

Universidade Federal de Pelotas
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em História - Mestrado



DISSERTAÇÃO

Pírrica: a dança em armas em Ateneu de Náucratis (séc. II-III d.C.)

Luís Giovani Adamoli Castro

Pelotas, 2020

Luís Giovani Adamoli Castro

Pírrica: a dança em armas em Ateneu de Náucratis (séc. II-III d.C.)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, na linha de pesquisa Imagens: entre iconografia, cultura visual e intermedialidade.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C355p Castro, Luís Giovani Adamoli

Pírrica : a dança em armas em Ateneu de Náucratis
(séc. II-III d.C.) / Luís Giovani Adamoli Castro ; Fábio
Vergara Cerqueira, orientador. — Pelotas, 2020.

147 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade
Federal de Pelotas, 2020.

1. Dança pírrica. 2. Antiguidade. 3. Ateneu de
Náucratis. I. Cerqueira, Fábio Vergara, orient. II. Título.

CDD : 938

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Pírrica: a dança em armas em Ateneu de Náucratis (séc. II-III d.C.)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 23 de Abril de 2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (Orientador),

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura: _____

Prof. Dr. Airton Pollini,

Doutor em Arqueologia Clássica e História Antiga pela Universidade de Paris –

Nanterre Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Carolina Kesser Barcellos Dias,

Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcus Mota,

Doutor em História pela Universidade de Brasília (UNB)

Assinatura: _____

Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior (Suplente),

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) Assinatura: _____

Agradecimentos

Chegado o momento tão importante de finalizar esta etapa de trabalho repleta de momentos solitários, cabe destacar algumas pessoas, dentre a legião de apoiadores, amigos, familiares, colegas, funcionários e professores que colaboraram para que se persistisse e atingisse o objetivo, tendo também as condições necessárias.

Conquistas requerem privações e apoio, e minha família não fez por menos, participando e apoiando tanto nos bons momentos quanto nos de necessidade. Agradeço a Beatriz, minha Terpsícore particular (inspirando-me na relação com a dança), a Mariana, minha “filha do coração”, jovem lutando para se inserir na docência, e a Leônidas, filho querido desde muito jovem apreciador da mitologia e da cultura grega.

Agradeço infinitamente ao meu orientador, professor Fábio, que como colega cientista e também como amigo, soube me dizer não o que eu queria, mas o que eu precisava ouvir, além de fazer as indicações e as correções que propiciaram minha evolução desde o primeiro lampejo de interesse pelo tema desenvolvido.

Agradeço também à professora Carolina Kesser (UFPEL), que fez observações e indicações imprescindíveis em cadeiras e na banca de qualificação, assim como a professora Ana Inês Klein. Agradeço também ao professor Dionatan Tissot (USP), que apoiou com o envio de livros e respostas às dúvidas semânticas sobre o grego antigo; e a todos os colegas, professores, palestrantes e comunicadores que participaram da XX Jornada de História Antiga da UFPEL (2019), que muito colaborou para o aprofundamento das questões aqui discutidas. Aos professores Marcus Mota, Airton Pollini e Pedro Ipiranga Jr. agradeço a aceitação em participar desta banca. Agradeço ainda a todos e a todas os (as) professores (as), funcionários (as) e discentes do PPGH.

RESUMO

Esta pesquisa enfoca uma modalidade de dança existente na Grécia antiga, a dança em armas, e dentro desse gênero, em específico a chamada Pírrica (*Pyrrhiche*), à qual Ateneu de Náucratis (fl. c. 200 d.C.), autor da obra *Banquete dos Sábios (Deipnosophistai)*, dedica especial atenção, especialmente em XIV.629-631. A análise desta dança contribui para se pensar vários aspectos, inclusive a relação entre a cultura, a educação e a guerra, posto que uma de suas finalidades originárias seria a preparação aos desafios do futuro guerreiro. Há testemunhos literários e iconográficos importantes sobre a Pírrica, testemunhos desde o período clássico, tais como Tucídides e os vasos áticos, até o período imperial greco-romano, como a obra *Sobre a Dança*, de Luciano de Samósata (c. 120 - c. 180 d.C.). Nossa opção por analisar as passagens de Ateneu referentes à Pírrica deve-se a ser um autor muito relevante para o estudo de manifestações culturais gregas e ainda sem tradução para o português – sua obra aguarda ainda mais atenção dos estudiosos nacionais. Sua caracterização das danças em armas estabelece forte conexão com o período clássico, por consultar obras disponíveis em seu tempo, muitas delas não mais preservadas. Por meio da análise de seu texto referente à dança em armas, poderemos evidenciar questões variadas, como as origens atribuídas à dança, as fontes disponíveis e acessadas por Ateneu à época da dita Segunda Sofística, a diversidade de danças pertencentes ao gênero da dança em armas, assim como as transformações de sua prática ocorridas ao longo do tempo.

Palavras-Chave: Dança pírrica, Antiguidade. Ateneu de Náucratis.

SUMMARY

This research focuses a dance modality existing in ancient Greece, the dance in weapons, and within that genre, in particular the so-called Pyrrhic Dance (*Pyrrhiche*), object of Athenaeus' of Naucratis attention in his work *The Learned Banqueters* (*Deipnosophistai*), particularly in XIV.629-631. The analysis of this dance contributes to think about several aspects, including the relationship between culture, education and war, since one of its original purposes would be the preparation for the future warrior challenges. There are important literary and iconographic testimonies about Pyrrhic Dance, from Classical period, such as Thucydides and Attic vessels, up to the Greco-Roman imperial period, such as Lucian's of Samosata *On Dance*. Our option to analyze the passages of Athenaeus referring to the Pyrrhic is due to the fact that it is a very relevant author for the study of Greek cultural manifestations and still without translation into Portuguese – his work awaits even more attention from national scholars. His characterization of dances in arms establishes a strong connection with Classical period, by consulting works available in his time that have not been preserved. Through the analysis of his text referring to the dance in weapons, we can highlight various issues, such as the origins attributed to the dance, the sources available and accessed by Athenaeus at the time of the so-called Second Sophistic, the diversity of dances belonging to the genre of dance in weapons, as well as the changes in its practice that have occurred over time.

Key words: Pyrrhic dance. Antiquity. Athenaeus of Naucratis.

Lista de Imagens

Figura 1 – Lécito ateniense. Atribuído por Beazley ao Pintor de Atena. Datado entre 525 a 475 a.C. Técnica de figuras negras. Atenas, Museu Nacional, inv. E1836. Referência: Poursat, 1968: 584; Arquivo Beazley *on line*, nº 330734. Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/918A545B-FD0E-4871-AE0D-2F29B2510BC8>. Acesso em 13 jan. 2020.....46

Figura 2 - Píxide ateniense. Sem atribuição. 575 a 525 a.C. Técnica de figuras negras. Berlim, Antikensammlung, Palácio Charlottenburg, nº 360, F 3988. Referência: Arquivo Beazley *on line*. Disponível em <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-7457f7616bf25-2>. Acesso em 08 jun.2019.....61

Figura 3 – Cratera volutas ateniense. Sem atribuição. Datada entre 400 e 390 a.C.. Técnica de figuras vermelhas. Ferrara, Museu Nacional de Spina, nº 5042 e 5081 (Lado A). Referência: Arquivo Beazley *on line*. Disponível em: <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73a7551934c96-b>. Acesso em 29 jan. 2020.....62

Figura 4a-b – Cântaro ático de uma alça. Paris, *Cabinet des Médailles*, inv. 355. Sem atribuição. Técnica de figuras negras. c. 2ª metade do século VI a.C. ABV 346/8. CVA III He pr. 71, 2, 4 e 6. Referência: Poursat, 1968: 562.....88

Figura 5a-b – Cântaro ático de uma alça. Paris, *Cabinet des Médailles*, inv. 353. Sem atribuição. Técnica de figuras negras. c. 510 e 500 a.C.. CVA III He. pr. 71, 7-9; 72. Referência: Poursat, 1968: 561.....88

Figura 6 – *Kylix* ática de figuras vermelhas (Proveniência: Vulci). Pintor de Eucharides. 500 – 450 a.C. Paris, Louvre, G 136. ARV 231/78. Referências: Lissarrague, 1984: 37; Poursat, 1968: 567.....90

Figura 7 – Cratera em sino. Atribuída ao Pintor de Likaon. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, STG 281. c. 430 a. C. ARV² 1045/9 e 1588/2. Referências: Boardman, 1989, fig.153. Poursat, 1968: 600.....100

Figura 8 – Hídria ática de figuras vermelhas. Atribuída ao Pintor de Phiale. c. 430 a.C. Copenhague, Nationalmuseet, inv. 1942. Referência: Goulaki-Voutira,

1996: 7. Beazley Archive, Nº 214268. Disponível em:
[http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A5427C97-3313-4F48-8B0D-
F7F111BC1282](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A5427C97-3313-4F48-8B0D-F7F111BC1282). Acesso em 15 fev. 2020.....101

Figura 9 - Hidria ática. Atribuída ao Grupo de Polignoto. c. 440 a.C. Mercado de
Nova Iorque, André Emmerich Gallery (1964). Referências: Goulaki-Voutira,
1996: 6. Poursat, 1968: 591.....103

Sumário

Introdução.....	12
I. A dança na Antiguidade, e em especial as danças em armas: fontes antigas e historiografia moderna.....	18
I.1. As danças em armas.....	21
I.2 A <i>hoplomachia</i> , a <i>monomachia</i> e a dança mantineana.....	22
II. Ateneu e sua obra <i>Deipnosophistas</i>	30
II.1. Conteúdo e características da obra.....	31
II.1.1. Disponibilidade virtual da fonte.....	34
II.1.2. O autor e o período.....	35
II.1.3. Panorama geral da obra.....	36
II.2. A dança em Ateneu.....	39
II.2.1. A dança em geral.....	39
II.2.2. A dança em armas, em particular a Pírrica, suas variedades e derivações.....	44
II.3. Quais as fontes de Ateneu?	48
III. Origens e história da dança em armas.....	55
III.1. Origens míticas.....	56
III. 1.1. Neoptólemo/Pirro: o mito e suas discussões morais.....	58
III.2. Origens históricas.....	68
III.3. Ao tempo de Ateneu e período severiano.....	74

IV. A Pírrica e seus contextos (agonístico, bélico, educativo, religioso, simpótico e teatral).....	78
IV.1. Modalidades e situações da dança em armas.....	85
IV.2. A Pírrica: aspectos coreográficos e musicais.....	85
IV.2.1. Aspectos performáticos da Pírrica por Ateneu.....	90
IV.2.2. Movimentos da dança pírrica.....	94
IV.3. A Pírrica feminina.....	97
IV.4. A Pírrica no teatro antigo.....	104
IV.5. Análise Iconográfica: possibilidades de conexão entre fontes diversas.....	107
V. As finalidades da dança em armas, em particular da Pírrica.....	111
Considerações Finais.....	117
Referências.....	136

Introdução

O estudo de temas de História Antiga poderia parecer em menor evidência, na historiografia brasileira, se comparado a outros, ligados a memórias sensíveis, seja por razões políticas ou amadurecimento de instituições de pesquisa e ensino superior, como pesquisas ligadas à história do tempo presente, ao que se soma o interesse crescente pelo estudo da história local nas Ciências Humanas, acompanhado da crítica ao eurocentrismo e anglocentrismo. Entretanto, nos últimos anos, a História Antiga teve no Brasil um notável crescimento, no plano institucional e no interesse pela área.

Nossa opção por pesquisar um tema ligado ao Velho Mundo, remoto, encontra motivações íntimas na mitologia, fruto de interesse despertado ainda nos tempos do ensino fundamental, assim como na fase de dedicação ao estudo da Filosofia, área que se conheceu em estudos na pós-graduação *lato sensu*. O estudo das danças na Antiguidade grega é uma possibilidade historiográfica bastante rica, motivo pelo qual, com este trabalho, acredita-se estar contribuindo para a historiografia brasileira e para os estudos no idioma português, por meio de um tema ainda pouco estudado entre nós, a dança chamada Pírrica, que era uma modalidade de dança em armas, e de um autor que merece uma maior atenção em nosso meio, Ateneu de Náucratis (170 - 223 d.C.).

Para Evanhélos Moutsopoulos (1989: 2), Ateneu (XIV.632c) propugnava, entre outras coisas, que a sabedoria grega antiga se dedicava de modo notável à música. Isto levava a considerar que os melhores músicos seriam os mais sábios, a começar por Apolo, entre os deuses, e Orfeu, entre os semideuses. Parte desta virtude se estendia também à dança.

A dança ocupava um lugar de destaque na cultura e na sociabilidade antigas, desenvolvendo-se diferentes formas de expressão coreográficas, algumas assumindo um valor cultural muito singular. Uma forma de dança que se desenvolveu bastante na Antiguidade grega foi a dança em armas, tipo de dança que ocorre também em outras culturas. Mas os gregos se destacam pela variedade de modalidades de danças em armas relatada nas fontes. A dança pírrica, em especial, tem chamado a atenção dos pesquisadores modernos,

dada a sua forte presença em fontes variadas, desde o período arcaico até a chamada Segunda Sofística.

Para estudarmos as danças armadas na Antiguidade, recorreremos a diversos autores, que trazem abordagens e informações distintas. Em particular para o estudo da dança pírrica, a obra de Ateneu, cujo título em português ficaria o *Banquete dos Sábios (Deipnosophista)*, tem uma contribuição muito especial. É recorrente entre estudiosos da Antiguidade, filólogos e historiadores, uma visão negativa com relação à importância da obra de Ateneu, como veremos adiante – muitos costumam considerar que sua contribuição não vai além de uma lista com trechos e dados sobre historiadores perdidos, que conhecemos apenas de modo fragmentário. Contudo, entendemos que, no manuseio destes trechos – que para nós se constituem um valioso testemunho inclusive de autores hoje conhecidos apenas parcialmente – o autor demonstra capacidade de, ao lidar com uma vasta erudição herdada dos períodos clássico e helenístico, propor uma interpretação e evidenciar diferentes visões sobre temas, e em específico sobre temas próprios ao que hoje chamamos História cultural.

De nossa perspectiva, há um fulcro interessante a ser explorado, que são as interfaces entre a cultura bélica e a cultura musical-coreográfica. O objeto de estudo é a dança, mas a guerra está ali, impregnada, integrada a diferentes manifestações culturais presentes na vida cotidiana. É uma manifestação artística cujos exercícios e ensaios não deixam de ser, em muitos casos, vistos como treinamento militar, ao mesmo tempo em que as reflexões suscitadas, entre os próprios autores antigos, quando se colocam a pensar sobre as danças em armas, mostram liames com a Filosofia ou tantas outras temáticas, como religião, agonismo, educação e gênero.

O tema da guerra possibilita que se traga enfoques complexos e multifacetados. Segundo Renata Sena Garraffoni (2007: 53-4), a guerra é um dos temas mais tradicionais da historiografia do século XIX. Entretanto, volta a ocupar espaço entre as pesquisas históricas, mas com um foco diferenciado. A preocupação não é mais a batalha em si, ou as estratégias dos generais da Antiguidade, mas sim a interpretação da guerra como um fenômeno social e

cultural. Os objetivos também mudaram. No século XIX eram a legitimação das políticas imperialistas das nações europeias, e na atualidade passaram a ser a busca por soluções no convívio intercultural, no combate à violência e na descoberta de como outros povos lidaram com os efeitos da violência decorrentes da guerra.

Considerando-se que um dos pontos de interesse na obra de Ateneu é a grande quantidade de autores e obras antigas que cita para apresentar diferentes assuntos, este é um dos temas que procuraremos evidenciar em nossa pesquisa. Por exemplo, com relação à Pírrica, dois autores a que ele recorre são Aristóxeno (c. 370 - 300 a.C., filósofo bastante utilizado em abordagens voltadas à música) e Filócoro (c. 340 - 260 a.C.), autores que remetiam a origens arcaicas, ao citarem versos e feitos de Tirteu (séc. VII a.C., líder militar e poeta espartano). Nada obstante, Ateneu (XIV.631a) afirma que a dança pírrica ainda existia em seu tempo, porém bastante modificada, como se pode observar na passagem transcrita abaixo:

« ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρίχη Διονυσιακὴ τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὕσα τῆς ἀρχαίας· ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προίενται δὲ ἐπ' ἀλλήλους νάρθηκας καὶ λαμπάδας » (Ath. XIV.631a, - Olson, 2011: 190)

A pírrica realizada em nosso tempo parece ter características dionisiacas e é mais apresentável que a antiga; pois os dançarinos seguram tirsos em vez de lanças, jogam talos de erva-doce um no outro e carregam tochas.¹

A obra *Banquete dos Sábios* pode ser interpretada como parte de um movimento cultural, no segundo século da era comum, em que autores de língua grega, na porção oriental do Império romano, com base em seus estudos eruditos, produzem textos que constroem representações sobre a Grécia arcaica, clássica e helenística, que tinham por objetivo enaltecerem a cultura grega e, ao mesmo tempo, servirem como reforço de uma identidade grega no contexto imperial. São uma estratégia para desenvolver um sentimento comum de pertencimento ao “helenismo” como algo venerável e culto.

¹ “The *purrichê* performed in our time appears to have a Dionysiac character and is more presentable than the ancient one; for the dancers hold thyrsuses rather than spears, throw fenel-stalks or one another and carry torches” (Olson). Na ausência de uma tradução publicada para o idioma português, os trechos aqui transcritos de Ateneu serão apresentados em tradução livre deste autor a partir da tradução para o inglês de Olson (2011).

Assim cada tema grego incluído na obra de Ateneu, como é o caso da dança pírrica, é também uma forma de representação da Antiguidade grega, baseada em testemunhos os mais variados que estavam disponíveis em bibliotecas públicas e pessoais, para gregos e não gregos de seu tempo. Este será um conceito central em nossa pesquisa, a partir de Roger Chartier. Sendo “representação” uma palavra muito usada de forma coloquial tanto em português quanto em outros idiomas, com usos variados (mesmo no domínio teórico), necessita especial atenção em seu emprego como conceito na chamada Nova História Cultural: *representation* (ing.), *représentation* (fr.), *rappresentazione* (it.), o termo aqui deve ser compreendido como conceito histórico. Jean Claude Poursat, ao intitular seu artigo como *Les représentations de danse armée dans la céramique attique*, não usa o termo com o mesmo sentido teórico que em Chartier. Em Poursat fica claro que “representação” quer dizer incidências figurativas, sendo bastante comum nos estudos de imagem a denominação “representações iconográficas”, sem com isto implicar o conceito mais específico consagrado a partir da Nova História Cultural. Por sua vez, Giovannangelo Camporeale chama de *rappresentazione* os “testemunhos iconográficos e literários”, como denomina suas fontes. Voltando a Chartier, podemos resumir dizendo que a “representação” é uma “presentificação” de algo que esteve ou não no lugar em que é representado. E sendo a História, para alguns autores, uma espécie de luto (Schneider e Torrão F^o, 2018: 26), ou um diálogo com os mortos, é também uma forma de materializar existências. É importante observar que a presentificação de um objeto ou personagem ocorre independentemente da existência física desse objeto, podendo englobar a existência imaginária.

É possível que a Pírrica descrita por Ateneu seja, em muitos aspectos, algo diferente daquela atividade que realmente se praticava na Lacedemônia. Do mesmo modo, talvez não se aproxime com exatidão da dança de mesmo nome para a qual se faziam competições nas Panateneias, em Atenas, mesmo que acesse referências literárias que remetem a esta. Trata-se de uma narrativa que recorre à autoridade de autores anteriores, para justificar a representação da Grécia que oferece aos seus leitores. Para nosso estudo moderno, portanto, adquire grande importância a verificação da cronologia dos autores citados, para se compreender como, ao construir suas

representações, Ateneu se reporta a conhecimentos referentes ao tema – a dança em armas – datados de diferentes camadas temporais do passado grego. Esta verificação é metodologicamente necessária, para se articular na interpretação fontes de tipos e períodos diversos, como a iconografia dos vasos áticos do século quinto.

Compara-se o ofício do historiador com o de um tecelão, que, de forma quase que braçal, tem que procurar fragmentos e evidências, para depois construir um produto coerente, comparável a uma obra de tapeçaria (Albuquerque Júnior, 2009: 13-26). Esta metáfora lembra nosso próprio esforço de pesquisa, mas é especificamente aplicável ao trabalho de Jean-Claude Poursat (1968: 550-615). Autor seminal para o estudo da dança em armas na Grécia antiga, que nos introduziu ao tema, faz o esforço então pioneiro de classificação e publicação sistemática de imagens relativas às danças antigas, com especial ênfase à Pírrica (a qual considera, por uma série de fatores, a principal dança grega da Antiguidade), buscando conferir coerência a esse *corpus* de imagens.

Em paralelo a estes testemunhos, a tragédia *Filoctetes*, de Sófocles (409 a.C), fomentou-nos uma reflexão sobre o mito de Pirro, que dá nome ao nosso objeto de pesquisa, e, ao tratarmos das origens míticas da dança pírrica, aproveitamos o ensejo para tratarmos das crises morais e de identidade dos atenienses do período próximo à Guerra do Peloponeso, personificadas por Neoptólemo/Pirro, inquirindo-nos sobre possíveis conexões da Pírrica com a identidade cultural ateniense (Item III.1.1). A razão desta digressão, que escapa um pouco ao centro da pesquisa, se baseia no desejo de compreender o conteúdo cultural associado à figura de Pirro no imaginário ateniense da mesma época em que a representação da dança nomeada a partir dele possuía grande prestígio em Atenas. Tomando como válida a análise de Paola Ceccarelli (2004: 118), de que esta dança de guerra tinha fundamental importância na percepção dos atenienses sobre si mesmos, consideração que será retomada em outros itens desta dissertação.

E unindo a questão da representação associada aos discursos, discute-se também a mitologia, que permeia as referências à dança pírrica na

historiografia moderna, mas que também pode ser desviada para enfoques fora do campo mitológico, como quando a dança passa a figurar em textos científicos e artísticos da Antiguidade, em tratados filosóficos e em imagens pintadas em cerâmica, executada que era em festivais e competições, entre outros eventos.

Quanto à estrutura desta dissertação, divide-se em cinco capítulos: no primeiro capítulo, abordamos o estado da arte, desenvolvendo uma revisão historiográfica sobre a dança na Antiguidade grega, a fim de demonstrar o que se pode conhecer sobre as danças em geral e em particular sobre as danças em armas; no segundo, apresentamos o autor e obra que são objeto da atenção central deste estudo, Ateneu e o *Banquete dos Sábios (Deipnosophista)*, assim como as narrativas do autor sobre as danças em armas; no terceiro, tratamos da história da dança em armas, e em específico da Pírrica, na Antiguidade, recorrendo a diferentes autores antigos e historiadores modernos, os quais cotejamos com o testemunho de Ateneu, ao abordar narrativas de origens míticas e históricas, suas expressões em diferentes períodos, aliando personagens mitológicos, divinos e heróicos. O mito de Pirro, onomasticamente ligado à dança pírrica, foi instrumento de discussões éticas, como se constata em fontes literárias e iconográficas antigas. Finaliza-se o capítulo com a dança em armas à época do próprio Ateneu. No quarto capítulo, enfocamos as diferentes modalidades de danças em armas, caracterizações e contextos, com atenção especial à Pírrica, considerando situações tais como competições, educação, guerra, divertimentos e religião (neste capítulo, abordaremos a Pírrica feminina, agregando algumas discussões constantes no Livro XIII de Ateneu, em que o autor discorre sobre mulheres, relacionamentos de famosos e qualidades das *hetairas*, que propiciaram enfocar, ainda que de forma despretensiosa, conceitos da História de Gênero); no quinto e último capítulo, perguntamos pelas finalidades e funcionalidades das danças em armas, e, particularmente da Pírrica.

I. A dança na Antiguidade, e em especial as danças em armas: fontes antigas e historiografia moderna

A relação entre a guerra e a música na Grécia era muito evidente na literatura antiga. Platão, em *A República*, recomenda, para a manutenção de treinamento constante, que a educação dos “guardiões do Estado” incluísse ginástica e música (Castro, 2007). Na parte da ginástica, incluía ainda as lutas e os cuidados com a alimentação, recomendando o consumo de carnes e legumes assados. No campo da música, não se restringia à expressão artística sonoro-instrumental-vocal. Abrangia as demais artes, como a poesia, a pintura e entre muitas outras formas de expressão, a literatura e mesmo a filosofia, posto que para todas estas atividades era necessário ter inspiração, qualidade classificada no domínio das Musas, e por isto, semanticamente, seriam “música”. Uma abordagem a que se recorre é o trabalho de Evanghélos Moutsopoulos (1989[1959]), que enfoca a música na obra de Platão, trazendo ao mesmo tempo extensa descrição e análise da inserção do tema da dança neste filósofo, açambarcando inclusive a Pírrica.

Os gregos inserem a dança em sua cosmogonia, iniciando na primeira infância de Zeus (Luciano, *De saltatione* 8). Já para o mundo romano, a primeira referência se dá já com o próprio Rômulo, no episódio do rapto das sabinas (Camporeale, 1987: 12). Não é exclusividade dos gregos, entre os povos da Antiguidade, terem nos deixado registros sobre suas danças, como os judeus², os egípcios³ e muitos outros. Luciano de Samósata dedica a este assunto sua obra chamada *Sobre a dança* (Περὶ ὀρχήσεως, *Peri orcheseos, De saltatione*), concluída provavelmente entre 162 e 165 d.C. O tradutor de uma das versões utilizadas, Custódio Magueijo (2012), esclarece que a dança na Antiguidade deveria ser entendida não como “simples acompanhamento da música”, mas sim como um misto de balé, ópera e mímica, sendo esta a parte

² No Velho Testamento há diversas passagens sobre as danças, como, por exemplo, a seguinte, relacionada ao rei Davi: “Davi dançava com todas as suas forças diante do Senhor, cingido com um *efod* de linho. O rei e todos os israelitas conduziram a arca do Senhor, soltando gritos de alegria e tocando trombeta. Ao entrar a arca do Senhor na cidade de Davi, Micol, filha de Saul, olhando pela janela, viu o rei Davi saltando e dançando diante do Senhor, e desprezou-o em seu coração” (II Samuel VI.14-18).

³ Sibylle Emerit (2011), em seu texto *Un Métier de l'Égypte Ancienne: Le Danseur Instrumentiste*, trata dos movimentos de dança realizado por músicos profissionais no antigo Egito.

principal, que demonstra a qualidade de interpretação do versátil artista que o dançarino tinha de ser. O texto de Luciano é um diálogo, onde o autor se coloca como personagem, com o nome Licino. Este demonstra os méritos da dança enquanto arte, perante seu amigo Cráton, um apaixonado pela filosofia cínica que despreza a dança. Fala dos Coribantes na Frígia, exortados à dança pela deusa Reia, esposa de Cronos (deus que devorava os próprios filhos), e dos Curetas em Creta, que salvaram Zeus, quando bebê, dos dentes paternos ao dançar à sua volta, acrescentando que “a sua dança incluía armamento, batendo com as espadas nos escudos e marchando freneticamente e em passo de guerra” (Luciano *De saltatione* 9), episódio considerado na Antiguidade uma das prováveis origens da Pírrica.

Havia danças armadas e desarmadas, e as metodologias para seu estudo são as mais variadas, como constatamos e exporemos a seguir. Passemos então a analisar diversos autores e estudos consultados, sobre danças da Antiguidade, que serviram para que se desenvolvesse uma metodologia de abordagem para nosso objeto. As diversas pesquisas consultadas foram emprestando cada uma sua metodologia, e para demonstrar este processo, optou-se por comentá-las em ordem cronológica de incidência, e não pela cronologia de realização da pesquisa.

Alguns estudiosos comparam a dança grega antiga com a dança folclórica grega (Delavaud-Roux, 2011: 13), e este método de analogia etnográfica é uma linha seguida por aqueles que optam por pesquisar a dança buscando a performance, podendo haver também os que preferem fazê-lo em nível teórico. A documentação iconográfica (figuras de vasos gregos, afrescos, baixos-relevos, esculturas, terracotas, mosaicos, moedas...) é um outro tipo fonte bastante valioso, que apresenta aspectos da materialidade da dança, que se soma ao que aprendemos das fontes literárias, demandando porém abordagens teórica e metodológica específicas.

Na historiografia nacional sobre a dança antiga, destaca-se a contribuição de Marcus Mota (Universidade Nacional de Brasília), com uma ampla produção dedicada ao tema. Além de um texto de referência (Mota, 2012), em que sintetiza o tema, em grande parte de sua obra encontra-se o

interesse pelo que chama de “performances instruídas” (Mota, 2012:21), praticada nomeadamente por pesquisadores/performers, principalmente Marie-Hélène Delavaud-Roux, que, além de dançarina, é pesquisadora acadêmica e referencial teórico basilar em nosso estudo (Delavaud-Roux, 2011), a que se somam Phillipe Brunet e Amirthanayagam Prashakaran David, pesquisador que defendeu a performance de versos homéricos com movimentos da dança grega tradicional *sirtos*⁴.

Outro aspecto a ressaltar-se: a busca por conteúdos atinentes às danças requer uma interface com diversos tipos de testemunho, posto que a atividade, por suas características performáticas e plásticas, constitui-se de movimentos, que não seriam conhecidos apenas por testemunhos literários. Mas, ao construir hipóteses científicas para poder descrevê-la, lembramos que a dança é uma atividade que não pode ser entendida apenas de forma intelectual ou epistemológica. Tem uma dimensão corporal, origens étnicas, tradições, e tantas facetas que tornam impossível considerar completo, em alguma instância, o conhecimento sobre ela. O pesquisador brasileiro já citado, Marcus Mota, permite ampliar o entendimento sobre este caráter multidimensional da dança:

A explícita política de interpretação presente na proposta de A. P. David pode assim ser formulada: se os textos de Homero, que são o modelo de literatura do ocidente, foram elaborados a partir de ritmos presentes no mundo da vida, então dançar Homero é atualizar que há todo um conjunto de modos de produção de referentes e participação que não se encontram delimitados por protocolos de interpretação textualistas. Dança não é texto, não é linguagem, não é imagem. Em sua dimensão integrativa, a dança se apresenta como uma prática de articulação de diversos modos de expressão e referência. Assim, no menos “dançável modo de expressão – a épica homérica – podemos encontrar a dança mesma. No lugar da oposição *dança/não dança*, o lugar da dança é o de uma presença absoluta, que é a do corpo e suas medidas e expressão. Apagar a dança em prol da fala, do texto escrito, foi contraditoriamente tentar excluir a corporeidade como fundamento e impulso dos atos expressivos. A contradição se resolve facilmente quanto se pensa a dança como dança e não a partir da não dança (MOTA, 2012: 23).

Dentre as fontes antigas, recorreu-se a autores do período clássico, tais como Xenofonte (*Anábase*), Platão (*Leis*), Eurípedes (*Andrômaca*), Aristófanis (*As Rãs*, *As Nuvens* e *As Aves*). Do período antonino e severiano,

⁴ O artigo de Mota indica o vídeo ainda disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldZ6PwViiH8>. Acesso em 25 nov. 2019.

além de Ateneu (*Deipnosofistas*), recorreu-se a Luciano (*Sobre a Dança*) e outros, como Filóstrato (*Sobre a ginástica*)⁵ e Galeno.

I.1. As danças em armas

As Representações de Dança Armada na Cerâmica Ática (1968), de Jean Claude Poursat, é a referência de base para o tema, constatando-se que praticamente todos os pesquisadores que se dedicam às danças em armas na Antiguidade tomam-no como ponto de partida. Trata da representação iconográfica das danças armadas na cerâmica ática. Aborda a existência de diversas modalidades de danças armadas, que chama de “grandes categorias”: danças armadas com hoplitas em cortejos e procissões; Pirrícia masculina; exercícios de palestra; danças de sátiros, que tomam como modelo às anteriores; e danças femininas, que podem ser propriamente a Pírrica ou dança para animar uma festa (Poursat, 1968: 551-552).

Além destas, Poursat introduz outras modalidades, como o *prosodion* ou *enoplion*, que seria uma espécie de “dança-marcha” (Séchan, 1873: 1033), que alguns autores antigos comentam ser de natureza religiosa. Consta que Eumelo (séc. VIII a. C), Píndaro (522-443 a.C.), Simônides (556-468 a.C) e Baquílides (c. 520-c. 450 a.C) compuseram canções para acompanhá-la (Poursat, 1968: 552).

Os coros são uma característica do teatro grego, presente tanto em tragédias quanto em comédias. Seja para representar algum grupo, segmento social, ou apenas pela sonoridade, é frequente a presença de coros em segundo plano, emoldurando o cenário para os personagens principais, ou mesmo em primeiro plano, dialogando diretamente com personagens ou com a plateia. Delavaud-Roux (2011)⁶ analisa passagens do coro d’*As Rãs*, de Aristófanes (450-380 a.C.). Para imaginar os movimentos possíveis de um coro de rãs, a pesquisadora recorre às danças de sátiros da iconografia antiga.

⁵ Flávio Filóstrato (c. 170-250), também chamado Filóstrato de Atenas, filho de Filóstrato de Lemnos.

⁶ Marcus Mota (2012: 21) diz que essa pesquisadora representa “o estreitamento entre pesquisa acadêmica e artística”.

Dentre esses movimentos, privilegiou aqueles que incluíam agachamentos. Alguns deles, além de inserir-se em um contexto dionisíaco, poderiam constituir uma paródia de coreografias guerreiras usadas por Cinésias (450-390 a.C.) compositor ateniense de ditirambos, que também se dizia especialista em compor obras com temáticas baseadas na Pírrica. Esses agachamentos corresponderiam ao movimento da dança pírrica chamado ταπεινώσις (*tapeinosis*), que a autora traduz como “ato de baixar ou ajoelhar”. Outros agachamentos corresponderiam a outras danças armadas, como a pérsica (*persiche*) ou o *oklasma* (Delavaud-Roux, 2011: 221-222).

Ateneu se refere à mesma peça aristofânica, como se vê a seguir.

« Δίδυμος δέ φησιν εἰωθέναιπινὰς ἀντὶ τῆς λύρας κογχύλια καὶ ὄστρακα συγκρούοντας ἔρρυθμον ἦχόν τινα ἀποτελεῖν τοῖς ὀρχουμένοις καθάπερ καὶ Ἄριστοφάνην ἐν Βατράχοις φάναι. » (Ath. XIV.636d-e – Olson, 2011: 220, 222).
Dídimo afirma que, em vez de tocar uma lira, algumas pessoas praticam o golpe de conchas ou cacos uns contra os outros para produzir um som rítmico para acompanhar os dançarinos, como Aristófanes diz em *Rãs* (Ath. XIV.636d-e)⁷.

A narrativa de Aristófanes não tem intenção de retratar a realidade, nem de manter coerência com a mitologia, ou com outros parâmetros. Mas sua solução sugere uma prática coreográfica. Mais adiante trataremos especificamente deste gênero textual.

1.2. A *hoplomachia*, a *monomachia* e a dança mantineana

Nem sempre é claro quando estamos no terreno da dança, do jogo ou da luta. E talvez esta ambiguidade faça parte do regime de significação dessas manifestações performáticas em armas. Ateneu refere-se à existência dessas três modalidades de manifestações coreográficas com caráter guerreiro, a *hoplomachia*, a *monomachia* e a dança mantineana, nem sempre sendo clara a diferença entre elas – talvez os conceitos e conhecimentos, mais ou menos precisos, que os autores antigos tivessem sobre essas danças,

⁷ “Dydimus claims that rather than playing a lyre, some people make it a practice to strike shells or potsherds against one another to produce a rhythmic sound to accompany dancers, as Aristophanes says in *Frogs* (1304-6).” (Ath. XIV.636de – Olson, 2011: 221, 223).

podem ter contribuído para ter gerado uma certa confusão entre elas já na Antiguidade.

A compreensão da dança em armas demanda compreender fenômenos paralelos, como a *hoplomachia*. Literalmente, *hoplomachia* (s. f.) significa “combate armado”, ou ainda, “combate entre hoplômacos, entre lutadores trajados com armadura completa, especialmente quando simulado”⁸. Everett Wheeler (1982: 223-233) nega que seja uma dança, mas entende que é comparável a danças e a outras atividades físicas realizadas na palestra⁹. Entende que não há parâmetros de comparação suficientes para compreender a especificidade desta manifestação. Inicia seu argumento remetendo seu tema à *Ilíada*, ao lembrar que Heitor sabia que a dança de Ares era na verdade uma luta ensaiada e que o cretense Meriones se destacava como dançarino. Conforme Ateneu (XIV.628f), Sócrates teria afirmado que os melhores dançarinos nesta modalidade eram também os melhores na guerra.

Vemos assim que autores antigos já viam a *hoplomachia* como análoga às danças em armas. Lúcio Tarreu (*Gramatici Graeci* I.3.III) recomenda ao imperador Trajano (reinado de 98 a 117 d.C.), como formas de “arte prática”, a dança, a luta livre e a *hoplomachia*, ao passo que Dion Cristóstomo (40-120 d.C.), em *Discursos* II.60-61, faz conselho semelhante ao mesmo imperador, aconselha a dança pírrica como treinamento militar. Aqui se

⁸ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hoplomaquia>. Acesso em 28 jan. 2019.

⁹ Atividades de palestra (*palaistra*) ou ginásio (*gymnasion*). Nesta pesquisa a palavra “palestra” refere-se ao lugar em que ocorrem atividades atléticas, voltado à educação. Geralmente era constituído de um pátio interno, de dimensões muito menores que o “ginásio”, destinada a práticas atléticas, situado no interior de uma estrutura edificada quadrangular ou retangular, em que se acomodavam salas para a realização de atividades variadas (aulas de gramática, literatura, música e matemática, assim como espaços para cuidados pessoais, como banho e depilação), que se separam do pátio por meio do peristilo, galeria coberta e aberta para o interior, sustentada por fiada de colunas. A “palestra” não era apropriada para corridas e exercícios de adultos, e por isto deveria ser restrita à utilização das crianças, que ali também recebiam aulas de música. Os adultos praticavam nos “ginásios”. A referência à palestra, aqui, implica também um sentido agonístico, dado o treinamento em provas atléticas e de luta. Eram duas instituições educativas com funções análogas, mas não idênticas. Jean Delorme, em sua tese sobre o tema, afirma que uma das peculiaridades dos gregos comparados aos bárbaros, segundo Platão, é a prática de exercícios físicos, e trata de esclarecer a função de ambas as estruturas prediais (ginásio e palestra), e sua influência na educação da criança e manutenção da saúde e treinamento do adulto, característicos da cultura helenística. O ginásio e a palestra seguiram presentes como aparelho urbanístico tipicamente grego até a época de Augusto (Lévêque, 1962: 534-536).

constata como podiam acreditar que as duas manifestações tivessem efeitos análogos.

O termo sofria oscilações ao longo do tempo e em diferentes autores. Em Platão e Xenofonte, os *hoplomachoi* são conhecidos como sofistas militares, professores itinerantes das artes da guerra ativos em Atenas desde a época da guerra do Peloponeso e ao longo do século IV a. C. Esses *hoplomachoi* faziam demonstrações públicas de sua arte, assim como os outros sofistas em seus respectivos campos de saber. Essas sessões públicas eram diferentes das sessões de ensino citadas por Xenofonte (*Memorabilia* III.1) e das competições citadas por Platão (*Leis* 833e). Havia modalidades agonísticas de um contra um, dois contra dois e equipes de dez pessoas cada, com regras e golpes definidos para a competição (Wheeler, 1982: 225). A *hoplomachia* teria um cunho ritual, vinculado ao culto de Zeus Hoplosmios¹⁰. Ela teria derivado de outra dança, a ὀπλιτικὴ ὄρχησις (*hoplitique orchesis*), uma dança semelhante à dos Curetas e coribantes (eles de novo!), igualmente associada a praticantes que tiveram a missão de defender Zeus na sua infância (Wheeler, 1982: 227).

Nícias (c. 470-413 a.C.), estrategista ateniense, observava que esses exercícios aumentavam a força do soldado (Platão *Laches* 181e-182b). Estas habilidades eram importantes para todos os hoplitas. Alguns autores comparam a *hoplomachia* à esgrima e afirmam que o *hoplomachos* podia ensiná-la aos soldados (Wheeler, 1982: 224-225).

Apesar de semelhantes na denominação, a *hoplomachia* não deve ser confundida com a *monomachia*. Enquanto a primeira é uma luta simulada, a última é uma luta real, um duelo de campeões ou duelo judicial, constituindo um julgamento por combate. Existe uma hipótese de que a *hoplomachia* já fosse realizada antes de que tivesse esse nome. E o episódio constituído por Diomedes duelando contra Ajax no funeral de Pátroclo, proposto por alguns estudiosos como primeiro exemplo de *hoplomachia*, na verdade seria, como corrige Wheeler (1982: 229), um exemplo de *monomachia*.

¹⁰ Culto existente em Methydrion e talvez também em Mantinea, duas cidades da Arcádia, utilizado como meio para iniciar os jovens na classe guerreira (Wheeler, 1982: 226-227).

Na cidade de Mantinea, situada na Arcádia, Peloponeso, ter-se-ia desenvolvido uma forma própria de dança em armas, conhecida arqueologicamente, por meio de emissões locais de bronze e de prata, datadas da primeira metade do séc. IV a.C., e por meio de figuras gravadas em ouro e prata datadas de meados desse século (Wheeler, 1982: 228). Cogita-se, aponta Wheeler, a dança mantineana como possível origem da *hoplomachia*. A favor dessa interpretação, existem fragmentos de obras de Hermipo de Esmirna (fl. c. 250 a.C.) e de Éforo de Cime (405-330 a.C.) preservados por Ateneu (IV.154d), afirmando que a instrução baseada na *hoplomachia* tem origem em Mantinea, na metade do século VI a.C. (Wheeler, 1982: 225-226).

Há um cântaro geométrico ático atribuído ao Pintor de Dipylon (fl. 760-750 a.C.) que porta uma cena agitada interpretada por alguns autores, entre eles Louis Séchan (1930), como representação da dança mantineana¹¹. Este vaso mostra dois guerreiros realizando um duelo coreográfico, em presença de um tocador de *phorminx* (lira homérica de base arredondada), entre arcadianos e mantineanos. Outra corrente, representada por Léon Lacroix (1967), entende que a dança em armas mantineana se assemelharia à cretense. Nesse sentido, a dança mantineana pode ter assimilado os saltos frenéticos da dança dos Curetas e coribantes (Wheeler, 1982: 227). Xenofonte (*Anábase* VI.1.10) testemunha também essa semelhança de costumes entre mantineanos e arcadianos, ao descrevê-los usando suas melhores armaduras, marchando ao som marcial do *aulos*, cantando um peã e dançando como em homenagem aos deuses.

Léon Lacroix (1967: 303-307), em sua análise de moedas de Mantinea, identifica no verso a dança mantineana e no reverso divindades gêmeas em um altar (provavelmente os Dióscuros), o que reforça a conexão entre sentido marcial e religioso (Wheeler, 1982: 228)¹². Uma corrente defendia que certas danças armadas teriam surgido não de atividades militares, mas sim de ritos de fertilidade agrícola. Este seria o caso da *kidaris*, outro exemplo de

¹¹ Cântaro geométrico ático. Pintor de Dipylon. Geométrico Tardio lb. c. 750 a.C. Copenhague, Museu Nacional, 727, H.17. Referência: Boardman, 1998: 43, n. 65.1-2.

¹² Quanto a personagens mitológicas gêmeas, voltar-se-á ao assunto ao discutir associações da dança pírrica com essas personagens em Esparta, onde havia simpatia por, pelo menos, três incidências de irmãos gêmeos: Castor e Pólux; Apolo e Ártemis; e Jacinto e Polibéia.

dança antiga, realizada em homenagem a Deméter Kidaria em Feneu, cidade situada no Peloponeso central (Ath. XIV.631d)¹³.

Aristóxeno de Tarento preferia a dança mantineana, a Μαντινική ὄρχησις (*mantiniche orchesis*), a todas as demais danças nacionais, por causa da riqueza dos movimentos de braço (Ath. I.22d. Wheeler, 1982: 228). É possível pensarmos que esta preferência se ligasse a um valor cultural resultante da associação entre guerra e dança, associação que entre os gregos possuía um sentido de ancestralidade, um forte valor identitário. A presença das danças em armas em Homero, apontada especificamente em Ateneu I.12-24 – ao mencionar Meriones, bravo escudeiro de Idomeneu e reputado dançarino cretense, e Heitor, conhecedor da dança de Ares como luta estática, liga-as a um discurso antigo, aos poemas homéricos, garantindo-lhes um valor cultural de ancestralidade compartilhada.

A associação da *hoplomachia* a Ares reforça esse sentido: o jovem Ares deveria dominar a dança antes de aprender *hoplomachia* (Homero *Ilíada* VI.238-41, XVI.617-18. Wheeler, 1982: 223.). Poetas helenísticos, como Teócrito (310-250 a.C.) e Apolodoro (c. 180-120 a.C.), incrementam os elementos da narrativa de origem mitológica, dizendo que foi Castor quem ensinou a *hoplomachia* a Hércules (Apolodoro *Biblioteca* II.4.9. Wheeler, 1987: 224). Zenódoto Teófilo (FHG IV.516 fr.5. Fabricius, 1708: 273), conhecido por ser autor do escólio ao poema *Theriaca* de Nicandro de Cólofon (séc. II a.C.), atribui a Atena ter ensinado a *hoplomachia* a Falange, irmão gêmeo e amante de Aracne (Wheeler, 1982: 225). Ao final, por conta de terem cometido incesto, foram transformados em cobras, mortos e devorados por seus próprios filhos. Zeus Hoplosmios (=Armado), divindade que surge da assimilação de uma divindade local (a palavra, como epíteto do deus, associa-o a Mantineia), apadrinha igualmente a ὀπλιτικὴ ὄρχησις (I.G. II.344. Wheeler, 1982: 227.). A multiplicidade de narrativas míticas apontadas como possíveis origens das danças armadas – conforme a localidade variava a divindade ou o herói apontado como responsável pela introdução da dança (Poursat, 1968: 551.

¹³ Sendo Deméter a deusa da agricultura, dos cereais, do trigo e do pão, agrega aqui o epíteto Kidaria, que a vincula ao culto em Elêusis.
Disponível em: <https://www.theoi.com/Cult/DemeterTitles.html>. Acesso em 1º mar. 2020.

Wheeler, 1982: 225) – revela a profundidade com que esta modalidade de dança estava impregnada na cultura grega, em várias regiões e ao longo de muitos séculos.

Na opinião de Wheeler (1982: 229), a confusão entre *hoplomachia* e dança mantineana pode ser atribuída à forma como Ateneu (IV.154d) organizou as informações, como uma “colcha de retalhos” com os citados fragmentos de Hermipo e Eforo, junto a outros fragmentos sobre *monomachia* e gladiadores. Em prol de seu argumento, ressalta ainda que logo a seguir o gramático de Náucratis se ocupa com danças de reis e gerais, acrescentando que os romanos usaram indiscriminadamente os termos *hoplomachia* e *monomachia* para combates de gladiadores (Ath. IV.154b-f). Para ele, a organização da escrita de Ateneu estabelece-se aí uma sobreposição de significados, que dificulta a compreensão, misturando uma tradição coreográfica grega a uma prática agonística romana, e que teria contribuído para essa mistura já na Antiguidade. Não corroboramos essa linha de crítica, como exporemos logo a seguir.

As táticas militares gregas estavam comentadas em várias fontes do período imperial, gregas e latinas, acessíveis a Ateneu, como Arriano de Nicomédia (86-175 d.C.), Eliano, o Estrategista (c. 200 d.C.) e Apuleio de Madaura (c. 125-c. 170 d.C.), este último referindo-se inclusive especificamente à execução da Pírrica quando descreve os círculos, quadrados e outras formações feitas pelos dançarinos (Arriano *Tactica*. Eliano *Tactica*. Apuleio *Metamorphoses* X.29.)¹⁴.

Como bem aponta Wheeler (1982: 229), alguns indícios levam a crer que a *hoplomachia* em certo momento tenha integrado os jogos gregos, em determinados festivais, como indica um capacete encontrado perto de Olímpia no início do século XIX. Supostamente trazia a inscrição “ΟΠΛΟΜΟΜΑΧΟΣ” (OPLOMOMAKHOS), interpretada e difundida (e também corrigida, para ὀπλομάχος) por Boeckh (CIG 1541). Infelizmente, perdeu-se o capacete e sua datação não pôde ser determinada. Como sugere o autor, essa inscrição

¹⁴ Aqui Wheeler tenta ligar a gênese dos treinamentos militares com a Pírrica ou a com a *hoplomachia*. Mas observe-se que a descrição de Apuleio assemelha-se a algumas práticas militares de grupo, mas não à Pírrica.

apareceria como evidência atraente quando cotejada com a consideração de Plutarco (*Quaestiones convivales* VI.2.675c) sobre um *agon* que se estendia até a morte, realizado “antigamente” perto de Pisa. Portanto, na contramão do que defende Wheeler, que propõe uma classificação exata dos termos, Plutarco, muitas décadas antes de Ateneu, denomina essa antiga competição de *monomachia*¹⁵ (e não de *hoplomachia*, como se presumiria, no modelo de Wheeler), de modo que não valeria o argumento de Wheeler de que Ateneu seria responsável por essa suposta confusão entre *hoplomachia* e *monomachia* que este advoga – não só Ateneu, mas boa parte dos autores gregos e latinos que entendem esses termos de modo alternado são anteriores ou contemporâneos ao gramático de Náucratis.

Wheeler, na contramão do testemunho de Ateneu, entende que a *hoplomachia* e a dança mantineana são manifestações diferentes (Wheeler, 1982: 229). Entende também que o conhecimento sobre treinamento militar grego começa a partir do século IV a. C. Antes de 335, “é uma *tabula rasa*”, pois Xenofonte (*Memorabilia* III.12.5.) diz que não havia treinamento militar público em Atenas. Wheeler, em seus ceticismo exacerbado, questiona com base nisso o valor real das danças como treinamento militar (Wheeler, 1982: 230), propondo que a Pírrica, assim como a *karpaia*¹⁶ macedônia, seria uma dança de fertilidade. Com isso, pretende concluir que as danças armadas não eram válidas como treinamento militar sério. Para ele, em sua posição assumidamente hipercrítica, qualquer avaliação sobre as danças armadas gregas deve ser considerada com grande reserva, pois nem as fontes literárias nem as iconográficas permitiriam conclusões sólidas.

Por razões óbvias, obrigamo-nos a discordar desta última afirmação, pois, se considerássemos necessárias “conclusões sólidas”¹⁷, nunca teríamos pesquisa em História, nem nas demais ciências humanas. Nesta esteira de

¹⁵ «ὅτι πάλαι καὶ μονομαχίας ἄγων περὶ Πῖσαν ἦγετο» (Bernardakis).

¹⁶ A *karpaia* (*karpaia*) é uma performance teatral em que, com o som do *aulos* ao fundo, é encenado o ataque de um ladrão que tenta roubar os bois de um fazendeiro. A vítima usa armas, e o final pode variar a cada realização, o vencedor nem sempre é o mesmo. Em algumas versões o assaltante é despido (Visconti, 2010: 117).

¹⁷ “Any evaluation of Greek armed dances must be regarded with great reserve, since neither the literary nor the graphic sources are sufficient to draw solid conclusions” (Wheeler, 1982: 230).

pensar, entende-se que não existem “conclusões sólidas” nem nas ciências exatas. Por sua vez, algumas evidências tanto na literatura quanto na iconografia são abundantes, claras e recorrentes, permitindo analisar padrões e recorrências. Efetivamente, o pesquisador com a mente enuviada pelo excesso de cartesianismo, pouco vocacionado para enxergar a diversidade, tem dificuldade em compreender as ambivalências e flutuações de significados, jogando-as na conta de falhas de autores antigos ou de intérpretes modernos, em vez de entendê-las como parte do regime de significação.

II. Ateneu e sua obra *Deipnosophistas*

Ateneu é natural de Náucratis, pólis originária de uma antiga colônia grega no Delta do Egito, do tipo *emporion*, com fim de entreposto comercial, fundada em torno de 570 a.C., à época do faraó saíta Amásis. Sua obra ainda não recebeu uma tradução para o português. É um autor a que praticamente todos os estudiosos das danças na Antiguidade recorrem. Viveu entre a época dos antoninos e dos severos, nascendo por volta de 170¹⁸ e falecendo provavelmente em 223. Escreveu, em grego, a obra *Deipnosophistai*, sobre assuntos gregos que vão da culinária à filosofia, passando por qualidade de vinhos, mitologia, relacionamentos, instrumentos musicais, e outros que parecem visar à manutenção de uma identidade grega no contexto do Império romano. É um autor pouco trabalhado no Brasil. O fato de sua obra ainda não ser traduzida para o português e de carecer de um volume maior de pesquisas sobre essa em nosso idioma foi uma das motivações para que se realizasse esta pesquisa.

As possibilidades de trabalho com esta obra são inúmeras para o campo das ciências humanas, principalmente por potencializar enfoques multidisciplinares e por conter uma quantidade significativa de referências a autores e obras que não chegaram até nós. Muitas dessas referências reportam-se aos períodos clássico e helenístico. O autor, além de conhecimentos atinentes à sua própria época, baseou-se sobejamente em obras de autores já antigos em seu tempo. Muitos desses remontam ao século V e IV a.C. o que reforça o valor interpretativo da interface com a iconografia dos vasos produzidos nessa época.

Wilson Alves Ribeiro Jr. (2017) acrescenta a hipótese de que Ateneu seria rico e dedicado às letras (Suid. s.v. Athenaeus), que viveu em Roma, e, a seu ver, pertencia ao movimento da Segunda Sofística. Estima que tenha escrito sua obra entre 193 e 197.

¹⁸ Algumas fontes divergem quanto à data, sendo cogitada até a data de 150 d.C. para seu nascimento.

II.1. Conteúdo e características da obra

A obra é extensa (quinze livros), escrita em forma de diálogo, e a trama gira em torno de um jantar na casa de Larênsio (algumas fontes o referem como P. Lívius Larensius, entre elas, Ribeiro Jr.). O anfitrião era um oficial romano, em cujo jantar comparecem vários intelectuais (23 ao todo, segundo Ribeiro Jr. e Olson), como o médico Galeno e o jurista Ulpiano (cujas peculiaridades iremos referir em seguida), incluindo entre eles o próprio autor, que narra em primeira pessoa diretamente ao amigo Timócrates (Olson, 2011: xi-xii).

O jantar ocorre em Roma, e, conforme Ribeiro Jr. (2017), dura três dias. O tema central da obra é a culinária, mas falar desta transforma-se em pretexto para Ateneu tratar de uma gama de assuntos culturais de seu interesse, tais como festivais, música, teatro e, nosso objeto de investigação, a dança. Ao lado do *Sobre a Dança*, de Luciano de Samósata (125-181 d.C.)¹⁹, o *Banquete dos Sábios* é nossa fonte literária principal sobre o assunto, tendo em vista que Ateneu teve acesso a todo um conjunto de obras e autores que não chegaram a nós, os quais, muitas vezes, conhecemos tão-somente graças as suas citações. No entanto, entre esses autores encontram-se também aqueles que nos são mais familiares, cujos escritos referentes ao tema se conservaram. Entre estes, destacam-se Platão (427-347 a.C.), em *Leis* (c. 355-350 a.C.), e Xenofonte (430-355 a.C.), em *Anábase* (c. 370 a.C.).

O título, *Deipnosophistai*, compõe-se de dois elementos, *deipnon*²⁰ (o “jantar”) e *sophistai* (os “sábios”), de que se depreende seu objetivo principal, o conhecimento sobre a culinária, assim como a ocasião que reúne

¹⁹ Autor que afirma ser o próprio movimento dos astros constitui uma espécie de dança primitiva (Luciano De *saltatione* 8). Apresenta origem mitológica para a dança Pírrica: Reia, a deusa mãe, ensina-a aos coribantes na Frígia e aos Curetas em Creta, para defenderem o infante Zeus de Cronos, o pai que matava os filhos. Luciano enfatiza que se tratava de uma dança realizada com armas e escudos, assim ajudando na defesa de Zeus. Os autores modernos valorizam demasiadamente essa relação da Pírrica com os coribantes e os Curetas, muito embora a fonte dessa versão seja basicamente o *Sobre a Dança*. Em outra passagem, atribui a criação dessa mesma dança a Neoptólemo, chamado Pirro (gr, “ruivo”), filho de Aquiles, o qual teria mais a orgulhar-se das habilidades do filho na dança do que de sua força e beleza (Luciano De *saltatione* 9).

²⁰ Adotamos neste texto, para os termos gregos, a forma transliterada simplificada, sem o uso de acentos e de sinais de vogais breves e longas. Quando incluímos no texto citações de como os termos aparecem nas traduções usadas, respeitamos a solução adotada pelos tradutores, mantendo os acentos quando for o caso.

esses intelectuais para conversarem. Vale lembrar que o idioma grego antigo possuía diferentes vocábulos para o que denominamos banquete, que correspondem a conceitos distintos. O *deipnon* é um jantar, em que as pessoas se reúnem para comer. Já o *symposion* é uma festa para se beber vinho. Ao *symposion* podiam se agregar aspectos artísticos, como o canto, a poesia, a performance de instrumentos musicais e as danças. O *symposion* mais intelectualizado, como aquele apresentado por Platão, é uma possibilidade, mas não necessariamente uma característica sempre presente nessas festas. Muito pelo contrário, boa parte talvez focasse mais no lúdico, no ético e no erótico. O banquete de Ateneu se assemelha ao de Platão apenas no fato de serem encontros muito intelectualizados, e de ambos usarem estes encontros como pretexto para produzirem obras na forma de diálogo. Mas, quanto à festa em si, as semelhanças param por aí. A realidade social do banquete de Ateneu era uma festa para se comer, um *deipnon*, que contou com 23 comensais.

A segunda parte do título da obra, *-sophistai*, refere-se ao reconhecimento deles como “sábios”. Aqui é necessário prestar atenção e não fazer confusão com o uso deste termo por Sócrates em Platão, que assim designava aqueles que considerava como usurpadores da sabedoria, cuja forma mais legítima e não comercial devia ser chamada “filosofia”, e seus representantes, “filósofos”. Contudo, no título de Ateneu, o termo assume um sentido mais abrangente, como sábio, estudado, erudito, culto, *expert* em alguma forma de conhecimento, como seria o caso de Ulpiano (150-223 d.C.), jurista, e de Galeno (130-210 d.C.), médico, dois renomados “sábios” contemporâneos a Ateneu, considerados ao seu tempo maiores representantes de suas disciplinas.

Ribeiro Jr., assim como Andrew Barker (1989: 258), negam o mérito literário e filosófico de Ateneu. Barker diz que sua obra é um gigantesco e enciclopédico *scrapbook* (“álbum de recortes”). Já Ribeiro Jr. a qualifica como uma enciclopédia de citações filosóficas, históricas, literárias e, além mesmo, de receitas culinárias. Mesmo assim, ambos não o deixam de citar! Barker (1989: 258-300) inclusive dedica ao gramático de Náucratis todo o capítulo dezesseis do primeiro volume de sua obra *Greek Musical Writings*, volume dedicado aos músicos. Neste capítulo, seleciona e traduz trechos dos livros IV

e XIV, nos quais se concentra boa parte do conteúdo relacionado à música, para falar então dos instrumentos musicais e aspectos técnicos da música, como escalas e métrica.

Embora haja diversos pontos de discordância entre nossas constatações e as afirmações de ambos os autores, elas mostram-se úteis por ilustrarem quantitativamente muitos aspectos. Ribeiro Jr. assevera que as citações compiladas são fonte preciosa da obra perdida de cerca de 1250 autores gregos, muitos dos quais são conhecidos somente pelo testemunho de Ateneu. Sabemos que a obra original tinha 15 livros e quase todos chegaram até nós, exceto os dois primeiros, a primeira parte do terceiro e a parte final do último, que sobreviveram somente na forma de resumos. As passagens poéticas totalizam mais ou menos 10.000 versos. A obra foi preservada através de um único manuscrito, datado do século X e conservado na Biblioteca de São Marcos, em Veneza. É a *editio princeps*, editada por Marcus Musurus, chamada a “Aldina”, por ter sido impressa nas prensas de Aldus Manutius, em Veneza (1514). Já a primeira edição completa, no sentido moderno, foi a de Karl Wilhelm Dindorf (Leipzig, 1827). Entre as edições modernas, destacam-se a de Charles Burton Gulick (Loeb, 1927/1941) e a de Alexandre-Marie Desrousseaux (Belles Lettres, 1956). Não há tradução da obra para o português, mas passagens variadas têm sido traduzidas aqui e ali, notadamente em artigos e textos acadêmicos (Ribeiro Jr., 2017).

Entretanto este foco quantitativo não é central em nossos objetivos, e passa-se a discutir outras questões surgidas destas informações. Quanto à alegação de ausência de mérito literário e filosófico em Ateneu, apresentada tanto por Ribeiro Jr. quanto por Barker, pode ser uma pré-concepção acadêmica frente ao autor, além de uma predisposição negativa em geral diante de obras concebidas e finalizadas com um aspecto aparentemente menos ordenado e mais fragmentário, como uma espécie de colcha de retalhos. Quais os critérios utilizados para essa avaliação de mérito? E *Deipnosofistai* se proporia afinal ser uma obra de literatura ou de filosofia (posto serem os “méritos” desejados pelos autores acima)? Sendo uma obra antiga, obedece a parâmetros que não são comparáveis com os exigidos na atualidade. Em contrapartida, pode-se dizer que o naucratiano demonstra ter

uma metodologia de citações e pesquisa de muita validade, confirmando informações disponíveis em outras fontes, assim como registra outras que foram parcial ou totalmente perdidas. Seu texto revela uma notável capacidade de mobilizar fontes muito variadas sobre temas que se propõe debater, trazendo pontos de vista heterogêneos, através de inúmeros passos citados, e elencando argumentos que permitem pensar a questão do sentido frente a várias manifestações culturais referidas.

II.1.1. Disponibilidade virtual da fonte

A obra foi consultada inicialmente na internet, havendo mais de um site específico para acesso ao texto, com traduções do grego para o inglês e para o francês. Para o estudo de *Deipnosofistas* utilizou-se por algum tempo, como dissemos, somente a versão disponível em inglês na internet, do site Attalus, traduzida do grego para o inglês por C. D. Yonge²¹, em 1854, conforme consta nas referências, pelo nome do autor vernaculizado em inglês (ATHENAEUS OF NAUCRATIS)²².

Existem outros sítios eletrônicos que disponibilizam traduções da obra de Ateneu, como o *Lacus Curtius*²³, que põe à disposição a tradução também para o inglês de Charles Burton Gulick (1927-1930)²⁴, a qual tem alguns trechos não presentes na tradução de Yonge, entretanto não disponibilizando partes que interessam em nossa pesquisa.

Com o andamento da pesquisa, procedeu-se à aquisição de versão impressa dos Livros XIII e XIV, com tradução e organização da obra pelo estadunidense S. Douglas Olson (2011), que permitiu o esclarecimento de pontos de divergência entre as traduções (principalmente por trazer o texto grego junto com estas), que serão comentados quando necessário.

²¹ Charles Duke Yonge (1812 - 1891), historiador irlandês. Dados disponíveis em: <https://oll.libertyfund.org/people/charles-duke-yonge>. Acesso em 09 mar. 2020.

²² Disponível em: <http://www.attalus.org/info/athenaeus.html>. Acesso em 09 mar. 2020.

²³ Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Athenaeus/home.html>. Acesso em 09 mar. 2020.

²⁴ Charles Burton Gulick (1868 - 1962), estadunidense. Dados disponíveis em: <http://id.loc.gov/authorities/names/n88638071.html>. Acesso em 09 mar. 2020.

II.1.2. O autor e o período

Por diversos fatores, é considerável a hipótese de que o *Deipnosofistas* foi concluído entre 192 e 193 d.C., pois as referências utilizam ora um ora outro. Era um período em que o Egito havia sido parcialmente “romanizado”, desde a conquista de Otávio, em 30 a.C., processo este que se conclui em 212 d.C., com a promulgação do Edito de Caracala. Entretanto, o Norte do Egito, e sobretudo o Delta, manteve-se fortemente grego em vários aspectos, como herança do período ptolomaico. O Egito era então considerado uma província romana, cujo tecido social comportava minimamente quatro segmentos étnicos: egípcios, judeus, gregos e romanos. Estas origens geravam situações múltiplas de legislação e religião, para garantir direitos e convívio harmonioso. Por exemplo, nesta época o Egito foi cenário, sobretudo em Alexandria, de intensos debates da filosofia grega, assim como de vida religiosa monoteísta (judaica e cristã) e politeísta, com a permanência das crenças faraônicas, em meio à religiosidade greco-romana (Lobianco, 2006: 9). Roma era, então, governada por Cômodo, que foi assassinado no exercício do poder, em 192²⁵, e sucedido por Sétimo Severo, que inicia a dinastia própria (Severa)²⁶. Segundo Luís Eduardo Lobianco (2006: 13-14), o processo de “romanização” era uma “continuação histórica natural, embora guardando diferenças, com o processo de helenização”. Em face deste contexto, considera-se que a antiga colônia grega de Náucratis, neste período de consolidada expansão do domínio romano sobre o Egito, deveria sofrer influência cultural de todos estes segmentos, apesar da prevalência da tradição grega na cultura letrada e artística.

Sobre Ateneu, algumas fontes presumem que fosse um indivíduo rico, e outras ainda que seria um alto funcionário ligado ao governo de sua cidade, entretanto não se observou ainda consistência para nenhuma destas hipóteses.

²⁵ *InfoEscola*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/dinastia-nerva-antonina/>. Acesso em 19 abr. 2019.

²⁶ *InfoEscola*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/dinastia-severa/>. Acesso em 19 abr. 2019.

II.1.3. Panorama geral da obra

Os quinze livros de *Deipnosophistas* são divididos da seguinte forma (subdivididos por assunto e paginação, como apresentado no *síte Attalus*)²⁷: Livro I: Introdução, Comida em Homero (páginas 1-11); Banquetes e entretenimentos em Homero (páginas 12–24); Tipos de vinhos (páginas 24-34); Livro II: Vinho e água (páginas 34-47); Frutas e nozes (páginas 47-60); Saladas (páginas 60-71); Livro III: Frutas (páginas 72-85); Mariscos (páginas 85-94); Carne; frutos do mar (páginas 94-106); Tipos de pães (páginas 106-116); Peixe salgado (páginas 116-127); Livro IV: Jantares gregos e macedônios (páginas 128-138); Jantares cretenses e espartanos (páginas 138-148); Jantares de outras nações (páginas 149-160); Extravagância e abundância (páginas 160-170); Instrumentos musicais (páginas 170-184); Livro V: Simpósios em Homero (páginas 185-193); Procissões Reais (páginas 193-203); Navios Enormes (páginas 203-210) e Filósofos degenerados/ Falhas dos filósofos (páginas 210-222); Livro VI: Peixarias (páginas 222-228); Prata e ouro (páginas 229-234); Parasitas (páginas 234-248); Bajuladores (páginas 248-262); Escravos (páginas 262-275); Livro VII: Amantes do prazer (páginas 275-281); Catálogo de peixe (páginas 281-288); Peixe (páginas 288-330); Livro VIII: Histórias sobre Peixe (páginas 330-337); Comedores de peixe e gastrônomos (páginas 337-347); Anedotas sobre Estratônico (páginas 347- 352); Tipos de carnes (páginas 352-358); Festivais e festas (páginas 358-365); Livro IX: Carne e vegetais (páginas 366-376); Cozinheiros eruditos (páginas 376-383); Pássaros comestíveis (páginas 384-398); Tipos de carnes²⁸ (páginas 399-403); Cozinheiros orgulhosos / lavagem das mãos (páginas 403-410); Livro X: Glutões (páginas 411-422); Torradas / embriaguez (páginas 422-429); Bebedores famosos (páginas 429-440); Comportamento bêbado (páginas 440-448); Enigmas (páginas 448-459); Livro XI: Canecos (trechos - paginação intercortada); Livro XII: Luxo de Estados (páginas 510-528); Luxo pessoal (páginas 528-544); Hedonismo e obesidade (páginas 544-554); Livro XIII: Mulheres e amor (páginas 555-571); Prostitutas e cortesãs (páginas 571-589); Amantes de homens famosos (páginas 589-599); Amor por rapazes (páginas

²⁷ Disponível em: <http://www.attalus.org/info/athenaeus.html>. Acesso em 28 mar. 2019.

²⁸ Por ocasião da consulta mais recente, este título repete-se em p. 399-403, igual ao de p. 352-358.

599-612); Livro XIV: Animadores e músicos (páginas 613-628); Dança / Instrumentos musicais (páginas 628-638); Sobremesas e bolos (páginas 639-649); Frutas, galinhas, cozinheiros (páginas 649-664); e Livro XV: Kottabos / guirlandas (páginas 665-680); Perfumes e unguentos (páginas 680-692); Músicas de bebedeira e paródias (páginas 692-702)²⁹.

À parte a significação tratada anteriormente sobre o gênero literário dialógico, em especial o subgênero “diálogo em banquete”, não é por acaso que Ateneu escolhe esse formato narrativo-descritivo. Ao recorrer ao banquete como contexto de sua obra, alinha-se a uma forma de diálogo utilizada anteriormente por Platão e Xenofonte, entre outros. O próprio Ateneu (XIV.629f) cita uma obra chamada *Symposion (Banquete)*, de Menipo de Gadara, o cínico (fl. séc. III a.C.), autor de sátiras, obra em que este poderia fazer uso do contexto simpótico para a encenação da trama satírica. Em nossa concepção atual, o significado de “banquete”, apenas com o cunho de “evento culinário”, ainda que pressupondo fartura e qualidade, é bem menos abrangente que o significado grego deste evento. A escolha desse formato denota a opção, a nosso ver, por conferir à obra um cunho filosófico. Constantes são as referências, entre os assuntos tratados, à filosofia, à retórica e à sofística, atentando às utilizações devidas, mas principalmente às indevidas. Exemplo disso, no Livro V, a escolha dos temas “Filósofos degenerados” e “Falhas de filósofos”.

Além do próprio Ateneu, que se coloca como narrador e convidado do banquete, participam mais 23 comensais: Timócrates (interlocutor de Ateneu); Emiliano Mauro (gramático - III.126b); Alcides de Alexandria (músico - IV.174b); Amoebeu (citaredo - XIV.622d-e); Arriano (gramático - III.113a); Cinulco (filósofo cínico que toma o nome de Teodoro - III.97); Dafno de Éfeso

²⁹ Constatou-se mudanças ao longo da pesquisa utilizando o *site* Attalus como fonte para o texto dos capítulos de Ateneu. Em 28/03/19, encontrava-se disponível somente a tradução de C.D. Yonge. Em consulta no dia 20/05/19, observou-se que passaram a disponibilizar também a tradução de C.B. Gulick, originalmente disponível somente no *site* Lacus Curtius, versão essa que inclui alguns trechos não presentes na tradução de Yonge, e vice-versa. E na consulta em 10/01/2020, as subdivisões aumentaram, sendo que alguns dos livros que inicialmente continham a observação “trechos” (*excerts*) passaram a não ter mais tal observação, e sim o texto aumentado. Na versão original do Attalus (tradução de Yonge), é adotado um código de numeração, em que o número de três dígitos (originalmente em vermelho) refere-se à paginação do original em grego. Já o número de dois dígitos (em verde) refere-se à página da tradução em inglês.

(físico - II.51a); Demócrito de Nicomédia (filósofo - III.83c); Dionisocles (médico - III.96d); Galeno de Pérgamo (médico - I.26c); Larenso (oficial romano, anfitrião da festa (II.50f); Leônidas de Élis (gramático - III.96d); Magno (III.74cf); Masurio (jurista, poeta, músico- XIV.623e); Mirtilo de Tessália (gramático - III.83a); Palamedes, o eleata (lexicógrafo - IX.379a); Plutarco de Alexandria (gramático -IX.383b); Ponciano de Nicomédia (filósofo - III.109d); Ulpiano de Tiro (gramático e também simposiarca - II.49a); Varo (gramático - III.118d); Zoilo (gramático - VII.277c), além de Filadelfo de Ptolomais (filósofo) e Rufino de Nicéia (médico), cujos trechos não se preservaram (Olson, 2011: xi-xii). Embora a forma de construção do diálogo faça parecer que tais personagens fossem fictícios, é possível que não o fossem, nos moldes do que ocorria com textos de autores com pretensões filosóficas. É possível que tais personagens fossem pessoas de destaque na época de Ateneu.

Para entender-se o possível alcance cívico-pedagógico de um diálogo em forma de banquete na tradição cultural grega antiga, recorreremos a Werner Jaeger, que afirma que o ateniense, em geral, buscava um equilíbrio entre prazeres e precauções. Exemplifica que em Platão existe uma crítica à pederastia dos dórios, que considerava degeneração, mas critica também o desregramento sexual das mulheres espartanas (Jaeger, 1989: 896, amparando em Platão *Leis* 633-634). Da mesma forma, critica o preconceito dos espartanos contra os banquetes e o vinho. Assim sendo, a abstinência não representaria *arete* (virtude), que estaria outrossim na *sophrosyne* (temperança), pois a bebida em si não é boa nem má (Platão *Leis* 638a). Para entender-se o funcionamento de um banquete, há recomendações de como deveria ser realizado, como exemplo aquelas de Platão, que afirma ser possível regular os instintos e descontroles nos banquetes, tendo-se um bom presidente de mesa (*Leis* 639-640).

Roy Colin Strong (2004), ao escrever uma obra que trata de culinária, utiliza *Deipnosophistas* como referência central. O estudioso pondera que a obra é resultado de incorporação, pelo autor, de textos mais antigos de outros autores. Acrescenta que considera a obra uma das principais e mais completas fontes para conhecer a gastronomia grega. Em seu estudo, identifica

a citação na obra de trinta livros de culinária grega. Parte expressiva da obra se ocupa com o consumo do vinho e de peixes.

II.2. A dança em Ateneu

Ateneu dedica-se especificamente às danças no trecho XIV.628-638, apesar de que se encontrem muitas referências em outras passagens. Aí trata de diversas danças, que podem ter sido realizadas, dependendo do caso, por homens, por mulheres ou por ambos. Ao seu conjunto de fontes e dados, coloca questões como origem, classificação e escopo das danças, numa narrativa permeada por anedotas, em que é citado um cabedal imenso de autores.

II.2.1. A dança em geral

Dentre os trechos que chegaram até nós, a primeira referência de Ateneu à dança está no Livro I, em que se refere a elas como atividades “da taça”, ou ainda, “dos jogadores de bola” (Ath. I.25). Ou seja, atividades de diversão profana, sinodoicamente representada pela taça, ao mesmo tempo divinizadas por serem também atividades atléticas, que agradariam aos deuses. Lembremos que a atividade “da taça” é personificada e legitimada pela existência de um deus que a representa, Dioniso, divindade que simboliza os excessos na bebida.

Quando se ocupa da origem, Ateneu (I.25) aponta diferentes versões para a criação da dança. Recorda a versão de Agallis de Córira (séc. II a.C.)³⁰, estudiosa de gramática, que atribuía a criação da dança à princesa feácia Nausícaa, filha do rei Alcínoo, que Ateneu (I.14d) afirma ser conterrânea da autora, e por isso elogiada com a suposta invenção. Mas ele traz outras versões: afirma que Dicaerco de Messana³¹ (c. 350-c. 285 a.C.), geógrafo e matemático discípulo de Aristóteles, atribuía a criação aos habitantes de

³⁰ Escreveu sobre Homero. Ateneu (I.14d) é uma das raras fontes que cita esta autora.

³¹ Atual Messina, na Sicília oriental.

Sícion, no norte do Peloponeso; já o filósofo pitagórico Hipaso de Metaponto (c. 500 a.C.), segundo o gramático de Náucratis, asseverava que tanto a dança quanto os jogos de bola teriam sido criação dos lacedemônios.

Para falar-se das danças que Ateneu relata no Livro XIV, procuramos trabalhar com diferentes traduções, para cotejar as variadas soluções adotadas para o vocabulário específico ao estudo da dança. Notamos importantes diferenças. Younge usa “*flutes*”, onde Olson prefere “*pipes*” (Ath. XIV.633e). Ao consultar-se a versão bilíngue, encontra-se a referência original, αὐλῶν, *aulos* (Ath. XIV.633e. Olson, 2011:206). Onde Olson (2011: 211) traduz como “*pipe-players*” (tocadores de tubos), Yonge usa “*flute-players*” (flautistas). Na verificação do original em grego, encontra-se αὐλητῶν (Ath. XIV.634d. Olson, 2011:210). Em ambos os casos, em vez da tradução preferimos usar a transliteração do grego no nominativo: *aulos* e *auletes* (ou tocador de *aulos*).

Assim como no idioma, conflitos de significados ocorrem também na ciência histórica. Há ainda a possibilidade de que o texto contenha elementos de linguagem conotativa da época do autor. Por essa razão optamos por comparar as soluções dos diversos tradutores e autores que publicam sobre a dança nesta obra (e.g. Paola Ceccarelli, Everett Wheeler, Jean-Claude Poursat).

Ateneu, no trecho dedicado especificamente às danças (XIV.628-638) trata de diversas delas, que podem ter sido realizadas, dependendo do caso, por homens, por mulheres ou por ambos. Não se pode negar que Ateneu realmente tinha a intenção de classificar esse amplo repertório de danças que identifica nas fontes que consulta. Ele tenta jogar com enfoques variados para estabelecer suas classificações: armadas ou desarmadas; sérias ou cômicas; figurativas, atléticas ou líricas, dentre outras categorizações. Além das facetas citadas, é interessante para nossa pesquisa analisar as finalidades da realização destas danças, que muitas vezes se misturam com os aspectos ressaltados ao classificá-las.

Entre as classificações apresentadas por Ateneu, enfatiza bastante a caracterização como mais agitadas (até frenéticas) ou mais calmas, o que remete tanto ao seu andamento (mais lenta ou rápida) quanto à sua dinâmica

(de gestos mais brandos ou mais marcados ou mesmo violentos). Ateneu (XIV.629d) nomeia um conjunto variado de danças mais tranquilas e variadas. Algumas delas eram mais estáticas e contidas, como o dáctilo, o iâmbico, a *emmeleia* molossiana, o *kordax* (dança cômica), o *sikinnis* (a dos sátiros), a Pérsica, o *nibatismos* frígio, o *kolabrismos* trácio (a dança do leitão) ou a telésia, dança macedônica, que seria uma dança de guerra, ou melhor, de guerreiro (στρατιωτική), dança que recebeu seu nome de um certo Telésias, que a executou pela primeira estando armado (Ath. XIV.630a).

Em sua classificação, Ateneu (XIV.629.d-e) insere algumas danças do tipo frenético: o cernoforo (dança dos portadores de *kernos* – pote pequeno para carregar oferendas), e o *mongas*, mencionada unicamente aqui, na proposta de Gulick (1959: 395) talvez acompanhada de gritos selvagens e o *thermaustris* (“tenazes”), em que se davam saltos altos, descrita também por Póllux (IV.102). E haveria também uma espécie de dança usada entre os indivíduos solitários, chamada *anthea*, que seria dançada enquanto repetiam versos e palavras-chaves, com uma espécie de gesto de imitação. Entre os siracusanos haveria uma dança singular dedicada a Artemis Quitônia (Ártemis da Túnica)³², assim como uma melodia para o *aulos* dedicada a ela (daí ser presumível que esta dança receberia o acompanhamento do *aulos*, mas que este não se limitaria à função de acompanhamento, também sendo responsável por uma melodia solo, como indica o termo *aulesis*)³³.

Algumas das danças agitadas estavam relacionadas ao consumo do vinho. Havia uma dança de bêbado chamada Jônica (Ἰωνική ὄρχησις), em que deveria ser imitada a movimentação de um bêbado, e uma outra conhecida como *angelike* - como propõe Olson (2011: 185), “dança de mensageiro” (Ath. XIV.629d). Pela explicação de Gulick (1959: 397, nota f), depreende-se que a denominação teria relação na origem com o epíteto de alguma divindade em cujo ritual se empregava essa dança, podendo ser Ártemis, Hécate ou Hermes.

As imagens da dança, no sentido de movimentos imitativos, são também observadas por Ateneu (XIV.629f), indicando como em muitos casos é

³² Ateneu emprega Χιτωνέας, mas, segundo Gulick (1959: 396, nota c), são conhecidas também as formas Χιτώνη e Χιτωνία.

³³ « Παρὰ δὲ Συρακοδίοις καὶ Χιτωνέας Ἀρτέμιδος ὄρχησις τίς ἐστὶν ἴδιος καὶ αὐλησις » (Gulick).

o fator definidor do nome da dança. Ele cita o *xiphismos*, o *kalathiskos*, o *kallabides*, o *skops* e o *skopeuma*, que Gulick traduz respectivamente como “sword-dance” (“dança da espada”), “basket-dance” (“dança da cesta”), “hip-dance” (“dança do quadril”), e “horned-owl” ou “owling” – as duas últimas se relacionam a um gesto com a mão para indicar o ato de olhar. O *skops* seria o gesto destinado a representar pessoas olhando de longe, fazendo um arco sobre as sobrancelhas com a mão para sombrear os olhos. Ateneu cita que esta dança é mencionada também por Ésquilo, em seu *Espectadores*. Repetindo algumas, arrrola outras danças identificadas pelo caráter imitativo dos gestos das mãos: a *thermaustris*, os *hekaterides*, o *skopos* (“olhada”), o *cheir katatrenes* (“mão para baixo”, o *cheir sime* (“mão inclinada”), o *dipodismos* (“dança dos dois passos”), o *xilou paralepsis* (“agarrando o banco da frente”, quem sabe uma “dança da cadeira”), o *epankonismos* (“dança da almofada”), o *kalathiskos* (“dança da cesta”), o *strobilos* (“dança do pião”).

Quanto às danças denominadas ὑπορχηματική (*hyporchematike*) e γυμνοπαιδική (*gymnopaïdike*) (Ath. XIV.630d)³⁴, recorre aqui a outro critério classificatório, sua relação com determinados gêneros literários, os quais podem inclusive estar relacionados a situações de performance. Classifica-as como associadas à poesia lírica, mas também à dramaturgia. Se decomusermos as partes que compõem os termos que designam essas danças, traduzindo até o extremo, chegaríamos, para *gymnopaïdike*, à “dança do menino pelado” (Olson, 2011: 189, nota 153). A *gymnopaïdike* seria semelhante à dança trágica conhecida como *emmeleia*, pois a seriedade e a gravidade eram aparentes em ambos, ao passo que a *hyporchematike* seria relacionada à dança cômica conhecida como *kordax*, pois ambas seriam brincadeiras (Ath. XIV.630e).

Luciano (*De saltatione* 12) também trata destas danças, citando as Gimnopédias (Γυμνοπαιδία)³⁵, explicando também a “dança do colar”, onde um

³⁴ Apresentadas por Olson (2011: 189) na forma transliterada, *hyporchematike* e *gymnopaïdike* (Ath. XIV.630d), ao passo que Yonge preferiu formas mais próximas do vernaculizado, como *hyporchematic*, e mesmo formas com elementos mais próximos do latim, procedimento usual na vernaculização de termos gregos em inglês, como *gymnopaedic* (Ath. XIV.630d).

³⁵ Nos comentários de Pedro Ipiranga Jr. em sua tradução do *Sobre a Dança*, esclarece que *Gimnopédias* eram festas realizadas em Esparta em honra de Apolo, executadas por jovens desnudos em coros (2020, s/p.).

grupo de rapazes e moças dançavam, alternados, como se fossem eles próprios contos de um colar. Os rapazes, liderados por um “guia”, faziam movimentos fortes, com passos vigorosos, enquanto as moças, também sob a liderança de uma delas, faziam gestos compassados e demonstrativos de decoro. O resultado seria um “colar” que entrelaçava prudência e valentia. Mais adiante, trata da *emmeleia* e do *kordax* (Luciano *De saltatione* 12).

Quando aponta um benefício sanitário dos efeitos da música e da dança, Ateneu (XIV.631) insere a *gymnopaideia*, que, tanto semanticamente, quanto em algumas características, assemelha-se à ginástica. Ateneu afirma que se assemelha à dança que pelos antigos costumava ser chamada *Anapale*: que todos os meninos dançavam nus (mesmo modo como seriam realizadas as corridas e demais atividades físicas, fosse por crianças ou adultos), realizando algum tipo de movimento em tempo regular, e com gestos da mão como os usados pelos lutadores: então os bailarinos exibiam uma espécie de espetáculo semelhante às lutas da palestra e ao pancrácio³⁶, movendo os pés no tempo regular. E os diferentes modos de dançar eram chamados de *oscofórico* e *báquico*, de modo que esse tipo de dança também tem alguma referência a Dionísio.

Platão interessa-se bastante pelas *gymnopédias*, assim afirmando em *Leis* I.633c: “Há também conosco o formidável treinamento das *gymnopédias*, quando se trata de resistir aos ataques das ondas de calor”. As *gymnopédias* em Esparta não seriam, ao menos no início, uma dança, mas um exercício importante de um rito, o que é sustentado por H.I. Marrou (1948: 53), para quem “as *gymnopédias* eram no séc. VI a ocasião para cerimônias musicais; mais tarde, a nudez recomendada às crianças perdeu o seu valor ritual para se tornar a ocasião para competições de resistência à insolação sob o terrível sol

³⁶ O pancrácio era uma modalidade agonística que envolvia troca de socos e outros golpes traumáticos e de torção/estrangulamento. Tem origem remota (possivelmente nos séculos VI ou VII a.C), e mitologicamente era atribuído a Hércules e Teseu. Platão (*Leis e República*) e Aristóteles (*Política*) falam dele, comparando com outras formas de atividade, como o pentatlo e a corrida. Na Atenas moderna há um bairro, o Pankrati, que recebe esse nome por que existem informes de que, na base do morro nele situado, ocorriam as provas do *pankratíon* nas Panateneias.

de verão”³⁷ (cf. Platão *Leis* I. Ath.XIV.630c). As gimnopédias, conforme Ateneu (XIV.631b), como exposto acima, seriam nada mais que restos da antiga *anapale*, dançada por praticantes nus, “mimetizando as atitudes e os gestos da luta e do pugilato”. Esta *anapale* guarda semelhança com a opinião de Platão sobre as gimnopédias, pois as considera uma verdadeira luta, opinião que foi, segundo Moutsopoulos, frequentemente defendida por pesquisadores.

Ateneu aponta que Aristóxeno disse que os antigos, depois de terem se exercitado na *gymnopaideia*, se voltaram para a dança pírrica antes de entrarem no teatro: e a dança pírrica também é chamada de quironomia. O termo deriva de *cheira* (=mãos). Essa denominação pressupõe uma relação com as mãos, com seu movimento durante a dança. É interessante observar o aspecto, na argumentação de Ateneu, do gesto das mãos (que nos sugere delicadeza) e da mobilidade dos pés (que sugerem rapidez, habilidade e vigor), como fatores que incidem na constituição da masculinidade na dança e em especial na Pírrica, uma dança que remete à guerra (presumidamente uma atividade preparatória para o conflito). Mas aqui nos perguntamos: na Pírrica as mãos não estão ocupadas com lança e escudo? Ou estes poderiam também serem apenas presumidos, simulados, estando os dançarinos com as mãos livres durante a performance?

Já a *hyporchematike* é um tipo de dança em que o coro dança enquanto canta. Esta dança teria como principal atrativo a poesia cantada pelos cidadãos. Os movimentos deveriam servir apenas para ilustrar as palavras cantadas, fazendo um esforço consistente para preservar a nobreza e virilidade a elas associadas, virtudes a que se referiam essas composições (Ath. XIV.628e).

II.2.2–A dança em armas, em particular a Pírrica, suas variedades e derivações

³⁷ "Les Gymnopédies étaient au VI^e siècle l'occasion de cérémonies musicales; plus tard, la nudité prescrite aux enfants perdit sa valeur rituelle pour devenir l'occasion de concours de résistance à l'insolation sous le terrible soleil d'été".

Entre as danças que Ateneu relata, referidas com base em consultas feitas por ele a obras de autores do período clássico e helenístico, a principal e que aqui é objeto central é a Pírrica. A referência a ela ocorre no passo Ath. XIV.629-631. Retomando a discussão sobre as diferenças entre as traduções de Yonge e de Olson, nota-se que o primeiro traduz o nome desta dança para o inglês usando a forma vernaculizada, como *Pyrrhic Dance* (Ath.629c), enquanto o último, em sua tradução do termo πυρρίχαι (Ath. XIV.629c. Olson, 2011:180) opta pela forma transliterada, *pyrrichai* (Olson, 2011: 183).

Ateneu assere que essa dança servia ao preparo masculino para a função militar, posto que os homens em guerra precisariam de rapidez para perseguirem seus inimigos, e, quando derrotados e necessitando fugir, não deveriam fazê-lo como loucos, mas tinham de se manter firmes, evitando aparentar covardia (Ath. XIV.630d).

Ele afirma ainda que a dança pírrica guarda semelhanças com a dança satírica, pois ambas se baseiam em movimentos rápidos, e que a Pírrica parecia ser um tipo de dança guerreira, pois era dançada por meninos armados. Sobre as danças de sátiros, Ateneu, ao descrevê-las, identifica-as com a *sikinnis*. Entretanto, Poursat (1968: 583), na análise da iconografia, encontra exemplo de dança em armas realizada por sátiros, a qual descreve como “pírrica de sátiros”.

Em um lécito ático de figuras negras (fig. 1)³⁸, vemos três figuras: à direita, um sátiro voltado para a esquerda, segurando uma pelta com manto suspenso em uma mão e uma lança em riste na outra, empunhando-a pouco acima da cabeça; à esquerda, um segundo sátiro, na mesma posição e com o mesmo armamento, este porém voltado para a direita, em posição espelhada e simetricamente colocado como se estivesse enfrentando o sátiro posicionado à direita; entre os dois sátiros que atuam como contendores, encontra-se um terceiro, caracterizado como um *auletes*.

Poursat (1968: 583) chama essa imagem de uma das muito raras representações de danças armadas executadas por sátiros, que se dividem em

³⁸ Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/918A545B-FD0E-4871-AE0D-2F29B2510BC8>. Acesso em 13 jan. 2020.

duas categorias essenciais: Pírricas e cortejos (as mesmas que ocorrem nas representações com pessoas). Essas representações, a seu ver, não são mais que “transposições” para o plano mitológico, a se pensar, a nosso ver, na hipótese de inspiração em um drama satírico.



Figura 1³⁹

Lécito ático de figuras negras. Pintor de Atena. Datado entre 525 a 475 a.C.
Atenas, Museu Nacional, inv. E1836.
Referências: Poursat, 1968: 584⁴⁰.

Em que pese as análises e interpretações de Poursat terem sido pioneiras, e as de Wheeler produzidas quase duas décadas mais tarde, com base neste último poder-se-ia afirmar que a representação no lécito Atenas E1836 não trataria da Pírrica, mas sim da *hoplomachia*, por aparentar ser mais uma disputa, um *agon*, um duelo, simulado ou não. Sabemos que o *aulos* era empregado não somente no acompanhamento de danças, mas também nos exercícios físicos e competições, tanto nas atléticas como nas lutas (Cerqueira, 2016; 2004-2005), de modo que sua presença é compatível também com as modalidades de luta em armas, em um contexto agonístico, aqui sugerido

³⁹ Os desenhos utilizados nesta dissertação foram elaborados pelo autor, com a técnica de decalque à mão.

⁴⁰ Figura do *auletes* proposta por dedução do autor, tendo em vista que as imagens disponibilizadas no *Beazley Database* focam os contendores.

também pelo fato de os três personagens usarem um par de ramalhetes enfeitando a cabeça.

Tais sátiros seriam atores que representavam seres mitológicos antroprozomorfos (metade humanos, metade animais), atuantes no palco, especificamente em apresentações públicas do drama satírico, ao passo que os silenos seriam as próprias entidades mitológicas, consideradas como entes com existência em um mundo sobrenatural possível, seres que junto às mênades integravam o séquito de Dioniso. Ateneu registra também a atuação dos sátiros em desfiles realizados na ocasião de grandes procissões em homenagem a Dioniso, como no já citado livro quinto (Ath. V.193-205) – neste caso, alguns participantes da celebração se vestiam como silenos, por desempenharem um papel ritualístico com incumbências próprias ao séquito dionisíaco.

Nossa compreensão inicial é de que as fontes referidas por Ateneu atestam tradições e crenças segundo as quais tais seres mitológicos de fato existiriam no âmbito do imaginário religioso (como os silenos, especialmente relacionados com as danças dionisíacas, e tendo a *sikinnis* como uma dança específica sua). Mas não se pode descartar que Ateneu quisesse, em certos casos, usar exemplos de espetáculos com sátiros-atores, em que atuariam, como uma espécie de nicho profissional, dançarinos com especialização técnica neste gênero coreográfico.

II.3. Quais as fontes de Ateneu

Um importante fator que despertou nosso interesse por *Deipnosofistas* é o já citado fato de que Ateneu, em suas reflexões, além de Platão (428-348 a.C.), Xenofonte (430-354 a.C.) e outros que conhecemos bem⁴¹, cita uma plêiade de autores e obras que não chegaram até nossos tempos. Deve-se atentar para não confundir autores citados com interlocutores do banquete, citados acima⁴².

Andrew Barker apresenta uma lista dos autores que Ateneu menciona como fonte para suas citações e resumos, informando, quando possível, os seguintes dados: cidade natal do autor; gênero literário; datação da obra ou vida; passagens em que autores são mencionados; títulos da obra citada (Barker, 1989: 301). Nesta lista, inclui 106 autores usados como fonte. Entre eles há alguns muito conhecidos, outros nem tanto, e alguns que poderiam ser confundidos, como no caso de Platão, o filósofo ateniense, que tem um homônimo, comediógrafo do final do século quinto, de datação e naturalidade desconhecida (Barker, 1989: 303). Aristófanes, o comediógrafo ateniense do quinto século, também tem, entre estes autores usados por Ateneu, um homônimo, natural de Bizâncio, do terceiro para o segundo século (Barker, 1989: 301). Frínico, o tragediógrafo ateniense que viveu entre o sexto e o quinto século, tem um homônimo comediógrafo, do final do quinto século (Barker, 1989: 302). Já Teopompo, menos conhecido, mas sabidamente um crítico da filosofia platônica (coisa que o autor consultado também considera que Ateneu seja, é um nome que conta com três incidências entre as fontes de Ateneu (Barker, 1989: 303).

Aristóxeno (360-300 a.C.) é referenciado com muita frequência por Ateneu. Sua primeira citação do nome ocorre já no primeiro livro, em que cita o fato de ser um filósofo de Cirene, e como “verdadeiro devoto da filosofia de seu país”, tendo como curiosidade o fato de que os presuntos de lá importados seriam conhecidos pelo nome do filósofo (Ath.I.12). Nessa mesma passagem,

⁴¹ Entre eles, Baquilides e Píndaro (Ath. XIV.631). Cita também Aristófanes, comediógrafo o mais conhecido, mas, à guisa de exemplo, menciona uma peça chamada *Centaur*, que conhecemos exclusivamente por meio dessa referência de Ateneu (XIV.629).

⁴² Ver subcapítulo II.1.3.

descreve a ocasião em que ele, Aristóxeno, regava as alfaces com hidromel à noite, para comê-las pela manhã, poeticamente descrevendo que seriam bolos de queijo enviados pela terra. Não se trata, porém do famoso teórico musical que, migrado para Atenas, tornou-se importante filósofo da escola peripatética, mas de um homônimo, embora tanto Barker, quanto Moutsopoulos não identifiquem isso ao tratar das fontes.

Já em outras passagens, que trataremos mais adiante, uma delas especialmente sobre a Pírrica (Ath. XIV.630), presume-se, estas sim, referem-se a Aristóxeno de Tarento, matemático e músico do séc. III a.C., cujo pai Mnesias, também músico e notável citaredo, haveria sido aluno de Sócrates. Aristóxeno de Tarento é um filósofo e teórico musical muito utilizado nos estudos modernos sobre a música da Antiguidade grega, sobretudo no que concerne ritmo e melodia, tendo chegado à nossa época apenas uma obra completa (*Sobre a Harmonia*⁴³), entre muitas de que se tem notícia. Segundo Carl Augustus Huffman (2017: vii), Aristóxeno teve uma produção vasta. A *Suda* noticia cerca de 453 volumes. Além de ser o mais conhecido teórico da música, foi também muito famoso na Antiguidade como biógrafo. Preservaram-se muitos fragmentos de obras variadas, em boa parte graças à citação em outros autores posteriores a ele. Uma obra que, apesar de fragmentária, encontra-se razoavelmente conservada é seu tratado sobre ritmo. Barker (1989: 301), entre as fontes de Ateneu que elenca, nomeia somente um Aristóxeno, o de Tarento, e arrola seis obras citadas por Ateneu: *Sobre Música* (XIV.619d), *Anotações de Resumos* (XIV.619e), *Misturas de Festas de Beberagem* (XIV.632a), *Sobre Tocadores de Aulos* (XIV.634d), *Sobre Aulos e Instrumentos Musicais* (XIV.634d) e, disparadamente o mais citado, com dez menções, *Sobre a Chatice dos Auloi* (IV.174e, 182f, 184e, XIV.634e, 620e, 621c, 624b, 635b, 635e e 638b).

Menipo de Gadara (300 - 260 a.C), apesar de ausente de listagem de Barker, está incluído entre as fontes de Ateneu. Conhecido também como Menipo, o Cínico, foi um filósofo da escola cínica cuja obras foram todas

⁴³ O prof. Dr. Roosevelt Rocha (UFPR) está preparando a publicação da primeira tradução de Aristóxeno para o idioma português, especificamente de seu tratado sobre harmonia, em que discorre sobre a melodia.

perdidas. Entretanto, Menipo aparece como personagem em textos de Varrão e de Luciano. Ateneu menciona sua obra *Banquete* (*Symposion*), de onde obteve a referência para a dança “Queima do mundo” (Ath. XIV.629f).

Outra fonte citada para falar das danças é um tratado sobre o *Templo das Musas no Monte Hélicon*, cujo autor era Anfião de Téspia. Este diz, no segundo volume da obra, que no monte Hélicon haveria danças de meninos e transcreve um epigrama, que, sem citar a data, seria considerado antigo à época:

« ἀμφότερ', ὠρχεύμην τε καὶ ἐν Μώσαις ἐδίδασκον
ἄνδρας· ὁ δ' αὐλητὰς ἦν Ἴνακος Φιαλεὺς.
εἶμι δὲ Βακχιάδας Σικυώνιος. ἦ ῥα θεοῖσι
ταῖς Σικυῶνι καλὸν τοῦτ' ἀπέκειτο γέρας. » (Ath. XIV.629a – Olson, 2011: 180)
Eu fiz as duas coisas - dancei e treinei um coro masculino no santuário das Musas; Anaco de Fialeia tocava flauta.
Sou Baquides de Sícion. Eu, com certeza, reservei dinheiro por esta bela oferta às deusas em Sícion. (Ath. XIV.629a)⁴⁴

Outro autor usado por Ateneu foi Cafisias, o *auletes*⁴⁵, que relatava os ensinamentos que dava aos seus discípulos: “essa qualidade não é definida pelo volume, mas esse volume é definido pela qualidade.” (Ath. XIV.629b).⁴⁶ A descrição que se segue, no mesmo passo, sugere provir da mesma fonte, o *auletes* Cafisias, dizendo haver também relíquias e vestígios da dança antiga em algumas estátuas que estavam disponíveis, feitas por escultores antigos. Com base nessas estátuas, Ateneu, amparado em Cafisias⁴⁷, chega a algumas conclusões sobre as danças. Por exemplo, que os homens naquele tempo prestariam mais atenção na gestualidade e movimentação das mãos, recorrendo a “gestos graciosos e cavalheirescos”. Estes gestos delicados

⁴⁴ “I did both – I danced and I trained a men’s chorus in the sanctuary/ of the Muses; Anacus of Phigaleia played the pipes./ I am Bacchiades of Sicyon. I assuredly set money aside/ for this fine offering to the goddesses in Sicyon.” (Ath. XIV. 629a – Olson, 2011: 181)

⁴⁵ C.D. Yonge propõe “Caphisias, the flute-player”, enquanto Olson adota “*Caphisias, the pipe-player*” (Olson, 2011: 181). A nosso ver, mais adequado “Cafisias o *auletes*” para « Καφισίας ὁ αὐλητής » (Olson).

⁴⁶ “...that quality is not defined by volume, but that volume is instead defined by quality.” (Olson, 2011: 181).

⁴⁷ Não consta na lista de fontes apresetada por Barker. Localizou-se outras duas incidências deste nome, ambas em Plutarco. Na obra *De genio Socratis*, é o narrador da trama, um embaixador tebano, irmão de Epaminondas. Cafisias narra, a pedido de Arquidamo, façanhas da conspiração que libertou Tebas do domínio espartano, ocorrido em dezembro de 379 a.C. (Candau, 2014: 104-105, 111-112). O outro Cafisias é participante do banquete, em *Questões conviviais* 726a, citado como “o filho do gramático Téon” (Rodrigues, 2012: 30).

teriam passado para as danças corais e dos grupos de dança para as palestras.

Os poetas cômicos são uma fonte frequente de Ateneu. Podemos destacar Eupolis (446-411 a.C.), poeta cômico ateniense que, em *Aduladores*, faz menção a outra dança, o *kallabides* (Ath. XIV.629). São uma fonte importante quando aborda os gestos da mão e imitações. Esta gestualidade associava-se ao desenvolvimento da masculinidade dos praticantes da música. A prática do acompanhamento da música com os movimentos, quando estavam armados, teria originado a dança chamada de Pírrica, além de outras danças deste tipo, algumas delas aqui mencionadas (Ateneu diz que “todas as outras” teriam essa origem). Em *Deipnosophistas*, citam-se também danças cretenses, chamadas a dança *orsites* e a dança *epikredios*. Essa última também era conhecida como *apokinos*: Ateneu diz que era mencionada sob este nome por Crátino (519-422 a.C.), poeta cômico ateniense, em *Nemesis*, e por Cefisodoro (fl. 410-400 a.C.), outro comediógrafo ateniense, em *Amazonas*, e ainda por Aristófanes, em *Centauro*, além de vários outros poetas. Informa ainda outra denominação, *maktrismos*, dança que poderia ser realizada por mulheres, chamadas, neste caso, como *maktypiai* (Ath. XIV.629c-d).

Na seção em que trata das danças mais contidas, Ateneu (XIV.629d), ao se ocupar da dança macedônica chamada telésia, que era também uma dança armada, relata uma anedota a respeito desta, em que recorre a um autor menos conhecido, porém oriundo da Macedônia. Conta a anedota que, enquanto se dançava a telésia na corte, o jovem rei Alexandre II (que governou entre 370 e 368 a.C.), irmão do Filipe II (rei entre 359 e 336 a.C.) e filho do Amintas III (rei entre 393 e 370a.C.), foi assassinado pelos homens de Ptolomeu Alorito, seu cunhado (casado com sua irmã Eurínoe), que assume assim a coroa por três anos, como Ptolomeu I (368-365 a.C.). Pode-se bem imaginar que uma dança armada na corte pode criar um ambiente propício a um complô palaciano fatal! Esta versão teria sido relatada na *História da Macedônia* de autoria de um certo Marsias (Ath. XIV.629d), um pouco diferente do que nos conta o historiador romano Juniano Justino (séc. II d.C.) sobre a

morte de Alexandre II⁴⁸. Sobre o autor mencionado por Ateneu, Marsias, Olson (2011: 394) esclarece que há menção a dois personagens com este nome no livro XIV: um mitológico, o sileno músico, tocador de *aulos* (Ath. XIV.616f-617a), e outro histórico, Marsias de Filipi, historiador macedônico mencionado por Plínio e Ateneu, além de outros autores posteriores. Ateneu (XI.467c) sobre ele acrescenta que teria sido um sacerdote de Hércules. Recebeu a alcunha de Marsias, o Jovem, para não ser confundido com outro autor macedônico, Marsias de Pella. Além do tratado sobre a história da Macedônia, em seis livros, atribuída a ele na *Suda*, acredita-se hoje que foi autor também de uma obra chamada *Arqueologia* (“Antiguidades”), em doze livros, talvez sobre a história da Ática, e de outra, intitulada *Mitologia*, sete livros (Smith, 1870: vol. 2, 963).

Em uma passagem mais adiante, quando trata de danças imitativas, dos gestos e das figuras miméticas gerados por esses e pelos passos, Ateneu (XIV.630a) retoma a telésia, agora baseando-se no *Tratado sobre a Constituição dos Cartagineses*⁴⁹, do historiador Hipágoras⁵⁰, com base no qual afirma que era uma dança de tipo marcial e armada, derivando seu título de um homem de nome Telésias, que teria sido a primeira pessoa que dançou segurando armas nas mãos.

Ateneu (XIV.630b), ao comentar a *sikinnis* (mencionada brevemente em XIV.629d), que era uma dança satírica, portanto, originalmente dançada durante a encenação de drama satírico, ao lançar a pergunta pelo origem, arrola argumentos variados, recorrendo a autores diferentes, de períodos distintos. Primeiro, relaciona o fato de se chamar *sikinnis* a ser dançada por sátiros chamados *sikinnistai*. Sua fonte para essa versão foi Aristocles (séc. II d.C.), no livro oitavo de seu *Tratado sobre Danças* (Περὶ χορῶν). Este autor não deve ser confundido com o gramático e antiquário da época de Estrabão, conhecido como Aristocles de Rodes. Ateneu menciona várias vezes este Aristocles, sem acrescentar epíteto geográfico ou qualquer outro. Este

⁴⁸ Segundo Juniano Justino (*Epítome a Pompeu Trogo* VII.5), o assassinato teria sido tramado por sua mãe, Eurídice.

⁴⁹ Alguns entendem que há um erro na versão herdada dos manuscritos, e que seria *História da Macedônia*, portanto, não Καρκηδονίων, mas Μακεδόνων, o que faria mais sentido.

⁵⁰ F.G.H. IV.430.

Aristocles, autor pouco anterior a Ateneu, cuja obra *Περὶ χορῶν*, às vezes referida como *Περὶ μουσικῆς*, é citado por Ateneu em várias passagens, a ele devendo muitas informações sobre a música e a dança de períodos mais recuados. Aristocles tinha Aristóxeno de Tarento como uma de suas fontes principais. Trata-se talvez do mesmo Aristocles, proveniente de Messina, autor de um tratado de filosofia e preceptor de Septímio Severo (145-211 d.C.).

Mas Ateneu menciona também outras explicações. Alguns atribuem a origem do nome a um certo Sicino (Sikinnion), que teria sido inventor desta dança, sendo que estes se dividem entre quem afirma que ele era um bárbaro e quem diz que seria um cretense de nascimento. Para endossar esta hipótese, Ateneu acrescenta a informação extraída de Aristóxeno, de que os cretenses teriam intimidade com esta dança.

Já o historiador Scamon de Mitilene (séc. IV a.C), que era filho de outro historiador da mesma cidade lesbiana, de nome Helânico (séc. V a.C.) propõe outra explicação para a *sikinnis*. No livro primeiro de seu *Tratado sobre Invenções* (*Περὶ Εὐρημάτων*), diz que essa dança era assim chamada por ser “sacudida” (ἀπὸ τοῦ σείεσθαι) e que um certo Tersipo teria sido a primeira pessoa a dançar a *sikinnis*. Scamon afirmaria ainda que, na dança, o movimento dos pés foi adotado muito antes de qualquer movimento das mãos ser considerado requisito – isto porque os antigos exercitavam mais os pés do que as mãos nos jogos e na caça, e esta seria uma razão para que os cretenses tivessem intimidade com a dança, pois “seriam muito apreciadores da caça, devido a isto seriam rápidos”. Mas haveria ainda uma versão de viés etimológico, possibilidade explorada com frequência por Ateneu, conforme a qual *sicinnis* seria uma palavra formada poeticamente a partir de κίνησις (*kinesis*=movimento), porque na dança os sátiros usariam movimentos muito rápidos (Ath. XIV.630b-c).

Ateneu (XIV.628b, 630 e 637) cita trechos da obra *História da Ática* de Filócoro de Atenas, filósofo do século III a.C. que é um dos mais conhecidos entre os atidógrafos, que se dedicava ao estudo do território e história da Ática. Ele caiu, como partidário de Ptolomeu Filadelfo, após a ocupação de Atenas por Antígono Gonata (c. 263 a.C.), que ordenou sua morte. Sua principal obra,

Attide, constituía-se de 17 livros, que reuniam toda a história da Ática, desde suas origens até o seu tempo: a apresentação da obra era estritamente cronológica, primeiro com a sequência dos reis, depois dos arcontes. A minuciosa doutrina da obra, dominada, especialmente quando aborda o período mítico, por um racionalismo acentuado, reduziu todos os fatos a proporções humanamente normais. Sua contribuição se faz sentir, de forma destacada, em autores posteriores, como testemunham as abundantes citações em Dionísio de Halicarnasso, Dídimos, Eusébio e Estrabão (Momigliano, 1932, s/p.).

Quando trata da *hoplomachia*, já abordada anteriormente, Ateneu (IV.154d) reporta-se a Hermipo de Esmirna (séc. III a.C.) e Éforo de Cime (405-330 a.C.). Conforme Andrew Barker (1989: 277, 298 e 319) existem referências sobre Hermipo noticiando ser um poeta cômico, cujas obras foram perdidas. Ateneu dá a conhecer os nomes de duas de suas obras, *Legisladores* (XIV.619b) e *Deuses* (XIV.636d), além da passagem onde fala da dança armada mantineana (Ath. IV.154d). E sobre Éforo (400-330 a.C.), cujas obras também foram perdidas, era historiador proveniente de Cime, na Eólida, Ásia Menor, e a obra dele citada na mesma passagem de Ateneu chama-se *História*. Há também citação de outra obra, chamada *Descobertas* (Ath. XIV.637d. Barker, 1989: 268, 284, 299 e 317).

Vale ressaltar que Ateneu também consultou autoras femininas, que compunham a grande biblioteca da erudição grega à qual teve acesso. Além da já citada Agallis de Cócira (Ath. I.14d), estudiosa de gramática, há outras não mencionadas em nossa pesquisa sobre a dança: Telesila de Argos (Ath. XIV.619b), poetisa lírica do sexto para o quinto século; Safo de Lesbos (Ath. XIV.635b-e), também poetisa lírica do sexto século; e Corina de Tanagra (Ath. IV.174f), poetisa lírica do final do sexto século (Barker, 1989: 302-303).

III. Origens e história da dança em armas

No discurso sobre a dança, Ateneu começa dizendo que a música contribui para o adequado exercício do corpo e para afiar o intelecto; por conta disso, todo povo grego, e também toda nação bárbara, com a qual estava familiarizado, a praticavam (Ath. XIV.628). Essa fórmula é compatível com as recomendações de Platão, que Ateneu cita na mesma passagem, o qual prescrevia ginástica e música como treinamento constante aos guardiões do estado (Platão *República* II. 376e)⁵¹.

Alguns autores, ao buscar a origem do nome da dança, agarram-se na explicação etimológica. No caso, a hipótese da derivação do nome Pírrica de sua relação com piras funerárias traz a discussão para o campo da aitiologia etimológica (que justifica a origem com base no sentido das palavras). Pírrica seria assim, em suas propriedades e manifestações, alguma coisa ligada ao fogo (πυρός). Esta explicação tiraria a necessidade de ver ligação entre Pírrica e as narrativas homéricas. Esta hipótese apontaria para uma conexão com os ritos funerários, sendo mais uma das possibilidades de uso da dança pírrica. Aqui também os aspectos da performance são centrais para a interpretação, pois a dança teria sido nomeada por sua semelhança com os movimentos rápidos de uma chama.

No entanto, foi prevalente nos autores antigos a pergunta pela origem, pelo criador, pelo inventor da Pírrica, visto que a resposta a esta pergunta, mais do que simplesmente uma explicação de origem, agregava conteúdo simbólico e identitário. Ao tratar da origem da Pírrica, alternavam, como é próprio no pensamento grego sobre a origem das instituições, explicações de fundo mitológico e de fundo histórico, ora atribuindo a origem a um personagem mitológico, divino ou heroico, ora a um personagem humano comum. No curso de sua narrativa, muitas anedotas relatadas permitem inferir contextos históricos específicos a que a performance de determinadas danças em armas esteve relacionada.

⁵¹ Em pesquisa que se empreendeu anteriormente (Castro, 2007), verifica-se que a recomendação de uso de ginástica e música é recorrente ao longo d'*A República*.

III.1 Origens míticas

Muitas são as versões dos mitos sobre a criação da dança pírrica. Em alguns casos, associa sua origem a uma divindade, em outras, a algum herói. Como deuses e heróis têm ligações com regiões e cidades diferentes, indicar uma ou outra figura mitológica como responsável pela origem da dança, tem conotações geográficas e identitárias.

Nos textos gregos, a começar por Homero, poesia, mito e mesmo uma dimensão de tipo filosófico se interpenetravam constantemente, portanto não é de estranhar o fato de que autores dos períodos clássico e helenístico misturassem informações mitológicas com informações de seu tempo e lugar. Atribuir a autoria da Pírrica a Atena ligava a atividade com sua cidade-estado de proteção, Atenas. Paola Ceccarelli (2004) comenta o fato de que as danças, assim como a música, mais do que como entretenimento, eram vistas outrossim como elementos educativos para os cidadãos atenienses:

A Grécia arcaica foi definida como uma “cultura de música e dança”, mas a dança continuou a manter sua importância no período clássico, quando participar dos coros da cidade era parte essencial da educação de qualquer cidadão. Em Atenas, mais de 1.150 cidadãos dançavam todos os anos nos coros trágico, cômico e ditirâmico das Grandes Dionísias, sob o olhar de toda a pólis e de muitos estrangeiros também; danças de coral (com performances de meninas também) seria parte de uma série de outros festivais. A dança, juntamente com a música e o canto, aparece assim como um elemento constitutivo da cultura ateniense (CECCARELLI, 2004: 92).⁵²

A dança, assim como o teatro, eram atividades cívicas e educativas, pensadas para toda a comunidade. A mesma autora diz que o significado da dança pírrica, como criação fundamentada em diversos personagens mitológicos, é muito difícil de avaliar. As explicações míticas são contraditórias e podem ter derivação etimológica. Para Ceccarelli, o nome *pyrrhiche* poderia derivar de um homem, espartano ou cretense, chamado *Pyrrichos* (coisa que Ateneu XIV.630e afirma diretamente). O fato de se dizer às vezes que este Pírrico cretense seria um dos Curetas tem implicações quanto aos valores e

⁵² Archaic Greece has been defined as a ‘song and dance culture’; but dance continued to retain its importance in the classical period, when to participate in the city’s choruses was an essential part of any citizen’s education. In Athens more than 1,150 citizens would dance every year in the tragic, comic, and dithyrambic choruses at the Great Dionysia, under the gaze of the whole *polis* and of many foreigners as well; choral dances (with performances by girls as well) would be part of a number of other festivals. Dance, together with music and song, thus appears as a constitutive element of Athenian culture (CECCARELLI, 2004: 92).

possivelmente às modalidades de desempenho da dança. Essa perspectiva enfatiza um fator geográfico ou geopolítico local. Diferentemente, quando se atribuía a invenção da Pírrica a Aquiles ou a seu filho Pirro / Neoptólemo (igualmente um personagem do repertório mitológico) estava implícito um significado pan-helênico.

De fato, na vertente de origem heroica da dança, a versão mais conhecida atribui a Pirro/Neoptólemo (Eurípedes *Andrômaca* 1135), que analisaremos logo a seguir. Mas há uma versão menos conhecida, que atribuía ao seu pai, o eácida Aquiles, a primazia na invenção desta dança, assim conferindo à dança pírrica uma origem ainda mais emblemática, em um dos momentos mais simbólicos da cultura heroica, os funerais de Pátroclo e, em específico, o momento em que seu corpo é cremado. Trata-se da versão relatada no escólio a Píndaro *Pírricas* II.127, onde se afirma que Aristóteles teria dito que Aquiles teria sido o primeiro a dançar a Pírrica, fazendo-o no entorno da pira em que o corpo de Pátroclo era cremado (Aristóteles fr. 519 Rose. Ceccarelli, 2004: 92)⁵³. Essa narrativa torna a Pírrica um valor cultural muito mais amplo, pois lhe dá a origem heroica mais prestigiosa.

Já mencionar a existência de uma “pírrica cretense” é uma estratégia semântica, utilizada para dar-lhe ligação de origem com a “dança dos Curetas” (Camporeale, 1987: 13). Mas, em outra perspectiva, na visão hiper crítica de Wheeler, a dança armada teria surgido de um rito de fertilidade sem conexões militares e sua vinculação a este mito teria sido uma invenção, posteriormente enxertada ao mito dos curetas na proteção do bebê Zeus (Wheeler, 1982: 227).

No âmbito das atribuições míticas de origem geográfica da Pírrica, destacam-se três focos: Creta, Esparta e Atenas. A associação da figura de Meriones, escudeiro de Idomeneu citado no Catálogo das Naus (*Ilíada* II.649-651), a uma forma de dança armada, é uma narrativa que vincula a origem da Pírrica à ilha de Creta (Ath. I.12-24). Wheeler (1982: 227) e Douka (2008: 96) citam a relação dos Dióscuros com a dança pírrica, em favor da hipótese de ter

⁵³ « Ἀριστοτέλης δὲ πρῶτον Ἀχιλλέα ἐπίτητοῦ Πατρόκλου πυρᾷ πιρρίχη φεσίκε χρῆσθαι » (Aristófanes, fr. 519 - Rose).

sido criada em Esparta. Aponta-se que Luciano (*De saltatione* 9) pode ter sido a origem desta hipótese, entretanto enfoca a dança cariátida, mais do que propriamente a Pírrica em si. Outras tradições cultivam uma atribuição mitológica que vincula a origem geograficamente a Atenas, ao associar a dança à padroeira da cidade. A deusa Atena teria dançado duas vezes a Pírrica: imediatamente após seu nascimento, quando sai da cabeça de Zeus, e ao comemorar a sua vitória sobre os Gigantes (Ceccarelli, 2004: 91-94. Goulaki-Voutira, 1996: 3). A união temática da Pírrica com a Gigantomaquia nas Panateneias tinha um cunho educativo, pelo simbolismo de se impor a civilização sobre a barbárie.

A hipótese de uma origem cretense, como já colocado, tem força entre os autores antigos, bem como entre os estudiosos modernos. Ao usar a expressão “dança pírrica dos Curetas cretenses”, Everett Wheeler superpõe em uma frase dois ou mais objetos, fazendo com que a Pírrica passe a ser não uma dança específica, mas um adjetivo marcializador. Segundo ele, a Pírrica cretense seria dedicada a Zeus, a versão espartana, aos Dióscuros, e a ateniense, a Atena.

III.1.1. Neoptólemo/Pirro: o mito e suas discussões morais

Analisando-se de forma onomástica, decidiu-se pôr em evidência o mito de Pirro, uma vez que a denominação da dança em armas, Pírrica, derivaria, segundo algumas versões, de seu nome. O testemunho mais recuado de uma tradição que associa Pirro/Neoptólemo a uma dança armada se encontra em Arquíloco (fr. 304 W. Ceccarelli, 2004: 102), o qual relata que o filho de Aquiles armou-se e dançou tomado de alegria por ter derrotado o mísio Eurípilo no duelo.

Pirro é o apelido de Neoptólemo, termo alusivo à sua cor de cabelo (“ruivo”). Personagem mitológico envolvido nas tramas homéricas, nasceu do amor entre Aquiles e Deidameia, quando o eácida fora escondido por sua mãe, a ninfa Tétis, na ilha de Esquiro, onde, disfarçado de mulher (e como “Pirra”/“Ruiva” o chamavam), permaneceu convivendo no gineceu com as moças da família do rei Licomedes. Após a morte de seu pai, Pirro/Neoptólemo

foi chamado para a Guerra de Troia, recrutado por Ulisses para o exército aqueu, com a idade de dezoito anos. Ele foi educado na corte de seu avô materno, Licomedes, rei de Esquiro, até a convocação. Constava que um oráculo declarou que a cidade de Troia não podia ser tomada, se não houvesse entre os sitiados algum descendente de Eaco. Por isto, os reis aqueus decidiram procurar Pirro.

Logo que chegou a Troia, foi encarregado de acompanhar Ulisses e Diomedes a Lemnos, a fim de convencer Filoctetes a ir, com o arco e as flechas de Hércules (que havia herdado), reunir-se ao exército aqueu⁵⁴. Depois da tomada da cidade, Pirro, à frente dos seus soldados, invadiu o palácio, e, após a vitória, ficou encarregado das execuções dos vencidos, iniciando pelo príncipe Polites, seguido pelo rei Príamo, não concedendo misericórdia ou deferência por sua idade, nem morte honrosa por sua condição de nobre. Em seguida, sacrifica a princesa Polixena (filha de Príamo) e mata o bebê Astíanax, filho de Heitor e Andrômaca, que precipitou do alto das muralhas. Nesta passagem, paralelamente ao comportamento extremamente violento (fig. 2) após o término da guerra, Pirro toma Andrômaca como esposa, antes disso requerida como escrava.

Há uma passagem que esclarece sobre o nome Pirro, herdado do apelido de Aquiles, que demonstra a importância da música na guerra do mundo antigo, estando presente no texto homérico, onde o recrutamento de Aquiles efetiva-se através dela. Como vimos, estando o herói convivendo no gineceu da família do rei Licomedes, onde havia assumido o nome feminino de Pyrrha (=“a ruiva”), foi procurado por Ulisses e Diomedes. A estratégia dos experientes líderes para despertar o interesse do poderoso jovem foi realizar toques de *salpinx*, pelo instrumentista Agyrtes, que, quando toca o som característico da vida guerreira, induz Aquiles a se juntar a eles, coisa que seria pouco provável ocorrer por imposição, por tratar-se de alguém muito poderoso. Nessa passagem mítica, a *salpinx* revela “uma significação de virilidade” (Cerqueira, 2007: 44; 2018: 160. Cf. Estácio *Achilleis* 1874-1875).

⁵⁴ Essa passagem constitui o enredo da peça Filoctetes, escrita por Sófocles em 409 a.C, que se discute adiante.

A morte e o funeral de Neoptólemo, tratados na tragédia euripídiana *Andrômaca* (426 a.C), também trazem elementos para reflexão. Por ter substituído Hermíone, sua esposa anterior, por Andrômaca, aquela excitou contra ele Orestes, seu pretendente. Quando Pirro fora a Delfos para apaziguar Apolo, contra o qual fizera imprecações por ocasião da morte de Aquiles, Orestes fez correr o boato de que ele tinha ido àquela cidade para pilhar os tesouros do templo. Os delfianos tomaram as armas, e Pirro foi morto⁵⁵. Seu funeral mostra semelhanças com o de Heitor (episódio narrado na *Ilíada*), e também as diferenças entre as tradições funerárias troianas e gregas. A principal delas seria o fato de não ser permitido, no funeral grego, entoar lamentações (afirmação e constatação feita a partir do texto de *Andrômaca*). Sobre o funeral de Pirro, estariam presentes seu avô, Peleu, e sua avó, Tétis, os quais não teriam entoado lamentações, o que confirma o respeito à citada convenção (Werner, 2018: 105).

Diferente do que pode parecer, tanto as tragédias quanto as comédias gregas não eram só entretenimento, visavam a educar civicamente o cidadão. E também é importante lembrar que os poemas homéricos são considerados como modelo de *paideia*, passando por Platão, que recomendava usar-se para a educação apenas histórias de heróis, com bons exemplos (Platão *A República* II.376e). Na narrativa homérica, pode-se observar o respeito que o jovem herói, Aquiles, manifesta pela demonstração de coragem feita pelo ancião, o rei Príamo, ao comparecer disfarçado ao acampamento do inimigo, situação de negociação, pois Aquiles ainda estava de posse do corpo do inimigo morto, Heitor, motivo da visita do pai, para resgatar o corpo e dar o funeral adequado a um príncipe⁵⁶.

Propusemos um diálogo entre o Pirro da tragédia e o Pirro da iconografia dos vasos áticos, para verificar se se pode aferir algum conteúdo

⁵⁵ Mitologia. Disponível em: <https://www.mitologiaonline.com/mitos-lendas-historias/pirro-ou-neoptolemo/>. Acesso em 21 maio 2019. Sobre estas tramas há diversas tragédias, que podemos exemplificar, *de Eurípides, *Andrômaca* (426 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.) e *As Troianas* (415 a.C.), e de Sófocles, *Filoctetes* (409 a.C.).

⁵⁶ Para uma teatralização do tema e das narrativas mitológicas homéricas, recorre-se ao texto de Augusto Amaral e Eliane Pardo (2006: 47-62). A peça, encenada no Theatro Sete de Abril, demonstra a deferência de Aquiles ao receber um rei ancião, Príamo, sendo inimigos em uma guerra que estava em andamento. O artigo relata e analisa a encenação da peça *O Resgate de Heitor*, em Pelotas, no ano de 2003 (XIV Congresso da SBEC: Pelotas, 2003), adaptada e encenada por estudantes do curso de História da UFPel sob direção de Augusto Amaral.

que contribua para a compreensão do sentido da Pírrica em Atenas. Analisaram-se imagens consultadas no Arquivo Beazley, base de dados sobre cerâmica grega antiga disponibilizada pela Universidade de Oxford⁵⁷, buscando-se as relativas a Neoptólemo/Pirro. Selecionou-se a opção “*Subject*”; abrindo então um campo onde havia outras opções, definiu-se “*Heroes and Myth*”, que disponibilizou a opção “*Trojan War*”, e dentro dela “*Ilioupersis*”, que apresentou 113 resultados. Destes, 73 disponibilizam imagem. Em sequência, procurou-se diretamente por “Neoptolemos”⁵⁸, obtendo-se 56 resultados, dos quais 14 não exibem imagem. Entre os 42 resultados restantes, optou-se por apresentar aqui apenas duas imagens, uma pela sua exemplaridade quanto à temática em tela, visto haver repetições em larga escala do modelo, mas também pela temporalidade, visto ser o exemplar mais antigo (fig. 2)⁵⁹, a outra, também pela temporalidade, por ser o mais tardio da série (fig. 3)⁶⁰, de modo que abrangemos um arco cronológico representativo⁶¹.



Figura 2

Píxide ática de figuras negras. Sem atribuição. Datada entre 575 e 525 a.C.
Berlim, Antikensammlung, F 3988 (360).

⁵⁷ *Pottery Database*: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>>.

⁵⁸ <<http://www.beazley.ox.ac.uk/xd/ASP/testSearch.asp?searchBy=Subject&txtValue=NEOPTOLEMOS&exact=true>>

⁵⁹ Disponível em: <<http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-7457f7616bf25-2>>. Acesso em 08 jun. 2019.

⁶⁰ Disponível em: <<http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73a7551934c96-b>>. Acesso em 29 jan. 2020.

⁶¹ A XX Jornada de História Antiga (UFPEL, Pelotas, de 03 a 07/06/2019), enfocada especificamente na concepção grega de μουσική (*mousike*), inspirou alguns aspectos desta reflexão. Neste evento, foram muitas as apresentações e pesquisas que aludiam mitos, principalmente ligados às artes (presumindo-se que operassem inspiradas pelas Musas). Sendo nosso objeto de pesquisa uma dança em armas, pertence ao domínio das Musas, especificamente Terpsícore, responsável por esta arte.

O primeiro caso (fig. 2) é uma píxide ática, com iconografia mais recuada de representação do herói, representando-o em Troia, Esta imagem é a mais recuada da série, mostrando Neoptólemo com o bebê Astíanax em uma mão, enquanto ataca Príamo com o escudo na outra mão, em presença de Hécuba (esposa de Príamo), outra mulher e guerreiros.

Já a imagem a seguir (fig. 3), a mais tardia da série, traz uma narrativa sinóptica, condensando vários momentos numa só cena: uma mulher ao chão, sendo segurada pelos cabelos por um guerreiro atrás dela, que aproxima uma espada da cabeça desta (provavelmente Polixena), agarrando-se à estátua da deusa Atena, depositada sobre um pedestal e atrás do altar; um bebê (Astíanax) sendo entregue por uma mulher para ser executado e um guerreiro (Neoptólemo) cuja espada choca-se contra a cabeça de um personagem ricamente vestido (Príamo), sendo sobre um altar.⁶² Entre as mulheres na cena estão Cassandra e Andrômaca, e entre os guerreiros encontra-se Ájax.



Figura 3

Cratera com volutas ática de figuras vermelhas. Sem atribuição. Datada entre 400 e 390 a.C.
Ferrara, Museu Nacional de Spina, inv. 5042 e 5081 (Lado A).

Os dois vasos acima cobrem um arco cronológico bastante amplo, de meados do séc. IV ao séc. IV a.C., e mantém a tônica na crueldade de Neoptólemo cumprindo sua missão de assassinar os membros da família real

⁶² Disponível em: <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73a7551934c96-b>. Acesso em 30 jan. 2020.

troiana. Entretanto, opondo-se a essa construção de crueldade em torno de Neoptólemo presente na iconografia, analisou-se que, na tragédia *Filoctetes* (409 a.C.) de Sófocles, aquele figura como modelo de conduta ética. A tragédia apresenta Neoptólemo como personagem central, junto com Ulisses e o personagem-título, Filoctetes. A trama gira em torno de convencer Filoctetes a participar da tomada de Troia, missão delegada a Neoptólemo, uma vez que Ulisses (que ficaria em supervisão velada) o havia decepcionado anteriormente. Exímio arqueiro, magoado e doente, abandonado na ilha de Lemnos e vivendo em isolamento, possuía, porém, as armas que Hércules lhe deixara. Sua presença seria necessária e indispensável para cumprir uma profecia, segundo a qual ambos (Pirro e Filoctetes) deveriam estar aliados para que a tomada se efetivasse. Entretanto, para este convencimento, é necessário recorrer a uma série de ardis (arquitetados por Ulisses) que, por constituírem desonestidade, deflagram uma crise de consciência ética em Neoptólemo. Numa descrição sumária, Ulisses é o anti-herói da trama, que tenta, a qualquer preço, convencer Neoptólemo a mentir para Filoctetes, ou simplesmente apropriar-se das suas armas, situação extrema que não solucionaria o dilema, uma vez que o enunciado da profecia exigia a participação do arqueiro, e não somente o uso de suas armas. Neoptólemo evita mentir, e trata Filoctetes com a máxima dignidade possível, enquanto tenta também não desobedecer diretamente às ordens de Ulisses, que vê como seu superior (posto que Ulisses era um rei, e Neoptólemo um príncipe). A trama é concluída de forma surpreendente, pela restauração da saúde, da dignidade e do poder combativo de Filoctetes, Neoptólemo consagrando-se como modelo de honestidade. Matheus Barros da Silva (2016: 123-124) analisa a mesma peça sofocliana, e afirma “que a pólis e suas instituições empreendem um constante movimento de formação do cidadão, e as tragédias se inserem como tal”, e que, portanto, “a pólis é um *locus* pedagógico”, suas “chaves interpretativas”, presentes no *Filoctetes* de Sófocles, são a φύσις (*physis*, a natureza, no caso a natureza humana) e a παιδεία (*paideia*, a educação, a formação espiritual), onde Neoptólemo/Pirro seria o exemplo ora de um (a *physis*, sua natureza, honesta) ora de outro (a *paideia*, que consuma esta honestidade, para a qual já tinha tendência, e que se traduz na ação ética da devolução do arco e das flechas a Filoctetes).

Nesta análise torna-se central o conceito de representação, sob diferentes pontos de vista. Além da noção de representação iconográfica e do conceito de representação teórica de Roger Chartier, pode-se considerar também o enfoque filosófico. Schopenhauer tem seu conceito de representação, na obra chamada “O Mundo como Vontade e Representação”. Mas a representação filosófica, aplicada às tragédias, tem também o enfoque nietzscheano, onde é central a busca de relações baseadas em punição e culpa (Chaves, 2006: 13).

Uma hipótese considerável é a de que as tragédias baseadas em mortes ao final de guerras, como é o caso de *Andrômaca*, *Hécuba* e *As Troianas*, em sendo “todas compostas durante a Guerra do Peloponeso, continham em si uma condenação da guerra” e tinham um cunho de solidariedade dos vencedores para com os vencidos, para alertar assim quanto às possibilidades nefastas da Guerra do Peloponeso (431-404 a. C). Afinal, os troianos combatiam por motivos nobres, enquanto que os aqueus apenas por capricho de um homem (Menelau) que queria, na hipótese consultada, realizar um objetivo irrisório: recuperar uma mulher que fugiu com um jovem (Ferreira, 1972: 453).

Para entender um pouco mais das tragédias, agrega-se a análise que Mota (2019: 3) efetua, visando a demonstrar que a presença de coro (enquanto linguagem mais musical do que dialogada) nas tragédias não é indício de “antiguidade ou limitação tecno-expressiva”, e sim uma escolha do autor. A conclusão se baseia na datação atualizada da peça *As Suplicantes*, que era considerada a mais antiga peça preservada (presumida como tendo sido escrita provavelmente na primeira década do séc. V a.C), a qual tem poucos diálogos e grande quantidade de seções corais. Com as novas evidências, o pesquisador a aproxima temporalmente da Orestéia (entre 464 e 463 a.C.).

Aí encontra-se referência à representação, conceito que também pode ser aplicado diretamente à iconografia. Cerqueira (2004: 9-12) vincula ambos associando à *mimesis* (“imitação”), fazendo um caminho mostrado por Jean Pierre Vernant, que leva aos diálogos platônicos. Após a comparação e

análise das representações de Neoptólemo/Pirro nas imagens de vasos áticos de figuras negras e vermelhas, as quais apresentam elementos semelhantes, com a conduta atribuída ao mesmo personagem nas tragédias de Eurípedes e Sófocles, conclui-se que se trata do herói que personifica questões pungentes à época da Guerra do Peloponeso (Ferreira, 1997: 28-30). Sua conduta honesta e franca o faz simpático, exemplar e sábio dentro da inexperiência. Já o resultado do cumprimento da profecia, a destruição de Tróia, com consequentes execuções de nobres troianos (que não eram opção sua, e sim exigência dos deuses e do próprio fantasma de Aquiles), confere-lhe um caráter de eficiência militar.

Neste âmbito, há que se considerar sua vinculação onomástica a uma das possíveis origens da dança pírrica, tão em voga em Atenas desde finais do século VI, em contextos bastante variados (masculinos ou femininos, educativos, militares, agonísticos ou eróticos), ao ponto de ser representativa da cultura ateniense da época, nada obstante sua alegada origem cretense ou espartana. Acreditamos que neste ponto ocorra uma convergência de sentido, dando um lugar a Pirro na identidade ateniense do último terço do século V a.C. Ademais, conforme Ceccarelli (2004: 118), testemunhos literários apontam igualmente que a Pírrica seria um fator de identidade cultural para os atenienses.

Questiona-se a razão da não convergência da representação do herói na tragédia de Sófocles e na iconografia. A representação deste personagem, quanto a princípios éticos desejáveis (na tragédia) ou características cruéis e violentas (na iconografia), pode auxiliar neste processo para compreender a auto-percepção dos atenienses do período clássico, em particular na época da Guerra do Peloponeso. Também é possível analisar modos de inserção de personagens mitológicos em espetáculos públicos, visando a atingir conformidade social, fenômeno que podia ser constatado na Antiguidade. Em suma, por que este personagem aparece como modelo de ética nas tragédias, ao passo que na iconografia, desde o final do séc. VI, representam-no como extremamente violento? Culturalmente, há que se cogitar a hipótese de que os conceitos de justiça e de piedade transitassem pelo de *hybris*, conceito discutido por Lidiane Carderaro (2015). E que o que se

considera como vício pudesse ser visto como virtude (*arete*). Observe-se que as incidências de Pirro/Neoptólemo na iconografia são em grande parte mais antigas que as das tragédias, ao menos das que chegaram até nós, e que na iconografia dos vasos é recorrente a representação como carrasco, tomado pela assassina *lyssa* (“furor belicoso”), enquanto que nas tragédias há maior ênfase em sua faceta temperante, movido pela *sophrosyne*. Observe-se ainda que não há grandes divergências nas representações ao longo das mudanças de técnicas, ou seja, presença dos elementos citados é equivalente entre os vasos de figuras negras e vermelhas. José Geraldo da Costa Grillo (2009: 174) trata da iconografia da Iliupérsis (Tomada de Troia) na pintura dos vasos áticos dos séculos VI-V a.C, e afirma que, ao analisar a relação entre texto e imagem, percebeu relações e esquemas que induziram a concluir que os artesãos estavam ligados a suas próprias tradições, gerando esquemas que não obedeciam aos esquemas da literatura. Deste autor também se observou uma forma de análise que vem ao encontro do que se observou em outras abordagens (como a de Ceccarelli), de que a guerra não atingia apenas os que estavam envolvidos na luta (guerreiros), mas também os homens idosos, as mulheres e os homens jovens não envolvidos (não-guerreiros). Depreende-se que cada um tinha uma leitura da guerra, mas, de fato, a Guerra de Tróia foi um elemento forte no imaginário ateniense dos séculos VI e V a.C, como uma releitura do passado, a partir das experiências (e guerras) de seu próprio tempo (Grillo, 2009: 175).

Neoptólemo é uma figura lendária que congrega vários elementos contraditórios. É mortal, sendo filho de um semideus. É maduro, sendo muito jovem, tanto como pessoa, quanto como soldado, assim como extremamente cortês e honesto, o que se observa no *Filoctetes* de Sófocles. Sua postura e argumentação nesta tragédia lembra a de Teeteto, no diálogo platônico de mesmo nome⁶³. Entretanto, na iconografia, aparece sempre como o carrasco, que mata de forma premeditada e ritualística um bebê, um ancião e uma jovem, entre outros. Estas contradições mostram o que White (2014: 15) chama de “relação antitética entre significados”. Outra questão que o tradutor aponta é que um aspecto “corporizado” na figura de Neoptólemo,

⁶³ PLATÃO. **Teeteto**. Grupo Acrópolis. Versão eletrônica. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000068.pdf>.

remanescente da guerra do Peloponeso, é a necessidade de questionar até onde o soldado deve cumprir ordens injustas do chefe, desaprovadas por sua consciência (Ferreira, 1997: 29).

Por fim, sua morte, como fim de uma história de amor por Andrômaca, esposa do maior inimigo de seu pai, torna-se uma *kalos thanatos* (“bela morte”), requisito indispensável para tornar sua figura um modelo de herói⁶⁴, que, possivelmente por isto, seja objeto de reflexão tanto por tragediógrafos quanto por filósofos antigos. Grillo (2009:175) diz que “o ideal da bela morte permeava toda a atividade guerreira”.

A guerra do Peloponeso (431- 404 a.C.), que opôs Atenas e Esparta, foi um momento de estabelecimento de identidade por oposição, em que os atenienses se utilizavam de muitas estratégias discursivas para tal. Porém, o modelo de oposição binária usado para embasar a afirmação de identidade conforme a oposição grego x bárbaro, plenamente aplicável à memória que se tinha das guerras médicas, era de difícil aplicação no caso do conflito entre a potência ática e a potência peloponésia, mas não é abandonado. Aqui se evidencia a produção de tragédias envolvendo a temática da destruição de Troia, o cumprimento de referida profecia, o destino de mulheres remanescentes do núcleo troiano e sua miscigenação com heróis aqueus, como ocorre entre Neoptólemo e Andrômaca, além dos desfechos trágicos decorrentes de derrota. Esses aspectos corroboram a afirmação de Ferreira (1972: 453), de que estas tragédias, produzidas durante a Guerra do Peloponeso, advertiam ao público ateniense das consequências dessa, ao concentrarem seu enredo no período do conflito troiano.

Importa observar também que François Hartog (2004: 94) afirma que os troianos não representavam “o outro” do grego, pelo menos não até as Guerras Médicas, muito embora a ideia de “barbárie” opondo-se ao “helênico” tenha fundamentação no próprio texto homérico, e começa a se constituir entre os séculos VI e V a.C. Ateneu (XIV.628-638), seis séculos mais tarde, retomando o tema da oposição entre gregos e bárbaros, utiliza a dança como elemento de análise, considerando que tanto uns quanto outros usariam as danças como forma de aprimoramento do intelecto.

⁶⁴ Segundo Werner (2018: 115), “de acordo com a ideologia da pólis ateniense, os homens só se tornam valorosos com a sua morte”.

Sobre estudarmos os mitos para pensarmos a sociedade em que são reatualizados, quer na literatura, quer na arte, Carderaro (2015: 81) traz uma reflexão importante: “Os mitos, em suas mais diversas formas de representação, se moldam e reconfiguram a partir da época em que são retratados, cumprindo seu papel social de dar sentido ou explicar aspectos da vida humana.”

E para finalizar essa incursão na parte mitológica em sua expressão visual e dramática, analisamos a constatação de que dois autores estudados, Moutsopoulos (1989) e Barker (1989), tratam da dança pírrica com enfoque profundo, amparado em muitas e diversificadas fontes, mas não fazem qualquer referência a Pirro/Neoptólemo, nem sobre qualquer relação onomástica da dança com este. Moutsopoulos (1989: 146), cuja obra tem como escopo a música na obra de Platão, apresenta as narrativas de origem mitológica lembradas por Platão, que colocam vínculos com a deusa Atena, com os irmãos Castor e Pólux, além de outras personagens da idade épica, como a deusa Reia e os Curetas.

III.2. Origens históricas

Após tratarmos dos enfoques mitológicos e poéticos da dança pírrica, passemos a analisar as referências que tratam da sua associação a personagens históricos, presentes em evidências literárias e epigráficas, entre outros indícios. Como já dissemos, muitas são as passagens de filósofos, mas estas costumavam com certa frequência mesclar indiscriminadamente personagens históricos e mitológicos. O mesmo acontecia com os autores de comédias e tragédias, e também em imagens pintadas em cerâmica. Os registros epigráficos, por ter diferentes características e objetivos, permitem maior precisão nas datações e indicações de locais de incidência, bem como permitem mostrar que o contexto de performance, com em festivais e competições, entre outras modalidades de eventos (Ceccarelli, 2004: 118).

Antes de propormos uma sequência histórica, gostaríamos de exemplificar o papel das anedotas históricas para evidenciar situações de performance da Pírrica. Circulava uma história sobre Alexandre Magno,

segundo a qual, quando Timóteo tocou no *aulos* o *nomos orthios*⁶⁵, Alexandre não teria se contido e teria agarrado suas armas e se posto a dançar a Pírrica. Essa história aparece relatada na *Suda* (s.v. Τιμόθεος Μιλήσιος), mas, com variantes, possuía atestações anteriores que testemunham a performance do *auletes* Timóteo diante de Alexandre (Plutarco *Fortuna de Alexandre* 334b. Dion Crisóstomo *Discursos* I.1-2.), de sorte que a múltipla atestação reforçaria sua historicidade geral, mas não nos detalhes. Cabe atentar que a *Suda* indica Timóteo de Mileto como o *auletes* nesta ocasião, ao passo que os demais testemunhos não acrescentam epíteto ao nome do músico.

Mas há um porém nessa história. Ora, Timóteo de Mileto foi um renomado citaredo, integrante da escola jônica da Nova Música, responsável por introduzir refinamentos na estrutura harmônica e rítmica na segunda metade do séc. V a.C. (Pseudo-Plutaco *Sobre a Música*. XII.1135d). Num epitáfio de Timóteo de Mileto, afirmava-se que ele era amado pelas Musas, na condição de hábil condutor da *kithara* (Estêvão de Bizâncio *de urbibus* s.v. Μίλητος)⁶⁶. Junto a seu mestre Frines de Mitilene, o qual iniciou a lecionar em Atenas em torno de 450, Timóteo de Mileto divulgou na Hélade a música moderna, vinda da Jônia, acrescentando cordas às cítaras e multiplicando o colorido dos sons, insinuando-se na heterofonia, razão pela qual sua atuação musical teria sido proibida pelos éforos em Esparta. A esse respeito, Ateneu (XIV.636e) relata: Timóteo sofreu a acusação de “tentar corromper a antiga música dos espartanos”, motivo pelo qual “alguém estava prestes a arrancar as cordas supérfluas, quando esse apontou uma estátua de Apolo segurando uma lyra com o mesmo número de cordas do que a sua.” Não podemos confundir-lo com o famoso *auletes* tebano Timóteo, que floresceu em torno de 330 a.C., portanto contemporâneo de Alexandre Magno. Na Antiguidade a coincidência de nomes dos dois músicos já chamava atenção, convidando à confusão, como evidencia uma tradição que remonta a Luciano, a qual, em virtude da homonímia, queria que Timóteo, o tebano, tivesse alcançado sua primeira

⁶⁵ « τὸν ὄρθιον τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐπικαλούμενον νόμον (Dion Crisóstomo *Orações* I.1-2 - Weidmann) ».

⁶⁶ Gramático e geógrafo, que floresceu no início do séc. VI, autor de importante tratado sobre os lugares e os povos, conhecido também como Περὶ πόλεων (“*Sobre as Cidades*”) e Ἐθνικά (“*Povos*”).

vitória executando *A fúria de Ajax*, de Timóteo, o milésio (Luciano *Harmônides* 1). Este Timóteo fazia parte da bem-reputada “escola de Tebas”, que, entre o final do séc. V e meados do séc. III a.C., foi responsável por presentear a Grécia com os mais virtuosos *auletai*, entre os quais Pronomos, Antigênidas, Chrysogonos, Ismêneas. Mas, em Atenas e outras partes da Grécia, a partir de meados do séc. V, surgiu certo preconceito com relação à aulética e seus praticantes, de modo que alguns, querendo desfazer desta arte, referiam-se aos alunos do *auletes* Timóteo acusando-os de “imitarem patos” (Ath. XIV.657e), no sentido de que o som que emitiam era um cacarejo, e deles diziam também que “imitavam caranguejo” (χαρχίβου), em razão da posição dos dedos ao tocar o instrumento (Cerqueira, 2018; 2011a; 2001.).

Diante disso, Bélis indica a necessária retificação: Alexandre teria dançado a Pírrica (ou algum outro tipo de dança em armas) ao som de um *nomos orthios*⁶⁷ tocado no *aulos* por Timóteo de Tebas, e não de Mileto (visto que este seria citaredo e já estaria morto à época do rei macedônico). Conforme Cerqueira (2002: 137, n. 7), o *nomos orthios* seria uma canção entoada para acompanhar marchas militares, seria tenso (*entonon*) e elevado (*anastasin*), possuindo caráter belicoso, por exaltar os ânimos como a melodia de soldado que vai para a guerra. Assim, a execução de um *nomos orthios* no *aulos* mostra-se uma melodia compatível com a performance da Pírrica.

Para além das explicações de origem baseadas na memória mítica, que indicam deuses e heróis como sendo *protos heueretes* da dança pírrica, havia também as explicações de caráter mais histórico, que indicavam como criadores desta dança personagens cuja existência é tratada pelas fontes como sendo histórica. Destaca-se aí um *auletes*, Táletas de Creta (encontra-se também uma variação de seu nome, Tales de Creta). Moutsopoulos (1989: 146) chama este personagem “Taletas, o cretense de Gortina” e afirma que foi ele quem levou a dança pírrica de Creta para Esparta, no séc. VII a.C.

⁶⁷ *Nomos* é o termo que se refere a um padrão melódico estabelecido pela tradição, como o *nomos polykephalos*, que descrevia musicalmente a vitória de Perseu sobre a Medusa, ou *nomos pythikos*, imitativo da disputa entre Apolo e a serpente Python. Portanto, um ponto importante sobre o *nomos* é que desde cedo o pensamento grego associava um *nomos* específico com um texto cantado determinado, que narrava um conteúdo específico. O *nomos orthios*, com afinação alta, era o mais celebrado. Ver: Cerqueira, 2001: 169, n. 579. Nos últimos anos do século V a.C., o *nomos orthios* deve ter-se tornado um gênero com regras rígidas (Anderson, 1966: 56).

Acrescenta ainda que compôs músicas específicas para a execução da Pírrica que os lacedemônios consideravam uma propedêutica à guerra (*progimnasma polemoi*), como refere Ateneu (XIV.630d-631a).

Outra vertente de fundo histórico, à qual se alinha Ateneu, atribui a criação da Pírrica a um indivíduo de nome Pírrico, que seria um cretense ou espartano (conforme os diferentes autores que aderem a esse modelo), daí inclusive, supomos, a razão para a dança ser grafada com maiúscula em alguns autores (Pírrica). Com relação à versão apontada logo acima, tem-se a convergência de uma origem geográfica entre Creta e Esparta. Mas Ateneu (XIV.630e), usando como fonte Aristóxeno, toma claramente partido da teoria da origem espartana da dança: “... a *pyrrhiche* recebeu esse nome de Pírrico, espartano de nascimento; de fato Pírrico é um nome espartano ainda hoje. A dança com este caráter guerreiro revela uma origem espartana.” (na época de Ateneu, em torno de 200 d.C.)⁶⁸. Numa outra direção, Estrabão (467) e Póllux (IV.99) consideram como cretenses não somente o próprio Pírrico, como também o Telésias, mencionado anteriormente como sendo responsável pela criação da dança macedônica telésia, já vista no Item II.2.1 e em Ateneu (Ath.. XIV,630a).

Louis Séchan (1930: 93-94), uma das principais referências para as considerações de Moutsopoulos sobre a dança, classifica de “fantasia” o fato de que alguns autores antigos tenham atribuído a criação da dança a alguém de nome Pírrico. E ele segue uma explicação semântica em sua argumentação. A denominação πυρρίχη deriva de πυρρίχος, diminutivo do adjetivo πυρρός, que, derivado do radical πῦρ (“fogo”), designa um vermelho feroso, entre o ruivo e o vermelho. Assim, em sua tradução, Séchan adota o termo “*danse rouge*”, “dança vermelha”, considerando ser um epíteto compatível para a ideia de uma dança guerreira, pois a coloração vermelha, no caso, simbolizaria o sangue, adjetivo frequentemente associado ao belicoso, pois “o vermelho aumenta o aspecto terrível do guerreiro, evocando as feridas

⁶⁸ “...the *pyrrichê* received its name from Pyrrichus, a Spartan by birth; in fact Pyrrichus is a Spartan name even today. The dance by its warlike character reveals its Spartan origin” (Olson).

e a morte”⁶⁹. De nosso conhecimento, é o único autor moderno a defini-la em razão do adjetivo que a coloca em relação com a coloração, no caso, uma cor quente, e a inferir daí uma análise de viés antropológico sobre o simbolismo bélico sugerido pela relação entre a cor vermelha e o sangue.

Assim, descartando essa hipótese que poderia levar a Esparta, Séchan retoma o papel de Creta na criação e disseminação dessa dança, dando mais credibilidade à teoria presente em Estrabão e Póllux. Para ele, a ilha teria um papel fundamental na gênese e na difusão deste “passo de armas” (outra expressão para a Pírrica usada somente por ele). Em favor desse argumento, aponta que, ao final do século VII, as composições musicais do gortiniano Táletas já circulavam em Esparta.

O papel de Esparta não teria sido a criação da dança, mas sua disseminação na Hélade. A partir dela, conforme Moutsopoulos (1989: 146), a dança teria migrado para Atenas ainda no séc. VI a.C, no tempo de Pisístrato (c. 560/70-527 a.C), como aponta o registro iconográfico, alcançando grande sucesso nos jogos panatenaicos. A estima de Platão (*Leis* VII.796c, 803 e 813) pela Pírrica, “formativa por excelência da beleza do corpo e da nobreza do caráter”, devia-se, segundo Moutsopoulos (1989: 146), a sua presença nas Panateneias. Segundo Séchan (1930: 92), a Pírrica teria tomado a forma definitiva como Platão a conheceu por volta do séc. V. Entretanto, comenta, corroborado por Moutsopoulos (1989: 144), que se deve tomar cuidado com as compreensões de Platão sobre a origem de instituições e práticas culturais em geral, pois as opiniões de Platão sobre o passado tendiam a ser confusas.

Mesmo a Pírrica sendo a mais prestigiosa e comentada, haveria em Atenas modalidades distintas de dança em armas. Séchan (1930: 92) comenta que nas fontes antigas mesmo ocorre uma confusão entre duas manifestações de danças armadas em Atenas: uma dança armada religiosa, que existia à época (e que teria uma denominação própria) e a Pírrica, uma dança armada propriamente militar (Moutsopoulos, 1989: 145).

⁶⁹ “(...) *le rouge augmente l’aspect terrible du guerrier en évoquant les blessures et la mort* (...)” (Séchan, 1930 : 94).

A datação mais antiga aceita pela historiografia para a existência da dança pírrica em Atenas é 566 a.C, como atividade integrante das Panateneias (Poursat, 1968: 551). No período compreendido entre 530 e 400 a.C, há evidências da dança pírrica quase que exclusivamente nos vasos áticos, embora sejam objetos de *status* e propósito muito diferentes.

A crer nos testemunhos de Aeliano (*Vera Historia* III.8) e da Suda (s.v. Φρίνιχος, φ 765), o tragediógrafo Frínico, discípulo de Téspis e um dos primeiros a compor no gênero, tendo recebido sua primeira premiação por vitória ainda em 511 a.C., teria se dedicado a compor pírricas, evidenciando que o prestígio desta manifestação coreográfica já era tanto, ao ponto de compositores destacados se dedicarem a produzir canções específicas para essas apresentações, já num âmbito da cena dos espetáculos, descolando-se do uso educativo e militar que se supõe ser sua origem (Ceccarelli, 2004: 102-104).

Para o período entre 420 e 320 a.C., Ceccarelli afirma que há uma profusão de evidências da realização da Pírrica incluindo outros testemunhos. Há registros na epigrafia ateniense, em diversos tipos de documentos: dedicatórias de vitória, listas de prêmios e decretos honoríficos (Ceccarelli, 2004: 93).

Como dissemos, há autores que defendem que a Pírrica faça parte do programa agonístico das Pequenas e Grandes Panateneias desde sua fundação, em 566 (Poursat, 1968: 551; Ceccarelli, 2004: 94). Mas cabe notar que a autora utiliza as inscrições epigráficas relativas às listas de prêmios para os vencedores das Panateneias da primeira metade do quarto século, em torno de 375 a.C. A evidência presente em I.G. II.2.2311 (Ceccarelli, 2004: 94.) ampara o entendimento de que as provas pírricas estavam plenamente integradas aos festivais em homenagem à deusa Atena na primeira metade do séc. IV a.C.. Mas é a iconografia que sustenta a datação mais recuada (séc. VI a.C.).

Em Atenas, como aponta Jean-Claude Poursat (1968: 566), a Pírrica além de ocupar lugar de destaque nas competições, também estava presente como exercício físico nas palestras.

III.3. Ao tempo de Ateneu e do período severiano

A contextualização dos períodos antonino (96-192 d.C.), e severiano (193-235 d.C.), que lhe sucede, tem características que aproximam personagens, obras e estilos de escrita. Por isto Luciano e Ateneu têm mais coisas em comum do que apenas o idioma. Ambos bebem muito da filosofia clássica e demonstram forte interesse pela dança. Por alguma razão, talvez vinculada à tradição literária ocidental, Luciano é mais aceito, enquanto Ateneu é criticado pela quase totalidade dos autores que, ainda assim, recorrem efusivamente a seus testemunhos, como se vê ao longo de nossa pesquisa. De qualquer modo, os dois autores se interessam pela dança e contribuem para percebermos que esta instituição teria mais importância cultural à época do que poderia parecer à primeira vista. Le Coz (2011) observa, graças ao contributo de Luciano e Ateneu, além de outros autores do período antonino e severiano, o quanto a instituição da dança, assim como as encenações chamadas “pantomima”, ocupava um lugar de destaque na sociedade da época, nada obstante espetáculos sangrentos sejam muito mais enfatizados nos textos que forjam uma memória histórica do Império romano.

Conforme Custódio Magueijo (2012: 185), Luciano de Samósata deve ter escrito *Sobre a Dança* em Antioquia, entre 162 e 165 d.C. Sobre a natureza do conteúdo da obra, Magueijo esclarece que a dança na Antiguidade seria algo muito diferente do que compreendemos modernamente por dança. Para a Antiguidade, não é possível pensarmos a dança como simples acompanhamento da música. Seria uma arte muito mais complexa e completa, que, recorrendo à comparação com manifestações modernas, misturava *ballet*, ópera e mímica. Os diversos artistas envolvidos desempenhavam papéis de apoio ao bailarino principal, que geralmente usava uma máscara e representava peças inspiradas na mitologia grega.

Após esta consideração, passa-se a tratar da chamada Segunda Sofística, em que estes autores em análise estariam inseridos. O uso desta denominação se deu com Flávio Filóstrato (c. 170-250 d.C.), para caracterizar o que ele enxergava como um movimento cultural, que teria uma unidade

própria. Portanto, ele se refere a um período imediatamente anterior a ele – mas, aos olhos de estudiosos modernos, o próprio Filóstrato seria um integrante deste movimento, em um estágio mais próximo do final. Ele buscava com esse termo abranger um grupo de pensadores que se caracterizavam por escreverem em grego e no âmbito da tradição intelectual grega, todos propondo-se serem intérpretes desta tradição para o mundo greco-romano e sempre recorrendo à autoridade dos textos já então tidos como clássicos. Os conteúdos de suas obras contribuiriam para alimentar certa identidade cultural grega no âmbito do mundo imperial romano. A ideia de que tenha havido de fato este movimento intelectual e literário, como provido de uma unidade, teve muito impacto na historiografia moderna, criando quase a miragem de uma Renascença Grega no seio do império, não sendo porém consensual entre a crítica histórica recente que tenha efetivamente havido algo que pudéssemos chamar de Segunda Sofística como um movimento cultural homogêneo e identificável como cita Semíramis Silva (Silva, 2006).

Muito próximo da corte dos Severos, Filóstrato teria escrito algumas de suas obras a pedido ou destinadas à família real ou indivíduos influentes, como *Vida de Apolônio de Tiana* (c. 217-238 d.C.), encomendada por Júlia Domna, esposa de Septímio Severo (imperador entre 193 e 211) e mãe de Caracala (co-regente de 198 a 211 e imperador de 211 a 217) (*Filostrato Vida de Apolônio de Tiana* I.3) e *Vida dos Sofistas*, dedicada ao cônsul Antônio Gordiano. Para Semíramis Corsi Silva (Silva, 2016: 1), a denominação “Segunda Sofística” seria muito mais um título dado para agrupar seus biografados, presentes na obra *Vidas dos Sofistas* (c. 231-237 d.C.)⁷⁰.

⁷⁰ Silva (2006: 1) sintetiza com mais detalhe o perfil de Filostrato e sua obra no contexto dos Severos: “Flávio Filóstrato foi um sofista grego que viveu no Império Romano durante o governo da dinastia dos Severos (193-235 d.C.). Sabemos que nosso autor foi um destacado escritor, esteve próximo da corte de Septímio Severo e Caracala e, possivelmente, chegou a viajar junto com o cortejo imperial por manter relações intelectuais com a imperatriz Júlia Domna, quem ele diz ter lhe pedido que escrevesse a obra de natureza biográfica *Vida de Apolônio de Tiana* (I.3). Ocupou cargos públicos em Atenas e, como comentamos, chegou a ser muito próximo da família imperial dos Severos. Filóstrato também é autor da obra *Vidas dos Sofistas*, um importante conjunto de pequenos comentários biográficos de oradores selecionados pelo autor e classificados como sofistas, alguns da chamada Sofística Antiga e outros da Segunda Sofística, títulos que parecem ter sido dados por Filóstrato para agrupar seus biografados”.

Como biógrafo, Filóstrato foi quase um precursor do método prosopográfico. Sua obra *A Vida dos Sofistas* mapeia as trajetórias dos escritores que, para ele, enquadravam-se neste perfil. Suas estratégias de escrita visavam a alimentar uma identidade grega, num momento em que os romanos dominavam militarmente, mas não raro queriam sentir-se ou mostrar-se culturalmente helenizados, como sinal de prestígio social e intelectual. Como coloca Silva (2006: 3), a Segunda Sofística “não envolveu um movimento literário propriamente, mas um sistema de valores, um modo de pensar e a afirmação de uma identidade grega, que poderiam ser expressos de variadas formas”.

Poderiam esses escritores retóricos e sofistas serem considerados uma elite? Intelectual ou economicamente, pode-se supor que sim. Muitos deles, politicamente, são acusados de bajuladores dos detentores do poder. Mas Filóstrato trata de autores que têm outras coisas em comum: o interesse pelo assunto “retórica”, por isto considerados “sofistas” – termo que neste período não carregava o sentido negativo que veio a assumir modernamente, tomando emprestado da tradição platônico-socrática do período clássico. A arte de discursar em público, associada ao ensino e às influências que podia gerar na administração pública, era o foco principal da abordagem de Filóstrato. Como habilidade ou área do conhecimento, a arte de falar em público surge na Grécia por volta do séc. V ou IV a.C. (Silva, 2016: 4). Ou seja, no mesmo período em que vivem os grandes nomes da Filosofia, da História, da Matemática, e também um período que deixou muitos vestígios em termos de pintura de vasos, época em que ocorreram as maiores (ou, pelo menos, as mais bem registradas) batalhas da Antiguidade, com exaustiva produção de relatos militares. Toda essa riqueza cultural grega persistia em evidência neste período em que os gregos não mais tinham o domínio de outrora sobre o Mediterrâneo e seu entorno. Mas, mesmo substituídos pelos romanos em termos de poder militar e político, os estudiosos gregos deixaram a marca da cultura grega na era imperial, mantendo viva a cultura grega.

Embora nem sempre sejam considerados especificamente incluídos neste “movimento”, entende-se que nossas duas fontes do período antonino e severiano, Luciano e Ateneu, enquadram-se em suas características principais,

ambos tendo muitas características e interesses em comum, como Filosofia e Mitologia, mas, especialmente, no que nos ocupa aqui, a dança, tema que despertou interesse também de outros integrantes da Segunda Sofística, incluindo o próprio Filóstrato, que em *De Gymnastica* 19, discorre inclusive sobre as danças de guerra espartanas (Wheeler, 1987: 230).

Dentro do que se presume serem suas intenções de divulgação da cultura grega, Ateneu recoloca, na cena intelectual de sua época, a tradição da dança pírrica, um dos instrumentos da paideia artístico-educativa do período clássico. Ao mesmo tempo, e aqui sem recorrer à autoridade de autores do passado, mas sim aos seus conhecimentos sobre seu presente, ele apresenta a Pírrica do seu tempo, destacando três aspectos.

O primeiro, de que a maioria dos gregos a haviam abandonado, com a exceção dos espartanos, que a praticavam como uma preparação para a guerra (παρὰ μόνοις δὲ Λακεδαιμονίοις διαμένει προγύμνασμα οὔσα τοῦ πολέμου). Todos em Esparta aprendiam a dançar a pírrica desde os cinco anos de idade (Ath. XIV.631a).

O segundo tópico, é que na época de Ateneu a Pírrica havia se tornado mais dionisíaca. Ele comenta que os pirricistas dançavam com tirsos, em vez de lanças, jogavam-se talos de erva-doce e levavam tochas, encenando através da dança a história de Dioniso na Índia ou a história de Penteu, características que, para Ateneu, não a tornaram menos respeitável (Ath. XIV.631a-b).

A terceira informação é de caráter musical. Para dançar a pírrica, deviam ser usadas as mais belas melodias (τὰ κάλλιστα μέλη) e os “ritmos órtios” (τοὺς ὀρθίους ῥυθμούς). A tradução de Gulick opta por “*high-pitched strains*”, fixando-se na ideia de afinação alta, que estava contida na definição tradicional do *nomos orthios*, que deveria ser uma canção cantada em registro mais agudo. Mas creio que aqui Ateneu assume outro significado agregado tradicionalmente à noção do *nomos orthios*, de ser um canto belicoso, portanto, um ritmo com *ethos* compatível com o escopo do preparo militar. Porém, ele associa o adjetivo não à melodia, mas sim ao ritmo, portanto ao vigor e rapidez

do movimento, lembrando a característica de a Pírrica ser rápida (Ath. XIV.631b).

IV. A Pírrica e seus contextos (agonístico, bélico, educativo, religioso, simpótico e teatral)

A dança pírrica é uma prática social cujas representações congregavam diversas percepções, as quais permitiram atribuir-lhe os sentidos e escopos os mais diversos, dada a multiplicidade de contextos sociais em que sua prática se fazia presente, conforme os testemunhos remanescentes da Antiguidade. Cada autor, antigo ou contemporâneo, a descreve com o enfoque que lhe desperta. Louis Séchan diz que a dança pírrica é muito diferente da dança armada religiosa, e não deve ser confundida com esta, embora os próprios antigos, e mesmo Platão, as confundam por suas semelhanças e relações com a mitologia (Séchan, 1930: 92). Mas não vai muito além na caracterização da dança armada religiosa que refere, e segue daí descrevendo e tratando da Pírrica, em seu aspecto marcial. Everett Wheeler, por sua vez, concentra-se em suas finalidades de preparação para a guerra, em comparação com seu objeto principal, como vimos, a *hoplomachia*. Paola Ceccarelli enfoca muito o aspecto agonístico, e especialmente as evidências relativas a Atenas. Alexandra Goulaki-Voutira, assim como Stella Douka *et al.*, trata do feminino, em suas diversas possibilidades (nos banquetes, no gineceu, nos *agones*, na prostituição, entre outras situações). Passemos então a aprofundar cada um desses contextos de performance, incluindo outros autores que combinem diferentes nuances, como o valor educacional, o erotismo e presença no *symposion*.

As danças de guerra, afirma Wheeler, eram utilizadas pelos povos antigos como estímulo para despertar o espírito da luta, para aterrorizar o inimigo ou como ritual mágico para alcançar a vitória, conseqüentemente, envolvendo também um uso religioso. Mas o próprio Wheeler (1987: 230) acredita que não seja o caso das danças armadas dos gregos, em particular em Atenas, para os quais, segundo sua visão hipercrítica, seria apenas mais um “divertimento depois dos jantares”, opinião que baliza em alguns registros na literatura e iconografia dos vasos áticos. Esta observação é parcialmente válida, no que tange à Pírrica feminina (fig. 7 e 8), mas desconsidera diversas outras finalidades consistentemente respaldadas nas fontes, entre as quais o escopo na educação militar. Na sua concepção, Xenofonte (*Anábase* VI.1.5-10)

afirmaria que as danças armadas teriam pouco valor militar prático, mais parecidas com pantomimas, marchas processionais ou simplesmente entretenimento.

Wheeler manipula os testemunhos de modo a concluir que as danças armadas não eram válidas como treinamento militar sério. Para ele, qualquer avaliação sobre as danças armadas gregas deve ser considerada com grande reserva, pois nem as fontes literárias nem as iconográficas permitiriam conclusões sólidas. Entretanto, Homero, Sócrates, Dion Crisóstomo e Galeno viram uma conexão direta entre a guerra e a dança⁷¹, ou citaram esta – o que, na visão de Wheeler, ocorre por ser um tipo de conhecimento paralelo com a *hoplomachia*. Plutarco (*Lycurgo* XXI.3-4) também teria enfatizado a conexão espartana entre a música e a guerra, ao passo que Filóstrato (*De gymnastica* 19) descreve uma dança espartana que consistiria em ao mesmo tempo disparar algumas lanças e esquivar-se de outras, enquanto pulam e manuseiam o escudo, coreografia descrita também por Platão em *Leis* VII. 815ab.

Num plano geral desses autores antigos elencados por Wheeler (1987: 231), em prol de sua argumentação, ele analisa que: Sócrates e Galeno (*Quod animi mores corporis temperamenta sequantur* IV. 778) teriam visto a dança apenas como uma forma de melhorar a agilidade; Luciano (*De saltatione* 10) e Filóstrato (*De gymnastica* 19) falariam de danças espartanas, que não são idênticas; Galeno (*De placitis Hippocratis et Platonis* V.3.23.1) e Lúcio Tarreu tratariam tanto da *hoplomachia* quanto da dança apenas como exercícios físicos. Aí ele busca argumentos para negar o uso em Atenas da Pírrica como preparação para a guerra.

Na contramão de Wheeler, Borthwick (1967), por sua vez, afirma que a Pírrica era sim usada como treinamento militar em Atenas, no mínimo desde 420 a.C., na opinião dele como fruto da influência de Homero e do uso da *Ilíada* como modelo de educação. Entretanto, para Wheeler, essas

⁷¹ Conforme Cerqueira (2002: 151), a dança, assim como a música, desempenhou um importante papel na chamada Revolução Hoplítica. Basta ver-se o seu papel nas falanges militares. O acompanhamento das atividades físicas (atléticas e guerreiras) com música, age como elemento “civilizador” no sentido de conter o ímpeto de violência (*lyssa*). Note-se que ainda existem bandas nas instituições militares, e a atividade militar chamada ordem unida é semelhante a uma coreografia.

finalidades da dança estariam longe do que este autor considera “treinamento prático”, realizado outrossim pelos *hoplomachoi*.

Conta-se com evidências de que a Pírrica pudesse ser compreendida ao mesmo tempo como uma prática desportiva que integrava o currículo educativo na Grécia antiga (Camporeale, 1987. Ceccarelli, 2004). A esse respeito, o testemunho de Plutarco *Quaestiones convivales* IX.15.1.747b dá conta de que um *paidotribes* poderia treinar jovens na dança pírrica nas palestras (Wheeler, 1987: 232).

A dança pírrica também aparece como uma espécie de esporte competitivo, no contexto agonístico, como já comentado sobre sua inclusão nas Panateneias (Ceccarelli, 2004: 93), nas Grandes Panateneias, quadrienais, mas também nas Pequenas Panateneias, anuais, como testemunhado em Lísias XXI.2 e XXI.4. Mesmo se tratando os festivais de uma atividade mais ampla e com fundo religioso, visto serem os grandes festejos oficiais em homenagem à padroeira da cidade, a participação nessa provas conferia todo um *status* próprio a competidores e a vitoriosos, tal qual atletas e musicistas.

A inscrição I.G. II.2.2311 registra uma lista de prêmios para os vencedores das Panateneias, na provável data de 375 a.C, e entre as provas encontra-se a dança pírrica (Ceccarelli, 2004: 94). Os discursos de oradores deixam também marcas sobre a presença da Pírrica na sociedade, em especial na cena das competições atléticas e artísticas que embalavam a vida cívica dos festivais. É o caso de uma oração de Lísias, não anterior ao ano de 403 a.C, em que um cidadão em litígio com a cidade se defende de uma acusação de suborno, arrolando o cumprimento de suas obrigações litúrgicas ao longo de alguns anos, que envolveram o financiamento de coros, de atletas, de dançarinos, de embarcações e de procissões, entre outros. E aqui temos um testemunho valioso: este cidadão havia pago 800 dracmas para financiar os dançarinos de Pírrica nas Grande Panateneias no arcontado de Glaucipo (410-409 a.C.), e, seis anos mais tarde, no arcontado de Eucleides (404-403 a.C.), havia exercido novamente a função da *coregia*, pagando sete minas para financiar os pirricistas imberbes, *ageneioi* (ἐχορήγουν πυρριχισταῖς ἀγενεῖοις), ou seja, dançarinos de Pírrica da categoria etária de efebos (Lísias *Defesa contra a acusação de suborno* XXI.2 e XXI.4. Ceccarelli, 2004: 96. Poursat,

1968: 566). Constatamos que a prova da Pírrica era disputada tanto nas Pequenas Panatenaicas (anuais) quanto nas Grandes Panatenaicas (quadrienais). A autora utiliza esta passagem também para comprovar que a Pírrica não era, ao menos nesta época, subdividida de forma tribal, mas sim apenas obedecia às subdivisões etárias: *paides* (meninos), *ageneioi* (adolescentes imberbes, os efebos), *andres* (homens adultos). O fato de seguir a divisão por idades e não por tribos indica que a organização das competições para a Pírrica seja provavelmente anterior às reformas clistênicas (510/509 a.C.)(Ceccarelli, 2004: 93). Confore Séchan, nas Panateneias os vencedores nas três modalidades recebiam ainda como prêmio uma quantia de carne valendo cem dracmas, para serem consagradas no santuário. A vitória na competição de Pírrica era motivo de muito prestígio, como revela uma dedicação encontrada em Atenas:

É assim que um pedestal de mármore, descoberto por Beulé nas encostas da Acrópole, e que data do século IV, mostra uma tropa de oito efebos pirricistas acompanhados pelo chefe do coro que dedicou o monumento em comemoração à sua vitória (SÉCHAN, 1930: 98)⁷².

Nas Grandes Panateneias, os vitoriosos das competições musicais recebiam coroas de ouro e dinheiro, enquanto os vencedores de hipismo e ginástica recebiam azeite acondicionado nas monumentais ânforas panatenaicas produzidas especialmente para esse fim. Um testemunho importante para essas informações se encontra na inscrição I.G. II.2.2311 (Ceccarelli, 2004: 96). A dança pírrica aparece, nestas listas de premiação, sob o título de *niketeria* (“danças da vitória”, provavelmente no sentido alusivo ao episódio da vitória da deusa Atena sobre os Gigantes), seguida pelas provas de *enandria*, *lampadeforia* (corrida de tocha) e *neon amilia* (corrida de barcos) (Wheeler, 1982: 231. Ceccarelli, 2004: 94).

A Pírrica estava incluída no programa de outros festivais, como as Tauropólias, realizadas em um distrito da Ática próximo a Brauron, chamado Halai⁷³, em que havia um santuário devotado a Ártemis Tauropolos, conforme

⁷² “C'est ainsi qu'un piédestal de marbre, découvert par Beulé sur les pentes de l'Acropole, et que date du IV siècle, nous montre une troupe de huit éphèbes pyrrhichistes accompagnés du corège qui a dédié le monument commémoratif de leur victoire”.

⁷³ Deve-se distinguir a Halai Beócia, localizada na parte setentrional desta região, da Halai ática, também conhecida como Halai Araphanides, distrito portuário situado na costa norte-oriental da península.

Ludwig Deubner (1959: 208-209), antiga “deusa dos touros”, cujo culto teria se originado na localidade de Táuris, em Erétria, e teria sido trazido para a Ática por Orestes, conforme a tradição reportada em Eurípides *Iphigenia in Tauris* 1449-51. Esse testemunho revela seu caráter ritualístico, pois neste culto as meninas dançavam uma versão da dança pírrica associada a Ártemis, versão que teria sido dançada pela primeira vez pela própria deusa, assim como o fizera Atena com relação à sua Pírrica (Ceccarelli, 2004: 102).

A Pírrica também poderia estar presente no festival das Apatúrias, segundo um esquema dedutivo adotado por Ceccarelli (Ceccarelli, 2004: 103), realizado no mês de Pyanopsion, mesmo em que ocorriam as Teseias, dois festivais atenienses que envolviam a realização de *agones* nas escolas, incluindo competições atléticas e musicais. O festival das Apatúrias, festejado em honra de Zeus e Atena, durava três dias, e evocava como origem a memória remota de um conflito entre atenienses e beócios, que teria ocorrido no passado micênico, em torno de 1100 a.C. O motivo que origina as comemorações foi que, ao final de um duelo, teria saído vencedor o rei ateniense Melanto, de forma surpreendente, visto que o contendor beócio seria muito mais forte. E essa vitória se deu graças a repentina aparição de uma figura masculina atrás do contendor beócio, que assim teria se distraído. Os atenienses acreditaram que esta figura masculina, que teria assustado o beócio permitindo a vitória do rei ateniense, era Dioniso, especificamente Dioniso Melanaigis, epíteto que significa “da pele de cabra preta” (Adiante, em IV.2.1, por uma incidência na iconografia, retornaremos a tratar da relação entre tal divindade e este animal.).

O festival das Apatúrias era a ocasião para as crianças nascidas naquele ano serem apresentadas à cidade e em particular às fraternias a que se ligavam suas famílias. Após o sacrifício de uma ovelha pelo pai, acreditava-se que o menino ou menina era aceito como ateniense legítimo, futuro cidadão no seio de sua família (Carderaro Santos & Cerqueira, 2017: 161). Exatamente por ser data religiosa ligada às crianças, os jogos realizados eram infantis e juvenis e se davam no âmbito do *didaskaleion*. Assim, a competição de Pírrica neste festival se daria entre meninos em idade escolar (*paides*), havendo uma

compatibilidade simbólica entre o elemento guerreiro da dança e a memória cultural evocada.

Mas a opinião de Everett Wheeler, embora em parte consistente e profunda, prioriza e favorece seu objeto de pesquisa, a *hoplomachia*, onde, a nosso ver, para fazer a comparação, resulta por “desfocar” outros objetos possíveis, entre as danças fartamente documentadas nos depoimentos antigos. A intenção que se tem de analisar origens e finalidades, que podem ser ritualísticas, pedagógicas, agonísticas ou bélicas, entre outras possibilidades, encontra acolhida em muitas outras fontes, como textos de filósofos e tragediógrafos, além de imagens de vasos áticos, na técnica de figuras negras e de figuras vermelhas, do período tardo-arcaico e clássico.

Retornando ao estudo de Ateneu sobre as diversas danças gregas (Ath. XIV.628-638), pela ótica de sua utilização, lembramos que permite estabelecer critérios classificatórios, podendo-se dividir as danças em armadas e desarmadas, femininas ou masculinas, trágicas, líricas ou cômicas, sagradas ou profanas, entre outras categorizações. Quanto às danças masculinas, pode-se considerar como uso mais frequentemente citada a preparação de atletas e guerreiros nas palestras e ginásios, diferentemente das femininas, cujo uso mais frequente citado em fontes antigas seria como uma atração especial em um banquete ou fator de valorização para uma hetaira – contudo, a iconografia dos vasos áticos evidencia a pírrica feminina com caráter competitivo em cenas no interior do gineceu, indicando sua prática também entre mulheres livres e cidadãs (como se observa no caso da Fig. 9).

Sobre o contexto do simpósio, Girolamo Visconti (2010: 122–123) dedica um subcapítulo de sua tese de doutorado à dança pírrica, que poderia constituir um tipo peculiar de atrativo. Além de muitas questões que já tratamos, e algumas que o faremos a seguir, o autor enfatiza bastante as questões miméticas entre a guerra e a diversão. Defende que, em algumas incidências da iconografia, o improvisado seja um elemento importante, para as possibilidades miméticas. Que o convidado pudesse se dispor a praticar a Pírrica no simpósio, e não somente a hetaira contratada para isso. Ainda pela leitura que faz, esse convidado poderia usar um bastão como lança, e o próprio

perizoma (περίζωμα - uma espécie de calção), despido e colocado no braço, como se fosse um escudo.

IV.1. Modalidades e situações da dança em armas

As danças armadas na bibliografia estudada são muitas, como o *orsites* e o *epikredios* (danças cretenses), esta última também conhecida como *apokinos*, além do *maktrismos*⁷⁴ e a *telesia*⁷⁵ (Ath. XIV.629), que seria a dança dos Curetas em Creta e coribantes na Frígia (Luciano *De saltatione* 8). A dança dos sacerdotes etruscos conhecidos como sális também era armada, além de outras igualmente praticadas na Etrúria, cuja denominação Camporeale (1987: 27-28) prefere não enfatizar, para evitar o recurso a denominações gregas ou latinas. A cariátida era uma dança armada que também poderia ser finalizada com socos (Luciano *De saltatione* 10). Inúmeras outras danças deixamos de referir, por não haver especificação consistente sobre ser armada ou desarmada.

IV.2. A Pírrica: aspectos coreográficos e musicais

A Pírrica, como gênero coreográfico, que implica ao mesmo tempo a performance de dança, com os movimentos e apetrechos adequados, mas também a composição musical, com escolha de harmonias (escalas) e instrumentos musicais convenientes, é atestada por diversos autores na Antiguidade, propiciando suporte para que historiadores, antropólogos e arqueólogos possam estudar suas peculiaridades. Poursat (1968), Ceccarelli (2004), Goulaki-Voutira (1996), Wheeler (1982), Camporeale (1987), Moutsoupoulos (1989) e outros amparam suas análises principalmente em Platão e Xenofonte, do período grego clássico, e em Ateneu e Luciano, do período greco-romano antonino e severiano. Outros autores antigos trazem também elementos de discussão sobre o tema, como Aristófanes e Eurípidés, em um contexto literário dramático da comédia ou tragédia, que trataremos adiante. No período tardio também há outros autores, como Galeno e Lúcio

⁷⁴ Sobre essas danças, ver item II.3.

⁷⁵ Sobre essa dança, ver item II.2.1 e item II.3.

Tarreu, que se tornam menos significativos por mesclarem seu conteúdo com outras temáticas.

Poursat (1968: 552) afirma que os autores do período clássico (entre eles Aristófanes, em *As Nuvens* 651) compunham *skolia* que eram usados para acompanhar as danças armadas, de sorte que não diferenciavam a Pírrica de outras semelhantes, contanto recomendando que, ao dançarem, agitassem as armas ao entoá-los. Na contramão desse testemunho, outros registros indicam a possibilidade de uso de repertório composto especificamente para a Pírrica. Um exemplo é a informação de que o grande poeta e compositor Frínico, um dos primeiros tragediógrafos gregos, tenha composto também duas tragédias e duas pírricas (Suda s.v. Φρίνιχος, φ 765), ou, conforme Aeliano, em *Vera Historia* III.8, que tenha composto uma canção para os pirricistas em uma tragédia, que teria lhe valido tanto prestígio ao ponto de ser por isso escolhido estrategico. A hipótese de Frínico ter composto pírricas (aqui, como peça musical), para apresentação coreográfica independente ou como parte coreográfica e musical de apresentações teatrais, indica a possibilidade de compositores se dedicarem em específico à composição de peças para a Pírrica e indica a popularidade do gênero já na virada do séc. VI-V a.C.

Séchan defendeu, com base em *Leis* II.654b, que a Pírrica comportava um canto forte e vivo, executado pelos próprios dançarinos, chamado *pyrrhichistikon*, e que “tudo leva a crer”, ainda na trilha de Platão, que a harmonia apropriada à Pírrica seria a dórica, assim como a frigia seria mais própria à *emmelia* (Moutsopoulos, 1989: 147. Platão *República* III.399a-c). A precisão que encontramos em *Leis* VII.815a, descrevendo diversos movimentos e atitudes dos dançarinos de Pírrica, deixa forte convicção de que Platão a conhecia muito bem, assim como conhecia também muito sobre outra espécie de dança, de caráter análogo, as gimnopédias, já analisadas anteriormente.

Sobre os instrumentos musicais usados na Pírrica, a iconografia contempla significativamente o *aulos*. Cerqueira (2005: 39) mostra, através da iconografia, que este instrumento tinha predomínio absoluto em incidências na iconografia dos vasos áticos no acompanhamento dos *skolia*, as canções

compostas para os *simposia*. Ao discutir a simbologia dos instrumentos na iconografia representativa dos banquetes, este instrumento representava o universo adulto, podendo ser tocado tanto por hetairas quanto por acólitos ou mesmo por cidadãos (Cerqueira, 2005: 40-41). Já a lira era menos utilizada neste contexto, por ser vista como um objeto educacional juvenil, não apropriado ao contexto ético dos *simposia*, pelo menos após a segunda metade do séc. VI a.C. Já nas práticas esportivas, que envolviam igualmente o acompanhamento de movimentos ritmados, como o salto com halteres, ocorria igualmente o acompanhamento aulético, assim como em certas modalidades de luta. Por sua vez, no acompanhamento de atividades militares, ocorre tanto o uso do *aulos*, fortemente arraigado a uma tradição peloponésia, quanto da *salpinx*, mais usual entre os atenienses (Cerqueira, 2004/2005; 2016).

Entretanto, Moutsopoulos (1989: 146) afirma que os instrumentos que acompanhavam a Pírrica podiam ser dois: a lira e o *aulos*, sendo que este último tinha o mérito de tornar o ritmo “alerta e claro”. Efetivamente, o exame da iconografia da Pírrica nos vasos áticos não evidencia exemplos de acompanhamento com a *lyra*, tem-se sempre o *aulos*, que se tornou um instrumento indispensável, ao ponto de um tipo de *aulos* tornar-se conhecido também como *pyrrhichine*, por ser apropriado à performance desta dança e respectivo repertório. Os autores antigos “guardam um silêncio profundo” sobre o tema do acompanhamento instrumental da Pírrica, principalmente sobre o *aulos*, embora tanto Damon quanto Platão levantem polêmicas quanto à pertinência ou não do *aulos* entre os elementos característicos da dança pírrica (Moutsopoulos, 1989: 147). Neste ponto, porém, deve ocorrer a contaminação pelo preconceito moral e estético que se formou contra o *aulos* em Atenas na segunda metade do séc. V a.C.

Baseando-se na evidência iconográfica, Poursat (1968: 552) divide as incidências de imagens de danças armadas em cortejos e procissões. Ao tratar em específico da Pírrica, classifica ainda cenas como de exercícios de palestra e de competição (Poursat, 1968: 566). As imagens que apresenta na parte inicial sobre danças armadas em cortejos e procissões, mesmo não focando em si a Pírrica, trazem elementos que funcionam como indícios para se identificar uma representação dela.

O famoso cântaro Cabinet de Médailles 355 (fig. 4a-b), do final do séc. VI a.C., representa o que poderia ser uma dessas danças armadas em procissão. Vemos a representação de um grupo de cinco guerreiros que a performam em um cortejo fúnebre (*ekphora*). Qual hopliitas, os guerreiros são representados em suas armaduras e vestindo *chitoniskos* (traje curto), capacete coríntio, lança e escudo. Na continuidade do cortejo, pode-se ver o *auletes* atrás do veículo que conduz o féretro.



Figura 4a-b

Cortejo fúnebre com procissão de pirricistas

Cântaro ático de figuras negras de uma alça. Paris, *Cabinet des Médailles*, inv. 355. Sem atribuição. 2ª metade do séc. VI a.C. ABV 346/8, CVA III He, pr. 71, 2, 4 e 6.

Referência: Poursat, 1968: 562.



Figura 5a-b

Cortejo fúnebre com procissão de pirricistas

Cântaro ático de figuras negras de uma alça. Paris, *Cabinet des Médailles*, inv. 353. Sem atribuição. c. 510 - 500 a.C. CVA III He, pr. 71, 7-9; 72. Referência: Poursat, 1968: 561.

Analisando junto outro cântaro, Cabinet des Médailles 353 (fig. 5a-b), que compõe um par com o anterior, sugere um padrão, na repetição do esquema iconográfico de representação do cortejo fúnebre, com a presença de um conjunto de guerreiros que, em procissão, executa uma dança armada. Em

cada um dos vasos, porém, o pintor representa um momento distinto desta mesma dança armada. Mas não é uma simples repetição do vaso anterior. Desta vez, o guerreiro que lidera o grupo de dançantes em armas passa pouco à frente do *auletes*, sugerindo que dançam ao redor do monumento. O féretro se aproxima do túmulo vindo agora da direita, e não da esquerda. Atrás do túmulo, encontra-se o *auletes* e uma pranteadora.

Como dissemos, mesmo que Poursat não vincule estas imagens diretamente à Pírrica, as cenas de procissão, como essas dos cântaros do Cabinet des Médailles, contêm elementos que permitem comparação com cenas identificadas na pintura de vasos áticos como cenas de Pírrica. No caso, alguns dos elementos que se repetem são homens armados, presença do *auletes*, uso de armadura, de escudo e de lança. Esse elementos combinados podem indicar a representação de uma dança pírrica. Por outro lado, Ceccarelli (2004: 112) toma essas representações, sobre esse par de cântaros de uma alça, como registros da Pírrica funerária, que teria nesses vasos seu único testemunho visual, datados de aproximadamente 500 a.C.

Outro tipo de representação da dança em armas é o que mostra um dançarino ou dançarina, só e nu(a), como seria o padrão para a realização de exercícios de atletismo na palestra, igualmente com acompanhamento um de *auletes* e dos demais elementos citados (elmo, escudo e lança), como na *kylix* do Pintor de Eucharides (fig. 6). Tal cena caracterizaria mais claramente a prática da Pírrica em Atenas.



Figura 6

Dança pírrica acompanhada por um *auletes*

Kylix ática de figuras vermelhas. Proveniência: Vulci. Pintor de Eucharides. 500 - 450 a.C. Paris, Louvre, G 136. ARV 231/78. Referências: Lissarrague, 1984: 37. Poursat, 1968: 567.

E nesta imagem (Fig. 6), Patrícia Pontin (2006: 312-313), que estuda as representações de objetos em escudos áticos, vislumbra no escudo do dançarino um cântaro (que também poderia ser um falo), e que, a seu ver (fosse cântaro ou falo), poderia significar uma ligação (do vaso, da imagem, e da própria dança pírrica) com os festivais das Dionísias Rústicas.

IV.2.1. Aspectos performáticos da Pírrica por Ateneu

Embora chame a ambas pelo mesmo nome, Ateneu (XIV.631a) diferencia a antiga dança pírrica guerreira (a descrita pelos autores do período clássico), da dança dionisíaca de seu tempo, que descreve como sendo quase um balé⁷⁶. Nesta passagem faz associação a Dioniso por duas vezes (631a-b): primeiro, como adjetivo no nominativo qualificando o perfil da Pírrica de seu tempo (πυρρίχη Διονυσιακή); na segunda incidência, como substantivo próprio

⁷⁶ Aqui se parafraseia o texto consultado: “*Athénée oppose avec raison à la danse guerrière d’antan la pyrrhique dionysiaque de son temps, devenue une sorte de ballet à grand spectacle*” (Poursat, 1968: 551).

antropônimo no acusativo (περὶ τὸν Διόνυσον καὶ τοὺς Ἰνδοὺς), referindo-se às histórias da ida de Dioniso à Índia, como tema encenado na realização da dança. Veja-se que o predicado “dionisíaco” associado à Pírrica do tempo do próprio Ateneu não aparece para indicar um clima orgiástico báquico, não tem caráter de crítica, como se indicasse uma forma decadente. Aparece como elogio a algo novo, caracterizando um ambiente artístico refinado, caracterizando-a como “mais moderada” ou “mais doce” que a antiga (ἐπιεικεστέρα οὔσα τῆς ἀρχαίας). De certa forma, essa afirmação vai na contramão do discurso recorrente de afirmar que a cultura grega dos tempos imperiais fosse decadente relativamente à cultura grega do período clássico. É uma forma de elogiar a cultura grega do seu tempo, fomentando a alta autoestima grega no Império.

Na caracterização da Pírrica, em vez de usar fontes mais generalistas, como Platão e Xenofonte, prefere fontes que conferem mais confiabilidade às informações, por representarem maior *expertise* no assunto, como Aristóxeno (XIV:630e) e Filócoro (XIV:630f): o primeiro, por ser reconhecidamente a maior autoridade antiga no campo do saber musical; o segundo, mesmo não tendo especialização nos temas artísticos, era porém tido como portador de rigoroso conhecimento histórico sobre Atenas, tendo “compilado listas cronológicas de arcontes e Olimpíadas e tendo organizado uma coleção de inscrições da Ática, a primeira do tipo na Grécia” (Chisholm, 1911: 413)

Outro diferencial de Ateneu é não vincular a origem aos personagens mitológicos de praxe, o que era praticamente regra, pois as referências a Dioniso (aliás, divindade preferida pelo autor, como se percebe em constantes menções ao longo da obra) são relativas a semelhanças plásticas, e não a possível responsabilidade pela criação de alguma forma de dança que analisa.

Ele, apesar do uso de muitas fontes atenienses, ainda se diferencia ao omitir as hipóteses de origem da Pírrica que a ligam a Atenas. A opção de origem local adotada por Ateneu, que Ceccarelli (2004: 91) diz ser “geopolítica” privilegia Esparta, onde alguns habitantes, entre eles um certo Pírrico (que

nesta versão legou seu nome ao objeto criado) teriam criado a dança (Ath. XIV.630e-f). Recorrendo a Aristóxeno, reporta que segundo este “a dança pírrica deriva seu nome de Pírrico, que era um lacedemoniano de nascimento; e que até hoje Pírrico é um nome lacedemoniano” (Ath. XIV.630e). Várias afirmações solidificam, na visão de Ateneu, ao mesmo tempo a origem e a preservação da dança pírrica em Esparta, ao afirmar, de forma contraditória, que a dança pírrica não é preservada por nenhum povo grego, logo em seguida colocando que ela continuava em uso, mas apenas entre os lacedemônios, ali sendo uma espécie de prelúdio preparatório para a guerra, e que todos em Esparta aprendiam a dançar a Pírrica a partir dos cinco anos de idade (Ath. XIV.631a).

Ateneu trata das peculiaridades da dança pírrica no período clássico e em momento específico indica como esta dança seria praticada em seu tempo. Em boa parte do texto, porém, dada a temporalidade das fontes citadas por ele como autoridades, é de se supor que ele passe uma imagem de como seria a dança pírrica no séc. IV a.C., e sobretudo em Atenas, e não na virada do séc. II/III d.C., em que o naucratiano viveu.

Os testemunhos iconográficos sobre a dança pírrica, já representada nos vasos áticos de figuras vermelhas, informam que era realizada em Atenas desde o século VI a.C., especificamente nas Panateneias⁷⁷. Isto viria a coincidir com as análises das incidências na iconografia do séc. VI e V, e com as análises feitas por Poursat. Alguns aspectos pontuados por Ateneu remetem às evidências de surgimento da dança pírrica em Creta, transladada para Esparta no século VII a.C. e difundida em Atenas no século VI a.C, processo já citado anteriormente, conforme o modelo explicativo de difusão histórica proposto por Moutsopoulos (1989: 146).

Retomando as afirmações de Ateneu de que, em seu tempo, a dança pírrica ter-se-ia tornado uma dança dionisíaca (pressupondo-se que praticada por força de ritual, mas também, por ser atributo do referido deus), Paola Ceccarelli traz uma hipótese inovadora. Inicia equacionando o fato de que a passagem específica de Ateneu (XIV.631a-b) leva a crer que os

⁷⁷ Como já citado em Poursat, Moutsopoulos e Ceccarelli.

aspectos báquicos da dança pírrica são relativamente tardios e são interpretados - numa leitura menos atenta, diríamos – em termos de uma degeneração do que antes era uma dança de aparência guerreira. Mas, baseada na análise de cinco vasos áticos, do período entre 520 e 480 a.C, dos pintores de Nikostenes e de Atena, nos quais sátiros armados dançam o que não poderia ser definido como outra coisa que não uma Pírrica, sugerem uma conexão entre Dioniso e a *pyrrhiche*. A autora observa ainda que a representação iconográfica das Pírricas de sátiros e de hoplitas eram bem diferentes entre si, pois aqueles usavam peltas em vez de escudos e, em vez de lanças, lanças-tirsos ou lanças fálicas. Isto poderia representar uma forma paródica de crítica anti-hoplítica (Ceccarelli, 2004: 109), talvez no contexto do drama satírico que poderia inspirar essas representações. Ademais, indica que desde um período tão recuado quanto o final do séc. VI a.C. poderia existir já esta tradição artística de uma Pírrica dionisíaca realizada por sátiros com apetrechos específicos. Dessa sorte, o que Ateneu percebia como novidade de seu tempo – a Pírrica dionisíaca –, influenciado provavelmente por aquilo que os textos a que tinha acesso lhe possibilitavam compreender, seria na verdade uma tradição coreográfica bastante antiga, de cuja antiguidade tomamos conhecimento exclusivamente graças à pintura dos vasos áticos.

Ainda em favor da hipótese de que a Pírrica dionisíaca fosse tão antiga quanto a versão guerreira, Ceccarelli comenta sobre uma pelica ática atribuída ao Pintor de Teseu, datada de cerca de 500 a.C, na qual figuram um *auletes* e um dançarino pírrico, equipado com capacete, lança e escudo e vestido com *chitonisko* curto. Mas Ceccarelli nos chama atenção a um detalhe: atrás do *auletes*, o pintor insere uma cabra (é o único caso em que a autora verificou tal espécie animal na cena de dança pírrica). A autora aduz que esta presença (da cabra) não é gratuita, nem apenas para preencher um vazio, mas que pode ser considerada significativa. A cabra pode ser interpretada como ligação à história de Dioniso Melanaigis (traduzindo literalmente, “da pele de cabra preta”), homenageado no festival da Apatouria, como um indicador do conteúdo da dança mimética descrita no vaso. Com tudo isso, Ceccarelli defende sua hipótese de que a associação entre Dionísio e a dança pírrica deve ter sido relativamente precoce, o que nos deve impedir de pensar na

Pírrica dionisiaca apenas em termos de "degeneração", visto que sequer Ateneu assim a vê, ao afirmar que a Pírrica dionisiaca do seu tempo era mais doce, mais moderada que a antiga.

Essa hipótese aventada por Ceccarelli nos levou a buscar outras definições sobre as danças orgíacas. Moutsopoulos diz que o lugar ocupado pelas danças orgíacas dentro do sistema de danças conhecido por Platão é particular. Desde o final do séc. XIX, é considerado como lógico que os filósofos as classifiquem dentro do gênero φαῦλον, mas deve-se considerar o fato de que as danças báquicas pertencem a uma ordem de coisas sobre as quais a filosofia não se ocupa: uma completa liberdade de expressão (Moutsopoulos, 1989: 154). Analisa que a seita dos coribantes também poderia, além do efeito educativo que Platão considerava acerca da música em si, exercer efeitos metafísicos sobre os participantes (*mistérios coribânticos*), assim como outras práticas folclóricas, que poderiam exercer um encantamento. O autor aqui nos auxilia a apontar essas utilizações metafísico-religiosas, afirmando que mesmo Platão utilizaria, principalmente quanto à música, embora essa sua faceta não seja a mais explorada quanto à dança.

IV.2.2. Movimentos da dança pírrica

Sobre os movimentos da Pírrica, numa expectativa de, ao final de um trabalho que se propõe a desvendar o máximo possível de conhecimentos sobre esta dança, de fato poder recriá-la enquanto atividade dotada de movimento, ritmo e plástica, tem-se diversos testemunhos da constituição dessa coreografia. Os diversos testemunhos geralmente a descrevem sendo executada por homem ou mulher nus ou seminus (principalmente as mulheres). Tendo numa mão o escudo redondo, sempre objeto de manobras específicas, e noutra uma lança, que pode ou não ser arremessada, conforme a fonte. Séchan (1930: 96) descreve a dança pírrica como um exercício mimético muito ativo, feito de etapas de execução, etapas de salto, de passos retrógrados, turbilhonantes, de movimentos de braço variados, em uma palavra, combinando todos os artifícios quer da luta, quer da dança.

Ceccarelli (2004: 106) diz que as “figuras” (*schemata*) da dança pírrica foram usadas também em muitas formas de coral lírico, apontando uma relação entre esta e outras formas de espetáculo, que podiam tomar emprestado da dança pírrica alguns elementos. Um movimento geralmente incluído em algumas representações é o chamado ταπεινωσις (*tapeinosis*), que Delavaud-Roux diz significar “ato de baixar ou ajoelhar”, mas que em outros contextos semânticos seria traduzido por “humilhação”. Como se presume da designação, é constituído de um agachamento, seguido de um salto frenético⁷⁸. Este movimento próprio da dança pírrica, de dobrar os joelhos, preparando para saltar freneticamente, também é tido como semelhante aos movimentos dos Curetas e coribantes, e assinalado também na dança dos sális (Wheeler, 1982: 228).

Um outro *schema* da coreografia da Pírrica, bastante idealizado por Platão, Ateneu e Filóstrato, entre outros, é o momento de se desviar de lanças, reais ou imaginárias, para em seguida contraatacar arremessando os suas lanças. Para caracterizar esse *schema*, essa “figura”, essa “pose”, é frequente a referência a um personagem homérico, o cretense Meriones, escudeiro de Idomeneu citado no Catálogo das Naus (*Ilíada* II.649-651), chamado dançarino por seu ágil movimento para se esquivar da lança de Eneias (Ath. I.12-24). As referências aos movimentos de desviar de lanças ou de arremessá-las, sejam elas reais ou imaginárias, são elementos comuns nas descrições da performance de dança pírrica em Platão, Eurípides, Dion Crisóstomo e Filóstrato⁷⁹. Já no relato que Ateneu faz da Pírrica de seu tempo, esse *schema* prossegue, porém as lanças são substituídas por tirsos de Dioniso, para serem arremessados com menor espanto da plateia, mas ainda sendo um objeto de cunho sagrado, arma ou não.

Platão, ao tratar da Pírrica, aprecia caracterizar alguns desses movimentos. Descreve os dançarinos equipados com armas evitando golpes e lanças ao cair ou ceder, logo em seguida saltando para o lado, subindo e descendo. Outros dançarinos, em movimentos opostos, imitam o gesto de

⁷⁸ Delavaud-Roux, no entanto, indica que esse movimento de agachar e saltar estava presente também em outras danças armadas, como a pérsica e o *oklasma* (2011: 222).

⁷⁹ Wheeler, 1982: 232. Observe-se que as referências a Meriones têm origem em Luciano *De saltatione* 8.

arremessar a flecha com o arco e de arremessar dardos, além de fazerem toda sorte de golpes (Platão *Leis* VII.815a-b. Ceccarelli, 2004:92). Luciano (*De saltatione* 8) diz que a Pírrica se dançava batendo espadas e escudos, e incluía cambalhotas e saltos frenéticos.

Mesmo a comédia parodia alguns dos *schemata* da dança pírrica, como no caso de *Cabras*, de Êupolis (Ath. XIV.623c)⁸⁰, que, na avaliação de Ceccarelli (2004: 107), traz uma descrição plástica precisa sobre um dos *schemata* da dança pírrica. No caso, o *schema* da cabeça virada para trás, que estaria presente nas apresentações, conforme atestam testemunhos literários e iconográficos. Visconti chama este *schema* de Passo de Atena (Visconti, 2010: 124).

Wheeler (1982: 231) coloca que, em Atenas, a Pírrica foi usada para comemorar a vitória da deusa Atena sobre os Gigantes (Borthwick, 1969, 389-90). Borthwick (1969) aponta que na década de 420 a.C. a dança pírrica era usada para treinamento militar, e enfatiza manobras com o escudo e com saltos (Wheeler, 1982: 223). Borthwick igualmente diz que Homero é o grampo da educação ateniense tradicional, e influencia principalmente porque o treinamento, habitualmente privado, pressupunha imitação de táticas da *Ilíada*.

Sobre o movimento chamado *xiphismos* (ξιφισμός), é semanticamente ligado à espada (ξιφός, *xiphos*) e remete assim ao uso em si desta arma, ou mesmo à simulação de uso desta quando o(a) dançarino(a) estiver desarmado(a). Contrariando evidências e traduções, Wheeler (1982: 231) afirma que o movimento de mão chamado *xiphismos*, com gestos que imitariam o uso da espada, descrito por Ateneu em XIV.629f, não seria um exercício militar nem tampouco algo ligado ao uso da espada, na contramão da evidência etimológica.

Em todas estas descrições de movimentos encontramos algum elemento de memória mitológica ou intenção de preservação cultural. No ato de dançar olhando para trás, enquanto luta, com um inimigo imaginário à frente, como vimos, os autores entendem que seria uma forma de referenciar

⁸⁰ Conforme Barker, 1989: 302, Ateneu cita Êupolis duas vezes: IV.183f (obra: *Os tintureiros*) e XIV.623c.

tacitamente uma luta de Atena com Górgona, personagem letal mesmo para uma deusa, cujo combate teria requerido habilidade, astúcia e precisão.

Da mesma forma os *schemata* de movimentos de agachamento, de esquivar-se ou arremessar lanças (alternativamente, dardos, tochas, tirsos ou outros tipos de projéteis), podendo ser arremessos imaginários, e em seguida o saltar frenético, assim como os movimentos de segurar o escudo (sacudir vigorosamente, subir e descer, bater contra a arma da mão oposta), de imitar o manuseio da espada, de virar a cabeça, são todos gestos que em si são portadores de memória de um passado mítico comum eventualmente evocado por meio dessas coreografias.

IV.3. Dança pírrica feminina

Alexandra Goulaki-Voutira (1996: 3) parte de Platão (*Leis* VII.815) para apresentar uma justificativa de porque focar os temas do feminino, afinal o próprio Platão frisa o valor da dança pírrica para o exercício do corpo tanto do homem como da mulher, lembrando que, afinal de contas, fora dançada pela própria Atena.

Tema que oferece farto material de discussão historiográfica é a performance feminina da dança em armas. As discussões sobre a Pírrica feminina geralmente tomam como ponto de partida o testemunho de Xenofonte (*Anábase* VI.12), mas a constatação desta prática se ampara em muitas outras fontes literárias antigas, sendo foco de estudos mais recentes (Poursat, 1968: 586. Goulaki-Voutira, 1996. Douka et al., 2008). Há subsídios para gerar hipótese de que as mulheres espartanas eram treinadas nesta atividade. Mas também os há de que a Pírrica feminina era atração em outras *poleis*, como fica comprovado para o caso de Atenas, presente nos simpósios, no gineceu e nos festivais, como o caso das Panateneias (Douka et al., 2008: 97), para se citar três situações bem documentadas.

A pintura dos vasos áticos traz representações da Pírrica feminina em contexto agonístico feminino não somente nos festivais, mas também em divertimentos privados. É principalmente nos vasos de figuras vermelhas que

encontramos essas cenas. Na perspectiva do conceito de representação proposta por Chartier (2009: 47), podemos pensar a dinâmica das relações entre cultura popular e cultura erudita, de modo a prestar mais atenção ao fato de que as representações iconográficas apresentam uma circulação social da prática da Pírrica feminina, entre ambientes mais formais e institucionais e em ambientes mais lúdicos e libidinosos, indicando que poderia ser praticada tanto pela mulher cidadã quanto pela hetaira.

Para discutir os sentidos destas incidências iconográficas, necessita-se buscar os significados e convenções dos pintores da época, lembrando que não se achavam presos aos mesmos padrões que a literatura, mas que criaram uma espécie de linguagem própria. Esta podia prender-se a padrões mitológicos, e ou quotidianos, como veremos adiante. Portanto, considera-se que a realidade não é externa ao discurso, sendo sempre construída na e pela linguagem (Chartier, 2009: 47-48). Neste caso, temos o papel de uma linguagem iconográfica, que demanda uma leitura que mescla elementos abordáveis de uma perspectiva interdisciplinar, entre filosofia, arqueologia, teatro e mitologia, e enseja atingir tanto o nível mais letrado e intelectualizado quanto a apreciação mais popular.

Poursat (1968: 586), em sua sistematização do repertório iconográfico propõe a existência de dois esquemas iconográficos distintos, um dominante para o feminino e outro dominante para o masculino. No esquema feminino, a pirricista está isolada, nua (ou seminua), acompanhada por um *auletes* ou por uma *auletris*. No esquema masculino, tem-se a procissão de dançarinos guerreiros vestidos com armadura. Entretanto, em nosso estudo, identificamos uma quantidade razoável de imagens em que se tem o pirricista masculino dentro do esquema iconográfico que Poursat propõe como feminino. De qualquer modo, de fato não identificamos ocorrências de pirricistas femininas em formações coletivas.

A combinação de atributos ajuda a interpretar uma representação da dança pírrica: musicistas femininas (*auletrides*), combinadas a bolsas que se presume conterem dinheiro (Goulaki-Voutira, 1996: 5). Os conceitos de “reprodução” e “sexualidade”, que Joan Scott (1995: 73-79) agrega às discussões sobre gênero, podem ser analogamente aplicados às conclusões

de Goulaki-Voutira (1996: 7–8), que considera como hipótese serem os indivíduos masculinos, presentes em algumas das cenas de Pírrica feminina retratadas na iconografia, contratantes das dançarinas. O que indica que para uma cortesã dominar a técnica da dança pírrica seria um atributo distintivo, por em certo momento apreciarem esta dança nos banquetes.

No estudo da Pírrica feminina, verificamos ser mais incidente a autoria feminina (de historiadoras e arqueólogas), em textos que tiveram essa prática como tema central. No enfoque desta faceta, observou-se a possibilidade de ser aplicada a metodologia de análise comparativa entre os conceitos de gênero – tais como trabalhados por Joan Scott (1995), Thirzá Berquó (2014), Fábio Cerqueira (2011b) e Beatriz Blanco (2017) – e os conteúdos específicos sobre a Pírrica feminina entre as estudiosas que exploram esse tema (Alexandra Goulaki-Voutira, Stella Douka, Paola Ceccarelli, entre outras). Como tais pesquisas recorrem à iconografia, foi possível discutir os conceitos de gênero através das imagens.

As pesquisas sobre a Pírrica feminina, para se estudar esse traço específico, agregam informações sobre outros aspectos e contextos, enriquecendo o conhecimento sobre o tema, a saber: mitologia, atribuição de autoria da pintura em vasos, forma de vasos, banquete, fontes literárias antigas (Platão e Xenofonte), música, atletismo, prostituição, gineceu e tantos outros aspectos.

A cratera em sino do Pintor de Likaon (fig. 7) exemplifica diversos elementos convencionais para a representação da dança pírrica feminina, em uma cena que a dança se dá no contexto do banquete. A pirricista seminua, vestindo um perizoma (um tipo de calção), dança, com escudo, lança e elmo, diante de quatro convivas que se distribuem em dois divãs. À esquerda, par formado por efebo e adulto com barba, o qual joga o *kottabos*. À direita, um par formado por dois efecos, sendo que o do canto direito toca no *aulos* a melodia para a dança Pírrica; o rapaz que compartilha o divã com ele faz um gesto que sugere estar cantando a canção que acompanha a dança.



Figura 7

Moça dança a Pírrica durante *symposion*.

Cratera em sino ática de figuras vermelhas. Pintor de Likaon (ARV² 1045/9 e 1588/20).

Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, Stg. 281. c. 430 a. C.

Referências: Boardman, 1989, fig.153. Poursat, 1968: 600.

Goulaki-Voutira apresenta e analisa diversas representações iconográficas de vasos áticos, evidenciando que a presença de musicistas femininas, as *auletrides*, é uma constante nas representações de Pírrica feminina. Por outro lado, a presença de bolsas que se presume conterem dinheiro, em mãos de personagens masculinos que se fazem presentes, coloca dançarinas de Pírrica também em relação com o universo das hetairas (fig. 8)⁸¹. Assim, o indivíduo masculino representado na cena seria o pretenso

⁸¹ Sobre as *hetairas*, é um tema que ocupou muito o interesse de Ateneu no Livro XIII de *Deipnosophistas*, em que trata de amores e relacionamentos de homens por mulheres ou por outros homens, como a pederastia. Aborda o casamento (Ath. XIII.555-569), mas também o divórcio (Berquó, 2014: 1993, evidencia sua recorrência na Atenas clássica, não causando estigmas). Faz, ao estilo anedótico, revelações sobre amores homo ou hetero, que contam com parêntese atencioso, confirmando o que Cerqueira (2011: 103) afirma, que as masculinidades e relações homoafetivas que a literatura histórica admira como existentes na Grécia Antiga possam ter sido estereótipos normatizantes, e que talvez tenha havido uma gama de outros tipos de relacionamentos que não a pederastia idealizada nos diálogos platônicos (Cerqueira, 2011b: 89), principalmente de personagens famosos, que são associados aos deuses. Aqui o

cliente ou empregador (Goulaki-Voutira, 1996: 5). Outras possibilidades levantadas por esta autora seriam a realização de uma competição feminina, caso este em que o indivíduo masculino poderia ser um cronometrista ou jurado (Goulaki-Voutira, 1996: 6).



Figura 8

Hídria ática de figuras vermelhas. Pintor de Phiale. c. 430 a.C.
Copenhague, Museu Nacional, inv. 1942. Referência: Goulaki-Voutira, 1996: 7.

Conforme Goulaki-Voutira, vários pintores de vaso mostram que as *hetairai* daquela época tinham habilidades intelectuais e artísticas, situação visível pelos seus nomes, possivelmente pseudônimos artísticos: Erato, Musarion, Choro, Thaleia, Hymnis, Lyra, Pythionike, entre outros, os quais indicam mulheres instruídas ou pelo menos mulheres cuja ambição era ter um nome referente à poesia, literatura, à música, enfim, à arte em geral. Refere ainda que os vasos da segunda metade do século V a.C. mostram a representação de Musas e mortais de forma não diferenciada, refletindo os ideais do período, com as mulheres já participando da aprendizagem, da educação (Goulaki-Voutira, 1996: 6). Este tema tem ainda muitas outras hipóteses que se pode considerar posteriormente, nas análises referentes à utilização e finalidades da dança pírrica.

enfoque de Ateneu evidenciado na forma escrita assemelha-se ao que se vê no testemunho da iconografia, em que se mesclam e se interrelacionam atitudes dos deuses com as dos mortais.

Entende-se ser necessário pesquisar tais questões, e muitas outras. Preferencialmente, como sugere Scott (1995: 72), sem adotar pré-concepções ou explicações biológicas como base para diferenças de gênero. E, como vimos, a dança pírrica feminina pode ter sido praticada por mulheres de diferentes estatutos sociais, em contextos distintos, com fins e simbolismos específicos⁸².

No que se refere à Pírrica praticada por moças que se prostituíam, pensamos que a sociedade contemporânea, dentro ou fora do universo acadêmico, ainda tem dificuldade para discutir a existência da prostituição como profissão a ser respeitada. O texto de Ateneu trata com naturalidade da prostituição, considerando-a não apenas como uma profissão, mas como uma forma válida de exercício de amor, na sua forma mais ampla, ocupando grande parte de um dos livros que compõem sua obra. Ateneu aprofunda o tema ao esclarecer a diferença entre as *pornai*, prostitutas menos valorizadas, e as hetairas, “acompanhantes de luxo”, que tinham exigências de recrutamento e formação, expressando também a opinião de que, caso fosse uma hetaira escolhida para casar-se, haveria grandes possibilidades de sucesso na relação, ao contrário de quando a escolhida fosse uma *porné* (Ath. XIII.589) – algumas autoras inserem aí habilidades musicais e coreográficas, como a técnica da dança pírrica, como um diferencial em favor da caracterização de uma hetaira. O diferencial que podia tornar uma hetaira mais atraente, não se limitava a ser dotada para a música ou para a dança, pois, conforme testemunhos arrolados por Ateneu, houve também hetairas ligadas a escolas filosóficas (Ath. XIII.589-599. Goulaki-Voutira, 1996: 6). Se dançar em geral já era uma prerrogativa esperada de uma hetaira, ter a capacidade de dançar a Pírrica, uma dança mais elaborada que fazia parte do programa de festivais, portanto alçada a um certo nível de erudição, era um fator distintivo, que podia se traduzir em melhor remuneração.

Evidências na iconografia apontam que haveria competições de dança pírrica feminina em grandes festivais, como as Panateneias, mas também no gineceu (espaço doméstico feminino). Uma *hydria* outrora no

⁸² Berquó (2014: 1985-6) esclarece que as mulheres atenienses tinham vários estatutos: cidadãs (*melissai*), concubinas (*pallakai*), metecas, cortesãs (*hetaira*), prostitutas de baixo calão (*pornai*) e escravas.

mercado de Nova Iorque (fig. 9) evidencia uma representação da Pírrica feminina em contexto agonístico, em que a pirricista realiza sua performance, acompanhada por uma *auletris* sentada sobre um *klismos* (cadeira de espaldar alto), observada por uma mulher à direita e uma figura masculina imberbe à esquerda, apoiado sobre o cajado, em posição convencional que faz pensar na função de *agonothetes*, de juiz, mesmo que a sua categoria etária indicada pela condição de imberbe deponha contra esta possibilidade. O esquema iconográfico reproduz o esquema do *agon* musical, deixando em aberto qual seria o contexto deste. Mas o pintor coloca então uma coluna ao centro, que indica estar a cena ocorrendo dentro ou junto a um espaço construído, talvez fechado como indica a presença do *klismos*. Mesmo sendo um lugar fechado, possibilita um ambiente próprio para a dança. Seja a moça dançando, seja a mulher adulta atrás dela apreciando a performance, como indica o gesto de fineza com a mão direita elevada, e a própria *auletris* que atua no acompanhamento, tudo sinaliza para um gosto por parte dessas mulheres por participar da cultura e desafios agonísticos. Isto se contrapõe à posição de autores contemporâneos como Beatriz Blanco (2017: 2), que, ao analisar no presente a participação de gênero em torno da evolução histórica dos *videogames*, conclui que as mulheres teriam menor interesse pelas competições.



Figura 9

Hídria ática de figuras vermelhas. Grupo Polignoto. c. 440 a.C.
Mercado de Nova Iorque, Andre Emmerich Gallery (1964).
Referências: Goulaki-Voutira, 1996: 6. Poursat, 1968: 591.

Então vimos que a vida das mulheres cidadãs (suas práticas competitivas domésticas e públicas) e o universo das hetairas, com o lugar da

Pírrica nestes contextos, com a tolerância sexual a amantes, concubinas e amores por efebos, mereceram a atenção de Ateneu de Náucratis (XIII), constituindo um contexto cultural e social fundamental para se pensar, em diálogo interpretativo com evidências iconográficas, este fenômeno muito singular que foi a Pírrica feminina.

IV.4. A Pírrica no teatro antigo

Aristófanes (450-380 a.C.) é um comediógrafo que contribui para estudos relativos ao personagem Sócrates (combatendo-o e satirizando-o), de importância comparável a Platão e Xenofonte, os quais o exaltam. Em *As Nuvens*, de 423 a.C., trata de retratar a Sócrates, mostrando-o como alguém excêntrico e arrogante (Starzynski, 1996: 25). Na parte em que cita a dança pírrica, demonstra considerá-la algo inútil, mas ainda assim inserida no conjunto de assuntos que pretende associar à filosofia (Aristófanes *As Nuvens* 988-989. Ceccarelli, 2004: 93. Wheeler, 1987: 223).

Marie Hélène Delavaud-Roux (2013: 263-278) assevera que o coro de aves dança uma Pírrica em Aristófanes *As Aves* 327-355. O comediógrafo descreve que as aves teriam que realizar seu vôo, mantendo a energia terrestre necessária à execução de uma Pírrica. Em outro texto, Delavaud-Roux (2011: 209-223) analisa o coro de *As Rãs*, em que considera que os animais estariam realizando a dança pírrica. Em seus estudos, a autora revela interesse especial pelos movimentos, especialmente os agachamentos, presentes na Pírrica, e passíveis de se assemelharem ao movimento característico dos batráquios (sapos e rãs), levando em consideração a performance, na mesma linha de Paola Ceccarelli, que se ocupa do ritmo da Pírrica (Delavaud-Roux, 2011: 273).

Nesta perspectiva de estudo sobre a performance, alguns autores recorrem à analogia etnográfica, em uma perspectiva etnomusicológica, e estabelecem comparações com danças tradicionais contemporâneas como referencial para interpretar os movimentos na dança antiga. Assim, fazem-se

comparações com a dança *sigathisthos* (que para Dellavaud-Roux poderia ser comparada à dança que Aristófanes descreve n'As Aves) e com o *sirtos*⁸³.

Ceccarelli (2004: 93) analisa a relação entre a Pírrica e outros gêneros dramáticos e musicais atenienses. Suas fontes situam-se entre 420 e 320 a.C. São dedicatórias de vitória, listas de prêmios, decretos honoríficos e comentários de poetas, comediógrafos e oradores. As evidências mais antigas, vale lembrar, são dos vasos áticos.

Alguns autores sugerem como hipótese que a Pírrica fosse uma espécie de encenação (Camporeale, 1987. Ceccarelli, 2004). Wheeler lembra o testemunho de Aeliano, em *Vera Historia* III.8, de que o tragediógrafo Frínico teria sido eleito estrategista por ter encenado boas Pírricas. Ceccarelli ressalta ainda muitas referências ao tragediógrafo Frínico⁸⁴, importante autor para assimilação da Pírrica como um gênero artístico prestigiado na virada do séc. VI-V a.C. e que, além disso, sugere assim referências históricas cronológicas importantes. Por outro lado, Ceccarelli comenta que as passagens com referenciais mitológicas, como aquelas relacionadas ao papel de Neoptólemo ou de Atena para a arte da Pírrica, em nada contribuem para uma datação válida para as apresentações da dança pírrica.

Nesse sentido, o estudo da relação da Pírrica com o teatro ganha ainda mais importância, pois ajuda a perceber certas fases da inserção social da dança em Atenas com datas mais ou menos precisas. A sua inclusão nas tragédias e comédias – como no caso das supostas peças de Frínico (talvez poucos anos depois das guerras médicas), de Ésquilo, *Eumênides* (458 a.C.), e, de Sófocles, *Ájax* (445 a.C.) – permite estabelecer datas mais aproximadas, senão exatas, para eventos com inclusão de Pírrica no programa.

⁸³ Mota (2012: 23) cita também o já comentado trabalho de A.P. David, de performance das danças antigas, as quais, a cada execução, ocorrem de forma diferente, não sendo possível acreditar-se em padronização absoluta de movimentos.

⁸⁴ Inclusive o fato de que houve um outro *strategos*, homônimo, que serviu em guerras do século V a.C., o que por vezes gera confusões de entendimento e foi motivo de anedota por parte do autor antigo Aeliano (Ceccarelli, 2004: 106). O nome Frínico figura duas vezes nas fontes de Ateneu relacionadas por Barker: o tragediógrafo ateniense que viveu entre os séculos VI e o V a.C. (Ath. XIV.635c – obra: *Mulheres Fenícias*) e o comediógrafo, sem referência à naturalidade, do começo do V século (Barker, 1989: 303). E no índice da versão impressa utilizada de Ateneu (Livros XII/XIV), igualmente figuram dois Frínicos: o poeta cômico (Ath. XIV.654b - obra: *Trágicos*) e o poeta trágico (XIII.603f-604a; XIV.635b-c; Olson, 2011: 397).

A presença da dança pírrica na trama das comédias aristofânicas com referências ao poeta ditirâmico Cinésias fornece algumas pistas sobre o tema no final do século V. A Pírrica associada a Cinésias, no tratamento conferido por Aristófanes, era tida como uma versão de má reputação, estando presente em mais de uma obra do comediógrafo, além do *Quíron*, de Ferécrito (fl. 440-430 a.C.)⁸⁵. Cabe lembrar que Cinésias é um dos representantes atenienses do movimento da Nova Música, muito criticada por Aristófanes, de modo que a crítica às Pírricas compostas por este não significam uma crítica do comediógrafo ao gênero em si, mas em específico àquelas compostas de acordo com nova escola, que ele tratava como degeneradas.

Mas o tratamento de ridicularização da dança pírrica, com ou sem relação ao ditirambo, *pari passu* à sua rejeição à Nova Música, não chega a surpreender, na obra dos comediógrafos. Isto não fere a compreensão de que Cinésias tenha sido um grande e inovador compositor ateniense, bastante popular, que assimilou inovações que chegavam a Atenas pela mão de músicos oriundos da Jônia, e que, mesmo que notabilizado pelo gênero coral ditirâmico, pode também ter se dedicado à composição de Pírricas sob a concepção da Nova Música. E o que seria compor uma Pírrica? Envolveria compor uma melodia, a ser tocada no *aulos*, com caráter imitativo de algum episódio compatível com o que significa a Pírrica em termos de carga simbólica e de memória social, mas significaria também conceber a música tendo em mente como esta dança poderia ensinar o episódio, resguardada a tradição já existente a este momento, de mais de um século de introdução do gênero em Atenas, o que implicava saberes coreográficos sobre passos, movimentos, gestos e expressões, num ritmo acelerado de manuseio dos armamentos portados pelos dançarinos.

Ceccarelli nesta perspectiva vê evidências que permitem pensar na possibilidade de que Cinésias possa ter dirigido encenações de Pírricas, para serem apresentadas ao público como uma grande atração artística de um espetáculo que poderia ocorrer em diferentes festivais. É possível que essa

⁸⁵ A obra é conhecida através de Plutarco (*De Música*), que tem tradução para o português através da tese de Roosevelt Rocha Jr (2007). Ateneu também refere Ferécrites, como poeta cômico, em XIII.612a-b (Olson, 2011: 397).

entrada de um poeta ditirâmico como Cinésias na concepção e produção musical de Pírricas tenha gerado uma aproximação entre os dois gêneros aos olhos de certo público, mesmo que musicalmente pensando fossem, em termos de palco, manifestações bem distintas: o ditirambo era um coro circular dançante e cantante, enquanto a Pírrica era uma dança em armas, individual ou coletiva, em que o pirricista se move acompanhado de um *aulos*, sem que necessariamente haja um canto oral com letra. Entretanto, dois séculos mais tarde, em Cós, inscrições datadas de 200 a.C. informam listas de vencedores nas Dionisiacas locais, e mostram que neste festival a dança pírrica havia tomado o lugar do ditirambo (Ceccarelli, 2004: 108).

IV.5. Análise Iconográfica: possibilidades de conexão entre fontes diversas

No estudo das manifestações culturais da Antiguidade, tais como a dança e a música, muitas vezes precisamos nos instrumentalizar metodologicamente para operacionalizar nossas interpretações na interconexão entre fontes produzidas em períodos bastante distintos. No caso, para estudo das danças em armas, tem-se mostrado bastante profícuo o diálogo cuidadoso entre a obra de Ateneu, autor da virada do século II/III d.C., e a pintura dos vasos áticos, de figuras negras e de figuras vermelhas, produzidos entre o final do século VI e o desenrolar do séc. V a.C. Há que se ressaltar que Ateneu teve acesso a uma erudição histórica sobre atividades artísticas e intelectuais do período tardo-arcaico e clássico, por meio de uma série de autores, do período clássico e helenístico, com cujos escritos teve contato direto nas bibliotecas existentes no norte do Egito e possivelmente em Roma (há indícios de que tenha morado algum tempo em Roma, não sendo improvável que também tenha acessado bibliotecas em Atenas ou Pérgamo), além do fato de muitas destas manifestações ainda ocorrerem em seu tempo, mesmo que modificadas.

Em nossa pesquisa, o estudo da iconografia amparou-se em termos teóricos fundamentalmente em: John Boardman (1989), que cataloga e classifica imagens de vasos áticos de figuras vermelhas; Jean-Claude Poursat (1968), que, além de classificar as figuras que selecionou relativas às danças

armadas, analisa-as de forma bastante completa e abrangente; e Cerqueira (2016; 2007; 2005; 2004/2005; 2004; 2002), que trata da relação, na iconografia, entre a música e temas variados, como a educação, guerra, costumes funerários, mitologia, entre outros tantos. Baseando-se nos referenciais teóricos apontados, instrumentalizamo-nos para identificar e conhecer as convenções para entender os elementos presentes nos vasos pintados que confirmam se tratarem de danças armadas.

A iconografia permite constatar, nos estudos sobre as danças, questões semelhantes às aquelas observadas na literatura, como por exemplo a oposição e ambiguidade entre cenas de deuses e heróis, de um lado, e de vida cotidiana, de outro (Cerqueira, 2004: 9). Igualmente os assuntos evidenciados por Ateneu trazem esse enfoque muitas vezes ambivalente, oscilando entre o divino e o cotidiano. Essa relação entre como um tópico é abordado na tradição literária e na tradição gráfica merece meticulosa atenção por parte do pesquisador (Cerqueira, 2004: 9). Na pintura dos vasos áticos, podemos evidenciar aspectos variados, que podem ser confrontados com o testemunho de Ateneu, tais como: diferentes inserções cotidianas da Pírrica; situações em que a dança era praticada por homens ou por mulheres; e movimentos e indumentária na prática da dança.

Para a autora Alexandra Goulaki-Voutira (1996: 3), a representação da dança em vasos é outro tipo de fonte de informação sobre essa história, com possibilidades diferentes de análise. A seu ver, “certamente” as representações nos vasos estão longe de serem o espelho do mundo antigo, mas a escolha dos temas fala com mais eloquência do que os textos escritos. Quer dizer, ao tratar da realização da Pírrica por mulheres, a pintura de vasos permite uma série de reflexões sobre este segmento social, o que também encontra subsídio pelo fato de que os pintores representavam mulheres dançando.

A iconografia dos dois cântaros do Cabinet de Médailles (fig. 4a-b e 5a-b) mostra cenas de dança em armas, provavelmente a Pírrica, em apresentações coletivas que, conforme Poursat, devia ser padrão recorrente para representações de Pírrica masculina. E este padrão, evidentemente,

previa o caráter guerreiro implicado pelos apetrechos bélicos usados pelos dançarinos. Ateneu (XIV.629-631) comenta porém que a Pírrica, no período clássico, como mostrava a maioria das fontes que ele consulta e cita, teria sido uma dança considerada eficiente para o preparo do guerreiro, mas que na sua época havia perdido esse sentido educativo original (salvo o caso de Esparta) e teria ganho em sua performance um aspecto de “dança dionisíaca” – não no sentido de ser “báquica” enquanto orgiástica, mas de a encenação ser feita com componentes dionisíacos (sátiros e tirsos). Isso nos remete à seguinte questão: esta forma “dionisíaca” da Pírrica seria uma criação do período imperial ou teria raiz em época precedente? Aqui é interessante observar como a iconografia contribui para se refletir sobre o assunto.

Balizando-se na pintura dos vasos áticos, a maioria dos autores converge no sentido de não identificar componente dionisíaco na Pírrica do período clássico. Essa compreensão leva a crer que este seria um aspecto resultante de uma transformação da dança pírrica, ao longo dos sete séculos que separam Ateneu destes pintores. Entretanto, confrontando diversos autores, inclusive o próprio Ateneu, Paola Ceccarelli avança outra hipótese, amparada nos vasos áticos que representam sátiros pírricistas, como o lécito Atenas E1836 (fig. 1). Sua hipótese é de que já no período clássico poderia haver uma Pírrica com característica de dança dionisíaca.

Cada autor que se consulta faz suas opções em termos de estratégia metodológica. Camporeale (1987: 13-14), por exemplo, estabelece que somente faz uso de evidências que têm ligação inequívoca com a civilização etrusca e com as danças armadas – e opta ainda por, fixando-se apenas nas imagens, não levar em conta as denominações, gregas e latinas, para não usar um referencial linguístico exógeno às suas fontes. Entre as evidências que leva em consideração, estão a atitude e a presença dos armamentos, envolvendo a couraça, elmo, escudo, lança, às vezes caneleiras e mais raro a espada. Ademais, outro sinal importante para Camporeale é a presença do *auletes*, além de detalhes arquitetônicos que indiquem ser um local possível de performance de uma dança armada. Estas evidências e análises coincidem exatamente com as incidências das imagens dos vasos áticos.

Em não se configurando esse conjunto associado de signos visuais, a representação pode ser de outras atividades, como corrida armada⁸⁶, marcha, parada militar, jogos e “paródias de combate”⁸⁷. Cautelosamente, Camporeale (1987: 15) exclui as representações iconográficas sobre cuja identificação pairavam dúvidas, sob risco de tirar conclusões de testemunhos incertos. Ocorrem também casos em que a Camporeale (1987: 14) propõe retificações: onde se propõe um “guerreiro corredor”, ele vê como melhor hipótese que seja considerado como “guerreiro dançarino”. Já no caso da *oinachoe* de Tagliatella, mesmo descrevendo que há um conjunto de guerreiros alinhados e a presença de um músico, Camporeale (1987: 15-16) diz que a “interpretação atual” é de que ali está sendo representada uma marcha. Outro testemunho iconográfico analisado pelo autor são as representações de pirricistas nos cipos funerários, em que aparecem cenas de ginástica com participação de cidadãos.

Camporeale (1987: 29-30) dedica-se também à interpretação da assim conhecida “sítula de Plikasna”, em prata dourada, datada da segunda metade do século VII a.C., que contém um friso com duas carreiras de personagens (sete hoplitas) e consiste ao mesmo tempo na mais antiga representação de dança em armas no contexto etrusco e em uma representação de hoplitas em meados do séc. VII a.C., quase tão recuada quanto o mais antigo registro iconográfico da formação hoplita na Hélade, presente em uma enócoa coríntia datada da mesma época. A presença de boxeadores, ofertantes, hoplitas e cavaleiros, para Camporeale, indica tratar-se de uma cerimônia solene que expressa o *status* social elevado do destinatário do vaso.

⁸⁶ Que, embora Camporeale evite expressões gregas e latinas específicas, no idioma grego era chamada *hoplitodromia*. Esta atividade fez parte de alguns jogos, e podia ser acompanhada musicalmente por uma *salpinx*, instrumento que, como outros, servia para estimular o avanço de tropas, em tempos de guerra, e servia de motivação nos jogos, em tempos de paz (Cerqueira, 2007: 31-35).

⁸⁷ Expressão utilizada pelo autor, por considerar uma “opção mais cautelosa” (Camporeale, 1987: 14).

V. As finalidades das danças em armas, em particular da Pírrica

Este capítulo é destinado ao equacionamento dos dados vistos anteriormente, e à abordagem das questões relativas a origens e finalidades destas danças que se busca analisar, retomando algumas delas sob esse enfoque. Os fins da dança pírrica, assim como de outras, eram variados, podendo ser ritualísticos, pedagógicos, agonísticos ou bélicos, artísticos e esportivos, e até mesmo eróticos. Nas fontes identificam-se muitos contextos, que suscitam interpretações diversas. Por exemplo, que a dança pírrica podia servir como entretenimento ou, num extremo oposto, ser considerada parte do culto a uma divindade.

No subtítulo de sua tese em que trata da Pírrica no contexto do banquete, Girolamo Visconti a chama de jogo, mas, ao contrário do que se poderia presumir disto, comenta os usos em geral, não só os agonísticos. Começa falando de sua importância na *paideia*. Da preparação do efebo para o campo de batalha, e do *agoge* espartano, e destes usos serem uma forma de iniciação. Deixa claro que em alguns casos se está referindo a danças armadas gregas em geral, mas sintetiza todas nas referências à Pírrica, por ser a mais representativa. Lembrou também que o soldado avançava no campo de batalha ao som de música, e a relação com a dança e a guerra tinha outros efeitos, como desenvolver a camaradagem e descaracterizar os efeitos negativos da segunda através da primeira (Visconti, 2010: 112).

A diversidade de finalidades fica plasmada também, de certo modo, na natureza das fontes que as registram. A pintura dos vasos áticos favorece a localização da Pírrica na fenomenologia do cotidiano, indicando lugares e momentos da vida diária em que ela poderia estar presente. Os autores com viés filosófico mais pronunciado, como é o caso do próprio Ateneu, em que se verifica forte influência platônica (ainda que velada e não admitida) – apesar da prevalência do aristotélico Aristóxeno como fonte para a música – são autores que fornecem mais subsídios para se pensar as possíveis finalidades da dança pírrica e demais danças em armas citadas.

A faceta religiosa da dança pírrica, muito utilizada na maioria dos autores, tanto antigos quanto contemporâneos, é pouco evidenciada em

Ateneu, que ainda assim a relaciona a Dioniso, não o fazendo porém com enfoque ritualístico, mas sim artístico, coreográfico. Sobre a pírrica feminina, é possível aferir sua finalidade ritualística em Atenas no culto a divindades femininas, tais como Artemis e Atena. Mas não se pode generalizar esse uso religioso como intrínseca e exclusiva finalidade para essa prática. Moças, no caso hetairas, dançavam a Pírrica em banquetes, sendo contratadas para tal. Meninas cidadãs dançando a Pírrica num ambiente doméstico, como exibição ou disputa, sugere sua presença na instrução conferida também a garotas de famílias de cidadãos. A existência de uma peça de vestuário específica, o perizoma, uma espécie de calção, mostra o grau de institucionalização da prática da Pírrica feminina, ao ponto de demandar uma cultura material própria. Instigador pensar-se qual seria o escopo de se ensinar a uma menina uma dança de guerra, cuja técnica na origem se relacionava aos treinamentos militares, portanto, a um universo masculino (Douka *et al.*, 2008: 98).

Um aspecto que evidencia a singularidade da performance da Pírrica artística e agonística feminina, frente à masculina, já apontada na classificação proposta por Poursat, é o esquema de representação individual. Nas cenas de Pírrica feminina, é sempre uma só moça que dança, independente de estar sozinha ou haver a presença de outras dançarinas:

É evidente a partir do estudo das pinturas em vasos que a execução da dança [pírrica feminina] é um ato puramente individual, que não requer a presença da oponente, cujo ser é geralmente imaginado. Mesmo quando duas dançarinas pírricas aparecem em uma representação, elas nunca executam a *orchesis* simultaneamente, mas cada uma espera sua vez (DOUKA *et al.*, 2008: 98).

Isso parece valorizar menos a simulação do combate e mais a habilidade artística nos movimentos, passos, poses e expressividade – talvez aí um contraste de gênero na abordagem que os pintores de vaso áticos imprimem em seus repertórios, revelando quiçá um traço da integração da dança pírrica no cotidiano. Mas, sobretudo, revelam, como observa Stella Douka, o grande apreço que esta arte desfrutava em Atenas:

Para concluir, a dança pírrica feminina, de acordo com as fontes escritas e figuras preservadas, apareceu em temas relacionados à deusa Atena, à adoração da deusa Artemis, em simpósios onde eram realizadas com o objetivo de divertir os participantes e como parte da instrução de dança onde as mulheres eram ensinadas e treinadas em danças de guerra. Resulta do estudo das pinturas em vasos que a execução da dança é um ato puramente individual, que não requer a presença do oponente, cujo ser é geralmente imaginado. Mesmo quando duas

dançarinas pírricas aparecem em uma representação, elas nunca executam a *orchesis* simultaneamente, mas cada uma espera sua vez. Em suma, a dança pírrica feminina na Grécia antiga era uma *orchesis* notável usada para fins de entretenimento e ensino, além de exibir características de adoração, sendo realizada em homenagem a deuses e deusas” (Douka *et al.*, 2008: 98)⁸⁸.

Aproveita-se a referência da autora para introduzir as questões relativas a outras finalidades contempladas, como apresentações em simpósios, a educação na infância (*paideia*), a preparação para a guerra, o exercício e o *agon* (neste caso, o feminino). Outra abordagem trata da performance religiosa da dança pírrica associada ao culto em Halai, santuário de Ártemis localizado próximo a Brauron, onde ocorriam rituais de iniciação de meninos e meninas. A Pírrica fazia parte desses rituais, para isto sofrendo algumas adequações, visto ser uma modalidade que teria sido instituída não por Atena, mas pela própria Ártemis, que a teria dançado pela primeira vez em Erétria⁸⁹ e se voltava especificamente aos garotos e garotas em idade para o ritual de iniciação.

A intervenção *ex machina* de Atena, ao final da tragédia euripideana *Ifigênia em Táuris* (vv. 1449sq.), aponta uma conexão entre o ritual de Halai e os ritos de passagem que se espalharam ao longo do estreito de Euripo (em Áulis, Amarinto, Halai e Brauron)⁹⁰, gerando o festival de Halai (Ceccarelli, 2004: 101-102), conhecido como festival das Tauropólias. Halai era um distrito da Ática, localizado na costa leste, próximo a Brauron, funcionando como porto desta localidade, por onde chegava o mármore vindo da Eubeia. Neste local havia uma estátua de Ártemis Táuria, que teria sido trazida, segundo a

⁸⁸ “To conclude, the female Pyrrhic dance, according to the preserved written sources and figures appeared in themes related to the goddess Athena, the worship of the goddess Artemis, at symposiums where they were performed with the aim of entertaining the participants and as part of dance instruction where the women were taught and trained in war dances. It is apparent from the study of vase paintings that the execution of the dance is a purely individual act, which does not require the presence of the opponent, whose being is usually imagined. Even when two female Pyrrhic dancers appear in a representation, they never execute the *orchesis* simultaneously, but each waits her turn. In sum, the female Pyrrhic dance in ancient Greece was a noteworthy *orchesis* used for entertainment and teaching purposes, as well as displaying characteristics of worship, being performed in honour of gods and goddesses” (Douka *et al.*, 2008: 98).

⁸⁹ Pólis vizinha à cidade de Cálcis (também chamada Cálquida), situada na costa ocidental da ilha de Eubeia.

⁹⁰ O estreito de Euripo separa a ilha de Eubeia do continente, do Leste da Beócia e do Nordeste da Ática. Áulis era um distrito portuário situado na Beócia, oposto a Cálcis na Eubeia, que não usufruía de autonomia política, ficando por algum tempo sob domínio de Tebas, mais tarde passando à jurisdição de Tanagra, outra cidade beócia. Amarinto situava-se na ilha da Eubeia. Halai e Brauron eram *demoi* situados na costa leste da Ática.

tradição, por Orestes (Eurípides *Ephigenia in Tauris* 1449-1451). De acordo com essa tradição, aí havia um importante santuário dedicado a Ártemis Tauropolos (ou Ártemis Táuria), em que a dança pírrica fazia parte de rituais de iniciação para meninas e meninos (Ludwig Deubner, 1959: 208-209). Para Ceccarelli (2004: 103), a execução da Pírrica por Ártemis, originalmente em Táuris, Erétria, cuja tradição foi mantida como dança ritualística em Halai na Ática após o traslado da imagem, equivalia a sua execução por Atena, em Atenas. Isto pode ter levado em algum momento à substituição da procissão armada pela Pírrica, como exercício de manifestação religiosa nas Panateneias.

Ateneu enfatiza a eficiência da Pírrica da época clássica como exercício preparatório para a guerra, opinião mais ou menos difundida entre os antigos, excetuando-se os comediógrafos. Mesmo entre os autores contemporâneos sua validade como exercício e como preparação tática é aceita, exceto por Everett Wheeler, que se opõe frontalmente. A nosso ver, a postura deste autor é uma estratégia de valorização de seu objeto de pesquisa, a *hoplomachia*, que compara constantemente com a dança pírrica, desfavorecendo-a, ainda que reconheça terem semelhanças e haver a possibilidade de que ambas tenham tido influências sobre táticas e estratégias militares da atualidade (Wheeler, 1982: 223). Além disso, o autor contesta a validade da Pírrica quanto a sua utilização na *paideia*. Se fosse ela somente uma dança de iniciação como propõe Wheeler (logo, para crianças), por que tantos adultos continuavam a praticá-la? Ora, sob esse ponto de vista, praticada por adultos não seria dança de iniciação, mas apropriada à função de treinamento. Wheeler (1982: 232) entende que talvez não seja possível responder a isso. Mas são justamente as mesmas respostas que se busca em outros autores, com resultados mais esclarecedores. E mesmo com sua postura negativa quanto à validade pedagógica e militar da Pírrica, o autor fornece ainda informações que a ligam ao desenvolvimento das táticas de marcha, deslocamento, divisão e reunião de massa humana para fins específicos (que podem ser resumidas com a expressão “táticas militares”). Alguns elementos dessas táticas militares da Pírrica estão caracterizados em alguns autores tardios, como Apuleio, Eliano, o Estrategista, e Arriano, que

descrevem exemplos de execução de Pírrica, que supõem eles ser grega tradicional, com os dançarinos formando círculos, praças e outras formações (Wheeler, 1982: 233), as quais efetivamente não coincidem com as descrições remanescentes do período clássico. Isso indica como, na memória que se tinha no período imperial sobre a tradição da antiga dança pírrica prevalecia a ideia de uma dança voltada ao treinamento militar.

Paola Ceccarelli agrega outras questões para a funcionalidade e inserção da dança pírrica em Atenas, além de apresentar muitos dados numéricos, como, por exemplo, que mais de 1150 cidadãos dançavam anualmente a Pírrica nas Grandes Dionisíacas, o que é um dado que indica a alta representatividade cívica desta instituição. Para essa autora, que aprofunda o conhecimento sobre sua finalidade agonística, fica claro que a realização nos Jogos, com participação popular, de danças, entre elas a Pírrica, assim como de outras manifestações culturais – como apresentações de tragédia, comédia, ditirambo e de danças de meninas – era importante para a educação de todos na pólis. A dança era, junto com o canto e a música, intrínseca à cultura ateniense. A Pírrica, talvez pela imagem de eficiência, agregava diversos fins. Mais ou menos como o próprio atletismo, tinha utilização ritualística, agonística e bélica. De certo modo, o que favorece o estudo da Pírrica, ao mesmo tempo o atrapalha: é uma dança muito bem documentada, porém seus registros contêm muitas contradições (Ceccarelli, 2004: 91). Mas isso, a nosso ver, indica a heterogeneidade das situações de sua integração social.

A todas as hipóteses anteriormente consideradas para a utilização da dança pírrica nos mais diversos contextos, Paola Ceccarelli (2004: 112 e 116) junta ainda a de ser uma forma de ritual funerário, onde também congregaria a finalidade de união de grupo, com conseqüente fortalecimento da solidariedade, propiciada pela cerimônia realizada por todos em honra de um indivíduo pertencente ao mesmo grupo social. Nesta reflexão, Ceccarelli (2004: 92) remete a um fragmento de Aristóteles (fr. 519 Rose), constante no Escólio a Píndaro *Pírricas* II.127, em que atribuiria a criação da dança pírrica ao próprio Aquiles, e não ao filho, ao dançar em torno da pira funerária em que se realizava a cremação de Pátroclo (Goulaki-Voutira, 1996: 3), cerimônia descrita em *Ilíada* XXIII.150-214. E aqui na palavra Pírrica relembriamos uma origem em

pira funerária (πῦρ). Agregue-se a isto o fato de que o radical da palavra pode ter também significado de pirotecnia (πυροτεχνήματα), e daí também rapidez dos movimentos do fogo (Ceccarelli, 2004: 92). Assim, em um contexto heroico, que seria uma das possíveis origens da dança, a Pírrica teria sido dançada em torno da pira, como homenagem ao morto. A memória desta narrativa mítica devia estar em relação com o que vemos no cântaro Cabinet des Médailles 353 (fig. 5a), em que o grupo de pirricistas parece fazer o entorno do monumento funerário, durante o enterro, enquanto o féretro chega ao destino sob o canto fúnebre tocado pelo *auletes*, de modo que esse cântaro evidencia o uso funerário da Pírrica elencado por Ceccarelli como uma das finalidades da dança. No caso, como uma dança para ser dançada diante do cadáver, junto ao seu túmulo, como o faz Aquiles diante da pira de Pátroclo.

Goulaki-Voutira lembra, ecoando o testemunho do escólio a Píndaro, que “o nome ‘Pirro’ está supostamente relacionado à pira funerária porque, de acordo com a tradição, foi Aquiles novamente quem primeiro executou sua dança ao lado da pira funerária de seu amigo morto, Pátroclo”⁹¹. Assim, a ligação da Pírrica à pira funerária se daria seja por um argumento etimológico (portanto, língua), por ser a suposta origem da palavra, seja por um argumento mitológico (portanto, memória), pela sua primeira performance ter se dado diante de um pira, o que, nesta perspectiva inclusive justificaria seu nome, como uma “dança da pira”, de modo que o nome da dança, nesta acepção, evocaria seu escopo funerário.

Mas, de tudo isso, pode-se observar que, desde a literatura antiga, o principal aspecto salientado da dança pírrica não é a atividade física. Sua utilização como “cartão de visita” bélico-filosófico pode ter servido mais a pensadores e educadores, e menos a coreógrafos e bailarinos, os quais, focados na técnica e na estética, ocupavam-se da dança sem se preocupar com esses debates morais. Constatamos que a Pírrica foi usada como evocador de memória cultural, como gatilho para discutir a mitologia, como instrumento de motivação para os mais diversos fins.

⁹¹ “The name ‘Pyrrhos’ is allegedly related to the funeral pyre because, according to tradition, it was Achilles again who first performed his dance next to the funeral pyre of his dead friend, Patroclus”. (GOULAKI-VOUTIRA, 1996: 3)

Considerações Finais

Para finalizar as reflexões sobre a dança pírrica na obra de Ateneu de Náucratis, inicia-se problematizando que pesquisar este tema pode soar deveras tradicional, por envolver dois fatores que remetem à gênese do eurocentrismo ocidental: a guerra e a identidade ateniense. Mas como pesquisas em história podem ter resultados imprevisíveis (ironicamente entendendo que todo resultado é imprevisível), chegou-se a informações, na interface das diversas naturezas de fontes, que propiciaram tratar de temas e recortes bastante atuais, como o tema das masculinidades e liberdade de gênero, passando pelo uso de religiosidade e pseudo-conquistas militares por lideranças populares (qualquer semelhança com sociedades contemporâneas não é mera coincidência).

Começemos lembrando que para os gregos a dança era mais que uma diversão ou espetáculo, sem deixar de sê-lo, mas era vista como algo educativo, e, assim, motivo de muito orgulho para um pai quando via um filho ser hábil e belo na dança, principalmente se fosse na dança pírrica. Luciano de Samósata, em *Sobre a Dança*, defende filosoficamente a dança como atividade válida para a educação em geral. Recorrendo a uma metáfora astronômica, expõe seu argumento afirmando que o próprio movimento dos astros constitui uma espécie de dança primitiva, e daí em diante, cita os Coribantes na Frígia e os Curetas em Creta, mito de origem em que a deusa Reia ensina estes grupos de sacerdotes locais para defenderem o bebê Zeus dos dentes paternos assassinos de Cronos, enfatizando que eram danças realizadas com armas e escudos. Reporta ainda outra tradição, que atribui a introdução da Pírrica a Neoptólemo, o filho de Aquiles, também conhecido como Pirro, por referência a seu cabelo ruivo. Diz então que Neoptólemo/Pirro seria tão exímio na dança em armas, que Aquiles teria mais a orgulhar-se das habilidades do filho na dança do que de sua força e beleza (Luciano *De saltatione* 7-9).

A propósito da dança em armas em análise, tendo em vista as ligações históricas e simbólicas da Pírrica, enquanto dança guerreira, com a Lacedemônia, a publicação recente da coletânea *Estudos Sobre Esparta* (Cerqueira e Silva, 2019) lança novas luzes sobre os estereótipos da guerra e

da eficiência militar desta pólis, estereótipos estes que talvez tenha sido nós mesmos, historiadores, que, para fins didáticos, tenhamos criado, ou, no mínimo, reproduzido. Entretanto, a dança pírrica, que Ateneu, assim como muitos outros autores tardios, insistem em relacionar com Esparta, conta com um número bem maior de testemunhos literários remanescentes da Antiguidade grega, datados dos períodos tardo-arcaico, clássico e helenístico, que relacionam a dança à Ática (a bem da verdade, boa parte desses testemunhos são de autores atenienses ou atuantes em Atenas). Nesses relatos, incluem-se referências sobre a performance pírrica como dança ritualística em santuários e como prova competitiva em festivais, nomeadamente em Atenas.

O texto em que Fábio Vergara Cerqueira (2019) trata das divindades/heróis gêmeos espartanos, Jacinto e Polibeia⁹², leva a pensar a possibilidade de que fossem mais atraentes em Esparta os cultos a gêmeos, como também o eram Apolo e Ártemis, e os Dióscuros, Castor e Pólux, heróis caros a Esparta, e inscritos no rol dos patronos da dança pírrica (embora quem inaugure a discussão, Luciano de Samósata, associe a estes não a dança pírrica, mas a Cariátida).

A Pírrica é um objeto de pesquisa que não pertence somente à História, posto ser dança (portanto, uma arte da performance, envolvendo coreografia e música), com forte carga de Filosofia e Mitologia. Com atribuição de origem mitológica, começa a ser discutida no período clássico, por filósofos, passando pela literatura e chegando também aos tragediógrafos e comediógrafos. Mas o testemunho da pintura de vasos os antecede em muito, em no mínimo um século, permitindo recuar a antiguidade de sua instituição social em Atenas ao menos até a segunda metade do século VI a.C.. Muito tempo depois, autores do período imperial passam a descrevê-la e detalhá-la, parecendo retomar o assunto, num afã de preservar a cultura grega clássica.

Poursat (1968: 553) lembra a hipótese de que a Pírrica como abordada por Platão poderia ter sido mera idealização, sem vinculação com

⁹² Luciano, em *De saltatione* 45, comenta o caso de rivalidade entre Apolo e Zéfiro, que resulta na morte do erômenos Jacinto, como “um dos poucos relatos fornecidos por Esparta”.

uma prática real, de modo que muito do que se dizia e se diz sobre esta dança não teria fundo histórico. Porém, logo descarta essa hipótese, diante dos mais variados testemunhos. De pronto, sua análise de Aristófanes e Xenofonte, autores posicionados diferentemente diante do legado socrático e platônico, já sinaliza para como esses servem de evidência para a existência da instituição cultural da Pírrica em Atenas. Porém, é na iconografia e epigrafia que vão ser encontradas evidências mais vigorosas, muitas inclusive bastante anteriores ao testemunho de Platão, como os vasos de figuras negras da segunda metade do séc. VI a.C..

A sistematização de narrativas que apontam origens mitológicas para a criação da dança pírrica, seja em personagens divinos ou heroicos, retrocede, como ponto mais recuado na cronologia mítica, à história que conta como a deusa Reia a teria ensinado aos Curetas, que depois a levam para Creta, para que pudessem cuidar do bebê Zeus, evitando o furor homicida do pai Cronos, que a todos filhos desejava devorar, ao despistar o choro do bebê com o barulho das armas que se batiam na dança. Em um segundo momento, vincula uma segunda manifestação da Pírrica, no tempo mítico, ao próprio Zeus e principalmente à sua filha Atena. Quando adulto, Zeus pede a Prometeu e Hefestos que abram sua cabeça para deixar nascer a deusa Atena. Esta, nascendo já adulta, o fez dançando a Pírrica. Na sequência, será dançada por Ártemis em Táuris (Eubeia) e levada por ela para Halai (Ática), para depois a dança se disseminar nas gerações dos heróis. Inicialmente, os Dióscuros a dançaram. A seguir, outros semi-deuses e heróis protagonizam a introdução da dança, como Aquiles e Neoptólemo. Estes lhe conferem, o primeiro, um sentido universal de valor amparado na cultura heroica, o segundo, um “reforço de conteúdo ético”, no âmbito dos debates morais suscitados pela crise da democracia ateniense no final do séc. V⁹³. Segundo diferentes versões, tanto Aquiles quanto seu filho teriam, de modos diferentes, originado a denominação da dança: primeiro, o pai, instaurando-a como “dança da pira”, no caso, dança em homenagem ao falecido Pátroclo no entorno de sua pira em seu funeral; e o filho, ao emprestar o seu codinome, Pirro, passando a dança a se denominar Pírrica.

⁹³ Matheus Barros da Silva trata da questão, ver acima em Item III.1.

Em outra camada das narrativas de origem, temos as histórias que localizam a introdução da Pírrica por personagens que pertencem à raça humana, personagens de existência histórica comprovada em maior ou menor medida, mas que os gregos acreditavam terem existido como mortais. Nesta perspectiva, Ateneu afirma que a dança pírrica é uma criação espartana e que tem esse nome porque Pírrico, seu inventor, é um nome lacedemônio (Ath. XIV.630e). Entretanto, o geógrafo Estrabão afirma que o criador da dança armada seria Taletas (Θάλητας, com a variação Tales), natural de Creta, em “coautoria” com Pírrico (Πύρριχος), conforme uma tradição, não adotada por Ateneu, que via Pírrico não como um lacedemônio mas como um cretense (Douka *et al.*, 2008: 96). Em Esparta, ter-se-ia dado a incorporação à dança pírrica das canções de guerra, como acompanhamento da dança com seus movimentos bélicos, teria sido um contributo de Castor e Pólux, assim como de Taletas.

Embora nenhuma tradição atribua a Dioniso ou a algum membro de seu séquito a criação da dança pírrica, há um conjunto disperso de elementos, não necessariamente ligados, que a associam a este deus. Vale lembrar o relato de Ateneu, quanto à Pírrica de seu tempo, que, a seu ver deixando de ser usada para fins educativos e militares (com a exceção de Esparta), havia se tornado apenas uma apresentação artística, em que as armas haviam sido substituídas por tirsos e peltas, cajados e tochas, dando a ela assim um caráter mais dionisíaco. Não quer com isso dizer que a dança tenha se tornado decadente ou orgiástica, mas que tenha pego emprestado desta divindade doçura e leveza, não sendo mais uma dança brusca que assustasse a platéia (Ath. XIV.631a).

Uma corrente vê como evolução, no sentido de transformação da dança, que ela tenha se tornado uma prática ritual em honra do deus Dioniso (Douka et al, 2008: 97). Mas vale notar aqui que quando Ateneu acresceu o adjetivo “dionisíaca” à Pírrica, ele não indica que ela se integre ao culto como dança ritualística, mas refere-se outrossim ao seu caráter artístico. Como dissemos, Ceccarelli, diante desta passagem de Ateneu, propõe como resultado de sua investigação que a Pírrica já tivesse relação com Dioniso

desde o séc. VI a.C., de modo que a abrangência de sua existência social desde épocas recuadas não se limitaria à guerra, incluindo também a religião.

Em nossa pesquisa, por via de regra, tomamos o pressuposto de que não tenha havido interferência de Luciano sobre Ateneu, que floresceu intelectualmente em torno de duas décadas após a morte do primeiro. A análise da datação das duas obras, *De saltatione* e *Deipnosophistai*, e a inexistência de quaisquer comentários vinculando as trajetórias de ambos, levou-nos à hipótese inicial de que não tivesse ocorrido essa interferência. Mas, ao final, com o desenrolar da pesquisa, algumas questões surgiram sobre esse tema. Vejamos o testemunho de Luciano no que diz respeito a uma possível relação entre a Pírrica e Dioniso com seu círculo:

« Τὰ μὲν γὰρ Διονυσιακὰ καὶ Βακχικὰ οἴμαί σε μὴ περιμένειν ἐμοῦ ἀκοῦσαι, ὅτι ὄρχησις ἐκεῖνα πάντα ἦν. τριῶν γοῦν οὐσῶν τῶν γενικωτάτων ὄρχήσεων, κόρδακος καὶ σικιννίδος καὶ ἐμμελείας, οἱ Διονύσου θεράπποντες οἱ Σάτυροι ταύτας ἐφευρόντες ἀφ' αὐτῶν ἐκάστην ὠνόμασαν, καὶ ταύτη τῇ τέχνῃ χρώμενος ὁ Δίονυσος, φασίν, Τυρρηνοὺς καὶ Ἰνδοὺς καὶ Λυδοὺς ἐχειρώσατο καὶ φύλον οὔτω μάλιστα τοῖς αὐτοῦ θιάσοις κατωρχήσατο » (Luciano *De saltatione* XXII - Ipiranga Jr.).

Com efeito, quanto às manifestações dionisíacas e báquicas, creio eu que você, pela obviedade, não alimentaria a expectativa de me ouvir que todas elas eram dança. Havendo três tipos mais genéricos das danças: *córdax*, *síquinis* e *emélia*, os companheiros de Dioniso, os sátiros, visto que as inventaram, nomearam cada uma a partir deles próprios; e, servindo-se dessa arte, assim dizem, Dioniso submeteu tirrenos, indianos e lídios e sobrepujou, dançando com suas trupes de foliões, uma raça assim belicosa de povos. (Luciano *De saltatione* XXII - Ipiranga Jr.).

E comparamos com o texto de Ateneu, parcialmente já citado no começo desta dissertação, que parece pontuar alguns temas semelhantes que indicam haver certa intertextualidade:

« ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρική Διονυσιακή τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὔσα τῆς ἀρχαίας· ἔχουσι γὰρ οἱ ὄρχοῦμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προίενται δὲ ἐπ' ἀλλήλους νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν ὄρχοῦνταί τε τὰ περὶ τὸν Δίονυσον καὶ | τοὺς Ἰνδοὺς, ἔτι τε τὰ περὶ τὸν Πενθέα. τακτέον δὲ ἐπὶ τῆς πυρρίχης τὰ κάλλιστα μέλη καὶ τοὺς ὀρθίους ρυθμούς. » (Ath. XIV.631a-b – Olson, 2011: 190, 192).

A Pírrica realizada em nosso tempo parece ter características dionisíacas e é mais apresentável que a antiga; pois os dançarinos seguram tirsos em vez de lanças, jogam talos de erva-doce um no outro e carregam tochas, e realizam a dança que representa a história de Dioniso e os indianos, bem como a história de Penteu. As melodias mais atraentes e ritmos rápidos devem ser usados. (Ath. XIV.631a-b)⁹⁴

⁹⁴ “The *purrichê* performed in our time appears to have a Dionysiac character and is more presentable than the ancient one; for the dancers hold thyrsuses rather than spears, throw fenel-stalks or one another and carry torches, and perform dances that represent the story of

A semelhança de assuntos e formas de argumentação é grande, resguardado que Luciano nesse passo não menciona em si a Pírrica, mas a vinculação de outras danças a Dioniso por meio da habilidade bailarina dos sátiros. A intertextualidade estaria reforçada na referência cruzada em que a dança é mencionada na relação entre Dioniso e os indianos. Esta constatação poderia gerar diferentes hipóteses. Para nós, é um indicativo para supormos que o naucratiano possa ter tido acesso à obra do sírio, ou, no mínimo, que ambos tenham se utilizado de fontes comuns disponíveis no séc. II d.C. Este paralelismo, portanto, indica duas possibilidades: leram autores comuns ou ouviram informações comuns que circulavam na época.

Ateneu e Luciano divergem, porém, na atribuição de origem da Pírrica, indicando que têm preferência por tradições diferentes. Enquanto Ateneu a atribui a um “certo Pírrico”, tomando-o como espartano, Luciano credita a invenção da dança a Neoptólemo. Ateneu certamente conhecia o personagem, entretanto opta por conceder a autoria da dança a um suposto “Pírrico”, espartano na sua visão, mesmo que outras fontes o repute como cretense. Nesta linha de raciocínio, Ceccarelli (2004: 91) entende que, ao creditar a gênese da Pírrica a este suposto indivíduo, Ateneu está fazendo uma opção geopolítica, em benefício de Esparta, diferente do que seria se a dança fosse criação de um personagem “pan-helênico”, como seria o caso com Pirro ou com o próprio Aquiles.

Como se vê, Ateneu, através da atribuição a Esparta da origem da dança em armas conhecida como Pírrica, na verdade alimenta também uma representação de Esparta, como aquela cidade que definia sua identidade com base na guerra e que entificaria a excelência da tradição militar grega, e isto de um modo contínuo, do período clássico até os tempos do próprio Ateneu. Percebemos então como, já no segundo e terceiro século da era comum, o processo de recepção da tradição grega da dança pírrica poderia envolver uma idealização dessa, conforme o tipo de representação do passado que as narrativas sobre ela envolvessem. Então, em Ateneu, a representação da origem da Pírrica está entrelaçada com a miragem da Esparta bélica (Cerqueira & Oliveira Silva, 2019),

Dionysus and the Indians, as well as the story of Pentheus. The most attractive melodies and rapid rhythms should be used for the *purhichê*.” (Ath. XIV.631a-b – Olson, 2011: 191, 193).

Em suma, conclui-se que tudo o que se pode conhecer sobre a dança pírrica constitui uma representação, na base da qual existem saberes diversos mobilizados no momento em que esta é produzida. E há uma cadeia de representações da antiga Pírrica grega que passa pelo Imério romano e vem até a modernidade. Assim, os diferentes tipos de representação são influenciados por enfoques distintos, que acabam sendo privilegiados em detrimento de outros, quer entre os autores ou artistas antigos, quer entre os estudiosos modernos, ou mesmo entre os saberes praticados fora da academia.

Um dos enfoques é o que podemos chamar de sanitário, que determina a concepção de que a Pírrica seja um tipo de exercício físico, e, portanto, que faz bem à saúde ou à educação. Aqui poderíamos concentrar boa parte das reflexões (excetuando-se Wheeler, que nega este efeito). Outro enfoque é o mitológico, em que a referência à dança pírrica se dá em meio à reverência aos deuses, inicialmente Zeus, depois Atena, Ártemis e mesmo Dioniso, assim como na admiração à memória de heróis, como Aquiles, Neoptólemo e os Dióscuros. Sobre este enfoque, entende-se que possibilita a difusão e manutenção de aspectos culturais e etnográficos gregos. A obra *Deipnosophistas* permite também refletir sobre a permanência de certos clichês que já estavam presentes na própria Antiguidade, por exemplo, a antinomia que punha Esparta como provinciana e berço da atividade militar e Atenas como metrópole cosmopolita da difusão cultural, o que, para além dos discursos mais conhecidos modernamente, como a democracia, a Filosofia e a História, se aplicaria também à concepção da dança em armas, conforme a origem que se lhe atribui. Mas os mitos transcendem essas fronteiras, e, independente das cidades onde tenham surgido ou sido difundidos, essas atividades se unem para representar toda a cultura grega. A dança em armas também possui essa potencialidade, dada sua singularidade como fenômeno cultural da Grécia antiga, ainda que se deva reconhecer que outras culturas tenham criado manifestações semelhantes.

Poursat assere que a Pírrica esteve comprovadamente presente nas Panateneias a partir de 566 a.C., de que participou por quase 200 anos, se considerarmos o intervalo até 375 a.C., data provável da inscrição I.G.

II.2.2311, que arrola premiações para a dança pírrica neste festival. No entanto, os textos que a descrevem mais minuciosamente, *Sobre a Dança e Deipnosofistas*, são bastante tardios, datados da segunda metade do segundo século ou início do terceiro século da era comum. Isto faz com que se deva ter muita cautela na análise, pois as danças armadas assim como os termos para identificá-las haviam se transformado profundamente nessa época (Poursat, 1968: 551).

O testemunho de Xenofonte em *Anábase* VII.11 também é referência para muitos estudos sobre a Pírrica. Alguns, como Wheeler (1982: 229), utilizam-no até para negar sua importância, ou minimizá-la. Como vimos, ele assevera, com base em Xenofonte, que não haveria treinamento militar público em Atenas (no tempo deste) e que a dança pírrica não seria eficiente para esse propósito.

Ceccarelli, Goulaki-Voutira e Douka *et al.*, além de mostrarem um olhar feminino e possibilidades ligando as mulheres à Pírrica, mostram um enfoque mais cotidiano. Independente da poética dos deuses e heróis lendários, analisam evidências de que as (os) cidadã (os) encenaram, viram ou ouviram falar da dança pírrica, pelo menos em Atenas. Se considerarmos o pensamento presente no senso comum, de que os gregos em geral desprezassem qualquer expressão feminina, mas lembrarmos ao mesmo tempo que a deusa mais importante e protetora da cidade mais desenvolvida e tendo como domínios a sabedoria e a guerra era uma mulher, vemos aí o que Hayden White (2001: 15) chama de “relação antitética entre significados”. Para uma das versões, é essa deusa mulher que cria a lendária dança pírrica, uma atividade que passa então ao domínio dos mortais mais especializados em guerra, os lacedemônios. A Pírrica mostra esse movimento, visível quando os teóricos a atribuem como sendo uma criação dos deuses, mas trazendo a prerrogativa de ser, pela ligação com Atena, um símbolo de sabedoria. Mas vejamos, sendo uma criação dos deuses, depois passa ao domínio dos lacedemônios? Isto seria um tropo (ou trópico), um desvio de significado, nos moldes do que esclarece Hayden White (2001: 14) sobre as mudanças de significado que os discursos e a imaginação podem produzir.

Também podemos analisar o enfoque filosófico da Pírrica. A admiração de Platão por ela (como analisada por Pursat e Moutsopoulos) pode ter sido uma herança de seu mestre, Sócrates. Esta hipótese surge ao verificar o grande interesse que Xenofonte igualmente manifesta sobre o mesmo tema, tendo sido discípulo de Sócrates, assim como Platão. Ainda que possa parecer uma conjectura, como hipótese, cronologicamente pensando, é possível que Platão tivesse lido *Anábase*, mas não que Xenofonte tivesse lido *Leis*, pelo que consta, escrito após sua morte.

Aristófanes, crítico de Sócrates e da dança pírrica, nasce quando Sócrates tinha 22 anos, e, por ser seu ferrenho opositor, poderia opor-se também aos assuntos que lhe fossem caros, e esta pode ser uma justificativa para tal constatação. Em *Andrômaca* de Eurípides, escrita por volta de 426 a.C., em plena Guerra do Peloponeso, constata-se o mais antigo depoimento a vincular Neoptólemo à Pírrica. O autor teria, então, 72 anos, enquanto que Sócrates, 44, e Aristófanes, 22. Platão e Xenofonte seriam, então, crianças. Aristófanes escreve *As Rãs* (405 a.C.) poucos anos antes do final da Guerra do Peloponeso e um ano após morrerem Eurípides e Sófocles. O enredo trata da catábase de Dioniso, que visava a resgatar ambos do reino dos mortos, para benefício da pólis. Ou seja, no período de produção de *Andrômaca* (426 a.C.) e *Filoctetes* (409 a.C.) – as tragédias que mais influem na análise que se fez no item III.1 –, de autoria respectivamente de Sófocles e Eurípides, os mais velhos dentre os autores aqui em tela, está fora de questão, dada a cronologia, que Platão e Xenofonte estivessem a escrever sobre a Pírrica – só o fizeram anos mais tarde.

Recorrendo-se aos autores citados, vemos várias formas de escrita e de descrição. Platão tem uma descrição mais completa; Xenofonte mais à moda estadista; Eurípides e Sófocles, com muitos pormenores mitológicos; e Aristófanes, crítico com a Filosofia e com a própria dança em armas. Mas, de fato, por entre tantos escritos de perspectivas tão variadas, a dança pírrica se afirma como um discurso grego, filosófico, tão idealizado quanto histórico.

Ao concluir-se a leitura do último capítulo do livro de Hayden White (2014), intitulado *O Momento Absurdist na Teoria Literária Contemporânea*,

em busca de parâmetros para tratar de significação e recepção de texto histórico, tem-se inicialmente a impressão de que a obra foi classificada na disciplina errada. Como se tem certeza que é uma obra de História, se desde o título, capítulos, subtítulos e argumentos tratam de Literatura? Simplesmente porque White teve suas titulações acadêmicas chanceladas na disciplina de História? Mas após algum tempo, amadurecendo e debatendo com outros historiadores estas dúvidas, pode-se supor que seja um efeito mais ou menos esperado: confundir-se o campo de pesquisa com seu objeto. Como White, que se interessou pela história da crítica literária e parece estar fazendo crítica literária. Daí nasce outra questão, quiçá mais uma conjectura: como Ateneu classificaria *Deipnosophistas*? Para ele, como autor, em que gênero escrevia? História? Filosofia? Literatura? Mitologia? Culinária? Enologia (área que ele contempla intensamente)? Retomando-se a estratégia de analisar o título, reduziria este espectro, mas ousar-se-ia dizer que é uma obra de Filosofia.

Neoptólemo, nas tragédias áticas do séc. V a.C. em que figura como personagem principal, funciona como modelo de conflito moral. Une uma série de idealizações que faziam parte da imagem positiva que o ateniense tinha de si próprio. Era um símbolo de eficiência e de honestidade. Soldado obediente, mas não medroso, que ousava desafiar aqueles que julgava superiores para não cometer ato injusto ou desonroso, mas que também era conservador ao esperar fama e benefícios por cumprir a profecia que o incluía. O traço de filósofo ético que o herói traz no *Filoctetes*, de Sófocles – unido a seu atributo (a dança pírrica, sagrada e eficiente como treinamento militar) e à *kalos thanatos*⁹⁵, que finaliza seu mito⁹⁶ – assemelha-se à morte de Sócrates. Também este teve uma *kalos thanatos*, cuja batalha era pela moralização da Filosofia e acaba morrendo “em combate” no seu tipo de batalha: cumprindo a pena colocada por um julgamento injusto, mas legitimamente constituído.

Pela análise que propiciou a iconografia, na parte específica sobre o mito de Pirro, percebe-se a questão que opõe grego e bárbaro, como seu Outro. Esta sedimenta-se nos séculos VI e V a. C, quando a “grecidade” era

⁹⁵ A “bela morte”, geradora de uma *kleos* (glória) necessária à construção de um mito. Conceito discutido por Thirzá Berquó, 2015: 51-2, 55-6, aplicado às heroínas das tragédias gregas.

⁹⁶ Por morrer em função de uma escolha amorosa pela esposa do maior inimigo morto por seu pai (ver Item III.1.1).

passível de ser adquirida por meio de aprendizado (Hartog, 2004: 95). Nesse período, inicia uma importante série iconográfica retratando Neoptólemo, a qual se estende do segundo quartel do século VI até o século IV a.C. A píxide ática de figuras negras conservada em Berlim (Fig. 2) seria uma das ocorrências mais recuadas, datando de meados do séc. VI. Um dos exemplares mais tardios, na técnica ática de figuras vermelhas, seria a cratera com volutas Ferrara 5042, datada do séc. IV a.C. (Fig. 3).

Também como resultado desta pesquisa, questiona-se o porquê de ainda não haver tradução de Ateneu para o português, e de não haver edições bilíngues para aquisição ou consulta no Brasil. Mais uma vez, a *internet* nos socorreu, e foi possível encomendar um exemplar bilíngue dos Livros XIII e XIV, do Reino Unido (Olson, 2011), sem sair de casa. Mas a ausência de traduções de autor desta importância para os estudos culturais da Antiguidade grega pode ser um sintoma da falta de investimento nas áreas de ciências humanas que representa o contexto pseudo-pragmático que se enfrenta há longo tempo, quiçá toda a nossa história. E dentro da área de humanas, a parte da História Antiga talvez seja a que receba menor apoio. Governos que preferem “trazer grandes indústrias” para cidades pequenas e médias vêm e vão, desejando uma rede de ensino que forme mais mão-de-obra do que pensadores. Não levam em conta que indústrias multinacionais trazem altos escalões de seus países de origem e geram grandes cinturões de miséria. E sua atuação costuma também encerrar quando cessam as concessões de isenção fiscal, que não costumam ser concedidas aos pequenos empreendedores. Grandes movimentações de pessoas sem investimento em educação não trazem mudanças sociais.

Embora muitos acreditem que pesquisar Grécia Antiga seja “perfumaria”, muito se pode aprender com as mulheres e homens do passado. Os atenienses, por exemplo, queriam ser vistos em suas crises morais. O mito de Pirro nos mostra, como disse Paola Ceccarelli, que os atenienses usavam a dança pírrica como uma forma de percepção de si mesmos. Esta dança, assim como as representações das guerras nas tragédias e comédias, mostrava que os cidadãos se viam um pouco como soldados, um pouco como legisladores, um pouco administradores, juízes, amantes, tudo isso demonstrando também

seus conflitos éticos. Pirro, juntando o que dizia a tragédia de Sófocles, a iconografia, os filósofos e outras fontes, era uma espécie de ideal de soldado, forte, romântico, ético e dançarino.

Ao concluir a longa caminhada que foi esta pesquisa, justificam-se as opções de referenciais teóricos feitas no começo da pesquisa: Roger Chartier (2009) e Hayden White (2014), os quais personificam duas pretensões que se perdem ao aprofundar estudos em história, a pretensão de verdade e a pretensão de falar sobre tudo o que leu. Chartier, além de emprestar-nos o seu principal conceito, o de representação, em tudo aplicável tanto a fontes literárias quanto iconográficas, vai além ao nortear nosso retorno ao campo historiográfico, ora instruído com a textualidade digital, como diz no local já citado que reserva a esta reflexão (Chartier, 2009: 59-63). Sendo ele um pesquisador já consagrado no paradigma analógico, que migra deste, mas aplica a operação historiográfica à nova necessidade tecnológica. Da mesma forma sentiu-se esta necessidade, utilizando-se dos recursos do historiador da atualidade, saindo do confortável local de detentor de fontes e operações inacessíveis, que tinha um pacto com o leitor, recebendo então um voto de confiança incondicional.

Necessitando, para continuar a exercer o ofício, aprender a dominar os recursos representados pelo que disponibiliza a *Internet*. Hoje é mister que o historiador se ponha à prova frente ao seu leitor, deixando um roteiro para que este refaça seus passos e comprove a pesquisa em reduzidos tempo e esforço (Chartier, 2009: 59-63). De outra forma não seria possível pesquisar a dança pírrica em português, se não estivessem disponíveis as fontes escritas nos sites Attalus, Lacus Curtius e outros. Também não estariam disponíveis as imagens do Beazley e do *Corpus Vasorum Antiquorum*, e para que se visualizassem as imagens da cerâmica ática ter-se-ia que viajar aos museus que as detêm.

Quanto ao abandono da pretensão de verdade, percebe-se ao evoluir em operações de pesquisa que os autores tomados como fonte, sejam filósofos ou artistas, sendo seres humanos, e, portanto, sujeitos a falhas e intercessão de diversos fatores, somente registram aquilo que desejam que

seja conhecido. As representações que se tem das sociedades e indivíduos do passado são construídas, idealizadas e não dissociadas das construções semelhantes feitas pelos seus pares. White (2014: 15), ao complementar estas constatações, diz que “toda mímese se apresenta deformada”, trazendo em seguida as definições de metonímia (contiguidade conceitual) e sinédoque (tomar a parte pelo todo) (White, 2014: 18), que poderiam, caso tomados de forma literal, reduzir todos os tipos de argumentação, e não somente o discurso histórico, a um tipo de mímese metafórica.

Em suma, os depoimentos literários conhecidos são de filósofos, tragediógrafos, comediógrafos, governantes, legisladores ou comandantes militares, ou seja, pessoas com formação intelectual e em grande parte letrada. Quanto aos registros feitos por poetas – líricos, trágicos, cômicos ou outros – há que se lembrar que muitas vezes concebiam sua obra também do ponto de vista musical, envolvendo melodia e ritmo. Os epigráficos, são registros formais de autoridades públicas, em que podemos considerar muitas vezes as próprias cidades como autoras. Os depoimentos iconográficos, por sua vez, são produzidos por artistas-artesãos, os quais têm também certo grau de exigência intelectual própria ao seu milieu. Qualquer generalização de resultados seria uma sinédoque, tomar a parte pelo todo.

Somando-se todos estes conceitos, vê-se que a dança pírrica, assim como outros objetos de pesquisa histórica, é vista com as lentes de cada autor. Por isto, como já citado na hipótese de Poursat, Platão a descreve como a dança idealizada para sua pólis, em coerência com seu sistema filosófico. Mas Ateneu a descreve diferente em duas versões, uma vez como uma dança dionisíaca (a que ainda existe em seu tempo), e no restante do tempo como a dança guerreira (a do tempo dos autores clássicos, porém ainda praticada em Esparta). A hipótese de Ceccarelli é justamente fundamentada nesta classificação, que a Pírrica realmente existia nestas duas formas, uma dança dionisíaca, praticada por alguns, e uma dança imbatível na guerra, praticada por outros. A diferença que Ateneu faz seria resultado de que os filósofos enfatizavam a faceta guerreira, desprezando a dionisíaca.

Outra característica que diferencia as afirmações de Ateneu de outros autores é que em seu discurso não há interesse em dar para Neoptólemo/Pirro o mérito de ter inventado a Pírrica, afirmando que o nome da dança advinha de um certo Pírrico, nome de origem espartana, que reforçaria o vínculo da dança com Esparta, ao contrário do significado “pan-helênico” que a denominação teria se fosse vinculada a Pirro/Neoptólemo, personagem ao qual o ateniense se sentiria mais próximo do que de um espartano. Esta hipótese, avalizada também por Ceccarelli (2004: 92), seria corroborada pelo fato de que Ateneu não desconheceria Neoptólemo. É Luciano que parece retomar (de Eurípides) que a dança pírrica foi criada por Neoptólemo, reforçando-a como atributo deste:

« Πολλοὺς δὲ καὶ ἄλλους τῶν ἡρώων εἶπεῖν ἔχων τοῖς αὐτοῖς ἐγγεγυμνασμένους καὶ τέχνην τὸ πρᾶγμα πεπονημένους, ἰκανὸν ἡγοῦμαι τὸν Νεοπτόλεμον, Ἀχιλλέως μὲν παῖδα ὄντα, πάνυ δὲ διαπρέψαντα ἐν τῇ ὀρχηστικῇ καὶ εἶδος τὸ κάλλιστον αὐτῇ προσθετικότεα, Πυρρίχιον ἀπ’ αὐτοῦ κεκλημένον· καὶ ὁ Ἀχιλλεύς, ταῦτα ὑπὲρ τοῦ παιδὸς πυνθανόμενος, μᾶλλον ἔχαιρεν, οἶμαι, ἢ ἐπὶ τῷ κάλλει καὶ τῇ ἄλλῃ ἀλκῇ αὐτοῦ. τοιγαροῦν τὴν Ἴλιον, τέως ἀνάλωτον οὔσαν, ἢ ἐκείνου ὀρχηστικῇ καθεῖλεν καὶ εἰς ἔδαφος κατέρριψε. » (Luciano *De saltatione* IX - Ipiranga Jr.).

Ainda que se possa mencionar também muitos dos outros heróis treinados nesses passos e que fabricaram uma técnica para esse afazer, considero suficiente indicar o exemplo de Neoptólemo que, mesmo sendo filho de Aquiles, muito se distinguiu na arte de dançar e ainda lhe acrescentou a espécie mais bela, chamada pírrica a partir dele. Aquiles, inclusive, ao tomar conhecimento disso acerca do filho, se alegrou ainda mais com isso, creio eu, do que com sua beleza e outras demonstrações de força. Em função disso, Troia, que até então era inexpugnável, a sua arte de dançar arrasou e abateu ao chão. (Luciano *De saltatione* IX - Ipiranga Jr.).

Também no tocante às ligações com o divino, se Luciano é concorde com as origens divinas já citadas, Ateneu (XIV.628) reforça Dioniso na discussão, ligado às danças e músicas através da bebida, enquanto Apolo seria responsável por estas atividades em situação de rotina. Mas ele diz que em seu tempo não era mais dançada, senão pelos espartanos, e na mesma página afirma que a dança não era mais a dança guerreira de antes, mas uma dança dionisíaca onde os dançarinos jogavam-se *tirsos* (objeto considerado um atributo de Dioniso) em vez de lanças (Ath. XIV.631). Com isto, a Pírrica, passa à “tutela” de Dioniso, significando não mais uma prática sanitária (exercício físico ou estratégico) mas sim uma atividade de ritual ou diversão, porque Dioniso representava o prazer... ou de simples beleza. Luciano, na mesma direção, em *De saltatione* 10, faz esta associação, que as figuras de dança

(*schemata*), inicialmente mais guerreiras, teriam passado a serem mais coreográficas, para agradar a Dioniso e a Afrodite.

Em termos imaginários, há que se considerar a possibilidade de que, ao tornar-se dionisíaca, a dança pírrica não tenha sofrido em si uma degeneração, e sim que pudesse ser performatizada por seres divinos e não artistas especializados, como as mênades e os sátiros. Em termos mais da pragmática, significaria que dançarinos vestidos de sátiros, assim como outrora nos dramas satíricos da Atenas clássica, performatizariam a Pírrica. Ceccarelli analisa a possibilidade de se tratar não de uma degeneração, nem tampouco de mudança na Pírrica do período clássico para o de Ateneu, mas sim de uma continuidade de uma tradição paralela.

Ceccarelli encontra indícios de ligação do dionisíaco com a Pírrica em cinco vasos áticos do período compreendido entre 520 e 480 a.C, de autoria do Pintor de Nikostenes e do Pintor de Atena (que também pintaram Pírricas “masculinas”) (fig. 1). Ou seja, sátiros armados, ligando o imaginário do bélico ao dionisíaco, ocorrem muito precocemente. Estes sátiros poderiam ter dançado a Pírrica em dramas satíricos, onde atores vestidos de sátiros e mênades representavam os personagens da trama. Até mesmo em uma das mais típicas danças dionisíacas, a *sikinnis*, via-se uma relação entre a dança armada e Dioniso, relação inclusive corroborada por Ateneu.

A análise mais atenta da iconografia leva o olhar também para o equipamento e vestuário associados aos pirricistas, como humanos ou sátiros. Neste quesito, tem um paralelo importante a se fazer na iconografia. Em cenas de Gigantomaquia na pintura dos vasos áticos, Dioniso aparece lutando ao lado de sátiros que o acompanham, os quais usam peltas, em vez de escudos, e atiram tirsos ou lanças em forma de falo – logo, equipamentos não-hoplíticos. De certo modo, é possível que venha do esquema iconográfico da Gigantomaquia a alternativa e o precedente para representar um sátiro pirricista, com pelta e tirsos no lugar de escudo e lança, numa permuta de atributos.

Assim, sátiros lutando ao lado de Dioniso, na Gigantomaquia, poderiam servir para professar um modelo anti-hoplítico, com o fortalecimento da divindade como equivalente de Atena, por igualá-la no uso da dança pírrica e na promoção da Gigantomaquia (Ceccarelli, 2004: 109). Há também uma pelica ática do Pintor de Teseu, que inseriu uma cabra na cena da dança pírrica, o que poderia ser interpretado como outro testemunho da ligação precoce de Dioniso com a Pírrica (Ceccarelli, 2004: 112). A autora conclui, ainda, que, ao ver-se representada na iconografia a realização desta dança por mênades, jogando tirsos, como Ateneu descreve em XIV.631ab, não há elementos para se diferenciar de outras danças (Ceccarelli, 2004: 112).

A obra de Ateneu propicia muitas informações e enfoques para o conhecimento da Grécia do período clássico. Em algumas passagens, o autor parece descrever, mais do que sua própria contemporaneidade, o período dos autores que consulta, transparecendo uma espécie de saudosismo. Ateneu e Luciano, autores da assim chamada Segunda Sofística, buscam analisar histórica e filosoficamente a dança. Claro que muito lhes escapa, pois a dança foge à dimensão do texto, porque ela “não é texto, não é linguagem, não é imagem” (Mota, 2012: 23). Mas é com esses autores que lidamos para se buscar uma compreensão antropológica dessas manifestações coreográficas. As diversas danças citadas por esses autores podem ser conhecidas também por outras fontes, como a iconografia vascular ou a poesia dramática (tragédia, comédia, drama satírico), que podem inclusive trazer aspectos de sua plasticidade, pois seja a pintura, seja a encenação, lidam com aspectos visuais de representação dessas danças.

Vimos que as danças poderiam ter inúmeras finalidades, tais como: a) ritualísticas (dançar para agradar aos deuses); b) profiláticas (dançar em função da saúde); c) educativas (dançar para desenvolver o caráter); d) sociais (facilitar o convívio social); e) bélicas (mimetizar a realização de um combate, seja com intenção religiosa ou de treinamento); f) como prova agonística (de competição nos festivais); g) homenagem ou celebração funerária; h) como divertimento, integrando-se ao banquete, podendo envolver algum elemento erótico; i) como programa de espetáculo, seu fim especificamente artístico, cênico, coreográfico, envolvendo técnica e estética, em torno da combinação

entre melodia, ritmo e movimento do corpo, que engloba o saber de quem compõe a música e de quem concebe a coreografia, para se poder apresentar ao público.

Ceccarelli informa sobre registros da inclusão das danças em armas em competições realizadas em festivais atenienses, como as Pequenas e Grandes Panateneias, as Tauropólias e as Apatúrias. Há dados detalhados sobre as diversas faixas etárias que participavam destes certames coreográficos (crianças, adolescentes e adultos). Enfatiza, sobre a presença dessas danças nos festivais, o quanto estas serviam para integrar os jovens à comunidade em geral e, por fim, conclui que as danças armadas, nomeadamente a Pírrica, eram formas de percepção dos atenienses sobre si mesmos (2004:117-118).

Essas representações das danças armadas nos autores antigos e na iconografia demonstram que essas manifestações – as tragédias, os coros ditirâmbicos, as danças – eram formas de educar a cidadania, tendo participação na Paideia. As danças em geral, e inclusive as danças em armas, cumpriam função educativa, paralela à ritualística.

No caso das danças armadas masculinas, remetiam ao universo das palestras (das lutas e exercícios físicos) e dos treinamentos militares; já as danças armadas femininas, remetiam a dois universos sociais antagônicos, o mundo cidadão feminino do gineceu, onde teria um sentido agonístico e religioso, e o mundo das hetairas, no qual a mulher armada dançando dava um caráter erótico a essa dança, em uma cultura na qual a androginia era um aspecto presente no homoerotismo masculino (na figura do desejado *erômenos imberbe*).

Como conclusão deste trabalho, e demonstrações já feitas nos itens anteriores, entende-se que a dança pírrica, como objeto histórico, teve uma existência com muitas ligações mitológicas, e também existiu com facetas constatadas fora da mitologia, como objeto de competição, de culto religioso, nestes constatando-se as ocorrências de sua performance, e como forma de afirmação da cultura grega, no período clássico e no período antonino. Sua existência e seu nome foi, por alguns autores, vinculado ao personagem

mitológico Neoptólemo, também chamado Pirro. Também entende-se, com base nas análises precedentes, que ambos os mitos, de Neoptólemo e da dança pírrica, não estiveram necessariamente unidos, e, na interface dos diversos testemunhos utilizados, alguns autores enfocam em um ou outro, sendo o caso de Ateneu pertencente à corrente que descreve e analisa a dança pírrica sem considerar qualquer vínculo com Neoptólemo.

Finalmente, o que pensar da aparente contradição em Ateneu (XIV.631a) ao falar do seu tempo? Primeiro, afirma que os gregos não praticam mais a Pírrica; a seguir, que os espartanos continuam a praticá-la, aprendendo desde os cinco anos e como preparação para a vida miliar; finalmente, diz que a Pírrica do seu tempo mudou, que agora não é mais propriamente guerreira, mas dionisíaca, o que a tornou mais moderada, e que as mais belas melodias e ritmos enérgicos são usados na dança. É possível que, na coleção de testemunhos, tenha faltado a revisão neste trecho ou sua transmissão tenha deixado o sentido truncado. Mas cometer essa confusão logo no trecho em que fala do seu tempo, dispensando a autoridade de autores do passado! Mas compreendemos do seguinte modo. Na época de Ateneu, existiriam duas versões da Pírrica: a primeira, a guerreira, austera, sinônimo de treinamento eficiente, pedagógica, praticada somente em Esparta; a segunda, dionisíaca, desvincilhando-se das finalidades morais, educativas e militares, tornara-se a peça artística, livre dessas obrigações, como um gênero coreográfico que se torna inclusive mais suave, menos impetuoso, respeitando porém a tradição de ser uma dança de ritmo firme e belas melodias (dionisíaca aqui, não significa, orgiástica ou degenerada, mas evoluída para uma forma mais suave). Ateneu dá a entender que essa segunda forma é que se tornou mais popular nos locais em que ainda se apreciava essa dança. Quando ele diz que os gregos não praticam mais a Pírrica, exceto os espartanos, quer dizer na verdade que não mais praticam a Pírrica na acepção pedagógica e militar, mas sim como livre expressão artística.

A Pírrica, como sinalizam Poursat e Ceccarelli, seria a dança mais conhecida e, frisamos novamente para destacar a importância da sentença, uma das formas com as quais os atenienses desejavam representar a si mesmos, nada obstante a circulação de discursos que a vinculavam por origem

à Lacedemônia. É possível que esse grande valor dado pelos atenienses à Pírrica, influenciando sua presença nos registros literários e visuais, inclusive posteriores, tenha contribuído para sua preservação, não somente como gênero coreográfico praticado até a época de Ateneu e Luciano, mas também como gênero conhecido, sobre o qual diversos autores haviam dissertado, ao ponto de Ateneu e Luciano terem acesso a material suficiente para conservarem uma importante memória desta dança.

A Pírrica em Ateneu é uma representação, aos olhos de como ele lê as fontes arcaicas e clássicas que se conservavam nas bibliotecas do período antonino e severiano, representação produzida para os grupos letrados de sua época, gregos ou latinos, de como seria a dança pírrica clássica, como um símbolo dos valores culturais gregos tradicionais.

Por fim, entendemos que nosso estudo visa ainda a despertar para a importância de Ateneu de Náucratis, verdadeira biblioteca da Antiguidade, como fonte inesgotável para investigações sobre manifestações culturais da Grécia antiga, e exorta para que outros pesquisadores em nosso país se debruçem sobre sua obra.

Referências

Referências documentais

Referências Literárias:

ARISTOTELES. **Fragmenta**. Collegit Valentinus Rose. Leipzig: Teubner, 1886. Disponível em: <https://archive.org/details/aristotelisquif00arisgoog/page/n4/mode/2up>. Acesso em 10 abr. 2020.

ATHENAEUS OF NÁUCRATIS. **The Deipnosophists**. Trad. C.D. Yonge (1854). Disponível em: <http://www.attalus.org/info/athenaeus.html>. Acesso em 27 jul. 2017.

_____. **The Learned Banqueters. Book XIII/XIV**. Trad. e ed. S. Douglas Olson. Massachusetts/Londres: Harvard/Loeb, 2011.

_____. **The Deipnosophists**. In seven volumes. vol. VI. Trad. Charles Burton Gulick. Londres: William Heinemann; Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

DIO CHRYSOSTOM. **Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae existant omnia**. Trad. J. de Arnim. Berlin: Weidmann, 1893. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0567>. Acesso em: 06 abr. 2020.

LUCIANO DI SAMOSATA. **De saltatione: la traduzione latina di Atanasio Calceopulo**. Introd., testo e comm. Annalisa de Rosa. Tesi di Dottorato in Letteratura greca. Università degli Studi di Palermo, 2012.

_____. **A Dança**. Trad. Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 2012. Disponível em: https://digitalis-sp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/9727/6/Luciano_II.pdf?ln=pt-pt. Acesso em 20 abr. 2019.

_____. Sobre a Dança. Trad. Pedro Ipiranga Jr. In: CARDOSO, Leandro Dorval (org.). **Além de Aristóteles: poéticas do teatro, da Antiguidade à Idade Média**. Curitiba: Ed. UFPR, 2020 (prelo).

PLATÃO. **A República**. Trad. Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena, 1962.

_____. **Teeteto**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Versão digitalizada. Grupo de discussão Acrópolis. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000068.pdf>. Acesso em 27 dez. 2019.

PLUTARCH. **Moralia**. Trad. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig: Teubner, 1892.

SÓFOCLES. **Filoctetes**. Trad. José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997 (3ª Edição). 130 p.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. 3ª Ed. Trad. Márcio Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

XENOFONTE. **Anabasis**. Trad. H. G. Dakyns. The Gutenberg Project, January, 1998.

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001170.pdf>.

Referências Iconográficas:

Beazley Archive. Classical Art Research Center. University of Oxford. Disponível em: <https://www.beazley.ox.ac.uk>

BOARDMAN, John. **Athenian Red Figure Vases Classical Period**. New York: Thames & Hudson, 1989.

_____. **Early Greek Vase Painting**. London: Thames & Hudson, 1998.

Corpus Vasorum Antiquorum. Bruxelas: Union Académique Internationale, desde 1922. Disponível em: www.cvaonline.org (disponibilizados em linha volumes publicados até 2004).

POURSAT, Jean-Claude. Les représentations de danse armée dans la céramique attique. **Bulletin de correspondance hellénique.** 92, 2, p. 550-615, 1968.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. O tecelão dos tempos. O historiador como artesão das temporalidades. In: NEGRO, Antônio et al. (orgs). **Tecendo histórias: Espaço, política e identidade.** Salvador: Edufba, 2009, p. 13-26.

AMARAL, Augusto e PARDO, Eliane. O Resgate de Heitor: Uma Poética dos Combates. **Cadernos do LEPAARQ,** 3, 5/6, p. 43-62, 2006.

ANDERSON, Warren D. **Ethos and Education in Greek music: The evidence of poetry and philosophy.** Harvard: University Press, 1966.

BARKER, Andrew. **Greek Musical Writings, Volume I – The Musician and his Art.** 2a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BÉLIS, Annie. Les mouvements des musiciens dans l'Antiquité. In: DELAVAUD-ROUX, Marie Hélène (org.). **Musiques et Danses dans l'Antiquité.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 23-44.

BERQUÓ, Thirzá Amaral. Entre as Heroínas e o Silêncio: a Condição Feminina na Atenas Clássica. **Oficina do Historiador.** Porto Alegre - Suplemento especial (I EPHIS/PUCRS - 27 a 29.05.2014), p.1984-2005, 2014.

_____. **Mulheres Indômitas: as Heroínas da Tragédia Grega.** Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em História. Porto Alegre. UFRGS, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/132872/000983937.pdf?sequence=1>. Acesso em 1º jan. 2020.

BLANCO, Beatriz. Representatividade de gênero no game design: conceitos e Problemáticas. In: **SB Games**. Curitiba: SB Games, 2017. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1e2dYElycYJNsmoOA6vCCqH_seqNGT1KT. Acesso em 25 jul. 2119.

BORTHWICK, Eduard Kerr. Trojan Leap and Pyrrhic Dance in Euripides' Andromache 1129-41. **The Journal of Hellenic Studies**. 87, p. 18-23, 1967.

BORTHWICK, Eduard Kerr. Two Notes on Athena as Protectress. **Hermes**. 97, p. 385-391, 1969.

CANDAU, José M. Un mentor limpio de pasiones. El filósofo y la actuación política según el *De genio Socratis*. In: CARDÓ, Pilar Gómez; LEÃO, Delfim Ferreira & SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (coords.). **Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma**. Universitat de Barcelona, Universidade de Coimbra, Universidade de São Paulo: Annablume, 2014, p. 104-118.

CAMPOREALE, Giovannangelo. La danza armata in Etruria. **Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité**.99, 1, p.11-42, 1987.

CARDERARO SANTOS, Lidiane Carolina. **Do Encanto à Hybris. Representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos**. Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

CARDERARO SANTOS, Lidiane Carolina & CERQUEIRA, Fábio Vergara. A imagem do músico jovem em agones musicais através da iconografia de vasos áticos. **Cadernos do LEPAARQ**. 14, 27, p. 158-182, 2017.

CASTRO, Luis Giovanni Adamoli. **Questões militares e segurança pública, considerações a partir de Platão e Thomas More**. Pelotas: Editora Universitária, 2007.

CECCARELLI, Paola. Dancing the Pyrrhichē in Athens. In: **Music and the Muses. The Culture of musive Classical Athenian in the City**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 91-118.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Em torno de Jacinto... e Polibeia. In: CERQUEIRA, Fábio Vergara & SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (orgs.). **Estudos sobre Esparta**. Pelotas: Editora da UFPel, 2019, p. 188-203.

_____. “Melodia sangrenta” (*Anth.Pal.* VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia Antiga. **Anos 90**. 25, 47, jul., p. 149-188, 2018.

_____. To march in phalanx, to jump with weights, to knead the bread, to tread the grapes. What is the *aulos* for? **Archimède. Archéologie et Histoire ancienne**. 3, p.187-205, 2016.

_____. Ética e estética na música grega: a educação e o ideal da *kalo-kagathía*. **Classica** (Brasil). 24, 1/2, p. 73-85, 2011a.

_____. Sobre Efeminação e Virilidade, a Grécia vista do Pampa. **Métis**. 10, 20, jul./dez., p. 81-109, 2011b.

_____. O Trompetista: um músico entre a paz e a guerra. In: CERQUEIRA, FV. et al. (orgs.). **Guerra e Paz no Mundo Antigo**. Pelotas: LEPAARQ/UFPEL, 2007, p. 29-51.

_____. Música e Gênero no Banquete: o registro da iconografia ática e dos textos antigos (séc. VI-V a.C). In: LESSA, Fábio de Souza & BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha (orgs.). **Memória & Festa** (Anais do VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos - Comemorativo de 20 anos). Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 37-47.

_____. Esporte e música na Grécia antiga: abordagem baseada na interface entre a iconografia dos vasos áticos e os textos antigos. **Classica**. 17/18, 17/18, p. 165-185, 2004/2005.

_____. O testemunho iconográfico dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia antiga. **História em Revista**. 10, p. 117-138, 2004.

_____. Música e Guerra na Grécia Antiga – O testemunho dos textos antigos e da iconografia. **Phoînix** (Rio de Janeiro). 8, p. 134-161, 2002.

_____. **Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.)**. O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos. 3 vols. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

_____ & SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (orgs.). **Estudos sobre Esparta** Pelotas: Editora daUFPeI, 2019.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. Algés: DIFEL, 2002.

_____. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHAVES, Ernani. Apresentação. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à Tragédia de Sófocles**. Apres., trad. e notas Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006. 11^a

CHISHOLM, Hugh, ed. s.v. Philochorus. In: **Encyclopædia Britannica**. 21.11^a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1911, p. 413.

DELAVAUD-ROUX, Marie Hélène (org.). **Musiques et Danses dans l'Antiquité**. Actes du colloque international de Brest, 09-11 Septembre 2006. Université de Bretagne Occidentale. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

_____. Rythmes, musiques et danses dans les vers 209 à 220 des *Grenouilles* d'Aristophane. In: DELAVAUD-ROUX, Marie Hélène (org.). **Musiques et Danses dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 209-223.

_____. Le chœur des *Oiseaux* d'Aristophane peut-il danser la *pyrrhique* dans les vers 344-355? In: POIGNAULT, Rémy. **Présence de l'Antiquité dans la danse**. Clermont-Ferrand: Université, 2013,

p. 263-278. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00744956>. Acesso em 06 jan. 2020.

DEUBNER, Ludwig. **Attische Feste**. Hildesmeim, 1959.

DOUKA, Stella; KAÏMAKAMIS, Vasilios; PAPADOPOULOS, Panagiotis & KALTSATOU, Antonia. Female Pyrrhic dancers in Ancient Greece. **Studies in physical culture and tourism**. Aristotelian University of Thessaloniki, 15, 2, p. 95-99, 2008.

EMERIT, Sibylle. Un Métier de l'Égypte Ancienne: Le Danseur Instrumentiste. In: DELAUAUD-ROUX, Marie Hélène. **Musiques et Danses dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 45-66.

FABRICIUS, Jo. Albertus. **Biblioteca Graeca**. 2ª ed. Hamburgo: Typis Stromerianis, 1708.

FERREIRA, José Ribeiro. A Figura de Andrômaca em Eurípedes. **Humanitas**. 23-24, p.453-472, 1971-1972.

_____. Introdução. In: SÓFOCLES. **Filoctetes**. Trad. Ribeiro Ferreira. 3ª ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

GARCÍA CANCLÍNI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

GARRAFONI, Renata Senna. Repensando a violência dos espetáculos romanos: o caso dos gladiadores. In: CERQUEIRA, Fábio Vergara et al. (orgs.). **Guerra e Paz no Mundo Antigo**. Pelotas: LEPAARQ/UFPEL, p. 53-61, 2007.

GOULAKI-VOUTIRA, Alexandra. Pyrrhic Dance and Female Pyrrhic Dancers. **RidIM – Repertoire International d'Iconographie Musicale. Newsletter**. 21, 1., Spring, p. 3-12, 1996.

_____. Paola CECCARELLI, La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998. Urbino, Università degli studi di Urbino. **Kernos**.

13, p. 282-283, 2000. Disponível em: <http://journals.openedition.org/kernos/1319>. Acesso em 18 abr. 2019 (resenha).

GRILLO, José Geraldo Costa. **A Guerra de Troia no Imaginário Ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.** Tese de doutorado em Arqueologia. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-13042009-164013/pt-br.php>. Acesso em 16 mar. 2020.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. **Topoi**. mar., p. 175-195, 2001.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HARTOG, François. **Memória de Ulisses**. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HUFFMAN, Carl Augustus. **Aristoxenus of Tarentum: Texts and Discussion**. New Brunswick (USA)/ London (UK): Routledge, 2017.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Dança, pantomima e arte dramática: considerações acerca do *Sobre a dança* de Luciano de Samósata. In: CARDOSO, Leandro Dorval (org.). **Além de Aristóteles: poéticas do teatro, da Antiguidade à Idade Média**. Curitiba: Ed. UFPR, 2020 (prelo).

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia. A formação do homem grego**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LACROIX, Léon. **Les monnaies de Mantinée et les traditions arcadiennes**. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1967.

LE COZ, Audren. Danse et factions dans l'Émpire chrétien: les danseurs ἐμμάλοι dans la Chronographie de Malalas. DELAVAUD-ROUX, Marie Hélène (org.). **Musiques et Danses dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 259-269.

LÉVÈQUE, Pierre. Delorme (Jean) Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce (des origines à l'Empire romain). Paris, Éd. E. de Boccard, 1960. **Revue des Études Grecques**. 75, 356-358, p. 534-536, 1962 (resenha).

LISSARRAGUE, François. Autour du guerrier. In: NATHAN, Fernand. **La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique**. Lausanne/Paris: Bron, 1984.

LOBIANCO, Luís Eduardo. **A Romanização no Egito. Direito e Religião (séc. I a.C.a III d. C)**. Tese de doutorado em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

MAGUEIJO, Custódio. Tradução e comentários. In: LUCIANO DE SAMÓSATA. **A Dança**. Trad. de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em:
https://digitalis-sp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/9727/6/Luciano_II.pdf?ln=pt-pt. Acesso em 20 abr. 2019.

MARCADÉ, Jean. Germaine Prudhommeau, La danse grecque antique. Préface de Étienne Souriau; Tome I : Livres I, II, III ;; tome II : Annexes et planches, 1965. In: **Revue des Études Anciennes**. Tome 69, 1967, n°1-2. pp. 143-144;
https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1967_num_69_1_3791_t1_0143_0000_3 (Resenha).

MARROU, Henri Irénée. **Histoire de l'éducation dans l'Antiquité**. I. Monde grec. Éditions du Seuil. Paris: 1948.

MOMIGLIANO, Arnaldo. s.v. Filocoro. In: **Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1932.
Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/filocoro_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em 24 abr. 2019.

MOTA, Marcus. Genealogias da dança: teoria coral e a discussão de estudos sobre a dança na Grécia antiga. **Revista Eixo**. 1, 1, p. 21-30, 2012. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/viewFile/17/25>.

Acesso em 19 abr. 2019.

_____. As suplicantes, de *Ésquilo*: as ambivalências do mito. **Dramaturgia em foco** (Petrolina-PE). 3, 2, p. 01-27, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/498/337>. Acesso em 04 abr. 2019.

MOUSOPOULOS, Evaghélos. **La Musique dans l'oeuvre de Platon**. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1989 [1959].

PONTIN, Patrícia Boreggio do Valle. **O escudo grego: a simbologia de um equipamento defensivo**. Tese de doutorado em Arqueologia. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2006.

PORTILHO, Gabriela. Como Surgiu o Samba? **Revista Super Interessante**. mar., 2009. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-samba/>. Acesso em 31 mar.2020.

RAGON, Éloi. **Gramática Grega**. São Paulo: Odysseus, 2011.

REES, Owen. The Battlefield is a dance floor: the role of dance in Ancient Sparta. **Classical Association Conference**. Cardiff, País de Gales: Cardiff University, 2010 (s/p.).

RIBEIRO Jr., Wilson Alves. s.v. Ateneu. **Portal Graecia Antiqua**. São Carlos, 2017. URL. Disponível em:<greeciantiga.org/arquivo.asp?num=1124>. Acesso em 07 mar.2020.

ROCHA Jr. Roosevelt Araújo da. **O Peri Mousike, de Plutarco: tradução, comentários e notas**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269070>. Acesso em: 27 mar. 2020.

RODRIGUES, Ália Rosa. Os convidados de Plutarco nas QC. In: RODRIGUES, Ália Rosa; DE JESUS. Carlos Martins & LOPES, Rodolfo. **Intervenientes, Discussão e Entretenimento no Banquete de Plutarco**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 15-32.

SCHNEIDER, Alberto Luiz & Torrão Filho, Amílcar. Alteridade e História: escritura e narrativa como uma ética do Outro. **Fronteira Z**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. 21, dez., p. 22-37, 2018. Disponível em:<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i21>. Acesso em 19 mai 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. 20, 2, jul/dez, p. 71-99, 1995.

SÉCHAN, Louis. **La Danse Grecque Antique**. Paris: De Boccard, 1930.

_____. s.v. Saltatio (Ὀρχησις, χορεία). In: DAREMBERG, Charles & SAGLIO, Edmond. **Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments**. vol. 4, n. 2. Paris: Hachette, 1873 [1873-1919], p. 1025-1054.

SILVA, Flávio. *Pelo Telefone*, e a história do samba. **Brasília: Revista Cultura**, ano 8, n. 20, jan./jun., 1978.

SILVA, Matheus Barros da. **Entre a Natureza e a Educação: Uma leitura do Filoctetes de Sófocles**. Dissertação de mestrado em História. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2016.

SILVA, Semíramis Corsi. A Segunda Sofística de Filóstrato: Identidade Grega, Paideia e Império Romano. **Anais do XIII Encontro Estadual de História da ANPUH RS**, 2016. Disponível em: http://www.eeh2016.anpuh-rs.org.br/resources/anais/46/1472324553_ARQUIVO_textocompletoSemiramisCorsi para ANAIS sem resumo.pdf. Acesso em 23 set. 2018.

SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. 3 volumes. Boston: Little, Brown and Company, 1867. Disponível em: <http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/index.html>. Acesso em 05 abr. 2020.

STARZYNSKI, Gilda Maria Reale. Notas do editor. In: **SÓCRATES**. Trad.e notas Gilda Maria Reale Starzynski. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

STRONG, Roy C. **Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa.** Zahar, 2004.

TREVISAN, Marcelo Chaves. **Alexandre, o grande. A construção de um mito de longa duração.** São Paulo: Hunter Books, 2015.

VISCONTI, Girolamo. **Intorno al bere intrattenimento e ludi da simpósio nell'immaginario della Grecia antica.** Palermo: Universidade de Palermo, 2010. (Tese de doutorado em História).

WERNER, Christian. **A Morte de Heitor e a Recepção da *Ilíada* em *Andrômaca e Troianas* de Eurípides.** Caderno de Letras UFF (Niterói). 28, 56, jan.-jun., p. 101-118, 2018.

WHEELER, Everett L. Hoplomachia and Greek Dances in Arms. ***Greek and Roman Byzantine Studies.*** 23, p. 223-233, 1982.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura.** 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2014.