

UM HINO A DIONISO ENTRE TE- BAS E ATENAS: UM EXEMPLO DA POLIFONIA CORAL EM *ANTÍGONA*¹

Agatha Bacelar

INTRODUÇÃO

AS TRAGÉDIAS ÁTICAS COMO ESPETÁCULOS CORAIS

Aos olhos dos gregos que se reuniam a cada ano no teatro-santuário de Dioniso *Eleuthereús* em Atenas, as tragédias eram acima de tudo espetáculos musicais, mais precisamente espetáculos corais, *tragikoi khóroi*. Atestada pela denominação oficial das representações dramáticas², esta centralidade do coro no teatro ático do século V a.C. resulta menos de um legado que do fato de a poesia dramática pertencer efetivamente à tradição coral mais vasta e de enorme presença nas cidades gregas dos períodos arcaico e clássico. De fato, como demonstraram vários estudos nas últimas décadas, as celebrações corais pontuavam a vida dos indivíduos e das comunidades cívicas, balizando os eventos em torno dos quais se organizava a vida social em suas diversas esfe-

ras. Como exemplo, é possível citar os himeneus, cantados durante casamentos, os trenos, na ocasião de ritos fúnebres, os parteneus, que marcam a passagem das adolescentes à idade adulta, assim como os diferentes tipos de hino dirigidos às divindades durante inúmeras festas religiosas³.

No âmbito das Grandes Dionisiacas, os coros trágicos têm, portanto, sua razão de ser nessa “*song culture*” no seio da qual a performance coral é uma das formas privilegiadas de prestar homenagem aos deuses. Todavia, a inserção desses coros em encenações de narrativas lendárias lhes confere uma posição singular no interior da própria tradição de que fazem parte. As outras formas de poesia coral se caracterizam pelo vínculo com as ocasiões rituais e/ou culturais de suas execuções. Em geral, é a ocasião que delimita a identidade e o papel do coro em questão⁴. As estreitas relações entre a poesia coral e a situação em que é cantada e dançada são perceptíveis através do uso frequente das primeiras e segundas pessoas verbais no futuro “performativo”, no presente do indicativo, no imperativo ou ainda no subjuntivo, bem como através da dêixis temporal e espacial remetendo ao *hic et nunc* da enunciação. A ocasião integra o processo de significação desses poemas, tornando prescindíveis os enunciados descritivos e assertivos que identificam os locutores, o lugar ou o momento em que se canta⁵. Desta forma, a voz coral se define tradicionalmente como uma voz performativa, uma voz que, por meio da autorreferência, realiza a cerimônia por ela mesma cantada, ao mesmo tempo em que

dá livre expressão aos estados afetivos suscitados pela ocasião em questão: a dor do luto nos trenos, o desejo erótico nos parteneus, a alegria da vitória nos epinícios, o temor dos infortúnios nos peãs apotropaicos etc.

I. A AMBIGUIDADE REFERENCIAL DOS COROS TRÁGICOS.

A situação é completamente diferente no caso dos coros trágicos. De certo, aqueles que deles participam são cidadãos que exercem o papel de coreuta para celebrar Dioniso. Mas a homenagem prestada ao deus não se inscreve diretamente na enunciação coral, posto que essa se ancora no mundo da ficção encenada: na boca do coro, os pronomes pessoais “eu”/ “nós” remetem ao personagem por ele representado, e os pronomes dêiticos “aqui”, “agora” remetem ao tempo e ao espaço ficcionais do enredo do drama. Além disso, neste mundo ficcional, a identidade dos personagens e a determinação do tempo e dos espaços são somaticamente construídas pela voz e pelos gestos ao longo da encenação⁶. Assim, desvinculada da ocasião cultual que lhe dá sua razão de ser, a voz do coro trágico adquire uma nova dimensão, que C. Calame qualifica de “dimensão hermenêutica ou interpretativa”⁷: nas tragédias, pode caber ao coro descrever o espaço ficcional, relatar uma ação do enredo que se passa fora da cena ou ainda fazer comentários gnômicos sobre a

ação de outros personagens do drama. Bem entendido, essa dimensão interpretativa que distingue a voz do coro trágico não invalida suas dimensões performativa e afetiva, e, não raro, essas três dimensões se amalgamam em um mesmo enunciado.

Esse desprendimento de ordem enunciativa é, portanto, constitutivo do coro trágico: a distinção entre o “coro-ator” — o grupo de coreutas atenienses — e o “coro-personagem” — por exemplo um grupo de anciãos tebanos — é fundamental à encenação das tragédias. Mas tal desprendimento não ocorre sem ambiguidades. De um lado, a dimensão performativa da voz do coro-personagem, seu poder de realizar atos rituais no seio do enredo trágico, decorre do poder performativo da voz do coro-ator, como foi sugerido por A. Henrichs e desenvolvido por L. A. Swift⁸. Não fosse o coro-personagem representado por um coro-ator, os atos rituais que ele canta não seriam dotados da mesma eficácia: um peã, ficcional ou não, só pode ser um peã se executado por um grupo. De outro lado, como foi demonstrado igualmente por A. Henrichs, quando o coro-personagem assume a voz coral na ficção trágica, por exemplo quando um grupo de anciãos tebanos entoia um peã para afastar as ameaças de uma peste sobre sua cidade, o canto e a dança assim atualizados são frequentemente projetados em um tempo e espaço imaginários, diferentes tanto da situação de enunciação ficcional quanto da ocasião cultural das Dionisíacas. Ao situar a atividade coral em um plano mais geral, em um

terreno mais neutro, essa projeção em uma terceira ocasião tem como efeito um afastamento da situação de enunciação ficcional. E tal afastamento, por seu turno, permite que a identidade do coro-ator irrompa temporária e indiretamente, justaposta à identidade do coro-personagem, sobretudo, mas não exclusivamente, através da autorreferência do coro a seus cantos e danças⁹.

2. O QUINTO ESTÁSIMO DE *ANTÍGONA*

Eu tentarei mostrar esse jogo de ambiguidades da voz coral por meio da análise de alguns aspectos do quinto estásimo da *Antígona* de Sófocles. O quarto episódio da tragédia termina com as revelações de Tirésias a Creonte. O profeta infalível viera advertir o governante de Tebas sobre a mácula que afeta a cidade por causa do abandono do cadáver de Polinice. Essa mácula impede qualquer forma de comunicação com o mundo divino: os sacrifícios não são acolhidos, as chamas não se erguem nos altares, os pássaros não mais revelam presságios (vv 998-1022). Como Creonte acusa Tirésias de charlatanismo, o adivinho lhe anuncia as consequências das ações do governante de Tebas acerca do destino não da cidade, mas da casa real¹⁰: as Erínias farão Creonte pagar por ter proibido o acesso de um morto ao Hades e por ter lançado Antígona, viva, em um túmulo. Diante dessas

profecias e seguindo o conselho dos anciãos de Tebas que compõem o coro, Creonte reconsidera suas decisões e parte apressado a fim de sepultar Polinice e libertar Antígona.

Em resposta à decisão tomada por Creonte de remediar seus erros, os anciãos de Tebas cantam, então, o quinto estásimo (vv 1115-1152):

πολυώνυμε, Καδμείας {Estr. 1.}

νύμφας ἄγαλμα

καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα

γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις

Ἰταλίαν, μέδεις δὲ

παγκοίνοις Ἐλευσινίας 1120

Δηοῦς ἐν κόλποις, ᾧ Βακχεῦ,

Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν

ναιετῶν παρ' ὑγρὸν

Ἴσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ'

ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος. 1125

σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας {Ant.1.}

στέροψ ὄπωπε

λιγνύς, ἔνθα Κωρύκιαι

στείχουσι Νύμφαι Βακχίδες

Κασταλίας τε νᾶμα. 1130

Καί σε Νυσαίων ὀρέων

κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀκ-

τὰ πολυστάφυλος πέμπει

ἀμβρότων ἐπέων

εὐαζόντων, Θηβαίας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς.	1135
τὰν ἐκ πασῶν τιμῶς ὑπερτάταν πόλεων ματρὶ σὺν κεραυνία· νῦν δ', ὡς βιαίας ἔχεται	{Estr. 2.}
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλειτὸν, ἧ στονόεντα πορθμόν.	1140 1145
ἰὸ πῦρ πνεόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων φθεγμάτων ἐπίσκοπε, Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ', ᾧναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις	{Ant.2.} 1150
Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννουχοι χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον	
Portador de muitos nomes, glória de uma noiva cadmeia, de Zeus trovejante nascido, tu que cuidas da célebre Itália, e que reinas sobre os vales acolhedores	{Estr. 1.} 1120
de Deô eleusínia, ó Baco, em Tebas, a cidade mãe das bacantes, tu habitas, ao longo das úmidas correntes do Ismeno, sobre a sementeira do dragão selvagem.	1125
Além do rochedo de duplo cume,	{Ant. 1.}

te vê o brilho
das tochas, lá onde andam
as ninfas coríCIAS, báquicas;
te vê também a fonte Castália. 1130
Das montanhas do Nisa,
os flancos cobertos de hera
e a costa verde cheia de vinhas te enviam aqui,
e as vozes imortais
gritam evoé!, quando de Tebas 1135
tu visitas as ruas.

Tebas que, acima de todas {Estr. 2}
as cidades, tu honras
com tua mãe fulminada;
e agora, como a cidade inteira 1140
se encontra em estado de violenta doença,
vem com teu pé purificante, pelo flanco
do Parnasso ou pelo estreito gemente. 1145

Io! Corego dos astros {Ant. 2}
que respiram o fogo,
guardião das vozes noturnas,
filho de Zeus, aparece,
senhor, com tuas seguidoras, 1150
as Tíades, que em transe por toda a noite
dançam em tua honra, Íaco dispensador!

Trata-se de um hino clético dirigido a Dioniso, que segue todas as convenções desse ato de culto poético¹¹. O deus é di-

retamente invocado por um vocativo, acompanhado de uma breve descrição genealógica. Em seguida, um pronome relativo introduz uma longa enumeração de locais e formas de culto da divindade, que ocupa todo o primeiro par estrófico da ode. Além disso, a estrofe e a antístrofe terminam ambas com uma recordação das relações entre o deus e a cidade onde o hino é executado. Ao prestar homenagem ao deus, essa enumeração constitui uma oferenda cantada, que faz uso do princípio da *kháris*, da reciprocidade entre homens e deuses, fundamental à poesia hínica. A oferenda autoriza e assegura a eficácia da prece, terceira e última parte do hino. O quinto estásimo de *Antígona* integra portanto um esforço dos anciãos tebanos de restabelecer a comunicação com o mundo divino, que havia sido interrompida pelo *miasma* causado pelo cadáver de Polínice. A este respeito, convém notar que, já no fim do párodo (vv 151-154), os anciãos de Tebas anunciavam danças noturnas conduzidas por Dioniso, percorrendo todos os templos da cidade. Essa referência a celebrações corais em um futuro próximo foi, porém, interrompida pela chegada de Creonte (v 155), que vem comunicar seu decreto proibindo a execução das honras fúnebres de Polínice (vv 162-210). Há, deste modo, um vínculo em estrutura anelar entre o primeiro e o último canto do coro. O que não quer dizer que o quinto estásimo retome os atos culturais anunciados no párodo. Aproximando-se de um peã, notadamente pela invocação inicial aos raios do sol (*aktís aeliou*, 100), igualmente encontrada na abertura do *Peã* 9 de

Píndaro (fr. 52 k Maelher-Snell), a primeira intervenção coral da tragédia anuncia as honras a Dioniso para celebrar a vitória na guerra e o fim dos infortúnios, ao passo que o último canto coral invoca o deus para pôr um termo à doença violenta que sobreveio à cidade (vv 1140-1141).

3. A DOENÇA DE TEBAS

O HINO EM SEU CONTEXTO FICCIONAL

A maioria dos helenistas identifica essa doença com a mácula causada pelo cadáver insepulto de Polínice. Porém, tal interpretação foi questionada por S. Scullion¹² através de uma argumentação bastante persuasiva. De um lado, a purificação de um *miasma* pertence mais à esfera de ação de Apolo que à de Dioniso: a *kátharsis* efetuada pelo filho de Semele concerne sobretudo à cura de uma forma específica de doença, a *manía*, por meio da dança extática. Esse modo de ação característico do deus se expressa de forma precisa no hino de Sófocles através da atribuição das virtudes cárticas não exatamente ao deus, mas a seu “pé purificante” (*katharsíō; podí*, v 1144): trata-se de uma purificação por meio da dança¹³. De outro lado, a palavra grega *nósos*, traduzida por doença, parece se associar à noção de *miasma*, de mácula apenas quando se manifesta concretamente sob a forma de

um *loimós*, de uma “peste”. *Nósos* não se aplica a um *miasma* na qualidade de causa potencial de uma peste¹⁴. Em contrapartida, na Grécia antiga, *nósos* conhece um emprego metafórico bastante difundido, que faz referência aos distúrbios políticos, notadamente a *stásis*, a dissensão no interior da cidade, e a tirania¹⁵. E, efetivamente, ao longo da tragédia de Sófocles, o vocabulário da doença e da ausência de razão é utilizado nas falas trocadas pelos personagens em conflito, expressando um julgamento negativo sobre suas diferentes atitudes¹⁶. Além disso, no *agôn* entre Hêmon e Creonte, a *manía* e a ausência de razão que o filho atribui ao pai se associa à advertência, dirigida ao governante de Tebas, de que “Não há cidade que pertença a um único homem” (*pólis gàr ouk ésth’ hêtis andrós esth’ henós*, v 737).

Tal acusação de governar a cidade como um tirano parece significativa no que toca à identificação da *nósos* no quinto estásimo. É verdade que, empregado nas apreciações mútuas feitas pelos personagens envolvidos nos conflitos encenados, o vocabulário da doença integra uma retórica da acusação e denota sobretudo o ponto de vista de cada um sobre a maneira correta de agir. No entanto, em contraste com as falas de todos os outros personagens, a palavra divinatória de Tirésias é dotada de uma autoridade que ultrapassa a perspectiva de cada personagem. O adivinho diz claramente a Creonte: “É por causa de teus pensamentos que a cidade adoecem em relação a tais coisas” (*kai taúta tês sês ek phrenòs noseî pólis*, v 1015) e, alguns versos mais tarde, quando o governante

diz que “não ter senso é o maior dano” (*mē phroneîn pleístē blábē*, v 1051), Tíresias responde: “Mas é justamente desta doença que tu te fizestes inchado” (*taútēs sy méntoi tēs nósou plérēs éphus*, v 1052). Dentre as utilizações do vocabulário da doença em *Antígona*, esses empregos constituem, inclusive, as ocorrências mais próximas da prece dirigida pelo coro a Dioniso.

4. *LÝSIS* E *KATHÁRSIS* DIONISÍACAS:

O HINO E SEUS CONTEXTOS CULTUAIS POSSÍVEIS

Ora, tanto a associação do “pé catártico” de Dioniso com a dança extática que integra seus cultos, quanto a identificação da *nósos* do verso 1141 com uma doença metafórica que remete à um distúrbio político tendo como origem os pensamentos tirânicos de Creonte se revelam mais coerentes com a economia interna do quinto estásimo. Em geral, a dinâmica do hino estabelece uma relação estreita entre a enumeração dos atributos divinos e a prece dirigida ao deus. Todos os locais evocados pelo coro aludem a práticas rituais dionisíacas que tem como efeito uma *lýsis*, uma liberação dos infortúnios humanos, dos quais as doenças são um emblema¹⁷. Essa *lýsis* é, ainda, obtida por meio de práticas rituais que implicam, todas, uma alteração da consciência. O

coro menciona, primeiramente, a célebre Itália e os vales de Demeter em Eleûsis (vv 1119-1121). Trata-se de uma alusão aos mistérios¹⁸, que pode ter uma relação com a esperança da libertação de Antígona do túmulo no qual ela foi aprisionada¹⁹. Mas, em um contexto mais amplo, ela também evoca a libertação, momentânea durante a vida e definitiva após a morte, de que se beneficiam os iniciados nos mistérios, quer se trate dos mistérios de Eleûsis ou dos mistérios dionisíacos, atestados notadamente na Magna Grécia pela descoberta das lâminas de ouro enterradas com os defuntos, que descrevem o percurso de iniciados no além²⁰. Se é possível ter acesso a essa libertação temporariamente durante a vida, é porque os ritos dos iniciados, celebrados periodicamente para assegurar a “salvação” após a morte parecem antecipar a felicidade eterna no outro mundo, compreendendo banquetes regados de vinho e danças extáticas²¹. Tais danças são atestadas, por exemplo, pela descrição feita por Heródoto da iniciação do rei cita Ciles nos mistérios de Baco e, no que tange à procissão de Eleûsis, por uma passagem das *Rãs* de Aristófanes em que o coro convida Íaco a fazer uma epifania para conduzir suas danças²².

Com a referência às colinas do Nisa (v 1131), provavelmente na Eubeia, repletas de vinhas, encontra-se um outro domínio da libertação dionisíaca: a embriaguez²³. As virtudes liberadoras do vinho são objeto de vários elogios na tradição poética grega. No entanto, a alusão ao vinho parece ocupar um lugar secundário nesse hino, talvez justamente porque o

consumo do dom de Dioniso não se associe necessariamente aos coros extáticos em honra do deus, evocando, antes, os *sympósia*.

A terceira prática ritual mencionada pelos anciãos de Tebas concerne à dança extática praticada exclusivamente pelas mulheres, no âmbito dos cultos menádicos. No verso 1122, Tebas é a metrópole das Bacantes e no fim da primeira antístrofe as ruas da cidade são invadidas pelo grito ritual tradicional das ménades, o *εὔοέ*; no começo da primeira antístrofe (vv 1126-1129), são evocadas as ninfas báquicas da gruta Corícia no monte Parnasso, onde ocorriam as celebrações trietéricas das ménades délficas, chamadas Tíades²⁴. Estas são igualmente mencionadas no fim do hino, integrando o cortejo do deus em sua epifania (v 1151). Se os mistérios e os efeitos do vinho têm o poder de liberar os humanos das fadigas e infortúnios constitutivos de seu estatuto mortal, entre os quais se incluem as doenças, o menadismo mantém uma relação mais direta com a noção de doença. Essas festas femininas celebradas em várias cidades gregas são frequentemente dotadas de um mito etiológico que relata uma recusa ao culto de Dioniso. Nas narrativas dessas lendas, conhecidas como “mitos de resistência”, a *manía* enviada por Dioniso para punir tal recusa é, não raro, designada pelo vocábulo *nóσos*²⁵. Porém, esse aspecto mórbido da *manía* se manifesta apenas no nível lendário²⁶: ao se transformar em transe ritual que comemora a punição divina, a *manía* deixa de ser uma doença para se tornar o meio de curá-la, assim

como o de impedir que a doença retorne.

Através de uma aproximação entre as noções de *lysis* e *kátharsis*, de liberação e purificação, as referências às práticas rituais dionisíacas no hino que compõe o quinto estásimo de *Antígona* se mantêm, bem entendido, coerentes com sua situação ficcional de enunciação. A relação entre essas duas noções é feita, por exemplo, na passagem do *Fedro* de Platão em que se descreve a “mania iniciática”²⁷. Vale lembrar, ainda, que Lysios é uma das epicleses de Dioniso em Tebas²⁸. Todavia, pode-se notar que a ausência da dimensão interpretativa da voz coral nessa ode lhe confere uma autonomia poética digna de atenção: ela poderia ser cantada e dançada em diversos outros contextos.

Assim, a despeito da ausência do emprego de verbos na primeira pessoa remetendo à própria execução do hino, constata-se uma predominância da dimensão performativa da voz coral. De certo, as alusões a Tebas como local de nascimento de Dioniso e ao culto menádico local contribuem para a ancoragem do canto em sua situação ficcional de enunciação. No entanto, a referência a essas atividades musicais, mesmo epicóricas, constitui um caso de projeção coral, já que os anciãos não podem participar dos coros de mênades, exclusivo de mulheres²⁹. Por outro lado, as alusões às práticas menádicas das Tíades, ao mesmo tempo em que projetam a atividade coral em uma situação ainda mais distante do coro-personagem, aproximam a performance das

práticas cultuais atenienses, visto que as mulheres de Atenas se juntavam às mulheres de Delfos nas celebrações trietéricas no Parnasso. Da mesma forma, o uso da epiclese Íaco e a referência a Eleûsis permitem uma associação indireta às práticas cultuais do público reunido no teatro. Enfim, a designação de Dioniso como corego dos astros projeta a atividade coral em um plano cósmico, ainda mais distante das possíveis performances humanas.

CONCLUSÃO: UM ATO DE CULTO ENTRE A TEBAS LENDÁRIA E A ATENAS CLÁSSICA

Mas, para além da autonomia poética do hino pela ausência da dimensão interpretativa da voz coral, e para além das projeções da atividade coral em contextos precisos que não coincidem com as situações de enunciação nem do coro-personagem nem do coro-ator, é possível ver na prece dirigida a Dioniso uma ambiguidade referencial que faria emergir de um modo mais impactante a voz do coro-ator sob a voz do coro-personagem.

Ao rogar a Dioniso que faça sua epifania, o coro designa Tebas pela palavra *pólis*. O emprego desse termo genérico na prece é fundamental para a impressão de autonomia poética deixada pelo hino. E esse vocábulo permite, igual-

mente, uma aproximação ainda mais estreita com o público ateniense. De acordo com as reconstruções das Grandes Dionisiacas propostas pelos estudos modernos da religião ática, a festa teria seu mito etiológico na lenda de Pégaso de Eleuteras, que nos foi transmitida por um escólio ao verso 243 dos *Acarnenses* de Aristófanes. A lenda conta que Pégaso havia trazido uma estátua de Dioniso a Atenas, mas os habitantes da Ática se recusaram a cultuá-la. Colérico, Dioniso envia uma *nósos*, uma doença a toda a população masculina da região: uma ereção permanente. Como essa doença se revelava incurável, foi consultado o oráculo, que ordena aos Atenienses receberem o deus com todas as honras, o que eles fizeram fabricando *phalloi* para comemorar a doença. Desta forma, como propôs Ch. Sourvinou-Inwood, as Grandes Dionisiacas seriam um *re-enactment* da recepção do deus em Atenas, quer dizer, um *xenismós*, um rito de hospitalidade compreendendo banquetes e performances musicais³⁰.

Sob a perspectiva da pragmática cultural, pode-se atribuir a este *xenismós* a finalidade de curar a doença lendária, reenxada anualmente na abertura do festival. Deste modo, com o deítico temporal “*nŷn dé*” em posição inicial enfática no verso 1140 (“*e agora, como a cidade inteira se encontra em estado de violenta doença, vem com teu pé purificante*”), a prece do quinto estásimo torna-se aplicável não apenas à situação ficcional da Tebas lendária, mas também à celebração das próprias Dionisiacas em Atenas.

Resumo: Na Atenas clássica, a tragédia integrava uma tradição mais vasta, a da poesia coral. Um dos traços mais característicos dessa tradição poética é sua vinculação à ocasião de execução, observada, por exemplo, no uso recorrente de dêiticos com referência à situação em questão. Os coros trágicos, no entanto, cantam e dançam em uma situação ficcional durante um festival em honra a Dioniso. Como resultado, os dêiticos empregados nas partes líricas das tragédias podem assumir referentes ambíguos, projetando a situação cultural dos coreutas sobre a situação ficcional dos personagens que interpretam. Este trabalho pretende analisar essas projeções no quinto estâsimo da *Antígona* de Sófocles.

Palavras-chave: Poesia coral grega; tragédia ática; *Antígona* de Sófocles; cultos de Dioniso.

Abstract: In Classical Athens, tragedy took part in the larger tradition of choral poetry. One of the most characteristic features of this poetic tradition is its attachment to the occasion of performance, observed for example by the recurrent use of deictic words that refers to the situation in question. The tragic choruses, however, sing and dance in a fictional situation during a festival in honor of Dionysus. As a result, the deictics employed in tragic lyrics may assume ambiguous referents, projecting the cultic situation of the choreutes into the fictional situation of the characters they play. This paper intends to analyze these projections in the fifth stasimon of Sophocles' *Antigone*.

Keywords: Greek choral poetry; Attic tragedy; Sophocles' *Antigone*; Dionysus' cults

1 O presente texto é parte de minha pesquisa de doutorado em curso. Agradeço ao Prof. Claude Calame, pela orientação atenciosa e pelos comentários sempre preciosos, e à CAPES, por fomentar os quatro primeiros anos da pesquisa na França (11/2006-10/2010). Tive a oportunidade de expor as ideias que resultaram neste artigo em duas ocasiões: primeiramente, no XVIII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, realizado no Rio de Janeiro em novembro de 2011 e, em seguida, no IV Seminário do Núcleo de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, em novembro de 2012; agradeço àqueles que se dispuseram a assistir minhas apresentações e participar da discussão.

2 Cf. BACON, Helen. *The Chorus in Greek Life and Drama*. Arion 3rd Series 3.1, 1994/1995, p. 6-7; WILSON, Peter. *The Athenian Institution of Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 6.

3 Por exemplo, CALAME, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Lanham/ Boulder/ New York/ London, Rowman & Littlefield, 2001; HERINGTON, John. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkley, University of California Press, 1985, p. 3-40; NAGY, Gregory. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore/ London, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 339-381; LONSDALE, Steven. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1993; BACON, Helen. *The Chorus in Greek Life and Drama*. Arion 3rd Series 3.1, 1994/1995, p. 6-24 ; SWIFT, Laura. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 6-22.

4 Sobre os estreitos laços dos diferentes gêneros mélicos com suas respectivas ocasiões de execução, cf. GENTILI, Bruno. *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the fifth century*. Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 36 e 115-154; CALAME, Claude, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Jérôme Millon, 2008, p. 100-106 e 145-166.

5 Esta descrição da ancoragem enunciativa da poesia mélica constitui um resumo bastante simplificado. Para uma abordagem detalhada dos jogos da deixis ad oculus na poesia mélica grega, ver DANIELEWICZ,

Jerzy. Deixis in Greek Choral Lyric. QUCC 63, 1990, p. 7-17, e CALAME, Claude. Deictic Ambiguity and Auto-referentiality: Some Examples from Greek Poetics. *Arethusa* 37, 2004, p. 415-443.

6 Tal construção verbal da identidade ficcional do locutor é posta em evidência pela neutralidade referencial da máscara trágica: como observa CALAME, Claude. *Le récit en Grèce ancienne*. Paris, Belin, 2000, p. 142-163, os textos antigos que descrevem as máscaras utilizadas no teatro (sobretudo Pollux, *Lex.* 4, 133 sq.) estabelecem uma classificação baseada em categorias gerais como gênero e idade. A máscara não identifica um personagem, sua função é a de apagar a identidade do ator; em termos linguísticos, a máscara efetua uma debragem enunciativa (situando o enunciado em uma situação outra que o *hic et nunc*) sem contudo realizar a ancoragem nessa outra situação.

7 CALAME, Claude. De la poésie chorale au stasimon tragique. *Metis* 12, 1997, p. 181-203, e Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance. In: GOLDHILL, Simon. & OSBORNE, Robin (ed.) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge/ New York/ Melbourne, Cambridge University Press, 1999, p. 125-153. Neste último artigo, o helenista traça correspondências entre as três dimensões da voz coral trágica (performativa, afetiva e interpretativa) e as figuras do ator, do espectador e do autor, respectivamente.

8 HENRICHS, Albert. 'Why Should I Dance?' Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion 3rd Series* 3.1, 1994/1995, p. 58-59; SWIFT, Laura. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 26-34.

9 HENRICHS, Albert. 'Why Should I Dance?' Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion 3rd Series* 3.1, 1994/1995, p. 56-III.

10 Se, no verso 1080, as cidades são atormentadas pela inimizade (*ékhthra dè pásai syntarássontai póleis*), nos versos 1078-1079 as lamentações prenunciadas por Tirésias concernem apenas à família de Creonte (*andrón gynaikôn sois dómois kōkýmata*). O texto de Sófocles cujas passagens aqui traduzo é o estabelecido por LLOYD-JONES, Hugh. & WILSON, Nigel Guy. *Sophoclis Fabulae*. Oxford, Clarendon Press, 1990. Para os textos dos demais autores gregos citados e traduzidos, utilizou-se o *Thesaurus Linguae Graeca*, salvo indicação contrária.

11 Sobre a tradição hínica grega, cf. sobretudo FURLEY, William & BREMER, John Maarten. *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 1: *The Texts in Translation*;

vol. 2: Greek Texts and Commentary. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001; os autores comentam esse estásimo de Sófocles nas páginas 272-280 (v.1) e 300-304 (v.2).

12 SCULION, Scott. Dionysos and Katharsis in Antigone. CA 17, 1998, p. 96-122.

13 De certo, o emprego de poûs na descrição de uma locomoção é frequente, sobretudo na descrição do caminho percorrido pela divindade; no entanto, como nota SCULION, Scott. Dionysos and Katharsis in Antigone. CA 17, 1998, p. 102, em uma passagem em que se roga uma epifania divina, a menção do pé tende a implicar um atributo específico da divindade. Por exemplo, em Aesch. Eum. 294-295, ao rogar a Atena que venha socorrê-lo, Orestes supõe que a deusa, na Líbia, “se põe em marcha com um pé reto ou coberto pelo escudo” (*tithēsîn orthôn ē katērephē pōda*); o pé aí remete não apenas à locomoção, mas de modo mais específico aos movimentos militares, associando-se ao caráter guerreiro da filha de Zeus.

14 Cf., por exemplo, PARKER, Robert. Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion. Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 217-221.

15 Cf., por exemplo, Hdt. 5. 28-29: antes do período de prosperidade que precedeu os conflitos com os Persas, a cidade de Mileto “havia adoecido durante o tempo de duas gerações de homens por causa de dissensões no mais alto grau” (*epi dýo geneàs andrôn nosēsasa es tà málista stási*); no prólogo do Hércules de Eurípides, Anfítrion relata que após ter assassinado Creonte, Licos tomou o governo de Tebas “se precipitando sobre essa cidade doente por causa da dissensão” (*stásei nosoûsan pólin*, 34); e Platão, Resp. 8.544 c-d, descreve a tirania como a quarta e última doença da cidade (*tértatón te kai éskhaton póleos nósēma*). Sobre a figura da cidade doente, cf. KOSAK, Jennifer. Polis Nosousa. Greek ideas about the city and disease in the fifth century BC; e BROCK, Roger. Sickness in the body politic. Medical imagery in the Greek polis. In: HOPE, Valerie. & Marshall, Eireann (ed.). Death and disease in the ancient city. London / New York, Routledge, 2000, p.24-34 e 35-54, respectivamente.

16 Cf., por exemplo, GOLDHILL, Simon. Reading Greek Tragedy. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 175-179.

17 Cf., por exemplo, Hes., Erga, 100-104: ao abrir a jarra, Pandora deixa escapar tristezas (*lygrá*), males (*kaká*) e doenças (*noûsoi*).

18 Cf. SEGAL, Charles. Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles. Cambridge Mass. / London, Harvard University Press, 1981,

p. 201-204; HENRICHS, Albert. Between City and Country: cultic dimensions of Dionysus in Athens and Attica. In: GRIFFITH, Mark. & MASTRONARDE, Donald (ed.). Cabinet of the muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer. Atlanta, Scholars Press, 1990, p. 265-270.

19 Como sugere SEAFORD, Richard. The Imprisonment of Women in Greek Tragedy. *JHS* 90, 1990, p. 88.

20 Sobre essas lâminas, ver, por exemplo, COLE, Susan. New Evidence for the Mysteries of Dionysos. *GRBS* 21, 1980, p. 237-241; CALAME, Claude. Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne. Paris, Éditions La découverte, 2006, p. 234-262; GRAF, Fritz. & JOHNSTON, Sarah Iles. Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets. London/ New York, Routledge, 2007; e EDMONDS III, Radcliffe Guest. The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further Along the Path. Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Uma das lâminas, escavada em Pelina na Tessália, em uma sepultura datada do IV séc. a.C., instrui a defunta: "dize a Perséfone que Dioniso te liberou" (eipeîn Phersephónai hótî B<ak>khios élyse).

21 Cf. Aristoph. *Ran.*, 354-371; Pl. *Resp.* 363c-d. A propósito dessas representações do mundo além-túmulo, ver GRAF, Fritz. Textes orphiques et rituel bacchique. A propos des lamelles de Pélinna. In: BORGÉAUD, Philippe (éd.), *Orphisme et Orphée*. En l'honneur de Jean Rudhardt. Genève, Droz, 1991, p. 91-93; e COLE, Susan. Landscapes of Dionysos and Elysian Fields. In: COSMOPULOS, Michael (ed.). *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*. London/ New York, Routledge, 2003, p. 199.

22 *Hdt.* 4. 79; Aristoph. *Ran.* 325.

23 Na poesia épica, o vinho, em uma relação metonímica com o sym-pósion, é eúphrôn, "regojizante" (Il. 3, 246), melidês, "doce como o mel" (Il. 4, 346), hēdýpotos, "agradável de beber" (Od. 2, 340). Graças ao vinho, Dioniso é khárma brotoîsi, "alegria dos mortais" (Il. 14, 325), ou polygēthês, "pleno de alegria". Entre os inúmeros elogios ao vinho na poesia arcaica, pode-se citar Alceu (fr. 335 Voigt), que apresenta o vinho como melhor remédio (phármakos) para os males do ânimo (thymós); Theog. 883-884, em que o dom de Dioniso figura como meio de fazer esquecer as penosas tristezas; uma elegia de Íon de Quios (fr.1 Gentili-Prato = 26 West), que fala das festividades e dos coros como filhos deste licor que traz alegria; ou, ainda, Anacreonteia 50, que enumera os

prazeres do vinho.

24 Sobre as Tíades, cf. Pl. *Mul. Virt.* 13, 249 E- F e Paus. 10. 4, 3 e 6, 4, com VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. A propos des Thyiades de Delphes. In: *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes* (Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome, 1984). Rome, École française de Rome, 1986, p. 31-51.

25 Por exemplo, para o Penteu das Bacantes de Eurípidés, os ritos dionisíacos são uma “nova doença das mulheres” (nóson kainèn gunaixí, 353-354). Os textos de Heródoto e de Pausânias que descrevem a mania das mulheres de Argos (Hdt. 9. 34. 1; Paus. 2.18.4) alternam maínomai e manía com nósos, esse último vocábulo designando nos dois casos o objeto da cura efetuada por Melampo.

26 Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Œuvres: religions, rationalités, politique*. 2 vol. Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 1257-1259; FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Qu'est-ce que fait courir les ménades? In: FOURNIER, Dominique & D'ONOFRIO, Salvatore (éd.). *Le ferment divin*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 158; VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasé féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 51-52; COLE, Susan. Finding Dionysus. In: ODGEN, Daniel (ed.). *A Companion to Greek Religion*. Malden/ Oxford, Blackwell, 2007, p. 329-330.

27 Pl. *Phaed.* 244d5-245a1.

28 Paus. 9. 16.6, com SCHACHTER, Albert. *Cults of Boiotia 1. Acheoos to Hera*. London, Institute of Classical Studies, 1981, p. 191. A epiclese também é atribuída ao deus em Corinto e Sicione: cf. Paus. 2. 2. 6-7 e 2.7. 5-6.

29 Cf. HENRICH, Albert. Greek Maenadism from Olympias to Messalina. *HSCP* 82, 1978, p. 121-160; BREMMER, Jan. Greek Maenadism Reconsidered. *ZPE* 55, 1984, p. 267-286.

30 SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian Religion*. Laham/ Boulder/ New York/ Oxford, Lexington Books, 2003. Sobre o mito etiológico das Grandes Dionisíacas e sobre a problemática das reconstituições modernas de um festival religioso antigo, permito-me retemer o leitor a BACELAR, Agatha. Pégase d'Eleuthères: d'une légende de transmission tardive au mythe étiologique “re-enacted”. *CODEX: Revista Discente de Estudos Clássicos*, v. 1 n.2, p. 145-165, 2009. Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/proaera/revistas/index.php?journal=codex&page=article&op=view&path%5B%5D=65>. Acesso em 10/06/2014

Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas, A. BACELAR | p. 108-130