



EPIKŌMIOS HYMNOS:
Investigações sobre a *performance*
dos epinícios pindáricos

Robert de Brose

Série: Produção Acadêmica Premiada

Robert de Brose

EPIKŌMIOS HYMNOS:
Investigações sobre a *performance*
dos epinícios pindáricos



FFLCH/USP

São Paulo 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu
Vice-Diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO FFLCH USP
Helena Rodrigues MTb/SP 28840
Diagramação: Davi Masayuki Hosogiri

Copyright © Robert de Brose
Indicação Premiada do Programa de Letras Clássicas 2014.

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B874 Brose, Robert de.
Epikōmios Hymnos [recurso eletrônico] : investigações sobre a
performance dos epínicios pindáricos / Robert de Brose. -- São Paulo :
FFLCH/USP, 2016.
3112,96 Kb ; PDF -- (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como Tese (Doutorado) -- Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
2014.

ISBN 978-85-7506-281-4

1. Literatura grega clássica. 2. Poesia lírica. I. Píndaro, ca. 518-438
a.C. II. Título. III. Série.

CDD 884.5

para os meus pais,

τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς;

para o Nélon,

παῦροι δ' ἐν πόνῳ πιστοὶ βροτῶν καμάτου μεταλαμβάνειν,

e para o Christian,

τὸ διδάσθαι δέ τοι εἰδότι ῥάτερον.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de expressar minha gratidão e dívida para com o meu amigo, orientador e colega Christian Werner, que me acompanhou numa longa jornada desde o meu mestrado, a partir de 2005, até a conclusão deste doutorado, sem jamais duvidar de minhas capacidades, deixando-me livre para perseguir minhas convicções teóricas e estando ao meu lado sempre como melhor amigo e orientador exemplar. Seu auxílio logo no início desta tese, em 2009, ao me oferecer abrigo em seu apartamento em Berlin – durante um longo e enregelante mês de inverno do qual eu guardo, porém, ternas lembranças –, foi essencial para que eu pudesse coletar material bibliográfico inexistente no país junto à *Freie Universität Berlin* e a *Staatsbibliothek zu Berlin*. Durante todos os momentos e, literalmente, até os últimos instantes da redação desta, pude contar com a sua disponibilidade em me ajudar a obter todas as fontes bibliográficas de que necessitei. Sua erudição, crítica sincera e o seu acume como revisor salvaram-me de inúmeros e embaraçosos equívocos até onde eu permiti. O que ainda permanece deve-se inteiramente à minha teimosia ou descuido.

Minha gratidão estende-se também à Dra. Erika Werner, sua esposa, pela hospitalidade e gentileza em me hospedar por um mês inteiro durante uma fase crítica para a finalização de sua própria tese.

Gostaria de agradecer, ainda, a algumas pessoas que contribuíram em maior ou menor grau durante esses quase cinco anos.

À querida amiga Lucia Sano, por dividir comigo as angústias de ser um doutorando-professor, por nossas conversas diárias por e-mail e pelos raros, porém inesquecíveis, momentos de bebedeira e comilança em São Paulo. Novamente, por ter aceito participar de minha banca de defesa, onde pôde contribuir de maneira decisiva para a melhoria dessa tese.

Ainda, a Richard Rawles (*University of Nottingham*) por me adiantar seu capítulo sobre “*Early epinicians*” publicado no volume editado por ele e P. Agócs. À Lucia Prauscelo (*University of Oxford*) pela idêntica gentileza com relação ao seu capítulo sobre a inovação musical na época de Píndaro, publicado naquele volume e, finalmente, ao Prof. Giambattista D’Alessio, por me permitir acesso à sua palestra (inédita) *Dancing with the Dogs*, acerca do fr. 107ab S-M de Píndaro. Finalmente, pelas conversas informais que tive a oportunidade de ter com os professores Jim Marks (*University da Flórida*), William Allan (*University College*) e Laura Swift (*Open University*) acerca de minhas ideias pouco ortodoxas que redundaram nos resultados da pesquisa ora apresentada. Finalmente, à minha amiga, Prof. Dr. Emília Maria Peixoto Farias, colega na Universidade Federal do Ceará, que tão gentilmente me for-

neceu material bibliográfico inestimável sobre as Ciências Cognitivas, uma parte importante do enquadramento teórico desta tese.

Aos examinadores da minha banca de doutorado pelas sugestões, correções e comentários: Prof. Dr. Paula da Cunha Corrêa, Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção (a quem eu devo uma revisão minuciosa que me salvou de muitos embaraços) e Prof. Dr. André Malta. Um agradecimento especial é devido ao Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior que, com o acúmen de um especialista em Píndaro, me agraciou com sua leitura atenta dessa tese, com seus comentários proffcuos e instigantes e com uma segunda revisão do texto antes da presente publicação. Desnecessário dizer que qualquer equívoco ou falha que ainda permaneça deve-se a mim somente.

Aos gatos, Filó, Penélope, Toshiro, Basílio, Olívia, Pedro, Cástor e Odisseu e à cadela Nina por terem escolhido caminhar comigo nesta vida. Eles me são, nela, uma fonte de luz e de alegria sempre, mesmo nas horas mais difíceis, φήρες ἀγρότεροι νόον ἔχοντες ἀνδρῶν φίλον.

Ao meu esposo, companheiro e amigo Nelson Conrado Vasel Jr., minha gratidão e o meu amor. Ainda que último nesta lista, você é sempre o primeiro em meus pensamentos. Um refúgio e um abrigo nesta vida contra as coisas do mundo. Sem a sua paciência, dedicação, companheirismo e apoio irrestrito, esta tese não teria sido escrita. Na verdade, sem você, *nada* teria sido possível.

(...) ἦν γε μὰν ἐπικώμιος ὕμνος
δὴ πάλαι καὶ πρὶν γενέσθαι τὰν Ἀδράστου τὰν τε Καδμείων ἔριν.

(...) o hino celebratório vem de épocas
muito distantes; antes, inclusive, da discórdia entre Adrasto e os Cadmeus.

N. 8.50-1

ABREVIÇÕES DAS OBRAS MAIS CITADAS¹

B.	<i>Bacchylides</i> , ed. H. Maehler. 11 ^a ed. Leipzig, Sauer, 2003.
CAH	<i>Cambridge Ancient History</i> , ed. F. W. Walbank <i>et alii</i> , 12 vols. Cambridge: CUP, 2008, 2 ^a ed.
CAMPBELL	<i>Greek Lyric</i> , vol 1: Sappho and Alcaeus; vol. 2: Anacreon, Anacreontea, early choral lyric; vol. 3: Stesichorus, Ibycus, Simonides and others; vol. 4: Bacchylides, Corinna, and others; vol. 5: The new school of poetry and anonymous songs and fragments. Loeb Classical Library. Harvard: Harvard University Press:
CONSRUCH	<i>Enchiridion de Metris</i> , ed. M. Consruch, Hephæstionis Enchiridion cum commentariis veteribus. Leipzig: Teubner, 1906 (repr. Stuttgart: 1971): 1–58.
DENNSTON	<i>The Greek Particles</i> . 2 ^o ed. rev. by J. K. Dover. London: Duckworth, 1950.
DAGM	E. Pöhlmann/M.L. West (ed.), <i>Documents of Ancient Greek Music</i> . Oxford 2001.
DELG	<i>Dictionnaire Étymologique de la langue grecque: Histoire des mots</i> . Ed. P. Chantraine, 4 vols. Paris: Éditions Klincksieck, 1968–80.
EDG	<i>Etymological Dictionary of Greek</i> . Ed. R. Beekes. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, vol. 10/1–2. Leiden/ Boston: Brill, 2010.
EDL	<i>Etymological Dictionary of Latin and the other Italic languages</i> . Ed. Michiel de Vaan. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, vol. 7. Leiden/ Boston: Brill, 2008.
EM	<i>Etymologicum Magnum</i> .
ERBSE	<i>Scholia Graeca in Homeric Iliadem</i> (Scholia Vetera). Berlin: Walter de Gruyter, 1971.
DRACHMANN	<i>Scholia in Pindarum</i> (scholia vetera), ed. A.B. Drachmann, Scholia vetera in Pindari carmina, 3 vols. Leipzig: Teubner, 1:1903; 2:1910; 3:1927 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1:1969; 2:1967; 3:1966): 1:12–395.
Epigr. Gr.	G. Kaibel, <i>Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta</i> , Berlin 1878.
FGH	<i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , ed. F. Jacoby (Leiden, 1923–58)

1. O leitor deve notar que, para os autores antigos não citados acima, foram utilizadas as edições dos discos do TLG e do PHI.

IEG ²	<i>Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati</i> . Editio Altera. Ed. M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 1998.
W ²	= IEG ² .
KAIBEL	<i>Athenaei Naucraticae Deipnosophistarum</i> , ed. G. Kaibel, 3 vols. Berlin: Teubner, 1935.
Histoire	Irigoin, J., <i>Historie du Texte de Pindare</i> , Paris: Klincksieck, 1952.
LSJ	<i>A Greek-English lexicon</i> . "With a revised supplement, 1996." (Rev. and augm. throughout). Oxford; New York: Clarendon Press; Oxford University Press.
TrGF	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> . Ed. Augustus Nauck e Bruno Snell. Georg Olms: Hildesheim, 1964.
OED	<i>Oxford English Dictionary</i> . 2 nd edition. Oxford: Oxford University Press, 2009.
PHI	<i>Latin Library</i> , Packard Humanities Institute, PHI v. 5.3 CD-ROM, 1991.
PMG	<i>Poetae Melici Graeci</i> , ed. D. L. Page, Oxford: Oxford University Press, 1962
RACE	<i>Pindar</i> , vol. 1: Olympian odes, Pythian odes; vol.2: Nemean odes, Isthmian odes, fragments. Loeb Classical Library. Harvard: Harvard University Press.
RUMPEL	<i>Lexicon Pindaricum</i> , ed. J. Rumpel. Leipzig: Teubner, 1883.
RV	<i>Rig Veda Samhita - Complete text in Devanagari</i> . 2 nd ed. Ed. Prof. R.L. Kashyap & Prof. S. Sadagopan. Bagalore, 2005.
SLATER	<i>Lexicon to Pindar</i> . Ed. W. J. Slater. Berlin. Walter de Gruyter, 1969.
S-M	<i>Pindarus</i> , ed. B. Snell, H. Maehler, 2 vols. Berlin: Walter de Gruyter, 1969.
TESSIER	<i>Scholia Metrica Vetera in Pindari Carmina</i> , ed. A. Tessier, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig: Teubner, 1969.
TLG	<i>Thesaurus Linguae Graecae</i> (TLG-E). Irvine, [Calif.]: University of California, Irvine, 2000.

SIGLAS, SÍMBOLOS E CONVENÇÕES

–	sílaba longa.	A → B	mapeia A em B.
˘	sílaba breve.	(...)	lacuna.
x	<i>anceps</i> .	[]	suplemento.
⋈	frequentemente longa.	††	leitura incerta.
⋉	frequentemente breve.	¿...?	tradução incerta.
˘˘	bibreve.	al.	alemão.
⋈⋈	longa resolvível ou bibreve em posição marcada.	att.	dialeto ático.
⋉⋉	bibreve contrátil ou longa em posição não-marcada.	av.	avesta.
x [^]	metro catalético, <i>e.g.</i> , 2ia [^] , dímetro jâmbico catalético.	DEIC	dêctico.
x ^{^^}	metro hipercatalético.	ECD	espaço discursivo corrente.
[^] x	metro acefálico.	EI	esquema imagético.
	colometria alexandrina.	f.	<i>floruit</i> .
	fim-de-palavra.	FP	frase preposicional.
∴	fim-de-palavra esperado.	fr.	<i>fragmentus, -a</i> .
	fim do verso.	gr.	grego.
	fim da estrofe.	inst.	instrumental.
D	—˘˘—˘˘—	lat.	latim.
d	—˘˘—	lit.	lituano.
e	—˘—	MC	metáfora conceitual.
Y = ~X	Y = não-X, preclui X; interpretação negativa de Y.	MCI	modelo cognitivo idealizado.
≈	equivalente a.	ms.	manuscrito.
>	dá origem a.	NBE	Nível básico de especificidade.
<	origina-se de.	nor.	nórdico antigo.
		pós-clas.	pós-clássico.
		pré-clas.	pré-clássico.

P.	<i>papyrus.</i>	s.v.	<i>sub voce.</i>
PG	proto-grego.	sânschr.	sânscrito.
PIE	protoindo-europeu.	supp.	suplemento.
PRON	pronome.	v.	verso.
r.	<i>rexit.</i>	vet.	<i>vetus; vetera.</i>
rec.	<i>recentiora.</i>	Σ.	escólio.
RV	Ṛgveda.		

Em todo o texto, as seguintes convenções foram adotadas:

- (a) O plural é indicado pela repetição da última consoante da abreviatura, *e.g.*, v. Quer dizer “verso”, mas vv., “versos”; p., “página”, pp. “páginas” e assim por diante;
- (b) A menos que seja indicado em contrário, todos os textos gregos foram retirados do disco do TLG-E e os latinos, do disco do PHI, v. 5.3, utilizando-se a plataforma Diógenes, v. 3.1 (<http://www.dur.ac.uk/p.j.heslin/Software/Diogenes/index.php>), respeitando-se a ordem de entrada das divisões das obras adotadas por essa plataforma a fim de facilitar possíveis consultas. Essas divisões podem, eventualmente, diferir daquelas de outras edições impressas;
- (c) Ainda, nos autores antigos, o estilo adotado para a citação das divisões referidas no item b foi: separar a divisão principal (canto, livro, coleção, etc.) de suas subdivisões por pontos simples (*e.g.* *Il. 12.23*, leia-se, *canto 12, verso 23*; ou *Paus. 3.2.23*, leia-se *Pausânias, livro 3, capítulo 2, seção 23*; *S. fr. 548.3*, *Sófocles, fragmento 548, linha 3*, etc.). O hífen serve para marcar um intervalo contínuo inclusivo (*e.g.* *S. fr. 548.3-4*, leia-se, *da linha 3 até a 4*), enquanto o ponto-e-vírgula marca intervalos discretos (*e.g.* *S. fr. 548.3;4*, leia-se, *na linha 3 e na 4*). Para os autores antigos dos quais temos uma única obra, utilizou-se apenas nome do autor, assim Heródoto (ou Hdt.), 3.2.5, refere-se, obviamente, às suas *Histórias*;
- (d) Para os nomes das obras de autores gregos e latinos, preferiu-se as abreviaturas já padronizadas pela 9ª edição eletrônica do **LSJ**, sem se seguir, necessariamente, as mesmas edições lá apontadas;
- (e) No que tange ao uso do vernáculo, preferi as lições do **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa** (2009, v. 3.0) e, para a padronização de acordo com o novo acordo ortográfico, foi usado o guia **Escrevendo pela Nova Ortografia: como usar as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa**, Instituto Antônio Houaiss, com a coordenação e assistência de José Carlos de Azevedo. 2ª ed. São Paulo: Publifolha-Houaiss, 2008. Quanto a estrangeirismos e nos casos em que a palavra não conste no Houaiss, procurei seguir o banco de dados online do **Vocabulário Ortográfico da Língua**

Portuguesa, 5ª ed, 2009² (abreviado **VOLP**), grifando-se com o itálico os estrangeirismos lá listados. No que tange a questões da norma culta, a obra de referência é a de Celso Cunha e Lindley Cintra, **Nova Gramática do Português Contemporâneo**, 4ª ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007;

- (f) Em todas as citações do grego, bem como nas suas respectivas traduções, os destaques **negrito** e sublinhado são meus. Com o primeiro, eu chamo a atenção para o uso do item lexical; com o segundo, para a construção;
- (g) Em toda a tese foi adotado o sistema “*APA Author-Date*” para as referências bibliográficas, de acordo com as recomendações do Serviço de Bibliotecas da Universidade de São Paulo.

2. <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=23>.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
ABREVIACÕES DAS OBRAS MAIS CITADAS.....	8
SIGLAS, SÍMBOLOS E CONVENÇÕES.....	10
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	
Considerações sobre a práxis poética em Píndaro	37
CAPÍTULO 2	
Επικωμιοσ Υμνοσ: a semântica do κωμοσ e a ocasião da performance	58
2.1. O κωμοσ grego a partir de um Modelo Cognitivo Idealizado.....	71
2.2. O κωμοσ na épica e na poesia do período arcaico	74
2.3. O κωμοσ no drama ático	86
2.4. O κωμοσ em Píndaro e Baquílides	93
2.4.1. Κωμοι em movimento	96
2.4.2. Κωμοι estacionários.....	115
2.4.3. A caracterização do κωμοσ.....	119
Conclusões.....	124
CAPÍTULO 3	
A <i>persona loquens</i>.....	125
CAPÍTULO 4	
Píndaro vagante	152
CAPÍTULO 5	
O modo da <i>performance</i> I: a controvérsia.....	172
5.1. Testemunhos antigos e os <i>scholia vetera</i>	173
CAPÍTULO 6	
O modo da <i>performance</i> II: os epinícios.....	189
Conclusões.....	238

CAPÍTULO 7	
Ao infinito e além: cenários de transmissão e <i>reperformance</i>	242
7.1. Promessas de imortalidade	244
7.2. Cenários de transmissão e <i>reperformance</i>	251
7.2.1. © by Píndaro	254
7.2.2. Transmissão Oral	255
7.2.3. Um tesouro de canções	259
7.2.4. Transmissão Escolar	263
7.2.5. Outros cenários	265
7.2.6. Fixação e Transmissão na Antiguidade	269
APÊNDICES	282
Apêndice 1 —Tabela Sinóptica dos Epínícios Píndáricos	283
Apêndice 2 — Tabela sinóptica das ocorrências de palavras em -κωμ- em Píndaro e Baquíides	285
Apêndice 3 — Glossário de Termos Técnicos.....	288
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	291

INTRODUÇÃO

Píndaro é o único dos nove líricos canônicos cuja produção poética nos foi legada praticamente intacta, ao menos no que diz respeito a um dos gêneros a que se dedicou, os *ἐπινίκιοι*, ou *canções de celebração de uma vitória atlética*, agrupados em quatro, dos dezessete livros catalogados pelos bibliotecários de Alexandria. Essa fortuna, comparada a de seus contemporâneos Simônides e Baquílides¹, deve nos dizer alguma coisa sobre sua apreciação já no período helenístico, mas, principalmente, bizantino e romano, particularmente do livro de epínicios, uma vez que o restante de sua obra não parece ter tido a mesma atenção. Seja como for, Píndaro ocupa um papel central dentro do cânon literário grego e, por ser, tanto cronológica quanto tematicamente, o ponto de inflexão entre duas eras - aquela da idade arcaica, baseada nos ideais aristocráticos do modelo homérico, e a da idade clássica, cujo ponto focal deve ser procurado na *pólis* -, seu estudo e compreensão são indispensáveis para se entender tanto uma quanto outra.

O que me leva imediatamente a uma das pressuposições desta tese, a saber, a de que Píndaro, ainda que opere em uma época que muitos manuais classificam como “clássica”, representa uma tradição de fazer poético firmemente ancorada no período arcaico e que, portanto, dentro dos objetivos deste estudo, e levando-se em consideração quais características de sua poesia serão relevantes para o seu escopo, considerá-lo-ei como um poeta *arcaico*. Essa ressalva é importante porque ela é admitidamente arbitrária e não pretende negar ou ignorar que certos elementos importantes da poesia pindárica possam (ou talvez mesmo devam) ser estudados do ponto de vista de um poeta operante em zonas descontínuas com relação ao que classificá-riamos como arcaico ou clássico que, apesar disso, muitas vezes se imbricam.

Seja como for, a passagem do período arcaico para o clássico não é discreta, nem pode ser fixada no tempo ou, mais importante ainda, no espaço, o que fica claro se tomarmos apenas duas áreas importantes para o programa poético pindárico: a Magna Grécia, com ponto focal em Siracusa, e a Ática, centrada sobretudo em Egina e, em menor medida no caso de Píndaro, Atenas. Dessa forma, ao longo desta discussão irei trabalhar com uma definição um pouco estendida do período arcaico, aproximadamente o período que vai de 650 a 450 a. C., não muito antes da morte de Píndaro, que deve ter se dado um pouco depois de sua última ode que pode ser datada, a *Pítica 8*, de 446 a.C.²

1. Aquele sobrevive em apenas esparsos fragmentos, ao passo que Baquílides, não fosse pela descoberta do magnífico papiro de Londres (*P. Lond.* inv. 733), teria sido partícipe de um destino semelhante ao do tio.

2. Utilizo-me, portanto, de critérios semelhantes aos de Kirkwood (1974) e Nagy (1990). A partir daqui irei abandonar a abreviação a.C. e o leitor deve presumir, a menos que especificamente dito em contrário, que todas as datas se referem a esse período.

Qualquer um que se disponha a estudar Píndaro, no entanto, enfrenta um problema que parece, a princípio, intransponível: o tamanho da bibliografia que lhe é dedicada desde sua primeira edição “moderna”, aquela de Manúcio, ainda na Idade Média. De lá para cá, outras dezenove se seguiram³, cada uma engendrando uma nova onda de comentários, estudos, artigos e pequenas revoluções em uma área da literatura grega que, em termos de aporte de material bibliográfico e controvérsias⁴, só perde para Homero, se formos pensar, é claro, em um único poeta e não em um gênero, como a tragédia, com uma fortuna certamente maior. Desnecessário dizer da dificuldade enfrentada pelo estudioso ou comentador em potencial que se disponha não só a ler, mas antes, a coletar todo esse material, especialmente no Brasil, carente de bibliotecas de tradição filológica. Situação ainda mais grave quanto mais nos afastemos do eixo sul-sudeste.

Dessa forma, não deveria ser surpreendente que os estudos pindáricos ainda se encontrem em uma fase incipiente no Brasil, mesmo no âmbito acadêmico⁵. Uma parte dessa carência e do pouco interesse despertado por Píndaro entre nós poderá ser explicada, talvez, pelo fato de que, como disse Voltaire, de modo muito perspicaz, o poeta teria o talento de “*parler beaucoup sans rien dire/ (...) [e de modular de um modo erudito] Des vers que personne n’entende/ Et qu’il faut toujours qu’on admire*”⁶; ou, de um modo ainda mais burlesco, no verbete do *Bluffer’s Guide to Classics*⁷, “*Pindar: Almost untranslatable, usually unintelligible and always inexplicable, he is unfortunately the greatest of Greek lyric poets*”⁸. Humorismo à parte, a opinião de Voltaire ou de Leckie não destoa muito da real apreciação do poeta na fase final de seu estudo renascentista⁹, antes da publicação do magnífico comentário e tradução latina de Boeckh (1811), com o qual é inaugurada a fase moderna da crítica pindárica e por meio do qual o poeta veio a ser mais apreciado e traduzido¹⁰, especialmente para as línguas vernáculas.

3. Gerber (1969).

4. Sobre essas, cf. especialmente Young (1970). Na verdade, a edição de Manúcio representa apenas o renascimento de uma tradição filológica que remonta aos bibliotecários de Alexandria, especialmente a Zenódoto e a Aristófanes de Bizâncio, que prepararam as primeiras edições do poeta. Sobre isso, cf. a *Histoire*.

5. Situação que admite algumas exceções. Trabalhos publicados que conheço são MALHADAS, D. (1976) *Píndaro: odes aos príncipes da Sicília*; ARAÚJO, A. A. de (2006), *VII Ode Olímpica de Píndaro: tradução e notas*, (Diss. Mestrado, pub. Biblioteca de Teses e Dissertações/ USP - online) e ANTUNES, C. L. B. (2012) *Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro*, (Tese Dout. USP). No ultramar a situação não é muito diversa, embora tenhamos notícia de algumas traduções, como p. ex., CAEIRO, A. C. (trad.) *Todas as Odes de Píndaro*. Quetzal: 2010 e, especialmente, a tradução das odes Olímpicas realizadas por F. LOURENÇO, *Poesia Grega: de Álcma a Teócrito*, 2006, Cotovia.

6. Voltaire, *Gallimathias Pindarique*, citado em diversas obras, aqui apud HUMMEL (1993, p. 24, n. 1), “falar muito sem dizer nada/ [e de modular de um modo erudito] Versos que ninguém entende/ mas que é necessário sempre admirar”.

7. Leckie (2005).

8. “Píndaro: quase intraduzível, normalmente ininteligível e sempre inexplicável, ele é, infelizmente, o maior dos poetas líricos gregos”. Para uma opinião diversa sobre o assunto, cf. MOST (1985).

9. Sobre essa fase da crítica, não coberta por Young (1970), cf. Heath (1986).

10. Young (1970).

Numa primeira leitura, uma ode de Píndaro pode ser desestimulante mesmo para um leitor acostumado a ler autores clássicos no original, sobretudo por conta da linguagem altamente convencional, do uso de símiles por vezes aparentemente abstrusos, de narrativas míticas que parecem pouco integradas ao contexto (afinal de contas a “unidade” das odes sempre foi a *crux* para a crítica especializada) e, do nosso ponto de vista, pela sensação de vã grandiloquência de seu estilo, aumentada ainda mais quando se junta a isso a irrelevância, para o leitor moderno, das digressões pessoais presentes no texto, do contexto histórico muitas vezes paroquial, das dúvidas (ou total ignorância) relativas à ocasião e ao modo da *performance*, todos esses essenciais para o entendimento de uma ode¹¹, que, como argumentaremos mais adiante, não é apenas o produto da soma de todos os seus elementos textuais, como quer, atualmente, uma corrente de “ultra-unitaristas”, mas sim a relação de seus elementos textuais com a ocasião de *performance*, o momento histórico da mesma, e as instituições sociais e culturais em meio às quais a canção foi produzida. Muito embora essas últimas peças do quebra-cabeça estejam faltando ou sejam de difícil compreensão, isso não nos autoriza a promover o texto da ode a um objeto semiótico independente de qualquer contexto, com “leis” internas próprias que deveriam ser mínimas, evidentes, claras e precisas o suficiente para que, apenas por meio delas, fôssemos capazes de explicar todos os aspectos dos epínícios.

Uma corrente teórica que tem ganhado força nas últimas décadas (embora não seja necessariamente nova¹²), é a que retira o foco do texto para centrá-lo na recepção das odes por uma hipotética “protoaudiência”¹³. Um dos bem-vindos benefícios dessa abordagem é que ela traz para o primeiro plano o caráter não-literário dos poemas, preferindo vê-los como *canções*, ou, antes, como objetos polissêmicos, nos quais palavra, música e dança convergem para criar um significado integrado. No entanto, em suas versões mais severas, ela, entre outras coisas, limita a relevância de Píndaro às comunidades de seus *laudandi*, relegando sua importância pan-helênica a um subproduto de suas odes¹⁴. Nesse tipo de análise, todas as referências devem ser entendidas de acordo com as expectativas e o contexto histórico-cultural de uma “primeira audiência” e de acordo com a dinâmica de uma “primeira *performance*”, embora esses termos normalmente sejam empregados sem qualquer definição prévia e nos deixem, muitas vezes, a imaginar quem, de fato, seria essa “primeira audiência” e como poderíamos ter a pretensão de conhecê-la sem arriscar incorrer, na melhor das hipóteses, em um sério anacronismo¹⁵.

11. Bundy (1962). Vide também Schadewaldt (1928) e Thummer (1968/1969).

12. Cf. e.g., Boeckh, (1821), 2.2,6

13. Cf. esp. Young (1968); Rösler (1980); Pfeijffer (1999b); Krummen (1990), entre outros.

14. Assim Pfeijffer (1999b).

15. Finnegan (2008).

Uma segunda via, ainda dentro dessa mesma perspectiva, parece ser aquela inaugurada por Rösler¹⁶ e aplicada a Píndaro por Krummen¹⁷, que admite a fragilidade de qualquer argumento centrado nas idiosincrasias de uma “protoaudiência” tão remota, ao mesmo tempo em que coloca em suas devidas proporções a importância do contexto histórico para uma compreensão profunda da ode. Essa abordagem propõe, basicamente, que a interação entre o poeta e sua audiência dar-se-ia em um contexto idêntico ao de qualquer comunicação verbal, ou seja, que emissor e receptor estariam imersos num mesmo ambiente sociocultural e que partilhariam de uma mesma disposição mental que permitiria que algumas partes da mensagem (nesse caso a ode) permanecessem subentendidas. A tarefa do intérprete moderno, dessa forma, mais do que conjecturar sobre como uma audiência antiga reagiria a determinada mensagem, seria a de entender como o poeta controlava a interpretação de seu texto por meio do público-alvo, como aquele poderia saber o que deixar implícito e o que explicitar, ou seja, como codificava sua mensagem de modo a adequá-la às possíveis expectativas de seus ouvintes (“*Erwartungshorizont*”)¹⁸, algo factível, na medida em que essas canções, ao contrário da poesia moderna, estavam profundamente relacionadas à comunidade para a qual eram produzidas e que, pelo menos em parte, deveriam refletir e ser refletidas por ela.

Essas abordagens são eminentemente sincrônicas e intraculturais e há, naturalmente, um limite até onde elas podem ser úteis antes que tenhamos de lançar mão de uma visão mais ampla, diacrônica e intercultural¹⁹, e não poderia ser de outra forma uma vez que se considere que as odes de Píndaro não surgiram *ex nihilo*²⁰. É bom que se diga desde já que minha interpretação dos dois termos saussurianos, *diacronia* e *sincronia*, ecoa aquela de Jakobson e Nagy²¹, ou seja, de que um determinado sistema pode ser analisado em termos diacrônicos e/ou sincrônicos tanto a partir de fora, quanto a partir de dentro desse mesmo sistema. De um modo inverso, no entanto, proposições diacrônicas externas (a partir daqui, simplesmente *diacrônicas*) podem ser válidas para um determinado sistema, sem o serem do ponto de vista sincrônico, algo que Nagy²² chama “*diachronic skewing*”, e que eu traduzi por “distorção diacrônica”.

16. Rösler (1980).

17. Krummen (1990). Resenhas em Gerber (1991) e Instone (1993).

18. “*Es ist dieses ‘Wissens’, das der Leser Pindars teilen muss, um die Gedichte zu verstehen*”, KRUMMEN (1990, p.4).

19. Por outro lado, no que tange a uma abordagem intercultural, ainda que importantíssima e um campo fértil para novos *insights* não só sobre Píndaro, mas sobre a poesia grega em geral (cf. WEST, 2007), ela não será considerada nessa tese, uma vez que naturalmente extrapolaria seu escopo.

20. É minha intenção, ao longo do desenvolvimento da tese, limitar as análises diacrônicas a um mínimo possível (principalmente por uma questão de tempo e espaço: seria impossível tratar do assunto *ad libitum*).

21. Jakobson (1987), Nagy (1990).

22. Nagy (1990).

Outro termo que será usado, espero que consistentemente, ao longo da discussão sobre as odes pindáricas, é *tradição*, diretamente dedutível dos conceitos de diacronia/ sincronia como expostos acima. Se pensarmos em tradição como aquilo que *se escolhe* passar de uma geração à outra, então *tradição* poderia ser entendida como a *tendência* que uma determinada comunidade exhibe, ao longo de uma série temporal (o que *não* equivale a dizer *diacronicamente*), de passar alguns conteúdos adiante, ao passo que relega outros à marginalização, ao esquecimento ou, no caso extremo, à extinção²³. O termo chave nessa definição é o verbo “escolher”, que não só explicita o papel ativo da comunidade sobre o sistema, sendo assim capaz de moldar sua própria tradição (ainda que, sincronicamente, os mecanismos ativos nesse processo possam lhe escapar ao entendimento), mas também reconhece o caráter canônico do que foi passado como algo *digno* de ter sido passado e que, portanto, *deve* ser repassado e preservado, em um processo de retroalimentação que admite mudanças apenas infinitesimais ao longo de grandes períodos de tempo, a menos que um processo catastrófico intervenha. Um sistema tradicional que segue à risca essa definição, como se sabe, é aquele que regula mudança e inovação na linguagem humana.

Da definição de “tradição” pode-se passar então à definição de “tradição *oral*” e também aqui minha abordagem segue a escola inaugurada por Milman Parry (1971) e desenvolvida de diferentes maneiras por outros pesquisadores. Especialmente importante, no entanto, em minha interpretação de “tradição oral”, é a formalização dada por Nagy²⁴, mas já apontada por Svenbro²⁵ e Thomas²⁶, segundo a qual a “literatura” é definida por meio da “oralidade”, e não o contrário. Operando dentro do sistema jakobsoniano, e em contradição com o *nosso* ponto de vista e os *nostros* preconceitos, “literatura” seria o *termo marcado*; ao passo que “oralidade”, o *não-marcado*²⁷, algo que pode ser facilmente entendido se considerarmos que, mesmo em textos escritos hoje em dia, o uso de *verba dicendi* é mais comum que o de *verba scribendi*²⁸, lançando-se mão dos últimos somente quando se sente a necessidade de se enfatizar o caráter permanente dado à mensagem pela escrita e/ou o caráter tradicional, canônico, da mesma²⁹. Esse conceito de tradição oral servirá de base para definir uma

23. O modo como esse processo opera, pode ser visto de diferentes maneiras; particularmente, eu acho a exposição de Nagy (1990), para a cultura grega, convincente.

24. Nagy (1990).

25. Svenbro (1976; 1993).

26. Thomas (1989; 1992).

27. Sobre o conceito de marcação Jakobson (1987); Nagy (1990); Battistella (1996)

28. Como, *e.g.*, em frases do tipo “(o autor) disse que...”, “nessa passagem, (o autor) fala/ reporta/ menciona que...” etc.

29. Um exemplo de “interpretação positiva” (“*plus interpretation*” Nagy (1990), *intro*.§14). Considere-se, por exemplo, a diferença entre duas frases do tipo: “A lei fala que todos os homens são livres para emitir uma opinião” e “Está escrito na lei que todos os homens são livres para emitir uma opinião”, onde a primeira pressupõe um princípio geral; enquanto a outra dá um direito como líquido e certo, delimitado e passível de ser verificado a qualquer momento e por qualquer um.

série de outras abordagens em nosso tratamento das odes pindáricas, entre elas, o de *poesia oral*, *composição poética* e principalmente o de *performance*.

Obviamente a teoria de Parry precisa ser adaptada à realidade da tradição na qual Píndaro se insere, algo que já foi de certa forma iniciado pelo trabalho de Nagy³⁰. É preciso que se entenda que o conceito de tradição oral desenvolvido por Parry adequava-se muito bem à realidade da épica homérica, mas não (ao menos sem que haja um alargamento da definição) à lírica. Para Parry³¹, por exemplo, Píndaro teria “escrito” seus poemas e não faria mais parte de uma tradição oral como aquela a que pertenciam os bardos homéricos. Ele chega a essa conclusão analisando a ausência de estruturas formulares na poesia pindárica e a partir do fato de que Píndaro já pertenceria a uma era dominada pela escrita.

Essa era uma conclusão natural da teoria de Parry e deriva justamente da acepção que ele dá ao conceito de *tradição*: é justamente por causa do estilo formular dos poemas homéricos que a poesia homérica é tradicional, no sentido de que ela não pode ter sido a invenção de um único indivíduo³². No entanto, o conceito de “fórmula”, em primeiro lugar, sofreu grandes modificações desde a sua definição inicial por aquele pesquisador. Um grande avanço no entendimento da motivação formular advém do trabalho de Lord³³, mais especificamente do conceito desenvolvido por ele de “tema”. Ora, a partir dos trabalhos de Lord e Nagy começa a ficar mais claro que a fórmula está submetida ao tema e às restrições impostas pela natureza métrica da poesia épica e que, portanto, uma variação em um ou outro implica, *a fortiori*, uma variação na expressão formular e/ou na sua frequência/uso. Na medida em que Píndaro pertence a uma outra tradição de composição poética, não podemos esperar que o conceito (ou a ausência de) “fórmula” possa ser usado para definir o caráter oral e tradicional de sua poesia. Outra questão que Parry ignorava é que essa tradição a que Píndaro pertencia era tão ou mais antiga que a épica, ainda que Píndaro, como um representante individual dessa tradição, não o fosse, e é a *tradição*, obviamente, que determina o fazer poético e não o poeta, que nela apenas navega com um barco na corrente de um largo rio³⁴.

O conceito de “fórmula” (além de apresentar uma grande “movência”, para usar o termo *zumthoriano*), ou, mais especificamente, a sua absoluta necessidade para a existência de uma poesia oral tradicional tem sido extremamente exagerado por diversos estudiosos, seja em virtude de uma interpretação por demais estrita dos escritos de Parry, seja por causa da atitude etnocêntrica a que aludimos

30. Nagy (1990).

31. Parry (1987). Para uma revisão da teoria de Parry, cf. Malta (2013) .

32. Cf. Bakker (1997)

33. Lord (2000).

34. “As fórmulas existem *em* uma tradição, e não podem dela se dissociar”, ZUMTHOR (2010, p. 129).

anteriormente³⁵. Como nota Finnegan³⁶, nem toda poesia formular é oral (p. ex., o *Beowulf*) assim como nem toda poesia oral é formular (p. ex., os *izibongo zulus*).

Dentro dessa definição de tradição oral que é mais inclusiva, uma outra premissa importante para o estudo que se segue é a de que não se pressupõe a escrita como *necessária* nem para a composição, nem para a (re)performance, nem para a transmissão imediata dos epinícios pindáricos. Aqui, no entanto, algumas salvaguardas e esclarecimentos se impõem. Em primeiro lugar, como é possível provar que Píndaro não tenha usado a escrita na composição de seus epinícios? Ou, então, que ele não tenha se valido dessa importante inovação tecnológica para enviar seus epinícios para os seus *laudandi*, a fim de que fossem executados por cantores/ coros locais (se quisermos pensar que não era o próprio Píndaro que o fazia, algo que discutiremos no Capítulo 4) ou, de outra feita, para treinar o coro que, *supostamente*, estaria encarregado da performance? A resposta mais simples a essa pergunta é que simplesmente não é possível apresentar uma prova conclusiva acerca de qualquer uma dessas hipóteses. Além disso, nós temos um texto transmitido, o que implica que, em algum momento, as odes devem ter sido transferidas para alguma mídia, restando apenas saber quando, como e porquê.

Quando eu digo, no entanto, que não precisamos pressupor a escrita como *necessária* para explicar a composição, performance e transmissão das odes pindáricas, eu não estou afirmando que a mesma não pudesse ter um caráter *acessório* no processo criativo (em que grau, é difícil saber), nem que ela não tenha tido um papel importante na história de transmissão *pós-performance* dos mesmos, pois está claro que ela teve. O que eu quero dizer é que a lógica textual do texto pindárico se insere dentro de uma práxis poética e se manifesta, tanto no nível da forma quanto no do conteúdo, a partir de estratégias claramente pertencentes a uma tradição oral de fazer poético; ou que, em outras palavras, as odes apontam para um poeta cuja mentalidade ainda funcionava por meio de processos de pensamento e de conceitualização que parecem ter sido eminentemente orais. Isso implica dizer que, ainda que fosse possível que Píndaro conhecesse e fosse capaz de utilizar a escrita para fins de composição poética (do que eu duvido) ele estava completamente imerso em uma tradição oral de comunicação e de fazer poético, de tal forma que um possível uso da escrita serviria apenas para reproduzir, no papel, uma poética da oralidade. Ainda, essa poética da oralidade está preservada nos textos que chegaram até nós e ela é, portanto, passível de ser explicitada e demonstrada. Isto, obviamente, torna a questão de se saber se Píndaro usou ou não a escrita para compor seus epinícios irrelevante. Nesse sentido, é de extrema importância para as considerações feitas nesta tese, a diferença apontada por Bakker³⁷ entre oralidade *conceitual* e *midiática*:

35. THOMAS (1992).

36. Finnegan (1980).

37. Bakker (1997).

No sentido conceitual, “oral” pode designar os hábitos mentais de pessoas que não participam, ou não participam integralmente, de uma cultura letrada como a conhecemos, um fenômeno que associamos ou com outras sociedades ou com sociedades mais primitivas que a nossa. Quando aplicado para um “texto”, “oral”, nesse sentido, implica que uma determinada escritura não demonstra características que são normais e esperadas em uma cultura da escrita: ela veio a existir sem a premeditação que está normalmente envolvida na produção de textos escritos. Um tal discurso foi escrito e é “gráfico” com relação ao seu *meio*, mas pode ser chamado de “oral” com relação à sua *concepção*. No sentido conceitual, portanto, “oral” pode denotar a ausência de características da língua escrita, seja um discurso falado ou escrito. Assim, ainda que os dois sentidos de “oral” tenham uma certa afinidade um com o outro, é importante não confundir-los. Um discurso que é *conceitualmente* oral (como uma narrativa em uma conversa) também é normalmente oral *mediaticamente*, porém é possível também que esse discurso seja escrito. E um discurso mediaticamente oral (fônico) é, com frequência, conceitualmente oral, mas, ao contrário, ele pode ser totalmente literário no que diz respeito à sua concepção (como no caso de um artigo acadêmico lido em voz alta).³⁸

Um aspecto importante para que possamos entender os epinícios enquanto roteiros de uma *performance* diz respeito ao próprio modo como se aborda a práxis poética, uma vez que ela deve ser orientada pelas expectativas do texto enquanto um ato da fala.

De uma maneira geral, eu vejo todo o ato da comunicação como a articulação de dois planos de significação, o plano da *forma* e o do *conteúdo*. Obviamente, forma e conteúdo nem sempre cooperam da mesma maneira e o modo como o fazem depende essencialmente da natureza do texto, que, por sua vez, é o resultado da operação de uma função linguística sobre a mensagem. No texto poético, como deve estar claro, é a função poética, centrada na própria mensagem, que domina a orientação e estruturação dos conteúdos semânticos. Nas palavras de Jakobson³⁹, ela “projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação”⁴⁰, o que implica dizer que o meio de transmissão da mensagem assume o controle na criação de significados através de diversos processos que privilegiam a equivalência e o paralelismo, o que é apenas um outro modo, mais acurado, de expressar o caráter especial, **marcado**, do discurso poético em relação ao não-poético, como discutido anteriormente.

Essa **marcação**, que é o resultado da translação do eixo paradigmático sobre o sintagmático, privilegia a construção da sentença a partir de uma gramática poética

38. Idem, p. 8.

39. Jakobson (1987).

40. Respectivamente, do “eixo paradigmático” sobre o “eixo sintagmático”, para usar os termos da glossemática de Hjelmslev, que prefiro por ser mais clara.

(que não é uma entidade à parte, autônoma dentro da gramática convencional, mas está *espalhada* sobre ela), que pode variar de sociedade para sociedade e de tradição poética para tradição poética, mas cujo denominador comum é o parâmetro mensurador que dispõe os elementos da sentença de acordo com um determinado contraste entre eles, a fim de salientar diferenças ou semelhanças. Entre os gregos, por exemplo (mas também em várias outras sociedades, indo-europeias ou não), “poesia” distinguiu-se de “fala” pela presença de ritmo e melodia (Aris. *Poet.* 1409a35-1447a20) e, em sua métrica quantitativa, as sílabas eram ordenadas de acordo com padrões sequenciais que exploravam o contraste entre sílabas curtas e longas.

Para Nagy⁴¹, aliás, a estilização dos ritmos e melodias inerentes ao discurso não-poético foi o que, diacronicamente, produziu os ritmos e melodias regulares da canção, algo reconhecido já por Aristoxeno (*Harm.* 1.8-10), segundo o qual “canto” diferenciava-se de “fala” justamente através do modo de execução dos intervalos melódicos: nesta, contínuos (συνεχής); naquele, intervalados (διαστηματικοί). Bakker⁴², além disso, vê o caráter marcado da poesia, a que aludimos, não como um sistema que, surgindo do nada, é sobreposto ao discurso para torná-lo distinto da fala cotidiana. Na verdade, para ele, a linguagem da poesia surge a partir da linguagem cotidiana e por meio da extrapolação de características que já existem na fala coloquial, por isso, no parágrafo anterior, propus que a gramática da poesia está imbricada na gramática da fala (não da escrita). Poesia, a partir desse ponto de vista, ao qual eu me associo, é apenas uma forma especial da fala (*special speech*) na qual certas características (ritmo, assonância, metro, tonalidade etc.) são perfiladas contra o pano-de-fundo da linguagem cotidiana e assumem maior proeminência⁴³. Na verdade, a abordagem de Bakker à poesia homérica é, em certa medida, semelhante à que eu proponho para Píndaro. Ao menos metodologicamente, ambos trabalhamos com esses textos (que obviamente são muito diferentes) do ponto de vista das Ciências Cognitivas, ainda que possam existir divergências no uso de alguns conceitos devido aos interesses específicos de Bakker no que diz respeito às técnicas típicas da narrativa épica. Mas o que são as Ciências Cognitivas e em que aspectos disciplinares como a Linguística e a Poética cognitivas são importantes para este trabalho?

Em primeiro lugar é preciso entender que a Linguística Cognitiva (grafada assim, em maiúsculas e, a partir daqui, invocada sob a abreviação de LC) é apenas uma abordagem dentro de um campo maior de estudos, do qual ela se originou, e que, até hoje, também leva o nome de linguística cognitiva (neste trabalho sempre grafada com minúsculas). Por sua vez, a linguística cognitiva e a LC se inserem dentro de um programa maior, interdisciplinar, de estudos da cognição que inclui a

41. Nagy (1990).

42. Bakker (1997).

43. “We are concerned, then, not with oral as the special case of poetry, but with poetry as the special case of oral, in other words, with poetry in speech”, Bakker (1997).

psicologia, a antropologia, a sociologia, os estudos sobre inteligência artificial etc. A diferença mais marcante entre a linguística cognitiva e a LC está no modo como as duas teorias veem a linguagem humana e os processos comunicativos.

O modelo padrão da linguística cognitiva vê na linguagem um processo computacional, modular e, principalmente, autônomo, no qual a sintaxe, independente dos módulos fonológico e semântico, tem primazia no processamento e na construção de enunciados bem ordenados. Sua principal e mais difundida, embora não única, expressão é o Gerativismo desenvolvido por Noam Chomsky⁴⁴, que, aliás, pode ser visto como o fundador da abordagem cognitiva na Linguística na medida em que foi o seu trabalho na década de sessenta que serviu para remodelar os estudos nessa área, até então fortemente centrados na teoria estruturalista de F. de Saussure como definida no *Cours*.

Por outro lado, a LC adota uma abordagem não-modular, não computacional e não localizada em seu estudo da linguagem, o que equivale a dizer, em primeiro lugar, que ela não é concebida como um “programa de computador” pré-instalado em nossos cérebros, o qual, alimentado com os dados oriundos da experiência empírica, seja capaz de reproduzir, por meio da linguagem, uma imagem exata deste mundo, de tal forma que o valor dos enunciados possa ser avaliado contra um conjunto definido de regras sintáticas, num primeiro momento, e, então, contra a realidade, numa escala binária do tipo *falso* × *verdadeiro*⁴⁵. Ao contrário, por levar em conta que os órgãos de cognição *mediam* o processo de apreensão da realidade, a LC propõe que sejam eles os responsáveis por moldar a linguagem, que surge justamente para *criar um sentido* a partir dessa interação e organizá-la. É nessa acepção que o adjetivo “cognitivo” deve ser entendido no contexto da LC, isto é, essa é uma abordagem na qual a *cognição*, como mediada pelos sentidos, ou, se quisermos ser mais precisos, pelo corpo em geral (uma vez que, como seres humanos, experienciamos a realidade em que vivemos com o corpo todo), tem o papel central na construção e organização dos significados.

A linguagem obviamente é a expressão do pensamento e este, por sua vez, é um produto da mente. Esta última, na tradição filosófica ocidental, sobretudo aquela da Filosofia Analítica, representada pelo trabalho de Descartes, Kant e Frege, é vista como uma faculdade autônoma e independente do corpo⁴⁶. Obviamente, desde o princípio, o objetivo da filosofia frequentemente foi o de nos separar dos animais em virtude do nosso uso da razão, vista como transcendente. No entanto, com o advento das ciências neurológicas, começou a ficar cada vez mais claro que a mente não é

44. Sobretudo Chomsky (2002).

45. Nesse sentido, a linguagem não pode ser “um conjunto [*set* – em sua acepção matemática] (...) de sentenças construídas a partir de um conjunto finito de elementos”, grifo meu, Chomsky (2002).

46. Essas teorias, aliás, surgiram antes do advento dos trabalhos de Charles Darwin, que demonstra, por meio de sua teoria da evolução das espécies, como os animais em geral se adaptam às circunstâncias de seu ambiente.

indissociável do cérebro, uma vez que lesões neste órgão causam, muitas vezes, deficiências graves no funcionamento daquela. Além disso, várias pesquisas começaram a demonstrar que, embora existam áreas especializadas no cérebro que podem ser associadas a determinadas funções, como o córtex cerebral, responsável pelo pensamento racional e a empatia, o funcionamento dentro dessas zonas, e *entre* elas, tende a se organizar na forma de redes neurais, cujo processamento de informações ocorre de maneira paralela e não serial ou, sem abuso algum do termo, *sintática*.

A partir daí um modelo de redes neurais pôde se desenvolver para dar conta do funcionamento do cérebro e, conseqüentemente, da mente. O princípio de funcionamento das redes neurais é o de que um determinado estímulo, mediado pelo sistema sensorio-motor do corpo, irá ativar grupos de neurônios distintos que, por sua vez, irão se organizar para fornecer uma resposta a esse estímulo. A reiteração de um mesmo estímulo é, assim, capaz de gerar uma associação permanente entre grupos diferentes de neurônios, formando redes. Esse é um modelo que foi confirmado por evidências obtidas empiricamente, como, por exemplo, no tratamento de pessoas com lesões em áreas específicas do cérebro, as quais, através de fisioterapia, que envolve principalmente movimentos de repetição, foram capazes de induzir a formação de novas redes neurais em áreas não afetadas de seus cérebros.

Dessa forma, a perspectiva das ciências cognitivas é a de que a mente e os seus produtos, *i.e.*, a razão, o pensamento e a linguagem, evoluem e aprimoram suas capacidades à medida que o nosso corpo, peculiar de várias maneiras, interage com o espaço-tempo em que vivemos. Em outras palavras, essa visão evolucionária e darwiniana da mente, propõe que esta última use e surja das nossas capacidades (e limitações) corporais. A mente, dessa forma, não está separada do corpo, mas é um produto dele, e, conseqüentemente, assim também a razão, o pensamento e a linguagem. Esse é o “princípio da corporificação” (*embodiment principle*)⁴⁷ da mente.

As implicações dessas descobertas para o estudo das Humanidades são imensas. Em primeiro lugar, elas nos dizem que nós humanos, como outros animais, somos seres que, para codificar e organizar as experiências que temos ao interagirmos com o mundo, usam neurônios que funcionam em redes de processamento paralelo, e que nossos processos de categorização do conhecimento assim obtido devem ser uma função dessa arquitetura neural. Dado que o número de neurônios em qualquer sistema neural é finito (cerca de 100 bilhões no caso dos humanos, o que produziria em torno de 100 trilhões de conexões sinápticas), há apenas um número limitado de conexões possíveis entre grupos de redes para mapear todo o infinitamente diverso conjunto de experiências possíveis entre

47. Cf. sobretudo Lakoff e Johnson (1999), “*These findings of cognitive science are profoundly disquieting in two respects. First, they tell us that human reason is a form of animal reason, a reason inextricably tied to our bodies and the peculiarity of our brains. Second, these results tell us that our bodies, brains, and interactions with our environment provide the mostly unconscious basis for our everyday metaphysics, that is, our sense of what is real.*”

nós e o mundo. Logo, uma relação unívoca entre a realidade e a configuração de nossas redes neurais não é possível. Dessa forma, várias experiências, ou *inputs*, precisarão passar pelas mesmas, ou por quase todas as mesmas, conexões neurais e, conseqüentemente, serão armazenadas na memória na forma de um perfil característico de seu trajeto por essa rede. A memória então irá organizar esses perfis em grupos de aparência familiar e isso irá gerar categorias mais ou menos relacionadas umas com as outras.

O processo de categorização é, de fato, inescapável do ponto de vista evolucionário, e dada a arquitetura de nossos sistemas nervosos, mesmo os seres mais simples como as bactérias categorizam os objetos que encontram em seu caminho como “comida” ou “não-comida”. Além do mais, nós não podemos escolher “não categorizar”, nós simplesmente o fazemos e essa capacidade, bem como o modo como a usamos, foi uma consequência natural da nossa evolução como seres neurais. Em um nível de funcionamento mais elementar, nós não podemos sequer escolher o modo como categorizamos, nem podemos mudar as categorias mais básicas com as quais operamos (*em cima x em baixo; direita x esquerda; presente x passado x futuro, etc.*), ainda que outras, mais complexas, sejam passíveis de recategorização⁴⁸. Finalmente, a maior parte dos processos de categorização ocorre inconscientemente, sem que sequer entendamos o seu funcionamento. Na verdade, um outro princípio importante para a LC é o de que a maior parte do pensamento é inconsciente⁴⁹.

Os processos pelos quais os seres humanos categorizam suas experiências sempre foram entendidos como uma associação entre objetos que têm características comuns. E essa é a abordagem da Semântica tradicional. Por exemplo, todo animal que tem asas, bico, penas e voa é uma ave. No entanto, como avaliaríamos a pertinência da galinha ou do avestruz dentro dessa categoria? Afinal de contas, apesar desses animais terem asas, bico e penas, eles não voam. Essa deficiência da semântica estruturalista, desenvolvida principalmente por Katz e Fodor⁵⁰, mas que, de fato, remonta ao tratado de Aristóteles nomeado, justamente, *Κατηγορίαι* (*Categorias*), revela que o processo de categorização por meio do qual organizamos o nosso conhecimento do mundo é mais complexo e sofisticado do que poderíamos imaginar.

Em uma série de artigos, Eleanor Rosch pôde demonstrar que (a) o processo de categorização não se baseia unicamente nas características partilhadas por diferentes objetos; (b) o processo de categorização não depende apenas dos objetos e suas características, mas principalmente do indivíduo que executa a caracterização⁵¹ e (c) os objetos dentro de uma categoria não têm uma existência discreta, mas

48. Por exemplo na maioria das sociedades ocidentais a categoria “sexo” divide-se em duas subcategorias apenas, “masculino” e “feminino”, mas algumas sociedades preveem a existência de um terceiro, ou mesmo quarto, sexo.

49. Lakoff e Johnson (1999).

50. KATZ, J. J.; FODOR, J.A. “The Structure of Semantic Theory”, *Language*, 1963.

51. O que está de acordo com o princípio cognitivo da corporificação, como discutido acima.

estão distribuídos em um espectro que vai da total pertinência à total impertinência a uma determinada categoria. Os objetos com total ou alta pertinência a uma categoria, ou seja, que têm todos ou quase todos os requisitos exigidos para a pertinência àquela categoria – no nosso caso, ter asas, bico, penas e voar –, são vistos como “bons exemplos” ou representantes típicos da mesma, ao passo que aqueles que têm alguns atributos, são classificados como “maus exemplos” ou exemplares atípicos. No vocabulário técnico da LC, os membros típicos de uma categoria são ditos **prototípicos**⁵², e, em nosso exemplo, o sabiá, o pardal, e outros passarinhos, seriam exemplos **prototípicos** dentro da categoria AVE⁵³, ao passo que a galinha e o avestruz, seriam membros **não-prototípicos**⁵⁴.

As categorias nas quais organizamos os objetos do nosso conhecimento, ademais, estruturam-se de uma forma semelhante às bonecas russas. Assim, “galinha” é um item subordinado à categoria AVE, mas, ao mesmo tempo, superordenado do ponto de vista do item “galinha de angola”. Da mesma forma, AVE pode ser colocada dentro da categoria ANIMAL e esta, por sua vez, dentro da categoria SER VIVO. O que nos interessa porém é que, dentro de uma hierarquia complexa de categorias, haverá sempre um **nível básico de especificidade** (a partir daqui NBE) de que os falantes normalmente farão uso ou não de acordo com os seus propósitos comunicativos. Nenhum falante nativo do português irá dizer, sem soar estranho, que “comeu ave no almoço”, mas sim que comeu “galinha” (ou pato, ou codorna), isto é, dentro da categoria AVES COMESTÍVEIS, o NBE pertence ao nome comum, qualquer que seja, do animal dessa categoria⁵⁵.

As categorias superordenadas, à medida que se afastam do NBE, tendem a ter um menor número de pré-requisitos de pertinência, uma menor semelhança entre membros do mesmo nível e, muitas vezes, são descritas por meio de nomes não-contáveis, como é o caso da categoria LOUÇA, que inclui como seus membros as subcategorias TRAVESSA, COPO, PRATO, XÍCARA, entre outros utensílios. O inverso é verdadeiro para as categorias subordinadas. É comum que se fale, então, em **es-**

52. Termos pertencentes ao nome-de-espacos da LC serão grafados, ao longo da tese, em **negrito** em sua primeira instanciação ou quando for necessário desambiguá-los. Todos os termos em negrito aparecem explicados em um glossário ao final desta tese. Um dos problemas inerentes às diversas abordagens que se utilizam da LC é a proliferação de vocabulário técnico. Os interessados podem encontrar um bom guia no livro de Evans (2007).

53. Conceitos, categorias e metáforas conceituais são, por convenção, sempre grafados em caixa alta.

54. Dois experimentos clássicos sobre o modo como os humanos organizam objetos dentro de uma mesma categoria é aquele de B. BERLIN e P. KAY, *Basic color terms: their universality and evolution*. Berkeley: University of California Press, 1969, sobre as cores e o de W. LABOV (The boundaries of words and their meaning. In: BAILEY, C. e SHUY, R. *New ways of analyzing variation in English*. Washington DC: Georgetown University Press, 1973. pp. 340-73) sobre xícaras e objetos similares.

55. Note que isto não acontece, por exemplo, em inglês, onde é comum frases do tipo “*I had fowl for dinner yesterday*”, onde a categoria FOWL funciona como nível básico de especificidade, ao contrário, por exemplo, de “chicken”. Compare com o uso de POULTRY, que é uma categoria que exclui todos os galináceos e “*waterfowl*” (pato, ganso, marreco) em geral.

quematicidade: do ponto de vista do NBE as categorias superordenadas são *mais esquemáticas*, ao passo que as subordinadas são *menos esquemáticas*. Tomemos por exemplo a categoria PESSOA, com relação a ela as categorias subordinadas HOMEM, MULHER, JOÃO, são menos esquemáticas⁵⁶. O uso de uma e não de outra categoria (ou item de uma categoria) normalmente é motivada pelas intenções do falante. Se eu digo, por exemplo, que “Maria está se relacionando com uma *pessoa*” posso estar querendo inferir que Maria o está fazendo dentro de uma relação **não-prototípica** do ponto de vista da categoria RELACIONAMENTOS ROMÂNTICOS, que normalmente define como prototípico o par HOMEM-MULHER. Dessa maneira, posso estar insinuando que Maria está se relacionando com outra mulher ou, então, que não desejo revelar o nome de seu parceiro, ou, ainda, ambos, se se tratar de uma parceira.

Dentro de uma mesma categoria, a **prototipicidade** de que falamos acima pode ser vista de uma maneira relativa e se organizar de diferentes maneiras. Podemos pensar, por exemplo, na categoria superordenada MAMÍFERO, cujos pré-requisitos de pertinência incluem, como principal característica, a existência, nas fêmeas, de mamas produtoras de leite, pelos, termorregulação, a presença de três ossos no ouvido interno, um neocórtex cerebral, esmalte nos dentes etc. Tomemos agora os seguintes membros dessa categoria: uma *cadela*, uma *baleia* e uma *ornitorrinco*. Fica evidente que, dos três, a cadela, por ter o maior número de requisitos de pertinência é o exemplar mais **prototípico** e, portanto, ocuparia o círculo mais interno da categoria; a baleia seria o intermediário, e o ornitorrinco estaria bem na fronteira da mesma, podendo até mesmo ser excluído dela por alguns falantes. O que fica evidente é que a categorização dos itens de MAMÍFERO obedece uma distribuição radial na qual seus membros mais prototípicos aproximam-se do centro, ao passo que os outros são relegados a diferentes regiões da periferia. Essa, no entanto, é apenas uma forma de organização categorial; outras categorias podem se organizar por meio de um critério de ponto focal, como no caso das cores, ou de modelos culturais, como no caso da categoria “boa forma”, ou então por motivos religiosos, como no caso das dietas *kosher* ou *halal*.

Um outro conceito importante que emerge da categoria MAMÍFERO é aquele de **centralidade**. Como vimos, a presença de glândulas mamárias nas fêmeas de alguns animais é uma condição *sine qua non* para que os chamemos de “mamíferos” e, em certa medida, também o é a presença de pelos. Ter três ossos em seu ouvido interno, no entanto, tem pouca influência em nossa experiência cotidiana em separar, por exemplo, mamíferos de peixes. Esses pré-requisitos, então, têm pesos diferentes na concessão ou preclusão de pertinência a itens da categoria em questão e o grau com que têm importância ou não para a nossa categorização é expressa por meio do conceito de **centralidade**. Dessa forma, o requisito “ter glândula mamária” tem **centralidade absoluta**

56. É uma convenção da LC que se represente a **esquematicidade** diminuindo da esquerda para a direita e aumentando no sentido contrário.

na definição do conceito MAMÍFERO, ao passo que o requisito, “ter pelos”, ainda que bastante central, não pode, por si só, defini-lo. Já o requisito “ter três ossos no ouvido interno” só é relevante em um contexto científico ou especializado da Taxonomia.

Aliás, seria importante definir com mais propriedade o que entendemos por *contexto*. Num primeiro nível, “contexto” pode ser entendido de duas maneiras: (a) um contexto linguístico e (b) um contexto sociocultural. Por contexto linguístico entende-se (i) o discurso precedente, (ii) o ambiente linguístico imediato e (iii) o tipo de discurso, que se define por meio do gênero textual, do registro e do campo discursivo (legal, religioso, discursivo, dialógico etc.)⁵⁷. O contexto sociocultural diz respeito não apenas a todo um sistema de práticas, atitudes, crenças, convenções, instituições, estados mentais etc. partilhados por toda uma comunidade mas também implica na *consciência*, em cada um de seus membros, de que esse conhecimento é partilhado por todos, o que permite que apenas contextos significativos para ambas as partes possam ser invocados com a máxima economia de metalinguagem ou elaboração⁵⁸. Uma vez que o modo como categorizamos o mundo depende, em grande medida, do modo como interagimos com ele (e dado o fato de que essa interação é mediada também por fatores sociais e culturais), é de se esperar que o contexto sociocultural tenha uma grande influência no modo como construímos nossas categorias mentais. Numa aplicação mais local, podemos falar de um espaço discursivo corrente (**EDC**), que nada mais é do que o *frame* (definido a seguir) no qual falante e ouvinte interagem e que tomam como base para um discurso em um determinado momento. O **EDC** *é estável e pressupõe um imenso conhecimento como pano-de-fundo, mas à medida que o discurso prossegue, ele é continuamente atualizado. Em qualquer momento, o EDC fornece a base para interpretar a próxima sentença, que modifica tanto o seu conteúdo quanto o seu foco.*

Uma outra forma, aliás, de entender contexto, e com a qual, talvez, seja mais fácil de se lidar objetivamente, é defini-lo em termos do enquadramento do evento da fala em uma situação bastante específica e determinada, ou seja, em um *frame*⁵⁹. O uso deste conceito ao longo da tese segue a teoria da *Semântica de Frames*, desenvolvida por Charles Fillmore⁶⁰ no início da década de setenta. De acordo com Fillmore, um *frame* é

(...) qualquer sistema de conceitos relacionados de tal maneira que, para entender qualquer um deles, você tem que entender toda a estrutura na qual ele se enquadra; quando um desses itens em tal estrutura é introduzido em um texto, ou em uma conversa, todos os outros tornam-se automaticamente disponíveis.⁶¹

57. Como definido por CLARK (1996), apud Ferrari (2011).

58. Para uma abordagem cognitiva da pragmática, cf. especialmente Bara (2010).

59. Para evitar uma superposição de estilos, *frame*, embora pertença ao espaço-de-nomes da LC, não será grafado em negrito.

60. Cf. Fillmore (2006) e, também, Langacker (2008)

61. Fillmore (2006).

Por exemplo, a seguinte frase em grego “καὶ κατὰ τὴν προτέραν δὲ ταύτης ὀλυμπιάδα, δευτέραν ἐπὶ ταῖς ἐνενήκοντα, νικήσαντος Ἐξαινέτου Ἀκραγαντίνου”⁶² invoca ao menos dois *frames* sem os quais é impossível compreender a sentença. O primeiro deles é o *frame* CALENDÁRIO CÍCLICO, o outro é OLIMPÍADA. Por meio do primeiro *frame*, é instanciada a base conceitual grega segundo a qual a passagem do tempo é contada por meio das séries olímpicas, que se repetiam a cada cinco anos do ponto de vista grego, o qual *incluía* o intervalo inicial⁶³. O segundo *frame*, que é subordinado ao primeiro, invoca o costume de se nomear todo o período de uma olimpíada por meio do nome do vencedor na corrida de estádio, que para este caso fora Exeneto de Agrigento. Note que, sem a invocação do *frame* OLIMPÍADA, seria preciso *explicitar* a prova na qual o atleta fora vencedor. Para alguém cujo calendário esteja organizado de uma outra maneira, seria extremamente difícil entender a dimensão temporal envolvida na datação. Mesmo nós, que temos um certo conhecimento dos *frames* envolvidos no entendimento da sentença, precisamos invocar o nosso próprio *frame* de CALENDÁRIO CÍCLICO, organizado em anos, para que, por meio de uma correlação entre os dois, possamos compreender adequadamente o significado temporal implicado pela sentença. Obviamente, Diodoro da Sicília ficaria confuso na mesma proporção que um leigo moderno se lhe disséssemos que Exeneto fora vencedor no ano de 412 a.C. uma vez que nem o conceito de ANO, nem de ANTES DE CRISTO fariam qualquer sentido dentro do seu *frame* de CALENDÁRIO CÍCLICO⁶⁴.

Uma outra característica importante da teoria da semântica de *frames* desenvolvida por Fillmore é que ela nos permite entender melhor do que a semântica tradicional, baseada em tabelas-verdade do tipo *falso x verdadeiro*, os mapeamentos de significado entre duas línguas diferentes. Tomemos, por exemplo, um conceito essencial para os epinícios pindáricos (e para a cultura grega em geral), o de ARETĒ, que mapeia significados diversos em português. Uma forma tradicional de tentar entender o que cada instanciação dessa palavra significa em Píndaro, ou em qualquer outro texto, seria consultar o LSJ ou dicionários especializados, como RUMPEL e SLATER, para tentar “encaixar” uma dessas definições na passagem em questão. Ao fazer isso, no entanto, o que descobriremos é que, na maioria das vezes, o significado geral da passagem fica pouco claro ou nos parece insatisfatório⁶⁵. Isso, de fato, acontece (abstraindo-se os problemas inerentes à transmissão textual) em virtude da nossa compreensão bastante pobre dos *frames* passíveis de ser invocados em uma audiência para a qual o conceito de ARETĒ tivesse representado uma ca-

62. “Na primeira olimpíada anterior a esta, a nonagésima segunda [412 a. C.], quando Exeneto de Agrigento foi vencedor [na corrida de estádio]”, D.S. 13.82.7, citado na íntegra à p. 67.

63. Daí esse período ser chamado de πενταετηρίς, *cf.*, *e.g.*, O. 10.57 e N. 11.27. Para nós, que sempre *excluimos* o intervalo inicial, o período compreendido é de quatro anos.

64. O exemplo clássico tomado por Fillmore dizia respeito ao conceito de WEEKEND.

65. Sobre isso, *cf.* excelente capítulo de Clarke (2010) in Bakker (2010).

tegoria conceitual operante em suas vidas diárias. Ainda assim, podemos deduzir, mesmo que de maneira bastante esquemática através dos textos em nossas edições, alguma coisa do escopo de alguns *frames* identificáveis nos epinícios.

Por exemplo, na O. 3.37 o *frame* acessado por um ouvinte para entender ἀρετή é JOGOS OLÍMPICOS e, dessa forma, “virtude”, o termo guarda-chuva para a tradução daquela palavra, seria totalmente inadequado, pois os Tindaridas *não seriam juizes das “virtudes” dos homens e das carruagens, e sim de suas “capacidades”*. A aplicação de ἀρετή a um objeto inanimado é, ademais, um claro índice de seu uso metafórico. Na O. 9.100-2, um outro *frame*, TREINO, é invocado e nos permite entender o sentido de ἀρετή como “habilidade”, “talento”. Finalmente, os dois usos de ἀρετή na N. 3.32 e 42 invocam o *frame* FEITOS HEROICOS, por meio do qual o sentido de ἀρετή em ambos os versos pode ser aproximado de “aventura”⁶⁶. O importante não é decidir se estamos de acordo ou não com os significados propostos para ἀρετή ou mesmo se concordamos com a pertinência dos *frames* propostos para essas passagens. O fato linguístico para o qual eu estou chamando atenção é que, em grego, uma única palavra, ἀρετή, pode ter seu sentido alterado em virtude de sua ocorrência em *frames* específicos que, ademais, invocam associações externas, não intrínsecas, ao item lexical. O conhecimento desses *frames*, portanto, e de que atividades e relações eles predicam, é mais importante para se compreender uma palavra do que a sua definição dicionarizada, que apenas lista suas principais, porém finitas e de modo algum exaustivas, características ou acepções. É preciso salientar, ainda, que a semântica de *frames* de Fillmore *não nos ajuda a entender a definição* de uma palavra, mas sim seu significado, dedutível a partir das associações que evoca na mente do ouvinte⁶⁷.

A semântica de *frames* de Fillmore permitiu a Lakoff⁶⁸ desenvolver a sua ideia de **Modelo Cognitivo Idealizado (MCI)**, que nada mais seria que um conjunto complexo de *frames* distintos que se estruturam a partir de três princípios básicos: (a) estrutura proposicional, (b) esquemas imagéticos e (c) projeções metafóricas e metonímicas. Um exemplo clássico da estrutura proposicional dos MCI's é aquele que construímos para organizar o nosso tempo em unidades discretas: anos, meses, semanas, dias, horas etc. Se tomarmos por exemplo o conceito de SEMANA veremos que nele os dias estão dispostos em uma ordem que vai de segunda-feira a domingo, sendo que a semana sempre começa na segunda-feira. Em português essa estrutura é ainda mais explícita por usarmos numerais ordinários (segunda, terça, quarta,

66. Cf. como a gnoma acerca do ψεφεννός ἀνήρ (41-2), que μυριάων δ' ἀρετῶν ἀτελεῖ νόω γεύεται, é colocada entre a narrativa dos feitos impressionantes (μεγάλα ἔργα) de Peleu e Aquiles.

67. Croft e Cruse (2004), “Fillmore describes his frame semantic model as a model of the *semantics of understanding*, in contrast to a truth-conditional semantics: the full, rich understanding that a speaker intends to convey in a text and that a hearer constructs for that text. Fillmore argues that in the analysis of linguistic meaning, understanding is the primary data; truth-value judgments and judgments of semantic relations such as synonymy and implication are derivative and theory-driven”, grifo meu.

68. Lakoff e Johnson (1987).

quinta e sexta) para os cinco dias da semana de trabalho ou dias úteis. É apenas dentro dessa estrutura proposicional que FIM-DE-SEMANA faz sentido. O modelo é obviamente *idealizado* porque ele não existe na “realidade”, mas é um construto cultural dedutível a partir de uma divisão do tempo que tem como base o ano solar⁶⁹.

A segunda característica dos MCI's é que eles se estruturam por meio de **esquemas imagéticos (EI)** que nada mais são do que as conceitualizações abstratas construídas a partir de nossa experiência corporal com o mundo. Eles podem ser muito simples, mas, por meio do processo de **entrincheiramento**, tornarem-se bastante complexos. Um exemplo relativamente fácil de entender é o EI “FRENTE-ATRÁS”, a partir do qual relacionamos nossa experiência com o tempo, projetando qualquer sequência de eventos sobre esse eixo, onde PASSADO ESTÁ ATRÁS e o FUTURO ESTÁ À FRENTE, de modo a tornar possíveis e inteligíveis expressões do tipo “minha infância ficou para trás” ou “daqui para frente, tudo será melhor”. Relacionado a isso está o terceiro princípio, da projeção metafórica ou metonímica, a partir do qual tendemos a projetar o MCI de TEMPO sobre aquele de ESPAÇO, entendendo o primeiro em termos do segundo, como vimos nas frases acima, ou então, quando dizemos, por exemplo, que “os anos passam voando”. O que nos leva a um dos conceitos mais centrais na LC e que nos servirá já no primeiro capítulo desta tese, o de Metáfora Conceitual.

De acordo com o modelo tradicional de Lakoff-Johnson⁷⁰, as metáforas mais primárias surgem da nossa experiência muito peculiar com o nosso corpo e no modo como ele interage com o mundo. Um exemplo clássico dessa interação é a maneira como relacionamos “afeição” com “calor” em virtude da relação corporal de afeição que temos, desde muito cedo, com nossos pais. Essa relação nos leva à conceitualização da metáfora primária AFEIÇÃO É CALOR, dedutível, por exemplo, de expressões como “João é uma pessoa *fria*” (isto é, não demonstra afeição). É preciso, no entanto, entender que o conceito AFEIÇÃO É CALOR normalmente não é pensado conscientemente, ainda que muitos modos de expressão possam dele derivar, o que nos leva a um segundo princípio muito importante da LC segundo o qual não podemos pensar como quisermos ou da maneira que quisermos, isto é, independentemente das categorias conceituais que nos são impostas pelo corpo e pelo mundo desde o nascimento. Um corolário de (2) é que não podemos escolher as metáforas conceituais que usamos, já que muitas delas nos são impostas ou transmitidas culturalmente.

69. Os Igbo da Nigéria, por exemplo, têm “semanas” baseadas em ciclos de 4 dias, ao passo que os nativos de Java se organizam em ciclos de 5 dias. Os cristão primitivos concebiam uma semana de 8 dias em que o oitavo dia, o domingo, era também o primeiro dia da semana seguinte, ou seja, sua semana era distribuída sobre um intervalo inclusivo no que diz respeito ao último/ primeiro dia da semana.

70. Lakoff e Johnson (1980).

O que me leva a um segundo ponto que também merece destaque. Embora haja uma grande quantidade de metáforas aparentemente universais, sobretudo aquelas construídas sobre conceitos mais básicos, oriundos das relações que os seres humanos têm com o seu corpo (que pode ser definido como uma constante na medida em que todos temos corpos com uma mesma morfologia física), há também uma série de metáforas não universais, culturalmente determinadas.

Em seu livro sobre variação e universalismo metafórico, Kövecses⁷¹ nos dá alguns exemplos interessantes: embora na maioria das sociedades ocidentais o amor seja conceitualizado em termos de JORNADA (“Nosso amor não está indo a lugar algum”), CAÇA (“Hoje é dia de ir à caça”), CALOR (“O amor de João e Maria esfriou”) etc., em algumas partes da China o amor é conceitualizado como VOAR NUM PAPAGAIO-DE-PAPEL. Ao passo que entre nós a RAIVA é conceitualizada em termos de um FLUIDO ou GÁS EM EBULIÇÃO (“Ele estava fervendo de raiva”, “Ele estava soltando fumaça pelas ventas”), entre os zulus, a RAIVA é entendida como OBJETOS DENTRO DO CORAÇÃO.

Finalmente, um exemplo mais familiar, com o qual todo estudante de grego se depara, não sem certa admiração, ao aprender a língua, é o modo como os antigos falantes da língua conceitualizavam a orientação do tempo a partir da metáfora TEMPO É UM OBJETO EM MOVIMENTO (“ἐκαθεν γὰρ ἐπελθὼν ὁ μέλλων χρόνος | ἐμὸν καταίσχυνε βαθὺ χρέος”, “de há muito tendo chegado o tempo futuro, | envergonhou-me o débito profundo”, O. 10.7-8), isto é, a partir de um sentido *contrário* ao que estamos acostumados, com o futuro às costas, a aproximar-se, e o passado, à frente, a distanciar-se do observador. Na verdade, em grego antigo, o futuro pode ser conceitualizado através de uma dimensão espacial a partir da metáfora FUTURO É O QUE VEM DE TRÁS, dedutível da palavra mais comumente usada para expressar aquela noção, “ὀπι(σ)θεν”⁷², como por exemplo na frase, “καὶ μὲν ξεναπάτας | Ἐπειῶν βασιλεὺς ὀπιθεν | οὐ πολλὸν ἴδε κτλ.”⁷³ (“e de fato o engana-hóspedes | o rei dos Epeus [do que veio] de trás | muito não viu etc.”, O. 10.34). Essa orientação é fácil de entender se considerarmos que a experiência de futuro para os gregos está intimamente ligada à orientação corporal segundo a qual FRENTE É AQUILO PARA O QUE SE OLHA, ATRÁS sendo definido, conseqüentemente, como aquilo que não se vê. Por meio de um processo de **entrincheiramento** entre as duas metáforas, TEMPO É UM OBJETO EM MOVIMENTO e FRENTE É AQUILO PARA O QUE SE OLHA, pode-se chegar às metáforas secundárias segundo as quais FUTURO É O QUE VEM DE TRÁS (porque não se vê) e PASSADO É O QUE ESTÁ À FRENTE, posto que conhecido.

71. Kövecses (2005).

72. Como na língua Aymara, aliás, em que a palavra para passado é “*nayra*” equivalente a “olho”, “visão”, “frente”, ao passo que futuro é “*qhpa*”, equivalente à “atrás”, “às costas”, Pishwa (2009).

73. Que indica ainda que, como nós, os gregos conceitualizavam “tempo” em termos de quantidade (muito tempo x pouco tempo) ao invés de duração (longo tempo x curto tempo), como em inglês (*long time* x *short time*), por exemplo.

Com isso espero ter fornecido ao leitor os princípios básicos que orientam a abordagem metodológica desta tese. É preciso que se ressalte que essa abordagem emergiu naturalmente de minha leitura de Píndaro e, de uma maneira geral, da *oratura*⁷⁴ grega arcaica. Não se trata, portanto, de uma imposição da teoria sobre os fatos, muito embora, em qualquer abordagem que se queira científica, o teste de modelos teóricos capazes de descrever os fenômenos sob estudo constitua, ou deva constituir, uma das primeiras fases da investigação desse mesmo problema. A teoria, qualquer que seja, não muda a realidade, ela nos ajuda a vê-la melhor ou de um ponto de vista melhor e, nesse sentido, ela é como uma caixa de ferramentas que permite que manipulemos determinados aspectos de um problema de uma maneira mais eficiente.

Dessa forma, um aspecto e uma vantagem da LC que eu acredito que devam ser ressaltados é a sua capacidade de colocar o texto em função daquele que o produziu e não como um produto daquele que deverá interpretá-lo. De outra maneira, isso equivale a dizer que pessoas de sociedades distantes da nossa, seja no tempo, seja no espaço, vivem (ou viveram) em uma realidade que deve nos ser estranha em vários aspectos e em diferentes graus e que, portanto, seria inadequado abordar sua produção cultural de acordo com as nossas próprias categorias e os nossos próprios modos de conceitualização. Obviamente que, como todos temos a mesma morfologia corporal e partilhamos de um mundo objetivo comum, haverá certamente uma base conceitual intercultural idêntica para todos nós. À parte esse pano-de-fundo comum, no entanto, o mundo é apreendido, conceitualizado e representado (por meio da linguagem, das artes, da filosofia) de uma maneira tão diversa, quanto diversas são as sociedades que nele existem ou existiram. Como a mente não é uma faculdade autônoma, mas que depende e se forma a partir do corpo e da interação deste com o mundo e os outros, isto implica que a mente e os seus processos, o pensamento, a razão, a linguagem, estão ulteriormente e inextricavelmente ligados ao corpo e ao contexto no qual ele se desenvolveu. Desta feita, é lícito dizermos que a linguagem, em seus mais variados níveis de expressão, retrata ou espelha não apenas as categorias e os hábitos mentais de um único indivíduo, mas de toda uma sociedade. Abordar, então, uma determinada cultura a partir das nossas próprias categorias mentais é incorrer no sério risco de não ser capaz de entendê-la, ou, o que é pior, entendê-la de uma maneira completamente distorcida.

74. A partir daqui irei usar o termo “oratura” (uma vez que “oratória” já se encontra empregado para outro uso) e “oracia” para classificar a produção literária da Grécia arcaica vista como primordialmente produzida oralmente ou com vistas à uma *performance* oral. O termo é creditado ao linguista e crítico literário Pio Zirimu que o teria cunhado em 1977, em conjunto com Austin Bukonya, em um artigo intitulado “*Oracy as a Tool for African Development*”, lido na Festac de 1977 em Lagos Thiong’o (1998). O termo “oratura”, de fato, parece ter uma frequência maior nos países anglófonos e está especialmente ligado aos estudos pós-colonialistas da literatura africana, Finnegan (1980) nota que “*It avoids the etymological problems of ‘oral literature’ and is also a positive term in its own right (the parallel to écriture) in the context of ‘decolonising the mind’*”.

A tese está dividida em sete capítulos. No primeiro, eu explico, de uma maneira mais detalhada, as pressuposições que fundamentam meu trabalho com a obra de Píndaro e, de fato, minhas inclinações teóricas com relação à lírica grega arcaica em geral como o produto de uma sociedade oral, isto é, uma *oratura*, da qual o próprio Píndaro fazia parte. Este é o pano-de-fundo dentro do qual todo o restante da tese está enquadrado.

No Capítulo 2, procuro entender a semântica do termo κῶμος por meio de uma investigação que leva em conta a conceitualização do termo dedutível a partir dos textos da *oratura* arcaica e, em menor medida, clássica, já que incluí também exemplos oriundos do drama ático. Minha tese central apoia-se no fato de que Píndaro e Baquilides sempre se referem ao *frame* da *performance* das odes como um κῶμος e que, portanto, se quisermos entender alguma coisa sobre a natureza da *performance*, devemos ser capazes de compreender, ao menos minimamente, o que este *frame* implica, já que é em função dele que todos os sentidos da ode se orientam, daí também o título da tese, ἐπικῶμιος ὕμνος, isto é, hino cantado por ocasião de um κῶμος. Como não acredito que o uso do termo em Píndaro e Baquilides seja uma idiossincrasia atribuída ao estilo ou gênero do epinício, mas que, ao contrário, remeta à uma tradição indo-europeia de louvor, no contexto mais amplo, que foi herdada pela poética grega, é essencial investigar quais as práticas, expectativas e usos prototípicos e não-prototípicos estão associados com o conceito. Por razões óbvias de espaço, limitei-me a explorar a dimensão indo-europeia apenas tangencialmente, dedicando-me a investigar o uso do termo a partir de sua conceitualização dentro da cultura grega. Meu objetivo principal é demonstrar que κῶμος pressupõe um modelo cognitivo idealizado de práticas celebratórias das quais a *performance* da ode era apenas uma parte.

No Capítulo 3, eu abordo a questão da *persona loquens* nos epinícios, o que compreende uma investigação para saber se é possível determinar ou não quem está por trás dos ἐγώ's das odes, em primeiro lugar e, em segundo, se é possível isolar traços característicos dessa *persona loquens* que sejam passíveis de ser associados com o *modo* da *performance*, isto é, se a voz que fala na canção apresenta características de um eu-lírico individual ou se pode ser associada a um grupo que seria responsável por executá-la. Isso será importante, posteriormente, para a discussão nos capítulos 5 e 6.

No Capítulo 4, eu questiono a presunção tácita de que não era o próprio Píndaro que executava suas odes, dentro de um cenário solo, ou de que ele não estava presente durante as *performances* das mesmas, num cenário que pressuponha uma execução coral. Neste, eu tento mostrar que essa hipótese baseia-se, em última análise, em argumentos apriorísticos acerca da composição poética (a maior parte das abordagens

pressupõe que Píndaro escrevia e enviava seus poemas para seus *laudandi*), não considera questões culturais e testemunhos que apontam para o fato de que os *laudandi* derivavam prestígio também da presença física de grandes poetas em suas celebrações de vitória, e, finalmente, não se baseia em dados históricos ou geográficos que apontam para uma grande mobilidade de indivíduos, poetas ou não, no Mediterrâneo antigo.

Nos capítulos 5 e 6, eu reavalio a controvérsia acerca do modo da *performance* dos epínícios em sua *première*⁷⁵. Na primeira parte, eu me dedico a rever as principais posições teóricas e, trabalhando com as conclusões obtidas nos capítulos anteriores, procuro demonstrar que a teoria coral, ainda que tenha se tornado a posição dominante nos últimos trinta anos, está longe de ter sido provada e que, além disso, alguns pressupostos teóricos envolvidos em sua formulação merecem ser reavaliados. Minha tese é a de que há mais motivos para postularmos uma *performance* solo do que coral, embora reconheça que, dado o estado atual da pesquisa, é impossível provar tanto um quanto outro cenário. Chamo a atenção, no entanto, para o fato de que considerar acriticamente a *performance* coral como tendo sido, de alguma maneira, provada ou mesmo mais provável e, a partir daí, embasar outras conclusões acerca das odes pode nos conduzir a sérios problemas. No Capítulo 6, eu analiso algumas das passagens mais controversas e que são apresentadas como evidência de um ou outro cenário, acrescentando minhas próprias conclusões oriundas, sobretudo, da minha abordagem metodológica e dos resultados obtidos nos capítulos precedentes.

Finalmente, no Capítulo 7, eu me dedico a analisar alguns cenários de *reperformance* que poderiam ter conduzido à fixação de um texto escrito e termino com um cenário, admitidamente especulativo, acerca de uma possível via de transmissão de uma primeira coleção dos poemas de Píndaro em Alexandria.

Como o leitor irá notar, portanto, minha abordagem das canções parte do pressuposto de que foi a *performance* que determinou, em última análise, não apenas o próprio texto, entendido como a forma entextualizada das odes, mas, inclusive, a própria materialização desse registro, uma vez que foi o prestígio das canções que garantiu, ao longo do tempo, que as mesmas fossem preservadas oralmente, por muitos e diversos meios, até o momento em que, no limiar da *oracia* para a literacia, essas obras vocais fossem registradas pela escrita. Essa transição de canção a texto, portanto, aparece refletida no esqueleto a partir do qual eu decidi organizar a discussão.

75. Como eu chamarei a “primeira” *performance*, seguindo Morrison (2012), que ainda faz uma distinção entre esta e as *performances secundária*, próxima no espaço-tempo da *première*, e *terciária*, referindo-se a audiências mais amplas ao longo do mundo grego ou executadas muito tempo depois da *première*.

CAPÍTULO 1

Considerações sobre a práxis poética em Píndaro

καὶ ταῦτα μὲν παλαιότεροι
ὁδὸν ἀμαξιτὸν εὖρον· ἔπομαι δὲ καὶ αὐτὸς
ἔχων μελέταν·

E se tais coisas já os mais antigos
acharam, uma via a se trilhar, também eu por ela seguirei
tendo-a em meu cuidado.

N. 6.53-4.

Em um artigo¹ de 2002, publicado no *Journal of the American Oriental Society*, intitulado *Pindar's Rigveda*, Calvert Watkins conta-nos uma anedota ao mesmo tempo em que nos apresenta uma hipótese acerca da práxis poética de Píndaro que, pode-se presumir, também seja aplicável aos seus colegas de ofício, Íbico, Simônides e Baquilides², para ficarmos apenas naqueles de que temos fragmentos identificáveis como epinícios, ou mesmo a todos os poetas da lírica arcaica.

A anedota diz respeito ao fato de que a coeditora do volume teria lhe dito que nunca compreendera Píndaro até o dia em que lera o *R̥gveda*, uma coleção de hinos escritos em uma forma arcaica do sânscrito conhecida como védico³, que pode ser datado de entre os séculos XVIII e XII a.C., mas que exhibe paralelos fonéticos e temáticos com o *Avesta* iraniano, o que nos remeteria a uma protoforma datável do período anterior à separação dos dois ramos da família indo-irânica, por volta do ano 2000 a. C. A hipótese de Watkins, por outro lado, diz respeito ao fato de que tanto em Píndaro quanto no védico (ele toma exemplos do *R̥gveda*, daí o título do artigo) um nome pode ser instanciado tanto *explícita* quanto *implicitamente*, por meio de hipérbato e anagrama, a fim de lhe conferir uma maior saliência.

1. Watkins (2002).

2. Para uma pré-história do gênero, cf. Rawles (2012).

3. O *R̥c* (“verso de louvor”) é apenas um parte, ainda que a mais conhecida no ocidente, de uma coleção de 4 *śrutayah*, conhecidas como *Vedas*: o *Yajur-*, o *Sama-* e o *Atharvaveda*. Os três primeiros Vedas tinham uma clara função ritualística e eram recitados por sacerdotes distintos, respectivamente o *hotr*, o *adhvaryu* e o *udgātr*, ao passo que o *Atharvaveda* é uma coleção de hinos, encantamentos e mitologias.

Por meio do hipérbato, tanto o grego quanto o védico usam a seguinte estrutura: PRON. DEIC. + F₁, F₂... F_N + NOME, onde F pode ser desde um predicado simples até uma série de frases que intervenham entre o pronome e o nome. No védico, o dêictico usado é o pronome demonstrativo (sá), equivalente e cognato do grego ó. Assim, no RV 1.132 (*sá ghā vide anvindro gaveṣaṇo bandhuḥsidbhyo ghaveṣaṇaḥ*, “Este, de fato, é conhecido por seu ardor [pelo combate], *Indra*, um combatente para os seus aliados”), a distância entre (sá) e (*Indra*) serve para pôr o nome do deus em evidência. Em Píndaro, temos um exemplo interessante na P. 8.48-51 ὁ δὲ καμῶν προτέρᾳ πάθῃ | νῦν ἀρείονος ἐνέχεται | ὄρνιχος ἀγγελία | Ἄδραστος ἥρωος (“Este, que amargou um primeiro fracasso, | agora encontra-se com um anúncio | de melhor presságio, | o herói Adrasto”). A mesma técnica aparece inclusive no caso de relativos, como por exemplo, no RV 2.12.7b (*yah sūryam ya uṣasam jajāna yo apāṃ netā sá janāsa Indraha*, “quem ao Sol e à Aurora gerou e as Águas guia, este, ó homens, é *Indra*”)⁴ e na P. 1.95-6-9 τὸν δὲ ταύρω χαλκῆω καυτῆρα νηλέα νόον | ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντῆ φάτις (“mas a ele, a odiosa fama obtida pelo touro de bronze, ao de incendiário, ao de destrutivo pensamento, | a *Faláris*, ela silencia em todo canto”)⁵).

A forma como o védico e, por extensão, muitas tradições poéticas do indo-europeu, podem codificar um determinado nome, instanciado explicitamente em sua primeira aparição e então por meio de um anagrama (ou “hipograma”⁶) já havia sido apontada por Toporov⁷. Um exemplo citado por Watkins⁸ seria o nome do poeta Vimada, a que se atribuem os hinos 20-26, da décima mandala do *Rgveda*, que aparece explicitamente em RV 10.20.10:

*evā te agne vimado manīṣāmūrjo napādamṛtebhiḥsajoṣāḥ |
gira ā vakṣat sumatīriyāna iṣamūrjamsukṣitiṃ viśvamābhāḥ ||*

Assim, Ó Agni, Filho da Força, **Vimada** com o auxílio de sua mente e dos imortais ofertou-te hinos, pedindo teu favor. Deste toda comida, força e próspera morada.

E, subsequentemente, de maneira implícita por meio de anagramas: RV 10.25.1b (*vi vo made... vivakṣase*, “Em êxtase... quero dizer-te”); 10.23.6a (*vimadā*, “os Vimadas”, isto é, sua família); 7a (*vimadasya caṛśeḥ*, “teu e do ṛsi Vimada”), encer-

4. Na verdade, todo esse hino é construído sobre essa forma “ele que/por meio de quem (...) este é *Indra*”.

5. A catacrese é proposital, para mostrar mais graficamente a disposição dos elementos da frase. A ordem direta seria: “Mas a odiosa fama [obtida] pelo touro de bronze silencia, em todo canto, *Faláris* de pensamento destrutivo e incendiário”.

6. Isto é, parte de um nome instanciado em uma outra palavra, por exemplo, “João sofre com seus *joanetes*”, onde joan- é um hipograma para João.

7. Toporov (1981).

8. Watkins (1995).

rando o hino (7b) com outro anagrama (*vidmā hi te pramatim deva jāmivadasme te santusakhyā śivāni*, “sabemos que cuidas de nós como um irmão, ó deus. Que tua amizade seja auspiciosa”).

Já em Píndaro, essa técnica pode ser vista empregada de maneira semelhante no *priamel* expresso por meio de uma aporia no prelúdio da *O.* 2.1-6, exceto que aqui os hipogramas aparecem *antes* do nome, de modo a lhe dar a maior saliência possível quando ele aparecer no verso 5 em acavalamento:

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἦτοι Πίσα μὲν Διός Ὀλυμπιάδα
δ' ἔστασεν Ἡρακλῆς
5 ἀκρόθινα πολέμου·
Θήρωνα δὲ τετραορίας ἔνεκα νικαφόρου
γεγωνητέον.

Hinos Senhores das forminges
que **deus**, que **herói**, que **varão** celebraremos?
Certo, Pisa é de Zeus. A Olimpíada,
estabeleceu-a Hércules
5 com as primícias da guerra,
Terão por causa da quadriga vitoriosa
deve ser celebrado.

Esse tipo de artifício⁹, que pode nos parecer tanto inacreditável quanto pueril – e que frequentemente pode ser rejeitado em nome de uma ideia de “*Hochpoesie*” que, não raro, é imposta sobre Píndaro a partir de nossas próprias concepções acerca do que é ou não é “poético” –, pode ser, de fato, uma das marcas mais características da poética indo-europeia em geral e da grega em particular. No caso dos epinícios, ela já havia sido notada por Mezger¹⁰, muito embora tenha sido descartada pela crítica pindárica, até mesmo por Gildersleeve, um dos maiores admiradores do pindarista alemão, que avalia que “se isso fosse verdade [*i.e.*, a teoria da palavra recorrente], dificilmente serviria para aumentar nossa admiração da antiga arte (...)”¹¹.

Não é, no entanto, meu objetivo neste capítulo fazer uma análise comparatista nos termos esboçados acima. Eu apenas cito o artigo e o trabalho seminal de Watkins para chegar às duas primeiras pressuposições que guiam meu trabalho com a poesia de Píndaro e, naturalmente, também esta tese.

9. Outros exemplos em Watkins (1995).

10. Mezger (1880), “*In den Fällen, wo nicht die Form der Rede selbst schon den Uebergang kenntlich macht, liebt es der Dichter (...) durch Wiederholung eines bestimmten, gewöhnlich bedeutsamen Wortes in gleichen Vers und Fuß der Strophe, das dann natürlich auch durch Melodie, Musikbegleitung und Tanzbewegung ausgezeichnet gewesen sein wird, die Stele der Uebergangs anzuzeigen*”.

11. Gildersleeve (1886).

A primeira delas é a de que Píndaro insere-se dentro de uma tradição de fazer poético que é de origem indo-europeia e, portanto, tão antiga quanto, se não mais antiga que, a épica. Essa afirmação necessita de pouca elaboração já que minhas conclusões, neste sentido, ecoam aquelas de Nagy¹², isto é, eu acredito que uma estilização progressiva dos metros e da dicção da lírica levou ao metro e à dicção da épica. A segunda pressuposição, que é de certa forma dependente e derivada da primeira, é a de que a poesia de Píndaro revela uma natureza altamente intrincada de fazer poético, tanto no nível da forma quanto no do conteúdo, e que, além disso, essa característica é típica de tradições de poesia oral. Nessas tradições, a estilização progressiva dos elementos da fala cotidiana é levada a um nível máximo, de modo a produzir uma canção que é na verdade, um objeto, uma joia, e de fato, como veremos a seguir, ela é normalmente conceitualizada dessa maneira.

Para denotar esse processo de “objectificação” da canção, eu me utilizo do termo “entextualização”¹³, cunhado por Bauman e Briggs. Segundo eles, a entextualização,

é o processo de tornar um discurso extraível, de transformar uma certa extensão de produção linguística em um unidade – um *texto* – que pode ser extraída de seu cenário interacional. Um texto, então, desse ponto de vista, é um discurso que pode ser descontextualizado. A entextualização pode muito bem incorporar aspectos do contexto, de modo que o texto resultante carregue elementos da história de seu uso dentro dele.¹⁴

Em uma sociedade onde prevalece a oralidade, o processo de entextualização envolve a promoção progressiva da saliência de características da fala em torno de padrões que possam ser mais facilmente lembrados, o que normalmente acontece por meio da promoção de características que são raras ou sentidas como estilizadas na linguagem coloquial. Como argumentamos na Introdução, a forma mais eficiente que o cérebro humano tem de armazenar informações é através de redes de processamento paralelo. Essas redes desempenham um papel crucial na memorização do conhecimento porque permitem que as experiências que temos com o mundo sejam organizadas em categorias que têm o mesmo padrão de processamento e armazenamento na memória. A estilização, dessa forma, contribuiria para a imposição de padrões sobre a linguagem cotidiana que tornariam a memorização da mesma mais fácil. Por outro lado, ela serviria para “amarrar” a mensagem em uma rede cada vez mais estilizada nos níveis fônicos, sintáticos ou outros (melódicos, por exemplo) que transformariam uma determinada produção vocal *ordinária* em um produto *extraordinário* no qual a mensagem poderia ser aprisionada ou codifi-

12. Nagy (1990).

13. Por se tratar de um termo-chave e técnico, utilizá-lo-ei, a partir daqui, sem aspas nem itálico.

14. Bauman e Briggs (1990).

cada. Esse produto final seria, no sentido mais adequado do termo, um texto (< lat. *textus*, tecido, padrão) e o processo que o originaria seria então a entextualização.

Cada tradição poética em todo o mundo desenvolveu técnicas diferentes de entextualização que facilitassem a memorização ao se aproveitar dessa faculdade da memória de otimizar o armazenamento e o acesso a informações recuperáveis através de um padrão associativo. Aparentemente os poetas gregos também tinham os seus próprios métodos, pelo que sabemos das anedotas acerca de Simônides¹⁵, alegadamente o “primeiro” a inventar uma técnica de mnemônica que, infelizmente, se perdeu. Se, contudo, nos voltarmos outra vez aos hinos do *R̥gveda*, que vêm sendo transmitidos oralmente há milênios até os dias de hoje, veremos que uma técnica muito eficiente foi desenvolvida para entextualizar seu conteúdo. Ela se baseia na iteração alternada de diferentes palavras de um mesmo hino por meio de vários padrões de recitação (*pāṭha*)¹⁶. Assim, por exemplo, se P_1 , P_2 e P_3 forem três palavras consecutivas de um hino, uma das formas mais simples de iteração seria a (*jaṭāpāṭha*, “recitação trançada”), na qual o aprendiz recitaria P_1P_2 , P_2P_1 , P_2P_3 , P_3P_2 e assim por diante até o fim do *sukta*. A forma mais complicada, dominada apenas pelos mestres, seria a (*ghanapāṭha*, “recitação compacta”), na qual o aprendiz aprenderia a recitar P_1P_2 , P_2P_1 , $P_1P_2P_3$, $P_3P_2P_1$, $P_1P_2P_3$, P_2P_3 , P_3P_2 , $P_2P_3P_4$ e assim por diante. É preciso ressaltar que essas não são apenas técnicas para memorizar os vedas, embora elas tenham provavelmente se desenvolvido com esse propósito, mas constituem uma forma artística independente e podem ser recitadas e apreciadas pela beleza intrínseca de suas permutações.

Além, evidentemente, da estrutura métrica dos epínícios, que teve um papel importantíssimo na sua entextualização, um padrão que aponta para um outro desenho composicional para o qual eu gostaria de chamar a atenção – e que foi notado por mim durante uma leitura habitual, em voz alta, das odes de Píndaro¹⁷ –, é o da disposição dos acentos melódicos na *N. 11*: dos 45 versos dessa ode¹⁸, apenas 17

15. Plin. *N. H.* 7.24.89; Cic. *de Fin.* 2.32.104; Longin. *Rhet.* 718. Reunidos em CAMPBELL como *testimonia* n^{os}. 24, 25, 26, p. 350-1.

16. Onze, na verdade, em ordem crescente de dificuldade: *Samhita, Pada, Krama, Jaṭā, Mālā, Sikha, Rekha, Dhvaja, Danda, Rathā, Ghana*. Um mestre na recitação dos Vedas é conhecido como *Ganaphaṭhin*, por ter dominado o último estágio na arte de recitar os Vedas. Esse aprendizado normalmente começava (e começa, pois ainda existe na Índia) por volta dos 5 ou 6 anos em escolas mantidas pelo governo. Para uma descrição fascinante de todo o processo, cf. Scharfe (2002)

17. Ignoro se este mesmo padrão já foi notado por algum outro comentador para esta ode. Um trabalho nesse sentido, mas para a *N. 7* foi realizado por Steinrueck (2012). Infelizmente a disposição gráfica escolhida pelo autor para tabular as posições acentuais torna a leitura e, portanto, a avaliação dos resultados, muito difícil. Apesar disso, sua conclusão acerca dos sândis acentuais nas perispômenas adequa-se às minhas próprias observações no que tange à *N. 11*. Como ele, eu não levei em consideração, senão apenas marginalmente, o impacto que esses sândis poderiam ter sobre a estrutura métrica.

18. Utilizei como padrão o período boeckiano, como as odes foram colometrizadas a partir da edição de 1821 de Boeckh. Seria interessante investigar que tipo de padrão emerge se dividíssemos os períodos na forma dos *prototypa* em que os alexandrinos dividiram as odes e que vigeram até a edição de Heyne (1817).

não terminam em paroxítona, sendo que, destes, 9 ou são perispômenas ou oxítonas sobre vogal longa. Ambas poderiam, portanto, ser resolvidas musicalmente por meio de melisma, isto é, θεῶν no v. 6, por exemplo, poderia ser executado na forma θεῶον, e o mesmo valeria para ἔων, no v. 32, ἐρόν. Essa prática pode ser vista, por exemplo, no *P. Vienna G. 2315* (E. Or. 338-44)¹⁹, datado do séc. III. Isso nos deixaria com apenas 8 proparoxítonas θάλαμον (2), Τένεδον (5), σύγγονον (12), ἐπιεσσόμενος (16), εὐώνυμον (20), ἄρourke (39), ἔπεται (37) e ἐμβαίνομεν (44).

Entre essas, é possível perceber um padrão mesmo numa rápida análise como a presente: sempre que o elemento D da coda coincidir com fim-de-palavra, como, por exemplo no v. 8, αἰενάοις, ela será paroxítona. Todavia se o elemento D se dividir entre duas palavras, a coda será paroxítona apenas se a primeira longa receber um circunflexo, como por exemplo no v. 35, δεῦρ'ἀνάγων; do contrário, será proparoxítona, como nos vv. 3, 5 e 43. Sempre que o elemento –e ou xe coincidir, na coda, com uma palavra, ela será paroxítona, como no v. 28, πορφυρέοις²⁰. Se, contudo, houver fim-de-palavra após x ou –, ou seja, sempre que tivermos x|e ou –|e, então a coda será proparoxítona, como em 12, 20 e 44²¹. As únicas proparoxítonas para as quais não pude deduzir um padrão foram as dos vv. 16 e 39, o que provavelmente se deve a uma rápida análise *ad hoc* dessa ode. Talvez uma investigação mais aprofundada pudesse mesmo chegar a uma explicação de valor topológico para a acentuação das codas em todas as odes.

Ainda assim, mesmo a partir desses resultados limitados, a melodia da ode, como denotada apenas pelos acentos é muito característica, o que qualquer um poderá verificar lendo-a em voz alta e tomando cuidado de pronunciar os acentos corretamente. Essa peculiar regularidade da N. 11 é, ademais, ainda mais intrigante quando se considera que esse tipo de resposta acentual não é esperada em uma composição estrófica, já que seria muito difícil manter uma relação entre a melodia e os acentos e ainda manter a resposta rítmica entre os diferentes períodos da ode. Talvez esse princípio valha apenas para a coda e seja um resquício de um tempo em que apenas essa parte do verso era marcada em relação ao ritmo, como acontece com os versos do *Rgveda* e, numa medida bem menor, na lírica eólica, em que uma certa liberdade métrica é aceitável na cabeça do verso. Seja como for, devemos nos contentar, por hora, com um *non liquet* a esse respeito.

O que eu pretendo enfatizar com essas observações são dois pontos principais.

O primeiro é o de que o ofício do aedo era um processo que envolvia um longo aprendizado que provavelmente se iniciava na infância para a maioria dos casos, ao mesmo tempo em que era visto como um “dom dos deuses”. O segundo é o de que essa

19. DAGM, nº 3, p. 12.

20. Note que a sinizese aqui parece ser uma evidência da resolução, por meio de melisma, para as oxítonas em posição final.

21. Note que em 44, o elemento ἐμ- pode ser sentido como fim de palavra, devido ao seu valor preposicional.

instrução deveria ser de caráter eminentemente, se não completamente, oral, isto é, o aprendiz de poeta deveria estudar com um mestre que lhe passaria, desde muito cedo, toda uma dicção e técnicas tradicionais de fazer poético que ele usaria para o resto de sua vida. Há algumas evidências de que esse tenha sido o cenário ao menos para o caso de Píndaro²², ao passo que estudos etnográficos desde os tempos de Parry demonstram que esse é o caso na maioria, se não em todas, as sociedades que ainda cultivam algum tipo de poesia oral. Campanile resumiu isso muito bem ao dizer que

O que nós chamamos de poesia indo-europeia era, na verdade, a soma do conhecimento de uma sociedade, o qual era transmitido oralmente. As características que a nossa tradição ocidental atribui à poesia (sentimentalismo, inspiração, individualismo, participação etc.), as quais foram particularmente salientadas pela estética do Romantismo, eram, para a poesia indo-europeia, apenas uma questão subsidiária, ainda que estivessem presentes. O principal era preservar e aumentar os elementos culturais que representavam algo de essencial para o bem-estar, a coesão e a estabilidade da sociedade. Estamos falando de encantamentos que curam os doentes, fórmulas legais que resolvem disputas, as preces que pedem por bens materiais dos deuses, as genealogias que dão às pessoas uma consciência de seu passado e que as fazem ter orgulho dele, os poemas de louvor que legitimam os reis através da celebração de sua grandeza. Aquele que cumpria uma tal função mantinha a primeira posição no ranque dessa sociedade, mas o seu comércio com as Musas não era nem especialmente frequente ou necessário. Para esse tipo de poesia, uma pessoa só poderia se preparar ao longo de anos de estudo. O que a métrica dos textos do irlandês do período médio nos diz sobre o treinamento do poeta irlandês arcaico é basicamente válido para o indo-europeu também.²³

Acerca do primeiro ponto e em sintonia com o que diz Campanile, eu vejo como paradigmática a dupla motivação apresentada por Hesíodo na famosa cena de sua iniciação, na *Teogonia*, vv. 22-34:

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
25 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
“ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι.”

22. Ao menos se houver alguma verdade nas anedotas contadas pelo Suda de que ele fora aluno de Mirtis e, talvez, colega de Corina.

23. CAMPANILE, E. *Indogermanische Dichtersprache*. Studien zum indogermanischen Wortschatz, ed. por W. Meid, 21-28. Innsbruck: Innsbruck Beiträge zur Sprachenwissenschaft, apud, Watkins (1995).

ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι,
30 καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι **αὐδήν**
θέσπιν, ἵνα **κλείοιμι** τὰ τ' ἐσσομένα πρό τ' ἐόντα,
καὶ μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.

Elas²⁴ um dia a Hesíodo ensinaram bela canção,
ao pastorear cordeiros no sopé do sacratíssimo Hélicão.
E esta fala imediatamente dirigiram-me as deusas,
Musas filhas do Olimpo, meninas de Zeus Porta-égide:
“Pastores do campo, infâmias vis, ventres apenas,
sabemos muitas mentiras contar símeis aos fatos,
e sabemos, quando queremos, cantar a verdade²⁵”.
Assim disseram as maviosas meninas do Grande Zeus,
30 e um cetro me deram, de um ramo de loureiro florido
tendo-o colhido, esplêndido, e insuflaram-me uma voz
divina, a fim de que **pudesse dar fama** ao que será e ao que foi antes,
e exortaram-me a hinear a geração dos Beatos sempre vivos,
e elas mesmas, primeiro e por último, sempre cantar.

É interessante notar que, na passagem acima, vemos a inter-relação, mencionada por Campanile, entre uma transmissão tradicional da arte poética como ofício capaz de ser ensinado e a natureza eminentemente divina do dom concedido ao poeta. Não é à toa que, segundo Pausânias, antigamente havia apenas três Musas que recebiam culto no Hélicão: Estudo (Μελέτη), Lembrança (Μνήμη) e Canção (Ἀοιδή)²⁶. O caso de Hesíodo, bem como o de outros poetas legendários²⁷, é excepcional apenas na medida em que ele aprende sua técnica das próprias Musas (καλὴν ἐδίδαξαν αοιδῆν, 22) as quais, ao mesmo tempo, insuflaram-lhe uma “voz divina”, θέσπις αὐδή (31-2). Dessa forma, e a um só tempo, Hesíodo afirma sua natureza dupla de artífice inspirado, tanto treinado no ofício que deverá executar quanto de figura de autoridade capaz de derivar seu conhecimento de uma fonte divina, cujo símbolo material de um poder imaterial é um ramo de loureiro, árvore sagrada para Apolo²⁸.

24. Isto é, as Musas.

25. É muito provável que, em grego, o verbo poético γάρυω (< *gār, donde o inglês *care*, lat. *garrīo* e português, *garrir*) já não tivesse mais o sentido de “clamar”, “gritar”, mas sim “cantar”, como no ossético *zarum*. Cf. também, armênio, *cicaṙn* e *cicaṙnuk*, respectivamente, “andorinha” e “rouxinol”, Mallory e Adams (2006).

26. 29.2.5-3.

27. Como Demódoco e Fêmio.

28. O genitivo pode ser tanto ablativo quanto de material, isto é, o cetro ele mesmo pode ser ἐριθιλής, contendo as folhas e as flores do loureiro, quanto pode ter sido retirado de um loureiro em floração. No primeiro caso ele seria um κλάδος; no segundo, poderia ser um cetro propriamente dito, como os vistos com os rapsodos nas representações vasculares. Cf. as observações de West (1966).

Eu gostaria de chamar a atenção para o verso **ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν | θέσπιν**, ἵνα κλείωμι τά τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα (31-2). West, sobre essa passagem, comenta que “[ἐνέπνευσαν] é um termo que não se aplica de uma maneira especializada à ‘inspiração’ artística, mas à concessão, por um deus, de uma nova disposição mental ou física”²⁹. No entanto, ainda que ἐνεπνέω possa não ser um verbo associado *unicamente* com a inspiração poética, o fato de normalmente termos um deus ou, neste caso, as deusas como responsáveis por incutir o conhecimento no ânimo do poeta, torna a expressão funcionalmente equivalente à fraseologia poética atestada nas línguas indo-europeias segundo a qual a canção é algo *colocado* no poeta (no seu coração, na sua mente etc.). Um paralelo interessante é a injunção inicial do *Rgveda*, 10.20.1 em que o poeta pede (*bhadram no api vātaya manaḥ*, “feliz pensamento insufla em nós”), onde (*api vātaya*) literalmente significa “sobre sobre”³⁰. No próprio grego, a famosa apologia de Fêmio a Odisseu (22.347-8), fornece um paralelo desse *topos* “αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας | παντοίας ἐνέφυσεν” (“Este é meu instinto! um deus na minha mente caminhos | de todo tipo de canções implantou”)³¹.

O que as Musas insuflam, portanto, em Hesíodo é uma αὐδή, uma “voz”. É possível que αὐδή, cuja etimologia é controversa, esteja associada a um termo técnico ligado ao discurso poético e que, dessa forma, pertença ao mesmo radical de αἰοιδή, αἰείδω, ὑδέω e ἀηδών, por meio de um radical **h₂ued-*³². O próprio nome de Hesíodo, Ἡσίοδος, talvez seja derivado desse radical (Ἡσί-φοδος) e então, de acordo com essa etimologia, um significado do tipo “emissor da canção” foi proposto por Schultz³³. O que me interessa mais, no entanto, é que, provavelmente porque a noção de “voz inspirada por um deus” já estava começando a se perder em grego – que, aliás, para expressar esse mesmo conceito dispunha do termo ὀμφή –, Hesíodo sente a necessidade de qualificar a voz que as Musas lhe incutem como θέσπις³⁴ e, a fim de sublinhar oralmente essa característica, a coloca em acavalamento. É essa qualidade da αὐδή que as Musas lhe dão que lhe permite então (ἵνα + OPT.) “dar fama” (κλέος) às coisas que ainda serão e às que já foram (τά τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα).

29. West (1966).

30. De *vāt*, “soprar” e *api*, como o grego, ἐπί. Cf. Gamkrelidze e Ivanov (1995).

31. Note que, também aqui, pode haver uma dupla motivação, na medida em que αὐτοδίδακτος pode ser interpretado tanto como “instintivo, um conhecimento que nasce com a pessoa” quanto como “auto-ensinado”, como preferem muitas traduções. Cf. a passagem da *Od.* 1.89, na qual Atena “incute” μένος (> **m̥n-*) no ânimo de Telêmaco “οἱ μένος ἐν φρεσὶ θείω”.

32. Assim DEG, s.v. αὐδή e Pagliaro (1953). O DELG é mais cauteloso. Cf. a possível associação com a raiz *वद्* (*vad*), do sânscr. cuja polissemia vai desde “falar” até, e especialmente, “louvar”.

33. Apud West (1966), que acha “teoricamente” possível, ainda que veja como mais plausível um composto com ὀδός e, aqui, devemos notar que este também seria apropriado do ponto de vista da poética do indo-europeu, onde normalmente o poeta é descrito como o que “descobre o caminho das palavras”, cf. e.g., *O.* 1.110.

34. De θεός + *σπετός (>ἐννέπω), isto é, aquilo que é “dito/ revelado por um deus”. DELG, s.v. θεσπέσιος, p. 432.

Da mesma forma que o sânscr. *vāc*, cf. especialmente, *R.V.* 10.71.

ντα, 32), num *merismo*³⁵ que, além de servir para resumir a ideia de que o poeta é o único capaz de acessar *todo* o conhecimento humano, passado e futuro, é capaz de assim fazê-lo perfilando áreas distintas de atuação, a de αοιδός que canta o passado e a de μάντις que prevê o futuro³⁶.

Esse conhecimento, porém, não vem do exercício ou do aprendizado da arte poética (μελέτη), mas é conferido por um poder maior. Tanto o poeta da *Ilíada* deixa isto claro em seu pedido de inspiração às Musas (2.485-6): “ὕμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστέ τε πάντα, | ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν” (“pois vós sois deusas, presenciais e sabeis tudo, | ao passo que nós apenas ouvimos a fama e nada sabemos”) quanto Píndaro, dois ou três séculos mais tarde, no mínimo, ao dizer no Peã 6 (fr. 52f/ D6 R³⁷) que “ἀλλὰ παρθένοι γάρ, ἴσθ’ ὅτ[ι], Μο[ῖ]σαι, | πάντα, κε[λαι] νεφεῖ σὺν | πατρὶ Μναμοσ[ύν]α τε | τοῦτον ἔσχετ[ε τεθ]μόν, | κλυτε νῦν” (“Mas Vós Moças, posto que sabeis, ó Musas, | tudo, auxiliadas pelo negrinubiloso | Pai e a Memória, | tal detendes este poder. Ouvi agora!”).

Isto nos permite supor que Píndaro, operando em uma tradição de poesia oral, deveria, ele também, compor os seus poemas a partir de uma lógica da oralidade, o que, para todos os fins práticos, significa dizer que Píndaro é um poeta oral do ponto de vista da *concepção* de suas canções. É preciso ser cuidadoso aqui, no entanto. Dizer isso não implica afirmar que Píndaro não pôde (ou não deve) ter se utilizado da escrita para compor seus poemas, até mesmo porque qualquer afirmação nesse sentido, ou em sentido contrário, não seria passível de ser falseada ou provada e, portanto, seria apenas uma opinião, mais ou menos plausível, dependendo das evidências que forem usadas. Propor que Píndaro é um poeta oral do ponto de vista da concepção de sua poesia tira, por outro lado, a escrita da equação, uma vez que, tenha ele escrito os seus poemas ou não, a forma entextualizada das odes que chegaram até nós exibe marcas de um estilo que não é típico da poesia produzida por uma mente literata e, portanto, mesmo que Píndaro tivesse de fato escrito suas odes, ele estaria apenas registrando no papel uma forma de composição e uma estrutura de discurso que são orais³⁸. Esta é uma das dimensões por meio da qual “oral” deve ser entendido quando aplicado a Píndaro, a outra diz respeito à *performance* e dela falaremos mais adiante.

35. Adoto a definição de Watkins (1995) segundo a qual um *merismo* é “uma figura de duas partes que faz referência à totalidade de um único conceito”. Como exemplo, ele cita *Od.* 2.75 κειμήλιά τε πρόβασίν τε, “riquezas imóveis e móveis”, isto é, *todo* o seu reino.

36. Cf. com a descrição de Calcas, na *Il.* 1.69-70 Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος, | ὃς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.

37. R refere-se à numeração na edição de Rutherford (2001).

38. Thomas (1992) nos conta como, ainda no séc. XIX, quando a literacia, que é um fenômeno bastante recente, ainda era incipiente e sobretudo rara nas áreas rurais da Inglaterra, as pessoas escreviam como falavam ou, ainda, falavam para si mesmas o que estavam escrevendo, de forma que o produto final da escrita é apenas um *registro* de um evento oral.

A hipótese de que Píndaro seria um poeta oral não é nova, contudo. Em um trabalho já fundamental, J. B. Wells³⁹, partindo dos pressupostos da etnografia da fala, chegou às seguintes conclusões:

Sempre que a metalinguagem de Píndaro, tanto em comunicação representada quanto representante⁴⁰, evidencia índices de *status* e vocalização do texto dos epinícios, essa metalinguagem regularmente descreve o modo de comunicação como sendo a fala e nunca o descreve como sendo a escrita. No que diz respeito ao *status* do texto dos epinícios, a metalinguagem usada na representação da linguagem indica que a *performance* da canção epinicial implica em uma produção oral e em uma recepção aural na comunicação, ao passo que nunca indica comunicação escrita. Em termos da vocalização no texto dos epinícios, a metalinguagem usada para representar a comunicação indica uma interação face a face e nunca indica uma interação texto-leitor. O mesmo acontece na comunicação representada: a metalinguagem de Píndaro indica comunicação falada de acordo com o *status* do texto e interação face a face de acordo com a vocalização do texto, mas nunca indica comunicação escrita ou uma interação texto-leitor. Podemos concluir então que os textos de Píndaro têm o status de registros de uma comunicação falada e que a vocalização nos textos epiniciais indica que o contexto intencionado para a recepção é o da interação face-a-face na performance da canção epinicial. (...) Disso se segue que a linguagem epinicial pode ser apropriadamente descrita em seus próprios termos como uma mídia oral. Eu saliento um ponto final: mesmo se textos materiais ou se a escrita teve algum papel em alguma fase no processo de composição e transmissão dos epinícios de Píndaro, o evento da fala da *performance* – não da escrita – é constitutivo da linguagem dos epinícios [grifo meu].

Dessa forma, ele critica análises como as de Carey⁴¹ e Miller⁴² que fazem uso da teoria do “subterfúgio oral” – desenvolvida pelo primeiro para explicar as intrusões metapoéticas da *persona loquens* –, por serem baseadas em uma concepção etnocêntrica e anacrônica que vê na escrita o termo não-marcado a partir do qual a fala, que seria o termo marcado, poderia ser definido⁴³. O que está, de fato, de

39. Wells (2009).

40. Wells (2009) define comunicação *representada* e *representante* “in terms of how they relate to each other. For present purposes, the frame is the individual epinician song, a communicative event that embraces other communicative acts, the frameworks, that constitute the frame. The frame is representing communication – for example, in mythological narrative, the addresser’s communicative stance characterized by the third-person voice. The framework is represented communication – for example, in mythological narrative, indirect or direct discourse”.

41. Carey (1981). A teoria do “subterfúgio oral” de Carey é funcional no frame da *performance*, contudo, porque, de fato, deveria servir para dar a impressão, na audiência, de uma composição extemporânea da ode, o que não implica, como ele pressupõe, que a composição prévia tenha que ter se dado por meio da escrita.

42. Miller (1993).

43. Na verdade essa é a posição dominante dentro da filologia clássica, sobretudo europeia, muitas vezes

acordo com o que Nagy⁴⁴ e outros pesquisadores, como Ruth Finnegan e Rosalind Thomas⁴⁵ já apontaram, isto é, nosso impulso é sempre o de, nas palavras de Nagy, “definir oral em termos do que é escrito” e daí a necessidade de falarmos de uma poesia *oral*, como se assumíssemos que poesia sempre implica no uso da escrita⁴⁶.

É interessante que, apesar de a escrita ser tomada, tácita ou conscientemente, como a forma mais provável para a composição das odes, em todo o *corpus* pindárico, o verbo “escrever”, γράφω, é empregado apenas três vezes⁴⁷ e o verbo associado com “ler”, ἀναγιγνώσκω, apenas uma⁴⁸. Por outro lado, palavras pertencentes aos domínios semânticos do falar, cantar, entoar etc. abundam. Além disso, os termos usados para se referir aos epinícios propriamente ditos são sempre alusivos de formas orais pertencentes ao domínio CANÇÃO: ὕμνος, ἀοιδή, οἶμος, ἔπος etc.

Uma das três ocasiões em que γράφω é usado (e a única em que ἀναγιγνώσκω aparece) em Píndaro é no proêmio da O. 10, onde ele ordena que se “leia” (ἀνάγνωτέ μοι, 1) o nome do vencedor olímpico, que fora gravado em algum lugar de sua φρήν (πόθι φρενός | ἐμᾶς γέγραπται, 2-3). Gildersleeve, comentando essa passagem⁴⁹, vê um certo humor no comando do poeta para que se busque em seu livro de contabilidade (“*the poet’s ledger*”) o nome do requerente da ode. De fato, toda essa canção é construída a partir de uma série de metáforas cujo domínio principal é FINANÇAS.

incapaz de dialogar com outras disciplinas das Humanidades, como a antropologia, a etnografia, a linguística etc. Felizmente este quadro vem mudando nas últimas décadas. Em meio aos estudos pindáricos, a posição, tácita ou assumida, é a de que a escrita era fundamental para a composição de odes tão “complicadas” como as de Píndaro. Cf., e.g., Irigoin, *Histoire*, p. 5-6 [grifo meu em todas as passagens], “*Une ode chorale, écrite dans des conditions déterminées (...)*” ou, logo em seguida, “*Avant le **manuscrit original, autographe** du poète ou copie de **ses notes** établie par un homme de métier, comment s’élabore le poème? Ces vers lyriques inégaux, souvent fort longs, qui reviennent régulièrement dans les éléments strophiques de l’ode, comment le poète les compose-t-il? A-t-il un schéma directeur sous les yeux, ou se fie-t-il uniquement à sa mémoire? Voilà déjà une question qui reste sans réponse*” e, finalmente, “*Une fois le poème mis au net, paroles et musique, Pindare devait **en écrire** ou **en faire écrire** plusieurs copies (...)*”. Sobre a questão da difusão do texto, cf. o Capítulo 7. Sobre a problemática de manuscritos acompanhados de notação musical, cf. Fleming e Kopff (1992). Há posições mais ou menos radicais no que concerne à crença do uso da escrita por Píndaro, para a primeira cf., e.g., Hubbard (1985) “*For Pindar, writing is intimately bound up with the very process of thought*” e Morrison (2007) citada na p. 260, para a crítica desse último, cf. Verdenius (1988b; a).

44. Nagy (1990).

45. Finnegan (1980) e Thomas (1992).

46. Mesmo um comentador tão brilhante de Píndaro como Gerber (1982), pode se deixar levar pela premissa de que a composição das odes deva pressupor a escrita. Comentando sobre a forma como Píndaro poderia compor suas odes, ele se pergunta (percebe-se que quase inconscientemente): “*As Pindar composed a verse, did he tend to look back at what he had written in a corresponding verse and, if so, did the vocabulary or collocation of sounds of the earlier verse exercise a conscious or unconscious influence on his choice of words, even though the repetition might serve no particular purpose? Are some correspondences a mnemonic device to assist the chorus?*” grifo meu”.

47. O. 10.3, 3.30; N. 7.10.

48. O. 10.1.

49. Gildersleeve (1886).

Como alerta Verdenius⁵⁰, no entanto, a expressão não implica num débito real, financeiro, para com o vencedor, mas é motivada pela ideia de que a ode pode ter sido (ou é projetada para a audiência como sendo) uma promessa que se cumpriu tardiamente, daí a menção ao “juro” (τόκος) no v. 9. Além do mais, como sabemos desde Bundy⁵¹, a vitória atlética enseja a obrigação nos poetas e na comunidade, de uma maneira em geral, de louvar o vencedor⁵², sendo que o fracasso em fazer isso implicaria em algum tipo de censura ou reparação.

Por outro lado, o uso do imperativo pela *persona loquens* implica na existência de uma *personae adloquenti* que deve executar a ordem e que dificilmente poderia ser a audiência ou o poeta. Poderíamos nos perguntar, então, por que o próprio Píndaro não dirige a si mesmo o comando expresso pelo imperativo, uma vez que auto-apóstrofes não são estranhas ao seu estilo⁵³. Segundo Verdenius, o imperativo estaria sendo usado absolutamente com uma mera força retórica⁵⁴, o que me parece uma explicação plausível, mas insatisfatória. É preciso lembrar que durante os primeiros anos do séc. V temos muitas notícias de atenienses ricos que, não obstante soubessem ler, possuíam *escravos* letrados cujo objetivo principal era o de ler em voz alta todo tipo de texto, sobretudo registros comerciais e financeiros⁵⁵ e é possível que, dentro do domínio proposto para a metáfora, fosse exatamente esse cenário que Píndaro e sua audiência poderiam ter em mente.

De qualquer maneira, propor, como faz Hubbard⁵⁶, que o que estaria escrito na φρήν do poeta fosse a própria canção ou que o verbo se refira ao meio de composição da mesma, é certamente um exagero. Isto porque – à parte do contexto da própria ode, que implica a simples inscrição do nome do vencedor olímpico (como era costume se fazer em uma estela ou em uma estátua) – o verbo γράφω, sobretudo nesta época, era empregado principalmente no sentido de “gravar” ou “dedicar”. No primeiro caso, normalmente em algum material, por meio de uma inscrição bastante simples. É exatamente nessa acepção que o vemos empregado em sua outra aparição em Píndaro, na O. 3.30, onde se diz que a ninfa Taugeta dedicara o chifre de ouro à Ortósia por meio de uma inscrição (“ἄν ποτε Ταῦγέτα | ἀντιθεῖσ’ Ὀρθωσίας ἔγραψεν ἱεράν”, “que outrora Taugeta, | dedicando, inscreveu como sagrada à Ortósia”). Finalmente, a última instância em que o verbo aparece é na N. 6.7, onde o

50. Verdenius (1988a).

51. Bundy (1962).

52. Cf. Kurke (1991).

53. Cf., e.g., O. 1. 4, P. 3. 61, etc.

54. Verdenius (1988a).

55. Harris (1991).

56. Hubbard (1985).

sentido é claramente o de traçar uma linha no chão⁵⁷, em alusão à γράμμα com que se demarcava a linha de chegada nas competições de corrida ou salto⁵⁸.

Na verdade, ao descrever sua arte poética por meio de metalinguagem, Píndaro usa metáforas oriundas de diversos domínios de atividades humanas como a agricultura, a navegação, a condução de carruagens, o lançamento com arco e flecha e com o dardo, a luta, a construção, a escultura, a tecelagem e negócios⁵⁹, sem nunca, contudo, se referir ao ofício do escriba, ao ato de escrever ou à escrita, seja explícita ou alusivamente. Uma análise dessas metáforas, acredito, pode nos ajudar a compreender melhor que o processo de composição em Píndaro é conceitualizado como uma experiência completamente corporificada, prática, ao invés de um processo dominado por categorias abstratas que poderíamos associar com a escrita. Uma investigação detalhada de todas as metáforas conceituais oriundas dos domínios listados por Race, acima, no entanto, extrapolaria os limites deste capítulo⁶⁰, mas eu gostaria de chamar a atenção para algumas metáforas conceituais que, segundo acredito, descrevem alguns processos de entextualização da canção, principalmente aquelas metáforas em que a canção é descrita como se fosse um objeto precioso, um edifício ou o fruto de algum tipo de trabalho manual.

A metáfora segundo a qual CANÇÃO É UM OBJETO PRECIOSO pode ser expressa de muitas maneiras e o seu relacionamento com outros domínios (joalheria, tapeçaria, coroas etc.) é complexo. Um exemplo que imediatamente poderia vir à cabeça de qualquer um que tenha lido os epinícios é o caso da N. 7. 77-9:

77 εἶρειν στεφάνους ἐλαφρόν, ἀναβάλεο· Μοῦσά τοι
κολλᾷ χρῦσόν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἀμᾶ
καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἑέρσας.

77 trançar coroas é fácil, preludia! A Musa, sabes,
engasta o ouro no alvo marfim em conjunto
com a lírial flor que ela trouxe de sob o orvalho do mar⁶¹.

Essa passagem é interessante porque, além de ser um bom exemplo da concepção de que uma CANÇÃO É UMA JOIA, ela também parece sugerir que tocar o pre-

57. N. 6.5-7, “καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας | ἄμμε πότμος | ἄντιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν”.

58. P. 9.117-19, “οὕτω δ' ἐδίδου Λίβυς ἀρμόζων κόρα | νυμφίον ἄνδρα· ποτὶ γραμμᾷ μὲν αὐτὰν | στάσε κοσμήσας, τέλος ἔμμεν ἄκρον”.

59. Race (1997b).

60. Sobre esse assunto, ainda que utilizando uma metodologia completamente diferente, o livro de Nünlist (1998), que não se limita apenas a Píndaro, é essencial. Uma das monografias mais importantes sobre a imagética da CANÇÃO É UM CAMINHO é BECKER, O. (1937) *Das Bild des Weges um verwandte Vorstellungen in frühgriechischen Denken*. Berlin, 1937, não consultado por mim.

61. Um *kenning* para “coral”.

lúdio com a *forminge*⁶² é como tecer, neste caso, uma coroa. De fato, o sentido mais prototípico do verbo εἶρω é “encadear” um elo em outro (como o latim *serō*), o que pode nos remeter à ideia de juntar uma nota à outra, mas de uma maneira intrincada, como sugerido no próemio da *P. 1*, em que se fala da *forminge* como tocando as ἀναβολαί dos “próemios que guiam a dança” (προοίμιον... ἀγησίχορον, 5) enquanto ἐλελιζομένα, isto é, enquanto “vibra”, mas possivelmente também “percute” de uma maneira virtuosa, o que pode ser sugerido pelo movimento das mãos, indo e vindo sobre as cordas, como o das mulheres ao tear⁶³. Aqui, contudo, quase ao fim da *N.7*, dificilmente poderíamos falar de um “próemio” no sentido da *P. 1* e, por isso mesmo, parece-me difícil conciliar o uso do imperativo ἀναβάλεο (77) com a ideia mais ou menos consensual de que o sentido principal do verbo seria o de “preludiar”⁶⁴. Aqui esse sentido só seria possível na acepção, mais ou menos semelhante, de “tocar um *interlúdio*”, ou seja, uma seção instrumental entre uma parte do canto e a outra.

O que nos interessa, no entanto, é que a canção é conceitualizada como esse objeto precioso tão esquisito (na acepção positiva da palavra!) na medida em que é algo que, fosse material, requereria do artesão uma habilidade incrível para misturar os três elementos que o compõe, ouro, marfim e coral, em um todo harmonioso. É face a essa dificuldade em construir canções que a técnica (τέχνη < τέκτων) do poeta é comparada com o virtuosismo do citaredo, em si mesma uma atividade que demandava anos de estudo e prática e que nada teria de “fácil” (ἐλαφρόν), mas que não pode ser sequer aproximada à capacidade da Musa, que age através do poeta, em fabricar arranjos complicados de palavras como aquelas que formam um epinício ou, de fato, qualquer outra canção inspirada.

Na *O. 7.10*, a canção é comparada com um taça toda de ouro, a joia da coroa no tesouro de uma família, que é trazida para comemorar uma ocasião especial. Logo em seguida ela é novamente conceitualizada como o mel, sumo produto do trabalho elaborado das abelhas que, neste caso, são as Musas, as quais, através da mente do poeta, vertem a canção sobre o vencedor olímpico a fim de “apaziguá-lo”⁶⁵:

Φιάλαν ὡς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἐλών
 ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσω
 δωρήσεται
 νεανία γαμβρῶ προπίνων οἴκοθεν οἴκαδε, πάγχρυσον, κορυφὰν κτεάνων,
 5 συμποσίου τε χάριν κᾶδός τε τιμάσαις νέον, ἐν δὲ φίλων

62. Não mencionada aqui. Suponho a *forminge* em virtude do verbo ἀναβάλλω e do paralelo com a *P. 1* e, sobretudo, com a *N. 4. 44* “ἐξύφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ’ αὐτίκα, φόρμιγξ”.

63. É preciso notar que o tear grego, ao invés do anglo-saxão, era vertical, o que obrigava a mulher a cruzar de um lado para o outro do mesmo ao tecer a trama. Sobre essa relação entre cantar, tocar e tecer, cf. sobretudo, Snyder (1981).

64. Cf., e.g., LSJ s.v. ἀναβάλλω, B.

65. Não teríamos tempo para explorar as ressonâncias rituais presentes na volta do herói e o processo de reintegração à sua comunidade. Sobre isso cf. Crotty (1982) e Kurke (1991; 1998; 2005).

παρεόντων θῆκέ νιν ζαλωτὸν ὁμόφρονος εὐνᾶς·
καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτὸν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις
ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός,
ἰλάσκομαι,
10 Ὀλυμπία Πυθοῖ τε νικῶντεσσιν· ὁ δ' ὄλβιος, ὃν φᾶμαι κατέχωντ' ἀγαθαί.

Como se uma taça alguém de generosa mão tomado houvesse,
fervilhante com o orvalho da videira,
e a presenteasse
ao jovem noivo, toda ouro e suma posse, um brinde erguendo de uma
casa a outra
[casa,
5 do simpósio a graça honrando e o seu enlace, e assim portanto, na
presença dos
[amigos,
invejável o fizesse por virtude de um concorde casamento,
eu também, fluido néctar, poção das Musas, a triunfantes
varões o enviando, doce fruto de meu peito,
propício,
aos vitoriosos em Olímpia e na Pítia. Afortunado é este, a quem nobre
fama acada.

Note que nos vv. 7-8 há a dupla motivação da canção que já havíamos encontrado em Hesíodo: ao mesmo tempo em que a canção é o néctar das Musas, ela também é o fruto da φρῆν do poeta, onde, presumivelmente, as Musas o colocaram ou por onde ele deverá “escorrer”⁶⁶ sobre o vencedor e a audiência.

É notável, nesse sentido, que a canção seja frequentemente conceitualizada como um “fluxo”, mais do que como composta de partes discretas, isto é, palavras ou frases. Quando, no entanto, a canção é descrita em termos de seus elementos discretos, as “palavras” (ἔπος, λόγος – todas pertencentes ao domínio FALAR⁶⁷), essas são enquadradas a partir da metáfora segundo a qual a CANÇÃO É UMA CONSTRUÇÃO ou A CANÇÃO É UM ARRANJO, no qual os elementos *fônicos* (não há jamais menção à palavra escrita em Píndaro, exceto nas passagens já analisadas) são tratados como blocos de construção.

Um dos exemplos mais apropriados dessa forma de ver o processo composicional parece-me ser o modo como Píndaro refere-se explicitamente à construção das canções que perpetuam a fama de Nestor e Sarpédão, na P. 3.112-13:

Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις,
ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοί

66. Cf. minha discussão acerca da N. 3.1-12 no qual o poeta é conceitualizado como uma fonte, p. 224 et seq.

67. Para uma lista, cf. Wells (2009). Note, no entanto, l. 7.19 “κλυταῖς ἐπέων ροαῖσιν”.

ἄρμοσαν, γινώσκομεν· ἃ δ' ἄρετὰ κλειναῖς ἀοιδαῖς
115 χρόνιά τελέθει· παύροις δὲ πράξασθ' εὐμαρές.

A Nestor e ao lício Sarpédão, assunto dos homens,
por meio de **sonantes** palavras, tais como hábeis artesãos
as enlearam, os conhecemos. A virtude, por meio de canções famosas,
115 torna-se duradoura, mas poucos as ganham facilmente.

Outro exemplo semelhante é o modo como Píndaro descreve o discurso construído por Jasão na *P.* 4.136-8, quando o herói “βάλλετο κρηπιῖδα σοφῶν ἐπέων”, isto é, “lançou o fulcro de hábeis palavras”. Uma metáfora utilizada também pelo próprio poeta para descrever a “construção” de uma canção, como no fr. 194 S-M:

κεκρότῃται χρυσέα κρηπις ἱεραῖσιν ἀοιδαῖς·
εἶα τειχίζωμεν ἤδη ποικίλον
κόσμον **αὐδάεντα** λόγων.

está fincado o áureo fulcro para as sacras canções
eia! muremos já o variegado
e vozeante arranjo de palavras.

Do mesmo modo que as palavras eram “sonantes” na *P.* 3, aqui elas são “vozeantes”. A ideia de “murar” um arranjo de “vozeantes palavras” pode parecer estranha, mas ela encontra ressonância no fato de que a canção é frequentemente conceitualizada como uma fortaleza contra o tempo, onde os grandes feitos dos homens podem ser preservados, como, por exemplo, na *P.* 6.5-17

5 Πυθιόνικος ἔνθ' ὀλβίοισιν Ἐμμενίδαις
ποταμῖα τ' Ἀκράγαντι καὶ μὲν Ξενοκράτει
ἔτοῖμος ὕμνων θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνία τετείχισται νάπα·

—
10 τὸν οὐτε χειμέριος ὄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθὼν
ἐριβρόμου νεφέλας
στρατὸς ἀμείλιχος, οὐτ' ἄνεμος ἐς μυχοῦς
ἀλὸς ἄξιοισι παμφόρῳ χεράδει
τυπτόμενον. φάει δὲ πρόσωπον ἐν καθαρῷ
15 πατρὶ τεῷ, Θρασύβουλε, κοινάν τε γενεᾷ
λόγοισι θνατῶν εὐδοξον ἄρματι νίκαν
Κρισαίαις ἐνὶ πτυχαῖς ἀπαγγελεῖ.

De uma vitória pítica, aos bem-aventurados Emenidas,
à fluvial Agrigento e, de fato, a Xenócrates,
um tesouro de hinos no vale de Apolo
rico em ouro foi, de pronto, construído,

—
o qual nem a borrasca invernal, vinda de longe,
da nuvem vastirugente,
amaro exército, nem o vento pelas ravinas
se do mar trouxesse um arrastão de cascalho
o derrubaria: brilha seu frontão na claridade
para o teu pai, Trasíbulo, e para tua família
as palavras dos mortais irão proclamar a ínclita e comum vitória
obtida com a carruagem nos vales de Crisas.⁶⁸

A mesma ideia subjaz ao início da *O.* 6.1-4; seria, no entanto, desnecessário e impossível citar ou comentar todos os exemplos. O padrão que notamos em todas essas passagens é o de que a metalinguagem dos epinícios aponta para uma entextualização progressiva da canção, ou seja, para a transformação de um ato da fala epifenomenal e, portanto, destinado a desaparecer juntamente com o evento que o enquadrou, em um *textus*, isto é, uma estrutura criada por meio do uso de diversos aspectos não-triviais da fala: o metro, as assonâncias, a paronomásia, as alusões, a obscuridade, a sintaxe convoluta, o mito, etc. Todas essas características servem para marcar a canção contra o pano-de-fundo da linguagem cotidiana e lhe dar saliência, tornando esse “texto” passível de ser desconectado do *hic et nunc* da *première* ao transformá-la em algo precioso, que todos desejam ter.

Nesse sentido, a própria complexidade dos epinícios, que engendraria uma série de obscuridades – por si só um tema à parte dentro da crítica pindárica e que já foi muito deplorada ou elogiada dependendo da sua recepção crítica⁶⁹ –, é frequentemente citada como um empecilho para a transmissão oral dos mesmos⁷⁰. Essa complexidade pode, porém, ter sido um dos fatores que *garantiram* a sua difusão, como nota Thomas⁷¹ em um trabalho recente, em que, baseando-se no trabalho etnográfico de vários especialistas em culturas em que uma tradição de poesia oral ainda é viva, argumenta que poemas compostos com vistas a uma *performance*, como é certamente o caso dos epinícios, não precisam ter como uma de suas principais características a clareza de enunciação, que é tipicamente associada com as nossas concepções modernas e ocidentais de como um texto em *performance* deva ser. Segundo ela,

Peritos na poesia somali, na literatura de corte persa ou na poesia de louvor africana poderiam retrucar que a complexidade [de um poema] durante a *performance* é precisamente o objetivo. É muito bem sabido, entre aqueles que estudam literaturas modernas dependentes da *performance*, que essas podem ser extremamente densas, alusivas e com-

68. Compare com o fr. 531 CAMPBELL de Simônides.

69. Cf. Most (1985) e Hamilton (2003).

70. Morrison (2012), cf. citação p. 260.

71. Thomas (2012).

plexas, mas que nenhuma dessas características diminui seu efeito potencial durante a *performance*. Na verdade, elas contribuem para ele (...). A poesia oral somali do tipo tradicional, conhecida como *maanso*, composta e transmitida completamente sem o auxílio da escrita, é tão densa, cuidadosamente composta (“tecida”, na verdade) e ornamentada com uma linguagem e imagética especiais que Martin Orwin prefere falar de um poema desse tipo como um “texto definitivo”. (...) Muitos tipos de poesia de louvor em culturas da África subsaariana também valorizam a obscuridade e a alusão de maneiras que mostram uma certa similaridade básica com Píndaro. Vail e White, em seu estudo das tradições de poesia laudatória africanas, analisam vários tipos que são abundantes em linguagem figurativa e metafórica. A ‘dificuldade’ da poesia, que se expressa em termos de densidade de alusões, metáforas, imagética, dificuldade, gramática pouco convencional e uma dicção inusitadamente elevada, longe de tornarem a *performance* mais difícil, a tornam mais especial e distinta. Nessas mais variadas literaturas modernas – ou, de fato, medievais –, o quanto mais elaborada for a letra, ou a *performance*, mais ela cumprirá a função de marcar e salientar o evento, capturando a atenção da audiência, elevando os sentimentos a um nível especialmente refinado, mais sofisticado ou exaltado do que seria possível ao se ouvir um discurso comum. Resumindo, a dificuldade ajuda a fazer da *performance*, uma *performance* [grifo meu].

Most⁷², falando da obscuridade em Píndaro já havia argumentado que é precisamente a natureza enigmática de sua poesia que pode agir como uma força centrípeta que serviria, ao mesmo tempo, para dirigir a atenção do público para a *performance*, bem como promover um sentimento de integração entre os mais variados *strata* da audiência, na medida em que todos queriam fazer parte dos *συνετοί* aos quais tanto Píndaro quanto Baquilides frequentemente se dirigem⁷³. A partir desse sentido, podemos entender porque Nagy⁷⁴ vê na linguagem do epinício um *αἴνος* e o conecta ao substantivo *αἴνιγμα*, isto é, o louvor é visto como uma mensagem codificada que é inteligível a um determinado círculo de pessoas e incompreensível para outro, a partir de uma compreensão idealizada da *performance*. Dentro desse círculo, como um público ideal, estariam (a) os σοφοί, (b) os ἀγαθοί e (c) os φίλοι capazes de decodificar a mensagem. Fora dele, os κακοί. Esse contraste, no entanto (e ao contrário do que poderíamos pensar), opera para aumentar a coesão do grupo social na medida em que a soma das expectativas de todos os membros da comunidade, para os quais é sempre o outro que pertence aos κακοί e nunca o “eu”, faz do público da *performance* um grupo formado apenas por aqueles capazes de entender

72. Most (1985).

73. O. 2. 82-5, “πολλά μοι ὑπ’ | ἀγκῶνος ὠκέα βέλη | ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας | φωνάεντα συνετοῖσιν· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἔρμανέων. B. 3.85, “Φρονέοντι συνετὰ γάρυω”. χατίζει.”

74. Nagy (1990).

e se fizerem entendidos, dessa forma excluindo, automaticamente, os *κακοί*. A *performance*, conseqüentemente, é capaz de criar as próprias condições ideais para as quais, em primeiro lugar, ela foi criada e a própria linguagem e ideologia do epinício agem nesse sentido.

Por essa mesma razão, o público que se reúne para assistir uma *performance*, qualquer que seja, espera que algo especial aconteça. Nesse sentido, da mesma maneira que a poesia é marcada em relação à fala cotidiana, a *performance* é marcada em relação aos atos da *vida* cotidiana e é também por meio disso que ela pode, inclusive, assumir um caráter de ritual ou mesmo sagrado, no sentido etimológico do termo, isto é, de ser um evento “separado” do mundo como algo especial a ser posto à parte para ser vivenciado. Dentro deste *frame*, portanto, a linguagem altamente estilizada, enigmática do epinício encontra um sentido e uma função. Como notam Baumann e Briggs:

Algo básico para o processo de entextualização é a capacidade reflexiva do discurso, a capacidade que ele compartilha com todos os sistemas de significação de “torcer-se ou virar sobre si mesmo, de tornar-se um objeto para si mesmo, de referir-se a si mesmo” (15,16). Em termos jakobsonianos (151), no que diz respeito à linguagem, essa capacidade reflexiva manifesta-se mais diretamente por meio das funções metalinguísticas e poéticas (174). A função metalinguística (ou metadiscursiva) objectifica o discurso ao fazer dele o seu próprio tópico; a função poética manipula as características formais do discurso para chamar atenção para as estruturas formais por meio das quais o discurso é organizado.

Performance, a execução da função poética, é um modo altamente reflexivo de comunicação. Na medida em que o conceito de *performance* evoluiu na antropologia linguística, ela é vista como uma forma especialmente marcada, artificiosa de falar, que conjura ou representa um *frame* interpretativo especial dentro do qual o ato de falar deve ser entendido. A *performance* põe o ato de falar em exibição – objectifica-o, eleva-o em certo grau de seu cenário interacional e o abre ao escrutínio por uma audiência. A *performance* amplifica a consciência do ato de falar e dá licença à audiência para que esta avalie a habilidade e a efetividade do sucesso do executante. Por sua própria natureza, então, a *performance* potencializa a descontextualização.

Com base nessas considerações preliminares, espero que tenha sido possível desenhar um panorama esquemático através do qual possamos entender que a concepção da canção como um artefato, mais do que uma abstração literária, não é nem mesmo pindárica, mas faz parte, como já demonstrou Nünlist⁷⁵ de uma práxis que forma o cerne e a razão de ser da poética grega. Uma poética voltada para a

75. Nünlist (1998).

performance pública e oral que vê no fazer poético um tipo de técnica de construção de textos cujo objetivo é transformá-los em algo especial, portátil e de valor, um κτήμα passível de ser entesourado.

Indo mais longe ainda, há muitos estudos⁷⁶ que mostram que muitas das metáforas que encontramos em Píndaro e que dizem respeito a domínios de atividades humanas relacionados à fabricação de coisas ou a atividades práticas como as que listamos anteriormente, são de origem indo-europeia e representam uma linguagem herdada desde há muito por gerações de poetas que trilharam o mesmo, ou quase o mesmo, caminho de seus antepassados, ainda que as sociedades a que pertenciam, em algum momento da pré-história, tenham se separado de um tronco principal, se subdividido, migrado e se transformado. Ao menos é esta consciência de pertencer a um passado imemorial de fazer poético a que Píndaro, na epígrafe deste capítulo, e Baquilides, neste fragmento de peã (fr. 5 CAMPBELL), parecem estar aludindo:

Ἴτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς
τό τε πάλαι τό τε νῦν. [...] Οὐδὲ γὰρ ῥᾶστον
ἀρρήτων ἐπέων πύλας
ἐξευρεῖν (...)

Um poeta vem de outro poeta,
assim o foi no passado; assim agora. [...] Pois não é fácil
descobrir o portão das palavras
impronunciadas.

A dicção poética, porém, foi resiliente a todas as vicissitudes e pôde ser passada de poeta para poeta, oralmente e face a face. Parece-me, portanto, que seja a partir desta dinâmica da oralidade que devemos ver essas canções aprisionadas em texto. Assim, ao menos, é como *eu* as vejo: como um inseto aprisionado em âmbar, uma leve e alada criatura (πτερόν τι, B. fr. 20b.3) cuja beleza podemos apenas apreciar em parte e cujo mistério, que um dia já se fez em voo, nos será, para sempre, indecifrável.

É, no entanto, a esse voo e como ele poderia ter se dado, e em quais condições, que o restante desta tese será dedicado.

76. Watkins (1995) e West (2007) para ficar apenas nos mais extensos.

CAPÍTULO 2

Επικωμιος Υμνος: a semântica do κωμος e a ocasião da *performance*

idám jānā úpa śruta nārāsāṃsa stáviṣyate.

Isto ouvi, homens: uma celebração de varões será cantada.

Atharvaveda, 20.127.

μάκαρ δὲ καὶ νῦν, (...)
δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων |||
Ἀπολλώνιον ἄθυρμα.

Abençoado também agora, porque (...)
recebeste esta celebração de varões: |||
brinquedo de Apolo.

P. 5. 20-3

É impossível precisar com algum grau de certeza o local ou a locação da *performance* de qualquer um dos epinícios¹ a partir apenas das evidências internas das odes, sobretudo porque essas, quando existentes, são amiúde imprecisas ou ambíguas, quando não simplesmente contraditórias² em suas referências ao contexto físico da *première*. É provável que essa tendência à generalização – evidente não apenas no que diz respeito a este problema, mas, de um modo geral ao *Sitz im Leben* das canções³ –, seja uma característica própria dos epinícios, cujo objetivo principal, dedutível a partir de sua dicção tradicional, era o de preservar, na memória coletiva e oral,

1. Por “local” eu entendo a localização geográfica do evento no qual o epinício seria executado (a cidade ou o sítio dos jogos) e, por “locação”, a estrutura física ou arquitetônica (templo, casa do *laudandus*, precinto de um deus etc.). Para uma lista de prováveis locais e locações, baseadas em evidências internas das odes, sobretudo suas referências culturais, e os achados da arqueologia, cf. Krummen (1990).

2. Como, por exemplo, a O. 8, em que, a partir da invocação para que Olímpia, sede dos jogos, aceite (δέξαι) o κῶμος de Alcimédão, poderíamos supor uma *performance in situ*, o que, no entanto, é contradito por referências a Egina como “esta terra circunvagada” (τάνδ’ ἀλιερκέα χώραν, v. 25) e ao destino da viagem de Éaco por meio do advérbio “para aqui” (δεῦρο, v. 51)

3. Cf. Carey (2007).

a glória (κλέος) e o poder mágico (κῦδος)⁴ do vencedor através da difusão da canção em inúmeras (idealmente, infinitas) *reperformances* separadas, tanto no tempo quanto no espaço, da *première*. É possível detectar nos próprios epinícios uma consciência do poeta, certamente partilhada com o *laudandus* e a audiência, desse papel imortalizador da canção, mesmo nos primeiros registros que temos do gênero⁵.

Apesar desse cenário obscuro em que se situa o primeiro momento no qual uma ode era executada, algumas considerações mais gerais podem ser feitas. A crítica é unânime em supor ao menos três cenários prováveis para a *première*: (a) *in situ* no momento da vitória – o que explicaria a existência de odes bastante curtas como, por exemplo, as *O.* 3, 4 e 11 e a *P.* 7. Isto pressuporia, no entanto, uma composição *ex tempore* ou, então, prévia da ode⁶; (b) Na cidade e/ou na casa do *laudandus* ou ainda, para esse último caso, na de seu patrono (e.g., *O.* 1, *O.* 7, *P.* 6); (c) Em um templo ou santuário, de um deus ou herói, tanto no local da vitória quanto na cidade do vencedor, como, possivelmente, as *O.* 9, *P.* 8, *P.* 11. Nesses três casos, é possível postular uma procissão para um templo ou vindo daí. Essa situação adequar-se-ia, segundo alguns comentadores, sobretudo às odes monóstrofas, como a *O.* 14, a *P.* 6 e, particularmente, a *N.* 2, com a sua impressionante estrutura cíclica, sugestiva de uma execução *da capo*, ou, ainda àquelas que fazem referências explícitas a um culto, e.g., *O.* 3, *I.* 4, *P.* 5⁷. Não há, no entanto, qualquer tipo de evidência interna explícita ou testemunho externo que nos assegure da realidade de qualquer um desses cenários⁸ e a opinião dos escólios deve ser tomada com precaução⁹. A situação, além do mais, é complicada pelo fato de que algumas odes do *corpus* podem não ser epinícios¹⁰.

Algumas práticas celebratórias relacionadas à vitória nos jogos atléticos nos são conhecidas. Sabemos, por exemplo, que, no momento da vitória, o nome do vencedor era imediatamente anunciado e um filete (ταυρία) de lã vermelha (ou vermelha e branca) era então atado em volta de sua cabeça¹¹, ao passo que, na mão, ele recebia um ramo de palmeira. Depois disso havia a famosa “volta olímpica” (περιαγερμός)¹², durante a qual a plateia costumava saudar e jogar sobre o vencedor uma

4. Cf. Kurke (1998).

5. Como, por exemplo, o fr. 282 (CAMPBELL) de Íbico e 581 PMG de Simônides. Sobre os fragmentos dos possíveis epinícios anteriores à segunda metade do séc. V, cf. a excelente discussão de Rawles (2012).

6. Como parece ser o caso da *O.* 8, Cf. Gildersleeve (1886), Farnell (1961) e, mais recentemente, Athanassaki (2004), que propõe uma *reperformance* em Siracusa. Contra, Wilamowitz-Moellendorff (1966) e Race (1997a).

7. Cf. as análises de Krummen (1990).

8. Carey (2007) e HORNBLLOWER e MORGAN (2007)

9. Cf. mais abaixo, seção 5.1, pp. 177 *et seq.* a discussão sobre a problemática representada pelo conhecimento transmitido pelos escólios.

10. Uma situação já corrente na antiguidade, cf. n. 47, abaixo.

11. Cf. a εὐμαλλος μίτρα da *I.* 5.63.

12. Cf. p. ex., a volta olímpica dada por Acusilau e Damageto, filhos de Diágoras de Rodes, para quem Píndaro compusera a *O.* 7, carregando o pai por entre a multidão de espectadores sob uma chuva de flores, Pausânias, 6.7.3.

chuva de folhas, frutos (secos, provavelmente), coroas e filetes, numa prática conhecida como φυλλοβολία, e mencionada por Píndaro, por exemplo, na *O.* 9.123-5¹³. O atleta vencedor era então, em alguns casos, cercado por seus amigos e espectadores que lhe amarravam ainda mais filetes de lã na cabeleira e em seu corpo ou, então, os penduravam em sua coroa (λημνίσκου), daí algumas vezes Píndaro chamar as coroas de πτερόεις¹⁴. Além disso, em várias passagens das odes ele faz menção a essa prática, colocando-se, metaforicamente, no papel de celebrante que irá coroar, aspergir, derramar, atar, etc. coroas e filetes sobre (a cabeça de) o vencedor ou sua cidade.

Após o περιγεγερμός e a φυλλοβολία, seguia-se algum tipo de celebração informal, *impromptu*, que incluía uma espécie de “viva o vencedor” um bordão tradicional na forma da canção atribuída a Arquíloco, ο τήνελλα καλλίνικε¹⁵, como sabemos a partir da *ouverture* da *O.* 9.1-5. A esta primeira celebração mencionada na ode, que deveria ser bastante simples, provavelmente sem nenhum tipo de acompanhamento musical¹⁶, é contraposta uma outra, mais sofisticada (ἀλλὰ νῦν, 5) que pressupõe uma cerimônia organizada provavelmente na própria cidade de Opus em um contexto dedicatório ou cultural¹⁷. Ainda a esse respeito, e no caso dos jogos olímpicos pelo menos, somos informados de que, ao final de um dia de competição, o vencedor, sua família e amigos podiam organizar uma festa (τὰ ἐπινίκια) para comemorar a vitória do competidor, como aquela dada por Alcibíades em 416, por ocasião de sua vitória na corrida de quadriga¹⁸, para a qual Eurípides compusera um epinício, o último, aliás, de que temos uma parte do texto¹⁹. No caso dos Jogos Olímpicos, para os quais temos mais informações, as coroas de oliveira selvagem eram distribuídas aos vencedores no último dia das competições, e, ao final desse, os Ἐλλανοδίκαι organizavam um jantar comum no pritaneu²⁰.

13. Cf. também, a *N.* 10.35-6, “ἐν τελευταῖς δὲς Ἀθαναίων νιν ὄμφαί | κώμασαν”. Sobre o significado religioso dessas práticas, cf. Kefalidou (1999). Para uma reconstrução da cerimônia dos jogos Olímpicos do ano 300, cf. o excelente livro de Miller (2006), bem como a reunião, feita pelo mesmo autor, das fontes históricas que descrevem os jogos e suas provas, em Miller (2012).

14. Como na *O.* 14.24.

15. Fr. 324 *W*², τήνελλα καλλίνικε | χαῖρε ἄναξ Ἡράκλεις, | αὐτός τε καϊόλαος, αἰχμητὰ δύο, provavelmente a ser executada *da capo*. Uma tradução livre seria “Viva o Senhor Hércules, o campeão, viva ele e lolau, os dois lanceiros | *taram tam!* | Viva ao Senhor Hércules, o campeão!”. A palavra τήνελλα teria sido inventada para imitar o som da lira (ou do aulo) na ausência de acompanhamento musical. Os comentários antigos diferem sobre se o bordão era “*triplóos*” (ou seja, “triplô”) porque se repetia o “viva ao vencedor” três vezes, entoando-se a canção uma segunda vez (mais provável), ou se era porque, enquanto o líder da procissão cantava a primeira parte, o restante respondia com o τήνελλα, isto três vezes, como quer Mezger (1880) no comentário aos versos de Píndaro. Cf. ainda o aparato crítico de West no IEG².

16. Cf. nota 15, acima.

17. Pelo que se deduz dos versos finais, 108-112.

18. Andocides, 4.29. Note que Andocides, nesta passagem, denuncia o comportamento violento de Alcibíades ao se apropriar das bacias e dos incensórios de ouro dos atenienses para a sua própria procissão particular, alegando serem suas.

19. Fr. 755 *PMG*.

20. Cf. Pausânias 5.15.12.

Todas essas ocasiões poderiam ser apropriadas, em maior ou menor medida, à execução de um epinício, mas é importante salientar que não temos nenhuma evidência que, de fato, corrobore esses cenários.

Uma outra oportunidade, de que temos mais detalhes, seria a recepção dada ao vencedor em sua cidade natal, com grande pompa, em uma cerimônia chamada de “*Entrada*” (εἰσέλασις)²¹ durante a qual aquele, vestido com uma túnica púrpura (ou cor de açafreão), a ξύστις²², era conduzido em uma carruagem para dentro da cidade através de uma brecha feita nos muros com este único propósito, como nos informa Plutarco nesta passagem das *Questões Conviviais*²³ em que os jogos e as provas atléticas são explicados como um “treino” para a guerra:

καὶ τὸ τοῖς νικηφόροις <εἰς>ελαύνουσιν τῶν τειχῶν ἐφίεσθαι μέρος διελεῖν καὶ καταβαλεῖν τοιαύτην ἔχει διάνοιαν, ὡς οὐ μέγα πόλει τειχῶν ὄφελος ἄνδρας ἐχούσῃ μάχεσθαι δυναμένους καὶ νικᾶν.

e a ordem de se derrubar uma parte dos muros a fim de abrir uma brecha para a entrada dos vencedores [nas competições atléticas] segue o mesmo raciocínio, segundo o qual não há maior utilidade para uma cidade do que ter homens capazes de lutar e vencer.

Trata-se de uma prática também atestada por Diodoro da Sicília²⁴ na Agrigento da segunda metade do século V:

καὶ κατὰ τὴν προτέραν δὲ ταύτης Ὀλυμπιάδα, δευτέραν ἐπὶ ταῖς ἐνενήκοντα, νικήσαντος Ἐξαινέτου Ἀκραγαντίνου, κατήγαγον αὐτὸν εἰς τὴν πόλιν ἐφ’ ἄρματος· συνεπόμπευον δ’ αὐτῷ χωρὶς τῶν ἄλλων συνωρίδες τριακόσαι λευκῶν ἵππων, πᾶσαι παρ’ αὐτῶν τῶν Ἀκραγαντίνων.

Na Olimpíada anterior a esta, a nonagésima segunda [412 a. C.], quando Exeneto de Agrigento foi vencedor [na corrida de estádio], trouxeram-no para a cidade sobre uma carruagem: fizeram-lhe acompanhar em procissão, além de outras coisas, trinta parelhas de éguas brancas, todas financiadas pelos próprios agrigentinos.

Esses testemunhos só podem ser tomados por exagerados se não os compararmos com o triunfo de Nero (o emulador paradigmático dos costumes gregos),

21. Sobre a εἰσέλασις e as demais honras conferidas aos atletas vencedores, cf. o excelente trabalho realizado por Currie (2005) e, em especial, as fontes citadas por ele à n. 114.

22. Vista, por exemplo, na escultura do *Auriga de Delfos* (Bronze, 1,80 de altura. Museu de Delfos, Grécia), dedicada por Polizelo, irmão de Hierão e tirano de Gela, em comemoração à sua vitória na corrida de quadriga c. 478 ou 474 a. C.

23. 639e4-7.

24. 13.82.7.

após sua escandalosa campanha atlética pela Grécia, como descrita por Suetônio, onde podemos ter uma ideia das “outras coisas” acerca das quais Diodoro silencia, na passagem acima, e de uma série de outras práticas, como, por exemplo, a *φυλλοβολία* e a derrubada dos muros²⁵:

Reuersus e Graecia Neapolim (...) albis equis introiit disiecta parte Nero muri, ut mos hieroniarum est; simili modo Antium, inde Albanum, inde Romam; sed et Romam eo curru, quo Augustus olim triumphauerat, et in ueste purpurea distinctaque stellis aureis chlamyde coronamque capite gerens Olympicam, dextra manu Pythiam, prae eunte pompa ceterarum cum titulis, ubi et quos quo cantionum quoue fabularum argumento uicisset; sequentibus currum ouantium ritu plausoribus, Augustianos militesque se triumphus eius clamitantibus. Dehinc diruto circi maximi arcu per Velabrum forumque Palatium et Apollinem petit. Incedenti passim uictimae caesae sparso per uias identidem croco ingestaeque aues ac lemnisci et bellaria. sacras coronas in cubiculis circum lectos posuit, item statuas suas citharoedico habitu, qua nota etiam nummum percussit.

Retornando da Grécia para Nápoles, Nero adentrou [a cidade] com cavalos brancos por uma parte demolida dos muros, como é o costume dos [vencedores nos] jogos sagrados²⁶. Da mesma maneira entrou em Âncio, em Alba e em Roma. Mas, em Roma, entrou com aquela carruagem na qual Augusto outrora fizera seu triunfo, com uma túnica púrpura e um xale ricamente decorado com estrelas de ouro, carregando em sua cabeça a coroa olímpica e, na mão direita, a pítica; à sua frente, uma pompa com inscrições de seus outros prêmios, onde e quais vencera por meio de que cantos e de que histórias. Sua carruagem era seguida por aplaudidores que, segundo o rito, o ovacionavam, clamando serem Augustanos e guardas do triunfo. Daí, demolido o arco do Circo Máximo, desfilou pelo Velabro, pelo Fórum, pelo templo de Palas e o de Apolo. Por onde quer que passasse, vítimas eram-lhe sacrificadas e as ruas eram cobertas com açafraão, aves, filetes e frutas secas. As sagradas coroas, ele as suspendeu todas em volta de seu quarto. Ainda [mandou erigir] estátuas suas vestido com o hábito dos citaredos, com cuja imagem também mandou cunhar moedas de prata.²⁷

Esses tipos de reações a uma vitória atlética, tanto *in situ*, quanto durante o retorno do atleta e, possivelmente, a cada aniversário de sua vitória, podem nos ajudar a entender melhor um fato que emerge claramente de uma leitura do *corpus*

25. O fato de Nero ter usado de todos os meios, na Grécia, para se sagrar campeão em todos os jogos que visitou não diminui o valor da evidência relativa ao seu acolhimento na Itália. Em primeiro lugar porque dificilmente uma grande parcela da população dessas cidades teria ciência dos fatos e, em segundo, porque o relato de Suetônio, além de se configurar em uma análise *ex post facto* e de não ser representativo da coletividade, não deixa de ser ideologicamente motivado.

26. Isto é, os jogos do *περίοδος*.

27. Suetônio, *Nero*, 25.1-2.

das odes, ou seja, que, de diferentes formas, os epinícios estão sempre enquadrados por um *contexto festivo*²⁸, ao qual fazem menção. Independentemente de quais contornos mais precisos queiramos (ou possamos) dar a esse contexto, referências a ele são facilmente mapeáveis no vocabulário pindárico, onde abundam palavras como ἀγλαία, θαλία, εὐφροσύνα²⁹, συμπόσιον, δαΐς, δεῖπνον etc. além de inúmeros *merismos* que, como veremos mais adiante, perfilam diversos aspectos de uma celebração, como a música, a dança, os sacrifícios, a comida, a bebida etc. Infelizmente os detalhes desse contexto permanecem ocultos e uma razão bastante óbvia para isso é que, para a audiência de uma ode, eles deveriam ser claros o suficiente para dispensar uma maior elaboração por parte do poeta³⁰, sempre preocupado com o “fastio” (κόρος) de seu público. Outra razão é aquela já mencionada, e a que retornaremos, de que os epinícios tendem a evitar descrições detalhadas do *hic et nunc* da *performance* porque isso naturalmente poderia significar uma maior dificuldade na transmissão e disseminação da canção em outras situações e para outros públicos, separados tanto no tempo quanto no espaço da primeira *performance*³¹.

Uma outra constatação importante dedutível a partir dos testemunhos arrolados acima é que o retorno de um vencedor, mesmo daquelas competições que não tinham o prestígio dos ἱεροὶ ἀγῶνες³², deveria ser um grande evento para a sua comunidade, mais do que uma ocasião que dissesse respeito apenas aos círculos mais próximos do atleta, e isso independente do fato de ele ser um grande tirano, como Hierão ou Arcesilau, ou um cidadão privado como Psaumide ou Agésias³³. Na verdade, a distinção entre público e privado é, em grande parte, uma invenção moderna pouco útil para a compreensão das atitudes gregas em relação à figura do νικηφόρος, que, a partir de seu sucesso nos jogos, era elevado a um *status* sobre-humano que o punha em uma situação no mínimo ambígua em relação à comunidade para a qual retornava e na qual precisava ser reintegrado, mormente por meio de algum tipo de celebração que, muito provavelmente, incorporava também aspectos

28. Uma análise a partir dessa perspectiva foi levada a cabo por Krummen (1990) para a *O.* 1 e 3, *P.* 5 e *I.* 4, com resultados variáveis para cada uma das odes. Naquele estudo, ela se dispôs a “[sich beschäftigen] mit der Rekonstruktion dieses kultisch-festlichen Erwartungshorizontes. Im Grundsätzlichen ist dabei auch der Nachweis zu erbringen, dass Pindars Aussagen zum Kontextrealitätsbezogen und historisch richtig sind. Das primäre Ziel dieser Untersuchung besteht also darin, die jeweils relevanten Textpassagen und die Kommunikationsbedingungen in der aktuellen Situation der Siegesfeier zu erläutern, und zwar sowohl hinsichtlich der Rahmenbedingungen, als auch (...) der mythisch-kulturellen ‚Erwartung‘.” Para uma crítica de seus resultados, cf. Gerber (1991) e Instone (1993).

29. Inclusive personificadas, como, *e.g.*, na *O.* 14.

30. Clay, Jenny Strauss (1999).

31. Sobre isso cf., especialmente, Nagy, G. (1994).

32. Como, *e.g.*, no caso das vitórias obtidas por Aristágoras em sua minúscula ilha de Tênedos, listadas na *N.* 11.

33. Cf. Clay, Jenny Strauss (1999) e Carey (2007), que aventa, inclusive, a possibilidade, bastante plausível, segundo ele, de patrocínio estatal para a celebração da volta do vitorioso em alguns casos.

religiosos. Leslie Kurke³⁴, aliás, vê na prática da derrubada dos muros, mencionada acima, e no fato de que, na guerra e em momentos de crise, tanto o próprio vencedor quanto as coroas conquistadas nos jogos poderem ser usados como amuletos de sorte e poder contra o inimigo, um indício desse poder mágico que precisava ser transferido do indivíduo para a cidade.

Essa relação tão íntima dos epinícios com a comunidade do *laudandus* foi explorada por dois trabalhos que, embora separados no tempo, complementam-se. O primeiro é o livro de K. Crotty³⁵, da década de 80, que pôde relacionar o gênero epinicial com outros tipos de poesia celebratória como a poesia erótica, encomiástica e, sobretudo, simposial, salientando seus temas comuns como a *ξενία*, *κοινωνία*, *φιλία*, *ἔρως* e o *κῶμος*. O segundo é um outro trabalho de Leslie Kurke, *The Traffic in Praise*,³⁶ bastante influenciado pelo de Crotty e que, de certa forma, expande suas ideias. Neste livro, Kurke, rejeitando a análise centrada no atleta como um ser humano extraordinário, cujas ações revelariam o ápice de uma excelência individual, contextualiza suas façanhas atléticas a partir de uma economia do *κλέος* orientada pelas necessidades do *οἶκος* arcaico de angariar e distribuir este valor (que é visto como propriedade imaterial de sua casa e estirpe) entre os membros de sua família e os da própria comunidade.

Segundo sua análise, o *οἶκος* é a força por trás do movimento do atleta para fora de sua comunidade e, outra vez, após o sucesso atlético, é o que o impulsiona de volta a ela e, dessa forma, essas forças centrífuga e centrípeta exercidas sobre o indivíduo o levam a completar o que ela chama, muito adequadamente, de “ciclo do *nostos*”. Este ciclo completa-se, num primeiro momento, com a celebração da vitória, que inclui a execução do epinício, mas não deveria se restringir apenas a ele. Este serve para mediar, por meio do poeta, a reintegração do “ingente homem”³⁷ ao seu círculo comunitário numa relação de relativa igualdade dentro do estatuto social que opõe homens, de um lado, e heróis e deuses, de outro. Daí as constantes admoestações do poeta acerca do perigo do excesso e da insolência (*ὑβρις*) que ameaçaria os vencedores. A festa da vitória pelo retorno do atleta à sua comunidade original pode ser vista, dessa forma, como a expressão de um ritual que efetua a transição do mundo exterior para aquele do *οἶκος*. Esse ritual reflete-se tanto na linguagem quanto na imagética dos epinícios³⁸.

34. Kurke (1998). Cf. também Currie (2005), especialmente, a esse respeito, as pp. 139 *et seq.* Mais recentemente, um estudo interessante que traça um paralelo entre o retorno de Hércules, nas *Traquínias*, e o do vencedor atlético é aquele de Kratzer (2013).

35. Crotty (1982).

36. Kurke (1991).

37. *O.* 7.15.

38. Cf. Kurke (1991).

J. S. Clay³⁹, por outro lado, seguindo também nos passos de Crotty, foi a primeira a propor que a ocasião da *performance* dos epinícios, qualquer que fosse a locação em que os mesmos pudessem ser executados, seria o simpósio⁴⁰. Ela salienta, com razão, que a ideia de “simpósio” precisa ser repensada de uma forma mais inclusiva, não limitada apenas por nossas concepções acerca do que sabemos das práticas áticas do séc. V, que criam uma tensão, quiçá inexistente em algumas sociedades do período arcaico (sobretudo nas tiranias), entre *público* e *privado*, opondo, dessa forma, as grandes festas cívicas das *póleis* aos banquetes da aristocracia. Baseando-se no trabalho de Schmitt-Pantel⁴¹ e aduzindo exemplos da literatura grega antiga, Clay consegue construir um cenário bastante convincente para algumas odes de Píndaro as quais se propõe a analisar e que são denominadas por ela, muito acertadamente, como “epinícios simpóticos”⁴².

Felix Budelmann⁴³, por seu turno, prestou um serviço inestimável ao retomar o tratamento anterior dado por Clay, expandindo as possibilidades de *performance* do epinício para além dos limites do simpósio *strictu sensu*, que, como ele nos lembra – muito embora não fosse uma atividade monolítica, cujas práticas poderiam variar de cidade para cidade –, ainda assim preservava uma série de características e uma ideologia que o distinguiu, por reduzi-lo a uma *espécie* de agrupamento festivo, de outras atividades também aludidas nos epinícios como δειπνον, δαῖς, θοίνα, τράπεζα, ἔρανος, θαλία, entre outros⁴⁴. Traçando uma comparação com os encômios⁴⁵ pindáricos, seu objetivo principal foi o de avaliar de que maneira ambos os gêneros se relacionariam – entre si e com o simpósio –, e como aludiriam ao contexto festivo no qual estão inseridos, salientando que a linha que os delimita como gêneros independentes parece ser, ao contrário do que acreditava Van Groningen⁴⁶, bastante tênue, tendo gerado na verdade uma celeuma, ademais já existente na recepção helenística de Píndaro, que põe em dúvida se algumas odes deveriam ser classificadas como epinícios ou encômios⁴⁷.

39. Clay, Jenny Strauss (1999).

40. Clay, Jenny Strauss (1999), “But, whatever the venue, the immediate context for epinician performance is, as I shall argue, the symposium, whether in a large panegyris, (...) or a more intimate occasion”, p. 26.

41. P. Schmitt-Pantel, ‘Sacrificial Meal and Symposium: Two models of Civic Institutions in the Archaic City?’, in *Sympotica: A Symposium on the Symposium*. Ed. por O. Murray, Oxford, 1990, p. 20-25.

42. O. 7; l. 6; P. 4 e N. 9.

43. Budelmann (2012).

44. Segundo a contabilidade de Budelmann (2012), a frequência de alguns desses termos nos epinícios estaria assim distribuída: συμπόσιον (6), δειπνον (4), δαῖς (7), θοίνα (1), τράπεζα (6), ἔρανος (3), θαλία, (4).

45. Já comentados por Van Groningen (1960) em sua edição ainda bastante útil, mas que, porém, começa a dar sinais de sua idade, cf. Cingano (2003).

46. Van Groningen (1960).

47. Cf., p. ex., o Σ N. 11, inscr. a, 1 et seq. (DRACHMANN, vol. III, p. 185), que preserva a opinião de Dídimos, baseada em evidências internas apenas, de que a ode em questão não deveria ter sido incluída entre os epinícios. Para os modernos, cf. as referências citadas em Budelmann (2012): Vetta, M. (ed.) (1983) *Poesia*

Budelmann, por meio de sua análise, pôde, então, apontar para o que parece ser uma complementaridade entre os dois tipos de canções ao lembrar, ainda, que alguns patronos comissionavam um encômio e um epinício possivelmente para a mesma ocasião⁴⁸. Obviamente, se pudermos supor que os dois tipos de canções eram executadas num mesmo momento e se, pelo que sabemos, a *performance* típica de um encômio era *au banquet*, poderíamos inferir que, ao menos para os epinícios que lhes faziam par⁴⁹, a *performance* dessas e talvez de outras odes deveria se dar igualmente em um simpósio ou imediatamente após o mesmo. Indo mais longe ainda, poderíamos imaginar algum tipo de celebração na qual diversas canções (e cantores) suceder-se-iam numa dinâmica que podemos apenas começar a intuir⁵⁰. Infelizmente, não há nenhuma evidência que comprove ou ateste que um encômio e um epinício, ainda que comissionados para o mesmo *laudandus*, tenham sido executados na mesma ocasião e, portanto, essa possibilidade deve permanecer apenas uma especulação, ainda que intrigante.

Há outra dificuldade, já apontada por Budelmann: ainda que tanto os encômios quanto os epinícios aludem ao simpósio, eles o fazem de maneira muito diferente. Ao passo que os encômios são sempre explícitos em suas referências ao momento da *performance*, isso jamais acontece com os epinícios. Esses, para se referir à *performance*, utilizam o termo κῶμος, não raro acompanhado de um dêictico, ou o verbo denominativo κωμάζω, ou, então, adjetivos formados sobre -κωμ-. A discussão sobre o significado desse termo e de seus derivados nos epinícios e em outros gêneros é pontuada pela controvérsia.

A solução mais antiga, aquela dos escólios exegéticos, seguida pela imensa maioria da crítica moderna, foi a de equacionar κῶμος e χορός, embora nem Píndaro, nem Baquilides jamais utilizem χορός para se referir ao modo de *performance* das odes e nem haja qualquer autoridade externa que nos permita fazê-lo⁵¹. Na verdade, a evidência dos textos antigos aponta justamente para uma distinção bastante clara entre os termos tanto no nível semântico, quanto no pragmático, segundo a qual κῶμος e χορός perfilam, desde o início do período arcaico, atividades comple-

e *simposio nella grecia antica*. Rome, que sugere (pace Budelmann) que as *O. 2, P. 5 e I. 2* são encômios, e Ucciardello, G. (2001) 'P.Oxy xxxii 2636: commentario a Pindaro o a Ibcico?' in D'Alessio, G. B. and M. Cannatà Fera (eds.) (2001) *I lirici greci: Forme della comunicazione e storia del testo*, Atti dell'incontro di studi, Messina 5–6 novembre, 1999. Messina. Nenhum desses dois trabalhos foi consultado por mim.

48. Por exemplo, Terão de Agrigento: epinícios, *O. 2 e 3*; encômios, fr. 118-19. Xenofonte de Corinto, epinícios, *O. 13*; encômios, fr. 122. Trasíbulo de Agrigento, epinício, *I. 2* (Possivelmente. S-M preserva a atribuição, dada pelos escólios, à Xenócrates), encômio, fr. 124. Hierão de Siracusa e Etna, epinícios, *O. 1, P. 1, 2 e 3*; fr. 124d-126. Apenas Alexandre I da Macedônia e Teoxeno de Tênedos não tem epinícios correspondentes aos seus encômios, respectivamente, os fr. 120-1 e fr. 123, Budelmann (2012).

49. Cf. n. 48, acima.

50. Budelmann (2012).

51. Sobre isso, vide Heath (1988) e Heath e Lefkowitz (1991). Irei discutir a caracterização do χορός em mais detalhes a partir da p. 188.

tamente distintas. Este paradoxo entre o uso que Píndaro faz de κῶμος e a interpretação dos escólios, que o igualam a χορός, apontado há vinte e cinco anos atrás por Malcolm Heath⁵² é, contudo, e infelizmente, sistematicamente ignorado, conscientemente ou não, por uma considerável parcela da crítica pindárica, porém com consequências catastróficas para muitas análises das odes, que se baseiam neste *a priori*. É interessante notar, ademais, que é apenas dentro do círculo dos estudos pindáricos que se pode assumir, sem maiores problemas, uma tal equivalência.

Agócs⁵³, mais recentemente, tentou retomar o tema, partindo de uma definição de κῶμος como

um grupo (os κωμασταί), um tipo de composição musical e uma ação. De um modo menos tangível, ele marca uma atmosfera⁵⁴. Ele funciona como um termo para a materialidade da ode e para o grupo que a canta. Ele também aponta para o contexto mais amplo da *performance*. Finalmente, ele também pode se referir a certas normas e expectativas associadas com aquele contexto, cujo caráter preciso é difícil de estabelecer. Devotão religiosa (dedicatórias, sacrifícios e procissões) formavam uma parte dele, da mesma forma que o banquete e a bebedeira, e, finalmente, a canção: ο ἐπικώμιος ὕμνος. Focando por alguns momentos neste último, é difícil inferir qualquer coisa sobre o grupo que executava a *performance* ou sua produção. O tamanho dos coros epiniciais é desconhecido⁵⁵, e os poetas não falam sobre sua seleção ou treinamento. O vitorioso é, algumas vezes, um dos participantes; outras, não. Algumas vezes ele lidera sua própria celebração. A *persona loquens* pode, também, apresentar-se como um comasta, ou mesmo como um cantor solo, ou então ela pode, simplesmente, permanecer isolada. Os próprios comastas quase nunca são caracterizados e eles são sempre homens [grifo meu].⁵⁶

Essa definição, ainda que bastante precisa, tropeça, contudo, ao adotar de antemão a visão ortodoxa da classificação dos epinícios como canções *corais*. Ao fazer isso, Agócs não só impõe esse *frame* à leitura que faz do κῶμος, isto é, como se ele pudesse ser entendido como subespécie ou sinônimo de χορός⁵⁷, mas embasa toda a sua discussão a partir de uma lógica que depende desse enquadramento, cuja validade, ademais, nunca foi provada para o período arcaico, mas, ao contrário, foi seriamente posta em dúvida por Heath⁵⁸. Ao proceder dessa forma ele limita

52. Heath (1988). A controvérsia entre coralistas e solistas, no entanto, deverá nos ocupar mais adiante.

53. Agócs (2012).

54. Em nota (48, p. 198), ele diz, “adaptando um termo da linguística, poder-se-ia chama-lo de “registro”.

55. Em nenhum momento lhe ocorre que isso possa se dar porque a ideia de um “coro epinicial” seja uma criação moderna. Para uma teoria sobre como seria a produção de um coro epinicial, *vide*, por exemplo, Currie (2011).

56. Budelmann (2012).

57. Agócs *et al.* (2012). *Cf.* mais abaixo minha crítica a essa definição.

58. *Op. cit.* n. 52.

grandemente os resultados que poderia obter. Adicionalmente, ao restringir sua análise apenas às odes de Píndaro e, eventualmente, de Baquilides, como se elas existissem desconectadas de uma tradição e de uma dicção poética, que ele mesmo reconhece⁵⁹, mas com a qual se revela incapaz de dialogar, os resultados a que chega são inconclusivos e não nos ajudam a entender melhor os usos que aqueles dois poetas fazem de κῶμος. Sua conclusão principal, portanto, e inevitável dado o seu método, é a de que “o pano-de-fundo do *komos* permanece indistinto. Se sabemos pouco sobre a *performance* do epinício, sabemos ainda menos sobre os *komoi* de vitória gregos”⁶⁰, e, mais adiante:

A linguagem comástica de Píndaro e Baquilides não narra ou descreve: ela alude ao contexto da enunciação, mas de uma maneira que a audiência possa reconhecer o *komos* através das circunstâncias variáveis da *performance* e da *reperformance*. Qualquer que seja o contexto real da *performance*, o contexto descritivo continua o mesmo. O *komos* funciona como um *frame* fictício [grifo meu].⁶¹

Dessa forma, embora eu concorde com Agócs que, de fato, o κῶμος em Píndaro evoque sempre um determinado *frame* – no sentido, porém, que a LC dá a este termo⁶² – ele está longe de ser “fictício”. Ao contrário, o epinício, em seu diálogo com uma dicção tradicional e a história cultural, deveria ser capaz de invocar uma série de associações importantes entre categorias e conceitos relativos à *performance* que fossem pertinentes dentro de um **MCI** representado por todo o rico conjunto de conhecimentos, partilhados pela comunidade, relativos à tradição, à práxis poética e à *performance* (pública) de diversos tipos de obras vocais, o que limitaria bastante a possibilidade de que qualquer palavra pudesse ter um significado “supragenérico” ou “fictício”. O significado de qualquer palavra não reside nem no item lexical apenas, neste caso em κῶμος, nem é negociado inteiramente a partir do contexto do evento da fala. O significado de qualquer palavra surge por meio de sua **conceitualização** em um *frame* específico invocado durante o ato da fala, e é esse *frame* que permite a associação do item lexical a todo um conhecimento enciclopédico existente na comunidade de falantes, mas instanciado em diferentes graus em cada um dos indivíduos.

Infelizmente, essas conclusões negativas, longe de ser inevitáveis, muitas vezes são resultado de uma leitura das odes que eu denomino “ultra-unitária” que é, em última análise, autolimitativa, por não admitir que a relação entre elementos textuais e extratextuais da canção também seja uma parte importante no entendi-

59. Agócs (2012).

60. Agócs (2012).

61. Agócs *et al.* (2012).

62. *Cf.* pp. 34 *et seq.*

mento de sua unidade. Certamente, do ponto de vista do *Nachleben* dos epinícios, sobretudo após a *entextualização* das canções, ela pode fazer algum sentido, já que a programática do gênero, que vê além do *hic et nunc* da primeira *performance*, como salientamos no início deste capítulo, tende a evitar expressões que possam impedir uma difusão futura da canção e, dessa forma, limitar a fama (κλέος) prometida ao *laudandus* quando da desestabilização da ocasião original. Ao absolutizar a ocasião de *performance* em uma dicção genérica que, pode-se argumentar, é capaz de compensar pela eventual perda da ocasião original, Píndaro estava, na verdade, assegurando a sobrevivência do louvor em outros contextos⁶³. Isto não implica, contudo, que κῶμος seja, ou tenha sido, um termo completamente esvaziado de conteúdo semântico que pudesse servir como substituto para toda e qualquer ocasião de *performance* ou *reperformance* futura.

Ainda que concordássemos que κῶμος pudesse representar um “*frame*” fictício, não poderíamos nos eximir de tentar entender que tipo de ficção poderia estar por trás desse termo, quais seriam mais e quais seriam menos prováveis. Dizer que o κῶμος é uma “ficção” não é o mesmo que dizer que ele é uma variável plurivalente, intencionalmente pensada por um único poeta a fim de que suas canções pudessem ser readaptadas a qualquer cenário posterior possível. Se este fosse o caso, ademais, não nos sentiríamos tão incomodados por não conseguir entender o que Píndaro quer dizer ao se referir a um κῶμος ou a “este κῶμος” e uma grande parte de nossa apreciação de sua poesia não seria prejudicada justamente por nossa incapacidade de preencher esta lacuna. Dizer que o κῶμος é uma ficção não nos desobriga, mesmo se quisermos acreditar nisso, de tentar entendê-la, suas motivações e o que jaz por trás dela.

Possivelmente pode haver, como quer Nagy⁶⁴, um uso deliberado de uma forma “supragenérica” nos epinícios que olha para além de sua *première*; no entanto o epinício não é, e não se reduz, apenas a esta forma, readaptável *ad infinitum* em uma perspectiva diacrônica, uma hipótese que a própria história do gênero contraria: quando aquela cultura, com a qual o epinício mantinha um diálogo capaz de preencher as lacunas oriundas da perda da ocasião original, entrou em declínio, ela levou consigo também a própria canção. O simples fato de, já na segunda metade do séc. V, epinícios provavelmente já não eram mais compostos ou executados atesta o fato de que o gênero não era imune às mudanças culturais e não podia se adaptar a qualquer tipo de realidade por parte de suas audiências futuras. Isso explica também, ao menos em parte, a perplexidade dos comentadores antigos em tentar interpretar referências a uma prática que já não lhes era mais conhecida, aquela do κῶμος arcaico, por meio da analogia com uma que lhes era, aquela do χορός. Se os epinícios, após o período arcaico, sobreviveram através da tradição literá-

63. Nagy, G. (1994), Carey (2007).

64. Nagy, G. (1994).

ria helenística e, posteriormente, romana e bizantina, na forma *entextualizada* das canções, isto se deu por razões que pouco têm a ver com uma eventual apreciação do valor das mesmas como obras vocais, já que no ambiente escolar, onde Píndaro provavelmente deve ter sobrevivido na forma de livro-texto⁶⁵, a precisa ocasião de *performance* das odes em pouco ou nada importava.

É assim, portanto, apenas no nível *entextualizado* das odes e de uma perspectiva diacrônica que κῶμος adquire essa espécie de “indeterminação quântica” que nos impede de isolar seu significado preciso, e Nagy⁶⁶ pode estar certo ao dizer que a forma da ode epinicial serve para absolutizar a *performance* que, assim, libera o conteúdo dêictico das canções para se referir a todos os seus possíveis contextos, futuros e passados. No entanto, essa polivalência dos referentes internos do texto implica automaticamente que, fora da *performance*; ou seja no nível da canção *entextualizada*, eles não se referem a nada, algo que é verdade apenas trivialmente, na medida em que qualquer palavra não significa nada se não for conceitualizada. Nagy⁶⁷ vê no uso que Píndaro faz de κῶμος a prova mais contundente dessa natureza supragenérica do epinício. Entretanto, ainda que válida diacronicamente, essa análise não pode ser verdadeira na sincronia, seja para o momento da *première*, seja para o das *reperformances*, uma vez que, vocalizada pelo aedo (ou mesmo pelo coro, se se quiser) e apresentada a uma audiência, as características supragenéricas deveriam se estabilizar pela evocação de *frames* específicos através dos quais o significado da ode e de suas partes pudessem ser resolvidos. O que a avaliação de Nagy⁶⁸ tem de importante, apesar de tudo, é que ela nos alerta para o fato de que, do ponto de vista das odes apenas, ou seja de seu *texto*, é impossível definir o significado de κῶμος⁶⁹ e que qualquer análise nesse sentido só poderá chegar a conclusões negativas como as de Agócs, já expostas.

Deduz-se, portanto, que seria possível, pelo que vimos, investigar, ao menos hipoteticamente, as diferentes interpretações das odes em contextos outros que aqueles da *première*, não fosse a carência de evidências para muitos períodos⁷⁰. Não é isso que me interessa, no entanto, neste capítulo, onde meu objetivo principal é tentar definir, ainda que de uma maneira esquemática, os limites impostos à conceitualização do termo κῶμος por uma audiência do período arcaico, não necessariamente pela audiência da *première* ou por outras, imediatamente anteriores ou posteriores a Píndaro, mas uma audiência para a qual a linguagem tradicional e

65. Sobre isso confira o Capítulo 7.

66. Nagy, G. (1994).

67. Idem.

68. Idem.

69. Morrison (2012).

70. Cf. sobretudo Morrison (2007; 2012).

alusiva do epinício ainda representasse o pano-de-fundo principal⁷¹ a partir do qual um entendimento minimamente comum das odes pudesse ser alcançado. Ou seja, interessa-me entender, pelo menos de uma maneira preliminar, o (ou uma parte do) **Modelo Cognitivo Idealizado** implicado nas práticas performáticas gregas que envolvem a palavra κῶμος e, a partir desse, o que podemos deduzir dos conceitos e categorias associados ao *frame* delimitado pela própria palavra e seus derivados.

Uma vez que estamos lidando com uma língua e uma cultura não mais “vivas”⁷², o único modo de acesso a essa cultura é por meio de uma abordagem filológica que pressupõe o uso dos textos ou em muitos casos, das formas *entextualizadas* dos registros vocais e dos hábitos mentais dessa cultura. Evidentemente, em virtude da natureza da amostra que escolhi, e por óbvios motivos de tempo e espaço impostos por esta tese, devem ficar de fora dessa análise toda a literatura pós-clássica, ainda que essa deva certamente preservar uma dicção tradicional que poderia ser útil na elucidação da conceitualização arcaica de κῶμος.

2.1. O κῶμος grego a partir de um Modelo Cognitivo Idealizado

A interpretação tradicional, dicionarizada, de κῶμος é aquela sumariada do LSJ como (a) “folia, bando de bêbados, festejo”, (b) “em sentido concreto: bando de bagunceiros” e (c) “a ode cantada em algumas dessas procissões festivas”⁷³. Trata-se de uma opinião ecoada por outros autores⁷⁴ e, sobretudo, utilizada por tradutores. Neste último caso, não sem implicações problemáticas⁷⁵. No caso específico de Píndaro, as opiniões de RUMPEL e SLATER não se afastam muito da ideia de “bagunça” ou “procissão”⁷⁶.

71. Ou o “*common ground*” na acepção da pragmática cognitiva. Ou seja, a audiência em questão, para a qual eu proponho um modelo, define-se melhor por meio de suas características do que por meio de um corte temporal. Para uma explicação sobre o que eu entendo por “período arcaico”, cf. Introdução, p. 19.

72. Apenas no sentido de que nenhum falante nativo desta língua e que tenha vivido nesta cultura existe.

73. LSJ, s.v. κῶμος, “*revel, carousal, merry-making*”; “*concrete, band of revellers*”; “*the ode sung at one of these festive processions*”.

74. Pütz (2007) e Heath (1988), a quem devo muitos dos exemplos aqui aduzidos. Compare com a definição dada por Agócs *et al.* (2012).

75. Cf. Eckerman (2010).

76. RUMPEL, s.v. κῶμος, “*comissatio epinicial, pompa ludicra cum cantu et instrumentis musicis*”, grifo meu. e Slater (1969b), s.v. κῶμος, “*victory procession, triumph of a victor. (...) esp., the triumph song sung in conjunction with the procession*”. É preciso que se acrescente que ambos os dicionários estão já datados e, mesmo na qualidade de dicionários, não oferecem muita ajuda a um leitor de Píndaro que não a praticidade da concordância de passagens semelhantes. A ausência de um contexto mais amplo, fornecido por um dicionário como o LSJ pode ser, na verdade, prejudicial a uma leitura mais aberta das odes.

Uma outra interpretação, a meu ver mais razoável, para o κῶμος, foi proposta por Chris Eckerman⁷⁷ em um brilhante, porém ainda pouco difundido, artigo em que, segundo ele, aquele termo,

significa ‘celebração’ e refere-se, amplamente, à primeira celebração na qual uma ode epinicial era executada. (...) Também sugiro que κῶμος nunca signifique primariamente ‘coro’, ‘ode’, ‘procissão’ ou ‘grupo de foliões’ nas odes epiniciais de Píndaro e Baquílides que sobreviveram (...). Pelo contrário, irei sugerir que o substantivo polissêmico κῶμος despertou essas diversas denotações porque a celebração pode ser interpretada de diversas maneiras: uma celebração é composta por vários atos e falas que são partes da celebração como um todo. (...) Ainda, κῶμος refere-se aos aspectos ‘estáticos’ da celebração além de se referir aos seus possíveis aspectos ‘móveis’. Dessa forma, eu expando a afirmação de Heath de que κῶμοι são ‘celebrações móveis’ para incluir também celebrações não móveis e aspectos não móveis das celebrações; isto é, mesmo que as celebrações da vitória possam ter regularmente incluído procissões, não precisamos delimitar o κῶμος epinicial a uma procissão [grifo meu].

Obviamente a definição de Eckerman é mais inclusiva que aquela de Agócs que, como já dissemos, precisa fazer concessões ao caráter do κῶμος, por interpretá-lo como um sinônimo, se não literal, ao menos metafórico de χορός. No entanto, eu vejo as duas definições como complementares.

Duas coisas, ademais, devem nos interessar na definição de Agócs, a primeira é a sua afirmação de que o κῶμος denota uma “atmosfera”, mais do que uma situação específica e a segunda é a de que o termo sempre subentende um conjunto de pessoas do sexo masculino. Na verdade, κῶμος nunca aparece associado a um grupo de mulheres, exceto, e de uma maneira muito interessante, quando esse grupo assume características notadamente não compatíveis com o comportamento prototípico associado ao sexo feminino, como no caso do κῶμος das bacantes ou das Erínias⁷⁸, isto porque o elemento festivo do κῶμος está delimitado pelas fronteiras do universo masculino, o que o aproxima do simpósio, uma conexão que exploraremos mais adiante. De fato, a ideia de uma “atmosfera” performática se aproxima bastante da própria definição de Eckerman e da minha tentativa de identificar as predicções impostas pelo *frame* evocado por κῶμος.

Eckerman embasa, ainda, uma parte de sua argumentação sobre a etimologia do termo κῶμος. Há, no entanto, duas possibilidades principais que, talvez, estejam interconectadas.

77. Eckerman (2010), grifo meu.

78. Respectivamente, E. *Ba.*, 1167 e 1172 e A., *Ag.*, 1186-9.

Por um lado, uma hipótese enfatiza o agrupamento comunal e a reunião de pessoas por meio da aproximação com κοινός, via os radicais **kwei(d)*- ou **kei*wos, o qual, no protogrego, poderia ter resultado em *κοιμjos⁷⁹. A outra, que me parece mais plausível, como também a Eckerman, aproxima o termo κῶμος de um ancestral do PIE do tipo **ke(n)s*-, dedutível, por exemplo, a partir do radical sânscr. (*śams-*), “recitação”, “invocação”, “louvor”, “elogio”, “celebração”, usado, por exemplo, em relação à recitação dos Vedas. Um paralelo muito interessante é aquele da epígrafe que abre este capítulo, em que temos um poema de louvor ao rei Kaurama, no qual o composto *bahuvrihi* (*naraśamsa*), formado pelos nomes (*nara*), “varão”⁸⁰ e (*śamsa*), “celebração”, está em perfeita equivalência com uma outra expressão em um outro poema de louvor, só que grego, a saber, κῶμος ἀνδρῶν⁸¹ da P. 5.20-3. Talvez estejamos, aqui, frente a uma expressão formular indoeuropeia fossilizada na linguagem tradicional de Píndaro. Da fato, este hino do *Atharvaveda* apresenta ainda uma série de outros paralelismos que não teríamos tempo de discutir, mas que já foram, em certa medida, explorados por Durante, inclusive com relação às suas ressonâncias com expressões formulares semelhantes no avesta⁸². Não poderíamos salientar suficientemente, porém, a importância desse paralelo para se estabelecer, em primeiro lugar, uma relação diacrônica entre os epinícios pindáricos e toda uma tradição de poesia de louvor indo-europeia e, em segundo, para fortalecer o indício de que, já nesse substrato comum, a celebração e o louvor dos grandes feitos (políticos, marciais, atléticos etc.) dos homens eram designados por um vocabulário especial que indicava uma aglomeração (*śamsa*/κῶμος) de homens (ἀνδρες/*narā*) e que, possivelmente, servia para distinguir essa atividade, mais mundana, de outros tipos de festividades relacionadas com o culto e as festas dedicadas aos deuses⁸³. Importantíssima, a esse respeito, torna-se então a conclusão a que Durante chega,

79. DELG, s.v. κοινός. Cf. também s.v. κῶμος. Infelizmente, o EDG não apresenta nenhuma nova sugestão e é, de fato, para este item, bastante incompleto.

80. Distinto, portanto, do vocativo (*jana*), que seria equivalente ao grego φῶς.

81. Cf. Durante (1976), que, no entanto, vê uma aproximação com κλέα ἀνδρῶν. Talvez, ainda, relacionado com o lat. *cēnsēo*, cf. Mallory e Adams (2006), Eckerman (2010) e M. DURANTE, ‘Greco ΚΩΜΟΣ, ANT. IND. ŚANSA-, in *Studi linguistici in onore di Tristano Bolelli* (não consultado por mim). É interessante notar ainda que a etimologia popular do latim aproximava κῶμος de *comis*, via κόσμος/ κοσμεῖν e de *comiter* (> *comis*), via κῶμος, cf. Maltby (1991). Mallory e Adams, contudo, dão como ancestral de κῶμος, o radical IE **kem-*, com um sentido aproximado de “comprimir” (em um monte, em uma bola, p. ex.) e, daí, interpretam o termo grego como “crowd”, “multidão”, i.e., um grupo de pessoas “comprimidas”, ou seja, “reunidas”. Notável também é a relação desses radicais com o termo grego normalmente traduzido por “glória”, κῦδος (postos em relação explícita no *h.Merc.* v. 481 καὶ ἐς φιλοκυδέα κῶμον, cf. n. 86, mais abaixo), mas que, a bem da verdade, é melhor traduzido por “proeminência”, “vantagem”, “poder” etc. o que se adequa ao sentido do sânscr. (*śūna*), “inchado”, “crescido”, “aumentado”, por meio do radical (*śvi-*) ou (*śvā-*), como p. ex. em (*śvayas*), “poder”, possivelmente via um radical do PIE tipo **kwei(d)*-, que está na origem, também, do inglês “white”, com sentido primitivo de “radiância”, o que evoca, imediatamente, o κύδει γαίωv da *Il.* 1.405 *et alibi*.

82. Durante (1976) e cf. também a bibliografia acima.

83. Assim Bremer (1990) e Durante (1976).

sobretudo porque ela resume uma grande parte do argumento que desenvolveremos a seguir. Segundo ele,

O substantivo *sámsa-* continua uma forma pré-histórica **kómso-*, a qual corresponde ponto a ponto, inclusive no acento, ao grego κῶμος. (...) Certamente, uma tal correspondência, até hoje não proposta por ninguém, poderá ser tida por inverossímil, uma vez que o uso prevalente de κῶμος no ático evoca um clima diferente da celebração dos heróis: [o termo] evoca aquele cortejo festivo e desenfreado que sai do simpósio, mas que, outrossim, deveria fazer parte daquela obscura liturgia popular que constituiu o primeiro embrião da κωμωδία. Na realidade, seria uma verdadeira e real mistificação dos dados documentais, se se tomar como significado primário da palavra o conceito de procissão ou de cortejo festivo. Ao contrário, o valor mais antigo dedutível dos textos é aquele de uma celebração dos feitos ou pessoas egrégias. Isso se deduz de uma série conspícua de testemunhos, sem se excluir a atestação mais antiga, onde κῶμος é qualificado ‘amante da glória’, φιλοκυδής, *Hymn. in Herm.*, 481. O κῶμος forma um todo integral com o epinício pindárico (O. IV, 9, etc.) e, em Píndaro, o verbo derivado κωμάζω não significa outra coisa se não ‘celebrar’, seja o vencedor (N. II, 24) ou o seu triunfo (P. IX, 89). Significados afins encontram-se no discurso ático elevado; por exemplo, em Eurípidés, *Her. F.* 180, κωμάζω refere-se ao hino triunfal de Hércules. A confirmação decisiva é dada pelo composto ático ἐγκώμιον, que indica um elogio em prosa ou verso e, mais especificamente, como o κῶμος pindárico, a celebração da vitória de um atleta (Plat., *Leg.*, p. 822b. Athen., p. 537f). A passagem de ‘celebração festiva’ a ‘festa, cortejo triunfal’, é comum ao quase sinônimo ἐπινίκιον e encontra-se também em ὑμέναιος, e ainda em θρίαμβος > lat. *triumphus* [grifo meu].⁸⁴

Com base, então, neste panorama geral e mais amplo, poderemos tentar olhar para as formas *entextualizadas* das obras vocais gregas em busca de um modelo que nos permita entender melhor que tipo de *frame* o uso do termo κῶμος seria capaz de invocar ao ser empregado de diversas formas desde a épica homérica até o tempo de Píndaro.

2.2. O κῶμος na épica e na poesia do período arcaico

Com base nas balizas preliminares estabelecidas na seção anterior, seria apropriado que começássemos nossa análise pela aparição mais antiga do termo no *Hino Homérico a Hermes*⁸⁵:

84. Durante (1976).

85. A datação mais tardia do hino é aquela proposta por West (2003), c. 523 Para uma discussão completa e

475 ἀλλ' ἐπεὶ οὖν τοι θυμὸς ἐπιθύει κιθαρίζειν,
μέλπειο καὶ κιθάριζε καὶ ἀγλαΐας ἀλέγυνε
δέγμενος ἐξ ἐμέθεν· σὺ δέ μοι φίλε κῦδος ὄπαζε.
εὐμόλπει μετὰ χερσὶν ἔχων λιγύφωννον ἑταίρην
καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον ἐπιστάμενην ἀγορεύειν.
480 εὐκῆλος μὲν ἔπειτα φέρειν εἰς δαΐτα θάλειαν
καὶ χορὸν ἱμερόεντα καὶ ἐς φιλοκυδέα κῶμον,
εὐφροσύνην νυκτὸς τε καὶ ἡματος. (...)

475 Agora, já que teu coração almeja com ardor citarizar,
canta-dança e citariza e das festas sê o patrono,
presenteado por mim. E tu, amigo, confere-me minha vantagem (κῦδος).
Canta-dança com graça (εὐμόλπει) tendo nas mãos estrídula consorte
que sabe falar belamente e de maneira bem decorosa.
480 De agora em diante, confiante [a] leves ao banquete festivo,
à dança que excita o desejo e ao kōmos que ama o kudos⁸⁶,
um divertimento noite e dia.

Um dos aspectos mais interessantes dessa passagem é que, já no período de composição deste hino, a atividade do κῶμος é conceitualizada como independente daquela do χορός. De fato, δαΐτα θάλειαν, χορὸν ἱμερόεντα e φιλοκυδέα κῶμον fazem parte de um *merismo* que perfila diferentes aspectos de ἀγλαΐα, “festa”, e, embora aquelas não precisem, necessariamente, ser interpretados como atividades desconectadas umas das outras⁸⁷, nada impede que assim também se leia essa passagem. Na verdade, qualquer uma das leituras convém à discussão, uma vez que a cena representada no hino, como sói ocorrer, apresenta-nos um cenário que é uma generalização acerca de todo tipo de celebração humana⁸⁸. Dessa forma, o perfilhamento de diversas características salientes de ἀγλαΐα pelos versos subsequentes nos oferece uma visão privilegiada das características mais **prototípicas** da atividade denotada pelo conceito “FESTA” no pensamento arcaico, ao menos de acordo com o autor do hino: “banquete festivo”, “coros que despertam o desejo”, “κῶμοι que amam a distinção (κῦδος)”⁸⁹.

atualizada do problema, cf. Vergados (2012), que propõe uma data em torno do final do séc. VI. É importante que se atente para o fato de que datar a composição do hino não significa datar a tradição que ele representa, certamente, por meio de sua dicção, assim, e.g., Càssola (2006) em sua excelente edição.

86. Φυλοκυδής: apenas essas duas ocorrências. Em Hesíodo, *Th.* 988, a forma que acompanha ἦβη é ἐρυκυδής, impossível aqui por causa do hiato. Nem Vergados (2012), nem West (1966) têm qualquer coisa a dizer sobre ambos epítetos. Ἐρυκυδής é usado por Píndaro como epíteto de Delos, no fr. do *Peã* 52e.39.

87. Cf., por exemplo, as diferentes fases do banquete no trabalho homônimo de Xenofonte.

88. Mullen (1982), “*The gods after all can be trusted not to make a poor show of it because of lack of skill or resources (...). These early hexameter epiphanies of immortal choreia have a peculiar authority about them which is to be respected*”. Assim também Richardson (2011), “*Although Hermes is a soloist, the double comparison to a sequence of songs by young men at feasts points toward a communal activity on the plane of contemporary human society, although this is of a more personal and spontaneous kind than choral song*”.

89. Como eu não pressuponho de antemão que possamos ter uma ideia do conceito implicado pelo item lexical

Deve nos interessar, ainda, o modo como δαῖς, χορός e κῶμος são conceitualizados no trecho acima. O primeiro como δαῖς θάλεια, ou seja, “um banquete animado”, cujo paralelo, aliás, com a abertura da *I.* 6, “*θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου*” κτλ. (“Como quando o simpósio dos varões *está no auge*” etc.), é notável. O segundo, como φιλοκῦδής, cuja colocação⁹⁰ no v. 375, como epíteto de ἦβη, autoriza-nos a entender o adjetivo em seu sentido possessivo, ou seja, “a que o κῦδος pertence/ é caro”, uma aceperção ademais denotada pela relação de **entrincheiramento**⁹¹ entre o uso homérico de φίλος na qualidade de possessivo⁹² e vários adjetivos, e a qual, a bem da verdade, me parece salientada pela colocação de φίλε κῦδος ὄπαζε (477) e φιλοκῦδέα κῶμον (481) na *mesma* posição métrica (υυ—υυ—) e em assonância. Ἰμερόεις, por outro lado, parece estar empregado no sentido passivo usual de “despertar o desejo”⁹³, numa colocação também comum com χορός, mas que, por outro lado, não é atestada com κῶμος. Em Píndaro, ἰμερόεις é atestado apenas no fragmento de hino 33e, referindo-se à progênie de Leto, porém nunca aparece nos epinícios, onde se prefere o deverbativo ἰμερτός (< ἰμείρω), usado para qualificar ἀοιδή (*O.* 6.7), o leito de Tione (*P.* 3.99) e δόξα (*P.* 9.75). Na *I.* 2.32, contudo, ἐρατός qualifica κῶμος⁹⁴, entretanto seu uso nessa ode provavelmente deve ser um indício para que a entendamos a partir do *frame* SIMPÓSIO, o que estaria em consonância com a atmosfera claramente pederástica da mesma.

É muito difícil – certamente, porque se trata de uma generalização –, entender precisamente quais sentidos cada um desses *frames* evocaria, porém o uso de φιλοκῦδής, aqui, pode nos fornecer uma pista crucial para entender o uso de κῶμος em outras passagens da literatura grega e, sobretudo, nas odes pindáricas. Por hora, seria importante notar que, em Píndaro, κῦδος⁹⁵ conta quase o mesmo

κῶμος e seus derivados, deixarei estas palavras sem tradução, apenas transliteradas nos trechos traduzidos.

90. Defino *colocação*, nos termos da LC, como a formação de uma expressão complexa por meio do entrincheiramento de dois itens lexicais que formam uma combinação prototípica em uma determinada língua. Por exemplo, em português, o substantivo “louça” é usado na expressão fixa como “lavar a louça”, mas nunca *“dar banho na louça” (ao contrário da possibilidade de se dizer, “eu vou me lavar” e “eu vou me banhar”), dessa forma dizemos que “louça” aparece em português em *colocação* com o verbo “lavar”. Colocações podem ser únicas ou mais ou menos prototípicas.

91. Vide o glossário. Para mais detalhes sobre o entrincheiramento semântico, cf. Langacker (2008)

92. Cf. DELG φίλ(o)-, s.v. φίλος, p. 1212. Compare com o epíteto tradicional de ἦβη na épica, ἐρυκῦδής.

93. Cf. Risch (1973), onde o sufixo -όεις (>-φεντ-) denota “*reich versehen mit etwas*”, neste caso, ἰμερος, e Calame (1999)

94. E *apenas* aqui, até onde pude avaliar. Thummer (1968/1969), embora discuta o adjetivo μελικόμπων, em colocação com ἀοιδή, parece ignorar a raridade da colocação.

95. Note que o sentido primitivo de κῦδος, sistematicamente traduzido por “glória”, é, de fato, “poder mágico que emana ou é conferido a alguém” e que, portanto, atrai *a vista*; daí, “vantagem”, “proeminência” que “salta aos olhos” ou “distingue” (nesse caso, a vantagem/ privilégio/ poder pedido por Hermes é o dom da profecia); pertence, frequentemente, ao campo da visão, ao passo que κλέος, “glória” propriamente dita, pertence ao campo da audição. Cf. n. 96.

número de ocorrências de κλέος⁹⁶ e, ao menos em duas passagens, na *O.* 4.8-12 e 5.1-8, aquele termo aparece diretamente associado ao κῶμος na qualidade de uma oferta preciosa à cidade:

Οὐλυμπιονίκαν
δέξαι Χαρίτων θ' ἑκατι τόνδε κῶμον,

—
10 χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετᾶν. Ψαύμιος γὰρ ἵκει
ὀχέων, ὃς ἐλαία στεφανωθείς Πισάτιδι κῦδος ὄρσαι
σπεύδει Καμαρίνα.

próprio de um vencedor olímpico⁹⁷,
recebe, em nome das Graças, este *kōmos*,

10 oportuníssima⁹⁸ luz de sobrepujantes virtudes, pois ele vem da quadriga
de Psaumis, que, coroado com a pisana oliveira, *kudos* anseia
por soerguer a Camarina.

e

Ἵψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφάνων ἄωτον γλυκύν
τῶν Οὐλυμπία Ὠκεανοῦ θύγατερ, καρδίᾳ γελανεῖ
ἀκαμαντόποδός τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα·

—
ὃς τὰν σὰν πόλιν αὖξων, Καμάρινα, λαοτρόφον,
5 βωμοὺς ἔξ διδύμους ἐγέραρεν ἑορταῖς θεῶν μεγίσταις
ὑπὸ βουθυσίαις ἀέθλων τε πεμπαμέροις ἀμίλλαις,

—
ἵπποις ἡμίνοις τε μοναμπυκία τε. τὴν δὲ κῦδος ἀβρόν
νικάσας ἀνέθηκε, καὶ ὄν πατέρ' Ἄκρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν νέοικον ἔδραν.

Das supinas virtudes e das guirlandas esta doce e fina-flor,
dentre todas em Olímpia, ó Filha do Oceano, com alegre coração,
recebe e, do carro de pés infatigáveis de Psaumide, as ofertas;

96. κῦδος: *O.* 3.39, 4.11, 5.7, 8.54, 9.88, 10.66; *P.* 2.52; 89, 4.66; *N.* 8.34, 9.47; *I.* 1.12; 50. Ainda na forma de um adjetivo composto, *O.* 14.24, κύδιμον ἄεθλον e, na forma do verbo κῦδάνω, em *O.* 10.66; *P.* 1.31; *N.* 9.12. κλέος: *O.* 1.23;93; 7.53; 8.10; 9.101; 10.21;95; *P.* 1.66, 3.11, 4.125; 174, 5.73; *N.* 7.63, 8.36, 9.39; *I.* 5.8, 6.26, 7.29. Na forma do verbo κλέω, *I.* 5.27; fr. Ditirambo 70dc.7. Na forma do adjetivo composto ἀγακλέος, no fr. Peã 52e.8. Personificado, na *N.* 3.83 e no fr. Peã 52g.7, Κλεός. A relevância do κῦδος para o epinício pindárico foi discutida com muita propriedade, e dentro da sua metodologia da poética cultural, por Kurke (1998), que recupera o sentido por mim aludido aqui e o relaciona a uma economia do poder talismânico conferido pelo atleta vitorioso à sua cidade.

97. Cf. n. 160.

98. A tradução de χρονιώτατος φάος por “oportuníssima luz” será explicada a partir da p. 102.

5 ele que, tua cidade, nutriz do povo, exaltando, ó Camarina,
os seis gêmeos altares honrou nas grandes festas dos deuses
com bovinos sacrifícios e, nos quinquídios jogos e corridas,

com cavalos, com mulas e uníjugos carros. Para ti precioso *kudos*,
após vencer, dedicou, e Ácrão, seu pai, fez proclamar, e o recém funda-
do assento.

Note-se ainda que, na O. 14.24, a expressão κύδιμον ἄεθλον pode ser posta em relação com φιλοκῦδής κῶμος por meio do paralelismo entre κύδιμος e φιλοκῦδής. No primeiro par, κύδιμος só pode ter o sentido de “que confere κῦδος”, já que ἄεθλον aí tem um valor ablativo, isto é, ele é a fonte da “distinção” obtida com a vitória nos jogos. No segundo par, no entanto, o φιλοκῦδής parece ter um valor alativo relativo a κῶμος, isto é, este último é conceitualizado como receptor de κῦδος. Esta complementaridade é perceptível, por exemplo, na O. 5.7-8, onde o κῦδος obtido por Psaumide é dedicado (ἀνέθηκε – um termo técnico) à cidade de Camarina (τίν, 7), presumivelmente na cerimônia de εισέλασις como descrita anteriormente, ou, de uma forma mais explícita, na I. 1.10-12: ἐπεὶ στεφάνους | ἔξ ὠπασεν Κάδμου στρατῶ ἔξ ἀέθλων, | καλλίνικον πατρίδι κῦδος (“posto que seis coroas | presenteou ao povo, [trazidas dos jogos de Cadmo: | um *kudos* vitorioso à pátria]). Nessa e em outras passagens, fica claro que o κῦδος é conceitualizado como um OBJETO PRECIOSO (ἄβρόν) que pode ser conquistado, mantido ou obtido de várias maneiras⁹⁹ e que pode, por isso mesmo, ser entesourado e dedicado à cidade. Desta feita, se esta celebração é o κῶμος, como acredito ser o caso, ela não poderia ser melhor descrita do que pelo adjetivo φιλοκῦδής e, conseqüentemente, parece-me atraente considerar o fato de que este epíteto possa, já na época do *Hino Homérico a Hermes*, ter sido usado como uma dica (*cue*) para evocar o *frame* CELEBRAÇÃO DE VITÓRIA no qual o sentido de κῶμος poderia ser determinado.

Um outro testemunho importante é aquele da cena da “cidade em festa”, no *Escudo de Hércules*, atribuído a Hesíodo:

(270) (...) παρὰ δ' εὐπυργος πόλις ἀνδρῶν,
χρῦσαι δέ μιν εἶχον ὑπερθυροῖς ἀραρυῖαι
ἑπτὰ πύλαι· **τοὶ δ'** ἄνδρες ἐν ἀγλαίαις τε χοροῖς τε
τέρψιν ἔχον· τοὶ μὲν γὰρ εὐσσωτρου ἐπ' ἀπήνης
ἦγοντ' ἀνδρὶ γυναῖκα, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
(275) τῆλε δ' ἀπ' αἰθομένων δαΐδων σέλας εἰλύφαζε
χερσὶν ἐνὶ δμῶν· **ταὶ δ'** ἀγλαίῃ τεθαλυῖαι
πρόσθ' ἔκιον, **τῆσιν δὲ** χοροὶ παίζοντες ἔποντο·
τοὶ μὲν ὑπὸ λιγυρῶν συρίγγων ἴεσαν αὐδῆν
ἔξ ἀπαλῶν στομάτων, περὶ δὲ σφισιν ἄγνωτο ἠχώ·

99. Normalmente em Píndaro como objeto de verbos como ἀρέομαι, ἔσχον, ὀπάζω, (παρα)δίδομι, πόρω.

(280) αἶ δ' ὑπὸ φορμίγγων ἄναγον χορὸν ἱμερόεντα.
ἔνθεν δ' αὖθ' ἑτέρωθε νέοι κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ.
τοί γε μὲν αὖ παίζοντες ὑπ' ὄρχηθμῶ καὶ ἀοιδῆ
[τοί γε μὲν αὖ γελῶντες ὑπ' αὐλητῆρι ἕκαστος]
πρόσθ' ἔκιον· πᾶσαν δὲ πόλιν θαλαίαι τε χοροί τε
(285) ἀγλαΐαι τ' εἶχον. (...)

(270) (...) e logo ao lado, uma cidade de homens, de altas torres: protegiam-na, afixados aos lintéis, sete dourados portões: deste lado varões em pompa e em danças folgavam; acolá, sobre um carro de mulas de boas rodas, a esposa era levada ao marido; muito o himeneu fremia, (275) e alta rolava a chama das tochas acesas nas mãos das cativas. Estas, embevecidas sob seu brilho, iam à frente; seguiam-lhes coros dançando. Esses, sob estrídulas siringes, soltavam a voz de suas bocas macias e a sua volta reverberava o eco. (280) Essas outras, ao som da cítara, puxavam amável dança. E aí, mas doutro lado, jovens faziam o komos ao som do aulo: e alguns dançavam acompanhados pelo coro e a canção, [e alguns rindo, acompanhados de um auleta]¹⁰⁰ à frente iam. E por toda a cidade festas e danças (285) e espetáculos havia.

Nessa écfrase, é possível distinguir a cena de um casamento, enfocada de diferentes ângulos por meio das partículas τοὶ μὲν/ δέ, ταί μὲν/ τῆσιν δέ, αὖτε, αὖ etc. os vv. 271-3, dessa forma, servem como um “*orienting preview*” do que se seguirá¹⁰¹. Em primeiro lugar, a cidade é colocada em perspectiva e, em seguida (τοὶ δ, v. 272), a festa como um todo, expressa por meio do *merismo ἐν ἀγλαΐαις τε χοροῖς τε* do v. 271¹⁰². Esse *frame* será desenvolvido pelo que se segue, como indica o τοὶ μὲν γὰρ (μὲν progressivo) do verso seguinte. A atenção da audiência é atraída para a cena do varão puxando o carro, onde vai a noiva, e para os cantos de himeneu que a circundam. A cerimônia dá-se ao cair da noite, como usual, e mais detalhes tradicionais são acrescentados à cena, como o brilho da chama nas mãos das cativas, que abrem caminho, indo à frente, embevecidas pelo luxo da festa (ἀγλαΐα, v. 276). Entre elas e o carro da noiva vão dois coros, um masculino (τοὶ μὲν, 278), provavelmente de meninos, como se deduz pelo tom de voz, adequado às siringes, e pela menção às “bocas macias” (278-9); o outro feminino, provavelmente de meninas,

100. Uma possível interpolação, com se deduz pela repetição de τοί γε μὲν αὖ (...) | τοί γε μὲν αὖ, Russo 1950)

101. Para usar o termo de Bakker (1997)

102. Ἄνδρες aqui apenas enfoca a cena ou do ponto de vista dos que nela têm interesse, supondo-se uma audiência provavelmente masculina, ou, se preferirmos, o faz a partir de uma visão masculina da cena, já que a cidade é descrita, como de costume, como πόλις ἀνδρῶν (v. 270). São os homens que derivam prazer da festa (τέρψιν ἔχον).

ou de moças, companheiras da noiva, que dançam ao som da cítara. Como no *Hino a Hermes*, a principal característica desse coro é ser *ἡμερόεις*, isto é, “desejável”. Em meio a essas festividades (ἔνθεν δ’, 281), mas dessa vez num outro lugar que não o cortejo nupcial (αὐθ’ ἐτέρωθε¹⁰³, 281), jovens, seguem à frente (πρόσθ’ ἔκιον, 284) em festa ao som do aulo (κῶμαζον ὑπ’ αὐλοῦ, 281), na forma de um κῶμος nupcial, de que veremos exemplos também na tragédia e na comédia. Finalmente, numa estrutura circular, o *preview* dos vv. 271-3 é recapitulado pelos vv. 284-5, o que demarca o limite dessa narração e indica a transição para um outro *frame*.

Quando esta cena é comparada com aquela do *Hino a Hermes*, ela é capaz de nos informar algumas coisas acerca da natureza dos χοροί e dos κῶμοι do período arcaico. Em primeiro lugar, é preciso notar que, dos dois coros, o de meninos dança ao som da siringe, um termo genérico que se refere a um instrumento de sopro que podia ser uma flauta simples, como um pífaro, até um tipo conhecido como “flauta de Pã” (πολυκάλαμος σῦριγξ). Uma identificação precisa não é necessária, uma vez que a siringe esteve sempre associada a *performances* musicais amadoras, folclóricas ou, então, ao mundo rústico dos pastores¹⁰⁴. Seu registro agudo, aqui (λιγυρά), combinaria com as *voci bianche* dos meninos. Essa diferença de instrumentos entre os dois coros, associada ao termo especializado ἀνάγειν (*sc.* χορόν)¹⁰⁵, usado para descrever a atividade das moças, é importante e nos faz pensar em uma *performance* mais técnica por parte delas, muito provavelmente ensaiada.

A atividade da dança de ambos os coros, a despeito da evidente diferença de nível técnico entre eles, bem como do κῶμος, no v. 282, é sumariada pelo mesmo verbo, παίζω, cujo sentido mais **prototípico** é “brincar”, mas que também pode ser conceitualizado de maneira diferente dentro dos *frames* TOCAR UM INSTRUMENTO (como, aliás, no inglês “to play”), e DANÇAR, como no português de algumas regiões do Brasil. Em grego, no entanto, não está subentendida qualquer ideia de “informalidade” que contraste o uso desse verbo com outros que descrevem as mesmas ati-

103. Russo (1950) não tem razão ao dizer que “Unire, comme di solito si fa, questa scenetta del κῶμος, come elemento integrante, a quella nuziale non è consentito: già ἔνθεν αὐθ’ ἐτέρωθε designa stilisticamente um buon stacco”, porque ἔνθεν δ’ claramente alude ao mesmo quadro, isto é, o da cidade em festa pelo casamento e, nesse sentido, tem a função progressiva de “e também aí”. A imagem do casamento, além do mais, contrabalança aquela da guerra nos vv. anteriores: isto é, *toda* a cidade está em festa *por causa* do casamento, que representa vida e renovação, e, dessa forma, *todos* os seus habitantes o celebram. A cidade, além do mais, deve ser Tebas e o casamento alude, muito provavelmente, às bodas de Cadmo e Harmonia. Por isso mesmo αὐθ’ ἐτέρωθε não pode se referir a uma cena externa à da cidade (como a que virá a seguir, a partir dos v. 285, do lado de *fora*), o que, ademais, seria uma transição muito brusca da narrativa, sobretudo em virtude da estrutura circular do trecho. Obviamente a interpretação de Russo é influenciada pela sua noção de κῶμος como “una allegra sfilata de beoni” que, presumivelmente, não estaria de acordo com a dignidade de um casamento.

104. Mathiesen (1999).

105. Como, também num contexto de himeneu muito instrutivo para essa passagem do *Escudo*, na fala de Cassandra, em E. *Tr.* v. 326 “αἰθέριον ἄναγε χορόν”. Cf. também *Th.* 3.104.4.1 “χορούς τε ἀνήγον αἰ πόλεις” acerca dos coros em Delos.

vidades a partir de *frames* mais técnicos, como χορεύω ou μέλπω, o que desautoriza a tradução desse verbo por “foliar”, ou semelhantes, quando apareça empregado junto a κῶμος, uma prática bastante difundida por tradutores e comentadores que querem ver nas atividades do κῶμος alguma espécie de “bagunça” (*revel*). Παίζω, conceitualizado dentro do *frame* DANÇAR, salienta apenas a sensação de alegria e divertimento oriundos de atividades como a dança e a música.

No outro quadro da mesma cena, vemos o κῶμος de jovens (νέοι)¹⁰⁶. Mas por que a atividade desse grupo é descrita separadamente? Possivelmente porque, em primeiro lugar, deve haver uma diferença no tipo de *performance* denotada pelo que os jovens estão fazendo quando comparado aos dois coros, isto é, há um corte duplo aqui, claramente delimitado, entre atividade coral, profissional (moças) e amadora (meninos), de um lado, e *performance* comástica, como quer que a queiramos interpretar, de outro. Em segundo lugar, há claramente uma divisão entre os que acompanham o cortejo da noiva e aqueles que *festejam* em volta, e esta divisão diz respeito também ao modo como nele participam. Acredito que se pode dizer desta passagem que os dois χοροί executam algum tipo de dança ensaiada e **marcada** em relação à dança executada pelos jovens, esses últimos, provavelmente amigos e familiares do noivo. Uma outra diferença importante diz respeito ao acompanhamento musical: enquanto no cortejo tínhamos siringe para as crianças e forminge para as moças, aqui temos o aulo para os rapazes. O uso de diferentes instrumentos pode perfilar e servir de indício acerca dos diferentes níveis de *especialização* da dança executada e, conseqüentemente o que sabemos sobre esses instrumentos e a que ocasiões eles eram **prototipicamente** associados deve importar, porém não necessariamente o seu uso em situações mais reais, uma vez que nosso objetivo é definir práticas *idealizadas* de *performance* a partir das quais as práticas reais possam ser conceitualizadas; por isso mesmo, falamos de um **MCI**, ou seja, um Modelo Cognitivo *Idealizado*. Por fim, é interessante que aqui a siringe, a forminge e o aulo pareçam bem integrados ao κῶμος, como, aliás, nos epínicios pindáricos, onde os dois últimos aparecem mormente juntos¹⁰⁷.

Conseqüentemente, havendo rejeitado o uso de παίζω como “foliar” dentro do *frame* DANÇA, como no caso em questão, não há nada na atividade dos jovens do κῶμος nupcial visto nesta passagem do *Escudo* que denote “bagunça”, “procissão de bêbados” ou “folia” e mesmo o “γελόωντες” do verso (possivelmente interpolado) indica apenas a atmosfera de alegria comum aos casamentos e às celebrações de uma cidade em festa. Na verdade, o κῶμαζον do v. 281 recebe, de fato, uma definição na linha seguinte, por meio de uma técnica típica da épica, ao ser desdobrado

106. Cf. a semelhança com os versos iniciais da *N. 5* que, segundo os coralistas, seria uma evidência “irrefutável” de uma *performance* coral: ὕδατι γάρ | μένοντ’ ἐπ’ Ἀσωπίω μελιγαρύων τέκτονες | κῶμων **νεανίαι**, σέθεν ὄπα μαιόμενοι. Teremos oportunidade de discutir em detalhes essa passagem nas pp. 217 *et seq.*

107. Cf., e.g., *O.* 2.50-1.

na frase παίζοντες ὑπ' ὄρχηθμῶ καὶ ἀοιδῆ, isto é, aqui, pelo menos, κωμάζω quer dizer exatamente isto, “divertir-se com o acompanhamento da dança e da música”¹⁰⁸, o que está em harmonia com os resultados a que Eckerman chegou, de que os sentidos primários e secundários do termo e de seus derivados estão organizados sob o conceito de “CELEBRAÇÃO” a partir do qual diferentes aspectos podem ser perfilados de acordo com o *frame* em que o termo ocorre. Finalmente, a dança inferida desse κῶμος é certamente de um caráter informal e espontâneo e nada tem a ver com a atividade coreografada (e possivelmente de caráter religioso) dos χοροί com que divide a cena.

Posto que veremos Píndaro e Baquílides um pouco mais adiante, os exemplos de κῶμος e seus derivados na lírica arcaica não são abundantes. Para ser mais preciso, eles contam apenas três, todos sem contexto suficiente para que deles possamos tirar informações muito úteis. O primeiro é o fragmento 374 CAMPBELL de Alceu, de apenas uma linha:

δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

recebe-me enquanto *kōmazō*, recebe-me, eu te imploro, eu te imploro.

O segundo é o fr. 373 PMG de Anacreonte,

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον· νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τῆι φίλῃ κωμάζων ἴπαιδι ἀβρηῖ.

lanchei um pedacinho de fina bolacha de gergelim
mas de vinho bebi um jarro. Já agora delicadamente uma linda
harpa dedilho, enquanto *kōmazō* com a minha ζtenra menina?.

E, por último, temos outro fragmento de Anacreonte, o 442 PMG, dado pelo escoliasta em seu comentário à *Il.* 19.21 como um exemplo de hipérbole, “κωμάζει ἴδὲ ὡς ἂν δεῖτ Διόνυσος” (“e faz o *kōmos* ζcomo se fosse Dioniso?”). Em todas essas passagens é possível, mais uma vez, substituir sem problemas o verbo κωμάζω por “celebrar”, “festejar”, “divertir-se” e em nenhuma delas há a noção de baderna ou comportamento violento.

O fragmento de Alceu, aliás, nos fornece, pela primeira vez, um exemplo do δέξαι-Motiv¹⁰⁹ no contexto simpótico da *hetairia* lésbia do séc. VII¹¹⁰, e típico das cenas do simpósio ateniense do séc. V, e que também figura de maneira proeminente nas odes

108. Não “em meio a”, o dativo aqui é claramente comitativo, Cf. LSJ, s.v. ὑπό, 4.

109. Schadewaldt (1966). Vide também Bundy (1962). Para uma interpretação mais em linha com argumentação desenvolvida aqui, vide Heath (1988).

110. Sobre esse fr. e a sua associação com o simpósio, Rösler (1980)

pindáricas. Infelizmente, é impossível suprir-lhe um contexto¹¹¹. De qualquer maneira, poderíamos inferir, pelo aspecto do participio, que a *persona loquens* implora pelo acesso à casa (banquete?) de alguém na qualidade de um κωμαστής, algo semelhante ao παρακλαυσίθυρον como descrito, por exemplo, por Platão e Xenofonte¹¹².

O fragmento de Anacreonte, por outro lado, parece descrever uma espécie de “simpósio particular” do ponto de vista dos celebrantes¹¹³, e não há qualquer alusão à procissão ou folia; ao contrário, a cena é calma e relaxada (ἀβρῶς... ψάλλω)¹¹⁴, ainda que a embriaguez pelo vinho esteja fortemente marcada (οἴνου δ’ ἐξέπιον κάδον). Finalmente, temos no fr. 442 de Anacreonte, a associação do κῶμος com Dioniso; aqui, porém, deve-se salientar que, como em outras passagens, não há qualquer evidência que nos permita equacionar um κῶμος com um θίασος e é provável que a associação com Dioniso tenha se desenvolvido não só pela presença do vinho em contextos festivos, mas também pela qualidade liminar do comasta em sua qualidade de “candidato” à festa na casa de outrem. Na verdade, o κῶμος de Agave, ao final das *Bacantes* de Eurípidēs, é conceitualizado como uma procissão de vitória, o que torna a cena ainda mais pungente¹¹⁵. Além do mais, se retornarmos à cena do *Hino Homérico a Hermes*, veremos que lá é Apolo, e não Dioniso, que está caracterizado como patrono dos κῶμοι, o qual é convidado a comparecer com a sua forminge, talvez na mesma qualidade de citaredo que lhe é atribuída na cena do *Hino Homérico a Apolo*, que, além de um coro, parece incluir também um κῶμος formado por Ares e Hermes¹¹⁶. A esse respeito, me parece intrigante que Píndaro, na P. 5.20-3, refira-se ao κῶμος como “brinquedo de Apolo” em uma posição enfática, em acavalamento no início do epodo.

Na elegia, o uso de κῶμος restringe-se à *Teognideia*¹¹⁷, mas aí todos os exemplos parecem confirmar o modelo que propomos para aquele substantivo, ou seja,

111. Tanto Hefestião (7, p. 268 CONSVBRUCH) quando o Σ a Aristófanes (v. 302, p. 342 Dübner) o citam apenas como o exemplo de um tetrâmetro jâmbico acatalético, sem fornecer quaisquer outros detalhes.

112. Platão, *Banquete*, 176a et seq. Note a semelhança da fala do eu-lírico em Alceu com o pedido de Alcibiades (212e3-4), “μεθύοντα ἄνδρα... δέξασθε συμπότην;”. Cf. Heath (1988). X., *Banquete*, 2.1 et seq. Por questão de tempo e espaço, preferi não comentar essa passagens, muito embora elas corroborem o argumento desenvolvido aqui.

113. Ou do celebrante, já que a *tenra menina* pode ser apenas uma metáfora para a harpa. Cf. *h. Hom. Merc.* v. 31-2. Κῶμοι de apenas duas pessoas são comuns em Aristófanes, cf., e. g., *Ach.* 1197 et seq. e V. 1331-90, aí, no entanto, são facilmente explicáveis ou pelo enredo ou pela paucidade de atores disponíveis quando o coro ainda está ocupado, em meio à peça, com a *performance* das partes líricas.

114. Como acontece com os simposiastas na casa de Agatão, antes da chegada de Alcibiades, na passagem do *Banquete* mencionada na n. 112.

115. Cf. 1161-4, “τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε | ἐς γόνον, ἐς δάκρυα. | καλὸς ἀγὼν †έν αἵματι στάζουσιν | χέρα περιβαλεῖν τέκνου†”.

116. Cf. o *h. Hom. Apol.* v. 201, ἐν δ’ αὐτῆσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπος Ἀργειφόντης παίζους’, com o v. 282 do *Escudo*, τοί γε μὲν αὖ παιζοντες ὑπ’ ὀρχηθμῶ καὶ ἀοιδῆ. Cf. Richardson (2011).

117. Não me interessam, obviamente, os exemplos helenísticos, como o fr. 348 Pfeiffer de Calímaco ou do *Idílio III*, de Teócrito por já estarem bem distantes das práticas arcaicas.

um que se aproxima muito do nosso próprio conceito de FESTA, algo evidente já na primeira aparição da palavra (1.829-30), onde κῶμος é usado numa clara oposição a “lamento” em primeiro lugar¹¹⁸,

ἀλλ’ ἄγε δὴ, Σκύθα, κείρε κόμην, ἀπόπαυε δὲ κῶμον,
πένθει δ’ εὐώδη χῶρον ἀπολλύμενον.

mas chega vai, Cita, corta tua cabeleira, vai parando com o *kōmos*
e lamenta a fragrante terra que se está perdendo.

E à “guerra”, em segundo (1.886-7), numa oposição que nos remete à cena do *Escudo*:

Εἰρήνη καὶ πλοῦτος ἔχοι πόλιν, ὄφρα μετ’ ἄλλων
κωμάζοιμι· κακοῦ δ’ οὐκ ἔραμαι πολέμου.¹¹⁹

Que a paz e a riqueza reinem na cidade, para que com os outros
eu possa *kōmazeîn*. Não gosto da guerra má.

Como veremos ao analisar o uso do termo por Aristófanes, o *frame* invocado por κῶμος quase sempre está associado à presença da paz na cidade e à vida tranquila da juventude, sem as preocupações trazidas pelas responsabilidades do casamento e da manutenção do οἶκος familiar, como nesta passagem (1.1063-8)¹²⁰:

Ἐν δ’ ἦβηι πάρα μὲν ξὺν ὁμήλικι πάννουχον εὔδειν,
ἱμερτῶν ἔργων ἐξ ἔρον ἰέμενον·
ἔστι δὲ κωμάζοντα μετ’ αὐλητῆρος αἰείδειν·
τούτων οὐδὲν <ἔην> ἄλλ’ ἐπιτερπνότερον
ἀνδράσιν ἢ δὲ γυναιξί. τί μοι πλοῦτός τε καὶ αἰδώς;
τερπωλὴ νικᾷ πάντα σὺν εὐφροσύνῃ.

Na juventude dá para dormir com um camarada a noite toda
saciando todo desejo de lúbricas refregas;
e dá para cantar com um auleta, festejando:
nada se compara a tais prazeres, mas sobremaneira gozosos o são
para homens ou mulheres. Que me importam riqueza e respeito?
O Prazer a tudo vence aliado ao Divertimento.

Neste outro fragmento (1.939-40), porém, fica claro que o poeta emprega o termo κῶμος provavelmente no sentido de παρακλαυσίθυρον, ao passo que o con-

118. Cf. Van Groningen (1966), “κῶμον: pas précisément le cortège bruyant, comme en 940 et 1046, mais la fête en général”, grifo meu.

119. “Malgré le nombre relativement considérable de morceaux symposiaques, le verbe ne se retrouve ici qu’en deux endroits du premier livre, 1067 et 1207”, VAN GRONINGEN, idem, p. 337.

120. “Ici le poète passe aux plaisirs symposiaques”, Van Groningen (1966).

texto do *hic et nunc* da ode parece ser o próprio simpósio, o que aponta para uma diferenciação entre συμπόσιον e κῶμος:

Οὐ δύναμαι φωνῆι λίγ' αἰδέμεν ὥσπερ ἀηδῶν·
καὶ γὰρ τὴν προτέρην νύκτ' ἐπὶ κῶμον ἔβην.

Não consigo cantar com a límpida voz de um rouxinol
porque na noite de ontem fui a um *kōmos*.

O trânsito de uma festa à outra, tão enfatizada pelos textos do séc. V, e que, de certa forma, acabou por assumir uma maior centralidade na definição de κῶμος, está bem definido no próximo trecho, que também atesta a etiqueta do δέξαι-*Motiv* (1045-6), algo que, a meu ver, desautorizaria uma leitura dessas linhas como irônicas, a qual atribuiria à *persona loquens* a intenção de forçar uma admissão, se preciso fosse¹²¹:

Ναὶ μὰ Δί', εἴ τις τῶνδε καὶ ἐγκεκαλυμμένος εὔδει,
ἡμέτερον κῶμον δέξεται ἀρπαλέως.

Ah sim, por Zeus, mesmo dormindo sob as cobertas
irá receber nosso *kōmos* com muito prazer.

Já nesta passagem (2.1351-2), vemos um uso de κῶμος que se aproxima mais da noção de “festança”, “folia”, “bagunça”, (“bebedeira”?). No entanto, é preciso que ela seja lida dentro da convenção, que agora já deve estar clara, de que a participação em κῶμοι era típica dos jovens (*cf.* νέοι no *Escudo*, mais acima), compondo uma atitude fácil e tradicionalmente alvo de ataque e reprimenda por parte dos mais velhos:

᾿Ω παῖ, μὴ κώμαζε, γέροντι δὲ πείθεο ἀνδρὶ·
οὐ τοὶ κωμάζειν σύμφορον ἀνδρὶ νέωι.

Meu filho, chega de *komazdein*, ouve o conselho deste velho:
sabe, não fica bem para um jovem homem *komazdein*.

Ademais, o conselho do velho, aqui, talvez aluda ao risco de abuso sexual a que o jovem rapaz, possivelmente um membro da aristocracia megarense, deveria estar sujeito ao frequentar o simpósio, uma prática aludida em várias outras passagens da *Teognideia*¹²².

121. Como faz Heath (1988), ao relacioná-las às linhas 1041-2. Não há qualquer evidência que nos permita ler os fragmentos da *Teognideia* como se fossem contínuos ou como se se relacionassem a partir de um contexto comum.

122. *Cf., e.g., Eur. Cyc., vv. 577-84.*

2.3. O κῶμος no drama ático

Não seria possível discutir em detalhes todas as acepções de κῶμος na tragédia e na comédia do período clássico (o que por si só mereceria um estudo em separado¹²³). No entanto, algumas observações são inevitáveis. Talvez a mais importante de todas é que se nota muito claramente uma tendência, no drama, em conceitualizar κῶμος a partir do *frame* SIMPÓSIO, que pode ser definido mais esquematicamente a partir daquilo que A. M. Bowie chama de “complexo do *deipnon*-simpósio-*komos*”¹²⁴. Seja como for, em algumas passagens, o sentido de κῶμος em sua acepção mais esquemática de CELEBRAÇÃO é o que ainda norteia e, de certa forma, chancela esse uso, na medida em que SIMPÓSIO poder ser visto como uma categoria subordinada de CELEBRAÇÃO. Uma outra observação crucial para o argumento que desenvolveremos quando falarmos do modo da *performance* epinicial, é a constatação de que, no drama, κῶμος e χορός permanecem conceitualizados a partir de *frames* distintos.

A esse respeito, é muito interessante notar que para Eurípidés, escrevendo na segunda metade do séc. V, a distinção entre κῶμος e χορός é tida como funcional, ou pelo menos assim a vemos explicitamente formulada por uma passagem coral de *Cresfontes*¹²⁵ na qual o coro, em uma prece dirigida à Paz, manifesta seu temor de que a guerra civil os impeça, antes de chegar à velhice, de assistir (προσιδεῖν) “καλλιχόρους αἰοιδὰς φιλοστεφάνους τε κῶμους” (“as canções dos belos coros e os *kōmos* a que as guirlandas são caras”, vv. 7-8), um *merismo* semelhante ao do v. 481 do *Hino a Hermes* (“χορὸν ἡμερόεντα καὶ ἐς φιλοκυδέα κῶμον”) que, como já discutimos, perfila aspectos diferentes dentro da categoria CELEBRAÇÃO. Como já salientamos anteriormente¹²⁶, em φιλοστέφανος κῶμος o elemento φιλο- perfila uma característica específica de κῶμος, isto é, aquela que o associa a guirlandas ou coroas (presumivelmente ostentadas por seus membros). Note que aqui CELEBRAÇÃO e os conceitos subordinados a ela, ΚΗΘΟΣ e Κῶμος, estão definidos a partir do *frame* PAZ. Finalmente, temos na O. 8. 9-10 um paralelo interessante com o φιλοστέφανος κῶμος usado por Eurípidés, já que lá o κῶμος de Alcimédão é descrito como uma στεφανοφορία¹²⁷.

No drama satírico do mesmo autor, *O Ciclope*, encontramos, compreensivelmente, o maior número de alusões a κῶμος, oito, no total, que desvelam uma série de características associadas ao termo dentro do *frame* SIMPÓSIO¹²⁸. Assim, logo nos versos iniciais (37 *et seq.*), κῶμος é empregado para descrever a alegre procissão

123. Sobre a comédia, o estudo mais completo de que tenho conhecimento é aquele de Pütz (2007).

124. Bowie (1997).

125. *Cresfontes*, fr. 453 TrGF, é datado c. 424, cf. Harder (1985).

126. Cf. pp. 82.

127. Cf. ainda O. 13.29; P. 3.73, 12.5. Essas passagens serão discutidas Capítulo 6.

128. Para uma análise sob essa ótica, cf. especialmente Hamilton (1979).

dos filhos de Sileno indo a uma festa na casa de Alteia. É digna de atenção a associação traçada pelo Sileno entre os passos da dança do κῶμος de outrora com o movimento dos seus filhos, agora pastores, ao tentar reunir um grupo de ovelhas, ou seja, pernas abertas (talvez batendo palmas: κρότος σικινίδων | ὁμοῖος, 37-8), o que me parece implicado pelo uso do verbo σαυλόμαι, um denominativo derivado de σαῦλος, usado para descrever, por exemplo a ginga da tartaruga no *Hino Homérico a Hermes*¹²⁹ ou, ainda, o trote característico dos cavalos, como em Semônides¹³⁰. O grupo, além disso prossegue, na companhia de Baco, do qual são companheiros tradicionais, ao som de canções cantadas sob o acompanhamento do bárbito e não do aulo, como poderíamos esperar. O que deve nos interessar nesta passagem é que os movimentos executados pelos comastas dificilmente poderiam ser equiparados àqueles de um χορός, muito menos a um grupo de bêbados sem controle, ainda que, no plano da *performance* do drama, os filhos de Sileno provavelmente deveriam dançar como um coro.

Uma outra característica interessante d’O *Ciclope* é que a violência, muitas vezes associada ao κῶμος em virtude do consumo excessivo de vinho, é sugerida em algumas passagens¹³¹, mas permanece sempre no pano-de-fundo. É interessante notar que a mais violenta e bárbara das criaturas, o ciclope Polifemo, tem a sua violência transformada em docilidade justamente pela ação do vinho e de sua integração a uma instituição tipicamente associada com a civilização, de acordo com a “mundivisão” grega, o simpósio. É somente por meio desse raciocínio, portanto, que o coro pode dizer que irá educar o ciclope sem educação (ἀπαίδευτος) *por meio* do κῶμος¹³², aqui empregado na acepção funcional de συμπόσιον. É através do κῶμος, ainda, que a detestável criatura, conhecida do Livro 9 da *Odisséia*, é transformada no gigante quase gentil dos vv. 576-84¹³³ com quem podemos nos identificar e que é mesmo capaz de ganhar a simpatia da audiência.

Em suma, este drama satírico de Eurípidés, ainda que nos aponte para significados **não-prototípicos** do κῶμος, como por exemplo, ao sugerir uma degeneração da ordem natural do simpósio em possíveis brigas e confusões causadas pelo consumo

129. *h. Hom. Merc.*, 28 “σαῦλα ποσὶν βαίνουσα”. Não é, portanto, um movimento *exagerado* ou *afetado*, como o quer o LSJ, *s.v.* σαυλόμαι. Como se poderia dizer isso do andar elegante da tartaruga? ou do trote de uma égua? *Cf.* a discussão sobre a passagem da *O.* 14.16-17, no Capítulo 6, pp. 128 *et seq.*

130. Sem. 18 IEG², καὶ σαῦλα βαίνων ἵππος ὡς †κορωνίτης.

131. *Cf.* especialmente o v. 534, “πυγμαὶς ὁ κῶμος λοιδορὸν τ’ ἔριν φιλεῖ” e o compare ao fr. 94 K de Eubulo em que o descontrole (ὑβρις) em beber o vinho é que está associado com a violência e não o κῶμος em si. De um modo geral, estamos aqui diante da relação semelhante àquela entre os Centauros e o vinho, ou seja, da ideia de que os seres não civilizados, que vivem à margem da sociedade, são ultrasensíveis aos efeitos mais negativos do vinho. Sobre isso, *cf.* também *Od.* 21.293-8.

132. Vv. 492-3: φέρε νιν κῶμοις παιδεύσωμεν | τὸν ἀπαίδευτον.

133. De claro cunho homoerótico, aliás. *Cf.*, nos versos citados, a referência à prática da pederastia a partir do mito de Ganimedes, o que nos faz pensar imediatamente na *O.1* e na teoria de Krummen (1990) e outros de que a ocasião de *performance* da ode teria sido, provavelmente, o simpósio.

excessivo de vinho¹³⁴, também não permite uma identificação do conceito exclusivamente com as ideias de “bagunça”, “folia”, “revel”, “comissatio” ou “pompa ludicra”.

Algo semelhante acontece em outra peça de Eurípides, dessa vez a tragédia *Alceste*, onde κῶμος também é empregado a partir do ponto de vista das práticas simposiais do séc. V. Como quando Admeto diz: “παύσω δὲ κῶμους συμποτῶν θ’ ὀμιλίας | στεφάνους τε μοῦσάν θ’ ἢ κατεῖχ’ ἐμοὺς δόμους”, (“irei interromper os *kōmos*, a camaradagem de convivas, | as guirlandas e a música que um dia encheu minha casa”, 343-4), usando κῶμος em uma de suas acepções móveis, como um grupo de convivas que procura ser acolhido em um simpósio, em oposição ao próprio, descrito em termos de uma perífrase (συμποτῶν θ’ ὀμιλίας | στεφάνους τε μοῦσάν). Hércules, por outro lado, e muito à maneira de Polifemo, no *Cíclope*¹³⁵, é retratado como o conviva inconveniente. É notável que tanto ele quanto o criado que deve servir-lhe usam uma linguagem e descrevem práticas claramente associadas com o vocabulário técnico do simpósio: o uso do verbo δέχομαι, a prática da στέψις, a menção à ὀμιλία¹³⁶, o canto, o vinho etc.¹³⁷ No entanto, nos vv. 803-4, o uso de κῶμος em seu sentido mais geral de “celebração” parece vir à superfície outra vez, quando a presente situação de lamento é posta em contraste com o comportamento festivo e inadequado de Hércules: ἐπιστάμεσθα ταῦτα· νῦν δὲ πράσσομεν | οὐχ οἷα κῶμου καὶ γέλωτος ἄξια (“sabemos disso¹³⁸. Agora, porém, não faremos coisas apropriadas ao *kōmos* e ao riso”), onde a acepção móvel de κῶμος seria inadequada e o termo parece ser usado no sentido mais geral de “festa” na medida em que se opõe ao “luto” dos moradores.

Finalmente, temos no monólogo de Admeto nos vv. 912-25, um exemplo de κῶμος nupcial semelhante àquele do *Escudo* e que será um dos tipos bem discerníveis nas comédias de Aristófanes. Essa passagem é importante também por ressaltar a oposição entre a festa do casamento – e a alegria denotada por ela –, e o encerramento dos ritos fúnebres com o conseqüente período de luto:

ὦ σχῆμα δόμων, πῶς εἰσέλθω,
 πῶς δ’ οἰκήσω, μεταπίπτοντος
 δαίμονος; οἴμοι. πολὺ γὰρ τὸ μέσον·
 915 τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν
 σὺν θ’ ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω
 φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων,
πολυάχητος δ’ εἶπετο κῶμος
 τήν τε θανοῦσαν κάμ’ ὀλβίζων

134. cf. v. 534, πυγμαῖς ὁ κῶμος λοιδορόν τ’ ἔριν φιλεῖ.

135. Como Polifemo, Hércules não consegue cantar de modo afinado, vv. 760 *et seq.*

136. Compare como fim da *O.* 1.115,115(b)-116, *P.* 6.52-3 e *P.* 2.96. Sobre a significância do uso do termo técnico ὀμιλέω nessas odes e em Píndaro em geral, cf. Athanassaki (2004).

137. Cf. vv. 747 *et seq.*

138. Em resposta a uma exortação do tipo *carpe diem* de Hércules.

920 ὡς εὐπατρίδαι κάπ' ἀμφοτέρων
ὄντες ἀρίστων σύζυγες εἶμεν:
νῦν δ' ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος
λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοὶ
πέμπουσί μ' ἔσω
925 λέκτρων κοίτας ἐς ἐρήμους.

912 Ai a aparência da casa! Como adentrá-la?
Como viver aí, virado de ponta cabeça
meu destino? Que tristeza, quanta diferença!
915 Outrora com tochas do Monte Pélio,
junto com himeneus eu a adentrei,
em minha mão, a mão pegando da amada esposa,
e seguia-nos um *kōmos* de altas vozes,
à morta e a mim chamando de afortunados,
920 como descendentes, ambos, de nobres famílias
aristocráticas que se uniram em casamento.
Agora o lamento, adversário dos himeneus,
e [adversárias] dos alvos péplos, as vestes negras,
conduzem-me para
925 a cama vazia de meus aposentos.

O epíteto de *kōmos*, πολυάχητος, nos remete a duas colocações semelhantes em Píndaro, na *P.* 8.67, em que o substantivo é qualificado como *ἀδυμελής*, e na *N.* 3.4, como *μελιγάρυς*. Além disso, na *I.* 2.32, a formulação *οὔτε κώμων, (...), ἐρατῶν, οὔτε μελικόμπων ἀοιδῶν* (“nem de *amáveis kōmoi*, (...), nem de *melífluas e retumbantes canções*”) parece-me implicar que as canções do *kōmos* sejam *μελικόμποι*, isto é, “*melífluas e retumbantes*”, o que tornaria essa perífrase equivalente ao πολυάχητος de Eurípides¹³⁹. O sentido de *κόμπος* na aceção de “som alto” é, ademais, confirmado pela canção da sirena no parteneio fr. 94b.13 “σειρήνα δὲ κόμπον”¹⁴⁰.

Uma outra e última passagem que tem relevância para a nossa discussão é a famosa cena do *kōmos* das Erínias, no *Agamênon* de Ésquilo (1184-92):

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔποτ' ἐκλείπει χορὸς
ξύμφθογγος οὐκ εὐφωνος· οὐ γὰρ εὔ λέγει.
καὶ μὴν πεπωκὼς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
1190 δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων.
ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
πρώταρχον ἄτην.

139. Face aos paralelos acima, não há porque negar o valor semântico do segundo termo como “som alto, retumbo”, vendo nele um uso metafórico com o sentido de “jactância”, como quer Thummer (1968/1969).

140. Cf. texto e tradução na p. 144.

Pois de sob este teto nunca vai-se embora um coro,
uníssono, porém não mavioso, pois bem não canta.
E já bem bêbado, sim, a bem dizer (como se por mais ousar)
com sangue humano, é um *kōmos* que na casa permanece,
1190 ruim de se exorcizar, aquele das irmãs Erínias.
E, esta morada infestando, um hino hineiam:
o pristino desvario.

Como Heath já argumentou¹⁴¹, há uma clara mudança de imagética, entre o coro que canta e o demoníaco *kōmos*, que é marcada pela força adversativo-progressiva de *καὶ μὴν*, que elabora e detalha progressivamente o ponto deixado subentendido nos dois primeiros versos¹⁴², a saber, de que isto que a casa habita e que desta forma canta não pode, na verdade, ser um *χορός*. É um *kōmos* então, mas um já muito bêbado (*πεπωκώς γ(ε)*, 1188) e não com qualquer bebida, este intoxica-se com sangue humano (1189). Ao contrário de um *kōmos* humano, do qual se poderia esperar que partisse um dia, este jamais vai embora. É, na verdade, impossível de exorcizar. O que vemos é que, à medida que Cassandra vai descrevendo a cena, sua visão, antes indefinida, começa a se tornar cada vez mais precisa, como se ela afinasse cada vez mais o foco de seu olhar. Esse processo continua até o momento em que vemos surgir, frente aos olhos da nossa imaginação, uma imagem muito distinta daquela com que sua descrição se iniciara, e assim somos levados da imagem de harmonia e conciliação do *χορός* à extrema violência e ao caos de uma trupe demoníaca.

A conceitualização do termo *kōmos*, nesta passagem do *Agamênon*, dá-se a partir do *frame* SIMPÓSIO, como o contexto nos permite deduzir por meio da menção à bebida e porque a trupe das Erínias encontra-se já instalada na casa. *Kōmos* aqui está empregado em sua acepção estática. No entanto, este enquadramento implica no perfilhamento das características negativas associadas ao *kōmos*: excesso, bebedeira, discórdia etc. Consequentemente, o uso do termo é motivado pelo fato de que este *kōmos* das Erínias é atípico inclusive porque *nunca* deixa a casa, como seria de se esperar dentro do *script* denotado pelo *frame* SIMPÓSIO de acordo com as suas fases prototípicas *δειπνον* → *συμπόσιον* → *kōmos*. Na verdade, somos informados de que ele não pode ser expulso (*δύσπεμπος ἔξω*, 1190).

Acredito que essas considerações sejam suficientes para que possamos descartar uma associação entre *kōmos* e *χορός* nesta passagem. De fato, é o processo de **mesclagem** entre os *frames* desses dois últimos conceitos com a imagem destoante das Erínias como irmãs e deusas do sexo feminino, ou seja, aptas para participar de um coro, como aquele das Musas, mas que, ao invés disso, comportam-se de uma maneira inadmissível até mesmo para os mais híbrídicos convivas, o que confere força à metáfora: este é um *χορός* que enlouqueceu e um *kōmos* que não compar-

141. Heath (1988).

142. Cf. DENNISTON, p. 353.

tilha da alegria trazida pelo vinho, nem pelas regras da comunhão, mas ultrapassa todos os limites impostos pela ordem e a decência.

Agora, a comédia. Vemos que, nela, o κῶμος tem um papel importantíssimo, sobretudo nas exuberantes cenas finais das peças, para marcar a vitória de um protagonista sobre seus inimigos, como no caso de Diceópolis, nos *Acarnenses* (1227 *et seq.*), em que o mesmo saúda-se e é saudado, após sua vitória sobre Lamaco, com o bordão reservado aos vencedores olímpicos, ο τήνελλα καλλίνικος. Este tema da vitória sobre um oponente pode mesmo motivar, como em *Nuvens* (1204 *et seq.*), a paródia de um epinício que, como em Píndaro, inicia-se com um μακαρισμός¹⁴³. Algumas peças, ao invés de se encerrarem com um κῶμος de vitória, fazem-no por meio de um κῶμος nupcial e, embora a própria palavra κῶμος não seja usada em nenhuma dessas passagens, não há porque duvidar, pelas associações que vimos anteriormente entre o termo e a cerimônia de casamento, da identificação entre as duas ocasiões¹⁴⁴. Além disso, como destaca Pütz¹⁴⁵, há alguns exemplos de κῶμοι religiosos em Aristófanes. É preciso, no entanto, distinguir com cuidado entre κῶμοι propriamente ditos, similares àqueles que encontramos associados ao δέξαι-Motiv em Píndaro e outras formas de θεωρία religiosa¹⁴⁶. Os dois exemplos que me parecem mais típicos desse caso são o κῶμος de Diceópolis, nos *Acarnenses*, vv. 243-60, e o de Agatão, ao comemorar sua vitória nas competições poéticas, em *Tesmoforiantes*, vv. 104 *et seq.*, através de uma menção explícita à procissão como uma forma de κῶμος, como ficamos sabendo por meio da pergunta do coro, “τίτι δαιμόνων ὁ κῶμος”, (“para qual divindade é o kōmos?”).

Apesar de sua ligação com o *bas-fond* do mundo da Comédia Antiga, é surpreendente que a maioria dos κῶμοι em Aristófanes seja do tipo “pacífico”, isto é, celebratório e, embora certamente haja muitos exemplos de κῶμοι violentos ou satíricos, inclusive em resposta aos do tipo religioso, sua função principal seria, segundo Pütz¹⁴⁷, a de “salientar os problemas e as diferenças entre os personagens nas peças”. Segundo esta mesma autora:

Nas peças mais antigas de Aristófanes, os komoi frequentemente fazem parte das celebrações de paz de uma das partes vencedoras. Isto está de acordo com o fato de que a comédia em geral explora uma associação entre festividade e paz (como a segunda parte de *Paz* demonstra claramente). (...) Portanto, nessas passagens, as festas (*revels*) representam uma vida de prazer contínuo, livre de preocupações.

143. Cf., e.g., P. 10.1-2 e 5.5.

144. Para uma análise detalhada dessas cenas, cf. Pütz (2007).

145. Pütz (2007)

146. Por exemplo, a procissão das *canéforas* durante a Panateneia (*Ec.732 et seq.*) dificilmente poderia ser descrita como um κῶμος.

147. Pütz (2007).

(...)

Esse aspecto do komos como uma das bênçãos da paz, também é empregado em outras partes da literatura grega. (...) Consequentemente, pode-se ver que este conceito já existia muito antes do tempo de Aristófanes. Contudo, as comédias são amiúde ambíguas acerca do que se está celebrando. Frequentemente, uma celebração nupcial ou de vitória são combinadas, ou mesmo elementos exteriores ao argumento da comédia podem ter um papel, como a esperança do autor em vencer uma determinada disputa cômica. A perversão cômica das festas (revels) na forma de komoi violentos enfatiza que algo está errado, p. ex., relações de gênero e política masculina, como em *Lisístrata*, 730 *et seq.* Isto fica muito evidente quando komoi pacíficos são interrompidos [grifo meu].¹⁴⁸

Apesar de sua proeminência nas comédias aristofânicas, a própria palavra κῶμος (e derivados) aparece apenas oito vezes no *corpus*¹⁴⁹, sendo que em todas elas o substantivo alude a algum tipo de procissão religiosa ou de comastas. Além disso, não há, em nenhuma dessas passagens, nenhum tipo de referência a uma dança coral. Com duas notáveis exceções, a primeira delas é a seguinte passagem das *Tesmoforiantes* (985-88b):

985 Ἄλλ' εἶα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί·
τόρνειε πᾶσαν ᾠδήν.
Ἦγοῦ δέ γ' ᾧδ' αὐτός,
κισσοφόρε Βακχεῖε
δέσποτ'· ἐγὼ δὲ κῶμοις
σὲ φιλοχόροισι μέλψω.

985 Mas, eia! salta, gira com o pé ritmado
torneia toda a canção.
Guia tu mesmo,
Baco coroadado de hera,
ó Senhor, que eu com os *kōmoi*,
aos quais as danças são caras, te cantarei.

E a segunda é o fr. 491 K (*Tagenistae*),

τί οὖν ποιῶμεν; χλανίδ' ἔχρην λευκὴν λαβεῖν·
εἴτ' Ἴσθμιακὰ λαβόντες ὥσπερ οἱ χοροὶ
ἄδωμεν εἰς τὸν δεσπότην ἐγκώμιον.

148. Pütz (2007).

149. *Ach.* 264, 981; *Nu.* 606; *Pax*, 1142 (como o nome próprio, Κωμαρχίδης); *Th.* 104, 988; *Pl.* 1040; *Ra.* 218 (no *hapa*, κραυγαλόκωμος). Ainda algumas vezes nos fragmentos, dos quais merecem destaque o fr. 491 K e o 443.3 K.

O que faremos então? Era preciso ter pego um xale branco;
daí, tendo pego as coroas ístmicas, como os coros,
cantemos para o senhor um *enkōmios*.

Na primeira passagem, contudo, a dança, que é evidentemente coral, é descrita como κῶμος φιλόχορος em virtude de sua associação com Baco que começa aqui e se estende para a estrofe e a antístrofe seguintes. Como a dança das mulheres só pode tomar a forma de um coro cíclico, tanto no nível da *performance* dramática quanto no do ritual fictício, é preciso que a dança báquica seja descrita em termos corais. Ou seja, o coro de mulheres improvisa, da melhor forma que pode, um κῶμος a Dioniso. Trata-se, aqui sim, da ficção de um κῶμος que, ademais como já vimos, nunca é associado às mulheres no período arcaico e, portanto, não poderia estar sendo executado nesta cena senão numa acepção metafórica ou, evidentemente, cômica. De qualquer maneira, seria desaconselhável dar muita importância ao segundo elemento em φιλόχορος. Como teremos oportunidade de ver no próximo capítulo, o sentido mais **prototípico** de χορός é “dança” e não seria inapropriado, dessa forma, que o κῶμος de Dioniso fosse descrito como “amante de danças”. Não se deduz daí, contudo, que a dança de um κῶμος possa ser do tipo descrita pelo início da ode coral, ou seja cíclica, nem a caracterização implica em um generalização acerca do modo de *performance* comástica.

Quanto à segunda passagem, apesar da falta de contexto, é possível entender que aqueles que se propõem a cantar o ἐγκώμιον veem a sua própria *performance* de modo analógico, ou seja, irão fazê-lo ὡςπερ οἱ χοροί e a analogia, também neste caso, não implica em uma identificação.

2.4. O κῶμος em Píndaro e Baquilídes

O termo κῶμος e derivados aparecem trinta e cinco vezes em Píndaro, distribuídos ao longo de vinte nove das quarenta e seis odes, ou 63% do *corpus* total. Em Baquilídes, a forma nominal aparece apenas cinco vezes, das quais três em um suplemento, e a forma verbal pode ter sido usada uma única vez, se a leitura do editor estiver correta¹⁵⁰. Não creio que seja adequado, no entanto, falar de uma preferência de Píndaro pelo termo, dado o estado do *corpus* de epinícios baquilidiano, composto por apenas 14 odes, muitas das quais em estado bastante fragmentário. É bem possível que, se tivéssemos um maior número de epinícios do poeta de Ceos, os números tenderiam a convergir. Um claro indício disso surge quando comparamos

150. Cf. o Apêndice 2 para uma tabela sinóptica de todas as ocorrências do termo nos dois poetas acompanhados do contexto. Cf. também a relação de Agócs (2012), que contém dois erros, no entanto: em (1) o verso dado é O.4.19, quando, na verdade, o termo aparece em 4.9 e, em (4), ao invés de Baquilídes 13.74, deve-se ler 13.4.

a frequência do termo no menor livro de Píndaro, aquele das odes ístmicas, com o único livro de seu colega: em ambos, o número de ocorrências é o mesmo, cinco.

Seja como for, é plausível supor que o uso que Píndaro faz de termos derivados do tema -κωμ- está de acordo com o MCI de CELEBRAÇÃO, dedutível das fontes antigas que analisamos. É a partir desse MCI e dos diferentes *frames* invocados pelos elementos construídos sobre -κωμ- que uma ideia da ocasião de *performance* de cada uma das odes em que esses itens lexicais aparecem pode ser proposta. Na medida em que, dentro do escopo lexical, a forma nominal parece ser a mais esquemática, tendo a forma verbal e a adjetival se desenvolvido através do **entrincheiramento** com outros prefixos e sufixos, parece-me adequado fundar a minha análise principalmente sobre esta, derivando daí outros usos perceptíveis nas formas derivadas.

Dentro do domínio delimitado por κῶμος, várias características associadas ao conceito podem ser perfiladas por meio dos elementos dêicticos do discurso, como o tempo verbal e demonstrativos, com o objetivo de salientar um aspecto que defina de maneira mais apropriada as condições do evento da fala representadas pela ode. Esse perfilamento pode promover, então, duas conceitualizações por meio das quais κῶμος pode ser construído: como PROCESSO ou como PRODUTO. Esses dois aspectos de κῶμος, capazes de evocar *subframes* dentro do domínio, relacionam-se hierarquicamente dentro dele, na medida em que a construção de κῶμος como PRODUTO é menos esquemática e, portanto, subordinada, à construção como PROCESSO, o que se torna evidente quando comparamos esta passagem da O. 4.8,

8 Οὐλυμπιονίκαν
δέξαι Χαρίτων θ' ἕκατι τόνδε κῶμον

—
10 (...) Ψαύμιος γὰρ ἵκει
ὀχέων.

próprio de vencedor olímpico
recebe, em nome das Graças, este kōmos,

—
10 (...) pois de Psaumide ele vem
da carruagem.

Com esta outra da P. 5.20-1,

20 μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὅτι
εὔχος ἤδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἐλών δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων,

Ἄπολλώνιον ἄθυρμα

Bem-aventurado também nesta ocasião, pois da ínclita
 Pítia já um motivo de orgulho com os cavalos havendo colhido, rece-
 beste este
[kōmos de homens,
 —
 apolônio brinquedo

Ao passo que na O. 4 o trajetor, κῶμος, é perfilado como se afastando do marco, ὀχέων, por meio da 3ª p.s do pres. ind. de ἵκω, na P. 5 a dimensão dêictica da 3ª p. sing. do perf. de δέχομαι seleciona um momento, coincidente com o evento da fala (vūv), que perfila a ação do verbo como completa a partir do ponto de vantagem da *persona loquens*. Isso permite, por exemplo, a construção metafórica do κῶμος como um PRODUTO MATERIAL, neste caso, mais especificamente, como um “brinquedo”, ἄθυρμα. Adicionalmente, na O. 4, a ação descrita pelo imperfectivo ἵκει encontra-se delimitada pelo escopo de δέξει, o que significa que a ação do verbo, modificada pelo modo verbal, se realizada, implica na imediata finalização da sub-rotina delimitada pelo *frame* evocado por ἵκει; ou seja, o imperativo aoristo solicita a transição do estado-de-coisas de κῶμος de PROCESSO para PRODUTO. A comparação, portanto, dessas duas cenas nos permite deduzir que δέξει predica δέδεξει e que, consequentemente, do ponto de vista do conceito simbolizado por κῶμος, a construção como PROCESSO é sempre mais esquemática do que aquela como PRODUTO¹⁵¹.

Com base nisso, eu proponho que κῶμος seja sempre conceitualizado como PROCESSO ao ser construído como sujeito de verbos de movimento ou, então, como o objeto do verbo δέχομαι, o que poderá evocar, no público, outros *frames* a partir dos quais κῶμος poderá sofrer, ou não, uma nova conceitualização. Nos outros casos, a conceitualização prototípica de κῶμος será sempre a de PRODUTO, entendido, no entanto, como um perfilamento sobre a base PROCESSO. Isto é importante, em primeiro lugar, porque nos permite ver cada instanciação de κῶμος nas odes a partir de um **espaço discursivo corrente (EDC)** em que essa estrutura categorial esteja pressuposta, ou seja, em que mesmo na ausência de gatilhos que permitam a construção do conceito como PROCESSO, essa informação possa ser tomada como informação de pano-de-fundo da audiência; em segundo lugar, porque irá fundamentar, mais adiante, minha argumentação contra a suposição de que κῶμος possa simbolizar ou o “coro” ou “a ode”, na mesma medida em que irá me permitir discutir possíveis cenários de *performance* da *première* das odes.

No que se segue, irei analisar alguns exemplos que me parecem mais paradigmáticos dessa interpretação e, embora seja impossível, dados os limites impostos por este trabalho, analisar todas as ocorrências, uma tabela sinóptica dos usos que Píndaro e Baquilides fazem dos termos construídos sobre -κωμ- pode ser encontra-

151. Utilizando os termos do estruturalismo jakobsoniano, poderíamos dizer que κῶμος enquanto PROCESSO é **não marcado**, ao passo que κῶμος como PRODUTO é **marcado**.

da no Apêndice 2, onde procurei fornecer cada instância dentro de um contexto mínimo, organizadas de acordo com os grupos celebratórios que proponho para cada uma delas e o possível local de *performance*.

2.4.1. Κῶμοι em movimento

Três odes em Píndaro caracterizam o κῶμος de uma maneira que sugere fortemente a sua conceitualização como PROCISSÃO. São elas as O. 4, 8 e 14, algo normalmente admitido pela maioria dos críticos, havendo apenas algumas dissensões quanto ao local da *performance*. Como estes são os únicos exemplos para os quais temos informações suficientes que nos permitam lê-los a partir do *frame* mencionado, irei discutir essas três odes em maiores detalhes.

No caso da O. 4, a passagem relevante à nossa discussão é a seguinte:

Ἐλατήρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τεαὶ γὰρ Ὠραὶ
ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς ἐλίσσόμεναί μ' ἔπεμψαν
ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων·
ξείνων δ' εὖ πρᾶσσόντων
ἦ ἔσαναν αὐτίκ' ἀγγελίαν ποτὶ γλυκεῖαν ἔσλοί·
ἀλλὰ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτναν ἔχεις
ἵπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλᾳ Τυφῶνος ὀβρίμου,
Οὐλυμπιονίκαν
δέξει Χαρίτων θ' ἕκατι τόνδε κῶμον,

10 **χρονιώτατον φάος** εὐρυσθενέων ἀρετᾶν. Ψαύμιος γὰρ ἵκει
ὀχέων, ὃς ἐλαίᾳ στεφανωθείς Πισάτιδι **κῦδος** ὄρσαι
σπεύδει Καμαρίνα. θεὸς εὐφρων
εἶη λοιπαῖς εὐχαῖς·

Sumo Auriga do trovão de pés infatigáveis, ó Zeus, tuas Horas pois, desenrolando-se, sob a canção da lira multimediosa, enviaram-me como testemunha dos jogos supremos. Quando os amigos (*kseînos*) são bem sucedidos 5 exultam logo os homens de bem face ao doce anúncio. Mas, ó Filho de Crono, que o Etna habitas, nebuloso gravame do Cem-cabeças, violento Tufão, próprio de um vencedor olímpico recebe, em nome das Graças, este **kōmos**, 10 **oportuníssima luz**¹⁵² de sobrepujantes virtudes, pois ela vem da carruagem de Psaumide, que, coroado com a pisana oliveira, uma **distinção** por soerguer

152. No que se segue irei explicar minha opção por essa tradução.

anseia a Camarina. Benfaz'ejo um deus
lhe seja às futuras preces.

Boeckh pressupunha uma *performance* em Olímpia em virtude, principalmente, de a *persona loquens* dizer-se enviada como testemunha dos jogos pelas Horas (2-3)¹⁵³. Nesse sentido, ele via os vv. 4-5, como um indício da composição imediatamente (αὐτικά) após a proclamação da vitória (ἀγγελίαν) e como uma forma de o poeta se desculpar pela brevidade da mesma, lendo os vv. 11-12 na acepção literal de que Psaumide teria pressa em retornar para Camarina a fim de divulgar sua vitória (κῦδος ὄρσαι σπεύδει, 11)¹⁵⁴. Mezger¹⁵⁵, contudo, seguindo a sensível análise de L. Schmidt¹⁵⁶, que também propusera Camarina como o local da *première*, parece-me ter resumido de maneira bastante convincente os problemas da análise de Boeckh.

Segundo Mezger, os vv. 1-3 referem-se apenas ao almejado sucesso que coroa o fim de um longo trabalho de preparação e treino para os jogos aliado às qualidades naturais do *laudandus*, ao que se alude, de fato, nos vv. 14-16. Daí a importância das Horas como filhas de Zeus (τεαὶ γὰρ, 1), na invocação inicial, as quais tudo cumprem no momento certo com a sua dança, que representaria a passagem do tempo¹⁵⁷. Em segundo lugar, os vv. 4-5, de claro cunho gnômico, diriam respeito à ética mormente propagada pelos epinícios de que os ἔσλοί, entre os quais Píndaro obviamente se incluía, alegam-se imediatamente ao saber do sucesso de seus ξεῖνοι, ao contrário dos κακοί, que abrigam a inveja (φθόνος) em seu peito. À vitória deve-se seguir o imediato louvor, daí o uso de αὐτικά¹⁵⁸. Por outro lado, σπεύδει (13) refere-se ao fato de que esta vitória conquistada por Psaumide dera-se apenas poucos anos após a fundação de sua cidade, na qual o mesmo tivera um papel decisivo, como sabemos pela O. 5.9-14.

Finalmente, tanto a invocação de Zeus como padroeiro do Etna, distante apenas cerca de 150 km a nordeste de Camarina, donde suas erupções poderiam ser

153. Boeckh (1821), “*Iam horum carminum prius Olympiae et scriptum et cantatum esse poeta ipse docet*”. Ele contrapunha essa ode, executada em Olímpia, à O. 5, para a qual pressupunha uma *performance* em Camarina. Assim também Wilamowitz-Moellendorff (1966) e Krummen (1990).

154. Ou Estações, “*das ist einerlei*”, como diria Wilamowitz-Moellendorff (1966). Boeckh (1821), “*statimque post victoriam compositum carmen demonstrant haec [i.e., os vv. 4-5]: unde odae brevitatis excusator*”. E, sobre os vv. 11-12: “*Hinc quod nondum divulgata nec Camarinam delata victoriae fama est (...) de Psaumidi dicitur [vv. 11-12].*”

155. Mezger (1880).

156. Schmidt (1862).

157. Idem, p. 383, “*Doch jene lieblichen Gestalten, die Pindar einführt, haben eine tiefere Bedeutung. Wer der Auseinandersetzung des erwähnten Gelehrten mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird sich erinnern, dass sie die Göttingen der Zeitung sind, die Spenderinnen alles dessen, was nicht in jäher Hast vom Schicksal erzwungen werden kann, sondern erst eintritt, wenn die Zeit erfüllt ist. Ihre Wirkung sah man also auch an dem Erfolge des Psaumide*”. Assim também Fraccaroli (1894), “*Il tempo dunque, che tutto apporta, ha recato anche a Psaumidi la vittoria*”. Gildersleeve (1886), “*It has taken time for Psaumide’s success to ripen*”.

158. Mezger (1880). Cf. ainda a ideia expressa claramente na N. 9.6 “ἔστι δέ τις λόγος ἀνθρώπων, τετελεσμένον ἔσλόν | μὴ χαμαὶ σιγᾷ καλύψαι· θεσπεσία δ’ ἐπέων | καύχας ἀοιδὰ πρόσφορος”

facilmente observadas¹⁵⁹ quanto a menção ao κῶμος de Psaumide como Οὐλυμπιονίκων¹⁶⁰ são marcadores dêicticos que me parecem apontar, por proximidade, no primeiro caso, e por distanciamento¹⁶¹, no segundo, para aquela cidade. Muito embora os vv. 4-5 sejam expressos de uma maneira gnômica, a aplicação parece ser ao contexto imediato da ode e, dessa forma, a identificação da *persona loquens* como um dos ξεῖνοι pode ser um indício de que essa se via (de maneira real ou fictícia) sob a esfera de influência de seu *laudandus*, neste caso, Psaumide; isso, a meu ver, faria mais sentido se a ode fosse executada em Camarina¹⁶². Finalmente, o fato de a *persona loquens* se dizer enviada como uma “testemunha dos jogos supremos” (ὕψηλοτάτων μάρτυ’άέθλων, 3), aponta, necessariamente, para um evento situado no passado, do qual ela poderia dar testemunho por tê-lo presenciado. Ἐπεμψαν, dessa forma, parece apontar para um tempo em que este testemunho já poderia ter se dado e para um local onde o relato deste testemunho era necessário, isto é, em Camarina, uma vez que, em Olímpia, nenhum testemunho seria necessário já que a vitória de Psaumide teria sido presenciada por todos.

Apesar da confiança dos comentadores, precisamos admitir que é impossível precisar com certeza o local da *performance*. A caracterização do κῶμος como ὀλυμπιονίκης poderia ser possível por meio de uma *deixis am phantasma*¹⁶³. E, embora os vv. 4-5 pareçam-me estranhos se enquadrados em uma *performance* em Olímpia, este não seria um cenário improvável. Do ponto de vista da identificação do κῶμος, no entanto, esta questão tem pouca relevância porque, se não em Camarina, poderíamos pensar em uma procissão ao templo de Zeus em Olímpia, em cujo trono, como sabemos por meio do testemunho de Pausânias (5.11.7), as Graças tinham sido esculpidas com grande destaque¹⁶⁴. Caso contrário, se postularmos a *performance* em Camarina, o κῶμος da ode estaria associado à procissão que faria parte da εἰσέλασις para (ou de) um templo, provavelmente de Zeus, invocado duas vezes na ode, a quem se pede que lá o receba (δέξει). Esse cenário estaria de acordo com a prática atestada para o caso de Exeneto, citado anteriormente na passagem de Diodoro da Sicília¹⁶⁵.

159. Aliás, a menção à Tufão e ao Etna como gravame do maior inimigo de Zeus sugere uma erupção recente ou mesmo coincidente com a ocasião de *performance* da ode.

160. Alguns comentadores e tradutores tratam como um substantivo. No, entanto, como observa Wilamowitz-Moellendorff (1966), “*Die inkongruente Verbindung eines prädikativen Adjektivs und eines adverbialen Gliedes ist echt pindarisch*”.

161. Mezger (1880), “(...) dürfte der κῶμος in Olympia selbst schwerlich Ὀλυμπιονίκης (v.7) genannt worden sein (...)”

162. Note que na O. 9 os comastas que celebram junto com Efarmosto em Olímpia são descritos como ἑταῖροι, ao passo que sempre que Píndaro ou, se preferirmos, a *persona loquens*, projeta-se como se estivesse (se, de fato, não estava) na presença de seu *laudandus*, ele se descreve como um ξείνος, cf. N. 7.61.

163. Possibilidade para a qual Christian Werner me chamou à atenção.

164. Ainda segundo o Σ 10a-b à O. 5.6 (DRACHMANN, p. 141), Hércules por ocasião da fundação dos duplos altares aos deuses em Olímpia, teria dedicado um deles às Graças e a Dioniso, cf. Paus. 5.14.10.

165. Cf. p. 67.

A ideia, no entanto, de que κῶμος aqui deva ser entendido como se referindo à própria ode, como quis Fraccaroli, Fogelmark, Gelzer, Gerber¹⁶⁶ e, mais recentemente, Carey¹⁶⁷ (que, aliás, não cita nenhum desses críticos) parece-me, pelo que já vimos, insustentável. Segundo Carey, com uma certeza que lhe é característica, essa passagem da O. 4 seria um exemplo “inescapável” de que em Píndaro κῶμος e ὕμνος significam a mesma coisa, uma acepção, ademais, jamais atestada na literatura supérstite. A impressão que se tem, contudo, é a de que a hipótese de que κῶμος significaria a própria canção parece ser uma proposição *ad hoc* válida somente para Píndaro justamente naquelas passagens em que uma identificação entre κῶμος e χορός é evidentemente impossível. Isto fica mais claro se consultarmos a palavra no LSJ, pois iremos notar que, em sua definição, aquele dicionário define o termo como “*a ode cantada numa dessas procissões festivas, Pi.P. 8.20, 70, O. 4.10, B. 8.103 [sic, na verdade 9.103]; μελιγαρύων τέκτονες κώμων Pi. N. 3.5, cf. Ar. Th. 104, 988 (ambos lyr.)*”¹⁶⁸.

Note que, com exceção da passagem das *Tesmoforiantes*, todos os outros exemplos provêm da poesia epinicial, sendo quatro de Píndaro, todos os quais, aliás, teremos a oportunidade de discutir no Capítulo 6. Por ora, basta salientar que, em nenhuma delas, κῶμος precisa ser interpretado de uma maneira diferente daquela em que o vimos conceitualizado nos exemplos citados da literatura relevante, isto é, sobretudo como CELEBRAÇÃO, FESTA OU PROCISSÃO. Nesse sentido, é esclarecedor o comentário de Austin e Olson¹⁶⁹ à passagem das *Tesmoforiantes* (104) citada no verbete do LSJ, “ὁ κῶμος; ‘*a procissão*’ (cf. 117 com n.; Pi. O. 4. 11; 8. 10; Bacch. n. 12; E. Hipp. 55; Tr. 1184; Hel. 1469) e assim, por meio de uma extensão natural do sentido, o hino que os participantes da procissão cantam; cf. 988b-9 com n.; Braswell sobre Pi. P. 4. 2”¹⁷⁰.

166. Fraccaroli (1894), “Questo κῶμος è lo stesso inno trionfale, che, come fosse una persona, viene dai carri di Psaumide”. Fogelmark (1972), “In P. III, 73 κῶμος is probably not a ‘revel’ but means song and should be compared with O. XI, 13 (...) where [it] presents the same idea of the Epinician ode as the crowning glory of a victory as in P. III, 73 (...). The verb κωμάζειν can also be understood in two ways, ‘to revel’ or ‘to sing’”. Em sua nota ele justifica sua opinião da seguinte maneira: “The vulgar aspect of κῶμος, κωμάζειν may be the reason why neither verb nor the noun occurs in Epinicians to the most powerful and dignified rulers, Hieron of Syracuse and Theron, of Acragas”, grifo meu, certamente para esse autor, Arcesilau, a quem Píndaro dedica o maior de seus epinícios, a P. 4, bem como a impressionante e solene P. 5, não deve contar, talvez por se tratar de uma colônia africana. Gelzer (1985), “κῶμος hier in der Bedeutung ‘Siegelied’; das Lied dauert lange und erhält den Ruhm (10), nicht ein ‘Festzug’”. Note a semelhança com a afirmação de Carey, abaixo. Gerber (1987), “It is only song that could be described as a ‘most enduring light of mighty achievements’”. Cf. também Mullen (1982).

167. Carey (1989) e Carey (1991), “κῶμος as ὕμνος seems inescapable at the very least in O. 4.9, where the phrase ‘the most lasting illumination of mighty achievements’ describes song (...), not the ephemeral victory celebration”. Para uma crítica dessa posição e uma interpretação que leve em conta uma outra leitura, por parte da audiência, na qual χρονιώτατον, poderia ser lida também como “duradoura” em referência à ode sem conflitar com o que se está propondo nesta tese, cf. Eckerman (2010).

168. LSJ, s.v. κῶμος, II.

169. Para o v. 988, cf. p. 98.

170. Cf. Austin e Olson (2004), grifo meu. No comentário ao v. 988, eles dizem “κῶμοις; Cf. 104 n.; but in context a reference to Dionysiac ‘revels’ (e.g. Nu. 606; Eub. fr. 93. 8; E. Cyc. 492; Ale. 343; cf. 1176) is heard as well”. Cf. o comentário ao v. 1176. Em nenhuma dessas passagens parece aos comentadores que κῶμος possa

É notável que Austin e Olson, mesmo claramente convencidos de que o único sentido possível e necessário para ambas as passagens em questão das *Tesmoforiantes* seja “procissão”¹⁷¹ – claríssimo, aliás, no contexto da fala de Agatão e na do coro –, vejam-se compelidos a listar um sentido apenas aceito e proposto pela crítica pindárica, sem qualquer relevância, aliás, com o verso comentado. Isto aponta fortemente, a meu ver, para uma certa circularidade nas argumentações que propõem que κῶμος é uma metonímia para “canção” e talvez seja um indício de que o debate possa ter sido inevitavelmente contaminado por dogmatismos. No comentário de Braswell, a que nos remete, este diz, ademais, que “aquí [i.e., na P. 4.2] o verbo é usado intransitivamente e (diferentemente da O. 9.4 e N. 9.1, onde o contexto implica uma procissão), sem a implicação de movimento; cf. P. 9.89, I. 3/4.8, 7.20-21”¹⁷², o que é condizente com a ideia de “celebração”.

Retornando então ao ponto em questão, todos os comentadores da O. 4 que veem no κῶμος uma expressão metonímica para a própria ode, argumentam que χρονιώτατον φάος (10), aposto daquele termo, significaria “a mais duradoura luz”, algo que, segundo eles, só poderia ser dito da ode e não de uma celebração epifenomenal. Essa leitura, no entanto, revela uma interpretação que não leva em conta nem o contexto da ode, nem o valor acordado por Píndaro a χρόνος no restante do corpus, como pretendo argumentar em seguida. Já Chris Eckerman, acerca dessa passagem, notava que:

Finalmente, a confusão no que diz respeito ao significado de κῶμος levou alguns eruditos a mesclar interpretações disparatadas na esperança de dar algum sentido a elas. Essas interpretações atacam apropriadamente a dificuldade interpretativa que κῶμος apresenta na poesia epinicial; contudo, esses eruditos não forneceram uma explicação que suportasse as muitas acepções que κῶμος supostamente teria. Como mencionado acima [p. 302], é o sentido primário de celebração que permite que sentidos metonímicos como, ‘ode’, ‘coro’ e ‘foliões’ pareçam plausíveis. Carey sugere¹⁷³ que κῶμος possa se referir, ocasionalmente, ao *hymnos*, à própria canção. (...) Carey usa este exemplo [i.e. O. 4.6-10] para ‘provar’ que Píndaro algumas vezes usa κῶμος para se referir a sua canção (...). Essa interpretação, contudo, é problemática. As lembranças do κῶμος (‘celebração’) seriam literalmente muito duradouras para o vencedor, uma vez que era uma festa da qual o vencedor poderia se lembrar com ternura; a própria ode poderia ser guardada como uma memória particularmente vívida da ocasião e cada *reperformance* dela

ser tomado por “canção” como quer o LSJ.

171. Note que Duarte (2005) traduz o v. 104 “Para quem dentre as divindades esse cortejo?”, e o 988 como “cortejos amantes da dança”, grifo meu.

172. Braswell (1988), grifo meu.

173. Carey (1989) e Carey (1991).

traria, em alguma medida, a primeira vitória de volta à vida para o patrono. Se, como eu sugeri, o significado de κῶμος não é primeiramente ‘ode’, é plausível, contudo, que os membros da audiência pudessem interpretar a frase ‘a mais duradoura luz para sucessos de grande esforço’ em relação à ode de Píndaro. Esse é um ponto importante que deve ser salientado no que tange à interpretação de Carey. Não é que ‘este κῶμος, a mais duradoura luz para sucessos de grande força’ ‘prove’ que Píndaro em alguns casos usava κῶμος como um sinônimo para a ode; ao contrário, a linguagem de Píndaro permite que os membros da audiência expandam a semântica do κῶμος para interpretá-lo em relação à ode, se assim o desejarem. Certamente, essa expansão da semântica do κῶμος interessaria a Píndaro, e ela faria de sua própria ode a parte central da celebração de vitória¹⁷⁴.

Muito embora eu concorde com a leitura perspicaz de Eckerman, não posso partilhar de sua anuência ao sentido acordado a χρονιώτατος.

Já L. Schmidt, Mezger e Gildersleeve¹⁷⁵ haviam proposto que o sentido do adjetivo deveria ser entendido como subordinado ao γάρ do v. 1 e que, portanto, deveria significar algo como “tardio”, em virtude da vitória de Psaumide ter sido obtida após muitas tentativas e esforços (εὐρυσθενέων ἀρετᾶν, 10) e (ou ainda), quando ele já se encontrava em idade avançada, ao que aludiria a gnoma do verso final. Essa é uma interpretação possível, sobretudo se enquadrada dentro da gnoma expressa ao final da ode. Entretanto, a ideia de tempo expressa por χρονιώτατος não pode ser dissociada nem da figura de Zeus¹⁷⁶, nem das Horas, muito embora a ênfase maior seja nessas deusas, que representam não apenas a ideia arcaica de que o tempo desenrola-se por meio de um ciclo que, aqui, é a própria dança dessas deusas mas também de que cada evento, dentro deste ciclo, tem lugar definido numa sucessão, um conceito que os gregos expressavam por meio da palavra καιρός.

Homero, pela primeira vez na *Il.* 5.749 (8.393), nos fala das Horas como guardiãs dos portões nebulosos do Olimpo e o escoliasta, comentando essa passagem, diz que “ἐπεὶ τὴν τῶν οὐρανίων τάξιν καὶ τοὺς καιροὺς διοικοῦσιν” (“pois administram tanto a ordem celeste [i.e., o movimento dos planetas] como [o tempo certo d] as estações”)¹⁷⁷. Na *Odisseia*, uma canção marcada por ciclos em seus mais diversos níveis¹⁷⁸, a passagem de um determinado período de tempo até a chegada de um

174. Eckerman (2010), grifo meu.

175. Mezger (1880), “v. 9 (...) die mit τεὰ γὰρ ὤραι angeschlagene Saite tönt aus, indem der Sieg als eine spät gezeitigte Frucht ächter Tüchtigkeit erscheint”. Schmidt (1862), “Die gewöhnliche Erklärung, wonach dies Wort hier ‘dauernd’ bedeuten soll, würde nur passen, wenn von dem Gedichte die Rede wäre; auf dem κῶμος passt nur die im Text gegebene”. Assim também, Gildersleeve (1886).

176. Que é πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ, segundo Terpandro, 698 PMG.

177. Σ 5.749b.1 (Erbse, p. 102). Cf. também Kirk et al. (1993)

178. Já no início da canção somos introduzidos a essa noção, ao saber que o tempo chegara de o herói retornar à casa, *Od.* 1.14 “ἀλλ’ ὅτε δὴ ἔτος ἦλθε περιπλομένων ἐνιαυτῶν”.

momento específico na narrativa costuma ser descrita pelas expressões formulares [ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν/ ἄψ **περιτελλομένου**] ἔτος/ ἔτεος καὶ **ἐπήλυθον ὥραι (...)** | **καὶ τότε** [x aconteceu] e ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐνιαυτὸς ἔην, **περὶ δ' ἔτραπον ὥραι (...)** | **καὶ τότε** [x aconteceu]¹⁷⁹. Em Hesíodo, o período de gestação das Musas pela Memória é descrito em termos semelhantes: ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐνιαυτὸς ἔην, **περὶ δ' ἔτραπον ὥραι** | **μηνῶν φθινόντων, περὶ δ' ἡματα πόλλ' ἔτελέσθη** | ἢ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας κτλ.¹⁸⁰. Note como nessas expressões é o revolver (περιτρέπω, περιτέλλομαι, ἄψ) do tempo, com suas idas e vindas, que marca um determinado momento no qual algo deve acontecer¹⁸¹. De fato, as próprias Horas eram identificadas com καιρός pelos dicionários antigos¹⁸². A tradução dessa palavra pelo português “estação” obscurece o sentido mais primitivo do substantivo – que, além do mais, nunca perdeu sua força em grego – que parece ser aquele de “momento crítico que marca a passagem de um estado de coisas a outro”¹⁸³, um sentido a partir do qual o conceito de ὥραι/ὥραι como καιροί deve ter se desenvolvido.

Dessa feita, o movimento do tempo cósmico das Estações é contrastado com a pressa (σπεύδει)¹⁸⁴ de Psaumide em angariar κῦδος para a sua cidade recém-fundada e não, como quis Boeckh, em voltar o mais rapidamente possível a Camarina para que sua vitória fosse divulgada pela execução da ode. Ainda num outro nível, a dança das Estações (ἐλισσόμεναι) é o paradigma divino que se reflete no κῶμος terreno, com suas próprias danças, seus coros e sua alegria¹⁸⁵. A imagem da luz, outrossim, como sinalizadora do fim de um período de dificuldades, representa, desde Homero, o momento de resolução de uma crise¹⁸⁶ e aqui também ela pode ter

179. Tradução: “[mas quando o quarto ano chegou/ e outra vez, com o revolver do ano completado-se] também as *horai* voltaram | então [x aconteceu]” e “mas então quando um ano se passara e revolveram-se as *horai* | então [x aconteceu]” Hom. *Od.* 2.107, 10.469, 11.295, 14.294, 24.142. Nem Heubeck *et al.* (1998) nem De Jong (2001) comentam essas expressões.

180. Hes. *Th.* 58-60.

181. Cf. Finkelberg (2011), *s.v. Seasons*.

182. *Suda*, ὄmega 167.1, <ῶραι> καιροί. *Et. Gud.* ὄmega 580.17, “<ῶραι>, ἀπὸ τοῦ ὠρεύειν, ὃ ἐστὶ φυλάττειν· αὐτὰ γὰρ φύλακες τῶν ἀνθρωπίνων ἔργων· ὠρεύουσι δὲ, φυλάττουσι, καὶ φροντίζουσιν, ὅθεν καὶ οὖρος λέγεται ὁ φυλάσσω, καὶ φύλαξ· ὥρα τὸ ἰβ τῆς ἡμέρας καὶ τῆς νυκτός· ὥρα ὁ καιρός, ὥρα ὁ ἐνιαυτός, ὥρα ἡ εὐμορφία, ὥρα ἡ νεότης, ὥρα ἡ φροντίς, ὥρα δὲ καὶ ἡ ἀστραπή.”

183. Cf. DELG, *s.v. καιρός*. Wilamowitz-Möllendorff (1880) parece ter compreendido tão bem a ideia subjacente ao conceito quando diz que “*Offenbar ist es* [i.e., καιρός] *die Schneide, die scharfe Trennungslinie, welche das richtige vom verkehrten, das genug von zuviel und zu wenig, scheidet, die fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum. Als Linie ist meist der καιρός gedacht, selten als Punkt; ein entsprechendes Wort stellt mir keine Sprache, von der ich etwas wüsste, zur Verfügung. Doch ist die Entwicklung von momentum einerseits, von discrimen andererseits wohl geeignet (...). Ich zweifle nicht, dass καιρός zu κείρειν κέκραμαι gehört, und καιρίως βάλλειν und οὐτᾶν (schon im Epos) nicht opportune, sondern wirklich ‘treffend, schneidend’ bedeutet*”, grifo meu.

184. Cf. LSJ, e DELG, *s.v. σπεύδω*. Essa parece ser a acepção principal em Píndaro, cf. *P.* 4.95 ἵκετο σπεύδων. RUMPEL, *festino, propero*; SLATER, *be in haste* e, particularmente acerca desta passagem, *be eager for*.

185. Fraccaroli (1894), que relaciona essa passagem ao *h. Hom. Apol.* 194-7.

186. Cf. *O.* 5.14, para o mesmo vencedor. Kirk *et al.* (1993). Cf. ainda minha discussão relativa ao uso de φώς no fr. Sim. I FGE e Homero, em Brose (2007), onde eu dizia que “*De fato, o uso da primeira forma ocorre*

sido empregada nesse sentido, isto é, de “último raio de luz” para uma vida que, de outra forma, teria passado à história sem qualquer outra memória, já que nada, além do que Píndaro aqui nos conta e na *O.* 5, foi transmitido acerca de Psaumide.

A ideia, portanto, de que é o tempo¹⁸⁷ que, em seu revolver, tudo consoma no momento certo, é central nesta ode, que fala de um sucesso aparentemente tardio¹⁸⁸. Aparentemente porque a dança das Horas com que a ode se abre já nos prepara um *frame* através do qual poderemos conceitualizar o superlativo, isto é, a partir da ideia que Psaumide obteve sua vitória no último momento possível, porém não menos oportuno. Essa ideia, ademais, é uma característica típica do pensamento pindárico, isto é, o de que o esforço sempre é coroado, ainda que tardiamente, com o sucesso se aquele que se aplica a uma determinada tarefa tem em si uma qualidade inata que, mais cedo ou mais tarde, será revelada. O tempo, nas odes, é uma força, mais do que apenas um fenômeno, que tudo revela e põe à prova, e, assim, é capaz de separar o revelar a verdadeira natureza das coisas. É exatamente essa ideia que vemos expressa na *N.* 4.43: “ἐμοὶ δ’ ὅποιαν ἀρετάν | ἔδωκε Πότμος ἄναξ, | εὖ οἶδ’ ὅτι χρόνος ἔρπων πεπρωμέναν τελέσει” (“a mim qualquer que seja o dom | que o Senhor Destino concedeu | bem o sei que o tempo vindouro irá cumprir o que está fadado”)¹⁸⁹ e, numa passagem alusiva de uma imagética semelhante à *O.* 4, neste fragmento¹⁹⁰:

[...] νέων δὲ μέριμναι σὺν πόνοις εἰλισσόμεναι
 δόξαν εὐρίσκοντι· λάμπει δὲ χρόνω
 ἔργα μετ’ αἰθέρ’ <ἀερ>θέντα.

na *Ilíada* 14 vezes, em expressões do tipo “αἶ κέν τι φῶως γένηται” no sentido de luz como ‘saída’, ‘escape’, ‘esperança’. Nas duas vezes em que aparece na *Odisseia*, é empregado apenas conotativamente, exatamente na única aceção em que φῶς aparece nos dois poemas, o que nos permite concluir que a forma φῶως parece convergir para um uso especializado na poesia épica, onde está associada à aparição do herói e à resolução de conflitos gerados pela batalha”. O uso de φῶς, nessa aceção épica, parece-me atestado em Píndaro, além do mais, na passagem da *P.* 3.75.

187. Sobre a noção de tempo em Píndaro, cf. sobretudo Komornicka (1976) e, de uma maneira mais geral, para o restante da lírica arcaica a importantíssima análise de Fränkel (1993), passim.

188. Aqui representado pela dança cíclica das Estações, filhas de Zeus, de quem, por sua vez, depende a realização (ou não) de todas as coisas. Uma noção cuja expressão mais paradigmática é desenvolvida na *I.* 3. Cf. também a *O.* 8.1-8; *P.* 5.122-3 e *I.* 5.52.

189. Cf. também a *O.* 10.53-5 “ὄ τ’ ἐξελέγχων μόνος || ἀλάθειαν ἐτήτυμον | Χρόνος” e Verdenius (1988a) que, comentando essa passagem diz: “In contradiction to Homer, where time is a kind of void, time in Pindar is an active power (...). Time brings everything to fulfilment (...) in the present case the poet’s premise. Since fulfilment constitutes the true reality, time is called πάντων πατήρ (*O.* 2, 17) and even a power ‘superior to all the gods (...).”

190. Fr. 227 S-M. Citado por Clemente de Alexandria, *Stromata*, 4.7.49.1, logo após o fr. Sim. 579 PMG sobre a virtude (baseado ulteriormente em Hes. *Op.* 289 et seq.), a qual, morando no alto de uma pedra de difícil acesso, exige esforço e persistência para ser alcançada.

[...] as ambições dos jovens, aliadas ao treino, em seu desenrolar-se, a fama encontram. Brilha, com o tempo¹⁹¹, o resultado elevado ao céu.

Como nota Komornicka, “em Píndaro, o tempo “atesta”, “prova” (ἐξελέγχω), em Baquilídes ele “faz crer”, “exalta” (αὔξω) os feitos que a Verdade faz resplandecer contra o inconveniente Momos que se infiltra πάντεσι ἐπ’ ἔργοις dos mortais”¹⁹². Sua alusão é ao epinício 13.204-205 de Baquilídes:

(...) Βροτῶν δὲ μῶμος
πάντεσσι μὲν ἔστιν ἐπ’ ἔργοις·
ἀ δ’ ἀλαθεία φιλεῖ
νικᾶν, ὃ τε πανδ[α]μάτῳ
χρόνος τὸ καλῶς
ἐ]ργμένον αἰὲν ἀνίσχει·

(...) a censura dos mortais
paira sobre toda empresa;
a Verdade, porém, ama
vencer, e este, que tudo domina,
o Tempo, belamente
o sucesso sempre exalta.

Quando Píndaro nos conta, ao final da O. 4, como Ergino, um dos argonautas, livrou-se da ἀτιμία (~ μῶμος) face às mulheres de Lemnos, que, em virtude de seus cabelos brancos, haviam desdenhado de suas chances de sucesso, parece-me que ele está concluindo com um exemplo mítico – e, portanto, reorientando possíveis leituras de χρονιώτατος com o sentido de “a mais duradoura luz” que uma audiência poderia ter feito no início da ode, como quer Eckerman¹⁹³ –, a partir da noção do tempo e, portanto, das Horas e de Zeus, a que aludimos, isto é, como aqueles responsáveis por cumprir e revelar as virtudes inatas de todas as coisas. Esta leitura, no entanto, perde-se completamente se lermos χρονιώτατον φάος no sentido de “a mais duradoura luz”, referindo a expressão à ode, e não à vitória de Psaumide, cujo κῶμος é a sua manifestação material:

οὐ ψεύδει τέγξω
λόγον· διάπειρά τοι βροτῶν ἔλεγχος·

ἄπερ Κλυμένοιο παῖδα
Λαμνιάδων γυναικῶν ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας,
χαλκείοισι δ’ ἐν ἔντεσι νικῶν δρόμον

191. Cf. LSL, s.v. χρόνος, “dat., χρόνῳ in process of time” e Komornicka (1976).

192. Komornicka (1976).

193. Cf. citação do autor, mais acima.

ἔειπεν Ὑψιπυλεία μετὰ στέφανον ἰών·
‘οὔτος ἐγὼ ταχυτάτι·
χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον· φύονται δὲ καὶ νέοις
ἐν ἀνδράσιν πολιαί
θαμάκι παρὰ τὸν ἀλικίας εἰκότα χρόνον.’

Na mentira não embeberei
o ditado: a prova, sabe-o, é, dos mortais, o vero teste¹⁹⁴.

Foi justo ela que livrou o filho de Climeno
da desonra das mulheres de Lemnos.
Numa couraça de bronze a corrida vencendo,
disse, ao passar por Hipsipile, rumo à guirlanda:
“Esse sou eu: em velocidade
tenho iguais mãos e coração. Mesmo nos varões nascem,
ainda jovens, fios grisalhos
antes, muitas vezes, do azado tempo de vida”.

A celebração, que aqui é o κῶμος, de uma tal vitória, obtida quando talvez já não mais esperada, e possivelmente desacreditada por todos¹⁹⁵, pode, portanto, e justificadamente, ser descrita como “a luz mais tardia/ oportuna oriunda de incansáveis/ inabaláveis (εὐρυσθενέων) qualidades”¹⁹⁶, e ela “vem” (ἵκει, 10) da carruagem de Psaumide tanto metaforicamente, no sentido de que é o pagamento devido (ἄποινα)¹⁹⁷ pela vitória obtida com aquela carruagem, quanto, possivelmente, num sentido também concreto, se quisermos pensar que o κῶμος toma a forma de uma εισέλασις.

Já na O. 8, para Alcimédão de Egina, vencedor na luta juvenil, inicia o seu prêmio com uma invocação à Olímpia, em cujo bosque sagrado pede que essa receba o κῶμος coroado de guirlandas:

Μᾶτερ ὦ χρυσοστεφάνων ἀέθλων, Οὐλυμπία,
δέσποιν’ ἀλαθείας, ἵνα μάντιες ἄνδρες
ἐμπύροις τεκμαιρόμενοι παραπειρῶνται Διὸς ἀργικεραύνου,
εἴ τιν’ ἔχει λόγον ἀνθρώπων πέρι
μαιομένων μεγάλαν
ἀρετὰν θυμῷ λαβεῖν,
τῶν δὲ μόχθων ἀμπνοάν.

194. Cf. N. 3.70-1: ἐν δὲ πείρᾳ τέλος | διαφαίνεται ὧν τις ἐξοχώτερος γένηται.

195. Assim Wilamowitz-Moellendorff (1966), cujo acume crítico, tão raro atualmente, nos pergunta “Ist die Epode nicht ein prächtiger Abschluß? Und sagt die schichte Kürze nicht ‚wir können andere beiseite lassen: der Erfolg entscheidet“.

196. O genitivo é ablativo. Cf. a bela interpretação de Mezger (1880), “den so spät erschienenen Aufstrahl weitmächtiger Tugenden”. Parece-me, no entanto, que εὐρυσθενής aqui salienta a persistência e a força de caráter inabaláveis que, mesmo em face da adversidade, são capazes de produzir resultados.

197. Cf. Kurke (1991).

ἀνεταὶ δὲ πρὸς χάριν εὐσεβίας ἀνδρῶν λιταῖς·
ἀλλ' ὦ Πίσας εὐδενδρον ἐπ' Ἄλφεῳ ἄλσος,
τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι. μέγα τοι κλέος αἰεὶ,
ᾧτινι σὸν γέρας ἔσπετ' ἀγλαόν.
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλον ἔβαν
ἀγαθῶν, πολλὰ δ' ὁδοί
σὺν θεοῖς εὐπραγίας.

Mãe dos auricoroados jogos, ó Olímpia,
Rainha da verdade, onde proféticos varões,
buscando sinais por meio do fogo, do Coruscante Zeus tentam saber
se uma palavra tem sobre homens
no ânimo obcecados por ganhar
grandes façanhas varonis
e um alívio das canseiras.

Cumprem-se, em retorno por sua piedade, as preces dos homens.
Ó Arbóreo Bosque de Pisa junto ao Alfeu,
este kōmos recebe e a procissão de guirlandas. Sim, grande glória sempre há,
a quem quer que teu prêmio caiba esplendoroso.
Outras benesses a outros
vieram e muitas são as vias
de sucesso com os deuses.

Muito embora Wilamowitz e outros acreditem¹⁹⁸ que essa ode só poderia ter sido executada em Egina, em virtude, do v. 25, τάνδ' ἄλιερκέα χῶραν, e do advérbio δεῦρο, que parecem apontar, por meio de uma dêixis proximal, para aquela ilha, essa avaliação é disputada por muitos comentadores, como Mezger¹⁹⁹ e Gildersleeve²⁰⁰. De fato, Schmidt nos dá uma boa razão para que a *première* da canção ocorresse em Olímpia, junto ao altar de Zeus, e não em Egina, em um Olimpeio, como queria Wilamowitz: Tucídides²⁰¹ relata que, no verão anterior à vitória de Alcimédão, Atenas e Egina haviam entrado em guerra e a liga do Peloponeso havia destacado trezentos hoplitas para a ilha, a fim de defender a cidade de uma possível invasão ateniense. Dessa forma, segundo Schmidt, “o ruído das tropas teria abafado completamente o som do hino de vitória”²⁰². Seja como for, os sinais ambíguos de dêixis nessa ode

198. Wilamowitz-Moellendorff (1966), “*Olymp. 8 ist auf Aigina gesungen, V. 25*”. Assim também Race (1997a).

199. Mezger (1880), “*Dagegen [i.e., contra a performance em Olímpia] spricht weder v. 25 noch v. 51; dort ist τάνδε gebrauch, weil von Aegina die Rede ist, hier. bezeichnet δεῦρο die Richtung, von Asien nach Griechenland (...)*”.

200. Gildersleeve (1886).

201. 1.105.

202. Schmidt (1862).

são problemáticos e podem apontar para uma *reperformance* em Egina²⁰³, em cujo contexto, no entanto, deveria ter soado algo estranho, a uma audiência local, a invocação ao Bosque de Pisa como destino de um κῶμος de vitória executado na ilha, num outro templo, mesmo se supormos que este fosse também um templo de Zeus.

A menção à στεφανηφορία, ademais, quando lida em conjunto com a invocação a Olímpia, de que se diz χρυσοστεφάνος, parece complicar a hipótese de uma *première* em Egina ao mesmo tempo em que reforça a ocasião de celebração da ode em uma procissão, a que se referiria o τὸνδε κῶμον do v. 10 segundo a explicação de Triclínio a essa passagem, “τουτέστι τὸν μετὰ χορείας ὕμνον, καὶ ταύτην τὴν στεφανηφορίαν, ἡγουν τὴν ἐν στεφάνοις ἀνακήρυξιν” (“isto é, o hino *acompanhado* de danças²⁰⁴ e a *stephanēphoriā*, ou seja, a proclamação [acompanhada de celebrantes] portando coroas”). O escoliasta de Élio Aristides²⁰⁵ nos informa que o termo ἀνακήρυξις referia-se à proclamação dos vencedores, do primeiro ao quarto lugar nos jogos e, dessa forma, é possível que o κῶμος e a στεφανηφορία a que Píndaro faz menção poderiam se referir a uma procissão ao altar de Zeus imediatamente após a cerimônia de coroação do vencedor, o que acontecia no último dia de competições em Olímpia. Uma vez que as provas de luta na categoria juvenil aconteciam no primeiro dia da lua cheia (πανσέληνος) após o início dos jogos, isto é, dois dias antes do encerramento²⁰⁶, haveria tempo suficiente para que Píndaro compusesse o epinício. Nada impede, no entanto, que postulamos uma celebração *impromptu*, imediatamente após a vitória de Alcimédão pois, segundo Mezger²⁰⁷, Píndaro poderia ter composto a ode de antemão, prevendo a vitória do menino, ao que a menção ao oráculo de Zeus no proêmio aludiria. Quer concordemos ou não com Mezger, é difícil pensar que uma composição extemporânea ou num período bastante curto de tempo estivesse além das capacidades de um poeta oral como Píndaro, certamente treinado para improvisar em ocasiões como a descrita²⁰⁸.

No caso da O. 14, uma ode monóstrofa para Asópico de Orcomenos, que começa com uma invocação às Graças, deusas tutelares daquela cidade, os elementos

203. Cf. Athanasaki (2009) e, de uma maneira mais geral, sobre dêixis em Píndaro, também Athanassaki (2004) e D’Alessio (2004).

204. Note que, para Triclínio, o hino não seria cantado por um coro, mas “entre danças”. Para o valor de μετὰ com dativo, cf. LURAGHI (2003, p. 244 *et seq.*).

205. Σ *Pan.* 186.22.9, λέγει δὲ τὸ χῶραις ἀπάσαις, ἐπειδὴ οὕτω καὶ ἀνεκηρύττοντο οἱ νικῶντες· ὄδε πρῶτος ἐνίκησε, δεύτερος ὁ δεῖνα, τρίτος ὁ δεῖνα, τέταρτος ἐκεῖνος· καὶ περαιτέρω οὐκ ἔξην ἀνακηρυχθῆναι. ἐγένετο δὲ αὕτη ἡ ἀνακήρυξις ἐπὶ τοὺς νικῶντας ἐν ταῖς ἰππηλασίαις. Cf. também Poll. *Onomasticon*, 3.152.1-5 e os Σ *recentiora O.* 13.136-148.10-12.

206. Cf. Miller (2006) e 2012).

207. Mezger (1880).

208. Aristóteles, *Rhet.* 3.2.1405b, parece se referir a algum tipo de improvisação, por exemplo, por parte de Simônides (fr. 515 PMG) ao compor o epinício das mulas de Anaxilas de Régio, tão logo recebeu uma soma que lhe parecia adequada.

processionais estão bem demarcados, tanto no metro, quanto no texto da antístrofe. Como a ode é bem pequena, vale a pena citá-la por completo²⁰⁹:

Καφισίων ὑδάτων
λαχοῖσαι αἶτε ναίετε καλλίπωλον ἔδραν,
ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι
Χάριτες Ἐρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,
(5) κλυτ', ἐπεὶ εὐχομαι· σὺν γὰρ ὑμῖν τά <τε> τερπνὰ καὶ
τὰ γλυκὲ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,
εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ.
οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι
(10) ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι πάρα
Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,
αἰέναον σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίου τιμάν.

<ὦ> πότνι' Ἀγλαΐα
φιλησίμολπέ τ' Εὐφροσύνα, θεῶν κρατίστου
(15) παῖδες, ἐπακοοῖτε νῦν, Θαλία τε
ἐρασίμολπε, ἰδοῖσα τόνδε κῶμον ἐπ' εὐμενεῖ τύχῃ
κοῦφα βιβῶντα· Λυδῷ γὰρ Ἀσώπιχον ἐν τρόπῳ
ἐν μελέταις τ' αἰείδων ἔμολον,
οὔνεκ' Ὀλυμπιόνικος ἂ Μινύεια
(20) σεῦ ἕκατι. μελαντειχέα νῦν δόμον
Φερσεφόνας ἔλθ', Ἀχοῖ, πατρὶ κλυτὰν φέροισ' ἀγγελίαν,
Κλεόδαμον ὄφρ' ἰδοῖς, υἱὸν εἵπηρς ὅτι οἱ νέαν
κόλποις παρ' εὐδόξοις Πίσας
ἔστεφάνωσε κυδίμων ἀέθλων πτεροῖσι χαίταν.

Das águas do Cefiso
padroeiras, vós que habitais a sede de belos corcéis,
decantadas rainhas da opima
Orcomenos, ó Graças, tutelares da antiga linhagem dos Mínios,
ouvi-me, posto que eu rezo: com o vosso auxílio todo o prazer e também
toda doçura aos mortais vêm,
se sábio, se belo, se ilustre²¹⁰ um varão.
Pois nem os deuses, sem o auxílio das santas Graças,
organizam danças ou banquetes. Mas guardiãs de todas
as atividades no céu, ao do arco d'ouro tendes
tronos, junto ao Pítio Apolo,
e sempiterna reverenciais, do Olímpio Pai, a honra.

209. Cf. o estudo da tradução dessa ode por Assunção (1999).

210. Verdenius (1987), “‘Illustrious’, not on account of corporeal beauty”.

Ó Senhora Radiância,
e tu, Alegria amiga da canção, do mais poderoso dos deuses
filhas, possais me ouvir com atenção, e especialmente tu, Festa,
que amas a canção, após veres este *kōmos* numa auspiciosa ocasião,
com graça a avançar. Numa lídia harmonia a Esópico,
em bem pensados versos²¹¹, vim cantando,
porque vitoriosa em Olímpia é a terra mínia,
graças a ti. E agora às atrás muralhas
de Perséfone vai, Eco, ao pai portando a ínclita mensagem,
a fim de que, ao veres Cleodamo, possas lhe dizer que o filho,
nos bem-afamados vales da Pítia,
coroou sua jovem cabeleira com as aladas guirlandas dos ilustres jogos.

Mezger, Boeckh e Gildersleeve²¹² situam a *performance durante* a procissão que, na ode, seria o κῶμος, muito embora para Schmidt e, mais recentemente, Verdenius²¹³, a canção deve ter sido executada apenas *após* a chegada do κῶμος ao templo das Graças. Entretanto, se este for o caso, é surpreendente que não encontremos o δέξαι-Motiv aqui, como no caso já visto da O. 4. Talvez, no entanto, porque o aoristo ἰδοῖσα tenha uma função semelhante neste poema, na medida em que, do ponto de vantagem da *persona loquens*, ele constrói a procissão de uma maneira retrospectiva²¹⁴ e indica o ponto de passagem de um estado-de-coisas (a procissão) a outro, que jaz fora do escopo da ode e do qual não somos informados provavelmente porque estaria claro para a audiência original. Consequentemente, o aoristo sinaliza a passagem ao *frame* delimitado pela invocação à Eco (vῦν, 20) e, também, por meio dela, para o final da canção, que se encerra como uma prece ao pai morto, numa passagem alusiva da ideia, já mencionada por Píndaro na P. 5.98-103 e na O.8.77-80, de que os mortos também partilham da glória conferida pelo epinício.

De fato, esta ode, como os comentadores acima já apontaram, toma claramente a forma de uma prece, encaixando-se apenas de uma maneira muito esquemática em nosso conceito – bastante incompleto, é verdade – sobre o que é um epinício ou sobre o que podemos deduzir de suas características formais por meio do *corpus*. Consequentemente, o uso do aoristo ἔμολον, que delimita o escopo de

211. Verdenius (1987), “Does not refer to the training of the chorus (Fenn.) but to the careful composition of the text (Nis.’s ‘in chosen phrases’ is better than Slater’s ‘among my (poetic) preoccupations’): cf. N. 6, 54 (...), l. 5, 28-9.”

212. Mezger (1880) aposta em uma *performance* coral de um *Knabenchor*; Gildersleeve (1886). Boeckh (1821), acha plausível, dada a brevidade da ode, propor uma *performance* em Olímpia, no moldes da O. 8, sobretudo porque Pausânias e o Σ a O. 5.10, atestam um templo das Graças em Olímpia.

213. Respectivamente, Schmidt (1862) e Verdenius (1988b). O argumento de Verdenius – que cita o trabalho de R. von Scheliha, *Interpretation der XVI Olympische Ode von Pindar in Freiheit und Freundschaft in Hellas*. Amsterdam, 1968 (não consultado por mim) –, no entanto, é apriorístico na medida em que pressupõe uma *performance* estática (e coral) porque “in that case [i.e., durante a procissão] it could hardly have been understood and appreciated by the public”.

214. O assim chamado aoristo *complexivo*. Cf. Smyth e Messing (1956).

αείδων (18), pode nos fazer pensar em uma ocasião pretérita em que um epinício propriamente dito, ou seja, um que apresentasse características mais prototípicas do gênero, pudesse ter sido executado e com o qual a presente situação, cantada nesta ode, estaria conectada (γὰρ, 17; νῦν, 20). Seria possível, por exemplo, pensá-la como parte final de um κῶμος móvel, isto é, a última parte do complexo δεῦπνον-σμπόσιον-κῶμος, que se dirigiria da casa de Asópico ao templo das Graças para lá dedicar sua coroa, além de prestar homenagem ao pai morto do atleta²¹⁵.

De qualquer maneira, como quer que interpretemos um possível cenário da *performance* e a sua dinâmica, alusões ao movimento dos celebrantes são claros e apontam, novamente, para um acompanhamento espontâneo que, possivelmente, poderia incorporar danças e outros tipos de atividades festivas pelos participantes. Os movimentos do κῶμος, aqui, não podem ser interpretados do ponto de vista de uma *performance* coral, ou seja, não pressupõem uma dança ensaiada. Na verdade, eles são reminiscentes dos passos que Apolo, enquanto citaredo, executa em meio ao coro das Musas²¹⁶,

(...) αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς, αἶγλη δέ μιν ἀμφιφαίνει
μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ ἐϋκλώστοιο χιτῶνος.

(..) De seu turno, Apolo acompanha na lira
com belas e altas passadas, um fulgor o envolve
e faíscas saltam de seus pés e de sua bem tecida túnica.

e, sobretudo, da dança extemporânea que o coro da *Electra* de Eurípidēs (859-65) pede que a personagem-título execute, ao saber da morte de Egisto, numa linguagem bastante alusiva ao gênero epinicial²¹⁷

θῆς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νικᾷ στεφαναφορίαν † κρείσσω τοῖς † παρ' Ἀλφειοῦ ρεέθροισι τελέσσας
κασίγνητος σέθεν: ἀλλ' **ἐπάειδε**
καλλίνικον ὠδᾶν ἐμῶ χορῶ.

Finca na dança, ó amiga, **o pé**, como uma corça, **ao céu**
um salto ligeiro erguendo em festa.
Tendo obtido uma vitória maior que aquelas ao largo do Alfeu,
é vencedor o teu irmão: anda então, **canta**
uma ode de vitória para a minha dança.

215. Para um paralelo, cf. *O.* 8.77.

216. *h. Hom. Apol.* v. 202.

217. Sobre alusões do gênero epinicial nas tragédias, sobretudo na *Electra*, cf. Swift (2010).

Uma comparação entre as três passagens permite-nos entender que a dança descrita por elas é do mesmo tipo: alegre, informal e improvisada. Note a relação entre os versos ἐπ' εὐμενεῖ τύχα | κοῦφα βιβῶντα, na ode de Píndaro, e οὐράνιον | πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ, onde κοῦφα βιβῶντα é funcionalmente equivalente a κουφίζουσα e denota o passo despreocupado, destre e alegre dos celebrantes de um lado, e o salto de alívio que Electra deve dar, de outro, ao saber da vitória do irmão. Ou seja, em ambos os casos os movimentos da dança são idênticos àqueles de Apolo no hino homérico: καλὰ καὶ ὕψι βιβάς.

O advérbio κοῦφα na O. 14, ademais, pode não significar “de leve”, ou “levemente”, numa acepção que indique qualquer tipo de movimento majestoso como os associados com a dança coreografada de um coro. De fato, essa acepção só é possível se a palavra for contextualizada, aprioristicamente, a partir de uma hipótese de *performance* coral, como de fato o é, pelo que se vê na solução dada pela maioria dos tradutores para esse verso²¹⁸. Essa contextualização, no entanto, é arbitrária e está em contradição com as evidências que analisamos até aqui, que apontam para uma diferenciação, mais do que uma identificação entre κῶμος e χορός²¹⁹. Consequentemente, uma comparação entre as três passagens permite deduzir que o uso deste termo deve ser entendido mais no sentido de “aliviado” (> lat. *alleviatus*), isto é, “sem preocupação”, “com alegria”²²⁰, e, daí, por extensão de sentido, “confiante”, como na Il. 13.155-8, quando, após a admoestação de Heitor, Deífobo avança com passo decidido em direção ao exército inimigo²²¹. A expressão ἐπ' εὐμενεῖ τύχα, ademais, pode ser vista como o equivalente, na canção do coro euripídico, a σὺν ἀγλαΐᾳ.

218. Verity(2007), Race (1997b), Svarlien 1990), “stepping lightly”; Lourenço 2006), “de leves passos”. Mas note a interpretação de Boeckh (1821), “V. 17 (...) est incedentem levi pede, alacri motu, qualis est leviori et pueris apta saltatione. Βίβασις est certum quoddam apud Lacedaemonios saltationis genus: v. Polluc. IV”, grifo meu.

219. A controvérsia foi vista em detalhes no Capítulo 5. De uma maneira geral, cf. Heath (1988)

220. Cf. LSJ. s.v. κουφίζω, (I) “of a sufferer, to be relieved”, (II, b) “of persons, relieve from burdens”. S.v. κοῦφος, (I, 7), “relieving, assisting”, ainda que em (1) o léxico leia, de maneira descontextualizada, a forma adverbial no sentido de “lightly”, o que é evidentemente incompatível com a passagem da *Electra* em questão, uma vez que a mesma salta de alegria por se ver aliviada do peso que a morte não vingada do pai lhe causava, vide vv. 868-9, νῦν ὄμμα τοῦμόν ἀμπτυχαί τ' ἐλεύθεροι, | ἐπεὶ πατρός πέπτωκεν Αἰγισθος φονεύς. φέρ', οἷα δὴ ἔχω καὶ δόμοι κεύθουσί μου | κόμης ἀγάλματ' ἐξενέγκωμεν, φίλοι, | στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νικηφόρου. Da mesma forma, o κῶμος pisa “alegre”, “sem preocupação”, “aliviado”, ou “confiante” (qualquer um desses sentidos é possível) porque o vencedor deixava para trás o πόνος da fátiga atlética, um *topos* dos epinícios, cf., p. ex., o introito da N. 4 e a N. 7.74 εἰ πόνος ἦν, τὸ τεργνὸν πλέον πεδέρχεται. Finalmente, cf. DELG, s.v. κοῦφος. Verdenius (1987), parece se aproximar dessa interpretação, embora não perceba que a interpretação de Leaf da passagem homérica citada, revela justamente que Deífobo “salta” para frente, de maneira destemida (cf. ο προποδίζων, um verbo utilizado por Heliodoro (3.3.7.6) para descrever o trote de um cavalo orgulhoso de seu cavaleiro, “γαυρόμενος (...) εὐήνιά τε προποδίζων”), o que pouco tem a ver com o peso do escudo e mais com o alívio representado pelo “peso” antes imposto pelo medo.

221. Loc. cit., ὡς εἰπὼν ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστω. | Δηΐφοβος δ' ἐν τοῖσι μέγα φρονέων ἐβεβήκει | Πριαμίδης, πρόσθεν δ' ἔχεν ἀσπίδα πάντοσ' ἔϊσθη | κοῦφα ποσὶ προβιβάς καὶ ὑπασπίδια προποδίζων. Cf.

ainda a descrição da dança no Κῶμος nupcial em *Lys.* 1304 et seq., ὡ εἶτα κοῦφα πάλλων, | ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, | τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι | καὶ ποδῶν κτύπος, κτλ.

Tratam-se, conseqüentemente, de ocasiões semelhantes que requerem um tipo de dança semelhante, mesmo se pensarmos que, para o caso da *Electra*, a dança, obedecendo às regras da *performance* trágica, deve ser, no nível de sua *execução* no palco, face à audiência, uma *coreografia* que, no entanto, reproduz, no nível da *narrativa* e por meio de suas autorreferências e metalinguagem, uma dança não coreografada, mas espontânea e do tipo que um vencedor olímpico, com o qual *Electra* é comparada, executaria²²². Esta passagem, portanto, dificilmente poderia ser tomada como evidência de uma *performance* coral para um epinício. Na verdade, o contrário deve ser verdade. Note, finalmente, que é *Electra*, e não o coro (que no nível da ficção é um κῶμος), que deve cantar a καλλίνικος ᾠδή, sob o acompanhamento da qual *aquela* irá dançar²²³, ou seja, ao menos no nível cênico da peça, o “epinício” de *Electra* é conceitualizado como uma *performance monódica*. Essas observações preliminares serão importantes para nossa discussão acerca da forma da *performance* nos Capítulos 5 e 6.

As O. 6, a P. 5 e 8, por seu turno, permitem-nos visualizar o movimento do κῶμος em diferentes momentos e pontos de vista.

Na O. 6, composta para Agésias de Siracusa²²⁴, temos uma prece (92-100) da *persona loquens* para que o κῶμος, partindo de Estínfalo, onde provavelmente se dá a *première*, fosse bem recebido por Hierão em seu retorno à Sicília:

εἶπον δὲ μεμνᾶσθαι Συρακοσσᾶν τε καὶ Ὀρτυγίας·
τὰν Ἰέρων καθαρῶ σκάπτῳ διέπων,
ἄρτια μηδόμενος, φοινικόπεζαν
(95) ἀμφέπει Δάματρα λευκίππου τε θυγατρὸς ἑορτάν
καὶ Ζηνὸς Αἰτναίου κράτος. ἀδύλογοι δέ νιν
λύραι μολπαί τε γινώσκοντι. μὴ θρασσοὶ χρόνος ὄλβον ἐφέρπων,
σὺν δὲ φιλοφροσύναις εὐηράτοις Ἀγησία δέξαιτο κῶμον

οἴκοθεν οἴκαδ' ἀπὸ Στυμφαλίων τειχέων ποτινισόμενον,
ματέρ' εὐμήλοιο λείποντ' Ἀρκαδίας.

Disse que lembraria de Siracusa e de Ortígia,
que Hierão, administrando com imaculado cetro,
cioso das coisas justas, à roxipedália
95 Deméter reverencia e à festa da filha cavaleira d'alvo potro
e o poder de Zeus do Etna. Dulcíloquas
conhecem-lhe as liras e as danças. Vindouro o tempo a ventura não
lhe turbe

222. Assim Heath (1988).

223. A importância dessa passagem será rediscutida nos próximos capítulos.

224. Possivelmente um general de Hierão ou, doutra forma, certamente uma figura de poder naquela cidade, da qual Píndaro o chama de “co-fundador” (συνοικιστήρ, 6). De qualquer forma ele deveria manter laços fortes com a pátria de seus ancestrais, Estínfalo, na Arcádia.

e que com amável generosidade receba o *kōmos* de Hagésias

de uma casa a outra casa, desde os muros do Estínfalo partindo,
deixando a mãe da Arcádia de belos rebanhos.

A volta de Agésias é, portanto, conceitualizada como um κῶμος que se afasta de seu marco, neste caso Estínfalo, em direção a um alvo, Siracusa. Ele procede como um κῶμος típico, tal qual vimos, por exemplo, na elegia e em Aristófanos, “de uma casa a outra casa” (99). Trata-se evidentemente de uma metáfora para a feliz viagem de retorno do vencedor, mas ela funciona em diversos níveis.

Em primeiro lugar, porque a ode faz uma referência explícita a um κῶμος estacionário, do qual Agésias é o “senhor” (τὸ καὶ | ἀνδρὶ κῶμου δεσπότη πάρεστι Συρακοσίῳ, 17-18), e em meio ao qual a ode está sendo executada. Este κῶμος, que delimita o *frame* da ode e que não é móvel, provavelmente acontece na própria casa de Agésias, ou de um parente, em Estínfalo²²⁵, e o cenário mais provável seria o de um simpósio, como a referência a ἐταῖροι no v. 87 sugere, já que não me parece minimamente plausível que Píndaro pudesse se referir aos membros de um suposto coro de meninos por meio desse substantivo. O hino a Hera *Parteneia* do mesmo verso deve dizer respeito a uma canção que não a própria ode e poderíamos pensar em uma procissão até um tempo local da deusa nos termos sugeridos para a *performance* da O. 14, ao final desta celebração.

É possível, ainda, postular que a própria chegada de Agésias na sua cidade, na Arcádia, tenha se dado por meio de uma εισέλασις e, daí, a referência à celebração em questão como um κῶμος. Por outro lado, o optativo δέξαιτο (98) aponta para uma segunda *performance* em Siracusa e não se pode descartar a ideia, fortemente sugerida pela ode, de que também lá Agésias fosse recebido em uma outra εισέλασις e celebrado por meio de uma grande festa tanto em virtude de seu *status* junto a Hierão quanto por ser um descendente dos iamidas e ταμίαις do mantéu de Zeus em Olímpia. Isso seria, ademais, apenas o esperado de um vencedor olímpico que se fizera proclamar συρακόσιος e não στυμφάλιος. Reforça essa hipótese o *frame* delimitado pelo objeto do optativo, σὺν δὲ φιλοφροσύναις εὐηράτοις, que sugere um contexto festivo em meio ao qual o κῶμος será recebido. Não podemos deixar de notar que, nos versos anteriores, a generosidade de Hierão e a sua intimidade com a lira e as canções é salientada e certamente não se esperaria dele que contrariasse o ideal de ἀφθονία expresso no proêmio da ode (4-7):

εἰ δ' εἶη μὲν Ὀλυμπιονίκας,
5 βωμῶ τε μαντείῳ ταμίαις Διὸς ἐν Πίσσῃ,
συνοικιστήρ τε τᾶν κλεινᾶν Συρακοσσᾶν, τίνα κεν φύγοι ὕμνον
κεῖνος ἀνήρ, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς αἰοδαῖς;

225. Assim, Mezger (1880), seguido pela maioria dos comentadores.

Houvesse acaso um vencedor Olímpico,
 5 um guardião do altar profético de Zeus²²⁶ em Pisa
 e um co-fundador da célebre Siracusa, como de um hino furta-se-ia
 um tal homem, convivendo com cidadãos generosos com as canções?

Toda a imagética dessa canção depende de entendermos a sua dinâmica a partir do complexo de um simpósio, onde κῶμοι chegam e instalam-se, e donde partem em busca de outras festas. Para uma completa compreensão da semântica do κῶμος aqui, e em outras canções, precisamos tentar imaginar o que precedeu e o que se sucederá ao *hic et nunc* do canto. Obviamente, a compreensão de um e de outro estão interligadas, uma vez que, se imaginarmos que este κῶμος, que agora vemos instalado em algum lugar em Estínfalo, é descrito em termos de movimento para outro lugar, Siracusa, onde uma outra celebração irá ocorrer, não há porque pensar que o mesmo não se aplique para a situação anterior que jaz aquém do escopo da ode, ou seja, uma possível procissão até a locação atual. O que eu quero dizer com isso é que esta passagem da O. 6 nos permite ter uma visão mais compreensiva da complexa dinâmica subentendida pelo termo κῶμος que, embora não se identifique apenas com o complexo δεῖπνον-συμπόσιον-κῶμος típico do séc. V (ele é mais amplo, como vimos), também o implica e é nesta acepção que ele está claramente delimitado aqui e em outras odes ditas simpóticas²²⁷.

Se, portanto, na O. 6 temos uma projeção de um κῶμος em um *frame* futuro, nas P. 5 e 8²²⁸, podemos vê-lo enquadrado pelo δέξαι-Motiv como o resultado de um processo passado que redundava, no caso da P. 5, na própria ocasião de *performance* da ode, como o demonstrativo τόνδε (22) pode indicar. De sua vez, na P. 8, a primeira referência ao κῶμος (20) diz respeito possivelmente à celebração *in loco*, imediatamente após a vitória, por meio de uma passagem abrupta do mito à ocasião, na qual a *persona loquens* afirma que, se Apolo dominara (δμᾶθεν, 17) o rei dos Gigantes com uma chuva de flechas, recebera (ἔδεκτο, 19), ao contrário, o κῶμος de Aristomenes com “boa vontade” (εὐμενεῖ νόῳ, 19) vindo da planície de Cirra (Κίρραθεν, 19). A segunda menção (70), no entanto, coloca a própria execução da ode dentro do *frame* delimitado por κῶμος, aí descrito como ἀδυμελής. Apolo, talvez por ser o patrono dos jogos, aparece, como já vimos no *Hino Homérico a Hermes*, proeminentemente associado com ambos os κῶμοι. Na P. 5, inclusive, o κῶμος de Arcesilau é descrito como o “brinquedo” (ou “deleite”, ἄθυρμα, v. 23) do deus.

226. O chamado σχῆμα Κολοφῶνιον, cf. Hummel (1993).

227. Cf. Clay, Jenny Strauss (1999); Krummen (1990), sobretudo a segunda parte, p. 155 *et seq.*

228. A P. 8 foi composta para comemorar a vitória do rei Arcesilau de Cirene na quadriga, para quem Píndaro já compusera a enorme e magnificente P. 4. Sua *première* pode ter se dado durante o festival de Apolo Carneio, naquela cidade. A P. 5, para Aristomenes de Egina, um menino vencedor na categoria juvenil da luta nos jogos píticos.

Nessas três últimas odes que analisamos há claros indícios de que o κῶμος a que a *persona loquens* faz referência está inserido dentro de um *frame* que constrói o seu sentido a partir de um **espaço discursivo corrente** que pressupõe algum tipo de convergência para o local da *performance*, ou, algumas vezes, daí para outro lugar, como demonstram os marcadores dêicticos de tempo verbal e a partícula adverbial -θεν, citados acima. Uma comparação com as formas verbais construídas sobre -κωμ- pode ser, nesse sentido, ilustrativa. Na O. 9.4, por exemplo, Efarmosto é descrito como κωμάζων *em meio* aos seus companheiros (φίλοις... σὺν ἐταίροις) ao longo do monte Crônio (Κρόνιον παρ’ ὄχθον), provavelmente em direção ao templo de Zeus. Na N. 9.1-2, é a própria *persona loquens* que conclama as Musas a irem em festa da casa de Apolo, em Sicília, à casa de Crômio no Etna (κωμάσομεν παρ’ Ἀπόλλωνος Σικωνόθε, Μοῖσαι, τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν)²²⁹, a fim de celebrarem sua vitória na corrida de quadriga, onde lhes esperam de portas abertas.

A valência do verbo κωμάζω pressupõe, portanto, uma *origem* e um *destino* e descreve, normalmente, o deslocamento através de uma paisagem. Muito embora qualquer um dos elementos possa permanecer não perfilado em todas as ocorrências de termos derivados de -κωμ-, o próprio substantivo bem como o seu verbo poderiam ser capazes de evocar um *frame* capaz de contextualizar a celebração ora em andamento a partir de um EDC no qual essas informações fizessem parte do conhecimento partilhado pela audiência.

2.4.2. Κῶμοι estacionários

J. S. Clay, como vimos, já argumentou, há algum tempo atrás, que “qualquer que seja a locação, o contexto imediato da *performance* (...) é o simpósio”²³⁰. De fato, em alguns epinícios de Píndaro enquadrados pelo termo κῶμος, a linguagem utilizada é muito sugestiva do vocabulário técnico do simpósio. Nos exemplos acima, vimos o uso do termo marcado ἐταῖρος empregado para se referir à audiência como um todo e a determinados membros da mesma²³¹, como a Carroto, o auriga de Arcesilau, na P. 5.26. Da mesma forma, o próprio κῶμος é descrito como sendo formado por ἄνδρες, tanto de uma maneira explícita, como no caso da P. 5.22, quanto de uma forma mais genérica, na O. 1.17, em que a *persona loquens* se inclui entre os “varões” que frequentam a mesa de Hierão em Siracusa²³². Ao passo que não me interessa estabelecer se o simpósio de fato era, ou não, a principal ocasião de *performance* dos epinícios, irei analisar algumas passagens em que o termo κῶμος é, ao menos metaforicamente, assim conceitualizado. Um bom lugar para começarmos, portanto, seria a N. 9.48-53:

229. Cf. ο ἴκοθεν οἴκαδ(ε), da O. 6.99, acima.

230. Clay, Jenny Strauss (1999).

231. Cf. ainda N. 11.4.

232. Cf. ainda a l. 6.1.

ἡσυχία δὲ φιλεῖ μὲν συμπόσιον· νεοθαλῆς δ' αὖξεται
μαλθακῆ νικαφορία σὺν αἰοιδᾷ· θαρσαλέα δὲ παρὰ κρατῆρα φωνὰ γίνεται.
50 ἐγκιρνάτω τίς νιν, γλυκὺν κῶμου προφάταν,

—
ἀργυρέαισι δὲ νωμάτω φιάλαισι βιατάν
ἀμπέλου παῖδ', ἄς ποθ' ἵπποι κτησάμενοι Χρομίῳ πέμψαν θεμιπλέκτοις ἀμᾶ
Λατοῖδα στεφάνοις ἐκ τᾶς ἱερᾶς Σικυῶνος.

A paz ama o simpósio e florescente infla
a vitória na companhia da delicada canção. Ousada torna-se a voz ao
lado da cratera.

50 Que alguém o misture, doce núncio do *kōmos*,

—
e em taças prateadas distribua o potente
filho da videira, as quais as éguas de Crômio conquistaram, trazendo-
-o, junto com as
[justas coroas do filho
de Leto, desde a sagrada Sicião.

O vinho é o “núncio” do κῶμος não porque ele sinaliza para um subsequente παρακλαυσίθυριον ou um “*revel*”²³³, que teria lugar ao *final* da festa. Ao contrário, como parecem indicar os imperativos ἐγκιρνάτω e νωμάτω, a festa está apenas *começando*²³⁴, ou irá começar após a execução da ode, o que faz mais sentido, uma vez que esta passagem ocorre justamente na última estrofe, seguida de uma breve prece às Graças na qual o poeta pede que lhe seja possível, ao celebrar os feitos de Crômio, superar outros eulogistas²³⁵. Desta forma, o κῶμος a que se alude aqui é a própria festa, que toma a forma de um simpósio ou é com ele comparada²³⁶. Esta festa é, além do mais, aquela já prenunciada pelo futuro κωμάσομεν (1) do proêmio. Lembrando brevemente a O. 6, veremos que os vv.17-8²³⁷ daquela ode também empregam κῶμος em sua acepção não móvel de “festa”, possivelmente também um simpósio, ao apontar Agésias como o “senhor do *kōmos*”.

233. Assim, Race (1997a).

234. Mezger (1880).

235. É tentador pensar, à luz desta e de outras passagens em que Píndaro se torna extremamente competitivo e descreve sua arte nesses termos, que mais de um epinício pudesse ser executado na mesma ocasião por poetas diferentes em uma espécie de competição poética. Disso, no entanto, não temos nenhuma evidência.

236. Schmidt (1862), “*Um das Lied ganz zu würdigen, muss man seine Bestimmung für den Vortrag bei einem Gastmahle beachten. Diese geht aus dem letzten Theile unverkennbar hervor (...)*”. Contra, Thummer (1968/1969).

237. τὸ καὶ | ἀνδρὶ κῶμου δεσπότη πάρεστι Συρακοσίῳ.

Uma situação muito semelhante dá-se na *I.* 6.1-9, que se abre com o famoso símile entre as três vitórias atléticas, duas obtidas e uma almejada, e as três libações em um simpósio²³⁸:

Θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου
δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων
κίρναμεν Λάμπωνος εὐαέθλου γενεᾶς ὑπερ, ἐν Νεμέᾳ μὲν πρῶτον, ὦ Ζεῦ,
τὶν ἄωτον δεξάμενοι στεφάνων,
5 νῦν αὖτε Ἴσθμοῦ δεσπότη
Νηρεΐδεσσί τε πεντήκοντα παίδων ὀπλοτάτου
Φυλακίδα νικῶντος. εἶη δὲ τρίτον
σωτῆρι πορσαίνοντας Ὀλυμπίῳ Αἴγιναν κάτα
σπένδειν μελιφθόγγοις ἀοιδαῖς.

Como quando está no auge um simpósio de varões²³⁹,
uma segunda cratera de canções das Musas
misturamos em nome da bela raça atlética de Lampão: em Nemeia
primeiro, ó Zeus,
graças a ti, a fina flor das coroas tendo recebido,
5 agora outra vez, graças ao Senhor do Istmo
e das cinquenta Nereidas, o mais novo dos filhos,
Filácidas, venceu. Que haja uma terceira
a ser preparada ao Salvador Olímpio e sobre Egina
que seja ela libada entre dulcíssimas canções.

Mesmo que a *performance* da ode não se dê em um simpósio *stricto sensu*, é praticamente inconcebível pensarmos que alguma celebração similar não estivesse em andamento durante a execução da ode. Como dissemos anteriormente, é preciso que se suponha algum tipo de relação entre a metáfora empregada no proêmio da ode e o **espaço discursivo corrente** compartilhado pelo executante e o público. Parece-me, portanto, bastante óbvio que o contexto de *performance* dessa ode deva ser o de algum tipo de festa, à qual a *persona loquens* comparece na qualidade de ταμίας, como somos informados pelo seguinte *Abbruchsformel* de retorno do longo mito à ocasião:

(56) (...) ἐμοὶ δὲ μακρὸν πάσας <ἀν>αγήσασθ' ἀρετάς·
Φυλακίδα γὰρ ἦλθον, ὦ Μοῖσα, ταμίας
Πυθέᾳ τε κώμων Εὐθυμένει τε· τὸν Ἀργείων τρόπον
εἰρήσεται που κὰν βραχίστοις.

Levar-me-ia muito tempo para contar em detalhes todas as suas qualidades.
Pois eu vim, ó Musa, como um organizador

238. A primeira por Piteas, para quem Píndaro compusera a *N.* 5, e a celebrada na presente ode, por Filácida. As três libações seriam a Zeus Olímpio; a segunda, à Terra e aos Heróis e a terceira, à Zeus Salvador.

239. Mezger (1880), talvez com razão, relaciona o genitivo absoluto com o homérico δαῖτα θάλειαν.

dos *kōmoi* de Piteas, Filácidas e Eutimenes: à moda argiva, tudo será dito, creio, brevemente.

Aqui *kōmoi* está muito provavelmente empregado no sentido de “celebrações”, “festas”, sobretudo se compararmos o uso de *ταμίας* (57) com aquele da *O.* 14, onde se diz o mesmo das Graças, πάντων ταμίαι ἔργων ἐν οὐρανῷ (9-10), sem as quais “nem danças nem banquetes” há (οὐδὲ... χοροὺς οὔτε δαΐτας, 9-10)²⁴⁰.

Além disso, em outras odes, Píndaro também compara a celebração epinicial a uma festa, sobretudo de casamento²⁴¹, como na célebre cena do brinde que abre a *O.* 7, ou, então, de uma maneira, ao menos para nós, não tão evidente, na *O.* 11.11-19, em que a *persona loquens* despacha as Musas para que celebrem na companhia dos lócrios ocidentais (συγκωμάξαι)²⁴², onde irá “prometê-las” (lit. “entregar às mãos”, ἐγγυάσομαι, 16)²⁴³ àquele povo como um pai que “promete” a noiva ao noivo. Os comentadores não parecem se preocupar com a forte conotação ritual do verbo, que sugere a cerimônia da ἐγγυή²⁴⁴, preferindo ver na voz média, que aqui indica o interesse e/ou a participação do poeta no “contrato”, a acepção dicionarizada de “dar como garantia”, que, embora também esteja implicada, oculta a metáfora mais importante, que é aquela de “casar” as Musas com os Lócrios, cujas qualidades são ressaltadas pelo poeta justamente como um pai ressaltaria, para as filhas, as qualidades do noivo.

O sentido mais prototípico do verbo *κωμάζω* parece ser, portanto, aquele associado à celebração. É essa acepção, ao menos, que emerge da maioria de seus empregos nas odes, dentre os quais, eu gostaria de chamar a atenção para *P.* 9.87-90 em que a *persona loquens* expressa seu desejo de celebrar com Hércules e Íficles por sua prece ter sido atendida, “τοῖσι τέλειον ἐπ’ εὐχῆ κωμάσομαι τι παθῶν | ἐσλόν” (“irei celebrar com eles algo cumprido em resposta a uma prece, tendo recebido uma graça”)²⁴⁵ e para a *N.* 2.23-4 em que em uma apóstrofe aos cidadãos o executan-

240. Thummer (1968/1969), que não relaciona esta passagem da *O.* 14, diz que “*Der Dichter bezeichnet sich als ταμίας κώμων, als ‚Verwalter‘ und ‚Zuteiler‘ der Siegeslieder. Diese Bedeutung hat ταμίας in O. VI 5 (...) und O. XIII 7 (...). Vielleicht klingen hier auch die Bedeutungen ‚Herrscher‘, ‚Besitzer‘ mit, die in P. V 62 (...) und N. VI 25f. (...) belegt sind*”, grifo meu.

241. Para a relação entre o epinício e o casamento, cf. o Capítulo 5 de Kurke (1991).

242. Note a confusão de de Verdenius (1988a) ao ler neste verbo o sentido de “ir foliando até”: “*It seems bizarre to suggest that the κῶμος goes all the way from Olympia to Locri, but cf. N. 9, 1-2. Similarly the victory ode is said to ‘come from’ Olympia O. 1, 8, O. 3, 9-10.*

243. Mezger (1880) lê o verbo no sentido convencional, *verbürgen*. Outros comentadores simplesmente não o veem como digno de nota. Verdenius (1988a), e.g., não tem nada a acrescentar sobre o verbo e apenas cita a leitura retórica de Bundy (1962), “ἐγγυάσομαι, *like ἴσθι νῦν, rhetorically heightens the laudator’s praise by setting itself firmly and confidently against imaginary objections. From these words, and from ἐκ θεοῦ in line 10, the audience will know that categorical praise of the Lokrians will follow. The eulogy itself is cast in an entirely conventional form*”, grifo meu.

244. Sobre esta e suas implicações rituais, cf. o capítulo sobre o “Casamento” em Vernant (1990).

245. Uma passagem muito disputada, na minha opinião em virtude de uma compreensão equivocada de

te faz um pedido: “τόν, ὦ πολῖται, κωμάξατε Τιμοδήμῳ σὺν εὐκλείῃ νόστῳ | ἄδυμελεῖ δ’ ἐξάρχετε φωνᾷ” (“celebrai-o, ó cidadãos, junto com o célebre retorno de Timodemmo: e com a doce voz puxai o canto”)²⁴⁶.

2.4.3 A caracterização do κῶμος

O κῶμος é sempre caracterizado de forma vaga nas odes, porém podemos, com a ajuda dos textos já analisados, entender alguns de seus predicados. Uma de suas principais características é a de ser composto apenas por membros do sexo masculino, que, na maior parte das vezes são descritos como ἄνδρες, φίλοι, ἑταῖροι ου, de um modo mais específico, como νέοι e νεανία, o que salienta a juventude típica do atleta ideal grego e, de uma maneira geral, do homem no auge de sua vida²⁴⁷. Esta caracterização de κῶμος está de acordo com a conceitualização do termo no restante da literatura, sobretudo, na épica e na elegia, como já tivemos oportunidade de ver.

O κῶμος νέων aparece em dois dos quatro exemplos que temos do termo em Baquilides e em colocação com este no *Peã* 1.64-8. Em Píndaro, na *N.* 3.1-5, ele é formado por νεανία, que são descritos como os seus “artesãos” (τέκτονες). Quanto às possíveis características vocais dos κῶμοι, Píndaro as explicita em apenas duas instâncias e de um modo bastante genérico: uma vez na passagem já mencionada da *N.* 3, onde o κῶμος é descrito como μελιγῆρς e, então, na *P.* 8.70, onde se diz que ele é ἠδυμελής. Na *I.* 2.32, provavelmente em virtude de sua clara atmosfera pederástica, ele é qualificado como ἐρατός. O κῶμος é, ainda, descrito como o pagamento ritual e o resgate (λύτρον, ἄποινα) pelo esforço e pela vitória do atleta na *I.* 3.7-8 e, de uma maneira impressionante, no início da *I.* 8.1-8²⁴⁸.

Essa noção de que a celebração da vitória é capaz de restituir a vida e a força ao atleta que retorna dos jogos é, na verdade, predicada do poder dispensado pelo

κῶμος/ κωμάζω como “folia”/ “foliar”, que aqui é claramente descabida. Note que Race (1997a), traduz o futuro de κωμάζω apenas nesta passagem como “celebrar” e prefira, em todas as outras ocasiões, “foliar” (*revel*): “I shall celebrate them for the great good I enjoyed | when my wish was fulfilled”, grifo meu. Gentili *et al.* (1995) diz que o verbo tem o sentido de “cantare um canto in onore” por causa do uso com dativo e cita como paralelo *I.* 7.20 e a entrada do LSJ s.v. κωμάζω, II.2 que, por sua vez cita apenas estas duas passagens. Nem Thummer (1968/1969), nem Privitera (1998) e nem mesmo Hummel (1993) preocupam-se em tentar explicar a construção do verbo com dativo. Uma possibilidade é tomar o dativo com ἐπ’εὐχῆ, nesse caso, *viz.*, “irei celebrar algo obtido por um prece feita a eles [*i.e.*, Hércules e Íficles]”, muito embora essa solução não explique a construção para a *I.* 7.20. Uma outra opção, que adotei, seria pensar no dativo como comitativo, “irei celebrar junto com”, equivalente ao συγκωμάζω da *O.* 11.11, ou a κωμάζω regendo σύν + dativo, como na *P.* 4.3, *I.* 4.90-91 e no exemplo citado acima da *N.* 2.23-4, o que seria apropriado para todas as passagens e estaria de acordo com o sentido do verbo. Minha tradução de παθῶν ἐσλόν, segue o sentido que este verbo me parece ter na *N.* 1.32 e na *I.* 2.24, *cf.* LSJ s.v. πάσχω, III.b. Segundo o Σ 156a (p. 235 DRACHMANN) a essa passagem, o ex-voto seria a vitória do *laudandus* na Ioleia, ou jogos em honra a Iolau. De modo similar, também Boeckh (1821), Mezger (1880) e Gildersleeve (1886), entre outros, mas referindo o ex-voto à presente vitória.

246. Outros usos do verbo em que o sentido de celebrar fica bastante claro ocorrem na *N.* 10.31-6, 11.24-9; *I.* 3.7-8, *I.* 4.90 etc. para maiores detalhes, *cf.* o Apêndice 2.

247. *Cf.* LSJ s.v. ἀνὴρ, III.

248. Para uma discussão mais detalhada, *cf.* Kurke (1991), sobretudo o Capítulo 5.

próprio poeta, como sacerdote das Musas, que, em meio aos celebrantes, canta o hino dito, com toda razão, “ἐπι-κῶμιος”, *i.e.*, por “ocasião de um κῶμος”, como no final da *N.* 8.50, “ἦν γε μὰν ἐπικῶμιος ὕμνος | δὴ πάλαι καὶ πρὶν γενέσθαι τὰν Ἀδράστου τὰν τε Καδμείων ἔριν” (“De há muito, sim, vem o hino *epikῶmios*, | de priscas eras e mesmo antes da discórdia ter surgido entre Adrasto e os Cadmeus”). O sentido de ἐπικῶμιος, aqui, é facilmente deduzido pela analogia com outros compostos construídos com ἐπί, como, por exemplo, “ἐπιτάφιος”, nas colocações ἐπιτάφιος ἄγων e ἐπιτάφιος λόγος, isto é, os jogos e o discurso que faziam parte das cerimônias fúnebres. Consequentemente, o ἐπικῶμιος ὕμνος é aquela canção que se seguia à vitória e fazia parte da sua celebração (κῶμος) e, dessa forma, o adjetivo perfila um tipo específico de canção dentro do *frame* evocado pelo conceito CELEBRAÇÃO, como CANÇÃO POR OCASIÃO DE UMA VITÓRIA, donde se pode deduzir: ἐπινίκιος. É somente por essa mesma razão que a voz dos homens (ὄψ ἀνδρῶν) que participam do κῶμος pode ser descrita, dentro desse mesmo *frame*, como ἐπικῶμια na *P.* 10.4-7.

Se nos voltarmos agora para um equivalente de ἐπικῶμιος nos epinícios, a saber, o adjetivo ἐγκῶμιος que, na literatura posterior, assumirá mesmo a conotação de “encômio”, ou seja, “de poema em louvor a alguém”, mas que, sincronicamente, era usado na acepção mais simples de “no κῶμος”, isto é, que “faz parte do κῶμος”, a interpretação de ἐπικῶμιος proposta acima torna-se mais evidente. Na verdade, o elemento preposicional ἐν- induz a construção do adjetivo como um contêiner *dentro* do qual outro objeto pode ser mapeado, o que consequentemente induz a sua conceitualização como OBJETO²⁴⁹. É a partir dessa conceitualização, então, que o próprio κῶμος pode ser descrito metonimicamente como um τεθμός ἐγκῶμιος, passível de ser enquadrado dentro do δέξαι-Motiv, como, por exemplo, na *O.* 13.29-30, em que a *persona loquens* pede a Zeus por Xenofonte que “δέξαι τέ οἱ στεφάνων ἐγκῶμιον τεθμόν, τὸν ἄγει πεδίων ἐκ Πίσας” (“recebe-lhe a encomiástica ordenança dos lauréis que ele traz da planície de Pisa”), onde a “encomiástica ordenança” nada mais é do que o próprio κῶμος em sua acepção móvel de “procissão”. Finalmente, uma passagem da *O.* 10 parece esclarecer o sentido que ἐγκῶμιος deveria ter para Píndaro e sua audiência. Após descrever as provas e os vencedores no primeiro dos jogos olímpicos, o poeta nos fala da celebração do πανσέληνος nos seguintes termos:

(...) ἐν δ' ἔσπερον
ἔφλεξεν εὐώπιδος
75 σελάνας ἐρατὸν φάος.

αἰείδετο δὲ πὰν τέμενος τερπναῖσι θαλαίαις
τὸν ἐγκῶμιον ἀμφὶ τρόπον.
ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἐπόμενοι καὶ νυν ἐπωνυμίαν χάριν
νίκας ἀγερῶχου κελαδησόμεθα βροντάν

249. Cf. Luraghi (2003).

80 καὶ πυρπάλαιμον βέλος
ὄρσικτύπου Διός,
ἐν ἅπαντι κράτει
αἶθωνα κεραυνὸν ἀραρότα

Ao cair da tarde,
resplandeceu, da bela face
75 da lua, o amável lume.

E o santuário inteiro reverberava com voluptuosas festas
na forma de *enkōmios*.
Fiéis àquelas primeiras instituições também agora a canção, que o
nome tem graças
à honorável vitória, cantaremos, e o trovão
80 bem como empíreo o dardo à mão
de Zeus Tonitruante,
em todo tipo de triunfo
afixado – fúlgido corisco.

Como Bossler já notara²⁵⁰, antecipando os resultados sumariados por Luraghi através de uma perspectiva da LC²⁵¹, o uso de ἀμφί, aqui e em outras passagens, é derivado de sua dimensão adverbial que perfila, primeiramente, *ambos* os lados de um objeto e então, por derivação (na medida em que a maioria dos objetos pode ser conceitualizada como tendo apenas *dois* lados), *todos* os lados. Fennel, em seu comentário a essa passagem diz que “aqui claramente = ‘de acordo com’, embora a noção de ‘em todos os lados’ possa ainda ser mantida. O canto era de caráter variado, *mas todos se aproximando, de um lado e de outro, do estilo do enkōmion* [grifo meu]”²⁵², do que Verdenius²⁵³ discorda, sem oferecer, no entanto, uma solução muito diferente ou melhor, já que sua opinião de que aqui τρόπος significa um “modo” musical, como na O. 14.17 (Λυδῶ... ἐν τρόπῳ), não é suportada nem pela evidência linguística (casos/preposições diferentes), nem pelas evidências internas da ode e nem pelo seu contexto.

Consequentemente, o uso de ἀμφί aqui mapeia, acredito, todas as características do comparando, τερπναὶ θαλία, com o termo comparado, ἐγκώμιος. Mais precisamente ainda, a preposição é empregada como um trajetor multiplex, já que se refere a cada uma das τερπναὶ θαλία separadamente. O precinto de Zeus res-

250. Bossler (1862), “*Saepius rursus ἀμφί acusativo juncta est. Primariam circundandi notionem et inde notionem vicinitatis vides non apud transitiva solum sed etiam apud intransitiva verba. Ex hoc usu [i. e., locativo] opinor ortum esse, quid legitur Ol. XI, [sic] 77 (...), nam carmen intra modum encomii versari cogitatur, vulgo dicunt, ἀμφί hoc loco idem valere atque κατά, secundum*”. Grifo meu.

251. Luraghi (2003).

252. Fennell (1893).

253. Verdenius (1988a).

soava, portanto, com festas que eram como a festa na qual a *persona loquens* agora toma parte, uma vez que cada um dos primeiros vencedores listados na ode deveria ter tido a sua própria canção de vitória e o seu próprio κῶμος, os quais, executados ao mesmo tempo, faziam o santuário reverberar. Cada uma dessas festas era, então, um κῶμος. O modo (τρόπος²⁵⁴) como a canção era aí executada em cada um desses κῶμοι era, portanto, típico dos mesmos, ou seja, era um modo executado ἐν κῶμοις e, daí, chega-se facilmente ao adjetivo que vemos predicado ao substantivo nesta ode: ἐγκώμιον. Só assim, aliás, a *persona loquens* pode dizer que está seguindo aqueles “prístinos fundamentos” (ἀρχαῖς δὲ προτέραις) aos quais a canção também ora cantada (καί νυν²⁵⁵) deve seu nome (ἐπωνυμίαν χάριν νίκας), porque ela, como aquelas, é uma canção tanto executada por ocasião de uma vitória (νίκη) quanto no contexto de um κῶμος. Ela é, em suma, tanto um ἐπινίκιον quanto um ἐγκώμιον.

Também na N. 4.9-15 fala-se da injunção divina de se pagar o νικηφόρος com uma celebração e, conseqüentemente, um hino, mas aí este último é caracterizado como προκώμιον, isto é, “cantado para um κῶμος”, seja na acepção literal de “de frente a” seja a partir do perfilamento do κῶμος como beneficiário/destinatário da canção²⁵⁶. É possível ainda ver na construção um valor temporal, no sentido de “cantado por primeiro em um κῶμος”, como, por exemplo, em πρόλογος. A acepção temporal, aliás, parece estar explícita na N. 4.9-11, em que a *persona loquens* diz: τό μοι θέμεν Κρονίδα τε Διὶ καὶ Νεμέα | Τιμασάρχου τε πάλα | ὕμνου προκώμιον εἶη” (“seja-me o compor para o filho de Crono, Zeus, para Nemeia e a luta de Timassarco | o προκῶμιος de um hino²⁵⁷”).

Não me parece suficientemente claro, no entanto, como προκώμιον pode ter adquirido a acepção de “primeira parte” ou “prelúdio”, muito embora seja possível traçar essa interpretação até a ideia de Boeckh, ainda defendida por muitos comentadores modernos, de que, em alguns casos, κῶμος pode ser lido como “canção” e que, portanto, o προκώμιον seria, naturalmente, o “prelúdio” da canção²⁵⁸. Entretanto, como espero já ter deixado claro, κῶμος *nunca* é empregado como sinônimo de canção, nem em Píndaro, nem em qualquer outro autor.

Até onde pude verificar, Fennel²⁵⁹ parece ter sido o único a estranhar a construção, propondo, então, uma explicação que me parece bem mais satisfatória, ao ver em ὕμνου um genitivo de material. Dessa maneira, προκώμιον ὕμνου seria uma

254. Mas não em sua acepção *musical*, como o quer Verdenius.

255. Note o valor final de νυν.

256. Mais importante, não me parece que, como quer o LSJ (s.v. προκώμιον), citando apenas essa passagem como evidência, προκώμιον possa ter o sentido de “prelúdio cantado por um κῶμος”, numa acepção instrumental jamais atestada em qualquer língua do IE para o preverbio προ-. Cf. sobre isso, especialmente, DELG e EDG, s.v. πρό e Luraghi (2003).

257. Minha tradução literal pretende ressaltar a estranheza da construção.

258. Boeckh (1821).

259. Fennel (1893).

canção cantada por ocasião de um κῶμος na forma de um hino, e a expressão referir-se-ia a toda ode e não apenas a um “prelúdio”. Os escólios atribuem a Dídimos uma hipótese semelhante

δύναται καὶ οὕτω, φησὶν ὁ Δίδυμος· παντὸς τοῦ ποιουμένου εἰς αὐτὸν ὕμνου τοῦτο τὸ ῥῆμα προκώμιον εἶη, οἷον προοίμιόν τι τοιοῦτον γένοιτο τῶν εἰς αὐτὸν γραφησομένων ὕμνων ὑπ’ ἐμοῦ, νικῆσαι καὶ ἄλλους ἀγῶνας· ἵνα τῶν ἐξῆς ἐσομένων ἐπινίκων ὁ νῦν γραφόμενος λέγηται πρὸ τοῦ παντὸς κώμου γεγονώς. δύναται δὲ καὶ οὕτω· τῶν γραφησομένων αὐτῷ ὕμνων ὑπ’ ἄλλων ὁ ἐμὸς ἂν εἶη προκώμιον.

Também pode ser que, como disse Dídimos, a palavra προκώμιον referir-se-ia a todo o hino composto para o mesmo [*i.e.*, Timasarco], de modo que ele possa se tornar uma espécie de proêmio para todos os hinos que ainda serão escritos para o mesmo por mim, quando vencer outros jogos, a fim de que o [hino] agora escrito como o primeiro dos epinícios que virão seja dito antes de [ou “à frente de”] todo κῶμος que vier a existir. Outra possibilidade seria esta: dentre os hinos que serão escritos para este, por outros, que o meu seja o primeiro o προκώμιος.

Pelo que se vê da passagem acima, ao menos para Dídimos, a ideia de que uma parte da ode pudesse ser tida como um “prelúdio”, nunca ocorreu e, quando ele fala de uma “espécie de proêmio”, ele está pensando em toda a canção, não apenas em parte dela. O sentido que ele dá a “proêmio” nos faz pensar que, para Dídimos, Píndaro poderia ter em mente possíveis cenários de *reperformance* e, dessa forma, expressa o desejo de que sua ode pudesse sempre ser a primeira a ser executada em futuros κῶμοι, o que implicaria também futuras vitórias, ligando a sobrevivência de sua canção ao sucesso futuro de seu *laudandus*: mesmo se outras vitórias fossem celebradas por outros poetas, ainda assim seria a sua canção sempre a primeira a ser executada, posto que composta para a primeira vitória. Sem dúvida essa leitura faz sentido com os versos que se seguem, no qual o poeta diz que seu hino seria cantado frequentemente pelo pai do vencedor, caso ele ainda estivesse vivo:

εἰ δ’ ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκριτος ἀλίῳ
σὸς πατήρ ἐθάλπετο, ποικίλον κιθαρίζων
15 θαμὰ κε, τῷδε μέλει κλιθεῖς,
ὕμνον κελάδησε καλλίνικον

se ainda abrasante, Timócrito, com o sol,
o teu pai, se aquecesse, tocando a cítara
15 frequentemente, inclinado nesta melodia,
variegado o hino cantaria de vitória.

Conclusões

Trabalhando a partir desses dados, eu proponho, portanto, que, em sua acepção mais **prototípica**, κῶμος designe um *agrupamento* de pessoas do sexo masculino com o objetivo de exercer uma atividade *celebratória*, normalmente em comum²⁶⁰, seja no plano cívico, religioso ou político da cidade²⁶¹, seja no contexto de uma reunião particular, com especial ênfase no simpósio. É importante salientar tanto o substantivo “agrupamento” quanto o adjetivo “celebratório”. O primeiro porque subentende uma convergência, frequentemente na forma de uma procissão, para o local da celebração, um movimento que²⁶², como vimos, é a característica mais esquemática de κῶμος, e, portanto, sempre capaz de ser salientada a partir da informação dedutível do **espaço discursivo comum**, mesmo quando este é descrito em sua forma não-móvel. “Celebratório” por outro lado, porque as atividades com as quais o κῶμος está associado podem ser tanto seculares quanto, possivelmente, religiosas²⁶³. Nesse sentido, aliás, é possível delimitar a sua acepção móvel, como conceitualizada a partir do *frame* SIMPÓSIO, isto é, a partir do que A. M. Bowie²⁶⁴ chama de “complexo *deîpnon-simpósion-kômos*”, como subordinada à categoria superordenada CELEBRAÇÃO.

As atividades do κῶμος, como já havia sido apontado por M. Heath²⁶⁵, incluem dança e canto, mas a dança é sempre de um tipo informal, não coreografado e o canto, que não é um elemento prototipicamente associado com o termo, nunca é associado com qualquer tipo de *performance* ensaiada ou uníssona, exceto num nível muito básico, como no bordão aludido no início da O. 9. Apesar disso, como vimos sobretudo quando falamos da comédia, as atividades do κῶμος, embora possam ser descritas como *festivas*, nunca são, prototipicamente, associadas à desordem ou à bebedeira. Como demonstra Pütz²⁶⁶ de maneira bastante convincente, as atividades violentas, a bebedeira e a bagunça, de um modo geral, são sempre caracterizadas como comportamentos desviantes das atividades normais do κῶμος. Finalmente, sempre que κῶμος e χορός são encontrados em colocação, há uma clara oposição entre os termos. De uma maneira geral, ao passo que κῶμοι são formados por ἄνδρες ou νέοι/νεάνια, porém nunca por παῖδες ou, evidentemente, por παρθένοι, esses dois últimos grupos representam membros prototípicos dos χοροί. Vimos, por último, que κῶμος nunca é empregado com o sentido de “canção” na literatura arcaica até, e inclusive em, Píndaro e Baquilides.

260. Mas cf. fr. 373 PMG de Anacreonte, acima, onde, presumivelmente há apenas o poeta e sua hetaira que, além disso, pode simplesmente ser uma metáfora para a lira.

261. Cf. Heath (1988), “We hear also of religious κῶμοι (E. Hipp. 55-6, Ar. Th. 104, 988, D. S. 351) of wedding κῶμοι (E. Alc. 915-21), and of epinician κῶμοι.”

262. Assim Vergados (2012) comentando a referida passagem do *h. Merc.*

263. As evidências de κῶμοι religiosos restringem-se, como vimos, às comédias de Aristófanes. Precisamos, portanto, ter cuidado com um possível abuso do termo naqueles textos.

264. Bowie (1997).

265. Heath (1988).

266. Pütz (2007).

CAPÍTULO 3

A persona loquens

One voice will not do either. All the voices are present; but changed out of themselves into an intensified common voice, as individual speaking voices can become one in song or incantation. Whether the lines are spoken in unison or in alternation this single lyrical voice is the one that will be heard. Deeply personal, but without individuality.

A. David Moody, Thomas Stearns Eliot: Poet.

A discussão da *persona loquens* dos epinícios é, como tudo o mais que tenha a ver com a intrincada problemática da *performance* das canções da lírica grega arcaica, extremamente complexa e requereria muito mais espaço do que o disponível neste capítulo. Inevitavelmente, portanto, meu tratamento da questão irá tocar no ponto mais nevrálgico, o “problema da identificação”, como o batizou D’Alessio¹. Esse problema, por sua vez, envolve dois subproblemas: o primeiro deles é o de avaliar se é possível saber quem está por trás dos ἐγώ’s e outras expressões em primeira (segunda e terceira) pessoa e, o outro, o de saber se é possível, por meio de uma análise dessas referências número-pessoais, deduzir alguma coisa sobre o modo de *performance* das odes².

A primeira questão envolve o uso da primeira pessoa como a encontramos nos enunciados da lírica grega arcaica, o chamado “eu-lírico”³. Até o início do século XX, a *communis opinio* era a de que o ἐγώ dos poetas líricos representava literalmente a expressão das suas ideias, sentimentos e opiniões, e que estariam começando a demonstrar uma consciência maior de si mesmos como indivíduos destacados do seu meio social, quando não em franca rebeldia contra esse. Pensa-se imediatamente em um Arquíloco, soldado e poeta, que um dia, desafiando todas as normas de bravura homérica, não só abandonara seu escudo para salvar sua vida, como ainda vangloriava-se de seu feito (1 e 5 W²) ou, então, em uma Safo, que, em outra inversão dos valores marciais, colocava de maneira enfática sua opinião de que aquele a quem se ama valeria mais do que uma frota de navios, do que exércitos ou do que

1. D’Alessio (1994).

2. Cf. Goldhill (1991).

3. Minha discussão desta parte é baseada principalmente em Slings (1990).

toda a riqueza da Lídia (fr. 16 V). Análises nesse sentido não eram raras e podem, na verdade, ser encontradas até hoje. Elas são, ademais, produtos do Romantismo do séc. XIX, que continua bem vivo e, de certa forma, tem seu papel na difusão dos Clássicos⁴. De um modo mais geral, via-se nesse “acordar” do eu na poesia grega uma “descoberta do espírito”⁵ e um ponto de ruptura com a narrativa épica, a qual não deixava qualquer espaço para manifestações de uma subjetividade pessoal.

A maré das ideias contudo, não tardou a mudar e, como sempre, com o avançar do século XX, foi de uma posição moderada – a qual já aceitava que muitas vezes o “eu-lírico” assumia apenas uma posição representativa das opiniões, ideias e sentimentos do seu grupo social, ou nas palavras de H. Fränkel, um “*urteilende ich (...) immer repräsentativ gemeint*”⁶ – para um total agnosticismo, se não um ceticismo total, segundo o qual nenhuma das declarações feitas na primeira pessoa, singular ou plural, poderia ser atribuída ao poeta. O representante inaugural desta última posição é Dover em seu estudo comparatista acerca da poesia de Arquíloco e outras tradições líricas ao redor do mundo, nas quais, segundo ele, fica bastante claro que a separação entre o poeta e a sua *persona* poética é mais uma regra do que exceção. Com base em seus estudos, ele conclui que:

(...) minha abordagem dos fragmentos é mais do que cautelosa; ela é agnóstica ao ponto do niilismo e, se ela for válida, isto implica que já não sabemos sobre Arquíloco muitas coisas que (...) sempre acreditamos saber⁷.

West, por outro lado, tratando da poesia de Arquíloco em seus *Studies*⁸, via a primeira pessoa como completamente ficcional e tratava os eventos contados no ciclo de Licambes e Neobule como derivados de histórias populares envolvendo personagens folclóricos que Arquíloco teria usado para compor suas canções tendo em vista, provavelmente, alguma função ou ocasião ritual.

Essa posição foi combatida duramente por Rösler em sua discussão do Epodo de Colônia (196a W²)⁹, na qual ele argumentava que West não levava em consideração a audiência. Um poema que falasse sobre as aventuras sexuais de seu narrador deveria ser lido a partir da pressuposição de uma *hetaireia* de amigos e não de um contexto ritual. O segundo problema de Rösler com a abordagem de West era o fato de que ela ignoraria o caráter eminentemente oral da comunicação poética na Grécia arcaica. Numa tal sociedade, segundo ele, os poetas seriam os portadores

4. Mas isso já seria outro assunto.

5. Cujá expressão maior é o trabalho de Snell (1946).

6. Fränkel (1993), “eu *avaliativo* (...) sempre tido como representativo”.

7. DOVER, K. J. (1964) ‘The poetry of Archilochus’ in *Archiloque*, ed. O. Reverdin. Entretiens sur l’antiquité classique 10. Geneva: 183–222. Apud Slings (1990).

8. West (1974).

9. RÖSLER, W., “Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike”, *Poetica* 12, 1980, 283-319.

da verdade na qualidade de bardos inspirados pela Musa, o que tornaria inconcebível que pudessem cantar histórias reconhecidamente inventadas ou que assim fossem vistas pela audiência¹⁰. Mesmo que algum tempo depois Rösler tenha, sob a influência da Nova Crítica, alterado um pouco a sua argumentação, ainda assim ele não pôde aceitar a teoria de West, por alegar, sobretudo, que a divisão entre um “eu fictício” e um “eu biográfico” seria rígida demais para dar conta de todas as complexas situações performáticas de uma sociedade arcaica e oral como a dos séc. VII-IV. Essa seria precisamente a posição desenvolvida por Bremer, que propunha que o “eu-lírico” tratava-se, na verdade, de uma máscara social vestida pelo artista e que ou não deveríamos ou não teríamos como separar um do outro. De fato, para Bremer, colocar a questão do “eu-lírico” do ponto de vista de uma dicotomia “biográfico x fictício” era, já de início, compreender mal a natureza da lírica arcaica¹¹.

No entanto, e em uma versão mais madura de suas ideias, ao salientar a natureza oral de toda poesia arcaica e a sua relação com o grupo social para o qual fora produzida, Rösler, em *Dichter und Gruppe*¹², parece ter enquadrado a questão de um ponto de vista bastante promissor porque, mesmo que queiramos rejeitar uma oralidade mais estrita, que diga respeito tanto à produção quanto à disseminação da poesia no período arcaico, resta ainda a certeza de que ao menos a *performance* dessa poesia era de caráter público e oral e que, conseqüentemente, a composição dessas canções deveria ser pensada, necessariamente, a partir da finalidade que elas teriam no ato comunicativo. Esperar que o engajamento dessa poesia com um público pudesse ser da mesma natureza que a experiência de um leitor (ou crítico) com um texto deve nos conduzir a vários equívocos¹³. Para Slings¹⁴, então, não é totalmente absurdo supor que a poesia grega, por seu caráter performativo e público, implique em uma certa despersonalização do poeta. No caso da lírica, ele vê nessa despersonalização um processo de reação contra o “eu-lírico” das *carmina popularia*, onde situa uma das possíveis origens do gênero¹⁵: à medida em que as audiências da poesia lírica transitam de um círculo restrito a um determinado grupo social para adquirir um caráter cada vez mais público, o “eu-lírico” se expande para se adequar à polifonia de vozes dele requerida por essas mesmas audiências.

Essa “despersonalização”, não obstante, não seria absoluta e não implicaria em um total aniquilamento da personalidade do autor, mas em uma extensão dela,

10. Talvez Rösler tenha se esquecido da fala das Musas, na *Teogonia*, quando dizem nos vv. 27-8: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, | ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.

11. BREMER, J.M., “Het gemaskerd”, *IK*. Amsterdam, 1978, apud Slings (1990).

12. (1980).

13. Sobre isso, *cf.*, de um modo geral, o seminal trabalho de Gentile recolhido em Gentili (1990), especialmente o Cap.1, *Orality and Archaic Culture*.

14. Slings (1990).

15. Uma questão rica de controvérsia. Aqui não seria o local para entrar em detalhes.

liberando-a para assumir novos papéis que ele mesmo não poderia tomar ou que não lhe seriam permitidos. Pensa-se imediatamente na *persona* poética criada por Sólon para aconselhar seus concidadãos atenienses¹⁶. Essa não impediria, por exemplo, que em muitas de suas elegias ele se referisse a si mesmo como o indivíduo Sólon, pretérito arconte e νομοθέτης de Atenas, que fizera isto e aquilo pela cidade¹⁷. Deve haver, dessa forma, um espalhamento contínuo, mais do que uma dicotomia, entre as duas posições extremas que o “eu-lírico” pode assumir, a totalmente biográfica e a completamente fictícia¹⁸. O problema reside, justamente, em se analisar cada nuance desse espectro, sobretudo em virtude da carência de informações históricas sobre a vida dos poetas¹⁹ e da ausência de um contexto a partir do qual pudéssemos resolver algumas das ambiguidades dos textos da *oratura* lírica arcaica.

Slings, em sua análise, divide os tipos de enunciados possíveis ao “eu-lírico” em quatro grandes categorias: aquela na qual o “eu-lírico” se manifesta como um representante das Musas e assume o papel de cantor, que ele identifica primeiramente com a lírica coral²⁰; uma outra, que poderíamos classificar de “erótica”, na qual o “eu-lírico” fala de suas experiências amorosas e sobre a qual é praticamente impossível, segundo ele, dizer qualquer coisa. Poríamos aí a poesia de Safo e Anacreonte, por exemplo. Na terceira categoria, o “eu-lírico” assume a *persona* de um *urteilende ich*, na expressão de Fränkel, típica da elegia. Finalmente, a quarta categoria diria respeito àqueles poemas nos quais o “eu-lírico” relata suas experiências, o que fez e disse, com quem ou contra quem. Seria apenas para esta última categoria que Slings estaria disposto a admitir a possibilidade de se propor um “eu-biográfico” e um “eu-fictício”, mesmo assim, são poucos os exemplos em que o ator no poema é identificado com o próprio poeta²¹. Para todos os outros casos é preciso supor, por meio de uma série de argumentos, qual seria a possibilidade mais plausível.

Eu menciono esta classificação de Slings não por ver nela uma divisão adequada ou suficiente dos modos de expressão do “eu-lírico”²², mas apenas para salientar o fato de que os epinícios pindáricos, a que devemos nos voltar a partir de agora, colapsam-na completamente. De fato, das quatro categorias mencionadas por Slings, apenas a erótica não está representada e, mesmo assim, apenas do pon-

16. Cf. Sol. fr. 1 W² *cum testimonia*.

17. Sol. fr. 5 W². Sobre isso, cf. também Jarcho (1990).

18. Slings (1990).

19. Cujo trabalho mais importante, ainda que extremamente pessimista e que teve uma recepção bastante controversa, é o livro de Lefkowitz (2012). Cf. também Podlecki (2011) e Kivilo (2010), sobretudo o Cap. 5, sobre a formação da tradição biográfica.

20. Porque para Slings não parece haver dúvida quanto à natureza coral dos poemas pindáricos. Sobre a utilidade e possível anacronismo de uma divisão da lírica arcaica em “monódica” e “coral”, cf. Davies (1988) e Cingano (2003).

21. Por exemplo, em Safo, fr. 1 V ou Hipônax, fr. 32 W².

22. De fato, o próprio Slings nos alerta que sua subdivisão pretende fornecer uma visão esquemática de um fenômeno complexo.

to de vista dos enunciados em primeira pessoa, no sentido de que não vemos jamais a *persona loquens* dos epinícios se gabando de suas experiências sexuais, manifestando sua paixão ou alardeando sua competência como amante²³. Quanto ao resto, como veremos, o “eu-lírico” é, frequentemente e ao mesmo tempo, tanto um aedo inspirado, capaz até mesmo de se colocar no papel de reformular a tradição; um “*urteilende ich*”, que dá conselhos e dispensa a censura ou o louvor; quanto, ainda, um “*erlebende ich*” que manifesta experiências em primeira pessoa que, se não reais, ao menos assim são projetadas para a audiência. Nesse sentido, o *continuum* que Slings propõe parece ser um modo mais adequado no qual enquadrar o uso da *persona loquens* nos epinícios.

Obviamente, no caso de Píndaro, a questão é complicada justamente por não sabermos se estamos lidando com um “eu-lírico” que se identifica com a pessoa, real ou fictícia, do poeta ou, doutra forma, com uma voz polifônica que expressa, por meio de um coro, a *persona* de uma comunidade, ou, ainda, se esses dois papéis se confundem e se complementam, o que me parece mais provável. Precisamos pensar, ainda, que algumas odes apresentam narrativas em que outras vozes emergem e o epinício adquire características quase épicas, como é o caso da *P.* 4 mas também em menor medida da *O.* 1, da *P.* 5 etc.

Conseqüentemente, na medida em que o “eu-lírico” em Píndaro apresenta esse tipo de ambigüidade com relação ao seu conteúdo dêictico, acredito que seria mais apropriado, como tem sido o costume já há algum tempo, falar de uma *persona loquens*, isto é, de uma voz que não precisa necessariamente remeter a um “eu”. Essa distinção faz ainda mais sentido se pensarmos que nem sempre o “eu-lírico” é explicitado diretamente: muitas vezes a referência é oblíqua, já que um “tu”, um “vós” ou um “nós” pode pressupor indiretamente um “eu” ou um “nós”, assim como imperativos em terceira pessoa, que muitas vezes podem denotar de um modo geral aquilo que o *laudandus*, a comunidade ou qualquer pessoa sensível deveria reconhecer como sendo o caso²⁴.

Bremer, em seu estudo sobre os ἐγώ’s de Píndaro²⁵, vê um paradoxo no uso de uma forma tipicamente associada com a voz da comunidade, isto é, a lírica coral, para expressar o louvor de um indivíduo, o *laudandus*, por outro, o poeta, em razão de um sucesso igualmente individual, a vitória em uma competição atlética. Após o trabalho de Leslie Kurke²⁶, que argumenta por uma economia do κλέος centrada na comunidade do *laudandus*, esse paradoxo parece ter perdido muito de sua força, se ainda for relevante nesses termos. Os ἐγώ’s continuam, não obstante, paradoxais, em

23. Uma função, em certa medida, preenchida pelos encômios. Sobre a relação entre os dois e a natureza erótica subjacente à linguagem dos epinícios, cf. Crotty (1982) e Budelmann (2012).

24. Bremer (1990).

25. Idem.

26. Kurke (1991).

um outro sentido, também notado por Bremer, o de que, para um poema tido como coral, eles se associam predominantemente com a voz do próprio poeta e raramente com a voz de um grupo ou do vencedor. Isso deve nos interessar a partir de agora.

Segundo a análise de Bremer, 90% de todos os enunciados em primeira pessoa se referem ao ἐγώ na qualidade do profissional responsável pela composição da canção, ou seja, ele pertenceria à primeira categoria na classificação de Slings, a qual eu, seguindo a nomenclatura de Lefkowitz, irei chamar de “eu-bárdico”²⁷. Ainda, em todas as vezes em que ele usa a primeira pessoa do plural, em cerca de 10% dos casos, essa também parece se referir ao próprio poeta: “Seria de se esperar que Píndaro usasse a primeira pessoa do plural muito mais para se referir ao coro como executante do epinício e portador da mensagem poética. Mas ele nunca usa a primeira pessoa do singular [sic]²⁸ para esse propósito. Uma característica impressionante (...)”. Os exemplos citados por Bremer restringem-se, quase que totalmente, ao chamado “futuro encomiástico” como veio a ser conhecido a partir de Bundy²⁹: O. 1.7, ἀγῶνα αὐδάσομεν; O. 10.12, λόγον τείσομεν; O. 10.78, χάριν νίκας κελαδησόμεθα; P. 1.59, ἐξεύρωμεν ὕμνον; I. 52, ἄμμι δ’ ἔοικε Κρόνου υἱὸν κελαδῆσαι; I. 8.8, γλυκύ τι δαμωσόμεθα³⁰.

Obviamente verbos no futuro, como esses, implicam duas dimensões dêicticas importantes: a do tempo e a da voz. Sobre o tempo, é importante salientar que em Píndaro, como em toda a história do grego até a língua moderna, o futuro sempre tem um valor desiderativo, do qual se originou³¹, e ao qual, muitas vezes, não se dá a devida ênfase. Sobre a voz, parece-me que se deve ver na maioria dos casos da primeira pessoa do plural, se não em todos, um valor inclusivo, que se refere ou ao poeta e às Musas, ou ao poeta e ao κῶμος. Esta é uma proposição que, para ser demonstrada, requereria uma análise de todas as ocorrências da primeira pessoa do plural, algo para o que não teremos nem tempo, nem espaço aqui. Espero, contudo, que essa ideia faça mais sentido a partir do que veremos no restante desta discussão.

Retornando, então, ao nosso ponto principal, a segunda categoria, que Bremer, seguindo D. Young³², chama de “primeira pessoa indefinida”, é, na verdade, correspondente ao *urteilende ich* de Fränkel, na qual o poeta, normalmente por meio de uma gnoma ou de uma exortação direta ao *laudandus*, usa a primeira pessoa para dar um conselho (παράινσις) ou manifestar uma opinião que reflete mais uma ética comum do que uma ideia particular, como por exemplo na N. 1.31-5

27. Lefkowitz (1991).

28. Provavelmente ele quis dizer “plural”.

29. Bundy (1962) e, sobretudo, Pfeijffer (1999a).

30. Bremer (1990).

31. Via sufixos *s^{e/o}*, *s^{v/o}*.

32. Young (1968).

31 οὐκ ἔραμαι πολὺν ἐν μεγάρῳ πλοῦτον κατακρύψαις ἔχειν,
ἀλλ' ἐόντων εὖ τε παθεῖν καὶ ἀκοῦσαι φίλοις ἐξαρκέων. κοιναὶ γὰρ
ἔρχοντ' ἐλπίδες

—
πολυπόνων ἀνδρῶν. ἐγὼ δ' Ἡρακλέος ἀντέχομαι προφρόνως
ἐν κορυφαῖς ἀρετῶν μεγάλαις, ἀρχαῖον ὀτρύνων λόγον,
35 ὡς, ἐπεὶ σπλάγχνων κτλ.

31 Não desejo muita riqueza escondida em um cômodo ter,
mas, tendo-a, ser bem sucedido e, socorrendo os amigos, ouvir falar
bem de mim.

[Pois juntas caminham as expectativas

—
de azafamados varões. Quanto a mim, de bom grado Hércules contraponho
como exemplo supremo de virtude, acordando a antiga lenda
35 que conta como, após recém-nascido etc.

A *recusatio* v. 31 irá lembrar qualquer um (quixá poderia ter lembrado mesmo uma audiência original) do fr. 19W², “οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μελέι” e o 114 W², “οὐ φιλέω μέγαν στρατηγόν κτλ.” de Arquíloco bem como diversas outras opiniões emitidas, por exemplo, pela *persona loquens* na *Teognideia*. Nesse sentido, os vv. 31-3 adequam-se bem à ideia de um *urteilende ich* que usa a primeira pessoa do singular para exprimir algo que deveria ser a opinião do próprio *laudandus* e do próprio público. Na tradição de poesia didática, entretanto, esse tipo de injunção normalmente seria expressa por meio de imperativos³³. Não acredito, porém, como querem alguns, que o ἐγὼ em οὐκ ἔραμαι κτλ. possa se confundir com a própria voz do *laudandus*, como emitida por um coro, por exemplo, na pressuposição de que apenas este, por representar a voz da comunidade, teria mais autoridade para fazê-lo. Não são poucos os epinícios em que a voz autoritária da *persona loquens* se põe acima daquela dos οἱ πολλοί, inclusive para corrigi-la³⁴. Parece-me mais plausível supor que o poeta, na qualidade de φίλος e ἐσλός possa exprimir uma opinião que tanto ele quanto a audiência ou *laudandus* veem como implicitamente compartilhada por todos. Essa leitura parece-me, aliás, mais coerente à luz dos vv. 34-5 em que a *persona loquens*, na qualidade do poeta que controla a tradição, contrapõe um αἴνος³⁵, na forma de um mito, que serve como possível defesa contra aqueles que

33. Bremer (1990).

34. Por exemplo, *O.* 1.26 *et seq.* e 9.35-40.

35. Meu entendimento deste termo-chave para a poesia pindárica ecoa a definição trabalhada por Nagy (1990), sobretudo em sua conclusão de que “*On the surface the ainos is predicated on the reality of the uncertainties in interaction between performance and audience; underneath the surface, however, it is predicated on the ideology of an ideal audience, listening to an ideal performance of an ideal composition, the message of which applies to all humanity.*”

poderiam discordar da proposição anteriormente emitida na forma de uma gnoma e, portanto, já demonstra, num primeiro momento, que qualquer compartimentação da voz da *persona loquens* em categorias muito rígidas pode nos fazer perder de vista a rica complexidade que lhe subjaz³⁶. Por outro lado, a sugestão de Bremer de que o uso idiossincrático que Píndaro faz da primeira pessoa revelaria seu desejo de chamar o máximo de atenção para si mesmo não parece em sintonia com a sua ideia de que as odes devam ter sido executadas coralmente. A *persona loquens* dos poemas corais, como veremos a seguir, aparenta ter objetivos diversos.

A terceira categoria de Bremer, aquela em que o ἐγὼ referir-se-ia ao próprio vencedor também pode ser colocada junto da discutida no parágrafo anterior e, como aquela, ela pode ser separada da primeira (o ἐγὼ como poeta inspirado) apenas artificialmente, numa leitura *ad hoc* da passagem. Bremer cita como exemplo quase literal de sua terceira subdivisão os vv. 39-41 da N. 10, “ἀξιωθείν κεν, ἐὼν Θρασύκλου | Ἀντία τε σύγγονος, Ἄργεϊ μὴ κρύπτειν φάος | ὀμμάτων” (“eu não consideraria, fosse de Trásiclos | e de Ântias um parente, ocultar, dos olhos, a luz em Argos”) e a vê como equivalente a “‘Se eu fosse você, meu caro Teaios, eu estaria orgulhoso dos feitos dos meus antepassados’ (e não hesitaria em tentar a sorte nos jogos Olímpicos, algo já aludido pelo poeta nos vv. 28-33)”³⁷. Se voltarmos um pouco na ode, em que a *persona loquens* diz “γνώτ’ αἰίδω θεῶ τε καὶ ὄστις ἀμιλλᾶται πέρι | ἐσχάτων ἀέθλων κορυφαῖς ὕπατον δ’ ἔσχεν Πίσα | Ἡρακλέος τεθμόν”, (“canto coisas conhecidas ao deus e a qualquer um que compita pelo ápice nos jogos supremos: sublime, Pisa detém o fundamento de Hércules”, 31-33), veremos que o ἐγὼ não emite essa opinião na forma de uma possibilidade, mas como alguém que não só tem acesso ao que o deus sabe (γνώτ’ αἰίδω θεῶ, daí como um poeta inspirado) mas também como seria claro a qualquer um (τε καὶ ὄστις) que costumasse competir nos jogos ou até mesmo apenas assisti-los, torcendo por este ou aquele atleta, o que inclui não apenas Teaios, mas uma boa parte de seu κῶμος. A essa passagem eu acrescentaria ainda a pungente passagem da N. 11. 22-29 que, apesar de não ser um epinício (e talvez por isso mesmo seja um indício interessante), é um paradigma perfeito do mesmo tipo de enunciado, exceto que aqui trata-se não mais do que certamente será, mas do que poderia ter sido e não foi, mas que, fossem outras as circunstâncias, o poeta daria o resultado como certo:

ἐλπίδες δ’ ὀκνηρότεραι γονέων παιδὸς βίαν
 ἔσχον ἐν Πυθῶνι πειρᾶσθαι καὶ Ὀλυμπία <ἀέ>θλων.
 ναὶ μὰ γὰρ ὄρκον, ἐμὰν δόξαν παρὰ Κασταλία

36. Nesse sentido, é quase divertido notar o espanto de Bremer (1990), que não deixa de ser remanescente do espanto dos críticos do séc. XVIII e dos escólios, com a destreza com que Píndaro “manages to start with a first person singular, then to slalom via imperative (2nd person singular) into a first person plural, only to switch back into a first person singular finally, all of it within the compass of a few lines!”

37. Bremer (1990).

25 καὶ παρ' εὐδένδρῳ μολῶν ὄχθῳ Κρόνου
κάλλιον ἂν δηριῶντων ἐνόστησ' ἀντιπάλων,

—
πενταετηρίδ' ἑορτὰν Ἡρακλέος τέθμιον
κωμάσας ἀνδησάμενός τε κόμαν ἐν πορφυρ<έοι>ς
ἔρνεσιν.

Mas as temerosas apreensões dos pais à determinação do filho
refrearam, impedindo-o de ser testado nos jogos na Pítia e em Olímpia.
Oh sim, eu juro que, em minha opinião, à Castália
25 e à arboreal montanha de Crono tivesse ido,
o mais belo entre os combatentes teria retornado após lutar

—
no quinquenal e tradicional festival de Hércules,
celebrando com a cabeça entretecida com vermelhos
fios de lã.

A quarta categoria em que Bremer divide os ἐγώ's de Píndaro diz respeito às passagens que, como ele mesmo admite, são poucas e não isentas de controvérsia, em que a primeira pessoa do plural poderia se referir a um coro: N. 7.85, a P. 5.75, a P. 8.98 e B. 2.7-9. A passagem relevante da P. 5 será discutida no próximo capítulo³⁸. No que diz respeito às N. 7.85, P. 8.98 e a B. 2.7-9, os exemplos dificilmente são pertinentes à proposição em questão.

O caso mais interessante é o da N. 7.84-7, “λέγοντι γὰρ Αἰακόν νιν ὑπὸ ματροδόκοις γοναῖς φυτεῦσαι, ||| ἐμῶ μὲν πολίαρχον εὐωνύμῳ πάτρα, | Ἡράκλεες, σέο δὲ προπράον' ἔμμεν ξεῖνον ἀδελφεόν τ(ε)”, (“pois conta-se que ele [Zeus] teria gerado Éaco por meio das sementes recebidas pela mãe [Egina], ||| tanto para ser regente para minha pátria | quanto, ó Hércules, teu hóspede aliado e irmão”), que está longe de ser “o mais claro exemplo de um eu-coral”³⁹. Ele prova apenas que ou (1) Píndaro chama Egina de “minha pátria” por assumir a *persona* de um conterrâneo do vencedor e, assim, estreitar os laços de ξενία entre os dois, como quer Lefkowitz⁴⁰, ou, então, que a ode fora executada por um bardo eginense cantando no lugar de Píndaro. A hipótese de uma *performance* coral seria indiscutível se, e apenas se, como queria Mingarelli, ao invés de ἐμῶ tivéssemos ἀμῶ; contudo, fosse uma emenda necessária, faria mais sentido adotar a hipótese de Hermann, ἐῶ⁴¹. Nenhuma correção do texto

38. Cf. p. 209 *et seq.*

39. Carey (1981) “Fränkel (...) argues for a choral first person. He is *surely* right. Not only is ἐμῶ the only mss. reading but it clearly troubled the ancients (schol. 123a). It cannot be rejected out of prejudice, and remains *the clearest example in Pindar of a choral first person*”, grifo meu.

40. Lefkowitz (1991).

41. Outras emendas propostas à leitura dos mss.: τεῶ, de Paw., ὑμῶ, Heyne, cf. Gerber (1976).

se justifica, no entanto, uma vez que todos os manuscritos são unânimes quanto à leitura ἐμῆ, que motiva, inclusive, os comentários dos escólios a essa passagem.

O caso da P. 8.98 é semelhante, uma vez que a apóstrofe a Egina como φίλα μήτηρ, ainda que a consideremos como unicamente apropriada a um eginense, o que por si só já é duvidoso⁴², não implica que a evocação tenha que ser feita por um coro, pelas mesmas razões aduzidas acima. O mesmo se aplica a B. 2.7-9, “καλῶν δ’ ἀνέμνασεν ὄσ’ ἐν κλε[εν]νῶ | αὐχένι Ἴσθμοῦ ζαθέαν | λιπόντες Εὐξαντίδα νᾶ- | σον ἐπεδείξαμεν ἐβδομή- | κοντα [σὺ]ν στεφάνοισιν” (“lembro de todos os sucessos que na íncrita | península do Istmo exibimos, sagrada | após deixarmos e ilha de Euxântios⁴³ | na companhia de setenta coroas”), onde é natural que esperemos um sujeito plural quando a ode é pela vitória de um compatriota do poeta, Argeio de Ceos. Podemos ter aqui um bom exemplo em que a 1ª p. do pl. é empregada em seu sentido inclusivo.

Finalmente, a última categoria que Bremer distingue é aquela em que a *persona loquens* parece se referir ao indivíduo Píndaro, poeta nascido em Tebas. Esta, como era de se esperar, é a menos atestada de todas, apenas algumas referências aqui e acolá que não nos permitem deduzir praticamente nada de sua vida⁴⁴. Apesar de isso ser má notícia para aqueles que ainda têm esperanças de encontrar nos poemas pindáricos alguma informação pessoal sobre a vida do poeta, o fato está de acordo com a economia do epinício segundo a qual aquele deve falar o menos possível de si mesmo e, quando o fizer, apenas se for relevante, de algum modo, para o louvor do *laudandus*. Um caso em questão, por exemplo, é quando vemos Píndaro gabar-se de seu talento poético, ou, então, de sua afiliação com as Musas, de sua descendência aristocrática etc. disposições que, por sua relação pessoal (fictícia ou não, pouco importa) com o seu patrono, apenas servem para aumentar o prestígio de ambos.

Uma outra característica interessante do “eu-bárdico” de Píndaro apontada por Lefkowitz⁴⁵, mas que já havia sido antecipada por Schadewaldt⁴⁶, é que ele aparece em posições específicas nos epinícios: nas introduções a um tema, nas transições do mito à ocasião (ou vice-versa) e na conclusão de um tema ou poema. Nesses locais ele teria tanto essa função, que ela chama de “estrutural”, quanto uma outra, “descritiva”, mais comum nas σφραγίδες das odes e que serviria para identificar o poeta como o compositor da canção e listar suas obrigações, ligando, além disso, a sua fama com a de seu *laudandus*.

42. Cf. minha discussão na p. 213 e a bibliografia relevante lá listada.

43. Isto é, Ceos.

44. Bremer (1990).

45. Lefkowitz (1991).

46. Schadewaldt (1966).

Ela deduz, a partir desses fatos, que estas incursões da *persona loquens* no fluxo da canção devam ser, provavelmente, uma característica herdada pelo gênero. Lefkowitz acredita em uma continuidade a partir do modelo épico⁴⁷:

Ao usar a primeira pessoa como uma transição e um meio de auto-identificação profissional, Píndaro parece estar se utilizando de uma tradição estabelecida, uma vez que os enunciados do “eu” nos *epinikia* de seu rival contemporâneo, Baquílides, têm a mesma função dupla. A prática pode ter se originado com os bardos que, quase sempre de modo invariável, iniciavam seus prelúdios aos deuses com a frase em primeira pessoa ‘eu irei cantar Hércules, filho de Zeus (*h. Hom.* 15.1); ‘lembrarei e não me esquecerei de Apolo longiflecheiro (*h. Hom.* 3.1). Essas linhas iniciais introduzem o tema do prelúdio e indicam que o ‘eu’ é um *aioidos*, cuja profissão é lembrar os grandes feitos do passado. Da mesma forma, a canção normalmente é concluída com um enunciado em primeira pessoa, onde o bardo novamente irá chamar a atenção para suas habilidades profissionais: ‘Adeus, mas eu lembrarei de ti em uma outra canção também’ (*h. Hom.* 2 .495, 6.21); ‘adeus... dá-me a vitória nesta competição, torna agradável minha canção’ (*h. Hom.* 6.19-20). Portanto, tradicionalmente, uma referência à presença controladora do poeta indica uma mudança de assunto, o começo ou o fim de um tema.⁴⁸

Dessa forma, os muitos ἐγώ’s que aparecem ao longo dos poemas não precisam ser mais do que apenas um único ἐγώ, que se modifica para atender às necessidades encomiásticas de cada passagem e eles não se referem ao Píndaro, indivíduo histórico, mas à sua *persona* pública: ao seu papel como bardo inspirado, ao seu ofício como poeta e aos seus deveres como panegirista. Apesar disso, eles são pessoais o suficiente para serem identificados com a voz de um bardo, um mensageiro e profeta das Musas, que celebra um vencedor na qualidade de seu φίλος e ξείνος de uma forma tal que seria difícil a um coro fazê-lo, como veremos a seguir.

Seria desnecessário e redundante analisar novamente todas as passagens relevantes, o que já foi feito pela própria Lefkowitz e outros pesquisadores⁴⁹, sob diferentes pontos de vista. Ao contrário, eu gostaria de centrar a discussão em apenas um tipo de ἐγώ que ainda causa bastante controvérsia, a saber, aquele que parece descrever as atividades de um coro e que não poderia, portanto, referir-se ao próprio poeta ou cantor: um “ἐγώ coral”, a voz de um grupo de jovens locais responsáveis pela execução da ode. Essa análise também foi feita por Lefkowitz, mas seus resultados foram questionados por vários outros especialistas, e, especialmente,

47. Como Slings, *cf.* Slings (1990).

48. Lefkowitz (1991).

49. D’Alessio (1994), Carey (1989; 1991), Calame (2011).

por G. B. D'Alessio⁵⁰, que se propôs a refutar passo a passo a argumentação de que a *persona loquens* dos epinícios é de uma natureza completamente diferente daquela dos outros poemas da lírica coral que conhecemos, inclusive do próprio Píndaro. É preciso que se revise os resultados a que ambos chegaram.

Lefkowitz, ao comparar os ἐγῶ's da N. 9 com aqueles dos Peãs 4 e 2, por exemplo, conclui que, nesses últimos, a primeira pessoa coral é caracterizada por auto-descrição e pela sua identificação explícita com a localidade a que pertence, seu temas são locais e nunca há considerações sobre a composição poética. Os epinícios, ao contrário, lidariam com temas mais universais e seriam conspícuos pelo seu conteúdo metapoético, ainda que em ambos a primeira pessoa possa servir às mesmas funções, estrutural e descritiva. Nos peãs, além disso, há descrições geográficas bastante precisas, muito embora nos parteneios a ênfase esteja na descrição física do coro de meninas. É apenas natural que seja assim porque, ao contrário do epinício, a principal característica dos χοροί é o de serem manifestações artísticas que apelam, sobretudo, à visão, daí serem normalmente classificados como ἡμερόεις, isto é, que despertam o desejo naquele que os vê, já que o adjetivo tem uma conotação principalmente passiva⁵¹. Essa característica não se restringia apenas aos χοροί femininos, como argumentou E. Stehle⁵² em um trabalho importantíssimo sobre a relação entre a identidade de gênero e a *performance* da poesia coral: coros masculinos também eram caracterizados pela autodescrição, mas sobretudo por meio de referências altamente eróticas acerca da masculinidade de seu próprio corpo, como no caso do fr. 870 PMG citado por ela como ilustrativo desse fato. Neste, o coro é formado por velhos, jovens e meninos, que se alternam em cantar os seguintes versos:

ἄμες ποκ'ἦμες ἄλκιμοι νεανίαι.
 ἄμες δέ γ'εἰμές· αἱ δὲ λῆς αὐγάσδεω.
 ἄμες δέ γ'ἔσσόμεσθα πολλῶ κάρρονες.

Nós já fomos valorosos rapazes,
 e nós ainda somos, acaso olhes. Vê!
 e nós seremos em muito superiores.

Algumas características típicas da *persona loquens* dos poemas corais apontadas por Lefkowitz e que estariam em oposição àquela dos epinícios podem ser facilmente identificadas nestas passagens dos Peãs 2 (fr. 52b S-M/ D2 R⁵³), para os

50. D'Alessio (1994).

51. Cf. a minha discussão na p. 82.

52. Stehle (1997).

53. Os números precedidos de "R" referem-se à edição e comentário dos peãs editados por Rutherford (2001). O texto também reproduz (com exceção de algumas marcas paleográficas desnecessárias aos nossos propósitos aqui) o da daquela edição.

abderitas, 4 (fr. 52d/ DIV R), para os habitantes de Ceos, e, sobretudo, do Parteneio 2 (fr. 94b), um dafnefórico para Agasiclês de Tebas:

Peã 2

Ναΐδ]ος Θρονίας Ἄβδηρε χαλκοθώραξ
Πορ]ειδᾶνός τε παῖ,
σέθ]εν Ἴαονι τόνδε λαῶ
 παι]ᾶνα [δι]ώξω
Δη]ρηγὸν Ἀπόλλωνα πάρ τ' Ἄφρο[δίταν —
(lines 6-22 = str. A 5b+7 +ant. A missing)
(...)
..]α τινα [τάνδε] ναίω
25 Θ[ρ]αϊκίαν γ[αῖ]αν ἀμπελό[εσ]σάν τε καί
εὐκαρπον· μή μοι μέγας ἔρπων
κάμοι ἔξοπίσω χρόνος ἔμπεδος.
νεόπολις εἰμι· ματρὸς
 δὲ ματέρ' ἐμᾶς ἔτεκον ἔμπαν
πολεμίῳ πυρὶ πλαγεῖ-
 σαν.

Abdero do peitoral de bronze, da náíade Trônia
e de Posidão, ó filho,
desde ti ao povo jônio este
 peã perseguirei
4 à casa de Apolo Derenos e de Afrodite (...)

(linhas 6-22 = strofe A 5b+7 + antístrofe A estão faltando)

(...) moro nesta
25 terra trácia repleta de videiras e também
boa de frutos: em seu arrastar-se o grande
tempo, no futuro, não se canse de me ser firme.
Venho de uma jovem cidade⁵⁴: de minha mãe
 a mãe gerei, contudo,
ao ser pelo fogo da guerra
fustigada.

Peã 4

ἦτοι καὶ ἐγὼ σ[κόπ]ελον ναίων δια-
 γινώσκομαι μὲν ἀρεταῖς ἀέθλων
Ἑλλανίσιν, γινώσκ[ο]μα[ι] δὲ καὶ
 μοῖσαν παρέχωγ ἄλις·
25 [ε]ἰ καὶ τι Διω[νύ]σου ἄρο[υ]ρα φέρει

54. Assim Rutherford (2001). Outros (cf. bibliografia na n. 20, em Rutherford) interpretam νεοπολις como um substantivo, “sou uma jovem cidade”.

βιόδωρον ἀμαχανίας ἄκος,
ἄνιπός εἰμι καὶ βουνομίας ἀδαέστερος·
ἀλλ' ὃ γε Μέλαμπος οὐκ ἤθελεν
λιπὼν πατρίδα μο[να]ρχε[ῖν] Ἄργει
30 θέμενος οἰ[ω]νοπόλον γέρας.
ἰὴ ἰή, ὦ ἰὲ Πα[ιάν].
(...)

52 ἔμοι δ' ὀλίγον δέδοται θά[μνου] - -,
οὐ πενθέων δ' ἔλαχον, <οὐ> στασίων

E ainda que eu viva numa rocha alcantilada⁵⁵, sou conhecida por minhas virtudes tanto nos jogos entre os helenos, quanto o sou também por fornecer música farta.
E ainda que algum fruto de Dioniso produzam os campos, dom vital e remédio contra as misérias, cavalos, porém, não tenho e nada sei de criar gado.
E apesar disso, Melampo, ao menos, não quis, tendo deixado a terra-mãe, ser monarca em Argos, pondo de lado seu dom do augúrio.
ἰὲ ἰή, ὦ ἰὲ Παίαν.

Parteneio 2

ἀλλὰ ζωσαμένα τε πέπλον ὠκέως
χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν ὄρπακ' ἀγλαόν
δάφνας ὀχέοισα πάν-
δοξον Αἰολάδα σταθμόν
10 υἱοῦ τε Παγώνδα

ὑμνήσω στεφάνοισι θάλ-
λοισα παρθένιον κάρα,
σειρηνα δὲ κόμπον
αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων
15 μιμήσομ' αἰδαῖς

κεῖνον, ὃς Ζεφύρου τε σιγάζει πνοὰς
αἰψηράς, ὅπότεν τε χειμῶνος σθένει
φρίσσω Βορέας ἐπι-
σπέρχησ' ὠκύαλον †τε πόντου †
20 ῥῆπὰν †τέταραξε καὶ †

(desunt vv. aut 8 aut 23)

55. A *persona loquens* diz que não abandonaria sua terra nem mesmo pelas planícies da Babilônia. É o tema do “*there is no place like home*”.

(...)

πολλὰ μὲν [τ]ὰ πάροιθ[-x- - -
δαιδάλλοισ' ἔπεσιν, τὰ δ' α[x- - -
Ζεὺς οἶδ', ἐμὲ δὲ πρέπει
παρθενήϊα μὲν φρονεῖν
35 γλώσσα τε λέγεσθαι·

ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλασσιν ἔγ-
κειμαι, χρή μ[ε] λαθεῖν ἀοιδὰν πρόσφορον.
πιστὰ δ' Ἀγασικλέει
μάρτυς ἦλυθον ἐς χορόν
40 ἐσλοῖς τε γονεῦσιν

ἀμφὶ προξενίαισι· τί-
μαθεν γὰρ τὰ πάλαι τὰ νῦν
τ' ἀμφικτιόνεσσιν κτλ.

Mas atando meu robe rapidamente
e, nas mãos macias, o lustroso ramo
de louro carregando, a mui
famosa estirpe dos Eoladas
e do filho Pagondas

vou hinear, guirlandas à florente
fronte virginal portando,
o brado da Sirena,
sob o acompanhamento dos aulos,
irei imitar com canções;

aquele, que do Zéfiro as rajadas silencia
subitâneas, e sempre que, co'a força do inverno,
o arrepiamte Bóreas ligeiro
abatendo-se, do mar sobre a rápida
marulhada, a confunde...
(faltam entre 8 e 23 versos)

(...)⁵⁶

muitas são as coisas de outrora [¿para que eu as conte?]
adornando-as com versos, ao passo que outras [¿apenas ?]
Zeus sabe, a mim cabe
pensar coisas de menina
35 e dizê-las com a língua:

56. Os vv. 29 e 30 estão muito fragmentados.

nem de um varão, nem de uma mulher, a cuja progênie
sou dedicada, devo ocultar amiga canção.
E para Agasicles eu vim, fiel
testemunha, à dança,
40 e para os seus nobres pais

como paga pela hospitalidade. Honrados
porque foram outrora, como agora também,
por seus vizinhos etc.

Qualquer um que tenha lido os epinícios não pode deixar de se surpreender com a diferença nos enunciados da *persona loquens* nesses poemas corais e com as estratégias utilizadas pela mesma para situar a *performance* no *hic et nunc* sobretudo se pensarmos que essa assim o faz face a uma audiência que assistia ao coro no momento mesmo em que este cantava e dançava. Há, nos peãs, por outro lado, uma descrição muito cuidadosa, que procura explicitar quem são os componentes do coro, de que cidade vêm, quais as características de suas terras etc. No caso do Peã 2 há mesmo o cuidado de descrever o caminho que a procissão irá tomar (3-4). Já no Parteneio 2, a autodescrição dos membros do coro é ainda mais impressionante e, como nota Lefkowitz⁵⁷, pouco é deixado à imaginação da audiência. A identificação precisa da *persona loquens*, mesmo que essas descrições tão detalhadas estivessem ausentes, é precisada pelo uso dos participios femininos (37). A semelhança com o Parteneio de Alcma (1 PMG)⁵⁸ é inegável: na lacuna após o v. 47 há o que parece o início da seção mítica da canção e, quando o texto retorna, vemos o que só pode ser a interação das meninas do coro, nomeadas como Damaina, possivelmente a líder-do-coro, e Andaisistrotá, aparentemente sua mãe, o que sugere uma canção estreitamente ligada à pequena comunidade de famílias para a qual foi composta.

Uma outra característica dessas canções corais, e por meio da qual elas também diferem dos epinícios, é que nunca há uma mudança de referencial dêictico da *persona loquens*: é sempre a voz do grupo que fala do início ao fim do poema. Não há jamais, e até onde podemos estar seguros em se tratando de poemas tão fragmentados, a intrusão da voz do poeta nessas canções. Quando, no Parteneio 2.33-5, o coro de meninas fala sobre o que lhes convém cantar, elas não estão confabulando sobre que caminho dar à canção, como falar, sobre o que falar ou silenciar, como nos epinícios; ao contrário, elas estão apenas emitindo uma opinião, que, ademais, é a opinião da comunidade como um todo acerca do papel que lhes cabe no ritual⁵⁹.

57. Lefkowitz (1991).

58. Para uma análise detalhada das semelhanças entre os dois poemas, cf. Lefkowitz (1991). Certamente como salienta a autora, “*These similarities in style and content are surely great enough to suggest that there was a formal stylistic tradition in maiden-songs to which both Alcman and Pindar intentionally adhered.*”

59. Assim Calame (2001), *passim*.

Nada disso parece impressionar D’Alessio que, com sua erudição característica, nos oferece um *tour de force* em favor de uma *persona loquens* coral nos epinícios⁶⁰ ao tentar refutar, um a um, os argumentos de Lefkowitz. Seu próprio argumento, porém, está longe de ser tão convincente no que tange às evidências que aduz dos parteneios. Sua argumentação no que diz respeito aos peãs, no entanto, merece mais atenção. Apesar de alguns problemas – esses mesmos incontornáveis devido à própria natureza da questão –, o artigo de D’Alessio é um dos mais equilibrados em toda a controvérsia “solo x coral” e, ainda que não seja decisivo a ponto de encerrá-la, representa uma contribuição de alto nível em um momento em que o debate, mais do que filologia, já havia se convertido em um cabo de guerra. O problema mais sério com as refutações propostas por D’Alessio diz respeito à quantidade e à extensão das evidências que usa, a maioria delas em um estado muito fragmentário. Isto, como veremos a seguir, reduz muito o valor de seu argumento.

Logo no início de seu artigo, ele propõe que as atividades possivelmente atribuídas às meninas do coro nos parteneios seriam da mesma natureza daquelas que Lefkowitz admitiria apenas à *persona loquens* dos epinícios, a saber:

1) *elas são inspiradas pelas Musas*: as evidências apresentadas por D’Alessio são os fr. Alcm. 3. 1-9, 14, 27, 29 e 59(b) PMG⁶¹. Antes de mais nada é preciso que se ressalte que todos os fragmentos estão muito mutilados. No fr. 3. 1-9 (P. Oxy. 2387), a identificação das Musas, do verbo (πίμπλημι) que rege *περὶ με φρένας*, bem como de seu objeto indireto (ιμέρω), dependem de suplementos, sem os quais o trecho é praticamente ilegível. Ainda que estejamos dispostos a aceitá-los, há 51 versos faltando entre o que seria a primeira e a segunda parte do poema, que se encontra em uma outra coluna do papiro e, muito embora a continuidade entre as duas partes seja provável, não há como garanti-la, sobretudo porque há uma grande diferença temática entre elas: é apenas na segunda parte que o poema torna-se evidentemente coral, o que levou Campbell a postular que “as linhas de abertura [isto é, toda a primeira parte] podem ter sido cantadas *por um cantor solo*, que faria a introdução para o resto do coro”⁶². Comentarei essa possibilidade mais abaixo, ao falar do Peã 6.

Em 14(a) dificilmente poderíamos falar de “inspiração” no sentido que vemos, por exemplo, na O. 3. 4-6 ou na N. 9. 1-5, nas quais a Musa é invocada para assistir diretamente na composição do epinício. Aqui trata-se apenas de uma invocação na qual se pede à Musa, como seria natural a uma padroeira do canto e da dança, que dê início à *performance*. O mesmo se aplica ao fr. 27, que já comentamos brevemente no capítulo anterior em virtude da aparente divisão que a *persona lo-*

60. É salutar, no entanto, que sua posição seja bem menos dogmática que a de Chris Carey. Por exemplo, à nota 2, de seu capítulo citado, ele diz “*I assume that, as a rule, victory odes were composed for choral performance. (...) Nevertheless I would not be reluctant to concede that the actual practice might have been somewhat flexible and that some poem, e.g., Ol. 1, might have been composed for solo performance.*”

61. A edição usada por D’Alessio é a de Calame. A numeração, no entanto, é a mesma.

62. Campbell (1988).

quens parece estabelecer entre dança e canto. Novamente aqui, como no fr. 3, não podemos excluir a possibilidade de o poeta estar assumindo o papel de um ἔξαρχων que dá início à parte solo do poema⁶³. Quanto ao fr. 59b, citado no contexto de uma discussão dos *Sábios ao Jantar* (13.75 *et seq.*), de Ateneu, que envolve, principalmente, lírica monódica de caráter erótico, é opinião do comentador que o referido fragmento teria sido composto por Álcma em virtude de seu amor por uma outra poetisa, Megalóstrata. Não há sequer o menor indício, no contexto da citação, que permita deduzir que o fragmento possa ter sido executado por um coro e, de fato, ele lembra a poesia erótica anacreôntica com que divide a mesma passagem. O fr. 29 é muito curto para permitir que qualquer dedução possa ser feita no que tange à sua possível forma de *performance*, ou mesmo sobre qualquer outro aspecto.

2) *elas poderiam, como o “eu-bárdico”, operar uma seleção na narrativa*: D’Alessio cita apenas os v. 1 e 12 de Alcm. 1 PMG. No verso 1, o verbo ἀλέγω, contudo, deve ser tomado provavelmente no sentido dado pelo fr. Σ A a essa passagem, isto é, “οὐ συγκαταριθμῶ” (“não conto entre os filhos de Hipocoonte”), no sentido de que esta não deveria ser a versão do mito corrente em Esparta ou, então, aceita pela audiência. Dificilmente comparável às passagens dos epinícios em que Píndaro seleciona, descarta ou silencia sobre aquilo que irá contar, como no caso mais paradigmático do mito de Tântalo. O futuro παρήσομες (12) tampouco pode representar uma seleção de material mítico. Se quisermos lê-lo com o suplemento ele apenas nos informa que a glória de Alcão era tamanha que seria impossível a qualquer um não mencioná-la. Na verdade, ele revela uma imposição do material mítico sobre a teórica liberdade do coro em poder alterá-lo e, nesse sentido, é uma evidência contra esta mesma liberdade. Todo o argumento, portanto, parece-me pouco convincente.

3) *Elas podem emitir gnomas em suas canções*: muito embora Lefkowitz nunca tenha dito que elas não poderiam – e seja mesmo difícil entender porque as meninas de um coro não o fariam –, suas gnomas são completamente diferentes daquelas dos epinícios: mais limitadas em escopo, mais específicas. No caso do Parteneio de Álcma (1 PMG), dos trechos citados (vv.15-9; 36-8; 83-4), nenhum deles está na primeira pessoa. No caso dos trechos citados de Píndaro, aos quais D’Alessio faz referência apenas como “*passim*”, é preciso que se esclareça que o Parteneio 1 (94a) provavelmente não seja, na verdade, um parteneio, uma vez que a *persona loquens* é claramente *um homem* (v. 11, φιλέων). No caso do Parteneio 2, não pude identificar nenhuma passagem que pudesse ser classificada como uma gnoma.

4) *Elas podem louvar a qualidade de sua própria canção*: novamente, não entendo porque elas não poderiam. D’Alessio parece ignorar que a diferença entre os enunciados dos epinícios e os de outros poemas corais não reside primariamente na existência ou não deste ou daquele tipo de enunciado, mas em *como* ele é caracterizado. Mesmo que ele pudesse citar diversos exemplos de outros poemas corais

63. Sobre isso, *cf.* mais abaixo.

– e ele não pode – não vejo como eles poderiam decidir a questão se não fossem comparáveis em conteúdo e escopo aos enunciados em primeira pessoa encontrados nos epinícios. Dito isto, como evidência desta quarta característica, ele cita os muito mutilados vv. 76-8 do Parteneio 2 de Píndaro “μὴ νῦν νέκτα[ρ.....]νας ἐμᾶς | διψῶντ’ ἀ[.....] παρ’ ἄλμυρόν | οἴχεσθον.” (“agora, de néctar (...) do meu | sedentos, (...) para o salgado, não partais vós dois”). Não me parece que se possa falar qualquer coisa desses versos⁶⁴: dado o estado fragmentário, as possibilidades seriam infinitas. Gostaria apenas de salientar que alguns versos acima vemos algum tipo de interação entre as meninas, Damaina e Andaisistrota, acontecendo, da qual os vv. 76-8 poderiam representar apenas um diálogo como em Alcm. 1 PMG, vv. 70 *et seq.*

5 e 6) *Elas podem louvar tanto suas companheiras quanto seus concidadãos da mesma forma que Píndaro faz com seus laudandi nos epinícios; elas têm ciência das normas que regem suas canções e fazem referências a essas normas da mesma forma que Píndaro, nos epinícios*: As evidências que D’Alessio apresenta são novamente tênues e se restringem ao Parteneio 2 de Píndaro, respectivamente vv. 50-65 e 34;37.

No caso dos peãs, a situação é mais complexa e a posição de Lefkowitz, tida como a mais ortodoxa, isto é, de que neste tipo de poema coral não há jamais uma mudança de referencial da *persona loquens*, que sempre se referiria aos membros do coro, parece não estar de acordo com as evidências dos próprios fragmentos. A solução proposta por D’Alessio, contudo, não é menos insatisfatória, na medida em que ele, ao mesmo tempo em que propõe uma mudança na voz da *persona loquens*, ainda se apegua à ideia de que ela reflete uma polifonia vocal típica dos poemas corais, inclusive dos epinícios, o que também não parece ser suportado pelo texto dos poemas. Não é possível, numa discussão que já se torna muito longa, comentar detalhadamente as evidências aduzidas por D’Alessio. Uma vez, porém, que seu argumento depende principalmente do Peã 6, poderemos discutir brevemente esse caso.

A passagem relevante do Peã 6 (fr. 52f/ D6 R) é a seguinte:

Πρὸς Ὀλυμπίου Διὸς σε, χρυσέϊα
 κλυτόμαντι Πυθοῖ,
 λίσσομαι Χαρίτεσ-
 σίν τε καὶ σὺν Ἄφροδίτῃ,
 5 ἐν ζαθέῳ με δέξαι χρόνῳ
 ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν·
 ὕδατι γὰρ ἐπὶ χαλκοπύλῳ
 ψόφον αἰῶν Κασταλίας
 ὄρφανὸν ἀνδρῶν χορεύσιος ἦλθον
 10 ἔταις ἀμαχανίαν ἀ[λ]έξων
 τεοῖσιν ἐμαῖς τε τιμ[α]ῖς·

64. A interpretação de L. Lehnus que D’Alessio cita como se fosse uma autoridade baseia-se em pura especulação.

ἦτορι δὲ φίλῳ παῖς ἄτε ματέρι κεδνᾷ
πειθόμενος κατέβαν στεφάνων
καὶ θαλιᾶν τροφὸν ἄλσος Ἀ-
15 πόλλωνος, τόθι Λατοῖδαν
θαμινὰ Δελφῶν κόραι
χθονὸς ὀμφαλὸν παρὰ σκιάεντα μελπ[ό]μεναι
ποδὶ κροτέο[ντι γᾶν θο]ῶ

(linhas 19 – 49= str. A 19 – 21, antistr. A, ep. A 1 – 7 estão faltando)

50 καὶ πόθεν ἀθαν[άτων ἔρις⁶⁵ ἄ]ρξατο.
ταῦτα θεοῖσι [μ]έν
πιθεῖν σοφοῦ[ς] δυνατόν,
βροτοῖσιν δ' ἀμάχανο[ν εὐ]ρέμεν·
ἀλλὰ παρθένοι γάρ, ἴσθ' ὅτ[ι], Μο[ῖ]σαι,
55 πάντα, κε[λαι]νεφεῖ σὺν
πατρὶ Μναμοσ[ύν]α τε
τοῦτον ἔσχετ[ε τεθ]μόν,
κλῦτε νῦν· ἔρα[ται] δέ μο[ι]
γλῶσσα μέλιτος ἄωτον γλυκὺν [- - - -
60 ἀγῶνα Λοξία{ι} καταβάντ' εὐρὺν
ἐν θεῶν ξενία.

(...)

---]ὸν ἐμβα[λ --- - - - -

Πάριος ἐ[καβόλος βροτη-
80 σίῳ δέμαϊ θεός,
Ἴλιου δὲ θῆκεν ἄφαρ
ὀψιτέραν ἄλωσιν,

κυανοπλόκοιο παῖδα ποντίας
θέτιος βιατάν,
85 πιστὸν ἔρκος Ἀχαι-
ῶν, θρασεῖ φόνῳ πεδάσαις·
ὄσσα τ' ἔριξε λευκωλένῳ
ἄκναμπτον Ἴηρα μένος ἀν[τ]ερείδων
ὄσα τε Πολιάδι. πρὸ πόνων
90 δέ κε μεγάλων Δαρδανίαν
ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασεν Ἀπό[λ]λ[ω]ν·
νέφεσσι δ' ἐν χρυσέοις Ὀλύμπιοι-
ο καὶ κορυφα[ῖσι]ν ἴζων
μόρσιμ' ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλ-
95 μα· περὶ δ' ὑψικόμῳ [Ε]λένα
χρῆν ἄρα Πέργαμογ εὐρὺ[ν] ἄ-

65. Permaneço com o suplemento de S-M *contra* πόνοσ de R (Rutherford (2001)), cujo argumento não me parece convincente.

ιστῶσαι σέλας αἰθομένου
πυρός· ἐπεὶ δ' ἄλκιμον
νέκυν [ἐ]γ τά[φω] πολυστόνω θέντο Πηλεΐδα,
100 ἀλὸς ἐπὶ κῦμα βάντες [ἦ]λ-
θον ἄγγελο[ι] ὀπίσω
Σκυρόθεν Ν[ε]οπτόλεμο[ν]
εὐρυβίαν ἄγοντες,

ὃς διέπερσεν Ἰλίου πόλιν·
105 ἀλλ' οὔτε ματέρ' ἔπειτα κεδνάν
ἔϊδεν οὔτε πατρώϊαις ἐν ἀρού[ραις]
ἵππους Μυρμιδόνων,
χαλκοκορυ[στ]ὰν [ὄ]μιλον ἐγε[ί]ρων.
σχεδὸν δ[ὲ] Το]μάρου Μολοσσίδα γαῖαν
110 ἐξίκετ' οὐδ' [ἀ]νέμους ἔ[λ]α[θ]εν
οὐδὲ τὸν [ε]ὐρυφαρέτραν ἐκαβόλον·
ῶ[μο]σε [γὰρ] θεός,
γέ[ρον]θ' ὄ[τι] Πρίαμον
π[ρ]ὸς ἐρκεῖον ἦναρε βωμὸν ἐ[π]-
115 ἐν]θορόντα, μή νιν εὐφρον' ἐς οἴ[κ]ον
μήτ' ἐπὶ γῆρας ἰξέ-
μεν βίου· [ἀ]μφιπόλοισ δὲ
κ]υρ[ι]ᾶν] περὶ τιμᾶν
δηρι]αζόμενον κτάνεν
120 <έν> τεμέ]νεϊ φίλω γᾶς παρ' ὀμφαλὸν εὐρύν.
<ἦ> ἦ]τε] νῦν, μέτρα παιηό-
ν]ων ἦ]τε], νέο[ι].

- * ὄνο]μακλύτα γ' ἔνεσσι Δωριεῖ
μ[ε]δέοισα [πό]ντω
125 νᾶσος, [ῶ] Διὸς Ἐλ-
λανίου φαεννὸν ἄστρον.
οὔνεκεν οὔ σε παιηόνων
ἄδορπον **εὐνάξομεν**, ἀλλ' αἰοιδᾶν
ρόθια δεκομένα κατερεῖς,
130 πόθεν ἔλαβες ναυπρύτανιν
δαίμονα καὶ τὰν θεμίζενον ἀρετ[άν].
ὅ πάντα τοι τά τε καὶ τὰ τεύχων
σὸν ἐγγυάλιξεν ὄλβον
εὐρύο[πα] Κρόνου παῖς, ὑδάτ<εσσ>ι δ' ἐπ' Ἀσ[ω]-
135 ποῦ π[οτ' ἀ]πὸ προθύρων βαθύκολ-
πον ἀγερέψατο παρθένον
Αἴγιναν·
(...)

Por Zeus Olímpio, a ti, áureo
e ínclito mantéu Pítio,
eu imploro que, na companhia das Graças
e também de Afrodite,
5 sagrada nesta época me recebas,
o famoso intérprete das filhas da Piéria:
junto, pois, às águas dos portais de bronze
ao ouvir da Castália o murmulho
orfanado das danças dos varões, eu vim
10 para defender da dificuldade os membros
de teu clã e as minhas honrarias.
Ao meu coração, tal um filho à mãe querida,
obedecendo, eu vim ao precinto
de Apolo, nutriz de festas e guirlandas,
onde amiúde ao filho de Leto
as moças de Delfos no frondoso
umbigo da terra, cantando e dançando,
com rápido pé o chão percutem.

(linhas 19-49 estão faltando)

e donde dos imortais a luta começou,
tais coisas aos deuses, sim,
é possível comunicar aos poetas;
aos mortais, contudo, é impossível descobrir.
Mas Vós, Virgens, posto que sabeis, ó Musas,
tudo, auxiliadas pelo negrinubiloso
Pai e a Memória,
tal detendes este poder.
Ouvi-me então! Deseja a minha
língua a doce essência do mel (¿cantar?)
tendo vindo à assembleia de Lóxias
à época da teoxenia dos deuses.

(...)⁶⁶

[...] alvejou-o [...]
de Páris, o longiflecheiro
deus, na forma mortal,
e de Ílião súbito impôs
uma tardia captura,

66. Os vv. 62-78, muito fragmentados, não são relevantes à nossa discussão. Eles lidam principalmente com a parte mítica, que se encerra logo em seguida.

após, da marinha Tétis
de negras tranças, violento o filho⁶⁷,
confiável muralha dos Aqueus,
bruta com uma morte ter detido.

Qual não foi a luta que travou com Hera
de alvos braços à sua inflexível fúria se antepondo,
qual não foi contra Pólias⁶⁸! E após esforços
enormes a cidade de Dárdano
teria saqueado, não a guardasse Apolo.
Nas douradas nuvens do Olimpo
e em seus picos assentando-se,
Zeus, o Vigia dos deuses, ao fadado
não ousou desfazer. Por Helena de alta coma
era preciso, enfim, que a grande Pérgamo
fosse consumida pela chama do ardente
fogo. E depois que o valoroso
cadáver do filho de Peleu na multiplangente tumba deitaram,
do mar sobre a onda navegando
retornaram mensageiros
de Esquiro, Neoptolemo
vastipotente conduzindo,

que arrasou a cidade de Ílião.
Mas no porvir nem sua cara mãe
reviu, nem, nos pátrios campos,
os cavalos dos Mirmidões,
reunindo a multidão de brônzea crista.
Perto de Tomaros, à molóssia terra
chegou, mas nem dos ventos escapou
à vista nem do Longiflecheiro da larga aljava,
pois o deus jurara
que, por ter ao velho Príamo,
matado, quando este se refugiara no altar de *Herkeios*, nunca
o doce lar ou a velhice
na vida alcançaria. E com os atendentes,
por míriades de honrarias
quando brigava, o matou
em seu precinto, no largo umbigo da terra.
Ié bradai⁶⁹ agora os metros
do peã, bradai, jovens.

67. Aquiles, que permanece o tópico de toda esta passagem até a introdução de Neoptolemo.

68. Atena Pólias, guardiã de Ílião.

69. A palavra *iḗte* tem origem obscura, talvez oriunda de *ιάζω* ou *ἴημι*, para uma discussão, *cf.* Rutherford (2001).

[Prosódio para Eginenses dedicado a Éaco]

De mui famoso nome, que no Dório
ponto o domínio tens,
Ó ilha de Zeus Helânio,
luzente astro.
Em tua honra, de peãs sem um
jantar, à cama não te **poemos**, mas canções
em ondas recebendo, relatarás
donde obtiveste a afortunada pritania
da nau e a divina lei do cuidado co'os estrangeiros.
Foi ele que isto e aquilo, que tudo planeja,
que te pôs nas mãos esta fortuna:
o longividente filho de Crono. Outrora junto à fonte
Esópica da soleira da porta a virgem
de fundo colo arrebatou,
Egina. (...)

D'Alessio apoia-se nessa passagem para mostrar que, ao contrário do que diz Lefkowitz, a *persona loquens* nos peãs pode falar de um modo idêntico àquela dos epinícios e que, ademais, a mudança de referencial dêictico entre a primeira parte do peã, onde apenas a 1ª p. do sing. fala, e a segunda parte, onde temos verbos na 2ª p. do plural, contradiria o princípio de que seria possível diferenciar, por essas marcas, um *ἔγώ* monódico de um coral e que, finalmente, toda a hipótese baseada nesta distinção seria inválida bem como o próprio “problema da identificação”, que resultaria apenas em um dogmatismo que pretenderia atribuir tudo que é sublime e genial ao poeta e tudo o que é lugar-comum às vozes do coro⁷⁰. Ele diz:

A fama do poeta das Musas naturalmente depende das canções que ele mesmo produz e irão durar o tempo em que forem cantadas. O narrador aqui formou a sua própria imagem apropriando-se de características que pertencem ao objeto divino de sua canção. Seria uma *petitio principii* dizer que aqui o coro está falando como se fosse o poeta. O fato importante é que todas as marcas distintivas convergem para a construção de uma figura coerente, um narrador pessoalmente impressionante, cujas marcas distintivas são a produção poética e a inspiração divina, ao passo que não há nenhum elemento formal que caracterize os executantes como tais [sublinhado meu].

(...)

70. D'Alessio (1994). Assim também, utilizando-se de exemplos semelhantes, Cingano (). Cf. também a excelente discussão de Stehle (1997).

Está claro, eu espero, que a teoria coro/poeta no mínimo simplifica em muito o problema. Não é possível separar o nobre (e ‘metafísico’?) sujeito das odes de vitória da preocupação paroquial e autodescritiva dos poemas cultuais, nem ‘identificar’ o narrador das odes de acordo com distinções genéricas, às vezes arbitrárias, que podem conduzir a equívocos.⁷¹

Todas essas considerações de D’Alessio podem estar corretas, uma vez que sabemos muito pouco sobre a forma de execução dos poemas corais e ele tem razão quando diz que Lefkowitz tende a estabelecer fronteiras muito rígidas na sua tentativa de identificar as distintas *personae loquentes* dos poemas. Abandonando-se, no entanto, essa tipologia fixa de vozes, há uma série de indícios que apontam para uma distinção no nível da dicção entre a *persona loquens* do “eu-bárdico” e a coral. Paradoxalmente, o Peã 6 parece-me ser a prova mais contundente.

Em sua edição e comentário dos peãs de Píndaro, Rutherford faz a seguinte observação acerca do possível modo de *performance* desses poemas:

Dada a associação entre os dois grupos, poder-se-ia assumir que παιᾶνες eram normalmente cantados por um χορός em uníssono. Assim, a *performance* dos peãs seria diferente daquela dos ἐπινίκια, que podem (como foi recentemente sugerido) ter sido executados por um único cantor acompanhado de um κῶμος. Algumas evidências parecem apontar para uma forma especial de *performance* coral para os παιᾶνες, na qual uma grande parte da canção era cantada por um único membro do χορός, ao passo que a outra parte cantava o refrão, ou outras partes do poema e, talvez, dançava. A parte da *performance* que caberia ao solista pode ser aquilo a que se refere o verbo ἐξάρχω, primeiro em Arquíloco IEG 121 (R5): αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα (“eu mesmo puxando o peã sob o acompanhamento do aulo”). A resposta comunal é denotada por συνεπηχέω na descrição de Xenofonte dos παιᾶνες de guerra; de uma maneira mais geral, talvez por verbos de falar ou cantar começando com o prefixo ἐπ-. (...) Um evidência adicional é dada pela passagem na qual Ésquines lida com a acusação de que teria cantado παιᾶνες na companhia de Filipe (*Fals. leg.* 162-3)⁷². (...) Tem havido uma tendência em tomar essas passagens como exemplos de um ‘eu’ coral, bem como uma característica peculiar aos peãs. Contudo, poder-se-ia igualmente vê-las como um “eu” solo, identificável com um possível χορηγός de uma comunidade local. Uma exceção a esse padrão parece ser D6 [*i.e.*, o Peã 6], onde (pelo menos na interpretação convencional) o narrador parece ser o poeta [grifo meu].⁷³

71. D’Alessio (1994).

72. A passagem é importante e Rutherford a cita em contexto, o que não seria possível aqui. A fala relevante de Ésquines é a seguinte (163.1-3): Καὶ τῷ γε δῆλος ἦν, εἰ μὴ γε ὡς περ ἐν τοῖς χοροῖς προῆδον; οὐκοῦν εἰ μὲν ἐσίγων, ψευδῆ μου κατηγορεῖς.

73. Rutherford (2001).

Essas observações de Rutherford parecem estar em bastante sintonia com os fragmentos que vimos até aqui, muitos dos quais, como no caso de Álcma, restringem-se, provavelmente, às linhas iniciais dos poemas, justamente no local em que esperaríamos pelo *incipit* da parte solo do cantor. Parece-me que o Peã 6 seja, neste sentido, um exemplo interessante da tendência, dedutível a partir daqueles fragmentos, em que a *persona loquens* assumiria uma voz identificada com a de um ἔξαρχων, e este poderia ser o próprio poeta, ao menos para a *première*. Nele a parte solo cobriria os vv. 1-120, onde vemos uma fraseologia e estilo bastante similares aos epinícios (pensa-se logo na P. 5), onde a *persona loquens*, como previra Lefkowitz, jamais muda e onde prevalecem considerações sobre a autoridade do “eu-bárdico”, a inspiração poética, os deveres do aedo etc. Mais importante ainda, esta primeira parte encerra-se com uma coda (121) que tem causado dor de cabeça à maioria dos críticos, viz., <ἦ> ἰῆτε] νῦν, μέτρα παιηό- | ν]ων ἰῆτε], νέοι] (“Ié bradai agora os metros | do peã, bradai, jovens.”). Rutherford sugere, e eu proponho, que essa coda marque o fim da parte solo e sirva de deixa para que o coro comece a cantar.

Surpreendentemente (ou não), os versos que se seguem são tão completamente distintos em tom que, em algum momento de sua transmissão, foram separados da canção original e transmitidos como um prosódio, o que é atestado por uma anotação marginal encontrada no papiro. Rutherford, com razão, argumenta contra a teoria de que se tratariam de dois poemas distintos, sobretudo porque há continuidade temática e métrica entre as duas partes. Dificilmente poderá ser coincidência, no entanto, que é apenas nesta segunda parte do peã que vemos emergir as características associadas por Lefkowitz com os poemas corais: a primeira pessoa do plural (εὐνάξομεν, 127; φ[ιλεῖ]τε, 176), a referência a Egina, suas qualidades como uma ilha distinta por seu poder naval e entreposto para viajantes, seu mito fundador etc. Infelizmente uma grande extensão dessa última parte está irremediavelmente danificada. Acredito, porém, que poderíamos encontrar outras características associadas a canções corais, acaso dispuséssemos de mais texto.

Não se trata, por fim, de ver na *persona loquens* dos epinícios enunciados de caráter eminentemente pessoal ou de alguma maneira biográficos, ainda que, na minha opinião, mesmo esses últimos deveriam ser considerados como possíveis, se, em alguma medida, servissem para salientar a glória do *laudandus*⁷⁴ e, assim, fazer avançar o propósito encomiástico do poema (é de se perguntar se uma audiência original teria se preocupado em separar o fictício do biográfico, em primeiro lugar), mas sim uma voz de autoridade que, na figura de um poeta inspirado pelas Musas, pudesse estender o seu poder e o seu prestígio como um ταμίας κῶμου⁷⁵ ao *laudandus*.

74. Cf., e.g., O. 10.99-105, N. 1.19-20.

75. I. 6. 57-8.

Dessa forma, se pensarmos em uma *performance* monódica para os epinícios, a *persona loquens* deve ter no aedo a sua ancoragem dêictica⁷⁶, na *première*, e, nas *reperformances* seguintes, em quem quer que se tornasse responsável por executá-la. Como os epinícios parecem ter sido compostos com vistas a uma *reperformance*, parece-me de certa forma evidente que a *persona loquens* raramente seja mais do que isto: uma *persona*. Consequentemente, intrusões biográficas no poema tendem, naturalmente, a ser raras, já que isto, de certa forma impediria a apropriação da *persona loquens* por futuros executantes. O epinício, no entanto, como veremos mais adiante, pode utilizar a *persona* histórica do poeta para estabelecer sua própria autoridade e, nesses casos, declarações de alto cunho biográfico, mesmo infrequentes, serviriam como uma σφραγίς que, ao contrário de limitar a difusão da canção, seria capaz, na verdade, de estimulá-la. Finalmente, quando a *persona loquens* expressa-se por meio da 2ª p. do plural, não é difícil vermos neste uso uma acepção *inclusiva*⁷⁷, que pretende envolver todos os membros do κῶμος não apenas na celebração, mas no próprio ato de composição da ode e de louvor ao *laudandus*.

76. No próximo capítulo, eu argumento que a *performance* da *première* deveria pressupor, via de regra, a presença do poeta. No entanto, mesmo que este não estivesse presente (e em alguns casos ele poderia não estar), a ancoragem dêictica centrar-se-ia em seu sub-rogado que, dentro do *frame* da *performance*, poderia incorporar a *persona* do poeta.

77. Assim Slater (1969a), “I suggest that first-person plural verbs, specially those that occur at the beginning of poems, implicate the audience as well as the ἐγώ (the poet/ chorus) in the act of praise, unless it is specifically designated as the ἐγώ alone”.

CAPÍTULO 4

Píndaro vagante

ξεῖνός εἰμι· σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον,
ὔδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων
κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω·

Sou um hóspede: da túrbida injúria me abstendo,
como um regato d'água a um amigo venho
para louvar uma glória genuína.

N. 7.61-3

A partir da discussão acerca da natureza da *persona loquens* nos epinícios, eu gostaria de abordar brevemente um cenário muitas vezes tido, tacitamente ou não, como normal para a *première* das odes, segundo o qual Píndaro não precisava (não podia ou não queria) estar presente durante a *première* de suas odes e que, por conseguinte, não era necessariamente ele (ou não era sempre ele) que as cantava ou que treinava o coro local – como quer que se veja o modo de *performance* das odes, esta distinção realmente não é relevante aqui –, tarefas que poderiam ser deixadas a um bardo profissional ou a um mestre-de-coro local. Uma implicação de se admitir esse tipo de cenário é que, não se fazendo presente no local da *performance*, ele deveria enviar, de alguma maneira, sua ode aos responsáveis por executá-la, uma ideia que me pareceu apropriado chamar de “hipótese da canção mensageira”, em alusão aos primeiros versos da P. 2.4-5, “ὑμῖν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων | μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν” (“para vós, da opima Tebas trazendo esta | canção mensageira, chego”).

Segundo a argumentação desenvolvida no Capítulo 1, parece-me bastante claro que, por trás dessa pressuposição, esconda-se uma certa atitude com relação à poesia pindárica, *qua* “grande poesia”, que tende a projetar na práxis arcaica as nossas próprias experiências, expectativas e preconceitos relativos à gênese de formas poéticas complexas, tipicamente (às vezes, inconscientemente) associadas ao contexto de uma literacia desenvolvida. Dessa forma, a partir de dados concretos acerca da atividade dos poetas da idade arcaica, e mesmo tardia, eu tentarei mostrar que não há nada de excepcional em se postular um “Píndaro vagante”¹, ocupado em viagens a fim de atender, se não a todos, pelos menos a alguns dos seus clientes mais

1. Em alusão ao trabalho de Guarducci, *cf.* n. 36.

importantes, como os tiranos que celebrou. Ainda que este tipo de cenário não possa ser proposto para todas as odes, para as quais a limitação da idade, mais do que a distância, poderia ter impedido Píndaro de executar suas próprias obras, acredito que não deveríamos pressupor a ausência do poeta como a situação mais prototípica a partir da qual poderíamos imaginar a *première* de uma ode². Não é minha intenção, contudo, reconstruir um itinerário hipotético das prováveis viagens que Píndaro poderia, ou não, ter feito, nem, em absoluto, tentar apontar quais odes poderiam ter sido executadas por ele ou não. Tudo isso seria impossível de determinar e extrapolaria o limite saudável de especulação que se espera de qualquer estudo filológico. O que eu pretendo argumentar é que não podemos descartar automaticamente que Píndaro *nunca* fosse o próprio executante de suas odes, no caso de admitirmos uma hipótese de *performance* solo; ou, se favorecermos uma *performance* coral, que não estivesse presente quando da execução das mesmas, seja para prestigiar seu patrono, seja para treinar o coro local, ainda que isso implicasse em longas e frequentes viagens por parte do poeta.

Parece-me que, além dos preconceitos associados com a “grande poesia” de que acabávamos de falar, um outro fator pode ter sido o principal responsável pela presunção quase automática de que (1) Píndaro escrevia suas odes e então (2) as despachava para que fossem executadas por outras pessoas: as anedotas contida em suas *Vitae*.

Na seguinte passagem das Πινδάρου Ἀποφθέγματα³, 3-5, especula-se acerca da falta de conhecimento musical do poeta:

Ἐρωτηθεὶς πάλιν ὑπὸ τινος διὰ τί μέλη γράφων ᾄδειν οὐκ ἐπίσταται, εἶπε· καὶ γὰρ οἱ ναυπηγοὶ πηδάλια κατασκευάζοντες κυβερνᾶν οὐκ ἐπίστανται”.

Quando alguém lhe perguntara porque, sendo um escritor de canções, não sabia cantar, respondeu que também os construtores de navios, construindo lemes, não sabiam pilotar.

Outra possibilidade aventada por seus “biógrafos” seria algum distúrbio da fonação⁴, o que naturalmente o impediria de cantar. Note que a passagem seguinte é uma tentativa de explicar a invocação a um tal de Eneias na O. 6.87:

2. Mesmo a idade não me parece ser, em princípio, um argumento muito forte, basta que pensemos que Ésquilo deve ter partido para a Sicília, onde continuou ativo como tragediógrafo, já com mais de cinquenta anos, uma idade bastante avançada para a época, *cf. Vita 9 = TrGF vol. 3*. Mais singular ainda é o caso de Simônides, que teria viajado para a Sicília com mais de 80 anos, *c. 470 a.C.*

3. Todas as passagens biográficas se referem aos *testimonia* da edição de DRACHMANN.

4. Ou, dependendo da interpretação que se dê a ἰσχνόφωνος na passagem, até mesmo uma gagueira, embora o contraste com μεγαλόφωνος, na minha opinião, desautorize essa interpretação. Para uma revisão do termo, Wollock (1997).

Αἰνέας γὰρ οὗτος χοροδιδάσκαλος, ὃν ἐχρήσατο διὰ τὸ αὐτὸν ἰσχνόφωνον εἶναι καὶ μὴ δύνασθαι ἐν τῷ δημοσίῳ δι' ἑαυτοῦ καταλέγειν τοῖς χοροῖς, ὅπερ οἱ πλείους καὶ μεγαλόφωνοι τῶν ποιητῶν ἀγωνιζόμενοι ἐποίουν, δι' ἑαυτῶν διδάσκοντες τοὺς χορούς.

Esse Enéas é o professor do coro que Píndaro usou em virtude de ter uma voz débil, o que o impedia de recitar para o coro em público, exatamente como fazia a maior parte dos poetas de voz magnificente quando competiam nos festivais, eles mesmos ensaiando com os coros.⁵

Essas duas notícias, no entanto, estão em franca contradição tanto com esta outra lição da *Vita Pindari*:

παῖς δὲ ὢν ὁ Πίνδαρος, ὡς Χαμαιλέων καὶ Ἴστρος φασί, περὶ τὸν Ἑλικῶνα θηρῶντα αὐτὸν ὑπὸ πολλοῦ καμάτου εἰς ὕπνον κατενεχθῆναι, κοιμωμένου δὲ αὐτοῦ μέλισσαν τῷ στόματι προσκαθίσασαν κηρία ποιῆσαι. οἱ δὲ φασιν ὅτι ὄναρ εἶδεν ὡς μέλιτος καὶ κηροῦ πλήρες εἶναι αὐτοῦ τὸ στόμα, καὶ ἐπὶ ποιητικὴν ἐτρέπη. διδάσκαλον δὲ αὐτοῦ Ἀθήνησιν οἱ μὲν Ἀγαθοκλέα, οἱ δὲ Ἀπολλόδωρον λέγουσιν, ὃν καὶ προϊστάμενον κυκλίων χορῶν ἀποδημοῦντα πιστεῦσαι τὴν διδασκαλίαν τῷ Πινδάρῳ παιδί ὄντι, τὸν δὲ εἷ διακοσμήσαντα διαβόητον γενέσθαι.

Quando Píndaro ainda era uma criança, como contam Camaleão e Istro, e estava caçando ao sopé do Hélicão, acabou caindo no sono em virtude do cansaço. Enquanto dormia profundamente, uma abelha, pousou sobre sua boca e construiu um favo de mel. Contam ainda que teve um sonho no qual sua boca estava repleta de mel e de cera, e [por causa disso] dedicou-se à poesia. Alguns dizem que o seu professor de música em Atenas foi Agatoclés, outros, porém, Apolodoro. [Qualquer um que tenha sido], no meio do processo de montar um coro cíclico, foi viajar e deixou a produção (*didaskalía*) do coro sob a responsabilidade de Píndaro, que ainda era uma criança, mas ele, por se sair tão bem no arranjo [da coreografia], tornou-se seu ajudante⁶.

quanto com o que se lê no Πινδάρου γένος:

Πίνδαρος τὸ μὲν γένος Θηβαῖος, υἱὸς Δαιφάντου κατὰ τοὺς ἀληθεστέρους· οἱ δὲ Σκοπελίνου· οἱ δὲ τὸν αὐτὸν Σκοπελίνου φασίν. οἱ δὲ Παγώνδα καὶ Μυρτοῦς, ἀπὸ κώμης Κυνοκεφάλων. ἡ δὲ Μυρτῶ ἐγαμήθη Σκοπελίνῳ τῷ αὐλητῇ,

5. Σ Ο. VI, 148^a (DRACHMANN, p. 188), Minha tradução é uma tentativa de interpretar dois termos importantes nessa passagem: καταλέγειν e διδάσκοντες. O primeiro pode ser tanto “recitar para” como “ditar para”, isto é, “ensinar oralmente *parte por parte*”, para mais detalhes, Finkelberg (1987). O segundo pode ser entendido como um termo técnico usado na tragédia para denotar desde o “ensaio” à “produção” de uma peça e, dessa forma, poderia incluir também as direções de dança e movimentos, ensinadas pelo poeta, além da letra e da música.

6. Esta passagem provavelmente se refere à montagem de um ditirambo.

ὄς τὴν αὐλητικὴν διδάσκων τὸν Πίνδαρον, ἐπεὶ εἶδε μείζωνος ἔξεως ὄντα, παρέδωκε Λάσω τῷ Ἑρμιονεῖ μελοποιῶ, παρ' ᾧ τὴν λυρικὴν ἐπαιδεύθη.

Píndaro, no tocante à sua naturalidade, é tebano e filho de Daifanto, segundo as fontes mais precisas. Mas segundo outros, é filho de Escopelino, outros ainda dizem a mesma coisa. Outros ainda, de Pagonda e Mirto, da vila de Cinocéfala. Essa Mirto casou-se com Escopelino, o auleta, que começou a lhe ensinar a tocar o aulo, mas quando viu que se lhe tornara superior, o passou ao compositor Lasso de Hermione, sob a tutela do qual ele foi educado na arte da lírica.

Eu cito essas passagens das *Vitae* de Píndaro apenas para ilustrar como as ficções criadas por elas, mesmo que em franca contradição umas com as outras, foram e ainda são usadas para ilustrar tanto “fatos” da vida do poeta, quanto para fundamentar hipóteses de que ele seria incapaz de cantar suas próprias odes e que, portanto, algum outro aedo ou o coro deveria fazê-lo. Não deveríamos perder muito mais tempo com elas; de qualquer maneira, Mary Lefkowitz construiu um caso bastante forte ao demonstrar que nenhuma dessas notícias sobre a vida de Píndaro tem qualquer credibilidade e eu remeto, portanto, o leitor interessado ao seu trabalho⁷.

Se as informações nas *Vitae* poderiam ser descartadas, em que se baseariam então as suposições, muitas vezes feitas sem qualquer explicação, de que Píndaro não poderia estar em tal ou tal lugar e que, portanto, enviara a canção para ser executada por outrem, seja um coro seja um aedo local? Um motivo plausível seria que, dado o grande número de cidades para as quais o poeta compunha e considerando-se a extensão geográfica coberta por elas, seria praticamente impossível que Píndaro estivesse em todos os lugares e ainda fosse capaz de encontrar tempo para trabalhar (leia-se, “escrever”) em outras composições⁸. Porém, o que sabemos, *de fato*, sobre a dinâmica das viagens no mediterrâneo durante os séc. V e IV em que Píndaro era ativo como poeta? Praticamente nada. Muitas premissas sobre a possibilidade ou a impossibilidade de viagens no mundo antigo estão baseadas no que Geus e Thiering⁹ chamam de “*common sense geography*”, isto é, concepções ingênuas totalmente desconectadas de uma investigação real acerca da arqueologia prática da movimentação marítima no Mediterrâneo da Antiguidade.

Finalmente como deveríamos explicar algumas declarações da *persona loquens* na sua capacidade de *erlebende ich*, como mencionei anteriormente, se não pudermos pressupor que, ao menos para uma audiência, elas poderiam ser tidas como plausíveis? Certamente é impossível provar que as experiências narradas por

7. Lefkowitz (1977; 1978; 1980), reunidos em Lefkowitz (1991), e Lefkowitz (2012).

8. Herington (1985).

9. Geus e Thiering (2012). Meus agradecimentos a Elizabeth Irwin por dirigir minha atenção a este trabalho importantíssimo.

um tal *erlebende ich* nas odes não sejam mais do que ficções, entretanto mesmo as ficções precisam partilhar das expectativas da audiência acerca do que seria possível ou costumeiro e do que não o seria, do contrário elas correriam o sério risco de parecerem apenas ridículas. A *persona loquens*, na O. 1, por exemplo, fala como alguém que tenha assistido a vitória de Ferênico em Olímpia, donde teria tirado a inspiração para compor o próprio epinício (17-22). Além do mais, descreve a convergência dos poetas ao palácio de Hierão na Sicília como frequente (θαμά, 16). Seria tão absurdo pensar que, ao invés de ficarem em suas casas esperando por um convite dos seus *laudandi* para que compusessem um epinício, os poetas, ao contrário, convergissem para os locais das competições *em busca* de possíveis patrocinadores? Dio Crisóstomo¹⁰ nos dá uma ideia da atmosfera dos Jogos Ístmicos na primeira metade do séc. I d.C.:

καὶ δὴ καὶ τότε ἦν περὶ τὸν νεῶν τοῦ Ποσειδῶνος ἀκούειν πολλῶν μὲν σοφιστῶν κακοδαιμόνων βοῶντων καὶ λοιδορουμένων ἀλλήλοις, καὶ τῶν λεγομένων μαθητῶν ἄλλου ἄλλω μαχομένων, πολλῶν δὲ συγγραφέων ἀναγιγνωσκόντων ἀναίσθητα συγγράμματα, πολλῶν δὲ ποιητῶν ποιήματα ἁδόντων, καὶ τούτους ἐπαινοῦντων ἑτέρων, πολλῶν δὲ θαυματοποιῶν θαύματα ἐπιδεικνύντων, πολλῶν δὲ τερατοσκόπων τέρατα κρινόντων, μυρίων δὲ ῥητόρων δίκας στρεφόντων, οὐκ ὀλίγων δὲ καπήλων διακατηλεπόντων ὅ,τι τύχοιεν ἕκαστος.

Além do mais, em torno ao templo de Posidão, podiam-se ouvir muitos desses malditos sofistas gritando e se insultando uns aos outros e os seus alunos, de que já falamos, que competiam uns com os outros, e muitos escritores lendo suas obras estúpidas, e muitos poetas cantando seus poemas, enquanto eram louvados por outros. Muitos magos demonstrando suas magias, e muitos praticantes da teratoscopia interpretando prodígios, e milhares de advogados revirando seus processos e, em não menor quantidade, camelôs vendendo todo tipo de coisas.

Percebe-se logo que essa, novamente, não é uma situação que a maioria dos admiradores de Píndaro estaria disposta a associar com a “águia tebana”. Ainda que Dio seja um escritor tardio, vejo um cenário como o descrito por ele como bastante plausível sobretudo dado a existência de outros precedentes tanto contemporâneos quanto mais antigos que Píndaro. Como nos informa Bernardini, “sabemos de historiadores (basta pensar em Heródoto), de filósofos (de Tales a Górgias, de Platão a Hípias), de rapsodos, de escultores, de pintores e até de um famoso matemático e astrônomo que foram a Olímpia com o objetivo de angariarem um público

10. 8.9-10.

mais vasto”¹¹. É difícil, afinal de contas, interpretar como pura ficção¹² passagens como as da Olímpica 10. 97-105, em que a *persona loquens* diz:

ἐγὼ δὲ συνεφαπτόμενος σπουδᾶ, κλυτὸν ἔθνος
Λοκρῶν ἀμφέπεσον, μέλιτι
εὐάνορα πόλιν καταβρέχων· παῖδ’ ἐρατὸν <δ’> Ἀρχεστράτου
100 αἰνῆσα, τὸν εἶδον κρατέοντα χερὸς ἀλκᾶ
βωμὸν παρ’ Ὀλύμπιον
κεῖνον κατὰ χρόνον
ιδέα τε καλόν
ῶρα τε κεκραμένον, ἃ ποτε
105 ἀναιδέα Γανυμήδει θάνατον ἄλκε σὺν Κυπρογενεῖ.

E eu com zelo unindo meus esforços [aos delas¹³]. À ilustre estirpe dos lócrios recebi de braços abertos, mel vertendo sobre a varonil cidade. Ao amável filho de Arquestrato louvei, a quem vi vencedor pela força de sua mão junto ao olímpico altar, consoante a idade, tanto em aparência belo quanto temperado por um viço que, outrora, Ganimedes, da desavergonhada morte, salvou com a ajuda da deusa nascida em Chipre.

Onde o sujeito de εἶδον não poderia ser outro que não o próprio poeta devido à identificação entre os dois por meio do vv. 97, o que seria verdade mesmo se estas palavras pudessem ter sido ditas por um coro, que então funcionaria apenas como um ventríloquo do compositor. É importante contrapor, a essa passagem, aquela da P. 2.54-6:

εἶδον γὰρ ἐκὰς ἐὼν τὰ πόλλ’ ἐν ἀμαχανία
55 ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
παινόμενον.

Pois de longe vi na miséria muitas vezes
55 o maledicente Arquíloco com pesadas palavras de ódio
empanturrando-se.

11. Bernardini (1997).

12. Sobre essa passagem, até mesmo Verdenius (1988a) diz que “Pindar simply says that he was present during the contest”.

13. As Musas, mencionadas ao final da antístrofe.

Segundo Gentili *et al.*¹⁴, o verbo εἶδον é usado aqui numa acepção metafórica, uma vez que Píndaro não poderia ter visto, literalmente, Arquíloco em dificuldade. Essa afirmação seria, então, explicável por meio do uso do advérbio ἐκάς, que denotaria uma distância temporal (pertenciam a gerações diferentes) ou a distância que separa os dois gêneros antagônicos do louvor e da invectiva, algo já ressaltado nos vv. 52-3. No entanto, não há porque postular qualquer metáfora nesse caso, já que me parece bastante plausível que o poeta possa assumir, sempre que necessário, a posição de um μάντις¹⁵, na qual seria capaz de “ver”, através dos olhos das Musas, e de um modo que pareceria muito literal a uma audiência arcaica, o passado e o futuro¹⁶. Além disso, a ἐναργεία da passagem faz com que a própria audiência (e mesmo nós, meros leitores!) projete-se para dentro deste quadro e veja com os olhos do poeta a cena que está sendo descrita (*ante oculos ponendi*), compartilhando, desta feita, de uma experiência transcendental que colapsa as divisões entre passado, presente e futuro. A acepção metafórica de εἶδον só precisa ser invocada se não formos capazes de nos colocar na posição de um público que via no poeta não só um artista mas também um profeta das Musas¹⁷ e se formos igualmente incapazes de entender que o texto que agora lemos já se fez *performance* (e ritual) em algum momento.

Um outro ponto a se ressaltar é que se Píndaro, precisamente em virtude de sua qualidade de *poète et prophète*, para usar a já célebre alcunha que lhe foi dada por Duchemin¹⁸, poderia ser capaz de conferir prestígio aos seus *laudandi* por meio de sua simples presença, o quanto mais não o faria comparecendo em pessoa para executar a ode que lhe fora comissionada! Além do mais, se como vimos, essa mesma ode pode ser conceitualizada como um objeto precioso passível de ser entesourado e, portanto, capaz de ser ofertado em uma troca de presentes entre ξείνοι, seria mais adequado que aquele que a oferta o fizesse pessoalmente.

Kurke¹⁹, de fato, vê na ξενία um dos aspectos mais importantes dos epinícios pindáricos. Por meio dessa instituição social, o louvor trazido pelo poeta é conceitualizado a partir de uma relação de troca de presentes entre hóspede e hospedeiro, no qual a parte do poeta é representada pela canção. Como fica claro pela epígrafe da N. 7 que abre esse capítulo, a qualidade de ser um ξένος de seus *laudandi* confere a Píndaro a capacidade de louvá-los sem poder ser acusado de κολακεία, sobretudo no caso dos tiranos²⁰, ou sem se envolver na rede de intrigas e inveja

14. Gentili *et al.* (1995).

15. Sobre isso *cf.* o Capítulo 1.

16. Sobre isso, *cf.* o trabalho de Duchemin (1956) e o artigo mais recente de Suárez De La Torre (1990).

17. *Cf.* Peã 6.6, p. 149.

18. Duchemin (1956).

19. Kurke (1991).

20. Essa é uma questão central no diálogo de Xenofonte intitulado *Hierão*, em que o tirano homônimo de Siracusa, acossado pela infelicidade trazida pelo poder, tenta se aconselhar com o poeta Simônides de Ceos, sobre como recuperar a felicidade que tinha quando era um cidadão privado. Este tema e a sua relação com o

(φθόνος) que tradicionalmente estão implicadas no louvor de um indivíduo. Comentando a passagem da *Nemeia* citada, o escoliasta cita um outro verso (fr. 181 S-M) que provavelmente deve ser atribuído a Píndaro, em que essa noção de um panegirista imparcial, posto que estrangeiro, fica mais clara: “ὁ γὰρ ἐξ οἴκου ποτὶ μῶμον ἔπαινος κίρνεται” (“Pois o louvor vindo de casa vem misturado com a censura”). Kurke comenta:

O louvor é parte de um sistema de troca, pois a mesma casa que produz sucessos não pode também fabricar a sua própria glorificação. O louvor deve vir de fora, de maneira que a comunidade em volta não seja alienada; ou, colocado de uma maneira positiva, o valor do sucesso é o prestígio que ele tem aos olhos daquela comunidade, de maneira que o louvor deve vir de um grupo maior.²¹

Some-se a isso o fato de que uma das principais prerrogativas do aedo é a sua capacidade de conferir *kūdos*, poder talismânico²², e *κλέος* àqueles com os quais se associa, em uma espécie de simbiose cuja contraparte se traduz em algum tipo de recompensa que não é necessariamente monetária, já que ele mesmo, por se associar (e a sua poesia) aos *καλοὶ κάγαθοί*, cresce ainda mais em prestígio, estabelecendo com esses últimos um jogo de favor e contra-favor (*χάρις*) do qual as duas partes sempre saem ganhando²³. A expressão dessa capacidade do poeta parece mesmo fazer parte da dicção tradicional da poesia laudatória, cujos exemplos mais antigos são o fr. 282 (CAMPBELL) de Íbico (segunda metade do séc. VI), a O. 1.115-17 de Píndaro (entre outras) e a ode de Baquilides, 3.95-8²⁴. Se, no entanto, supormos que a presença do poeta na celebração mesma para a qual o epinício fora composto não era importante, como ficaria a relação, ainda que simbólica, da troca de presentes a que Kurke alude em seu trabalho? Na medida em que não é raro vermos Píndaro colocar-se tanto na posição de *ξείνος* quanto de *φίλος* de seus *laudandi*, deveríamos estar dispostos a admitir, portanto, que ele poderia cumprir (ou mesmo esperava-se que ele cumprisse) esses papéis de uma maneira mais literal e menos simbólica, ou seja, de que ele realmente deveria se fazer presente na maioria das vezes em que uma ode sua era executada pela primeira vez, sobretudo no caso de celebrações

epinício é tratado por mim em um artigo que será publicado em breve.

21. Kurke (1991), muito embora a teoria de Kurke não dependa, nem pressuponha a presença física do poeta, “More important than the reality of Pindar’s visits in particular cases is the fact that he conceptualizes the relationship of poet and victor in general as one of *xenia*, of reciprocal hospitality and gift-exchange”.

22. Sobre isso, Kurke (1998).

23. Gentili (1990). Kurke (1991), “Charis appears as a central concept of gift exchange ideology: it organizes the cosmos within the epinikia in accordance with an aristocratic world view. Within the syntax of aristocratic exchange, charis acts as social glue, and its workings can be charted along what we may call syntagmatic and paradigmatic axes”.

24. Eu comento e dou uma tradução dessas passagens no Capítulo 6, p. 249 et seq.

patrocinadas por tiranos, sempre tão sensíveis à menor ofensa, e que, ao contrário, a sua *ausência* fosse a situação menos prototípica.

A partir desse cenário, ao menos, não soa surpreendente que tiranos e ricos cidadãos capazes de competir nos grandes jogos buscassem o prestígio que a companhia dos poetas mais famosos poderia lhes conferir e, segundo Nagy²⁵, é mais provável que um poeta adquirisse sua fama justamente ao ser comissionado por um tirano influente, como aqueles das famílias importantes da Tessália e da Sicília, do que, primeiro, construísse uma carreira entre círculos aristocráticos de cidadãos privados. Sabemos, por exemplo, que Íbico foi atraído desde Régio, sua cidade natal, por Polícrates de Samos (r. 533-22), a cuja corte foi ter também o poeta Anacreonte²⁶. E esses não são exemplos isolados, mas se inserem, na verdade, dentro da realidade que deve ter sido a vida dos poetas da Idade do Ferro²⁷, na qual a necessidade de correr o mundo em busca de patronos deveria ser a forma mais eficiente de enriquecer e ter a sua fama espalhada e promovida pela maior extensão geográfica possível²⁸, estabelecendo assim laços de amizade (φιλία) e hospitalidade (ξενία) com um número cada vez maior de clientes.

A esse respeito, a história mais paradigmática, ainda que fantástica em seus detalhes, é aquela que Heródoto (1.23-4) nos conta sobre o semilegendário citaredo lésbio Árião de Metimna (c. séc. VII), um dos poetas mais celebrados de sua geração (τοῦ ἀρίστου ἀνθρώπων ἀοιδοῦ, 4.16-7). Ele teria sido comissionado pelo tirano de Corinto, Periandro (r. 627-585), em cuja corte passara um longo tempo, tendo, em seguida, empreendido uma longa viagem pela Itália e Sicília e, nessas andanças, angariado muita riqueza (ἐργασάμενον δὲ χρήματα μεγάλα, 4.3-4)²⁹. Não há porque pensar que esta não fosse a realidade da maioria dos poetas e o discurso de Heródoto, que toma a forma de um αἴτιος, revela as expectativas que sua audiência deveria ter com relação à figura de um grande músico, não muito diferente, aliás, das grandes estrelas do “showbiz” moderno, erudito ou popular.

Devemos lembrar também do cosmopolitismo de Esparta no período anterior à segunda metade do séc. VII, onde um ambiente receptivo a aedos que buscavam fama

25. Nagy (1990), mas cf. especialmente suas conclusões a partir da p. 410.

26. Ael. V. H. 9.4; CAMPBELL, vol.2, p. 26 (test. 4), que descreve Polícrates como um patrono das artes, “ἐν Μούσαις ἦν”.

27. Ao contrário, por exemplo, dos aedos da Idade do Bronze, como retratados pela épica homérica, quando na vigência dos grandes complexos palacianos, deveria ser muito mais vantajoso, se não uma absoluta necessidade para um poeta, fixar residência na corte de um rei, como Fêmio e como Demódoco, por exemplo. Cf. Hunter e Rutherford (2011); Gentili (1990).

28. Sobre o tema dos *poeti vaganti*, cf. o espetacular volume editado por Hunter e Rutherford (2011), a que toda a minha argumentação nesta seção deve muito.

29. Não sabemos ao certo que forma o μισθός (lat. *merces*), aparentemente devido aos poetas, tomava forma, nem como se davam as relações financeiras entre *laudator* e *laudandus*. χρήμα, nesse exemplo, não precisa, e provavelmente não significava, “dinheiro”, como às vezes se vê traduzido, mas posses e presentes, i.e., “riqueza” em geral.

e riqueza parece ter atraído muitos, vindos de diversos lugares da Grécia para o Peloponeso. Uma evidência indireta disso é o testemunho de Plutarco, segundo o qual

A primeira escola de música, então, foi fundada por Terpandro em Esparta. Quanto à segunda escola, Taletas de Gortina, Xenódamo de Citera, Xenócrito de Locres, Polimnesto de Cólofon e Sácadas de Argos, sobretudo, têm reputação de terem sido os chefes.³⁰

Para aí veio também Álcma, um lídio de Sárdis segundo a tradição, destinado a se tornar uma espécie de poeta laureado entre os espartanos.

Nenhum tirano, no entanto, parece ter passado à história como maior amante das artes e da música das grandes celebridades do que o filho de Pisístrato, Hiparco (r. 528/7-514). Segundo somos informados por Platão no diálogo de mesmo nome³¹, ele teria despachado uma *pentecoster* para buscar Anacreonte de volta a Atenas³² e teria convencido, por enorme somas de dinheiro e de presentes (μεγάλοις μισθοῖς καὶ δώροις πείθων), Simônides de Ceos (c. 556-477-6) a fixar residência na cidade, de modo a *tê-lo sempre ao seu lado* (ἀεὶ περὶ αὐτὸν εἶχεν). Esses são indícios de que, pelo menos para Simônides, a vida itinerante deveria ser uma realidade, já que ele, provavelmente ainda aquém dos trinta anos, deveria ser uma jovem estrela em ascensão para quem a estrada poderia ser mais vantajosa que a vida na corte.

Após a morte de Hiparco, somos informados que Simônides deve ter continuado a viajar frequentemente. Primeiro para o norte da Grécia onde passou algum tempo entre as famílias reais dos Alevadas e Escopadas, para os quais compôs vários epinícios. Tendo retornado para Atenas após as Guerras Médicas, compôs, no ápice de seu estrelato, epitáfios e elegias celebrando tanto os heróis mortos quanto as vitórias gregas durante as batalhas daquela guerra. Passou ainda algum tempo na corte de Hierão, em Siracusa, para quem provavelmente deve ter composto epinícios e outras canções, tendo falecido provavelmente em Agrigento c. 468/7³³. É possível que Hiparco tenha atraído também outros cantores, a crer-se no testemunho de Aristóteles³⁴. Entre esses, certamente devemos contar o alegado professor de música de Píndaro, Lasso de Hermione³⁵.

Mesmo para um período bem tardio, quando supostamente uma literacia mais desenvolvida deveria ter alterado a dinâmica das comunicações, cedendo maior espaço a modos de comunicação escrita (assim promovendo aquela imobili-

30. *De Musica*, 1134b-c, trad. de Rocha Jr. (2007); Hunter e Rutherford (2011)

31. 228b5 *et seq.*

32. É possível que Anacreonte, partindo de Samos após a morte de Polícrates, tivesse passado algum tempo em Atenas antes de retornar a Abdera, que ajudara a fundar, *cf.* CAMPBELL, vol. 2, fr. 412, 495, 500.

33. Molyneux (1992), uma data alternativa seria c. 466. Nesse caso, Simônides teria morrido após Hierão.

34. Arist. *Ath.* 18.

35. CAMPBELL, vol. 3, p. 298-9, test. 3.

dade proposta para Píndaro já no período arcaico), o que vemos é que as andanças dos poetas não parecem ter diminuído, algo que reforça a ideia de uma realidade inerente à profissão e resiliente à passagem do tempo e à introdução de novas tecnologias. Há indícios de que uma grande parte da renda desses poetas itinerantes poderia advir das honras que lhes eram conferidas durante suas visitas (ἐπιδημῖαι) a determinadas cidades, como sugerem os decretos séculos III e II a.C. coletados por Guarducci³⁶ em sua obra seminal, na qual ela lista

cerca de vinte e cinco ‘poeti vaganti’ que foram honrados por sua ‘presença’ (*epidēmia*) e comportamento (*anastrophē*) por comunidades estrangeiras nas quais eles se apresentaram e as quais, em muitos, se não em todos os casos, eles celebraram em seus poemas; os privilégios mais comuns conferidos a eles são a *proxenia*, isenção de impostos e concessões de terra.³⁷

Mais importante ainda: é provável que, ao invés de postularmos um certo anacronismo na atribuição dessa realidade ao período arcaico, precisemos, na verdade, rever nossa concepção acerca dos poetas helenísticos, normalmente descritos como eruditos fixados em cortes reais e grandes bibliotecas em Alexandria, Pérgamo e Antióquia.

Posidipo de Pela (c. 310-240), por exemplo, parece ter viajado por diversas cidades e é certo que recebeu honras em Termi (na Calcídia, ao norte da Grécia) e, provavelmente, também em Delfos. Teócrito (f. III séc.), por seu turno, foi, muito provavelmente, um “poeta errante”. Podemos deduzir, a partir de sua produção poética, que sua carreira estendeu-se não apenas pela Sicília, onde nasceu, mas por todo o oeste da Grécia, Alexandria e o Egeu oriental (é provável que ele tenha vivido na ilha de Cós durante algum tempo). Mesmo Calímaco, que teoricamente teria feito uma única viagem em sua vida, de Cirene para Alexandria, não parece ter sido tão imóvel como quer dar a parecer e há novas leituras sendo feitas de seus poemas que podem indicar um alto grau de ficcionalismo e convenções literárias que, talvez, não devessem ser tomadas por seu valor de face.³⁸

Todos esses fatos, então, podem ser indícios de que a presença física do poeta parecia ser *requerida* por aquele que comissionava uma ode, sobretudo quando o poeta se tratava de uma estrela do calibre de Simônides e o *laudandus* um rei ou tirano

36. Guarducci, M. (1929) *Poeti vaganti e conferenzieri dell'età ellenistica: ricerche di epigrafia greca nel campo della letteratura e del costume* (Atti della R. Accademia nazionale de Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, serie 6: vol. 2,9), Roma, p. 629-65.

37. Hunter e Rutherford (2011).

38. O argumento aqui esboçado é discutido em detalhes por Hunter e Rutherford (2011), cf. também a bibliografia *ad hoc*.

poderoso³⁹. A esse respeito, o testemunho de Cícero⁴⁰, ainda que tardio, é importante, se não porque pode nos informar acerca de uma ocasião de *performance* típica do período arcaico⁴¹, então ao menos porque nos revela uma expectativa contemporânea do autor sobre como elas deveriam ter se dado (ou se dar). O relato diz respeito ao desabamento da mansão dos Escopadas em Crânão (atual Cranonas), na Tessália:

Dicunt enim, cum cenaret Crannone in Thessalia Simonides apud Scopam fortunatum hominem et nobilem cecinissetque id carmen, quod in eum scripsisset, in quo multa ornandi causa poetarum more in Castorem scripta et Pollucem fuissent, nimis illum sordide Simonidi dixisse se dimidium eius ei, quod pactus esset, pro illo carmine daturum; reliquum a suis Tyndaridis, quos aequae laudasset, peteret, si ei videretur.

Dizem que Simônides, quando ceava na casa de Escopas, um homem afortunado e nobre, cantara aquela canção que escrevera para o mesmo, na qual, a título de ornato, como é o costume dos poetas, muitas coisas tinham sido escritas para Castor e Pólux; aquele, então, de uma maneira assaz grosseira, dissera-lhe que lhe daria a metade devida pela canção, como fora contratado; quanto ao resto, que ele pedisse, se assim achasse por bem, aos seus Tindaridas, aos quais louvara de igual maneira.

A mesma história, com alguns detalhes adicionais, recorre em Quintiliano⁴², que, embora se revele bastante cético com relação aos acontecimentos fabulosos narrados por Cícero (como o salvamento milagroso de Simônides pela intervenção dos Tindaridas), parece concordar com o mesmo cenário, ocasião e modo de *performance* do epinício: um grande simpósio para celebrar a vitória do boxeador (*grandis convivium in honorem eiusdem uictoriae*), na qual o poeta em pessoa teria comparecido (*adhibitus ei cenae Simonides*) a fim de cantar a canção por uma determinada quantia pré-estabelecida (*mercede pacta*).

Uma passagem que sugere um mesmo tipo de cenário é aquele da N. 1. 18-24:

(...) πολλῶν ἐπέβαν καιρὸν οὐ ψεύδει βαλῶν·

—

ἔσταν δ' ἐπ' αὐλείαις θύραις
 20 ἄνδρὸς φιλοξείνου κατὰ μελπόμενος,
 ἔνθα μοι ἄρμόδιον
 δεῖπνον κεκόσμηται, θαμὰ δ' ἄλλοδαπῶν

39. Embora não haja motivos para pensar que a situação pudesse ser normalmente diferente para um cidadão privado, sobretudo quando esses normalmente provinham de famílias riquíssimas, cujas festas “particulares” dificilmente deixavam de ser também um acontecimento público.

40. *De Oratore*, 2.352 (= CAMPBELL vol. 3, fr. 510).

41. Tudo depende das fontes de Cícero, as quais, infelizmente, não conhecemos.

42. Quint. *Inst.* 11.2.11 (= CAMPBELL vol. 3, fr. 510, p. 376-7)

οὐκ ἀπείρατοι δόμοι
ἐντί·

(...) Na oportunidade de muitos embarquei, sem jamais jogar com a mentira.

—
De pé me pus junto ao portão do quintal
20 de um varão gentil com os hóspedes, cantando nobres feitos
e, lá dentro, para mim apropriado
um jantar fora organizado; de frequentes peregrinos de toda parte
não são inexperientes
estes salões.

Pouco importa se a *persona loquens*, um *erlebende ich*, nesse caso, está relatando uma ocasião real que se refira à própria pessoa do poeta. O discurso é um *αἶνος* e, portanto, expõe de maneira idealizada uma *performance* idealizada. O que este trecho nos diz, contudo, é que, mesmo que não possamos (talvez até mesmo não devamos) tomar esses versos em particular como se referindo a um acontecimento pretérito na vida do poeta, tanto ele quanto a sua audiência deveriam ter como certo e líquido que a situação descrita não apenas é verossímil quanto costumeira (θαυμά, 21, outra vez, como na O. 1). Poderíamos pensar, é claro, em uma ficção criada pelo coro, que falaria como um ventríloquo do poeta. Quando comparamos, no entanto, esta passagem com os cenários descritos tanto por Cícero quanto por Quintiliano, somos obrigados a repensar a questão com mais cuidado. É preciso que nos perguntemos, ainda, se os “peregrinos de toda parte”, com os quais a casa de Crômio não está desacostumada, não poderiam ser, justamente, *poeti vaganti* vindos a celebrar as suas muitas vitórias. Isto, ao menos, seria coerente com a imagem desta estrofe, na qual a *persona loquens* se vê como um cantor que é recebido pela hospitalidade impecável de Crômio.

O que nos leva a uma outra possibilidade, a saber, a de que a imagem de Píndaro como um escritor que, assaz ocupado com suas encomendas, deva ter permanecido em Tebas, de onde enviava sua obra aos seus mais diversos clientes, parece ser motivada por uma série de pressuposições que refletem apenas, e em última análise, um entendimento da práxis poética derivada, principalmente, da leitura de Píndaro feita em Alexandria, que tende a dar uma grande centralidade ao texto e à escrita. Isso, ademais, não é surpreendente, se pensarmos que os poetas dessa época, havendo já efetuado uma transição talvez completa para uma literacia, compunham a partir de um modelo cognitivo determinado pela escrita e que, portanto, naturalmente deveriam projetar essa experiência para o período arcaico. Uma grande parte da crítica pindárica moderna é herdeira direta dessa leitura alexandrina, que, aliás, se conforma perfeitamente com (algumas) expectativas e preconceitos atuais acerca de como a poesia de alta qualidade deva ser composta⁴³ e que fa-

43. Acerca dessa discussão, cf. o Capítulo 1.

zem dessa última, *a priori*, uma atividade indissociavelmente dependente da escrita não apenas para ser registrada (*i.e.*, literacia midiática) mas, mais importante, para ser *concebida*. Assim, se partirmos do pressuposto de que Píndaro era um “escritor” fluente, como sói acontecer, é mais fácil que o imaginemos em um trabalho solitário de composição poética, debruçado sobre rolos de papiro, com cálamo e tinta à mão, contando as sílabas e escandindo os versos de seus epinícios⁴⁴. Uma vez pronta, bastaria despachar a ode ou poema a seu destinatário. Não há nenhuma evidência contundente, no entanto, que aponte para que esse cenário seja o mais provável.

Como já foi apontado por Herington⁴⁵, há, de fato, algumas menções nos epinícios⁴⁶ que poderiam ser interpretadas como se referindo a um envio da canção por meio de algum mensageiro. Em todas essas passagens, figura proeminentemente o uso do verbo πέμπω, “mandar”, “enviar”, e, ainda que em nenhuma delas haja qualquer menção explícita à mídia de suporte empregada para esse envio, a maior parte das análises pressupõe, sem maiores considerações, a escrita. No entanto, a meu ver, essa hipótese apega-se a uma interpretação tanto assaz literal quanto, ademais, descontextualizada do verbo πέμπω⁴⁷.

Na verdade, tais passagens muitas vezes apenas selecionam *frames* do **modelo cognitivo idealizado** para CANÇÃO na época arcaica. Essa seleção, que ademais é motivada pela economia interna de cada epinício, ao conceitualizar a canção como uma EPÍSTOLA, uma EMBARCAÇÃO, uma MERCADORIA, uma BEBIDA etc., pode disparar o uso de verbos associados aos domínios semânticos dessas atividades, como πέμπω, sem que isso precise necessariamente implicar de maneira alguma que Píndaro esteja realmente descrevendo o envio real da canção. Por outro lado, interpretações literais do verbo tendem a tomar as informações contidas na ode pelo seu valor de dicionário, ignorando a rica imagética típica da *oratura* arcaica, bem como a sua tendência natural ao uso de linguagem figurada.

Dois exemplos importantes são a Olímpica 7.1-10 e a N. 3.76-80, onde o verbo pode ser entendido a partir do *frame* BRINDE. Na primeira, cujo texto já comentamos em certa medida⁴⁸, a metáfora se dá por meio do símile entre a riquíssima taça ofertada ao noivo, repleta de vinho, e a canção que é ofertada ao vencedor, repleta de “mel”, oriundo da mente da poeta. Na segunda, a relação é mais gráfica e mais direta, como podemos ver pela seguinte passagem:

44. Uma suposição que terá grande implicação no entendimento e na interpretação da colometria pindárica.

45. Herington (1985).

46. O.6, a I.2, a P.2, a P.3, a N.3, o fr. 124a.b. Ainda em Baquílides, Ep. 5.10-14, fr. 20b, fr. 20c.

47. Associado à canção, conceitualizada como ἀγγελία, ὕμνος, etc. πέμπω é usado apenas seis vezes em todo o *corpus*: O. 7.8, 9.25; P. 2.68; N. 3.77; I. 5.63 e no fr. de encômio 124a-b.2, onde a canção é conceitualizada como uma SOBREMESA (μεταδόρπιος), provavelmente em virtude de ser cantada em um contexto simpótico.

48. Para o texto, *cf.* p. 58.

76 (...) χαῖρε, φίλος· ἐγὼ τόδε τοι
πέμπω μειγμένον μέλι λευκῷ
σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει,
πόμ' ἰοίδιμον Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν,

—
80 ὀψέ περ.

76 (...) Salve, amigo! Eu para ti esta
dedico⁴⁹, uma mistura de mel misturando c' o alvo
leite, aerada uma espuma lhe circunda,
cantante poção acompanhada da eólia brisa dos aulos,

—
80 ainda que tardia.

A força gráfica do v. 76, em que o ἐγὼ é posto numa relação polar com τοι por meio do demonstrativo τόδε, pode nos fazer pensar imediatamente no **esquema imagético** de um BRINDE, com a bebida (τόδε) colocada literalmente entre emissor (ἐγὼ) e destinatário (τοι). Dessa forma, a unidade [EU ESTA A TI], marcada fortemente pelo fim do período, seria o equivalente a um gesto retórico capaz de evocar um determinado *frame* na audiência, o que ativaria o sentido de πέμπω, em acavalamento ademais⁵⁰, como “brindar”, ou “erguer um brinde”, ao invés da acepção mais comumente vista nas traduções e comentários, isto é, “enviar”⁵¹. A interpretação do v. 76 a partir do *frame* BRINDE já foi, aliás, aventada por um escoliasta⁵² que diz “ἐπεὶ ἴσως οἱ προπίνοντες ἔλεγον τὸ χαῖρε” (“talvez porque os que brindavam costumavam dizer o ‘Salve’”), citando, a meu ver sem muita relevância para essa passagem, a cena do banquete na tenda de Aquiles (*Il.* 9.225 *et seq.*). Se quisermos pensar na ocasião de *performance* da ode como tendo se dado em um simpósio, como me parece ser o caso, a metáfora faria ainda mais sentido.

Na P. 2.67-8, por outro lado, a canção é, logo no início, conceitualizada como uma MENSAGEM (μέλος... ἀγγελίαν, v. 4) que chega a Siracusa trazendo notícias sobre a vitória de Hierão em Olímpia. É essa seleção do *frame* inicial que irá motivar as metáforas subsequentes como, por exemplo, a de que a CANÇÃO É UMA MERCADORIA (ἐμπολάν | μέλος, vv. 67-8), a qual, se lida *no contexto* do que lhe precede, isto é, associada à metáfora de que CANÇÃO É UMA EMBARCAÇÃO na qual o eu-lírico irá viajar (εὐανθέα δ' ἀναβάσομαι στόλον ἀμφ' ἀρετῆ | κελαδέων, “Embarcarei em um navio coroados⁵³ | a

49. No que se segue irei explicar minha tradução não convencional para πέμπω nesta passagem.

50. Poderíamos dizer que a unidade ἐγὼ τόδε τοι delimita a cena a ser desenvolvida nos períodos seguintes. Sobre isso, cf. Bakker (1997).

51. Algo semelhante acontece em português onde frases do tipo, “Este [brinde] **vai** para Fulano” são comuns.

52. Σ N. 3.76, 132a (DRACHMANN, vol. 3, p. 60).

53. Isto é, coroados em sua popa. Um navio festivo.

fim de cantar sobre tua virtude”, vv. 62-3⁵⁴), parece criar uma ficção sobre o envio do epinício, de um lado, e a sua viagem de outro, dessa forma preservando a sequência imagética iniciada logo no início, que descreve a chegada da ode em Siracusa.

Além disso, a canção pode ser conceitualizada, muitas vezes, como uma MENSAGEM porque ela serve para comunicar a vitória obtida nos jogos à comunidade do *laudandus*, e, dessa forma, poderia ser entendida como uma versão estendida da ἀνακήρυξις do vencedor, que se dava momentos depois da conquista das vitórias e na qual se mencionava o seu nome, filiação e a cidade natal⁵⁵. É possível ver esta associação com a canção na O. 8. 81-4 em que a deusa Mensagem, filha de Hermes, deve portar a notícia da vitória de Alcimédão (que é a própria canção) ao seu pai⁵⁶:

81 Ἑρμᾶ δὲ θυγατρὸς ἀκούσῃς Ἰφίων
Ἀγγελίας, ἐνέποι κεν Καλλιμάχῳ λιπαρόν
κόσμον Ὀλυμπία, ὃν σφι Ζεὺς γένει
ᾠπασεν.

Ífião, tendo ouvido da filha de Hermes,
Mensagem, poderá quicá contar para Calímaco do luzente
adorno que, em Olímpia, Zeus à família,
concedeu.

Muitas vezes, o processo de enviar a canção é descrito como simultâneo ao processo de executá-la o que aponta pra uma outra acepção de πέμπω, a saber, a de “popularizar”, “enviar para todo lugar”, como, por exemplo, nesta passagem da O. 9.21-8:

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων αἰοδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
ἄγγελίαν πέμψω ταύταν, εἰ σὺν τινι μοιριδίῳ παλάμα
ἐξάϊρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
κεῖναι γὰρ ᾠπασαν τὰ τέρπν’ ἀγαθοὶ
δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον’ ἄνδρες ||| ἐγένοντ[ο]

54. Cf. o paralelo interessante com o fr. elegíaco de Simônides 21W²: “φόρτον ἄγων Μουσέων κόσμον ἰοστεφάνων”, se pudermos confiar na suplementação de West (1993). Para uma discussão desse fragmento, cf. Mace (2001), Yatromanolakis (2001) e Brose (2008).

55. Para a cerimônia, cf. p. 112. Por si mesmas, três divisões importantes do epinício. Para a menção a ἀνακήρυξις cf., e.g., a O. 4.4-5, “ξείνων δ’ εὔπρασόντων | ἔσαναν αὐτίκ’ ἀγγελίαν ποτὶ γλυκεῖαν ἐσλοῖ” e P. 1.32, “κάρυξ ἀνέεπέ νιν ἀγγέλλων Ἰέρωνος ὑπὲρ καλλινίκου | ἄρμασι”.

56. Cf. uma imagética semelhante na O. 14.20-4, onde é Eco que deve portar o relato ao falecido pai de Asópico, Cleodamos.

Quanto a mim, a cara cidade
vou alumando com ardorosas canções⁵⁷,
mais rápido que um audacioso corcel
ou, ainda, uma nau de rebaixadas asas⁵⁸, a todo canto
esta mensagem irei enviar, ao menos se com algum fadado talento
o exímio jardim das Graças costume frequentar,
pois são elas que os prazeres conferem: nobres e sábios, pela vontade
dos numes, os homens ||| nascem⁵⁹.

Uma noção expressa claramente no início da N. 5.1-5, em que Píndaro diz que

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάματ' ἐπ'
αὐτᾶς βαθμίδος
ἐστᾶότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' αἰοιδά,
στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας **διαγγέλλοισ'**, ὅτι
Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενῆς
νίκη Νεμεΐοις παγκρατίου στέφανον κτλ.

Não sou escultor para inertes construir imagens que sobre suas bases
restem.

Ao contrário, sobre todo cargueiro, dentro de um navio, ó doce canção,
parte desde Egina e **anuncia** que o filho de Lampó, Piteas poderoso,
venceu, nas Neméias, do pancrácio uma coroa.

No caso da P.3, parece realmente que Píndaro não pode comparecer à execução da canção e que, portanto, deve tê-la enviado por meio de outrem, daí seu tom epistolar. Aliás, desde pelo menos Wilamowitz duvida-se que a ode nada mais seja do que uma epístola poética⁶⁰, embora recentemente essa teoria tenha caído

57. A imagem pode tanto fazer referência ao fogo, propriamente dito, isto é, o poeta irá “incendiar” a cidade ao verter suas canções sobre ela, quanto pode ser interpretada como uma metáfora que vê na canção um farol que ilumina a cidade ao mesmo tempo em que anuncia sua glória ao resto do mundo. Acho a segunda hipótese mais provável em vista dos versos seguintes.

58. Alusão aos remos ou às velas.

59. Ou, “tornam-se”. Optei por “nascer” em virtude do paralelo com a P. 1.41-42, onde o verbo “φύω”, que tem este último sentido, é usado: “pois dos deuses todo tipo de recursos às excelências mortais vêm | e os sábios, e os de mão forte, e os eloquentes nascem (ἔφυν)”.

60. Wilamowitz-Moellendorff (1966), “*Es ist wirklich nichts als eine poetische Brief; auch über den musikalischen Vortrag fällt kein Wort. Unter die Epinikien ist das Gedicht vielleicht gestellt, weil es V. 74 die alten Siege des Hengstes Pherenikos erwähnt, was freilich ein arger Missgriff sein würde. Sonst hat man nur das Verwandte zusammengestellt, wofür wir dankbar sind*”, grifo meu. Cf. também Wilamowitz-Moellendorff (1900) onde o autor ainda pensava em uma possível performance da ode em Siracusa “*Freilich, als er dem Hieron poetische Episteln über das Meer schickte und deren Aufführung in Syrakus erwartete, muss er sich nicht nur der einzigen panhellenischen Schrift bedient, sondern auch die Noten für den Gesang so beigeschrieben haben, dass sie die syrakusischen Musiker lesen konnten*”, grifo meu. Assim também Burton (1962), “*This poem was not written, so far as can be ascertained, for the occasion of any particularly victory, and is therefore not, in the strict sense of the term, an Epinician Ode. (...) The most natural explanation of*

em descrédito. Numa inspeção mais detalhada, no entanto, percebe-se que o tom hipotético com o qual a ode inicia – um desejo impossível (quicá impertinente) de que os mortos pudessem voltar à vida –, permeia toda uma série de *frames* irreais que culminam com a famosa passagem em que, argumenta-se, Píndaro lamenta não ter podido vir consolar seu velho amigo:

μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
σπεῦδε, τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν.
εἰ δὲ σῶφρων ἄντρον ἔναι' ἔτι Χίρων, καὶ τί οἱ
φίλτρον <έν> θυμῷ μελιγάρυες ὕμνοι
65 ἀμέτεροι τίθεν, ἰατῆρά τοί κέν νιν πίθον
καί νυν ἐ<σλ>οῖσι παρασχεῖν ἀνδράσιν θερμᾶν νόσων
ἢ τινα Λατοῖδα κεκλημένον ἢ πατέρος.
καί κεν ἐν ναυσὶν μόλον Ἴονίαν τάμνων θάλασσαν
Ἀρέθοισαν ἐπὶ κράναν παρ' Αἰτναῖον ξένον,

70 ὃς Συρακόσσαισι νέμει βασιλεύς,
πραῦς ἀστοῖς, οὐ φθονέων ἀγαθοῖς, ξείνοις δὲ θαυμαστὸς πατήρ.
τῷ μὲν διδύμας χάριτας
εἰ κατέβαν ὑγίειαν ἄγων χρυσέαν κῶμόν τ' ἀέθλων Πυθίων αἶγλαν στε-
φάνοις,
τοὺς ἀριστεύων Φερένικος ἔλεν Κίρρα ποτέ,
75 ἀστέρος οὐρανίου φαμί τηλαυγέστερον κείνῳ φάος
ἐξικόμαν κε βαθὺν πόντον περάσαις.

Uma vida imortal, ó Minh 'alma
não persigas, mas todo recurso exaure do que te for possível.
Se o sábio Quirão ainda habitasse sua cave e se algum
tipo de filtro em seu peito melífonos nossos hinos
pudessem incutir, um remédio, bem o sabes, tê-lo-ia convencido
mesmo agora, a homens retos dar, de febris enfermidades,
a alguém chamado filho de Leto ou do Pai.
E assim teria vindo num navio, o mar singrando,
à fonte de Aretusa, para junto do etnaio amigo,

ele, o rei que governa Siracusa,
gentil aos cidadãos, sem rancor dos nobres e um pai admirável aos
estrangeiros.
Para ele uma graça dupla

teria desembarcado, trazendo aérea saúde e uma comemoração dos
jogos píticos,

its origin is that Pindar had received news of Hieron's illness and was moved to write a personal letter of condolence to the king whose hospitality he had recently enjoyed", grifo meu. Cf. ainda Bowra (1964). Para uma posição crítica a esse respeito, Young (1983).

[Ilustre a mais aos lauréis
que outrora Ferênico ganhou vencendo em Quira.
Eu garanto que, como o mais longividente astro celeste, uma luz àquele
homem eu teria vindo e singrado o fundo ponto.

Não se trata, como fica claro pelo contexto da passagem, que Píndaro não tenha vindo, pois ele não diz isso em momento algum. É preciso entender a ode dentro da tensão proposital que o poeta magnificamente estabelece entre proposições *reais* e *irreais*, entre o que é *possível* e o que é *impossível*. Dessa forma, fica claro que o que ele diz é que sua vinda *poderia* ter se dado sob outras condições se Quíron ainda estivesse vivo, pois então ele *poderia* tê-lo convencido (ou Apolo), pelo poder de sua música, a lhe dar um remédio capaz de curar a enfermidade de Hierão e, conseqüentemente, ele *poderia* ter desembarcado trazendo-lhe um remédio que o restituísse à saúde e uma delegação em festa após outra vitória nos jogos píticos. Nada disso, no entanto, é possível e é preciso conformar-se. Faz-se então o máximo com o que é possível (ἐμπρακτον), o que está em sintonia com a gnoma que delimita a interpretação dessa passagem. A Píndaro, como mortal, só resta rezar pela recuperação do amigo (ἀλλ' ἐπεύξασθαι μὲν ἐγὼν ἐθέλω, v. 77), bem como exortá-lo a suportar com ânimo altaneiro as vicissitudes do presente e, para isso, sim, ele *poderia* ter ido até Hierão⁶¹.

É possível que a P. 3 não tenha, de fato, sido sequer um epinício e que, no final das contas Píndaro possa, realmente, tê-la enviado como uma epístola. Não há como provar um ou outro cenário. No entanto, quando a comparamos com a passagem da O. 7.13-19 abaixo, não há como não ter dúvidas se, afinal de contas, também aqui devemos estar lidando com uma ficção e, se de fato estivermos, que conseqüências esta ficção *poderia* ter para uma audiência confrontada com declarações tão contundentes de uma *persona loquens* que parece se identificar com o próprio poeta:

καὶ νυν ὑπ' ἀμφοτέρων σὺν Διαγόρα κατέβαν, τὰν ποντίαν
ὕμνων, παῖδ' Ἀφροδίτας Ἀελίοιο τε νύμφαν, Ῥόδον,
15 εὐθυμάχαν ὄφρα πελώριον ἄνδρα παρ' Ἀλφειῷ στεφανωσάμενον
αἰνέσω πυγμαῖς ἄποινα
καὶ παρὰ Κασταλία, πατέρα τε Δαμάγητον ἀδόντα Δίκα,
Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν νᾶσον πέλας
ἐμβόλω ναίοντας Ἀργεῖα σὺν αἰχμᾷ.

E eis que agora, na companhia de ambos⁶², com Diágoras desembarquei, à marinha

61. Como salienta muito bem Young (1968) a respeito dessa passagem, “The entire passage is designed to create a specific mood and to serve as vividly contrasting foil for the antistrophe, where, as in the ‘capping terms’ of the priamels discussed by Bundy ἀλλά, ἐγώ, and ἐθέλω + infinitive dismiss the preceding ideas while marking the new subject as climatic”, grifo meu. Se pudermos confiar na datação desta ode (c. 474), Píndaro estaria ainda aquém de seus 50 anos, isto é, no auge da carreira. A idade, ao menos neste caso, dificilmente *poderia* ter sido um empecilho.

62. Isto é, os aulos e a forminge. Não há como não pensar em uma εἰσέλασις que recebesse o vitorioso de

filha de Afrodite hineando e, de Hélios, a noiva, Rodes,
15 a fim de um destemido lutador e ingente varão, que junto do Alfeu
se fez coroar,
louvar em recompensa por seu boxe,
e, junto à fonte da Castália, e também a seu pai, Damageto, propiciado
pela Justiça:
da vasta Ásia junto ao promontório, trípole ilha
habitam na companhia de argivos lanceiros.

Se pudermos admitir, ao menos para esta ode, que Píndaro, de fato, poderia ter viajado até Rodes, esta sim uma ilha quase sem importância na periferia do mundo grego, para a *première* do epinício, provavelmente partindo de Olímpia junto com o vencedor, onde poderia ter sido contratado, o quão mais provável uma viagem à Sicília, para ver um φίλος⁶³ e ξείνος à beira da morte, não o seria?

Estas perguntas são difíceis de se responder, talvez até mesmo impossíveis. No entanto, não deveríamos nunca nos deixar de perguntá-las.

volta à casa já no porto de Rodes. Note como κατέβαν depende de ὄφρα... αινέσω.

63. Na perfeita interpretação de Nagy (1990) dessa palavra como “*near and dear*”.

CAPÍTULO 5

O modo da *performance* I: a controvérsia

Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital.

When critics disagree the artist is in accord with himself.

O. Wilde, Prefácio ao *The Picture of Dorian Gray*.

Falar de como os epinícios pindáricos poderiam ser executados em sua primeira *performance* é, inevitavelmente, ter que tocar, ainda que resumidamente, na muito debatida e já célebre celeuma entre “coralistas”, que postulam a execução das canções por meio de um coro, e “solistas”, que propõem uma execução solo pelo poeta ou, segundo alguns, por um profissional que o substituísse em algumas ocasiões, um sub-rogado (*proxy*). Embora a tese dos “solistas” esteja sendo relegada, paulatinamente, ao esquecimento, ela está longe de ter sido refutada ou abalada em suas bases principais e, dessa forma, seria inadequado ignorá-la, a despeito da opinião propagada por alguns especialistas¹.

No que segue, pretendo argumentar que, muito embora a teoria coral tenha se tornado a posição hegemônica da maioria dos especialistas, ela está longe de ter sido provada. Na verdade, é importante salientar já logo no início deste capítulo que não acredito ser possível provar nenhuma das hipóteses a partir das evidências de que dispomos. Não é a isso que me proponho, muito embora tenha, como qualquer um, minhas convicções pessoais. Na medida em que ambas as hipóteses não são passíveis de serem falseadas, não acho que se possa emitir um juízo de valor acerca de qualquer uma delas, considerando uma como mais ou menos provável, senão de um ponto de vista absolutamente dogmático e, conseqüentemente, não há e nem pode haver nenhum tipo de “consenso”² acerca dessa questão simplesmente porque as evidências aduzidas por ambos os lados são inconclusivas na mesma medida em que são convincentes e razoáveis. Dessa forma, se um proplado “consenso” existe, mesmo na ausência de evidências em favor de qualquer uma das

1. Para uma revisão da bibliografia, as fontes mais importantes são, do lado dos “solistas”, Heath (1988); Heath e Lefkowitz (1991); Lefkowitz (1963; 1975; 1977; 1978; 1980; 1984; 1988); reunidos em Lefkowitz (1991), a que as referências nesta tese remetem. Do lado dos “coralistas”, principalmente Carey (1989; 1991), Burnett (1989), D’alessio (1994) e Agócs (2012). Cf. também Davies (1988), Bremer in Slings *et al.* (1990), Cingano (2003), Clay, J.S. (1999), Morgan (1993) e Eckerman (2010).

2. Como querem, por exemplo, Currie (2004b), Agócs (2012), Morrison (2012), entre outros.

duas hipóteses, algo reconhecido por ambos os lados, ele só pode ser prejudicial para o nosso entendimento da questão, por desestimular o debate em favor de uma ortodoxia incapaz de produzir novas ideias.

Num cenário mais pessimista, a aceitação de uma hipótese em detrimento da outra pode nos levar a conclusões baseadas em premissas não comprovadas e, portanto, a criar problemas onde eles talvez não existissem. Como teremos a oportunidade de ver ao longo deste capítulo, o progresso feito por pesquisadores que defendem tanto a hipótese coral quanto a solo avançou apenas no sentido de deixar mais claro tanto nossa total ignorância acerca do modo de *performance* das odes quanto por nos abrir os olhos para o fato de que essa indeterminação interna dos epinícios pode ser mesmo uma das características tradicionais que veio a assegurar a sua sobrevivência por meio de *reperformances* posteriores. É extremamente importante, dessa feita, que a discussão acerca do modo de *performance* da *première* seja retomada, uma vez que após os intensos debates dos anos noventa o assunto começou a ser tratado por alguns especialistas como tendo sido solucionado. Como tentarei mostrar, isso está muito longe de ser verdade.

No que se segue, irei centrar minha análise em evidências de dois tipos: externas e internas.

As evidências externas são importantes principalmente no que tange ao equacionamento feito pelos escólios antigos entre o κῶμος e ο χορός. As evidências internas, por outro lado, nos permitirão discutir o uso *sui-generis* que o poeta faz da primeira pessoa e em que medida esse uso difere daquele de outros poemas inquestionavelmente corais. Por fim, irei analisar algumas passagens aduzidas por ambos os lados como evidências de um ou outro modo da *performance* das canções.

5.1. Testemunhos antigos e os *scholia vetera*

O processo pelo qual o texto das odes foi fixado já foi tratado por Irigoin, em sua *Histoire* e os diversos modos como ele pode ter sido transmitido após a *première* nos ocupará no Capítulo 7. Por ora, e a fim de entender melhor as peculiaridades do material ofertado pelos escólios, basta que saibamos que, a partir do momento em que textos das canções de Píndaro começaram a circular, eles devem ter sido paulatinamente modificados por um trabalho editorial que consistia em correções, edições e comentários por parte de seus receptores, dentre os quais os mais destacados são os bibliotecários de Alexandria. Seus textos, lamentavelmente, chegaram até nós apenas na forma de fragmentos devido a um processo de abreviação e seleção que atingiu seu ápice por volta do II d.C. (c. 150-180 d.C.), quando da compilação da “Seleta” ou “Epítome”. Com um claro objetivo pedagógico, essa abreviação do cânon legado pelos alexandrinos procurou, como o próprio nome diz, selecionar os

autores clássicos adequados ou que eram vistos como importantes para a *paideia* da aristocracia do período antonino e, dessa maneira, dos nove líricos canônicos foram escolhidos apenas Safo, como representante da lírica monódica, e Píndaro, da coral³. Dos dezessete livros desse último, foram preservados apenas os últimos quatro, justamente os que continham os epinícios⁴, para que servissem de leitura de sala de aula. Uma consequência direta desse fato (e atendendo aos fins práticos de um manual) foi a transferência, por meio de um processo de seleção, abreviação e compressão, do grande comentário de Dídimo (e talvez de outros), em formato de rolos ou *volumina*, e que até então tinha uma existência em separado dos livros dos epinícios, para um único códex⁵, onde foram preservados como anotações marginais. Nasceram assim os escólios.

Como uma última etapa desse processo, de uma cópia do arquétipo da Seleta que continha os epinícios de Píndaro e os escólios, foram tiradas duas recensões distintas, a *Ambrosiana* (**A** – que contém apenas as odes olímpicas), do final do séc. IV ou início do V, e a *Vaticana* (**V**), do séc. V. Segundo Irigoin⁶, fica claro, pelo texto dos escólios das duas recensões, que **V** sofreu uma perda considerável de material explicativo e, também por causa disso, o seu texto é inferior ao de **A**, ainda que mais copioso. É comum, por exemplo, encontrar um maior número de autoridades referenciadas nominalmente em **A** que não são mencionadas em **V**. Apesar disso, **A** tende a agrupar comentadores que têm a mesma opinião sobre um determinado assunto, o que pode nos levar ao equívoco de supor que esses pertenciam a uma mesma escola, quando, de fato, estão separados tanto no tempo quanto no espaço⁷.

A partir dessas observações preliminares e bastante simples, pode-se deduzir, portanto, que o material transmitido pelos escólios está longe de ser homogêneo⁸. Mais importante ainda: embora eles preservem diversos fragmentos que remetem diretamente aos comentadores alexandrinos ou, em alguns casos, mesmo a fontes mais antigas, na imensa maioria dos casos, eles *não* os reproduzem devido ao tortuoso caminho e à natureza de sua transmissão, como já mencionado. Que proporção, portanto, do substrato mais antigo, isto é, anterior ao séc. IV, foi transmitido pela produção helenística e,

3. Para uma crítica, a meu ver acertada, dessa divisão, cf. Davies (1988) e Cingano (2003).

4. A partir do terceiro século, nenhum papiro testemunha a sobrevivência de autores que não os da Seleta. Para maiores detalhes, cf. Irigoin, *Histoire*, p. 94, que, baseando-se em Wilamowitz-Moellendorff (1907), crê que a criação da Seleta tenha se dado no contexto da atividade dos novos filólogos ligados à Biblioteca de Adriano, como Apolônio Díscolo, Harpocrácio e Frínico.

5. Na verdade, a mudança de formato gráfico dos *volumina*, que deixavam pouco espaço para anotações marginais, para os códices que, ao contrário, tinham margens largas, deve ter contribuído para o desenvolvimento e a proliferação dos escólios. Assim Irigoin, *Histoire*, p. 95-8; Pellicia in Budelmann (2009). Vide também Wilson (1967) e B. K. Braswell in Matthaios *et al.* (2011).

6. *Histoire*, p. 100 *et seq.*

7. Lefkowitz (1991).

8. Os escólios formam uma *editio variorum* e, daí, o problema inerente em se falar de um “*corpus*” escoliástico. Cf. o excelente capítulo de F. Montana in Montanari e Pagani (2011) a esse respeito.

em última análise, o quanto do trabalho original dos alexandrinos está preservado nos escólios e, mais importante ainda, em que *grau* de seleção, compressão e abreviação ambos nos foram legados e por meio de que vias de transmissão textual, é difícil precisar⁹.

Apesar do exposto, os escólios exegéticos, como são chamados, para distinguí-los dos métricos, continuam a ser usados, não raro na ignorância desses fatos, com o objetivo de sustentar uma série de argumentos, frequentemente sob a premissa (explícita ou não) de que seriam uma fonte altamente confiável e, algo mais grave, fidedigna, de um conhecimento tradicional transmitido *ininterruptamente* desde o período arcaico, o que não é correto, como irei argumentar. Não se trata, no entanto, e é bom que isso seja ressaltado logo no começo de nossa discussão, de negar o valor importantíssimo que os escólios certamente têm, e o seu papel ainda bastante central em elucidar diversos aspectos e problemas apresentados pelas canções pindáricas. Nem se trata de descartar suas explicações. Por outro lado, isso não significa que as interpretações apresentadas por esses textos devam ter, de algum modo, uma posição privilegiada dentro da crítica pindárica, e, portanto, estejam além de qualquer crítica. Infelizmente, pelo que veremos, apesar de seu alto valor filológico, sobretudo para o nosso entendimento da recepção de Píndaro em Alexandria, os problemas apresentados pelos escólios são bem mais numerosos que as soluções que poderíamos esperar obter a partir deles¹⁰.

Seja como for, esse prestígio dos escólios a que nos referimos, começou a mudar a partir do trabalho de Boeckh¹¹. Em uma série de investigações, que culminaram com a publicação de sua monumental edição de 1821, aquele erudito rompeu (se para o bem ou para o mal, não teremos a oportunidade de discutir aqui) com a colometria e com a sua interpretação como transmitida pelos escólios ditos “métricos”¹². Bundy, por sua vez, em 1962, foi categórico ao afirmar acerca do material fornecido pelo restante dos escólios, “ditos exegéticos”, que

No primeiro artigo desta série, eu argumentei pela necessidade de uma nova abordagem ao estudo de Píndaro e, ao apresentar minha leitura da O. 11, tentei indicar que resultados podemos esperar alcançar se

9. Dickey (2007). Embora eu não compartilhe de seu otimismo quanto à utilidade dos escólios exegéticos. Cf. Lefkowitz (1991)

10. Para extensa discussão sobre o tema e que não se restringe apenas aos escólios de Píndaro, cf. Nünlist (2009). Recentemente, Enrico E. Prodi (*Christ Church College/ Oxford*) informou-me que está produzindo uma análise específica dos escólios gregos, a qual deve ser publicada em breve.

11. Boeckh (1809; 1811; 1821).

12. É preciso que se alerte para o fato de que a colometria transmitida de Píndaro deve remeter, pelo menos, à Aristófanes de Bizâncio. Apenas a sua interpretação, como proposta pelos escólios métricos, é tardia (provavelmente estes se baseiam em um tratado escrito c. II séc. d.C.), tendo sido adicionada posteriormente aos escólios exegéticos. cf. Dickey (2007). O veredito de Wilamowitz a esse respeito foi, de certa maneira, decisivo (1966): “*Nur soviel steht fest, daß die metrischen Scholien ein späterer Zusatz zu der Ausgabe sind; ihr Wert ist fast gleich Null, noch geringer als der des Heliodor im Aristophanes*”.

descartarmos o que “sabemos” das fontes alexandrinas e das pesquisas modernas baseadas nos métodos daquelas testemunhas antigas, e se deixarmos as odes falar por si mesmas, não separadamente, cada uma em seu vácuo filológico, mas juntas, como o produto de convenções retóricas e poéticas, cujo significado, ainda que atualmente nos seja obscuro, é recuperável a partir de um estudo comparativo.¹³

Como nota Most¹⁴, para Bundy esses métodos eram aqueles dos escólios antigos e “dos modernos, que os aprovam”¹⁵. Na década de oitenta, Mary Lefkowitz voltou ao problema em dois artigos¹⁶ em que fundamenta sua desconfiança na credibilidade dos escólios no que tange a várias questões relacionadas ao texto de Píndaro. Resumidamente, de acordo com Lefkowitz, esse prestígio deve-se a três *a priori*, nenhum deles falseável, feitos acerca dos escólios: o primeiro é uma premissa *ex antiquitate*, ou seja, de que, por preservarem o conhecimento produzido em Alexandria e outros centros de saber da Antiguidade, os escólios devam preservar uma opinião mais confiável das odes, sua exegese e problemas. O segundo é o de que os comentadores lá citados estariam mais bem equipados para interpretar Píndaro uma vez que foram falantes nativos do Grego e, o terceiro, de que aqueles acadêmicos teriam tido acesso a obras de outros autores e comentadores contemporâneos (ou quase) do poeta, cruciais para a elucidação de muitos problemas das odes, mas que estariam atualmente perdidas, um tipo de *auctoritas e phantasmate*.

Lefkowitz argumenta que as explicações dadas aos versos iniciais da P. 8, que se inicia com um invocação a Ἥρα, demonstram que, apesar de algumas exegetes parecerem plausíveis, nenhuma delas invoca qualquer outra fonte que não o próprio texto do poeta. Na impossibilidade de explicar com precisão, por exemplo, por que Píndaro inicia a referida ode com uma invocação àquela deusa, os escoliastas oferecem duas opções: (1a) em virtude de revoltas políticas na época da vitória de Aristomenes (c. 446 a.C.) ou (1b) porque as Guerras Médicas teriam acabado “recentemente”¹⁷. Ela argumenta, com toda razão, que (1b) faz, evidentemente, pouco sentido, já que a invasão persa havia sido repelida há mais de trinta anos. Por causa disso, a maioria dos críticos modernos aceita a explicação de (1a) como a mais provável, vendo nela uma alusão à dominação ateniense em Egina. Mas há algum critério objetivo que nos permita fazer tal correlação? Revoltas internas não

13. P. 47, grifo meu. Ele conclui, ainda (p. 126), com a confiança que se “estiver certo em alguma medida, então os métodos usados no estudo das odes estão errados, e precisamos começar de novo”.

14. Most (1985). O leitor irá tirar muito proveito de uma leitura atenta da introdução do referido livro de Most, na qual ele demonstra que há mais semelhanças do que diferenças entre os métodos de interpretação antigos e modernos.

15. P. 46. Entenda-se, a abordagem, histórico-biográfica inaugurada por Wilamowitz.

16. Lefkowitz (1977); Lefkowitz (1985), reunidos em Lefkowitz (1991).

17. DRACHMANN, vol. 2, p. 206.

eram necessariamente raras nas *póleis* gregas. Na verdade, os escólios apenas aqui e acolá nos fornecem detalhes específicos e, nesse caso em particular, a vaga menção a “revoltas” é motivada, na verdade, pela avaliação estética do próprio verso inicial, através de uma interpretação **marcada** de Ἡσυχία como “paz” (em oposição à “guerra”) e não em sua acepção mais esquemática de “tranquilidade” que, hoje sabemos, é um *tópos* nos epinícios, seja por aludir ao contexto de festa em que a *performance* se dava, seja ao descanso que sucede à fática atlética¹⁸.

Como aquela autora chama a atenção, a mesma necessidade de encontrar explicações para o que parecia aos comentadores helenísticos uma alusão deslocada (ἄλογος) dentro da economia da ode irá ocorrer com a invocação à *Eileithuia* na N. 7. Todavia, isso nunca ocorre quando a divindade parece, do ponto de vista dos alexandrinos, bem integrada ao contexto imediato da canção, porque

(...) os escólios aos versos iniciais da P.8 nos dizem mais sobre a crítica textual helenística e a educação grega tardia do que sobre a poesia de Píndaro ou o contexto histórico que envolve a *performance* das odes. Os comentadores não tinham nenhuma dificuldade particular com outras odes onde uma conexão explícita entre as linhas iniciais e a vitória celebrada existe, *e.g.*, O.1 (...) ou a P.2 (...). Eles estavam acostumados a ouvir conexões feitas de um modo direto na poesia de seus contemporâneos (...). Mas quando, como no caso dos proêmios à P. 8 e à N. 7, Píndaro não indica explicitamente a relação da invocação com a vitória, os comentadores voltaram-se para fora das odes em busca de uma explicação. Seguindo a analogia da literatura de seus próprios dias, uma referência mitológica obscura podia ser interpretada como uma alegoria, como se Píndaro estivesse disfarçando alusões a pessoas e eventos reais por trás de nomes de deuses e heróis.¹⁹

Outra característica dos escólios salientada por Lefkowitz é sua tendência constante em oferecer variantes explicativas para um mesmo trecho comentado. Ainda que se pudesse argumentar que isso representaria uma certa ansiedade em preservar a tradição filológica (e algumas vezes esse parece ser realmente o caso²⁰), isto também poderia apontar – especialmente no caso de *realia* e fatos histórico-culturais, mais do que em questões de crítica literária –, para o fato de que, à época da compilação dos comentários, os alexandrinos, tanto quanto nós, já não tinham mais acesso a fontes com autoridade suficiente para decidir algumas questões²¹,

18. Cf. Bundy (1954) e Hubbard (1985).

19. Lefkowitz (1991).

20. Quanto, por exemplo, as alusões às ζητήματα.

21. Cf. também a discussão sobre as duas versões dos escólios A e V aos versos da O. 10.45 em Lefkowitz (1991).

caso contrário, não haveria necessidade de se preservar mais do que uma explicação: aquela que pudesse ser comprovada pela fonte mais fidedigna²².

É certamente verdade que algumas entradas vêm acompanhadas do nome do autor de onde foram extraídas²³, o que, no entanto, apenas nos coloca numa situação ainda mais difícil, porque pode indicar que todas as outras que não vêm acompanhadas de tais referências representam, em última análise, apenas a opinião particular de um determinado comentador e devem, conseqüentemente, ser descartadas²⁴. Dessa feita, a premissa *ex antiquitate*, quando aplicada aos escólios, não pode ser tomada como um princípio filológico que tenha qualquer utilidade, mas, ao contrário, deve ser descartada e rechaçada, especialmente quando não assumida explicitamente.

No que diz respeito à segunda premissa citada acima, a de que, por serem falantes nativos do grego, os escoliastas estariam mais aptos a fornecer paráfrases confiáveis das suas partes mais obscuras, a mesma autora, tomando como base os escólios à *Ilíada* e à *Argonáutica*, conseguiu mostrar que, enquanto os escólios àqueles poemas são capazes de fornecer explicações e paráfrases na maioria das vezes precisas dos versos comentados, o mesmo não ocorre com os epinícios pindáricos, a despeito da suposta riqueza de livros a que os alexandrinos teriam acesso²⁵ e de sua hipotética destreza com o idioma. Além disso, acostumados a uma poética que prezava a alusão e a alegoria, mas que deixava os ligames entre os tropos e figuras, de um lado, e os seus respectivos referenciais, de outro, explícitos, os comentadores alexandrinos frequentemente tentavam transferir essas relações para os epinícios, procurando por alusões e significados ocultos nas passagens mais difíceis e indo buscar essas relações até mesmo fora das próprias odes, o que mormente os levava a incorrer na “falácia biográfica”, entre outras.

Um célebre exemplo dessa metodologia são as referências ao par de corvos na *O.* 2.86 *et seq.* e às gralhas na *N.* 3.82, interpretadas como se referindo (αἰνίτεται/τείνειν) aos seus “rivais” Simônides e Baquilides. Na *N.* 4, onde Píndaro descreve a si mesmo como um atleta em combate, sujeito à inveja (φθόνος) dos oponentes, os escoliastas veem uma alusão a possíveis intrigas (ἐπιβουλείαις/ ἐπιβουλεύουσιν) de poetas rivais (ἀντιτέχνοις/ ἀντιδιδασκάλων) que procurariam denegri-lo, presumi-

22. Lefkowitz (1991).

23. É possível encontrar menções a Heródoto, Hecateu, Éforo, Arístipo, Epicarmo, Teofrasto etc. No entanto, mesmo nesses casos é preciso extremo cuidado, já que o peso dado a cada uma dessas fontes variava de acordo com o viés do comentador. A um poeta como Apolônio de Rodes ou Euforião podia ser dada a mesma (ou maior) credibilidade que a um historiador como Éforo. Não era incomum, ademais, que os escoliastas fizessem uma leitura equivocada dessas fontes, *cf.* Lefkowitz (1991).

24. Mesmo que isto possa não ser verdade para todas as entradas não ancoradas em alguma autoridade, o fato permanece de que não temos como escolher quais seriam fidedignas ou não, senão arbitrariamente e, portanto, somos obrigados a descartá-las.

25. Lefkowitz (1991).

velmente face a seus *laudandi*²⁶. Ainda que essas alusões pudessem ter algum fundo de verdade²⁷, elas podem nada mais ser do que uma característica da dicção tradicional dos epinícios que celebram, obviamente, competidores e, dessa forma, tenderiam a usar um vocabulário agonístico que lhes facilitasse o diálogo com o mundo e o linguajar de seus *laudandi*. Se, contudo, os comentadores antigos chegam ao ponto de fornecer detalhes acerca da identidade de tais opositores, sem, contudo, oferecerem-nos nenhum tipo de evidência externa que nos impeça de descartá-las como mera especulação, então, infelizmente, é precisamente isto que devemos fazer.

Obviamente, muitas das explicações propostas pelos escoliastas são motivadas por características do texto pindárico pouco compreendidas pelos alexandrinistas. Uma distorção interessante, notada por Most²⁸, surge quando se comparam as duas recepções de Píndaro, como definidas por esse crítico, na Antiguidade, a saber, a “acadêmica”, representada principalmente pelos escólios, e a “literária”, composta por vários autores que citam textos do poeta no contexto de suas obras para os mais diversos propósitos. Apenas a tradição acadêmica de Píndaro o vê como um poeta caracterizado pela obscuridade (ἀσάφεια), difícil de ser entendido e dado a idiossincrasias (descrita normalmente por palavras como ἴδιος/-ως nos escólios) em termos de estilo, vocabulário e sintaxe²⁹. Para a tradição literária, mesmo aquela dos *rhetores* antigos, familiarizados com a discussão do tema da “obscuridade” – já nessa época um tópico bem definido –, esse era um problema absolutamente inexistente. A bem da verdade, Píndaro, junto com Tucídides, é citado por Dionísio de Halicarnasso como um exemplo do assim chamado “estilo austero”, caracterizado pela grandiloquência (μεγαλοπρέπεια), pela elegante beleza (γλαφυρόν ἐπιδείκνυται κάλλος) e, surpreendentemente, por sua clareza/ vivacidade (ἐναργεία)³⁰. Também Estácio, nas *Silvae* (5.3.147-58), contrapõe Homero, Hesíodo e Píndaro ao estilo labiríntico e obscuro de poetas como Licofronte, Calímaco, Sófrão e Corina.³¹

Most³² explica essa divisão na recepção pindárica propondo dois tipos de dificuldade que um ouvinte ou leitor de Píndaro poderia experimentar ao se deparar com as odes: a primeira é de natureza retórica; a segunda, hermenêutica. Ao passo que a dificuldade retórica de Píndaro está ancorada na mensagem e deve-se, em grande parte, à dificuldade que *qualquer* texto poético impõe ao seu receptor, podendo ser

26. Lefkowitz (1991). Cf. também Fränkel (1961) acerca da N. 7.

27. Num contexto, por exemplo, em que imaginássemos vários poetas sendo comissionados por um único patrono para uma mesma ocasião de *performance*, o que seria plausível de se esperar de tiranos como Hierão e Arcesilau.

28. Most (1985).

29. A perplexidade dos comentadores antigos fica evidente na incrível frequência de palavras como ἄδηλος, αἰνιγμα, αἰνιγματοδῶς, αἰνίττεσθαι, ἀμφιβάλλειν, ἀμφιβολία, ἀμφιβολος, οὐκ ἀργῶς, ἀσάφεια, διαπορεῖν, ζητεῖν, κρύπτειν, ὑποδηλοῦν, ὑπονοεῖν, ὑπόνοια, ὑποσημαίνειν, etc. Most (1985); Lefkowitz (1991).

30. Cf. D.H. 20-22.

31. Most (1985).

32. Idem, p. 23-4.

resolvida, dessa forma, de inúmeras maneiras e com o emprego das mais diferentes estratégias, a dificuldade hermenêutica está ancorada no *intérprete* (e na cultura à qual ele pertence) e reflete o modo como ele se relaciona com o texto poético. Ela

(...) reside na possibilidade de que certos tipos de obscuridade poderiam se colocar não apenas para o intérprete, mas também por causa dele – isto é, que tais obscuridades não são tanto uma característica intrínseca do texto literário, mas muito mais um produto de questões específicas e de proposições que um método de interpretação impõe sobre o texto. Dificuldades podem não apenas ser encontradas, elas também podem ser criadas, e podem ser, apesar disso, muito angustiantes para o intérprete.³³

Essa análise pode contribuir para que entendamos como a recepção de Píndaro pelos alexandrinos pode ter sido marcada por uma abordagem anacrônica de sua poesia, absorvida e digerida de acordo com a cultura da época, livresca, fundada sobre o domínio da palavra escrita e para a qual toda a realidade de uma poesia oral, aí entendidas sua dinâmica, seus hábitos cognitivos, seu estilo característico, não podiam parecer senão completamente irracionais, incompreensíveis ou fora de controle³⁴. A incapacidade dos comentadores alexandrinos de conseguir entender Píndaro é, na verdade, apenas o resultado de sua incapacidade de se conectar a uma cultura que já lhes era, então, bastante, se não totalmente, estranha; uma barreira que nem livros, nem o seu conhecimento do grego como língua mãe, nem, possivelmente, seu contato com uma tradição que preservasse algum tipo de memória da sociedade arcaica na qual Píndaro operava, poderiam remover.

Não é necessário dizer, contudo, que o pessimismo de M. Lefkowitz foi bastante mal recebido, o que é natural se pensarmos no que os resultados a que chegou implicam. Christopher Carey³⁵, por exemplo, acredita que

A evidência dos escólios não merece nem uma aceitação acrítica, nem uma rejeição automática. Cada evidência deve ser analisada de acordo com seus próprios méritos. Não podemos dizer ao certo que uma referência nos escólios a uma *performance* coral está fundada sobre uma autoridade

33. Most (1985), grifo meu. Uma posição muito semelhante a de Lefkowitz (1991), “*Comparison [entre os escólios] reveals a consistente pattern: the scholarly debates recorded in the scholia focus on matters of particular interest to Aristarchus and his successors at Alexandria. The critical attitudes of these scholars were influenced by the aesthetics of Hellenistic poetry; when applied to a fifth century poet like Pindar, these late aesthetics inevitably led to misapprehension, which in turn compelled the commentators to look outside the poems for solutions to the problems their method of reading made them find*”, grifo meu. Para uma formulação semelhante do problema, cf. Montanari (2011).

34. As digressões de Píndaro e suas apóstrofes tradicionais solicitando que tome o controle da composição do poema eram entendidas pelos escoliastas literalmente, como se Píndaro realmente perdesse momentaneamente o controle. Cf. Lefkowitz (1991) e p. 181.

35. Carey (1989). Para uma crítica ainda mais veemente, cf. ainda Burnett (1989), especialmente à p. 285.

real. Mas podemos dizer que elas são consistentes com a evidência interna do texto de Píndaro em sua mais óbvia interpretação daquele texto. E podemos dizer que o interesse nos princípios da poesia coral começou já no quinto século, se pudermos confiar na informação de que Sófocles escreveu um tratado sobre o coro. Assim os eruditos helenísticos, de cujos tratados os escólios derivam suas informações, podem ter se baseado em uma autoridade antiga para sua aparentemente unânime asseveração de que as odes de vitória foram executadas por coros [grifo meu].

O problema dessa abordagem dos escólios é que ela, apesar de reconhecer a inexistência de quaisquer fontes externas que corroborem suas exegeses, recai na circularidade ao permitir que princípios altamente subjetivos, quando não idiosincráticos e autoritários – que determinam arbitrariamente qual deve ser “a mais óbvia interpretação daquele texto” –, sirvam para comprovar a sua própria validade, o que, aliás, denuncia um claro viés imposto já no momento da análise das evidências internas, como veremos.

Além disso, argumentos do tipo acima fatalmente precisam recorrer à premissa das “fontes perdidas”, a que aludimos anteriormente; neste caso em particular, ao invocado trabalho de Sófocles sobre o coro, acerca do qual basta dizer que, em primeiro lugar, não há nenhuma evidência de que os alexandrinos tenham tido acesso ao referido tratado ou, em caso afirmativo, tenham se sentido compelidos a consultá-lo³⁶, se não porque essa não era sua prática, como já argumentamos, mas sobretudo porque um tal tratado teria lidado com o coro *trágico*, como demonstra claramente o contexto da *Vita na Suda*, que é a única fonte, aliás, a citá-lo³⁷. Em segundo lugar, já na época de Aristóteles, o coro da tragédia era tido como ligado geneticamente àquele do ditirambo, e não a outras formas da lírica coral, e, mesmo nesse caso, ele teria passado por transformações em sua evolução (que, aliás, desconhecemos) que tornariam qualquer comparação entre as duas formas, lírica e trágica, temerária³⁸. De qualquer maneira, uma vez que não há evidências contundentes nos escólios de que os alexandrinos derivam seu conhecimento de fontes antigas, sua opinião seria de pouco valor. Finalmente, a pretensa unanimidade dos mesmos não é corroborada pelas evidências³⁹.

36. A projeção das nossas ideias de rigor científico e método filológico sobre a prática alexandrina é um anacronismo que contribui amiúde para que aceitemos de modo pouco crítico as suas observações, conclusões e interpretações.

37. Σ, 815, ἔγραψεν (...) καὶ λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος.

38. Como faz Carey (1991): “*The problem here is that since the chorus is the origin of tragedy the formal features of tragic lyrics originate with the chorus; the presence of these features in some tragic monodies (κῶμος of course is complicated by the involvement of the chorus) may be due simply to assimilation to the song-form already established in tragedy*”, grifo meu. Cf. ainda Arist., *Po.* 1449a.10 *et seq.* e os comentários de Lucas (1968). Sobre isso também, Bacon (1994). Para uma crítica da teoria Aristotélica, cf. Scullion (2002), especialmente, p. 118 *et seq.*

39. Uma rápida consulta aos escólios poderá nos informar, por exemplo, que, com referência à N. 1.19 *et seq.*, o escoliasta (Σ 29a) comenta que é incerto (ἀμφίβολον) se a *persona loquens* deve ser identificada com o coro ou com o poeta.

Enfim, seria desnecessário e altamente desaconselhável, dada a extensão da discussão, proliferar exemplos acerca das deficiências inerentes ao material dos escólios; o que foi visto até aqui deve bastar para que se tenha uma ideia mais ou menos geral⁴⁰. Dessa forma, essas observações esquemáticas acerca do cuidado necessário ao se lidar com suas análises já devem ser suficientes para que discutamos, a seguir, e em suas devidas proporções, como a questão da maneira de *performance* dos epinícios é tratada pelos mesmos e em que problemas suas exegeses implicam no que diz respeito ao nosso entendimento das odes pindáricas.

Em um artigo⁴¹ de 1988, Malcom Heath chegou a conclusões importantes acerca do uso que Píndaro (e, em certa medida, Baquilídes) e os escólios fazem das palavras χορός e κῶμος. O primeiro deles é que Píndaro nunca usa o termo χορός (ou derivados) para se referir a qualquer tipo de atividade envolvida na *performance* dos epinícios, para o que reserva sempre o termo κῶμος⁴²; não obstante, χορός é empregado para se referir à *performance* de outros gêneros comprovadamente corais, como o peã, o parteneio e o ditirambo em fragmentos dos respectivos gêneros⁴³. Esse uso bastante coerente, a ponto de assumir um caráter praticamente técnico, que Píndaro reserva à palavra κῶμος, é, contudo, ignorado na exegese dos escólios: sempre que esses precisam explicar de maneira não tautológica⁴⁴ passagens em que o termo κῶμος aparece, assim o fazem por meio de um equacionamento com χορός⁴⁵. A dedução a que uma grande parte dos especialistas chega é que eles, portanto, devem estar reproduzindo uma associação usual na Antiguidade, e que, infere-se, a preferência de Píndaro (e Baquilídes) por κῶμος deve refletir apenas uma convenção do gênero, que tenderia a evitar a conotação religiosa associada

40. Para uma argumentação mais detalhada, *vide* os trabalhos de Lefkowitz e Heath mencionados à n. 1.

41. Heath (1988).

42. Os casos controversos serão discutidos mais adiante. Vocábulos derivados de χορ- com referência à dança são raros nos epinícios e aparecem apenas nas seguintes odes: *O.* 14.9; *P.* 1.4, 9, 114, 10.38; *N.* 5.24; *I.* 1.7. Vocábulos derivados de κωμ- são bem mais frequentes: κῶμος (usualmente com dêictico ε/ου adjetivo que indique os membros do κῶμος, como νεανία, ἀνήρ, e como objeto do verbo δέχομαι), *O.* 4.9, 6.18, 98, 8.10, 14.16; *P.* 3.73, 5.22, 100, 8.20, 70; *N.* 3.5, 9.50; *I.* 2.31, 6.58, 8.4; ἀγλαόκωμον *O.* 3.6; (συν)κομάζω, *O.* 9.4, 11.16; *P.* 4.2, 9.89; *N.* 2.24, 10.34, 11.28; *I.* 3/4.8, 90b, 7.20 ἐπικώμιος, *P.* 10.6; *N.* 6.32, 8.50; ὕμνου προκώμιον, *N.* 4.11; ἐγκώμιος, *O.* 2.47, 10.77, 13.29; *P.* 10.53; *N.* 1.7.

43. Por exemplo frgs. Peã 52b.99; Ditirambo fr. 75.1, 19; Parteneio fr. 94b.39. Heath (1988).

44. Isto é, aquelas que não nos dizem nada acerca do sentido em que o termo κῶμος e derivados são empregados nas odes, como no Σ 8b à *P.* 10.6, DbeGQ <ἐπικωμίαν ἀνδρῶν:> τῶν κωμασόντων ἀνδρῶν.

45. Como, por exemplo, no Σ 99a à *P.* 8.70 BEQ <κῶμῳ μὲν ἀδυμελεῖ:> τῷ μὲν χορῷ ἡμῶν δικαιοσύνη παρέστηκε; Σ 16a à *O.* 11.16, A <ἐνθα συγκωμάξαι' ἐγγυάσομαι:> ἐκεῖ δὲ συγχορεύσατε, ὦ Μοῦσαι' ἐγγυῶμαι κτλ.; *N.* 4.11 Σ 17 <ὕμνου προκώμιον:> ὕμνου προκώμιον εἶπε διὰ τὸ ὑπὸ χορευτῶν μὲν λέγεσθαι τὸν ὕμνον νεωτέρων τινῶν; *N.* 9.1 Σ 1^a, <Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος:> ἀπὸ τοῦ χοροῦ ὁ λόγος Cf. ainda a discussão interessante do Σ 25a aos versos da *N.* 1.29 *et seq.*

com o termo χορός por aplicá-lo a uma canção secular⁴⁶ ou em salientar aquelas características do coro epinicial que o distinguiriam de outras formas corais⁴⁷. Essas suposições, contudo, jamais são detalhadas e não há evidências que as suportem.

Uma vez que, ao que tudo indica, epinícios já não eram mais regularmente executados, ou pelo menos já não mais em seu formato “original” desde, pelos menos, a segunda metade do séc. V⁴⁸, um conhecimento direto do modo da *performance* a que os escoliastas poderiam ter acesso, e que lhes permitiria emitir uma opinião em primeira mão, pode ser descartado. Restaria, dessa forma, apenas a tradição escrita. Não há, no entanto, e pelo que vimos anteriormente, nenhuma indicação de que os comentadores tenham consultado quaisquer tipos de fontes fidedignas a esse respeito, tivessem eles acesso a elas ou não. Consequentemente, seria mais prudente supormos que os escoliastas, baseando-se apenas nas evidências fornecidas pelo próprio texto das odes, não estivessem em melhores condições para interpretar o modo de sua *performance* do que nós atualmente estamos⁴⁹ e que suas explicações demonstram claramente que, a partir do período helenístico, no mais tardar, não apenas o conhecimento acerca do que seriam e como atuavam os χοροί e os κῶμοι dos séculos anteriores ao séc. V havia se perdido mas que também, e certamente por causa disso, ambos os termos puderam convergir para um mesmo sentido.

Pode-se argumentar que uma distinção muito rígida entre χορός e κῶμος poderia não refletir a prática arcaica e que, portanto, os escólios estariam corretos em também não atestá-la. Mas as evidências externas anteriores aos escólios permitir-nos-iam fazer tal inferência? Aparentemente não. Sobre o significado do termo κῶμος, já tivemos oportunidade de discorrer anteriormente⁵⁰. Seria apropriado que agora dedicássemos algum tempo para entender melhor o termo χορός.

Desde Homero temos evidências de coros que podem apenas dançar, sem, obrigatoriamente, ter que cantar. Talvez o mais célebre deles seja aquele dos jovens feácios que dançam em acompanhamento aos cantos de Demódoco, no Livro 8 da *Odisseia*. No plano divino, que, de certa forma, serve como modelo ideal das práticas humanas⁵¹, as Musas, na *Teogonia* (v. 7 *et seq.*), dançam em volta da Fonte do Cavalo, porém não cantam. O canto, que toma a forma de um hino processional a Zeus e aos outros deuses, inicia-se apenas quando elas se dirigem ao Olimpo⁵². Mais do que uma interpretação assaz esquemática do texto poético, como poderia ser

46. Cf. Bremer (1990).

47. Agócs (2012).

48. Como atesta o fr. 366K de Êupolis (Athe. 1.4.21), cf. Swift (2010). O epinício composto por Eurípides para Alcibiades (755 PMG) deve ser uma rara exceção, mas cf. Hornblower (2012).

49. Assim Herington (1985), para uma revisão das fontes, consulte, naquela obra, o Apêndice IV à p. 181 *et seq.*

50. Cf. p. 74.

51. Y. Zarifi in McDonald e Walton (2007) e Lonsdale (1994), especialmente p.29 *et seq.* Cf. também Mullen (1982).

52. Webster (1970).

argumentado, acredito que ele, na verdade, nos apresenta de forma espontânea uma realidade idealizada das práticas corais gregas que, aliás, podem ser encontradas em várias sociedades ainda hoje. Dentro da metodologia que temos utilizado, o que vemos nas práticas corais e festivas divinas é, portanto, um **Modelo Cognitivo Idealizado** ao qual a realidade das práticas humanas deveria corresponder em maior ou menor grau, assumindo formas mais ou menos prototípicas.

Dessa forma, eu proponho que χορός (e os derivados do radical χορ-, como o verbo χορεύω) deva ser entendido a partir de uma categoria que inclui “dança” e “canto”, mas que, dentro dessa categoria, a acepção “dança” seja a mais **prototípica** ou **marcada**⁵³. Que essa hierarquia semântica determine o uso que a palavra tem em grego, isso fica mais claro quando χορός é empregado em sua **interpretação negativa**, isto é, em contextos onde o termo menos **prototípico** (“canto”) é posto em saliência por meio de uma instanciação explícita, como por exemplo, na fala de Alcínoo, em *Od.* 8.248 em que o conceito FESTA é evocado através do *merismo* “comida-música-dança”:

οὐ γὰρ πυγμάχοι εἰμὲν ἀμύμονες οὐδὲ παλαισταί,
ἀλλὰ ποσὶ κραιπνῶς θέομεν καὶ νηυσὶν ἄριστοι,
αἰεὶ δ' ἡμῖν δαῖς τε φίλη κίθαρίς τε χοροὶ τε
εἶματά τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί.
250 ἀλλ' ἄγε, Φαιήκων βητάρμονες ὅσσοι ἄριστοι,
παίσατε, ὡς χ' ὁ ξεῖνος ἐνίσπη οἴσι φίλοισιν,
οἴκαδε νοστήσας, ὅσσον περιγινόμεθ' ἄλλων
ναυτιλίῃ καὶ ποσὶ καὶ ὄρχηστῷ καὶ ᾠοιδῇ.

Pois não somos boxeadores invencíveis, nem lutadores,
mas corremos rápido com os pés e, com os navios, somos os melhores,
e entre nós há sempre o banquete amável e a cítara e as danças (*choroi*),
troca de roupas e banhos quentes e camas.
250 Mas anda, vai, vós que sois os melhores dançarinos feácios,
dançai (*paísate*)⁵⁴, a fim de que o estrangeiro conte aos seus camaradas,
no retorno à casa, o quanto superamos todos
com a navegação e com os pés e com a dança e a canção!

53. Richardson (2011), “One should also bear in mind that, whereas we use ‘choir’ and ‘choral’ of singing, the Greek word χορός denotes dancing, a group of dancers, or a dancing place”. Cf. também LSJ e DELG, s.v. χορός, onde o sentido “dança” é dado como a acepção primitiva do vocábulo. Confirma a importância do espaço (τόπος), onde naturalmente se dá a dança, para a definição do Suda (χ, 410). Informações importantes sobre a etimologia também apontam para essa acepção primitiva da palavra, cf. Calame (2001). Essa é uma definição um pouco mais formal que a dada por Nagy, Gregory (1994): “I understand the fundamental meaning of khoros (...) as ‘song-and-dance ensemble’, with emphasis on both song and dance, although I also understand that either the song may dominate the dance or the dance may dominate the song in different choral traditions”, grifo meu. Obviamente, a definição de Nagy, que se aproxima mais daquela de μολπή, é suficiente para os objetivos que ele tem em mente; para nós, no entanto, um maior grau de formalização é necessário.

54. Cf. minha interpretação que faço de παίζω neste tipo de contexto à p. 86.

O contexto da passagem permite que identifiquemos com precisão o valor conferido a χορός através das relações paradigmáticas estabelecidas dentro da fala de Alcínoo. Destarte, χοροί (248), além de se encontrar em uma posição de complementaridade no *merismo* do v. 248, tem o seu valor semântico enfatizado no v. 250 por meio da perífrase Φαιήκων βητάρμωνες ὄσσοι ἄριστοι. Note que aqui, mais do que a força, Alcínoo quer salientar a *destreza* dos feácios (οὐ γὰρ... οὐδέ... | ἀλλὰ..., 246-7), tanto na agilidade de movimento com os pés, na corrida, quanto na perícia exigida para se controlar um navio ou para tomar parte na dança⁵⁵. Nesse sentido o uso de βητάρμων é motivado tanto pela intenção de salientar tais qualidades por meio de um forte contraste com a força física e a aparência alquebrada de Odisseu, quanto por uma *figura etymologica* que parece ouvir no adjetivo um composto de βη- (> βῆ-μα, *passo*; note ποσσί em 247 e 253) e ἀραρίσκω⁵⁶, uma associação que se aproxima das propostas de Tölle e por Froehde para χορός⁵⁷. Enquanto o primeiro o conecta a χεῖρ, “mão”, seja pelos movimentos de mãos durante a *performance* do coro, seja pelo fato de que na dança circular a mão de um dançarino apoia-se no pulso de outro; o segundo, doutra feita, propõe uma etimologia aparentada com o lit. *záras*, “linha”, “ordem”. Em ambos os casos estão implicadas as noções de “junção”, “ordem” e “coordenação”, presentes também em ἀραρίσκω. Não importa se essas etimologias são reais ou não, o que me interessa enfatizar é que do ponto de vista do poeta e de sua audiência elas poderiam ser significativas.

A fim de ilustrar essas observações, eu gostaria de chamar a atenção para um trecho do *Hino Homérico a Apolo*, onde temos uma descrição do coro divino composto pelas Musas, tendo Apolo como citaredo⁵⁸:

αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ ἀοιδή.
Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπί καλῆ
 190 ὑμνεῦσίν ῥα θεῶν δῶρ' ἀμβροτα ἠδ' ἀνθρώπων
 τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
 ζῶουσ' ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται
 εὐρέμεναι θανάτοιο τ' ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ·
αὐτὰρ εὐπλόκαμοι Χάριτες καὶ εὐφρονες Ἰῶραι
 195 Ἀρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη
 ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι·
 τῆσι μὲν οὐτ' αἰσχρὴ μεταμέλεται οὐτ' ἐλάχεια,

55. Se tivéssemos mais do fr. 1W² de Arquíloco, eu não me surpreenderia de encontrar o poeta falando de *dança*, mais do que de poesia ou música. Guerra e dança estão amiúde intimamente ligados, ademais.

56. Apenas aqui e em 8.383. Cf. DELG, s.v. βητάρμων, a respeito da etimologia. A etimologia “verdadeira” do composto, de qualquer maneira, é irrelevante, dado que seu *uso* pressupunha esse entendimento, que, em última análise, deve ter motivado o seu emprego nesta passagem, cf., p. ex., o Σ V a essa passassem: βητάρμωνες] παρὰ τὸ ἐν ἀρμονίᾳ βαίνειν, ἦτοι ὀρχησαί.

57. Apud Calame (2001).

58. Sobre essa aparente divisão entre canto e dança, cf. também Pagliaro (1953).

ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγητὴ
Ἄρτεμις ἰοχέαιρα ὁμότροφος Ἀπόλλωνι.
200 ἐν δ' αὖ τῆσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπος Ἀργειφόντης
παίζουσ'· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς, αἴγλη δέ μιν ἀμφιφασίνει
μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ ἐϋκλώστοιο χιτῶνος.
οἱ δ' ἐπιτέρπονται θυμὸν μέγαν εἰσορόωντες
205 Λητώ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεὺς
υἴα φίλον παίζοντα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι.

De pronto anseiam os deuses pela cítara e pela canção -
As Musas então, em conjunto, alternam com bela voz
190 hineando os imperecíveis dons dos deuses, mas, dos homens,
a resiliência, o tanto que suportam sob os deuses imortais:
vivem sem entendimento, impotentes, e não são capazes
de descobrir, da morte, da dor e da velhice, proteção.
Mas as Graças de belas tranças e as despreocupadas Estações,
195 Harmonia, Hebe e Afrodite, a filha de Zeus
dançam tendo as mãos umas sobre o pulso das outras.
Compartilha do canto-dança, àquelas em nada inferior, nem menor,
mas muito mais alta de se ver e de compleição admirável,
Ártemis verte-flechas, irmã de Apolo.
200 E bem no meio delas Ares e o Argifonte vista-boa
dançam. Por seu turno, Apolo acompanha na lira
com belas e altas passadas, um fulgor o envolve
e faíscas saltam de seus pés e de sua bem tecida túnica.
[205] Leto de douradas tranças e o doloso Zeus
[204] no peito muito folgam enquanto assistem,
os filhos festejando entre os deuses imortais.

Nesse trecho, temos várias cenas ou quadros que se alternam a fim de fornecer ao ouvinte uma descrição que lhe permita visualizar em 360º o que está acontecendo no coro. Podemos distinguir quatro grupos diferentes que executam tarefas igualmente distintas. Em primeiro lugar, o foco de atenção volta-se para o coral das Musas (Μοῦσαι μὲν, 189), que *cantam* (mas *não* dançam) em antifonia. Uma mudança de foco (αὐτὰρ, 194) e eis a dança circular (ὄρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χεῖρας ἔχουσαι, 196) das deusas, dentre as quais, em um *zoom* (ἀλλὰ μάλα, 198), a atenção da audiência é dirigida à proeminente presença de Ártemis como líder-do-coro, que canta e dança (μεταμέλπεται, 197). Outra mudança de perspectiva (ἐν δ' αὖ τῆσιν, 200) e vemos Ares e Hermes executando uma espécie de dança cujos passos são descritos de uma maneira que alude aos movimentos de κωμασταί vistos em vasos do séc. V. Finalmente, de outro ângulo (αὐτὰρ, 201), temos, de um lado, Apolo, como citaredo (mas não como cantor) e bailarino (ὕψι βιβάς/ μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ ἐϋκλώστοιο χιτῶνος, 202-3), e, de outro, a audiência (οἱ δ', 204), compos-

ta por Leto e Zeus. Conspícua aí é a presença de Harmonia (Ἀρμονία < ἀραρίσκω) e Afrodite, duas deusas associadas com a ordem e a coesão⁵⁹.

Em duas outras passagens, o valor de **χορός** = ~ **canto**⁶⁰ parece mais claro em virtude do uso de termos especializados construídos sobre o radical μελπ-, que denota, em sua interpretação mais esquemática, “canto-dança”⁶¹. Na seguinte passagem *Hino Homérico a Hermes* (vv. 450-3), que eu segmentei em quatro unidades, (a), (b), (c) e (d), para tornar a análise mais clara, Apolo diz

450 καὶ γὰρ ἐγὼ Μούσησιν Ὀλυμπιάδεσσιν ὀπηδός,
(a) τῆσι χοροὶ τε μέλουσι |
(b) καὶ ἀγλαὸς οἶμος αἰοιδῆς
(c) καὶ μολπὴ τεθαλυῖα |
(d) καὶ ἡμερόεις βρόμος αὐλῶν
ἀλλ’ οὐ πῶ κτλ.

E ainda que eu seja das Musas do Olimpo o companheiro,
(a) às quais danças importam
(b) e a clara via da canção
(c) e o canto-dança virente
(d) e o sedutor rugido dos aulos,
mas nunca antes (...)

O que vemos são quatro *frames* a partir dos quais o verbo μέλουσι (451) e, portanto, a atividade nas quais as Musas tomam parte, é detalhado por meio de diversas frases coordenadas por καί: aqui, a menção a χορός só pode ser tomada em interpretação negativa segundo a qual **dança** = ~**canto**, isto porque a unidade (b) acrescenta, justamente, essa dimensão à noção mais esquemática de (a), isto é, as Musas não só dançam, elas também (καί) cantam e isto contribui para que a audiência reelabore a ideia denotada por χορός, apenas ouvida no verso anterior e ainda ativa na memória de curto prazo. A unidade seguinte, (c), reintegra (a) e (b) por meio do substantivo μολπή, que denota uma atividade na qual o canto e a dança são concomitantes, ainda que em Homero o termo possa designar um outro tipo de dança além daquela dos coros cíclicos⁶². Finalmente, (c) acrescenta uma outra

59. Richardson (2010). Compare com *Il.* 1.603, onde Apolo acompanha as Musas que cantam, mas não dançam. Cf. ainda com as cenas de dança e canto na écfrase do escudo de Aquiles em *Il.* 18.567 *et seq.* e 590 *et seq.*, mais abaixo. Para uma revisão da imagética de Harmonia e sua relação com Afrodite, cf. Corrêa (2008).

60. O sinal ~indica a preclusão do termo marcado, cf. a tabela de Siglas, Símbolos e Convenções.

61. Cf. Richardson (2010), “*In the Homeric and Hesiodic poems, the words μέλπω and μολπή are commonly used of various types of singing, often as an accompaniment to dancing. μολπή is coupled with ὀρχηθμός at Il. 13.637, Od. 1.152, 23.145. Elsewhere it is not always clear whether it refers to song, or song and dance combined, or simply ‘play’*”: cf. *Il.* 1.472, 474, 18.606, *Od.* 4.19, 6.101, etc. *The Alexandrian scholars debated about the range of meaning*”, grifo meu. Cf. o LSJ e, principalmente, DELG, s.v. μέλπω.

62. Cf. sobre isso, a importantíssima discussão de Pagliaro (1953).

dimensão, aquela da música aulética, acerca da qual só poderíamos especular. O importante aqui, no entanto, é notar como a fraseologia da passagem, por meio de uma série de cenas sobrepostas, é capaz de projetar as Musas em diferentes atividades como se elas acontecessem ao mesmo tempo. Sobre isso é interessante notar o que Bakker nos diz acerca da aditiva καί:

(...) notamos que *kaí* pode ser usada para introduzir uma unidade na qual uma dada ideia é reformulada de maneira a salientar um aspecto diferente dela, marcando não tanto que algo novo está sendo focado, mas que aquela ideia que já estava em foco continua a estar e vai sendo expandida neste momento [grifo meu].⁶³

O que eu pretendo enfatizar com esses exemplos e essa brevíssima análise é que, embora o canto esteja regularmente associado a um χορός, ele é uma característica **não-prototípica** do mesmo, e que, portanto, qualquer tipo de inferência baseada em uma generalização do sentido e da função com os quais o termo é usado em diferentes períodos da literatura grega e em diferentes contextos pode conduzir a uma série de equívocos.

De certa maneira, nosso entendimento do coro arcaico é imensamente influenciado pela desproporcional familiaridade que temos com o coro trágico, que parece conferir, em virtude mesmo da natureza da nossa recepção do drama, uma maior centralidade para o canto. Obviamente, essa distorção advém do sabermos muito pouco sobre a natureza da dança do coro dramático, exceto que ela também deve ter sido uma parte extremamente importante da mimese trágica. Não se trata, portanto, sequer de uma transformação histórica pela qual o coro dramático tenha passado; trata-se, isto sim, de uma fatalidade na transmissão dos textos da tragédia, que preservou as canções do coro, mas não a sua *coreografia*.

Dessa forma, acredito que a tradução do termo grego χορός por “coro”, entendido em português como “coral”, isto é, como “conjunto de pessoas que cantam trecho musical em uníssono ou em várias vozes”⁶⁴, pode levar a mal-entendidos, já que seu sentido mais esquemático é, na verdade, o de um “corpo de baile” que eventualmente, mas nem sempre, canta. Consoante a isso, irei reservar o uso do termo “coro” para traduzir a *performance* de um grupo de indivíduos na qual a dança é o elemento *obrigatório*, ao passo que reservarei o termo “coral” quando for necessário especificar que o coro, além de dançar, também canta.

63. Bakker (1997).

64. Houaiss, s.v. “coro”.

O modo da *performance* II: os epinícios

Hostility to theory usually means an opposition to other people's theories and an oblivion of one's own.

Terry Eagleton, *Literary Theory: an introduction*, p. xv.

No que se segue, pretendo discutir algumas passagens mais relevantes para a controvérsia *solo x coral*. Muito embora toda a minha argumentação reflita a bibliografia já citada sobre o assunto, sobretudo os trabalhos de Malcolm Heath, Mary Lefkowitz e Carey, não pretendo detalhar seus argumentos, exceto naqueles casos que me pareçam importantes para minhas próprias considerações. Dessa forma, muito do que se segue reflete, além do meu diálogo com os participantes da controvérsia, também a minha leitura de Píndaro e o modo como entendo o seu fazer poético, tópicos de que tratei no primeiro capítulo desta tese.

0.1.1-23

Ἄριστον μὲν ὕδωρ ὃ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
 ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·
 εἰ δ' **ἄεθλα** γαρούεν

ἔλδεται, φίλον ἦτορ,

05 μηκέτ' ἀελίου σκόπει

ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρῃ φαεινὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος,

μηδ' **Ὀλυμπίας ἀγῶνα** φέρτερον αὐδάσομεν·

ὄθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται

σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν

10 Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεᾶν ἰκομένους

μάκαιραν Ἰέρωνος ἐστίαν,

—

θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σκᾶπτον ἐν πολυμήλῳ

Σικελία δρέπων μὲν κορυφᾶς ἀρετᾶν ἅπο πασᾶν,

ἀγλαΐζεται δὲ καί

15 μουσικᾶς ἐν ἰώτῳ,

οἷα παίζομεν φίλαν

ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. **ἀλλὰ** Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου

λάβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε καὶ Φερενίκου χάρις
νόον ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν,
20 ὅτε παρ' Ἀλφεῶ σῦτο δέμας
ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,
κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην,
—
Συρακόσιον ἵπποχάρμαν βασιλῆα κτλ.

Excelente é a água; e este, o ouro, um fogo ardente,
assim a noite vara, acume de magnânima fortuna.
E se as disputas garrir
desejas, coração meu,
já não mais busques do que o sol
outro mais cálido, luzente astro, em pleno dia, através do ermo celeste;
tampouco nós jogos superiores aos de Olímpia anunciaremos,
donde o multiafamado hino é lançado
sobre a mente dos sábios, vindos a cantar
o filho de Crono, junto ao opimo
e beatífico lar de Hierão,

que da lei detém o cajado na armentosíssima
Sicília, e vai colhendo o sumo de todas virtudes,
brilhando ainda em meio
à fina-flor da música
a qual amiúde tocamos, barões
em volta de uma mesa hospitaleira. Mas anda, a dórica forminge do
gancho
vai tirando, se acaso a ti de Pisa e de Ferênico alguma graça
ao pensamento dulcíssimos cuidados inspirou,
quando ao longo do Alfeu disparou um corpo
nunca fustigado, nas raias exibindo-o,
e com a vitória casou o seu senhor

que se alegra nos cavalos, o siracúsio
rei etc.

Algo interessante acerca dessa passagem é que nenhum dos críticos que a evoca como evidência de uma *performance* solo ou coral leva em consideração que o comando dado à *persona loquens* no v. 18 (λάβαν') continua o diálogo com o φίλον ἦτορ do v. 4¹ e que, portanto, o imperativo poderia ser lido a partir do contexto mais geral da deliberação, lá expressa, acerca do que se deve cantar. Ao menos pelo que pude averiguar, essa interpretação nunca foi proposta. Por meio dela, porém, o comando do verso 18 poderia ser entendido como uma admoestação mais geral

1. Assim Gildersleeve (1886).

que diz respeito a uma ficção acerca da composição poética. Esse tipo de ficção, batizado por Carey de “subterfúgio oral”², é uma das principais marcas do estilo pindárico e serve, entre outras coisas, para salientar as dificuldades envolvidas na composição do louvor poético bem como para evitar que a transição de um tópico para outro se configure em uma espécie de lista que o poeta, à medida em que progride na trajetória do canto, vai marcando como concluída.

De fato, a ordem é dada como uma apódose à condicional do v. 18-19 e deve ser contextualizada a partir do enquadramento dado pelo advérbio ὅτε, que invoca o *frame* de um evento passado (vv. 20-22), no qual a *persona loquens* se projeta (τοῖς³) no momento da corrida, ativando na consciência da audiência a vitória olímpica obtida na raia em Pisa, o que serve para, ao mesmo tempo, esclarecer para o público as condições nas quais a mesma foi obtida, mas sobretudo como um artifício etiológico que explica a realidade da ode ora cantada, ligando o *hic et nunc* da *performance* ao momento de glória que ela pretende immortalizar. O *frame* dos vv. 19-22 fornece, além do mais, uma ponte para que se retorne ao louvor de Hierão, por meio da ativação promovida por δεσπότην, bem como prepara a passagem para a primeira versão do mito, nos vv. 25-27, através de uma apositiva relativa (τοῦ μεγασθηνης κτλ.).

A meu ver, isso implica que o poeta não está dando uma ordem ao seu coração para que tome a lira do cravo e para cantar o epínicio em questão, mas para *compô-lo*. Em outras palavras, o imperativo não diz respeito ao momento da *performance*, mas ao da composição da ode, cuja fonte última são os jogos olímpicos (ὄθεν ὁ πολύφατος | ὕμνος ἀμφιβάλλεται, 8). Obviamente não se trata de uma composição extemporânea e sim de uma ficção, como já salientamos. No entanto, ela não causaria um impacto menor em uma audiência, que, por meio desta ficção, poderia se projetar, junto com o poeta, para o momento de criação da canção, cuja inspiração teve origem na espetacular vitória celebrada pelo poeta. Uma ideia semelhante é expressa por Baquilides em seu encômio a Alexandre, filho de Amintas (fr. 20b):

Ἔ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων]
 ἐπτάτονον λ[ι]γυράν κάππαυε γᾶρυν·
 δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας· ὀρμαίνω τι πέμπ[ειν]
 χρύσειον Μουσᾶν Ἀλεξάνδρῳ πτερὸν κτλ.

Ó bárbito, não mais, aguardando em teu cravo,
 silencies teu límpido garrido heptatônico.
 Vem acá às minhas mãos! Anseio mandar
 áurea uma pluma das Musas a Alexandre, etc.⁴

2. Carey (1981) e Carey (1989).

3. Cf. Gerber (1982), “here the pronoun, not the particle”.

4. Cf. ainda, fr. 20c um encômio para Hierão, “μέπω λιγυαχ[ί]εα κοίμα | βάρβιτον· μέλ[λω] πολυφθόγγων τι καινόν | ἄνθεμον Μουσᾶ[ν] ἑρῶν[ι] κλυτῶ | ξανθαῖσιν ἕτοιχοις | ἰμ[ε]ρόεν τελέσας | κα]ὶ συμπόταις ἀνδρεσσι πέμπειν κτλ”.

Píndaro, nas duas primeiras estrofes, elabora uma estrutura quiástica, por meio da qual admoesta seu coração a que (1) não componha louvores a outros jogos que não aos de Olímpia (vv. 3-7) e que (2), movido pela espetacular vitória de Ferênico (ὕπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν) ponha na canção a inspiração que teve ao presenciá-la (vv. 20-22)⁵, o que faz por meio do imperativo λάμβανε (18). Há um processo de alternância de *frames* ao longo da trajetória da canção⁶ que dirige, passo a passo, o foco da audiência do esplendor dos jogos olímpicos, para o esplendor da corte de Hierão (*via* hino) e, de lá, de volta para o momento da vitória, até retornar, novamente, ao *laudandus* (v. 23). De qualquer maneira, seria improvável que Píndaro (ou, na verdade, quem quer que se postule como executante da ode) estivesse exortando a si mesmo a tomar a forminge para fazer o acompanhamento musical de uma ode que ele já está cantando, a menos que, como notam Lefkowitz e Heath, devamos supor que o poeta “construía suas ficções sem qualquer respeito à verossimilhança”⁷. Gerber percebeu uma parte dessa estratégia narrativa ao notar, em seu comentário a essa passagem, que

Está claro que Píndaro deliberadamente construiu os vv. 17 *et seq.* de maneira que eles formem um quiasmo com os vv. 3 *et seq.* A primeira passagem começa com uma condicional e se conclui com imperativos de auto-apóstrofe, ao passo que a segunda começa com o mesmo tipo de imperativo e conclui-se com uma condicional. Ademais, ambas apódoses contêm referências à canção (αὐδάσομεν e φόρμιγγα) e a Olímpia. O propósito dessa simetria é dirigir a atenção da audiência para o fato de que Píndaro está voltando aqui ao ponto de onde ele tinha se desviado, ao final do *priamel* de abertura, isto é, que ele concluiu a seção sobre o louvor mais geral a Hierão. Do louvor dos jogos olímpicos, Píndaro se prepara para louvar a vitória de Hierão naqueles jogos⁸.

Cenas nas quais a *persona loquens* se descreve em pleno ato de compor a ode que, de fato, está cantando não são raras nos epínicios⁹ e, se pudermos equacionar essa *persona* ao próprio poeta, precisaremos inclusive reavaliar a função do assim chamado futuro encomiástico¹⁰, explicando-o por meio de estratégias narrativas como essa

5. Sobre a possibilidade de o próprio Píndaro ter sido não apenas o executante da ode, como de ter estado presente na vitória, em Olímpia, *cf.* o Capítulo 4.

6. Um termo usado na épica para se referir à técnica narrativa do aedo homérico. A ideia de que o poeta percorre um caminho ao compor/ cantar a canção faz parte, contudo, da conceitualização arcaica segundo a qual a CANÇÃO É UM CAMINHO. *Cf.* Bakker (1997), “*What I think should be stressed, however, is that epic notions of path and space involve more than just a poetic metaphor. Path and space are realities in terms of which the presentation of the epic tale is viewed by the performers and their audiences,* grifo meu.”

7. Heath e Lefkowitz (1991)

8. Gerber (1982), grifo meu.

9. *Cf.* por exemplo, a estrutura praticamente idêntica da *N. 9, N. 3.10-11, l. 1* etc. ainda, Baquilides, fr. 20b.1-3.

10. Assim também, mas por um raciocínio diverso, Heath e Lefkowitz (1991).

da O. 1. Tomemos, por exemplo, esta passagem da N. 9.1-5, para Crômio do Etna, um dos generais de Hierão, estruturalmente muito semelhante aos vv.12-20 da O.1:

Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικυωνόθε, Μοῖσαι,
τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν, ἔνθ' ἀναπεπταμένα ξείνων νενίκανται θύραι,
ὄλβιον ἐς Χρομίου δῶμ'. ἄλλ' ἐπέων γλυκὺν ὕμνον πρᾶσσετε.
τὸ κρατήσιππον γὰρ ἐς ἄρμ' ἀναβαίνων ματέρι καὶ διδύμοις παίδεσσιν
αὐδὰν
[μανύει
5 Πυθῶνος αἰπεινᾶς ὀμοκλάρους ἐπόπταις.

Celebremos na casa de Apolo em Sicião, Musas,
rumo à recém fundada Etna, onde escancaradas estão as vitoriosas
portas aos
[hóspedes,
de Crômio rumo à abençoada casa. **Eia vamos**, prepara um doce hino de
[palavras
5 Pois montando na carruagem de cavalos vitoriosos, ele solicita a voz
à mãe e aos
filhos,
partícipes protetores da íngreme Pítia.

Note que aqui também há dois *frames*, ou, mais precisamente, um *frame* e um sub-*frame*, relacionados por meio da partícula ἄλλά: um que projeta a *persona loquens* no futuro por meio do jussivo κωμάσομεν¹¹, mas que se refere, pragmaticamente (porque a ode já está em execução), a uma cena *passada*, e outro que, também por meio de um imperativo, solicita às Musas que componham a canção. Ao passo que o primeiro *frame* é situacional, ou seja, ele estabelece o pano-de-fundo da ode ao apresentar seus elementos principais (onde? para onde? quem?), o segundo, ao elaborar sobre o processo criativo, orienta a atenção do público para o que virá¹². Em certa medida, ele também cria a ilusão de uma composição extemporânea, ao se referir ao momento de criação da ode como um processo quando ela já está, de fato, pronta. É uma estratégia idêntica à empregada nos vv. 12-20 da O. 1, exceto que lá a figura empregada, o quiasmo, torna a passagem entre *frames* mais complicada. No entanto, enquanto aqui é o contexto da festa que motiva o pedido pela canção, lá é o da cena festiva que urge a *persona loquens* a contribuir também com o seu ὕμνος e, dessa forma, integrar-se aos “barões à volta da mesa hospitaleira de Hierão”.

11. Aqui o contexto praticamente garante um subjuntivo em vogal curta, como na épica. Entretanto um futuro seria igualmente cabível. Outros futuros em vogal curta aparecem na O. 6.3 e 24, 7.3; P. 11.10; N. 11.13 etc. Cf. Hummel (1993).

12. Bakker (1997) descreve o processo da seguinte maneira: “ A unit verbalized after an orienting statement may be said to be added to it. (...) In terms that are less metaphorical than they may seem, we might speak of a close-up: the speaker stands still for a moment on the path of speech to look more closely on a scene, or the speaker focuses on how the scene came about, explaining it and thus providing a basis for what is next in the story.”, grifo meu.

Carey, entre outros¹³, ao falhar em perceber uma estratégia comunicativa que é típica da poesia oral, o quiasmo, usado para organizar e fazer a audiência avançar na trajetória narrativa, ao mesmo tempo em que seleciona o objetivo a ser alcançado¹⁴, equivocou-se ao ver o comando de Píndaro no v. 18 como simultâneo à *performance* e, portanto, argumenta de maneira errônea por uma ficção retórica (um “ato performático”, v. mais abaixo) promovida por um coro. Para tanto ele aduz como exemplos as P. 10.1 e N. 3.26-32¹⁵, que, segundo ele, seriam “comprovadamente” corais, e nas quais, no entanto, o mesmo tipo de “auto-apóstrofe” é empregado, daí concluindo que

esta não é uma evidência confiável quanto à *performance*. Deveríamos, além do mais, notar que Píndaro descreve a si mesmo como um participante físico na celebração, mesmo quando ele nos dá bons motivos para acreditar que não estava presente na *performance*, como também o faz Baquílides. Deveríamos, portanto, ter cuidado em tomar este comando de uma maneira excessivamente literal.¹⁶

O argumento de que Píndaro não estava presente no momento da *performance* dos seus epinícios já foi discutido anteriormente¹⁷ e, como vimos, ele não se baseia em evidências contundentes, embora não possa ser descartado. Por ora, basta salientarmos que, se a hipótese aventada aqui, ou seja, de que a exortação do v. 18 deve ser tomada como se referindo ao momento da *composição* da ode, ao invés do de sua *performance*, seria pouco plausível que um coral pudesse enunciá-la. Ainda, mesmo que se argumente contra essa hipótese, não vejo como um coral pudesse deliberar acerca da composição poética usando o homérico “meu coração” (φίλον ἦτορ, v. 6), que normalmente, na *oratura* arcaica, mas sobretudo na épica, é empregado em momentos em que uma decisão ou uma escolha importante se apresenta ao personagem, como no paradigmático exemplo da *Il.* 1.188-90, em que Aquiles pondera com o seu ἦτορ entre matar ou não Agamêmão¹⁸. Como nota Gerber, o paralelismo com o uso homérico e a proximidade com o ἔλθει, no mesmo verso,

13. Note que o uso do imperativo presente, ao invés do aoristo, indica o início de um *processo* que liga a ordem dada à atividade denotada pelo verso, que virá a seguir, assim Hummel (1993). Uma vez que o canto já começou, a única explicação para o uso do imperativo presente seria supor, como faz Boeckh (1821), Carey (1989) e Heath e Lefkowitz (1991), que é apenas nesse ponto que a lira começa ser tocada, o que me parece altamente implausível, até mesmo em virtude das evidências dos versos iniciais da P.1, onde as ἀναβολαί da lira sinalizam o início da canção e a *precedem*.

14. Cf. Bakker (1997), “(...) figures as chiasmus (...) and hysteron proteron (...) are not by themselves a matter of style in the sense of literary embellishment used by philologists; they are quite normal in living speech, where they result from a natural sequence in the flow of ideas and their verbalizations”.

15. Cf. minha discussão dessa odes mais abaixo, pp. 213 e 217.

16. Carey (1989).

17. Cf. Capítulo 4.

18. cf. Sullivan (1995); Sullivan (2010) para estatísticas; ela, ao contrário de Gerber (1982), inclina-se mais por um significado não possessivo de φίλον.

praticamente asseguram uma leitura de φίλον em seu valor épico como possessivo e, assim, a expressão seria o equivalente de Πίνδαρε¹⁹.

Mesmo se quiséssemos descartar a hipótese levantada acima, ainda precisaríamos explicar o banquete musical que o poeta imagina ou recorda e no qual se inclui (παίζομεν – e também uma audiência de colegas?) na cena dos vv. 14-17²⁰. Krummen²¹ já argumentou por um cenário no qual essa ode seria executada em um banquete e essa hipótese parece-me bastante plausível se considerarmos toda a imagética da O. 1, suas referências à música, à comida, à bebida, aos comportamentos recomendáveis ou execráveis durante o banquete e às suas respectivas consequências. Além disso, a voz da *persona loquens*, fortemente marcada na σφραγίς, ao se associar explicitamente como ξείνος de seu *laudandus*, não se adequa com as convenções dedutíveis a partir de poemas claramente corais²².

O. 6.87-92

A próxima ode em que, aparentemente, estaria implicada não só uma *performance* coral mas também uma referência ao mestre-do-coro ou ao *proxy* encarregado de executar a ode no lugar de Píndaro é a O. 6, da qual citam-se mormente apenas o trecho a partir do v. 87, quando o contexto no qual ele está inserido (vv. 82-100) é extremamente importante:

δόξαν ἔχω τιν' ἐπὶ γλώσσῃ λιγυρᾶς ἀκόνας,
ἃ μ' ἐθέλοντα προσέρπει καλλιρόαισι πνοαῖς.
ματρομάτωρ ἐμὰ Στυμφαλῖς, εὐανθῆς Μετώπα,

—
85 πλάξιππον ἃ Θήβαν ἔτικτεν, τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ
πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων
ποικίλον ὕμνον. ὄτρυνον νῦν ἐταίρους,
Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἥραν Παρθενίαν κελαδησαι,
γνῶναί τ' ἔπειτ', ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν
90 λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὕν. ἐσσι γὰρ ἄγγελος ὀρθός,
ἠῦκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατήρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν.

—
εἶπον δὲ μεμνᾶσθαι Συρακοσσᾶν τε καὶ Ὀρτυγίας·
τὰν Ἰέρων καθαρῶ σκάπτῳ διέπων,
ἄρτια μηδόμενος, φοινικόπεζαν
95 ἀμφέπει Δάματρα λευκίππου τε θυγατρὸς ἑορτάν

19. Gerber (1982), que nota, ainda, que o uso da expressão no vocativo é o único exemplo em toda a literatura grega.

20. Cf. O. 6.96-7, “ἀδύλογοι δέ νιν | λύραι μολπαί τε γινώσκοντι”.

21. Krummen (1990).

22. Cf. Capítulo 3.

καὶ Ζηνὸς Αἰτναίου κράτος. ἀδύλογοι δέ νιν
λύραι μολπαί τε γινώσκοντι. μὴ θράσσοι χρόνος ὄλβον ἐφέρπων,
σὺν δὲ φιλοφροσύναις εὐηράτοις Ἀγησία δέξαιτο κῶμον

—
οἴκοθεν οἴκαδ' ἀπὸ Στυμφαλίων τειχέων ποτινισόμενον,
ματέρ' εὐμήλοιο λείποντ' Ἀρκαδίας.

Tenho a impressão de uma estrídula pedra de amolar sobre minha língua
a qual me arrasta, se eu quiser, nas belas ondulações dos meus trinados.
A mãe de minha mãe era estinfália, formosa Metopa,

85 que gerou Tebas cavaleira, de cuja amável água
beberei, tecendo para varões lanceiros
hinos multivariados. Incita agora os camaradas,
ó Enéias, primeiro a Hera Juvenil anunciar em canto,
e em seguida a descobrir se do antigo insulto, por meio de veras
90 palavras, escaparemos, o tal “porco beócio”. És, pois, reto um mensageiro,
o cetro das belícomas Musas e doce cratera de retumbantes canções.

Eu disse que lembraria de Siracusa e de Ortígia,
que Hierão, administrando com imaculado cetro,
cioso das coisas justas, à roxipedália
Deméter reverencia e à festa da filha cavaleira d'alvo potro
e ao poder de Zeus do Etna. Dulcíloquas
conhecem-lhe as liras e as cantilenas. Vindouro o tempo a ventura não lhe
[turbe
e que com amável generosidade receba a celebração de Hagésias

—
de uma casa a outra casa, desde os muros do Estínfalo se achegando,
deixando a mãe da Arcádia de belos rebanhos

Há muitas incertezas e enigmas nessa passagem, muitos deles já discutidos à
exaustão por outros comentadores, inclusive no âmbito da controvérsia *solo x co-
ral*. Não irei explorar todos os argumentos e contra-argumentos em detalhes. Uma
coisa, no entanto, parece-me clara: o comando de Píndaro para que Eneias (quem
quer que ele seja) “incite os camaradas” a cantar Hera *Parthenia* não pode se referir
à própria canção que está sendo executada simplesmente porque este hino nunca
se materializa nesta ode²³.

23. A opinião do Σ 148a de que Eneias seria o mestre-do-coro não pode ser verificada, além de ser inverossímil (nenhuma fonte é apresentada que a corrobore), claramente ficcional (baseada numa anedota semelhante acerca da voz de Sófocles, na *Vita*, 4) e provavelmente anacrônica (os epinícios são vistos do ponto de vista das práticas empregadas no treinamento de coros trágicos). Não cabe detalhar o argumento aqui porque ele já foi devidamente desenvolvido por Lefkowitz (1991).

Carey, face a essa dificuldade, por meio de uma análise retórica excessivamente convoluta, que, aliás, trai o seu próprio “princípio de economia”²⁴, vê no comando de Píndaro um “ato performativo”, com o que quer dizer que o hino a ser cantado a Hera cumpre-se no momento em que é mencionado e que, portanto, esse louvor é, de fato, a própria ode²⁵. Isso implicaria assumir, no entanto, que o epinício estaria sendo executado pelos ἑταῖροι de Eneias aos quais se alude no v. 87, e que esses, incorporando a *persona* de Píndaro, estariam, por sua vez, exortando Eneias para que, por sua vez, os exortasse a cantar a ode que eles já estão cantando²⁶. Além disso, se Eneias é, de fato, o χοροδιδάσκαλος, como quer o escólio a essa passagem, por que o coral, na voz de Píndaro, dirigir-se-ia a Eneias para que ele fizesse algo que, de fato, ele já teria feito, *i.e.*, treiná-los para a execução da ode? Ou, ao invés de um χοροδιδάσκαλος, deveríamos também supor que Eneias é algum tipo de ἐξάρχων?²⁷ A despeito do que quer Carey, não há nada de “simples” ou “econômico” em sua explicação²⁸.

Há um problema mais grave, contudo, na tentativa de Carey em tentar explicar as ordens dadas por Píndaro a Eneias como um “ato performativo”, algo que foi ignorado pelos seus principais críticos. O uso que Carey faz do termo “ato performativo” – sem, aliás, explicar o que entende por ele – repercute uma opinião de W. J. Slater em seu influente artigo de 1969 sobre o futuro em Píndaro²⁹, no qual aquele, em certa medida acertadamente, identifica o valor ilocucionário que o poeta faz desse tempo verbal em seus epinícios. O próprio Slater foi, por sua vez, provavelmente influenciado pela conferência de J. L. Austin sobre os atos da fala (*speech acts*) proferida em Harvard em 1952 e, posteriormente, publicada pela OUP, um pouco antes da publicação do artigo de Slater, em 1962³⁰. Entretanto, nos trinta anos que separam o trabalho pioneiro de Austin do artigo de Carey, as observações do eminente filósofo sobre os atos da fala foram bastante modificadas e reformuladas por uma série de pesquisadores, chegando-se a abolir, por exemplo, a dicotomia entre enunciados constativos e performativos em favor de uma análise mais sofisticada dos atos ilocucionários, como aquela vista no trabalho desenvolvido por Vanderveken e Searle³¹.

24. Carey (1989), “*that in reconstructing a situation described or adumbrated by Pindar or Bakchylides an economical interpretation (by which is meant one which does not require the reader to supply facts not mentioned in the text) is to be preferred*, grifo meu.”. Crítica já feita por Heath e Lefkowitz (1991) na resposta ao seu artigo.

25. Carey segue aqui a influente opinião de Slater (1969a), “*the praise of Hera, and the recognition of the falsity of the ancient taunt have been accomplished in the same moment as the desire for them was expressed, as, e.g., P. 3. 78, Bacch. 5. 179 f.*”.

26. Esse problema já havia sido notado pelos escoliastas e causou perplexidade inclusive nos comentadores modernos, *cf.* Slater (1969a).

27. *Cf.* a hipótese de Rutherford à p. 154.

28. Carey (1989), “*The simplest explanation of Olympian 6. 87-92 is that Aeneas’ “companions” perform Olympian 6.*”

29. Slater (1969a).

30. Austin e Urmson (1975).

31. Vanderveken e Kubo (2002).

Assim, de acordo com a definição de Searle³², que atualmente goza de um certo consenso, um ato ilocucionário só pode ser caracterizado como performativo se ele contém uma expressão que nomeia o tipo de ato da fala, o que, no caso em questão seria, “eu te ordeno (ordenarei) a incentivar (dar por incentivado) os camaradas, Eneias”. No trecho acima, contudo, temos um imperativo na *segunda pessoa*, o que viola a própria definição de ato ilocucionário performativo, já que não se pode fazer com que alguém faça alguma coisa simplesmente por ordenar que esta pessoa a faça.

Assim, se considerarmos orações do tipo,

- (a) *Incentiva os camaradas!*
- (b) *Eu ordeno que incentive os camaradas!*
- (c) *Eu incentivo/incentivarei os camaradas.*
- (d) *Por meio disto eu ordeno que incentive os camaradas.*

ficará evidente que o ato da fala descrito ou expresso só pode ser levado a cabo pela própria enunciação em (b), (c) e (d), e, neste último caso, *apenas para o ato descrito pela oração principal*, não para a ação da subordinada. Em (a), porém, não podemos postular um ato ilocucionário da fala com força performativa porque o locutor não é capaz de garantir a realização do que foi requisitado a outrem. Em outras palavras, (b), (c) e (d) têm “autogarantia” no que tange à sua força ilocucionária, ao passo que (a) não. Por meio disso, vemos que, colocado de uma maneira mais simples, um ato performativo da fala é aquele em que o *dizer é fazer*. Quando, no entanto, o fazer independe daquele que enuncia o comando, como poderíamos ter um ato performativo?³³ Esse é o caso, na verdade, com os imperativos, já que dar uma ordem a outrem não é realizar a ação implicada pela ordem.

Não há, no trecho em questão, que Carey e Slater veem como um “ato performativo”, nada que indique que a proposição implicada pela sentença “incentiva os camaradas” esteja sujeita a algum tipo de força ilocucionária capaz de transformar a realidade a fim de fazê-la corresponder ao conteúdo proposicional da sentença. Ou seja, ὄτρυνον νῦν ἐταίρους (...) κελαδῆσαι (...) γνῶναι não é uma “declaração” no sentido *searleano* do termo³⁴.

Por fim, mesmo no seu trabalho original, Austin chamava a atenção para o fato de que todas as sentenças performativas têm, como uma de suas características principais, verbos na primeira pessoa do singular do presente do indicativo

32. Searle (2002), “*These utterances, and only these, are correctly described as performative utterances. On my usage, the only performatives are what Austin called ‘explicit performatives.’ Thus, though every utterance is indeed a performance, only a very restricted class are performatives*, grifo meu”.

33. cf. Searle (2002).

34. Sobre o conceito de “força ilocucionária”, cf. Searle (2002), “*Declarations (...) are speech acts (...) where the illocutionary point of the speech act is to change the world in such a way that the propositional content matches the world, because the world has been changed to match the propositional content. In a declaration of the form F(p) the successful performance of the speech act changes the world to make it the case that p.*”. F é a “força ilocucionária”.

ativo. Esse não é o caso, contudo, para o trecho da ode sob análise. Além do mais, em todos os paralelos citados por Carey e Slater³⁵ como atos ilocucionários performativos que comprovariam sua interpretação da passagem, a primeira pessoa (sing. ou pl.), um pronome dativo, a voz passiva ou um modo impessoal do verbo é usado, em consonância com a opinião de Austin, mas sem qualquer relação com os vv. 87-93. Evidentemente, pode-se argumentar que essa aplicação tão rígida da teoria não faça justiça à essência dos argumentos de Carey e Slater, a saber, de que o comando de Píndaro é meramente retórico. No entanto, parece-me que, se o uso de um determinado conceito não está embasado em uma definição científica do mesmo, mas é, por outro lado, apresentado sob esta forma, ele serve apenas para dar ares de credibilidade a uma afirmação que é, em última análise, apenas uma opinião pessoal e, além do mais, arbitrária.

É preciso concluir, portanto, que, muito embora não haja nenhuma evidência explícita em favor de uma *performance* solo, esta passagem também não pode ser evocada como “prova” de uma *performance* coral, uma vez que os imperativos enunciados pela *persona loquens* poderiam, de fato, estar se referindo a elementos ou circunstâncias externas à ode. De qualquer maneira, eles não são atos da fala com força ilocucionária performativa.

O. 14.13-18

Sobre essa ode, que citamos na íntegra no capítulo anterior³⁶ e que, portanto, eu me escusarei de reproduzir aqui novamente, Heath diz que “o κῶμος é visto, mas o que é ouvido é o canto, que é o que ‘eu’ faço, não o que ‘este κῶμος faz’”³⁷. Carey, em sua primeira resposta, argumenta que o γάρ do v. 17 refere-se a toda a sentença precedente, incluindo também ἰδοῖσα (16), e não apenas ἐπακοῖτε (15), sob o seu escopo, o que “faria o cantor (ἀείδων) parte do κῶμος (note βιβῶντα... ἔμολον), que é visto como ‘dando passadas’”.

Apesar disso, eu não vejo porque o cantor, em uma ode claramente processional, não poderia se ver como parte do κῶμος. Na verdade, muitas das análises dos que postulam uma *performance* coral, talvez por uma compreensão equivocada do κῶμος como uma “*comissatio*” ou como um “*revel*”, e não, simplesmente, como uma festa, móvel ou estacionária, demonstram uma incapacidade em perceber que, sob a hipótese solo, o cantor *faz* parte do κῶμος; é isso, ademais, que a *persona loquens* deixa transparecer quando usa formas verbais na primeira pessoa do singular ou

35. O. 2. 2-3, τίνα θεῶν, τίνα ἥρωα, τίνα δ’ ἄνδρα κελαδήσομεν; N. 7. 80-84, Διὸς δὲ μεμναμένος (...) βασιλῆα δὲ θεῶν πρέπει (...) γαρυέμεν; I. 1. 52-59, ἄμμι δ’ ἔοικε Κρόνου σεισίχθον’ υἰόν (...) κελαδήσαι.

36. Cf. pp. 113 et seq.

37. Heath (1988).

do plural como κωμάσομαι (P. 9.90) ou κωμάσομεν (N. 9.1). Quando confrontado por esse fato³⁸, Carey argumenta que o imperativo ἐπακοῦτε não está sendo usado de modo absoluto, mas que devemos entender tanto ἰδοῖσα quanto τὸνδε κῶμον (16) como pertencentes ao seu escopo e que, portanto, o κῶμος não seria apenas visto, mas também ouvido.

De um ponto de vista local, numa análise atomística da ode, esse argumento poderia fazer algum sentido, muito embora eu duvide de que, fosse o contexto outro que não o de se decidir, ou não, por um ou outro tipo de *performance*, uma tal interpretação da sintaxe nesses termos pudesse ter sido proposta³⁹. Seja como for, uma consideração adequada dos versos da primeira estrofe pode nos assegurar que a leitura de Carey não se apresenta tão satisfatória como ele nos quer fazer parecer.

Na invocação inicial dos vv. 1-12, o poeta pede às Graças “κλυτ’ ἐπει εὐχομαι”⁴⁰, isto é, “ouvi, posto que *eu* rezo”, e o que ele pede é justamente que estas confirmem “graça” à canção, apelando justamente às deusas tutelares do canto e da dança, como deduzimos dos versos imediatamente subsequentes, subordinados a γάρ, e que dão o motivo da prece: “pois com o vosso auxílio [σύν comitativo] tudo de aprazível e doce vem aos mortais” (5-6)⁴¹. Não há um motivo plausível, portanto, para postular uma mudança de sujeito quando a *persona loquens* diz, na segunda estrofe, vv. 15-18, “mas agora ouvi, e especialmente tu, Festa, que amas o canto e a dança (ἐρασιμόλπε), após teres visto (ἰδοῖσα) esta procissão (τόνδε κῶμον) numa auspiciosa ocasião, com graça a avançar. Pois numa lídia harmonia a Esóricο, em bem pensados versos (μελέταις τ(ε)), eu vim cantando (ἀείδων ἔμολον)”, sobretudo porque, como vimos anteriormente, não é usual que a *persona loquens* dos poemas corais discorra sobre a composição das canções⁴².

P. 1

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
 σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει
 μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,

38. Na resposta de Heath e Lefkowitz (1991).

39. Como de fato não o foi por Carey em seu primeiro artigo. Apenas após ver seu argumento rebatido por Heath e Lefkowitz é que ele recorreu a esta leitura do verso, ademais não chancelada por qualquer outro comentarista ou tradutor.

40. Verdenius (1987), citando a O. 12.1, em que a *persona loquens* utiliza o verbo λίσσομαι, chama a atenção para os resultados obtidos por A. Corlu (*Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière d'Homère aux tragiques*. Paris, 1966, p. 304 – não consultado por mim), segundo o qual “εὐχομαι exprime ce à quoi l'on s'engage par un vœu ou ce qu'on demande par un vœu, en parlant de soi (...)”, grifo meu. A esse respeito, cf. também Adkins (1969).

41. Assim também Verdenius (1987), “*That the first person refers to the poet, not the chorus, has been shown by M. Lefkowitz, HSCP 64 (1963), 195 ff. [= Lefkowitz (1991)], espec. 202-03 [= 33-4]. What the poet is praying for has to be deduced from the next sentence, where γάρ motivates the contents of the prayer: the poet asks the Charites to make the performance of his song τερπνόν καὶ γλυκὺ to the audience, i.e. successful*”.

42. Sobre o sentido de μελέταις, cf. Verdenius (1987). Cf., além dos exemplos aí listados o ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθεκε φρόντισιν, da O. 1.19.

πείθονται δ' ἄοιδοὶ σάμασιν
ἀγησιχόρων ὀπότεν προοιμίῳν
ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις
αιενάου πυρός κτλ.

Áurea forminge, de Apolo e das negrícomas
Musas concorde⁴³ tesouro. Dela⁴⁴ cuida
o passo que é o princípio da festa,
e obedecem os aedos aos sinais,
sempre que, dos proêmios que guiam a dança,
produzes os acordes iniciais enquanto vibras:
mesmo o lanceiro corisco extingues
de inesgotável fogo etc.

É difícil entender como esta passagem possa ser usada como evidência de uma *performance* coral dos epinícios. A despeito da certeza de Carey⁴⁵, não há nenhuma menção explícita a algum tipo de *canto* coral nesses versos, muito embora uma dança coral possa estar implicada no uso do adjetivo ἀγησίχορος, um semi-*-hapax*⁴⁶, cujo sentido deve ser “que guia a dança”, mas não o “canto” (ἄοιδή) e, muito menos, “dança e canto” (μολπή)⁴⁷; isto é, o coro não é um coral pois, como já vimos, em seu sentido mais esquemático, isto é, na ausência de qualquer outra caracterização, χορός significa sempre, e apenas, “dança”. De qualquer maneira, além

43. As Musas nunca são, até onde sei, descritas com a forminge de Apolo em mãos, por isso não é de se acolher o significado “posse *comum*” para σύνδικον κτέανον. Bernardini (1979), raciocinando a partir dos comentários dos escolios, propõe que o sentido de σύνδικος na P. 1 seja σύμφωνος, σύντροπος, e aduz como evidência a glosa ao σύνδικος τύμβος de lolau, como σύψηφος, ou seja, “*voting together, of the same opinion*”, LSJ, s. v. σύψηφος. Assim também Brillante (1992). Cf. Race (1997a) que, muito embora seguindo a tradução comum, observa “*or perhaps possession that speaks on their behalf. The normal meaning of σύνδικος is ‘advocate’ (cf. O. 9.98)*”, grifo meu. Lefkowitz (1976) também chama a atenção para o epíteto pouco usual aqui e salienta a conotação legal do termo.

44. O anacoluto é abrupto, o que, conjugado com à volta a 2ª p. do sing. subj. em τεύχης, inevitavelmente nos faz suspeitar de que o texto tenha se corrompido nesse trecho; se isto ocorreu, no entanto, deve ter sido em uma fase muito incipiente da transmissão, uma vez que todos os manuscritos apresentam a mesma lição. τᾶς poderia ter sido introduzida pela sinizese de τεῖς. De fato, Race (1997a) e outros traduzem como se τεῖς estivesse escrito. Seria possível, creio, manter τεῖς emendando ἀρχά em ἀρχᾶς: “τεῖς ἀκούει | μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχᾶς | πείθονται δ’ ἄοιδοὶ σάμασιν”, “ao teu mandamento (ou, doutra forma, “ao teu *incipit*”) escuta o passo da festa | e os aedos obedecem tuas notas”. Outra possibilidade seria emendar τᾶς em τᾶν e ἀκούει em ἀκούεις “τᾶν ἀκούεις | μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχᾶς | πείθονται δ’ ἄοιδοὶ σάμασιν”, “E tu escutas o passo delas, início da festa | e as cantoras obedecem teus sinais”. Essa última leitura, ademais, faria sentido se σύνδικος significar, realmente, “concorde”. Cf. no trecho citado da *Od.* 8.25667, abaixo, como os dançarinos batem o pé *antes* de Demódoco começar a cantar. Na falta de testemunhos porém, e tendo em vista a lição unânime dos manuscritos, essas emendas devem permanecer apenas possibilidades.

45. Carey (1991).

46. A única outra ocorrência é no nome próprio, provavelmente fictício, Ἀγησιχόρα em Álcma 23.77 PMG.

47. Carey (1991), “*It appears therefore that we have here a reference to a performance of song and dance by a single chorus to the accompaniment of the phorminx*, grifo meu”.

desse prêmio ser apenas uma generalização acerca da *forminge*⁴⁸ e de seu uso, ele descreve uma cena idealizada no Olimpo, o que reforça, na verdade, uma interpretação solo da *performance* dos epinícios, por se associar paradigmaticamente com outras passagens em que o aedo, como sub-rogado terreno de Apolo, é perfilado como um cantor solo contra o pano-de-fundo de um coro que dança, porém, até onde podemos inferir dos textos, pode, em alguns casos, não cantar.

É exatamente esse tipo de *performance* que vimos descrita no *Hino Homérico a Apolo*⁴⁹, exceto que lá o deus, na qualidade de Líder das Musas (Μουσαγέτης) dança e toca sua *forminge*, porém, aparentemente⁵⁰, não canta, como também não o faz o grande coro, formado pelas Horas, Graças, Harmonia, Hebe e Afrodite e liderado por Ártemis⁵¹, descrito à parte (αὐτάρ, v. 194) do coral das Musas que, essas sim, cantam (ὑμνεῦσιν, 190), porém não são descritas como dançando.

Esta mesma cena do hino a Apolo vemos, no plano terreno, porém não menos idealizado, na *performance* do aedo divino dos Feácios, Demódoco, na *Od.* 8.256 *et seq.*⁵²:

ὡς ἔφατ' Ἀλκίνοος θεοεΐκελος, ὦρτο δὲ κῆρυξ
οἴσων φόρμιγγα γλαφυρὴν δόμου ἐκ βασιλῆος.
αἰσυμνῆται δὲ κριτοὶ ἐννέα πάντες ἀνέσταν,
δήμιοι, οἳ κατ' ἀγῶνα εὖ πρήσσεσκον ἕκαστα,
260 λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὐρύναν ἀγῶνα.
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι
πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο,
πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτάρ Ὀδυσσεὺς
265 μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.
αὐτάρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεΐδειν
ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης
κτλ.

Assim disse o divino Alcínoo e levantou-se o arauto
para trazer a oca *forminge* da morada do rei.
E todos os nove juizes oficiais ficaram de pé, homens
do povo, que nas congregações tudo administravam:
260 aplainaram o chão e bom espaço abriram entre todos.
O arauto aproximou-se trazendo a *estrídula forminge*

48. Heath (1988).

49. Cf. h. *Hom. Apol.* vv. 182 *et seq.*

50. Aparentemente porque o particípio ἀμείβομεναι pode indicar uma antifonia não somente entre as Musas, mas entre estas e Apolo.

51. Que pode cantar ou não. É difícil entender o significado de μεταμέλλεται do v. 197. Cf. n. 61, acima.

52. Cf. também a descrição da *performance* de Fêmio, *Od.* 1.155. Carey (1991), citando essa passagem como um paralelo, não parece se dar conta de que, para uma audiência de Píndaro, fosse a conexão entre um texto e outro feita, o *frame* evocado seria justamente, a partir dessas passagens da *Odisseia*, um de canto *solo* e não coral.

a Demódoco, que ao meio foi e, à sua volta, rapazes pré-adolescentes puseram-se, exímios na arte da dança: com os pés golpearam a divina arena. Odisseu, por sua vez, 265o clarão de seus pés contemplava com ânimo admirado. E eis que tocando a cítara principiou a cantar belamente sobre a paixão entre Ares e a bel-coroadada Afrodite, etc.

Observe como Demódoco põe-se no meio do círculo de dançarinos, da mesma forma que Apolo, no hino homérico. Também é digno de nota que, mais adiante (8.370-80), os bailarinos Hálio e Laodamas executem, em meio ao coro, uma dança que nos faz pensar naquela de Ares e Hermes, naquele mesmo hino a Apolo. Com base nessa passagem da *Odisseia* e dos exemplos já aludidos anteriormente dos hinos homéricos, parece-me que Píndaro tem em mente uma *performance* solo nesses termos. Não acredito, no entanto, que esta passagem aluda à presente *performance*, se não justamente neste nível: o de evocar, na audiência, a noção de um aedo inspirado que é um representante de Apolo e das Musas.

Carey⁵³ acredita que *πείθονται* não pode se referir ao próprio aedo, uma vez que este não recebe ordens da forminge, mas a controla. No entanto, a apóstrofe à forminge em questão não é àquela que o aedo teria em mãos no momento da *performance*, mas sim à forminge divina de Apolo, a que todos os poetas, na medida em que são inspirados pelo deus e pelas Musas, precisam, sim, obedecer, tendo em vista que a música do aedo é apenas a manifestação terrena da música divina⁵⁴. Não é verdade, também, que Píndaro deixe implícita a identidade do instrumentista. É a música dessa lira de ouro, invocada no v. 1, que causa todos os efeitos sobre os deuses descritos na antístrofe e epodo seguintes, e quem seria capaz de extinguir o raio de Zeus, fazer dormir sua águia sobre o cetro, aplacar a fúria de Ares etc. com sua música senão Apolo e as Musas? Não me parece haver nenhum mistério sobre quem empunha a forminge de ouro.

Há ainda a possibilidade de que “*ᾄδοι*” possa, no v. 3, referir-se não a cantores humanos, mas às próprias Musas que, como no hino a Apolo, cantariam uma canção sob o acompanhamento da forminge⁵⁵, o que colocaria toda a festa no plano divino, sem a brusca intermitência dos vv. 3-4 (uma generalização sobre a *performance* musical humana) entre a apóstrofe inicial e toda a antístrofe e o epodo, que descrevem uma cena divina. A meu ver, essa transição do Olimpo para a terra inicia-se apenas na segunda estrofe, motivada pela menção a Tufão e à sua prisão,

53. Carey (1991).

54. O que pode nos levar a considerar que *ούνδικος*, como a forminge é caracterizada nesta ode, também pode ter o sentido de “representante”, a que já aludimos, precisamente nestes termos: de que a lira divina de Apolo, instanciada em cada uma das liras terrenas, representa e presentifica o poder do deus e das Musas e por eles “fala”.

55. Cf. à n. 44 uma hipótese de emenda que, se confirmada, fortaleceria essa leitura, a qual, no entanto, independe daquela.

o monte Etna, o que permite que, no v. 29 da segunda antístrofe, a passagem para a cidade do Etna e à presente ocasião seja finalizada com a nomeação do vencedor, de sua cidade e da prova em que tivera êxito (30-33).

P. 5.22;103ff

A P. 5 inicia-se com o seguinte elogio à Riqueza que, na minha opinião, é essencial para a discussão acerca do significado de κῶμος nas odes e a sua relação com o modo da *performance*:

1 Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής,
ὅταν τις ἀρετᾶ κεκραμένον καθαρᾶ
βροθήσιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος αὐτὸν ἀνάγη
πολύφιλον ἐπέταν.

1 A Riqueza é vastipotente
sempre que, misturada a uma pura virtude,
um homem mortal, tendo-a recebido do destino, a celebra
como companha de muitos amigos.

A Riqueza é “companha de muitos amigos” (πολύφιλον ἐπέταν) ou porque ela os atrai⁵⁶ ou porque, por meio dela, é possível auxiliar-se os φίλοι/ ξεῖνοι de acordo com a ética do pensamento arcaico. Ambos os sentidos seriam usuais para o pensamento pindárico. O que é importante aqui é justamente relacionar essa capacidade da riqueza em obter não apenas a fama tão perseguida, e finalmente obtida, por Arcesilau (6-8) em uma prova aristocrática como a da quadriga, mas também a de poder propagá-la e compartilhá-la com os seus concidadãos. Portanto, de acordo com os versos da segunda estrofe, o *laudandus* é duas vezes um bem-aventurado, primeiro por ter nascido rei de uma grande cidade, Cirene (15-16), depois por ser capaz de, com a sua fortuna, organizar uma festa, possivelmente na forma de uma εἰσέλασις e/ou de um simpósio. Este último pode ser evocado⁵⁷ pelo termo κῶμος no v. 22 do seguinte trecho:

20 μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὅτι
εὖχος ἤδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἐλών
δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων,

56. Cf. o fr. 360 CAMPBELL de Alceu, “χρήματ’ ἄνηρ, πένιχος δ’ οὐδ’ εἷς πέλετ’ ἔσλος οὐδὲ τίμιος”, e o adágio atribuído a Aristodemos de Esparta e citado por Píndaro na *l.* 2.9-11: “χρήματα χρήματ’ ἀνὴρ’ ὅς φᾶ κτεάνων θ’ ἄμα λειφθεῖς καὶ φίλων”.

57. E assim também a Lefkowitz (1991).

Ἀπολλώνιον ἄθυρμα· τῷ σε μὴ λαθέτω,
Κυράνα γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας ἀειδόμενον,
25 παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον ὑπερτιθέμεν,
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἔξοχ' **ἑταίρων.**
(...)
Ἀριστοτέλης (...)
(...)
κτίσεν δ' ἄλσεα μείζονα θεῶν,
90 εὐθύτομόν τε κατέθηκεν Ἀπολλωνίαις
ἀλεξιμβρότοις πεδιάδα πομπαῖς
ἔμμεν ἰππόκροτον
σκυρωτὰν ὁδὸν ἔνθα πρυμοῖς ἀγορᾶς ἔπι δίχα κεῖται θανών·

—
μάκαρ μὲν ἀνδρῶν μέτα
95 ἔναιεν, ἦρως δ' ἔπειτα λαοσεβῆς.
ἄτερθε δὲ πρὸ δωμαίων ἕτεροι λαχόντες Αἶδαν
βασιλέες ἱεροί
ἐντί· μεγάλην δ' ἀρετάν
δρόσω μαλθακᾶ
100 ῥανθειῖσαν κῶμων ὑπὸ χεύμασιν⁵⁸,
ἀκούοντί ποι χθονία φρενί,
σφὸν ὄλβον υἱῷ τε κοινὰν χάριν
ἔνδικόν τ' Ἄρκεσίλα· τὸν ἐν ἀοιδᾷ νέων
πρέπει χρυσάορα Φοῖβον ἀπύειν,

—
105 ἔχοντα Πυθωνόθεν
τὸ καλλίνικον λυτήριον δαπανᾶν
μέλος χαρίεν.

Bem-aventurado também nesta ocasião, pois da ínclita
Pítia já um motivo de orgulho com os cavalos havendo colhido,
recebeste este kōmos de homens,

—
apolônio brinquedo: não te olvides portanto,
enquanto és cantado em Cirene por todo o doce jardim de Afrodite,
de dares tanto crédito ao deus por tudo,
quanto de amares Carroto acima de todos os camaradas.
(...)
87 Aristóteles (...)
(...)
fundou grandes bosques dos deuses,
90 e boa de transitar assentou para ser, nas procissões
de Apolo Protetor dos Mortais, plana

58. Leio com Gentili *et al.* (1995), *vide o apparatus criticus*, p. 178. S-M lê com o *codd.* B (*vat. graec.* 1312, que *propōe ἀρετῶν*), *μεγαλᾶν δ' ἀρετᾶν* (...) *ῥανθειῖσᾶν* como objeto de *ἀκούοντί*, entretanto isso faz pouco sentido com o outro objeto no acusativo, *viz.*, *σφὸν ὄλβον υἱῷ τε κοινὰν χάριν | ἔνδικόν τ(ε)* em aposição.

e pavimentada uma estrada
que ecoasse o trote dos cavalos, e lá, sobre a popa da ágora, morto, à parte jaz.

—
Bem-aventurado enquanto entre homens
95 viveu, e depois um herói de culto popular.
Em separado, à frente das casas, outros partícipes no Hades,
reis sagrados,
há: e as ingentes qualidades,
aspergidas com delicado orvalho
100 pelas libações dos *kōmoi*,
eles, d’algum modo, ouvem com suas mentes infernais,
sua aventurança e comum ao filho
Arcesilau a justa graça, a quem, na canção dos rapazes,
cabe evocar o Lúcio da cítara dourada⁵⁹,

—
105 tendo da Pítia obtido,
em recompensa por seus gastos, a graciosa
canção de vitória.

Há um belíssimo e intricado paralelismo nesse hino a Arcesilau. Em primeiro lugar, a sua bem-aventurança congênita é partilhada mesmo pelos seus ancestrais já falecidos em seus túmulos fora dos muros da cidade (vv. 20 e 95). Da mesma forma que Arcesilau é bem-aventurado por ter usado sua fortuna na obtenção da vitória e na organização de um κῶμος que a celebrasse (1-4; 106-7), também o é Batos (o Aristóteles do v. 87), o fundador de Cirene, bem como seus descendentes, ancestrais de Arcesilau, que partilham de sua fortuna (ὄλβος, 102) e de uma graça comum (κοινὴν χάριν, 102): κῶμοι de rapazes que aspergem seus túmulos com canções, entre os quais o próprio Arcesilau, que deve cantar um hino a Apolo. Este, sendo exterior à ode, poderia se referir a um peã ou algum outro tipo de procissão que passasse pela Via Sacra, partindo do templo de Apolo até a ágora e, dali, para fora dos muros da cidade, a nordeste, na necrópole recentemente descoberta sob a acrópole⁶⁰. Não há, portanto, como identificar o “τόνδε κῶμον ἀνέρων” do v. 21 com este κῶμος do v. 100 porque as locações da *performance* em que ambos se situam são diferentes: a P. 5 situa a sua própria *performance* no Jardim de Afrodite, na parte norte da cidade, perto da fonte de Cira, longe, portanto, das sepulturas dos Batíadas e mesmo do túmulo de Batos, na ágora de Cirene. Por outro lado, a ode diz que Arcesilau “recebeu” (δέδεξαι) o κῶμον ἀνέρων do v. 22 o que exclui a possibilidade de uma procissão ritual *durante* a execução da ode, embora não se possa afirmar que o κῶμος não pudesse ter aí chegado na forma de uma procissão ou que daí assim não partiria após a cerimônia, o que me parece mais provável em vista dos vv. 98-104.

59. Cf. Hsch. chi.777.1, “<χρυσάωρ> χρυσόηλι[ι]ος. χρυσοκίθαρις. ἢ καλλιόμιλος”.

60. Cf. Ferrari (2012).

Carey, no entanto, acredita que κῶμος na expressão “τόνδε κῶμον ἀνέρων” deve significar “canção”. Essa é a única forma, na verdade, de embasar definitivamente a hipótese de uma *performance* coral em uma evidência concreta, já que, por meio dessa leitura, a *persona loquens* estaria dizendo “tendo aceito esta canção de varões”. Entretanto, como já argumentamos no Capítulo 2, κῶμος nunca é usado, em toda a literatura supérstite, na acepção de “canção”, especialmente dentro do *frame* delimitado pelo δέξει-Motiv. O “exemplo garantido” aduzido por Carey, o da O. 4.9, baseia-se em uma leitura equivocada do poema que já discutimos. Tampouco suportam essa leitura os outros exemplos que fornece⁶¹.

Essa leitura de Carey, aliás, baseia-se na já vista, porém equivocada, interpretação oriunda dos escólios exegéticos segundo a qual κῶμος é o equivalente de χορός. Assim Gentili *et al.*⁶², que dá grande importância à exegese daqueles textos, sente-se à vontade para traduzir o v. 22 como “*e ora accogli questo festoso coro d'uomini, | delizia d'Apollo*”, aparentemente tentando conciliar a conotação festiva de κῶμος com a ideia de que o mesmo é um coro, muito embora deixe sem tradução, no v. 103, o ablativo κῶμων, que lá não pode, evidentemente, ser um coro, uma vez que nessa passagem quem deve cantar a canção a Apolo é Arcesilau, o que nos faz pensar em algum outro tipo de composição que não o epinício em que se constitui a presente ode.

Uma outra passagem que, segundo Carey, só poderia se referir ao coro são os vv. 72-81, na qual, no entanto, é perfeitamente possível que Píndaro esteja fazendo uma alusão aos seus próprios ascendentes, os Egidas de Esparta⁶³, que teriam imigrado para Tera e, de lá, para a colônia fundada por Batos na Líbia, o que o ligaria por συγγένεια à aristocracia cirenaica:

(...) τὸ δ' ἔμὸν γαρύεται⁶⁴
ἀπὸ Σπάρτας ἐπήρατον κλέος,
—
ᾧθεν γεγενναμένοι

61. Carey (1989) N. 4.6, 7.11 *et seq.*; I. 4.40-5. Como “altamente prováveis” ele cita P. 3.73, 5.100, 8.70; I.5.58, 8.4. Ele acredita também que o sentido “canção” está indicado no uso do verbo κωμάζω em P. 9.89; I. 4.72, 7.20. Cf. também Carey (1991), onde sua hipótese de que na N. 4.11 “*the use of ὕμνου προκῶμιον for ποιοίμιον ὕμνου supports the equivalence (subject to context) of κῶμος and ὕμνος*”. Sobre isso, cf. minha discussão no Capítulo 2. O leitor interessado pode, no entanto, comparar os resultados de Carey e os seus exemplos, listados na n. 61 com Heath e Lefkowitz (1991), “*all of the instances that Carey cites as ‘highly probable’ (...) can be referred to the celebration as a whole without difficulty*”. Cf. também Eckerman (2010).

62. Gentili *et al.* (1995), note que no comentário κῶμος é assim explicado “*indica il coro di giovani (cf. v. 103) che esegue l’ode; il coro è detto di ‘uomini’ (...) in contrapposizione ai cori femminili (Christ)*”.

63. Para uma revisão do mito, cf. p. ex., Gentili *et al.* (1995) e Wilamowitz-Moellendorff (1966).

64. Ao invés do γαρύετ’ dos *códices* (um lapso oriundo, provavelmente, de uma simplificação de αἰ > ε comum na língua posterior e moderna), que poria este verso em sinafia com o próximo, arruinando o metro. Essa é a solução apresentada por Wilamowitz e adotada por S-M. Gentili propõe γαρύεται (cf. Σ 96a “καυχᾶται”), que adoto. Parece-me, no entanto, que a solução de Dissen, γαρύεν, pudesse igualmente se adequar ao contexto: “e pertence a mim o proclamar a mui-amada glória vinda de Esparta”.

75 ἴκοντο Θήρανδε φῶτες Αἰγείδαι,
έμοι πατέρες, οὐ θεῶν ἄτερ, ἀλλὰ Μοῖρά τις ἄγεν·
πολύθυτον ἔρανον
ἔνθεν ἀναδεξάμενοι,
Ἄπολλον, τεῶ,
80 Καρνήϊ, ἐν δαιτὶ σεβίζομεν
Κυράνας ἀγακτιμέναν πόλιν·

e proclama a minha
mui-amada glória oriunda de Esparta

—
de onde os lá nascidos
75 homens Egidas partiram para Tera,
meu ancestrais, não sem os deuses, mas um fado os guiou:
banquetes ricos em sacrifícios
aqui tendo oferecido,
ó Apolo, no teu
80 banquete da Carnéia
veneramos a firme cidade de Cirene.

Os próprios escólios admitem que esse trecho pode ter sido dito pelo poeta ou pelo “coro”⁶⁵, uma vez que a tradição reporta dois grupos de Egidas oriundos de Esparta: um seria uma fratria originária de Tebas que, segundo Éforo⁶⁶, conquistara aquela cidade duas vezes⁶⁷ e, algum tempo depois, retornando, fixaram-se em Tera. A outra seria uma tribo (φυλή) que tiraria seu nome de Egeu, sobrinho de Tera, colonizador da ilha homônima de onde a expedição para Cirene partiu⁶⁸. Gentili *et al.*⁶⁹ acredita que a tradição pode ter transmitido a notícia sobre um único povo que emigrou em momentos direfentes, mas que aqui deve ser o coro, em nome dos Egidas filhos de Tera, que está falando e não Píndaro.

Essa interpretação, no entanto, é contrariada por um escoliasta ao dizer que “ἔστιν οὖν τὸ πᾶν ἐσπουδασμένον τῷ Πινδάρῳ ὥστε δεῖξαι αὐτὸν συγγενῆ Λακεδαιμονίων καὶ Κυρηναίων, οὕτω δὲ καὶ τοῦ νικηφόρου” (“Píndaro, portanto, está completamente empenhado em mostrar a si mesmo como um parente dos Lacedemônios e dos Cireneus, e, dessa forma, também do vencedor”), o que faz sentido à luz do fato de que o poeta, ainda que valorize em muitas odes, e em graus diferentes de afeição, sua ξενία para com o *laudandus*, traz especialmente à tona a sua συγγένεια quando ela é relevante para a história familiar desse último, como

65. Σ P. 5, 96a, 99a, 101^a (DRACHMANN, p. 183-4) “ὁ λόγος ἀπὸ τοῦ χοροῦ τῶν Λιβύων ἢ ἀπὸ τοῦ ποιητοῦ”. Cf. também FGH 70 F 16 e Arist. fr. 532 R.

66. FGE I, p. 235.

67. Cf. I. 7.10-12.

68. Hdt. 4..147.2.

69. Cf. a explicação do vv. 75-6 em Gentili *et al.* (1995).

por exemplo na *I.* 7.10-12, na *I.* 8-16-18, na *N.* 7.84-5 e na *P.* 8.98, onde ele se dirige a Egina como “φίλα μᾶτερ”⁷⁰. Não há portanto, a meu ver, porque pensarmos que aqui pudesse ser diferente, o que faz da ideia de um “coro” uma adição desnecessária e externa à ode.

É de se notar que o uso de ἔρανος pode significar que a ode tenha sido executada cerca de um ano depois da vitória pítica de Aristomenes, isto é, em 461⁷¹, uma vez que o termo designa, como na *O.* 1.38, um banquete retributivo, nesse caso como ação de graças pela vitória, como aliás explicita a injunção dos vv. 24-5.

P. 10.4-6;55-9

Ὀλβία Λακεδαίμων,
μάκαιρα Θεσσαλία. πατρός δ' ἀμφοτέραις ἐξ ἑνός
ἀριστομάχου γένος Ἡρακλέος βασιλεύει.
τί **κομπέω** παρὰ καιρόν; ἀλλά **με** Πυθώ τε καὶ τὸ Πελινναῖον ἀπύει
5 Ἀλεύα τε παῖδες, Ἴπποκλέα θέλοντες
ἀγαγεῖν **ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.**

—
γεύεται γὰρ ἀέθλων

(...)

51 κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρεισον χθονί
πρώραθε, χοιράδος ἄλκαρ πέτρας.

ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὣτε μέλισσα θύνει λόγον.

—
55 ἔλπομαι δ' Ἐφυραίων

ὄπ' ἀμφὶ Πηνειὸν **γλυκεῖαν** προχεόντων **ἐμάν**
τὸν Ἴπποκλέαν ἔτι καὶ μᾶλλον σὺν αἰοιδαῖς
ἕκατι στεφάνων θαητὸν ἐν ἄλιξι θησέμεν ἐν καὶ παλαιτέροις,
νέαισιν τε παρθένοισι μέλημα. καὶ γάρ
60 ἐτέρους ἐτέρων ἔρωτες ἐκνιξαν φρένας·

—
τῶν δ' ἕκαστος ὀρούει,

τυχῶν κεν ἀρπαλέαν σχέθοι φροντίδα τὰν παρ ποδός·
τὰ δ' εἰς ἐνιαυτὸν ἀτέκμαρτον προνοῆσαι.
πέποιθα ξενία προσανεῖ ἄωρακος, ὅσπερ ἐμὰν ποιπνύων χάριν
65 τόδ' ἔζευξεν ἄρμα Πιερίδων τετράορον,
φιλέων φιλέοντ', ἄγων ἄγοντα προφρόνως.

70. Lefkowitz (1991).

71. Uma execução no mesmo ano da vitória não seria possível porque os Jogos Píticos, realizados na lua cheia do mês de Μεταγετινίων (ago-set.), coincidiam com a Carneia em Cirene.

—
πειρῶντι δὲ καὶ χρυσὸς ἐν βασάνῳ πρόπει
καὶ νόος ὀρθός.

Afortunada Lacedemônia,
Bem-aventurada Tessália, sobre ambas de um único pai,
Hércules, invencível em batalha, reina uma raça.
Que jactância é essa fora de hora? Mas é que a Pítia e Pelina me chamam
e os filhos de Alevas, querendo a Hipoclés
levar a ínclita e festiva voz dos homens,

—
pois ele provou dos jogos.
(...)

55 e eu espero que quando os Efireus
tiverem vertido a minha doce voz em todo o Peneu,
a Hipoclés ainda mais, entre as canções
devidas às coroas, esplêndido entre coetâneos irei fazê-lo e entre os seniores,
e um cuidado para as jovens solteiras. Ainda que, de fato,
60 desejos por diversas coisas diversos corações excitam:

—
que cada um que por algo se lance,
alcançando-o, possa manter a sua ardente e imediata ambição.
Obscuras veem-se as coisas um ano adentro.
Confio na gentil hospitalidade de Tórax, este que, trabalhando em meu favor,
65 a quadriga das Filhas de Piéria jungiu,
amigo a um amigo e um guia a quem se alegre em guiá-lo.
e tanto brilha o ouro na pedra de toque,
quanto justo um coração.

Essa passagem nos leva de volta ao valor dado ao adjetivo ἐπικώμιος que, como já discutimos no capítulo anterior, significa apenas “que pertence ao κῶμος”. Dessa forma, a “*epikōmía* e ínclita voz dos homens”, a que se faz alusão no v. 6, é apenas uma perífrase para a própria celebração⁷², isto é, o κῶμος que os Alevadas

72. Heath e Lefkowitz (1991). Não sei como comentar as palavras de Carey (1991), em resposta ao artigo de Heath e Lefkowitz citado, segundo as quais “*The suggestion that the frase ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα in Pythian 10.6 is a ‘metonymy for the κῶμος itself’ in unsatisfactory. If we had ἐπικωμίαν ἀνδρῶν ἀγῶνα (...) there would be no problem. But Pindar is made to say here on the solo hypothesis: ‘the Aleuadai have summoned my [solo] song because they want to have the [collective] voice of men in κῶμος.’ This is not a natural way to take Pindar’s words*”, grifo meu. Aparentemente deve haver uma forma “mais natural” e uma “menos natural” de interpretar as palavras de Píndaro, como também deve haver uma noção “correta” e outra “incorreta” sobre como Píndaro deveria escrever. Tudo, obviamente, a partir do ponto de vista de cada um. Note que em nenhum momento, na ode, Píndaro diz que os Alevadas invocaram a sua canção, mas apenas que eles o invocaram, presumivelmente para que a festa pudesse estar completa na presença de um cantor profissional. “*Solo song*” e “*collective voice*” são informações que Carey põe no texto com o mero objetivo de desqualificar o argumento de Heath e Lefkowitz.

desejam levar (θέλοντες | ἀγαγεῖν, 5-6), “como uma noiva ao noivo”⁷³, a Hipoclés por ocasião de sua vitória na corrida do *diaulo*. Trata-se de um uso nada surpreendente dessa forma épica de ἄγω se considerarmos, por exemplo, o fr. 410 PMG de Anacreonte, que sugere, ademais, uma ambientação simpótica como a que parece também ser o caso para esta ode:

ἐπὶ δ' ὄφρυσιν σελίνων στεφανίσκους
θέμενοι θάλειαν ἑορτὴν ἀγάγωμεν
Διονύσῳ.

sobre as fronte corozinhas de salsão
havendo posto, a farta festa celebremos
a Dioniso.

Carey⁷⁴, em sua crítica a Lefkowitz⁷⁵, não consegue acreditar que se pudesse comissionar um poeta como Píndaro para uma *performance* solo que fosse menos elaborada que a celebração informal por parte dos companheiros de Hipoclés. Ele certamente vê as duas ocasiões como mutuamente excludentes. No entanto, não há nenhuma razão para separar a *performance* solo da celebração do κῶμος e não acho que foi isso que Lefkowitz quis dizer em sua análise, mas sim que a *performance* solo e o κῶμος dizem respeito à mesma ocasião, porém em momentos diferentes. Carey nos alerta que uma leitura “imparcial” deve reconhecer que o v. 6 refere-se explicitamente a um canto coletivo por parte dos homens, com o que concordamos, afinal de contas, ao que me parece, ninguém jamais propôs que o κῶμος fosse um agrupamento de pessoas mudas. Ao contrário, em uma festa – que aqui provavelmente deve tomar a forma de um simpósio –, há canto e há dança e há barulho, ao menos se formos crer na descrição de Platão e Xenofonte, em seus respectivos “banquetes”. O que *não há* nesse verso, e que uma leitura “imparcial” dos mesmos também deve reconhecer é uma evidência “explícita” de que são os homens, e não o με (4), que cantam a ode em particular.

Quando, portanto, Carey diz que “*the Aleuadai prompt my ode because they want collective singing for Hippokleas’ makes little sense if Pindar’s song is a solo performance*” [grifo meu]⁷⁶, ele parte, na verdade, de uma petição de princípio, já que a informação de que os Alevadas querem “um canto coletivo para Hipoclés” não pode ser deduzida da ode, onde não há nenhuma menção “explícita” desse desejo. Presumir,

73. Como nota sensivelmente Gildersleeve (1886). *Cf.*, de fato, *Il.* 18.87, *S. Tr.* 858.

74. Carey (1989). Assim também Gentili *et al.* (1995).

75. Lefkowitz (1991), “*Earlier in the ode (5-6) he speaks of bringing for the victor ‘the sounding voice of men in a komos (...). But this komos, too, need have been involved not in the performance of his ode, but in some more informal celebration of the victory singing in unison as well as dancing’.*”

76. Carey (1989), “*Os Alevadas pedem por minha ode porque eles querem um canto coletivo a Hipoclés’ faz pouco sentido se a canção de Píndaro for uma performance solo.*”

portanto, que este é o caso literalmente “*begs the question*”. No máximo, uma leitura totalmente “imparcial”, se é que isso existe, nos levaria a concluir que essa passagem é, afinal de contas, inconclusiva no que diz respeito à forma da *performance*.

Na ode, porém, a menção ao κῶμος não se reduz apenas a esses versos iniciais e é importante estar atento às relações intratextuais do epinício. Píndaro, de fato, retorna a uma descrição de sua própria canção no v. 53, que não é citado nem por Carey nem por Lefkowitz, onde a qualifica como ἐγκωμίων (...) ἄωτος ὕμνων, isto é, a “fina-flor dos hinos cantados em um κῶμος”; que esse seja o sentido de “ἐγκώμιος” não parece controverso⁷⁷. Não obstante, poder-se-ia argumentar, com razão, que o significado do adjetivo apenas prova que o hino “pertence ao κῶμος” porque é cantado por ele. Contrário a isto, vemos que, logo em seguida, Píndaro refere-se à presente ode, que também é o ἐγκώμιος ὕμνος, como “a minha doce voz” (ὄπ(α) γλυκεῖαν ἐμάν, 56), o que, a meu ver, a contrapõe diretamente àquela ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα do v. 6. O uso de ἀνδρῶν e ἐμάν, de claro valor dêictico, apon-tam para momentos diferentes da *performance*: de um lado há os cantos do κῶμος, de outro, a *performance* do profissional.

Nessa mesma estrofe, vista, aliás, como uma menção explícita ao “coro” de efireus pela maioria dos críticos, Píndaro diz que espera poder fazer (ἔλπομαι... θη-σέμεν, 55;58) Hipoclés distinto tanto entre os jovens quanto entre os mais velhos quando aqueles “verterem” por todo o Peneu a sua “doce voz”, isto é, a voz que eles agora *ouvem* e irão guardar na memória, e não a “voz” que eles supostamente *estariam cantando*. Que tipo de esquizofrenia poética faria com que o “coro” primeiro se referisse a si mesmo como “**με**”, um verso depois como “ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα”, e, agora, nesta passagem, novamente como “ὄπ(α) γλυκεῖαν ἐμάν”? Se é o coro que canta, como entender os vv. 64-5 em que Píndaro reafirma a sua confiança na ξενία de Tórax, que teria “trabalhado em seu favor” (ἐμάν ποιπνύων χάριν, 64)? Gentili *et al.*⁷⁸ insistem que um coro poderia expressar a voz do poeta, enquanto outros⁷⁹ explicam essas mudanças de referencial dêictico dentro da ode por meio de uma “polifonia” de vozes que serviria para multiplicar o louvor do *laudandus*. Parece-me porém que possa haver uma explicação mais simples.

Como vimos no Capítulo 2, Píndaro, na N. 4.9-15 pode estar se referindo a ocasiões futuras de *reperformance* de sua ode por meio da expressão τό μοι θέμεν Κρονίδα τε Διὶ καὶ Νεμέα | Τιμασάρχου τε πάλα | ὕμνου προκώμιον εἶη” (“seja-me o compor para o filho de Crono, Zeus, para Nemeia e a luta de Timasarco | o *prokómios* de um hino”), onde ὕμνου προκώμιον, segundo Dídimos, seria o hino cantado pelo κῶμος de primeiro em todas as futuras vitórias de Timasarco. Aqui também, o ἔλο-

77. Gentili *et al.* (1995), “l’attributo ἐγκώμιος definisce i canti che pertengono al κῶμος, cioè ai festeggiamenti in onore del vincitori negli agone (...)”.

78. Gentili *et al.* (1995).

79. Cf., por exemplo, Calame (2011).

μαι... θησέμεν (55;58 – note o paralelismo da construção com θέμεν... εἶη, acima) poderia se referir a *reperformances* da ode entre os efireus sempre que outras canções e κῶμοι de vitória viessem a ser executados. Píndaro parece projetar a sua própria canção em um *frame* futuro no qual os efireus irão “verter” a sua voz “σὺν ἀοιδαῖς | ἔκατι στεφάνων”, isto é, “em meio a canções ensejadas (ἔκατι) pelos lauréis”, o que equivale a dizer, canções de vitória ou “epinícios”. É apenas nesse último sentido que ele pode ser um “cuidado” para os meninos e as meninas (νέαισιν τε παρθένοισι μέλημα, 59), na medida em que viva através da canção.

Nos versos seguintes, Píndaro contrapõe o seu desejo à realidade: é impossível saber o que acontecerá daqui a um ano (63) e, além disso, os gostos das pessoas são variados (60); de sorte que o melhor é se contentar com o presente sucesso (62). Apesar de todas essas variáveis, ele demonstra confiança (πέποιθα, 64) na hospitalidade de Tórax que se esforçou por favorecê-lo, ao comissionar a presente canção⁸⁰, metaforicamente descrita como “a quadriga das Filhas da Piéria”. Enfim, conclui, só o tempo dirá. O tempo – que revela um caráter justo como a pedra-de-toque, o ouro –, revelará, da mesma forma, se a sua canção irá vingar entre os efireus e se, numa futura vitória, ele terá ainda a graça dos Alevadas que lhe permitirá, mais uma vez, celebrá-la.

N. 3.1-12;65 *et seq.*

ἽΩ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρα, λίσσομαι,
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνία Νεμεάδι
ἶκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν· ὕδατι γάρ
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες
5 κώμων νεανίαι, σέθεν ὅπα μαιόμενοι.
διψῆ δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου,
ἀεθλονικία δὲ μάλιστ' ἀοιδὰν φιλεῖ,
στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν·

—
τᾶς ἀφθονίαν ὀπαζε μήτιος ἀμᾶς ἄπο·
10 ἄρχε δ' οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ,
δόκιμον ὕμνον· ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὀάροις
λύρα τε κοινάσομαι. χαρίεντα δ' ἔξει πόνον
χώρας ἄγαλμα.

Ó Musa Rainha, nossa mãe, eu suplico,
no mês sagrado da Nemeia, à mui-visitada

80. O sentido de χάρις é difícil de determinar aqui. Pode ser interpretado tanto como “favor”, isto é, ter preferido Píndaro a outros poetas, como “ode”, por fornecer os meios e as condições para a sua execução.

dórica ilha de Egina vai, pois junto à água
do Asopo⁸¹ esperam jovens artífices de melíssonas
celebrações (*kómōn*), procurando por tua voz.
Diferentes feitos têm sedes de diferentes coisas,
mas a vitória atlética, mais que tudo, ama a canção,
a mais adequada companha de lauréis e habilidades.

—
Farta dispensa-a, nascida de nossa arte.
Principia, filha, para o Senhor do multinebuloso céu,
conceituado hino, eu às vozes daqueloutros
e à lira irei popularizá-lo⁸², e uma graça exhibirá
o adorno da terra⁸³.

Esta, juntamente com a *O.* 6, que já vimos, é uma das odes mais importantes no que diz respeito a referências metapoéticas da *performance* e, por esse motivo, meu tratamento dela será mais detalhado.

Não há nenhuma evidência explícita nesses versos iniciais da *N.* 3 que indique que a mesma tenha sido executada por meio de um coral, o que requereria que supuséssemos um complemento no infinitivo para o particípio *μαίόμενοι* quando o próprio poeta não sentiu a necessidade de explicitá-lo, mesmo se na *O.* 8.4-6 o tenha feito⁸⁴, quando fala dos profetas que tentam saber de Zeus se teria algum sinal acerca dos homens “que procuram angariar grande sucesso com sua força de espírito” (*μαιομένων μεγάλαν | ἀρετὰν θυμῷ λαβεῖν*). Parece-me, ademais, que (a) o uso absoluto do verbo *μαίομαι* ou, doutra forma, (b) regendo um acusativo, seja a norma a partir da qual construções com um infinitivo epexeagético seriam as exceções. Tanto em (a) quanto em (b), o sentido mais prototípico de *μαίομαι* é o de “procurar por”, “perseguir”⁸⁵. Em Píndaro apenas, essa é a acepção de três entre cinco ocorrências atestadas: aqui, na *O.* 1.46 e na *P.* 11.51. No restante da lírica, com o mesmo sentido, é digno de nota o fr. 36 V de Safo e o 141 V de Alceu⁸⁶. Na épica o verbo nunca é empregado regendo infinitivo.

81. Uma fonte em Egina, não o rio na Beócia. Cf. Privitera (1988) e Pfeijffer (1999b).

82. No que se segue irei explicar minha opção por essa tradução de *ὄαρος* e de *κοινάσομαι*.

83. Se lermos, como quer Pfeijffer (1999b), *ἄγαλμα* como sujeito de *ἔξει*. Ele traduz, seguindo Fennell (1883) “*this monument for the country will involve pleasant labour*”. No entanto, *χαρίεντα (...)* *πόνον*, aqui, provavelmente deve ler lido como o *τρητὸν πόνον* da *P.* 6.54, isto é, como um *kenning*, lá para o “mel”, aqui para predicado de *ῥυμος*, com o sentido aproximado de “trabalho oriundo da *χάρης*”, daí minha opção pelo simples “graça exhibirá” no sentido de que o hino, *χώρας ἄγαλμα*, exhibirá a *χάρης*, característica do produto final (para *πόνος* nesse sentido, cf. LSJ, s.v.), que a vitória atlética enseja no poeta e que, ulteriormente, dentro da economia do epinício, é sempre conceitualizada como a causa do louvor.

84. Cf. também, *Peã*, 52d.36-7.

85. Assim Pfeijffer (1999b), que, no entanto, traduz o particípio por “*in desire of your voice*”. Cf. também DELG, p. 658 s.v. *μαίομαι*.

86. Safo, ἦλθεσ, †καί† ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαίόμαν, | ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιόμεναν πόθωι. Alceu, ὦ] νηρ οὔτ[ος ὁ μαίόμενος τὸ μέγα κρέτος.

Dessa forma, se quiséssemos suprir um infinitivo, a colocação de μαίομαι com o acusativo singular de ὄψ nos levaria normalmente à escolha de *verba sentiendi*, ao invés de *verba dicendi*, haja vista que um dos verbos mais comuns a reger ὄπα é, precisamente, ἀκούω⁸⁷. Um exemplo paradigmático desta última colocação é o episódio do Canto 12 da *Odisseia* em que Odisseu deseja ouvir a voz (ὄψ) das Sirenas pelo simples deleite que o canto irá lhe proporcionar, “ὄφρα κε τερπόμενος ὄπ’ ἀκούσης Σειρήνοϊν” (“a fim de que, deleitando-se, ouças a voz das duas Sirenas”, 52)⁸⁸. Outra feita, quando ὄψ é empregado como instrumento através do qual se canta, vai, obviamente, para o dativo. Um exemplo interessante desse emprego, também em virtude do paralelo com a N. 3, aparece em Baquílides, *Ditirambo* 17.126-7, em que, para comemorar a vitória de Teseu, jovens solteiros (ἠῖθεοι... νέοι) entoam o peã (παιάνιζαν) com “amável voz” (ἐρατᾶ ὄπι).

Note que nesse último caso, onde a *performance* é certamente coral, temos a descrição de um κῶμος extemporâneo de jovens que reage à imediata saída de Teseu do mar e que, portanto, no nível da narrativa, não é coral. Assim, e até onde pude verificar, sempre que ὄψ é usado com verbos que denotam o canto, como o παϊανίζω, acima, e αἰείδω, γαρύω etc. o substantivo aparece no dativo-instrumental com o infinitivo expresso, se for o caso⁸⁹.

Parece-me temerário, dessa feita, afirmar, acerca dos versos iniciais da N. 3.4-5, que “a óbvia explicação para o seu desejo [*i.e.* dos jovens] pela canção de Píndaro é que eles desejam cantá-la”⁹⁰, já que isso, a um só tempo, seria suprir algo que não está no texto e admitir uma construção incomum do particípio tanto com relação ao estilo de Píndaro quanto ao uso verificado por outras fontes, donde se deduz que “σέθεν ὄπα μαίόμενοι” deveria ser lido, ao menos num primeiro momento, apenas como “ansiosos por tua voz” e, consoante a isso, verificar se essa leitura mais econômica não se encontraria justificada dentro da própria economia da ode. Suprir qualquer complemento para o particípio é, no mínimo, ler no texto da canção uma informação não dedutível de sua sintaxe ou de seu contexto. No máximo, face à evidência de que ὄπα é frequentemente regido por ἀκούω, isso é fazer uma leitura forçada da passagem a partir de uma suposição sobre o seu modo de *performance*, o que, parece-me, configura-se em um exemplo clássico de petição de princípio⁹¹.

87. Das 22 ocorrências de ὄπα em Homero e Hesíodo, por exemplo, 11 são objeto de ἀκούω, 6 de ἴημι, 2 de ξυνίημι e 1 de αἴω, φωνέω, συντίθημι e κλύω cada.

88. Cf. ainda 12.192-3: ὡς φάσαν ἰεῖσαι ὄπα κάλλιμον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ | ἦθελ’ ἀκουέμεναι.

89. *Od.* 10.121, Κίρκης (...) ἀειδούσης ὅτι καλῆ; *Pi. N.* 7.82-4: βασιλῆα δὲ θεῶν πρέπει | δάπεδον ἄν τόδε γαρυέμεν ἡμέρα | ὅπι, sobre que Race (1997a) comenta: “*the poet is addressing himself (or the chorus leader)*”. No restante do *corpus*, ὄψ é empregado três vezes, sendo uma na passagem da *Nemeia* ora sob análise e as outras duas na *P.* 10.6 e 56, que já discutimos.

90. Carey (1989).

91. Nesse sentido, a injunção de Carey (1989) segundo a qual “*we should be wary of any interpretation which requires us to supply data on which the text is silent, unless the data is necessary for an understanding of the*

A favor de uma *performance* coral, pode-se dizer, por outro lado, que a caracterização do κῶμος como μελίγηρυς implicaria em salientar essa característica a fim de conceitualizar o κῶμος como um coral (como, por exemplo, no fr. 26 PMG de Álcma⁹²) bem como os νεανίαι como cantores. No entanto, mesmo que o κῶμος seja descrito como “melíssonο”, isso não implica, necessariamente, em uma *performance* da N. 3 por um coro, isto é, de uma maneira coreografada, previamente ensaiada e em uníssonο. Como vimos pelos exemplos aduzidos no Capítulo 2, e pelo recém-citado ditirambo de Baquílides, não existem κῶμοι mudos. Ao contrário, é de se esperar que os mesmos cantem, ao longo de uma celebração, diversas canções⁹³.

Na verdade, essa característica do κῶμος, de um lado, e a sua associação com o simpósio, de outro, são elementos-chave para que possamos entender que tipo de cenário Píndaro poderia ter em mente ao dizer que irá fazer seu hino κοινός tanto às vozes dos rapazes artesões dos melífonos κῶμοι quanto à lira, já que, se entendermos o κῶμος nessa ode como conceitualizado a partir do *frame* SIMPÓSIO, o epíteto não soaria mais tão surpreendente, afinal de contas, na P. 6.53-4, Píndaro pode dizer de Xenocrates que “γλυκεῖα δὲ φρήν καὶ συμπόταισιν ὁμιλεῖν | μελισσῶν ἀμείβεται τρητὸν πόνον” (“doce o seu ânimo também ao se reunir com os simposiastas | o qual, das abelhas, ultrapassa o perfurado labor⁹⁴”). Da mesma forma, na P. 4.128, que comentarei mais abaixo, as palavras de Jasão a seus parentes, igualmente enquadradas pelo *frame* do simpósio, são caracterizadas como μελιχίοισι λόγοις, o que não implica, certamente, que Jasão as tenha cantado ou que, nessa passagem, devamos vê-lo como alguém imbuído das qualidades de um cantor: μελιχίος aqui, eu proponho, tem um sentido equivalente de μελίγηρυς na N. 3, isto é, “agradável”. De fato, algo normalmente minimizado pelos comentadores, é que, muito embora compostos com μελι- em Píndaro estejam comumente associados à canção, μελίγηρυς pode ser dito de qualquer som melodioso, articulado ou não e, dessa forma, não é uma evidência definitiva de que o κῶμος seja formado por cantores, como

text” poderia ser aplicada à sua própria metodologia com relação a essa passagem, já que aqui suprir χορεύειν ao particípio dificilmente seria o caso de uma “informação necessária ao entendimento do texto”.

92. Mas cf. n.95, abaixo.

93. Cf. Heath e Lefkowitz (1991), “Carey [Carey (1989)] comments that the passage “is perfectly intelligible without any supplement as a statement that Pindar is to supply the singers with the song they desire” (p. 555); but that is how we too understand it. We disagree only about whether to specify “desire to sing” or “desire to hear”; the text is not explicit in this respect, and here again both hypotheses supplement it. Further, the objection that “Pindar says nothing of any song which has already been sung by the young men,” thus stated, begs the question; on our hypothesis “sweet-voiced” and “voices” allude precisely to such songs. If the point is that Pindar does not state explicitly that they sing other songs, then the objection works both ways: neither does he state explicitly that they sing Pindar’s song; that is at most implied. The implication that the young men are singing the victory ode, however, cannot be substantiated. The inference that the young men must desire to sing the song because they are described as singers is unsound; for the young men (being komasts) are singers on any interpretation (the phrase which describes their singing is a generalizing one, without specific reference to this song: ‘builders of sweet-voiced κῶμοι’).”

94. Um *kenning* para “mel”.

seria requerido de um coro, mas apenas que o som coletivo de suas vozes, que, por sinédoque, é a própria festa, é doce como toda a festa o é àquele que é festejado⁹⁵.

Voltando ao himeneu de *Alceste*⁹⁶, e na medida em que muito da imagética do epinício está conectada com rituais de casamento, os jovens seriam τέκτονες do κῶμος inclusive porque sem eles não há festa, não há celebração e, novamente, as canções desses τέκτονες, que são “dulcíssimas”, podem estar associadas a um tipo de canção não profissional, improvisada, a que se alude na O. 9.1-4, na cena mencionada de *Alceste*, ou, ainda, no himeneu (fr. 111 CAMPBELL) de Safo, cuja fraseologia revela um certo paralelismo com a N. 3.4-5 no que tange à metáfora conceitual segundo a qual CANTORES SÃO ARTESÃOS:

ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον·
ὕμνησον·
ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·
ὕμνησον.
γάμβρος τεισέρχεται ἴσος† Ἄρευι,
ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέζων.

No alto da cumeeira:
“Himeneu!”
Levantai-vos artífices varões:
“Himeneu”!
O noivo está entrando igual a Ares,
muito maior que um grande homem.

Normalmente traduzido por “varões carpinteiros”, esses homens poderiam muito bem ser os celebrantes que acompanham a noiva ou o noivo durante o κῶμος nupcial, já vistos tanto na passagem citada de Eurípides quanto naquela do *Escudo* hesiódico. Deduz-se daí que eles poderiam ser, nessa canção de Safo, equivalentes aos τέκτονες κῶμων νεανίαι em Píndaro. Assim como lá não se está falando de coreutas, tampouco precisaríamos supor este sentido aqui.

Consequentemente, acho que seria possível fazer uma leitura da ode que incorporasse os resultados a que chegamos no Capítulo 2, em que tentamos demonstrar, por meio do restante da literatura analisada, que não é possível identificar κῶμος e χορός como uma mesma forma de *performance* e que κῶμος, ademais, refere-se sempre ao *frame* mais inclusivo no qual a celebração de vitória está enquadrada e não ao simples modo de execução da ode.

95. Como do canto do pássaro no *h. Hom. Pan*, 17-18, no caso específico de Teócrito, 9.437, do rouxinol. É possível que as meninas do Parteneio de Álcma, citado acima, sejam descritas como μελιάρυες em virtude de sua associação, no poema, com as alcíones. Para a ancestralidade indo-europeia dos compostos de μελι- associados a canção, cf. West (2007).

96. Cf. p. 94.

Um outro aspecto digno de nota é que todas as análises dessa passagem tendem a se centrar em uma interpretação excessivamente atomística e literal dos vv. 1-12, quando me parece que uma abordagem mais holística, que leve em consideração a possibilidade de que Píndaro, ao invés de estar se referindo a jovens reais que estivessem literalmente esperando pela canção ao redor de uma fonte (ou mesmo em algum outro lugar) a fim de cantá-la, esteja, na verdade, construindo uma cena de alto cunho metafórico, que pode ser entendida tanto a partir do espaço discursivo corrente partilhado com a audiência quanto do seu conhecimento de pano-de-fundo.

No que se segue, portanto, tentarei explorar essas conexões.

Foquemos, por ora, na metáfora dos versos 3-7, que surge da interação entre três *frames* principais: (a) o dos jovens esperando em torno de uma fonte de água⁹⁷ procurando pela voz da Musa, (b) o da gnoma generalizante segundo a qual diferentes sucessos têm *sede* de diferentes coisas e (c) o da vitória que “ama”, acima de tudo (μάλιστα. 7), a canção. Essas relações tomam a forma de um *priamel* de transição⁹⁸ que, esquematicamente, poderíamos dispor da seguinte forma:

- (a) (...) ὕδατι γάρ | μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ | μελιγαρύων τέκτονες | (3-4)
κώμων νεανίαι, σέθ' | ἐν ὄπα **μαιόμενοι** (5)
- (b) **διψῆ** δὲ πρᾶγος ἄλλο **μὲν** ἄλλου (6)
- (c) ἀεθλονικία **δὲ** μάλιστ' αἰοιδᾶν | **φιλεῖ** (7)

Como nota Pfeijffer⁹⁹, o δὲ de conecta os versos 5 e 6, criando uma ligação entre *μαιόμενοι* e *διψῆ*. Como *μαιόμενοι* é a última palavra do período a ser ouvida, a forte pausa que se segue deveria pô-la em grande saliência, sobretudo pelo rápido movimento de σέθεν ὄπα (~~~~) que precede o elemento D¹⁰⁰ de *μαιόμενοι*¹⁰¹ e o sublinha, por assim dizer, sonoramente. Parece-me apenas plausível supor que uma audiência que ouvisse *διψῆ* δὲ (“e tem sede”) no início do v. 6 poderia estabelecer

97. Se a teoria de Privitera (1988) estiver correta, como parece ser o caso. Cf. também Carey (1989) e o Σ N.3.1c (DRACHMANN, vol. 3, p. 42).

98. Cf. Race (1982). Bundy (1962) classificaria este *priamel* como sumariante.

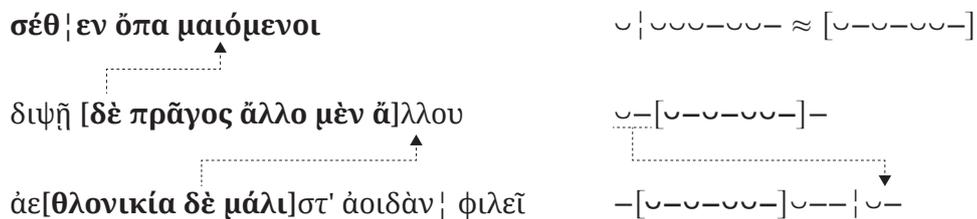
99. Pfeijffer (1999b).

100. A colometria de Píndaro, como sempre difícil de interpretar, é, nesta ode, indecifrável e não tive a felicidade de ler qualquer análise que dela fizesse qualquer sentido. Todas se resumem a observações *ad hoc* acerca de cada período sem estabelecer nenhuma relação etiológica entre metro e o significado do mesmo para a ode. Para uma discussão detalhada da colometria dessa ode, cf., contudo, Itsumi (2009) e Pfeijffer (1999b).

101. Não é certo, contudo, que possamos interpretar *μαιόμενοι* como um d devido ao frequente fim de palavra após a primeira longa, como, e.g., no v. 13 ἴνα πρότεροι, equivalente a ~-:~-. Daí porque, para a colometria dos escólios, que dividem o verso depois de σέθ-, “-ἐν ὄπα *μαιόμενοι*” seria um monômetro trocaico hipercatalético, ou seja, ~~~~~|~~~~~. Cf. Tessier, p. 22. Nós falaríamos em um *dímetro* hipercatalético; no entanto, segundo a teoria de Heféstião (17.15), que os escólios seguem, o troqueu nunca aparece em sua forma simples ~~, razão pela qual chamam o “dímetro” de “monômetro”. Talvez Itsumi (2009) esteja certo ao reduzir o movimento desse verso a uma cadência do tipo eⁿd, isto é, (~-~)ⁿ~-. Na verdade, parece-me que esta é a cadência *de toda a ode*, muito embora seja difícil interpretar a relevância desse movimento.

uma associação com *μαιόμενοι*, ainda vívido na memória de curto prazo¹⁰². Ao menos pragmaticamente, se o *δέ* do v. 6 aponta para o verso anterior (isto é, é mais um passo na narrativa que, por parataxe, acrescenta uma informação ao particípio¹⁰³) e o *μέν*, vindo logo em seguida, sinaliza ao ouvinte que a ideia expressa por *ἄλλου* deverá ser expandida na sequência, isso então faz de *πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου* o núcleo¹⁰⁴ a partir do qual o ouvinte pode construir a relação entre (5) e (7), sobretudo porque também (7) liga-se a (6) por meio de outro de *δέ*. Conseqüentemente, *φιλεῖ* nos leva de volta a *διψῆ* seja por *paranomásia* e *homoioleuton*, seja por figura rítmica, posto que ambos apresentam o contorno *υ-υ*¹⁰⁵, seja, ainda, por puro paralelismo, o que evoca uma relação do tipo *φιλεῖ ≈ διψῆ*¹⁰⁶. Finalmente, é notável que o movimento *e²d* do segundo *colon* do v. 5 ecoe tanto em 6 quanto em 7.

No esquema abaixo tentei mostrar essas relações de uma forma mais gráfica:



Há, portanto, mesmo no nível da forma, uma relação muito bem trabalhada entre as imagens de (a), (b) e (c) e, como acredito, essa sofisticação é vista também transladada para o plano do conteúdo.

Semelhantemente à água que flui constantemente de uma fonte, neste caso a fonte Asópica em Egina¹⁰⁷, também a canção irá fluir, querendo a Musa (*ὄπαζε*, 9), fartamente (*ἄφθονίαν*) da mente do poeta (*μήτιος ἄμας ἄπο*, 9). Isto nos permite estabelecer a metáfora conceitual segundo a qual o POETA É UMA FONTE. Por meio dela, vemos que, da mesma maneira que os jovens se agrupam em volta de uma fonte, teoricamente para beber de sua água, assim o fariam em volta do poeta para “beber” de sua poesia, o que vale dizer, “ouvi-la”.

Muito embora essa seja apenas uma outra interpretação da canção, ela utiliza apenas os elementos internos da ode e a imagética tradicional da literatura grega para fazer uma leitura metafórica que, ainda que não possa ser tomada como defi-

102. Para uma discussão interessante nesse sentido, cf. Willett (2002).

103. Mesmo que não esteja relacionado sintaticamente com ele. Há também uma sintaxe da audição e ela não depende tanto das relações sequenciais e lógicas do texto escrito como o temos.

104. Mesmo metricamente, note o tema *υ-υυ-υ-* neste grupo.

105. Pela colometria alexandrina *διψῆ* e *φιλεῖ* encontram-se no início do verso, o que aumentaria o paralelismo. Quanto ao *homoioleuton*, é difícil saber se os ditongos *-ῆ* e *-εῖ* já haviam convergido fonicamente nessa época. Certamente ambos teriam sido transmitidos como *-ει* nos primeiros manuscritos.

106. Assim também Pfeijffer (1999b) que, no entanto, não dá centralidade à metáfora na explicação dos versos seguintes.

107. Privitera (1988).

nitiva, é coerente com o que sabemos acerca da conceitualização dos papéis do poeta e da canção na práxis poética arcaica. Não são poucas as passagens nos epinícios em que o cantor é descrito como a fonte da poesia e essa última frequentemente comparada com algum líquido valioso (orvalho, mel, vinho etc.) que é aspergido sobre o público, a cidade ou o vencedor. Parece-me muito significativo, ademais, que apenas aqui e no Peã 6.55¹⁰⁸, em que uma fonte também está envolvida (*vide* abaixo) Píndaro caracterize a Musa como “filha do Senhor do céu multinebuloso”¹⁰⁹, a qual deve dar início ao hino. Uma afiliação tão idiossincrática dificilmente deveria ser tomada como fortuita¹¹⁰.

Como foi muito bem argumentado por Pfeijffer¹¹¹, o uso de ἄρχω na voz ativa e regendo um acusativo implica que o sujeito tem importância no início do processo, o qual deverá ser, no entanto, continuado ou completado por outros; nesse caso, o próprio poeta, de cujo engenho (μητις) a canção irá brotar. De acordo com Privitera¹¹², as águas da fonte asópica eram trazidas por meio de aquedutos subterrâneos desde as montanhas, na parte interna da ilha, onde se originavam pela precipitação da chuva. Dessa forma, a relação estabelecida entre o domínio-fonte, a saber “NUVENS-ÁGUA-FONTE-JOVENS” mapeia, termo a termo, a relação “MUSA-CANÇÃO-POETA-PÚBLICO” dentro do domínio-alvo, tornando toda a metáfora dos vv. 1-8 compreensível a partir da mesclagem desses dois domínios¹¹³.

Na verdade, não há nenhum motivo para crer que o κῶμος que espera pela canção de Píndaro em torno a uma fonte possa ser mais do que uma sinédoque que represente toda a comunidade do vencedor, ansiosa por uma celebração de vitória. Isso fica mais claro se compararmos os versos iniciais da *N.* 3 com aqueles do *Peã* 6¹¹⁴, em que a *ausência* de jovens em festa em torno da fonte da Castália é o motivo dado pela *persona loquens* para vir em socorro dos habitantes de Delfos, ou, numa outra leitura, dos eginenses responsáveis pela execução do peã em Delfos¹¹⁵:

108. Μο[ῖ]σαι, | πάντα, κε[λαι]νεφεῖ σὺν | πατ' ῥι Μναμος[ύν]α τε | τοῦτον ἔσχετ[ε τεθ]' μόν, | κλύτε νῦν. *Cf.* a tradução de partes desse peão à pp. 149 *et seq.*

109. Isto é possível se tomarmos o dat. sing. κρέοντι objeto de ἄρχω em hipálage com o vocativo θύγατερ. É notável que Pausânias (29.4.5-6) fale, sob a autoridade de Estesícoro, de uma tradição, provavelmente mais antiga, segunda a qual as Musas, originalmente três ao invés de nove, seriam filhas da Memória com o Céu (Οὐρανός): “Μίμνερμος δέ, ἐλεγεία ἐς τὴν μάχην ποιήσας τὴν Σμυρναίων πρὸς Γύγην τε καὶ Λυδοῦς, φησὶν ἐν τῷ προοιμίῳ θυγατέρας Οὐρανοῦ τὰς ἀρχαιοτέρας Μούσας, τούτων δὲ ἄλλας νεωτέρας”.

110. Explico no que se segue.

111. Pfeijffer (1999b).

112. Privitera (1988).

113. Para uma relação implícita entre as diferentes necessidades (~ sedes) dos homens e a canção de vitória, *cf.* *O.* 11.1-6 em que as águas divinas são ditas ὀμβρίων παίδων νεφέλας, de uma maneira alusiva a ascendência da Musa expressa nessa ode.

114. *Cf.* tradução da passagem relevante à p. 149 *et seq.*

115. Para uma discussão dos problemas apresentados por esse peã, bastante atípico pelo que sabemos das regras formais do gênero, *cf.* a excelente discussão de Rutherford (2001) e também aquelas de Stehle (1997) e Kurke (2005).

Assim como a água é capaz de conferir vida, a canção também o é, immortalizando o feito; talvez por isso ela seja descrita ao final do epinício de uma maneira exuberante como uma “poção cantante”¹¹⁶, dada pela *persona loquens* para o seu φίλος. Agora, no entanto, interessa-me mais o v. 80, “ὄψέ περ”, “ainda que tardia”, que situa, por meio de uma deixis temporal, a *performance* da canção em um momento (fictício ou não, isso seria de pouca importância) muito posterior à ocasião ideal imaginada para a mesma, o que nos remete para o início da ode, onde se fala da “sede” da vitória pela ode e onde vemos os jovens ansiosos ao lado de uma fonte de água, enquanto esperam pela voz (ὄπα, 5) da Musa. Agora, no epílogo, vemos a canção materializar-se como uma “poção cantante” que, por tardia, chega em um momento em que a “sede” por ela deveria ter atingido o ápice. O que a *persona loquens* oferece, no entanto, não é meramente água, é algo muito mais elaborado: uma “poção cantante de mel misturado com alvo leite e recoberta de uma espuma”. Isso, dentro da imagética do epinício, serviria para justificar e compensar a demora: é o *topos* do τόκος, já empregado por Píndaro na O. 10.7-9, por exemplo¹¹⁷.

Essas observações, contudo, não esgotam todas as ressonâncias da metáfora, nem a explicam por completo. É preciso, ainda, precisar o sentido de ὄαρος e de κοινώω nos vv. 11-12, tomados como referências explícitas a uma *performance* coral. Os comentadores parecem estar de acordo quanto ao sentido “primitivo” que se deve ler em ambos, isto é, respectivamente, “conversa”, “bate-papo descontraído”, “lábia” (sobretudo amorosa)¹¹⁸ e, para o verbo, “tornar comum”, “popularizar”. Apesar disso, quase todos¹¹⁹ optam por uma interpretação metafórica tanto de um quanto do outro, a fim de que se adequem à suposição de que o κῶμος mencionado é, na verdade, um χορός e que o sentido do v. 11-12 ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὄαροις | λύρα τε κοινάσομαι deveria significar “eu às vozes daqueles e à lira irei combiná-lo [*i.e.*, o hino]”. Por meio dessa leitura, ὄαρος torna-se “uma metáfora para o louvor cantado pelo coro de *meninos*”¹²⁰ [grifo meu], apesar de Píndaro falar aqui de νεανίαι e não de παῖδες. É verdade, todavia, que, na P. 1.98, ὄαρος aparece em colocação com παίδων, numa passagem que teremos a oportunidade de comentar em seguida.

116. Já discutimos a imagética do brinde no Capítulo 4, p. 58. Cf. N. 4.4-8, onde a canção é comparada, primeiro, com um banho quente e, então, com o fluxo de um rio: οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσσον γε μαλθακὰ τεύχει | γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος. ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει, | ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχῃ | γλῶσσα φ' ῥενὸς ἐξέλοι βαθείας

117. Verdenius (1988a), “Does not refer to O. 11 (...), but to the extra beautiful quality of the presente poem”. Sobre o *topos* do τόκος, cf. especialmente, Bundy (1962).

118. > ὄαρ, cf. DELG e DEG, s.v. No sentido de “conversa mole”, “sedutora”, provavelmente na P. 4.136-8, cf. discussão mais abaixo.

119. Para uma relação dos comentadores e tradutores, cf. Hubbard (1987).

120. Pfeijffer (1999b).

Importantíssima para essa passagem é a semântica do verbo κοινάω. Segundo Pfeijffer, em seu comentário¹²¹, ele significa principalmente “fazer algo (acc.) κοινός, comum, para alguém (dat.)”, i.e., ‘compartilhar’, ‘combinar com’ e, em nota, “especialmente na voz média (fazer algo comum para alguém visando um interesse próprio)”¹²². SLATER, no entanto – e provavelmente tendo em mente a passagem da P. 4.115, “νυκτί κοινάσσαντες ὁδόν” (“à noite tendo eles comunicado seu caminho”), que também discutiremos a seguir –, opta por dar maior centralidade à acepção metafórica de “confidenciar a”, “confiar a”¹²³. Isto, no entanto, é conferir ao verbo um sentido exatamente oposto ao de “fazer algo (acc.) κοινός”. Seja como for, RUMPEL, nesse sentido, parece-me ter ido mais sucintamente ao ponto com a glosa “*communico*”.

Hubbard, em um artigo em que propõe uma leitura dos dativos ὄροις e λύρα¹²⁴ na qualidade de instrumentais, ao invés de objetos indiretos de κοινάω, chama a atenção para o fato de que esse verbo não é atestado na geração anterior a Píndaro, Ésquilo e Baquílides e que, portanto, o seu valor semântico deveria estar ainda sujeito a uma certa instabilidade¹²⁵. É nesse sentido que ele critica a utilidade do v. 115 da P. 4, νυκτὶ κοινάσσαντες ὁδόν, único outro exemplo em Píndaro, como evidência de um emprego normativo do verbo no sentido de “confidenciar a”, já que vê aí uma acepção claramente metafórica em que “comunicar à noite” seria equivalente a “sair em segredo”¹²⁶. Hummel também desaprova a interpretação dada pela maior parte dos críticos ao verbo, vendo nos dativos que o acompanham exemplos claríssimos de instrumentais:

No que diz respeito ao ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὄροις | λύρα τε κοινάσομαι (N. 3.11-12), a maior parte dos comentadores e dos tradutores interpretam os dativos como complementos de κοινάσομαι, com o sentido de “vou compartilhá-lo [o canto] com as vozes do coro e a lira”; raros são os que analisam os dativos como instrumentais, “vou fazê-lo público com a ajuda das vozes do coro e da lira”. A segunda opinião parece preferível e oferece um sentido mais interessante.¹²⁷

121. Pfeijffer (1999b).

122. Pfeijffer (1999b). Assim também Boeckh (1821)

123. Ambos s.v. κοινάω.

124. Hubbard (1987).

125. Curtius, apud Braswell (1988), vê no uso do verbo um arcaísmo.

126. Assim também Braswell (1988): “*In Greek the exclusivity of a secret is sometimes emphasized by saying that it is shared only with a personified object or abstraction. cf., e.g., E. Ion 956-57 (...) e AP 5.8.1-2*”. Nenhum dos exemplos que cita, no entanto, usam o verbo κοινάω, o que enfraquece seu argumento. Uma posição semelhante é a de Gentili *et al.* (1995), muito embora aí se reconheça o valor literal da expressão como “*avendo comunicato la strada alla notte*”

127. Hummel (1993).

Embora a leitura metafórica de Hubbard esteja, em linhas gerais, correta, acredito, contudo, que não se trate de um uso metafórico do verbo, mas, isto sim, que o verso deva ser lido como enquadrado pela metáfora conceitual de que A NOITE PERCORRE UM CAMINHO NO CÉU¹²⁸ e que, portanto, os responsáveis por levar Jasão ao exílio teriam fugido percorrendo esse caminho, ou, doutra forma, fazendo-o coincidir com a sua fuga, o que é uma forma altamente estilizada e poética de dizer que teriam “saído à noite”, isto é, quando a noite já começara o seu caminho pelo céu. Consequentemente, não é que o uso de κοινάω na P. 4.115 seja metafórico (ele é, de fato, bastante literal), apenas assim nos parece porque ele é usado dentro do *frame* delimitado por uma metáfora conceitual que já não nos é tão evidente, mas que provavelmente poderia soar bastante clara a uma audiência arcaica.

Uma outra passagem relevante, apontada por Boeckh¹²⁹, e que aparece também na P. 4, precisa ser citada em um contexto mais amplo para que depois possamos entender sua relevância para a discussão. A cena descreve a volta de Jasão a Iolco e o reencontro com seus parentes em um contexto simpótico:

καὶ κασίγνητοὶ σφισιν ἀμφότεροι
 125 ἦλθον κείνου γε κατὰ κλέος· ἐγγὺς μὲν Φέρης κράναν Ὑπερῆδα λιπῶν,
 ἐκ δὲ Μεσσάνας Ἀμυθάν· ταχέως δ' Ἄδματος Ἴκεν καὶ Μέλαμπος
 εὐμενέοντες ἀνεψιόν. ἐν δαιτὸς δὲ μοίρα
μειλιχίοισι λόγοις αὐτοὺς Ἰάσων **δέγμενος**
 ξεῖνι' ἀρμόζοντα τεύχων πᾶσαν εὐφροσύναν τάνυεν
 130 ἀθρόαις πέντε δραπῶν νύκτεσσιν ἐν θ' ἀμέραις
 ἱερὸν εὐζοίας ἄωτον.

—
 ἀλλ' ἐν ἕκτα πάντα λόγον θέμενος **σπουδαῖον** ἐξ ἀρχᾶς ἀνὴρ
 συγγενέσιν **παρεκοινᾷθ'**· οἱ δ' ἐπέσποντ'. αἴψα δ' ἀπὸ κλισιᾶν
 ὤρτο σὺν κείνοισι· καὶ ῥ' ἦλθον Πελία μέγαρον.

e ambos os irmãos de seu pai
 125 vieram seguindo-lhe o boato. De perto veio Feres, deixando a Hipéria fonte,
 e, de Messana, Amitão. Rapidamente vieram também Admeto e Melampo,
 benquerendo ao sobrinho. **Na ocasião do banquete,**
 tendo-os **recebido** com **doces palavras**, Jasão,
 preparando-lhes a hospitalidade adequada, toda a festa estendeu
 130 por cinco noites e dias ininterruptos, colhendo
 a fina-flor do bem-viver.

128. Cf., e.g., Hes. *Th.* 748-57, A. fr. 69 e Ch. 660. E. fr. 114 Nauck (*Andrômeda*): “ὦ νύξ ἱερά, | ὡς μακρὸν ἕππευμα διώκεις | ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ' | αἰθέρος ἱεράς | τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου”. Sobre a origem indo-europeia da imagem, cf. West (2007).

129. Boeckh (1821).

mas no sexto, um assunto **sério** abordando, desde o princípio, o varão, com os parentes, **compartilhou**. E eles o apoiaram¹³⁰. De pronto dos reclinatórios levantou-se na companhia daqueles, e foram ao palácio de Pélias.

Essa passagem é crucial por vários motivos. Em primeiro lugar, o verbo παρακοινάομαι, um *hapax*, é utilizado aqui exatamente com o mesmo sentido de κοινάω¹³¹, ou seja, “comunicar para”, “fazer do conhecimento de”, com objeto direto e o indireto explícitos, respectivamente, λόγος e συγγενεῖς. Em segundo lugar, a cena desenrola-se em um simpósio (ἐν δαιτὸς δὲ μοίρα, 127), com uma clara menção ao δέξαι-Motiv (δέγμενος, 128) e uma separação entre as duas fases do banquete: uma de diversão, que dura “cinco dias e cinco noites” (130) e outra, que marca o fim do simpósio, para que se possa tratar de “um assunto sério” (λόγον θέμενος σπουδαῖον, 132).

A partir desse exemplo, parece-me bastante plausível que a acepção “combinar com”¹³² atribuída ao verbo κοινάω na N. 3.12 não deveria ser lida quando o sentido “comunicar a” é o único possível na passagem acima, e, além disso, poderia ser lido sem maiores problemas também naquela *Nemeia*, mesmo levando-se em consideração uma forma ligeiramente diferente do verbo aqui, isto é, παρακοινάομαι¹³³. Consoante a isso, talvez a acepção “combinar com” faria sentido se (e apenas se), novamente, partirmos do princípio de que o κῶμος é um χορός e de que, portanto, Píndaro não irá apenas “compartilhar” a sua canção com as vozes dos jovens a que irá se juntar, mas que irá “combinar” sua canção às suas vozes para que esses a cantem. No entanto, para que essa hipótese faça sentido, precisaríamos supor um emprego também não convencional para ὄραος que nunca é usado como sinônimo de “canto”¹³⁴ ou, ainda, de “voz como instrumento do canto”¹³⁵, algo evidente a partir das acepções listadas na entrada do LSJ para essa palavra, na qual o sentido “canto” aparece ilustrado apenas por passagens tiradas dos epínicios, onde o sentido “conversa”, “bate-papo” ou “boato” poderia ser facilmente lido. Uma dessas passagens é a N. 3. As outras são a P. 4.137, a N. 7.69 e a P. 198.

130. Para essa interpretação de οἱ δ' ἐπέσποντ', cf. Braswell (1988). Jasão não conta apenas a sua história, mas também o plano de recuperar o trono, o que fica subentendido.

131. Assim Braswell (1988) e Gentili *et al.* (1995), “*col senso del simpliciter κοινάω*”.

132. Carey (1989), “*This is made clear in vv. 11-12, where Pindar promises to blend his song with their voices*”. A acepção “combinar com” parece ser melhor denotada, em Píndaro, por συμμειγνύμι, como na O. 3.7-9 “φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν | καὶ βοᾶν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν | Αἰνησιδάμου παιδί συμμεῖξαι πρεπόντως, ἃ τε Πίσσα με γεγωνεῖν”.

133. Cf. n. 131, acima.

134. Braswell (1988), “*originally a) ‘intimate conversation with one’s wife (ὄρα) (Il. 6, 516), then b) ‘familiar talk’ more generally (so already at its first attested occurrence, Hes. Th. 205 (...), and finally c) ‘discourse’, ‘words (spoken or sung)’ in a neutral sense (Empedocles 31 B 21.1 and always in Pindar)*”.

135. Como ὄρα ο ἐ, como vimos no início dessa seção, e como será usado na N. 3. 65 *et seq.* que comentaremos em seguida.

Na P. 4.136-8 o sentido de “conversa mole” é facilmente dedutível do contexto, que descreve como Jasão tenta ganhar a graça de Pélias por uma divisão pacífica do poder em Iolcos: “**πραῦν** δ’ Ἰάσων | μαλθακᾶ φωνᾶ ποτιστάζων **ᾄαρων** | βάλλετο κρηπίδα σοφῶν ἐπέων” (“e Jasão, destilando | com voz suave uma **conversa mole**, | lançou a base de palavras sagazes”¹³⁶). Na N. 7.69, Píndaro tenta se livrar da acusação de que algum dia teria ofendido Neoptolemo, “ὁ δὲ λοιπὸς εὐφρων | ποτὶ χρόνος ἔρποι. μαθὼν δέ τις ἀνερεῖ, | εἰ πὰρ μέλος ἔρχομαι **ψάγιον ᾄαρων** ἐννέπων” (“Possas o tempo que me resta alcançar-me benevolente. Alguém que o saiba dirá | se costume, abusando da canção¹³⁷, pôr, em versos **oblíquos**,¹³⁸ **boatos**”). Muito embora se possa discutir qual seria a melhor solução para traduzir ᾄαρως¹³⁹, parece que todos os tradutores concordam que o sentido “canto” aqui seria inadmissível. Na verdade, essa passagem é semelhante à O. 1.26-34 em que a “φάτις ἀνδρῶν”, que parece ser o equivalente ao ψάγιος ᾄαρως na N. 7, teria sido a responsável pela calúnia acerca da “glutoneria dos deuses”. Utilizando uma imagem semelhante, também lá o poeta demonstra sua confiança de que o tempo revelará a verdadeira história: “ἀμέραι δ’ ἐπίλοιποι | μάρτυρες σοφώτατοι” (“mas os dias que estão por vir | serão as mais sábias testemunhas”, 33-4).

A esse respeito, uma passagem da P. 1.98, merece ser comentada em maiores detalhes. O trecho relevante é o seguinte (92-100):

μὴ δολωθῆς, ᾧ φίλε, κέρδεσιν ἐντραπέλοις· ὀπιθόμβροτον αὐχμημα δόξας

—

οἶον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει

καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς. οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά.

95 τὸν δὲ ταύρω χαλκῆω καυτῆρα νηλέα νόον

ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾶ φάτις,

οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφιαι **κοινανίαν**

μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται.

τὸ δὲ παθεῖν εὖ πρῶτον <ἀε>θλων· **εὖ δ’ ἀκούειν** δευτέρα μοῖρ’· ἀμφοτέροισι δ’ ἀνήρ

100 ὃς ἂν ἐγκύρση καὶ ἔλη, στέφανον ὑψιστον δέδεκται.

Não sejas enganado, ó amigo, por infames lucros: a glória póstuma de uma reputação

—

136. Assim Race (1997a), “In a soft voice | Jason distilled soothing speech | and laid the foundation of wise words”. Cf. também, Verity (2007). Gentili et al. (1995), “parole benevole”.

137. Como na O. 9.38 “καυχᾶσθαι παρὰ καιρόν”.

138. Ou “maledicentes” ψόγιον como queria Boeckh (1821) baseado no manuscrito *Vaticanus* e suportado por Hesíquio, a variante não aparece, contudo, no *apparatus criticus* de S-M, como já era de se esperar.

139. Race (1997a), “crooked utterance”. Verity (2007), “lies”.

é a única capaz de revelar a saga dos varões que já se foram
tanto aos cronistas quanto aos cantores. Não perece a gentil virtude
de Creso,
95 mas com seu touro de bronze o incendiário de ímpia mente,
Faláris, odiosa tem sua fama silenciada em todo lugar,
nem as forminges dos salões na **gentil**
comunhão com a conversa dos meninos o recebem.
Ser bem sucedido é o primeiro prêmio. **Ouvir de outrem a boa fama,**
o segundo. O
[varão que ambos
encontra e colhe, com o mais supino laurel é agraciado.

Nesta ode há uma clara alusão ao poder imortalizador da canção (92-4) que se manifesta, aparentemente, em dois níveis: naquele que a liga à capacidade dos aedos (94) e dos cronistas de nela recontar¹⁴⁰ os eventos de uma vida humana (δίαιταν, 93) dignos de ser cantados e num outro, que me parece implicado pelos vv. 94-100, que vincula a sobrevivência da canção e, portanto, da saga nelas preservada, a uma contínua sucessão de *reperformances*.

É provável, além disso, que o cenário de *reperformance* visualizado seja aquele do simpósio, para o que aponta fortemente a caracterização das forminges como “de salão” (ὑπωρόφιαι, no v. 97, literalmente “que ficam sob um teto”, talvez em oposição ao instrumento dos *poeti vaganti* de que falamos anteriormente no Capítulo 4), a μαλθακή κοινωνία¹⁴¹ de 97-8 e o verbo δέκομαι que aqui parece evocar o *frame* do δέξαι-*Motiv*. Por meio da metáfora que vê nas forminges as anfitriãs de um simpósio, a “gentil virtude” de Creso seria recebida e faria companhia às vozes dos meninos como se fosse um comasta aceito em um simpósio. A infâmia de Faláris, no entanto, teria um destino contrário e a sua admissão no simpósio, como no caso de Tântalo, na *O.* 1, estaria interdita. Muito embora o próprio Faláris seja, de fato, lembrado na canção pindárica, o que se ouve dele não é a fama, e sim a infâmia, daí o sentido limitador ao sucesso dado pela gnoma ao final da ode: não basta ter sucesso, é preciso que o sucesso venha acompanhado de uma história digna de ser ouvida e recantada, εἴ δ’ ἀκούειν δευτέρα μοῖρα¹⁴², do contrário recairá no esquecimento, pois “os mortais são desmemoriados” (“ἀμνάμονες δὲ βροτοί”, *I.* 7.17).

Admitidamente, esse verso da *P.* 1.98 é onde ὄραος mais se aproxima do sentido proposto de “canto” e poderia estar, de fato, empregado nessa acepção. No entanto, parece-me que haja uma solução mais simples para entender o verso e que leve em

140. Provavelmente Píndaro não deveria ter em mente cronistas que difundissem histórias em *prosa*, isto é, numa forma não metrificada.

141. Confira a relação etimológica provavelmente existente entre κοινός e κῶμος, como discutimos no Capítulo 2, p. 78.

142. Cf. RUMPEL s.v. ἀκοῦω, que glossa *dicor*. Isto é, o verbo é empregado com um sentido passivo. Para uma ideia semelhante, cf. a *N.* 1.32, “εἴ τε παθεῖν καὶ ακοῦσαι” e a *I.* 5.12-13, “δύο δέ τοι ζωᾶς ἄτων μοῦνα ποιμαίνοντι τὸν ἄλπνιστον, εὐανθεῖ σὺν ὄλβῳ || εἴ τις εἴ πάσχω λόνγον ἐσλὸν ἀκούη”.

conta a dinâmica do simpósio, ao qual se alude na cena imaginada para uma possível *performance* de canções que falassem de Creso ou de Faláris. Ao passo que uma canção que tratasse da “gentil virtude” de Creso seria um tema adequado para um momento de descontração e alegria como aquele do simpósio, uma história horrenda (e, ademais, baseada em fatos reais relativamente recentes) como as atrocidades cometidas por Faláris não seria uma companhia adequada à “delicada conversa dos meninos” e, portanto, como um hóspede ou comasta indesejado, seria impedida de adentrar o simpósio na forma de uma canção ou de ser mencionada nas conversas. O assunto deveria ser, literalmente, “abafado” (κατέχει, 96). Essa interpretação, ao que me parece, adequa-se bem à etiqueta do simpósio como vista na passagem da *P.* 4.123-34, mais acima, em que Jasão deixa os assuntos “sérios” apenas para o final do simpósio com os parentes. A mesma ideia aparece expressa no seguinte fragmento elegíaco anônimo¹⁴³:

χαίρετε συμπόται ἄνδρες ὄμ[.....· ἐ]ξ ἀγαθοῦ γὰρ
 ἀρξάμενος τελέω τὸν λόγον [ε]ἰς ἀγα[θό]ν.
 χρὴ δ', ὅταν εἰς τοιοῦτο συνέλθωμεν φίλοι ἄνδρες
 πρᾶγμα, γελᾶν παίζειν χρησαμένους ἀρετῆι,
 ἢ δεσθῆαι τε συνόντας, ἐς ἀλλήλους τε **φ[λ]υαρεῖν**
 καὶ σκώπτειν τοιαῦθ' οἷα γέλωτα φέρειν.
ἢ δὲ σπουδῆ ἐπέσθω, ἀκούωμέν [τε λ]εγόντων
 ἐν μέρει· ἢ δ' ἀρετῆ συμποσίου πέλεται.
 τοῦ δὲ ποταρχοῦντος πειθώμεθα· ταῦτα γάρ ἐστιν
 10 ἔργ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν, εὐλογίαν τε φέρειν.

Salve camaradas de bebedeira [...] pois com algo bom
 tendo começado, finalizo também com algo voltado ao bem.
 É mister, meus amigos, que, sempre que nos reunamos em tal
 negócio, saibamos rir e divertirmo-nos como cavalheiros,
 saber agradar e, uns com os outros, jogar conversa fora,
 fazendo também piadas do tipo que o riso induzem.
O assunto sério que venha depois. Escutemos os que falam
 cada um em sua vez: essa vem a ser a virtude do simpósio.
 Obedeçamos ao simposiarca, pois essas coisas são
 comportamento de nobres varões e comportam elogio.

Note que, na elegia acima, φ[λ]υαρεῖν, “jogar conversa fora” é funcionalmente equivalente a ὀαρίζω, o que me parece, ademais, confirmado por este outro epigrama anônimo da *Antologia Grega*¹⁴⁴, que diz: μή με τὸν ἐκ Λιβάνοιο λέγε, ξένε, **τὸν φιλοκώμων** | **τερπόμενον νυχίοις ἠιθέων ὀάροις**; (“Não digas, estrangeiro, que sou aquele do Líbano, o tal que se deleita no bate-papo noturno dos jovens amantes dos

143. 27 IEG². Para fotos e bibliografia desse interessantíssimo fragmento do III séc. d.C., cf. o *Berliner Papyrusdatenbank* neste link: P. Berol. 13270 <<http://smb.museum/berlpap/index.php/00644/>>.

144. Mais precisamente da *Antologia de Planudes*, relegada ao livro XVI da *Antologia Grega*, 16.202.

kōmoi”). Ainda que a fonte seja possivelmente tardia, não deixa de ser digno de nota que ὄρος aparece explicitamente associado ao bate-papo do simpósio.

O que nos leva a uma segunda questão. Do ponto de vista da teoria coral, é necessário ler ὄρος tanto aqui quanto na N. 3.11, não apenas no sentido pouco usual de “canto”, mas no não menos usual sentido de “canto coral”. Carey, por exemplo, cita o παίδων ὄροισι da P. 1.98, para equacioná-la com o da N. 3.11, κείνων (...) ὄροις, dessa feita argumentando que, nesta última, κείνων seria o equivalente de παίδων e que, portanto, os τέκτονες νεανίαί dos vv. 4-5 da N. 3 seriam, na verdade, os meninos do coro responsáveis pela *performance* da ode. Esses estariam esperando ansiosos pela ode do poeta para que pudessem cantá-la. Seu raciocínio parte do princípio de que, de acordo com a etiqueta do simpósio, não deveríamos esperar encontrar παῖδες desacompanhados de seus tutores em tais ocasiões, ao menos no caso de pudicos jovens de família, embora reconheça que outros, não tão pudicos¹⁴⁵, pudessem frequentar esse ambiente, segundo ele, tipicamente associado com o mundo adulto. Como exemplos, ele cita uma passagem do *Banquete* de Xenofonte (1.8) e uma das cenas finais da *Paz* de Aristófanes (1256-1301) que me parecem, na verdade, contradizer seu argumento¹⁴⁶.

Com relação à passagem de Xenofonte, é preciso que se atente para o fato de que o próprio simpósio é, na verdade, uma festa de celebração pela vitória de Autólico na luta do pancrácio para meninos e que, ademais, essa festa se dá na casa de seu ἐραστής, Cálías. Se esse tipo de celebração era comum – algo do que, de fato, não temos razões para duvidar –, torna-se difícil entender em que sentido Carey vê o simpósio como um evento eminentemente adulto. Muito embora o comportamento de Autólico seja irreprochável, na medida em que ele passa todo o tempo sentado¹⁴⁷ ao lado de seu pai, não são poucos os olhares e os elogios que recebe dos convivas; além disso, mesmo que brevemente e sempre de uma maneira muito recatada, ele participa do diálogo. A despeito de seu comportamento exemplar, não deveríamos supor que os banquetes fossem frequentados *apenas* por jovens pudicos da aristocracia como ele¹⁴⁸. É possível, inclusive, utilizar evidências do mesmo diálogo para argumentar o contrário, já que, no segundo capítulo, somos apresentados a um outro παῖς, o citaredo da trupe do Siracusano, descrito como “πάνυ γε

145. Como Alcibíades, acusado por Lísias, 14.25. Não vejo esta evidência como convincente porque me parece que a ênfase dada é mais sobre (a) a associação de Alcibíades com Arquedemos, um corrupto e demagogo ateniense acusado de receber propina enquanto em serviço público, (b) sobre o possível relacionamento sexual entre os dois e (c) o consumo excessivo de vinho e a convivência com prostitutas em uma idade ainda tida como inapropriada a tais práticas. Extrapolar esta passagem em uma “lei” que proibia ou via com maus olhos a presença de menores nos simpósios é um exagero.

146. Como esse argumento de Carey e as respectivas passagens são normalmente repetidas, muitas vezes acriticamente, por outros autores, me pareceu necessário analisá-las em maiores detalhes.

147. Ao contrário dos homens, que se reclinavam nas κλίαι, os meninos deveriam se sentar ao lado de seus tutores; neste caso, o pai de Autólico.

148. Sobre isso, parece-me suficiente citar apenas os trabalhos de Dover (1989) e Hubbard (2003).

ώραῖον καὶ πάνυ καλῶς κιθαρίζοντα καὶ ὀρχούμενον” (“*muito belo e exímio citaredo e dançarino*”, 2.1). De fato, no início do capítulo três, podemos vê-lo cantando *solo*:

ἐκ δὲ τούτου συνηρμοσμένη τῇ λύρα πρὸς τὸν αὐλὸν ἐκιθάρισεν ὁ παῖς καὶ ἤσεν. ἔνθα δὴ ἐπήνεσαν μὲν ἅπαντες: ὁ δὲ Χαρμίδης καὶ εἶπεν: ἀλλ’ ἐμοὶ μὲν δοκεῖ, ὦ ἄνδρες, ὡσπερ Σωκράτης ἔφη τὸν οἶνον, οὕτως καὶ αὕτη ἢ κρᾶσις τῶν τε παίδων τῆς ὥρας καὶ τῶν φθόγγων τὰς μὲν λύπας κοιμίζειν, τὴν δ’ ἀφροδίτην ἐγείρειν.

Em seguida, afinando sua lira com o aulo [da *auletriz*], o menino a tocou e cantou. Todos então o cumprimentaram. Cármides, inclusive, disse “Parece-me, meus caros, que o que Sócrates disse sobre o vinho vale também para essa mistura da beleza dos meninos e de suas vozes: ela leva embora as preocupações e acorda o desejo”.¹⁴⁹

Se atentarmos à fala de Cármides, veremos que tanto a comparação com o vinho como o uso do plural (παίδων/ φθόγγων) assumem um tom generalizante que talvez indique que a *performance* musical de meninos, como a recém descrita, era tão usual quanto a própria presença do vinho nos simpósios. Uma *performance* solo, no entanto, e não coral.

De fato, é exatamente isso que vemos na cena de Paz (1265-1301), em que dois meninos saem da casa de Trigeu (onde estaria acontecendo um baquete de núpcias) para urinar e, também, segundo a suposição daquele, “ἵνα ἄτ’ ἄσεται προαναβαλήτ(αι)” (“a fim de ensaiarem o que irão cantar”). Quando, no entanto, Trigeu pede que lhe deem uma amostra do que pretendem cantar, os versos que produzem não são aqueles associados com metros da “lírica coral”, mas sim hexâmetros e trímetros jâmbicos¹⁵⁰, ademais, de cunho bélico, mais pertinentes a uma *performance* solo, o que faz com que essa cena de Paz seja, de fato, uma evidência *em favor* de um costume no qual παῖδες não apenas poderiam frequentar banquetes mas que, inclusive, poderiam executar peças musicais como solistas. Há de se convir, ademais, que dois meninos dificilmente poderiam ser vistos como um “coro”, que deveria ter, no mínimo¹⁵¹, entre 9 e 11 participantes, se pudermos usar como comparação a autodescrição do fr. 1 PMG de Álcma, ainda que aquele tenha sido composto para um coro de moças¹⁵². De fato, nem no nível da dramaturgia eles fazem parte do coro desta comédia, mas se configuram como “papeis extras”¹⁵³.

149. X. Smp. 3.1.

150. *Epigonoí*, fr.1, fr. dub. 6; Il. 3.15, 5.14, 8.61, *Od.* 19.32; Archil. fr. 5.1-2 etc. Para uma lista completa cf. OLSON (2003).

151. Heródoto, 6.27, nos informa da tragédia que acometera um coro de cem rapazes que os habitantes de Quios haviam enviado a Delos, dos quais apenas dois retornaram, todos os outros tendo sido acometidos por uma peste mortal. Em Atenas, o número padrão de dançarinos em ditirambo era cinquenta.

152. Cf., no Capítulo 2, a estreita relação entre o coro de moças e o de meninos na passagem discutida do *Escudo*.

153. Para um comentário de toda essa passagem, cf. Olson (2003) e Sommerstein (1985).

Um outro exemplo que Carey cita como paralelo à hipotética canção coral da N. 3 é a elegia atribuída a Teógnis (237-246 W²). Parece-me, entretanto, que o que poeta está prometendo ao seu destinatário seja imortalidade através da canção que os jovens, individualmente (εὐκόσμως, 242)¹⁵⁴, mas não em coro, irão cantar em simpósios espalhados por diversas partes do mundo grego¹⁵⁵, exatamente como Píndaro promete a Hierão através do exemplo positivo de Creso e do negativo de Faláris.

Consequentemente, não há porque não ler o plural παίδων ὄροισι na P. 1.98 como uma generalização acerca da infâmia póstuma de Faláris, que não será lembrado nas conversas (ou nas canções), ὄροισι, que os meninos (se pudicos ou não, pouco importa) com suas vozes e suas líras irão cantar nos simpósios. É possível que isso esteja implicado, ademais, pela generalização da fala de Cármides, no *Banquete*. Poder-se-ia argumentar que lá o παῖς citado da trupe do Siracusano deveria ser, na verdade, um escravo. Ainda que isso seja bem possível, esse fato tem, no entanto, pouca relevância, uma vez que é menos o cantor, e mais a canção, que confere fama. Além do mais, não temos igualmente nenhuma informação sobre o *status* social dos παίδων da P. 1 e, portanto, o mesmo argumento aplicar-se-ia para essa passagem.

Em se abrindo mão, portanto, de que ὄρος em Píndaro signifique sempre “canto” e que κοινάω signifique “combinar”, dois sentidos, como vimos, parcamente atestados, nada impede que suponhamos que os versos 11-12 da N.3, ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὄροις | λύρα τε κοινάσομαι queiram expressar uma mensagem mais literal, a saber, a de que a *persona loquens* deseja compartilhar com os jovens que formam o κῶμος de Aristocleides e com a lira (já que ela fará o acompanhamento musical) aquilo que a Musa lhe inspirou no ânimo e que deverá fluir de sua mente abundantemente, como a água de uma fonte, em meio àqueles que esperam em Egina com tanta ansiedade pela canção que é devida à vitória obtida por um de seus cidadãos. Dentro dessa leitura, seria possível propor, ainda, que o futuro κοινάσομαι, mesmo que encomiástico, também possa aludir obliquamente, sobretudo num contexto diferente da *première*, a futuras ocasiões de *reperformance* e, assim, seu significado de “tornar κοινός” adquira uma outra dimensão, aquela de “popularizar” a canção tanto por meio de *reperformances* nos simpósios quanto porque o *laudandus* estará sempre “na boca”¹⁵⁶ dos jovens que dele participam, através de suas conversas (ὄροις).

Ao contrário das estrofes iniciais dessa *Nemeia*, nos v. 65 *et seq.* temos o que parece uma menção explícita à execução do epinício pelas “vozes dos moços”, o que poderia, de fato, apontar para uma *performance* coral.

154. Cf. o fr. elegíaco anônimo citado acima, ἀκούωμέν [τε λ]εγόντων | ἐν μέρει ἥδ' ἀρετὴ συμποσίου πέλεται.

155. κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος | ῥηϊδίως· θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνησι παρέσσηι | ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν, | καὶ σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες | εὐκόσμως ἔρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα | ἄουσινται. Cf. com a elegia que fala da etiqueta do simpósio na p. 231.

156. Theogn. v. 240, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν. Sobre possíveis contextos de *reperformance*, cf. o Capítulo 7.

τηλαυγές ἄραρε φέγγος Αἰακιδᾶν αὐτόθεν·
65 Ζεῦ, τεὸν γὰρ αἷμα, σέο δ' ἄγών, τὸν ὕμνος ἔβαλεν
ὀπι νέων ἐπιχώριον χάρμα κελαδέων
βοᾶ δὲ νικαφόρῳ σὺν Ἀριστοκλείδῃ πρέπει.

A luz do filhos de Eáco, que daqui ao longe brilha, está fixada firmemente.
Ó Zeus, pois teu é o sangue; tua, a contenda, que o hino coroou¹⁵⁷
com a voz dos jovens, celebrando a alegria local¹⁵⁸,
e o clamor é adequado na companhia do vitorioso Aristocles.

A proposta de Lefkowitz e Heath de que o aoristo ἔβαλεν poderia se referir a um hino cantado anteriormente, durante a festa de celebração da vitória, embora não seja impossível, é muito improvável. Sobretudo porque Píndaro parece retornar, aqui, à injunção feita à Musa anteriormente para que trouxesse sua voz a Egina e que desse início ao hino, que agora ele parece dizer que está concluído. Como Carey e Pfeijffer observam, uma menção abrupta a uma outra canção, sem qualquer outro tipo de referência adicional que permitisse à audiência identificá-la, seria improvável, muito embora, é preciso que se ressalte, essa informação pudesse fazer parte do **espaço discursivo corrente** da *performance*. Além disso, o v. 65 com a sua menção à descendência de Éaco, cuja fama acaba de ser lembrada ao longo dos vv. 33-64, e aos jogos nemeios do qual Zeus era o guardião, tornam a hipótese de uma outra canção muito pouco atraente.

Seja como for, parece haver sérios problemas para o entendimento dos vv. 65-6, crucial para nos decidirmos quanto ao modo de *performance* dessa passagem e que, a meu ver e até onde pude averiguar, não foram considerados com propriedade dentro da controvérsia “monódica x coral”.

O primeiro deles refere-se justamente à construção de ὕμνος com o verbo βάλλω, que Pfeijffer acredita estar empregado em sua acepção metafórica de “atingir” um alvo¹⁵⁹, um sentido que seria comum em Píndaro a partir da metáfora conceitual segundo a qual DICTA SÃO MÍSSEIS¹⁶⁰. Entretanto, em todos os casos em que Píndaro usa o verbo βάλλω metaforicamente, sempre na voz ativa, o mapeamento dos elementos do domínio-fonte no domínio-alvo é ATIRADOR → LAUDATOR/MUSAS; MÍSSEIS → DICTA; ALVO → LAUDANDUM, como aliás comprovam todos os

157. Cf. SLATER, s.v. βάλλω e Nünlist (1998)

158. Minha tradução acima é propositadamente ambígua e eu a explicarei no que se segue.

159. Pfeijffer (1999b), “The verb ἔβαλεν, borrowed from ‘ballistic’ terminology, is used metaphorically in a poetical context. Similar metaphors are not uncommon in the work of Pindar” [grifo meu].

160. Irei empregar a palavra latina DICTA para cobrir todos as βέλη conceitualizadas como MÍSSEIS por Píndaro, isto é: ἔπη, λόγος, ὕμνος. E o gerundivo neutro LAUDANDUM para cobrir qualquer coisa que seja objeto do louvor, o *laudandus*, a sua cidade, a vitória, etc. Dentro desta mesma metáfora, muitas vezes encontramos o mapeamento ARCO → LIRA e DARDO/LANÇA → LÍNGUA.

exemplos que ele cita¹⁶¹. Na *N.* 3, contudo, a partir da metáfora do v. 65, teríamos ATIRADOR → DICTA e MÍSSEL → LAUDANDUM, isto é, “o hino lançou a competição com a voz”, o que produz um sentido insatisfatório e, ademais, não atestado em Píndaro. Na verdade, além dessa passagem, ὕμνος só aparece como sujeito de um verbo na *O.* 1.8-9, “ὄθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται | σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν | Κρόνου παῖδ(α) (...) ἰκομένους” (donde o multiafamado *hino* é lançado sobre a mente dos artistas, vindos a cantar o filho de Crono), no entanto, aqui também o sentido de ἀμφιβάλλομαι é muito disputado¹⁶².

Uma outra acepção poderia ser “atingir”, atestada, por exemplo, na elaborada metáfora da *O.* 2. 89-90, “πολλά μοι ὑπ’ ἀγκῶνος ὠκέα βέλη | ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας | φωνάεντα συνετοῖσιν (...) ἄγε θυμέ· τίνα βάλλομεν | ἐκ μαλθακᾶς αὔτε φρενὸς εὐκλέας ὀϊστοὺς ἰέντες”, (“São me muitos os rápidos mísseis sob o braço | dentro da aljava | vozeantes aos entendidos (...) | Eia, *meu coração!* Sobre quem verteremos | de nossa mente gentil, outra vez, lançando [uma saraivada de] *ínclitas flechas?*”)¹⁶³. No entanto, aqui, o flecheiro é o poeta e os mísseis são as flechas, as quais, subentende-se, são suas palavras de louvor e, portanto, qualquer paralelo com a *N.* 3 pode ser descartado, onde precisaríamos supor algo do tipo “o *hino* atingiu a competição com a voz”¹⁶⁴, com um sentido aproximado de “o hino tocou na contenda”, isto é, “falou dela”, mas o sentido de βάλλω na acepção de “tocar em um determinado assunto” é pouco usual¹⁶⁵ e, ademais, o ὕμνος nunca aparece em Píndaro nem, ao menos até onde pude verificar, em qualquer outro autor, como sujeito desse verbo. Como nota Nünlist, “ao contrário dos exemplos [*i.e.*, do poeta como um atirador] citados até aqui, este [*N.* 3.65-66] se descata por dois motivos: Primeiramente é dito de maneira explícita que a canção “atingiu” não uma pessoa, e sim uma temática (...). Além disso, já não é mais o poeta-atirador o sujeito, mas o hino como canção-flecha (ou -lança) que atinge o objeto”¹⁶⁶.

Dessa forma, o paralelo mais próximo parece-me ser o da *P.* 8.56-7, “χαίρων δὲ καὶ αὐτός | Ἀλκμᾶνα στεφάνοισι βάλλω, ραίνω δὲ καὶ ὕμνω” (“e eu mesmo me alegre e recubro | Alcma com coroas, e também o aspirjo com um hino”), onde o acusativo Ἀλκμᾶνα e o plural στεφάνοισι, bem como o paralelo com ραίνω, apontam para o

161. *O.* 1.111/2, *O.* 2.83, *O.* 9.5, *O.* 13.93-5, *P.* 1.43-5, *N.* 1.18, *N.* 6.26, *N.* 7.66, *N.* 9.55, *I.* 2.35 *I.* 5.46-8, *I.* 2.1-5. E, em outros autores, *B.* 10.43, *A. Ag.* 241, *Eu.* 676, *Suppl.* 446, *Pl. Tht.* 180a, *Hor. C.* 2.16.17.

162. Sobre isso, principalmente Gerber (1982), que ainda acrescenta “The literal idea of ‘throwing’ or ‘striking’ is so often absent in”

163. *Cf. tb. O.* 8.54-55 εἰ δ’ ἐγὼ Μελησία ἐξ ἀγενείων κῦδος ἀνέδ’ ραμον ὕμνω, | μὴ βαλέτω με λίθω τραχεῖ φθόνος.

164. A solução idiomática de Race (1997a), “*this hymn has struck/ with young men’s voices*” e Verity (2007) “*which my hymn strikes upon*” não deveria nos levar a supor que a expressão “to strike a subject”, natural em inglês, soe tão natural em grego.

165. Rumpel glossa *tango* como um dos sentidos de βάλλω, mas é capaz de fornecer apenas este exemplo da *N.* 3.65. Eu não fui capaz de encontrar nenhum exemplo em que βάλλω é empregado no sentido de “tocar”

166. Nünlist (1998)

sentido de “recobrir com coroas”, mais do que simplesmente “alvejar com”, sobretudo porque a cena alude à conhecida prática da φυλλοβολία, na qual o vencedor era recebido sob uma chuva de pétalas de flores, coras e frutos secos. Além do mais a construção βάλλω + ACC. + DAT. INST. é idêntica em ambas as passagens. Minha proposta, conseqüentemente, é que na N. 3.65, leiamos βάλλω com um sentido semelhante, isto é, o hino “cobriu toda a extensão dos jogos (ἀγών, τὸν) com a voz (ὀπί), ou seja, coroou-o¹⁶⁷. Em primeiro lugar, essa é uma acerção metafórica atestada em Píndaro e, além disso, produz um sentido razoavelmente bom, quando se pensa que a canção “coroa” os jogos não só porque nele o *laudandus* se sagrou como vitorioso mas também porque o epinício, vindo ao final das competições (nesse caso, algum tempo depois, na verdade), é a “coroa”, isto é, o ápice (ἄωτον) da celebração. Essa acerção poderia, talvez, estar implicada também na metáfora da O. 1.8-9, mencionada acima¹⁶⁸.

Seria possível, conseqüentemente, pontuar após ὀπί, lendo νέων como complemento do objeto de κελαδέων, o que alteraria completamente o sentido do verso: “coroei o hino com a voz, cantando a alegria local dos jovens”. Essa leitura, contudo, talvez não seja recomendável em virtude da sintaxe e da proximidade de ὀπί e νέων, que poderia ser imediatamente interpretado por uma audiência como “com a voz dos jovens”, mas ela não é, apesar disso, absurda.

Em primeiro lugar porque a colocação ὀπί νέων não aparece em nenhuma das 66 ocorrências de ὀπί no *corpus* do TLG¹⁶⁹. Além disso, normalmente ὀπί vem qualificado por um adjetivo no mesmo caso, como por exemplo na fórmula homérica VERBA CANTANDI + [ADJ. + ὀπί]_{INST.}, como na Il. 1.604, “ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπί καλῆ”, (“cantavam alternando bela voz”) e similares. Em segundo lugar porque, na N. 7.83-4, a *persona loquens*, numa auto-injunção¹⁷⁰, utiliza-se precisamente dessa fórmula épica, em um verso ritmicamente semelhante àquele da N. 3.66:

80 Διὸς δὲ μεμναμένος ἀμφὶ Νεμέα
πολύφατον θρόον ὕμνων δόνει
ἠσυχᾶ. βασιλῆα δὲ θεῶν πρέπει
δάπεδον ἄν τόδε γαρυέμεν **ἡμέρα**
ὀπί· λέγοντι γὰρ κτλ.

Zeus tendo sido lembrado, acerca da Nemeia
agita o multifamoso clamor dos hinos
com docilidade. Ao Rei dos deuses cabe
neste chão sagrado celebrar com gentil
voz. Contam as lendas etc.

167. De fato, Slater, citando tanto a P. 8 quanto a N. 3, glossa um dos sentidos de βάλλω nessas passagens como “to crown”.

168. Cf. Nisetich (1975).

169. Mas note Hes. Th. 41, “θεῶν ὀπί λειριοέσση”;

170. Race (1997a), “The poet is addressing himself or the chorus leader”.

Um outro argumento favorável a pontuar após ὅπι é a coerência interna da ode. Como vimos, na estrofe inicial, Píndaro pede pela voz da *Musa* (σέθεν ὄπα) e diz que os jovens anseiam por ela (μυιόμενοι). É no mínimo estranho que, ao final da canção, a voz já não seja mais da *Musa* e sim dos jovens. Entretanto, se a voz fosse ainda a do cantor, e não a de um coro, não soaria estranho dizer que aquele cantara “a alegria local dos jovens”, já que essa alegria seria, obviamente, Aristocleides. Como coloca Bremer¹⁷¹ de uma maneira bastante precisa, “a vitória pertencia à pólis, e a sua pólis estava orgulhosa dele [*i.e.*, o vencedor]; a celebração poética da *gloria unius civis* era, ao mesmo tempo, a celebração da *gloria totius civitatis*”. Apesar disso, dentro da teoria do “subterfúgio oral” de Carey, seria perfeitamente possível argumentar que nos vv. 80 *et seq.* Píndaro estaria apenas finalizando a ficção que começara no início da ode, ou seja, a de que iria “combinar a voz da *Musa* com as vozes dos jovens artesãos do κῶμος”.

Finalmente, se não quisermos pontuar após ὅπι, ainda resta a possibilidade de lê-lo como um dativo de acompanhamento ou associação, isto é, que “o hino coroou na companhia da voz dos jovens”. É preciso pensar que na O. 9, Efarmosto é descrito como sendo festejado pelos seus amigos enquanto esses cantam o καλλίνικος ὕμνος e que, dentro das práticas aludidas no Capítulo 2, isso provavelmente teria acontecido sob um chuva de coroas e folhas, lançadas sobre o vencedor. Na medida em que a própria canção pode ser conceitualizada como uma COROA¹⁷², o ato do poeta de metaforicamente lançá-la sobre a cabeça do vencedor enquanto este é celebrado pelas vozes dos jovens do κῶμος não deveria nos parecer uma cena tão implausível.

I. 1.10

Μᾶτερ ἐμά, τὸ τεόν, χρύσασπι Θήβα,
 πρᾶγμα καὶ ἀσχολίας ὑπέρτερον
 θήσομαι. μή μοι κραναὰ νεμεσάσαι
 Δᾶλος, ἐν ᾗ κέχυμαι.
 Ὡ τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς;
 εἶξον, ὦ Ἀπολλωνιάς· ἀμφοτερᾶν τοι χαρίτων σὺν θεοῖς ζεύξω τέλος,
 —
 καὶ τὸν ἀκερσεκόμαν Φοῖβον χορεύων
 ἐν Κέῳ ἀμφιρύττα σὺν ποντίοις
 ἀνδράσιν, καὶ τὰν ἀλιερκέα Ἴσθμοῦ
 10 δειράδ(α)·

171. Bremer (1990).

172. Sobre isso, *cf.* especialmente Nisetich (1975).

Ó minha mãe, Tebas do áureo escudo,
teu interesse acima do meu negócio
porei. Oxalá não me censure a alcantilada
Delos, sobre quem me debruçara.
Que há de mais amável aos bons do que caros genitores?
Abre alas, ó Apolônia! Ambos louvores, queiram os deuses, jungirei:

—
tanto a Apolo dançando de intonsa coma
na circunvagada Ceos em companhia de pônticos
varões, quanto do Istmo à marimurada
serrania.

Carey, discutindo essa passagem, diz que Píndaro, ao usar o verbo χορεύω, “claramente” tem em mente uma “*performance* formal por meio de canto e dança grupais”¹⁷³. Entretanto, como vimos anteriormente, χορεύω em sua acepção mais prototípica significa sempre “dançar”, não “cantar” e, muito menos, “cantar e dançar”, para o que o grego reservava uma outra palavra, μέλω. Ainda segundo ele, uma *performance* coral é “obviamente” o que Píndaro está prometendo a Delos ao usar, aqui, o complemento σύν ποντίοις ἀνδράσιν. O significado mais prototípico da FP σύν + DAT em Píndaro, é contudo, o comitativo, nunca o instrumental¹⁷⁴. Disso, aliás, temos um exemplo nessa mesma ode, no verso 6, onde σύν θεοῖς significa “com a ajuda” ou “com o auxílio dos deuses”. Logo, tudo o que Píndaro está dizendo é que ele irá *dançar* entre os homens de Delos e também entre aqueles do Istmo, por ocasião do κῶμος de Heródoto, para quem a Ístmica I foi composta.

Um detalhe que Carey prefere minimizar é que, se ele estiver correto, essa é a *única* vez em todas as quarenta e seis odes do corpus em que Píndaro usa o verbo χορεύω para, *possivelmente*, se referir à *performance* de um epinício. Não é a exceção, então, que provaria a regra? Na verdade, é exatamente por isso que ele precisa recorrer a exemplos do mesmo verbo em outros poemas do corpus pindárico – esses, sim, indiscutivelmente corais –, para sustentar sua teoria de que o sentido de χορεύω em Píndaro é sempre “cantar e dançar”¹⁷⁵ e que, deduzir-se-ia daí, a sua escolha desse verbo em detrimento de muitos outros que seriam “neutros” com relação ao modo da *performance* indicaria “inevitavelmente” o modo como ambos os poemas seriam executados.

173. Carey (1989).

174. Bossler (1862), “*Praepositio σύν ubique notionem societatis et conjunctionis vel hominum vel rerum tenet. (...) Tum eodem modo, quo ἐν, etiam haec praepositio nonnunquam instrumentalem significationem asciscere videtur, sed manifestum est, his quoque locis aliam rationem inesse quam quae nobis placet; nam quod nobis id esse videtur, cuius ope aliquid efficitur, a Pindaro tanquam id cogitatur, quocum conjunctus et sociatus aliquis agit*”, grifo meu. Cf. também a excelente discussão de Luraghi (2003).

175. Mais especificamente, o Peã 6.9, fr. 75.1, Partenéio 2.39, e o fr. 94c.1.

Mesmo se aceitássemos os argumentos de Carey de que χορεύω se refere ao modo da *performance* e que, além disso, esse modo implica dança e canto corais, uma explicação muito mais simples poderia ser dada, que leva em conta menos a letra morta do texto, e mais o estilo, não só de Píndaro, mas de toda a lírica arcaica¹⁷⁶: a de que o verbo é usado ἀπὸ κοινοῦ com o segundo predicado, καὶ τὰν ἀλιερκέα Ἴσθμοῦ | δειράδ(α)¹⁷⁷, algo plausível na medida que o *frame* de toda a estrofe está dentro do escopo da menção a uma obra coral, o peã para Delos.

I. 8.62

τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' αἰοῖδαι ἐπέλιπον,
ἀλλὰ οἱ παρά τε πυρὰν τάφον θ' Ἑλικώνναι παρθένοι
στάν, ἐπὶ θρηῖνόν τε πολύφαμον ἔχεαν.
ἔδοξ' ἦρα καὶ ἀθανάτοις,
60 ἔσλόν γε φῶτα καὶ φθίμενον ὕμνοις θεῶν διδόμεν.

τὸ καὶ νῦν φέρει λόγον, ἔσσυται τε Μοισαῖον ἄρμα Νικοκλέος
μνᾶμα πυγμαχοῦ κελαδῆσαι. **γεραίρετέ νιν**,
ὃς Ἴσθμιον ἄν νάπος
Δωρίων ἔλαχεν σελίνων·

Nem mesmo morto abandonaram-lhe¹⁷⁸ as canções,
mas em volta de sua empírea sepultura as Musas do Hélicão
prostaram-se e verteram o multíssono treno.
Pois pareceu por bem também aos imortais
aceder um nobre varão, mesmo finado, aos hinos das deusas.

—
Isto também se aplica a este momento, e o carro musical avança a celebrar
a lembrança do boxe de Nicoclés. **Honrai-o**,
ele que no vale do Istmo
ganhou uma coroa de dório salsão.

Acerca dessa passagem, Carey diz que:

Teoricamente, o comando γεραίρετε (62) poderia ser dirigido ou àqueles presentes ou à comunidade como um todo. Nesse caso, poderia se argumentar que ele se refere a outras canções ou a formas não-musicais

176. Cf., especialmente, Dornseiff (1921) e Gerber (1982), sobre a O. 1.88, onde ele aduz outros exemplos de zeugma na literatura arcaica.

177. Assim também Heath e Lefkowitz (1991) e Bremer (1990). Para paralelos em Píndaro, cf. O.1.88; N. 10.25-6; P. 1.40, 4.104, 8.19.

178. Aquiles, de quem trata a parte mítica.

de louvor e seria, antes de mais nada, uma maneira intensa de salientar que Nicoclés é digno de louvor. Não há qualquer razão óbvia para que entendamos o comando além do escopo da ode e ao menos um bom motivo para que não o façamos. O comando *γεραίρετε* é seguido pelo louvor a Nicoclés (63-65), que é anunciado nos vv. 61-62 (...). O exemplo de outras passagens em Píndaro nas quais um imperativo exigindo o louvor é seguido pelo louvor exigido e nas quais uma referência além da ode parece estar fora de questão pelo uso do singular (O. 9.108-12, N. 3.26-32, N. 5-50-54, N. 10.21 *et seq.*) sugere fortemente que o louvor de Nicoclés nos vv. 63-65 é o cumprimento do comando *γεραίρετε*.

É digno de nota que todos os exemplos aduzidos por Carey dizem respeito a imperativos da 2ª p. do singular¹⁷⁹ em que é possível deduzir que a *persona loquens* está, na verdade, dando uma ordem a si mesma¹⁸⁰. No exemplo acima, contudo, temos um imperativo na 2ª p. do plural. Para fazer sentido, a hipótese de Carey deveria explicar por que, se a ode é de fato cantada por um coro, há essa alternância entre as pessoas verbais, isto é, por que o suposto coro algumas vezes dá ordens a si mesmo na 2ª (ou, em alguns casos, na 3ª) pessoa do singular, ao passo que, em outros, o faz na 2ª pessoa do plural. Na ausência dessa explicação, não temos porque não supor que as pessoas verbais estejam sendo empregadas de modo coerente e que, portanto, o *γεραίρετε* dessa passagem seja uma injunção para que os participantes do κῶμος louvem a vitória de Nicoclés ou com outras canções ou com quaisquer outros meios que, podemos apenas supor, seriam apropriados¹⁸¹.

Em segundo lugar, não há nenhuma “lei dos epinícios” que determine que o canto de louvor deva excluir qualquer referência a práticas laudatórias externas à canção¹⁸², sobretudo se estivermos dispostos a aceitar que a *performance* da ode deveria se dar em um contexto celebrativo que não se restringia apenas à execução da

179. O. 9.108-12, ὄρθιον ὠρῦσαι θαρσέων; N. 5.50, δίδοι φωνάν; N. 10.21-4, ἔγειρε λύραν καὶ παλαισμάτων λάβει φροντίδα. No caso da N. 3.26-32, οἴκοθεν μάτευε, o exemplo faz pouco sentido, já que se trata de uma *Abbruchsformel* que efetua a passagem do mito à ocasião.

180. Compare com o caso discutido da O. 6.87-92, acima, em que o destinatário é explicitamente mencionado.

181. O mesmo aplica-se à outra passagem aduzida por Carey e com a mesma estrutura, o epinício 13.190 *et seq.* de Baquilides.

182. Propor qualquer regra unicamente a partir do texto das odes e então aplicar essa regra para explicar problemas para os quais a mesma foi inicialmente proposta é um patente exemplo de *circulus in probando*. Como notam Heath e Lefkowitz (1991), “*the parallels only constitute reason to reject a reference beyond the ode if the choral hypothesis is correct, which is the point at issue*”. Carey (1991) concorda com o pouco valor desta ode como evidência que suporte tanto uma quanto outra hipótese, “*to appeal to either model in support of an interpretation is to beg the question we are trying to settle. Of course the audience knew how each ode was performed. We do not. We only have Pindar’s words; we must make what sense we can of them and seek to objectify judgements on ambiguous cases by drawing on more straightforward passages*”, grifo meu. Carey parece tentar argumentar em favor de uma análise textual, o que pode significar uma concepção das odes como *texto* e não como canção. Abordar a forma entextualizada da canção por meio das regras da crítica literária tradicional não significa em uma obrigação da canção em obedecer a essas regras. As distorções, segundo me parece, resultam inevitáveis.

ode, mas que provavelmente incluía uma série de outras formas de louvor, musicais ou não, subentendidas a partir do **EDC** partilhado pelo cantor e sua audiência a que possíveis referências diriam respeito. Nós, no entanto, não partilhamos desse **EDC**, o que não é razão suficiente para negá-lo ou para, na ignorância do mesmo, criar uma “lei” que nos obrigue a ler todas as referências que não entendemos apenas a partir do escopo interno da ode. Nesse sentido, e levando em consideração nossa discussão prévia acerca do κῶμος como **CELEBRAÇÃO**, parece-me de extrema relevância a observação de Heath e Lefkowitz de que

Ainda estaríamos inclinados a atribuir a este comando (bem como a muitos outros) uma referência externa, mesmo se adotássemos a hipótese coral. Se o epinício for interpretado como uma canção própria do κῶμος, então ele foi criado não para permanecer isolado, mas para funcionar como uma parte específica da festa comunal. Deveríamos esperar, portanto, que o epinício fizesse conexões de muitas e mais variadas formas dentro do contexto da *performance*; e o horizonte restrito de referências admitido pela doutrina corrente, com sua limitação radical dos fenômenos ligados aos futuros e imperativos apenas às referências internas, é, conseqüentemente, questionável. [grifo meu]¹⁸³

Conclusões

Acredito que a análise das fontes externas parece apontar, desde o período arcaico, para uma conceitualização de κῶμος e χορός como atividades distintas: ao passo que o elemento principal, mais **prototípico**, para que uma atividade seja conceitualizada como χορός é a dança, esta, contudo, não faz parte da definição central de κῶμος, que é mais inclusiva e que se organiza a partir do conceito **CELEBRAÇÃO**, em torno do qual outras características (dança, chiste, bebedeira, pantomima, simpósio, procissão etc.) podem orbitar, sem que nenhuma delas tenha, por si só, centralidade suficiente para invocar o uso do termo. Ou seja, enquanto χορός aponta para um tipo de *performance*, κῶμος denota um *frame* mais amplo capaz de perfilar práticas diversas. Além disso, ao passo que χορός implica em um tipo de dança *especial*, isto é, **marcada**, que pressupõe *organização* em vários níveis (na forma, no ritmo, no acompanhamento do canto etc.) e que, portanto exigiria ou profissionais ou um certo nível de treinamento, isso jamais acontece com κῶμος, no qual a dança, quando presente, é necessariamente de um tipo espontâneo, não ensaiado, isto é, **não-marcado**¹⁸⁴, uma conotação aparentemente incompatível com χορός, para o qual a *ordem* tem centralidade absoluta.

183. Heath e Lefkowitz (1991).

184. Isso demonstra, aliás, que a afirmação de Agócs (2012) segundo a qual “[choros] is unmarked; komos, marked” carece de qualquer sentido: χορός é uma atividade bastante específica do ponto de vista da conceitualização grega dedutível a partir do que vimos dos textos citados e não “only a notion of a group performance and dance”.

Por último, tanto κῶμος quanto χορός podem incluir o canto, mas, como no caso da dança, as condições nas quais o canto é conceitualizado dentro de cada um desses *frames* são completamente diferentes: naquele, o canto, como a dança, é espontâneo, não-ensaiado, não-responsivo e não está associado, até onde sabemos, com nenhum tipo de dança como *acompanhamento*; neste, porém, dá-se exatamente o contrário. Nas palavras de Bremer:

Agora, no emprego normal da língua grega, há uma considerável diferença entre χορός e κῶμος. A primeira palavra denota uma dança ensaiada formal; a expressão χορὸν διδάσκειν e χοροδιδάσκαλος são bem conhecidas. A segunda palavra denota uma celebração móvel (ocasionalmente bêbada e, em todo caso, normalmente pouco séria), uma procissão alegre; a palavra κωμοδιδάσκαλος não existe e seria quase uma *contradictio in adiecto*. Pode-se questionar com toda a razão porque Píndaro usava precisamente essa palavra de um modo tão persistente.¹⁸⁵

É exatamente isso que tentamos demonstrar ao longo desses dois capítulos. Como vimos, Píndaro sempre faz referência ao tipo de atividade da qual participa através do *frame* implicado por κῶμος e nunca, sob as mesmas circunstâncias, usa χορός. Com base nas evidências fornecidas pelos textos da *oratura* arcaica examinados precedentemente, que não sugerem uma identificação entre os dois termos, seria no mínimo plausível supor que Píndaro deva usar κῶμος porque tinha um mente um tipo de atividade totalmente diferente daquela denotada por χορός. Não há porque pensar que essa consistência, que se estende também a Baquilides, pudesse ser motivada por qualquer outro fator que não uma referência explícita ao tipo de atividade aludida por meio do conceito invocado pelo uso de um ou outro termo. Uma vez, portanto, que a *performance* das odes está ligada (muitas vezes explicitamente, por meio de um dêictico) a um κῶμος e não a um χορός e que aquele, ao contrário deste, não pressupõe nem a dança nem o canto ensaiados, parece-me plausível pressupor que a probabilidade de que os epinícios tenham sido cantados por um χορός é bastante tênue, muito embora não possa ser descartada. É preciso ainda insistir no fato de que muitos dos “epinícios” do *corpus* podem, na verdade, pertencer a outras formas poéticas e que, deduz-se daí, alguns deles podem, de fato, ter sido cantados por um coral quando referências a um κῶμος ou a “este κῶμος” apontarem nesse sentido. Não há porque adotar uma atitude extremamente dogmática a esse respeito.

Na verdade, um dos argumentos mais importantes – e que permitiu que, até hoje, a hipótese coral tivesse uma maior centralidade na interpretação do modo de *performance* das odes (muitas vezes, como vimos, de modo tácito e acrítico) – é o testemunho dos escólios, que quase sempre glosam κῶμος por χορός. A autoridade

185. Bremer (1990).

dos mesmos para decidir sobre essas questões foi, no entanto, consistentemente questionada e, até hoje, nenhuma resposta satisfatória foi dada a esse respeito que pudesse reestabelecer a autoridade dos escólios sobre *esta* questão¹⁸⁶. O problema torna-se ainda mais relevante quando percebemos que a própria confusão promovida pelos escólios entre κῶμος e χορός revela não apenas uma falta de familiaridade com práticas antigas de celebração epinicial (o que seria natural depois do séc. IV, dado o aparente ocaso do gênero) mas, de uma maneira ainda mais preocupante, uma falta de diálogo ou incapacidade demonstrada pelos mesmos de estabelecer uma leitura intertextual entre a forma *entextualizada* das canções e o restante da literatura grega, que aponta fortemente para uma diferenciação entre os conceitos Κῶμος e Κhoros. Isto, no entanto, como demonstrou M. Lefkowitz, é um tipo de equívoco em que a metodologia da filologia helenística, baseada na *atomização*, no *monofuncionalismo* e na *predileção restritiva*, como mais tarde iria definir Most¹⁸⁷, estava fadada a incorrer.

Por outro lado, é preciso que se diga que julgar o trabalho filológico dos alexandrinos por meio daquilo que os escólios nos apresentam também traz seus perigos e é, de certa forma, perverso. Ao mesmo tempo, abraçar seu testemunho como o legítimo herdeiro de uma tradição que remeta à antiguidade, sem levar em consideração as distorções e as deformações sofridas durante o seu processo de recepção, é igualmente inadmissível e incrivelmente ingênuo¹⁸⁸. Ainda que os escólios possam conter informações valiosas e fidedignas (como, de fato, eles devem) não há uma maneira segura de usarmos essas informações simplesmente porque não temos, na esmagadora maioria dos casos e na ausência de um terceiro comparativo, critérios que nos permitam avaliar as informações aí contidas e, dessa forma, separar o que é fidedigno do que é espúrio, o que diminui em muito a utilidade desses textos. Cautela, então, deveria ser a palavra de ordem ao lidar com eles, que devem servir como evidências acessórias e jamais definitivas.

Se, no entanto, as evidências da *oratura* arcaica desabonam, ou pelo menos colocam em dúvida, a hipótese de uma *performance* coral dos epinícios, devemos nos voltar para o que os próprios textos nos dizem sobre a sua *performance* a fim de que possamos avaliar se há algum tipo de interpretação “mais óbvia”¹⁸⁹ que aponte *sem sombra de dúvidas* (afinal esse é o sentido da palavra *óbvio*) para a hipótese coral. Temo, no entanto, que nada haja de “óbvio” no que tange a qualquer aspecto da *performance* epinicial ou à análise do próprio texto das odes. O único caminho que me

186. cf. Heath e Lefkowitz (1991).

187. cf. Most (1985). A *atomização* fragmenta o texto nas menores unidades possíveis de sentido; o *monofuncionalismo* confere a cada uma das unidades atômicas uma, e *apenas uma*, função; a *predileção restritiva* assegura que um átomo não apenas tenha um significado único fora do texto, ele também fornece as leis para todos os outros elementos e, por causa disso, é por si só capaz de garantir a sua unidade.

188. Carey (1989).

189. Cf. a citação de Carey à p. 185.

parece possível é tentar definir para onde um maior número de evidências aponta. Infelizmente (ou não), a decisão sobre o que conta como evidências, bem como sobre a maneira como se deve interpretá-las, é uma atitude subjetiva, no sentido bastante literal de que diz respeito ao *sujeito* como centro da atividade hermenêutica. Procurar, dessa forma, por uma “regra” ou por uma chave que seja capaz de explicar com rigor topológico todos os aspectos do epinício é tirar dessas canções, que são uma resposta a ocasiões muito mais complexas e ricas do que podemos imaginar, aquilo que, até hoje, nos manteve interessados nelas e contribuiu para que sobrevivessem: sua capacidade de nos intrigar e nos maravilhar a cada releitura.

CAPÍTULO 7

Ao infinito e além: cenários de transmissão e reperformance

As long as Pindar's medium of song making depended on the prestige of public performance, we cannot assume that a written record could have maintained, of and by itself, such prestige. Rather we should be asking the question the other way around: what was it about the public prestige of Pindar's lyric poetry, as it was once performed, that made it possible in the first place for a written record to evolve and to be preserved for later generations?

G. Nagy, *Pindar's Homer*, p. 383.

Em um trabalho que se propôs a discutir a *performance* dos epinícios de Píndaro, qual a importância de se investigar a sua transmissão escrita? Essa pergunta, embora legítima, parece-me que já tenha sido respondida por Finglass¹ (mas com relação ao texto sofocliano), *i.e.*, de que ninguém deveria começar ou, neste caso, terminar um estudo de Píndaro sem colocar em suas devidas proporções o quão obscura e desconhecida é a história de sua transmissão, sobretudo em seus primeiros estágios. Essa compressão pode nos ajudar, além do mais, a entender melhor diversos aspectos das canções e o processo pelo qual ela tomou a forma com que chegou até nós, bem como promover uma reflexão sobre a maneira como puderam sobreviver como registro entextualizado da *performance*. Num outro nível, pode nos servir de ponto de partida para avaliar como esse registro veio a sofrer, na qualidade de *texto*, uma pressão para se conformar a um novo paradigma cognitivo: aquele da disseminação cada vez maior, a partir do séc. IV, da literacia. Uma das premissas centrais do meu entendimento do texto pindárico e, de um modo geral da *oratura* da Grécia arcaica, é que nesse desencontro de realidades cognitivas diversas deva estar muito da dificuldade que, como intérpretes, encontramos ao lidar com os epinícios.

Uma forma, portanto, de começar essa investigação é lembrar da distinção, já tratada na Introdução, entre oralidade *conceitual* e *mediática*. Uma vez que a minha abordagem dos poemas pindáricos leva em consideração que o texto que temos representa uma *transcrição* das palavras da *performance* e que é, por isso mesmo, do ponto de vista de sua *concepção*, oral, entender como essas palavras chegaram até

1. Finglass (2012).

nós é de enorme importância. Além disso, há evidências suficientes para se crer que a forma entextualizada dos epinícios possa ter sofrido alterações desde muito cedo durante sua transmissão, algo natural dado um cenário de uma sociedade ainda no limiar entre a *oracia* e a *literacia*². No entanto, é preciso que se ressalte que as alterações do texto pindárico não são nem tão grandes, nem tão extensas. Claramente, em algum momento a letra das canções foi fixada³, o quão cedo ou tarde é difícil de precisar, muito embora eu parta do princípio, em si mesmo indemonstrável, de que essa fixação possa ter sido bem mais tardia do que podemos ser levados a crer.

Minha atitude pessoal com relação ao processo de fixação é, em primeiro lugar, o de que embora ele provavelmente possa ter acontecido em um período imediatamente posterior à *performance* por meio da escrita, essa não é a única possibilidade, nem há motivos para se crer que ela seja necessária. Descartar um processo mais longo, no qual os poemas seriam transmitidos oralmente, baseando-se unicamente na alegada sofisticação e/ou dificuldade da estrutura dos epinícios simplesmente porque eles assim nos parecem *na página*⁴, daí implicando que, por causa disso, a única forma de transmissão plausível seria a escrita é projetar nossas práticas, angústias e limitações como membros de uma *literacia* sobre aquelas dos integrantes de uma *oracia* e, além disso (e algo mais grave) é ignorar a riqueza de material etnográfico que prova, sem sombra de dúvida, que canções tão ou mais complicadas e tão ou mais longas que os epinícios pindáricos foram e são memorizadas por indivíduos, profissional ou amadoristicamente, em diversas sociedades ao longo da história e da geografia humanas⁵.

Em segundo lugar, não há razão para se reduzir o processo de transmissão a uma única mídia ou a um único modelo, quando é muito mais provável que ele tenha sido multiforme e tenha se desenvolvido através de uma confluência de caminhos no qual a transmissão oral e a escrita devem ter se alternado, coincidido e se influenciado até o último momento em que um texto definitivo foi fixado no séc. III a. C em Alexandria, do qual descendem nossas edições modernas. Uma divisão radical entre transmissão oral e escrita, além de já ter sido ultrapassada, não é nem desejável, nem proveitosa.

2. Sobre isso, *cf.* Thomas (1992).

3. Nada sabemos sobre o destino da melodia, nem se havia uma melodia específica que acompanhasse a letra a partir de sua concepção.

4. *Cf.* Hubbard (2004), por exemplo: “*Almost all theories have relied on some measure of written circulation, since the length, the dialectal variety, and metrical complexity of the odes, make oral tradition an unreliable instrument of preservation.*”, grifo meu. Para uma opinião semelhante, mas que envolve também o processo de composição, *cf.* Knox *in* Easterling e Knox (1989). Obviamente as práticas de transmissão oral de canções entre outros povos como documentadas por diversos especialistas, muitos dos quais citados ao longo desse texto, tornariam a Grécia do período arcaico uma exceção, caso o cenário e as razões dadas por Hubbard sejam, de fato, verdadeiras: as mesmas características (grifadas) que ele aponta como empecilhos para uma difusão oral são, na verdade, o que garantem uma transmissão fidedigna do texto entre vários povos. Sobre isso, e especialmente relevante para o caso de Píndaro, *cf.* Thomas (2012).

5. Sobre isso Thomas (2012) e Finnegan (1980).

Felizmente, uma grande parte do trabalho concernente à transmissão textual de Píndaro já foi feita por Jean Irigoin, em seu *tour de force* sobre a história do texto pindárico⁶, a que toda esta tese deve muito. Seu detalhado trabalho permitir-me-á, além disso, ser mais conciso e me dedicar apenas a alguns pontos onde divergimos ou onde me pareceu necessário, por alguma razão, complementá-lo. Procedendo dessa forma, ser-me-á possível, ainda, direcionar o sentido da discussão para atender os propósitos que me interessam mais nesta monografia, que são os cenários de transmissão imediata, pré-alexandrina das odes, e os possíveis cenários de suas *reperformances* que, como argumentarei, creio terem sido decisivos na entextualização das canções.

7.1. Promessas de imortalidade

O poeta, enquanto sacerdote das Musas, filhas da Memória, é um dos poucos indivíduos⁷ que, em uma sociedade oral, detém o acesso ao conhecimento do passado e pode garantir a passagem deste ou daquele indivíduo ao futuro por meio de sua habilidade em transformar o conhecimento da comunidade de uma forma (e *em uma forma*) que torne a sua disseminação mais efetiva. Nesta seção, portanto, eu gostaria de explorar brevemente as alusões que os epinícios fazem à sua capacidade de entextualizar a canção e as estratégias que usam para garantir a fama de seus *laudandi*.

Uma das funções precípuas de um epinício é imortalizar tanto o *laudandus* quanto o seu feito. A expressão da capacidade do poeta em conferir fama inextinguível, κλέος ἄφθιτον, aos seus *laudandi* é, por isso mesmo, parte da dicção tradicional da poesia laudatória e deita suas raízes na terra comum da cultura dos povos indo-europeus⁸. Entre os gregos, expressões de louvor aparecem mencionadas já na *Íliada* e na *Odisseia*, muito embora esses próprios poemas jamais tomem a forma de um louvor⁹. Dentro da categoria mais geral de “poesia de louvor”, que pode incluir outras formas de canções, o exemplo mais antigo que temos daquilo com que associamos os epinícios pindáricos pode ser o fr. 282 CAMPBELL de Íbico (segunda metade do séc. VI)¹⁰:

46 τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν
καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξεις,
ὥς κατ’ αἰοιδᾶν καὶ ἐμὸν κλέος.

6. *Histoire*. Para um bom resumo em português, cf. a *Introdução* de Araújo (2005).

7. O outro seria o profeta ou o adivinho, sacerdote de Apolo, com o qual ele, muitas vezes, se confunde Sobre isso Nagy (1990) e Svenbro (1976).

8. Essa consciência de pertencer a uma tradição tão antiga é aparente na epígrafe que abre esta tese.

9. Nagy (1990), “*In contrast with the praise poetry of Pindar, the epic poetry of the Homeric Iliad and Odyssey makes no claims to exclusiveness and does not qualify as a form of ainos. Whereas both the poetry of Homer and the poetry of Pindar qualify as kleos, only praise poetry qualify as ainos*”.

10. Sobre a pré-história do epinício, cf. Rawles (2012).

46 entre aqueles, de uma beleza, sempre,
tu também, Polícrates, imperecível fama terás,
proporcional à canção e à minha fama¹¹.

Nesta canção, da qual eu cito apenas as últimas linhas, Íbico por meio de um complicado *priamel* que envolve principalmente uma falsa *praeteritio* (“*νῦν δὲ μοι οὔτε ξειναπάταν Πάριν | ἦν ἐπιθύμιον οὔτε τανύσφυρον | ὑμῆν Κασσάνδραν*” κτλ., “agora nem o engana-hóspede Páris | era minha vontade cantar | nem Cassandra de fina cintura” etc., 10-12) e catálogo (Aquiles, Ájax, Ciânipo, Troilo)¹², coloca em relação o mundo do passado épico com o *hic et nunc* da *performance* epinicial e os personagens daquele mundo com o seu presente objeto de louvor, ao mesmo tempo em que reafirma seu *status* de portador daquele conhecimento através do seu acesso privilegiado à memória coletiva e oral, personificada pelas Musas (vv. 23-26). Já temos aí, portanto, completamente desenvolvidos todos os elementos básicos que veremos de muitas e diversas formas na poesia de Píndaro e Baquilídes.

Mesmo que as últimas linhas do poema apresentem uma *crux* na sua interpretação¹³, podemos deduzir que, no fragmento de Íbico, a fama do patrono, qualificada de imperecível, está inextricavelmente ligada à canção (ὡς κατ’ αἰδᾶν), num primeiro nível, e à própria fama do poeta (καὶ ἐμὸν κλέος¹⁴), num segundo. A canção que, como vimos, pode ser conceitualizada como um OBJETO, frequentemente como algo tecido, depende da fama do poeta precisamente como um objeto de arte depende da do artesão que o fez e, portanto, do reconhecimento da obra como sua, daí a σφραγίς presente, por exemplo, em vasos, murais etc.¹⁵. É justamente essa σφραγίς que podemos identificar nas linhas finais do poema e ainda que aí esteja faltando o nome do poeta (ele poderia ter aparecido em outra parte da canção), o pronome possessivo já serviria para preencher essa função. Essa mesma relação de interdependência entre *laudator* e *laudandus*, no sentido de que o nome dos dois seja difundido pela canção, aparece de um modo mais equilibrado na O. 1.115-17¹⁶:

11. Minha tradução segue a leitura e os comentários de Hutchinson (2001).

12. Acerca disso Race (1982; 1992).

13. Será a fama do patrono imortal na mesma medida em que (ou enquanto) a canção e a fama do poeta o são/ forem? ou ele estaria expressando a ideia de uma coexistência e interdependência do κλέος de cada um? Não é minha intenção discutir esses problemas aqui. Cf. Goldhill (1991).

14. Nagy (1990) vê em καὶ um índice de aposição e lê “de acordo com minha canção, meu κλέος”.

15. Como nos vasos ou nos mosaicos, “x μ’ ἐποίησεν”.

16. Cf. Gerber (1982) e, especialmente, Kurke (1991), “*The parallelism of language and syntax here is iconic for the reciprocal relationship of poet and patron, emphasized by the central τοσσάδε, which equalizes the gifts and responsibilities of the two. Indeed, these last lines make clear what each partner brings to the relationship – Hieron his success and the poet his sophia – as matching ‘gifts’*”.

115 εἴη σέ τε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν,
 ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις
 ὀμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἑλλανας ἐόντα παντᾶ.

115 E que te seja dado nesse ínterim trilhar os píncaros,
 e que me seja o mesmo tanto aos vencedores
 associar-me, famoso entre os Gregos de toda parte por meu engenho e arte.

A canção de louvor, ao contrário da épica, que se refere a um outro tempo e a outros homens, enfrenta o problema premente de conseguir, a um só tempo, destacar aquele que louva não só de seus contornos triviais, cotidianos, como projetá-lo em um futuro, que é idealizado do ponto de vista de audiências também futuras, da mesma forma que a audiência presente se relaciona com o passado épico.

Essa operação, realizada a partir dos *frames* PASSADO, PRESENTE e FUTURO, parece se concretizar de uma maneira muito explícita no fragmento de Íbico citado acima: no pano-de-fundo destacam-se os heróis da geração de Tróia (PASSADO) que o poeta é capaz de acessar através das Musas e por meio da canção. A sua canção não é sobre *aqueles* homens, mas sobre *este* homem (Polícrates). A falsa *praeteritio* dos vv. 11 e 15, no entanto, é usada para evocar o quadro mítico *dentro* do *frame* PRESENTE, no qual se desenrola a *performance* (νῦν δὲ μοι..., 10), para, em seguida, efetuar a **mesclagem** entre os dois, PASSADO e PRESENTE, através da projeção deste último, centrado na figura do *laudandus*, sobre aquele primeiro (τοῖς μὲν πεδᾶ κάλλεος αἰέν, 46). O *frame* resultante, então, dessa mesclagem é encaixado em FUTURO (κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς, 47). Nesse sentido, é interessante que a semântica de αἰέν, que indica uma sucessão contínua, ininterrupta, sirva justamente para pôr em evidência o colapso entre esses dois *frames*, PASSADO e PRESENTE, por introjetar, naquele, a figura de Polícrates, “τοῖς μὲν πέδα... καὶ σύ... αἰέν”, isto é,

$$\{[\text{ENTRE AQUELES} / \text{PASSADO}] \leftarrow [\text{TU} / \text{PRESENTE}]\}_{\text{SEMPRE}}$$

Por sua vez, esse *frame* composto, mostrado acima, pode ser visto como a própria canção que, assim, efetua uma espécie de bricolagem¹⁷, onde jazem sobrepostas a figura contemporânea do *laudandus* contra o pano-de-fundo dos heróis, ao mesmo tempo em que se descreve o roteiro para uma reativação futura de tudo o que jaz encapsulado na ode, nos mesmos moldes em que o conteúdo da épica é, por ela mesma, reativado no contexto do presente louvor. Dessa forma, utilizando

17. O termo já foi usado por Lévi-Strauss (1962) com um sentido similar para expressar as operações típicas do pensamento mítico: “Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendue, reste tout de même limité; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sur la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux.”

a nomenclatura da escola de Praga, poderíamos dizer que o *frame* implicado pela canção é o eixo sintagmático sobre o qual os eixos paradigmáticos do PRESENTE, PASSADO e FUTURO se projetam.

Parece-me que haja por trás da relação entre esses dois eixos, tão importantes para o epinício, e através dos quais o *hic et nunc* da *performance* se orienta, a noção generalizada de um tempo que é sentido como involutivo, na mesma medida que cíclico, isto é, assim como os semideuses e heróis do passado tiveram a fama de seus feitos preservada pela poesia épica, também o poeta do epinício irá trabalhar para preservar a fama do feito atlético obtido por aquele que ele louva¹⁸. Entretanto, como os próprios homens do passado eram muito superiores aos homens do presente, também suas gestas o eram. Por meio do epinício, no entanto, ambos, ainda que sejam contrapostos, não se opõem, justamente porque o tempo serve como fator de proporcionalidade entre os feitos da idade heroica e os de agora. É apenas por meio dessa relação de proporcionalidade que passado, presente e futuro entram em homeostase: o *laudandus*, por meio de sua ascendência, que o liga aos heróis, e o feito, por meio de seu caráter excepcional para os padrões dos homens atuais. A partir disso, o pano-de-fundo mítico, no qual está tecido o κλέος do passado, e no qual o próprio epinício será *entretecido*, é capaz de operar funcionalmente dentro do presente, não para diminuir o louvor do *laudandus*, mas para aumentá-lo, tanto em função de sua relação proporcional com os homens de outrora, quanto de sua superioridade equivalente com relação ao homens do presente.

As duas formas de canção têm como objeto os *primi inter pares* de suas épocas que, embora distintas, se relacionam por proporcionalidade em um tempo que opera para diminuir constantemente o valor das gerações futuras. A função do epinício, então, é também mostrar essa relação entre os eixos temporais, o que Píndaro expressa muito bem por meio da gnoma da N. 4.91-2, “ἄλλοισι δ’ ἄλικες ἄλλοι· τὰ δ’ αὐτὸς ἀντιτύχη, | ἔλπεταί τις ἕκαστος ἐξοχώτατα φάσθαι”¹⁹.

Uma outra passagem interessante, que atesta essa temática tradicional na qual a fama do patrono é relacionada à do poeta e vice-versa, é aquela de Baquílides, 3.85-90:

85 Φρονέοντι συνετὰ γαρύω· βαθὺς μὲν
αἰθὴρ ἀμίαντος· ὕδωρ δὲ πόντου
οὐ σάπεται· εὐφροσύνα δ’ ὁ χρυσός·
ἀνδρὶ δ’ οὐ θέμις, πολὺν π[αρ]έντα
γῆρας, θάλ[εια]ν αὔτις ἀγκομί<σ>σαι
90 ἦβαν· Ἀρετᾶ[ς γε μὲν οὐ μινύθει

18. Cf. J-P. Vernant, *Aspectes mythiques de la mémoire*, in Vernant (2007), especialmente sua n.1: “R. Scherer (...) a bien vu que, dans la *Théogonie*, si le temps des dieux va dans les sens de l’ordre et aboutit à la stabilité, celui des hommes est orienté em sens inverse et tend finalement à basculer du côté de la mort. Cette disparité constitue un des enseignements du poème.”

19. Para uma tradução do texto, cf. mais abaixo p. 266.

βροτῶν ἄμα σ[ώμ]ατι φέγγος, ἀλλὰ
Μοῦσά νιν τρ[έφει.] Ἰέρων, σὺ δ' ὄλβου

—
κάλλιστ' ἐπεδ[εῖξ]αο θνατοῖς
ἄνθεα· πράξα[ντι] δ' εὖ
95οῦ φέρει κόσμ[ον σι]ω-
πά· σὺν δ' ἀλαθ[εῖα] καλῶν
καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν
Κηΐας ἀηδόνοσ

85 Ao sensato o óbvio anúncio: que o alto firmamento é **incorruptível**, que a água do mar **nunca apodrece**, que o ouro é pura alegria, e que a um verão não é lícito, chegada a gris velhice, virente outra vez recuperar 90 a juventude. Da *virtude*, porém, a luz não **míngua** junto com o corpo dos mortais, mas a Musa a **nutre**. Hierão, tu, da prosperidade,

—
as mais belas flores mostraste aos mortais. Àquele que obtém sucesso, o silêncio não traz qualquer adorno, e, com o auxílio de **Aletheia**, teus belos feitos 97 alguém também irá cantar graças ao melífluo rouxinol de Ceos²⁰.

O que nos interessa nesse trecho é a menção explícita às futuras *reperformances* da ode (τις ὑμνήσει, 97), que novamente a vincula à habilidade do artesão, aqui identificado como o “melífluo rouxinol de Ceos” (97-8). Isso me parece apontar fortemente para a conceitualização arcaica da canção como OBJETO ARTESANAL, como falávamos acima, na medida em que a ἀρετή do *laudandus* ou seus feitos não bastam para garantir a sua imortalidade. Esta está intimamente ligada apenas à capacidade do artista em entextualizar a canção por meio de sua arte, pois nisso reside o seu valor enquanto OBJETO passível de ser entesourado, guardado, possuído ou alvo de desejo. Em outras palavras, é o trabalho despendido pelo poeta na entextualização da canção, que, por sua vez, reconta a fama (κλέος) dos homens, que a transforma em um κτῆμα. Píndaro não poderia ser mais claro em formular essa concepção, ao dizer, na P. 1. 92-100, que

20. Ou: “and along with the true telling of your fine achievements, men will praise also the grace of the honey-tongued Cean nightingale” ou “men will also sing the friendship-gift”, assim CAMPBELL, ambas. Aqui, de novo, minha tradução segue a leitura de Hutchinson (2001). Preferi manter “Aletheia” (e personificada) ao invés de “Verdade” em virtude do paralelo (que me parece existir) com O.10.3-6. Sobre ἀληθεία como meio de preservação da poesia, cf. Nagy (1990) e Svembro (1976).

μη δολωθῆς, ὦ φίλε, κέρδεσιν ἐντραπέλοις· ὀπιθόμβροτον αὖχημα δόξας

—
οἶον ἀποικομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει
καὶ λογίοις καὶ αἰδοῖς. **οὐ φθίνει** Κροίσου φιλόφρων ἀρετά.

95 τὸν δὲ ταύρω χαλκῆω καυτῆρα νηλέα νόον

ἐχθρὰ Φάλαριν **κατέχει** παντᾶ **φάτις**,

οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφια κοινανίαν

μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται.

τὸ δὲ παθεῖν εὔ πρῶτον <ἀέ>θλων· εὔ δ' ἀκούειν δευτέρα μοῖρ'· ἀμφοτέ-
ροισι δ' ἀνήρ

100 ὅς ἂν ἐγκύρση καὶ ἔλη, στέφανον ὕψιστον δέδεκται.

Não sejas enganado, ó amigo, por infames lucros: a glória póstuma de uma reputação

—
é a única capaz de revelar a saga dos varões que já se foram
tanto aos cronistas quanto aos cantores. Não perece a gentil virtude
de Creso,

95 mas com seu touro de bronze o incendiário de ímpia mente,

Faláris, odiosa tem sua **fama silenciada** em todo lugar,

nem as forminges dos salões na gentil

comunhão com a conversa dos meninos o **recebem**.

Ser bem-sucedido é o primeiro prêmio. Ouvir de outrem a boa fama, o
segundo. O

[varão que ambos

encontra e colhe, com o mais supino laurel é agraciado.

A fama póstuma dos homens (92) é importante na medida em que ela revela aos poetas (μανύω + DAT., 93) o material bruto que eles poderão trabalhar; por si só, porém, ela não é imperecível, já que, em uma *oracia* ela está fadada a cair no esquecimento (λήθη). É a seleção operada pela Memória em seu aspecto positivo, como Ἀληθεία, e negativo, como Λήθη, entre aquilo que precisa entrar e o que precisa sair do arcabouço de conhecimento coletivo partilhado pela comunidade (o qual, ainda que enorme, não é infinito) que determina o que é digno de ser preservado ou não²¹. Daí a importância da conceitualização de ἀληθεία²² como “não-ocultação” no pensamento arcaico. Não é à toa que, no epinício de Baquílides, o nome de Ἀληθεία, isto é, “Não-ocultação”, apareça empregado em seu valor instrumental-comitativo com σύν. A arte do poeta ao transformar a canção em um objeto de valor auxilia em que esta não seja “encoberta” pelas camadas do superestrato de conhecimento que irão, inexoravelmente, se acumular na memória coletiva da comunidade a que

21. Nagy (1990), mas numa formulação mais relevante à nossa discussão, na p. 226, “*In this sense the memory of oral tradition is at the same time a forgetting of the ordinary as well as remembering of the extraordinary (but exemplary)*”, grifo meu. Cf. também toda a rica discussão em Svembro (1976).

22. Não me refiro à etimologia da palavra, mas à funcionalidade do conceito na Grécia arcaica, pré-literária.

o *laudandus* pertence. No entanto, o próprio poeta, ainda que *prometa* essa imortalidade, que se traduz em eterna presença, eterna reiteração por meio da memória, não pode, como indivíduo, garantir que, de fato e ao cabo, o objeto, que é a canção, vindo a perder o seu valor, não caia no esquecimento. Esse poder cabe apenas à Memória (Μνημοσύνη) conceitualizada em sua interpretação positiva de “Não-esquecimento”, isto é, Α-ληθεία, e é, portanto, com essa capacidade que eu a interpreto aí e em outras passagens dos epinícios²³, como por exemplo, no proêmio da *O.* 10:

Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι
Ἀρχεστράτου παῖδα, πόθι φρενός
Ἐμᾶς γέγραπται· γλυκὴ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιλέλαθ’ ὦ Μοῖσ’,
ἀλλὰ σὺ καὶ
Ἰθυγάτηρ
Ἀλάθεια Διός, ὀρθᾷ χερὶ
ἐρύκετον ψευδέων
ἐνιπὰν ἀλιτόξενον.

Lede para mim a vitória olímpica
do filho de Arquestrato, lá onde em meu peito
5 ela está gravada. Olvidei-me²⁴ que lhe devia uma doce canção. Tu, porém,
[Ó Musa, junto com a filha
de Zeus, a Verdade,
com uma mão corretiva
afastai de mim a censura
por inóspitas mentiras.

A sobrevivência da fama do *laudandus* está, dessa maneira, indissociavelmente ligada à fama do poeta, sem dúvida. No entanto, a fama do poeta, como a de qualquer outro artista, reside na sua habilidade (σοφία) em transformar o material bruto de seu *métier* em algo que se torne o objeto de cuidado (μέλημα²⁵) de todos. É o seu sucesso ou fracasso nessa empresa que irá determinar se as promessas feitas ao *laudandus* nos epinícios irão se concretizar ou não. Isso porque a tradição não é controlada pelo poeta, que nela opera. Ao contrário, a tradição é que opera *através* do poeta por reiterar de diferentes formas e arranjos aquilo que a memória coletiva julgou apropriado não ocultar em seu processo de autofagia. Logo, essa mesma tradição que cria, tam-

23. Esse argumento poderia ser desenvolvido com muito mais riqueza de detalhes, o que não convém ao espaço limitado desta seção. Note ainda, contudo, a capacidade alusiva ao esquecimento ou à lembrança, nas passagens citadas, de verbos como *μανύω* revelar (*i.e.*, não-esconder) e *μινύθω* (diminuir), *τρέφω* (tendo como sujeito a Musa).

24. Não há em português um verbo que traduza essa polissemia semântica de *ἐπιλανθάνω* que apontava mais acima, isto é, “ocultar por recobrir”. Note a acerção em que é empregado na *Od.* 20.85-6, “νύκτας δ’ ὕπνος ἔχρισιν, – ὁ γὰρ τ’ ἐπέλησεν ἀπάντων, | ἐσθλῶν ἠδὲ κακῶν, ἐπεὶ ἄρ βλέφαρ’ ἀμφικαλύψῃ”

25. *Cf. P.* 10. 55-9; Part. 95.3-4.

bém é aquela que devora os arranjos (toda canção é um κόσμος) em forma de bricolagem que, por inúmeras razões – mas sobretudo porque a tradição é algo de vivo, que também muda e evolui –, não julga à altura de permanecer sob o olhar da Memória.

7.2. Cenários de transmissão e *reperformance*

Uma das características mais conspícuas do epinício é o de ser uma “canção de ocasião”. Embora essa constatação ressalte uma característica importantíssima das canções de que tratamos nesta tese, ela não chega, por si só, a ser um traço definidor, isto porque toda canção grega do período arcaico, até onde sabemos, era concebida com vistas à *performance*, fosse ela pública ou privada. Em grande medida, era em relação ao EDC delimitado pela *performance* que uma canção era conceitualizada por aquele que a criava, por aquele que a comissionava, no caso dos epinícios, e pelo público que a assistia. Essa conceitualização era então capaz de perfilar um tipo específico de canção face a um universo de muitas outras, com quais se relacionava por semelhança ou diferença. Esse é um dos sentidos de “ocasião” que gostaria de ressaltar.

No caso dos epinícios, essa característica não é apenas de fundamental importância na conceitualização do gênero em sua dimensão sincrônica por seu público-alvo, mas, sobretudo, no entendimento de suas transformações diacrônicas, quando ela deveria estar naturalmente sujeita a incertezas quanto à sua classificação genérica em virtude da desestabilização de sua mensagem promovida pelo desaparecimento do contexto de sua primeira instanciação. Ao mesmo tempo, o seu reenquadramento em outros cenários (*reperformance*, citações, transmissão literária, catalogação por bibliotecários etc.) deveria certamente levar a uma reformulação de sua afiliação genérica, bem como motivar uma reinterpretação de seu conteúdo quanto mais distantes os receptores da canção estivessem removidos de sua primeira *performance* e quanto menos informações tivessem sobre ela. Isto é, a partir da primeira *performance*, e o quanto mais nos afastamos dela, deve ter ficado cada vez mais difícil avaliar a prototipicidade de qualquer canção com relação ao modelo cognitivo idealizado de seu gênero²⁶.

Com relação a essa problemática, porém, o epinício é bastante transparente ao menos no que diz respeito à ocasião mais ampla para a qual a sua *performance* deve ter sido pensada, isto é, o próprio nome da canção nos auxilia a ter uma ideia, mesmo que muito genérica, a partir da qual poderíamos ser capazes de conceitua-

26. Cf. Pfeijffer (1999b), “*What we have, [sic] is a poet whose primary concern is to compose odes that fulfill their encomiastic aims in the context of their first performance, writing from the perspective of his first audience, while at the same time fully realizing the Panhellenic potential of his art. The impact of a Pindaric ode on subsequent audiences can be compared to a pebble that is thrown into a pond, causing concentric circles of rippling water, the intensity of which decreases the further away one gets from the center*”, grifo meu.

lizá-la: ἐπι-νίκιος é suficiente para evocar, em virtude de seu próprio nome, o *frame* OCASIÃO DE UMA VITÓRIA e, portanto, ἐπι-νίκιος ἀοιδή, como na N. 4.78, a categoria CANÇÃO POR OCASIÃO DE UMA VITÓRIA. Da mesma forma, as designações mais comuns em Píndaro de ἐπικώμιος/ προκώμιον/ ἐγκώμιος ὕμνος dispararam o *frame* ΚΩΜΟΣ e perfilam também o sentido HINO PARA UM ΚΩΜΟΣ, cujo significado já tivemos oportunidade de discutir²⁷.

Essa aparente vantagem da nomenclatura do epinício face a outras formas, como o ditirambo, por exemplo, tem, no entanto, consequências paradoxais quando pensamos em outros cenários que não o da *première* e isto porque, ainda que os jogos atléticos celebrados por esse tipo de canção fizessem parte de um calendário cíclico, cada epinício instancia uma competição, um atleta e uma vitória específicos e não reiteráveis, o que dá um sentido mais estrito ao termo “ocasional” do que quando aplicado, por exemplo, a outras formas poéticas, suscetíveis de ser re-executadas dentro de um contexto cujo *frame* poderia permanecer essencialmente o mesmo, como no caso de um peã, de um hino (*stricto sensu*), ou até mesmo de uma elegia, e, dessa maneira, esses gêneros seriam mais propensos à “reciclagem” e, conseqüentemente, à preservação via uma tradição de *reperformances* mais frequentes²⁸. No caso dos epinícios, como ficará imediatamente evidente, isso implica em algumas complicações, uma vez que novas edições dos jogos, com seus novos vencedores, demandavam novas canções e, portanto, relegavam as canções antigas para um outro contexto, possivelmente de *reperformance*²⁹. Este é o outro sentido de “ocasional”.

Num cenário em que a reiteração de uma dada canção acontecia dentro da zona de influência do *laudandus* ou de sua família, um ou outro podia controlar a interpretação da canção e minimizar as incongruências oriundas de um reenquadramento da mesma. No entanto, diacronicamente, é provável que as distorções entre a canção e esse reenquadramento em novos contextos de *performance* só aumentassem, tornando, no limite e ao menos *hipoteticamente*, uma grande parte de sua mensagem incompreensível ou irrelevante do ponto de vista de um público ignorante das condições da *performance* original e das referências que lhe eram feitas, o que poderia ameaçar sua existência. E não é exagerado supor que esse tipo de *distorção* possa ter sido o responsável pelo desaparecimento de inúmeras canções antes, e até mesmo depois, que elas tivessem sido fixadas pela escrita. É legítimo

27. Sobre isso, e as possíveis interpretações dos adjetivos, cf. o Capítulo 2. Aqui eu cito apenas o sentido mais esquemático denotado pelo *frame*.

28. Apesar disso, a situação que se apresenta é completamente diversa. No caso de Píndaro, por exemplo, os epinícios foram os únicos textos a serem transmitidos via uma linha ininterrupta desde a Antiguidade. No entanto, isto tem mais a ver com a organização da Seleta, no período Antonino. Sobre isso, cf. *Histoire*, p. 93 *et seq.*

29. Cf. *Od.* 1. 351-2, “τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, | ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται” e *O.* 9.48 “αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ’ ὕμνων | νεωτέρων”. Nesse sentido o trabalho de Kurke (1991) é tanto inovador quanto instigante.

e absolutamente necessário, portanto, que nos perguntemos porque os epinícios pindáricos não tiveram o mesmo fim da maior parte da lírica grega e, de fato, de outros tipos de canções pindáricas, em sua grande maioria reduzidas aos “*purpurei panni*” ao longo de inúmeras coleções de gramáticos e antologistas³⁰.

Nagy³¹ responde a essa pergunta por meio de um raciocínio sofisticado que leva em conta a pan-helenização progressiva da canção. Esta, segundo ele, deve ter sido capaz de falar e de se manter relevante para uma aristocracia cuja *paideia* centrava-se principalmente no aprendizado da poesia dos “clássicos” do passado, isto é, da geração áurea dos Μαρατονομάχαι, que começou a entrar em crise a partir da segunda metade do séc. IV, com o avanço de formas cada vez mais populares de μουσική, como o drama ateniense, e a pressão cada vez maior sobre (e contra) formas associadas com a velha aristocracia. A partir daí, a lírica de um modo geral, e não apenas os epinícios, deve ter sido transmitida apenas através da instrução escolar, mas ainda de forma oral, na qual os textos utilizados em classe deveriam servir apenas como *registro* de uma *performance* em potencial. As crianças da elite aprendiam principalmente por imitação de seus professores e não há motivos para se crer que a alfabetização tivesse o objetivo de ensiná-las a ler livros ou a ler silenciosamente a poesia lírica do passado. Quando isso finalmente ocorreu, a “cultura da canção” já havia morrido na Grécia, a música dos epinícios – transmitida oralmente de professor para aluno – deixara de circular e uma enorme carga de conhecimento tradicional, não escrito, sobre vários aspectos da canção se perdera. Índícios dessa decadência podem ser encontrados em toda a obra de Platão, mas especialmente nas *Leis* (2.664b–667a), onde vemos Sócrates traçando uma diferenciação esquematizada entre as formas musicais, como existentes no passado, e a realidade de seus próprios dias, em que as fronteiras entre essas formas começavam a se confundir. Posteriormente, a criação de uma ideia de “gênero”, já incipiente nessa passagem das *Leis*, irá se desenvolver e atingir seu ápice em Alexandria.

Dentro desse cenário de transmissão escolar, é possível também que a sobrevivência dos epinícios pindáricos tenha se dado, num período mais tardio, sobretudo em virtude de sua riqueza enciclopédica mais do que necessariamente por algum tipo de apreciação estética de que gozaria na Antiguidade³² tardia, isso, ademais, explicaria tanto a raridade de citações diferentes nos autores clássicos³³ quanto a razão pela qual apenas alguns fragmentos sobreviveram de seus outros poemas, bem como da produção de outros poetas que se dedicaram ao mesmo gê-

30. Cf. Hubbard in Mackie (2004).

31. Nagy (1990).

32. *Histoire*, p. 20.

33. Com a exceção evidente de Aristófanes (3 citações explícitas) e Platão (várias vezes), mas mesmo nesses autores, embora haja *quantidade*, não há *variedade*, a seleção sendo sempre feita entre os poemas mais célebres, como o Ditirambo de Atenas, o Hiporquema a Hierão, o prosódio a um destinatário desconhecido, o fr. 169a e a O. 1 (sobretudo o primeiro verso), cf. *Histoire*, p. 9 *et seq.* para mais detalhes.

nero, como Íbico e Simônides. Baquílides é uma exceção apenas parcial, uma vez que, até a descoberta do papiro de Londres³⁴, quase nada de sua poesia havia sido transmitido via tradição bizantina e medieval.

A partir dessas considerações iniciais, eu gostaria de detalhar alguns cenários propostos para a transmissão dos epinícios ainda na Antiguidade e, sobretudo, quando as canções ainda não haviam adquirido o *status* de texto.

7.2.1. © by Pindar

Um dos primeiros cenários que vem à cabeça de qualquer um que já tenha se debruçado sobre a questão da transmissão do texto pindárico é aquele em que o próprio poeta escreve ou manda escrever suas canções à medida em que as vai compondo, seja com o objetivo de preservá-las para a posteridade, seja para formar um “catálogo” de vendas para possíveis compradores³⁵ ou, ainda, a fim de obter algum lucro, não necessariamente financeiro, com a circulação de seus livros³⁶. No caso de Píndaro, mesmo que uma tal coleção, catálogo ou “programa de marketing pessoal” tenha existido e que, de alguma forma, uma protoedição da *œuvre* do poeta tenha sido organizada pelo mesmo, ela deve ter se perdido, uma vez que a metodologia editorial dedutível a partir da vulgata que chegou até nós reflete claramente práticas alexandrinas³⁷. Some-se a isso o fato de que os próprios escólios antigos repercutem um trabalho de editoração e de classificação de um *corpus* até então amorfo de odes em edições realizadas por diferentes bibliotecários e comentadores do Museu. Isso me parece ser um forte argumento contra a hipótese de uma protoedição. Além do mais, há um certo consenso entre os especialistas de que, durante os séculos V e IV a. C., a produção de livros e o comércio livreiro ainda estavam em uma fase bastante incipiente³⁸, o que seria um pré-requisito importante para o desenvolvimento de uma cultura de publicação.

Há uma outra possibilidade, porém, a de que Píndaro tenha produzido algum tipo de cópia de seus epinícios para enviar ou aos mestres-de-coro (χοροδιδάσκαλοι) das comunidades cujos patronos comissionavam suas canções, a fim de que aqueles pudessem ensiná-las aos integrantes do coro e/ou, então, a aedos profissionais responsáveis por executá-las³⁹. Por trás dessa hipótese está a suposição de que, por algum motivo, o próprio poeta não podia ou não queria viajar até esses

34. P. Lond. 733.

35. Como o modelo construído por David Sider para a origem da *Sylloge Simonidea*, in Bing e Bruss (2007).

36. Essa teoria assemelha-se com a ideia, proposta por alguns pesquisadores, de que a escrita teria sido introduzida na Grécia justamente para preservar, ou ajudar a compor, os épicos homéricos, cf. Wilson (2009).

37. Hubbard (2004). Cf. também Negri (2004).

38. Hubbard (2004) e Pfeiffer (1976). *Contra*, Knox Knox (1989) in CAH.

39. Aqui se pressupõe dois cenários distintos (e não mutuamente excludentes) de execução: a coral e a monódica. Para uma sinopse acerca desse celeuma, cf. o Capítulo 5. Sobre esse cenário, cf. também a descrição (talvez por demais fantasiosa) de *Histoire*, p. 5 et seq.

locais a fim de executar suas próprias composições ou treinar o coro pessoalmente, o que lhe permitiria, entre outras coisas, controlar a execução adequada, tanto em termos musicais quanto coreográficos, de suas canções⁴⁰.

7.2.2. Transmissão Oral

A ideia, muitas vezes e em diferentes graus, esposada de que a escrita seria o único meio de preservar uma canção tão logo ela fosse executada minimiza tanto uma tradição oral ainda vigorosa no séc. V e IV, quanto a cultura altamente musical em que as *póleis* gregas estavam imersas⁴¹, a qual propiciava, de um modo para nós atualmente difícil de imaginar, a memorização e a rápida disseminação do conteúdo das canções⁴². Ignora, ainda, o papel importante que tanto a estrutura formal do epinício, *i.e.*, a melodia que o acompanhava, seu metro/ ritmo, sua estrutura estrófica, sua linguagem e tropos poéticos, bem como seu caráter sociocultural, a saber, sua importância cívica, etiológica, seu caráter autoreferencial e integrador, etc., tinham na preservação, ou não, de seu conteúdo. É uma posição que, além do mais, revela um certo anacronismo responsável por projetar nossa experiência e as nossas expectativas sobre a forma literária do epinício, ademais (e do nosso ponto de vista) muito menos propensa à memorização, na experiência original da *μουσική* em que o mesmo estava então inserido. A posição de Morrison, nesse sentido, é exemplar de uma filologia totalmente desconectada dos estudos etnográficos que têm sido conduzidos desde, pelo menos, os anos sessenta que praticamente invalidam toda a sua argumentação acerca da improbabilidade de uma transmissão oral do texto pindárico. Em sua crítica ao modelo desenvolvido por Nagy⁴³, ele diz:

Contudo, no modelo de difusão oral de Nagy de *reperformances* pan-helênicas, algumas mudanças nas odes teriam sido, muito provavelmente, inevitáveis, particularmente devido à natureza informal dos contextos de *reperformance* do simpósio privado. Canções oralmente transmitidas são muito propensas à mudança, mesmo onde os executantes esforçam-se por uma reprodução [das mesmas], mais do que por uma re-

40. Cf. o Capítulo 4; também Herington (1985) e *Histoire*, p. 5 e 8. Este último tende a exagerar nas possibilidades de um manuscrito das odes ser capaz de fornecer tantas informações sobre as partes mais técnicas da *performance*. Quanto à notação musical, é possível que Píndaro já a conhecesse e, talvez, a usasse, no entanto, indícios materiais a esse respeito aparecem apenas a partir do séc. III a.C, sobre isso cf. Hagel (2009) e West (1992). Quanto à possível existência de uma notação coreográfica, não há qualquer evidência que indique ou mesmo sugira que ela tenha existido.

41. Cr. Swift (2010). Toda a discussão de Svenbro 1976) é bastante relevante para a discussão desenvolvida até aqui, mas especialmente a conclusão do autor ao dizer que "*Si le poème assume ce caractère matériel à ses yeux, cela ne doit pourtant pas être confondu avec la simple matérialisation écrite de la parole sur les papyrus ou sur le marbre, comme dans le cas de la VII^e Olympique, gravée sur le temple d'Athènes à Lindos. La parole 'objectivée' des poètes choraux, c'est cette parole même, par rapport à celui qui la prononce.*"

42. Cf. Thomas (2012).

43. Nagy (1990), do qual a epígrafe deste capítulo é um citação.

composição. (...) A difusão oral de uma ode por meio de uma cadeia de *reperformances* independentes de um texto escrito é um modelo plausível para uma primeira difusão do texto das odes de vitória de Píndaro, mas ela não forma um estágio na história do *nosso* texto. Não há, acredito, boas evidências de que *reperformances* orais independentes de um texto escrito tenham deixado algum traço em nosso texto na forma de variantes que tenham surgido de *performances* diferentes, nem que, de fato, uma tal variante sequer tenha entrado na tradição textual, mesmo em um estágio preliminar. O texto de Píndaro não foi textualizado por uma difusão pan-helênica nem por *reperformances*, mas sim por ter sido escrito por Píndaro, daí a falta de um grau de corrupção que esperaríamos encontrar em uma canção oralmente difundida [grifo meu]⁴⁴.

Em um artigo bastante recente, em que trata também da disseminação do texto pindárico, Rosalind Thomas chama a atenção para características que seriam capazes de entextualizar uma canção, isto é, de transformá-la em um obra de arte vocal estável que compensaria a fluidez inerente a uma transmissão oral. Entre essas características estão algumas normalmente aduzidas justamente como “prova” de que uma disseminação oral dos epinícios seria impossível: a sintaxe complicada, a dificuldade da linguagem, o uso de alusões muitas vezes crípticas, o metro intrincado etc. Como paralelo ela aduz (sem ignorar o fato de que tais comparações podem parecer, ou de fato são, sacrílegas para uma grande parte da crítica pindárica) a poesia de louvor ioruba conhecida como *oriki*, famosa por sua dificuldade e compactação. Nisso ela retoma a tradição comparatista que tem em R. Finnegan o maior, ainda que também bastante controverso, expoente. Um dos argumentos de Morrison, na obra citada acima, é a de que seria impossível para uma audiência decorar a *P. 4* de Píndaro, que conta com mais de 295 versos. Essa impossibilidade, no entanto, é uma realidade entre os somalis, cujos poemas apresentam um alto grau de estabilidade que se deve, justamente, às características formais do seu canto. Nesse caso a aliteração:

Um poema passa de boca em boca. Entre um jovem somali que escuta um poema hoje, composto há cinquenta anos atrás, a oitocentos quilômetros de distância, e sua primeira audiência há uma longa cadeia de recitadores que o passaram de um para o outro. É natural que nesse processo de transmissão algumas distorções ocorram, mas comparações de diferentes versões do mesmo poema normalmente mostram um surpreendente grau de fidelidade ao original. Isso se deve em grande medida à rigidez formal da poesia somali: se uma palavra for substituída por outra, por exemplo, ela ainda deve obedecer às regras de aliteração, limitando consideravelmente, dessa forma, o número possível de alterações. O sentido geral do poema, além do mais, inibe a omissão ou a transposição das linhas.⁴⁵

44. Morrison (2007).

45. Finnegan (1980). Compare esta passagem com o relato de Plutarco, citado à p. 271.

Da mesma forma, o tamanho de uma canção, normalmente medida em número de palavras, de versos, de linhas, de *cola*, não tem qualquer importância para aquele que a memoriza ou quem a aprende de cor, isto é, de *coração*, já que a motivação psicológica ou emocional não podem ser minimizadas no aprendizado e na memorização de canções. Um caso interessante relatado por Finnegan, é o dos panegíricos de Ruanda e do Sul da África, conhecidos como *izibongo*:

Os longos poemas panegíricos de Ruanda e da África do Sul são frequentemente citados como exemplos incríveis de poesia oral. Eles normalmente se estendem por centenas de linhas e apresentam um elemento narrativo, ainda que o foco principal seja o elogio. Contudo, em Ruanda, havia memorização de versões herdadas dos poemas de louvor, com uma variação mínima na *performance* e os compositores originais eram lembrados pelo nome (Kagame, 1951). Entre os Zulus, um estudo recente nos informa categoricamente que os cantores especializados em louvor adidos às cortes preocupavam-se mais com a ‘*performance*’ do que com a ‘*composição*’: o cantor ‘tem que memorizar [os louvores dos chefes e dos ancestrais] tão perfeitamente que, em ocasiões importantes para a tribo, eles os proferem em uma torrente contínua. Ainda que ele possa variar a ordem e as seções ou estança do poema de louvor, ele não pode variar o próprio texto dos louvores. Ele os memoriza como os ouviu, mesmo se eles lhe são incompreensíveis’ (Cope, 1968, pp. 28-8).⁴⁶

Descrições que se assemelham bastante com a própria natureza da práxis poética grega, em que, se por um lado o ritmo e a melodia deveriam ser conducentes à memorização, por outro lado a rigidez das regras de resposta estrófica poderia auxiliar na identificação de intrusões ou acréscimos que desestabilizariam o texto da canção. Na verdade parece haver uma prova desse efeito estabilizador de uma dicção tradicional no comentário de um escoliasta à 2ª Pítica, por meio do qual ficamos sabendo como Aristófanes de Bizâncio (c. 260-180) foi capaz de identificar facilmente o verso 27a da segunda estrofe da 2ª Olímpica, φιλέοντι δὲ Μοῖσαι, como “espúrio” ao constatar (provavelmente lidando com uma transcrição que poderia apresentar um desvio do “texto” canônico) que todas as outras estrofes (e antístrofes) contariam 14 *cola*, apenas aquela apresentando 15⁴⁷. Essa única e pequena história de uma intrusão no texto “canônico” ainda que não prove que, de fato, versões alternativas das odes poderiam existir, também não permite que descartemos essa possibilidade como um absurdo.

Não é difícil imaginar, por outro lado, que grupos de pessoas que tenham ouvido a mesma canção, tenham-na memorizado de diferentes maneiras; também não é difícil imaginar que, por um processo de retroalimentação, esses primeiros

46. Idem, p. 79.

47. Σ à 2ª O. (DRACHMANN, p. 73 O. II, 48c, e) é baseando-se nesse fato que Irigoin salta à conclusão de que teria sido Aristófanes o inventor da colometria pindárica.

participantes tivessem podido corrigir uns aos outros ou que os receptores dessas diferentes versões, ao longo do processo de transmissão oral, tivessem podido, por seu turno, também corrigir uns aos outros, gerando, por fim uma versão (ou versões) estável(eis) da canção original, que não precisaria, e de fato não deveria, ser exatamente igual àquela primeira cantada pelo aedo. Essa canção, no entanto, por atingir uma forma estável e consensual em uma determinada comunidade teria adquirido um caráter canônico. Ao convergirem, contudo, para um mesmo centro de edição como Alexandria, teria havido inevitavelmente um processo de normalização do texto pindárico que poderia ter apagado qualquer marca vista como desviante de um determinado modelo⁴⁸. Ao menos no que tange ao texto das odes, sabemos que houve, de fato, uma normalização, conhecida como μεταγραμματισμός, em que os alfabetos locais em que as canções teriam sido transmitidas foram substituídos pelo alfabeto jônico, primeiro em Atenas, no arcontado de Euclides (403-2) e, depois, no restante da Grécia. Uma séria consequência dessa escolha foi a necessidade de desambiguar formas como ΟΥΠΑΝΟ (N. 3.16) em οὐρανῶ ou οὐρανοῦ e em não se poder decidir entre um futuro ou um subjuntivo épico na O. 9.1, por exemplo, em que a lição de um manuscrito ocidental teria trazido apenas ΚΟΜΑΣΟΜΕΝ⁴⁹.

Isso não significa, evidentemente, que a escrita não deva ter tido um papel crucial na preservação do texto pindárico, sobretudo quando a canonização do poeta torna sua “leitura” obrigatória nos meios escolares. Ou que, já na segunda metade do IV séc. a. C., ela não tenha sido, provavelmente, a única forma de difusão dos poemas. Daí não se deduz, por outro lado, que a transmissão escrita tenha tido um papel *indispensável* num primeiro momento da transmissão textual, principalmente naquele que se segue imediatamente à *performance*. Essa ressalva é necessária, em primeiro lugar, para nos alertar de que nada impede, e não há nenhuma evidência contundente em contrário, que a fixação do texto pindárico tenha se dado não antes da *performance*, para servir como “partitura” aos executantes (Píndaro poderia, *e.g.*, ter treinado oralmente um aedo local, ou o próprio coro responsável pela *performance*), nem após a mesma (num esforço desesperado de evitar que a ode caísse no esquecimento), mas talvez algum, ou muito, tempo depois.

Na verdade, a necessidade que sentimos de que haja um documento, seja como ponto de partida (às vezes tomado como indispensável ao processo criativo), seja como mídia de suporte que preserve esse texto do esquecimento, apenas põe em evidência nossa própria angústia com relação à preservação da palavra, tida como impossível sem o auxílio da escrita, o que reflete os modelos cognitivos por meio dos quais conceitualizamos, em nossa própria cultura, a relação que nela se estabelece entre o que é dito e o que é escrito (*verba volant, scripta manent*). Não é possível, como já discutimos ao longo desta tese, projetar a nossa experiência, ex-

48. Cf. mais abaixo, pp. 278 *et seq.*

49. Sobre isso, *Histoire*, p. 22 *et seq.*

pectativas e ansiedades sobre aquelas da cultura grega arcaica, em que a garantia da preservação de qualquer conhecimento residia na disseminação oral do relato como mediado pela voz por meio de diferentes formas de *oratura*, entre as quais a música e a dança eram proeminentes.

Uma outra angústia que dificilmente era partilhada pelos gregos e que, de certa forma, jaz por trás de inúmeras descrições de Píndaro como um *escritor* de poemas, é aquela da *fidelidade*, afinal de contas como poemas tão intrincados como as odes de vitória de Píndaro poderiam ter sido transmitidas tão fidedignamente, senão por meio do uso da escrita? Por ora, seria importante que refletíssemos sobre o que entendemos por “fidelidade” e se esse conceito poderia fazer algum sentido para uma cultura oral, como aquela em que Píndaro vivia. É impossível falarmos de “fidelidade” sem pensarmos na existência de um original com o qual cópias possam ser comparadas, mas o que significa uma canção original para um poeta oral? Significa apenas a canção em sua primeira *performance* que, como Lord e outros estudiosos já demonstraram, será, para o cantor de contos, sempre a mesma, imutável, ainda que qualquer um que a grave ou transcreva possa apontar desvios significativos ao compará-la, posteriormente, com suas *reperformances* subsequentes. Para fazer isso, no entanto, será preciso fixar o texto. Assim fica claro que “fidelidade”, “originalidade” apenas fazem sentido quando há um texto escrito, ou seja, quando esses conceitos são enquadrados dentro dos paradigmas de uma literacia que concede mais centralidade e valor à palavra escrita do que à falada, uma situação diametralmente oposta àquela na Grécia em que o documento escrito estava abaixo, em termos de confiabilidade, do testemunho oral⁵⁰.

7.2.3. Um tesouro de canções

Deixando então de lado a possibilidade de que o próprio Píndaro possa ter sido responsável por uma “protoedição” de seus poemas, se não por sua improbabilidade, sobretudo em virtude da total ausência de fontes e/ou evidências sobre o período, é possível supor, como faz Irigoin⁵¹, que pelo menos em dois outros momentos distintos suas canções pudessem ter sido transferidas para um suporte físico: (a) logo após sua composição, para ser enviadas aos *laudandi*, ou ao professor do coro, ou, ainda, como cópia mestre a partir da qual se poderia acrescentar a melodia⁵²; ou, então, (b) após sua execução, como lembrança física da *performance*. No caso específico de (b), somos informados, através de um escoliasta⁵³ que, de

50. Sobre isso, *cf.* especialmente Thomas (1989; 1992).

51. *Histoire*, p 71-93.

52. Outra questão espinhosa. Píndaro escrevia a própria música de seus poemas? Se sim, em que momento. Se não, por que e a quem cabia fazer isso? Não teríamos tempo para discutir essas questões interessantíssimas e as evidências são menos que escassas.

53. DRACHMANN, p. 195 O. VII.

acordo com o historiador Górgão⁵⁴, a 7ª Olímpica, escrita para Diágoras de Rodes, fora inscrita em letras de ouro no templo de Atena, em Lindos. Pausânias (9.16.1.6), por outro lado, nos relata que o *Hino a Ámon* fora enviado por Píndaro ao templo do deus na Líbia, onde fora gravado em uma estela triangular.

Essas são evidências importantes que demonstram de modo inequívoco que, na época de Píndaro, já se sentia a necessidade de que a letra das canções fosse preservada. Não, porém, como poderíamos ser levados a imaginar, como “documento” da *performance*, mas sim como “monumento”, ou seja, como marca física que a traria de volta à vida⁵⁵, o que pode ter sido feito através da tecnologia que, à época, pareceria ser a mais apropriada a esse propósito: a escrita. Pelo menos para um período mais tardio, a dedicação de canções em templos, inclusive com notação musical e provavelmente como oferta religiosa, ou na qualidade de ex-votos, não era algo incomum, o que prova o peã da autoria de Limênio, o hino a Asclépio e o epitáfio de Seikilos, os dois primeiros encontrados, respectivamente, em Delfos e no santuário de Asclépio em Epidauro, o que pesa em favor da tese desenvolvida por alguns pesquisadores⁵⁶ de que essas canções poderiam ser objeto de *reperformances* cíclicas durante os festivais para os quais teriam sido primordialmente compostas. O mesmo pode ser postulado para algumas canções de Píndaro, como as dos testemunhos mencionados acima, e embora seja improvável que canções mais longas, como a Pítica 4, por exemplo, possam ter sido preservadas da mesma forma que o peã de Limênio, a O. VII ou o Hino a Ámon, elas poderiam ter sido dedicadas de outra forma, escritas em chumbo, por exemplo, como os *Trabalhos e Dias* vistos por Pausânias⁵⁷, ou na forma de livro, como Heráclito fizera com o seu livro de aforismos no templo de Ártemis. Este é um cenário de transmissão que, a meu ver, poderia ter assegurado uma transcrição inicial bastante fiel às palavras originais da canção.

Uma outra forma em que a canção poderia ser entesourada seria através de uma transcrição da ode dada à família pelo próprio Píndaro ou transcrita durante a *performance* por alguém designado para esse trabalho. Não há como sabermos dos detalhes e essa hipótese não pressupõe, *a priori*, que o próprio Píndaro pudesse escrever o texto da canção. Entretanto, não há nenhum motivo para pensar que Píndaro pudesse saber escrever e alguma evidência de que ele, de fato, não sabia⁵⁸. Seja como for, as próprias odes são um bom testemunho de que Píndaro previa esse tipo de cenário futuro para as suas canções⁵⁹. Por exemplo, na I. 2.43-6, provavelmente composta para a vitória de Xenócrates na quadriga, ele diz:

54. FGH IV, 410.

55. Para uma definição e distinção entre “documento” e “monumento”, cf. Zumthor (2010).

56. Cf. Hubbard (2004), Currie (2004a) e Morrison (2007; 2012).

57. 9.31.4-5.

58. Confira a escassez do verbo γράφω e similares, bem como observações sobre sua semântica, na p. 54 *et seq.*

59. Devo toda a minha argumentação nesta parte às excelentes observações feitas por Currie (2004a).

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ
θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,
μήτ' ἀρετὰν ποτε σιγάτω πατρώαν,
μηδὲ τούσδ' ὕμνους· ἐπεὶ τοὶ
οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.

Então, posto que invejosas
expectativas pendem em volta dos corações humanos,
que nunca nem se cale a paternal virtude,
nem estes hinos. Porque, o sabes,
não os fiz para que jazam em descanso⁶⁰.

O outro exemplo que Currie⁶¹ cita, propondo uma nova, e a meu ver, melhor interpretação, refere-se às duas passagens da *N.* 4.13-19⁶² **(a)** e 89-92 **(b)**:

(a) εἰ δ' ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκριτος ἀλίω
σὸς πατὴρ ἐθάλπετο, ποικίλον κιθαρίζων
15 **θαμά** κε, τῷδε μέλει κλιθεῖς,
†ῦμνον†⁶³ κελάδησε καλλίνικον

—
Κλεωναίου τ' ἀπ' ἀγῶνος ὄρμον στεφάνων
πέμψαντα καὶ λιπαρᾶν
εὐωνύμων ἀπ' Ἀθανᾶν

se ainda abrasante com o sol, Timócrito
o teu pai, se aquecesse, tocando a cítara
15 frequentemente, ¿inclinado? nesta melodia,
variegado o hino cantaria de vitória,

—
um ¿porto seguro? de guirlandas na competição em Cleonas
obtido e na rica
e bem afamada Atenas.

(...)

(b) τὸν Εὐφάνης ἐθέλων γεραιὸς προπάτωρ
90 †σὸς ἄεισέν ποτε, παῖ†.
ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι· τὰ δ' αὐτὸς ἀντιτύχη,
ἔλπεταί τις ἕκαστος ἐξοχώτατα φάσθαι.

60. Cf. a *N.* 5. 5-1, p. 172.

61. Currie (2004a).

62. Discutida brevemente à p. 128.

63. As *cruces* são minhas. S-M, a meu ver equivocadamente, as dispensa.

a quem⁶⁴ Eufânes, teu velho avô, de bom grado

90 ¿um dia já cantou, menino?

Idades diferentes a tempos diferentes: mas, do que se vive pessoalmente, cada um espera contar o mais sublime.

16 υἰὸν Bgk. sed cf. pae. 7b, 10⁶⁵ || 90 ὁ σὸς ἀείσεται, παῖ: Herm.

A passagem (a) implica em um cenário (imaginado) de *reperformances* frequentes (θαμά, 15) do epinício, no qual Timócrito, pai de Timasarco, iria cantar o hino⁶⁶ de vitória do filho. A maioria dos críticos, como nota Currie, vê em “τῷδε μέλει κλιθεῖς” (15) uma menção ao contexto de um simpósio, o que seria ativado pelo uso do verbo κλίνομαι + DAT, como na O. 1.92, em que Pélops é descrito como reclinado (“Ἀλφειοῦ πόρῳ κλιθεῖς”) em seu túmulo junto ao banco do Alfeu. Entretanto, Currie propõe uma leitura metafórica do verbo, para a qual o sentido “dedicado a” seria mais pertinente e aduz como paralelo a frase em Pausânias (2.21.10) em que o mesmo, usando uma forma preposicional de κεῖμαι, pretende contrapor uma versão distinta do mito de Niobe sob o argumento de que “πρόσκειμαι γὰρ πλέον τι ἢ οἱ λοιποὶ τῇ Ὀμήρου ποιήσει – δοκῶ τῇ Νιόβῃ τῶν παίδων μηδένα ὑπόλοιπον γενέσθαι” (“um pouco mais dedicado que os outros à poesia de Homero, parece-me que nenhum dos filhos de Niobe tenha sobrevivido.”)⁶⁷. Aceitando-se, portanto, essa leitura, teríamos que alterar a tradução do verso para “frequentemente, ¿dedicado? a esta melodia, variegado o hino cantaria de vitória”, que parece fazer mais sentido, sobretudo porque nos permite reter o ὕμνον dos manuscritos, ao invés da emenda de Bergk, υἰόν.

Em (b), o verso 90, como transmitido pelos códices, ὁ σὸς ἀείσεται, παῖ (υ υ υ υ – υ – –), não cabe no metro, que requereria × – × – υ υ –. Com base nisso, Hermann⁶⁸ propôs a emenda σὸς ἄεισέν ποτε, παῖ, salvando o metro, mas alterando definitivamente o sentido do verso como transmitido. Sua emenda foi aceita pela maioria dos editores até Snell-Maehler. Mommsen, entretanto, sem alterar o sentido transmitido pela vulgata e recuperando o metro, propôs a transposição de ὁ σὸς para o fim do *colon*, produzindo uma solução muito superior à de Hermann: ἀείσεται, παῖ, ὁ σὸς (υ υ υ – – –), que foi adotada por Race em sua edição mais recente dos epi-

64. Cálices, avô materno de Timasarco.

65. *Viz.*, κελαδήσαθ' ὕμνους.

66. Muito embora Currie prefira a sugestão de Bergk, citada no *apparatus criticus* a esse verso logo abaixo da citação, não me parece que seja necessária qualquer emenda ao texto de S-M, sobretudo em face da evidência do P. 7b, 10, cf. n. 65, acima. Isto também motiva a minha leitura de ὄρμος como “porto seguro” (Cf. LSJ, II.2) das guirlandas, uma metáfora para o hino: ao contrário das guirlandas ganhas nos jogos, que inevitavelmente murcharão ou secarão, o hino permanecerá sempre um repositório contra o avanço do tempo.

67. Cf. Currie (2004a) para maiores evidências que apontariam para essa leitura.

68. Para uma lista completa (e extensa) das emendas propostas para esse verso, cf. Gerber (1976), com bibliografia *ad hoc*.

nícios⁶⁹. Dessa forma teríamos “τὸν Εὐφάνης ἐθέλων γεραῖος προπάτωρ | ἴαίσειται, παῖ, ὁ σὸς†” (“a quem Eufânes, teu velho avô, de bom grado | irá cantar, menino”). Um fato importante em se restaurar essa leitura é que, além de fazer mais sentido, ela nos fornece um cenário de *reperformance* na qual o avô de Timasarco, descrito como velho, porém ainda vivo⁷⁰, irá provavelmente cantar, talvez após a *performance* desse epinício, um outro, composto para Cálicles, avô materno do *laudandus*. Mais importante ainda, esse cenário em que epinícios passados seriam reexecutados por membros da família do vencedor informa-nos tanto de uma tradição nesse sentido, quanto projeta um futuro semelhante para a própria canção de Píndaro.

7.2.4. Transmissão Escolar

Um outro ponto importante diz respeito às referências à poesia lírica feitas por Aristófanes nas comédias, em especial dos epinícios de Píndaro e Simônides, o que deve indicar uma grande familiaridade da audiência com as odes desses poetas, doutro modo o efeito cômico desejado simplesmente não se produziria⁷¹. Isso, no entanto, parece estar em contradição com o fato de que nas próprias comédias a poesia de louvor é vista como uma prática do passado e da aristocracia. De fato, de acordo com o testemunho de Ateneu⁷², pouco depois da morte de Píndaro, a composição e a *performance* de epinícios entrou em decadência, uma situação que parece se confirmar diante do fato de que nada mais nos chegou dessa época, com exceção do epinício a Alcibíades, da autoria de Eurípides⁷³. Irigoín⁷⁴, no entanto, destaca que, na ausência de uma demanda por novos epinícios ou mesmo quando a *reperformance* pública desses parece ter sido abandonada, a transmissão escolar poderia ter tido um papel capital em garantir a sobrevivência não só das odes pindáricas, mas de uma grande parte de lírica grega arcaica, uma vez que os alunos que frequentavam a escola eram obrigados a decorar os grandes autores do passado como parte essencial de sua *paideia*.

Somente a educação escolar, entretanto, não seria capaz de justificar a familiaridade do público com a poesia do passado, sobretudo no grau sugerido pelas cenas aristofânicas: não é plausível supor-se que, ao menos em Atenas, onde não havia qualquer tipo de educação pública para as massas, uma educação de tal qualidade existisse, fosse tão disseminada ou tão específica a ponto de *toda* uma audiên-

69. Note, ademais, a semelhança com a construção dos vv. 13-14, “Τιμόκριτος (...) σὸς πατήρ” em (a).

70. A maior parte dos críticos, lendo ἄεισέν ποτε, explica que o avô de Timasarco já teria morrido. Porém, como nota Currie, γεραῖός não é um epíteto usual para alguém que já morreu. Para maiores detalhes, Currie (2004a).

71. Swift (2010); Carey (2007).

72. *Deipnosophistaei*, 1.4.21, onde nos relata como um dos personagens de Êupolis (366K/ 398K-A) queixava-se de que os poemas de Píndaro já não eram mais cantados (κατασειγασμένα) em sua época devido à falta de bom gosto do povo (ὑπὸ τῆς τῶν πολλῶν ἀφιλοκαλίας).

73. PMG 755.

74. Irigoín (1952).

cia teatral ser capaz de identificar trechos de canções compostas para aristocratas de terras distantes, como a Sicília, inclusive por meio de alusões veladas a acontecimentos bastante paroquiais, como a celebração da fundação de Etna por Hierão, em 476/5, como parodiada em *Aves*, 924-30. Além disso, a passagem das *Nuvens*⁷⁵ citada por Irigoin para dar credibilidade à ideia de que a transmissão escolar seria um dos principais meios de preservação dos epinícios parece, na verdade, estar em franca contradição com o seu argumento, que implica em uma crise no sistema educacional ateniense⁷⁶ em que a *paideia* do passado, aquela na qual o próprio Estrepsíades fora criado, já não era mais vista pela nova geração, representada pelo seu filho, Fidípides, como adequada aos novos tempos⁷⁷.

Pelo que se deduz do discurso entre os *Lógoi*, ao menos à época de encenação das *Nuvens*⁷⁸, essa crise parecia ameaçar os valores tradicionais da sociedade grega. Toda uma tensão entre “os bons e velhos tempos” e a “decadência da modernidade” começa a ficar evidente a partir dos vv. 934-8, quando o Coro de *Nuvens* pede aos Discursos que parem de se ofender e que o Justo exponha o que costumava ensinar aos cidadãos *do passado* (σύ τε τοὺς προτέρους | ἄττ’ ἐδίδασκες, 936), enquanto ao Injusto, que faça uma exposição do *novo* sistema educacional (σύ τε τὴν καινὴν | παιδευσιν, 937). Ocorre que as práticas educacionais descritas pelo Discurso Justo são aquelas de uma geração passada, valores nutridos pelos “homens que lutaram em Maratona”⁷⁹ e que, portanto, não teriam mais lugar no novo paradigma delineado pela *paideia* sofística. Na verdade, aos olhos dos sofistas, como se deduz da opinião do Discurso Injusto, as práticas da antiga *paideia* estão “totalmente ultrapassadas” (ἀρχαῖά γε, 984) e qualquer um que as desejasse pôr em prática apenas expor-se-ia ao ridículo de se igualar aos “filhos de Hipócrates” e ser chamado de “bobalhão” (βλιτομάμμαν, 1001). Mesmo o Coro, ao louvar a sabedoria do Discurso Justo, o faz de um modo nostálgico, como se estivesse se referindo a uma época de ouro, agora já de todo perdida.⁸⁰ De fato, ao final da diatribe entre os Discursos, é o Injusto que sai vencedor e é a ele, portanto, que a educação do jovem Fidípides é confiada, com resultados desastrosos para o seu pai e, deduz-se, o futuro da sociedade ateniense.

Ainda que seja preciso descontar o abuso cômico do motivo “velho x novo”, que tende a exagerar uma diferença de ideologias entre gerações, é inegável que Aristófanes confia em que seus espectadores irão se reconhecer nas cenas por ele descritas entre o “pai antiquado” e o “filho afeito às modas do presente” (uma situação universal e atemporal, aliás) e essa “simpatia” entre a situação vivida pelos

75. V. 966 *et seq.*

76. Cf. v. 955 νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας.

77. Sobre essa crise, Nagy (1990) e Nagy (1996).

78. *Nuvens* é datada de aproximadamente 423.

79. Versos 986-5, “ἀλλ’ οὔν ταῦτ’ ἐστὶν ἐκεῖνα, | ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχας ἡμῆ παιδευσις ἔθρεψεν”.

80. Versos 1026-7, “†εὐδαίμονες δ’ ἦσαν ἄρ’ οἱ ζῶντες τότε ἐπὶ | τῶν προτέρων†”.

personagens e aquela possivelmente experimentada pela audiência na vida cotidiana muitas vezes pode ter um efeito cômico mais efetivo que o uso de paródias mais explícitas. Aliás, talvez aqui seria importante salientar justamente a questão da “moda”. Não é possível que pensemos que a crise educacional descrita por Aristófanes, ainda que esquematicamente fiel a uma realidade da época em Atenas, possa ter sido um fenômeno homogêneo.

É preciso lembrar que Estrepsíades e Fidípides representam a classe média ateniense, uma que, justamente, busca a ascensão social prometida pelos sofistas e que, portanto, não está tão apegada aos valores aristocráticos de uma *paideia* tradicional, senão de uma maneira muito pragmática ou pedante. O próprio Estrepsíades faz menção apenas ao que parece ser um trecho mais famoso de um epinício de Simônides e a algumas passagens de Ésquilo, dois veteranos, aliás, da geração de Maratona e que, portanto, condensam em si os valores que se poderia esperar que um pai defendesse face a uma “juventude transviada”, seduzida pela “cultura de massas” representada por Eurípides e os novos músicos. Daí não se deduz, contudo, que os estratos realmente aristocráticos dessa sociedade, os “filhos de Hipócrates” mencionados no v.1001, não persistissem em uma educação mais tradicional, voltada para a leitura oral e a disseminação dos clássicos e que essa aristocracia tenha continuado a consumir e, portanto, a demandar, cópias dos grandes poetas do passado, em um escala que, no entanto, é difícil de se precisar.

7.2.5. Outros cenários

Um cenário de transmissão que possivelmente teve um papel essencial na transmissão das canções é o do simpósio. Como já vimos anteriormente, e como sugerem alguns especialistas, algumas das próprias odes de Píndaro podem ter sido pensadas para serem executadas em sua *première* em um simpósio⁸¹. O próprio Píndaro parece prever cenários, que poderiam ser descritos como simpóticos, nos quais seus epinícios seriam cantados após a *première*, como por exemplo nas já mencionadas *I. 2* e *N. 4*⁸². Ao menos em um contexto familiar, esta possibilidade parece ser aparentemente aludida na famosa cena do jantar (*Aves*, 1355 *et seq.*) em que, após o pai de Fidípides lhe pedir que cantasse o epinício de Simônides para um boxeador de Egina – canção esta que, à época, já era célebre o suficiente para ser conhecida pelo nome de sua “ária” mais famosa, “Como Carneiro foi Tosado”⁸³) –, ele se recusa, dizendo ser “antiquado” tocar a lira e cantar enquanto se bebe ($\alpha\rho\chi\alpha\iota\omicron\nu\ \epsilon\acute{\iota}\nu\ \epsilon\phi\alpha\sigma\kappa\epsilon\ \tau\omicron\ \kappa\iota\theta\alpha\rho\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu\ |\ \acute{\alpha}\delta\epsilon\iota\nu\ \tau\epsilon\ \pi\acute{\iota}\nu\omicron\nu\theta\prime[\alpha]$, 1357-8), numa possível crítica aos costumes da aristocracia, sempre saudosa dos “tempos melhores”.

81. Cf. sobretudo Krummen (1990), Clay, Jenny Strauss (1999) e, mais recentemente, Budelmann (2012).

82. Cf. p. 265. Ainda, *O. 7.1-10*; *P. 5. 55-9*.

83. Fr. 507 PMG.

Outro indício interessante nesse sentido, é o da fala de Sócrates no *Protágoras*. Logo após a discussão hermenêutica entre esse e a personagem-título sobre o fragmento 542 PMG, ele propõe que se abandone o uso da poesia – uma típica forma de argumentação sofística, baseada justamente em uma *paideia* aristocrática que prezava pela utilização dos “clássicos” na construção do argumento –, comparando essa prática aos banquetes dos homens “ordinários e dos comerciantes da ágora” que, por não poderem, devido à sua própria falta de educação (ὕπὸ ἀπαιδευσίας, 347b), fazerem companhia uns aos outros, precisam contratar uma auletriz para que se entretenham com uma voz alheia à sua própria, ao passo que os homens educados são capazes de conversar sem a necessidade desses inconvenientes, “falando e ouvindo uns aos outros, em seu próprio tempo e em boa ordem” (λέγοντάς τε καὶ ἀκούοντας ἐν μέρει ἑαυτῶν κοσμίως, 347d)⁸⁴. Como Nagy observa muito bem,

Platão poderia ter feito Sócrates dizer, como na poesia de Aristófanes, que os participantes educados, em um simpósio, também podem se entreter executando e interpretando composições líricas, ao contrário dos participantes mal-educados, que contratam flautistas para tocar por eles. Platão, porém, é o campeão da nova educação, onde os diálogos suplantam a primazia da poesia e, de fato, Sócrates chega a comparar “os poetas” com algo ruim como as tocadoras de flauta.⁸⁵

A prática de se cantar composições líricas extraídas dos poetas, já então canonizados pela instrução escolar, é bem atestada no simpósio do V séc. A tais canções os simposiastas referiam-se como “escólio” (σκόλιον⁸⁶), como, por exemplo, no fr. 223 dos *Banqueteadores* de Aristófanes, “ᾄσον δὴ μοι σκόλιόν τι λαβῶν Ἀλκαίου καὶ Ἀνακρέοντος” (“canta-me um escólio qualquer, tirando-o de Alceu e Anacreonte”). Embora Currie⁸⁷ restrinja esse modelo apenas à poesia não epinicial, a prática atestada para o epinício de Simônides, citada acima no contexto das *Aves*, deveria servir para nos pôr em dúvida, diante de um ceticismo exagerado. Apesar disso, ele parece ter razão ao chamar atenção para o fato de que, nesse tipo de cenário, as odes provavelmente sofreriam alterações e reduções, para que se adequassem a um contexto mais limitado e completamente diferente daquele da *première*. Como exemplo concreto, ele cita as diferenças consideráveis entre o fr. 249 V de Alceu e a sua readaptação como *carmina convivialia* na forma do fr. 891.8 PMG através da citação nos *Sábios ao Jantar* de Ateneu (15.695a)⁸⁸.

84. Cf. com o fragmento elegíaco anônimo citado à p. 231 e a elegia de Teógnis, vv. 237 *et seq.*

85. Nagy (1990).

86. Sobre o termo, cf. a discussão em Ateneu, *Sábios ao Jantar*, 15.693f-694a.

87. Currie (2004a).

88. Tratadas especialmente por Fabbro (1992).

Dois outros cenários importantes, segundo Currie. Um deles seria a difusão da canção por meio de viajantes, que poderiam ter aprendido as odes de cor na primeira *performance* ou em *reperformances* imediatamente subsequentes. Se quisermos postular uma execução coral das odes, é plausível, ainda, presumir que cada integrante do coro poderia ser uma fonte fidedigna do texto (uma σκυτάλη Μοισᾶν, como Eneias, na *O.* 6) da ode. As regras da progressão geométrica poderiam, então, nos dar uma dimensão de quão longe uma determinada canção poderia, passando de boca em boca, viajar. Esse seria, também, um cenário de transmissão oral, de que já tratamos. Currie o vê com certo pessimismo, ainda que cite o caso, contado por Plutarco, dos prisioneiros atenienses em Siracusa que teriam ganho a sua liberdade, por cantarem partes (das odes corais?) de Eurípidēs⁸⁹. A passagem merece ser citada na íntegra:

τῶν δ' Ἀθηναίων οἱ μὲν πλεῖστοι διεφθάρησαν ἐν ταῖς λατομίαις ὑπὸ νόσου καὶ διαίτης πονηρᾶς, εἰς ἡμέραν ἐκάστην κοτύλας δύο κριθῶν λαμβάνοντες καὶ μίαν ὕδατος, οὐκ ὀλίγοι δ' ἐπράθησαν διακλαπέντες ἢ καὶ διαλαθόντες ὡς οἰκέται. καὶ τούτους ὡς οἰκέτας ἐπώλουν στίζοντες ἵππον εἰς τὸ μέτωπον· ἀλλ' † ἦσαν οἱ καὶ τοῦτο πρὸς τῷ δουλεύειν ὑπομένοντες. ἐβόηθει δὲ τούτοις ἢ τ' αἰδῶς καὶ τὸ κόσμιον· ἢ γὰρ ἠλευθεροῦντο ταχέως, ἢ τιμώμενοι παρέμενον τοῖς κεκτημένοις. ἔνιοι δὲ καὶ δι' Εὐριπίδην ἐσώθησαν. μάλιστα γὰρ ὡς ἔοικε τῶν ἐκτὸς Ἑλλήνων ἐπόθησαν αὐτοῦ τὴν μοῦσαν οἱ περὶ Σικελίαν, καὶ μικρὰ τῶν ἀφικνουμένων ἐκάστοτε δείγματα καὶ γεύματα κομιζόντων ἐκμανθάνοντες ἀγαπητῶς μετεδίδοσαν ἀλλήλοις. τότε γοῦν φασὶ τῶν σωθέντων οἴκαδε συχνοὺς ἀσπάζεσθαι τε τὸν Εὐριπίδην φιλοφρόνως, καὶ διηγεῖσθαι τοὺς μὲν ὅτι δουλεύοντες ἀφείθησαν, ἐκδιδάξαντες ὅσα τῶν ἐκείνου ποιημάτων ἐμέμνηντο, τοὺς δ' ὅτι πλανώμενοι μετὰ τὴν μάχην τροφῆς καὶ ὕδατος μετελάμβανον τῶν μελῶν ᾄσαντες.

A maioria dos atenienses morreu nas pedreiras de doença ou da dura rotina. Para cada dia, recebiam apenas duas medidas de pão de centeio e uma de água. Não foram poucos os que, pegos roubando ou furtando, foram vendidos como escravos; tatuados na testa como os cavalos, assim eram vendidos. Mas houve alguns que permaneceram trabalhando como escravos. Ajudou-os a decência e o bom comportamento, pelos quais alguns obtiveram a liberdade rapidamente ou, sendo honrados por seus senhores, permaneceram. Alguns salvaram-se graças a Eurípidēs. Pois parece que os gregos na Sicília, mais do que todos os outros gregos no exterior, sentiam muita falta da música de Eurípidēs e cada pequena amostra ou migalha que obtinham dos que chegavam trazendo-as, aprendiam de cor com muito prazer e compartilhavam entre si. Diz-se que muitos dos que se salvaram, ao voltarem para casa, abraçavam Eurípidēs com muita afeição e lhe contavam, uns, como, enquan-

89. Plu. *Nic.* 29.2-3.

to escravos, haviam ganhado a liberdade ao ensinar [aos seus mestres] tudo o que lembravam de seus poemas; outros, que, perdidos depois da batalha, haviam trocado comida e bebida pelos versos que cantavam.

Não há porque se pensar que possa ter havido um zelo diferente para com as canções de Píndaro e essa vontade (que é quase uma ansiedade) em aprender uma canção nova é típica das *oraturas*⁹⁰ não só arcaicas mas também modernas, como já vimos, ao longo desta tese, a partir de vários exemplos citados de outras culturas.

O outro cenário seria a execução das odes em festivais tanto por meio de coros patrocinados pelas famílias dos *laudandi*, quanto pela pólis. Currie admite que a distinção entre público e privado no período arcaico era bem menos marcada do que podemos ser levados a imaginar e, dessa forma, ainda que deva permanecer um cenário puramente especulativo, não é impossível que famílias da alta aristocracia de uma determinada cidade pudessem oferecer uma espécie de “simpósio coletivo” no aniversário da vitória do *laudandus*⁹¹. Eu diria ainda que, dado o costume da εἰσέλας de que falamos no Capítulo 2, não seria surpreendente que, em alguns casos, a própria cidade pudesse financiar essa comemoração. A vitória atlética, afinal de contas, é sentida como algo obtido por toda comunidade, e não pertence apenas ao indivíduo⁹². Currie chama a atenção, então, para a passagem da *N.* 4.35 “ὑγγι δ’ ἔλκομαι ἦτορ νεομηνία θιγέμεν” (“Meu coração é arrastado pelo encanto de participar na lua nova”), e vê na menção à νεομηνία uma possível alusão a um festival local de Egina no qual a ode poderia ter tido sua *première* e no qual Eufanes poderia recantar o epínicio de Calicles, mencionado anteriormente.

A hipótese de uma *reperformance* pública nos festivais da pólis parece se fortalecer quando pensamos que, teoricamente, os mesmos se incluem em um calendário cíclico perpetuável *in aeternitate* e, portanto, seriam o contexto (e o alvo) ideal para qualquer poeta que almejasse conferir imortalidade ao seu patrono⁹³. A esse respeito, Currie cita os casos muito sugestivos da *I.* 4.37-44, em que Píndaro compara a capacidade da sua poesia em conferir imortalidade aos épicos homéricos, traçando

90. É preciso lembrar ainda, duas anedotas: uma contada por Amm. Marc. *Res Gestae*, 27.3.15, segundo a qual Sócrates, já na prisão e condenado à morte, tendo ouvido um homem cantar um poema de Estesícoro, pedira que o mesmo lhe fosse ensinado, ao que o homem teria lhe perguntado de que lhe serviria aprender uma canção, se estava prestes a morrer, e sua resposta teria sido, “*ut aliquid sciens amplius e vita discedam*”. Uma história semelhante é contada por Élio (fr. 190 D-F, apud Yatromanolakis (2007), mas dessa vez envolvendo Sólon, que, já em idade avançada, teria ouvido seu sobrinho cantar uma canção de Safo em um simpósio (παρὰ πτότον) e pedido para que ele lhe ensinasse, confrontado com a mesma questão, teria respondido “ἵνα μαθῶν αὐτὸ ἀποθάνω”.

91. Assim também Clay, Jenny Strauss (1999) e Carey (2007), com o importante *caveat* de que “(...) *we have no reason to suppose that public resourcing of the celebration was the norm, just as we have no reason to suppose that the victor statues at Panhellenic sites were normally civic dedications*”.

92. Cf. Herington (1985).

93. Currie (2004a).

uma relação entre o passado e o presente que já tivemos oportunidade de analisar na seção anterior. A comparação torna-se relevante na medida em que a poesia de Homero é descrita como um “brinquedo” (ἄθυρμα) com o qual os homens do futuro (λοιποί, 38) poderão se deleitar (ἀθύρειν). Uma vez que sabemos que a poesia de Homero era recitada em diferentes festivais, como nas Panatenéias, em Atenas, podemos presumir que Píndaro previa um futuro semelhante para suas canções⁹⁴. Outro exemplo que apontaria nesse sentido seria a passagem da *P.* 2.13-20 que poderia estar comparando o culto de Ciniras pelos cíprios com o próprio culto das moças da Lócria a Hierão, seu salvador. Presumivelmente, durante a festa desse culto, os epinícios àquele tirano poderiam ser reexecutados.

Finalmente, o costume de se mandar inscrever textos de determinados poemas em templos – muitas vezes com notação musical, como o peã de Limênios, em Delfos –, e outros locais públicos poderia ser uma forma de promover tanto a dispersão do conteúdo dessas canções quanto o de tornar acessível um texto para *re-performances* nesses locais. Como nota Nagy⁹⁵, porém, mais do que demonstrar uma ansiedade cultural em preservar a canção por meio da escrita, o ato de inscrever a letra de um poema constitui-se em uma ἀπόδειξις que tem em vista a reiteração da *performance* enquanto ato da fala. Dessa forma, segundo ele, é importante estar atento à semântica do verbo normalmente utilizado para denotar o ato da leitura, ἀναγιγνώσκω, ou seja, “conhecer outra vez, re-conhecer” no sentido de que

Esse significado de **ana-gignōskō** é uma extensão metafórica da noção de *performance* pública, como vemos na *O.* 10.1 de Píndaro, onde a noção correspondente de uma composição real por parte do poeta mantém-se distinta por meio da metáfora de uma inscrição dentro do **phrēn**, ‘mente’ (10.2-3)

Ou seja, todo aquele que lê a inscrição (e o faz em voz alta, como era comum na antiguidade) promove a reiteração da *performance*.

7.2.6. Fixação e Transmissão na Antiguidade

Quaisquer cenários de transmissão que queiramos propor para os epinícios no período imediatamente posterior à *première*, permanece o fato de que, em algum momento, um texto (ou textos) contendo a obra poética de Píndaro, deve ter sido fixado, já que por volta de 295-85 a.C. uma ou mais cópias dos poemas deve ter chegado até o Egito, onde pôde ser editada pelos gramáticos alexandrinos.

É, de fato, à tradição filológica e editorial cultivada pelos bibliotecários do Museu em Alexandria que devemos todo nosso conhecimento da obra pindárica, que nos foi legada por meio de uma transmissão tão complicada que, não fosse pela

94. Currie (2004a).

95. Nagy (1990).

própria materialidade de sua existência, seria difícil de se tomar por crível. *Nihil ex nihilo fit*, porém, e, para que esses textos tivessem chegado em Alexandria seria preciso postular uma cultura e um comércio livreiros mais ou menos sofisticados já por volta do final da primeira metade do séc. V, bem como a existência de coleções, bibliotecas, editores, revisores etc. o que é visto como problemático por muitos especialistas, como já apontamos. Não obstante, ao traçarmos a transmissão de Píndaro na Antiguidade vemos que todos os indícios apontam para o fato de que os bibliotecários, em Alexandria deveriam ter tido acesso a uma coleção de obras do poeta que lá chegaram por terem sido adquiridas de alguma maneira, já que não é plausível supor que os próprios bibliotecários ou mesmo pessoas empregadas por eles, pudessem rodar o mundo grego em busca de odes espalhadas em templos, arquivos de família, gravados em cidades, ou apenas na memória de alguns. Não há, além disso, nenhuma evidência de que a Biblioteca adquirisse seu acervo por tais métodos.

O que eu proponho, então, no que se segue, é que dediquemos um pouco de nossa atenção a investigar um período imediatamente posterior àquele da difusão das odes, para entretermos a possibilidade de que uma coleção dos textos de Píndaro, bem como de outros poetas, pudesse ter sido reunida algum tempo antes da fundação da Biblioteca de Alexandria e que seria a esta coleção, a que a maioria dos exemplares das odes a que os bibliotecários tinham acesso, remetesse. Obviamente, isso apenas transfere o problema de saber como e quando os poemas foram fixados e reunidos a um período anterior, sem, contudo, resolvê-lo. Entretanto – à parte do fato de o problema ser, de fato, irresolúvel –, se pudermos supor que os poemas poderiam ter sido recolhidos e editados *antes* de Alexandria e *ainda* na Grécia, onde uma *collatio* das fontes poderia ter sido levada a cabo com mais eficiência e, sobretudo, se pudermos ancorar essa reunião e “proto-edição” dos poemas a uma figura com competência e autoridade para tanto, então poderíamos avaliar melhor a qualidade do texto com o qual estamos lidando, o que teria implicações importantes para a sua crítica textual.

Muito embora não seja necessário dizer isso, é importante salientar que uma tal investigação é admitidamente especulativa. Acredito, no entanto, que ela pode fornecer um cenário plausível em face das evidências que apresentarei. Esse cenário, portanto, como tentarei reconstruí-lo a partir daqui, coloca Aristóteles e a sua imensa coleção de livros como ponto focal a partir do qual as odes poderiam ter chegado ao Egito.

Segundo uma passagem importante de Estrabão⁹⁶ Aristóteles teria sido o primeiro a reunir (συναγαγών) um acervo de livros⁹⁷ e, mais importante ainda, teria

96. 13.1.54.5-9: “ὁ γοῦν Ἀριστοτέλης (...) πρῶτος ὧν ἴσμεν συναγαγών βιβλία καὶ διδάξας τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ βασιλέας βιβλιοθήκης σύνταξιν”

97. Presumivelmente *entre os gregos* e, mais importante, de maneira *sistemática*, já que outros antes dele foram famosos por possuir coleções também não desprezíveis, como, por exemplo, Eurípides. Cf. adiante a discussão sobre a passagem dos *Sábios ao Jantar*.

sido aquele que ensinara (διδάξας) aos reis do Egito a sistemática de organização de uma biblioteca (βιβλιοθήκης σύνταξι), donde algumas inferências importantes podem ser feitas.

A primeira é a de que o tamanho da coleção de Aristóteles deve ter sido significativo para que ele tivesse necessidade de desenvolver um sistema de catalogação e/ou organização (σύνταξις) para a mesma. Uma outra é que esse sistema deve ter sido não só bastante eficiente mas também famoso, a ponto de ser requisitado pelos reis egípcios, que, infelizmente, não são nomeados, mas que só podem ser os ptolomeus, já que, até então, o Egito estava sob o comando dos persas, o que teria inviabilizado relações amigáveis com o ex-tutor do rei macedônio. É improvável, no entanto, que Estrabão pudesse usar o termo βασιλεύς para se referir aos sátrapas deixados por Alexandre após sua conquista do Egito em 332, aí incluído Ptolomeu I, que deteve esse posto até 305. Se a isso somarmos o fato de que Aristóteles morre em 322, apenas um ano depois de seu discípulo, torna-se ainda mais difícil entender o que Estrabão pode ter querido dizer com a frase “διδάξας τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ βασιλέας βιβλιοθήκης σύνταξι” (“tendo ensinado aos reis do Egito a organização de uma biblioteca”). O mais seguro é admitirmos que ele deve estar reproduzindo, de uma maneira descuidada, uma tradição, possivelmente ainda vigente em seu tempo, que ligava a criação da Biblioteca a Aristóteles, o que não seria algo absurdo, como veremos.

De fato, se a filologia nasce face à necessidade de se vencer as dificuldades (ἀπορήματα) apresentadas pelos poemas homéricos, nesse sentido ao menos, ela antecede em muito aos gramáticos alexandrinos, já que o primeiro crítico de Homero de que temos conhecimento surge por volta da primeira metade do séc. VI, um certo Xenófanes de Cólofão, que se rebelara contra a impiedade com que os deuses eram descritos nos poemas. A reação vem uma geração depois, na figura de Teágenes de Régio, que propõe uma interpretação alegórica às passagens mais ofensivas, de um modo que deve ter sido peculiar a muitos rapsodos, se tomarmos o *Íon*, de Platão, como paradigmático, como parece ser o caso. Mais tarde, com o advento dos sofistas, as discussões sobre os problemas homéricos (uma atividade conhecida como ζητήματα προβάλλειν) tornam-se um dos passatempos preferidos dos filósofos e dos cidadãos eruditos em todas as cidades gregas⁹⁸. Como ressalta Blum⁹⁹, apesar da ausência de rigor metodológico nessas discussões e de seu caráter por vezes pueril, elas não deixavam de ser indagações legítimas às dificuldades apresentadas pelo texto de Homero e, obrigatoriamente, engendravam tentativas de respostas e (re)interpretações que se traduziam em um diálogo com o poeta e com seus leitores, algo que, dogmatismos à parte, é de um caráter eminentemente filológico.

98. Pfeiffer (1976).

99. Blum (2011).

Com uma maior difusão da escrita, sobretudo a partir do séc. IV, foi possível que se produzisse cada vez mais cópias de textos do cânone de poetas gregos, sobretudo para uso escolar, o que facilitou a comparação entre diferentes versões desses autores, mas também criou um novo problema: a necessidade de se lidar com as variantes e de se separar o espúrio do legítimo. Que a qualidade das cópias deveria variar significativamente é atestado não somente pelas diferentes leituras preservadas ainda hoje em papiros supérstites, quando comparadas, por exemplo, com nosso texto da *Ilíada* ou da *Odisseia*, mas também pela linguagem técnica usual nos escólios, que deixa transparecer uma classificação dos diferentes manuscritos segundo seus variáveis graus de qualidade: haveria cópias mais “comuns” (κοιναί, -ότεραι) e “de luxo” (χαριέστεραι, -ταται). Por outro lado, o número de versões também deveria ser considerável, o que é sugerido pelas diferentes designações aplicadas aos textos, que eram agrupados de acordo com o seu “editor” (κατ’ ἄνδρα) ou com seu local (mas não necessariamente “edição”) de origem (κατὰ πόλεις). Se esse sistema, aliás, foi herdado, como me parece ser o caso, da biblioteconomia aristotélica mencionada acima, podemos apenas especular.

A quantidade imensa de textos que chegaram a Alexandria ao longo de seus primeiros anos testemunha, por seu turno, uma atividade filológica considerável e constante desde, pelo menos, o início do período clássico. É preciso lembrar, afinal de contas, que Alexandria não se tornou uma grande biblioteca da noite para o dia, mas que se insere dentro do processo de valorização da cultura e dos valores helênicos que se dará após a divisão do império de Alexandre pelos seus diádocos. Assim, seja na Macedônia, sob o reinado de Antígono II “Gônatas”, ou no Império Selêucida, a partir de Antíoco II, ou ainda, mais tarde, em Pérgamo, após a vitória de Átalo I “Sóter” sobre os gauleses, o processo de helenização dessas populações passava, necessariamente, pela absorção da cultura grega clássica, o que, por sua vez, gerava uma demanda cada vez maior por cópias de seus principais autores. Dessa forma, uma dinâmica de compra, troca, empréstimos (e, em alguns casos, até mesmo roubo¹⁰⁰) de livros deve ter se estabelecido em todo o mundo mediterrâneo, o que, em última instância, significará um afluxo de fontes dos mais diferentes cantos do mundo grego convergindo em Alexandria¹⁰¹, que nessa época já era um importante entreposto comercial e, portanto, estava na rota do comércio livreiro do Mediterrâneo. Na verdade, sabemos, por meio de Galeno¹⁰², que muitos livros da Biblioteca

100. Cf. mais abaixo o caso das cópias licurgianas.

101. Cf. Susemihl (1891).

102. *Epid.* 17a.606.5-14, “ἔνιοι δὲ παρεγγεγραμμένον τὸ βιβλίον αὐτὸν ἐκ <Παμφυλίας> κεκομικέναι, φιλότιμον δὲ περὶ βιβλία τὸν <τό>τε βασιλέα τῆς <Αἰγύπτου Πτολεμαῖον> οὕτω γενέσθαι φασίν, ὡς καὶ τῶν καταπλεόντων ἀπάντων τὰ βιβλία κελεῦσαι πρὸς αὐτὸν κομίζεσθαι καὶ ταῦτ’ εἰς καινοὺς χάρτας γράψαντα δίδοναι μὲν τὰ γραφέντα τοῖς δεσπόταις, ὧν καταπλευσάντων ἐκομίσθησαν αἱ βίβλοι πρὸς αὐτόν, εἰς δὲ τὰς βιβλιοθήκας ἀποτίθεσθαι τὰ κομισθέντα, καὶ εἶναι τὴν ἐπιγραφὴν αὐτοῖς <Τῶν ἐκπλοίων>.”

chegaram trazidos por navios que aportavam em Alexandria e que, uma vez adquiridos, eram lá depositados na seção chamada “Τῶν Ἐκπλοίων”, isto é, “dos navios”.

É claro que a qualidade dessa produção pré-alexandrina não era nem uniforme, nem comparável ao nível de excelência que se atingiria no Egito, sobretudo porque os predecessores dos alexandrinos, salvo raras exceções, não dispunham da mesma riqueza de material bibliográfico, nem de igual facilidade de acesso que uma coleção concentrada em um único local proporcionaria, o que, em última análise, facilitaria e promoveria uma crítica textual mais metódica e rigorosa. Isso, contudo, e no caso específico de Homero, não desqualifica a atividade de “editores” como Antímaco de Cólofão (final do séc. V) e de Eurípides (séc. V, mas não o tragediógrafo¹⁰³), nem as “edições” de diversas cidades como Massília, Sínope, Quios, Chipre, Creta ou das regiões da Argólida e da Eólida; ao contrário, isso mostra como, a partir de um determinado momento, os gregos começaram a responder à tensão que se estabelecia entre diferentes versões epicóricas de textos que, por exibir um apelo pan-helênico, eram tomados até então como uniformes, embora não o fossem: suas discrepâncias apenas se diluíam na imaterialidade de sua transmissão, que era, até então, bastante independente da escrita.

Com o intercâmbio de cópias de textos entre cidades e indivíduos, no entanto, as diferenças começaram a se tornar aparentes e, conseqüentemente, pode ter havido uma reação contra aquilo que era percebido como um fator desagregador do “texto original” do poeta. Essa reação deu-se através de uma tentativa de se preservar uma determinada versão regional (que ademais seria tomada como “original”) do aporte de material trazido por cópias provenientes de outras regiões, o que foi feito tanto corrigindo-se essas cópias, para adequá-las ao cânon, quanto eliminando-se desvios aí percebidos como intrusões, mas que nada mais seriam que flutuações comuns a uma tradição oral diversa, mas interconectada e multifocal. É importante ressaltar, no entanto, que esse processo, por se dar num âmbito regional, provavelmente mantinha o *status* canônico da versão epicórica, à qual as possíveis versões alienígenas tinham que se adequar ao entrarem em sua zona de influência, o que seria suficiente para preservar diferentes tradições locais intactas.

Em Alexandria, ao contrário, todas essas vertentes convergiram sob a influência de um único centro gravitacional que, para o bem ou para o mal, as fez desaparecer. Sob o olhar crítico e uniformizador dos alexandrinos, foi-se produzindo, através de um longo processo de διορθώσεις (lit. “retificações”) sucessivas, uma vulgata que incorporou as “melhores leituras” de diferentes vertentes, mas que, por isso mesmo, já não mais representava nenhuma.

Uma exceção a essa atividade livreira descentralizada, comum na era que antecede a formação da Biblioteca, poderia ocorrer apenas sob condições propícias ao cotejamento e comparação de textos, ou seja, somente na presença de uma grande

103. SUDA 3694 (s.v. Εὐριπίδης) e Eust. *Commentarii* B 265.

coleção de livros, pública ou particular¹⁰⁴. É exatamente isso que encontramos em Atenas por volta do ano 335/4 a.C., quando Aristóteles volta para a cidade acompanhado de Teofrasto, após passar cerca de oito anos em Mieza, como tutor de Alexandre¹⁰⁵. Naquela cidade ele funda o Liceu e dá continuidade às suas pesquisas filológicas, provavelmente ajudado por seus alunos, que deveriam auxiliá-lo no cotejamento, coleta e cópia das fontes. É preciso ressaltar que, embora sua atividade filológica tenha sido eclipsada pela sua reputação como filósofo, ela nem por isso deixou de ter um papel central na construção de suas teorias, na medida em que assegurava textos confiáveis em que sua argumentação pudesse se basear¹⁰⁶, o que fica evidente se lembrarmos, por exemplo, que por trás de sua teoria política está um acervo de cerca de 158 πολιτείας, ou “constituições” das mais diversas regiões do mundo antigo, das quais nos restaram apenas fragmentos da *Constituição dos Atenienses*.

Da mesma forma que seus antecessores, Aristóteles também se dedicou aos problemas apresentados pelos textos homéricos, dos quais provavelmente deveria possuir outras cópias, além da versão ática¹⁰⁷, afinal sua fama de leitor voraz¹⁰⁸ e de um grande colecionador de livros, como vimos pela passagem de Estrabão aludida acima, já se tornara proverbial. É possivelmente baseado nesse acervo que ele escreve os seis livros dos Ἀπορήματα Ὀμηρικά¹⁰⁹, que não foram preservados, exceto de modo indireto, pela influência que exerceu em outros comentaristas, como Porfírio (III d.C.), que cita cerca de 38 fragmentos em suas Ὀμηρικὰ Ζητήματα¹¹⁰.

Sabemos ainda que sua produção teórica no campo da filologia homérica foi posta em prática a serviço de seu pupilo, Alexandre, célebre por ser um obcecado pela leitura (φιλαναγνώστης¹¹¹), erudito (φιλόλογος) e *nerd* convicto (φιλομαθής). Para ele, Aristóteles teria produzido uma versão corrigida (διόρθωσις) da *Ilíada*¹¹²,

104. É importante lembrar que havia centros de comércio livreiro e bibliotecas importantes antes de Alexandria, como, por exemplo, em Rodas, Cos, Samos e Pela.

105. Que nessa época já tinha cerca de 15 anos, D. L. 5.9.5 *et seq.* Onde é citado (5.9.11), seu testamento.

106. Pfeiffer (1976), “*Aristotle and his followers could not have achieved their immensely learned compilations if they had not accumulated as many writings of the past as they could get hold of*”.

107. Blum (2011).

108. Na *Vita Marciana* 7 (Düring) ficamos sabendo, por meio de uma anedota, que Aristóteles, durante seu noviciado junto à Platão, recebera a alcunha de ἀναγνώστης, *i.e.*, “*escravo leitor*”. Platão costumava dizer, “ἀπίωμεν εἰς τὴν τοῦ ἀναγνώτου οἰκόαν”. Sobre isto *cf.* Blum (2011), o que não deixa de denotar um certo preconceito ainda vigente contra a cultura do livro (algo, talvez, equivalente ao nosso “rato de biblioteca”) entre os acadêmicos.

109. D.L. 5.6.7, Blum, *loc. cit.*, fala de dez, provavelmente referindo-se aos dez livros de Προβλήματα Ὀμηρικά mencionados na *Vita Hesychius*, 147, que, apesar da desconfiança de Pfeiffer (1976), pode ser, na verdade, uma outra obra perdido.

110. Pfeiffer (1976). *Cf.* Erbse (1960)

111. *Cf.* n.108.

112. Era comum, ao que tudo indica, que os professores entregassem cópias corrigidas para seus alunos, *cf.* Plu. *Alc.* 7.1-3.

a famosa cópia “da arca” (ἐκ τοῦ νάρθηκος)¹¹³, posteriormente perdida¹¹⁴ e sobre cuja natureza a crítica diverge grandemente. Não há, porém, argumentos contundentes que nos impeçam de ver nessa “correção” uma verdadeira “edição”, isto é, uma ἔκδοσις¹¹⁵, embora Pfeiffer¹¹⁶, mais recentemente, negue essa possibilidade, constrangido por uma definição apriorística de “filologia”, que não caberia discutir aqui¹¹⁷. O que nos interessa de seu argumento, por outro lado, é que ele, mesmo admitindo a razoabilidade da história narrada por Plutarco, descarta a evidência de uma ἔκδοσις aristotélica sob a alegação de que nenhum dos alexandrinos a cita nos escólios à *Ilíada* e que, além disso (o que considera mais sério), essa edição não aparece nas listas das obras daquele filósofo, o que, a meu ver, constitui um argumento *ex silentio* que dificilmente pode se sustentar. Basta que consideremos, por exemplo, que nem todas as obras do período anterior à Biblioteca puderam ser salvas da obliteração pelos alexandrinos e que, portanto, esse terrível destino da *única* edição corrigida por Aristóteles para o uso *privado* de Alexandre não pode ser tido como singular¹¹⁸ e, portanto, não deveria causar espécie que a *Ilíada* “aristotélica” possa ter desaparecido tão logo o rei tenha morrido em Susa. Da mesma forma, sua ausência das listas canônicas do filósofo poderia ser explicada pelo fato de que essa obra não pertencia a Aristóteles, mas a Alexandre, que a carregava para toda parte, até que ela se perdeu e, dessa forma, tornou impossível que cópias da mesma fossem produzidas. Finalmente, o julgamento de Pfeiffer¹¹⁹ de que o trabalho de crítica textual realizado por Aristóteles restringir-se-ia a responder, de modo quase frívolo, a uma série de ataques de ὀμηρομάστιγες que o precederam, como Zoilo de Anfípolis, não se adequa nem à qualidade das obras supérstites do filósofo, nem à

113. Pois fora depositada na arca em que Dário guardava seus unguentos. Plu. Alex. 8 “ἦν δὲ [sc. Ἀλέξανδρος] καὶ φύσει φιλόλογος καὶ φιλομαθῆς καὶ φιλαναγνώστης, καὶ τὴν μὲν Ἰλιάδα τῆς πολεμικῆς ἀρετῆς ἐφόδιον καὶ νομίζων καὶ ὀνομάζων, ἔλαβε μὲν Ἀριστοτέλους διορθώσαντος ἦν ἐκ τοῦ νάρθηκος καλοῦσιν, εἶχε δ’ αἰεὶ μετὰ τοῦ ἐγχειριδίου κειμένην ὑπὸ τὸ προσκεφάλαιον, ὡς Ὀνησίκριτος ἱστόρηκε (FGrH 134 F 38) τῶν δ’ ἄλλων βιβλίων οὐκ εὐπορῶν ἐν τοῖς ἄνω τόποις, Ἄρπαλον ἐκέλευσε πέμψαι, κάκεῖνος ἐπεμψεν αὐτῷ τὰς τε Φιλίστου βίβλους καὶ τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους καὶ Αἰσχύλου τραγωδιῶν συχνάς, καὶ Τελέστου καὶ Φιλοξένου διθυράμβους.” *Vita Marciana* (cod. 257), fr.276a, (Περὶ Ποιητῶν, fr. 1.11.1-5, ed. V. Rose) “ἕως μὲν οὖν ἔτι νέος ἦν, τὴν τῶν ἑλευθέρων ἐπαιδεύετο παιδείαν, ὡς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῷ Ὀμηρικὰ ζητήματα καὶ ἡ τῆς Ἰλιάδος ἔκδοσις ἦν δέδωκε τῷ Ἀλεξάνδρῳ καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς σύγγραμμα καὶ αἱ ῥητορικὰ τέχνηαι ...”.

114. E muito provavelmente por isso jamais mencionada nos escólios à *Ilíada*, embora os Ἀπορήματα tenham sido usados frequentemente pelos alexandrinos, cf. *Fragmenta*, 149-9(*Fragmenta Varia* no TLG, que é a ed. de V. Rose, 1886).

115. Como aliás, ela é assim chamada na *Vita Marciana*, fr. 11, “ἡ τῆς Ἰλιάδος ἔκδοσις ἦν δέδωκε τῷ Ἀλεξάνδρῳ”.

116. Pfeiffer (1976).

117. Para uma análise mais equilibrada, e uma resposta ao dogmatismo de Pfeiffer, cf. Blum 2011).

118. Como aconteceu, de fato, com outra edição famosa dos poemas, a de Eurípides (cf. n 103), que, ao contrário da de Aristóteles, deveria ter sido copiada mais de uma vez. Blum (2011), “it is deplorable that we know so little about the Homer edition of Euripides, because the Athenian version of the Homeric epics was apparently of great importance for their textual history”.

119. Pfeiffer (1976).

seriedade que lhe é característica no tratamento de questões importantes para a interpretação e o estabelecimento da fidedignidade do texto.

Foi Aristóteles, por exemplo, rebatendo a censura de Platão (R. 319b) de que não se deveria responsabilizar Homero pela barbaridade cometida contra o corpo de Heitor (I. 22), que pôde provar, no uso provavelmente de sua imensa coleção de material bibliográfico¹²⁰, que o costume de se arrastar o corpo do assassino três vezes em volta do túmulo da vítima ainda era em seus dias praticado entre os Tessálios¹²¹. No campo da análise linguística, por outro lado, ele oferece uma explicação (à época) plausível para a difícil série de eventos desencadeada pela ira de Apolo, quando este, surpreendentemente, golpeia primeiro as mulas (ὄρεύς) do acampamento grego, propondo que, nesse passo, talvez o poeta estivesse usando a palavra “mulas” (ὄρεύς) na acepção dialetal (γλώττη) de “guardião” (~οὔρεύς)¹²². Ambas análises que não deixam nada devendo à prática alexandrina, quando não lhe são superiores e, talvez, justamente por isso, Dio Crisóstomo (séc. I/II d.C.) tenha louvado Aristóteles, em seu discurso sobre Homero¹²³, como a origem da κριτικὴ καὶ γραμματικὴ (i.e., da filologia) que posteriormente se desenvolveria em Alexandria, posição, aliás, defendida também por outros teóricos modernos¹²⁴.

Além de Homero, Aristóteles pode ter comentado também outros poetas, como Hesíodo, Arquíloco, Eurípidēs e, provavelmente, Píndaro. Temos fragmentos de um tratado perdido sobre os poetas, o Περὶ Ποιητῶν¹²⁵, escrito muito antes do mais famoso Περὶ Ποιητικῆς, a “nossa” *Poética*. Um outro tratado, o Περὶ Τραγωδιῶν, deveria lidar, como o próprio nome indica, com as tragédias dos dramaturgos atenienses, embora provavelmente incluísse, da mesma forma, uma história do gênero (como se deduz da pequena introdução na *Poética*), da vida de alguns dos principais poetas, uma cronologia e, possivelmente, comentários a algumas peças. Junte-se a isso uma série de compilações (ἀναγραφαί), entre as quais as mais relevantes para

120. Pfeiffer (1976).

121. Θεσσαλῶν πολιτεία, fr. 495-500.

122. Arist. *Po.* 1461a9-10: “τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὀρώντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττη τὸ “οὔρηας μὲν πρῶτον”· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμίονους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας.

123. D. Chr. Or. 53.1-11: “οὐ μόνον Ἀρίσταρχος καὶ Κράτης καὶ ἕτεροι πλείους τῶν ὕστερον γραμματικῶν κληθέντων, πρότερον δὲ κριτικῶν. καὶ δὴ καὶ αὐτὸς Ἀριστοτέλης, ἀφ’ οὗ φασι τὴν κριτικὴν τε καὶ γραμματικὴν ἀρχὴν λαβεῖν, ἐν πολλοῖς διαλόγοις περὶ τοῦ ποιητοῦ διέξεισι, θαυμάζων αὐτὸν ὡς τὸ πολὺ καὶ τιμῶν, ἔτι δὲ Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός”.

124. Como, e.g., L. Ulrichs, W. Jaeger, F. Mehmél etc. apud Pfeiffer, Pfeiffer (1976).

125. Como se pode interpretar dos fr. da *Vita Marciana (Fragmenta)*, 1.11.1: “ὡς δηλοῖ (...) καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς σύγγραμμα καὶ αἱ ῥητορικὰ τέχνη...” e 1.11.5 “ὡς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῶ περὶ ποιητικῶν καὶ πρὸς ποιητὰς”.

a nossa investigação seriam as Ὀλυμπιονίκαι¹²⁶, as Πυθιονίκαι¹²⁷ e as Διδασκαλίαι¹²⁸, que contariam com listas (πίνακες) de vencedores em ordem cronológica a partir de 776 a.C. nos principais jogos homônimos e nas competições teatrais das Grandes Dionísias, no caso das Διδασκαλίαι.

Seria desnecessário enfatizar a importância de suas πίνακες para toda a filologia posterior, uma vez que tanto os escólios pindáricos como diversas outras obras importantes da Antiguidade basearam-se extensivamente nesses tratados e foi em grande medida por causa deles que uma cronologia exata e confiável nos pôde ser transmitida, já que foi Aristóteles, por exemplo, que numerou as séries olímpicas da maneira como as contamos atualmente¹²⁹. Devido à importância de seu trabalho, os Anfictiões, na segunda metade do séc. IV a.C., emitiram um decreto¹³⁰ premiando-o com uma coroa e uma quantia em dinheiro por seu trabalho com as Πυθιονίκαι, além de providenciarem para que estas fossem cortadas na pedra e anexadas ao santuário, donde, mais tarde, foram copiadas para papiros e puderam chegar em Alexandria.

Ainda, no que tange às Διδασκαλίαι, vemos que seu trabalho foi crucial tanto para a filologia de sua época quanto para a alexandrina, já que, como ressalta Blum¹³¹, não só essa compilação reunia uma quantidade imensa de informações sobre a história literária das competições trágicas em Atenas mas principalmente porque permitia aos estudiosos tirar conclusões importantes sobre as obras e as vidas dos poetas bem como separar aquelas espúrias das legítimas: quando uma determinada peça não constava na lista de obras de um autor como compiladas na lista aristotélica, podiam-se levantar sérias dúvidas sobre a autenticidade da mesma. Seu trabalho provavelmente deve ter servido a Licurgo, seu colega na Academia, quando este, ascendendo ao cargo de administrador (ταμίας) das finanças públicas de Atenas em 338-26, decide levar adiante uma série de reformas que ti-

126. Das quais existem seis fragmentos, segundo Christensen (2007) p. 165 *et seq.*: IG II² 2326; Σ Pi. N. 3 27a. 3-4 (FGH F261); Σ Theoc. 4.6 (FGH F262); D.L. 8.51-2 (FGH F263); Σ Pi. O. 7 (FGH F264); Arist. Pol. 1339a 1-5 (FGH F264); Σ Pi. O. 9 86e (FGH F118) e, talvez, EM 426.10.

127. Mais especificamente Ἡ τῶν Πυθιονικῶν Ἀναγραφὴ, composta com a ajuda de seu sobrinho, Calístenes e, de fato, mais do que uma mera lista, já que contava com quatro livros, dos quais o primeiro (Πυθιονίκαι Μουσικής) era um relato das disputas musicais e, talvez, uma lista de vencedores; o segundo livro (Πυθικός) lidava com a história do festival, um pequeno relato da Primeira Guerra Sagrada e um resumo do desenvolvimento do programa de competições; o terceiro livro (Πυθιονικόν Ἐλεγχον) era mais propriamente uma tabela que continha o catálogo dos vencedores nos jogos hípicas e na ginástica, começando com a reorganização dos Jogos Píticos em 586 até o ano de 330. As fontes, que são diversas, foram reunidas em Christensen (2007), que apresenta, além disso, muitas outras informações relevantes sobre o tema.

128. Blum (2011) trata detalhadamente da questão e apresenta uma bibliografia seleta sobre o tema.

129. Como é possível supor-se por meio da evidência de que ele teria feito o mesmo para os jogos píticos, segundo a argumentação de Christensen (2007), que me parece convincente, *cf.* também a nota 28. Mais tarde Eratóstenes (c. 285 a.C.) irá refinar o sistema por dividir cada πενταητερίς em quatro anos consecutivos.

130. Recuperado em 1895 em uma escavação em Delfos, SIG³ 275. Também Christensen (2007), com uma tradução.

131. Blum (2011).

nham por objetivo restaurar o Teatro de Dioniso à sua antiga glória. Uma parte dessas reformas passava pelo estabelecimento de uma cópia oficial das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípidas (cujas estátuas em bronze ele, aliás, mandou erigir) a ser depositado em um arquivo público¹³² em Atenas, visto que o texto de algumas já se tornara, em muitos casos, irreconhecível devido às inúmeras modificações pontuais introduzidas pelos atores a cada *reperformance*, bem como a cópias de péssima qualidade em circulação.

A partir de então os atores ficaram proibidos de usar ou interpretar textos corruptos¹³³. É plausível se supor que, se uma cópia oficial era necessária, isso poderia significar que não havia nenhuma depositada pelos próprios poetas nos arquivos de Atenas e que, dessa forma, seria preciso, em primeiro lugar, estabelecer um texto aceitável, algo para o que Aristóteles, tendo conduzido estudos literários sobre os tragediógrafos, era a pessoa mais indicada para fazer. Ao que tudo indica, aliás, o prestígio dessas cópias era tamanho que um dos ptolomeus (não se tem certeza se Ptolomeu II “Filadelfo” ou III “Euergetes”) após ter solicitado o empréstimo das mesmas mediante um seguro de 15 talentos (~395 kg)¹³⁴ de prata, a fim de que se realizassem cópias em Alexandria, preferiu abrir mão do valor segurado, permanecendo assim com os originais e devolvendo as cópias aos atenienses¹³⁵.

Aristóteles morre em 322, ano em que Ptolomeu I “Soter” (c. 354/48-283 a.C.), torna-se sátrapa (322 a.C.) e, posteriormente (305 a.C.), rei do Egito. Este, tendo sido amigo de infância de Alexandre e, talvez, seu colega de instrução sob a tutela de Aristóteles¹³⁶, provavelmente partilhava de igual bibliofilia. Dessa forma, provavelmente logo após se tornar rei, tenta assegurar para seu filho, o futuro rei Ptolomeu II “Filadelfo” (309-246 a.C.), uma educação semelhante, ao convidar Teofrasto, herdeiro de Aristóteles, para a corte do Egito¹³⁷, porém sem sucesso. Consegue, no entanto, trazer, entre outros eruditos importantes de sua época, o historiador Hecateu de Abdera (ou de Teos), Teodoro de Cirene, o poeta e filólogo Fileta de Cós e Estratão de Abdera, discípulo de Teofrasto. Sob a responsabilidade desses dois últimos, coloca a educação de seu sucessor. Finalmente, em 295 a.C. chega em sua cor-

132. A interpretação mais aceita para o *ἐν κοινῷ*, do texto plutarquiano, cf. Prauscello (2006).

133. Plu. *Lyc.* 841F 4-12, “εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους, τὸν μὲν περὶ τῶν κωμῶδων, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστῃ καταλέγεσθαι, πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλεισιπτότα· τὸν δὲ, ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγωδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ <παρ’> αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι”.

134. Algo em torno de R\$ 600.000,00 a 700.000,00, em valores *atuais*. A “cotação” da prata, na época, deveria ser muito mais alta, devido à dificuldade de extração e logística. Provavelmente estaríamos falando de valores na casa dos milhõe de reais.

135. Gal. *Epid.* III 17a.607.5-13.

136. É controversa a questão de se saber

137. D. L. 5:37. Além de Estilpão de Mégara e o poeta cômico Menandro, cf. Susemihl (1891), Sandys (1903).

te, em busca de asilo político, o recém destituído general de Atenas, Demétrio de Falero, o principal discípulo de Teofrasto e um dos mais prolíficos peripatéticos¹³⁸. Será a ele e a Ptolomeu I que se atribuirá, tradicionalmente, a iniciativa de se criar uma coleção de livros em Alexandria¹³⁹ e, embora essa atribuição nos pareça plausível, é preciso acautelarmo-nos contra qualquer certeza, já que se sabe muito pouco sobre esse período de formação da Biblioteca e as fontes são mormente confusas e contraditórias no que diz respeito aos seus possíveis idealizadores.

O protagonismo de Demétrio de Faleros, por exemplo, é mencionado explicitamente apenas em duas fontes importantes, a famosa “Carta de Aristeas”, datada do séc. II, claramente pseudoepigráfica¹⁴⁰, e o prólogo de Tzetzes às comédias de Aristófanes¹⁴¹. Em ambos os casos, no entanto, fica evidente, por meio do contexto, que o rei a que aquela faz referência é, na verdade, Ptolomeu II “Filadelfo”¹⁴², enquanto que o desta é Ptolomeu III “Euergetes”; contradições irreconciliáveis, já que sabemos que, por um lado, à época de Ptolomeu II, Demétrio teria sido exilado de Alexandria, ao passo que já estaria morto por ocasião do reinado de “Euergetes”¹⁴³. De qualquer maneira, é possível supor que, quando Ptolomeu I funda o Museu, já houvesse algum

138. General em Atenas de 317-307, como procurador de Cassandro. Sobre sua produção literária, cf. D. L. 5.80. Foi por meio de sua influência que Teofrasto pode comprar o terreno em Atenas onde se construiria o “templo das Musas” (já que nem ele, nem Aristóteles eram cidadãos atenienses Blum (2011)). É possível que seus escritos estivessem ancorados em uma coleção pessoal de livros diretamente proporcional. Não sabemos, no entanto, se ele teria tido tempo de transportar seus livros para o Egito durante a fuga (presumivelmente) apressada de Atenas, onde aliás, foi condenado à morte *in absentia*. Em Alexandria, no entanto, iria ascender à posição de primeiro amigo do rei, “πρῶτος ὢν τῶν Πτολεμαίου”, Plu. *Moralia*, fr. 601F (*De Exilio*), até ser expulso novamente por seu filho, Ptolomeu II “Filadelfo”, c. 283 a.C., por ter aconselhado seu pai a preteri-lo em favor do filho de Eurídice, sua terceira esposa. Morre algum tempo depois vitimado acidentalmente pela picada de uma víbora (D.L. 5.78).

139. Os dois testemunhos invocados por Pfeiffer Pfeiffer (1976), são a passagem em Plu. *Moralia* (*Non posse...*, 1095D, ed. R. Westman), “Πτολεμαῖος ὁ πρῶτος συναγαγὼν τὸ μουσεῖον (...)”, e Eus. *Hist. Ecc.* 5.8.11, sobre a história da tradução da Septuaginta. Com relação ao primeiro, é preciso notar que a identidade estabelecida entre Ptolomeu I e o Ptolomeu da passagem não é automática (como ele mesmo dá a entender na p. 99) e deve ser tomada com cautela. A data da obra de Eusébio, por outro lado, é tardia (IV séc. d.C.), o que o coloca sob suspeita de contaminação por, *viz.*, “Carta de Aristeas” (mais abaixo). Cf., ainda, a opinião de Susemihl (1891), sobre o assunto.

140. A versão da “carta” está em Eus. PE 8:2.1.1-3, mas é parafraseada, ainda, por Flávio Josefo em suas *Antiquitates Judaicae*, 12:12-13. Sobre os problemas de autenticidade da carta, cf., *e.g.*, Gooding (1963) e Pfeiffer (1976).

141. *Prooimium* II, 2.1 *et seq.* (Koster). A importância de Demétrio de Faleros parece ter sido favorecida, entre os modernos, pela autoridade de Wilamowitz Wilamowitz-Moellendorff (1965): “*es muss aber doch mit einem worte darauf hingewiesen werden, dass Demetrius von Phaleron wie das peripatetische Museion in Athen so das universale in Alexandria gestiftet hat (...). Ptolomaios und Demetrios bewiesen eben auch hier, ihr ganz bewunderungswürdiges organisatorisches talent: aber der weltüberschattende baum der alexandrinischen gelehrsamkeit ist doch nur ein reis von dem heiligen ölbaume am Rosshügel zu Athen*”. Opinião ecoada por Susemihl Susemihl (1891) e criticada por Pfeiffer (1976).

142. Para uma discussão relativamente recente da “carta de Aristeas” e da referida passagem em Tzetzes, cf. Pfeiffer (1976).

143. Detalhes em PFEIFFER, loc. cit. n. 140

tipo de acervo bibliográfico em Alexandria¹⁴⁴ ou mesmo planos para se construir uma biblioteca, que, ademais, seria necessária para a própria atividade dos eruditos congregados no Egito, muitos deles discípulos de Aristóteles, para quem a atividade filosófica estava intimamente ligada à sua, já proverbial, coleção de livros.

A influência peripatética em Alexandria, conseqüentemente, salta aos olhos, e está presente não apenas no desenho do edifício do Museu (que contava, inclusive, com um περίπατος¹⁴⁵), mas também na sua concepção logística e, até mesmo, em seu nome, que faz lembrar imediatamente o templo das Musas, em Atenas, a que Teofrasto alude em seu testamento¹⁴⁶. Talvez aí esteja uma explicação razoável para o papel proeminente que a figura de Demétrio de Faleros tomou em todas as histórias sobre a Biblioteca: sua ligação com Aristóteles e com Ptolomeu II.

A bibliofilia deste último, como vimos, era proverbial, mas é o autor da epítome¹⁴⁷ dos *Sábios ao Jantar* quem nos fornece a primeira pista de uma ligação entre o acervo da Biblioteca de Ptolomeu e a coleção de livros do filósofo. Ao louvar a erudição de Larenso, um dos convivas do “jantar”, ele a compara com a de outros famosos colecionadores de livros como Polícrates, Pisítrato, Euclides, Nicócrates de Chipre, os reis de Pérgamo, Eurípides, Aristóteles e, finalmente, Ptolomeu II. Agora, segundo ele, este último teria comprado toda a famosa coleção de Aristóteles, já aumentada pelos livros de Teofrasto, do fiel depositário e sucessor deste último no Liceu, Neleu de Cépis, transportando-os para Alexandria junto com um carregamento de livros obtidos em Atenas e Rodas. No entanto, um pouco mais adiante somos surpreendidos pela informação contraditória de que Apelição de Teos (séc. I a.C., capacho do então tirano de Atenas, Atenião), além de roubar diversos arquivos originais do Templo da Grande Mãe (Μητροῶν) para vender em outras cidades, teria adquirido todos os escritos dos peripatéticos para sua biblioteca pessoal¹⁴⁸.

144. Assim, R. Barns in Macleod (2000).

145. Uma descrição importante do edifício é aquela de Estrabão, 17:1.8.16-21 “τῶν δὲ βασιλείων μέρος ἐστὶ καὶ τὸ Μουσεῖον, ἔχον περίπατον καὶ ἐξέδραν καὶ οἶκον μέγαν ἐν ᾧ τὸ συσσίτιον τῶν μετεχόντων τοῦ Μουσειῶν φιλολόγων ἀνδρῶν. ἔστι δὲ τῆ συνόδῳ ταύτῃ καὶ χρήματα κοινὰ καὶ ἱερεὺς ὁ ἐπὶ τῷ Μουσειῷ τεταγμένος τότε μὲν ὑπὸ τῶν βασιλέων νῦν δ’ ὑπὸ Καίσαρος”.

146. D. L. 5.51.5-7: “πρῶτον μὲν [βούλομαι γενέσθαι] τὰ περὶ τὸ μουσεῖον καὶ τὰς θεὰς συντελεσθῆναι κἄν τι ἄλλο ἰσχὺ περι αὐτὰς ἐπικοσμηθῆναι πρὸς τὸ κάλλιον”. Cf. também, Sandys Sandys (1903) e Pfeiffer (1976).

147. Kaibel 1.4.1-41: “ἦν δέ, φησί, καὶ βιβλίων κτήσις αὐτῷ ἀρχαίων Ἑλληνικῶν τοσαύτη ὡς ὑπερβάλλειν πάντας τοὺς ἐπὶ συναγωγῇ τεθραυσμένους, Πολυκράτην τε τὸν Σάμιον καὶ Πεισίστρατον τὸν Ἀθηναίων τυραννήσαντα Εὐκλείδην τε τὸν καὶ αὐτὸν Ἀθηναῖον καὶ Νικοκράτην τὸν Κύπριον ἔτι τε τοὺς Περγάμου βασιλεῆς Εὐρυπίδην τε τὸν ποιητὴν Ἀριστοτέλην τε τὸν φιλόσοφον <καὶ Θεόφραστον> καὶ τὸν τὰ τούτων διατηρήσαντα βιβλία Νηλέα· παρ’ οὗ πάντα, φησί, πριάμενος ὁ ἡμεδαπὸς βασιλεὺς Πτολεμαῖος, Φιλάδελφος δὲ ἐπὶ κλην, μετὰ τῶν Ἀθηνηθεν καὶ τῶν ἀπὸ Ρόδου εἰς τὴν καλὴν Ἀλεξάνδρειαν μετήγαγε” A epítome é falsamente atribuída a Estácio (séc. 12 d.C.) cf. Dickey (2007). “Teofrasto” é um *suppl.* de Wilamowitz, como se faz necessário em virtude da passagem em Estrabão 13.1.54.1-5, v. *sub.*

148. Kaibel, 5.53.3-10: “ἐκπέμψας γοῦν εἰς τὴν νῆσον Ἀπελλικῶντα τὸν Τήιον, πολίτην δὲ Ἀθηναίων γενόμενον, ποικιλώτατόν τινα καὶ ἀψίκoron ζήσαντα βίον· ὅτε μὲν γὰρ ἐφιλοσόφει [καὶ] τὰ περιπατητικά, καὶ τὴν Ἀριστοτέλους βιβλιοθήκην καὶ ἄλλας συνηγόραζε συχνάς (ἦν γὰρ πολυχρήματος) τὰ τ’ ἐκ τοῦ

É preciso, no entanto, complementar essa informação com a passagem em Estrabão (13.1.54) que nos diz que Neleu levou os livros de Aristóteles para sua cidade natal, Cépis, onde eles teriam sido passados como herança para seus descendentes que, por serem pessoas sem instrução (ιδιώται ἄνθρωποι), não os guardaram com o devido cuidado. Quando, porém, os reis da dinastia dos Atálidas, a quem Cépis estava subjugada, tentaram se apoderar do legado para o acervo da biblioteca de Pérgamo, a família de Neleu enterrou os manuscritos a fim de escondê-los, mas, devido ao clima úmido da Mísia e das péssimas condições de armazenamento, os papiros acabaram sendo terrivelmente consumidos pelo mofo, danificando áreas extensas do texto. Foi somente várias gerações mais tarde que os descendentes de Neleu teriam concordado em vender os originais para Apelício que, sendo mais um bibliófilo do que um filólogo, teria produzido cópias dos mesmos, inserindo emendas de sua autoria a fim de recuperar as partes perdidas, com um resultado, porém, catastrófico. Foi da biblioteca deste último, então, que Sula, por sua vez, ao invadir e saquear a cidade no ano 83 a.C. os teria levado embora para Roma¹⁴⁹. Pelo que se deduz que aqueles livros comprados por Ptolomeu II a que o autor da epítome de Ateneu faz alusão só poderiam ter sido cópias dos originais, que acabaram tendo, apesar disso, um destino mais feliz que seus autógrafos.

É possível, portanto, que os livros de Píndaro, numa forma já previamente editada por Aristóteles, que muito provavelmente deveria ter tido uma coleção das obras do poeta, poderiam ter chegado em Alexandria junto com o espólio do filósofo. Certamente seu mais famoso pupilo, Alexandre o Grande, deve ter entrado em contato com as obras do poeta através de Aristóteles e, a julgar pela sua reação, ao arrasar Tebas, mas deixar intacta apenas a casa do poeta¹⁵⁰, sua admiração pelo mesmo e a sua intimidade com a sua obra deveriam ser enormes.

Não há, obviamente, como provar nada disso, mas, tivessem as coisas acontecido dessa maneira, algo que, como pudemos ver também não é totalmente implausível, teria sido, de fato, uma bela história e belas histórias sempre são, de alguma maneira, verdadeiras.

Μητρώου τῶν παλαιῶν αὐτόγραφα ψηφισμάτων ὑφαιρούμενος ἐκτᾶτο καὶ ἐκ τῶν ἄλλων πόλεων εἴ τι παλαιὸν εἶη καὶ ἀπόθετον”.

149. Plu. *Sull.* 26.1.3

150. D. Chr., 2.33.

APÊNDICES

Apêndice 1

Tabela Sinóptica dos Epinícios Pindáricos

O asterisco (*) ao lado do número da ode indica que a mesma é monóstrofa.

ODES	#	DATA	POSIÇÃO CRONOLÓGICA ¹	VENCEDOR	CIDADE	PROVA
OLÍMPICAS	1	476	12 ^a	Hierão	Siracusa	cavalo
	2	476	13 ^a	Terão	Ácragas	quadriga
	3	476	13 ^a	Terão	Ácragas	<i>idem</i>
	4 e 5	460 ou 456	37 ^a	Psaumias	Camarina	carroça de mulas
	6	468	27 ^a	Agésias	Siracusa	<i>idem</i>
	7	464	31 ^a	Diágoras	Rodes	boxe
	8	460	34 ^a	Alcmédão	Egina	luta
	9	466	28 ^a	Efarmosto	Opúntia	<i>idem</i>
	10	474?	18 ^a	Agésídamo	Lócria Ocidental	pugilismo infantil
	11	476	14 ^a	Agésídamo	<i>idem</i>	<i>idem</i>
	12	466	29 ^a	Ergoteles	Himera	<i>dólichos</i>
	13	464	32 ^a	Xenofonte	Corinto	pentatlo e estádio
	14*	488?	4 ^a	Asópico	Orcomeno	estádio
	PÍTICAS	1	470	25 ^a	Hierão	Etna
2		475	16 ^a	Hierão	Siracusa	<i>idem</i>
3		474?	19 ^a	Hierão	Siracusa	<i>idem</i>
4		462	33 ^a	Arcesilau	Cirene	<i>idem</i>
5		462/1	3 ^a	Arcesilau	Cirene	<i>idem</i>
6*		490	2 ^a	Xenócrates	Ácragas	<i>idem</i>
7		486	5 ^a	Megaclés	Atenas	triga
8		446	39 ^a	Aristomenes	Egina	luta
9		474	20 ^a	Telesícrates	Cirene	corrida de hoplitas
10		498	1 ^a	Hípocleide	Tessália	corrida de diaulo juvenil
11		474	21 ^a	Trasidaio	Tebas	Estádio juvenil
12*		490	3 ^a	Midas	Ácragas	aulética

1. et se¹ A posição cronológica é apenas uma aproximação.

NEMEIAS ²	1	476	15 ^a	Crômio	Siracusa/Etna	corrida de cavalos
	2*	485	6 ^a	Timodemo	Acárnia	pancrácio
	3	475	17 ^a	Aristocleide	Egina	<i>idem</i>
	4*	473	24 ^a	Timasarco	Egina	luta
	5	483	8 ^a	Piteas	Egina	pancrácio juvenil
	6	465	30 ^a	Alcimidas	Egina	pancrácio infantil
	7	485	7 ^a	Sógenes	Egina	pentatlo infantil
	8	459	35 ^a	Dêinias	Egina	corrida de diaulo
	9*	474	22 ^a	Crômio	Etna	quadriga
	10	444	41 ^a	Teaio	Argos	luta
	11 ³	446	40 ^a	Aristágoras	Tênedos	prítania
ÍSTMICAS ⁴	1	458	36 ^a	Heródoto	Tebas	quadriga
	2	470	26 ^a	Xenócrates	Ácragas	quadriga
	3 e 4	474/3	23 ^a	Melisso	Tebas	corrida de cavalos e pancrácio
	5	478	10 ^a	Filacida	Egina	pancrácio
	6	480	9 ^a	Filácida	Egina	pancrácio infantil
	7	454	38 ^a	Estrpesíades	Tebas	pancrácio
	8*	478	11 ^a	Cleandro	Egina	pancrácio infantil
	9	-	-	<i>vacuit</i>	Egina	<i>vacuit</i>

2. Todas as datas das Nemeias são incertas.

3. Não se trata de um epinício, mas de um hino de inauguração do laudandus em sua inauguração como prítaneu.

4. Todas as datas das Ístmicas são incertas, com exceção das odes 6 e 8. Da Ístmica 9 nem a data nem o vencedor ou a prova são conhecidos.

Apêndice 2

Tabela sinóptica das ocorrências de palavras em -κωμ- em Píndaro e Baquilídes

AUTOR	REF. #	LOCAL	CONTEXTO	OBSERVAÇÕES
			κῶμος	
	1	O. 4.8-10	Οὐλυμπιονίκαν δέξαι Χαρίτων θ' ἕκατι τόνδε κῶμον χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετῶν. Ψαύμιος γὰρ ἴκει ὀχέων , ὃς ἐλαία στεφανωθεὶς Πισάτιδι κῦδος ὄρσαι σπεύδει Καμαρίνα	dêictico + δέξαι-Motiv
	2	O. 6.16-8	τὸ καί ἀνδρὶ κῶμου δεσπότη πάρεστι Συρακοσίῳ.	ἀνδρὶ = a Hagésias. Após a gnoma (τὸ) expressa por Adrasto a Anfiarau, que efetua a passagem do mito à ocasião.
	3	O. 6.98-100	σὺν δὲ φιλοφροσύναις εὐηράτοις Ἀγησιᾶ δέξαιτο κῶμον οἴκοθεν οἴκαδ' ἀπὸ Στυμφαλίων τειχέων ποτινισόμενον, ματέρ' εὐμήλοιο λείποντ' Ἀρκαδίας	Sujeito de δέξαιτο é Hierão. δέξαι-Motiv
	4	O. 8.8-10	ἄνεται δὲ πρὸς χάριν εὐσεβίας ἀνδρῶν λιταῖς ἀλλ' ὦ Πίσας εὐδενδρον ἐπ' Ἀλφεῶ ἄλσος, τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι .	Gnoma+dêictico+ δέξαι-Motiv
	5	O. 14.13-20	<ῶ> πότνι' Ἀγλαΐα φιλησίμολπέ τ' Εὐφροσύνα, θεῶν κρατίστου παῖδες, ἐπακοῦτε νῦν, Θαλία τε ἐρασίμολπε, ἰδοῖσα τόνδε κῶμον ἐπ' εὐμενεῖ τύχῃ κοῦφα βιβῶντα· Λυδῶ γὰρ Ἀσώπιχον ἐν τρόπῳ ἐν μελέταις τ' αἰείδων ἔμολον, οὐνεκ' Ὀλυμπιόνικος ἂ Μινύεια σεῦ ἕκατι.	dêictico+ δέξαι-Motiv
	6	P. 3.73-4	τῷ μὲν διδύμας χάριτας εἰ κατέβαν ὑγίειαν ἄγων χρυσεῖαν κῶμόν τ' ἀέθλων Πυθίων αἴγλαν στεφάνοις, κτλ.	τῷ = Hierão
ΠΙΝΔΑΡΟ	7	P. 5.20-23	μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὅτι εὐχος ἤδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἐλών δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων , Ἀπολλώνιον ἄθυρμα	δέξαι-Motiv + dêictico. Sujeito é Arcesilau de Cirene.
	8	P. 5.98-103	μεγαλᾶν δ' ἀρετῶν δρόσῳ μαλθακᾷ ρανθεισᾶν κῶμων {θ'} ὑπὸ χεύμασιν, ἀκούοντί ποι χθονίᾳ φρενί, σφὸν ὄλβον υἰῶ τε κοινὰν χάριν ἐνδικόν τ' Ἀρκεσίλα·	ἀκούοντί = reis ancestrais de Cirene, desde Batos.
	9	P. 8.18-20	ὃς εὐμενεῖ νόῳ Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρραθεν ἔστεφανωμένον υἰὸν ποίᾳ Παρνασσίδι Δωριεῖ τε κῶμῳ .	ὃς = Apolo. Mito + δέξαι-Motiv
	10	P. 8.67-71	ῶναξ, ἐκόντι δ' εὐχομαι νόῳ κατὰ τιν' ἀρμονίαν βλέπειν ἀμφ' ἕκαστον, ὅσα νέομαι. κῶμῳ μὲν ἀδυμελεῖ Δίκα παρέστακε·	
	11	N. 3.1-5	ῶ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρα, λίσσομαι, τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνία Νεμεάδι ἴκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγι- ναν· ὕδατι γάρ μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες κῶμων νεανίαί, σέθεν ὅπα μαιόμενοι.	Após relatar os feitos de Crômio e os comparar aos de Heitor.
	12	N. 9.48-53	ἀδυπνόῳ τέ νιν ἀσπάζοντο φωνᾷ χρυσεῖας ἐν γούνασιν πίτνοντα Νίκας γαῖαν ἀνὰ σφετέραν, τὰν δὴ καλέ- οισιν Ὀλυμπίου Διός ἄλσος· ἴν' ἀθανάτοις Αἰνησιδάμου παῖδες ἐν τιμαῖς ἔμιχθεν. καὶ γὰρ οὐκ ἀγνώτες ὑμῖν ἐντὶ δόμοι οὔτε κῶμων , ὦ Θρασύβουλ', ἐρατῶν , οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν.	
	13	I. 2.25-32	ἀδυπνόῳ τέ νιν ἀσπάζοντο φωνᾷ χρυσεῖας ἐν γούνασιν πίτνοντα Νίκας γαῖαν ἀνὰ σφετέραν, τὰν δὴ καλέ- οισιν Ὀλυμπίου Διός ἄλσος· ἴν' ἀθανάτοις Αἰνησιδάμου παῖδες ἐν τιμαῖς ἔμιχθεν. καὶ γὰρ οὐκ ἀγνώτες ὑμῖν ἐντὶ δόμοι οὔτε κῶμων , ὦ Θρασύβουλ', ἐρατῶν , οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν.	νιν = Nicômacos, auriga de Xenócrates. Trásbulo seria seu filho.
	14	I. 6.55-59	ὥς ἦρα εἰπὼν αὐτίκα ἔζετ'. ἐμοὶ δὲ μακρὸν πάσας <ἀν>αγήσασθ' ἀρετάς· Φυλακίδα γὰρ ἦλθον, ὦ Μοῖσα, τα- μίας Πυθ<ἐα> τε κῶμων Εὐθυμένει τε· τὸν Ἀργείων τρόπον εἰρήσεται που κὰν βραχίστοις.	

AUTOR	REF. #	LOCAL	CONTEXTO	OBSERVAÇÕES
ΠΙΝΔΑΡΟ	15	I. 8.1-8	Κλεάνδρω τις ἀλικία τε λύτρον εὐδοξον, ᾧ νέοι, καμάτων πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω κῶμον , Ἴσθμιάδος τε νίκας ἄποινα, καὶ Νεμέα ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξεῦρε· τῷ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχνύμενος θυμόν, αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πενθέων λυθέντες μήτ' ἐν ὄρφανία πέσωμεν στεφάνων, μήτε κάδεα θεράπευε· παυσάμενοι δ' ἀπράκτων κακῶν γλυκύ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·	Sujeito de ἦρα e ἔζετ' é Hércules. Passagem do mito à ocasião.
	1	9.102-4	Τιμοξ[ένου] παιδὶ σὺν κῶ[μοις] νέων [ὑμνέ]οιτε πεντ[άθλοισι] νίκαν]	
	2	O. 6.16-8	σέθεν δ' ἕκατι καὶ νῦ[ν Μετ]απόντιον εὐγυί ων κ[ατέ]χουσι νέων κῶμοί τε καὶ εὐφροσύνη θεότιμον ἄστν.	Passagem da gnome para a ocasião.
	3	O. 6.98-100	Τῶν κα[ί ς]ὺ τυχῶν Νεμέα, Λάμπωνος υἱέ, πανθαλέων στεφάνοισιν [ἀνθ]έ[ων] χαίταν [ἐρ]εφθεις [στείχεις] πόλιν ὑψιάγνιαν [Αἰακοῦ, τε]ρψιμ[β]ρότων ᾧ[σ]τε βρύεν] ἀβ[ροθρ]όων κῶμ[ων] πατρ[ῶ]ν νᾶσο[ν], ὑπέρ-βι[ον] ἰσχὺν παμμαχίαν ἄνα φαίνων.	Passagem do mito à ocasião.
ΒΑΟΥΪΛΙΔΕΣ	4	Peã 1.64-8	τίκτει δέ τε θνατοῖσιν εἰ- ρήνα μεγαλάνορα πλοῦ- τον καὶ μελιγλώσσων ἀοιδᾶν ἄνθεα δαιδαλέων τ' ἐπὶ βωμῶν θεοῖσιν αἰθεσθαι βοῶν ξανθᾶ φλογί [μηρί' εὐμάλ]λων τε μήλων γυμνασίων τε νέοις αὐ- λῶν τε καὶ κῶμων μέλειν.	Sujeito de τίκτει é Paz, Εἰρήνη.
	κομάζω			
	1	O. 9.1-5	Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος φωνᾶεν Ὀλυμπία, καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλαδῶς ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῦσαι κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἐταίροις· ἀλλὰ νῦν κτλ.	
2	O. 11.11-19	ἴσθι νῦν, Ἀρχεστράτου παῖ, τεᾶς, Ἀγησίδαμε, πυγμαχίας ἔνεκεν κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσεῖα ἐλαίας ἀδυμελῆ κελαδήσω, Ζεφυρίων Λοκρῶν γενεὰν ἀλέγων. ἔνθα συγκωμάξατ' · ἐγγυάσομαι ὕμμιν, ᾧ Μοῖσαι, φυγόξινον στρατόν μήτ' ἀπείρατον καλῶν ἀκρόσοφόν τε καὶ αἰχματὰν ἀφίξεσθαι.	Transição da gnoma para a ocasião	
3	P. 4.1-4	Σάμερον μὲν χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλῳ στᾶμεν, εὐίππου βασιλῆϊ Κυράνας, ὄφρα κωμάζοντι σὺν Ἀρκεσίλῳ , Μοῖσα, Λατοῖδαισιν ὀφειλόμενον Πυθῶνί τ' αὐξῆς οὔρον ὕμνων		
4	P. 9.87-90	κωφὸς ἀνὴρ τις, ὃς Ἡρακλεῖ στόμα μὴ περιβάλλει, μηδὲ Διρκαίων ὑδάτων ἀε μέμνεται, τά νιν θρέψαντο καὶ Ἴφικλέα· τοῖσι τέλειον ἐπ' εὐχᾶ κωμάσομαι τι παθῶν ἐσλόν.	Passagem do mito à ocasião.	
ΠΙΝΔΑΡΟ	5	N. 2. 23-4	τόν, ᾧ πολῖται, κωμάξατε Τιμοδήμῳ σὺν εὐκλείῳ νόστῳ· ἀδυμελεῖ δ' ἐξάρχετε φωνᾶ.	τόν = Zeus.
	6	N. 9. 1-5	Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικωνόθε, Μοῖσαι, τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν, ἔνθ' ἀναπεπταμένα ξείνων νενίκανται θύραι, ὄλβιον ἐς Χρομίου δῶμ'. ἀλλ' ἐπέων γλυκὺν ὕμνον πράσσετε. τὸ κ' κρατήσιππον γὰρ ἐς ἄρμ' ἀναβαίνων ματέρι καὶ διδύμοις παιδεσσιν αὐδὰν μανύει Πυθῶνος αἰπεινᾶς ὁμοκλάρους ἐπόπταις.	
	7	N. 10.31-6	γνώτ' αἰείδω θ<εῶ> τε καὶ ὅστις ἀμιλλᾶται πέρι ἐσχάτων <ἀέ>θλων κορυφαῖς. ὕπατον δ' ἔσχεν Πίσσα Ἡρακλέος τεθμόν. ἀδεῖαί γε μὲν ἀμβολάδαν ἐν τελεταῖς δις Ἀθηναίων νιν ὀμφαί κῶμασαν · γαίᾳ δὲ καυθεῖσα πυρὶ καρπὸς ἐλαίας ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐάνορα λαὸν ἐν ἀγγ<έω>ν ἔρκεσιν παμποικίλοις.	νιν = Teaiο
	8	N. 11-24-9	ναὶ μὰ γὰρ ὄρκον, ἐμὰν δόξαν παρὰ Κασταλία καὶ παρ' εὐδένδρῳ μολῶν ὄχθῳ Κρόνου κάλλιον ἂν δηριώντων ἐνόστησ' ἀντιπάλων, πενταετηρίδ' ἑορτὰν Ἡρακλέος τέθμιον κωμάσαις ἀνδησάμενός τε κόμαν ἐν πορφυρ<έοι>ς ἔρνεσιν.	Precedendo a gnome e o mito.
	9	I. 3.7-8	εὐκλέων δ' ἔργων ἄποινα χρή μὲν ὑμνήσαι τὸν ἐσλόν, χρή δὲ κωμάζοντ' ἀγαναῖς χαρίτεσσιν βαστάσαι.	Gnoma introdutória à ocasião.
	10	I. 4.90-1	σὺν Ὀρσέα δέ νιν κωμάζομαι τερπνὰν ἐπιστάζων χάριν.	Orsea seria o treinador de Melisso (νιν). Este é o verso final da ode.

AUTOR	REF. #	LOCAL	CONTEXTO	OBSERVAÇÕES
PÍNDARO	11	N. 7.16-21	ἀλλὰ παλαιὰ γάρ εὔδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί, ὅ τι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξίκηται ζυγόν· κῶμαζ' ἔπειτεν ἀδυμελεῖ σὺν ὕμνῳ καὶ Στρεψιάδα.	Passagem do <i>priamel</i> e da gnoma à ocasião.
BAQUÍLIDES	1	9.32-9	ξεινου [...]νιοι αστ[---] ἀμφικ[τιόν]ων ἐν ἀέθλοι[ς] σὺν τρι[άκο]ντ' ἀγλααῖσιν νίκαις [ἐκ]ωμάσθησαν οἱ μὲν [Πυθόϊ,] οἱ δ' ἐν Πέλοπος ζαθέας νάσου π[ι]τυώδει δείρα, οἱ δὲ φοινικοστερόπα τεμένει Ζηνὸς Νεμεαίου.	
Adjetivos formados sobre -κωμ-				
	1	O. 2.50-1	ὄθεν σπέρματος ἔχοντα ρίζαν πρέπει τὸν Αἰνησιδάμου ἐγκωμίων τε μελέων λυρᾶν τε τυγχανέμεν.	Passagem do mito à ocasião da vitória.
	2	O. 3.4-6	Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον Δωρίῳ φωνᾶν ἐναρμόζαι πεδίλῳ ἀγλαόκωμον .	Após a introdução, precendo sumário da vitória e o mito.
	3	O. 10.71-85	ἐν δ' ἔσπερον ἔφλεξεν εὐώπιδος σελάνας ἐρατὸν φάος. αἰδέτο δὲ πᾶν τέμενος τερπναῖσι θαλίαις τὸν ἐγκώμιον ἀμφὶ τρόπον.	Sobre o mito de fundação dos jogos olímpicos.
	4	O. 13.29-30	δέξαι τέ οἱ στεφάνων ἐγκώμιον τεθμόν , τὸν ἄγει πεδίων ἐκ Πίσας, πεντ<αέ>θλῶ ἄμα σταδίου νικῶν δρόμον.	οἱ = Xenofonte.
PÍNDARO	5	P. 10.4-7	τί κομπ<έω> παρὰ καιρόν; ἀλλά με Πυθῶ τε καὶ τὸ Πελινναῖον ἀπύει Ἀλεύα τε παῖδες, Ἴπποκλέα θέλοντες ἀγαγεῖν ἐπικωμῖαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα . γεύεται γὰρ ἀέθλων	Passagem do <i>priamel</i> à ocasião da vitória.
	6	N. 1. 1-7	Ἄμπνευμα σεμνὸν Ἀλφειοῦ, κλεινᾶν Συρακοσσᾶν θάλος Ὀρτυγία, δέμνιον Ἀρτέμιδος, Δάλου κασιγνήτα, σέθεν ἀδυεπής ὕμνος ὀρμαῖται θέμεν αἶνον ἀελλοπόδων μέγαν ἵππων, Ζηνὸς Αἰτναίου χάριν· ἄρμα δ' ὀτρύνει Χρομίου Νεμέα τ' ἔργμασιν νικαφόροις ἐγκώμιον ζεῦξαι μέλος	
	7	N. 4.9-15	τό μοι θέμεν Κρονίδα τε Δὶ καὶ Νεμέα Τιμασάρχου τε πάλα ὕμνου προκώμιον εἴη· δέξαιτο δ' Αἰακιδᾶν ἥϋ- πυργον ἔδος, δίκᾳ ξεναρκεῖ κοινόν φέγγος.	Precendo a gnoma e antecedendo o mito.
	8	N. 6. 28-34	εὐθύν' ἐπὶ τοῦτον, ἄγε, Μοῖσα, οὔρον ἐπέων εὐκλέα· παροιχομένων γὰρ ἀνέρων, αἰοδαὶ καὶ λόγοι τὰ καλά σφιν ἔργ' ἐκόμισαν· Βασσιδαισιν ἅ τ' οὐ σπανίζει, παλαίφατος γενεά, ἴδια ναυστολέοντες ἐπικώμια , Πιερίδων ἀρόταις δυνατοὶ παρέχειν πολὺν ὕμνον ἀγερώχων ἐργμάτων ἔνεκεν.	
	9	N. 8.	χαίρω δὲ πρόσφορον ἐν μὲν ἔργῳ κόμπον ἰεῖς, ἐπαιδαῖς δ' ἀνήρ νώδυνον καὶ τις κάματον θῆκεν· ἦν γε μὰν ἐπικώμιος ὕμνος δὴ πάλα καὶ πρὶν γενέσθαι τὰν Ἀδράστου τὰν τε Καδμείων ἔριν	

Apêndice 3

Glossário de Termos Técnicos

ENTRINCHEIRAMENTO É processo de formação de unidades linguísticas complexas por meio de outras mais simples. A princípio, as duas unidades podem ser sentidas como independentes, mas, devido à colocação constante entre ambas pode haver uma associação definitiva. Um exemplo clássico seria a formação dos advérbios no português a partir do ablativo latino *mentē*: assim a colocação constante no latim tardio e vulgar de adjetivos no ablativo singular qualificando *mentē*, como em *placidā mentē*, “com uma mente tranquila”, logo iria levar ao entrincheiramento das suas unidades lexicais [PLACIDA/placida] e [MENTE/mente] em [PLACIDA/placida]-[MENTE/mente]¹, de tal forma que se pode chegar a uma esquematização por meio da qual novos advérbios podem ser formados em português de acordo com o esquema [X/ADJETIVO]-[DE FORMA/mente].

ESPAÇO DISCURSIVO CORRENTE: na definição de Langacker (2008) é o construto definido como tudo aquilo que se presume ser compartilhado pelo falante e o ouvinte como base para um discurso em um determinado momento. O EDC é estável e pressupõe um imenso conhecimento como pano-de-fundo, mas à medida que o discurso prossegue, ele é continuamente atualizado. Em qualquer momento, o EDC fornece a base para interpretar a próxima sentença, que modifica tanto o seu conteúdo quanto o foco.

ESQUEMATIZAÇÃO: A esquematização é o processo de extrair tudo que é comum ou inerente em múltiplas experiências a fim de se chegar a um conceito com um alto nível de abstração Langacker (2008). A esquematização implica na formação de categorias. Por exemplo, “veículo” é mais esquemático que “automóvel”, que, por sua vez, é mais esquemático que “sedã preto”, que, novamente, é mais esquemático do que “Corola preto”.

ESQUEMA IMAGÉTICO (EI): Esquemas imagéticos são conceitualizações abstratas construídas a partir de nossa experiência corporal com o mundo. Eles podem ser muito simples, mas, por meio do processo de **entrincheiramento**, tornarem-se bastante complexos. Um exemplo relativamente fácil de entender é o EI “CIMA-BAIXO”, a partir do qual tendemos a associar tudo é BOM com CIMA e tudo o que é RUIM com BAIXO: “Hoje ela está se sentindo para cima”, “Pare de deixa-la para baixo”.

INTERPRETAÇÃO NEGATIVA (*minus interpretation*): a **interpretação negativa** do termo **não-marcado** é aquela que exclui o termo **marcado**. Dado o par “homem-

1. Como já explicado na Introdução, os nomes em versalete denotam o conceito associado ao item lexical, do qual são separados por uma barra.

mulher”, um exemplo de **interpretação negativa** do termo **não-marcado** “homem” (i.e. “homem” = “~mulher”) seria como empregado na frase “os homens, não as mulheres, são seres racionais”, onde o par é contextualizado em um *frame* que salienta o *sexo* como característica distintiva. Ver **marcação**.

INTERPRETAÇÃO POSITIVA (*plus interpretation*): a **interpretação negativa** ocorre quando a *figura* é trazida à frente do pano-de-fundo (o termo **não-marcado**) por meio do perfilhamento de uma característica específica. No par “homem-mulher” a interpretação positiva de homem (= ser humano do sexo feminino) fica evidente na frase: “o aborto é um direito essencial garantido a todos os homens”.

INTERPRETAÇÃO ZERO (*zero interpretation*): a interpretação zero do termo **não-marcado** é aquela em que estão implícitos tanto o pano-de-fundo quanto a *figura*, por meio da abstração de características salientes. É a interpretação mais esquemática e inclusiva. No par “homem-mulher”, a interpretação zero do termo **não-marcado**, “homem”, na acepção de “ser humano”, inclui automaticamente o termo marcado “mulher”, como, por exemplo, na frase “os homens são seres racionais”. Ver **marcação**.

MARCAÇÃO: A ideia de que a **marcação** seria uma superestrutura avaliativa, de natureza binária e comum à linguagem humana, foi proposta por Nikolai Trubtzkoy e Roman Jakobson na década de 70. Basicamente ela postula a existência de uma hierarquização implícita entre conceitos linguísticos, de modo a criar uma polarização aparente entre eles que se estrutura em uma hierarquia. “**Marcação**” então refere-se ao relacionamento entre os dois polos de uma oposição aparente, dado um determinado ponto de vantagem. A designação **termo marcado** e **não-marcado** refere-se à avaliação dos polos dessa oposição com base na presença ou ausência de uma característica definidora *x*: o termo **não-marcado** é sempre sentido como uma supercategoria e, portanto, mais inclusiva e esquemática (o pano-de-fundo ou o *conjunto*), ao passo que o termo **marcado** toma a forma de uma subcategoria (ou, ainda, a *saliência*, *figura*, *ponto focal* ou *subconjunto* do termo **não-marcado**). Um exemplo prático é dado pelos termos “homem” e “mulher” em português, no qual “homem” é o termo **não-marcado** e, portanto, mais inclusivo, enquanto “mulher” é o **termo marcado**, mais saliente. Por isso podemos dizer, de uma maneira geral, *esquemática*, que “os **homens** estão destruindo o meio-ambiente”, sem implicar com isso que apenas os seres humanos do sexo masculino sejam os responsáveis pelo crime, o que não aconteceria caso substituíssemos aquele substantivo por “mulheres”. O termo “homem”, **não-marcado**, inclui o termo “mulher” **marcado**, quando se abstrai a característica *sexo*. Do ponto de vista da linguística cognitiva, relevante para a discussão dessa tese, a **marcação** pode ser melhor entendida como o resultado de efeitos prototípico que surgem

a partir do processo de categorização típico da linguagem humana, que distribui elementos de uma mesma categoria a partir de uma organização radial na qual os termos mais prototípicos tendem a se concentrar no centro, ao passo que os menos prototípicos são relegados à periferia. A partir dessa consideração (e por razões de ordem extralinguística) a categoria “ser humano” tem como o seu representante mais prototípico aquele do sexo masculino, ou seja, “homem” e menos prototípico, aquele do sexo feminino, ou seja, “mulher”. Pode-se dizer que “homem”, na categoria “ser humano”, ocupa o **nível básico de especificidade** Ferrari (2011). Para mais detalhes, cf. Battistella Battistella (1990; 1996), Janda Janda (1995), Waugh Waugh (1982)

modelo cognitivo idealizado (MCI): modelos cognitivos idealizados são *gestalts* que usam quatro tipos de princípios estruturantes: estrutura proposicional, esquemas imagéticos, mapeamentos metafóricos e metonímicos. Um exemplo de MCI é aquele de *semana*, entendido como um todo organizado em sete partes distintas, chamados *dias*. Esse é um modelo idealizado porque não corresponde a nenhum fenômeno natural objetivo e pode variar de uma cultura para outra. Mais detalhes em Lakoff Lakoff e Johnson (1987).

termo marcado e não marcado: ver marcação.

MESCLAGEM: também conhecido como “integração conceitual”, é o processo por meio do qual dois espaços mentais podem ser mesclados por meio de uma rede interativa, dando origem a um espaço mesclado. A mesclagem é um dos principais processos por trás da emergência de conceitualizações metafóricas. Por exemplo, a expressão “vírus de computador” origina-se da mesclagem de dois espaços mentais distintos, o BIOLÓGICO, no qual vírus invadem organismos e injetam seu DNA ou RNA nas células a fim de se reproduzirem, e o da INFORMÁTICA, onde programas ou pedaços de programa podem invadir um determinado sistema para adicionar suas informações a esse sistema e , assim, tomar conta dele, gerando cópias de si mesmo. Há um mapeamento entre as características do espaço BIOLÓGICO e do espaço INFORMÁTICA em um espaço mesclado que torna inteligível a expressão “vírus de computador” a partir daqueles dois domínios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADKINS, A. W. H. Εὐχομαι, Εὐχολή, and Εὐχός in Homer. *CQ*, v. 19, n. 1, p. 20-33, 1969. ISSN 00098388. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/637483>>.
- AGÓCS, P. Performance and genre: reading Pindar's κῶμοι. In: AGÓCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 10, p.191-223. ISBN 978107007871.
- AGÓCS, P.; CAREY, C.; RAWLES, R., Eds. *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press. 2012.
- ARAÚJO, A. A. D. *7ª Ode Olímpica de Píndaro: Tradução e Notas*. 2005. (Mestrado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ASSUNÇÃO, T. R. XIV Olímpica de Píndaro: tradução e comentário. In: LOPES, A. O. D.; LAGE, C. F., et al (Ed.). *Scripta Classica - História, Literatura e Filosofia na Antiguidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p.47-54. ISBN 85-900508-1-5.
- ATHANASAKI, L. Narratology, Deixis, and the Performance of Choral Lyric. On Pindar's *First Pythian Ode*. In: GRETHLEIN, J. e RENGAKOS, A. (Ed.). *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Company, 2009. ISBN 9783110214529.
- ATHANASSAKI, L. Deixis, Performance, and Poetics in Pindar's *First Olympian Ode*. *Arethusa*, v. 37, p. 317-341, 2004. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\articles\Arethusa>.
- AUSTIN, C.; OLSON, S. D., Eds. *Aristophanes Thesmophoriazusae*. Oxford: Oxford University Press. 2004.
- AUSTIN, J. L.; URMSON, J. O. *How to Do Things With Words*. [s.l.]: Harvard University Press, 1975. ISBN 9780674411524.
- BACON, H. H. The Chorus in Greek Life and Drama. *Arion*, v. 3, n. 1, p. 6-24, 1994. ISSN 00955809. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20163562>>.

- BAKKER, E. J. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997. ISBN 9780801432958.
- _____. *A Companion to the Ancient Greek Language*. London: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444317404.
- BARA, B. G. *Cognitive Pragmatics: The Mental Processes of Communication*. Massachusetts: MIT Press, 2010. ISBN 9780262014113.
- BATTISTELLA, E. L. *Markedness: The Evaluative Superstructure of Language*. New York: State University of New York Press, 1990. ISBN 9780791403693.
- _____. *The Logic of Markedness*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annu. Rev. Antropol.*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BERNARDINI, P. Olimpia e i giochi olimpici: le fonti letterarie tra lode e critica. *Nikephoros*, v. 10, p. 179-90, 1997.
- BERNARDINI, P. A. La dike della lira e la dike dell'atleta (Pindaro, "P." 1, 1-2; O. 9, 98). *QUCC*, v. 2, p. 79-85, 1979 1979. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20538581>>.
- BING, P.; BRUSS, J. S., Eds. *Brill's companion to Hellenistic epigram*. Brill's Companions in Classical Studies. Leiden: Brill, Brill's Companions in Classical Studiesed. 2007.
- BLUM, R. *Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2011. ISBN 9780299131746. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=yAzJ0oCM9b8C>>.
- BOECKH, A. *Ueber die Versmasse des Pindaros*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1809.
- _____. *De Metris Pindari Libri Tres*. Leipzig: Ionn. Aug. Gottlob Weigel, 1811.
- _____, Ed. *Pindari epinicionum interpretatio latina cum commentario perpetuo, fragmenta et indices*. Pindari opera quae supersunt. Hildesheim: Georg Olms, v.2, p.862, Pindari opera quae supersunt. 1821.

- BOEDEKER, S.; SIDER, D., Eds. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire: Contexts of Praise and Desire*. Oxford/ New York: Oxford University Press. 2001.
- BOSSLER, C. *De Praeae-positionum Usu apud Pindarum*. 1862. Giessen, Darmstadt.
- BOWIE, A. M. Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes. *JHS*, v. 117, p. 1-21, 1997. ISSN 00754269. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/632547>>.
- BOWRA, C. M. *Pindar*. Oxford: Oxford University Press, 1964. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\doutorado\fotos>.
- BRASWELL, B. K. *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin; New York: De Gruyter, 1988. ISBN 9783110107081.
- BREMER, J. M. Pindar's Paradoxical ἐγώ and a recent controversy about the performance of his epinicia. In: SLINGS, S. R. (Ed.). *The poet's I in archaic Greek lyrics*. Amsterdam: VU University Press, 1990. cap. 3, p.41-57. ISBN 9062566404.
- BRILLANTE, C. La musica e il canto nella "Pitica" I di Pindaro. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 41, n. 2, p. 7-21, 1992. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20547140>>.
- BROSE, R. D. *Os fragmentos atenienses de Simônides: um estudo das fontes epigráficas anteriores a 480 a.C.* 2007. 232 /Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. Simônides 22W²: Lamento ou utopia? *Calíope*, v. 18, n. Julho, p. 84-104, 2008. ISSN 16763521.
- BROSE, R. D.; ARAÚJO, A. A. D.; POMPEU, A. M. C., Eds. *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, p. 172 ed. 2013.
- BUDELMANN, F., Ed. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge Companions to Literature. New York: Cambridge University Press, p. 1-457, Cambridge Companions to Literatureed. 2009.
- _____. Epinician and the *symposium*: a comparison with the *enkomia*. In: AGOCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 9, p.173-190. ISBN 978110700787.

BUNDY, E. L. *Hesychia in Pindar*. 1954. Berkeley

_____. *Studia Pindarica*. Berkeley: University of California, Department of Classics, 1962. Disponível em: <<http://www.escholarship.org/uc/item/2g79p68q>>.

BURNETT, A. Performing Pindar's Odes. *CP*, v. 84, n. 4, p. 283-293, 1989 1989. ISSN 0009837X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4620746>>.

BURTON, R. W. *Pindar's Pythian Odes*. Oxford: Oxford University Press, 1962. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\doutorado\fotos>.

CALAME, C. *The Poetics of Eros in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999. ISBN 9780691043418.

_____. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Boston: Rowman & Littlefield Pub Incorporated, 2001. ISBN 9780742515253.

_____. Enunciative fiction and poetic performance. Choral voices in Bacchylides' *Epinicians*. In: ATHANASAKI, L. e BOWIE, E. (Ed.). *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*. Berlin/Bostin: De Gruyter, 2011. p.115-138. (Trends in Classics - Supplementary Volumes). ISBN 9783110254013.

CAMPBELL, D. A., Ed. *Greek lyric: Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*. Massachusetts: Harvard University Press. 1988.

CAREY, C. *A commentary on five odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. [s.l.]: Arno Press, 1981.

_____. The Performance of the Victory Ode. *AJP*, v. 110, n. 4, p. 545-565, 1989 Winter 1989. ISSN 00029475. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/295279>>.

_____. The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus. *CP*, v. 86, n. 3, p. 192-200, 1991 1991. ISSN 0009837X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/269562>>.

_____. Pindar, Place and Performance. In: HORNBLOWER, S. e MORGAN, C. (Ed.). *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p.199-210.

- CÀSSOLA, F., Ed. *Inni Omerici*. Scrittori Greci e Latini. Italy: Fondazione Lorenzo Val-la e Arnaldo Mondadori, p.645, Scrittori Greci e Latinied. 2006.
- CHOMSKY, N. *Syntactic Structures*. Berlin: Walter De Gruyter Incorporated, 2002. ISBN 9783110172799.
- CHRISTENSEN, P. *Olympic victor lists and ancient Greek history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. ISBN 9780521866347.
- CINGANO, E. Entre *skolion* et *enkomion*: réflexions sur le “genre” et la performance de la lyrique chorale grecque. In: LECHANT, J. J. J. (Ed.). *Colloque: La Poésie grecque antique*. Paris, 2003. p. 17-45.
- CLARKE, M. Semantics and Vocabulary. In: BAKKER, E. J. (Ed.). *A Companion to the Ancient Greek Language*. London: Wiley-Blackwell, 2010. cap. 9, p.120-133. ISBN 9781444317404.
- CLAY, J. S. Pindar’s Symptotic “Epinicia”. *QUCC*, v. 62, n. 2, p. 25-34, 1999. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20546585>>.
- CLAY, J. S. Pindar’s Symptotic “Epinicia”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 62, n. 2, p. 25-34, 1999. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20546585>>.
- CORRÊA, P. D. C. *Hamonía: mito e música na Grécia antiga*. 2ª. São Paulo: Humanitas, 2008. ISBN 9788577321025.
- CROFT, W.; CRUSE, D. A. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN 9780521667708.
- CROTTY, K. *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baçtimore and London: Johns Hopkins University Press, 1982. ISBN 9780801827464.
- CURRIE, B. Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes. In: MACKIE, C. J. (Ed.). *Oral Performance and Its Context*. Leiden: Brill, 2004a. cap. 3, p.49-70. (Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum). ISBN 9789004136809.
- _____. Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes. In: MACKIE, C. J. (Ed.). *Oral Performance and Its Context*: Brill, v.248, 2004b. p.49-69. (Menmosyne Supplement).

- _____. *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005.
- _____. *Epinician choregia: funding a Pindaric chorus*. In: ATHANASAKĒ, L. e BOWIE, E. L. (Ed.). *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*. Oxford: Walter de Gruyter, 2011. p.269-310. (Trends in Classics). ISBN 3110254018, 9783110254013.
- D’ALESSIO, G. B. First-person Problems in Pindar. *BICS*, v. 39, p. 117-139, 1994 1994.
- _____. Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric. *Arethusa*, v. 37, p. 267-294, 2004 2004. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\articles\Arethusa>.
- DAVIES, M. Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book. *CQ*, v. 38, n. 1, p. 52-64, 1988 1988. ISSN 00098388. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/639205>>C:\Users\Robert\Documents\articles\CQ>.
- DE JONG, I. J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. ISBN 9780521468442. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=LmxmdLeBezkc>>.
- DICKEY, E. *Ancient Greek Scholarship*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\e-books\greek literature>.
- DORNSEIFF. *Pindars Stil*. Berlin: Stefan Geibel & Co., 1921.
- DOVER, K. J. *Greek Homosexuality*. Massachusetts: Harvard University Press, 1989. ISBN 9780674362703.
- DUARTE, A. D. S. *Aristófanis - Duas Comedias: Lisistrata E as Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. ISBN 9788533621015.
- DUCHEMIN, J. *Pindare: poète et prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- DURANTE, M. *Sulla preistoria della tradizione poetica greca: Risultanze della comparazione indoeuropea*. [s.l.]: Edizioni dell’Ateneo, 1976.
- EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W., Eds. *The Cambridge History of Classical Literature: Volume 1, Greek Literature, Part 1, Early Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, v.1ed. 1989.

- ECKERMAN, C. The ΚΩΜΟΣ of Pindar and Bacchyides and the semantics of Celebration. *CQ (New Series)*, v. 60, n. 02, p. 302-312, 2010. ISSN 1471-6844. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1017/S0009838810000054>>. Acesso em: 2010.
- ERBSE, H. Beiträge zur Überlieferung der Iliasscholien. *Zetemata*, n. 24, p. 17-77, 1960 1960.
- EVANS, V. *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. ISBN 9780748622801. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=xt831Lp4lf4C>>.
- FABBRO, E. Sul riuso di carmi d'autore nei simposi attici ("Carm. conv." 8 P. e Alc. fr. 249 V.). *QUCC*, v. 41, n. 2, p. 29-38, 1992. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20547142>>.
- FARNELL, L. R. *Critical Commentary to the Works of Pindar*. Amsterdam: Hakkert, 1961.
- FENNELL, C. A. M., Ed. *Pindar: the nemean and isthmian odes*. Cambridge: Cambridge University Press. 1883.
- _____, Ed. *Pindar: the olympian and pythian odes*. Cambridge: Cambridge University Press. 1893.
- FERRARI, F. Representations of cult in epinician poetry. In: AGÓCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 8, p.158-72. ISBN 9781107007871.
- FERRARI, L. *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011. ISBN 9788572446570.
- FILLMORE, C. J. Frame Semantics. In: GEERAERTS, D. (Ed.). *Cognitive Linguistics: basic readings*. Berlin: W. de Gruyter, v.34, 2006. p.373-397. (Cognitive Linguistics Research).
- FINGLASS, J. P. The textual transmission of Sophocles' Dramas. In: ORMAND, K. (Ed.). *A Companion to Sophocles*. England: Wiley-Blackwell, 2012. cap. 2, p.9-24. ISBN 9781444356892.
- FINKELBERG, M. Homer's View of the Epic Narrative: Some Formulaic Evidence. *CP*, v. 82, n. 2, p. 135-138, 1987. ISSN 0009837X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/270103>>.

- FINKELBERG, M. *The Homer Encyclopedia, Three Volume Set*. Sussex: Wiley-Blackwell 2011.
- FINNEGAN, R. *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. ISBN 9780521297745.
- _____. O que veio primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E., *et al* (Ed.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.15-43. ISBN 9788575774526.
- FLEMING, T. J.; KOPFF, E. C. Colometry of Greek Lyric Verses in Tragic Texts. *SIFC 3rd series*, v. 10, p. 758-770, 1992 1992.
- FOGELMARK, S. *Studies in Pindar: With Particular Reference to Paeon VI and Nemean VII*. Lund: Glocrup, 1972. 156.
- FRACCAROLI, G. *Le Odi di Pindaro*. Verona: G. Franchini, 1894.
- FRÄNKEL, H. Schrullen in den Scholien zu Pindars Nemeen 7 und Olympien 3. *Hermes*, v. 89, n. 4, p. 385-397, 1961. ISSN 00180777. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4475179>>.
- _____. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*. München: Beck, 1993. ISBN 9783406377167.
- GAMKRELIDZE, T. V.; IVANOV, V. V. *Indo-European and the Indo-Europeans: A reconstruction and Historical Analysis of a Proto-Language and a Proto-Culture*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- GELZER, T. Μοῦσα αὐτιγενής; Bemerkungen zu einem Typ Pindarischer und Bacchylideischer Epinikien. *MH*, v. 42, n. 2, p. 95-120, 1985. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-32620>>.
- GENTILI, B. *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990. ISBN 9780801840197.
- GENTILI, B. et al., Eds. *Le Pitiche*. Scrittori Greci e Latini. Roma: Fondazione Lorenzo Valla, p.714, Scrittori Greci e Latinied. 1995.

GERBER, D. *Emmendations in Pindar 1513-1972*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1976. ISBN 9025606938.

GERBER, D. E. *A Bibliography of Pindar 1513-1966*. Cleveland, Ohio: 1969.

_____. *Pindar's Olympian One*. Toronto: University of Toronto Press, 1982. ISBN 978-0802055071.

_____. Pindar's "Olympian" Four: A Commentary. *QUCC*, v. 25, n. 1, p. 7-24, 1987 1987. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20538960>>.

GERBER, D. E. Pindar and Festive Performance. Resenha de Pysros Hymnon: festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3) by Eveline Krummen. *CR*, v. 41, n. 2, p. 295-297, 1991. ISSN 0009840X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/711367>>.

GEUS, K.; THIERING, M., Eds. *Common Sense Geography and Mental Modelling*. Berlin: Max Planck Institute für Wissenschaftsgeschichte. 2012.

GILDERSLEEVE, B. L. *Pindar: Olympian and Pythian Odes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1886. ISBN 9781108012034. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=9U4jRAAACA>>.

GOLDHILL, S. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: 1991. 369 ISBN 9780521395700.

GOODING, D. W. Aristeas and Septuagint Origins: A Review of Recent Studies. *Vetus Testamentum*, v. 13, n. 4, p. 357-379, 10/1/1963 1963. ISSN 00424935.

HAGEL, S. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 9780521517645.

HAMILTON, J. T. *Soliciting Darkness: Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition*. Massachusetts: Harvard University Press, 2003. ISBN 9780674012578.

HAMILTON, R. Euripides' Cyclopean Symposium. *Phoenix*, v. 33, n. 4, p. 287-292, 1979. ISSN 00318299. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1087186>>.

- HARDER, A., Ed. *Euripides' Kresphontes and Archelaos: Introduction, Text, and Commentary*. Leiden: E.J. Brill. 1985.
- HARRIS, W. V. *Ancient Literacy*. Massachusetts: Harvard University Press, 1991. ISBN 9780674033818.
- HEATH, M. The Origins of Modern Pindaric Criticism. *JHS*, v. 106, p. 85-98, 1986 1986. ISSN 00754269. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/629644>>.
- _____. Receiving the κῶμος: The Context and Performance of Epinician. *AJP*, v. 109, n. 2, p. 180-195, 1988 Summer 1988. ISSN 00029475. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/294578>>.
- HEATH, M.; LEFKOWITZ, M. Epinician Performance. *CP*, v. 86, n. 3, p. 173-191, 1991 1991. ISSN 0009837X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/269561>>.
- HERINGTON, J. *Poetry Into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985. ISBN 9780520051003.
- HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press, 1998. ISBN 0198147473.
- HEYNE, C. G., Ed. *Pindari Carmina cum lectionis varietate et adnotationibus*. Leipzig: Vogelii, v. 1-3, p. 668ed. 1817.
- HORNBLOWER, S. What happened later to the families of Pindaric patrons - and to epinician poetry? In: AGÓCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p.93-110. ISBN 9781107007871.
- HORNBLOWER, S.; MORGAN, C., Eds. *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press. 2007.
- HUBBARD, T. Pindar and the Aeginetan Chorus: "Nemean" 3.9-13. *Phoenix*, v. 41, n. 1, p. 1-9, 1987. ISSN 00318299. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1088598>>.
- HUBBARD, T. K. The Pindaric Mind: A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry. In: (Ed.). Leiden: Brill, 1985.

- _____. *Homosexuality in Greece and Rome: A Sourcebook of Basic Documents*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2003. ISBN 9780520234307.
- _____. The dissemination of Epinician lyric: pan-hellenism, reperformance, written texts. In: MACKIE, C. J. (Ed.). *Oral Performance and Its Context*. Leiden: Brill, 2004. cap. 4, p.71-94. (Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum). ISBN 9789004136809.
- HUMMEL, P. *La syntaxe de Pindare*. Paris: Peeters, 1993. ISBN 9789068314731. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=uKGDhX0WKPEC>>.
- HUNTER, R.; RUTHERFORD, I., Eds. *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press. 2011.
- HUTCHINSON, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alceaus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780199240173.
- INSTONE, S. Review: Pysros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3) by Eveline Krummen. *Gnomon*, v. 65, n. 6, p. 483-486, 1993. ISSN 00171417. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27691424>>.
- IRIGOIN, J. *Histoire du Texte de Pindare*. Paris: Klincksieck, 1952.
- ITSUMI, K. *Pindaric Metre: The 'Other Half'*. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 9780199229611.
- JAKOBSON, R. Linguistics and Poetics. In: POMORSKA, K. e RUDY, S. (Ed.). *Language in Literature*. Michigan: Belknap Press, 1987. cap. 7, p.62-94. ISBN 0674510275.
- JANDA, L. A. Unpacking Markedness. In: CASAD, E. H. (Ed.). *Cognitive Linguistics in the Redwoods: The Expansion of a New Paradigm in Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. p.207-230. (Cognitive Linguistics Research).
- JARCHO, V. N. Das poetische 'Ich' als Gesellschaftlich-Kommunicatives Symbol in der frühgriechischen Lyrics. In: SLINGS, S. R. (Ed.). *The Poet's I in Archaic Greek lyrics*. Amsterdam: VU University, 1990. cap. 2, p.31-39. ISBN 9062569404.

- KEFALIDOU, E. Ceremonies of Athletic Victory in Ancient Greece. *Nikephoros*, v. 12, p. 95-119, 1999.
- KIRK, G. S. et al., Eds. *The Iliad: A Commentary*. The Iliad: A Commentary. Cambridge: Cambridge University Press, v.v. 3, The Iliad: A Commentaryed. 1993.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek Monody*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974. ISBN 0801407958.
- KIVILO, M. *Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition*. Leiden: Brill Academic Pub, 2010. ISBN 9789004186156.
- KNOX, B. M. W. Books and readers in the Greek world. In: (Ed.). *The Cambridge History of Classical Literature: Volume 1, Greek Literature, Part 1, Early Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. cap. 1, p.1-15. ISBN 9780521359818.
- KOMORNICKA, A. H. La Notion du Temps chex Pindare. *Eos*, v. 64, p. 5-15, 1976 1976. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\articles\Eos>.
- KÖVECSES, Z. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. ISBN 9780521844475.
- KRATZER, E. A Hero's Welcome: Homecoming and Transition in the *Trachiniae*. *APA*, v. 143, n. 1, p. 23-64, 2013. ISSN 03605949.
- KRUMMEN, E. *Pyrros Hymnon*. Berlin: 1990.
- KURKE, L. *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Nova York e Londres: Ithaca, 1991.
- _____. The Economy of *kudos*. In: DOUGHERTY, C. e KURKE, L. (Ed.). *Cultural Poetics in Archaic Greece : Cult, Performance, Politics*. Oxford: Oxford University Press, 1998. cap. 7, p.131-163. ISBN 9780195124156.
- _____. Choral Lyric as “Ritualization”: Poetic Sacrifice and Poetic Ego in Pindar's Sixth Paian. *Classical Antiquity*, v. 24, n. 1, p. 81-130, 2005 2005. ISSN 02786656. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25011199>>.

- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- _____. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. ISBN 9780226468044.
- _____. *Philosophy In The Flesh*. New York: Basic Books, 1999. ISBN 9780465056743.
- LANGACKER, R. W. *Cognitive Grammar: a basic introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 9780195331950.
- LECKIE, R. *The Bluffer's Guide to Classics*. Oval Books, 2005. ISBN 9781903096390. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=W9W91XyfkCsC>>.
- LEFKOWITZ, M. τὼ καὶ ἐγώ: The First Person in Pindar. *HSCP*, v. 67, p. 177-253, 1963 1963. ISSN 00730688. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/310824>>.
- _____. The Pindar Scholia. *AJP*, v. 106, n. 3, p. 269-282, 1975 1975. ISSN 00029475. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/295028>>.
- _____. *The Victory ode: an introduction*. New Jersey: Noyes Press, 1976. ISBN 9780815550457.
- _____. The Influential Fictions in the Scholia to Pindar's Pythian 8. *CP*, v. 70, n. 3, p. 173-185, 7 1977. ISSN 0009837X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/268707>>.
- _____. The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction. *CQ*, v. 28, n. 2, p. 459-469, 1978 1978. ISSN 00098388. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/638697>>.
- _____. Autobiographical Fiction in Pindar. *HSCP*, v. 84, p. 29-49, 1980 1980. ISSN 00730688. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/311042>>.
- _____. The Poet as Athlete. *JSH*, v. 11, n. 2, p. 18-24, 1984 1984.
- _____. The Pindar Scholia. *AJP*, v. 106, n. 3, p. 269-282, 1985 1985. ISSN 00029475. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/295028>>.

- _____. Who Sang Pindar's Victory Odes? *AJP*, v. 109, n. 1, p. 1-11, 1988 Spring 1988. ISSN 00029475. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/294754>>.
- _____. *First-person fictions - Pindar's poetic 'I'*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- _____. *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012. ISBN 9781421404646.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La Pensée Sauvage*. Paris: Agora, 1962. ISBN 9782266038164.
- LONSDALE, S. H. "Homeric Hymn to Apollo": Prototype and Paradigm of Choral Performance. *Arion*, v. 3, n. 1, p. 25-40, 1994. ISSN 00955809. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20163563>>.
- LORD, A. B. *The Singer of Tales*. Massachusetts: Harvard University Press, 2000. ISBN 9780674002838.
- LUCAS, D. W., Ed. *Poetics*. Cambridge: Clarendon Press. 1968.
- LURAGHI, S. *On the meaning of prepositions and cases: the expression of semantic roles in ancient Greek*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 2003. ISBN 9781588114334. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=tULhyKKX9nsC>>.
- MACE, S. Utopian and erotic fusion in a new elegy by Simonides. In: BOEDEKER, S. e SIDER, D. (Ed.). *The New Simonides : Contexts of Praise and Desire: Contexts of Praise and Desire*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001. p.185-207. ISBN 9780195350227.
- MACKIE, C. J., Ed. *Oral Performance and Its Context*. Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum. Leiden: Brill, Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum. 2004.
- MACLEOD, R. M. *The Library of Alexandria: centre of learning in the ancient world*. London: I.B. Tauris, 2000. ISBN 9781860644283.
- MALLORY, J. P.; ADAMS, D. Q. *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World*. Oxford: Oxford University Press, 2006. ISBN 9780199287918.

- MALTA, A. A poesia homérica e a demonstração de M. Parry: uma leitura crítica. In: BROSE, R. D.; ARAÚJO, A. A. D., et al (Ed.). *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013. cap. 1, p.11-25. ISBN 9788542002119.
- MALTBY, R. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds: Francis Cairns (Publications), 1991. ISBN 090520574X.
- MATHIESEN, T. J. *Apollos's Lyre: Greek Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. London: University of Nebraska Press 1999.
- MATTHAIOS, S.; MONTANARI, F.; RENGAKOS, A., Eds. *Ancient scholarship and grammar: archetypes, concepts and contexts*. Berlin: Gruyter, Walter de GmbHed. 2011.
- MCDONALD, M.; WALTON, M., Eds. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.
- MEZGER, F. *Pindars Siegeslieder*. Berlin: B. G. Teubner, 1880. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=qoYkAAAAMAAJ>>.
- MILLER, A. M. Inventa Componere: Rhetorical Process and Poetic Composition in Pindar's Ninth Olympian Ode. *TAPA*, v. 123, p. 109-147, 1993. ISSN 03605949. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/284325>>.
- MILLER, S. G. *Ancient Greek Athletics*. [s.l.]: Yale University Press, 2006. ISBN 9780300115291.
- _____. *Arete: Greek Sports from Ancient Sources*. 3rd. London: University of California Press, 2012. ISBN 9780520953949. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=c_G-U9y9UksC>.
- MOLYNEUX, J. H. *Simonides: A Historical Study*. Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1992. ISBN 9780865162235.
- MONTANARI, F. Ancient Scholarship and Classical Studies. In: MATTHAIOS, S.; MONTANARI, F., et al (Ed.). *Ancient Scholarship and Grammar: Archetypes, concepts and contexts*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, v.8, 2011. p.11-24. (Trends in Classics). ISBN 9783110254037.

- MONTANARI, F.; PAGANI, L., Eds. *From Scholars to Scholia: Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*. Berlin: De Gruyter. 2011.
- MORGAN, K. A. Pindar the Professional and the Rhetoric of the ΚΩΜΟΣ. *CP*, v. 88, n. 1, p. 1-15, 1993. ISSN 0009837X. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/270007>>.
- MORRISON, A. D. *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. London: 2007. ISBN 9781905670093.
- _____. Performance, re-performance and Pindar's audiences. In: AGOCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 6, p. 111-133. ISBN 1107007879, 9781107007871.
- MOST, G. W. *The Measures of Praise*. Göttingen: 1985. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\doutorado\PDFs\livros (inteiro)>.
- MULLEN, W. *Choreia: Pindar and Dance*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- NAGY, G. *Pindar's Homer*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990. Disponível em: <<http://www.press.jhu.edu/books/nagy/PH.html>>.
- _____. Genre and Occasion. *Mètis*, v. 9-10, 1994. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1008>.
- NAGY, G. Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. *Arion*, v. 3, n. 1, p. 41-55, 1994. ISSN 00955809. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20163564>>.
- NAGY, G. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- NEGRI, M. *Pindaro ad Alessandria*. Brescia: Paidea Editrice, 2004. ISBN 8839406891.
- NISETICH, F. J. Olympian 1.8-11: An Epinician Metaphor. *HSCP*, v. 79, p. 55-78, 1975. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\articles\HSPH>.
- NÜNLIST, R. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Leipzig: De Gruyter, 1998. ISBN 9783110968248.

- _____. *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 9780521850582.
- OLSON, S. D., Ed. *Aristophanes' Peace*. Oxford: Oxford University Press. 2003.
- ORMAND, K., Ed. *A Companion to Sophocles*. Blackwell Companions to the Ancient World. England: Wiley-Blackwell, Blackwell Companions to the Ancient World. 2012.
- PAGLIARO, A. Aedi e Rapsodi. In: (Ed.). *Saggi di Critica Semantica*. Messina, Florença, 1953. p.3-62.
- PARRY, A. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press, USA, 1987. ISBN 9780195205602.
- PFEIFFER, R. *History of classical scholarship from 1300 to 1850*. Cambridge: Clarendon Press, 1976.
- PFEIFFER, I. L. *First Person Futures in Pindar*. Franz Steiner, 1999a.
- _____. *Three Aeginetan Odes of Pindar: A Commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999b. 721 ISBN 9789004113817.
- PINDAR. *Odes. Pindar*. SVARLIEN, D. A. Massachusetts: Perseus Digital Library 1990.
- _____. *Poesia Grega - de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia, 2006. 175 ISBN 9727951562.
- PISHWA, H. *Language and Social Cognition: Expression of the Social Mind*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. ISBN 9783110205862.
- PODLECKI, A. J. *The Early Greek Poets and Their Times*. British Columbia: UBC Press, 2011. ISBN 9780774845045.
- PRAUSCELLO, L. *Singing Alexandria: music between practice and textual transmission*. Leiden: Brill, 2006. ISBN 9789004149854. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=FiMcAQAAIAAJ>>.
- PRIVITERA, G. A. Pindaro, Nem. iii, 1-5, e l'acqua di Egina. *QUCC*, v. 58, p. 63-70, 1988.

- _____, Ed. *Istmiche*. Scrittori Greci e Latini. Italia: Fondazione Lorenzo Valla, p.257, Scrittori Greci e Latinied. 1998.
- PÜTZ, B. *Symposium And Komos in Aristophanes*. Oxford: Aris & Phillips, 2007. ISBN 9780856687723.
- RAAFLAUB, K. A.; VAN WEES, H., Eds. *A Companion to Archaic Greece*. Blackwell Companions to the Ancient World. Oxford: Wiley-Blackwell, Blackwell Companions to the Ancient Worlded. 2009.
- RACE, W. H. *The Classical Priamel from Homer to Boethius*. Leiden: Brill, 1982. ISBN 9789004065154.
- _____. How Greek Poems Begin. *YCS*, v. 29, p. 13-38, 1992 1992.
- _____. *Pindar. 2 vol: I Olympian Odes, Pythian Odes. II Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*. Massachusetts e Londres. vol I: 85; vol. 2: 485 1997a.
- _____. *Pindar: Olympian odes, Pythian odes*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997b. ISBN 9780674995642.
- RAWLES, R. Early epinician: Ibycus and Simonides. In: AGÓCS, P.; CAREY, C., *et al* (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Reading the Victory Ode: Reading the Victory Ode, 2012. p.3-27. ISBN 9781107007871.
- RICHARDSON, N., Ed. *Three Homeric Hymns: To Apollo, Hermes, and Aphorodite*. Cambridge: Cambridge University Pressed. 2010.
- _____. Reflections of choral song in early hexameter poetry. In: ATHANASAKĒ, L. e BOWIE, E. L. (Ed.). *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2011. p.15-31. (Trends in Classics - Supplementary Volumes). ISBN 3110254018, 9783110254013.
- RISCH, E. *Wortbildung der homerischen Sprache*. Berlin: De Gruyter, 1973. ISBN 9783110842289.
- ROCHA JR., R. A. D. *O Peri Mousikēs, de Plutarco: Tradução, Comentários e Notas*. 2007. 262 Doutorado Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

- RÖSLER, W. *Dichter und Gruppe*. München: Wilhelm Fink, 1980.
- RUSSO, C. F., Ed. *Hesiodi Scutum*. Firenzied. 1950.
- RUTHERFORD, I. C., Ed. *Pindar's Paeans: a reading of the Fragments with a survey of the genre*. Oxford: Oxford University Press. 2001.
- SANDYS, J. E. *A history of Classical Scholarship*. Oxford: Oxford University Press, 1903.
Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=4HMWAAAAIAAJ>>.
- SCHADEWALDT, W. *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*. Max Niemeyer Verlag, 1928.
Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=DBgcAAAAIAAJ>>.
- _____. *Der Aufbau Des Pindarischen Epinikion. 2. Unveränderte Auflage*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- SCHARFE, H. *Handbook of Oriental Studies*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002.
ISBN 9789004125568. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=7s19sZFRxCUC>>.
- SCHMIDT, L. V. *Pindar's Leben und Dichtung*. Bonn: Adolph Marcus, 1862. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=5zxWAAAAcAAJ>>.
- SCULLION, S. 'Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. *CQ*, v. 52, n. 1, p. 102-137, 2002. ISSN 00098388. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3556447>>.
- SEARLE. How performative works. In: VANDERVEKEN, D. e KUBO, S. (Ed.). *Essays in Speech Act Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2002. cap. 4, p.85-108. ISBN 9027250944, 9789027250940.
- SLATER, W. J. Futures in Pindar. *CQ*, v. 19, n. 1, p. 86-94, 1969 1969a. ISSN 00098388.
Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/637486>>.
- _____, Ed. *Lexicon to Pindar*. Berlin, p.563ed. 1969b.
- SLINGS, S. R. The I in personal archaic lyric: an introduction. In: SLINGS, S. R. (Ed.).
Amsterdam: VU University Press, 1990. cap. 1-30, p.1. ISBN 9062569404.

- SLINGS, S. R.; JARCHO, V.; BREMER, J. M., Eds. *The Poet's I in Archaic Greek Lyric: Proceedings of a Symposium Held at the Vrije Universiteit Amsterdam*. Amsterdam: VU Boekhandel/Uitgeverijed. 1990.
- SMYTH, H. W.; MESSING, G. M. *Greek Grammar*. Massachusetts: Harvard University Press, 1956. ISBN 0674362500.
- SNELL, B. *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg: Claaszen und Govert, 1946.
- SNYDER, J. M. The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets. *The Classical Journal*, v. 76, n. 3, p. 193-196, 2/1/1981 1981.
- SOMMERSTEIN, A. H., Ed. *Peace*. The Comedies of Aristophanes. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd., The Comedies of Aristophanesed. 1985.
- STEHLE, E. *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton: 1997.
- STEINRUECK, M. L'accent musical secondaire des properispomènes et thes proparoxytons dans la VIIe Nèméenne. *Classica*, v. 25, n. 1, p. 79-100, 2012. ISSN 01034316.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. Parole de Poète, parole de prophète: le oracles et la man-tique chez Pindare. *Kernos*, v. 3, p. 347-358, 1990 1990.
- SULLIVAN, S. D. *Psychological and Ethical Ideas: What Early Greeks Say*. Leiden: Brill Academic Pub, 1995. ISBN 9789004101852.
- SULLIVAN, S. D. Etor in Pindar, Olympian 4, 25. In: (Ed.). Leiden: Brill, 2010.
- SUSEMIHL, F. *Geschichte der griechischen litteratur in der Alexandrinerzeit*. Berlin: B. G. Teubner, 1891.
- SVEMBRO, J. *La Parole et le Marbre. Aux Origines de la Poétique Grecque*. 1976. Lund
- SVENBRO, J. *La Parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*. [s.l.]: Studentlit-teratur, 1976.
- _____. *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1993. ISBN 9780801497520.

- SWIFT, L. A. *The Hidden Chorus*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780199577842.
- THIONG'O, N. *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford University Press, USA, 1998. ISBN 9780198183907.
- THOMAS, R. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. ISBN 0521350252.
- _____. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge Cambridge University Press, 1992. ISBN 9780521377423.
- _____. Pindar's 'difficulty' and the performance of epinician poetry. In: AGÓCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 11, p.224-245. ISBN 9781107007871.
- THUMMER, E. *Pindar - Die Isthmischen Gedichte*. Heiderberg: 1968/1969.
- TOPOROV, V. N. Die indoeuropäische Poetik und ihre Ursprünge. *Poetica*, v. 13, p. 189-251, 1981.
- VAN GRONINGEN, B. A. *Pindare au banquet: les fragments des scolies édités avec un commentaire critique et explicatif*. Leiden: A. W. Sythoff, 1960. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=hv1fAAAAMAAJ>>.
- VAN GRONINGEN, B. A., Ed. *Théognis. Le premier livre, édité avec un commentaire*. Amsterdamed. 1966.
- VANDERVEKEN, D.; KUBO, S. *Essays in Speech Act Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. ISBN 9789027250940.
- VERDENIUS, W. J. *Commentaries on Pindar. Vol. 1, Olympian Odes 3, 7, 12 e 14*. Leiden: Brill. 14 1987.
- _____. *Commentaries on Pindar. Vol. 2, Olympian odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2*. Leiden: Brill, 1988a. ISBN 9789004085350. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=OnIKAQAAMAAJ>>.
- _____. Review: [untitled]. *Mnemosyne*, v. 41, n. 1/2, p. 136-140, 1/1/1988 1988b. ISSN 00267074. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4431691>>.

- VERGADOS, A. *The “Homeric Hymn to Hermes” : Introduction, Text and Commentary*. Berlin: De Gruyter, 2012. ISBN 9783110259704.
- VERITY, A. *Pindar: the complete odes*. Oxford: Oxford University Press, 2007. ISBN 9780192805539.
- VERNANT, J.-P. *Myth and Society in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1990. ISBN 0942299175.
- VERNANT, J. P. *Oeuvres: Religions, rationalités, politique*. Paris: Éditions du Seuil, 2007. ISBN 9782020923750.
- WATKINS, C. *How to Kill a Dragon : Aspects of Indo-European Poetics: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford/ New York: Oxford University Press, USA, 1995. ISBN 9780198024712.
- _____. Pindar’s Rigveda. *JAOS*, v. 122, n. 2, p. 432-435, 4/1/2002 2002. ISSN 00030279. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3087640>>.
- WAUGH, L. E. Marked and Unmarked: a choice between unequals in semiotic structure. *Semiotica*, n. 38, p. 299-318, 1982 1982.
- WEBSTER, T. B. L. *The Greek chorus*. [s.l.]: Methuen, 1970.
- WELLS, J. B. *Pindar’s Verbal Art: An Ethnographic Study of Epinician Style*. Washington: CHS/Harvard University, 2009. ISBN 9780674036277.
- WEST, M. L. *Theogony: edited with prolegomena and commentary by M.L. West*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- _____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: de Gruyter, 1974. ISBN 9783110045857.
- _____. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- WEST, M. L. Simonides Redivivus. *ZPE*, v. 98, p. 1-14, 1993. ISSN 00845388. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20188914>>.
- WEST, M. L., Ed. *Homeric hymns: Homeric apocrypha*. Loeb Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press, Loeb Classical Libraryed. 2003.

- _____. *Indo-european poetry and myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Textgeschichte der griechischen Lyriker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1900.
- _____. *Einleitung in die Griechische Tragödie (unveränderter Abdruck aus der ersten Auflage von Euripides Herakles I Kapitel I-IV)*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907.
- _____. *Antigonos von Karystos*. Berlin: Weidmann, 1965. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=igojAQAAMAAJ>>.
- _____. *Pindaros*. Berlin/Zurique/Dublin: Weidmann, 1966. Disponível em: <C:\Users\Robert\Documents\doutorado\PDFs\livros (inteiro)>.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. V. Excurse zu Euripides Medeia. *Hermes*, v. 15, n. 4, p. 481-523, 1880. ISSN 00180777. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4471725>>.
- WILLETT, S. J. Working Memory and Its Constraints on Colometry. *QUCC*, v. 71, n. 2, p. 7-19, 1/1/2002 2002. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20546728>>.
- WILSON, J.-P. Literacy. In: RAAFLAUB, K. A. e VAN WEES, H. (Ed.). *A Companion to Archaic Greece*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. cap. 28, p.542-563. (Blackwell Companions to the Ancient World). ISBN 9780631230458.
- WILSON, N. G. A Chapter in the History of Scholia. *CQ*, v. 17, n. 2, p. 244-256, 1967. ISSN 00098388. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/637998>>.
- WOLLOCK, J. L. *The Noblest Animate Motion: Speech, Physiology and Medicine in Pre-Cartesian Linguistic Thought*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins Pub., 1997. ISBN 9789027245717.
- YATROMANOLAKIS, D. To sing or to mourn? A reappraisal of Simonides 22W². In: BOEDEKER, S. e SIDER, D. (Ed.). *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire: Contexts of Praise and Desire*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001. p.208-225. ISBN 9780195350227.
- _____. *Sappho in the making: the early reception*. Washington: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2007. ISBN 9780674026865.

YOUNG, D. C. *Three Odes of Pindar*. Leiden: Brill, 1968.

_____. Pindaric Criticism. In: CALDER III, W. M. e STERN, J. (Ed.). *Pindaros und Bakchylides*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, v.2, 1970. cap. 1, p.1-95. (Wege der Forschung).

_____. Pindar Pythians 2 and 3: instriptional ποτέ and the “poetic epistle”. *HSCP*, v. 87, p. 31-48, 1983. ISSN 9780674379343.

ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. ISBN 9788570417596.