

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Leonardo Teixeira de Oliveira

**O DITIRAMBO DE ARQUÍLOCO A SIMÔNIDES:
UMA INTRODUÇÃO ÀS FONTES PRIMÁRIAS**

Curitiba-PR

2012

LEONARDO TEIXEIRA DE OLIVEIRA

**O DITIRAMBO DE ARQUÍLOCO A SIMÔNIDES:
UMA INTRODUÇÃO ÀS FONTES PRIMÁRIAS**

Monografia apresentada à disciplina
Orientação Monográfica II como
requisito parcial à obtenção de
bacharelado em Letras – Grego do Setor
de Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

Curitiba-PR

2012

Agradecimentos

Gostaria de registrar minha gratidão àqueles que influenciaram a realização deste trabalho e ninguém como a minha família ofereceu tantas formas de apoio para que ele se tornasse possível: dedico este trabalho a ela, em especial minha mãe, meu pai e minha avó.

Também sou grato ao meu professor orientador Roosevelt Araújo da Rocha Júnior não apenas pelo auxílio e pela paciência durante o desenvolvimento desta pesquisa, como por ter sido o meu melhor crítico, ter proporcionado oportunidades que resultaram em outras pesquisas realizadas em trabalhos apresentados em congressos e iniciações científicas, e pelos livros e recursos providenciais que me foram confiados.

Do mesmo modo faço menção aos professores que além dele fizeram parte da minha formação em estudos clássicos na Universidade Federal do Paraná, aos quais serei sempre grato pelo privilégio do convívio e das críticas nos momentos decisivos da minha aprendizagem: Pedro Ipiranga Júnior – a quem também devo o envolvimento direto na avaliação deste trabalho –, Alessandro Rolim de Moura, Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão, Giovanna Mazzaro Valenza, Guilherme Gontijo Flores, Irene Cristina Boschiero, Jorge Ferro Piqué, Rodrigo Tadeu Gonçalves e Théo de Borba Moosburger.

Este período de formação e particularmente o da elaboração deste trabalho contaram em diversos momentos com o gentil auxílio de professores de outras universidades, os quais me sinto honrado em mencionar: em especial Ricardo de Souza Nogueira da Universidade Federal do Rio de Janeiro – pelos muitos livros e pelo estímulo inspirador na fase inicial dos meus estudos –, Ettore Cingano da Università Ca' Foscari Venezia, Giorgio Ieranò da Università degli Studi di Trento, Leonardo Medeiros Vieira da Universidade Federal da Bahia, Paula da Cunha Corrêa da Universidade de São Paulo e William Harris (in memoriam) do Middlebury College.

Também agradeço a alguns amigos e colegas que de forma geral tornaram este período de aprendizado e de pesquisa não apenas menos solitário, como mais inspirador: os amigos classicistas Bruno Salviano Gripp, Elias Paraizo Jr., Érika Oliveira Silva, Fernando Barreto de Moraes, Lucia Sano, Maisa Ribeiro Alves da Silva,

Marcelo Bourscheid e Rafael Cosan, bem como Alexandre Sugamoto, Evelyn Petersen, Fernando Randau, Frederico Toscano e Ilton Jardim de Carvalho Júnior.

Por fim, meu agradecimento especial a Danielle Raniel Lopes, por seu afeto encorajador e sua cumplicidade, pelos quais serei sempre grato.

Soli Deo Gloria

*εἰπέ, θεά, Κρονίδαο διάκτορον αἴθοπος αὐγῆς,
νυμφιδίῳ σπινθῆρι μογοστόκον ἄσθμα κεραυνοῦ,
καὶ στεροπὴν Σεμέλης θαλαμηπόλον: εἰπέ δὲ φύτλην
Βάκχου δισσοτόκοιο, τὸν ἐκ πυρὸς ὑγρὸν αἰείρας
Ζεὺς βρέφος ἡμιτέλεστον ἀμαιοῦτοιο τεκούσης,
φειδομέναις παλάμησι τομὴν μηροῦ χαράζας,
ἄρσενι γαστρὶ λόχευσε, πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ,
εὖ εἰδὼς τόκον ἄλλον, ἐπεὶ γονόεντι καρήνῳ,
ἄσπορον ὄγκον ἄπιστον ἔχων ἐγκύμονι κόρσῃ,
τεύχεσιν ἀστράπτουσιν ἀνηκόντιζεν Ἀθήνην.*

Resumo

Esta monografia reproduz parte de um trabalho mais abrangente: a tradução do *corpus* dos ditirambos de Píndaro (518/22 – 438 a.C.) e Baquírides (c. 520 – 450 a.C.), realizada durante o período concedido pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná entre outubro de 2011 e julho de 2012 em seu programa de iniciação científica. Precedido de uma apresentação do gênero poético dessas composições, o ditirambo, o trabalho para esta tradução terminou produzindo uma introdução às principais teorias antigas e modernas acerca do ditirambo na Antiguidade, sendo agora apresentada em uma escala mais adequada na publicação desta monografia. Seguem reproduzidos os capítulos dedicados à etimologia do ditirambo e às suas referências de Arquíloco (séc. VII a.C.) até Simônides de Céos (c. 556 – 468 a.C.), incluindo um capítulo sobre as evidências de competições corais nos principais festivais gregos em que o ditirambo possivelmente foi apresentado entre os períodos arcaico e clássico. Desse modo, a tradução dos ditirambos de Píndaro e Baquírides e os capítulos dedicados à sua análise e à discussão da classificação poética do ditirambo em Platão (424/3 – 348/7 a.C.) até a edição alexandrina no séc. III a.C. passam a ser reservados para a oportunidade de uma publicação mais abrangente ao fim do trabalho de um mestrado.

Ao apresentar as principais peças de fontes primárias da história da poesia ditirâmbica de Arquíloco a Simônides e de seus testemunhos, as citações são acompanhadas de traduções e seguidas do exame de um pequeno estado de arte das suas leituras tradicionais. Todas as traduções apresentadas no decorrer do trabalho são de minha autoria.

Palavras-chave: ditirambo, poesia lírica grega arcaica, estudos de gênero.

Abstract

This monograph reproduces part of a more comprehensive work: a translation of the *corpus* of dithyrambs of Pindar (518/22 – 438 BC) and Bacchylides (c. 520 – 450 BC) held during the period granted by the Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação of Universidade Federal do Paraná between October 2011 and July 2012 with its undergraduate research program. Preceded by a presentation of the poetic genre of these compositions, the dithyramb, the work for this translation ended by producing an introduction to the main ancient and modern theories about the dithyramb in Antiquity, now seized in a proper scale with the publication of this monograph. Following are reproduced the chapters devoted to the etymology of the dithyramb and to its references since Archilochus (7th century BC) to Simonides of Coeus (c. 556 – 468 BC), including a chapter on the evidence for choral competitions in major Greek festivals where the dithyramb was possibly performed between the archaic and classical periods. Thus, the translation of the dithyrambs of Pindar and Bacchylides and the chapters devoted to their analysis and to the discussion of the poetic classification of the dithyramb in Plato (424/3 – 348/7 BC) until the Alexandrian edition in the 3rd century BC are now reserved for the opportunity of a more comprehensive publication at the end of a master's degree.

By presenting the main pieces of the primary sources of the history of dithyrambic poetry since Archilochus to Simonides and their testimony, the quotes are followed by translations and an examination of a brief state of art of their traditional readings. All translations presented in this work are my own.

Keywords: dithyramb, archaic Greek lyric poetry, genre studies.

Sumário

Lista de Abreviaturas.....	10
1. O testemunho e o <i>corpus</i> ditirâmico.....	15
2. Etimologia	17
3. De Arquíloco a Laso de Hermíone	21
3.1. Arquíloco	21
3.2. Aríon de Metimna.....	24
3.3. Íbico	30
3.4. Laso de Hermíone.....	32
4. O ditirambo em festivais.....	42
4.1. Festivais atenienses.....	44
4.1.1. Grandes Dionísias	44
4.1.1.1. Tribos e χορηγοί	45
4.1.1.2. Poetas, auletas e coreutas	46
4.1.1.3. Local.....	47
4.1.1.4. Apresentação	47
4.1.1.5. Juízes, vencedores e prêmios.....	51
4.1.1.6. Poemas.....	52
4.1.2. Targélias.....	53
4.1.3. Pequenas Panateneias.....	55
4.1.4. Prometeias	57
4.1.5. Hefesteias	58
4.2. Festivais não atenienses	58

4.2.1. Delfos	58
4.2.2. Delos	59
5. Simônides	61
6. Conclusão	67
Bibliografia.....	69

Lista de Abreviaturas

A. = Aeschylus (Αἰσχύλος) = Ésquilo

Ael. = [Claudius] Aelianus ([Κλαύδιος] Αἰλιανός) = [Cláudio] Eliano
NA = *De Natura Animalium* (Περὶ Ζῴων Ἰδιότητος) = *Sobre a Natureza Animal*

Ael. Arist. = Aelius Aristides (Αἴλιος Ἀριστείδης) = Élio Aristides
Aeg. = *Εἰς τὸ Αἰγαίον Πέλαγος* = *Para o Mar Egeu*

Aeschin. = Aeschines (Αἰσχίνης) = Ésquines
1 = *In Timarchos* (Κατὰ Τιμάρχου) = *Contra Timarco*

Alciph. = Alciphro (Ἀλκίφρων) = Alcifrão

Alcm. = Alcman (Ἀλκμάν) = Álcman

An. Ox. = *Anedocta Graeca*

Antid. = Antidotus (Ἀντίδοτος) = Antídoto

Antigen. = Antigenes (Ἀντιγένης) = Antígenes

Antiph. = Antiphanes (Ἀντιφάνης) = Antífanés

AP = *Anthologia Palatina*

Apollod. = [Pseudo-]Apollodorus (Ἀπολλόδωρος) = [Pseudo-]Apolodoro
Bibl. = *Bibliotheca* (Βιβλιοθήκη) = *Biblioteca*

Ar. = Aristophanes (Ἀριστοφάνης) = Aristófanes
Ach. = *Acharnenses* (Ἀχαρνεῖς) = *Os Acarnenses*
Av. = *Aves* (ὄρνιθες) = *As Aves*
Nu. = *Nubes* (Νεφέλαι) = *As Nuvens*
Ra. = *Ranae* (Βάτραχοι) = *As Rãs*
Th. = *Thesmophoriazusae* (Θεσμοφοριάζουσαι) = *As Tesmoforiantes*

Ar. Byz. = Aristophanes Byzantinus (Ἀριστοφάνης Βυζάντιος) = Aristófanes de Bizâncio

Archil. = Archilochus (Ἀρχίλοχος) = Arquíloco

Arist. = Aristoteles (Ἀριστοτέλης) = Aristóteles
Ath. = *Atheniensium Respublica* (Ἀθηναίων Πολιτεία) = *Constituição Ateniense*
Pol. = *Politica* (Πολιτικά) = *Política*
Ps.-Arist. Probl. = *Problemata* (Προβλήματα) = *Problemas*

Aristid. Quint. = Aristides Quintilianus (Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός) = Aristides Quintiliano

Aristox. = Aristoxenus (Ἀριστόξενος) =
Aristóxeno de Tarento

Harm. = *Elementa Harmonica*
(Ἀρμονικῶν Στοιχείων) =
Elementos da Harmonia

Athen. = Athenaeus [Naucratis]
(Ἀθήναιος [Ναυκρατίτης]) = Ateneu
[de Naucratis]

B. = Bacchylides (Βακχύλιδης) =
Baquílides

CA = *Collectanea Alexandrina*

Call. = Callimachus (Καλλίμαχος) =
Calímaco

Clearch. = Clearchus (Κλέαρχος) =
Clearco

Clem. Al. = Clemens Alexandrinus
(Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεύς) =
Clemente de Alexandria
Strom. = *Stromateis* (Στρώματα) =
Stromata

D. = Demosthenes (Δημοσθένης) =
Demóstenes
21 = *In Midiam* (Κατά Μειδίου περί
του Κονδύλου) = *Contra Mídias*
22 = *Κατά τῶν Σιτοπωλῶν* = *Contra*
os mercadores de cereais

D.H. = Dionysius Halicarnassensis
(Διονύσιος Ἁλικαρνασσεύς) =
Dionísio de Halicarnasso

Com. = *de Compositione Verborum*
(Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων)

D.T. = Dionysius Thrax (Διονύσιος ὁ
Θραῦξ) = Dionísio Trácio

EM = *Etymologicum Magnum*
(Ἑτυμολογικὸν Μέγα)

E. = Euripides (Εὐριπίδης) = Eurípidēs
Ba. = *Bacchae* (Βάκχαι) = *As*
Bacantes

Epich. = Epicharmus (Ἐπίχαρμος) =
Epicarmo

Eus. = Eusebius Caesariensis = Eusébio
de Cesareia
PE = *Praeparatio Evangelica*

FGE = *Further Greek Epigrams*

FGrH = *Fragmente der griechischen*
Historiker

Fronto = Frontão
Ep. = *Epistulae* = Epístulas

Harp. = Harpocratio (Ἄρποκρατίων) =
Harpocratião

Hellanic. = Hellanicus (Ἑλλάνικος) =
Helânico

Heph. = Hephaestio (Ἡφαιστίος) =
Heféstio

Poem. = *Poemata* (Περὶ Ποιημάτων)

Her. = Herodotus (Ἡρόδοτος) =
Heródoto

Hes. = Hesiodus (Ἡσίοδος) = Hesíodo

Th. = *Theogonia* (Θεογονία) =
Teogonia

Hesych. = Hesychius (Ἡσύχιος [ὁ
Ἀλεξανδρεύς]) = Hesíquio [de
Alexandria]

Him. = Himerius (Ἱμέριος)

Or. = *Orationes* (Λόγοι) = *Orações*

Hymn. Hom. = *Hymni Homerici* =
Hinos Homéricos

IG = *Inscriptiones Graecae*

Isoc. = Isocrates (Ἰσοκράτης) =
Isócrates

Istrus (Ἴστρος) = Istro

Las. = Lasus Hermioneus (Λάσος ὁ
Ἑρμιονεύς) = Laso de Hermíone

LSCG = *Lois sacrées des cités grecques*

LSS = *Lois sacrées des cités grecques,*
Supplément

Luc. = Lucianus Samosatensis
(Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς) =
Luciano de Samósata

Salt. = *De Saltatione* (Περὶ
Ὀρχήσεως) = *Sobre a Dança*
Tim. = *Timon* (Τίμων)

Lys. = Lysias (Λυσίας) = Lísias

21 = *Απολογία δωροδοκίας*
ἀπαράσημος = *Defesa contra a*
acusação de propinas

Marm. Par. = *Marmor Parium*

Paus. = Pausanias (Παυσανίας) =
Pausânias

Pherecr. = Pherecrates (Φερεκράτης) =
Ferecrates

Philod. = Philodamus [Scarpheus]
(Φιλοδάμος [ὁ Σκαρφεύς]) =
Filodamo [de Escarfeia]
Pae. Dion. = *Paeon in Dionysum*
(*Παιάν εις Διόνυσον*) = Peã para
Dioniso

Philostr. = Philostratus ([Φλάβιος]
Φιλόστρατος) = Filóstrato
VS = *Vitae Sophistarum* (Βίοι
Σοφιστών) = *As Vidas dos*
Sofistas

Phot. = Photius (Φώτιος) = Fócio
Bibl. = *Bibliotheca* (Βιβλιοθήκη)
= *Biblioteca*
Lex. = *Lexicon* (Λέξεων
Συναγωγή)

Pi. = Pindarus (Πίνδαρος) = Píndaro
O., P., N., I. = *Olimpicae, Pythicae,*
Nemeae, Isthmiae Odae
(*Ὀλυμπιονῆikai, Πυθιονῆikai,*
Νεμεονῆikai, Ἴσθμιονῆikai) = *Odes*
Ολίμπικας, Πίτικας, Νεμείας,
Ἰσμίκας

Pl. = Plato (Πλάτων) = Platão

Lg. = *Leges (Νόμοι)* = *Leis*

R. = *Respublica (Πολιτεία)* =
República

Plu. = Plutarchus (Πλούταρχος) =
Plutarco

Aporhthegm. Lac. = *Aporhthegmata*

Laconica (Αποφθέγματα

Λακωνικά) = *Máximas*

Espartanas

Conv. = *Septem sapientium*

convivium (Ἑπτὰ σοφῶν

συμπόσιον) = *Banquete dos Sete*

Sábios

De E = *De E apud Delphos (Περὶ τοῦ*

εἰ τοῦ ἐν Δελφοῖς) = *Sobre o E de*

Delfos

Sen. Resp. = *An seni respublica*

gerenda sit (Εἰ πρεσβυτέρῳ

πολιτευτέον) = *Se um ancião pode*

participar do governo

Ps.-Plu. de Mus. = *De Musica (Περὶ*

Μουσικῆς) = *Sobre a Música*

Ps.-Plu. X Or. = *Vitae Decem*

Oratorum (Βίοι τῶν δέκα

ῥητόρων) = *Vidas dos Dez*

Oradores

PMG = *Poetae Melici Graeci (Page)*

PMGD = *Poetarum Melicorum*

Graecorum fragmenta (Davies)

Poll. = Pollux ([Ἰούλιος] Πολυδεύκης)

= Pólux

Porph. = Porphyrius [Tyrius]

(Πορφύριος) = Porfírio [de Tiro]

POxy. = *Oxyrhynchus Papyri*

Praxill. = Praxilla (Πράξιλλα) = Praxila

Procl. = Proclus [Lycaeus] (Πρόκλος [ὁ
Διάδοχος]) = Proclo [Lício]

S. = Sophocles (Σοφοκλῆς)

Simon. = Simonides (Σιμωνίδης ὁ
Κεῖος) = Simônides de Céos

Stesich. = Stesichorus (Στησίχορος) =
Estesícoro

Str. = Strabo (Στράβων) = Estrabão

Syrian. = Syrianus (Συριανός) =
Siriano

in Hermog. = *In Hermogenem*

Commentaria (Σχόλια εἰς

Ἑρμογένην)

Theon Smyrn. = Theon Smyrnaeus

(Θέωνος ὁ Σμυρναῖος) = Téon de

Esmirna

Theophr. = Theophrastus = Teofrasto
(Θεόφραστος)

Tz. = Tzetzes ([Ἰωάννης] Τζέτζης)

ad Lyc. = [*Scholia*] *ad Lycophronem*

([*Σχόλια*] *εἰς Λυκόφωνα*)

Val. Max. = Valerius Maximus =
Valério Máximo

Vit. Ambros. = *Vita Ambrosiana*

X. = Xenophon (Ξενοφῶν) = Xenofonte

Hipp. = *Hipparchicus (de Equitum*

magistro) (Ἱππαρχικός) = O

Comandante de Cavalaria

Oec. = *Oeconomicus (Οἰκονομικός)*

= Econômico

Ps.-X. Ath. = *Respublica*

Atheniensium (Ἀθηναίων

Πολιτεία)

Zen. = Zenobius (Ζηνόβιος) = Zenóbio

O TESTEMUNHO E O *CORPUS* DITIRÂMBICO

As notícias da Antiguidade a respeito do ditirambo o apresentam como uma forma poética particularmente dedicada a Dioniso¹ (“Διωνύσου ἄνακτος καλὸν . . . μέλος”), de natureza “movimentada”² (“κεκνημένος”), tomada de “grande arrebatamento com suas danças corais”³ (“πολὸν τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας”), “apropriada para as paixões mais comuns dessa divindade”⁴ (“εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ”), a quem eram cantados “ditirambos cheios de paixões e modulação contendo certa instabilidade e dispersão”⁵ (“διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης”) sob o efeito do vinho⁶. No entanto, o *corpus* da poesia ditirâmbica a que temos acesso mostra uma realidade muito mais múltipla e mesmo paradoxal, difícil de ser conciliada com as principais definições repetidas pelos testemunhos antigos. Não apenas critérios objetivos de sua definição tais como a forma coral, a menção a Dioniso, o modo narrativo⁷ e a estrutura antistrófica⁸ mostram-se variáveis ou sob disputa, como a própria impressão deixada pelo estilo empregado nos poemas nem sempre corresponde à “agitação”⁹ (“σεσόβηται”) descrita por suas fontes. Essa variedade, que parece ter confundido os próprios comentadores antigos¹⁰, torna evidente a necessidade de uma contextualização histórica e diacrônica que situe a poesia ditirâmbica, as ocasiões das suas apresentações e mesmo a sua classificação pelas teorias posteriores de gêneros poéticos, o que deve ser feito com a discussão do valor de cada uma das evidências mais relevantes das suas fontes primárias. Dos poemas que compõem o *corpus* ditirâmbico, o material mais substancial a que temos acesso até a idade clássica são os poemas e fragmentos preservados de Píndaro (518/22 – 438 a.C.) e de Baquíledes (c. 520 – 450 a.C.) – toda a poesia anterior incorporada à história do ditirambo é tema sobretudo para conjecturas com base em testemunhos posteriores. Para a escala desta monografia, uma tradução e análise da poesia ditirâmbica de Píndaro e Baquíledes

¹ Archil. fr. 120 W. Cf. ainda A. fr. 355 Radt; Pi. O. 13; Pl. Lg. 3.700b.

² Procl. *apud* Phot. *Bibl.* V, 320b12-16 Henry. Cf. ainda Arist. *Pol.* VII, 1342b 1-12.

³ Procl. *ibid.* Cf. ainda Pl. Lg. 3.700a-1a.

⁴ Procl. *ibid.*

⁵ Plu. *De E* 389a-b Pohlenz-Siebeking.

⁶ Athen. 11, 464f-465b. Cf. ainda Athen. 14, 628a-b; Procl. *apud* Phot. *Bibl.* V, 320b, 161, 21-3 Henry; Luc. *Tim.* 46; Archil. fr. 120 W.

⁷ Pl. *R.* 394c; Ps.-Plu. *de Mus.* 10, 1134e; *Schol. Lond.* D.T. 451. 21 Hilg.

⁸ Ps.-Arist. *Probl.* 19.

⁹ Procl. *apud* Phot. *Bibl.* V, 320b12-16 Henry.

¹⁰ *Cassandra* de Baquíledes: peã (segundo Calímaco) ou ditirambo (segundo Aristarco)? Cf. *POxy.* 2368. Xenócrito: compositor de peãs ou de ditirambos? Cf. Ps.-Plu. *de Mus.* 10, 1134e.

foram destacadas para um trabalho futuro mais abrangente e o período imediatamente anterior na história do gênero foi delimitado para ser examinado a seguir, iniciando por considerações acerca da etimologia da palavra “διθύραμβος” e acompanhando as evidências para o ditirambo de Arquíloco (séc. VII a.C.) a Simônides de Céos (c. 556 – 468 a.C.).

2. ETIMOLOGIA

A palavra “διθύραμβος” e seu contexto original apontam para as origens do culto a Dioniso na Grécia: vinculações do ditirambo a Dioniso sugerem uma íntima relação entre ambos, em que “ditirambo” podia ser um nome de Dioniso¹¹ ou a própria canção em seu culto¹², antes mesmo de uma forma poética mais desenvolvida¹³. Sua etimologia, no entanto – embora conjecturas tenham eliminado teorias antigas e a reconheçam como uma palavra não grega –, não pôde ser esclarecida satisfatoriamente.

Desde a Antiguidade¹⁴ prevalecia uma noção etimológica popular da palavra, derivando-a do próprio grego e relacionando-a ao duplo nascimento de Dioniso – o deus que, tendo nascido uma segunda vez¹⁵, teria vindo “por duas portas” (διθύρος):

Ὁ δὲ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἔξ αὐτοῦ ἦτοι διὰ τὸ κατὰ τὴν Νύσσαν ἐπ' ἄνθρωπῳ διθύρῳ τραφῆναι τὸν Διόνυσον, ἢ διὰ τὸ λυθέντων τῶν ῥαμμάτων τοῦ Διὸς εὐρεθῆναι αὐτόν, ἢ διότι δις δοκεῖ γενέσθαι, ἅπαξ μὲν ἐκ τῆς Σεμέλης, δεύτερον δὲ ἐκ τοῦ μηροῦ.

O ditirambo é escrito para Dioniso, de quem toma o seu nome seja por Dioniso ter sido criado em uma caverna de duas portas¹⁶ no interior de Nisa¹⁷, seja por ele ter sido encontrado quando eram soltas as costuras de Zeus¹⁸, seja porque ele parece ter nascido duas vezes, uma vez de Sêmele, e uma segunda da coxa [de Zeus]¹⁹.

Proclo *apud* Fócio, *Bibliotheca*, V 320a25-33

¹¹ E. Ba. 527; Philod. Scarph. *Pae. Dion.* (Powell CA 169); Heph. *Poem.* VII, 70 Consbr.; Athen. 1, 30b; 4, 175a; 9, 465a; 12, 563c; EM 274, 44-55.

¹² Archil. fr. 120 W; Cratin. fr. 56 Kassel-Austin (*apud Suda* s.v. ἀναρύτειν); A. fr. 355 Radt.

¹³ Her. I, 23; Pi. fr. 128c Maehler; Pl. *Lg.* III, 700a-1a; Arist. *apud Procl. apud Phot. Bibl.* 239.

¹⁴ E. Ba. 532 ff.

¹⁵ A versão mais conhecida do mito do nascimento de Dioniso conta que Sêmele, grávida de Zeus, foi induzida por Hera a pedir que Zeus se mostrasse a ela em toda a sua glória. Tendo prometido lhe atender qualquer pedido, Zeus se revelou em sua forma fulminante, diante da qual Sêmele, incapaz de suportar a visão dos raios, tombou incinerada. Zeus apressou-se em arrancar-lhe a criança que trazia no ventre, ainda no sexto mês de gestação, e a coseu imediatamente dentro de sua própria coxa. Chegando o fim da gestação, tirou Dioniso, o deus nascido duas vezes, perfeitamente formado e vivo. Cf. Apollod. *Bibl.* III, 4, 2 e 5, 3; *h Hom.* 34, 21; Hes. *Th.* 290 e ss; E. Ba. 1, 242 e 286.

¹⁶ Por conta de “duas” (δι) “portas” (θύρα): “διθύρος” (“de duas portas”).

¹⁷ Cf. ainda Pi. fr. 85a Maehler e EM 274, 44-55.

¹⁸ Por conta das primeiras sílabas de “Zeus” (Δι), “soltar” (λυθ) e “costuras” (ῥαμ). Cf. a expressão “λῦθι ῥάμμα” (“solta as costuras!”) em Pi. fr. 85 Maehler.

¹⁹ Por conta dos “dois” (δι) “triumfos” (θρίαμβος) de seu duplo nascimento.

Porém, tais explicações mostraram-se filologicamente impossíveis, assim como derivações que, interpretando “δι-” como “duplo”, deduzem uma referência ao duplo aulo²⁰, o instrumento tradicional das execuções dos ditirambos²¹.

Tentativas modernas se deparam com a questão do que terá ocorrido primeiro, a ligação semântica da palavra com Dioniso ou com a canção. Se com Dioniso, assume-se que seu significado pode ter evoluído das circunstâncias míticas da divindade (como seu nascimento); se com a canção, que pode ter evoluído das circunstâncias da sua apresentação (como os passos da sua dança).

Calder (1922: 11-14)²² reconhece a palavra *δίθρερα/δίθρεψα* (“túmulo” ou “monumento sepulcral”) presente em inscrições frígias²³, que especula se tratar de um possível empréstimo anatólico cujo significado mais preciso seria “túmulo de duas portas”, um tipo de monumento cujo simbolismo é atestado pela arqueologia na religião frígia local. Em sua análise, o primeiro elemento da palavra “ditirambo”, *διθυρ-*, corresponderia, portanto, a “túmulo”.

O segundo elemento, *-αμβος*, Calder identifica tendo deixado vestígio em palavras gregas como *θρίαμβος* e *ἴαμβος* e supõe que denote “canção” ou apresentação ritual de algum tipo. Outra relação desse elemento é encontrada com a terminação anatólica *-αμβ-* (análoga à terminação *-υνθος*), a qual originalmente denotaria um título divino (análogo a *Ἄββας*)²⁴, o que poderia significar, no contexto de *διθύραμβος*, uma *canção em honra a uma divindade*. Assim, *διθύραμβος* teria passado para a língua grega da seguinte maneira:

$$\begin{array}{c} \text{δίθρερα/δίθρεψα (“túmulo”)} \\ + \\ \text{-αμβος (“canção em honra a uma divindade”)} \\ = \\ \text{διθύραμβος} \end{array}$$

²⁰ Pickard-Cambridge (1927: 14).

²¹ Cf. *AP* XIII, 28 (= Antigen. 1 FGE; Simon. 144 D) (pág. 65); Pi. fr. 74a-83 Maehler; B. fr. 23 Maehler; *IG* I³ 962; Arist. *Pol.* VII, 1342b 1-12; *Schol.* Aeschin. 1.10; Poll. IV 81; Athen. 4, 174f-175e.

²² Cf. ainda Calder (1927).

²³ Anderson (1898: 121-122) e Calder (1911: 188 e 214).

²⁴ Pickard-Cambridge (1927: 16) identifica a sílaba *-αμβ-* como “passo” ou “movimento”, o que, no entanto, ele reconhece não afetar a hipótese geral de Calder.

Διθύραμβος, portanto, teria sido originalmente um treno, lamento ou canção fúnebre em honra a um deus, o próprio Dioniso – uma divindade de origem possivelmente anatólica e associada a sepulturas nessa tradição²⁵.

A origem frígia da etimologia do ditirambo remete à origem do próprio culto de Dioniso atestado nas suas várias rotas até chegar à Grécia: por meio de Creta (onde deu origem ao culto de Zagreu), atravessando o Egeu pelas ilhas (Lesbos, Paros, Naxos) e pela Trácia (onde os elementos ctônicos do culto são atestados).

Outra possível evidência dessa origem seria o fato do modo musical especialmente empregado no ditirambo ser o frígio²⁶: não por acaso, conforme relata Ateneu²⁷ (sécs. II-III d.C.), havia uma antiga tradição segundo a qual as ἀρμονίαι frígia e lídia haviam chegado à Grécia trazidas por Pélops, o lendário filho de Tântalo, em sua vinda da Ásia menor.

Na avaliação de Pickard-Cambridge (1927: 17), se esse hino dionisiaco e essa música eram de fato originalmente frígios, torna-se fácil entender que o ditirambo e o modo frígio também viessem a ser encontrados em Paros²⁸ e Naxos²⁹, e que Dioniso seja um deus de tribos trácio-frígias. Suas ressalvas à teoria de Calder, no entanto, são feitas à natureza especulativa da interpretação do significado frígio “túmulo de duas portas”, que não conta com outras evidências de apoio, e ao lembrar que não há nenhuma evidência independente de ligações do ditirambo com túmulos.

Precedendo ainda uma breve resenha crítica em que rejeita a hipótese de Cook³⁰ e Harrison³¹, Pickard-Cambridge (1927: 14-15) propõe uma teoria por meio de outra analogia etimológica. Ele observa que as palavras διθύραμβος, θρίαμβος e triumph(h)us

²⁵ Idem, *ibid.* Cf. ainda Calder (1927); Rutherford (2010); Taylor-Perry (2003: 19-21).

²⁶ Arist. *Pol.* VIII, 7; Procl. *apud Phot. Bibl.* 320b.

²⁷ Athen. 14, 626.

²⁸ Archil. fr. 120 W.

²⁹ Pi. fr. 115 Maehler.

³⁰ Cook (1914: I 681-2) propõe a ligação com a raiz θορ-, “lançar-se”, a partir de onde deduz a conotação de “gerar” para sugerir que “dithyramb was properly the song commemorating the union of Zeus with Semele, and the begetting of their child Dionysus”.

³¹ Harrison (1914: 204) segue Cook na identificação da raiz θορ- e interpreta διθύραμβος como “the song that makes Zeus leap or beget”.

são relacionadas etimologicamente³², e que διθύραμβος e θρίαμβος, ambas designando “canção a Dioniso”, são palavras sinônimas.

A sílaba -αμβ- nas três palavras, em analogia a palavras como ἴθυμβος, ἴαμβος, Κάσαμβος, Λυκάμβης, Κάραμβος, Σήραμβος e Ὀπισάμβος, significaria “passo” ou “movimento”³³. E em analogia à palavra θρίαμβος, que possivelmente significa “três passos”, διθύραμβος corresponderia a uma forma modificada e sinônima de *δι-θρίαμβος, com δι- denotando a ligação com um deus, significando, portanto: “[dança de] três passos ligada a um deus”.

As conjecturas sobre a palavra ditirambo, embora não possam esclarecê-la satisfatoriamente³⁴, indicam que ele provavelmente se originou na Frígia, ou ao menos entre povos trácio-frígios, e que veio para a Grécia com o culto de Dioniso, quando inicialmente devia pertencer à sua esfera ritual.

³² Cf. Chantraine (1977: 440-441) s.v. θρίαμβος. No período romano (séc. II a.C.), o termo “θρίαμβος” tendia a ser cada vez mais traduzido por “triumphus” em latim.

³³ E assim a etimologia de ἴθυμβος seria “[dança do] passo à frente”; de Λυκάμβης, “homem com passo de lobo”; de ἴαμβος, possivelmente “[dança dos] dois passos”; etc.

³⁴ Cf. Chantraine (1977: 282) s.v. διθύραμβος.

3. DE ARQUÍLOCO A LASO DE HERMÍONE

3.1. Arquíloco

A primeira menção conhecida à palavra “διθύραμβος” se encontra em Arquíloco de Paros (séc. VII a.C.) em um fragmento citado por Ateneu³⁵:

ὦς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένας.

Sei como entoar o ditirambo, belo canto do senhor Dioniso,
eu que tenho a mente fulminada pelo vinho.

Arquíloco, Fr. 120 W

A classificação tradicional³⁶ do ditirambo identificou no fragmento a evidência de uma fase “pré-literária” do gênero, em que o canto, ligado à sua função religiosa, ainda não havia sido propriamente organizado e instituído como forma poética. Mas, além de atestarem a ligação do ditirambo ao culto de Dioniso ao final do século VII a.C., esses dois versos já demonstram a consciência de certo grau de elaboração original ao mencionarem o conhecimento pessoal (οἶδα) do poeta sobre como principiar (ἐξάρξαι) um ditirambo, cuja beleza (καλὸν ... μέλος) ele sabe objetivar, mesmo quando a tradição antiga só irá conferir ao ditirambo uma tradição propriamente poética inicial com Aríon de Metimna³⁷ (sécs. VII-VI a.C.) e Laso de Hermíone³⁸ (segunda metade do séc. VI a.C.).

A forma que esse canto ditirâmico teria assumido ao tempo de Arquíloco, e mesmo a natureza do canto a que esse fragmento pertence, tem sido diversamente especulada: Wilamowitz (1907: 64) deduz do fragmento um contexto simposiástico que atestaria a existência de um ditirambo monódico, mas sua conclusão tem sido relativizada por discussões em torno da palavra “ἐξάρξαι” (“entoar” ou “principiar”), a qual remeteria ao tradicional ἐξάρχων, o líder do coro na poesia coral³⁹. Privitera (1957:

³⁵ Athen. 14, 628a-b.

³⁶ Zimmermann (1999: 487); Pickard-Cambridge (1927: 18-19).

³⁷ Her. I, 23; *Schol. Pi. O.* 13; Procl. *apud Phot. Bibl.* V 320a-b; Phot. s.v. κύκλιον χορόν; *Suda* s.v. Ἀρίων (A 3886); Tz. *ad Lyc.* 112, 15-17 Koster. Cf. cap. 3.2.

³⁸ Clem. Al. *Strom.* I 16, 78, 5; *Schol. Pi. O.* 13 26b BDEQ; Ps.-Plu. *de Mus.* 29, 1141c; Tz. *ad Lyc.* 112, 15-17; *Suda* s.v. Λάσος (Λ 139). Cf. cap. 3.4.

³⁹ Confrontar com a ocorrência de “ἐξάρχων” em Archil. fr. 121 W: αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα. Cf. Harvey (1955: 172); Privitera (1957: 101); Rosenmeyer (1968: 220); West (1997: 43-4).

101) vê no fragmento o documento de uma nova consciência poética na atividade do canto coral, em que Arquíloco já assumiria, no contexto do culto de Dioniso, o típico papel de um ἐξάρχων. Luetcke (1829: 64) já propunha que o uso do verbo ἐξάρχειν implica a existência de um coro ao qual, de acordo com Privitera, Arquíloco proclama saber não apenas “dar o tom”, mas oferecer um ditirambo composto por ele próprio⁴⁰. E Melena (1983: 184), citando um verso de Calímaco como apoio⁴¹, sugere que o fragmento pertença ao proêmio citaródico de um ditirambo.

As ressalvas a essas interpretações partem da contextualização de que uma diferenciação entre “canção” (μέλος) e “poesia” (ποίησις) é uma concepção posterior, do século V a.C. (fazendo sua primeira aparição em prosa em Heródoto⁴²), o que torna anacrônica uma concepção lírica aplicada a Arquíloco. Ieranò (1997: 170) afirma que não é possível supor que o próprio fragmento derive de um ditirambo, pois, com o verbo ἐξάρχειν – mesmo que ele seja entendido especificamente como “dar início” ao invés de genericamente “entoar” –, Arquíloco estaria dizendo apenas que sabe como “dar início” ao canto ditirâmico, o que não seria suficiente para creditar o fragmento como parte de um proêmio ditirâmico, como argumenta Melena, nem compatível com a afirmação orgulhosa do poeta. Pickard-Cambridge (1927: 18-19) não vê no fragmento a sugestão de uma composição poética, mas uma referência à própria atividade de cantar em honra a Dioniso. E a ideia de que o fragmento tenha pertencido a um ditirambo, ou que sequer Arquíloco tenha composto um canto de características poéticas devidamente desenvolvidas no que chamou de ditirambo, se opõe à tradição que reconhece posteriormente em Aríon o seu εὐρετής⁴³. Além disso, a própria tradição da transmissão e leitura de Arquíloco atestada durante a Antiguidade não possui qualquer menção explícita a um ditirambo ou mesmo à sua prática nesse tipo de poesia – embora o possua em relação a outro tipo de canto dionisiaco, o iôbaco⁴⁴. O indício mais próximo é encontrado nos blocos de mármore do *Archilocheion* de Paros⁴⁵ erigidos por Mnesíepes

⁴⁰ Privitera (1957) relega a tradição posterior que reconhece em Aríon o εὐρετής do ditirambo. Cf. n. 37 supra.

⁴¹ Call. fr. 544 Pfeiffer: τοῦ μεθυπλήγοις φροίμιον Ἀρχιλόχου.

⁴² Liddell & Scott (1996: 1429) s.v. ποιησεῖω. Cf. Ford (2002: 146-47 e 152).

⁴³ Cf. n. 37 supra. Para uma relativização dessa tradição, cf. Privitera (1957).

⁴⁴ Heph. *Poem.* XV 16, 53 Consbr. Cf. Privitera (1957: 100).

⁴⁵ *Archilocheion*: túmulo monumental (ἡρώων), fosso ritual (βόθρος) ou altar (ἑσχάρα) em que Arquíloco era honrado como herói, talvez desde o séc. VI a.C. Cf. Clay (2004: 3-29).

na segunda metade do séc. III a.C.⁴⁶, cujo texto se refere a um episódio em que Arquíloco teria sido punido pelos habitantes de Paros por ter composto e feito um coro apresentar um canto em honra a Dioniso considerado “jâmbico demais” (ιαμβικώτερον) – Dioniso, em resposta, teria vingado o poeta golpeando os parianos nas genitais⁴⁷. Ieranò (1997: 169) relata a história como indício de que a figura de Arquíloco usufruía de uma “saga de resistência” própria nessa tradição, que consagrava a figura do poeta como tipicamente dionisíaca. Em outra passagem⁴⁸, a inscrição já descreve Arquíloco como um típico χοροδιδάσκαλος que teria ensinado ao coro de Paros um canto composto por ele próprio – o que para Privitera (1988: 28) tem o valor de uma indicação histórica da evolução do papel do ἐξάρχων, que “da esecutore principale era diventato autore e istruttore”.

Quanto ao conteúdo do canto ditirâmico de Arquíloco, Pickard-Cambridge (1927: 18-19) especula que pudesse se tratar de uma improvisação do poeta ao assumir o papel de ἐξάρχων, seguida possivelmente de um refrão tradicional cantado pelo coro – fosse em um contexto convivial ou não –, comparável à execução do treno descrito na *Ilíada*, 24, 750. Ieranò (1997: 168) vê no fragmento uma consciência poética insipiente que iria no mínimo além de algo tão primitivo como a improvisação do ἐξάρχων. E Zimmermann (1999: 487), embora situe o fragmento como um testemunho pré-literário, o interpreta como evidência de que Arquíloco desempenhou virtualmente o papel de um ἐξάρχων, um mestre de coro.

Quanto à referência ao vinho, Ateneu cita o fragmento para associar o ditirambo ao vinho e à embriaguez, e em seguida cita um verso do *Filoctetes* de Epicarmo (c. 540 – 450 a.C.)⁴⁹, o que mostra que em alguma medida o ditirambo “embriagado” persistiu por um século e meio ou mais depois de Arquíloco⁵⁰. Mathiesen (1999: 72) observa que a embriaguez não deve ser entendida simplesmente como intoxicação, mas como uma

⁴⁶ Blocos de mármore com inscrições literárias erigidos por Mnesíepes para o *Archilocheion* provavelmente no séc. III a.C. (cf. Archil. fr. 88 e 89 W) – Archil. Test. 4T E1 col. 3 35 ss. Cf. Corrêa (1998: 193-207); Hawkins (2009).

⁴⁷ Em *Schol. Ar. Ach.* 243, a mesma punição é dada por Dioniso aos atenienses, acusados de recusarem o seu culto.

⁴⁸ Archil. Test. 4T E1 col. 3 116 ss.

⁴⁹ Epich. fr. 132 Kaibel: οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίης.

⁵⁰ Cf. ainda Athen. 11, 464f-465b para uma referência à presença do vinho nas Grandes Dionísias que pode remontar ao séc. III (com o testemunho de Filocoro) e IV a.C. (com o testemunho de Ferecrates).

infusão de Dioniso que estimula os poderes criativos do compositor – um sentido que assume importante função no culto dionisíaco⁵¹.

E assumisse ou não uma forma que já pudesse ser chamada de ditrambo com um sentido poético nesse gênero, o fragmento demonstra um nível de consciência poética próprio do desenvolvimento de canções originalmente religiosas cuja composição passaria a assumir convenções reconhecidas por uma tradição de poetas – tal como foi feito em um estágio mais avançado por Terpandro, Álcman, Xenócrito e Estesícoro com formas como o hino, o nomo, o prosódio e o peã⁵².

3.2. Aríon de Metimna

A primeira referência à origem do ditrambo se encontra em Heródoto (c. 484 – 425 a.C.), que relata a lenda do poeta Aríon de Metimna (sécs. VII-VI a.C.), raptado e lançado ao mar por piratas e salvo por um golfinho que o carregou até o cabo Tênaros, à extremidade sul do Peloponeso:

. . . τῷ δὲ λέγουσι Κορίνθιοι (ὁμολογέουσι δὲ σφί Λέσβιοι) ἐν τῷ βίῳ θῶμα μέγιστον παραστῆναι, Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφίνος ἐξενειχθέντα ἐπὶ Ταίναρον, ἔοντα κιθαρωδὸν τῶν τότε ἔοντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

. . . como de fato relatam os coríntios (e os lésbios com eles concordam), aconteceu-lhe a maior maravilha durante sua vida⁵³: Aríon de Metimna foi trazido por um golfinho até Tênaros – ele que foi um citaredo como nenhum outro em seu tempo e o primeiro homem, até onde sabemos, a compor, nomear e ensinar o ditrambo em Corinto.

Heródoto, *Histórias* I, 23

⁵¹ Cf. Burkert (2011: 249-51); Privitera (1957: 97).

⁵² Cf. ainda West (1974: 131) sobre a adequação textual do fragmento à espécie das canções conviviais jâmbicas em sua edição de Arquíloco contrastada com o problema métrico do primeiro verso, cujas soluções ligam o fragmento a procedimentos conhecidos ou em elegias ou em Lasos de Hermíone, Píndaro e Baquírides.

⁵³ Heródoto se refere, na verdade, a Periandro, de quem o texto tratava anteriormente, e em cuja vida o testemunho desse acontecimento maravilhoso de Aríon é situado.

Essa passagem tem sido tradicionalmente⁵⁴ entendida, após o testemunho de Arquíloco, como a indicação da origem propriamente poética do ditirambo, quando o coro⁵⁵ teria se tornado estacionário (στάσιμον) e recebido como canção um poema regular, com um tema definido⁵⁶.

A atribuição do ditirambo a Aríon cumpre a abordagem etiológica dos relatos de Heródoto e se tornou um testemunho fundamental para a história do ditirambo. Aríon nasceu em Metimna, na ilha de Lesbos, e viveu em Corinto durante o reinado de Periandro⁵⁷ (c. 626-585 a.C.) – cidade de população dórica, em que canções corais foram especialmente cultivadas⁵⁸. Píndaro, em sua *Olímpica XIII*⁵⁹, já aponta para a origem do ditirambo em Corinto e escólios à passagem⁶⁰ confirmam tratar-se de uma referência a Aríon – embora haja igualmente notícias de que Píndaro se referiu, em poemas de diferentes ocasiões, a Tebas e a Naxos⁶¹ como pátrias do ditirambo. Como poeta comissionado, Píndaro era comprometido a exaltar a cidade dos vencedores celebrados em seus epinícios e das comunidades a que dirigia seus ditirambos e hiporquemas, mas uma tradição antiga de ditirambos, talvez em suas formas pré-literárias⁶², de fato deve ter existido nessas cidades, justificando o sentido das referências de Píndaro – ou, ao menos, esses podem ter sido lugares de destaque na geografia mítica e cultural do dionisismo⁶³.

A tradição de Aríon como o “inventor” do ditirambo é prolongada até o fim da idade bizantina⁶⁴, mas ela impõe um impasse em vista do testemunho de Arquíloco, seu ilustre expoente mais antigo, e as razões deste ter sido ignorado pela tradição. A discussão sobre o significado exato da atribuição do ditirambo a Aríon por Heródoto

⁵⁴ Pickard-Cambridge (1927: 20-22); Harvey (1955: 172); Zimmermann (1999: 487).

⁵⁵ Indicado na afirmação de que Aríon “ensinou” (διδάξαντα) o ditirambo.

⁵⁶ Cf. *Suda* s.v. Ἀρίων (A 3886): λέγεται . . . εὐρετῆς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι.

⁵⁷ Her. I, 23-24.

⁵⁸ Os primeiros poetas gregos conhecidos por terem composto canções corais, a quem fragmentos que sobreviveram são atribuídos, são Eumelo de Corinto (final do séc. VIII a.C.) (Paus. 4, 4,1) e Alcman de Esparta (c. 650-600 a.C.). O dialeto falado em Corinto e Esparta era o dórico, e, como resultado de sua poesia ser fixada por escrito, o dórico se tornou o dialeto predominante de toda canção lírica coral subsequente, independente da origem do poeta. Cf. Maehler (2004: 10-11).

⁵⁹ Pi. O. 13, 18-19, em que faz a pergunta retórica: ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν / σὺν βοηλάτα χάριτες διθυράμβω:.

⁶⁰ *Schol.* Pi. O. 13, 26b-c.

⁶¹ Pi. fr. 71 Maehler.

⁶² Pickard-Cambridge (1927: 22).

⁶³ Ieranò (1997: 171).

⁶⁴ Her. I, 23; *Schol.* Pi. O. 13; Procl. *apud* Phot. *Bibl.* V 320a-b; Phot. s.v. κύκλιον χορὸν; *Suda* s.v. Ἀρίων (A 3886); Tz. *Proleg. ad Lycoph.* 112, 15-17 Koster.

depende do entendimento do seu enunciado: Zimmermann (2000: 16) sugere que Heródoto é cuidadoso em não afirmar que Aríon “inventou” (εὔρηκε) o ditirambo, informando-nos, ao invés, que o que se atribui a Aríon é a atitude de dar ao seu novo produto poético o antigo nome “διθύραμβος”, enquadrando-o na antiga forma cultural com um novo conteúdo e submetendo-o a uma nova forma de apresentação. Ieranò (1997: 189-90) vê no modo como a notícia de Heródoto é articulada traços essenciais do processo formador da tradição, que viu em Aríon o primeiro ditirambógrafo em razão de ele ter sido o primeiro a compor ditirambos com sua característica essencial: conter um relato mítico autônomo.

A dedução de que Aríon teria composto ditirambos com conteúdo mítico está ligada à discussão do significado do verbo “ὀνομάσαντα” (“nomear”) no testemunho de Heródoto, que a princípio parece significar que Aríon foi o primeiro a dar títulos aos seus ditirambos, como a tradição posterior de Simônides, Píndaro e Baquilides, de quem há notícias dos ditirambos *Mêmnon*⁶⁵, *Cérbero*⁶⁶ ou *Teseu*⁶⁷. Mas Luetcke (1829: 30) nota que, se fosse esse o significado, Heródoto poderia ter usado a palavra “ditirambo” no plural (διθύραμβους), e não no singular, o que para Privitera (1957: 103) significa que Heródoto atribui a Aríon a iniciativa de dar nome não “aos ditirambos”, mas ao gênero do ditirambo, por de fato considerá-lo (diferente da interpretação textual de Zimmermann) seu próprio inventor. Isto se explicaria, de acordo com Privitera, simplesmente pelo desconhecimento do historiador da referência a Arquíloco – “se Erodoto si fosse ricordato di Archiloco non avrebbe detto « inventore » Arione non solo del nome ma neanche del Ditirambo”⁶⁸.

De todo modo, a ideia de que Aríon tivesse composto ditirambos de conteúdo mítico e, assim, se tornado referência para a tradição poética do gênero tem outro contexto a ser explorado: o contexto histórico-cultural no qual foram compostas as obras dos cantores de Lesbos. Ieranò (1997: 190-91) observa que, ativo no Peloponeso, Aríon provavelmente participava das festas espartanas de Carneia, visto que Helânico

⁶⁵ Simon. *PMG* 539.

⁶⁶ Pi. fr. 70b Maehler.

⁶⁷ B. 17 Maehler.

⁶⁸ Cf. ainda Podlecki (1974: esp. 16) sobre a rivalidade entre Paros (cidade de Arquíloco) e Delfos (patronada por Corinto (cidade de Periandro e da estadia de Aríon)), que teria influenciado a recepção tardia de Arquíloco na Grécia.

(séc. V a.C.) o cita em sua lista de *Καρνεονῖκαι*⁶⁹, o que pode ligá-lo a Álcman (séc. VII a.C.) – cuja permanência em Esparta é conhecida e que, segundo a *Suda*⁷⁰ (séc. X d.C.), pode ter sido professor de Aríon – e a Terpandro (primeira metade do séc. VII a.C.) – poeta igualmente ligado a Esparta, de quem Aríon pode ter sido rival⁷¹.

A Terpandro e às escolas espartanas é atribuída a difusão, entre os séculos VII e VI a.C., de uma onda de renovação poético-musical, representada por uma poesia que inseria relatos míticos em seus cantos cultuais em honra aos deuses⁷². Foi esse o caso, por exemplo, de Xenócrito de Lócrida, ativo em Esparta ao fim do século VII a.C., e que (Pseudo-)Plutarco⁷³ relata ter sido objeto de disputa entre ser classificado como compositor de peãs ou de ditirambos, pois seus poemas continham “temas heroicos e ações”⁷⁴ – o que para a crítica posterior parecia denotar um critério de distinção a favor do ditirambo. Dos poetas possivelmente relacionados a Aríon, Álcman oferece o primeiro testemunho direto de uma poesia coral cultual caracterizada pela presença de mitos heroicos⁷⁵. E Terpandro se destaca no movimento de renovação da poesia cultual com sua reforma do nomo citaródico, que consistiu essencialmente na introdução de mitos heroicos nessa forma de canto a Apolo⁷⁶.

Inserido nesse contexto, Aríon parece ter sido responsável, na leitura de Ieranò (1997: 192), por ter introduzido partes narrativas nos cantos ditirâmicos, tal como Terpandro com respeito ao nomo apolíneo. Não por acaso, tradições dionisíacas já eram desenvolvidas em Corinto em forma de cantos épicos por Eumelo (segunda metade do séc. VIII a.C.), o rapsodo da nobre estirpe dos Baquíadas, das quais Aríon pode ter extraído matéria para os seus ditirambos⁷⁷. E Zimmermann (2000), retomando algo dos dados examinados por Ridgeway (1915) – que via nas origens do ditirambo o culto a

⁶⁹ Lista dos vencedores nos jogos de Carneia (o mais importante festival de música de Esparta), incluindo notícias de eventos especiais. Cf. *Hellanic. FGrHist* 4 F 86 *apud Schol. Ar. Av.* 1403.

⁷⁰ *Suda* s.v. Ἀρίων (A 3886).

⁷¹ Aríon é reconhecido por ter aperfeiçoado várias das invenções musicais de Terpandro, sobretudo no campo citaródico. Cf. *Procl. apud Phot. Bibl.* V 160, 25.

⁷² Ieranò (1997: 191).

⁷³ *Ps.-Plu. de Mus.* 10, 1134e.

⁷⁴ *Idem: ἡρωικῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἔχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν*, de onde se deduz um conteúdo mítico.

⁷⁵ Cf. *Alcm. fr.* 2a, 95, 96, 97 102 Calame; Ieranò (1997: 191 n. 12).

⁷⁶ *Plu. Apophthegm. Lac.* 238b. Ieranò (1997: 191) cita *Poll.* IV 66 para indicar que, das sete partes de que se compunham os nomos de Terpandro, a mais importante, o ὀμφαλός, era narrativa. Cf. *Ps.-Plu. de Mus.* 3-4, 1132.

⁷⁷ Cf. Ieranò (1992: 48-50).

heróis, mais do que sua relação com Dioniso⁷⁸ –, apresenta Aríon como o responsável pelo ditirambo dionisíaco ter adquirido características adicionais, não exclusivamente dionisíacas, através de sua associação com cultos heroicos.

A atitude mais específica de Aríon em relação à organização do coro para o canto do ditirambo é discutida a partir do testemunho encontrado na *Suda*:

Ἀρίων, Μηθυμναῖος, λυρικὸς, Κυκλέως υἱὸς, γέγονε κατὰ τὴν λη' Ὀλυμπιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἰστορήσαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ᾄσματα: προοίμια εἰς ἔπη β'. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. φυλάττει δὲ καὶ ἐπὶ γενικῆς.

Aríon, de Metimna, lírico, filho de Cicleu, nasceu na 38ª Olimpíada. Alguns também registraram que foi aluno de Álcman. Escreveu canções: proêmios para épicos em dois [livros]. Dizem também que foi o inventor do estilo trágico e o primeiro a estabelecer um coro, cantar um ditirambo, nomear o que o coro cantou e introduzir Sátiros falando em verso. [Seu nome] retém [o ômega] também no genitivo.

Suda, s.v. Ἀρίων (A 3886)

A afirmação de que Aríon foi o primeiro a “χορὸν στῆσαι” (“ter estabelecido um coro”) sugere, de acordo com Pickard-Cambridge (1927: 20-22) e Webster (1970: 69), que Aríon foi o primeiro a organizar um coro e a mantê-lo em um ponto definido (o conceito de στάσιμον⁷⁹), ao invés de dispor de convivas caminhando aleatoriamente ou de cantores em uma procissão. Ieranò (1997: 194), no entanto, julga que, ao confrontar a *Suda* e outros testemunhos da “invenção” do ditirambo por Aríon, é possível supor que a expressão da *Suda* tenha um significado genérico, simplesmente indicando Aríon como o primeiro poeta a ter organizado um espetáculo coral ditirâmico.

Uma importante referência coral também é feita através do nome dado a seu pai, Κυκλεύς, “Cicleu” – uma óbvia alusão à ligação entre o ditirambo e o κύκλιος χορός, o “coro cíclico” de cinquenta homens ou garotos que se sabe ter apresentado o ditirambo

⁷⁸ O que no entanto é confrontado por Pickard-Cambridge (1927: 5-14).

⁷⁹ Cf. Kranz (1933).

em festivais atenienses⁸⁰. Neste passo, Zimmermann (1992: 26) julga que a importante transformação do ditirambo, deixando de ser uma canção cultural a Dioniso para ser um poema⁸¹, se deve a Aríon ter composto ditirambos para serem apresentados por um κύκλιος χορός⁸², um coro que já demandaria maior tempo de preparação. E Ieranò (1997: 190) sugere que uma das razões pelas quais Aríon foi considerado o inventor do ditirambo pode ter sido por ele ter promovido grandes espetáculos corais com o ditirambo no contexto de importantes festas cívicas.

Essas interpretações aceitam não apenas a vinculação de Aríon a inovações poéticas – algo tradicional do antigo *tópos* do πρώτος εὔρετης⁸³ –, mas também a instituição de novas formas de apresentação de poesia em festivais cívicos. Fearn (2007: 169) alerta para a deficiência de se assumir uma visão que atribua a instituição de formatos de apresentação poética a um poeta individual: no contexto público da poesia coral grega, novas formas de poesia concebidas para apresentações festivas dependiam não apenas do gênio criativo do poeta, mas do papel do estado, ou da classe de nobres que produziu os tiranos, em sancioná-las. A esse respeito, a probabilidade geral, segundo Fearn, é que tenha sido o estado, mais do que um poeta individual, o promotor da “ideological driving force behind the institution of a new form of public performance poetry”⁸⁴.

É necessário observar que não há evidências da apresentação do ditirambo em festivais de poesia em Corinto, o que torna vaga a especulação do papel de Aríon em promovê-lo em apresentações festivas. Uma única possível referência se encontra na já mencionada *Olímpica XIII*⁸⁵ de Píndaro, que indica Corinto como a cidade das “Διονύσου . . . σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβῳ” (“alegrias de Dioniso com o ditirambo condutor de bois”). Como relata Pickard-Cambridge (1927: 6-7), o epíteto “βοηλάτῃ” (“condutor de bois”) dado ao ditirambo dá margem para diferentes interpretações⁸⁶, mas podia se referir a um costume de competições ditirâmicas de Corinto. O escoliasta da

⁸⁰ Fearn (2007: 169). Cf. cap. 4.1.4.

⁸¹ Fearn (2007: 170) critica a terminologia de Zimmermann como anacrônica ao se referir aos cantos ditirâmicos de Aríon como “poemas” (Dichtungen). Cf. Ford (2002: 146-47 e 152).

⁸² Cf. ainda Tz. *ad Lyc.* 112, 15-17: διθύραμβον δὲ ἦτοι κυκλικὸν χορὸν ἐν Κορίνθῳ πρώτων ἔστησεν Ἀρίων ὁ Μεθυμναῖος.

⁸³ Cf. Kleingünther (1933).

⁸⁴ Fearn (2007: 170).

⁸⁵ Pi. *O.* 13, 18-19. Cf. *Schol.* Pi. *O.* 13, 26a BCDEQ.

⁸⁶ O *Schol.* Pi. *O.* 13, 26a BCDEQ registra o epíteto como uma referência à condução do boi (ao altar ou como prêmio) pelo vencedor de competições ditirâmicas.

República 394c de Platão declara que o vencedor do primeiro prêmio de competições ditirâmicas recebia um boi, e como essa declaração segue a explicação de que “o ditirambo foi inventado por Aríon em Corinto”, ele pode estar se referindo, como Píndaro no poema, a um costume de Corinto. Contudo, tanto o escoliasta quanto Píndaro podem ter em mente as competições ditirâmicas de Atenas, conhecidas por toda a Grécia em 464 a.C., a data do epinício, e onde se sabe ter sido promovido o ritual em que um boi era ofertado⁸⁷. De todo modo, o ponto de Fearn permanece: mesmo Corinto enquanto estado, quanto mais um poeta individual, não teria inventado uma nova forma de canto coral, a do ditirambo, *ex nihilo*: seria mais provável a modificação e adaptação de uma forma pré-existente que com o tempo passasse a assumir um papel mais central na cultura da cidade.

A figura de Aríon assume traços lendários em uma tradição de histórias extraordinárias⁸⁸ e canções espúrias⁸⁹, mas seu possível papel na história do ditirambo ao ser situado em um contexto histórico-cultural revela traços de relevância essencial. Como afirma Ieranò (1997: 194), ao fim e ao cabo ainda restam questões difíceis de serem explicadas, como qual seria a relação entre a aulodia, tradicionalmente ligada à poesia dionisíaca⁹⁰, e a citarodia em que Aríon foi mestre⁹¹. Koller (1963: 142), colhendo as evidências sobre Aríon e o ditirambo, lhe atribui um ditirambo citaródico, uma especulação natural, ainda que motivada por evidências indiretas. Outros problemas são trazidos ainda pela atribuição da *Suda* à invenção de Aríon de um “estilo trágico” (“τραγικοῦ τρόπου”) e de “Sátiros falando em verso” (“Σατύρους . . . ἔμμετρα λέγοντας”), o que, ao menos, mostra-se independente e não corresponde a dados que permitam deduzir um ditirambo dramático-satírico⁹².

3.3. Íbico

A notícia do escólio à *Andrômaca* de Eurípides (c. 480 – 406 a.C.) que atribui um ditirambo a Íbico (segunda metade do séc. VI a.C.) apresenta o primeiro dentre os poetas do cânone alexandrino de Nove Poetas Líricos na história do ditirambo:

⁸⁷ Cf. cap. 4.1.5.

⁸⁸ Plu. *Conv.* 160e. Cf. Schamp (1976: 97).

⁸⁹ Ael. *NA* XII 45 = *PMG* 939. Cf. Bowra (1963: 124-7).

⁹⁰ Cf. *AP* XIII, 28 (= Antigen. 1 FGE; Simon. 144 D) (pág. 65); Pi. fr. 74a-83 Maehler; B. fr. 23 Maehler; IG I³ 962; Arist. *Pol.* VII, 1342b 1-12; *Schol.* Aeschin. 1.10; Poll. IV 81; Athen. 4, 174f-175e.

⁹¹ Her. I, 23; Fronto *Ep.* 241, 1.

⁹² Ieranò (1997: 194).

(προδότην αικάλλων κύνα)· ἡττηθεὶς τοῖς ἀφροδισίοις. ἄμεινον ὠκονόμηται τοῖς περὶ Ἴβυκον· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει ἢ Ἑλένη κάκειθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ ὃ δ' ὕπ' ἔρωτος ἀφήσι τὸ ξίφος. τὰ παραπλήσια <τούτοις καὶ Ἴβυ>κος Ῥηγῖνος ἐν διθυράμβῳ φησίν.

(“bajulando uma traíçoeira cadela”⁹³): vencido pelos dons de Afrodite. São mais bem tratados pelos [versos] de Íbico⁹⁴: pois Helena se refugia no templo de Afrodite e ali dialoga com Menelau, que por amor deixa cair sua espada. Algo muito parecido <também Íbi>co de Régio diz em um ditirambo⁹⁵.

Escólio a Eurípides, *Andrômaca* 631 (2,293 Schwartz)⁹⁶

Este testemunho foi por muito tempo negligenciado, em parte pela incerteza na leitura da passagem crucial que identifica Íbico como o autor do ditirambo referido⁹⁷. A lição de Schwartz⁹⁸, embora adotada provisoriamente, era contestada por Wilamowitz⁹⁹, até que uma nova recensão do Códice Marciano 471, realizada por Cingano (1990: 215-219), pôde confirmá-la (e em parte corrigi-la).

Conforme observa Ieranò (1997: 195), o escólio permite obter duas consequências importantes para a história do ditirambo: 1) o ditirambo de Íbico continha uma narrativa mítica, o que confirma a característica basilar do mito heroico na poesia ditirâmbica pelo menos desde o século VI a.C.; e, 2) oriundo de Régio, na Magna Grécia, Íbico confirma uma tradição ditirâmbica magnogrega que, com ele, já remontaria ao séc. VI a.C.¹⁰⁰

⁹³ O escólio se refere à cena em que Peleu repreende Menelau por não ter assassinado Helena após a queda de Troia: E. *Andr.* 630.

⁹⁴ περὶ + acus: “pelos (versos) de Íbico”. Cf. Cingano (1990: 215); Liddell & Scott (1996: 1367), s.v. περὶ (C.5); Schwyzler & Debrunner (1939-1971 II 504).

⁹⁵ A sentença final, aparentemente independente do resto do escólio, parece ser um escólio alternativo ou uma peroração que acrescenta se tratar de um ditirambo (não há notícias de outro poeta homônimo a Íbico).

⁹⁶ A notícia é classificada por Davies na obra de Íbico como fr. 296 PMGF.

⁹⁷ Ieranò (1997: 195).

⁹⁸ <τούτοις καὶ Ἴβυκος ὃ>.

⁹⁹ Wilamowitz *apud* Cingano (1990: 215-6 n. 89).

¹⁰⁰ Há notícias de ditirambógrafos magnogregos como Cleômenes, também de Régio, no séc. V a.C. (*Schol. EM Ar. Nu.* 332a); Carilau em Lócrida no séc. IV a.C. (IG II² 3052); Teodorida em Siracusa no séc. III a.C. (Athen. 15, 699f e 7, 302b); bem como o Xenócrito de Lócrida mencionado por Ps.-Plu. *de Mus.* 10, 1134e, debatido sobre ter sido um autor de ditirambos ou de peãs, cuja atividade poética remonta ao século VII a.C. Ieranò (1997: 196) especula que Stesich. *PMG* 212, composto em modo frígio, também possa ter sido um ditirambo.

Ieranò especula ainda que o ditirambo de Íbico pode ter assumido características dramáticas, como a Ode 18 Maehler de Baquílides, ou que ao menos tivesse seções dialogadas, como a Ode 17 Maehler, o que seria indicado pelo escólio ao descrever que a Helena de Íbico “διαλέγεται τῷ Μενελάῳ” (“dialoga com Menelau”). Tratam-se, no entanto, de especulações muito incertas.

Fearn (2007: 167 n. 13) lembra que, embora Íbico tenha tido sua poesia compilada e editada em Alexandria no séc. III a.C. em sete livros¹⁰¹, nós não ouvimos falar de nenhuma edição específica de seus ditirambos. Porém, a própria falta de referências a títulos para esses livros – como as referências aos títulos de gêneros poéticos dos livros de Píndaro e Baquílides feitas por comentaristas posteriores – pode indicar que eles foram organizados contendo poemas relativamente curtos e diversos, e entre eles os puramente narrativos¹⁰² podem ter sido considerados ditirambos.

3.4. Laso de Hermíone

Laso de Hermíone (segunda metade do séc. VI a.C.) é comumente considerado o responsável pela introdução da experiência poética e musical do ditirambo em Atenas, o que assume grande relevância para a história do ditirambo e seu desenvolvimento posterior em festivais dionisíacos atenienses.

Nascido na região da Argólida, ao leste do Peloponeso e próximo a cidades de etnia dórica¹⁰³, Laso é referido por Heródoto¹⁰⁴ tendo vivido em Atenas no tempo de Hiparco (séc. VI – 514 a.C.), filho de Pisístrato (início do séc. VI – 528/7 a.C.) – período em que lhe são particularmente atribuídas inovações na teoria e prática musicais¹⁰⁵. Os testemunhos que o relacionam à tradição do ditirambo o mencionam como um dos poetas que moldaram as formas do ditirambo depois de Aríon¹⁰⁶

¹⁰¹ *Suda* s.v. Ἴβικος (I 80).

¹⁰² Critério comum de definição do ditirambo desde Platão (Pl. R. 394c) aos alexandrinos (*POxy.* 2368).

¹⁰³ De acordo com Heródoto (VIII, 43) o povo de Hermíone não era dórico, mas dríope. Pickard-Cambridge (1927: 22) lembra que Heródoto (III, 131) relata como o povo de Argos, na segunda metade do século VI a.C., era conhecido por serem os melhores músicos. E Ieranò (1997: 197) lembra que em Hermíone são atestadas competições musicais em honra a Dioniso Μελάναιγίς (“da égide preta”), cf. Paus. 2, 35,1.

¹⁰⁴ Her. VII, 6, 3.

¹⁰⁵ Cf. Aristox. *Harm.* 3.21; Ps.-Plu. *de Mus.* 29, 1141b-c; Athen. 10, 455c; 14, 624e-f; Theon Smyrn. 59.4-21 (DK 18.13); *Suda* s.v. Λάσος (Λ 139).

¹⁰⁶ Tz. *ad Lyc.* 112, 15-17; *Schol.* Pi. O. 13 26b BDEQ; Ps.-Plu. *de Mus.* 29, 1141c.

(inclusive como criador do κύκλιος χορός em algumas fontes¹⁰⁷) ou mesmo como o seu inventor¹⁰⁸. A *Suda* ainda lhe confere as seguintes atribuições:

Λάσος, Χαρβίνου, Ἑρμιονεύς, πόλεως τῆς Ἀχαιῆς, γεγονὼς κατὰ τὴν νη΄ Ὀλυμπιάδα, ὅτε Δαρεῖος ὁ Ὑστάσπου. τινὲς δὲ τοῦτον συναριθμοῦσι τοῖς ζ΄ σοφοῖς, ἀντὶ Περιάνδρου. πρῶτος δὲ οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε καὶ διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε καὶ τοὺς ἐριστικοὺς εἰσηγήσατο λόγους.

Laso, filho de Carbino, de Hermíone, cidade da Acaia¹⁰⁹ [sic], nascido na 58ª Olimpíada, quando Dario, o filho de Histaspes[, também era nascido]. Alguns o contam entre os Sete Sábios, ao invés de Periandro. Ele foi o primeiro a escrever uma obra sobre música, trazer o ditirambo para competições e introduzir as obras erísticas.

Suda, s.v. Λάσος (Λ 139)

A ideia de que Laso tenha “trazido o ditirambo para competições” (“διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε”) inclui uma possível confirmação nas *Vespas* de Aristófanes (c. 446 – 386 a.C.), apresentada em 422 a.C. nas Leneias, que menciona uma competição entre Laso e Simônides de Céos (c. 556 – 468 a.C.):

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ – μὰ Δί' ἀλλ' ἄκουσον, ἦν τί σοι δόξω λέγειν.

Λᾱσός ποτ' ἀντεδίδασκε καὶ Σιμωνίδης·

ἔπειθ' ὁ Λᾱσος εἶπεν, “ὀλίγον μοι μέλει”.

FILOCLEÃO – Não, por Zeus, mas ouve, se a ti farei jus em dizer algo.

Laso, uma vez, disputava com Simônides;

então Laso disse: “Pouco me importa”.

Aristófanes, *As Vespas* 1409-11

A referência de Aristófanes indica uma vitória de Simônides sobre Laso, que teria se saído com um dito espirituoso, no que talvez seja uma reminiscência local de uma competição ditirâmbica em Atenas. A partir dessas notícias Pickard-Cambridge (1927: 23) interpreta que Laso pode ter ajudado a introduzir concursos ditirâmbicos em

¹⁰⁷ *Schol. Ar. Av.* 1403; *Tz. Prol. ad Lycophr.* 112, 15-17; *Suda* s.v. Κυκλιοδιδάσκαλος (K 2646).

¹⁰⁸ *Clem. Al. Strom.* I 16, 78, 5.

¹⁰⁹ A localização da cidade de Hermíone dada pela *Suda* é equivocada: ela era situada na região da Argólida, ao leste no Peloponeso.

Atenas sob os tiranos ao final do séc. VI a.C., o que por si pode ter levado alguns comentadores a lhe atribuírem a invenção dos κύκλιοι χοροί¹¹⁰, associados à execução do ditirambo nos festivais dionisiacos atenienses. No entanto, a inscrição do *Marmor Parium*¹¹¹ (séc. III a.C.) atribui a vitória da primeira competição de χοροὶ ἀνδρῶν – coros de homens, como também o eram os κύκλιοι χοροί¹¹² – a Hipódico de Cálcis, já na democracia do arcontado de Liságoras (509/8 a.C.):

ἀφ’ οὗ χοροὶ πρῶτον ἠγωνίσαντο ἀνδρῶν, ὃν (?) διδάξας Ὑπό[δι]κος ὁ Χαλκιδεὺ[ς] ἐνίκ[α], ἔτη ΗΗΔΔΔΔΓΙ (?), ἄρχοντας Ἀθήνησιν Λυσαγόρου.

Desde que os coros de homens primeiro competiram, quando Hipódico de Cálcis venceu como instrutor¹¹³, [passaram-se] 246 anos, e Liságoras era arconte de Atenas.

Marmor Parium A 46

Este testemunho impõe um impasse à hipótese de Laso ter instituído competições ditirâmbicas em festivais atenienses, pois a referência a quando “πρῶτον” (“primeiro”) os coros masculinos competiram, sem qualquer menção a Laso, parece reivindicar uma precedência que não se concilia com a tradição que atribuía a Laso ser o “πρῶτος” (“primeiro”) a ter levado os ditirambos para competições, como afirma a *Suda*.

É preciso observar que a referência aos “coros de homens” (“χοροὶ . . . ἀνδρῶν”) é mais específica do que a compreensão tradicional de coros ditirâmbicos, pois sabe-se que estes, nas Grandes Dionísias, foram formados não apenas por um coro de homens, mas também por um coro de meninos (παίδων) formado à parte¹¹⁴. Esta qualificação, por um lado, introduz o problema de qual dos dois coros foi formado e aceito primeiro em competições ditirâmbicas, mas, por outro, pode solucionar o

¹¹⁰ Cf. n. 107 supra.

¹¹¹ Mármore Páριο: coluna do séc. III a.C. encontrada em Paros contendo a inscrição de uma tábua cronológica com eventos históricos do mundo grego desde a época do lendário rei Cécropis (1581 a.C.) até Diodmeto (264 a.C.).

¹¹² *Schol.* Aeschin. 1.10. Para referências a χοροὶ ἀνδρῶν no contexto de competições ditirâmbicas, cf. Lys. 21, 1f.; 27 FGE (Simon. 77 D) (págs. 61-2) e AP VI, 213 (= 28 FGE; Simon. 79 D) (pág. 62). Cf. cap. 4.1.4.

¹¹³ Em inscrições corégicas dos sécs. V a.C. a I-II d.C., o nome do poeta vencedor era de fato anunciado como aquele que “ἐδίδασκε” (“instruía”) o coro. Cf. Ieranò (1997: 331-351 e ss).

¹¹⁴ *Schol.* Aeschin. 1.10. Cf. cap. 4.1.1.

confronto entre as notícias da *Suda* e do *Marmor Parium*. De acordo com Ieranò (1997: 239-40), com base nessa distinção seriam possíveis duas soluções:

- 1) em 509/8 a.C. foram instituídos os concursos para os χοροὶ ἀνδρῶν, como afirma o *Marmor Parium*, e apenas mais tarde os χοροὶ παιδῶν tiveram sua participação autorizada;
- 2) as competições entre χοροὶ παιδῶν já haviam sido instituídas, talvez pelo próprio Laso durante o governo dos filhos de Pisístrato, quando em 509/8 a.C., seguindo o registro do *Marmor Parium*, surgiram as competições entre χοροὶ ἀνδρῶν.

Ambas as soluções, no entanto, suscitam novos questionamentos. A primeira, como observa Ieranò, apenas repropõe a necessidade de conciliação entre a tradição a respeito de Laso e o testemunho do *Marmor Parium*. Pickard-Cambridge (1927: 25)¹¹⁵ sugere que a notícia do *Marmor Parium* ao menos possivelmente se refira à primeira vitória ditirâmbica nas Grandes Dionísias desde que esta passou a ser organizada sob a democracia ateniense (em 511/10 a.C., com a queda de Hípias). De fato, há razões para admitir o efeito dessa mudança nas competições ditirâmbicas: a reforma de Clístenes (c. 570 – final do séc. VI a.C.) em 508/7 a.C. que dividiu a cidade de Atenas em dez tribos¹¹⁶ se tornou o próprio critério da divisão dos coros nas competições das Grandes Dionísias¹¹⁷. Ieranò, porém, acredita que a hipótese não faça razão ao “πρῶτον” citado pelo *Marmor Parium*, introduzindo um limite histórico que o texto da inscrição não contempla. Schmid e Stählin (1934: 544-5) cogitam que a própria competição de 509/8 a.C. seja precisamente aquela organizada por Laso, o que é uma franca possibilidade em geral admitida (conforme West (1992: 343), Ostwald (1992: 326) e Porter (2007: 1)). Mas para autores como Privitera (1965: 88) uma reação é inevitável em vista dessa hipótese: «Come mai l’agone non sarebbe stato vinto da Laso che l’aveva organizzato? E come mai, pur non vincendolo, egli avrebbe conservato presso i posteri il merito di averlo organizzato?».

A segunda solução, de acordo com Ieranò, oferece uma aporia mais plausível, já proposta por Bottin (1930: I 756 ss): em 509/8 a.C. teriam sido instituídas as

¹¹⁵ Cf. ainda Privitera (1965: 87).

¹¹⁶ Arist. *Ath.* 21.

¹¹⁷ IG II² 2318; *Schol.* Aeschin. 1, 10. Cf. cap. 4.1.1.

competições de ἄνδρες, sendo que já anteriormente Laso teria organizado competições ditirâmbicas (confirmado pela *Suda*), embora limitadas a coros de παῖδες.

É possível questionar a razão do *Marmor Parium* registrar apenas a organização da primeira competição de ἄνδρες, e não a de παῖδες na hipótese desta ter sido organizada por Laso. Mas a principal ressalva de Ieranò (1997: 241), também reconhecida por Pickard-Cambridge (1927: 25), é o grau hipotético da suposição de competições ditirâmbicas no tempo dos tiranos: Pickard-Cambridge registra que não há qualquer evidência de competições poéticas ou musicais em Atenas antes do tempo de Pisístrato (início do séc. VI – 528/7 a.C.), mas Ieranò cita uma literatura mais recente para mostrar que, atualmente, há uma tendência geral em datar as competições dionisíacas atenienses (juntamente às da tragédia) depois da reforma de Clístenes¹¹⁸. Ao período anterior restaria a possibilidade de que em Atenas o ditirambo fosse apresentado apenas como espetáculo, sem a organização de competições.

Nesse estado de incerteza, a hipótese tradicional de Laso ter instituído competições ditirâmbicas em Atenas sob os tiranos se mostra apenas especulativa, confirmada apenas parcialmente pela notícia tardia da *Suda* (pois Atenas sequer é mencionada¹¹⁹). Em vista do testemunho de Aristófanes¹²⁰, é possível que a referida competição em que Laso e Simônides participaram tenha de fato ocorrido após a reforma de Clístenes.

De todo modo, a afirmação da *Suda* sobre a atitude pioneira de Laso em relação ao ditirambo, inserida na tradição de outras fontes que vinculam seu nome a esse gênero poético, parece remontar a um importante papel desempenhado por Laso na transferência para Atenas da experiência poética e musical ligada a Dioniso já conhecida no Peloponeso¹²¹ e na sua própria Argólida nativa¹²².

¹¹⁸ Feita cerca de um ano após a competição indicada pelo *Marmor Parium*. Cf. Ieranò (1997: 241 n. 30).

¹¹⁹ Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que a ideia de Laso ter levado o ditirambo para competições em outra cidade (Hermíone?) não encontra qualquer suporte dos testemunhos a seu respeito nem é sugerido pela *Suda*.

¹²⁰ Um testemunho ateniense para todos os efeitos.

¹²¹ Região de ampla evidência do culto a Dioniso no séc. VI a.C. (cf. Isler-Kerényi (2007: 17-29)) e da cidade de Corinto, a que a invenção do próprio ditirambo era atribuída (cf. cap. 3.2) e onde Aríon de Metimna se hospedou durante o reinado de Periandro.

¹²² Paus. 2, 35,1 atribui à cidade de Hermíone um santuário e competições musicais em honra a Dioniso Μελάναιγίς (cf. n. 103 supra). Ieranò (1997: 198).

Mas mais do que possivelmente por sua instituição de um *ἄγων* poético, Laso se distinguiu como um músico inovador¹²³. (Pseudo-)Plutarco, reproduzindo informações provavelmente extraídas de Aristóxeno de Tarento¹²⁴ (fl. 335 a.C.), lhe atribui as seguintes inovações:

Λᾶσος δ' ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἄγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς, καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας, πλείοσιν τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετὰθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

Laso de Hermíone, ao mudar os ritmos para o andamento ditirâmico e ter imitado a multiplicidade de notas¹²⁵ dos aulos, usando um número maior de notas fracionadas, levou a música anterior à transformação¹²⁶.

(Pseudo-)Plutarco, *De Musica* 29 1141b-c

A afirmação carece do emprego de uma terminologia musical mais precisa e dá margem para uma série de interpretações. Teriam, por exemplo, a referida mudança de “ritmos para o andamento ditirâmico” e a imitação da “multiplicidade de notas dos aulos” sido aplicadas à própria aulodia (com as próprias vozes agora passando a imitar a música desenvolvida antes apenas pela aulética¹²⁷) ou à citarodia? E esta segunda inovação, que indica a imitação das notas dos aulos, ainda se refere à prática da poesia ditirâmica ou é uma afirmação independente? De todo modo, como descrição geral o texto aponta para características que implicam que Laso desenvolveu um estilo musical mais complexo, com uma variedade rítmica e melódica inspirada na aulética, cuja evolução já era indicada na própria Argólida desde Sacadas de Argos¹²⁸ (primeira metade do séc. VI a.C.).

Procurando interpretar as especificidades do texto, Pickard-Cambridge (1927: 24) identifica que a referência à mudança da *ἄγωγή* (“andamento”) ditirâmica diz

¹²³ Cf. n. 105 supra.

¹²⁴ Privitera (1965: 73).

¹²⁵ No original πολυφωνία, “polifonia”, que, no entanto, não é uma tradução adequada em vista do significado moderno deste termo na teoria musical e o que se deduz da música grega antiga.

¹²⁶ Cf. Lasserre (1954: 64) e Rocha (2007: 107).

¹²⁷ A música do aulo solo.

¹²⁸ Sacadas venceu uma competição musical nos Jogos Píticos de Delfos em 584 a.C. com um *nomos pythicos*, uma composição para o aulo solo executada de modo a mimetizar a batalha entre Apolo e Píton. Paus. 9, 30,2. Cf. West (1992: 343).

respeito ao *tempo* com que as palavras eram cantadas. Conforme exposto por Aristides Quintiliano¹²⁹ (sécs. II-III d.C.), a ἀγωγή é a qualidade musical que resulta da velocidade com que os *tempi* forte e fraco (ἄρσεις e θέσεις) da música são contados. Pickard-Cambridge deduz que talvez Laso tenha aumentado a rapidez da pronúncia das palavras no canto e que seu exemplo tenha sido seguido por outros compositores, mas o texto parece tratar de uma mudança propriamente rítmica mais significativa, como a possibilidade de escolhas rítmicas mais livres e variadas.

Privitera (1979: 314-15), seguido por Ieranò (1997: 199), e Brussich (2000: 12) parecem deduzir um significado sutilmente diferente da primeira sentença: Laso teria mudado os ritmos de outros gêneros poéticos *para* (εἰς) a típica ἀγωγή ditirâmbica – ou seja, teria aplicado o tratamento do *tempo* ditirâmbico a outros gêneros poético-musicais, o que significaria uma ampliação dos valores próprios da música dionisiaca mesmo fora de sua esfera.

Quanto à referida imitação da extensão de notas da aulética (“τῆ τῶν αὐλῶν πολυφωνία”), a distinção de Lasserre (1954: 64) entre os conceitos de “polifonia”, “policórdia” e “panarmonia” pode ser útil para ilustrar as possíveis interpretações desta inovação. De acordo com Lasserre, o aumento do número de notas em um sistema musical pode ser feito de duas maneiras: 1) através da divisão de sons *dentro* de uma mesma oitava em intervalos menores – o que seria exemplificado pelos conceitos de “polifonia” e “policórdia” na teoria musical – e 2) através da extensão de notas *além* de uma mesma oitava – exemplificada pelo conceito de “panarmonia”.

Para a primeira possibilidade, West (1992: 343) lembra que a divisão do intervalo de semitom em quartos de tom (chamados *diéseis*) no gênero enarmônico ($\frac{1}{4}$ de tom + $\frac{1}{4}$ de tom + 2 tons) é um desenvolvimento naturalmente derivado da aulética, e que Laso, associado à pesquisa de intervalos musicais menores do que um semitom¹³⁰, pode ter introduzido o gênero enarmônico na música vocal, aumentando a possibilidade de intervalos musicais para a voz. Também é possível que essa inovação tenha sido aplicada especificamente à citarodia, em um intercâmbio com a música do aulo, como interpretam Ieranò (1997: 199) e Rocha (2002: 198): tendo Laso sido um famoso

¹²⁹ Cf. Arist. Quint. *de Mus.* I, 13 e 19.

¹³⁰ Aristox. *Harm.* I, 3: ἀναγκαῖον δὲ τὸν βοθλόμενον μὴ πάσχειν ὅπερ Λάσος τε καὶ τῶν Ἐπιγονείων τινὲς ἔπαθον, πλάτος αὐτὸν οἰηθέντες ἔχειν, εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ μικρὸν ἀκριβέστερον. Cf. West (1992: 225).

citaredo, ele pode ter imitado o polifonismo da aulética na cítara¹³¹, sem contudo aumentar o número de cordas do instrumento (o que é atribuído a músicos como Frinis e Timóteo¹³² (sécs. V-IV a.C.)). Mas, como no caso de Aríon, restaria especular: se a aulodia é tradicionalmente vinculada ao ditirambo¹³³, esta inovação lasiana significaria o estágio de um ditirambo citaródico (acompanhado à cítara, instrumento tradicionalmente associado a Apolo)? Ou a questão é desnecessária pois o contexto ditirâmico não se aplica a esta inovação (“τῆ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας”), mas apenas à primeira mencionada (“εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς”)?

Pensando na segunda possibilidade dos conceitos de Lasserre, a panarmonia, Borthwick (1967: 147 n. 1) se refere a uma importante qualificação que o próprio texto acrescenta: Laso teria imitado as notas da aulética através do uso de um maior número de notas “fracionadas” (“διερριμμένοις”). Lasserre (1954: 64) traduz a expressão original por “en se servant de notes plus nombreuses par le fractionnement des intervalles”, e Borthwick julga que o sentido da expressão “διερριμμένοις” (literalmente “espalhadas”) denota uma distribuição de notas mais abrangente que, portanto, favorece a interpretação da panarmonia. Isto significaria que a imitação de Laso do polifonismo da aulética teria agregado um maior número de notas estendendo-as para mais de uma oitava, ou seja, alargando uma tessitura maior, o que na cítara só seria possível através do aumento do tamanho das cordas ou do seu número (que, como foi visto, não tem suporte na tradição, que dá grande ênfase ao aumento do número de cordas da cítara ao citar não Laso, mas Frinis e Timóteo¹³⁴). Neste caso, a inovação de Laso seria qualificada tendo influenciado sobretudo a música vocal, fosse ela acompanhada pela cítara¹³⁵, ou pelo próprio aulo¹³⁶ agora em semelhante extensão do número de notas em relação à voz. West (1992: 346) de fato sugere que Laso pode ter sido o responsável pelo aumento do número de notas musicais tendo desenvolvido a antiga escala vocal

¹³¹ O que parece inspirado por Pl. *Lg.* 701a (talvez a própria fonte direta ou indireta de Pseudo-Plutarco) na crítica do Atenense à música moderna de sua época: βακχεῦντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ’ ἡδονῆς, . . . αὐλωδίας δὴ ταῖς κιθαρῳδίας μιμούμενοι . . .

¹³² Pherecr. fr. 145 Kock *apud* Ps.-Plu. *de Mus.* 30, 1141e.

¹³³ Cf. *AP* XIII, 28 (= Antigen. 1 FGE; Simon. 144 D) (pág. 65); Pi. fr. 74a-83 Maehler; B. fr. 23 Maehler; IG I³ 962; Arist. *Pol.* VII, 1342b 1-12; *Schol.* Aeschin. 1.10; Poll. IV 81; Athen. 4, 174f-175e.

¹³⁴ Cf. n. 132 supra.

¹³⁵ Cf. n. 131 supra.

¹³⁶ Vale notar que Aristóxeno de Tarento (fr. 101 Wehrli *apud* Athen. 634e) nos dá notícias de cinco diferentes tipos de aulos, de acordo com sua tessitura: *parthenioi*, *paidikoi*, *kitharisterioi*, *teleioi* e *hyperteleioi*. Cf. Rocha (2007: 71).

pentatônica para a escala enarmônica heptatônica (através da combinação de dois tetracordes disjuntivos). É necessário acrescentar, contudo, que o aumento do número de notas dentro da oitava ou além dela não é exclusivo, e que Laso, portanto, pode ter sido responsável por ambos em sua inovação.

Por fim, Laso se tornou conhecido na Antiguidade por suas experimentações eufônicas com suas odes assigmáticas: cantos completamente privados do sigma, que Píndaro¹³⁷ confirma terem influenciado o ditirambo. Aristóxeno¹³⁸ testemunha que músicos reconheceram na pronúncia de sibilantes um problema eufônico por considerá-lo um fonema de som ríspido (σκληρόστομον) e inadequado para o acompanhamento do aulo. D'Angour (1997: 334-7) julga que o sigma pode ter sido considerado um problema específico para a sincronização da sua pronúncia por grandes coros – como se sabe ter sido o coro ditirâmico tradicional dos festivais atenienses, com cinquenta cantores. Laso teria então descoberto que a incômoda dessincronia sibilante do sigma podia ser minimizada através da reorganização do coro em uma formação circular em torno de um auleta condutor: desse modo, formando precisamente o κύκλιος χορός cuja invenção lhe é atribuída em algumas fontes¹³⁹, o canto do coro podia ser coordenado e as sibilantes dessincronizadas podiam ser corrigidas. Em algum momento dessa solução formal, Laso teria decidido testar os efeitos da supressão do sigma compondo odes assigmáticas, que notícias posteriores sugerem ter sido uma espécie de enigma (γρίφος)¹⁴⁰, talvez pela ausência do sigma não ser anunciada, mas percebida apenas por acaso pelo ouvinte¹⁴¹. Fearn (2007: 169), no entanto, acrescenta aqui a mesma relativização feita à atribuição da origem do κύκλιος χορός a Aríon de Metimna, atestando formações corais circulares muito anteriores na história grega e considerando a instituição de novas formas de apresentação de poesia mais provável à sanção de estados do que por poetas individuais – neste caso, de todo modo, se isso afeta a reivindicação típica do *tópos* do εὐρητής, não afeta diretamente a hipótese do *insight* de Laso, embora altamente especulativa. Entre as odes assigmáticas de Laso, há notícias de um Hino a Deméter¹⁴² e uma ode chamada *Centauros* (Κένταυροι), que Pickard-Cambridge (1927: 24) e Ieranò (1997: 199) supõem ter sido um ditirambo em razão da

¹³⁷ Pi. fr. 70b Maehler. Cf. Athen. 10, 455 b-c.

¹³⁸ Aristox. fr. 87 Wehrli *apud* Athen. 11, 467 a-b. Cf. também D.H. *Comp. de Verb.* 14.

¹³⁹ Cf. n. 107 *supra*.

¹⁴⁰ Clearch. *apud* Athen. 10, 455 b-c.

¹⁴¹ Porter (2007). Cf. D'Angour (1997) para uma hipótese mais especulativa.

¹⁴² Las. *PMG* 702 *apud* Athen. 14, 624e.

caracterização do título e seu aparente argumento mitológico. Eliano (c. 175 – 235 d.C.)¹⁴³ menciona ainda um comentário atribuído a Aristófanes de Bizâncio (c. 257 – 185-180 a.C.), segundo o qual Laso, em um ditirambo, chamaria a cria dos linceos de “σκόμνοι” (“filhotes”).

Embora ainda contemporâneo a poetas como Simônides (de quem parece ter sido rival, como foi visto), Píndaro (de quem pode ter sido professor¹⁴⁴) e Baquilides, Laso foi julgado pela crítica posterior¹⁴⁵ em conexão aos poetas do movimento da Nova Música, da segunda metade do séc. V a.C. Sua obra, em que foram vistos elementos comuns às inovações do ditirambo novo, foi situada como o início de um tratamento transgressor da música, em oposição aos seus próprios contemporâneos, considerados poetas clássicos cujas inovações ainda eram feitas “com dignidade e decoro”¹⁴⁶ (“μετὰ σεμνοῦ καὶ πρέποντος”). Esse tratamento, como reconhece Rocha (2007: 198-9), parece artificial ao ligar a obra de Laso à música moderna ao invés de à música antiga. De acordo com ele, além de em razão das inovações poéticas e musicais atribuídas a Laso, a tradição que o identificava como o criador de competições ditirâmbicas em Atenas pode ter contribuído para a ligação de sua música com a dos músicos posteriores, pois desde que o ditirambo passou a ser apresentado como espetáculo “os músicos passaram a buscar novas técnicas que enriquecessem suas melodias e as tornassem mais atraentes para os juízes e para o público”. Privitera (1965: 81-82) considera que Aristóxeno de Tarento, um dos críticos de Laso e provável fonte de (Pseudo-)Plutarco em sua referência ao poeta, pode ter julgado que as características da música de Melanípides, Frinis, Timóteo e Filóxeno – como as constantes modulações e o predomínio da melodia sobre as palavras – já estivessem presentes nas composições de Laso.

Embora sua obra basicamente não tenha sido preservada, as notícias a respeito de Laso não deixam dúvidas de que ele contribuiu em dar ao ditirambo a sua caracterização de forma poética aberta às mais ousadas experiências no campo poético e musical¹⁴⁷.

¹⁴³ Ar. Byz. fr. 175 a-e Slater *apud* Aelian. NA VII 47.

¹⁴⁴ Vit. Ambros. 4 Dr. Cf. Privitera (1965: 61); Brussich (2000: 13).

¹⁴⁵ Ps.-Plu. *de Mus.* 20, 1140e-f. Cf. Pherecr. fr. 155 Kassel-Austin.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Ieranò (1997: 200).

4. O DITIRAMBO EM FESTIVAIS

Que forma a poesia ditirâmbica assumiu na maior parte do período arcaico (c. 800-480 a.C.), conforme as fontes mais relevantes que analisamos até agora, é apenas uma matéria para conjecturas. Outro método que poderia igualmente contribuir para a caracterização do ditirambo nesse período seria supor que ao menos algumas das imagens de grupos de dançarinos e cantores que aparecem em diversos vasos de diferentes regiões – alguns coroados de hera¹⁴⁸ e acompanhados por um auleta – retratam a apresentação de ditirambos¹⁴⁹. Mas é a partir do final do séc. V a.C., quando a composição do ditirambo está voltada sobretudo para festivais cívicos, que passamos a ter mais dados sobre ele.

O conhecimento dos festivais em que o ditirambo era apresentado e quais os formatos que ele assumia é essencial para o entendimento do que o definiu como um gênero poético. Dados culturais como a oralidade e o contato da poesia grega com as realidades da vida social e política da comunidade até a idade clássica a tornaram essencialmente pragmática, o que confere à ocasião de suas apresentações uma função chave para o entendimento de seus gêneros poéticos¹⁵⁰.

A introdução do ditirambo na ocasião de festivais e competições o sujeitou às demandas de um grande espetáculo, em que seria julgado pelo público e pelos juízes. É a partir dessa fase que leituras tradicionais¹⁵¹ do ditirambo interpretam um progressivo declínio do significado religioso do gênero em favor de procedimentos poéticos e musicais voltados para o prestígio imediato junto ao público. A influência do agonismo no decorrer do séc. V a.C. levou o ditirambo a incorporar uma forma mais sofisticada em busca da superação dentro dos critérios em que era julgado – o que, como observa Burkert (2011: 162-3)¹⁵², poderia ser considerado um risco ao relacionamento verdadeiro dessa poesia com os deuses ao ser sujeita às motivações da rivalidade. Mas é necessário observar que a natureza da canção também podia torná-la uma oferta votiva, voltada a agradar uma divindade e ganhar o seu favor para o coro e para a comunidade – por esse motivo é que competições eram incorporadas em festivais cujas atividades

¹⁴⁸ Um dos símbolos de Dioniso. Cf. Munich 2016: Beazley, ABV 199 (560-550 a.C.); *AP* XIII, 28 (= Antigen. 1 FGE; Simon. 144 D) (pág. 65); Pi. fr. 70c, 74a-83 e 128c Maehler.

¹⁴⁹ West (1992: 16). Cf. Froning (1971) e Burkert (1966: 98).

¹⁵⁰ Cf. Gentili (2006⁴); Nagy (1994); Dougherty (1994).

¹⁵¹ Cf. Pickard-Cambridge (1928: 82) e Zimmermann (1992: 37-38; 115-116).

¹⁵² Cf. também Fearn (2007: 185-6).

eram especialmente dedicadas a um deus ou herói particular. Além disso, a excelência alcançada excepcionalmente pelas competições artísticas e esportivas era julgada do interesse tanto dos deuses como dos homens.

Foi com o estabelecimento de competições ditirâmicas a partir do final do séc. VI a.C. nas Grandes Dionísias em Atenas que o ditirambo veio a alcançar o ponto alto de seu desenvolvimento. Mas competições corais a que o ditirambo é associado também são atestadas em festivais não dionisiacos, como nas Targélias, Pequenas Panateneias, Prometeias e Hefesteias em Atenas e em Delos, Delfos, nas ilhas do Egeu, na Grécia continental e na Ásia menor¹⁵³. A dimensão pública privilegiada dessas apresentações pode ser medida em relação a outros gêneros da lírica grega: como observa Fearn (2007: 168 n. 14), mesmo os poemas epinícios – conhecidos sobretudo na produção de Píndaro e Baquílides –, ainda que tenham sido apresentados por coros¹⁵⁴, não podem ter sido públicos da maneira como o foram os ditirambos oficialmente sancionados para apresentações festivas. De fato, de acordo com Fearn, na Atenas do período clássico a poesia coral associada ao ditirambo – aquela cantada pelo κύκλιος χορός (“coro cíclico”) e por coros de ἄνδρες e coros de παῖδες – é a única poesia coral pública (ou seja, sancionada pelo Estado) não dramática conhecida, com poucas exceções¹⁵⁵.

As fontes primárias para a atestação do que se assume terem sido execuções do ditirambo em diferentes festivais na Grécia nem sempre fazem referência direta ao ditirambo, mas sim ao tipo de coro que se sabe tê-lo apresentado: o κύκλιος χορός de modo geral ou particularmente o χορὸς ἀνδρῶν e o χορὸς παιδῶν, que parecem ter sido seus subtipos¹⁵⁶. Essas referências têm sido assumidas pela historiografia do ditirambo como equivalentes ao coro ditirâmico, mas suas possíveis consequências também deverão ser exploradas¹⁵⁷.

De maneira geral, sabe-se que canções como o ditirambo eram comissionadas não por indivíduos, como no caso do epinício, mas por comunidades. Em papiros como

¹⁵³ Para uma reunião de testemunhos literários e epigráficos e comentários sobre competições corais associadas ao ditirambo em festivais gregos, cf. Ierandò (1997: 49-86, 233-87 e 331-61).

¹⁵⁴ O que é uma questão controversa e possivelmente variável de acordo com os poemas. Cf. Currie (2005: 16-8) para uma síntese da discussão.

¹⁵⁵ Duas exceções aristocráticas: as obscuras e aparentemente atípicas Ὀρχησταί, que se apresentavam para Apolo Délio (Theophr. fr. 119 Wimmel *apud* Ath. 10, 424e-f) e as apresentações corais nas Osofórias, conduzidas por dois jovens nobres e que envolviam uma procissão (cf. cap. 4.1.4). Cf. Fearn (2007: 168 n. 14).

¹⁵⁶ IG II² 2318. Cf. Olson & Millis (2012: 6) e Fearn (2007: 181 n. 60) quanto a testemunhos epigráficos.

¹⁵⁷ Cf. cap. 4.1.1.4 e 4.1.3.

o de Oxirrínco 1604 e o de Londres 733, os ditirambos de Píndaro e Baquírides vêm endereçados “Aos Argivos”, “Aos Atenienses”, etc., o que implica que essas comunidades os comissionaram (fossem para competições ou não)¹⁵⁸. Isto indica um contexto em que o poeta era influenciado a considerar o que teria maior apelo para a sua audiência, o que seria particularmente importante se a apresentação tomasse parte em uma competição, como era o caso dos ditirambos apresentados nas Grandes Dionísias¹⁵⁹.

Para situar como as condições de apresentação do ditirambo podem ter determinado o seu conteúdo poético, analisaremos a sua presença nos principais festivais em que ele é possivelmente atestado¹⁶⁰.

4.1. Festivais atenienses

4.1.1. Grandes Dionísias

As Grandes Dionísias (Διονύσια τὰ Μεγάλα) (ou “Dionísias Urbanas” (Διονύσια τὰ ἐν Ἄστει)) – um dos três grandes festivais em honra ao deus Dioniso em Atenas juntamente às Dionísias Rurais e às Leneias – aconteciam entre o oitavo e o décimo oitavo dias do mês de Ἐλαφηβολιών¹⁶¹ no calendário ático, coincidindo com o fim do inverno e o início da primavera¹⁶². A partir do séc. VI a.C. adquiriram grande prestígio e durante o séc. V a.C., como grande festival panelênico, tornaram-se uma demonstração do poder imperial de Atenas – eram, por sinal, supervisionadas não pelo arconte basileu, normalmente responsável por eventos cívicos religiosos, mas pelo arconte epônimo¹⁶³, o magistrado eleito anualmente desde 508/7 a.C.

A origem das competições ditirâmicas no festival, como foi visto, remonta a 509/8 a.C., durante o arcontado de Liságoras¹⁶⁴, com um ou talvez dois dias no início do

¹⁵⁸ Como será visto, em Atenas o ditirambo esteve basicamente ligado à χορηγία em competições com bases tribais, o que reforçava a ligação do ditirambo com a comunidade. Cf. cap. 4.1.1-5.

¹⁵⁹ Maehler (2004: 3).

¹⁶⁰ As fontes primárias para o conhecimento dos festivais dionisíacos, embora sejam diversas, não são facilmente situadas sincronicamente. A documentação consiste de inscrições descobertas em santuários (como leis religiosas públicas, a exemplo das *leges sacrae* publicadas em formas de inscrição), calendários (como o de Erquia (LSCG 14), a convenção dos “Salaminioi” (LSS 19) e mesmo os chamados “Fasti” epigráficos das Dionísias (IG II² 2318)), crônicas (como a dos Atidógrafos), historiografia, literatura e iconografia. Cf. Burkert (2008: 248-9).

¹⁶¹ Elafebolião: mês correspondente ao fim de março e fim de abril do calendário gregoriano.

¹⁶² Farnell (1909: V 224-5).

¹⁶³ IG II² 929. Cf. Arist. *Ath. Pol.* 56.

¹⁶⁴ *Marm. Par.* A 46.

evento dedicados aos ditirambos¹⁶⁵. Tradicionalmente, o festival incluía uma πομπή¹⁶⁶ (“procissão”), competições de coros de ἄνδρες¹⁶⁷ (“homens”) e coros de παῖδες¹⁶⁸ (“meninos”) – com as quais o ditirambo é identificado – e competições dramáticas de tragédias e, desde 487 a.C.¹⁶⁹, de comédias¹⁷⁰.

4.1.1.1. Tribos e χορηγοί

A partir da reforma de Clístenes em 508/7 a.C.¹⁷¹, que dividiu os cidadãos de Atenas (antes divididos em quatro tribos de acordo com suas relações familiares) em dez tribos¹⁷² de acordo com suas áreas de residência (seus δῆμοι), as competições de coros de ditirambos se tornaram tribais: um coro de cinquenta homens e um coro de cinquenta meninos eram formados a partir de cada uma das dez tribos¹⁷³, totalizando mil coreutas participantes¹⁷⁴.

Durante os preparativos do festival, o arconte epônimo era responsável por eleger três χορηγοί¹⁷⁵ para as competições trágicas e satíricas e cinco para as competições cômicas, enquanto os χορηγοί para as competições ditirâmicas (um para cada coro oferecido pela tribo) eram designados pelos próprios membros das tribos antes de serem submetidos à aprovação do arconte epônimo¹⁷⁶. Os χορηγοί (assim como os coreutas) deveriam ser cidadãos de nascimento, e um dos pressupostos essenciais da competição era que fossem escolhidos dentre os membros da tribo que representariam –

¹⁶⁵ Ieranò (1997: 243), provavelmente inspirado em IG XI 105-34. Cf. idem, 282-3.

¹⁶⁶ IG II² 1011 e 1008; D. 21.10; Alciph. 2.3, 16; Philostr. VS 2. 1; Paus. 1, 29,2. É possível que cantos dionisíacos identificados com o ditirambo também tenham sido cantados nesta etapa – quando um ζόανον (estátua de madeira) de Dioniso era carregado –, assumindo, portanto, uma forma processional (de origem mais antiga). Cf. X. Hipp. III 2; Webster (1970: 8, 16-7 e 193-4); Zafiri (2007: 231-2).

¹⁶⁷ IG II² 3030; IG II² 3033; IG II² 3036, etc.; 27 FGE (Simon. 77 D) (págs. 61-2) e AP VI, 213 (= 28 FGE; Simon. 79 D) (pág. 62); Marm. Par. A 46.

¹⁶⁸ IG II² 3040; IG II² 3043; IG II² 3041, etc.; D. 21.10.

¹⁶⁹ Embora Ghiron-Bistagne (1976: 22) suponha que competições cômicas já houvessem sido instituídas nas Grandes Dionísias entre 580-60 a.C. Cf. Ieranò (1997: 256).

¹⁷⁰ IG II² 2325C; D. 21.10.

¹⁷¹ Arist. Ath. 21.

¹⁷² Ἐρεχθίδης, Αἰγιήϊς, Πανδιονίς, Λεοντίς, Ἀκαμαντίς, Οἰνήϊς, Κεκροπίς, Ἴπποθοντίς, Αἰαντίς e Ἄντιοχίς. Cf. Her. 5, etc.

¹⁷³ IG II² 2318; Schol. Aeschin. 1.10.

¹⁷⁴ Para uma discussão da hipótese de que cada tribo formasse apenas um coro para cada festival – fosse de homens ou de meninos –, totalizando cinco coros de homens e cinco coros de meninos na competição, cf. Pickard-Cambridge (1927: 51-2 n. 6) e Ieranò (1997: 257-8). Para um estudo do padrão de registro nos “Fasti” de onde se pode deduzir a questão contra essa hipótese, cf. Olson & Millis (2012: 6).

¹⁷⁵ Corego: cidadão que assumia a responsabilidade e o financiamento do treinamento de um coro, seu figurino, alimentação e alojamento, bem como os salários dos instrutores e músicos. Cf. Xen. Ath. Pol. I, 13.

¹⁷⁶ Arist. Ath. 56,3; D. 21.13. Cf. Wilson (2003: 22).

uma regra simbólica e de função cívica (e mesmo ritual) para a identificação essencial da tribo com os coros ditirâmbicos que a representariam na competição¹⁷⁷.

4.1.1.2. Poetas, auletas e coreutas

Poetas se colocavam à disposição para a composição dos cantos (neste caso inclusive estrangeiros, como as notícias das vitórias de Hipódico de Cálcis, Simônides de Céos, Píndaro e outros¹⁷⁸) e eram escolhidos pelo χορηγός de cada coro, o que parece ter sido feito tirando-se a sorte pela ordem das escolhas¹⁷⁹. O auleta, que acompanharia o canto e a dança dos coreutas posicionando-se em meio deles durante as apresentações¹⁸⁰, em um primeiro momento era contratado pelo próprio poeta. Mas, conforme a música adquiriu predominância durante a segunda metade do séc. V a.C., sua escolha passou a ser feita igualmente pelo χορηγός, provavelmente com o mesmo método de escolha dos poetas, tirando-se a sorte¹⁸¹. Por fim, os cinquenta coreutas de cada coro eram escolhidos entre os membros da própria tribo¹⁸².

No séc. V a.C., os membros do coro ditirâmbico parecem ter sido recrutados entre cidadãos comuns, treinados para uma apresentação específica. Mas fontes do séc. IV a.C. indicam que profissionais podiam ser empregados para algumas apresentações, possivelmente para passagens mais difíceis¹⁸³. O instrutor do coro também deveria ser um cidadão, e no séc. V a.C. era comum que o próprio poeta treinasse o coro. Mais tarde, profissionais passaram a ser empregados para esta função¹⁸⁴.

¹⁷⁷ Para os χορηγοί a regra podia não ser tão rigorosa: conhecem-se ao menos dois casos de metecos que foram χορηγοί para coros ditirâmbicos: Lys. 22, 20 e IG II² 1186 (neste último caso, no entanto, tratam-se das Dionísias não de Atenas, mas de Elêusis). Outras fontes referem-se ainda a uma lei pela qual era determinada a idade mínima de 40 anos para χορηγοί de coros de meninos (Arist. *Ath. Pol.* 56,4; Aeschin. 1, 11; Pl. *Lg.* 764e). Ieranò (1997: 246-7) sugere que esta lei tenha entrado em vigor apenas no séc. IV a.C., depois que o χορηγός mencionado em Lys. 21, 1-5 organizou um coro de meninos com apenas 24 anos. Demóstenes também foi χορηγός de um coro de meninos com 30 anos em 345 a.C., mas julga-se ter se tratado de um caso excepcional devido à dificuldade de se encontrar outros χορηγοί que correspondessem às condições legais. Cf. D. 21, 13 e 117; *Schol.* Aesch. 1, 11 e 12.

¹⁷⁸ Para uma relação de vencedores, ainda que incompleta, cf. Sutton (1989: 123-4).

¹⁷⁹ Ar. *Av.* 1403-4; Antiph. VI 11; D. 21.13.

¹⁸⁰ *Schol.* Aesch. 1.10; *Schol. Vetera RE* in Ar. *Nu.* 313, 78 Holwerda. Cf. Ieranò (1997: 238-9).

¹⁸¹ D. 21.13, 14.

¹⁸² Para esta escolha, o χορηγός era assistido por outros membros da tribo. Cf. Antiph. VI 13; Aelian. *NA* XI 1; Poll. s.v. χορολέκται. Ao fim do séc. IV a.C., os χορηγοί foram substituídos por ἀγωνοθέται nesta função. Cf. IG II² 3084; Pickard-Cambridge (1968²: 73); Ieranò (1997: 247).

¹⁸³ Pl. *R.* 373b; Arist. *Pol.* III, 1, 13. Cf. Kemp (1966: 217-8).

¹⁸⁴ Pickard-Cambridge (1953¹: 89-92).

4.1.1.3. Local

Inicialmente, os concursos ditirâmbicos aconteciam na ὄρχηστρα da ágora, o espaço para a dança, onde, antes do teatro de Dioniso ser construído, os atenienses assistiam a todas as “competições dionisiacas”¹⁸⁵. Após a instituição das competições dramáticas, é possível que o ditirambo tenha sido transferido para o teatro¹⁸⁶, embora a questão seja controversa¹⁸⁷.

4.1.1.4. Apresentação

A apresentação do ditirambo nas Grandes Dionísias envolvia, portanto, tradicionalmente o financiamento dos músicos oferecido pelo χορηγός de cada um dos vinte coros fornecidos pelas dez tribos participantes na competição, dez coros formados por cinquenta homens e dez coros formados por cinquenta meninos recrutados a partir dos próprios membros das tribos representadas¹⁸⁸, um auleta, e um poeta para a instrução e composição dos cantos apresentados¹⁸⁹. Uma expressão tradicional era usada para se referir ao coro das apresentações, que nos fornece uma imagem de como o ditirambo devia ser executado: κύκλιος χορός, “coro cíclico”. Entre as menções conhecidas ao κύκλιος χορός¹⁹⁰ algumas claramente o afirmam como um sinônimo ao ditirambo – de acordo com o escólio para *Contra Timarco* 10 de Ésquines (389 – 314 a.C.): “λέγονται δὲ οἱ διθυράμβῳ χοροὶ κύκλιοι καὶ χορὸς κύκλιος” (“de ‘ditirambo’ são chamados os ‘coros cíclicos’ e ‘coro cíclico’”). Mas, como observa Fearn (2007: 165), uma referência mais sutil já é feita na idade clássica por Aristófanes nas *Aves*, 1377-1409, que relaciona as palavras “διθύραμβος” (1388) e “κυκλιοδιδάσκαλον” (“instrutor

¹⁸⁵ *Schol. Ar. Th.* 395. Cf. Ieranò (1997: 244 n. 42). Também *Pi. fr.* 75 Maehler, que conclama os deuses olímpicos a frequentarem a “πανδαϊδάλων τ’ εὐκλέ’ ἀγοράν” (“famosa ágora ricamente esculpida”) da “ἄστεος . . . θυόεντ’ / ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθήναις” (“cidade . . . fragrante na sagrada Atenas”), deixa supor um contexto análogo à execução do ditirambo na ágora.

¹⁸⁶ Talvez no início do séc. V a.C. ou depois da reconstrução do teatro por Péricles. Cf. Pickard-Cambridge (1927: 49 n.1 e 1946: 1-29); Ieranò (1997: 244-6).

¹⁸⁷ Não se descarta que os ditirambos tenham continuado a ser executados na ágora, ainda na ὄρχηστρα: *X. Hipp.* III 2 e *Pi. fr.* 75, 1-7 Maehler. Cf. n. 186 supra.

¹⁸⁸ Cf. n. 174 supra.

¹⁸⁹ Como os nomes do poeta e do auleta não são registrados em inscrições oficiais, não se pode afirmar ao certo se cada tribo contratava sempre um poeta e um auleta para cada um dos dois coros ditirâmbicos fornecidos para o festival ou se um para os dois coros simultaneamente. Mas o papel do poeta como o próprio instrutor do coro no séc. V a. C. (Pickard-Cambridge (1953¹: 89-92)) favorece a primeira hipótese. Cf. ainda *AP VI*, 213 (= 28 FGE; Simon. 79 D) (pág. 62).

¹⁹⁰ *Ar. fr.* 156, 8-10 K-A; *X. Oec.* 8, 20; *Aesch.* 1.10-11; *Schol. Aesch.* 1.10; *Ps.-Plu. X Or.* 835b; *Ael. Arist. Aeg.* 1, 250, 11; *Eus. PE* 8, 14, 25 Mras.; *Athen.* 5, 181c; *Suda* s.v. Κυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπας (K 2647), etc.

de κύκλιοι χοροί¹⁹¹) (1403) e utiliza metáforas circulares¹⁹² ao satirizar Cinésias (fl. 425 – 390 a.C.), um importante expoente da Nova Música e compositor de ditirambos¹⁹³.

O que a sinonímia entre “ditirambo” e “κύκλιος χορός” parece revelar em si é que, durante a apresentação dos cantos ditirâmbicos, os coreutas dançavam em círculo – uma imagem coral tradicional na iconografia grega¹⁹⁴ e aparentemente confirmada em relação ao κύκλιος χορός por fontes tardias como Ateneu¹⁹⁵ (que opõe coros “quadrangulares” (“τετραγώνοις”) aos coros “cíclicos”), Élio Aristides¹⁹⁶ (117 – 181 d.C.) e Eusébio¹⁹⁷ (c. 263 – 339 d.C.). O movimento circular em si é associado a Dioniso por Porfírio¹⁹⁸ (234 – c. 305 d.C.) e parece ter influenciado o próprio conteúdo de algumas composições ligadas ao ditirambo novo, como a dança circular dos golfinhos no espúrio *Hino a Posídon* atribuído por Eliano a Aríon de Metimna¹⁹⁹. Contudo, os coros ditirâmbicos não eram os únicos a empregarem um movimento circular e, como Ieranò (1997: 236 n. 13) demonstra, essa forma pode ser observada como uma característica do coro lírico de modo geral²⁰⁰.

“Κύκλιος χορός” mostra, assim, ser um termo próprio do âmbito da apresentação coral²⁰¹, o que para Wilamowitz (1907: 78-9), seguido por Privitera (1988: 129), confirmaria a ὀρχήστρα circular da ágora (ao invés da σκηνή do teatro) como o lugar de execução dos ditirambos nas Grandes Dionísias²⁰². Fearn (2007: 166 n. 9), em vista de comparações com uma terracota do séc. V a.C.²⁰³ e com uma reconstituição de Eva Palmer e Angelos Sikelianos do coro de cinquenta danaiades para *As Suplicantes* de

¹⁹¹ *Schol. Ar. Av.* 1403a; *Suda* s.v. κυκλιοδιδάσκαλος (K 2646).

¹⁹² 1379: τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;

¹⁹³ Cf. *Pherecr. fr.* 155 Kassel-Austin; *Ps.-Plu. de Mus.* 30, 1141ef.

¹⁹⁴ Fearn (2007: 166 n. 9); Weege (1926: 35-6); Jost (1985: 421-2); Reichel & Wilhelm (1901: 40); Lonsdale (1993: 116 e 118); Tölle-Kastenbein (1964), etc.

¹⁹⁵ *Athen.* 5, 181c. Cf. também *Scholia anonyma rec.* in *Ar. Nu.* 333aβ.

¹⁹⁶ *Ael. Arist. Aeg.* 1, 250, 11: κύκλου διθυραμβικοῦ θέαμα.

¹⁹⁷ *Eus. PE* 8, 14, 25 Mras.

¹⁹⁸ *Porph.* 359F 41-46 Smith. Cf. também Jeanmaire (1978: 241-9).

¹⁹⁹ *PMG* 939, proveniente talvez do séc. IV a.C. Cf. Bowra (1963: 124-7). Para referências sobre a discussão de se tratar possivelmente do fragmento de um ditirambo, cf. Ieranò (1997: 187 n. 3 e 273).

²⁰⁰ Cf. esp. Ferri (1931).

²⁰¹ Ieranò (1997: 236) registra que a hipótese de uma execução processional do ditirambo, ligada à etapa da πομπή nas Grandes Dionísias (cf. n. 166 supra), pode deixar em aberto a definição de κύκλιος χορός. No entanto, não há ligação direta entre a hipótese e o κύκλιος χορός.

²⁰² Cf. n. 186 e 187 supra.

²⁰³ Larson (2001: 237 fig. 5.5).

Ésquilo²⁰⁴ (c. 525/4 – 456/5 a.C.), assume que os κύκλιοι χοροί fossem arranjados de modo a se apresentarem como anéis, estáticos ou rotativos, em torno de um auleta central. Também é possível que a apresentação do κύκλιος χορός estivesse relacionada à chamada τυρβασία, tipo de dança registrada por Pólux²⁰⁵ (séc. II d.C.) e Hesíquio²⁰⁶ (séc. V d.C.) como própria do ditirambo, e que de acordo com Ieranò (1997: 233-4) poderia integrar, como um quarto elemento, a tradicional tripartição das danças apresentadas sobre os palcos teatrais atenienses: ἐμμέλεια (para a tragédia), κόρδαξ (para a comédia) e σίκιννις (para o drama satírico)²⁰⁷. Mas as atribuições da dança ao ditirambo carecem de uma identificação histórica²⁰⁸ e suas características só podem ser deduzidas de sua etimologia, ligada a “τύρβη”²⁰⁹ (“desordem”, etc.).

Embora o κύκλιος χορός seja associado ao ditirambo nas Grandes Dionísias, é fundamental observar que estudos mais recentes²¹⁰ têm sugerido uma relativa independência do κύκλιος χορός em relação ao ditirambo. Com efeito, em registros oficiais epigráficos ao menos no período clássico o termo “διθύραμβος” nunca é atestado, sendo preterido pelos termos “[χορός] ἀνδρῶν” e “[χορός] παιδῶν”²¹¹, os quais, de acordo com a leitura de uma inscrição da segunda metade do séc. IV a.C., seriam subtipos do κύκλιος χορός²¹². Isto mostra que a poesia cantada pelo κύκλιος χορός não era referida por um termo propriamente poético (como διθύραμβος) nessas inscrições, mas por termos performáticos ([χορός] ἀνδρῶν e [χορός] παιδῶν) – algo talvez incentivado pelo grande papel que a produção coral podia assumir na vida festiva de cidades como Atenas²¹³. Mas Fearn (2007: 163-341) empreende um estudo do κύκλιος χορός segundo o qual não apenas ele seria uma forma de apresentação coral presente em diferentes contextos na Grécia (além das Grandes Dionísias), como o próprio ditirambo seria apenas mais um tipo de poesia do seu repertório. De fato, há

²⁰⁴ No Segundo Festival Delfico de 1930. Fearn (2007: 253 fig. 4).

²⁰⁵ Poll. IV 104: τυρβασία δὲ ἐκαλεῖτο τὸ ὄρχημα τὸ διθυραμβικόν.

²⁰⁶ Hesych. s.v. τυρβασία: χορῶν ἀγωγή τις διθυραμβικῶν. Pickard-Cambridge (1927: 49) deduz que Hesíquio pode estar citando a τυρβασία como apenas uma entre outras danças ligadas ao ditirambo.

²⁰⁷ Aristox. fr. 104 Wehrli; Athen. 631d; Luc. *Salt.* 22; Poll. IV 100.

²⁰⁸ Como observa Pickard-Cambridge (1927: 49), ela parece se adequar ao ditirambo de Arquíloco (cap. 3.1).

²⁰⁹ A etimologia para “τύρβη” inspiraria talvez mais propriamente a dança de um culto dionisíaco desempenhado por seus indivíduos participantes do que a dança de uma competição coral, embora o nome “τυρβασία” ainda pudesse refletir uma origem semântica mais antiga.

²¹⁰ Fearn (2007: 163-341).

²¹¹ Wilson (2003: 314 n. 22) *apud* Fearn (2007: 181 n. 60).

²¹² IG II² 2318: κυκλιοὶς π[αίδων]. Cf. Lewis (1968: 375) e Shear (2003: 166) *apud* Fearn (2007: 181 n. 60).

²¹³ Fearn (2007: 167).

evidências literárias e epigráficas de que o κύκλιος χορός não era exclusivo das Grandes Dionísias: além do já mencionado longo histórico de se dançar em círculos na Grécia (muito além do contexto de Atenas e das vinculações com Dioniso)²¹⁴, o κύκλιος χορός em particular parece ter sido uma forma de apresentação coral também presente ao menos nas Targélias, Panateneias e em Delfos²¹⁵. Quanto a um repertório do qual o ditirambo fosse apenas um tipo específico, isto exige que as referências ao κύκλιος χορός geralmente associadas ao ditirambo sejam consideradas por outro ângulo.

Fearn (2007: 174) observa que não se pode assumir que no séc. V a.C. a classificação de gêneros e nomes para os poemas compostos em diferentes contextos na Grécia fosse tão sistemática como na discussão de gêneros poéticos posterior, surgida a partir de Platão (424/3 – 348/7 a.C.) – conforme afirma Ieranò (1997: 321), “Il principio di una classificazione dei generi lirici è sostanzialmente estraneo alla lirica del VI e V secolo, i cui caratteri si definivano empiricamente, nella molteplicità delle performance”. Desse modo, a própria aplicação do termo “διθύραμβος” para a poesia apresentada pelo κύκλιος χορός pode ter sido objeto de debate nesse período²¹⁶, o que pode explicar o uso de termos performáticos em registros oficiais, muito mais flexíveis e abrangentes do que o termo “διθύραμβος” em particular. Para Fearn, as referências a “[χορός] ἀνδρῶν” e “[χορός] παιδῶν” seriam mais genéricas para o repertório do κύκλιος χορός, enquanto o termo “διθύραμβος” poderia evocar uma conotação mais específica: a de uma ligação mais característica com Dioniso²¹⁷, o que não correspondia necessariamente à totalidade desse repertório²¹⁸. Isto o leva a sugerir que, aparentemente, com as edições alexandrinas no séc. III a.C. essa indefinição classificatória de gêneros poéticos pode ter sido planificada por conveniência, e que toda a poesia do κύκλιος χορός editada tenha sido genericamente chamada de “ditirambo” – classificação sob a qual nos foram transmitidos alguns poemas pouco ou nada dionisíacos de Baquílides, por exemplo, e que coloca em suspenso o verdadeiro

²¹⁴ Cf. n. 194 e 200 supra.

²¹⁵ Lys. 21, 1; *Suda* s.v. Πύθιον (Π 3130); Ar. *Nub.* 987-9; Philod. *Scaph. Pae. Dion.* (Powell CA 169), 134. Cf. caps. 4.1.2, 4.1.3 e 4.2.1.

²¹⁶ Píndaro no *Treno* III (= fr. 128c Maehler) distingue formas de canto como o peã, o ditirambo, o lino, o himeneu e o ialemo com base em suas tradições rituais características, o que para Ieranò (1997: 321-2) e Fearn (2007: 173) seria a afirmação de uma poética pessoal e um exemplo de como a noção de gêneros poéticos e o seu entendimento classificatório podiam ser discutidos no séc. V a.C.

²¹⁷ Como mencionado no cap. 2, “ditirambo” podia ser um epíteto de Dioniso. Cf. n. 11 supra.

²¹⁸ Uma possível evidência para este entendimento pode estar em Athen. 5, 181c: καθόλου δὲ διάφορος ἦν ἡ μουσικὴ παρὰ τοῖς Ἑλλήσι, τῶν μὲν Ἀθηναίων τοὺς Διονυσιακοὺς χοροὺς καὶ τοὺς κυκλίους προτιμώντων . . . Para Fearn (2007: 166), esta passagem dá a entender que “coros dionisíacos” e “coros circulares” eram noções distinguíveis.

caráter da poesia referida apenas por “[χορὸς] ἀνδρῶν” ou “[χορὸς] παίδων” antes do séc. III a.C. Com efeito, do mesmo modo como é possível observar que o repertório poético do κύκλιος χορός assumiu um tipo de poesia de caráter explicitamente dionisíaco – como o caso dos ditirambos de Píndaro provavelmente exemplifica²¹⁹ –, ele também pode ter compreendido um tipo de poesia de caráter mítico narrativo²²⁰ mais amplo – como com os ditirambos de Baquilídes –, flexível ao contexto de diferentes festivais religiosos, dionisíacos ou não, nos quais o κύκλιος χορός se apresentava. E nesse formato narrativo sua ligação com Dioniso sequer seria de todo excluída, pois ela pode ter sido subentendida simplesmente pela presença do coro em um festival dionisíaco – o que de fato teria gerado contextos mais discutíveis para o uso do termo “διθύραμβος”. Assim, a própria associação aparentemente simplificadora entre o “ditirambo” e as referências à poesia do κύκλιος χορός, como no escólio a *Contra Timarco* 10 de Ésquines, pode ser um reflexo do processo de transmissão dessa poesia, a qual provavelmente se torna menos matizada em termos classificatórios ao ser assumida nessa mera sinonímia. Como consequência, isto deve ao menos situar que ao nos referirmos genericamente a uma poesia “ditirâmbica” dos sécs. VI a IV a.C. estamos seguindo uma definição mais estável, porém posterior à prática dessa poesia.

4.1.1.5. Juízes, vencedores e prêmios

Ao fim das Grandes Dionísias, o resultado das competições ditirâmbicas era dado por dez juízes apontados pelas dez tribos envolvidas²²¹. Como mostram os chamados “Fasti” (IG II² 2318²²²) – grande inscrição didascálica com o registro oficial das vitórias nas Grandes Dionísias de 473 a 328 a.C. –, a vitória era primariamente da tribo, com a inscrição do seu nome e o do seu χορηγός. O próprio χορηγός, como representante da tribo vitoriosa, recebia uma trípole que dedicava a Dioniso e para a qual construía, por sua própria despesa²²³, uma base monumental trazendo inscrito o seu nome, o da tribo e o do arconte epônimo daquele ano²²⁴. No decorrer dos sécs. V e IV

²¹⁹ A referência a “διαπέτα[νται δὲ νῦν ἱεροῖς] πύλα[ι κύκλοισι νέαι” (“novas portas agora se abrem para os círculos sagrados”) na reconstituição de Grenfell-Hunt para Pi. fr. 70b Maehler pode reforçar a pressuposta ligação entre os ditirambos de Píndaro e o κύκλιος χορός.

²²⁰ Não por acaso o conteúdo mítico narrativo é associado por várias fontes tardias ao ditirambo como um dos próprios critérios que o definem (cf. Aríon de Metimna (cap. 3.2), Íbico (cap. 3.3), Simônides (cap. 5) e Baquilídes).

²²¹ Wilson (2003: 34 e 98-102).

²²² Classificado como C.I.A. ii 971 no *Corpus inscriptionum atticarum*.

²²³ Lys. 21, 2 (cf. págs. 55-6).

²²⁴ Os tipos mais conhecidos desses monumentos são o de Lisícrates (334 a.C.) e o de Trásilo (320 a.C.).

a.C. esses monumentos corégicos, que pertenciam às tribos na qualidade de monumentos privados (em oposição aos registros oficiais), passaram a trazer o nome do poeta e, no séc. IV a.C., o do auleta, os quais não apareciam nos registros oficiais.

O escólio à *República* 394c de Platão registra que o poeta da tribo vencedora das competições ditirâmicas recebia um touro a ser sacrificado após a competição²²⁵, o que, como foi visto no capítulo 3.2, não pode ser confirmado como uma referência específica a Atenas e não a Corinto. Mas a presença do touro sacrificial nas Grandes Dionísias, trazido durante a *πομπή*, é confirmada por inscrições²²⁶ e assume-se que fosse o prêmio tradicional dado ao poeta no evento – no epigrama²²⁷ que celebra uma vitória de Simônides nas Grandes Dionísias e que lhe atribui ao todo cinquenta e seis vitórias anteriores, a referência à competição é feita justamente por uma metonímia com seus prêmios: o touro e a trípole²²⁸.

O mesmo epigrama menciona ainda a expressão “*Νίκας ἄρμα*”²²⁹ (“carruagem da Vitória”), o que, de acordo com Pickard-Cambridge (1927: 52), pode sugerir que o poeta vencedor fosse escoltado para casa em uma carruagem durante uma procissão festiva ao final do evento, embora as carruagens também possam ser apenas metáforas para a vitória poética. Pickard-Cambridge deduz o mesmo de outro epigrama atribuído a Simônides em algumas fontes²³⁰, que menciona a expressão “*ἄρμασιν ἐν Χαρίτων φορηθείς*” (“sendo carregado na carruagem das Graças”). No entanto, como será visto no capítulo 5, esta referência parece descrever particularmente a celebração do *χορηγός*, não do poeta²³¹.

4.1.1.6. Poemas

Entre os ditirambos compostos para o festival, assume-se que ao menos algumas das cinquenta e sete vitórias ditirâmicas atribuídas a Simônides foram obtidas nas Grandes Dionísias durante sua estada em Atenas no período das Guerras Persas – uma

²²⁵ O escólio também registra que o prêmio para o segundo colocado era uma ânfora de vinho e para o terceiro uma cabra.

²²⁶ IG II² 1006, 12: *πέμψαν τοῖς Διονύσοις ταῦρον ἄξιον τοῦ θεοῦ, ὃν καὶ ἔθυσαν ἐν τῷ τῆ πομπῆ.*

²²⁷ AP VI, 213 (= 28 FGE; Simon. 79 D) (pág. 62).

²²⁸ Cf. também Burkert (1966: 98) para vasos que mostram um touro ao lado de uma trípole sendo conduzido para ser sacrificado a Dioniso.

²²⁹ AP VI, 213 (= 28 FGE; Simon. 79 D) (pág. 62).

²³⁰ AP XIII, 28 (= Antig. 1 FGE; Simon. 144 D) (pág. 65).

²³¹ A imagem do *χορηγός* celebrado em uma carruagem entre faixas e rosas parece corresponder ao menos em parte à sua presença atestada na *πομπή* que abria o festival, na qual os *χορηγοί* participantes tinham lugares de honra. Cf. Ath. 11, 534c.

delas, de acordo com um epigrama e uma inscrição do *Marmor Parium*²³², teria sido alcançada pelo poeta com a idade de oitenta anos com um coro de ἄνδρες em 477/6 a.C. Os frs. 75 e 76-8 Maehler de Píndaro revelam ditirambos apresentados em honra à cidade de Atenas na década de 470 a.C. – em um deles o poeta celebra os atenienses por terem estabelecido o “φαεννάν / κρηπῖδ’ ἐλευθερίας” (“fulgurante alicerce da liberdade”) e, de acordo com Isócrates²³³ (436 – 338 a.C.), Píndaro foi indicado pelos atenienses como πρόξενος²³⁴ e honrado com um dote de 10.000 dracmas por seus apontamentos. Pausânias²³⁵ (séc. II d.C.) registra que uma estátua foi erigida para ele na ágora, provavelmente após a apresentação desses ditirambos que, cinquenta anos depois, Aristófanes ainda parodiaria na parábase dos *Acarnenses*, 67 e ss. E ao menos dois ditirambos conhecidos de Baquilides, *Io*²³⁶ e *Teseu*²³⁷, foram compostos para Atenas, provavelmente nas Grandes Dionísias logo após o fim das Guerras Persas²³⁸.

4.1.2. Targélias

As Targélias (Θαργήλια) eram um dos principais festivais atenienses em honra a Apolo e a Ártemis²³⁹. Sua origem tradicional no mundo jônico é atestada no próprio calendário ático, cujo mês em que o festival era celebrado recebia o seu nome: Θαργηλιών²⁴⁰.

O festival acontecia entre o sexto e o sétimo dias do mês de Θαργηλιών²⁴¹ e envolvia tradicionalmente um primeiro dia de purificações²⁴² e um segundo dia de consagração das primícias da terra a Apolo²⁴³.

Como nas Grandes Dionísias, competições corais de ἄνδρες e παῖδες nas Targélias são amplamente atestadas por inscrições corégicas, mas não há testemunhos

²³² 27 FGE (Simon. 77 D) (págs. 61-2) e *Marm. Par.* A 54. Para a autoria, cf. Page (1981: 241-3), West (1982: 71-2) e Fearn (2007: 177 n. 48).

²³³ Isocr. 15. Cf. ainda Antid. 166.

²³⁴ Próxeno: título honorífico concedido por uma cidade a um cidadão grego ou estrangeiro, que poderia representar os interesses da cidade como um embaixador estrangeiro ou cônsul honorário.

²³⁵ Paus. 1, 8,4.

²³⁶ B. 19 Maehler. Cf. Webster (1970: 103).

²³⁷ B. 20 Maehler.

²³⁸ Para uma referência à presença do vinho nas Grandes Dionísias por fontes primárias que podem remontar ao séc. III (com o testemunho de Filocoro) e mesmo IV a.C. (com o testemunho de Ferecrates), cf. Athen. 11, 464f-465b.

²³⁹ *Suda* s.v. Θαργήλια (Θ 49).

²⁴⁰ Targelião: mês correspondente ao fim de maio e ao fim de junho do calendário gregoriano.

²⁴¹ *Schol.* Pl. R. 394c.

²⁴² Istrus *FGrHist* 334 F 50 *apud* Harp. s.v. φάρμακος.

²⁴³ Plut. *Conv.* 717D; Athen. 2, 114a.

de quando elas teriam sido originalmente instituídas: as primeiras atestações epigráficas remontam à metade do séc. V a.C.²⁴⁴, enquanto a *Suda*²⁴⁵ chega a reportar a presença do κύκλιος χορός no festival já no tempo de Pisístrato²⁴⁶. Também não é claro em que dia ou qual relação tais competições tinham com as cerimônias do festival. Aceitam-se, contudo, as evidências de que, tal como nas Grandes Dionísias, tratavam-se de competições com base tribal e que uma trípole era dada como prêmio aos vencedores, que a dedicavam no templo de Apolo Pítio²⁴⁷.

Diferentemente das Grandes Dionísias, nas competições das Targélias as tribos não concorriam individualmente, e sim em pares: no séc. V a.C. deduz-se que as tribos que podiam oferecer um χορηγός tiravam a sorte para a definição de uma tribo parceira entre aquelas que não podiam oferecer nenhum. No séc. IV a.C. os pares se tornaram fixos, e, de acordo com Aristóteles²⁴⁸ (384 – 322 a.C.), ambas passaram a fornecer um χορηγός alternadamente, o qual representaria dois coros apresentados pela dupla de tribos para a competição – um de ἄνδρες e outro de παῖδες²⁴⁹. Ao todo, portanto, o festival envolvia dez coros participantes, e não vinte²⁵⁰ como nas Grandes Dionísias.

Os títulos nas inscrições corégicas privadas das tribos apresentam primariamente o χορηγός como vencedor, mencionando o seu nome e o da tribo representada. O nome do poeta é quase sempre registrado, assim como, a partir do séc. IV a.C., o nome do auleta.

A possível presença de competições ditirâmicas em um festival apolíneo introduz o problema da ligação ritual do ditirambo com Dioniso e sua presença em festivais não dionisiacos. Mas, como visto no capítulo 4.1.1.4, referências ao κύκλιος χορός e aos χοροὶ ἀνδρῶν e παιδῶν – como é o caso das referências a partir de onde o ditirambo é associado às Targélias²⁵¹ – não pressupõem necessariamente conteúdo dionisiaco²⁵². Além disso, como observa Fearn (2007: 172-3), o vínculo do κύκλιος

²⁴⁴ IG I³ 963 (IG I² 768); IG I³ 964, etc. Cf. ainda Ar. Av. 917-9; Zen. V 40.

²⁴⁵ *Suda* s.v. Πύθιον (Π 3130).

²⁴⁶ Ieranò (1997: 249 e 271).

²⁴⁷ *Suda* s.v. Πύθιον (Π 3130). Cf. tradição epigráfica corégica das Targélias: Ieranò (1997: 351-61).

²⁴⁸ Arist. Ath. 56, 3-5. Para as inscrições corégicas, cf. Ieranò (1997: 351-61).

²⁴⁹ Arist. Ath. 56, 3.

²⁵⁰ Cf. n. 174.

²⁵¹ Não apenas os testemunhos epigráficos ligados às Targélias, como mesmo Arist. Ath. 56, 3 e Lys. 21, 1-2 mencionam χοροὶ ἀνδρῶν, παιδῶν e o κύκλιος χορός, e não διθύραμβος.

²⁵² Pickard-Cambridge (1927: 10), pressupondo sempre a sinonímia entre κύκλιος χορός e ditirambo, especula que a íntima associação entre Dioniso e Apolo em Delfos, um festival apolíneo (cf. cap. 4.2.1),

χορός com Apolo é possivelmente atestado por Himério²⁵³ (c. 315 – 386 d.C.) em uma descrição do culto a Apolo em Delfos apresentada como o resumo de um peã de Alceu²⁵⁴ (c. 620 – final do séc. VI a.C.).

Quanto à poesia apresentada no festival, segundo Jebb (1905: 234) o ditirambo *Teseu* de Baquíledes²⁵⁵ pode ter sido apresentado nas Targélias em vista de suas referências a Atenas e da ligação lendária entre o festival e Teseu.

4.1.3. Pequenas Panateneias

As Pequenas Panateneias (Παναθήναια τὰ Μικρά) eram um antigo festival anual promovido no início do calendário ático para celebrar a cidade de Atenas²⁵⁶. De quatro em quatro anos ele dava lugar às Grandes Panateneias (Παναθήναια τὰ Μεγάλα), que duravam três ou quatro dias a mais e promoviam prestigiadas competições atléticas.

O único testemunho direto de competições corais públicas nas Pequenas Panateneias é dado por Lísias (c. 445 – c. 380 a.C.), que oferece uma interessante evidência do custo de um coro para competições em festivais ao final do séc. V a.C. no discurso de *Defesa contra a acusação de propinas*, de 403/2 a.C.:

. . . ἐπὶ Θεοπόμπου ἄρχοντος, καταστάς δὲ χορηγὸς τραγωδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς καὶ τρίτῳ μηνὶ Θαργηλίῳ νικήσας ἀνδρικῶ χορῶ δισχιλίας δραχμᾶς, ἐπὶ δὲ Γλαυκίππου ἄρχοντος εἰς πυρριχιστὰς Παναθηναίοις τοῖς μεγάλοις ὀκτακοσίας.

[2] ἔτι δ' ἀνδράσι χορηγῶν εἰς Διονύσια ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ἄρχοντος ἐνίκησα, καὶ ἀνήλωσα σὺν τῇ τοῦ τρίποδος ἀναθέσει πεντακισχιλίας δραχμᾶς, καὶ ἐπὶ Διοκλέους Παναθηναίοις τοῖς μικροῖς κυκλίῳ χορῶ τριακοσίας. τὸν δὲ μεταξὺ χρόνον ἐτριηράρχουν ἑπτὰ ἑπτὰ ἔτη, . . .

pode ter influenciado a difusão do culto de Dioniso pela Grécia, o qual passou a ser adotado no louvor a Apolo também em outros lugares, possivelmente como um atrativo trazido a festivais apolíneos para o público. Fearn (2007: 181-2), ainda que reconhecendo a ligação específica com Dioniso do ditirambo apresentado em Delfos (cf. B. 16 Maehler e cap. 4.2.1), critica a necessidade de uma explicação genérica para a presença de Dioniso nos festivais apolíneos, com base na distinção entre as referências ao κύκλιος χορός e o ditirambo já exposta no cap. 4.1.4.

²⁵³ Him. *Or.* 48, 10-11: . . . παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος καὶ χοροῦς ἠϊθέων περὶ τρίποδα στήσαντες, ἐκάλουν τὸν θεὸν ἐξ Ὑπερβορέων ἐλθεῖν. Cf. Fearn (2007: 172).

²⁵⁴ Alc. fr. 307c *PMG*.

²⁵⁵ B. 18 Maehler.

²⁵⁶ Phot. *Lex.* s.v. Παναθήναια.

[4] καὶ ὕστερον κατέστην χορηγὸς παιδικῶν χορῶν καὶ ἀνήλωσα πλέον ἢ πεντεκαίδεκα μνᾶς. . . .

. . . no arcontado de Teopompo [411/10 a.C.], tendo sido apontado corego para tragédias, gastei 30 minas²⁵⁷; e em três meses, tendo vencido nas Targélias com um coro de homens, gastei 2.000 dracmas; no arcontado de Glaucipo [410/9 a.C.], com pirricistas²⁵⁸ nas Grandes Panateneias, [gastei] 800 [dracmas].

[2] Além disso, venci como corego de [um coro de] homens nas Dionísias no mesmo arcontado, e gastei, incluindo a dedicatória da trípole, 5.000 dracmas; e no tempo de Diocles [409/8 a.C.], com um coro cíclico nas Pequenas Panateneias, [gastei] 300 [dracmas]. Nesse meio tempo fui trierarca²⁵⁹ [ao custo] de sete [talentos]²⁶⁰ por sete anos, . . .

[4] E depois fui apontado corego para um coro de meninos e gastei mais de 15 minas²⁶¹. . . .

Lísias, 21, 1f-2 e 4a

Como observa Pickard-Cambridge, esse testemunho mostra que a magnificência esperada em relação ao coro e ao evento variava de acordo com o festival. Demóstenes²⁶² (384 – 322 a.C.), referindo-se talvez às Panateneias, confirma que um coro de homens custava mais do que um coro trágico.

A menção particular de Lísias ao “coro cíclico” (“κυκλίῳ χορῶν”) em relação às Pequenas Panateneias, e não ao coro de ἄνδρες ou ao coro de παῖδες como feita em relação a outros festivais, chama a atenção para a discussão acerca das funções classificatórias dessas expressões. Esse uso dos termos pode revelar uma nuance diferenciada entre κύκλιος χορός, χορὸς ἀνδρῶν e χορὸς παιδῶν (ao invés dos dois últimos serem simplesmente subtipos do primeiro²⁶³), ou pode indicar uma organização excepcional das competições corais nas Pequenas Panateneias, para as quais as

²⁵⁷ Equivalente a 3.000 dracmas.

²⁵⁸ Coro de dançarinos da πυρρίχη, dança de caráter militar. Cf. Ar. *Ra.* 153; Pl. *Lg.* 816b.

²⁵⁹ Trierarca: cidadão que arcava com os custos de um trirreme como serviço público.

²⁶⁰ Equivalente a 42.000 dracmas. Cf. Lamb (1930: 476-7).

²⁶¹ Equivalente a 1.500 dracmas.

²⁶² D. 21, 156.

²⁶³ Cf. n. 212.

referências ao coro de ἄνδρες ou ao coro de παῖδες não fossem particularmente adequadas.

Quanto à poesia ligada ao festival, Ieranò (1997: 250) reporta a hipótese de Peppas-Delmousou (1971: 64 n. 38) segundo a qual o ditirambo *Os Antenoridas* ou *A Reclamação de Atenas* de Baquílides²⁶⁴, com sua referência inicial a Teano, sacerdotisa de Atena, pode ter sido apresentado nas Pequenas Panateneias – embora não haja testemunhos que sequer confirmem a apresentação do poema em Atenas²⁶⁵.

4.1.4. Prometeias

As Prometeias (Προμήθεια) eram um festival ático em honra a Prometeu de datação incerta. Um de seus eventos, conforme registrado por Pausânias²⁶⁶ e um escólio às *Rãs* de Aristófanes²⁶⁷, era a λαμπαδηδρομία, competição em que efebos corriam empunhando tochas acesas a partir do altar de Prometeu na Academia.

Duas evidências permitem supor competições ditirâmbicas organizadas com base tribal ao fim do séc. V a.C. no festival das Prometeias em Atenas: a inscrição IG II² 1138, que menciona as Prometeias e as Hefesteias juntamente às Dionísias e às Targélias em sua lista de vencedores em competições para coros de ἄνδρες e de παῖδες desses dois últimos festivais, e a menção por Pseudo-Xenofonte²⁶⁸ desses quatro festivais (além das Panateneias) em um comentário sobre χορηγία. Ieranò (1997: 250-1) observa que teoricamente é possível que ambos esses testemunhos se refiram à λαμπαδηδρομία, que também era promovida com base tribal²⁶⁹ nas Hefesteias e nas Pequenas Panateneias anualmente; mas não é o que o contexto das duas evidências sugere. De todo modo, mesmo essa possibilidade teórica não exclui a suposição de um contexto ditirâmbico: como lembra Ieranò, se for considerado que nas Osofórias uma cerimônia coral precedia a corrida de efebos que partia do templo de Dioniso até o santuário de Atena Skira em Falero²⁷⁰, é possível que cantos ditirâmbicos também acompanhassem a corrida ritual da λαμπαδηδρομία nas Prometeias e Hefesteias. Outra

²⁶⁴ B. 15 Maehler.

²⁶⁵ Para uma discussão sobre a cratera de Polião, na qual cantores vestidos de sátiros são identificados como “cantores nas Panateneias”, cf. Lucas (1963); Webster (1963 e 1972); Ieranò (1997: 250); Wilson (2003: 336 n. 85).

²⁶⁶ Paus. 1, 30,2.

²⁶⁷ *Schol. Ar. Ra.* 135. Cf. ainda *EM* s.v. κεραμεικός.

²⁶⁸ *Ps.-X. Ath.* 3, 4.

²⁶⁹ IG I³ 82,32-35.

²⁷⁰ *Procl. apud Phot. Bibl.* V 165, 15-30 Henry.

analogia seria o próprio festival das Grandes Dionísias, para as quais uma série de inscrições do período helenístico referem a etapa de uma “εἰσαγωγή”²⁷¹, rito prévio do festival em que o mítico advento de Dioniso Eleutério em Atenas era reencenado por efebos, e antes do qual hinos eram cantados a Dioniso²⁷².

4.1.5. Hefesteias

As Hefesteias (Ἡφαίστεια) eram um festival ateniense em honra a Hefesto, em que a λαμπαδηδρομία também foi introduzida (ou reorganizada) com base nas Prometeias em 421/20 a.C.²⁷³ As evidências para competições ditirâmbicas no festival são as mesmas citadas em relação às Prometeias, mas com a inclusão de uma representação iconográfica particular: Froning (1971: 67-86) identificou em uma cratera de voluta de Polião²⁷⁴ de 420 a.C. uma cena associada à apresentação de um ditirambo nas Hefesteias. Ieranò (1997: 251-2) observa que, além dessa cena e de outras de caráter dionisíaco na mesma cratera – como o próprio Dioniso ao lado de Hefesto em uma delas –, no gargalo da cratera também são representadas λαμπαδηδρομίες, o que pode reforçar a hipótese de uma relação cultural entre os coros dionisíacos e as λαμπαδηδρομίες de Hefesto. Trata-se ainda, para o nosso interesse, de um exemplo valioso da confirmada associação do culto a Dioniso com festivais dedicados a outros deuses em que o ditirambo pode ter sido apresentado²⁷⁵.

4.2. Festivais não atenienses

4.2.1. Delfos

A cidade de Delfos possuía um recinto sagrado a Apolo que recebia visitantes de toda a Grécia; em seu santuário eram promovidas cerimônias e competições atléticas e poéticas. Como Plutarco²⁷⁶ (c. 46 – 120 d.C.) nos informa, acreditava-se que Apolo se ausentava da cidade durante os três meses de inverno e se refugiava entre os

²⁷¹ IG II² 1006, 1008, 1011, 1028, etc. Cf. ainda Paus. 1, 29,2 e Ieranò (1997: 251). Não é claro qual seria a precisa distinção entre εἰσαγωγή e πομπή nas Grandes Dionísias, ou mesmo se não se referem à mesma coisa. Cf. Ieranò (1997: 243).

²⁷² Alciph. 4,18,16 Schepers. Cf. n. 166 supra.

²⁷³ IG I³ 82,32-35.

²⁷⁴ ARV² 1171, 1.

²⁷⁵ Neste caso a dedução da presença do ditirambo no festival sai fortalecida, pois com a confirmação do culto a Dioniso associado ao festival há mais do que apenas referências genéricas a competições corais.

²⁷⁶ Plu. *De E* 389 a-c Pohlenz-Sieveking.

hiperbóreos, quando então Dioniso se instalava em seu santuário e os cantos de peãs a Apolo davam lugar aos ditirambos.

O ditirambo *Héraclès* (ou *Dejanira*) de Baquílides²⁷⁷, escrito para Delfos, confirma esse rito já no início do séc. V a.C. ao declarar que “antes” (“πρίν”) de Apolo retornar para “παιόνων / ἄνθεα πεδοιχνεῖν” (“buscar as flores dos peãs”), o coro de Delfos cantará o mito de Héraclès. Não é certo que o poema tenha sido escrito para uma competição, dado que evidências para competições corais públicas em Delfos, como as promovidas nas Soterias délficas, remontam apenas ao séc. III a.C.²⁷⁸ Contudo, Ieranò (1997: 284) observa que Filodamo (séc. IV a.C.), com seu instigante *Peã a Dioniso*²⁷⁹ apresentado em Delfos durante a primavera, utiliza a expressão “κυκλίαν ἄμιλλα” (“competição cíclica”) (134) para se referir à apresentação de ditirambos em Delfos durante o inverno, o que indica o contexto de uma competição ditirâmbica já no séc. IV a.C.

4.2.2. Delos

A ilha de Delos possuía um importante festival apolíneo, as Délias (Δήλια) ou Apolônias (Ἀπολλώνια), no qual o ditirambo pode ter sido apresentado. O testemunho que remonta ao período mais antigo de apresentações ditirâmbicas na ilha é a notícia de Estrabão (64/3 a.C. – c. 24 d.C.) sobre o ditirambo *Mêmnon*²⁸⁰ de Simônides, que faz menção a uma possível compilação de ditirambos escritos para apresentações em Delos na segunda metade do séc. VI a.C.:

ταφῆναι δὲ λέγεται Μέμνων περὶ Πάλτων τῆς Συρίας παρὰ Βαδᾶν ποταμόν,
ὥς εἶρηκε Σιμωνίδης ἐν διθυράμβῳ τῶν Δηλιακῶν.

É dito que Mêmnon foi sepultado próximo a Paltos, na Síria, junto ao rio Badas, como afirma Simônides em um ditirambo dos *Deliaka*.

Estrabão, *Geographica*, 15, 3,2

²⁷⁷ B. 16 Maehler.

²⁷⁸ Ieranò (1997: 284).

²⁷⁹ Philod. Scarph. *Pae. Dion.* (Powell CA 169). Para uma análise do *Peã a Dioniso*, cf. Macedo (2010: 266-85).

²⁸⁰ Simon. *PMG* 593.

Pickard-Cambridge (1927: 27) observa que “τῶν Δηλιακῶν” pode se referir tanto a uma compilação de ditirambos, como tem sido assumido desde Wilamowitz²⁸¹ (1900: 38), quanto ao simples fato do ditirambo em questão ser um entre outros ditirambos escritos para Delos de modo geral. Contudo, ele lembra que a melhor leitura do manuscrito do texto de Estrabão é, na verdade, “Δαλιακῶν”, o que já gerou diferentes emendas e não é muito facilmente explicado como um erro do copista, que teria trocado uma forma comparativamente mais familiar como “Δηλιακῶν” por “Δαλιακῶν”.

Uma evidência mais direta a Delos é dada pelo ditirambo *Jovens* ou *Teseu* de Baquílides²⁸², datado de 480-70 a.C. por Severyns (1933: 58-9) e que foi escrito para a apresentação por um coro de Céos²⁸³ especialmente enviado para Delos. Ieranò (1997: 280) observa que uma inscrição²⁸⁴ do séc. IV a.C. atesta o envio de coros de παῖδες de Céos para Delos, e que é possível que o poema, centrado na estória dos jovens companheiros de Teseu em sua aventura cretense, tenha sido cantado por um coro propriamente de jovens²⁸⁵. Como analogia, sabe-se do envio anual de missões sagradas (chamadas θεωρία) de Atenas para a ilha, em que um coro de jovens (ἠιθέους), como registra Aristóteles²⁸⁶, era enviado em um navio de trinta fileiras de remos – este costume, como especula Pickard-Cambridge (1927: 9), pode estar relacionado à própria origem da apresentação dos ditirambos em Delos.

Outras evidências em relação ao período arcaico e clássico são menos claras²⁸⁷, e um grupo de inscrições que atesta competições de coros de παῖδες²⁸⁸ remonta ao período helenístico.

²⁸¹ Wilamowitz, no entanto, rejeitou o valor do testemunho de Estrabão em 1907: 64.

²⁸² B. 17 Maehler.

²⁸³ Cidade natal do poeta, bem como de Simônides, seu tio. *Suda* s.v. Βακχολίδης; Strab. 10, 486.

²⁸⁴ IG XII 5, 544 A2.

²⁸⁵ Cf. Arist. *Ath.* 56, 3. Desse modo B. 17 Maehler seria um precursor das competições ditirâmicas do período helenístico, que testemunhos epigráficos (IG XI 2, 105-34 e IG XI 4 1148) sugerem ter se restringido a coros de παῖδες. Cf. Ieranò (1997: 282).

²⁸⁶ Arist. *Ath.* 56, 3.

²⁸⁷ Cf. Pickard-Cambridge (1927: 9 n.2)

²⁸⁸ IG XI 2, 105-34.

5. SIMÔNIDES

As competições ditirâmbicas promovidas por festivais parecem ter em Simônides de Céos (c. 556 – 468 a.C.) um dos primeiros grandes poetas amplamente celebrados por seus êxitos. Três epigramas de datação e autoria discutíveis, mas preservados pela tradição literária (dois deles reunidos na *Anthologia Palatina*), comemoram suas vitórias em competições de Atenas.

O *Marmor Parium* registra uma vitória em seu nome para uma competição ateniense conquistada em 477/6 a.C.:

ἀφ' οὗ Σιμωνίδης ὁ Λεωπρέπους ὁ Κεῖος ὁ τὸ μνημονικὸν εὐρῶν ἐνίκησεν
Ἀθήνησιν διδάσκων, καὶ αἱ εἰκόνες ἐστάθησαν Ἄρμοδιου καὶ
Ἀριστογείτονος, ἔτη ΗΗΔΙΙΙ (?), ἄρχοντος Ἀθήνησι [Ἀ]δειμάντου.

Desde que Simônides de Céos, filho de Leoprepes, que inventou a [técnica] mnemônica, venceu em Atenas como instrutor [do coro], e as estátuas de Harmódio e Aristogíton foram erigidas, [passaram-se] 21[3] anos, quando [A]dimanto era arconte em Atenas.

Marmor Parium A 54

Um epigrama citado por fontes tardias²⁸⁹ e não encontrado na *Anthologia Palatina* é atribuído ao próprio poeta por Valério Máximo (séc. I d.C.) e comemora essa mesma vitória coral registrada pelo *Marmor Parium*, identificando que, na época, Simônides tinha oitenta anos²⁹⁰:

Ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναίους ὅτ' ἐνίκα
Ἄντιοχίς φυλὴ δαιδάλεον τρίποδα
Χεινοφίλου δέ τις υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει
πεντήκοντ' ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῶ·
ἀμφὶ διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἔσπετο κῦδος
ὀγδωκονταέτει παιδὶ Λεωπρεπέος.

²⁸⁹ Val. Max. 8,7 ext. 13 se refere ao epigrama como sendo de Simônides; Plu. *Sen. Resp.* 785a o cita parcialmente e não identifica quem seria o autor; Syrian. in *Hermog.* I 863, 89 Rabe o cita integralmente, mas também não menciona quem seria o autor; e Tzetz. in *Cramer An. Ox.* 3353 é provavelmente uma cópia de Siriano.

²⁹⁰ A longevidade era tradicionalmente atribuída a Simônides (cf. *Suda* s.v. Σιμωνίδης (Σ 439)).

Adimanto era arconte dos atenienses quando a tribo de Antióquida ganhou a bem trabalhada trípole e um certo²⁹¹ Aristides, filho de Xenófilo, foi corego do bem instruído coro de cinquenta homens; e o renome acompanhou o octogenário Simônides, filho de Leoprepes, pelo treinamento.

Epigrama 27 FGE (Simônides, 77 D)

E outro epigrama, que segundo Page (1981: 241) parece inspirado no epigrama anterior, foi coletado na *Anthologia Palatina* e traz no códex em que é encontrado a indicação do próprio poeta (τοῦ αὐτοῦ) como seu autor. Nele, cinquenta e seis vitórias anteriores são atribuídas a Simônides em competições ditirâmbricas (mencionando os típicos prêmios do touro e da trípole²⁹²):

Ἐξ ἐπι πεντήκοντα, Σιμωνίδη, ἦραο ταύρους
καὶ τρίποδας, πρὶν τόνδ' ἀνθέμεναι πίνακα·
τοσσακί δ' ἡμερόεντα διδαζάμενος χορὸν ἀνδρῶν
εὐδόξου Νίκας ἀγλαὸν ἄρμ' ἐπέβης.

Cinquenta e seis touros e trípoles ganhaste,
Simônides, antes de dedicares esta tabuleta;
tantas vezes, tendo instruído o amável coro de homens,
subiste na esplêndida carruagem da gloriosa Vitória.

AP VI, 213 (= 28 FGE; Simônides, 79 D)²⁹³

Cinquenta e sete vitórias ditirâmbricas ao todo é um número muito alto que, como observa Page (1981: 451), dificilmente pode se referir exclusivamente a Atenas ou mesmo a coros de homens. De todo modo, se ainda considerarmos a proverbial

²⁹¹ “τις” na leitura do manuscrito. Várias emendas foram propostas, mas é aceito por Page, que argumenta ser um indício de se tratar de um exercício literário tardio, não um epigrama autêntico de Simônides.

²⁹² A trípole era um artefato também associado à execução de peãs (Him. Or. 48, 10-11), mas o touro era particularmente associado ao ditirambo e às competições das Grandes Dionísias. S. fr. 602 Nauck chama Dioniso de ταυροφάγος e Philod. Ga. *De Mus.* IV, col. 21, 6-13 van Krevelen se refere à “imolação” do ditirambo em uma metonímia que parece subentender o sacrifício do touro em suas competições: καὶ τὸν Πίνδαρον οὕτω νομίζειν ὅτ' ἔφη θύσων ποεῖσθαι διθύραμβον.

²⁹³ Para uma discussão da cronologia e da autoria do epigrama, cf. Stella (1946), Page (1981: 241-3) e Molyneux (1991: 307-31).

vitória de Simônides em uma competição em que teve Laso de Hermíone²⁹⁴ como rival (cf. cap. 3.4, p. 33), sua reputação como poeta de grande êxito parece contundente, o que torna surpreendente que, de seus supostos ditirambos, nenhum tenha sido preservado nem haja notícias de um livro de ditirambos na edição de sua poesia pelos alexandrinos no séc. III a.C.²⁹⁵ Testemunhos registram apenas os nomes de dois poemas: *Mêmnon*²⁹⁶, mencionado por Estrabão – que é de fato referido como ditirambo e foi possivelmente escrito para Delos, como visto no cap. 4.2.2 –, e *Europa*²⁹⁷, mencionado por Aristófanes de Bizâncio – mas cujo indício para ser julgado um ditirambo é unicamente o fato de ser caracterizado por um título, como os ditirambos de Píndaro e Baquílides e o próprio *Mêmnon*. A ode *Dânae*²⁹⁸, citada em 27 linhas por Dionísio de Halicarnasso (c. 60 – 7 a.C.), é classificada por Diehl como um treno, mas Harvey (1955: 168 n. 2) enfatiza como Dionísio, antes de citá-la, a apresenta como “ἡ διὰ πελάγους φερομένη Δανάη τὰς ἑαυτῆς ἀποδυρομένη τύχας” (“Dânae sendo conduzida pelo mar, lamentando seu destino”) e que um conteúdo narrativo como o do poema em questão o caracterizaria mais provavelmente como um ditirambo ou epinício. Porém, tanto a descrição de Dionísio quanto a longa passagem citada parecem sugerir antes um conteúdo dramático do que narrativo²⁹⁹. De todo modo, ao contrário de *Mêmnon* e *Europa*, o poema não é incorporado entre os ditirambos pelas edições³⁰⁰ da poesia de Simônides.

Em vista da ausência de maiores indícios dos ditirambos de Simônides, Harvey (1955: 173-4) sugere que houvesse dois tipos de poesia ditirâmbica: uma propriamente cerimonial, cantada em ocasiões religiosas (exemplificada pelos ditirambos de Píndaro), e outra literário-agonística, escrita especialmente para competições (exemplificada pelos supostos ditirambos de Simônides) e cujos autores deviam ser vistos como uma classe à parte pelos editores alexandrinos, talvez mais próximos dos poetas dramáticos – o que pode ter sido um motivo para que essa poesia não fosse incluída em uma edição de poetas líricos. Essa distinção, no entanto, não explicaria a edição dos ditirambos de Baquílides, de conteúdo mítico narrativo e muito provavelmente escrito para

²⁹⁴ Arist. *Vesp.* 1409-11.

²⁹⁵ Harvey (1955: 174).

²⁹⁶ Simon. *PMG* 593 (pág. 59).

²⁹⁷ Idem, *PMG* 562.

²⁹⁸ Idem, *PMG* 543.

²⁹⁹ Para uma análise, cf. Hutchinson (2001: 306-20).

³⁰⁰ Bergk (fr. 37), Diehl (fr. 13) e Page (fr. 543).

competições, e parece não levar em conta o fato de Píndaro também ter participado de competições. Além disso, como observa Ieranò (1997: 326), para todos os efeitos dessa distinção as competições atenienses também eram “ocasiões religiosas”.

Pickard-Cambridge julga que *Mêmnon* e *Europa*, por esses títulos, parecem lidar com temas definidos divinos ou heroicos, como os ditirambos de Píndaro e Baquílides (aos quais poderíamos acrescentar Íbico (cf. cap. 3.3)). E Fearn (2007: 188 n. 77) observa que as composições de Simônides referidas por esses títulos deviam pertencer a uma tradição de poesia narrativa representada por autores como Estesícoro, Íbico e, posteriormente, Baquílides, e que *Europa* (considerando que a citação é feita por Aristófanes de Bizâncio) deve ter sido classificada como um ditirambo pelos próprios alexandrinos, provavelmente por seu modo narrativo³⁰¹.

Embora o caso geral de Simônides não seja explorado por Fearn, sua abordagem contextualiza a classificação *a posteriori* da poesia ditirâmbica e em alguns casos sugere que essa poesia, como foi visto no capítulo 4.1.1.4, podia simplesmente não ser chamada de “ditirambo” antes da sua classificação pelas discussões de teorias de gêneros poéticos por Platão e pela edição alexandrina do séc. III a.C. Mas se por um lado a classificação *a posteriori* de poemas incorporados a uma tradição ditirâmbica parece ter se baseado no critério do modo narrativo e no conteúdo mítico – e, com isso, pode ter se aplicado a poemas como *Mêmnon* e *Europa* –, por outro lado notícias de poemas com um contexto original explicitamente dionisíaco podem sugerir uma poesia ditirâmbica original e por excelência, especialmente se lembrarmos que para Fearn o termo “διθύραμβος” no tempo de poetas como Simônides podia ser reservado particularmente a uma poesia cuja conotação dionisíaca fosse mais característica. Para um contexto dionisíaco que legitimasse esse último caso, há os testemunhos dos dois epigramas vistos acima, que relatam o assíduo envolvimento de Simônides em competições corais em um contexto idêntico ao das competições nas Grandes Dionísias, com as quais o ditirambo é associado. Mas há igualmente o testemunho de um terceiro epigrama – coletado na *Anthologia Palatina* e que também pode ter sido escrito pelo próprio Simônides, embora a autoria seja igualmente disputada com relação a Baquílides ou ao próprio Antígenes mencionado no poema – que não apenas reforça o contexto ditirâmbico da vitória coral que celebra com grande exuberância (talvez de

³⁰¹ Fearn cita o exemplo de Praxila, cujos poemas parecem ter recebido títulos mitológicos pelos alexandrinos, como *Aquiles* (Praxill. PMG 748) e *Adonis* (Idem, PMG 747).

uma competição nas Grandes Dionísias, com a menção ao primeiro prêmio, a trípole), como utiliza propriamente o termo “διθυράμβους”:

πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖσιν ὤραι
ἀνωλόλυξαν κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβουσι
αἱ Διονυσιάδες, μίτραισι δὲ καὶ ῥόδων ἀώτοις
σοφῶν ἀοιδῶν ἐσκίασαν λιπαρὰν ἔθειραν,
οἱ τόνδε τρίποδά σφισι μάρτυρα Βακχίων ἀέθλων
ἔθηκαν: κείνους δ' Ἀντιγένης ἐδίδασκεν ἄνδρας.
εὖ δ' ἐτιθηεῖτο γλυκερὰν ὄπα Δωρίοις Ἀρίστων
Ἀργεῖος ἠδὲ πνεῦμα χέων καθαρῶς ἐν αὐλοῖς:
τῶν ἐχορήγησεν κύκλον μελίγηρυν Ἴππόνικος
Στρούθωνος υἱός, ἄρμασιν ἐν Χαρίτων φορηθεῖς,
αἱ οἱ ἐπ' ἀνθρώπους ὄνομα κλυτὸν ἀγλαάν τε νίκαν
θῆκαν ἰοστεφάνων θεῶν ἕκατι Μοισῶν.

Muitas vezes, de fato, nos coros de Acamantis³⁰² as Horas ressoaram seus gritos nos ditirambos coroados de hera, as dionisiacas, e com faixas e as mais finas rosas cobriram os cabelos luzentes dos sábios cantores, os quais puseram esta trípole como testemunha de seu concurso báquico: Antígenes instruiu esses homens.

E Aríston de Argos, defluindo puramente o sopro encantador dos aulos dóricos³⁰³, bem cuidou das doces vozes: deles Hipônico, filho de Estrutão, liderou³⁰⁴ o círculo melífluo, na carruagem das Graças sendo carregado, as quais para ele um nome glorioso entre os homens e esplêndida e divina vitória estabeleceram por meio das Musas coroadas de violetas.

AP, XIII, 28 (= Antígenes, 1 FGE; Simônides, 144 D)

A menção aos “ditirambos” no plural, mais do que o uso de um termo unificado no singular para se referir a uma peça individual, pode sugerir uma conotação mais

³⁰² Acamantis: tribo vencedora da competição.

³⁰³ Sobre o aulo dórico, cf. Hagel (2009: 408-11).

³⁰⁴ “ἐχορήγησεν”: liderou como χορηγός.

qualitativa do que técnica, em contraste ao uso do termo pela classificação alexandrina em referência a “ditirambos” como unidades poéticas. Mas a ligação da poesia ditirâmbica mencionada pelo próprio nome com a temática dionisiaca (as Horas, a hera, o concurso báquico, o aulo) assume grande relevância como uma identificação do ditirambo como gênero particular da poesia coral apresentada na competição celebrada, diferente da comum referência apenas ao coro de ἄνδρες ou de παῖδες. Além disso, o próprio κύκλιος χορός é identificado na referência ao “círculo melífluo” (“κύκλον μελίγηρον”), o que oferece um retrato do contexto da poesia ditirâmbica ainda mais completo em um mesmo testemunho. Assim, além da autoria, a datação mais segura do epigrama poderia habilitá-lo como uma peça fundamental na história do gênero ditirâmbico³⁰⁵.

Além das imagens dionisiacas, o poema dá grande destaque à vitória do χορηγός, e a recorrente imagem da carruagem, como mencionado no cap. 4.1.1.5, mostra-se como uma metáfora da vitória, embora também possa trazer reminiscências da πομπή das Grandes Dionísias³⁰⁶ e mesmo de algum tipo de evento ao fim do festival que celebrasse os vencedores das competições.

As notícias dos êxitos de Simônides como um autor de ditirambos nos três epigramas citados parecem se afirmar de modo independente de um processo de classificação que tivesse incorporado sua poesia à tradição ditirâmbica meramente por seu modo narrativo e seu conteúdo mítico, e a ausência de quaisquer traços da poesia desses ditirambos aparentemente tão numerosos e celebrados se explicaria ou por uma transmissão muito falha da poesia de Simônides ou por um franco exagero a respeito do seu envolvimento em competições ditirâmbicas. Para o primeiro caso, é possível considerar que ao menos as notícias a respeito de *Mêmnon* e *Europa* sejam identificadas precisamente ao tipo de ditirambo composto por Simônides em festivais e cujo prestígio deu origem aos epigramas que o celebram como um vencedor dessas competições. E para o último caso, resta lembrar que uma imagem exaltada do poeta é coerente com o prestígio que ele adquiriu em vida, ao ter inaugurado, como lembra Ieranò (1997: 202-3), o papel cívico do poeta lírico como um educador dos cidadãos da pólis.

³⁰⁵ Para uma discussão do epigrama, cf. Page (1981: 11-15).

³⁰⁶ Ath. 11, 534c.

6. CONCLUSÃO

Após a leitura das evidências para a poesia ditirâmbica do período arcaico até Simônides, o trabalho completo do qual esta monografia reproduz apenas a primeira parte seguiria com capítulos para Píndaro, Baquílides, os poetas de Praxila até o Ditirambo Novo, e as classificações de gêneros poéticos de Platão até os alexandrinos, para então apresentar as traduções dos ditirambos de Píndaro e Baquílides e uma seção final de comentários mais técnicos aos poemas.

Do material exposto nesta monografia, uma questão central já é apresentada: a perspectiva histórica de uma distinção entre o ditirambo e o κύκλιος χορός proposta por Fearn (2007), antes assumida indistintamente por Pickard-Cambridge (1927), Zimmermann (1999¹) e mesmo Ieranò (1997) na compilação das peças primárias para a história do ditirambo. Em Fearn essa distinção situa o uso técnico do termo “ditirambo” como um produto das classificações alexandrinas da poesia lírica arcaica influenciadas pelos critérios poéticos discutidos a partir de Platão. Mas as referências ao ditirambo anteriores a Platão – ou seja, mais próximas ou contemporâneas à prática dos poetas cuja poesia foi sujeita à sistematização alexandrina – devem agora ser cuidadosamente compiladas à parte das referências ao κύκλιος χορός ou ao χορὸς ἀνδρῶν e ao χορὸς παίδων (estas presentes em todo o importante conjunto de evidências epigráficas possivelmente associadas ao ditirambo) – diferentemente da organização levada a cabo por Pickard-Cambridge e por Ieranò³⁰⁷. Isso contribuiria para uma etapa nos estudos das fontes primárias que fazem referência ao “ditirambo” em que distinguiríamos duas fases: a) a noção do uso do termo “ditirambo” na poesia grega durante o período anterior a Platão e aos alexandrinos, que, de acordo com Fearn (2007: 174), era de uso instável e devia conotar uma relação de alguma forma mais característica com Dioniso; e b) a noção do uso do termo a partir de Platão e dos alexandrinos, quando ele parece ter incorporado o critério de uma poesia mítica e narrativa e que Fearn (2007: 166) propõe ter sido convencionado para abarcar toda a poesia cantada anteriormente pelo κύκλιος χορός.

³⁰⁷ Além da sinonímia entre “ditirambo” e κύκλιος χορός afirmada pelo escólio a *Contra Timarco* 10 de Ésquines, creio que o fato da poesia do κύκλιος χορός ter sido uma das únicas poesias não dramáticas sancionadas pelo estado para apresentações públicas (como exposto na pág. 43 e na n. 155) possa ter dado força a que as simples referências a competições corais fossem prontamente assumidas por esses autores como parte da história do ditirambo, mesmo sem referência direta a ele.

Assim, se o “ditirambo” após os alexandrinos podia significar a “poesia cantada pelo κύκλιος χορός” – o que finalmente oferece um critério de generalização para abrigar tanto os ditirambos de Píndaro como os de Baquilides na classificação alexandrina –, o “ditirambo” mencionado antes de Platão (como no fr. 128c Maehler de Píndaro ou no epigrama *AP* XIII, 28) seria ainda uma incógnita, pois, segundo Fearn (2007: 174) (concordante com as observações de Ieranò (1997: 321)), o ditirambo nos sécs. VI e V a.C. ainda não estaria convencionado dentro de uma mentalidade de sistematização de gêneros literários. No entanto, ainda que a aplicação de uma noção de gêneros literários não seja possível com o ditirambo antes da classificação alexandrina no séc. III a.C., uma descrição do modo de discurso que a poesia qualificada por esse termo assumia deveria ser possível. Afinal, no tempo de Píndaro, o que poderia ser chamado de “ditirambo”? Apenas a poesia cantada em concursos pelo κύκλιος χορός com caráter de alguma forma dionisíaco³⁰⁸, ou também uma poesia confinada a cultos dionisíacos ausente dos festivais, como sugere Harvey (1955: 173-4)? A investigação desta questão pendente exige um novo exame das fontes primárias até o séc. V a.C., inclusive as dos testemunhos epigráficos e também vasculares, com a distinção do “ditirambo” e do κύκλιος χορός sendo usada como critério de organização.

³⁰⁸ E uma “poesia cantada em concursos pelo κύκλιος χορός com caráter de alguma forma dionisíaco” garantiria para a poesia cantada nas Grandes Dionisíadas, um dos maiores festivais dionisíacos de Atenas, a classificação de uma poesia “ditirâmbica”?

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, J. G. C. "A Summer in Phrygia: Part II. (Plates IV. V.)". In: *The Journal of Hellenic studies*, 10, 1898, pp. 81-128.
- BORTHWICK, E. K. "Some Problems in Musical Terminology". In: *The Classical Quarterly*, New Series, 17, No. 1, May, 1967, pp. 145-157.
- BOTTIN, C. "Étude sur la chorégie dithyrambique en attique jusqu'à l'époque de Demetrius de Phalère (308 avant J.C.)". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 9, fasc. I, 1930, pp. 749-782.
- _____. "Étude sur la chorégie dithyrambique en attique jusqu'à l'époque de Demetrius de Phalère (308 avant J.C.)". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 10, fasc. II, 1931, pp. 1-32.
- _____. "Étude sur la chorégie dithyrambique en attique jusqu'à l'époque de Demetrius de Phalère (308 avant J.C.)". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 10, fasc. III, 1931, pp. 463-493.
- BOWRA, C. M. "Arion and the dolphin". In: *Museum Helveticum*, 20, 1963, pp. 121-134.
- BRUSSICH, Guerrino Francesco. *Laso di Hermione: Testimonianze e Frammenti*. Pisa: Edizioni ETS, 2000.
- BURKERT, Walter. "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual". In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 7, 1966, pp. 87-121.
- _____. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Die Religionen der Menschheit. 2. Auflage. Kohlhammer, 2011.
- _____. "Athenian Cults and Festivals". In: LEWIS, D., BOARDMAN, J., DAVIES, J. & OSTWALD, M. *The Cambridge Ancient History: Volume V – The Fifth Century B.C.* 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 245-286.
- CALAME, Claude. "Refléxions sur les genres littéraires en Grèce archaïque". In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 17, 1974, pp. 113-128.

- CALDER, W. M. "Corpus Inscriptionum Neophrygiarum". In: *Journal of Hellenic Studies*, XXXI, 1911, p. 159-215.
- _____. "The Dithyramb: An Anatolian Dirge". In: *The Classical Review*, 36, No. 1/2, Feb. 1922, pp. 11-14.
- _____. "Diounsis, Guardian of the Dithrera, and Dionysos Dithyrambos". In: *The Classical Review*, 41, No. 5, Nov. 1927, pp. 161-163.
- CANNATÀ FERA, Maria. *PINDARUS: Threnorum Fragmenta*. Roma: In Aedibus Athenaei, 1990.
- CAREY, Chris. "Genre, occasion and performance". In: BUDELMANN, Felix (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press: 2009, pp. 21-38.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. 5 vols. Paris: Éditions Kincksieck, 1968-80.
- CINGANO, Ettore. "L'opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni". In: *AION*, 12, 1990, pp. 189-224.
- _____. "Entre skolion et enkomion: Réflexions sur le "genre" et la performance de la lyrique chorale grecque". In: JOUANNA, J. & LECLANT, J. (eds.). *La poésie grecque antique*. Cahiers de la Villa "Kerylos", 14. Paris: 2003, pp. 17-45.
- CLAY, Diskin. *Archilochos heros: the cult of poets in the Greek polis*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- COOK, Arthur Bernard. *Zeus: A Study in Ancient Religion*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1914-25.
- CSAPO, E. "The Politics of the New Music". In: MURRAY, P. & WILSON, P. J. (eds.). *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 207-48.
- CURRIE, Bruno. *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford. Oxford University Press, 2005.

- D'ANGOURE, Armand. "How the Dithyramb Got its Shape". In: *Classical Quarterly*, 47, No. 2, 1997, pp. 331-351.
- DAVIES, M. "Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book". In: *CQ*, 38, 1988, pp. 52-64.
- DEPEW, M. & OBBINK, D. (eds.). *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2000.
- DOVER, K. J. "The Poetry of Archilochus". In: *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 10. *Archiloque*. Vandoubres: Fondation Hardt, 1964, pp. 181-222.
- DOUGHERTY, Carol. "Archaic Greek Foundation Poetry: Questions of Genre and Occasion". In: *The Journal of Hellenic Studies*, 114, 1994, pp. 35-46.
- FARNELL, Lewis Richard. *The Cults of the Greek States*. 5 vols. Oxford: Clarendon Press, 1896-1909.
- FEARN, David. *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- FERRI, Silvio. "Χορὸς κυκλικός. Nuovi documenti archeologici e vecchia tradizione letteraria". In: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3, 1931, pp. 299-330.
- FORD, Andrew. *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- FRONING, Heide. *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*. Beiträge zur Archäologie 2. Würzburg: Konrad Triltsch, 1971.
- GENTILI, Bruno. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: Da Omero al V secolo*. Ed. Aggiornata. Milano: Feltrinelli: 2006.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- HAGEL, Stefan. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- HARRISON, Jane Ellen. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914.
- HARVEY, A. E. "The Classification of Greek Lyric Poetry". In: *The Classical Quarterly*, 5, No. 3/4, Jul. – Oct., 1955, pp. 157-175.
- HAWKINS, Tom. "This is the Death of the Earth: Crisis Narratives in Archilochus and Mnesiepes". In: *Transactions of the American Philological Association*, 139.1, 2009, pp. 1-20.
- IERANÒ, Giorgio. "Arione e Corinto". In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 41, No. 2, 1992, pp. 39-52.
- _____. *Il Dittirambo di Dioniso: Le Testimonianze Antiche*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- KEMP, J. A. "Professional Musicians in Ancient Greece". In: *Greece & Rome*, 13, No. 2, Oct., 1966, pp. 213-222.
- KLEINGÜNTHER, Adolf. "Prôtos Heuretês: Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung". In: *Philologus*, suppl. vol. 26/1, 1933.
- KOLLER, Hermann. *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Bern-München: Francke, 1963.
- JEANMARIE, Henri. *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1978.
- JEBB, Richard C. (ed.). *BACCHYLIDES: The poems and fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1905.
- JOST, Madeleine. *Sanctuaires et Cultes d'Arcadie*. Paris: J. Vrin, 1985.
- KRANZ, Walther. *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Verlag Weidman, 1933.
- LAMB, W. R. M. (trans.) *Lysias*. Cambridge: Harvard University Press, 1930.
- LARSON, Jennifer. *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

- LASSERRE, F. *Plutarque. De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'Éducation Musicale dans la Grèce Antique*. Olten e Lausanne: URS Graf-Verlag, 1954.
- LEWIS, David M. "Dedications of Phialai at Athens". In: *Hesperia*, 37, 1968, pp. 368-80.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. *Greek-English Lexicon: With a Revised Supplement*. 9th ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LONSDALE, Steven H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LUCAS, D. W. "Dithyramb and Drama Reconsidered". In: *The Classical Review*, 13, No. 2, Jun. 1963, pp. 148-9.
- LUETCKE, Friedrich. *De Graecorum dithyrambis et poetis dithyrambicis*. Berlin: Joh. Fr. Starck, 1829.
- MACEDO, José Marcos. *A palavra ofertada: Um estudo retórico dos hinos gregos e indianos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.
- MAEHLER, H. (ed.). *PINDARUS: Carmina cum Fragmentis – Pars II: Fragmenta et Indices*. Edidit: Bibliotheca Teubneriana. Berolini et novi eboraci: Walter de Gruyter, 2001.
- ____ (ed.). *BACCHYLIDES: Carmina cum fragmentis*. Edidit: H. Maehler. Bibliotheca Teubneriana. Monachii et Lipsiae in Aedibus K. G. Saur, 2003.
- ____. *Bacchylides: a selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- MELENA, J. L. "Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario". In: *Tabona*, 3, 1983, pp. 181-223.
- MILLER, Paul Allen. *Lyric Texts & Lyric Consciousness: The birth of a genre from archaic Greece to Augustan Rome*. London: Routledge, 1994.

- MOLYNEUS, John H. *Simonides: A Historical Study*. Wanconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1992.
- NAGY, Gregory. "Genre and Occasion". In: *Mètis: Antropologie des mondes grecs anciens*, 1994, 9, No. 1, pp. 11-25.
- OLSON, Douglas & MILLIS, Benjamin (eds.). *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens: IG II² 2318–2325 and Related Texts*. Leiden: Brill, 2012.
- OSTWALD, M. "Athens as a cultural centre". In: LEWIS, D., BOARDMAN, J., DAVIES, J. & OSTWALD, M. *The Cambridge Ancient History: Volume V – The Fifth Century B.C.* 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 306-369.
- PAGE, D. L. (ed.). *Further Greek Epigrams: epigrams before AD 50 from the Greek anthology and other sources, not included in Hellenistic epigrams or The garland of Philip*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- PAVESE, Carlo Odo. *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*. Edizioni dell'Ateneo: 1972.
- PEPPAS-DELMOUSOU, D. "Das Akropolis-Epigramm IG I² 673". In: *Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 86, 1971, pp. 55-66.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur Wallace. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1927.
- _____. *The Dramatic Festivals of Athens*. 1st ed. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- _____. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. Revised by T. Gould and D. M. Lewis. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- PODLECKI, A. J. "Archilochus and Apollo". In: *Phoenix*, 28, No. 1, 1974, 1-17.
- PORTER JR., James. "Lasus of Hermione, Pindar and the Riddle of S". In: *Classical Quarterly*, 51, No. 1, 2007, pp. 1-21.
- PRIVITERA, G. Aurelio. "Archiloco e il Ditirambo Letterario Pre-Simonideo". In: *Maia*, IX, 1957, pp. 95-110.

- _____. *Laso di Hermione nella Cultura Ateniese e nella Tradizione Storiografica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- _____. “Il Ditirambo fino al IV secolo”. In: BANDINELLI, R. B. (ed.). *Storia e civiltà dei Greci*. Vol. V. Milano: Bompiani, 1979, pp. 311-325.
- _____. “Il ditirambo come spettacolo musicale: Il ruolo di Archiloco e di Arione”. In: GENTILI, B. & PRETAGOSTINI, R. (eds.). *La musica in Grecia*. Atti del Convegno Intern. sulla musica greca, Urbino 18-20 ott. Roma e Bari: Laterza, 1988, pp. 123-131.
- REICHEL, W. & WILHELM, A. “Das Heiligtum der Artemis zu Lusoï”. In: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 4, 1901, pp. 1-89.
- RIDGEWAY, William. *The dramas and dramatic dances of non-European races, in special reference to the origin of Greek tragedy; with an appendix on the origin of Greek comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1915.
- ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. *O Peri Mousikēs, de Plutarco: Tradução, Comentários e Notas*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP/IEL, 2007.
- ROSENMEYER, Thomas G. “Elegiac and Elegos”. In: *California Studies in Classical Antiquity*, 1, 1968, pp. 217-231.
- ROSSI, L. E. “I Generi Letterari e le loro Leggi Scritte e non Scritte nelle Letterature Classiche”. In: *BICS*, 18, 1971, pp. 69-94.
- RUTHERFORD, Ian. “Canonizing the Pantheon: the Dodekatheon in Greek Religion and its Origins”. In: BREMMER, Jan N. & ERSKINE, Andrew (eds.). *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, pp. 43-54.
- SCHAMP, J. “Sous le signe d’Arion”. In: *L’antiquité classique*, 45, 1976, pp. 95-120.
- SHEAR, J. L. “Atarbos’ base and the Panathenaia”. In: *The Journal of Hellenic Studies*, 123, 2003, pp. 164-80.

- SCHMID, W. & STÄHLIN, O. *Geschichte der griechischen Literature*. T. I. München: Beck, 1934.
- SCHWYZER, Eduard & DEBRUNNER, Albert. *Griechische Grammatik*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1939-1971.
- SEVERYNS, A. *Bacchylide: Essai biographique*. Paris: E. Droz, 1933.
- SNELL, B. & MAEHLER, H. (eds.). *PINDARUS: Carmina cum Fragmentis – Pars I: Epinicia*. Bibliotheca Teubneriana. Berolini et novi eboraci: Walter de Gruyter, 1997.
- STELLA, L. A. "Studi Simonidei I. Per la Crologia di Simonide". In: *Rivista di Filologia Classica*, 24, 1946, pp. 1-24.
- SUTTON, Dana Ferrin (ed.). *Dithyrambographi Graeci*. Hildesheim, München und Zürich: Weidmann, 1989.
- SWIFT, L. A. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TAYLOR-PERRY, Rosemarie. *The God Who Comes: Dionysian Mysteries Revisited*. New York: Algora Publishing, 2003.
- THOMAS, Rosalind. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- TÖLLE-KASTENBEIN, Renate. *Frühgriechische Reigentänze*. Waldsassen/Bayern: Stifftland-Verlag, 1964.
- WEBSTER, T. B. L. "Origins of Tragedy". In: *The Classical Review*, 13, No. 2, Ju. 1963, pp. 146-7.
- _____. *The Greek Chorus*. London: Methuen Publishing, 1970.
- _____. "Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen". In: *The Journal of Hellenic Studies*, 92, 1972, pp. 248-9.
- WEEGE, Fritz. *Der Tanz in der Antike*. Halle/Saale: M. Niemeyer, 1926.

- WEST, M. L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1974.
- _____. *Greek Meter*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- _____. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- _____. *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich. *Die Textgeschichte der Griechischen Lyriker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1900.
- _____. *Einleitung in die Griechische Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907.
- WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- YATROMANOLAKIS, Dimitrios. "Ritual poetics in archaic Lesbos: contextualizing genre in Sappho". In: YATROMANOLAKIS, D. & ROILLOS, P. (eds.). *Towards a Ritual Poetics*. Atenas: Foundation of the Hellenic World, 2003, pp. 43-59.
- ZAFIRI, Yana. "Chorus and dance in the ancient world". In: MCDONALD, Marianne & WALTON, Michael (eds.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 227-246.
- ZIMMERMANN, Bernhard. *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*. (Hypomnemata, 98). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.
- _____. "dithyramb". In: HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary: The Ultimate Reference Work on the Classical World*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 487.
- _____. "Eroi nel ditirambo". In: PIRENNE-DELFORGE, E. & SUÁREZ DE LA TORRE, E. *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*. Actes du Colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999. Kernos

Supplément 10. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2000, pp. 15-20.

_____. *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*. 2. Auflage. Berlin: Verlag Antike, 2008.