

DITIRAMBO: CULTO E LOUVOR A DIONISO*

* Este artigo contém os resultados preliminares da pesquisa de mestrado intitulada “Os elementos dionisíacos presentes na origem da Tragédia Grega”, desenvolvida por Lidiana Garcia Geraldo, sob a orientação do professor Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, e apoiada pela FAPESP e CAPES: processo nº 2015/06454-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA¹
LIDIANA GARCIA GERALDO²

Resumo: O presente artigo visa investigar as manifestações do ditirambo, canto ritual dionisíaco, no contexto das celebrações religiosas desempenhadas, principalmente, no culto de Dioniso. Por mais que as origens do culto dionisíaco, na Hélade, sejam muito remotas e se refiram a práticas rituais milenares, começamos o nosso delineamento das relações entre o culto de Dioniso e o ditirambo com o fragmento de Arquíloco de Paros (fr. 120 West), século VII a.C., que contém o primeiro testemunho desse hino cultural dionisíaco. Além disso, propomos apresentar o caráter da performance ditirâmbica em Atenas, no século V a.C., onde o ditirambo se constituiu num hino cantado em contextos religiosos dionisíacos, mas cuja temática não versava exclusivamente sobre Dioniso, e, sim, principalmente, sobre temas épicos. Portanto, pretendemos apresentar as relações do ditirambo com o universo dionisíaco, evidenciando os

meios de ritualização e de representação dessa performance no contexto da religião dionisíaca, sobretudo, nos festivais atenienses de adoração ao deus.

Palavras-chave: Ditirambo, religião dionisíaca, Dioniso, dionisismo.

INTRODUÇÃO

A história primitiva do ditirambo, a canção dionisíaca por excelência, é obscura, e remete a práticas rituais milenares relacionadas com os cultos de adoração a Dioniso. A primeira menção que temos desse desempenho coral dionisíaco é um fragmento do poeta Arquíloco (fr. 120 West) que viveu na primeira metade do século VII a.C. (aproximadamente em 680-640 a.C.³), e que foi conhecido por introduzir um culto de Dioniso em Paros. Em tal fragmento, Arquíloco alude ao caráter improvisado do hino ditirâmbico, “o belo cântico do soberano

¹ Professor de Língua e Literatura Gregas no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Doutor em Letras pela USP, e pós-doutorado no Centre Léon Robin (Université Paris IV-Sorbonne / École Normale Supérieure / CNRS). E-mail: flavio.r.de.oliveira@gmail.com.

² Mestranda, na área de Estudos Clássicos, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, sob a orientação do professor Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Email: garcia.lidiana@yahoo.com.br.

³ Cf. Flickinger (1916, p. 7).

Dioniso”, entoado quando o poeta estava embebido pelo vinho do deus. Podemos observar que o ditirambo, no fragmento de Arquíloco, se revela como uma canção orgiástica, entoada na embriaguez do vinho, provavelmente, em contextos religiosos que visavam à invocação e ao encômio de Dioniso.

Testemunhos antigos e estudiosos modernos tendem a considerar o ditirambo como dionisíaco na origem. O hino era cantado, principalmente, em festivais dionisíacos, mas, ao longo de seu desenvolvimento, deixou de ser uma canção exclusivamente dionisíaca, e passou a cantar temas heroicos, sendo desempenhado, inclusive, em cultos de outros deuses, sobretudo, naqueles de Apolo, em Delfos e Delos, e nas Targélias atenienses. Em Atenas, no século V a.C., o ditirambo, desempenhado nas festas dionisíacas, se constituía em um hino narrativo de tema heroico, não mimético, cantado⁴, com acompanhamento da flauta, por um coro de cinquenta homens ou garotos ao redor de um altar. Os hinos ditirâmbicos, portanto, eram performances fundamentais nos festivais que visavam à adoração e ao culto de Dioniso.

Em vista disso, o presente artigo tem por objetivo abordar as manifestações do ditirambo, canto ritual dionisíaco, no contexto das celebrações religiosas desempenhadas, principalmente, no culto de Dioniso, no período arcaico grego (ao redor do século VII a.C.), quando se pode observar o caráter primariamente ritual da performance desempenhada exclusivamente para a adoração dionisíaca. Além disso, propomos apresentar o caráter da performance ditirâmbica em Atenas, durante o século V a.C., já não estritamente vinculado à adoração dionisíaca, e se constituindo, sobretudo, num desempenho coral ordenado, composto literariamente, que visava cantar um tema de conteúdo heroico, e, portanto, já não exclusivamente dionisíaco.

Para cumprir tais propósitos, o artigo se divide em duas seções que visam abordar a provável história inicial do ditirambo na Grécia Arcaica, e o seu posterior desenvolvimento literário estabelecido, sobretudo, nos festivais de Atenas, no século V

a.C. A seção I, portanto, trata da provável história inicial do ditirambo, na Hélade, e de suas relações com o universo (mítico e religioso) dionisíaco: em tal seção, será ressaltado o ditirambo primitivo e a sua conexão com o deus Dioniso nos rituais desempenhados em sua adoração. A seção II trata das performances ditirâmbicas realizadas nos festivais atenienses, durante o século V a.C., e da introdução dos hinos ditirâmbicos nos festivais organizados em honra a Apolo. Tal seção, portanto, versa sobre os festivais dionisíacos e apolíneos nos quais ocorriam as performances ditirâmbicas.

I. A HISTÓRIA PRIMITIVA DO DITIRAMBO E AS RELAÇÕES COM O UNIVERSO DIONISÍACO

O ditirambo era o canto ritual de Dioniso⁵, e a especial conexão desse hino com o deus foi suficientemente atestada ao longo de sua história⁶. Assim, podemos observar que o termo “ditirambo”, em seu contexto original e primitivo, sugeria uma ligação íntima com Dioniso, uma vez que o termo poderia ser utilizado tanto como um epíteto do deus quanto como o nome de seu hino cultural.

Segundo Trabulsi (2004, p. 21), as características de Dioniso e de seu culto pertencem a uma vasta corrente religiosa da qual não se pode estabelecer o marco inicial. Dioniso era um deus ligado à fecundidade, à natureza, às forças da terra, e a sua história remonta à época neolítica ou, talvez, a um período mais remoto. Desse modo, o nome de Dioniso foi decifrado em duas tabuletas do *Linear B* de Pilos (PY Xa 102 e PY Xb 1419), fato que indica que as origens do seu culto são muito remotas e se referem a práticas rituais milenares⁷ (a escrita micênica *Linear B* corresponde ao século XIV a.C.⁸). Portanto, sabemos que Dioniso foi uma divindade micênica, e Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 9) reconhece que o nome do deus e sua canção cultural,

⁴ Cf. Platão (**República**, III, 394 b-c).

⁵ Cf. Lesky (1985, p. 251) e Burkert (1993, p. 319-20).

⁶ Cf. Pickard-Cambridge (1927, p. 5-32).

⁷ Cf. Trabulsi (2004, p. 22-29) e Seaford (2001, p. 44).

⁸ Cf. Burkert (1993, p. 50).

o ditirambo, são muito antigos. Por isso, para nossos propósitos, torna-se mais adequado começar o delineamento das relações entre Dioniso e o ditirambo com Arquíloco, por volta do século VII a.C., e, portanto, muito mais tarde do que as menções milenares do culto a Dioniso no *Linear B* de Pilos.

Deste modo, a mais antiga menção ao ditirambo foi encontrada no fragmento do poeta Arquíloco de Paros (fr. 120 West), que viveu na primeira metade do século VII a.C.: “ὡς Διωνύσοι’ ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον, οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένας”⁹. Em tal fragmento, o ditirambo é chamado de “o belo cântico do soberano Dioniso”, e a sua especial conexão com o deus é atestada. Lesky (1996a, p. 32) assinala que o ditirambo não podia ser separado do culto dionisíaco: assim, Arquíloco se orgulhou de saber cantar a bela canção do senhor Dioniso, depois de estar embriagado pelo vinho do deus.

Os versos de Arquíloco se encontram citados em Ateneu (*Deipnosophistae*, XIV, 628a) juntamente com um verso do *Filoctetes*, de Epicarmo: “οὐκ ἔστι διθύραμβος ὅκχ’ ὕδωρ πίης”¹⁰. Tal passagem mostra, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 19), que a associação do ditirambo com o vinho (elemento dionisíaco) persistiu por mais de um século e meio depois de Arquíloco. Desta maneira, o autor (1927, p. 6) ressalta que o ditirambo primitivo era uma canção dionisíaca que requeria o vinho como elemento fundamental, um componente que fornecia as condições necessárias para que o ditirambo pudesse ser cantado.

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

⁹ “Como entoar o ditirambo, o belo cântico do soberano Dioniso / Eu sei, de ânimo ferido pela fulminante centelha do vinho”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 196).

¹⁰ “Ditirambo não pode haver, quando bebas água”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 196).

É interessante notar, tanto nas declarações de Arquíloco quanto de Epicarmo, que para se cantar o ditirambo era necessário estar introduzido no domínio de Dioniso, ou seja, no seu êxtase embriagante. Desse modo, segundo Burkert (1993, p. 318), Dioniso costumava ser descrito como o deus do vinho e do êxtase, e a embriaguez provocada pelo vinho era tida como uma alteração do estado de consciência, sendo interpretada, nos ritos dionisíacos, como a intervenção de algo divino¹¹. Sendo assim, o êxtase dionisíaco não era algo alcançado por um único indivíduo, mas era um fenômeno coletivo que se propagava como algo “contagioso”: daí verificar-se que o ditirambo inspirado de Arquíloco era entoado por ele e acompanhado por um coro de adoradores.

É relevante apontar, de acordo com Burkert (1993, p. 553), que Arquíloco costuma ser relacionado, pela lenda, com a introdução da falologia¹² em honra a Dioniso. Aqui, torna-se interessante mencionar a interpretação de Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966) para uma evidência que pode relacionar Arquíloco com a introdução de um culto dionisíaco em Paros.

Para Webster (*apud* Pickard-Cambridge, 1966, p. 10), as inscrições contidas nos blocos de mármore

¹¹ É pertinente, também, destacar a experiência religiosa denominada ἔνθεος, que podia ser associada ao vinho nos ritos dionisíacos. De acordo com Dodds (1986, p. XIII), esse termo grego, que significa “cheio de deus, inspirado por deus ou possuído” pelo próprio divino (Liddell & Scott, 1996, p. 566, s.v. ἔνθεος), dava aspecto a um ato de devoção religiosa que transformava o adorador em bacante. Para este experimentar dionisíaco, os gregos acreditavam que o vinho tinha um valor religioso, pois quem o bebia se tornava ἔνθεος, ou seja, “bebia” a própria divindade, e se tornava “cheio de/inspirado por deus”. Assim, observa-se que o vinho era um elemento fundamental nos cultos e ritos dionisíacos, pois a bebida alcoólica se constituía num estímulo essencial para a experiência dionisíaca (cf. Burkert, 1993, p. 557).

¹² Segundo Kraemer (1979, p. 57), Dioniso era frequentemente relacionado com representações fálicas, incluindo procissões chamadas φαλληφόρια, nas quais os adoradores desfilavam pelas ruas carregando imagens em forma de falos. Tais festivais dionisíacos compartilhavam de uma licença temporária para a embriaguez e para a expressão sexual. Dioniso também era considerado uma das divindades responsáveis pela fertilidade dos homens, dos campos e rebanhos de animais. Essas *Dionísias* rurais envolviam a participação de toda a comunidade na invocação da proteção do deus, ocasião na qual pediam bênçãos e agradeciam a abundância nas colheitas.

do *Archilocheion* de Paros, erigidos por Mnesíepes¹³, provavelmente, na segunda metade do século III a.C.¹⁴, trazem informações que podem ser conectadas com o ditirambo do poeta. A inscrição está muito mutilada, mas, no texto, é clara a informação de que Arquíloco tentou introduzir um culto da fertilidade para Dioniso, em Paros, e encontrou resistência na cidade para o estabelecimento do rito. Então, foi dito que os homens de Paros se tornaram estéreis, e o oráculo de Delfos os aconselhou a honrar Arquíloco, o que significa, presumivelmente, que foi permitido ao poeta introduzir o novo culto a Dioniso na cidade. A história termina com um poema, muito fragmentado, de Arquíloco (fr. 251 West), que menciona Dioniso, uvas imaturas, doces figos (referências que, talvez, carreguem uma conotação sexual), e o epíteto Οἰφόλιος, que pode ser o nome de uma divindade da fertilidade¹⁵. Webster acredita que Arquíloco pode ter composto ditirambos para serem cantados nesse novo culto dionisíaco, estabelecido em Paros. Entretanto, é importante salientar que tal inferência é, apenas, uma hipótese.

Para Flickinger (1918, p. 6), a real natureza do ditirambo primitivo e a sua relação com Dioniso dificilmente podem ser objeto de dúvida. Assim, podemos citar a declaração de Platão (**Leis**, III, 700 b) na qual o filósofo definiu o ditirambo como uma canção em celebração ao nascimento de Dioniso: “(...) καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος¹⁶”. Flickinger (1918, p. 7) acredita que a definição de Platão deve se aplicar ao significado original do termo “ditirambo”.

Já Pickard-Cambridge (1927, p. 7) considera que a declaração de Platão faz uma alusão à

sugestiva derivação do nome ditirambo com o “duplo” nascimento de Dioniso. Segundo o autor (1927, p. 14), na antiguidade, era popular uma derivação que fazia do ditirambo a canção do deus que, tendo nascido uma segunda vez, veio ao mundo através de “duas portas”¹⁷. Entretanto, tal explicação filológica é impossível, embora a declaração de Platão seja evidência da associação do nome ditirambo com Dioniso. Assim, para Pickard-Cambridge (1927, p. 7-8), a passagem de Platão não fornece suporte para se pensar que o único tema próprio do ditirambo era a narrativa do nascimento de Dioniso, embora esta tenha sido, sem dúvida, um dos seus temas comuns.

O nome “ditirambo”, além de designar o hino cultural de Dioniso, também costumava ser utilizado como um dos vários epítetos do deus. Pratinas (*apud* Ateneu, **Deipnosophistae**, XIV, 617 b-c), em seu hiporquema, se referiu a Dioniso como o “Triambo-ditirambo”: “(...) θριαμβοδιθύραμβε κισσοχαῖτ’ ἄναξ· ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν¹⁸”. Também, Eurípides, nas *Bacantes*, fez Zeus atribuir o nome “ditirambo” ao filho Dioniso: “Ἰθι, Διθύραμβ’, ἐμὰν ἄρσενα τάνδε βᾶθι νηδύν· ἀναφαίνω σε τόδ’, ὦ Βάκχιε, Θήβαις ὀνομάζειν¹⁹ (v. 526-29). O historiador ático Fanodemos (**FGrHist**, 325 F, 12), ao descrever o início do festival dionisíaco da *Antestéria*, afirmou que a população costumava celebrar Dioniso invocando-o como “o ditirambo”: “(...) ἡσθέντες οὖν τῆ κράσει ἐν ὧδαῖς ἔμελλον τὸν Διόνυσον χορεύοντες καὶ ἀνακαλοῦντες Εὖαν τε καὶ Διθύραμβον καὶ Βακχευτὰν καὶ Βρόμιον²⁰”.

¹³ Cf. a inscrição completa do Bloco E1, coluna III, em D. Clay (The scandal of Dionysus on Paros (The Mnesiepes Inscription III), **Prometheus**, 21 (2001), p. 100-101).

¹⁴ Ibidem, p. 98.

¹⁵ Tal história é semelhante àquela da introdução do culto de Dioniso Eleutereu em Atenas: nesse caso, Dioniso puniu os atenienses com a satíriase devido à sua recusa em aceitar a introdução do culto dionisíaco na cidade (cf. *Scholia in Aristophanem*, **Acharnenses**, 243 a).

¹⁶ “(...) outro [gênero de música] se chamava ditirambo, creio que descrevendo o nascimento de Dioniso”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 197).

¹⁷ Cf. Proclo (**Chrestomatheia**, § 42, (Severyns)), e *Etymologicum Magnum* (p. 274, 44, s.v. “dithyrambos”).

¹⁸ “Ó Triambo-ditirambo, Senhor dos cabelos-de-hera: escuta, pois, a minha dórica canção!”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 205).

¹⁹ “Vem, Ditirambo, entra em meu seio viril! Que por este nome eu te clamo, ó Báquio, e mando que doravante em Tebas assim te chamem”. Tradução de Eudoro de Sousa (2011).

²⁰ “(...) [Os atenienses] Tendo sido deleitados, portanto, pela mistura [i.e. o vinho novo misturado com a água], celebravam Dioniso nas canções, dançando e invocando o Evoé, o Ditirambo, o Delirante, o Ressonante”. Tradução de Lidiana Garcia Geraldo. Cf. a passagem completa em Ateneu (**Deipnosophistae**, XI, 465 a).

Dessa forma, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 10-11), quando se examina o uso do termo “ditirambo” como um nome próprio, se obtém uma forte confirmação do primário caráter dionisiaco desta canção. O nome “ditirambo” também ocorre para nomear um sileno, que está tocando uma lira, representado em um vaso ático de figura-vermelha, datado de aproximadamente 450 a.C.²¹ Para Lesky (1996a, p. 33), esta representação é a conexão mais profunda do ditirambo com Dioniso. Pickard-Cambridge (1927, p. 11) observa que o sileno está conduzindo um κῶμος, e, sem dúvida, o nome “ditirambo” é atribuído a ele por causa da canção orgiástica dionisiaca. A mesma coisa ocorre, em outros vasos, com as acompanhantes femininas de Dioniso que são chamadas de τραγωδία ou κωμωδία.

Duas outras passagens podem ser citadas para comprovar a associação do ditirambo com Dioniso. Píndaro, em uma ode em honra a Xenofonte, de Corinto, indaga: “ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβῳ;”²² (**Olímpica XIII**, v. 18). Em seguida, o escoliasta de Píndaro explica que as palavras do poeta se referem às reformas de Arion, que foi o responsável por transformar o ditirambo em uma composição literária²³. Entretanto, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 21-22), em outros lugares, Píndaro remete a Naxos (fr. 115 Maehler) e Tebas (fr. 71 Maehler) como os berços originários do ditirambo. Sabemos que, em suas odes, Píndaro tinha o compromisso de celebrar e louvar a terra-natal dos patronos que o contrata-

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

Pickard-Cambridge (1927, p. 17) assinala que o modo musical empregado no ditirambo era o modo frígio. Assim, existe uma tradição que atesta que a harmonia frígia e lídia do ditirambo veio para a Grécia da Ásia Menor, com Pelops. Ateneu (**Deipnosophistae**, XIV, 626 a), ao citar uma passagem de Telestes de Selinus, se refere a tal lenda: “πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρειᾶς Φρύγιον ἄεισαν νόμον τοῖ δ’ ὄξυφώνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ὕμνον”²⁴. Entretanto, as bases históricas da lenda de Pelops, que costuma ser considerado um frígio ou um lídio nos mitos, não são suficientemente certas para admitir conjecturas seguras a respeito do valor de tal tradição. De todo modo, o que pode ser dito é que o ditirambo era um tipo de hino originalmente frígio, fato que torna fácil entender as declarações de que o ditirambo veio de Paros e Naxos, e que Dioniso, a quem esse hino cultural foi cantando, era um deus das tribos trácio-frígias.

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

²¹ Sileno ou sátiro nomeado “ΔΙΘΥΡΑΜΦΟΣ”, em um vaso de figura-vermelha (Copenhague, Museu Thorvaldsen 97). Cf. imagem do vaso em Pickard-Cambridge (1927, fig. 3; 1966, fig. 1).

²² “De onde as graças de Dioniso vieram à luz, com o ditirambo que conduz o boi [para o sacrifício ou para ser dado como prêmio?]?”. Tradução de Lidiana Garcia Geraldo.

²³ “*Schol. ad locum*: ou entenda-se assim: as graças dos ditirambos de Dioniso apareceram em Corinto, quer dizer, foi em Corinto que surgiu, antes, o mais perfeito de todos os ditirambos de Dioniso. Efetivamente, nesta cidade, foi visto o coro dançando. O primeiro que o instituiu foi Arion de Metimna; depois, Laso de Hermione”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 197).

²⁴ “Ao lado das crateras de vinho dos helenos, os primeiros acompanhantes de Pelops cantaram a melodia frígia entre as flautas da mãe das montanhas, e eles tocavam o hino lídio com os agudos sons dos instrumentos de cordas [i.e. das liras]”. Tradução de Lidiana Garcia Geraldo.

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

É interessante mencionar que os helenos acreditavam que Dioniso, em suas aparições bestiais, poderia se apresentar como um touro, sendo que tal animal continha uma grande carga de simbolismo na religião dionisíaca. Kerényi (2002, p. 47) ressalta que, para os gregos, Dioniso era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus das mulheres. Assim, segundo o autor (2002, p. 49), a identificação de Dioniso com o bezerro e o touro costumava ser atestada por epítetos como βουγενής, o “filho da vaca”, e ἄξιε ταῦρε, o “touro digno” – o deus que se esperava que viesse às mênades com os “pés bovinos”²⁵.

A segunda passagem a ser mencionada é o fragmento 355 N de Ésquilo. Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 7), Plutarco (**De E apud Delphos**, 389 b (**Aeschylus**, fr. 355 Nauck)) cita tal passagem para ilustrar a particular adequação do ditirambo com o ritual de Dioniso. Nesse fragmento, a especial associação do ditirambo com Dioniso é claramente atestada: “μῆλοβόαν πρέπει διθύραμβον ὀμαρτεῖν σύγκωμον Διονύσω”²⁶.

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

²⁵ Cf. Plutarco (**Quaestiones Graecae**, 299 b): “Vem, Dioniso Herói, ao sagrado templo marinho. Vem, com as graças, ao templo acorrendo, com teu pé bovino, digno touro, ó digno touro (ἄξιε ταῦρε)!”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

²⁶ “Misturado de gritos, o ditirambo é próprio para acompanhar Dioniso no impetuoso tropel”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

II. AS PERFORMANCES DITIRÂMBICAS EM ATENAS, NO SÉCULO V A.C.

Ao longo deste estudo, foi explorada a história do ditirambo e as suas possíveis relações com o universo dionisíaco. Assim, observamos que o ditirambo era um hino cultural muito antigo, que, provavelmente, se relacionava com práticas rituais milenares de adoração a Dioniso. A primeira menção ao ditirambo que se conhece é aquela de Arquíloco de Paros que canta o ditirambo como um ἐξάρχων²⁷ embebido pelo vinho do deus. O ditirambo enquanto uma composição literária, que deveria ser cantada por um coro, foi a criação de Arion, de Metimna, que inventou o coro cíclico, e atribuiu temas e títulos definidos à sua canção ditirâmica²⁸.

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

Ainda de acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 47-48), a composição dos poetas ditirâmicos continha elementos dóricos, e a música era frígia, sendo a flauta o instrumento de acompanhamento principal. Aqui, é interessante mencionar, segundo Lesky (1985, p. 134), que a aguda música da flauta pertencia aos cultos orgiásticos que eram inspirados pela exaltação dionisíaca. Assim, o modo frígio e a música da flauta foram descritos por Aristóteles (**Política**, VIII, 1342 b) como “ὄργιαστικά καὶ παθητικά”. Sendo assim, com o passar do tempo, o rito báquico, para o qual o ditirambo primeiro pertenceu, se tornou parte da celebração de um ordenado festival cívico, onde a selvageria inicial da mú-

²⁷ “Solista”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 108).

²⁸ Cf. Proclo (**Chrestomatheia**, § 43 (Severyns)), e Suda (s.v. Ἀρίων).

sica foi abandonada. Então, os temas cessaram de ser exclusivamente dionisíacos, e as performances ditirâmicas passaram a ser introduzidas, também, em conexão com a adoração de Apolo, que forneceu certa sobriedade à canção dionisíaca, embora as diferenças entre o ditirambo e o peã fossem ainda evidentes até um período tardio²⁹.

Assim, o antagonismo entre Apolo e Dioniso era muito perceptível através da música. De acordo com Burkert (1993, p. 434-35), os hinos cultuais desses deuses, o ditirambo de Dioniso e o peã de Apolo, eram considerados incompatíveis tanto na harmonia e no ritmo quanto no ἔθος. Dessa maneira, a claridade opunha-se à embriaguez, e o contraste entre a música da corda (lira) e a flauta era evidente. Tal divergência é nítida no mito do sátiro Mársias, o tocador de flauta: Apolo o venceu tocando um instrumento de corda e cantando o peã; após a vitória, o deus esfolou Mársias vivo³⁰.

Segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 9), no período clássico, os festivais não dionisíacos mais importantes, nos quais se desempenhavam o ditirambo, eram aqueles de Apolo, em Delfos e em Delos. No caso de Delfos, as performances regulares ditirâmicas, realizadas no inverno, eram conectadas com o fato de que os três meses de inverno eram sagrados para Dioniso³¹. Desse modo, de acordo com Burkert (1993, p. 436), o local mais importante de encontro e equiparação entre Apolo e Dioniso era em Delfos, onde se costumava relacioná-los devido a uma ação dos sacerdotes de Delfos que, nos tempos arcaicos, aceitaram e legalizaram a religião dionisíaca na Grécia, mantendo-a dentro de limites estabelecidos.

Burkert (1993, p. 435-36) assinala que Apolo assumia o cargo de soberano do santuário de Delfos no mês primaveril de Bísio e, inicialmente, era somente neste período que o deus concedia orácu-

los. Já o grupo feminino das θυιάδες celebrava de dois em dois anos, no Parnaso, durante os meses de inverno, as festas trietéricas em honra a Dioniso; e, simultaneamente, no mesmo período, os ὄσιοι, uma sociedade de homens a serviço de Apolo, faziam sacrifícios no santuário de Delfos em honra ao deus. Acreditava-se, no século IV a.C, que Dioniso havia sido enterrado em Delfos, no templo de Apolo, junto da trípole sagrada e do Ὀμφαλός: aqui, Dioniso parecia se tornar o polo oposto, sombrio e ctônico de Apolo.

De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 9), as principais performances ditirâmicas, desempenhadas à parte dos festivais dionisíacos, eram aquelas realizadas nas Targélias, em Atenas. Segundo a Suda (s.v. Θαργήλια), a Targélia era um dos principais festivais atenienses realizados em honra a Apolo e Ártemis: tal festival era celebrado no mês de Targelião (relativo ao período de 15 de maio a 15 de junho³²). Pickard-Cambridge (1927, p. 9-10) assinala que as trípodas ganhas pelos poetas ditirâmicos na Targélia eram colocadas no templo de Apolo Pítio, erigido por Pisístrato, a quem o desenvolvimento da Targélia como um festival popular pode, possivelmente, ser devido.

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

Desse modo, de acordo com Burkert (1993, p. 146-47), uma forma arquetípica de oferenda sacrificial era o sacrifício primacial, a dádiva das “primícias” da alimentação, fossem elas provenientes da caça, da pesca, da colheita de frutos ou da agricultura. Em tais cerimônias sacrificiais, as oferendas eram concedidas aos deuses por eles serem considerados

²⁹ Sobre a apropriação do ditirambo para a adoração dionisíaca, e a adequação do peã para o culto apolíneo, cf. Plutarco (*De E apud Delphos*, 389 a-c) e Proclo (*Chrestomatheia*, § 48 ss. (Severyns)).

³⁰ Sobre o mito, cf. Lindsay, 1965, p. 277.

³¹ Cf. Plutarco (*De E apud Delphos*, 389 c).

³² Cf. o “*Calendário Ático*”, em Harrison, 1908, p. 29.

as fontes da abundância nas colheitas. Assim, os sacrifícios de primícias eram típicos da esfera camponesa: o devoto dedicava ao deus um pouco de tudo aquilo que as estações do ano lhe proporcionavam, ou seja, as “dádivas anuais” (ὠπαῖα): espigas de cereais, pães, figos, azeitonas, uvas, vinho e leite. Essas dádivas eram consagradas nos santuários dos deuses que não eram esquecidos nas festividades que comemoravam e agradeciam a prosperidade nas colheitas.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 10), as performances ditirâmicas realizadas nos festivais apolíneos podem, talvez, ser devidas à próxima associação de Dioniso com Apolo, em Delfos, e ao interesse mostrado pelo oráculo délfico em propagar o culto de Dioniso na Grécia³³. Assim, uma vez estabelecido em Delfos, o ditirambo seria naturalmente adotado no ritual de Apolo nas demais regiões gregas. A adoção do ditirambo em outros festivais pode ter sido, também, o resultado do desejo de se aumentar a atratividade dos festivais populares, ao adotar performances que apelavam mais ao povo, mesmo que elas, originalmente, fossem adequadas à outras celebrações: assim pode ter ocorrido com outros festivais como as Pequenas Panateneias, as Prometeias e as Hefesteias.

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

Desse modo, em 508 a.C., a competição de coros ditirâmicos, compostos por homens ou garotos, foi integrada ao programa da *Grande Dionísia*,

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

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 33), é evidente que o ditirambo ateniense era uma performance realizada na primavera, diferente do ditirambo de inverno que era desempenhado em Delfos. Em Atenas, Sêmele, a mãe de Dioniso, era possivelmente um de seus temas principais. De acordo com Adrados (1983, p. 45), o ditirambo se constituía em um hino de “chamado” e de encômio de Dioniso, o deus da fecundidade agrária e animal, que fazia a sua aparição na primavera.

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

A competição entre os coros ditirâmicos, em Atenas, era tribal. De acordo com Pickard-Cambridge (1927, p. 51-52), na *Grande Dionísia*, cada coro era elaborado a partir de uma das dez tribos, e, assim, cinco coros de homens e cinco coros de garotos competiam. Os côregos eram nomeados pelos oficiais das tribos e apontados pelo arconte. A vitória, primariamente, era atribuída somente à tribo, mas a grande inscrição didascália mostra que, ao longo dos séculos V e IV a.C., o nome do côrego era também mencionado nos registros oficiais das vitórias

³³ Cf. Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, 2, 5).

ditirâmbricas na *Dionísia*; mas, os nomes do poeta e do flautista (somente a partir do século IV a.C.) eram registrados, apenas, nos monumentos corérgicos, e não nos registros oficiais. O prêmio ganho pela tribo vitoriosa era uma trípode que era dedicada a Dioniso, mas há testemunhos de que o poeta cujo trabalho foi premiado pela primeira vez recebeu um touro como prêmio, que era provavelmente sacrificado a Dioniso³⁴.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou investigar a história primitiva do ditirambo, a canção cultural dionisíaca, e desvendar a sua íntima associação com Dioniso no contexto das celebrações religiosas que visavam a sua adoração. Ao longo deste artigo, então, foram demonstradas e comentadas a natureza e a essência do hino ditirâmbrico, além de seu caráter ritual profundamente relacionado com o dionisismo. Para cumprir tais finalidades, foram analisados e comentados os principais testemunhos antigos que abordaram a história primitiva do ditirambo, na Hélade, e a sua originária associação com o culto a Dioniso. Tais testemunhos foram considerados à luz da principal bibliografia moderna que investigou a história da religião dionisíaca e, por conseguinte, do ditirambo, assinalando as suas relações elementares com os cultos e ritos de adoração a Dioniso.

Ao longo deste estudo, atestamos que o ditirambo era a canção dionisíaca por excelência, sempre associada com os cultos de adoração ao deus, e se constituindo, inclusive, num dos epítetos de chamado e invocação de Dioniso – fato que nos

permite declarar que o ditirambo, no início, foi a canção de chamado e de encômio do deus nos ritos. Com Arquíloco (fr. 120 West), o ditirambo foi intimamente relacionado com os rituais dionisíacos, se constituindo numa performance coral, improvisada por um coro de adoradores que eram liderados por um ἑξάρχων embriagado pelo vinho de Dioniso, e, portanto, inspirado por ele. Nessa fase inicial, o ditirambo era um hino de louvor a Dioniso, e tratava, provavelmente, apenas de temas relacionados com a mitologia dionisíaca.

Entretanto, foi constatado que, ao longo de seu desenvolvimento, o ditirambo perdeu o seu caráter primordialmente improvisado e cultural. Em Atenas, no século V a.C., o ditirambo já não era uma canção exclusivamente dionisíaca, mas se transformou num hino narrativo de temas épicos, redigido literariamente para uma performance ordenada e complexa, desempenhada por um coro composto de cinquenta coreutas.

Além disso, verificou-se que a associação de Apolo e Dioniso, em Delfos, permitiu que o ditirambo, no período clássico, fosse desempenhado também nos rituais de culto a Apolo. Dessa forma, em Atenas, no século V a.C., o ditirambo foi desempenhado nas Targélias – festival dedicado a Apolo e a Ártemis no qual os atenienses consagravam as primícias das colheitas a esses deuses. Não é surpreendente que o ditirambo fosse cantado nesse festival, uma vez que Dioniso, associado a Apolo no santuário de Delfos, era considerado uma divindade ligada à fecundidade, à natureza e às forças da terra, sendo natural que o hino ditirâmbrico fosse cantado em tais festividades agrárias.

³⁴ Uma epigrama (fr. 145 Bergk = *Anthologia Palatina*, VI, 213 (= 28 FGE; Simonides 79 (Diehl) (pág. 62)) informa que Simônides obteve a vitória cinquenta e seis vezes nas competições ditirâmbricas, obtendo como prêmio touros e trípodes. Entretanto, Pickard-Cambridge (1927, p. 25) observa que tal epigrama não declara que todas essas vitórias foram ganhas em Atenas. O escólio em Platão (*República*, III, 394 c) indica que o poeta vencedor do *agón* ditirâmbrico recebia um touro como prêmio, que deveria ser sacrificado após a competição, o segundo colocado recebia uma ânfora de vinho, e o terceiro recebia um bode. Mas, para Pickard-Cambridge (1927, p. 52), é incerto se tal informação se refere a Atenas.

Abstract: This article aims to investigate the manifestations of the dithyramb, Dionysian ritual song, in the context of the religious celebrations performed especially in the Dionysus' cult. Although the origins of the Dionysian cult, in Hellas, are very remote and relate to millenary ritual practices, we began our delineating of the relations between the cult of Dionysus and the dithyramb with the fragment by Archilochus from Paros (fr. 120 West), seventh century B.C., which contains the

first testimony of this Dionysian cultic hymn. Furthermore, we propose to present the character of the dithyrambic performance in Athens, in the fifth century B.C., where the dithyramb was a hymn sung in dionysian religious contexts, but whose thematic was not related exclusively to Dionysus, but especially to epic themes. Therefore, we intend to present the dithyramb's relations with the Dionysian universe, evidencing the means of ritualization and representation of this performance in the context of Dionysian religion, especially, in the Athenian festivals of worship to the god.

Keywords: Dithyramb, Dionysian religion, Dionysus, dionysism.

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

AESCHYLUS. **Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments**. English translation by Herbert Weir Smyth. Appendix and addendum by Hugh Lloyd-Jones. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1995.

ARQUILOQUE. **Fragments**. Texte établi par François Lasserre; Traduit et commenté par André Bonnard. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Politics**. English Translation by H. Rackham. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1990.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists, Books XI-XII**. English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1995.

_____. **The Deipnosophists, Books XIII-XIV**. English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1993.

Epigrammatum: Anthologia Palatina. Commentaris Instruxit F. Dübner. Parisiis: Editore Ambrosio Firminidot, Institutii Francisci Typographo, 1871.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Euripides Bacchae**. Ed. E. R. Dodds. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1986.

PAUSANIAS. **Description of Greece / Pausanias**. English translation by W. H. S. Jones and R. E. Wycherley. Cambridge, London: Harvard University Press: Heinemann, vol. I, 1978.

PINDAR. **Olympian Odes / Pythian Odes**. Edited and Translated by William H. Race. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1997.

_____. **Epinicia: Pindari Carmina cum Fragmentis**. Edidit Herwig Maehler. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008.

_____. **Pindarus: Fragmenta; Indices**. Edidit Herwig Maehler. Monachii; Lipsiae; Saur (Bibliotheca Teubneriana), 2001.

PLATO. **Laws: Books I-IV**. English Translation by R. G. Bury. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1994.

_____. **The Republic: Books I-V**. English Translation by Paul Shorey. Cambridge, Massachusetts, London; Harvard University Press, 1999.

PLUTARCH. **Moralia**. English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. III, 1936.

_____. **Moralia**. English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. V, 1936.

Scholia Vetera in Pindari Carmina: Scholia in Olympionicas. Recensvit A. B. Drachmann. Stuttgart; Leipzig: Aedibus B.G. Teubner, 1997.

Suidae Lexicon. Ed. Immanuelis Bekkerl. Berolini: typis et impensis Georgii Reimeri, 1854.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRADOS, F. R. Aristoteles, Wilamowitz y sus seguidores. *In: Fiesta, comedia y tragédia: sobre los Orígenes griegos del teatro*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1983. p. 21-56.

BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Tradução de Manuel José Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. 638 p.

FLICKINGER, R. C. Introduction. *In: Greek Theatre and its drama*. Chicago: University Press, 1918. p. 1-35.

HARRISON, J. E. Harvest Festivals. The Thargelia, Kallynteria, Plynteria. *In: Prologomena to the Study of Greek Religion*. London: Cambridge at the University Press, 1908. p. 77-119.

KERÉNYI, K. **Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível**. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002. 333 p.

KRAEMER, R. S. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. **The Harvard Theological Review**, Cambridge, v. 72, n. 1/2, p. 55-80, 1979.

LESKY, A. I problemi dell'origine. *In: La poesia tragica dei Greci*. Traduzione di Pietro Rosa. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1996a. p. 21-68.

_____. Cherilo, Frinico e Pratina. *In: La poesia tragica dei Greci*. Traduzione di Pietro Rosa. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1996a. p. 81-91.

_____. **A Tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996b. 360 p.

_____. La lírica temprana. *In: Historia de la Literatura Griega*. Tradução de José M. Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gregos, 1985. p. 131-174.

_____. Los comienzos del drama. *In: Historia de la Literatura Griega*. Tradução de José M. Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gregos, 1985. p. 249-260.

LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. 9th ed. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1996.

LINDSAY, J. More of shamans and the Origins of Drama. *In: The Clashing Rocks: a study of Early Greek Religion and Culture and the Origins of Drama*. London: Chapman & Hall, 1965. p. 272-302.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. Londres: Clarendon Press Oxford, 1927. 419 p.

_____. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. Revised by T. B. L. Webster. London: Oxford at the Clarendon Press, 1966. 315 p.

_____. **The Dramatic Festivals of Athens**. Londres: Clarendon Press Oxford, 1953. 325 p.

SEAFORD, R. Introduction. *In: EURIPIDES. Euripides Bacchae*. Tradução de Richard Seaford. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 2001. p. 25-54.

SEVERYNS, A. **Recherches sur la Chrestomathie de Proclo**. *Le codex 239 de Photius: Étude Paléographique et Critique (t. I); Texte, Traduction, Commentaire (t. II). La vita Homeri et les Sommaires du Cycle: Étude Paléographique et Critique (t. III); Texte et Traduction (t. IV)*. Paris: Belles Lettres, 1977.

SPINETO, N. Anthesteria. *In: Dionysus a teatro: il contesto festivo del dramma greco*. Roma: L'erma di Bretschneider, 2005. p. 13-123.

TIERNEY, M. Dionysus, the Dithyramb, and the Origin of Tragedy. **An Irish Quarterly Review**, Dublin, v. 33, n. 131, p. 331-341, September 1944.

TRABULSI, J. A. D. **Dionisismo: poder e sociedade: na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. 294 p.