



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, PORTUGUÊS E LÍNGUAS CLÁSSICAS

VICTOR EDUARDO SOUZA CAMPOS

ASPECTOS PERFORMATIVOS E MUSICAIS DO DITIRAMBO II DE PÍNDARO

BRASÍLIA/DF
2019

VICTOR EDUARDO SOUZA CAMPOS

ASPECTOS PERFORMATIVOS E MUSICAIS DO DITIRAMBO II DE PÍNDARO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas da Universidade de Brasília (LIP/UnB) como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras – Português e Respectiva Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Agatha Pitombo Bacelar

**BRASÍLIA/DF
2019**

RESUMO

Sabe-se que o ditirambo integrava uma festa em honra de Dioniso. O presente trabalho tem por objetivo apresentar o *Ditirambo* II de Píndaro dedicado a Tebas, mas a festa tebana na qual o poema foi executado é uma questão em aberto. Porém, uma vez que a ocasião de performance participa ativamente das significações do poema, tanto por suas funções pragmáticas quanto por servir de referência enunciativa de seus enunciados, propomos, ainda que hipoteticamente, a identificação da festa tebana para a qual esse ditirambo foi composto, tornando-se um ponto de grande pertinência para a análise de suas significações. Tais significações, além de se construírem nas relações com a ocasião de performance, também dependem da dimensão sonora do poema, à qual podemos ter um acesso parcial pela escansão de seus versos. Com isso, a problemática do presente trabalho se situa no campo da reconstituição tanto da ocasião de performance do referido fragmento pindárico quanto dos possíveis efeitos de sua sonoridade no grego antigo. Por fim, a pesquisa propõe uma tradução do *Ditirambo* II em português considerando os aspectos sonoros do poema.

Palavras-chave: Ditirambo, Píndaro, Dioniso

ABSTRACT

It is known that the dithyramb was part of festivities in honor of Dionysus. The present work aims at presenting Pindar's *Second-Dithyramb*, although the Theban festival in which the poem was performed is an open question. However, since the performance occasion actively builds the significations of the poem, both for its pragmatic functions and for serving as an enunciative reference of its statements, we propose, even hypothetically, the identification of the Theban festival for which this dithyramb was composed, becoming a point of great relevance for the analysis of its significations. These meanings, besides being built in the relations with the occasion of performance, also depend on the sound dimension of the poem, to which we can have partial access by the scansion of its verses. Thus, the problem of the present work lies in the field of the reconstitution both of the performance occasion of the aforementioned Pindaric fragment and of the possible effects of its sonority in the ancient Greek. Finally, this research proposes a translation of Pindar's *Second-Dithyramb* in brazilian portuguese considering the sound aspects of the poem.

Key-words: Dithyramb, Pindar, Dionysos

ASPECTOS PERFORMATIVOS E MUSICAIS DO DITIRAMBO II DE PÍNDARO

Victor Eduardo Souza Campos

A cultura grega antiga era calcada na oralidade na qual performances eram usuais nas cerimônias religiosas em honra aos deuses. As poesias não eram feitas simplesmente para leituras, não existiam somente em textos, estando distantes do termo ‘poesia’ e mais perto do termo ‘melodia’ (RAGUSA, 2013, p. 13). Kowalzig e Wilson (2013) organizam um volume dedicado ao estudo do ditirambo, reconhecendo o gênero não mais como uma mera ferramenta da crítica literária, mas como evidência de uma “música cultural” localizada em tradições locais, passando por transformações rumo aos espetáculos nos teatros da Atenas clássica. A suposta linearidade na evolução do ditirambo – de canto cultural a uma sofisticada forma literária nos concursos espetaculares da Atenas do séc. V a. C. – é questionada pelos autores que, por sua vez, iluminam alguns episódios importantes na história do gênero: as inovações narrativas que são incluídas pelo citarista Árion de Metina; a mudança feita por Laso de Hermíone de uma procissão linear para um formato circular, ao mesmo tempo em que instituía o caráter agonístico rumo a “espetacularização” do gênero (KOWALZIG & WILSON, 2013, p.1-2).

Para além de uma mera ferramenta literária, o ditirambo deve ser entendido como um hino cultural. Etimologias antigas da palavra hino (*hýmnos*) sugerem um sentido de celebração ou louvor. Já no período clássico, Platão (Rep. 607a) faz uma distinção entre *enkômios* (ἐγκώμιος) e *hýmnos* (ῥυμος) – um era dedicado aos homens e o outro, aos deuses: “Quanto à poesia, somente se deve receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos, e nada mais” (Platão, Rep. 607a - tradução: NASSETTI, 2000, p. 306). Furley e Bremer (2001a, p. 11) citam outra passagem de Platão (*Leis* 700b.1-5.) em que é fornecida uma taxonomia antiga dos hinos como músicas religiosas dedicadas aos deuses. O autor antigo nomeia os ditirambos, peãs e nomos como gêneros musicais distintos. Ao mencionar o ditirambo, Platão o relaciona com o nascimento do deus Dioniso. Já Proclo, neoplatônico do séc. V d.C., marca a diferença entre “o hino propriamente dito e outros tipos como o peã e o ditirambo”: para ele, o “hino propriamente dito” compunha um tipo musical de louvor ou prece divina “cantada ao redor do altar do deus”. Com isso, ele localiza esses gêneros num culto a um deus específico. O ditirambo, por exemplo, compunha o conjunto

de hinos a Dioniso, o peã, a Apolo (FURLEY & BREMER, 2001a, p.10). Além de apresentarem essa taxonomia de Proclo sobre a poesia lírica, Furley e Bremer (ibid.) mostram outros aspectos apresentados por Proclo que são importantes para o estudo dos hinos em geral e do ditirambo em particular:

O lugar da música na cerimônia; se acontece durante procissão ou acompanha o sacrifício; a ausência, a presença, ou até mesmo a natureza da coreografia; o tipo ou o modo do acompanhamento musical; as qualidades estéticas do som, a sua distribuição geográfica; a etiologia do culto referido (FURLEY & BREMER, 2001a, p.13).

O texto dos poemas ditirâmbicos, segundo Kowalzig e Wilson (2013), é testemunho da “performance multimídia” original em que a poesia vinculada à melodia e à dança integrava o contexto dionisíaco¹. Nestes contextos, estão em jogo algumas características performativas – “a idade, o gênero e o *status* dos cantores; a ocasião social e religiosa específica e a parafernália da performance” – que se perderam na Antiguidade (idem. p. 4). Apesar disso, temos à mão boas edições de texto e comentários que nos permitem recuperar alguma parte da experiência perdida. Furley e Bremer (2001a, p. 13) fazem conjecturas acerca da classificação empregada pelos alexandrinos que parece seguir as definições de Platão sobre hinos.

Na transmissão dos poemas, os Alexandrinos usaram um método de classificação possivelmente baseado em elementos composicionais, possibilitando a compilação desses poemas em livros distintos – tais como o livro de peãs, ditirambos e parteneus –, ficando os hinos em um livro separado que os editores e críticos modernos classificam como uma “miscelânea dos hinos” (FURLEY & BREMER, 2001a, p.11; RAGUSA, 2013, p. 28). Apesar das definições antigas de hino reverberarem no possível critério de classificação empregado no período helenístico para os ditirambos de Píndaro e Baquilides, os alexandrinos parecem não ter se valido do mesmo critério. No período alexandrino, os ditirambos de Píndaro preenchiam dois livros, porém desses nos chegaram apenas dois ditirambos dedicados a Argos, três a Atenas, um provavelmente para Corinto e o

¹ O termo “dionisíaco” e sua recepção na modernidade, sobretudo como “abstrações conceituais” em Nietzsche, tende a por em detrimento as “dimensões religiosas e suas manifestações concretas”, aproximando a divindade da humanidade. Bacelar (2018, p. 131) salienta a importância do afastamento entre os deuses e os mortais na religião grega antiga, não cabendo neste trabalho de filologia e literatura grega esse conceito nietzscheano da filosofia.

ditirambo dedicado a Tebas – apresentado neste trabalho². O mesmo aconteceu com os poemas de Baquilides. Oliveira (2017, p.21) nos mostra que os critérios que se serviram os alexandrinos na classificação em ditirambos dos poemas de Píndaro e Baquilides apresentam “uma série de dificuldades”. O autor ainda destaca a diferença entre a linguagem ritual notada nos ditirambos de Píndaro e a narrativa mítica presente nos ditirambos de Baquilides: no lugar da atmosfera dionisiaca, narrativas míticas sem relação com Dioniso constituem os ditirambos de Baquilides. Oliveira apresenta as hipóteses levantadas por outros autores sobre este tema de que houvesse dois tipos de poesia ditirâmbica: uma com caráter cerimonial (exemplificada pela produção pindárica) e outra com caráter agonístico (como os ditirambos de Simônides); ainda segundo Oliveira, esta hipótese não leva em conta a própria edição dos alexandrinos e o fato de Píndaro ter participado de competições (p. 19-21).

Muitas vezes a poesia de Píndaro foi exemplificada ora como “poesia ritual em oposição à poesia literária posterior, ora como uma reação contra essa suposta secularização do ditirambo através de uma restauração da ligação com Dioniso” (OLIVEIRA, 2017, p. 24). A narrativa nos ditirambos de Baquilides – que não possuíam relação com Dioniso – “foi interpretada como o resultado de uma atitude engajada do poeta em algum tipo de renovação” (*ibid.*), tendo em conta tragédia em Atenas e o surgimento da Nova Música a seguir. De todo modo, aqui, o que nos interessa é a relação entre Dioniso e o ditirambo. Kowalzig e Wilson (2013, p. 8-9), depois de fazerem o levantamento das cidades³ que proclamaram a “paternidade do ditirambo”, reforçam a importância que o gênero possuía para as comunidades em questão. É percebida a linguagem dionisiaca nessas composições locais, atestando o estabelecimento do culto a Dioniso. Nessas cidades, os chamados “mitos de resistência” exercem um importante papel na etiologia do ditirambo: são mitos que tipicamente envolviam a rejeição a Dioniso pela comunidade, seguida de uma punição e, enfim, do acolhimento ao deus.

O *corpus* deste trabalho é um ditirambo composto para a cidade de Tebas que corresponde ao Fragmento 70b⁴, também conhecido como *Ditirambo II*. O poema parece ter

² Cf. KOWALZIG & WILSON (2013, p.5) Para Argos os ditirambos 2 e 4 (Fr. 70a e Fr. 70d); Para Atenas os Fr. 74a, fr. 75, Fr. 76-(?)8; o Dit. 2 (o presente Fr. 70b) dedicado à Tebas que também nos chegou parte em testemunhos antigos e um possível ditirambo para Corinto (Dit. 3 = Fr. 70c).

³ Dentre as comunidades estão Tebas, Naxos, Tasos, Corinto, Quios e Paros.

⁴ SNELL & MAEHLER (1975): Fr. 70b.

vido composto para contextos religiosos e sociais relacionados aos cultos de mistério. O espelhamento do rito humano no Olimpo parece situar a celebração em um contexto iniciático com a presença de deuses e deusas. Neste fragmento, observa-se o espelhamento do tíaso – uma fanfarra báquica humana – comemorado entre os olímpicos no modo “tal como, junto ao ceptro de Zeus” foram “estabelecidos” esses ritos. No primeiro e no último verso, encontramos respectivamente as palavras ditirambo (*dithyrámbōn*) e Dioniso (*Diónyse*):

Hércules ou Cérbero - Aos Tebanos
(estrofe)

Antes rastejava alinhado o canto dos ditirambos,
e o ‘s’ dissonante das bocas aos ouvintes;
agora se espalham jovens em círculos concêntricos,
jovens bem versados na cerimônia do bramidor,
tal como, junto ao ceptro de Zeus, 5
os Olímpicos celebram em seus palácios,
enquanto começam à venerável e grande Mãe
o rodopio dos tambores,
e nisso cintilam em estalos e tochas sob as resinas douradas,
e nisso se excitam os grunhidos estrondosos das Náiades: 10
êxtases e brados com o agito das gargantas estiradas,
e nisso o onipotente relâmpago que fogo respira
e a lança de Eniálio brandem,
e a égide guerreira de Palas ressoa
nos silvos estridentes de inúmeras serpentes. 15
(antístrofe)

Rápido, vem Ártemis, sozinha, após jungir
em fúrias báquicas a tribo agreste dos leões para o Bramidor,
que se encanta até mesmo com o bando de feras dançantes.
A Musa, a mim, elegeu mensageiro de sábios cantos
para a Grécia de belos bailados, 20
glorioso por Tebas, de firmes carruagens, onde certa vez, segundo a fama,
Cadmó obteve Harmonia como esposa diligente
em elevados sentimentos,
e Zeus ouviu a voz e gerou aos homens a aclamada [família].
Dioniso[.] 25

(Tradução nossa)

No título do poema, além da dedicatória “aos tebanos” (*Thebaiois*), lê-se também “Hércules ou Cérbero” (*Ērakles ē Kerberos*). O começo do título está praticamente perdido, dado o estado fragmentário na transmissão, em que é possível ler “descida” (*kath]odo[s].... k]ata[basis*). Porém existe a ressalva de que tais suplementações necessitariam que o substantivo Hércules viesse no caso genitivo (OLIVEIRA, 2017, p. 64). Entretanto, a narrativa mitológica deste ditirambo referida no título – sobre a descida de Hércules ao Hades para capturar Cérbero e obter Dejanira – não nos chegou. Lavecchia

relaciona o presente ditirambo com o culto eleusino em Tebas. A respeito da figura de Hércules, o autor o reconhece como herói tebano dionisíaco e primeiro iniciado nos Mistérios de Elêusis. Assim como Dioniso, Hércules passa por uma “*katábase*” que pode ser considerada uma experiência de morte e renascimento. O autor lembra que, pelo fato de ser iniciado, o herói pode realizar sua ida ao submundo (LAVECCHIA, 2013, p. 68-70).

Personagem totalmente utópico por não existir nenhuma sepultura em seu nome, Hércules era objeto de narrativas altamente conhecidas no mundo grego antigo e teve cultos difundidos por toda parte. Os feitos desse herói penetram tanto o mundo superior quanto o mundo inferior. Essa dupla alternância de mundos “é função do xamã: Hércules captura o cão do Hades, Cérbero, trazendo-o do mundo subterrâneo, (...) ganhando as maçãs douradas dos jardins dos deuses (...) que podem ser interpretadas como o fruto da imortalidade” (BURKERT, 1993, p. 406-407). Esse herói divino possui um importante papel na religião grega, se tornando uma “força espiritual influente”; tanto por ser o modelo do soberano que “encontra a sua realização entre os deuses”, quanto por ser o modelo para uma pessoa comum que busca “após uma vida de sofrimentos, e justamente através deles, ascender até aos deuses, Hércules quebrou o terror da morte” (BURKERT, 1993, p. 411).

Ao se relacionar o contexto de performance do *Ditirambo II* com os mistérios dionisíacos em Tebas que eram acompanhados de narrativas secretas – *hieroi lógoi* – é razoável pensar em Hércules como um bom candidato. O próprio Píndaro (*Nemeia* 3.22) nomeia duplamente Hércules como herói e deus “*hérōs theós*”. Píndaro ainda menciona “tanto Hércules como Dioniso como nomes de que Tebas poderia se orgulhar” (OLIVEIRA, 2017, p. 68), reiterando o estabelecimento dos Mistérios de Elêusis em Tebas. Segundo Lavecchia (2013, p. 69), no *Ditirambo II*, Dioniso é apresentado em transe pela sua própria epifania: ele é a própria origem e manifestação do ditirambo. A menção a Bromios – um epíteto de Dioniso – no início da antístrofe parece estabelecer um paralelo entre o deus e o poeta (*ho dè... emé dè*). Com o próprio poeta iniciado, ele está habilitado a ser o arauto portador do conhecimento conforme os mistérios da poesia ditirâmbica. Deste modo, quando Píndaro afirma que a Musa o proclama mensageiro de sábios cantos, pode-se sugerir uma alusão aos mistérios de Elêusis no qual o arauto (κῆρυξ) possui uma importante função. Nesse sentido, o auxílio da Musa ajuda-o a atualizar os mitos da cidade homenageada – como o Hércules do título – e os mitos de Dioniso em seu ditirambo (OLIVEIRA, 2017, p. 29). Com isso, é possível vincular o Fr. 346 do próprio Píndaro – que menciona Deméter,

Perséfone, Elêusis e Hércules como o “primeiro” iniciado – com o *Ditirambo II* (FURLEY & BREMER, 2001b, p. 148; BURKERT, 1993, p. 546; LAVECCHIA, 2013, p. 69)

A tradição mítica que relaciona Dioniso e Tebas é bem forte. Cadmo foi um herói grego que fundou Tebas e teve uma filha, Sêmele. Em Tebas, o nascimento do deus é contado da seguinte maneira: Zeus amava a filha de Cadmo, Sêmele, então o ciúmes de Hera faz com que Zeus a fulmine com seu raio. Mas Zeus se sensibiliza com Sêmele e seu filho: ele a transforma num ser divino e o gera em sua coxa. Quando Dioniso nasce, Hermes o leva para Nisa, onde as Mênades cuidam dele até que tenha idade para assumir seus poderes divinos. Outra versão conta que Hera alimentou a incerteza de Zeus quanto à paternidade e o deus, por sua vez, concedeu-a um desejo: que a bela jovem Sêmele fosse fulminada pelo seu raio (BURKERT, 1993, p. 321-324). Lavecchia (2013, p. 61) relaciona a história do nascimento do deus com o momento ritual de transformação no contexto dos mistérios. Segundo o autor, a dupla natureza do deus está no centro da experiência dionisíaca e iniciática. Da mesma forma que Sêmele é fulminada pelo raio de Zeus, Arquíloco afirma que sabe liderar um ditirambo com a mente fulminada pelo vinho⁵. É estabelecido aqui um paralelo interessante entre o mito do nascimento do deus e a própria poética do ditirambo. Ressalte-se, ainda, que o nome do gênero poético também é um epíteto do deus. Ao mesmo tempo em que o poeta se aproxima de Sêmele ao dar à luz Dioniso-Ditirambos, ele parece assimilar-se ao próprio deus uma vez que é atingido pelo raio de Zeus. Lavecchia (2013, p. 62) denomina esse processo como ‘dionisização’. Por este processo, o poeta se ‘ditirambiza’ para que possa produzir um ditirambo legítimo. Deste modo, o autor distingue o ditirambo dos outros gêneros poéticos por se ter “uma presença concreta e imediata do deus”. Essa ‘presentificação’ não acontece somente pelo espelhamento da natureza do deus, mas por ele próprio inspirar cada participante na performance. Segundo o autor, tornar-se Baco é crucial na experiência iniciática em que são apagadas quaisquer distinções sociais num ritual que transcende o público e o privado, o exotérico e o esotérico. A re-encenação do nascimento do deus pela comunidade acaba por encenar “o nascimento de sua própria identidade dionisíaca”. É neste sentido que Lavecchia fala da transformação inerente à experiência causada pelo ditirambo: a imitação da morte e renascimento do deus ocupa lugar central nos

⁵ Cf. West Fr. 120: ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος | οἶδα διθύραμβον οἴνῳι συγκεραυνωθεὶς φρένας: “Eu sei como liderar o ditirambo do senhor Dioniso com a mente fulminada pelo vinho” (OLIVEIRA, 2017, p. 16).

mistérios dionisiacos. É nessa atmosfera da mímese da morte e renascimento e a assimilação ao deus que reside a poética do ditirambo e a natureza de Dioniso (LAVECCHIA, 2013, p. 60-63).

A partir do levantamento lexical dos elementos composicionais do *Ditirambo II*, uma possível suplementação presente no poema vincularia o contexto de performance ao ritual em honra a Dioniso: a palavra rito, iniciação: *teletán*. Segundo Burkert, “sempre existiram cultos secretos e acessíveis exclusivamente através de uma iniciação individual especial: os mistérios” (1993, p. 527). Como ainda observa Burkert, “a par de festivais dionisiacos públicos emergem mistérios privados em honra de Dioniso, essa iniciação individual é denominada *teleté*” (1993, p. 554). Píndaro tem uma predileção por esse termo para designações de iniciação. É atestado em Ateneu que esses ritos eram costumes, e tanto *télē* como *télos* são designações de sacrifícios. Com essa explicação, Ateneu (2.12) bem atesta que *teletá* (τελετά) são cerimônias com uma tradição mística nas quais as pessoas podem gastar muito (πολυτελεῖς) ou pouco (εὐτελεῖς), garantindo que a alegria prevaleça entre todas as pessoas (OLSON, 2007, p. 230-231). Então é possível articular o ditirambo com a religião antiga no contexto “cerimonial da ocasião” nos cultos de mistério.

Ao situar o presente ditirambo no contexto de mistérios, alguns elementos culturais não nos passam despercebidos. As Náiades no tíaso divino podem ser interpretadas como entidades inspiradoras que no contexto iniciático levariam as iniciadas a “manipularem um aparato ritual e musical”, estando presente tal aparato neste ditirambo com o giro dos tambores, *tympanōn*, e o manuseio das castanhedas, *krótalai*. Estes instrumentos faziam parte do símbolo das orgias e dos mistérios (BURKERT, 1993, p. 561). Nesse tíaso divino, as Náiades aparecem em “êxtases e alaridos” (v. 11, μανίαι τ' ἄλαλαί), elas provavelmente fazem referência ao menadismo. Uma boa definição da *manía* em um contexto menádico seria aproximada da expressão “estado alterado de consciência” (BACELAR, 2018, p. 150). Em outras palavras, a *manía* “não é um delírio em consequência da loucura, mas uma intensificação da força espiritual autovivenciada” (BURKERT, 1993, p. 318). Deste modo, o êxtase em cultos menádicos não possuíam caráter patológico já que no transe ritual estariam em jogo “efeitos psicofisiológicos da música, *stimuli* fóticos e movimentos de dança” (BACELAR, 2018, p. 148). Além de elementos rituais, há também a imagética menádica como a “inclinação do busto, a cabeça jogada para trás” (BACELAR, 2018, p. 153). A *manía* referida no presente

fragmento poderia assumir um sentido de “liberação” dos males da vida mortal integrada no contexto iniciático dos mistérios dionisíacos, nos quais o transe ritual não decorre de uma mania punição como nos cultos menádicos exclusivos de mulheres (BACELAR, 2018, p. 158).

Outros elementos cultuais são igualmente percebidos relacionando a performance às divindades olímpicas e à própria ocasião em que se vinculou o ditirambo. As divindades são representadas cultuando o deus Dioniso cada qual ao seu modo, sob a influência que esse culto parecia exercer sobre elas (OLIVEIRA, 2017, p.27). Neste tíaso divino, Píndaro dá ênfase às insígnias sagradas dos deuses e aos seus respectivos sons – a lança de Eniálio (Ares), os sibilos das inúmeras cobras na égide de Palas Atena, o Onipotente relâmpago de Zeus, os tambores, as tochas e as castanhetas da Grande Mãe (FURLEY & BREMER, 2001a, p.198). Outra divindade que chega ‘após jungir em fúrias báquicas a tribo agreste dos leões’ (v. 16-17) é Ártemis trazendo essa alcateia para Dioniso. No v. 23, o pronome relativo retoma Brômios (Dioniso) que se encontra no meio do tíaso em transe como seus adoradores: ele se encanta “até mesmo” com as feras dançantes.

As cenas do tíaso em êxtase espelhado no Olimpo, com a presença das Náíades, não deixa de constituir uma referência aos cortejos femininos do deus. Além de cantar êxtases da música e da dança, o poeta clama-se eleito pela Musa como conhecedor de sábias palavras. E por se endereçar aos tebanos, o poeta qualifica sua missão pan-Helênica e reafirma Tebas como sua cidade natal (FURLEY & BREMER, 2001b, p. 147-148). Além disso, as celebrações dionisíacas noturnas eram atestadas em inúmeras cidades gregas na Antiguidade, seja no âmbito das práticas menádicas, dos ritos ligados ao consumo do vinho ou, ainda, dos cultos de mistério, como os de Tebas. A ocasião de performance do poema parece ter sido uma dessas celebrações noturnas, já que é possível pelas “tochas” (δαῖς) depreender o caráter noturno desse rito.

Quanto à performance, algumas questões aparecem já nos versos iniciais. Percebe-se com base nos mecanismos de ancoragem enunciativa do poema que Píndaro evidencia, já no primeiro verso, um problema no canto (ᾠοῖδᾶ, v. 1) num momento anterior (Πρὶν μὲν, v. 1) ao modo como os ditirambos se arrastavam (εἶρπε v. 1). No segundo verso, ele elenca as conseqüências da dinâmica anterior que faziam do ‘s’ (σᾶν, v. 2) ‘espúrio’ (κίβδηλον, v. 2). Na publicação de *The Papyri Oxyrhynchus part XIII*, foi adotada a interpretação de Ateneu, que considerava o ‘s’ ‘impuro’, tal como consta na definição de

Liddel & Scott o adjetivo *kibdēlon*: “espúrio, impuro” (GRENFELL & HUNT, 1919, p. 41). Ao mencionar o problema do ‘s’ ‘espúrio’ (σὰν κίβδηλον), Ateneu fala da alternativa de Laso de Hermíone: o experimento assigmático. Laso foi o primeiro a escrever sobre música na antiguidade, se tornando um teórico musical da Grécia antiga e atribuindo um caráter agonístico ao ditirambo (CORRÊA, 2002, p. 31). No início do *Ditirambo* II, Píndaro quando menciona ‘antes [...] os homens’ (Πρὶν μὲν [...] ἀνθρώποις), o advérbio temporal (Πρὶν) é muito genérico para se referir somente aos ditirambos de Laso, e nem os ditirambos do mentor de Píndaro eram todos alvos do experimento assigmático (D’ANGOUR, 1997, p. 333).

A análise em que a solução para um ‘s’ solto seria pura e simplesmente lipogramática desconsidera a referência ao canto assigmático em Píndaro, que não se sustenta, já que, no próprio fragmento e em outras composições suas, o ‘s’ permanece em evidência (D’ANGOUR, 1997, p. 334). O termo ‘adulterado’, ‘espúrio’, ‘falso’ (κίβδηλον) se fosse acompanhado por essa interpretação da solução “lipogramática” a partir dos experimentos de Laso, poderia sugerir certa subversão ao seu mestre. Essas leituras foram influenciadas por Clearco de Soli, filósofo e erudito do séc. IV a. C., que interpretou o canto assigmático como um ‘enigma’ (γρῖφος): “O que é que se parece com uma corda e produz muitos sibilos, e que não é serpente, nem cobra, nem dragão?”. Por sua vez, este enigma proposto por Clearco requer uma revisão dos termos ‘*heirpe*’, ‘*skoinoténeia*’ e ‘*san*’ na tradição erudita.

Ao rever a tradição crítica de eruditos modernos como Pickard-Cambridge e Webster, que seguiam a tradução de *kibdēlon* por espúrio, D’Angour considera a leitura de Wilamowitz, que situa o problema não exatamente no fonema /s/, mas sim no modo como seria pronunciado: de forma impura (D’ANGOUR, p. 332-334). Acerca do ‘*san*’, Heródoto marca uma diferenciação no modo como o /s/ era designado nos dialetos em que o *san* dórico é equivalente ao *sigma* jônico⁶. Ao desvincular as possíveis variações dialetais existentes na pronúncia do ‘s’, nos voltamos ao vocábulo *schoinoténeia* no primeiro verso. Embora seja sugerido que o sintagma *schoinoténeia t’ aoidà* possa fazer alusão a algum

⁶ Cf. Hdt. 1, 139: Δωριέες μὲν σὰν καλέουσι, Ἴωνες δὲ σίγμα. “Enquanto os dóricos chamam de ‘san’, os jônicos, de ‘sigma’.

*nómos*⁷ *schoiníon* relacionado às procissões (CORRÊA, 2002, p. 91; HEDREEN, 2013, p. 171-197), a leitura aqui adotada segue a interpretação de D'Angour e, como veremos, descarta essa hipótese já que aspectos performáticos são priorizados em sua interpretação.

D'Angour propõe as suplementações que foram adotadas nesse trabalho como solução de lacunas textuais com base em aspectos performativos (v.3, διαπέτα[νται δὲ νῦν εὖο]μφα[λοῖς κύ]κλοισι). Nos três primeiros versos, Píndaro contrasta o modo no qual se davam performances corais dos ditirambos num passado vívido em sua memória (Πρὶν μὲν) em que o adjetivo '*schoinoténeia*' remete a uma 'linha reta' ou ao canto alinhado dos ditirambos. O termo '*schoinoténeia*', como sugere Heródoto em seu uso topográfico, qualifica uma corda esticada de um ponto a outro a fim de se obter uma linha reta (Cf. Hdt. 1.189.3, 7.23.1). Por sua vez, Willamowitz entende esse adjetivo de modo figurado, significando "lentidão, não-articulado, seja na dicção, na melodia ou na rítmica poética" (*Apud* D'ANGOUR, 1997, p. 339-340). Já D'Angour privilegia o sentido literal do adjetivo *schoinoténeia* como uma referência à disposição espacial dos coreutas durante o canto. Píndaro nos v. 1-2 está descrevendo o posicionamento que no passado fazia o canto emergir 'espúrio' (κίβδηλον). Com essa abordagem, o sentido remete ao modo como estão dispostos os membros do coro – numa linha reta ou um atrás do outro – sem a garantir clareza vocal e nem a coordenação do canto (D'ANGOUR, 1997, p. 339-340).

Interpretações que desconsideram os experimentos de Laso de Hermíone com suas composições assigmáticas acabam por também desconsiderar o próprio caráter pragmático da poesia ditirâmbica, pois também não levam em conta a plasticidade do coro cíclico e a especificidade do ditirambo. O primeiro abrange um vasto repertório, incluindo os ditirambos, o último pode ser mais reservado aos cultos para Dioniso (OLIVEIRA, 2017, p. 22). Seguindo a proposta de D'Angour (1997), centrada nos aspectos performáticos da poesia ditirâmbica que dedica-se à dimensão aural do coro, no segundo verso do poema o dativo '*anthrōpoisin*' pode ter dupla função sintática: tanto um dativo de posse ligado sintaticamente a στόμα ("boca dos humanos"), quanto um objeto indireto aludindo à audiência que percebia o '*san*' ("das bocas aos humanos").

Com essa dupla interpretação sintática de '*anthrōpoisin*' somada ao conhecimento de que os ditirambos eram performados em coros com uma quantidade

⁷ Νόμος: "um tipo ou um modo musical" (LIDDEL & SCOTT, 1996, s.v. νόμος); "Uma espécie de melodia que tem harmonia e ritmo determinados." (CORRÊA, 2002, p. 85).

significativa de membros, pode-se depreender que o efeito ‘*kibdēlon*’ do ‘s’ era proveniente da pluralidade de vozes concomitantes emitindo a sibilante causando certa dissonância, já que o fonema /s/ possui um caráter surdo ou não-vozeado (D’ANGOUR, 1997, p. 335). Com essa interpretação, a tradução mais adequada ao adjetivo κίβδηλον nesse contexto passa a ser ‘dissonante’. O ‘s’ final representa uma grande dificuldade em corais, interrompendo fluxo uníssono da melodia vocal. Até hoje essa é uma dificuldade encontrada por regentes de coro nos ensaios, pois se os membros do coro pronunciam o ‘s’ sem sincronia, o efeito aural acaba sendo um sibilo que se arrasta na melodia. Então, a proposta de Laso com os cantos assigmáticos poderia ter sido uma tentativa de se reduzir o impacto do /s/ na má qualidade da enunciação coral (D’ANGOUR, 1997, p. 336). A clareza (λιγύς)⁸ na fala ou no canto era uma característica valorada pelos gregos, sendo o ‘s’, em alguns contextos, evitado.

A proposta de suplementação de D’Angour oferece informações valiosas para responder o enigma proposto por Clearco: “O que é que se parece com uma corda e produz muitos sibilos, e que não é serpente, nem cobra, nem dragão?” Ora, o coro cíclico! (κύκλιος χορός). O mecanismo de ancoragem da poesia no momento presente da performance, o ‘agora’ (δὲ νῦν) marca a maneira como estão ‘espalhados’ (διαπέτανται) os jovens: em círculos concêntricos (εὐομοφαλοῖς κύκλοισι). E a nova forma que o coro adquire permite uma melhor sincronização entre os membros do coro, que por sua vez reverbera no espelhamento do “tíaso” humano entre os olímpicos, em que a égide guerreira de Palas Atena, com inúmeras serpentes, reflete a aliteração bem sincronizada dos ‘s’s inclusive no Olimpo.

Tivemos a oportunidade de testar a sincronização dessas aliterações na oficina “Experimentos com a poesia em performance: a mélica coral grega antiga”. A oficina foi realizada na Universidade de Brasília nos dias 22, 23 e 24 de maio deste ano com duração de 8 horas, vinculada à disciplina Tragédia Grega, ministrada pela professora Agatha Bacelar, e ao projeto de extensão do Departamento de Música, Canto Coletivo Improvisado, coordenado pelos professores Uliana dias Ferlim e Mário Lima Brasil. O objetivo da oficina foi apresentar a poesia grega, com experimentos de vocalização dos poemas trabalhados em nossas pesquisas de iniciação científica: o terceiro canto coral da *Antígona* de Sófocles (hino

⁸ Λιγύς: Claro, som doce, assobio. Necessário para cantores e oradores (LIDELL & SCOTT, 1996, s.v. λίγυς; D’ANGOUR, 1997, p. 335-336).

a Eros) trabalhado por Matheus Ely e o *Ditirambo* II de Píndaro (*Ērakles ē Kerberos*) aqui trabalhado. Tal abordagem foi fundamental nessa pesquisa, servindo de apoio às investigações filológicas sobre o metro, o verso, o ritmo e a sintaxe dessas canções. Sem essa abordagem prática, teria sido muito mais difícil falar de performance e refletir sobre as aliterações nos versos 9 (com a presença de oclusivas no verso em que canta sobre o crepitar das tochas) e 14-15 (com muitas sibilantes em referência aos silvos das serpentes no escudo de Palas-Atena).

Nos bastidores da oficina ficou evidente que seria um trabalho árduo conciliar a filologia com a dinâmica coletiva da oficina. Inicialmente, nos debruçamos sobre manuais de métrica de West para entender a natureza do metro grego e suas singularidades a fim de escandir nossos poemas. Todas estas particularidades da poesia foram levadas em conta: as sílabas, os acentos, a assonância, o arranjo dos segmentos métricos e sintático dos versos, a estrutura estrófica da poesia (WEST, 1982, p.1). A métrica da poesia grega se fundamenta na alternância de sílabas longas e breves. A partir daí, começamos a enxergar a escansão do texto original como uma espécie de partitura rítmica em que se alternam tempos de uma e duas durações. Ainda faltava transpor essa ferramenta para a atividade prática nas oficinas. O passo seguinte foi inspirado tanto por David (2006) quanto por Brunet (2013). Na obra de David, o autor considera a dimensão da coreografia, retomando a ligação entre música e dança percebida na própria tradição da poesia grega antiga e sua medida: o pé métrico. A dinâmica dessa poesia parece surgir do ritmo dos pés aliado às vozes e suas tonalidades acentuais (DAVID, 2014, p. 11-12). Já Brunet propõe uma coreografia relacionada ao tempo no pé métrico: um tempo longo equivalia à *ársis* (subida da perna) e um tempo breve, o tempo da *thésis* (pé no chão; BRUNET, 2013, p. 40-41).

A priori, pensamos em seguir a proposta de Brunet. Porém, quando colocada em prática durante o preparo da oficina, foi sugerido que fizéssemos as longas com dois passos do pé no chão e as breves com uma palma. Este foi o método utilizado nas oficinas como uma solução *ad hoc* para a dificuldade na proposta coreográfica de Brunet, servindo de aporte à apresentação da própria natureza do metro grego antigo. Para facilitar a dinâmica, confeccionamos cartões em cores diferentes: o cartão rosa equivalia ao tempo da longa e o cartão verde, ao tempo da breve. Durante as oficinas, dispusemos os cartões no chão com alguns pés métricos como o iambo, o coriambo e o anapesto. Tão logo começamos a treinar, se pôde perceber o ritmo com a percussão corporal. Depois disso, apresentamos o texto

transliterado com essa partitura rítmica bicolor, já que os participantes não tinham experiência com o grego antigo. Treinamos ora somente com a percussão, ora com a vocalização. Então os participantes foram desafiados a unir ritmo e voz e eles, por sua vez, aceitaram o desafio. Por fim, improvisamos uma musicalização livre da tradução do texto⁹. Sem a pretensão de uma reconstituição fidedigna, pode-se dizer que este trabalho alcançou não somente a coerência, mas também alguma reconstituição tanto da ocasião de performance do referido fragmento pindárico quanto dos possíveis efeitos de sua sonoridade no grego antigo.

⁹ Vídeos disponíveis em :
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1754914007988298&id=100004091477833

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. P. DAVID. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- BACELAR, Agatha Pitombo. *Tragoidíai: cantos de cura? Representações da doença nos cultos dionisiacos e em tragédias de Sófocles* (Doutorado em Linguística); Universidade de Brasília, 2018.
- BRUNET, Philippe. *La philologie à l'épreuve de la scène: métrique et chorégraphie du grec ancien*. VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília, v.13, n. 2, p. 36-45, 2013.
- BURKERT. Walter. *Religião Grega das épocas Arcaica e Clássica*. Tradução LOUREIRO, M. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CORRÊA, Paula de Cunha. *Harmonia, mito e música na Grécia antiga*, FFLCH-USP. 2002.
- D'ANGOUR, Armand. *The Classical Quarterly*, How the Dithyramb Got its Shape, Vol. 47, N. 2., p. 331-351. 1997.
- FURLEY, W.; BREMER, J. M. *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 1: The Texts in Translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001a.
- FURLEY, W.; BREMER, J. M. *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 2: Greek. Texts and Commentary. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001b.
- HEDREEN, Guy. *The Semantics of Processional Dithyramb: Pindar's Second Dithyramb and Archaic Athenian Vase-Painting*. In: KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter. *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter (Org.). *Introduction* In: KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter. *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013
- LAVECCHIA, Salvatore. *Becoming like Dionysos: Dithyramb and Dionysian Initiation*. In: KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter. *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- OLIVEIRA, Leonardo Teixeira. *Os ditirambos de Píndaro* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2017.

- OLSON, Douglas. *Atheneus: The Learned Banqueters*. Vol. 1: Books 1 – 3.106e. Edited and translated by S. Douglas Olson. Loeb Classical Library, 2007.
- P. GRENFELL, Bernard; S. HUNT, Arthur. *The Oxyrhynchus Papyri Part XIII*. Edited with Translations and Notes. Londres, 1919.
- PLATÃO. *A República*. Tradução NASSETTI, Pietro. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- RAGUSA, Giuliana. *Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções*” Lira Grega. Antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.
- SNELL, B & MAEHLER, H. *Pindari Carmina cum fragmentis Pars II*. Leiden: Teubner, 1975.
- THOMAS, Rosalind. *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.