

FESTIVAIS DIONISÍACOS NA ÁTICA (I): DIONÍSIAS RURAIS E LENEIAS



317

Rafael Guimarães Tavares da Silva¹

Resumo: O presente artigo propõe um panorama dos contextos festivos e culturais em honra a Dioniso na Ática (região em torno a Atenas), levando em consideração sua importância para o desenvolvimento dos gêneros dramáticos antigos no período arcaico: tanto a tragédia e a comédia quanto o próprio drama satírico (além do ditirambo). A partir de um trabalho direto com os principais testemunhos e fragmentos disponíveis a quem queira elucidar os detalhes desses festivais tão importantes para a sociedade em que floresceram, uma série de proposições são aventadas a fim de reconstruir – no presente texto – os detalhes das Dionísias Rurais e das Leneias.

Palavras-chave: Drama Antigo; Festival; Religião Antiga; Dioniso.

Abstract: The current paper delineates a panorama of the festive and cultural contexts in honor of Dionysus in Attica (around Athens), taking into account its importance to the development of the ancient dramatic genres in the archaic period: tragedy, comedy and the satyric drama (besides dithyramb itself). Working directly with the main testimonies and fragments at the disposal of anyone who wants to elucidate the details of these festivals and their importance to the society in which they flourish, a series of propositions will be made in order to reconstruct – in the present text – the details of the Rural Dionysia and the Lenaea.

Keywords: Ancient drama; Festival; Ancient Religion; Dionysus.

Resumen: El presente artículo describe un panorama de los contextos festivos y culturales en honor a Dionisio en Ática (alrededor de Atenas), teniendo en cuenta su importancia para el desarrollo de los géneros dramáticos antiguos en el período arcaico: la tragedia, la comedia y el drama satírico (además del propio ditirambo). A partir de un trabajo directo con los principales testimonios y fragmentos disponibles a quien quiera aclarar los detalles de estos festivales y su importancia para la sociedad en la que florecen, se hará una serie de propuestas para reconstruir – en el presente texto – los detalles de las Dionísias Rurales y de las Leneas.

Palabras clave: Drama Antiguo; Festival; Religión Antigua; Dionisio.

Os testemunhos mais confiáveis sobre as primeiras representações dramáticas, organizadas por Téspis, sugerem que o drama teria começado a ser ensinado na cidade de Atenas a partir de algum momento entre os anos de

¹ Graduado, mestre e doutorando em Literatura Clássica pela POS-LIT (FALE/UFMG). Bolsista do CNPq.



538 e 528 A.E.C. (**Marm. Par.** ep. 43), sendo plausível relacionar esse fato às medidas públicas tomadas durante o governo de Pisístrato – tal como se evidencia a partir da análise histórica do período. Que o desenvolvimento da tragédia e dos demais gêneros dramáticos tenha sido possível em conexão com os festivais em honra a Dioniso na Ática é um ponto com relação ao qual os testemunhos do período clássico não dão margem à dúvida, afinal os festivais dionisíacos formam o contexto cultural básico em que se desenvolvem as *performances* dramáticas.²

Levando em conta as características de Dioniso e de seu culto, talvez possa surpreender a informação de que seus festivais aconteciam sobretudo ao longo do inverno, durante um período relativamente curto, que equivaleria a um intervalo entre os meses de dezembro até março. A concentração nessa época do ano, contudo, não é fortuita. Plutarco (**De E apud Delphos** 9.388e-389c) – conquanto ofereça um testemunho tardio, na medida em que escreve no século II E.C. – traz uma informação curiosa sobre o culto delfico (do qual era um profundo conhecedor), ao dizer que em Delfos havia uma espécie de divisão litúrgica entre Apolo e Dioniso, segundo a qual duas porções desiguais do ano lhes eram atribuídas: o serviço a Apolo, caracterizado pela execução dos hinos triunfais que eram os peãs, ocupava a maior parte dos meses; durante o período de inverno, contudo, o serviço de Dioniso ganhava a precedência e o ditirambo, que lhe era próprio, substituíu o peã.³

O inverno é, em geral, um período de ociosidade no calendário agrícola dos povos helênicos, uma vez que os principais serviços de tratamento da terra e sementeira estão concluídos, enquanto o período propício para a colheita ainda não começou. Trata-se de um momento caracterizado por festas em honra aos mortos, com cultos em que os aspectos festivos de recomeço do ciclo natural da terra combinam-se a elementos fúnebres.⁴

Muitos dos festivais helênicos são caracterizados por um elemento típico – a *pompé* [cortejo] –, por meio do qual a divindade é honrada de forma triunfal pelos devotos. No caso de Dioniso e de seus festivais áticos, esse elemento de culto ganha um aspecto ainda mais imediato, uma vez que a presença

2 Esses pontos são defendidos de forma mais argumentada em minha dissertação, da qual o presente artigo foi extraído a fim de propor uma exposição concentrada nos testemunhos antigos sobre os festivais dionisíacos na Ática. Para mais detalhes, cf. SILVA, 2018.

3 Todas as traduções de textos em língua estrangeira são de responsabilidade do autor do artigo. O início da passagem, no original é: “ἐὰν οὖν ἐρηταί τις, τί ταῦτα πρὸς τὸν Απόλλωνα, φήσομεν οὐχὶ μόνον ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸν Διόνυσον, ὃ τῶν Δελφῶν οὐδὲν ἤττον ἢ τῶ Απόλλωνι μέτεστιν.”

4 Para detalhes, cf. OSBORNE, 1987, p. 173-4; DABDAB TRABULSI, 2004 [1990], p. 192.



do deus se dá em seu *xóanon* – i.e., em sua estátua de madeira –, escoltada fisicamente pelo cortejo de devotos, em memória de seu advento àquela terra. Não é uma coincidência que esse deus – caracterizado por seus aspectos estrangeiros e ambíguos – seja tão cultuado por meio de um elemento ritual comemorativo de sua vinda de fora e colocado em conexão com relatos de *xenia* [hospitalidade]. Também não é mera coincidência que essa matriz de ideias tenha se desenvolvido em conjunto com uma série de práticas sociais relacionadas a ritos de passagem: ou seja, processos por meio dos quais certas pessoas – normalmente de *status* ambíguo, no limiar entre duas condições diferentes (especialmente para o caso de jovens às vésperas da iniciação na vida adulta) – são afastadas da comunidade, expostas à marginalidade e, em seguida, reintegradas em seu novo *status*.⁵ O elemento lúgubre dos festivais dionisíacos que acontecem nesses meses de inverno está profundamente relacionado a essas ideias.

Os festivais áticos em honra a Dioniso, entretanto, são em grande parte alegres festividades e revelam nessa tensão – entre aspectos fúnebres e divertidos – a contradição inerente a esse deus. Atentando para a ambiguidade que consiste em ter uma divindade – cujos mitos principais são violentos e lúgubres – honrada de forma festiva e descontraída, será preciso levar em conta a existência de uma diferença fundamental entre os *mitos* dionisíacos e os *ritos* que são dedicados ao deus.⁶

DIONÍSIAS RURAIS

Há alguns títulos importantes dedicados a esse assunto e aqui consultados (PICKARD-CAMBRIDGE 1995, p. 42-56; JEANMAIRE, 1970, p. 40-43; DABDAB TRABULSI, 2004, p. 192-194). Recentemente, dois trabalhos de dissertação abordam o tema (GERALDO, 2017, p. 38-44; 102-121; SILVA, 2018, p. 169-178). O conhecimento sobre esse festival restringe-se a algumas informações provenientes de fontes do século V A.E.C., responsáveis por mencioná-lo sucintamente. Festividades rústicas, as Dionísias rurais [tâ

5 Para detalhes da dimensão de rito de passagem desse tipo de prática social, cf. JEANMAIRE, 1970; HENRICH, 1987; CSAPO, 1997.

6 Seguindo a sugestão de Elizabeth Vandiver (2000, p. 17), no presente artigo, mitos são considerados narrativas tradicionais contadas por uma sociedade que incorpora e representa as visões de mundo, as crenças, os princípios e frequentemente os medos dessa sociedade, enquanto ritos são as cerimônias religiosas, a prática cultural, de caráter tradicional, através dos quais essa mesma sociedade manifesta suas visões de mundo, crenças, princípios e medos, proporcionando formas de relacionamento com os deuses, outros seres humanos e animais.



kat'agroùs Dionýsia] aconteciam em cada *démos* ou comunidade campesina, dividindo-se ao longo de todo o mês de *Poseideón*, de modo que era possível aos “amantes de espetáculos [*philothéámones*]” e aos “amantes de sons [*philékooi*]” frequentar várias celebrações diferentes durante o período, escutando diversas apresentações corais ao percorrer as diferentes regiões da Ática. Tal é o que se deduz do seguinte comentário de Glauco, na *República* de Platão:

E Glauco disse: - Então muitos e estranhos [filósofos] serão para ti desse tipo. Pois todos os amantes de espetáculos parecem-me ser – já que se alegram em aprender – desse tipo, e certos amantes de sons são os mais estranhos de se colocar entre os filósofos: eles não desejariam vir de bom grado a uma exposição e conversa como esta, mas – como se tivessem alugado as orelhas para ouvir todos os coros – ficam zanzando pelas Dionísias, sem abrir mão nem das que acontecem nas *póleis* nem das que acontecem nos vilarejos [*kómai*]. (PLATÃO, *República*, 5.475d-e).⁷

Para além do caráter polêmico que os comentários da *República* possam ter no tocante à apreciação dos espetáculos poéticos, é certo que essa referência alude a uma prática corrente no período clássico, pois, do contrário, seu tom polêmico de denúncia seria desmentido pela própria experiência que o leitor pudesse ter dessa realidade. Ademais, é provável que esse tipo de prática seja muito antiga, na medida em que as Dionísias rurais são marcadas por traços de festivais arcaicos de longa duração e estabilidade na cultura helênica.

A cerimônia principal das Dionísias rurais consistia numa *pompé* [cortejo], transportando religiosamente o falo – de grandes dimensões –, enquanto entoava uma série de cantos e canções tradicionais. O festival certamente culminava em sacrifícios – que talvez se restringissem apenas a bolos ou cozidos, embora pudessem conter sacrifícios animais também (como as representações em cerâmica costumam sugerir).⁸ Em todo caso, o festival tinha provavelmente o caráter de um rito destinado a promover a fertilidade dos campos e dos jardins, bem como a fecundidade das famílias. Aristófanes conservou, de maneira

7 No original: “καὶ ὁ Γλαῦκων ἔφη· πολλοὶ ἄρα καὶ ἄτοποι ἔσσονται σοι τοιοῦτοι. οἱ τε γὰρ φιλοθεάμονες πάντες ἔμοιγε δοκοῦσι τῷ καταμανθάνειν χαίροντες τοιοῦτοι εἶναι, οἱ τε φίληκοὶ ἀτοπάτατοι τινές εἰσιν ὥς γ' ἐν φιλοσόφοις τιθέναι, οἱ πρὸς μὲν λόγους καὶ τοιαύτην διατριβὴν ἐκόντες οὐκ ἂν ἐθέλοιεν ἔλθεῖν, ὥσπερ δὲ ἀπομεισθηκότες τὰ ὄσα ἐπακοῦσαι πάντων χορῶν περιθέουσι τοῖς Διονυσίαις οὔτε τῶν κατὰ πόλεις οὔτε τῶν κατὰ κώμας ἀπολειπόμενοι.”

8 Para detalhes, cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1995 [1953], p. 42-56.

muito representativa, os principais aspectos das Dionísias rurais num trecho de sua comédia, *Acarnenses* (237-78):



Diceópolis: Bendizei! Bendizei!

Coro: Silêncio, todos! Escutaram então, homens, a bênção? Ele próprio está aqui, aquele que procuramos. Mas todos aqui, saiam do caminho, pois o homem parece ir fazer o sacrifício.

Diceópolis: Bendizei! Bendizei!

Que prossiga um pouco adiante a portadora do cesto [*kanēphóros*] e que Xântias levante direito o falo.

Deposita o cesto, ó filha, a fim de começarmos.

Filha: Ó mãe, passa-me aqui a concha de caldo, a fim de que eu espalhe caldo sobre este bolo aqui.

Diceópolis: Assim está bom! Ó senhor Dioniso, agraciadamente nessa procissão para ti, eu, realizando-a e fazendo sacrifícios com os de casa, lidero afortunadamente as Dionísias Rurais, liberado do serviço militar: para que meus tratados de paz de trinta anos resistam bem.

Traze o cesto, ó filha, bela, de modo que belamente o carregues fazendo cara boa. Quão bem-aventurado é aquele que se casar contigo e te fizer coaxar com nada menos do que uma fuinha, assim que já for de manhã cedo.

Prossigue e toma muito cuidado para que na multidão ninguém te surrupie, roubando-te as joias.

Ó Xântias, deve ser segurado direito por ti o falo, atrás da portadora do cesto – eu, seguindo, cantarei o canto fálico:

tu, ó mulher, observa-me do alto do telhado. Avante!

- Ó Falê, companheiro de Baco,
pândego noturno vagabundo,
adúltero amante de jovens,
no sexto ano te conclamo
vindo para a comunidade [*dēmos*], feliz,
depois de ter firmado tratados de paz em meu nome,
liberado de trabalhos
e de lutas e de Lámacos!
Pois quão mais doce é, ó Falê – Falê –,
encontrar na flor da idade Tratta, [serva] de Estrimodoro,
roubando lenha do monte Feleu,
pegá-la pela cintura, levantá-la, colocá-la no chão
e chupar até o caroço, ó

Falê – Falê.

Se conosco beberes, durante a bebedeira,
desde a madrugada secarás o cálice da paz.

(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, v. 237-78).⁹



O aspecto doméstico que a representação desse festival tem na comédia de Aristófanes deve-se à situação excepcional em que se encontra o personagem de Diceópolis – um ateniense que firmou um tratado de paz pessoal com os espartanos, apesar da guerra entre Atenas e Esparta –, mas é preciso atentar para vários detalhes interessantes dessa passagem. Em primeiro lugar, a relação entre a chegada de Dioniso (“Ele próprio está aqui, aquele que procuramos [*Hoûtos autós estin hòn zētoûmen*]”) e a procissão fálca. Trata-se de uma relação tradicional, como se vê a partir do célebre fragmento de Heráclito:

Pois se não para Dioniso fizessem a procissão e o hino entoado com as vergonhas [*aidoioisin*], cumpririam a coisa mais sem-vergonha [*anaidéstata*]. Mas Hades [*Aidês*] é também Dioniso, em honra do qual enlouquecem e deliram [*lēnaízousin*]. (HERÁCLITO, fr. 15 DK).¹⁰

Para além do jogo de palavras entre “as vergonhas [*aidoia*]”, “a coisa mais sem-vergonha [*anaidéstata*]” e o nome do deus “Hades [*Aidês*]” – com suas implicações sobre os possíveis aspectos fúnebres também do culto dionisiaco –, Heráclito faz alusão a uma associação que se revelará comum ao longo de

9 No original: Δικαιοπόλις· εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε./ Χορός· σῖγα πᾶς, ἡκούσατ' ἄνδρες ἄρα τῆς εὐφημίας;/ οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. ἀλλὰ δεῦρο πᾶς/ ἐκποδών· θύσων γὰρ ἀνήρ ὡς ἔοικ' ἐξέρχεται./ Δικαιοπόλις· εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε./ πρῶτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κανηφόρος./ ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω./ κατὰθου τὸ κανοῦν ὃ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξάμεθα./ Θυγάτηρ· ὃ μῆτερ ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν./ ἴν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτουί./ Δικαιοπόλις· καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'· ὃ Διόνυσε δέσποτα/ κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμέ/ πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν/ ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια./ στρατιᾶς ἀπαλλαγθέντα· τὰς σπονδὰς δέ μοι/ καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας./ ἄγ' ὃ θύγατερ ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς/ οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. ὡς μακάριος/ ὅστις σ' ὅπως κᾶκποιήσεται γαλᾶς/ σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὴν ὀρθρος ἦ./ πρόβαινε, κᾶν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα/ μὴ τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία./ ὃ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος./ ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου/ ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν./ σὺ δ' ὃ γύναι θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους πρόβα./ Φαλῆς ἑταῖρε Βακχίου/ ζύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε/ μοιχὲ παιδεραστά./ ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον ἐς/ τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος./ σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν/ καὶ Λαμιάων ἀπαλλαγείς./ πολλῶ γάρ ἐσθ' ἡδίων, ὃ Φαλῆς Φαλῆς, κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον/ τὴν Στρυμωδάρου Θρηᾶταν ἐκ τοῦ Φελλέως/ μέσην λαβόντ' ἄρानτα καταβαλόντα/ καταγιγατίσ' ὃ Φαλῆς Φαλῆς./ ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπῆης, ἐκ κραιπάλης/ ἔωθεν εἰρήνης ροφήσει τρύβλιον.

10 No original: εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ἄσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἶργαστ' ἄν· ὠντὸς δὲ Αἰδῆς καὶ Διόνυσος, ὄτεφ μαίνονται καὶ ληναίζουσιν



toda a Antiguidade, entre Dioniso e as procissões fálicas. Para o caso específico das Dionísias rurais, um segundo testemunho vem reforçar esse aspecto, bem como o caráter rústico de tal celebração. Em seu livro *Sobre o desejo de riquezas (de cupid. div. 8.527d)*, Plutarco afirma o seguinte: “A festa pátria das Dionísias antigamente enviava, popular e alegremente, ânforas de vinho e um ramo de vinha, depois alguém a puxar um bode e um outro a seguir portando uma cesta de figos secos e, atrás de todos, o falo.”¹¹ Ainda será importante retornar aos elementos citados nessa descrição que Plutarco oferece de uma modalidade arcaica das Dionísias rurais, mas por ora cumpre ressaltar a preponderância que o falo ocupa na *pompé* em honra a Dioniso.

A relação entre Dioniso e o falo certamente tem implicações sobre o campo da fertilidade e da procriação: as menções que Diceópolis faz ao casamento de sua filha, portadora do cesto na procissão [*kanēphoros*] – um elemento que também é comum ao que menciona Plutarco –, e à virilidade com que seu futuro marido há de “fazê-la coaxar com nada menos do que uma fuinha [*ekpoiēsetai galās sou mēden éttous bdein*]” são referências a essa dimensão da divindade. Sobre a persistência dessas associações, confira-se o trecho em que Agostinho (*De Civ. D.* 7.21), usando Varrão como fonte direta, trata de Líber – um dos nomes de Dioniso em Roma – e da reverência ao falo demonstrada em seu culto: segundo o autor, essa divindade era cultuada de modo a ter o domínio reconhecido sobre “as sementes líquidas e, portanto, não apenas o sumo dos frutos – entre os quais o vinho, de certo modo, ocupa o primeiro lugar –, mas também o sēmen dos animais [...]”¹² Além disso, Dioniso era cultuado na Ática e em outras regiões com máscaras fálicas, nomes fállicos e representações fállicas, como nas figuras negras de um lécito ateniense do início do séc. V, e em muitos outros exemplos epigráficos e plásticos.¹³

Ainda que fosse possível desenvolver essas associações – levando em conta outras implicações do falo, como funções de proteção (apotropaicas), provocação obscena (demarcação de território), dominação masculina e agressão (CSAPO, 1997) –, basta ressaltar aqui o sentido de Dioniso como um deus que simboliza um poder sexual interminável e miraculoso. Na mentalida-

11 No original: ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς, ἀμφορεύς οἴνου καὶ κληματίς, εἴτα τράγον τις εἶλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ' ὁ φαλλός.

12 No original: “Iam uero Liberi sacra, quem liquidis seminibus ac per hoc non solum liquoribus fructuum, quorum quodam modo primatum uinum tenet, uerum etiam seminibus animalium praefecerunt [...]”

13 Figuras negras num lécito, c. 490, de Atenas e atribuídas ao pintor de Atenas 9690. Athens, National Museum N970 (BAPD 305482). Para outras referências, cf. CSAPO, 1997, p. 258-9.



de helênica, a excitação sexual é um sinal externo de uma condição fisiológica e mental em que se revela a influência de um agente externo – daí a ideia de que os diferentes estados de alteração provocados por Dioniso estivessem no interior de uma mesma esfera da alçada desse deus: vinho, sexo, dança, canto e êxtase.

Levando em conta essa atmosfera reinante no festival das Dionísias rurais, não há de surpreender que Aristóteles tenha sugerido um desenvolvimento da comédia a partir de um elemento típico dessas celebrações. Conforme um trecho da *Poética* anteriormente já citado:

Qualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado [10]: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos [*apò tôn tà phallikà*], composições ainda hoje muito estimadas em nossas *póleis*. (ARISTÓTELES, *Poética*, 4.1449a9-31).¹⁴

Apesar de Jeanmaire (1970, p. 43) sugerir que Aristóteles teria confundido a *pompè* (de caráter fálico) com aquilo que seria o *kòmos* [a pândega], bem como as canções dedicadas ao falo com as mascaradas cômicas, não parece que uma distinção muito rígida entre essas diferentes etapas do ritual fosse sempre mantida, de modo que uma relação entre os cantos fálicos – nos festivais dionisíacos – e o desenvolvimento posterior da comédia é uma sugestão que deve ser levada a sério pelos estudiosos da origem dos gêneros dramáticos entre os povos helênicos. Vale a pena retomar aqui as considerações de uma importante estudiosa do desenvolvimento do drama ático, quando ela afirma que:

[O]s gregos associavam a comédia com os *phalliká*; segundo Aristóteles [*Poet.* 1449a11-13], a comédia se desenvolveu dos *exarkhóntes* [líderes] dos *phalliká*, i.e., das canções fálicas, que ainda estavam em uso em muitas cidades em seu tempo. Que os *phalliká* devam ser entendidos como envolvendo *phallophoreîn* [portar o falo] pode ser demonstrado em pelo menos um exemplo: segundo Filomnesto [*FGrH527 F2*], na Rodes do século VI, um escritor cômico apresentou comédias como um *exárkhōn* entre *phallophorói* [portadores de falo]. Usar o falo ou portar o falo era provavelmente a norma em tudo aquilo que seria percebido como pertencendo à categoria *tà phalliká*. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 174).

14 No original: γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἐτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.



O modelo básico desse tipo de *performance* foi descrito por uma fonte posterior, reportando-se inicialmente a um costume de Sícion – uma região com amplas conexões com Dioniso e os coros dedicados a ele, como já se viu anteriormente –, e essa descrição pode ser aqui retomada com proveito:

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

‘Levantai, levantai, espaço

fazei. Para o deus quer

o deus direito [*ho theòs orthòs*] envidorado

pelo meio [*dià mésou*] chegar.’

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

‘A ti, Baco, acendemos esta música,

fluindo o simples ritmo com fugaz canção,

comum, inapropriada a donzelas, de modo algum

proclamada outrora em cantigas, mas sem mistura

iniciamos o hino.’

Depois, avançando, ridicularizavam os que escolhessem e ficavam de pé, enquanto o falóforo marchava direto, coberto de fumaça.”

(SEMUS, *FHG* 4. 496 = Ath. 14.16 Kaibel; 622a-d Gulick).¹⁵

Essa prática de ridicularização dos presentes – numa *performance* de procissão fálica, em meio a uma atmosfera de pândega e confusão – é aludida

15 No original: Σῆμος δ' ὁ Δῆλιος ἐν τῷ περὶ Παιάνων ‘οἱ αὐτοκάβδαλοι, φησί, καλούμενοι ἐστεφανωμένοι κίττω στάδιον ἐπέβαινον ῥήσεις. ὕστερον δὲ ἱάμβοι ὠνομάσθησαν αὐτοὶ τε καὶ τὰ ποιήματα αὐτῶν, οἱ δὲ ἰθύφαλλοι, φησί, καλούμενοι προσοπεῖον μεθύοντων ἔχουσιν καὶ ἐστεφάνωνται, χειρῖδας ἀνθινὰς ἔχοντες· χιτῶσι δὲ χρῶνται μεσολευκοὶ καὶ περιέζωνται ταραντῖνον καλύπτον αὐτοὺς μέχρι τῶν σφυρῶν, σιγῇ δὲ διὰ τοῦ πυλῶνος εἰσελθόντες, ὅταν κατὰ μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον λέγοντες· ἀνάγετ', ἀνάγετ', εὐρυχωρίαν/ ποιεῖτε. τῷ θεῷ θέλει γάρ/ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφωδόμενος/ διὰ μέσου βαδίζειν./ οἱ δὲ φαλλοφόροι, φησὶν, προσοπεῖον μὲν οὐ λαμβάνουσιν, προπόλιον δ' ἐξ ἐρπύλλου περιτιθέμενοι καὶ παιδέρωτος ἐπάνω τούτου ἐπιτιθενται στέφανον δασὺν ἰων καὶ κίττω· καუნάκας τε περιβεβλημένοι παρέρχονται οἱ μὲν ἐκ παρόδου, οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας, βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ καὶ λέγοντες· σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαίζομεν./ ἀπλοὺν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλω μᾶλει./ καινὰν, ἀπαρθένευτον, οὐ τι ταῖς πάρος/ κεχηρμέναν φῶδαισιν, ἀλλ' ἀκίρατον/ κατάρχομεν τὸν ὕμνον./ εἶτα προτρέχοντες· ἐτόθαζον οὐς προέλοιτον, στάδιον δὲ ἔπραττον, ὁ δὲ φαλλοφόρος ἰθὺ βαδίζων καταπασθεὶς αἰθάλα.’



também no trecho de *Acarnenses* (271-6), em que Diceópolis expõe Tratta (a serva de Estrimodoro) ao ridículo, humilhando-a publicamente: Diceópolis orgulha-se de afirmar que, apanhada numa tentativa de roubar lenha do monte Feleu, a jovem é tomada por ele à força e estuprada. Essa mesma forma de violência sexual é sugerida na advertência ambígua dirigida à sua própria filha, atuando como *kanēphóros* [portadora do cesto], a fim de que tomasse cuidado na multidão, para que ninguém a surrupiasse, roubando-lhe as joias [*mē tis lathōn sou perairtrāgēi tà khrysía*]. Além disso, é também referida – pelo menos indiretamente – pela passagem mencionada por Semos, relativa à canção dos *ithýphalloi* [falos eretos], na qual eles clamam que o público levante e faça espaço para que “o deus direito envigorado” – i.e., uma divindade fálica – possa “pelo meio chegar” até o deus – i.e., Dioniso. A menção a uma passagem que “o deus direito [*ho theòs orthòs*]” faria “pelo meio [*dià mēsou*]” tem óbvias conotações sexuais e uma ameaçadora sugestão de penetração forçada, tal como sugere Csapo (1997, p. 269).

Acerca desse tipo de *performance*, cabe retomar as considerações de Sourvinou-Inwood, segundo a qual:

A forma literária da zombaria ritual e das obscenidades nos cultos de Dioniso e Demeter é a poesia iâmbica, envolvendo monólogos e canções que incluem ataques a pessoas, ou tipos de pessoas, e obscenidade. Em termos de gênero poético, Aristóteles conectou a comédia com a poesia iâmbica [*Poet.* 1449a4-5]. Que a poesia iâmbica inspirou o desenvolvimento da comédia é também uma percepção moderna e está inquestionavelmente correta.

Segundo Ateneu, os *performers* que os sicionenses chamam *phallophoroi*, outros chamam *autokábdaloi* (o que significa ‘improvisadores’); segundo Semos de Delos [*FGrH* 396 F24 = Ath. 14.16; 622b], os *autokábdaloi* recitavam de pé [*stádēn epérainon rēseis*] e usando coroas de hera; posteriormente, eles e sua poesia foram chamados íamboi. Dados os pressupostos helênicos sobre a relação entre íamboi e comédia, o que está sendo defendido aqui é que houve um desenvolvimento dos *autokábdaloi* – improvisadores recitando de pé e usando coroas de hera –, para os íamboi, e desses para a comédia. (SOURVINO-UNWOOD, 2003, p. 174).

No desenvolvimento desse argumento, Sourvinou-Inwood – à luz de sua reconstrução das Dionísias urbanas – entende que os elementos fálicos mencionados por Aristóteles e por Semos de Delos teriam entrado como um aspecto particular do rito de *xenía* [hospitalidade], tal como oferecido a Dioniso pelos atenienses nesse festival específico, em fins do século VI A.E.C. A



partir dessa hipótese, a autora sugere que a comédia teria surgido paulatinamente de um momento preciso do ritual realizado durante as Dionísias urbanas, devendo muito de seu caráter jocoso à atmosfera geral desse momento.

Ainda que essas considerações sejam interessantes – na medida em que tentam explicar a origem dos gêneros dramáticos de um modo geral (incluindo a comédia) a partir de uma relação com os diferentes elementos que fariam parte de seu contexto de *performance* no interior de um único festival, qual seja, o das Dionísias urbanas (a ser estudado logo mais) –, há alguns elementos que se contrapõem à datação tardia aí sugerida para o surgimento das *performances* cômicas (ainda mais quando se leva em conta sua relação com elementos fálcos). Certos indícios levam a crer que tais representações remontam a uma tradição muito mais antiga do que a autora acredita.

Um vaso ateniense produzido por volta do ano de 560 A.E.C., e exposto atualmente em Florença, traz duas imagens – uma de cada lado – de procissões fálcas, nas quais um imenso falo de madeira é carregado, sobre um suporte, por seis homens (ou doze, se houver seis de cada lado do suporte), enquanto figuras cômicas aparecem montadas sobre o falo.¹⁶ A impressão geral de uma *performance* com um coro improvisado, de caráter grotesco, é inevitável e as imagens foram frequentemente relacionadas ao tipo de evento que deve ter caracterizado as Dionísias rurais.

Uma interpretação recente dessa imagem, oferecida por Csapo (1997, p. 268-70), desenvolve uma explicação para dois de seus detalhes mais estranhos: atentando para dois homens que estão no nível do chão – além dos outros seis (ou doze) que carregam o suporte do falo –, o estudioso tenta sugerir quais as funções desempenhadas por eles em suas incômodas posições (uma vez que nenhum deles parece estar num local em que poderia ajudar no esforço de carregar o suporte do falo). O que está diante dos demais, voltado de frente para eles, é relacionado por Csapo àquilo que Aristóteles chama de *exárkhôn* das canções fálcas, ou seja, o indivíduo responsável por liderar o canto dos demais, improvisando versos que são entremeados pelos refrões corais. Já com relação àquele que está atrás de todos os outros, Csapo imagina que ele seria o responsável por segurar a corda (que se vê passando abaixo do falo), comandando os movimentos do mecanismo a partir do qual se mexe o falo, sustentado pelo sátiro que tem um homenzinho em suas costas. Para corroborar essa engenhosa interpretação da imagem, o autor recorre à descrição feita por Heródoto (2.48-49) de um mecanismo análogo que ele teria visto no Egito, num festival

¹⁶ Trata-se do seguinte vaso: figuras negras numa copa ateniense, c. 575-525. Firenze, Museo Archeologico Etrusco 3897 (BAPD 547).

dedicado a Osíris (cujo valor simbólico é igualado, na narrativa herodoteia, ao de Dioniso).



O trunfo da interpretação de Csapo, contudo, não é o de sugerir explicações pertinentes à imagem em questão, mas o de demonstrar a existência de uma longa tradição cultural em que *performances* fálicas teriam relação não apenas com Dioniso e canções corais dedicadas a ele, mas com ritos de passagem fundamentais para a manutenção e o desenvolvimento da sociedade helênica. A amplitude do material levado em conta pelo estudioso ultrapassa o escopo da presente discussão – voltada para uma descrição sucinta do festival das Dionísias rurais –, mas dá abertura a considerações que ainda hão de ser levadas em conta quando for necessário refletir sobre a matriz de associações culturais tornadas possíveis a partir dos festivais áticos em honra a Dioniso.

Um último testemunho emblemático do desenrolar das Dionísias rurais é aquele que se encontra entre os escólios à comédia *Riqueza* [*Pluto*], também de Aristófanes. Segundo o escoliasta:

“dance sobre o odre [*askōliáze*] ali mesmo”: Os atenienses realizavam um festival, as Ascólias, no qual saltavam sobre os odres em honra a Dioniso. O animal [i.e., o bode] parece ser odiado pela vinha. Certamente então o epigrama [de Evênio na A.P. 9.75] traz o seguinte da vinha diante da cabra, que está assim:

“se acaso me comeres acima da cepa, ainda assim portarei frutos, tal sobreviverá a ti, bode, quando fores sacrificado.”

(“dance sobre o odre no lugar do outro”: Dançar magistralmente sobre o odre [*askōliázēin*] chamavam o saltar sobre odres com o intuito de gracejar. No meio do teatro colocavam os odres inflados e cobertos de óleo, sobre os quais os que saltavam escorregavam, tal como Eubulo, na Damaleia, afirma:

“E, perto dos outros, o odre no meio colocando, saltai e gargalhai

dos que caírem, desde quando [for dado] o comando.”)

[Assim também Dídimos. Diferentemente. Dançar sobre o odre chamavam o saltar nos odres ou o saltar sobre um pé só. Diferentemente. Ascólias [é] o festival de Dioniso: pois, enchendo o odre de vinho, pisavam nele com um só pé: e o que ficasse de pé recebia como prêmio o vinho.]

(Schol. Ar. Pl. 1129).¹⁷

17 No original: ἀσκολιάζε' ἐνταῦθα: Ἐορτὴν οἱ Ἀθηναῖοι ἦγον τὰ Ἀσκόλια, ἐν ἧ ἐνήλλοντο τοῖς ἀσκούς εἰς τιμὴν τοῦ Διονύσου. δοκεῖ δὲ ἐχθρὸν εἶναι τῇ ἀμπέλω τὸ ζῶον. ἀμέλει οὖν καὶ ἐπίγραμμα [Eveni in A.P. 9.75] φέρεται τῆς ἀμπέλου πρὸς τὴν αἴγα οὕτως ἔχον,/ κῆν με φάγῃς ἐπὶ ρίζαν, ὁμῶς δὲ τι καρποφορήσω,/ ὅσσον ἐπιλείπαι σοι, τράγε, θυομένω./ (ἀσκολιάζε δὲ ἀντὶ τοῦ ἄλλου· κυρίως δὲ ἀσκολιάζειν ἔλεγον τὸ ἐπὶ τῶν ἀσκῶν ἄλλεσθαι ἔνεκα τοῦ γελωτοποιεῖν. ἐν μέσῳ δὲ τοῦ θεάτρου ἐτίθεντο ἀσκούς πεφουσημένους καὶ ἀηλημμένους, εἰς οὓς ἐναλλόμενοι ὠλίσθανον, καθάπερ Εὐβουλος ἐν Δαμαλεΐα φησὶν οὕτως, καὶ πρὸς γε τοῦτοις ἀσκὸν εἰς μέσον/ καταθέντες εἰσάλλεσθε καὶ καχάζετε/ ἐπὶ τοῖς καταρρέουσιν ἀπὸ κελύσουματος,)/ [οὕτω καὶ Δίδυμος. Ἄλλως, ἀσκολιάζειν ἔλεγον τὸ



A prática do *askōliasmós* certamente estava entre os divertimentos rústicos das festividades rurais dedicadas a Dioniso e consistia no ato de encher (de ar ou de vinho) um odre – feito com couro de bode –, besuntá-lo de óleo e propor um concurso em que quem conseguisse ficar mais tempo sobre ele – às vezes, tendo que dançar ou saltar sobre um pé só – ganharia o odre de vinho como prêmio. Os elementos míticos que explicam essa prática lúdica são referidos também pelo trecho acima: o bode, depois de ter comido o dom de Dioniso – qual seja, a vinha –, é escorchado como punição e dá azo à brincadeira que terá por prêmio o próprio derivado da vinha – qual seja, o vinho. Trata-se, portanto, de um mito etiológico dessa prática cujo caráter cômico e popular ainda pode ser visto em algumas práticas do interior do Brasil, como no caso do touro mecânico, por exemplo, ou do pau de sebo. Não deixa de ser curioso notar os paralelos iconográficos entre a imagem do Museo Archeologico Etrusco de Firenze 3897 (BAPD 547), aludida acima, e a prática do pau de sebo: em ambas, figuras humanas agarram-se a um grande tronco liso e parecem visar algo que se encontra amarrado em seu topo. Naturalmente, contudo, se a interpretação de Csapo (1997, p. 270) – segundo a qual o falo seria um mecanismo móvel nessa imagem – estiver correta, a sugestão de uma comparação com o pau de sebo deixa de ter sentido.

Aparentemente não há nada que seja dramático ou mimético nessa prática, sendo difícil sugerir que o *askōliasmós* tenha tido alguma relação com o desenvolvimento dos gêneros dramáticos na região da Ática. Ainda assim, ele certamente esteve presente entre as atrações das Dionísias rurais e aparece como um dos elementos que compunham o ambiente rústico e a rede de associações mitológicas em que as primeiras *performances* de Téspis devem ter se desenvolvido.

LENEIAS

Mais uma vez, autores importantes já dedicaram páginas incontornáveis a esse assunto e foram aqui consultados com proveito (PICKARD-CAMBRI-DGE, 1995, p. 25-42; JEANMAIRE, 1970, p. 44-7; DABDAB TRABULSI, 2004, p. 194-6; SEAFORD, 1994, p. 239-40; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 120-3; WILSON, 2000, p. 27-32). As duas já citadas dissertações recentemente defendidas no Brasil também abordam o tema (GERALDO, 2017, p. 33-38; 170-183; SILVA, 2018, p. 178-187).

ἐνάλλεσθαι τοῖς ἀσκοῖς ἢ τὸ ἐπὶ ἐνὸς ποδὸς ἄλλεσθαι. Ἄλλως. Ἀσκώλια ἑορτὴ Διονύσου· ἀσκὸν γὰρ οἴνου πληροῦντες ἐνὶ ποδὶ τοῦτον ἐπήδων· καὶ ὁ πηδήσας ἄθλον εἶχε τὸν οἶνον.]



Há poucas certezas e muito debate em torno das fontes que podem ter relação com esse festival. As Leneias parecem ter sido um festival antigo – como sugere o fato de que seu nome esteja conectado à forma jônica para se referir ao mês em que aconteciam – e incluíam alguns elementos arcaicos do culto a Dioniso. Na Ática, as Leneias davam-se no mês chamado de *Gamēliōn* – ou seja, entre janeiro e fevereiro, no auge do inverno –, mês que era chamado pelos jônicos justamente de *Lēnaiōn* e que Hesíodo (*Trabalhos e Dias*, v. 504) recomenda evitar, pois seria de “maus dias, todos tosa-gado”. A origem do nome da festa é controversa.

Por um longo período foi assumido que o festival chamado Leneias, o lugar de sua celebração, o *Lēnaion*, e o deus cultuado, Dioniso Leneu, eram chamados assim por causa de uma conexão com a prensa de vinho, *lēnós*, embora a mera existência de um *lēnós* numa localização sugerida para o santuário em *límnaís* [nos brejos] (até então identificado com o *Lēnaion*), e de outros na mesma vizinhança, era obviamente inconclusiva; prensas de vinho são objetos comuns numa região vinícola e a referência especial à prensa do vinho e a seu deus em janeiro ou fevereiro não era obviamente apropriada. Conseqüentemente, uma derivação alternativa dessas palavras, não de *lēnós*, mas de *lēnai*, conhecida como nome de bacantes e ménades, encontrou aceitação mais geral. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995, p. 29).

Justamente o já referido fr. 15 DK de Heráclito fornece argumentos para reforçar essa compreensão da palavra, na medida em que o filósofo afirma que os devotos de Dioniso *mainontai* [enlouquecem] e *lēnaízousin* [deliram/ celebram as Leneias], enquanto um escoliasta anota o seguinte nessa passagem: “*lēnaízousin*: baqueiam [*bakkheúousin*], pois as bacantes [*bákkhai*] são *lēnai* [ensandecidas].” Um trecho do *Protréptico* (1.2.2), de Clemente de Alexandria, além dos escólios a essa mesma passagem, e um verbete de Hesíquio (s.v. *lēnai*) reforçam essas associações.

A localização das Leneias também é uma questão controversa. Trata-se certamente de uma região agreste, como é possível inferir a partir dos escólios ao v. 202 de *Acarnenses*, no qual Diceópolis afirma: “Conduzirei as Dionísias, entrando nos campos.” Com relação a essa referência, o escoliasta especifica o seguinte:

Escólio. “conduzi-las-ei nos campos”: as chamadas Leneias. Aí as Leneias e a disputa da prensagem de vinhas é feita para Dioniso. Pois *Lēnaion* é um santuário rural de Dioniso, porque aconteciam *†*trançagens [*†plektoús*] lá ou porque colocaram a primeira prensa nesse lugar.¹⁸

18 No original: ἄξω τὰ κατ' ἀγρούς· τὰ Λήναια λεγόμενα. ἐνθεν τὰ Λήναια καὶ ὁ ἐπιλήναιος ἄγῶν τελεῖται τῷ Διονύσῳ. Λήναιον γάρ ἐστιν ἐν ἀγροῖς ἱερὸν τοῦ Διονύσου, διὰ τὸ *†*πλεκτοῦς ἐνταῦθα γεγρονέναι, ἢ διὰ τὸ πρῶτον ἐν τούτῳ τῷ τόπῳ ληνὸν (λήναιον codd.) τεθῆναι.



Duas passagens de Hesíquio, combinadas com três de Fócio, sugerem a existência de um cinturão [*períbolon*] em torno a esse grande santuário dedicado a Dioniso Leneu, sendo indicado que as *performances* poéticas aconteciam nesse espaço.¹⁹ Que o templo ficava próximo à ágora é o que se encontra sugerido pelo escoliasta a uma passagem de um discurso de Demóstenes (*Sobre a coroa*, 129), mas sua localização precisa ainda não foi determinada de forma conclusiva: há quem imagine que ele estaria na região dos “Brejos [*Límnai*]” (segundo Hesíquio, “*Límnai*”), onde uma parte das Antestérias também acontecia, mas outras informações são conflitantes com essa e a arqueologia ainda não chegou a resultados conclusivos.

Em todo caso, parece possível reconstituir alguns dos elementos que compunham o festival. Acontecia uma *pompé* [procissão] conduzida pelo arconte basileu – fato que atesta a antiguidade do costume – e, para a realização dessa tarefa, ele contava com certos ajudantes [*epimelētai*] (Arist. *Ath.* 57.1). Essa mesma fonte ainda sugere que o arconte basileu seria o responsável por organizar disputas de “corridas de tochas [*tôn lampádōn*]” ao longo do festival, bem como os “sacrifícios tradicionais [*patrious thysias*]”. Tais informações são reforçadas por Pólux (*Onomástico* 8.90) e por algumas inscrições mencionando sacrifícios durante as Leneias. Conforme um escólio ao v. 548 da comédia *Cavaleiros*, alguns carros acompanhavam a *pompé* e, de cima desses carros [*epi tōn hamaxōn*], poemas eram cantados em direção aos que seguiam a pé: segundo Fócio, explicando em seu *Léxico* justamente o sentido da expressão “*tà ek tōn hamaxōn* [os de cima dos carros]”, esses poemas eram de escárnio e zombaria.

O emprego ritualístico dessa modalidade poética tem sido reconhecido atualmente – sendo que a prática desde a Antiguidade já dispunha de um nome próprio, “*aiskhrología* [discurso feio]”, e constituía um tipo de discurso abusivo e obsceno, com objetivos apotropaicos. Parece possível que essas *performances* também tenham incluído elementos tradicionais das procissões fálicas, como sugere Pickard-Cambridge:

Embora não haja nenhuma evidência direta relacionando uma procissão fálica (como a que é representada por Aristófanes) com as Leneias, mas apenas um tipo de procissão em carros, a partir dos quais os que estavam em cima zombavam dos presentes, é pelo menos provável que um *kômos* [pândega] fálico tenha sido incluído também, como as Dionísias rurais faziam. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 145).

19 Hsch. (s.v. *epi Lēnaiōi agōn; Límnai*); Phot. (s.v. *ikria, Lēnaion; orkhēstra*). Sourvinou-Inwood (2003, p. 120-1) contesta o valor das evidências vindas dessas fontes lexicográficas.



Em outros momentos de sua obra, o estudioso hesita com relação a esse ponto, mas afirma que, independentemente do que tenha sido a prática histórica, não haveria nada de extraordinário na linguagem de abuso empregada em tais ocasiões de culto a Dioniso: segundo ele, na volta dos místicos de Elêusis, nas Antestérias e em outras situações sem conexão com o rito, haveria emprego de uma linguagem igualmente iâmbica (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 147). O estudioso, contudo, não dá as fontes para um emprego “cotidiano” da linguagem de abuso, de modo que persiste a ideia de que tal modalidade linguística estaria ligada – na maior parte dos casos – a situações extremas de reversão da ordem, em meio a cultos desestabilizadores das hierarquias cotidianas, na linha do que sugere Csapo (1997).

Acerca disso, os “Vasos Leneios” dão um testemunho importante. Embora a sugestão elaborada por Frickenhaus há mais de um século, segundo a qual esses vasos representariam os mistérios sagrados das Leneias, tenha sido contestada e já não seja recomendável partir dessas imagens para inferir detalhes do rito (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995, p. 34), permanece o fato inegável de que certas indicações presentes neles relacionam ritos femininos secretos com o culto a Dioniso durante seus festivais na Ática: quer representem as Leneias, quer representem as Antestérias, essas cerâmicas suscitam uma rede de associações responsável por formar uma imagem pouco definida, mas muito sugestiva, do que devem ter sido os ritos secretos e sagrados que foram realizados ao longo desses festivais.

Nessas imagens – cujos primeiros exemplos supérstites datam de um período entre os anos de 490 e 480 A.E.C., embora tenham sido elaboradas ao longo de todo o século V A.E.C. –, mênades dançam e executam gestos rituais ao som de uma aulista, enquanto carregam apetrechos do culto dionisíaco, como tirsos, tochas e vasos específicos, em presença de uma imagem do deus. A divindade é representada como um toco alto sobre o qual são colocadas sua distintiva máscara (à guisa de rosto), certas vestimentas (à guisa de corpo) e ramos de vinha ou hera.²⁰ Rothwell (2007, p. 15) reconheceu em tais aspectos algo que reforça a relação já sugerida entre Dioniso, seu culto e o desenvolvimento dos gêneros dramáticos.

Nas imagens em que Dioniso está ausente, o gestual característico das mênades – em seus movimentos ao som de um instrumento musical (em geral, o *aulós*) –, bem como o transporte de vasos chamados escifos [*skýphoi*], perante

20 Exemplos dessas imagens poderiam ser: figuras vermelhas sobre uma cílice [*kýlix*], c. 490-480, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F2290 (BAPD 204730). Ou ainda: figuras vermelhas num estamno [*stámnos*], c. 450-400, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674 (BAPD 215254).



uma mesa sobre a qual se encontra um vaso maior, o estamno [*stámnos*], permite a identificação de um rito análogo.²¹ Um escólio ao v. 479 da comédia *As rãs*, explicando o sentido da expressão “Chama o deus [*kálei theón*]!”, oferece uma preciosa informação litúrgica acerca desses ritos:

[Q]uanto ao “Chama o deus!”, alguns usam-no assim. Nas competições Leneias de Dioniso, o *daidóukhos* [portador da tocha], carregando um facho, diz “Chamai o deus [*kaleíte theón*]” e os ouvintes presentes gritam “Íaco de Sêmele, doador de riqueza [*Semeléi Íakkhe ploutodóta*]”.²²

As celebrações – ao que tudo indica, noturnas – incluíam, portanto, cantos e gritos de invocação ao deus, sob seu título cultural, que pode ter sido o mesmo empregado nos ritos noturnos das Antestérias, segundo Otto (1965, p. 80). A menção a Sêmele, mãe de Dioniso, traz uma alusão ao mito de nascimento do deus e já foi sugerido que uma das imagens dos “Vasos Leneios” o representaria como criança.²³ O epíteto “doador de riqueza [*ploutodóta*]” reforça as associações anteriormente já sugeridas com uma divindade do mundo inferior como é o caso de Hades. Além disso, o nome Íaco também aparece associado ao culto realizado em Elêusis e, embora não seja possível precisar a relação entre essas festividades (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995, p. 34-5), o caráter sério desses Mistérios aparece de forma inegável. Conforme um estudioso do assunto:

O orgiasmo das cerimônias do meio do inverno parece ter relação com a evocação de divindades ctônicas cuja reaparição é um penhor do despertar já próximo das forças da natureza. Existe pelo menos a presunção de que as festas das Leneias tenham sido coordenadas pela celebração de mistérios desse tipo. (JEANMAIRE, 1970, p. 46).

A esse respeito, um escólio anteriormente mencionado – comentando uma passagem do *Protréptico* (1.2.2), em que Clemente de Alexandria, despeitado em seu cristianismo, lançava impropérios contra os Mistérios de Dioniso –, traz uma sugestão interessante do que poderia ser o conteúdo dos cantos entoados durante as Leneias:

21 Um exemplo dessas imagens poderia ser: figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Oxford, Ashmolean Museum G289.7 (BAPD 207195).

22 No original: τὸ δὲ κάλει θεόν τινες οὕτως ἀποεδόκασιν. ἐν τοῖς Ληναϊκοῖς ἀγῶσι τοῦ Διονύσου ὁ δαδούχος κατέχων λαμπάδα λέγει ‘καλεῖτε θεόν’ καὶ οἱ ὑπακούοντες βοῶσι “Σεμελήϊ Ἰακχε πλουτοδότα”.

23 Trata-se da seguinte imagem: figuras vermelhas sobre um estamno, c. 475-425, de Atenas. Warsaw, National Museum 142465 (BAPD 214262).



Escólio, “ensandecidos [lēnaízontes]”: uma canção agreste era cantada perto da prensa, que também ela própria circundava a dilaceração de Dioniso [tòn Dionýsou sparagmón]. Muitíssimo bem e de bom grado acontecia o cingir-se com a hera, tal como aquilo que é mostrado para Dioniso – quando acontecem as Leneias –, assim também isso se dá na embriaguez e eles fazem coisas inconvenientes às pessoas e embriagam-se todos juntos. (Schol. Clem. Alex. **Protrept.** 1.2.2).²⁴

Seaford (1994, p. 264) sugeriu a importância que mitos e ritos criados em torno do *sparagmós* [dilaceração] de Dioniso devem ter tido nas fases mais arcaicas de seu culto, com implicações inclusive sobre o desenvolvimento posterior dos gêneros dramáticos. Ele menciona algumas passagens referenciando a prática histórica do *sparagmós* entre grupos de ménades mencionadas em testemunhos de períodos posteriores (Pt. **Mor.** 365a; Pausan. 10.4.3), imaginando que esses trechos ecoariam práticas mais antigas, e conclui que o ritual representado nos “Vasos Leneios” tem grande chance de envolver histórias e encenações sobre o desmembramento e o renascimento de Dioniso.

Apesar de tantos elementos sugestivos para a história do desenvolvimento do drama, não se sabe quando as *performances* dramáticas tiveram início nas Leneias. Seu reconhecimento cívico formal, tal como aparece registrado em inscrições corégicas, foi posterior ao das Dionísias urbanas, devendo ter se dado por volta do ano de 440 A.E.C. para a comédia e pouco tempo depois para a tragédia.

[N]ão há evidências do que acontecia antes disso. É possível que as *performances* fossem mais na escala daquelas que aconteciam nas Dionísias rurais, nos *dēmoi* dos campos (nenhum dos quais parece ter celebrado as Leneias), e que foi comparativamente mais tarde que elas se tornaram mais ambiciosas e foram transferidas da ágora para o teatro de Dioniso. [...] Pode ser que as primeiras *performances* cômicas tenham sido mais importantes nesse festival do que as trágicas (o contrário sendo o caso para as Dionísias urbanas). (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995, p. 40-1).

A relação que esse festival veio a estreitar oficialmente com a comédia ao longo do século V A.E.C. pode apontar para uma associação que já existisse anteriormente – embora de forma não oficial – entre esse gênero poético e a realização das Leneias, justificando a importância que ora se dá a esse contexto

24 No original: ληναίζοντας: ἀγροικικὴ ᾄδῃ ἐπὶ τῷ ληνῷ ἄδομένη, ἣ καὶ αὐτὴ περιεῖχεν τὸν Διονύσου σπαραγμόν. πάντων δὲ εὐφρωῶς καὶ χάριτος ἐμπλέως τὸ κιτῶ ἀναδῆσαντες τέθεικεν, ὁμοῦ μὲν τὸ ὅτι Διονύσῳ τὰ Λήνια ἀνάκειται ἐνδειξάμενος, ὁμοῦ δὲ καὶ ὡς παροινία ταῦτα καὶ παροινοῦσιν ἀνθρώποις καὶ μεθύουσιν συγκεκριμένηται.



cultural e a seus possíveis desdobramentos. Um testemunho antigo chega a sugerir que a “trigédia [*trygōidia*]” (um nome usado para se referir à comédia, de forma a parodiar o nome da tragédia) teria sido chamada assim a partir do prêmio oferecido àqueles que ganhavam renome nas Leneias, qual seja, o vinho novo (chamado em grego de *trýx*). Tal é a sugestão do autor anônimo de **De Com.** 1.6 Kaibel.

Um testemunho do final do século V e início do IV A.E.C. alude a uma prática – que certamente poderia remontar a períodos mais antigos –, segundo a qual um banquete para aqueles envolvidos no coro (e em seu treinamento) deveria ser oferecido pelo corego após as competições dramáticas (Ar. **Acha.** 1154-61). Essa mesma prática também era comum nas Dionísias urbanas ao longo dos séculos V e IV A.E.C., sendo de se imaginar que suas raízes remontassem a períodos ainda mais recuados da história.

Como se vê, alguns paralelismos entre os dois festivais dramáticos dedicados a Dioniso em Atenas parecem indicar a existência de uma competitividade entre aqueles envolvidos na realização de um e outro, como se houvesse uma espécie de disputa velada para a aquisição do máximo de reputação possível por meio dessas exposições públicas. Testemunhos que parecem registrar uma alegação especialmente polêmica dessa tradição “leneica” são aqueles oferecidos por lexicógrafos que aludem à existência de competições [*agōnes*] acontecendo no grande santuário de Leneu, antes de o teatro ter sido construído. Os trechos mais relevantes são estes:

“A competição no Leneu”: Há na cidade um Leneu circular tendo um grande santuário de Leneu em si, no qual eram executadas as competições dos atenienses antes do teatro ter sido construído. (Hsch. s.v. *epi Lēnaíōi agōn* [A competição no Leneu]).²⁵

“Leneu”: O grande círculo em Atenas no qual as competições aconteciam, antes de o teatro ter sido construído, era chamado de Leneu. Nele existe também um santuário de Dioniso Leneu. (Phot. s.v. *Lēnaion* [Leneu]).²⁶

O teatro ateniense foi construído pela primeira vez por volta do ano de 500 A.E.C. e Sourvinou-Inwood (2003, p. 120) defende que esses testemunhos não remeteriam necessariamente a um período anterior à instituição

25 No original: ἔστιν ἐν τῷ ἄστει Λήναιον περίβολον ἔχον μέγαν καὶ ἐν αὐτῷ Ληναίου ἱερόν, ἐν ᾧ ἐπετελοῦντο οἱ ἀγῶνες Ἀθηναίων πρὶν τὸ θέατρον οἰκοδομηθῆναι.

26 No original: περίβολος μέγας Ἀθήνησιν ἐν ᾧ τοὺς ἀγῶνας ἦγον πρὸ τοῦ τῷ θέατρον οἰκοδομηθῆναι ὀνομαζόμενος ἐπὶ Ληναίῳ. ἔστιν δὲ ἐν αὐτῷ καὶ ἱερόν Διονύσου Ληναίου.



dos concursos trágicos (tal como devem ter se dado nas Dionísias urbanas, cerca de trinta anos antes disso), mas apenas a algum tipo de *performance* que pode ter acontecido por ocasião das Leneias pouco antes do início do século V A.E.C. A estudiosa tem interesse em refutar a importância que outros festivais (para além das Dionísias urbanas) possam ter tido na história do desenvolvimento dos gêneros dramáticos, na medida em que sua teoria se desenvolve basicamente a partir de uma análise desse festival para sugerir de que forma a tragédia, a comédia e o drama satírico teriam se formado. Vale ressaltar, contudo, que a menção à construção do teatro nesses testemunhos funciona como *terminus ante quem*, indicando que – na opinião desses lexicógrafos tardios, cujas fontes para tais informações não são conhecidas – certas competições poéticas teriam acontecido no grande santuário de Leneu, com a sugestão suplementar de que seu grande cinturão [*períbolos*] poderia fazer as vezes de arquibancada.

Essas sugestões são interessantes – da perspectiva de uma arqueologia do drama –, mas é preciso reconhecer que as informações disponíveis a quem queira formar uma ideia clara do que podem ter sido essas *performances* mais arcaicas não são tão numerosas ou seguras quanto se poderia desejar. Isso talvez se deva à preponderância que as Dionísias urbanas e as Antestérias vieram a ganhar no século V A.E.C., abafando diretamente nas fontes antigas o atrativo que pôde existir em celebrações anteriores como no caso das Leneias.

Um indicativo da menor importância que era dispensada a esse festival em Atenas é o que afirma Peter Wilson:

Pode-se formar alguma ideia do que fazia a produção de um coro nas Leneias distintivo, e o sentido de seu caráter é até certo ponto determinado, como era para os atenienses, por contraste com os arranjos para o festival urbano maior. A primazia da comédia nas Leneias parece ir de mãos dadas com um *status* em geral inferior do festival em termos do prestígio a ser conquistado pelo poeta, *performer* ou corego. As Leneias evidentemente serviam de degrau para – e um lugar a ser relegado assim que se alcançassem – as mais prestigiosas competições das Grandes Dionísias. (WILSON, 2000, p. 28).

A legislação sobre a participação e o recrutamento de membros do coro para cada um desses festivais dionísíacos indica algo análogo. Conforme o escoliasta ao v. 954 da comédia **Riqueza** [**Pluto**]: “Não era permitido a um estrangeiro dançar [*khoreúein*] no coro cidadão. [...] [N]as Leneias era permitido: pois também os metecos [estrangeiros residentes] lideravam os coros.”²⁷

27 No original: οὐκ ἐξῆν δὲ ξένον χορεύειν ἐν τῷ ἀστικῷ χορῷ· ... ἐν δὲ τῷ Ληναίῳ ἐξῆν· ἐπεὶ καὶ μέτοικοι ἐχορήγουν.



Ou seja, a legislação era mais flexível no que tangia à participação de indivíduos tradicionalmente considerados de *status* inferior na escala de valores sociais da *pólis*: enquanto apenas cidadãos podiam participar de coros treinados para festivais urbanos, no caso de coros para as Leneias, metecos podiam fazer as vezes de corego (ou seja, estrangeiros residentes podiam liderar as *performances* corais), enquanto até mesmo estrangeiros não-residentes podiam participar do coro.

Está inteiramente de acordo com a hierarquia de prestígio entre os dois festivais dramáticos que houvesse uma grande distinção legal concernente ao recrutamento de membros do coro para as Leneias. Metecos podiam servir como *khoregoí* [líderes do coro] e *khoroí* [coros] podiam incluir estrangeiros. É preciso ressaltar o significado desse envolvimento na cultura coral da *pólis* por parte daqueles que não eram completamente membros da comunidade política, especialmente quando se leva em conta a importância da *khoregia* [sistema corégico] como um meio primário de autodefinição comunal. O comentador, ao qual se devem esses detalhes, explicitamente os conecta de forma causal: estrangeiros podiam participar num *khoroís* leneio, já que metecos também serviam como *khoregoí*. Essa associação entre liderança coral estrangeira e *pertença* coral é um exemplo de uma recorrente associação profunda, em termos práticos e ideológicos, entre *khoroís* e *khoregós* [...]. (WILSON, 2000, p. 29).

Para além das implicações sócio-culturais apontadas pelo estudioso nesse trecho – entre os cantos corais e o desenvolvimento de uma identidade cívica coletiva, tal como tem sido visto a partir de exemplos atenienses, sicionenses, coríntios, entre tantos outros –, convém atentar para um aspecto prático que pode ter sido determinante no desenvolvimento desigual da importância conferida a cada um dos festivais áticos dedicados a Dioniso: trata-se da época do ano em que cada um deles era realizado. Enquanto as Dionísias urbanas aconteciam no início da primavera, quando os mares já estavam abertos à navegação e a *pólis* enchia-se de visitantes estrangeiros, as Leneias aconteciam no auge do inverno, quando os mares eram perigosos e o público das celebrações restringia-se basicamente àqueles que residiam na Ática. É a isso que se refere Diceópolis, num trecho de *Acarnenses* (v. 496-508):

Diceópolis: Não vos enfureceis, ó homens espectadores, se, mesmo sendo um mendigo, ainda assim entre atenienses ousou falar sobre a *pólis*, fazendo *trigédia* [comédia].
Pois o justo conhece também a *trigédia*.
Eu direi coisas terríveis, mas ainda assim justas.
Pois Cleonte não me difamará agora por



falar mal da *pólis* na presença de estrangeiros.
Pois nós estamos sós na competição das Leneias
e os estrangeiros ainda não estão presentes: pois nem os impostos
chegam, nem – vindos das *póleis* – os aliados;
mas estamos sós agora, descascados do resto.
Pois digo que os metecos são a casca dos cidadãos.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, v. 496-508).²⁸

As implicações desse trecho são explicitadas por escólios anotados às margens,²⁹ mas já estão suficientemente claras a partir do que foi dito. Resta, contudo, ressaltar, que – mesmo desfrutando de menos renome e esplendor do que as Dionísias urbanas de modo geral – as Leneias eram altamente consideradas pelos atenienses e pelos povos helênicos, como atestam as palavras de Hipóloto (citadas por Ath. 4.5 Kaibel; 4.130d Gulick) ou de um aticista como Alcifronte (*Epist.* 1.4; 4.18.10). Em ambos, as Leneias sobressaem como um ambiente refinado não apenas por suas exibições dramáticas, mas também pelo *status* e riqueza daqueles que as frequentavam.

Não se sabe até quando o festival das Leneias existiu em Atenas. Sobre as competições poéticas tampouco se tem alguma informação mais precisa. Conforme um estudioso:

Não é certo quando as disputas chegaram ao fim. O monumento disposto por Xénocles [*I.G.* ii². 3073], como agonoteta em 306, prova sua permanência depois da abolição do sistema corégico. A lista de poetas trágicos vitoriosos nas Leneias [*I.G.* ii². 2325] vai apenas até por volta de 320, mas como a dos atores trágicos vitoriosos vai até o fim do séc.

28 No original: Δικαιόπολις· μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,/ εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν/ μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν./ τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία./ ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ./ οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι/ ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω./ αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίω τ' ἀγών,/ κοῦπω ξένοι πάρεσιν/ οὔτε γὰρ φόρου/ ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι/ ἄλλ' ἐσμεν αὐτοὶ νῦν γε περιπτισμένοι/ τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἄστων λέγω.

29 Eles afirmam o seguinte: “Escólio (a). Sendo final do inverno, nas Leneias acontece o drama, pois para as Dionísias tinha sido definido que as *póleis* levariam até Atenas os impostos, como Éupolis fala em *Póleis* (fr. 240 K). Escólio (b). A competição das Dionísias acontecia duas vezes por ano: a primeira, na primavera, na cidade, quando também os impostos eram trazidos para Atenas; a segunda, nos campos, que era chamada de Leneias, quando os estrangeiros não estavam presentes em Atenas – pois estava no fim do inverno.” (Schol. Ar. Ach. 506a, 506b). No original: Schol. Ar. Ach. 506 (a) χειμῶνος γὰρ λοιπὸν ὄντος εἰς τὰ Λήνια καθῆκε τὸ δρᾶμα, εἰς δὲ τὰ Διονύσια ἐτέτακτο Ἀθήναζε κομίζειν τὰς πόλεις τοὺς φόρους, ὡς Εὐπολις φησιν ἐν Πόλεσιν./ Schol. Ar. Ach. 506 (b) ὁ τῶν Διονυσίων ἀγὼν ἐτελεῖτο δις τοῦ ἔτους, τὸ μὲν πρῶτον ἕαρος ἐν ἄστει, ὅτε καὶ οἱ φόροι Ἀθήνησιν ἐφέροντο, τὸ δὲ δεῦτερον ἐν ἀγροῖς, ὁ ἐπὶ Ληναίω λεγόμενος, ὅτε ξένοι οὐ παρῆσαν Ἀθήνησι· χειμῶν γὰρ λοιπὸν ἦν.



III (e pode ter ido para além disso) as disputas de poetas sem dúvida também continuaram. O restante do registro didascálico [I.G. ii². 2319] da comédia nas Leneias terminava pouco depois de 284, mas a lista de poetas cômicos vitoriosos [I.G. ii². 2325] continua para além de 150. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1995, p. 42).

Essa longa duração é mais um testemunho do prestígio de que dispunham as Leneias em Atenas. Outro indicativo disso poderia ser uma inscrição do século III A.E.C. encontrada na *pólis* ática de Ramnunte [*Rhamnnoús*], com uma dedicatória específica a Dioniso Leneu (I.G. ii². 2854). A interpretação dessa inscrição, contudo, permanece duvidosa e não é possível empregá-la para sugerir uma disseminação das Leneias para além de Atenas após o período clássico, sendo necessário reconhecer as limitações do que é possível estabelecer aqui sobre a duração e a disseminação desse festival na Antiguidade.

CONCLUSÃO

Os festivais dionisíacos na Ática constituem o quadro contextual mais imediato para o desenvolvimento do drama enquanto uma nova modalidade de composição poética a partir das atividades de Téspis, Quérilo, Práquinas e Frínico, na passagem do século VI para o V A.E.C. Ainda que os testemunhos para esse período sejam complicados (WILSON, 2000, p. 18), como se pôde notar a partir do presente trabalho com as fontes antigas, há elementos desses festivais dionisíacos que sugerem alguns dos desenvolvimentos futuros que conhecerão a tragédia, a comédia, o drama satírico e o próprio ditirambo na Atenas clássica. Num desdobramento desta primeira proposta – dedicada aqui exclusivamente às Dionísias rurais e às Leneias –, um artigo posterior se concentrará também nas fontes antigas para uma compreensão das Antestérias e das Dionísias urbanas. Levando em conta as informações relativas a todos esses festivais dionisíacos realizados na Ática, será possível defender de forma ainda mais contundente a influência do culto dionisíaco em certos traços dos gêneros poéticos dramáticos da Antiguidade.



Documentação textual

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. 2 Vol. Ed. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford: Clarendon Press, 1907.

_____. *Aristophanis Comoediae*. Cum Scholiis et varietate lectionis. Recensuit Immanuel Bekkerus. Vol. II. Londini: Sumtibus Whittaker, Treacher, et Arnot, 1829.

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

_____. *Poética*. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Pauplo Pinheiro – São Paulo: Editora 34, 2015.

ATHENAEUS. *Deipnosophistae*. Kaibel (ed.). Lipsiae: Teubner, 1887.

_____. *The Deipnosophists*. With an English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1927.

CLEMENS ALEXANDRINUS. *Opera Omnia*. Recognovit Reinholdus Klotz. Vol. II. Lipsiae: Sumptibus E. B. Schwickerti., 1831.

DEMOSTHENES. *Demosthenes with an English translation*. Translated by Norman W. DeWitt and Norman J. DeWitt. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1949.

_____. *Orationes*. Ed. W. Rennie. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 1931.

DÜBNER, F. (Ed.). *Prolegomena de Comoedia Grammaticorum*. In: _____. *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris: Firmin-Didot, 1883.

HERÁCLITO. *Heráclito*: Fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, estudo e notas Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

HESYCHIUS ALEXANDRINUS. *Lexicon*. Moritz Schmidt. Ienae: Sumptibus Hermanni Dufftii (Libraria Maukiana), 1867.

PHOTIUS. *Biblioteca*. Ex recensione Immanuelis Bekkeris. T. I e II. Berlim, 1824 – 1825.

PLATO. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

PLUTARCH. *Moralia*. Recognovit Gregorius N. Bernardakis. Leipzig: Teubner, 1891.

Bibliografia

CSAPO, Eric. Riding the phallus for Dionysus: Iconology, ritual, and gender-role de/construction. *Phoenix*, vol. 51, 3-4 (1997), p. 253-95.

DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Humanitas; Editora UFMG, 2004 [1990].



GERALDO, Lidiana Garcia. *Os elementos dionísíacos presentes na origem da Tragédia Grega*. 2017. 229f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2017.

HENRICH, Albert. *Myth Visualized: Dionysos and His Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting*. In: GETTY MUSEUM, The John (Pub.). **Papers on the Amasis painter and his world**. Malibu: The John Getty Museum, 1987, p. 92-124.

JEANMAIRE, Henri. **Dionysos**: Histoire du culte de Bacchus. Paris: Payot, 1970.

OSBORNE, Robin. **Classical landscape with figures: the ancient Greek city and its countryside**. London: George Philip, 1987.

OTTO, Walter F. **Dionysus**: Myth and cult. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1965 [1933].

PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. 2nd Edition Revised by T. B. L. Webster. Oxford: Clarendon Press, 1962 [1927].

_____. **The Dramatic Festivals of Athens**. 2nd Edition Revised by John Gould and D. M. Lewis. Oxford: Clarendon Press, 1995 [1953].

ROTHWELL, Kenneth. **Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SEAFORD, Richard. **Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____. **Dionysos**. London; New York: Routledge, 2006.

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

SOURVINO, Christiane. **Tragedy and Athenian religion**. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Lexington Books, 2003.

VANDIVER, Elizabeth. **Classical Mythology**: Course Guidebook. Chantilly: The Teaching Company, 2000.

WILSON, Peter. **The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.