o grego começou a olhar o mito com os olhos do cidadão. No entanto, não apenas o universo mítico era interpelado, mas, também, o mundo da pólis era submetido ao questionamento e, assim, contestado em seus valores fundamentais. Logo, os autores (1999, p. 13) assinalam que, através da situação trágica de cada protagonista, se exibia a tensão entre o passado e o presente, entre o universo do mito e o da cidade. A mesma personagem trágica aparecia ora projetada num longínquo passado mítico, constituindo o herói de outra época, carregado de um poder religioso terrível, ora falando, pensando e vivendo de acordo com a própria época da cidade.

Para Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 20-21), a tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da pólis, os conflitos do homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, o caráter ambíguo e equívoco da linguagem são traços profundamente presentes na tragédia grega. Mas o que talvez defina esse gênero na sua essência seja o fato de que o drama se desenrolava no nível da existência cotidiana, num tempo humano e, também, no além da vida terrena, numa temporalidade divina, onipotente, que abrangia a totalidade dos acontecimentos ora para ocultá-los ora para descobri-los. Por causa dessa união e confrontação

temporal constante (entre o tempo dos homens e o tempo dos deuses), o drama podia trazer a revelação do divino no próprio decurso das ações humanas.

Além disso, Goldhill (1990, p. 114) acredita que tanto a tragédia quanto a comédia, na sua força transgressora, nos seus usos particulares do mito e da linguagem, implicavam a ideologia dominante apresentada nas cerimônias executadas antes da representação das peças. Isto é, na *Grande Dionísia*, os eventos que precediam os espetáculos dramáticos eram completamente cívicos, mas as tragédias, desempenhadas depois, provocavam necessariamente o questionamento dessa mesma ideologia e valores cívicos. Para o autor, portanto, os textos trágicos parecem questionar, examinar e muitas vezes subverter a linguagem de ordem da cidade.

É interessante observar, com Goldhill (1990, p. 116), que os personagens trágicos, com os seus valores heroicos, se mostram como indivíduos que entram em conflito com a ordem ideológica da pólis. Um exemplo é a heroína Antígona confrontada por Creonte, o soberano que tenta incutir nela a noção de que as leis da cidade são supremas diante da reivindicação de um indivíduo, mesmo quando esta reivindicação está de acordo com a lei sagrada de oferecer um sepultamento digno aos seus familiares mortos. Antígona é, também, uma heroína que confronta os limites que a sociedade grega impõe às mulheres.

Spineto (2005, p. 319) nota que as características desta personagem refletem uma sistemática negação dos valores próprios da condição feminina e um afastamento radical da norma. As suas reivindicações, na dinâmica trágica, pressupõem a violação do estatuto submisso reservado às mulheres. Aos olhos de Creonte, o comportamento de Antígona se não for punido a colocará em uma dimensão viril e, por consequência, o confinará num âmbito feminino (cf. *Antígona*, v. 484-85). Ou seja, observa-se que a transgressão de Antígona, juntamente com o seu pulso firme para defender a sua reivindicação (de fornecer um sepultamento adequado ao irmão Polinices), inverte os papéis sociais relegados a homens e mulheres, fazendo com que ela apresente um comportamento inaceitável para uma mulher (cf. *Antígona*, v. 525) e converta o homem à uma categoria inferior (cf. *Antígona*, v. 680).

Ora, a transgressão praticada pela heroína trágica, ao se inserir numa esfera masculina e apresentar um comportamento considerado viril, está evidentemente inserida na dimensão dionisíaca. Dioniso era o deus que representava os princípios da dualidade e da contradição, por meio dos quais as fronteiras básicas entre os seres eram confundidas.

Destruindo as diferenças de gênero, as mulheres, no ambiente dominado pelo dionisíaco, abandonavam a passividade e a limitação de sua vida doméstica³⁰⁴.

Dessa forma, de acordo com Trabulsi (2004, p. 177-78), a intervenção de Dioniso reside justamente no ato de criar relações sociais fora dos quadros tradicionais (ou então questioná-las de maneira violenta). Tal interferência dionisíaca conservava uma grande carga de ameaça para a pólis enquanto um conjunto coerente. Assumir papéis sociais divergentes, abandonar o lar, transgredir as leis da cidade, preferir a *μαρία* ou uma necessidade individual ao invés do casamento – tudo isso significava questionar o estatuto da mulher na sociedade ateniense e, através disso, ameaçar a cidade nos seus fundamentos mais indispensáveis.

No entanto, deve-se reconhecer, com Spineto (2005, p. 320), que Antígona se apresenta, paradoxalmente, como uma mulher que defende os valores familiares e o respeito aos mortos, mas o faz de maneira unilateral e inaceitável devido à sua natureza excessiva e incondicional. Antígona era prometida a Hêmon, filho de Creonte, mas preferiu a morte, segundo a sua própria vontade, do que cumprir o seu dever enquanto mulher.

Conforme essa perspectiva, Goldhill (1990, p. 123) assinala que a tragédia dramatiza as obrigações conflitantes da família e do Estado – divergência especialmente enfatizada nos dramas *Os Sete contra Tebas*, *Antígona* e *Édipo Rei*. A ordem hierárquica da família e do Estado é representada, na tragédia, como um local de tensão e de conflito (entre os membros da mesma família e os seus deveres cívicos). Logo, a tragédia investiga e questiona os significados das palavras-chave do discurso da ordem social – como *δίκη* (justiça), *κράτος* (poder) e *σωφροσύνη* (prudência, sensatez) – e representa as tensões e ambiguidades presentes no seu sentido e uso. O autor (1990, p. 124), então, ressalta que o espetáculo trágico retrata a dissolução e o colapso da ordem, através do homem que vai além dos limites e das normas do comportamento social, apresentando um universo de conflito, agressão e impasse. Mais do que simplesmente refletir acerca dos valores culturais do século V a.C., mais do que oferecer simplesmente mensagens didáticas aos cidadãos, a tragédia parece deliberadamente dificultar a abordagem dos valores do discurso cívico.

Dessa forma, de acordo com Spineto (2005, p. 321), tanto os traços gerais dos eventos representados quanto os personagens postos em cena mostram que a tragédia representava uma realidade diferente daquela comum, em que atos contrários à boa ordem da

³⁰⁴ Tal aspecto da ação dionisíaca é manifestadamente abordado na tragédia *As Bacantes* de Eurípides, que mostra as mulheres, envolvidas no culto dionisíaco, assumindo áreas da vida cotidiana normalmente dominadas pelos homens: o controle total da esfera pública, a participação ativa em combates, o abandono efetivo das tarefas domésticas e maternais. Através dessas mulheres, Dioniso transgredir e questiona a ordem vigente da cidade governada por Penteu.

cidade causavam, logo, uma situação intolerável. A solução, por sua vez, compreendia uma exaltação daquela harmonia que foi quebrada e o estabelecimento de uma regra que não deveria ser mais posta em discussão.

Portanto, segundo Spineto (2005, p. 318), a peculiaridade do herói trágico são os diversos elementos de sua personalidade/comportamento que denunciam o seu desrespeito diante das regras da pólis. Gestos de potência e grandeza irrealizáveis se conciliavam com defeitos físicos e morais evidentes, em um contexto de contínua transgressão da medida imposta aos homens. Os personagens heroicos também agiam dentro de uma temporalidade mítica que precedia a ordem definitiva da pólis – nesse sentido, a sua ação se tornava um ato de *ὑβρις*. Para o autor (2005, p. 317-18), uma das funções da tragédia era a de representar um mito como o fundador de uma ordem existente: ao abordar uma situação insustentável, o espetáculo apresentava os modos pelos quais determinadas regras e leis foram fundadas.

Assim, Spineto (2005, p. 318-19) assinala que uma série de tragédias mostra o processo de fundação da ordem atual, através da evocação de uma realidade oposta e inaceitável, sendo que as personagens femininas eram geralmente conjuradas para a abordagem de tal situação transgressora. A presença maciça de personagens femininas nos dramas pode sugerir que o papel assumido por elas superava aquele geralmente atribuído à cidadã ateniense, mãe e esposa. É inegável que mulheres como Clitemnestra, Djanira (curiosamente, “a destruidora de esposos”) e Medeia violavam os valores da sociedade em que viviam. A inversão dos valores praticada por essas personagens constituía a expressão legítima e coerente da dinâmica própria do teatro ateniense. O caso de Antígona, comentado acima, é por si só eloquente.

Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 161) ressaltam que a epopeia, que fornecia aos dramas os seus temas, suas personagens e os quadros de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos: ela exaltava os seus valores, as suas virtudes e os seus grandes feitos heroicos. Mas, na tragédia, o herói lendário cuja glória era anteriormente cantada torna-se o objeto de debate, através do jogo de diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões de situação durante o drama. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que se descobre ele próprio problemático por meio do espetáculo trágico.

Diante dessa discussão, portanto, pode-se afirmar que a tragédia se relaciona com Dioniso por meio de dois aspectos: primeiro, no aspecto religioso que é por si só evidente e, segundo, na própria simbologia do deus. Como Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 158) assinalam, Dioniso é o deus que não encarna o domínio de si, a moderação, a consciência de

seus limites (característica muito marcante dos próprios heróis trágicos), mas que representa, ao contrário, a busca por uma loucura divina, uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento – não a estabilidade e a ordem, mas a evasão para um universo diferente. Dioniso é o deus, paradoxal e inatingível, que arrasta os seus fiéis para o caminho da alteridade e lhes fornece uma experiência religiosa quase única. Para Goldhill (1990, p. 127), a influência de Dioniso parece residir precisamente no entrelaço entre os valores apresentados nas cerimônias cívicas e aqueles representados nas peças trágicas. Esta é a interação, entre a norma e a transgressão, que faz do festival trágico uma ocasião estritamente dionisíaca.

Desse modo, Goldhill (1990, p. 127) ainda assinala que o “tempo sagrado” do festival se constituía em um período de inversão da ordem, e a tragédia ática representava justamente a sociedade em completo colapso e desordem. Mas a combinação entre as cerimônias cívicas e as performances dramáticas, no teatro, oferecia uma dialética mais complexa entre a proclamação social das normas e as possibilidades de transgressão. Pois a tragédia e, também, a comédia não somente revertiam as normas da sociedade, mas provocavam um questionamento das próprias bases dessas normas. Logo, se o ritual era designado para legitimar as posições estruturais da sociedade, os espetáculos trágicos pareciam designados para questionar tais posições.

Portanto, ainda com Goldhill (1990, p. 128), as circunstâncias especiais da *Grande Dionísia* traziam a licença especial para a comédia, com a sua obscenidade e sátira, e para a tragédia, com a sua representação da sociedade em colapso. As duas faces de Dioniso formavam as bases de um único festival. As tensões e ambiguidades que a tragédia e a comédia representavam estavam sob a égide de um único deus, a divindade associada à ilusão e à mudança, ao paradoxo e à ambiguidade, à libertação e à transgressão. A *Grande Dionísia*, o festival de Dioniso para a cidade, oferecia um completo alcance da transgressão dionisíaca por meio do poderoso espetáculo trágico.

O festival trágico pode, à primeira vista, ter pouco a ver com as nossas expectativas acerca da religião dionisíaca (...). Mas, na interação entre a norma e a transgressão, promulgada no festival que elogia a pólis e retrata as tensões de uma sociedade em conflito, a *Grande Dionísia* me parece um evento essencialmente dionisíaco.³⁰⁵ (GOLDHILL, 1990, p. 128-29).

Em suma, com Spineto (2005, p. 363), a figura de Dioniso se revela coerente com as formas de suspensão da ordem, conectadas com a manifestação do vinho, do falo, do mundo

³⁰⁵ Minha tradução a partir do inglês.

dos mortos e com os grupos sociais. Nesse sentido, o deus, que apresenta traços de marginalidade, custodia as fronteiras entre a identidade e a alteridade. Dioniso, ao tomar posse do teatro, fazia com que se ritualizasse o tempo que precedia e fundamentava a realidade presente, tornando possível um mundo em que a validade das regras fosse interrompida e o excesso dominasse. O deus, que autorizava a suspensão do universo ordinário, permitia o “retorno” dos heróis que podiam questionar as instituições e as normas sobre as quais a sociedade se estabelecia. Dioniso aparecia, portanto, como uma divindade que invertia a ordem e se opunha às estruturas político-sociais.

Assim, ainda com Spineto (2005, p. 364), na série de celebrações em honra de Dioniso, se apresenta uma dialética de suspensão e afirmação da identidade ateniense. Tal dialética é consistente, inclusive, com os mitos dionisíacos: o deus se faz causador de uma desintegração da normalidade, mas, também, de uma reestruturação desta em um nível diferente. Portanto, é sob o seu patrocínio que se alcança o retorno à normalidade, sendo que a inversão periódica do cosmos citadino, no contexto da festa dionisíaca, se faz como parte integrante da ordem que é posta em questão. Nas festas dramáticas, a transgressão das regras é medida, ao mesmo tempo que controlada ritualmente, pelo quadro dionisíaco. Era através da festa que o cosmos ateniense reafirmava o seu valor.

Considerações finais

O presente estudo objetivou investigar os elementos dionisíacos presentes no contexto de formação da tragédia grega, a partir do pressuposto de que tal gênero poético teria surgido de uma performance coral associada aos antigos desempenhos rituais da religião dionisíaca. Para cumprir essa finalidade, foi necessário analisar as duas principais tradições, correntes na Antiguidade, que forneciam informações sobre as prováveis origens do drama trágico. Observou-se que ambas as teorias, aristotélica e ática (difundida e aperfeiçoada pelos alexandrinos), partiam das premissas dionisíacas para a origem da tragédia. Logo, o próprio curso investigativo acerca deste tema conduziu ao universo religioso dionisíaco.

Dessa forma, tanto a tradição aristotélica quanto a tradição ática partiam do pressuposto de que a tragédia teria sido um gênero originariamente dionisíaco, sendo que cada tradição apontava essa “essência” dionisíaca a seu modo: ou pela herança das práticas mítico-rituais dionisíacas da Icária (tradição ática) ou pelos solistas que entoavam a canção cultual ditirâmbica (tradição aristotélica). No entanto, nenhuma dessas tradições apresenta informações concretas acerca do desenvolvimento da tragédia. Deve-se reconhecer, portanto, que nenhum período da história da literatura grega é mais obscuro e incerto do que o das origens do drama trágico.

Logo, as origens da tragédia são um assunto que instiga os interessados em literatura desde a Antiguidade, uma vez que os antigos não foram menos dedicados do que nós para responder às questões relativas a qual contexto e a qual gênio se devem a invenção de um gênero tão complexo como a tragédia grega. É importante salientar que se trata de uma problemática das origens e não necessariamente do desenvolvimento da tragédia, já que é muito claro, a partir das evidências, que o gênero trágico se desenvolveu em Atenas, no século V a.C., através do aperfeiçoamento, sobretudo, de Ésquilo e Sófocles, e no contexto do maior festival de Dioniso.

Nota-se, portanto, que qualquer estudo que pretenda investigar a origem da tragédia se preocupará, inevitavelmente, com a questão dionisíaca. Assim fez Aristóteles na *Poética*, quando afirmou que a tragédia surgiu dos solistas do ditirambo, que era a canção dionisíaca por excelência e intimamente ligada à adoração de Dioniso. A teoria ática das origens da tragédia, aperfeiçoada pelos alexandrinos, também partiu das premissas dionisíacas, ao alegar que a tragédia teria se originado de uma performance coral agrária desempenhada na Icária, um demo ático de forte tradição dionisíaca. Tal performance seria a *τραγῳδία* – a canção pelo bode como prêmio e/ou sacrificado a Dioniso.

Apesar de partir de bases hipotéticas diferentes e apresentar diversas dificuldades, que foram analisadas e comentadas ao longo deste estudo, é significativo que estas duas tradições tenham reconhecido que a tragédia surgiu de uma performance coral dionisíaca. Aristóteles considerou que um gênero inteiramente coral se transformou na tragédia pela inserção de passagens de monólogo e de diálogo, sendo que este gênero primordial era essencialmente dionisíaco. A tradição ática, por sua vez, alegou que a performance trágica se originou de um coro primitivo conectado aos festejos agrários dionisíacos. Portanto, constatou-se que ambas as teorias, correntes na Antiguidade, consideraram o fato manifesto de que os gêneros dramáticos possuíam um núcleo lírico e estavam enraizados no culto de Dioniso.

Além disso, uma das poucas evidências concretas que temos acerca deste tema é que, em Atenas, a tragédia foi exclusivamente desempenhada no contexto do maior festival de Dioniso, a saber, a *Grande Dionísia*, e somente representada no teatro situado nas imediações do templo de Dioniso Eleutereu. Todos esses indícios concordam com a hipótese de que o culto dionisíaco constituiu a pré-história da tragédia grega. Assim, por meio do espetáculo instituído e/ou organizado por Pisístrato, na segunda metade do século VI a.C., verifica-se claramente a existência da mencionada relação entre Dioniso e a tragédia.

Reconhecer a legitimidade do pressuposto de que a tragédia, originariamente, foi conectada ao culto dionisíaco não significa desconsiderar todas as dificuldades presentes nas evidências que chegaram até nós. A investigação realizada procurou analisar cuidadosamente as duas tradições antigas a fim de constatar a real validade das informações. Inclusive, foram analisadas as passagens antigas normalmente evocadas para sustentar tais tradições, e a única conclusão possível foi que as bases teóricas de ambas as tradições são incertas e a maioria das passagens, relacionadas a elas, são tardias, de fontes diversas e de difícil interpretação. Nota-se que as várias lacunas, presentes nas teorias antigas, só podem ser preenchidas com hipóteses e conjecturas que têm sido elaboradas há anos por estudiosos modernos. Mas não se pode simplesmente desconsiderar o conteúdo das evidências antigas que procuraram esboçar as primeiras hipóteses acerca da gênese do drama trágico.

Logo, é legítimo concluir, com base nas tradições correntes na Antiguidade, que a tragédia se originou de uma performance primariamente coral que era desempenhada no contexto do ritual dionisíaco. Entretanto, não é possível chegar a uma conclusão efetiva (devido à natureza incerta das informações) de qual performance especificamente dionisíaca a tragédia teria surgido: se do ditirambo cultural, à maneira daquele cantado por Arquíloco, ou da antiquíssima *τραγωδία*, cantada nas festas dionisíacas da Icária e durante o sacrifício ritual do bode.

De todo modo, esta performance trágica primordial, seja qual for a sua característica específica, em meados do século VI a.C., foi incorporada ao programa do festival da *Grande Dionísia*, como um dos componentes rituais da festa que visava à adoração de Dioniso. Mesmo que o conteúdo das peças trágicas não se limitasse à temática dionisíaca, o próprio caráter anacrônico e transgressor da tragédia sustentava relações com o cosmos de Dioniso – o deus do paradoxo e da transgressão da ordem. Como Goldhill (1990, p. 127) adequadamente observou, era a interação entre a norma e a transgressão, promulgada pelo festival trágico, que fazia deste uma ocasião estritamente dionisíaca.

Portanto, por mais incertos e contraditórios que nos pareçam os testemunhos antigos acerca das origens da tragédia, eles se constituem na única evidência que possuímos sobre a sua gênese. Além disso, o único fato manifesto por esses testemunhos, em comum acordo, é que a tragédia foi primordialmente uma performance coral desempenhada nos cultos dionisíacos e, ao longo de seu desenvolvimento literário, continuou sob a tutela de Dioniso.

Documentação Textual

AESCHYLUS. **Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments**. English translation by Herbert Weir Smyth. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1926. 527 p.

APOLLODORUS. **The Library**. English translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann, vol. I, 1921. 403 p.

ARISTÓFANES. **As Vespas, As Aves, As Rãs**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. 294 p.

_____. **Acharnians**. Edited with introduction and commentary by Douglas Olson. New York: Oxford University Press, 2002. 379 p.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. 316 p.

_____. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. 225 p.

_____. **Politics, Books VII-VIII**. English Translation and Commentary by Richard Kraut. Oxford, New York: Clarendon Oxford University Press, 1997. 229 p.

_____. **A Constituição de Atenas**. Tradução e Comentários de Francisco Murari Pires. São Paulo: editora Hucitec, 1995. 276 p.

ARQUILOQUE. **Fragments**. Texte établi par François Lasserre. Traduit et commenté par André Bonnard. Paris: Les Belles Lettres, 1968. 105 p.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists, Books I-III**. English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1993. 483 p.

_____. **The Deipnosophists, Books XI-XII**. English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. V, 1995. 549 p.

_____. **The Deipnosophists, Books XIII-XIV**. English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. VI, 1993. 547 p.

Collectanea Alexandrina. Edidit por Iohannes U. Powell. Chicago: Ares publishers, 1981. 263 p.

DEMOSTHENES. **Against Meidias, Androtion, Aristocrates, Timocrates, Aristogeiton**. English translation by J. H. Vince. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1935. 597 p.

DIODORUS SICULUS. **Library of History, Books 2.35-4.58**. Translated by C. H. Oldfather *et al.* Cambridge: Harvard University Press, vol. II, 1935. 539 p.

DIOGENES LAERTIUS. **Lives of Eminent Philosophers**. English Translation by R. D. Hicks. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. I, 2000. 549 p.

DIOMEDES. **Artis Grammaticae Libri III**. Ex Recensione Henrici Keilii. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, vol. I, 1857. 610 p.

Epigrammata Graeca. Edidit D. L. Page. New York: Oxford University Press, 1975. 373 p.

Epigrammatum: Anthologia Palatina. Annotatione Inedita Boissonnadii, Charnodis de la Rochette, Bothii. Partim Inedita Jacobsii. Metrica Versione Hugonis Grotii. Apparatu Critico F. Dübner. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin-didot, Instituti Francici Typographo, vol. I, 1871. 572 p.

Etymologicon Magnum. Editio Friderici Sylburgii. Lipsiae: J. A. G. Weigel, 1816. 1092 p.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011. 139 p.

_____. **Euripides Bacchae**. Edition by E. R. Dodds. 2 ed. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1986. 253 p.

_____. O Ciclope. In: EURÍPIDES e ARISTÓFANES. **Um Drama Satírico O Ciclope e duas Comédias As Rãs e As Vespas. Eurípides e Aristófanes**. Tradução do grego por Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, [1986?]. p. 37-68.

EUANTHI. De fabula et Excerpta de comoedia. Edition, traduction et commentaire by Bruno Bureau et Christian Nicolas. **Hyperdonat**, Lyon, Avr. 2012. Disponível em: http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html#notice_editoriale. Acesso em: 24 de fevereiro de 2017.

HERODOTUS. **Herodotus, Books I-II**. English Translation by A. D. Godley. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1999. 503 p.

_____. **Herodotus, Books V-VII**. English Translation by A. D. Godley. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. III, 1998. 574 p.

_____. **História**. Tradução de J. Brito Broca. Estudo crítico por Vítor de Azevedo. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2001. 1071 p.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 908 p.

_____. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 813 p.

HORÁCIO. **A arte poética de Horácio**. Tradução, crítica e interpretação de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, vol. I, 1993. 101 p.

HYGINUS. **Astronomica**. Recensuit Bernhardus Bunte. Lipsiae: Aedibus T. O. Weigeli, 1875. 130 p.

_____. **Astronomica**. English translation by Mary Grant. **Theoi Project**, New Zealand, 2000-2017. Disponível em: <http://www.theoi.com/Text/HyginusAstronomica.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2016.

JULII POLLUCIS. **Onomasticon cum annotationibus interpretum I-V**. Curavit Guilielmus Dindorfius. Lipsiae: Libraria Kuehniana, vol. I, 1824. 525 p.

_____. **Pollucis Onomasticon Lib. VI-X**. Edidit et Adnotavit Ericus Bethe. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, vol. II, 1931. 258 p.

NONNOS. **Dionysiaca Books I-XV**. English translation by W. H. D. Rouse. Mythological Introduction and Notes by H. J. Rose. Notes on Text Criticism by L. R. Lind. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, vol. I, 1911. 555 p.

_____. **Dionysiaca Books XXXVI-XLVIII**. English translation by W. H. D. Rouse. Mythological Introduction and Notes by H. J. Rose. Notes on Text Criticism by L. R. Lind. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, vol. III, 1942. 517 p.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003. 335 p.

Paroemiographi Graeci: Zenobius. Diogenianus. Plutarchus. Gregorius Cyprius. Cum appendice proverbiorum. Ediderunt E. L. Leutsch et F. G. Schneidewin. Gottingae: Vandenhoeck et Ruprecht, 1839. 536 p.

PAUSANIAS. **Description of Greece, Books I-II**. English translation by W. H. S. Jones and H. A. Ormerod. Edited by R. E. Wycherley. Cambridge, London: Harvard University Press: Heinemann, vol. I, 1998. 455 p.

PINDAR. **Olympian Odes / Pythian Odes**. Edited and Translated by William H. Race. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1997. 416 p.

_____. **Epinicia: Pindari Carmina cum Fragmentis**. Edidit Herwig Maehler. 8. ed. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008.

_____. **Pindarus: Fragmenta; Indices**. Edidit Herwig Maehler. Monachii; Lipsiae; Saur (Bibliotheca Teubneriana), 2001.

PLATO. **Laws, Books I-VI**. English Translation by R. G. Bury. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1994. 528 p.

_____. **Laws, Books VII-XII**. English Translation by R. G. Bury. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. II, 1999. 592 p.

_____. **The Republic, Books I-V**. English Translation by Paul Shorey. Cambridge, Massachusetts, London; Harvard University Press, 1930. 535 p.

_____. **Eutífron, Apologia a Sócrates, Críton.** Tradução, introdução e notas de José Trindade Santos. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007. 159 p.

_____. **Timaeus.** Translated with introduction by Donald J. Zeyl. Indianapolis: Hackett, 2000. 94 p.

_____. Minos. In: _____. **The Works of Plato.** Translation by George Burges. London: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1855. p. 447-463.

PLUTARCH. **Moralia.** English translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. II, 1998. 507 p.

_____. **Moralia.** English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. III, 1999. 599 p.

_____. **Moralia.** English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. V, 1999. 515 p.

_____. **Moralia.** English Translation by Paul A. Clement and Herbert B. Hoffleit. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. VIII, 1998. 527 p.

_____. **Lives: Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola.** English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. I, 1998. 581 p.

_____. **Lives: Themistocles and Camillus, Aristides and Cato Major, Cimon and Lucullus.** English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. II, 1997. 630 p.

_____. **De Proverbiis Alexandrinorum.** Recensvit et Prefatus est Otto Crusius. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1887. 67 p.

_____. **De Cupiditate Divitiarum.** Edited by W. R. Paton. London: David Nutt, 1896. 42 p.

_____. **Scripta Moralia.** Editione collatis emendavit Fredericus Dübner. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin Didot, vol II, 1841. 1042 p.

Scholia Vetera in Pindari Carmina: Scholia in Olympionicas. Recensvit A. B. Drachmann. Stutgardiae et Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, vol. I, 1997. 395 p.

SÓFOCLES. **Iceutas, os sátiros rastreadores; Fragmentos de um drama satírico reconstituído para a contemporaneidade.** Tradução e comentário de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 175 p.

_____. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona.** Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

STRABO. **Geography, Books 1-2.** English translation by Horace Leonard Jones. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1997. 529 p.

_____. **Geography, Books 10-12.** English translation by Horace Leonard Jones. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. V, 2000. 541 p.

_____. **Geography, Books 13-14.** English translation by Horace Leonard Jones. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. VI, 2000. 397 p.

Suidae Lexicon. Ex Recognitione Immanuelis Bekkerl. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, 1854. 1158 p.

The Greek Anthology, Books VII-VIII. English Translation by W. R. Paton. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. II, 2000.

THEMISTII. Orationes ex codice mediolanensi. Emendatae a Guilielmo Dindorfio. Lipsiae: C. Knobloch, 1832. 956 p.

_____. **The private Orations of Themistius.** Translated, Annotated, and Introduced by Robert J. Penella. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000. 258 p.

TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponeso. Tradução de Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 584 p.

VIRGÍLIO. Geórgicas. In: _____. **Virgílio Obras Completas: Bucólicas, Geórgicas e Eneida.** *Bucólicas* tradução de Leonel Costa Lusitano; *Geórgicas* tradução de Antônio Feliciano de Castilho; *Eneida* tradução de Odorico Mendes. São Paulo: Edições Cultura, 1943. p. 77-94.

Referências bibliográficas

ADRADOS, F. R. Fiesta, comedia y tragédia: sobre los Orígenes griegos del teatro. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1983. 624 p.

BOARDMAN, J. Athenian Red Figure Vases: The Classical Period a handbook. London: Themis and Hudson, 1995. 252 p.

_____. **Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period a handbook.** Nova York: Themis and Hudson, 1995. 252 p.

_____. **Athenian Black Figure Vases: a handbook.** London: Themis and Hudson, 1995. 252 p.

_____. **Early Greek Vase Painting, 11th-6th Centuries BC: a handbook.** Nova York: Themis and Hudson, 1998. 287 p.

BROGGIATO, M. Eratosthenes, Icaria and the Origins of Tragedy. Mnemosyne, v. 67, p. 885-899, 2014.

BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Tradução de Manuel José Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. 638 p.

_____. Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. **Greek, Roman and Byzantine studies**, North Carolina, v. VII, n. 2, p. 87-121, 1966.

_____. **Homo necans: the anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth**. Translation by Peter Bing. Berkeley: University of California Press, c1983. 334 p.

BYWATER, I. **Aristotle on the Art of Poetry**. New York: Oxford Clarendon Press, 1909. 387 p.

CALAME, C. Entre narrativa heroica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. **Letras Clássicas**, n. 9, p. 47-65, 2005.

CARPENTER, T. H. Introduction. In: CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 41-47.

COOK, A. B. The Satyric Drama. In: _____. **Zeus: a study in ancient religion**. Cambridge: Cambridge University Press, vol. I, 1914. p. 695-705.

_____. On the Thymele in Greek Theatres. **The Classical Review**, v. 7, n. 7, p. 370-378, 1895.

CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). General Introduction. In: _____. **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 1-38.

DEPEW, D. From hymn to tragedy: Aristotle's genealogy of poetic kinds. In: CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 126-149.

DODDS, E. R. Introduction. In: EURIPIDES. **Euripides Bacchae**. Edition by E. R. Dodds. 2. ed. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1986. p. XI-LIX.

_____. Commentary. In: EURIPIDES. **Euripides Bacchae**. Edition by E. R. Dodds. 2. ed. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1986. p. 61-242.

_____. Maenadism in the Bacchae. **The Harvard Theological Review**, Cambridge, v. 33, n. 3, p. 155-176, July 1940.

ELSE, G. F. **Aristotle's Poetics: the argument**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957a. 653 p.

_____. **The origin and early form of Greek Tragedy**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967. 102 p.

_____. The Origin of ΤΡΑΓΩΔΙΑ. **Hermes**, v. 85, n. 1, p. 17-46, June 1957b.

_____. Aristotle and Satyr-Play. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 70, p. 139-157, 1939.

_____. The case of the Third Actor. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 76, p. 1-10, 1945.

FARNELL, L. R. Dionysos. In: _____. **The Cults of the Greek States**. London: Oxford Clarendon Press, vol. V, 1909. p. 85-149.

_____. Dionysiac Ritual. In: _____. **The Cults of the Greek States**. London: Oxford Clarendon Press, vol. V, 1909. p. 150-239.

FLICKINGER, R. C. Introduction. In: _____. **Greek Theatre and its drama**. Chicago: University Press, 1918. p. 1-35.

_____. Theatrical Records. In: _____. **Greek Theatre and its drama**. Chicago: University Press, 1918. p. 318-37.

_____. Tragedy and the Satyric Drama. **Classical Philology**, Chicago, vol. VIII, n. 3, p. 261-83, July 1913.

FOLEY, H. P. The Masque of Dionysus. **Transactions of the American Philological Association**, vol. 110, p. 107-133, 1980.

GEUS, K. **Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur und Wissenschaftsgeschichte**. München: Utopica, 2011. 413 p.

GOLDHILL, S. The Great Dionysia and Civic Ideology. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (Ed.). **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 97-129.

GOW, A. S. F. On the meaning of the word ΘΥΜΕΛΗ. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 32, p. 213-237, 1912.

GRAF, F. Religion and drama. In: MCDONALD, M.; WALTON, J. M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre**. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 55-71.

HALLIWELL, S. Introduction. In: ARISTOTLE. **The Poetics of Aristotle**. Translation and commentary of Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987. p. 1-29.

_____. The date of the *Poetics*. In: _____. **Aristotle's Poetics**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1986. p. 324-330.

HARRISON, J. E. Harvest Festivals. The Thargelia, Kallynteria, Plynteria. In: _____. **Prologomena to the Study of Greek Religion**. 2. ed. London: Cambridge at the University Press, 1908. p. 77-119.

HILLER, E. **Eratosthenis Carminum Reliquiae**. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1874. 140 p.

ISLER-KERÉNYI, C. Introduction. In: _____. **Dionysos in archaic Greece: an understanding through images**. Translated by Wilfred G. E. Watson. Leiden, Boston: Brill, 2007. p. 1-4.

_____. An iconography in process. In: _____. **Dionysos in archaic Greece: an understanding through images**. Translated by Wilfred G. E. Watson. Leiden, Boston: Brill, 2007. p. 5-16.

_____. Turning into a satyr: small vases from the first half of the 6th century BCE. In: _____. **Dionysos in archaic Greece: an understanding through images**. Translated by Wilfred G. E. Watson. Leiden, Boston: Brill, 2007. p. 17-63.

_____. Dionysus and the gods: dinoi and kraters from the first half of the 6th century BCE. In: _____. **Dionysos in archaic Greece: an understanding through images**. Translated by Wilfred G. E. Watson. Leiden, Boston: Brill, 2007. p. 65-69.

_____. Komasts, mythic imaginary, and ritual. In: CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 77-95.

JANKO, R. Notes to *Poetics* I. In: ARISTOTLE. **Aristotle Poetics**. Translated with notes by Richard Janko. Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987. p. 66-79.

JEANMAIRE, H. **Dionysus: histoire Du culte de Bacchus**. Paris: Payot, 1991. 509 p.

KERÉNYI, K. **Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível**. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002. 333 p.

KITTO, H. D. F. **A Tragédia Grega**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: Arménio Amado Editora, vol. I, 1990. 345 p.

_____. **Os Gregos**. Tradução do inglês e prefácio de José Manuel Coutinho e Castro. Revisão de Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1980. 418 p.

KRAEMER, R. S. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. **The Harvard Theological Review**, Cambridge, vol. 72, n. 1/2, p. 55-80, 1979.

LESKY, A. I problemi dell'origine. In: _____. **La poesia tragica dei Greci**. Traduzione di Pietro Rosa. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1996a. p. 21-68.

_____. Cherilo, Frinico e Pratina. In: _____. **La poesia tragica dei Greci**. Traduzione di Pietro Rosa. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1996a. p. 81-91.

_____. **A Tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996b. 360 p.

_____. La lírica temprana. In: _____. **Historia de la Literatura Griega**. Tradução de José M. Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gregos, 1985. p. 131-174.

_____. Los comienzos del drama. In: _____. **Historia de la Literatura Griega**. Tradução de José M. Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gregos, 1985. p. 249-260.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. (Ed.). **A Greek-English Lexicon**. Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. 9. ed. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1996. 2436 p.

LINDSAY, J. More of shamans and the Origins of Drama. In: _____. **The Clashing Rocks: a study of Early Greek Religion and Culture and the Origins of Drama**. London: Chapman & Hall, 1965. p. 272-302.

LISSARRAGUE, F. Why satyrs are good to represent. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (Ed.). **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 228-236.

LLOYD-JONES, H. Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges Fragment. **Cuadernos de la Fundación Pastor**, Madrid, n. 13, p. 11-33, 1966.

LONGO, O. The Theater of the Polis. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (Ed.). **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 12-19.

LORD, C. Aristotle's History of Poetry. **Transactions of the American Philological Association**, vol. 104, p. 195-229, 1974.

MARTIN, R. P. Ancient theatre and performance culture. In: MCDONALD, M.; WALTON, J. M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre**. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 36-54.

MASSANA, J. P. Eratóstenes contra Aristóteles: los orígenes rituales de la tragedia. **Kernos**, v. 14, p. 51-59, 2001.

MERKELBACH, R.; WEST, M. Origin and Religious Meaning of Greek Tragedy and Comedy, According to the "Erigone" of Eratosthenes. **History of Religions**, vol. 3, n. 2, p. 175-190, 1964.

MEULI, K. Altrömischer Maskenbrauch. **Museum Helveticum**, vol. 12, n. 3, p. 206-235, 1955.

MILLER, M. C. The Ependytes in Classical Athens. **Hesperia**, vol. 58, p. 313-329, 1989.

MILLER, N. P. The Origins of Greek Drama. A Summary of the Evidence and Comparison with Early English Drama. **Greece & Rome**, vol. 8, n. 2, p. 126-137, October 1961.

OTTO, W. F. **Dioniso: mito y culto**. Traducción de Cristina García Ohlrich. 3. ed. Madrid: Siruela, 2006. 185 p.

PFEIFFER, R. Academy and Peripatos. The masters of philosophy in Athens: Socrates, Plato, Aristotle. In: _____. **History of Scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic Age**. Special Edition. New York: Clarendon Press Oxford, 1998. p. 57-87.

_____. The rise of Scholarship in Alexandria. In: _____. **History of Scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic Age**. Special Edition. New York: Clarendon Press Oxford, 1998. p. 88-104.

_____. Science and Scholarship: Eratosthenes. In: _____. **History of Scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic Age**. Special Edition. New York: Clarendon Press Oxford, 1998. p. 152-170.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. London: Clarendon Press Oxford, 1927. 419 p.

_____. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. Revised by T. B. L. Webster. 2. ed. London: Oxford at the Clarendon Press, 1966. 315 p.

_____. **The Theatre of Dionysus in Athens**. London: Clarendon Press Oxford, 1946. 306 p.

_____. **The Dramatic Festivals of Athens**. London: Clarendon Press Oxford, 1953. 325 p.

PINHEIRO, P. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-31.

RABE, H. Aus Rhetoren-Handschriften. **Rheinisches Museum für Philologie (N.F.)**, vol. 63, p. 127-151, 1908.

ROSOKOKI, A. **Die Erigone des Eratosthenes: eine kommentierte Ausgabe der Fragmente**. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995. 140 p.

SCULLION, S. Nothing to do Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual. **The Classical Quarterly**, New Series, vol. 52, n. 1, p. 102-137, 2002.

_____. Tragedy and Religion: The Problem of Origins. In: GREGORY, J. (Ed.). **A Companion to Greek Tragedy**. Malden: Blackwell Publishing Ltda, 2005. p. 23-37.

SEAFORD, R. Pentheus' Vision: 918-22. **The Classical Quarterly**, New Series, vol. 37, n. 1, p. 76-78, 1987.

_____. Introduction. In: EURIPIDES. **Euripides Bacchae**. Translation by Richard Seaford. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 2001. p. 25-54.

_____. From ritual to drama: a concluding statement. In: CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 379-401.

SMITH, T. J. The corpus of komast vases: from identity to exegesis. In: CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 48-76.

SMITH, W. (Ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Boston: Little, Brown, and Company, vol. I, 1870. 1093 p.

_____. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Boston: Little, Brown, and Company, vol. II, 1870. 1219 p.

_____. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Boston: Little, Brown, and Company, vol. III, 1870. 1406 p.

SOLMSEN, F. Eratosthenes' Erigone: a reconstruction. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 78, p. 252-275, 1947.

SPINETO, N. **Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco**. Roma: L'erma di Bretschneider, 2005. 436 p.

SOUSA, E. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 13-101.

_____. Apêndice. In: ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 195-266.

_____. Comentário. In: EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011. p. 73-139.

STEINHART, M. From Ritual to Narrative. In: CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). **The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 196-220.

TIERNEY, M. Dionysus, the Dithyramb, and the Origin of Tragedy. **An Irish Quarterly Review**, vol. 33, n. 131, p. 331-341, September 1944.

TRABULSI, J. A. D. **Dionisismo: poder e sociedade: na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. 294 p.

VERNANT, J. e VIDAL-NAQUET, P. O Momento Histórico da Tragédia na Grécia: Algumas Condições Sociais e Psicológicas. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1-5.

_____. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 7-24.

_____. O Deus da Ficção Trágica. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 157-162.

_____. Figuras da Máscara na Grécia Antiga. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 164-178.

_____. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 211-219.

_____. O Dioniso Mascarado das Bacantes de Eurípides. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 335-360.

WEST, M. L. The Early Chronology of Attic Tragedy. **The Classical Quarterly**, vol. 39, n. 1, p. 251-254, 1989.

WHITE, H. Notes on the Poetry of Eratosthenes. **Myrtia: Revista de filología clásica**, n. 18, p. 301-303, 2003.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. V. Was ist eine attische tragödie?. In: EURIPIDES. **Euripides, Herakles**. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1889. p. 48-90.

WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I (Ed.). Introduction. In: _____. **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 3-11.