

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS**

**JOSIVANIA SILVA SENA DELFITO**

***PEÃS E ENCÔMIOS DE BAQUÍLIDES E PÍNDARO:  
duas espécies nos fragmentos mélicos dos poetas tardo-arcaicos***

**(VERSÃO CORRIGIDA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giuliana Ragusa

**São Paulo  
2020**

**JOSIVANIA SILVA SENA DELFITO**

***PEÃS E ENCÔMIOS DE BAQUÍLIDES E PÍNDARO:  
duas espécies nos fragmentos mélicos dos poetas tardo-arcaicos***

**(VERSÃO CORRIGIDA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giuliana Ragusa

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

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

D83p Delfito, Josivania Silva Sena  
Peãs e encômios de Baquílides e Píndaro: duas espécies mélicas nos fragmentos dos poetas tardo-arcaicos / Josivania Silva Sena Delfito ; orientadora Giuliana Ragusa. - São Paulo, 2020. 139 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Poesia. 2. Língua Grega. I. Ragusa, Giuliana, orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

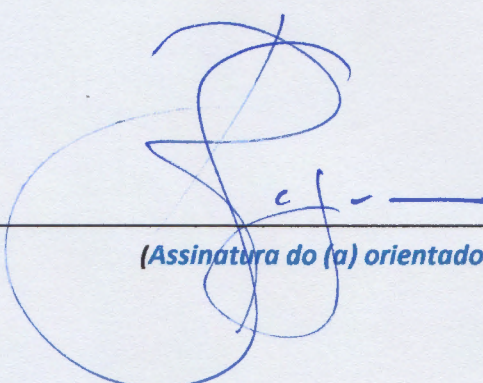
**Nome do (a) aluno (a): Josivania Silva Sena Delfito**

**Data da defesa: 12/05/2020**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Giuliana Ragusa**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 31 / 07 / 2020

  
\_\_\_\_\_  
(Assinatura do (a) orientador (a))

## RESUMO

O presente dedica-se a dois subgêneros mélicos, peã e encômio, nas composições tardo-arcaicas de Baquíledes e Píndaro (séculos VI-V a.C.), preservadas fragmentariamente. A busca pela contextualização e compreensão de seus conteúdos, formas, ocasiões e modos de *performance* visa à discussão do que podem ter sido essas duas espécies de canção, tanto como seus limites genéricos, em um mundo de prevalente oralidade até o século V a.C., o da chamada *song-culture*, no qual a poesia ocupava lugar central nas dimensões do entretenimento, da formação e da vida das comunidades gregas, transmitindo valores e reflexões ético-morais, bem como tradições míticas, culturais e históricas.

Palavras-chave: mélica, peã, encômio, Baquíledes, Píndaro.

## ABSTRACT

The present work centers on two melic species, paeon and encomium, in Bacchylides' and Pindar's fragmentary compositions. It aims at both the contextualization and comprehension of their contents, forms, occasions and performance modes, in order to discuss the two kinds of song, as well as of their generic limits, in a world of prevailing orality until the fifth century B.C., that of the so-called *song-culture*, in which poetry had a central place in the lives of Greek communities, not only in the dimension of entertainment, but in the formative one, transmitting values and reflections on ethical and moral topics, and mythical, cultural and historical traditions.

**Keywords:** melic, paeon, encomium, Bacchylides, Pindar.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Giuliana Ragusa, que tornou este trabalho possível.

À banca examinadora, composta pelos Profs. Drs. Paula Correa (USP), Fernando Gazoni (UNIFESP) e Rafael Brunhara (UFRGS), cujas observações e leituras foram essenciais à versão final desta dissertação.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>APRESENTAÇÃO</b> .....   | 6   |
| <b>CAPÍTULO 1 – A MÉLICA DOS PEÃS E DOS ENCÔMIOS: breve contextualização</b> .....    | 8   |
| <b>CAPÍTULO 2 – O PEÃ NA MÉLICA DE PÍNDARO E BAQUÍLIDES</b> .....                     | 28  |
| i.    Peãs de Píndaro   | 28  |
| ii.   Peãs de Baquílides  | 74  |
| iii.  Fragmentos de Píndaro de classificação incerta – peãs?                          | 78  |
| <b>CAPÍTULO 3 – O ENCÔMIO NA MÉLICA DE PÍNDARO E BAQUÍLIDES</b> .....                 | 92  |
| i.    Encômios de Píndaro   | 93  |
| ii.   Encômios de Baquílides  | 104 |
| iii.  Fragmentos de Baquílides de classificação incerta – encômios?                   | 113 |
| <b>CAPÍTULO 4 – PEÃ E ENCÔMIO NAS PRÁTICAS POÉTICAS DE BAQUÍLIDES E PÍNDARO</b> ..... | 118 |
| i.    Peã: análise comparativa das canções  | 119 |
| ii.   Encômio: análise comparativa das canções  | 130 |
| iii.  Peã e encômio: considerações finais   | 135 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....   | 137 |

## APRESENTAÇÃO

Baquílides e Píndaro, poetas contemporâneos da era tardo-arcaica (séculos VI-V a.C.), produziram poesia mélica em diversos subgêneros comuns a ambos. As distinções formais existentes entre suas produções são hoje conhecidas e respeitadas, diferentemente do que se passou até meados de 1970, lembra-nos Glenn Most, em “Poet and public” (2012, pp. 250-1), quando a ideia de que o segundo era superior ao primeiro predominava entre os estudiosos que não valorizavam as características individuais de Baquílides sem contrapô-las às de Píndaro. Ao comparar os subgêneros mélicos do peã e do encômio na obra de ambos os poetas que em suas épocas eram bem reputados e não estiveram um à sombra do outro, como na época moderna – nesta, sobretudo por força da tardia descoberta de Baquílides, em 1897, quando o *Papiro do Museu Britânico* trouxe à luz um *corpus* volumoso de sua antes parca obra –, este trabalho busca respeitar as poéticas de cada um, e a complexidade da mélica nas duas espécies escolhidas – mélica fragmentária em graus variados, e poesia de *performance* numa Grécia marcada pela cultura da oralidade, cuja edição foi muito tardia. Essa realidade impõe limitações inegáveis e insuperáveis quanto ao entendimento da definição do peã e do encômio, de sua circulação e de sua classificação na célebre Biblioteca de Alexandria, na era helenística (séculos IV-I a.C.), quando os poetas arcaicos renomados foram editados, estudados, e suas obras, copiadas em escala.

Ao escolher o peã e o encômio, o que se almeja é compreender suas principais características, sabendo que seus contextos e modos de *performance* eram em geral diferentes. Enquanto o peã pertencia sobretudo à esfera pública, tinha funções ritualísticas e era dedicado a um deus, o encômio, tal como entendido pelos alexandrinos, pertencia ao ambiente privado dos simpósios, e se destinava ao elogio a um homem. Por meio desses dois subgêneros, portanto, pode-se analisar de forma mais ampla os dois principais espaços nos quais esses tipos de mélica circulavam. Mas isso com a consciência de que a diferenciação não é tão precisa quanto pode parecer, nem deve ser rigidamente encarada.

Os encômios, poesia de elogio, permitem, dada sua própria nomenclatura abrangente, composições variadas quanto à forma, ao conteúdo, à linguagem e à *performance*. Similarmente os peãs que, embora mais restritos já pela nomenclatura, não possuem um conjunto de elementos formais que possam caracterizar sem equívoco um texto como tal, e variam em suas ocasiões de *performance*, o que dificulta a definição

precisa de sua função. E é necessário lembrar que o peã admitia em suas *reperformances* ambientes privados.

Dado esse cenário, esta dissertação busca construir um estudo que discuta os dois subgêneros mélicos, a partir da tradução anotada dos *corpora* remanescentes nas edições de autoridade (Snell-Maehler, 2001 – Píndaro; Rutherford, 2001 – peãs de Píndaro; Maehler, 200 – Baquilídes). Tais traduções serão precedidas por comentários gerais aos fragmentos, nos limites dados, sobre aspectos de sua contextualização, de suas tradições, de suas formas, de seus conteúdos, das ocasiões e modos de *performance*. A comparação desses subgêneros nas obras poéticas de Baquilídes e Píndaro, acerca das quais Herwig Maehler, em *Bacchylides* (2004, p. 18), afirma não haver dúvidas de que representam “a forma mais madura e sofisticada da lírica [mélica] coral grega”, procura também valorizar as diferenças entre as dicções dos dois poetas e contribuir na divulgação de sua mélica fragmentária, menos contemplada no cenário acadêmico brasileiro do que seus bem preservados epinícios (Baquilídes e Píndaro) e ditirambos (Baquilídes).

## CAPÍTULO 1

### A MÉLICA DOS PEÃS E DOS ENCÔMIOS: breve contextualização

#### A noção de “gênero” na Grécia antiga

Entender as diferentes concepções a respeito da noção de gênero mélico na Grécia antiga é uma tarefa difícil, pois a formulação de uma gramática explícita dos gêneros é posterior à cultura da *performance* da era arcaica e clássica. Para Laura Swift, em *The hidden chorus* (2010, p. 8), “há duas razões pelas quais é tão difícil lidar com os gêneros gregos [da mélica]”: o pequeno *corpus*, que torna difícil “uma abordagem empírica”; “os escritos antigos sobre a teoria dos gêneros não só pouco confiáveis, como muitas vezes estarem em desacordo com a poesia que chegou até nós, o que significa que nossas bases para criar um quadro teórico são inseguras”. Essa insegurança relaciona-se diretamente ao fato de os estudos normativos e descritivos acerca da poesia “terem surgido em uma sociedade textual e não baseada na *performance*” (Depew e Obbink, 2000, p. 3), muito diferente daquela em que essas composições circulavam. E as categorias descritivas, ademais, eram entendidas geralmente como “representações mentais de entidades abstratas: grupos conceituais de composições poéticas” (Rotstein, 2010, p. 4).

Por causa disso, muitos helenistas discutem como devemos entender a noção de “gênero” e o quanto podemos confiar nas edições alexandrinas. Uma obra importante na fortuna crítica pertinente é “The classification of Greek lyric poetry” (1955, p. 157), de Anthony E. Harvey, em que o autor argumenta ser fundamental conhecer “os propósitos para os quais se compunha um dado poema” e “as convenções que regiam sua forma” nas eras arcaica e clássica, pois, sem isso, não podemos compreender de fato a poesia grega e sua valoração estética. O que nos chegou pelo crivo da edição tardia na era helenística, afirma Harvey (*id.*, *ibid.*), revela não as diferenças válidas quando a poesia foi composta, mas sim as divergências surgidas quando de sua tardia edição na Biblioteca de Alexandria, de modo que nosso *corpus*, sua organização e seu estudo refletem “não os princípios artísticos de composição originais, mas os posteriores princípios da classificação alexandrina”. Entre tais divergências, destaca-se a terminológica-conceitual, que precisa ser conhecida e considerada inclusive no caso da poesia mélica.

A distinção entre as concepções de gênero clássicas e helenísticas pode ser explicada “pela hipótese de que no quinto século a *performance* de canções ainda era

muito vinculada a contextos sociais e religiosos, enquanto no período helenístico essa ligação já havia se perdido (...)” (Rutherford, 2001, p. 5). Além disso, sabemos que os gêneros poéticos nos períodos arcaico e clássico, de forma geral, não são puramente “artefatos literários, mas são canções produzidas originalmente para rituais em uma sociedade particular; assim, derivam seus propósitos da ocasião de *performance* para a qual são compostos”: isso que Swift (2010, p. 7) ressalta tanto mais se realiza no caso da mélica, a canção para canto ao som da lira, o mais performático dos gêneros poéticos.

A ideia de que os antigos teriam inventado e aperfeiçoado certos gêneros e que seus trabalhos teriam servido como modelos para escritores posteriores é, segundo Joseph Farrell, em “Classical genre in theory and practice” (2003, p. 383), “uma memória distante”, já que não é mais viável pensarmos os gêneros como “padrões ideais”, além de ser ultrapassado nos termos aos papéis que cada um desempenhava na literatura clássica, embora essa teoria tenha certa importância. Ele analisa ainda que “a prática dos escritores antigos era muito mais sofisticada do que qualquer tentativa de explicação teórica clássica e é principalmente concentrando-se nessa prática que hoje se busca entender os gêneros” (*id.*, *ibid.*).

A teoria genérica clássica, que se configurou a partir da teoria da imitação de Platão, lida com os gêneros de dois modos, essencialmente, que se reforçam um ao outro: pensava-se, na antiguidade, que “o tipo de poesia que uma pessoa produzia estava ligado ao seu caráter”, lembra Farrell (*id.*, *ibid.*); em segundo lugar, “os críticos antigos assumiam ainda a existência de uma ligação clara entre gênero e forma métrica”, completa. Essas duas teorias, embora buscassem tratar da natureza genérica, “não eram uniformes e nem consistentes” para lidar com sua diversidade (Farrell, *id.*, *ibid.*).

O desenvolvimento dessa teoria leva-nos a um ponto fundamental a respeito da concepção de gênero na antiguidade: a suposição moderna de que poemas pertencem sem dúvida alguma a um gênero ou outro – problema que Farrell chama de “ambiguidade genérica” (*id.*, p. 386). O autor critica a falta de interesse de críticos e teóricos antigos relativa à aceitação da indeterminação genérica e propõe que é preciso reconhecer a possibilidade de o gênero de um poema ser uma questão aberta para discussão, argumentando que inclusive Aristóteles mostrou-nos ser possível discutir se um poema

épico poderia ser entendido como uma tragédia, sem ter de classificá-lo especificamente em um único gênero (Farrell, *id.*, pp. 385-6)<sup>1</sup>.

Outra questão decorrente dessa forma de entender a concepção de gênero é a simplificação da autorrepresentação que os próprios poetas faziam de si. “Quando Píndaro declara sua intenção de louvar Terão de Agrigento em sua *Olímpica* 2 (1), ele invoca seus ‘hinos que comandam a lira’”, o que para Farrell (*id.*, p. 387) “é um indício de que ele anuncia a si mesmo como ‘um poeta lírico’”. No entanto, anota ele, o que está por trás dessa afirmação não é a “busca pela classificação do gênero de suas canções, mas a reafirmação de suas qualidades como poeta apto a construir canções encomiásticas”. Procedimento muito comum é também aquele em que o poeta compara suas práticas às de outros, como Píndaro compara-se a Arquíloco – “o que deve ser interpretado de maneira mais abrangente: ao afirmar que não é como ele, reafirma sua orientação genérica como um poeta de elogio, e não de censura, além de admitir que a poesia de elogio e a de censura possui algo em comum e que uma pode incluir elementos da outra” (Farrell, *id.*, p. 388).

Por isso, uma forma relevante de compreender os gêneros na antiguidade seria pensá-los a partir de um modelo híbrido, isto é, “considerar que pode haver certo ‘cruzamento’ de características entre alguns gêneros aparentados, que necessariamente surgiram a partir de espécies mais ‘puras’” (Farrell, *id.*, p. 393)<sup>2</sup>. Ademais, ao invés de entendermos os gêneros como

“parte de uma taxonomia estanque, devemos entendê-los como instrumentos de significado, essenciais para codificação e decodificação da literatura, isto é, buscar compreender seus contextos específicos e propósitos de composição – a função e o momento de *performance* poderiam ser, portanto, cruciais para a categorização, juntamente a características formais e temáticas” (Rotstein, 2010, p. 4-5).

Essa mesma concepção genérica é defendida por Chris Carey, em “Genre, occasion and *performance*” (2009, p. 22), que nos lembra ser um equívoco ver os gêneros

---

<sup>1</sup> Rotstein (2010, p. 5) analisa o caso da “Canção em honra de Hermias” (Ateneu, *Banquete dos eruditos* 696a-697b), classificada pelos antigos como um peã ou um *skólion*, a depender do modo como se entende seu propósito. Assim, uma canção poderia pertencer ou não a uma única categoria.

<sup>2</sup> Furley (1995, p. 31-33), buscando entender como se constroem o louvor e a persuasão em canções classificadas como “hinos”, aponta o caso de um hino, provavelmente do século IV a.C., dedicado à “mãe dos deuses”, que se inicia com uma invocação às musas para que ajudem a *performance* do cantor no modo “do peã délfico a Apolo”, ou seja, em um hino busca-se o modo de invocação encontrado em uma canção identificada como peã. Isso não é estranho, pois “os hinos eram formas “sutis e persuasivas” de os gregos pedirem o favor dos deuses para que desastres fossem evitados – uma das funções por que um peã poderia ser composto”.

– que prefere entender como tendências – como “completamente homogêneos e distintos, pois suas fronteiras não são fixas, mas elásticas, porosas, negociáveis e provisórias. Logo, as formas literárias existem e desenvolvem-se dentro de um processo dinâmico, pelo qual adicionam, misturam, omitem, expandem e contraem-se”<sup>3</sup>.

A noção de gênero literário, entendida por Andrea Rotstein, em *The idea of iambs* (2010, p. 13), é fundamentalmente diferente da habitual de outros estudiosos, como Rutherford e Ford, a quem ela explicitamente se opõe. Para ela, “gêneros não são definidos por características essencialmente específicas, pois certas propriedades não são compartilhadas por todos os exemplares de um gênero”. Assim, ela defende que, na Grécia antiga, os gêneros eram estruturados por “semelhanças de famílias, protótipos e características dominantes”. Por isso, a noção de “contaminação de gêneros” seria um fenômeno inerente aos gêneros literários, já que não haveria uma caracterização precisa e fechada acerca das categorias genéricas – segundo essa teoria (*id.*, p. 14), haveria gêneros “fortes” e gêneros “flexíveis”, estes seriam marcados pela falta de especificações sociais, enquanto aqueles seriam marcados por características mais claras e específicas.

Para Ian Rutherford, em *Pindar’s paeans* (2001, p. 4), o significado de “gênero não é algo muito transparente”, pois “o que as canções precisam ter em comum para serem entendidas como pertencentes ao mesmo gênero parece, muitas vezes, relacionar-se à sua função ou situação de *performance*, enquanto suas estruturas formais mostram-se menos importantes” – isso seria um grande problema aos estudiosos de hoje, porque o que restou foram os textos escritos, em geral carentes de dados precisos a respeito de sua função ou *performance*. O autor também relembra o fato de “no século V a.C. existirem categorias descritivas, as quais apontavam para normas de composição”. Há muitos casos em que a divisão das canções em categorias genéricas, apesar de conveniente, mostra-se “historicamente vazia” (Ford, 2006, p. 281); exemplo disso é o caso em que “antigos gramáticos distinguiram canções entre as que deveriam ser cantadas e ao mesmo tempo dançadas (hiporquemas) das cantadas em procissão (prosódias) – distinção que dificulta a definição do peã, que pode apresentar-se de ambas as formas” (*id.*, *ib.*).

A noção de gênero, não como híbridos, mas como conjuntos de regras aplicados às composições, é defendida por Francis Cairns, em *Generic composition in Greek and*

---

<sup>3</sup> Culler (2009, pp. 880-2), analisa, de modo mais geral, como funcionam as classificações em gêneros e descreve-os como “um sistema aberto, definido em sua relação com outros gêneros”, por isso a transformação genérica pode ser entendida como um ato social, pois revela as mudanças sociais ocorridas na audiência.

*Roman poetry* (1972, p. 31), que propõe que a lógica e o processo de pensamentos dos escritores antigos podem ser iluminados através de uma análise genérica, isto é, deve-se pensar a respeito de quais conexões de pensamento foram construídas dentro de fórmulas de composições particulares<sup>4</sup>. Para ele, a poesia clássica foi composta de acordo com conjuntos de regras de vários gêneros, as quais podem ser descobertas através de estudos da própria literatura que sobreviveu e também dos tratados de retórica<sup>5</sup>. O autor considera que “os gêneros são tão antigos quanto as sociedades organizadas, e são universais; a literatura, que na sociedade antiga significava poesia, lida com situações cotidianas em palavras e ações – isso sem falar no papel da religião” (*id.*, p. 34). E também nos lembra que

“um escritor produzindo de acordo com padrões genéricos é, em termos gerais, necessariamente menos original (para a modernidade) que um escritor livre de restrições de gênero, já que ele não pode, por exemplo, trazer sua inspiração de incidentes e experiências individuais, pois está confinado a um conjunto de temas próprios dos gêneros”. (*id.*, *ibid.*)

Porém, nesse cenário de restrições, certos tipos de originalidade são possíveis e são tidos como essenciais a um bom escritor ou orador na antiguidade, completa (p. 98).

A respeito do papel da poesia grega na sociedade, Bruno Gentili, em *Poetry and its public in ancient Greece* (1988, p. 3), propõe entendê-la como “uma arte prática ligada à realidade da vida política e social e ao comportamento real dos indivíduos dentro de uma comunidade”. Sua função era, em resumo, informar e instruir, mais especificamente quando era composta tendo em vista as necessidades de grupos e ocasiões específicas, como o simpósio ou um festival<sup>6</sup>. A propósito desta ocasião, diga-se que, no decorrer dos séculos, deixou ter função somente religiosa e passou a ser uma competição acerca da melhor *performance*, mas marcada pela consciência de que “os deuses, como os homens, tinham grande interesse na disputa” (Maehler, 2004, pp. 5). Logo, essa poesia antiga, e em especial a mélica, difere da moderna em matéria, forma e métodos de apresentação.

---

<sup>4</sup> Nagy (2004, p. 27) propõe que os gêneros sejam entendidos como “um dispositivo formal para criar ou recriar uma ocasião específica”.

<sup>5</sup> Cairns (1972, p. 158) diz que o maior obstáculo para a formulação de um padrão dentro da composição genérica é o fato de “materiais de diferentes gêneros serem encontrados dentro das fronteiras de poemas individuais que não são épicos ou dramáticos”. Para o autor, isso produziu a crença de que a atribuição de poemas a gêneros individuais é impossível, ou mesmo de que autores antigos não tinham clareza acerca de distinções genéricas.

<sup>6</sup> Kemp (1966, p. 216) descreve que em muitas partes da Grécia e colônias gregas havia festivais musicais. Os músicos podiam competir em diferentes categorias e estabelecer sua fama. As principais categorias eram: *citaristas* (para tocadores de cítara que não cantavam), *citaredos* (para cantores que acompanhavam sua própria canção com a cítara), *aulistas* (para tocadores de aulo) e *auledos* (para cantores que seriam acompanhados pelo aulo).

Neste trabalho, lidaremos com os subgêneros peã e encômio a partir da noção de que diferentes gêneros podem possuir características comuns, embora apresentem muitas especificidades, além de haver exemplos mais representativos de cada gênero – como propõe Rotstein (2010, p. 8)<sup>7</sup>. O ponto de partida para análise é o próprio conjunto de fragmentos dos poetas, aqui traduzidos e comentados, com base nas edições de peãs de Píndaro, feita por Rutherford (2001), de encômios, por Bruno Snell e Herwig Maehler (2001) – *Pindarus – pars altera*; e de peãs e encômios de Baquílides, por Maehler (2003) – *Bacchylides carmina cum fragmentis*.

Esta dissertação pretende expor a fragilidade das conceituações dos gêneros poéticos antigos por meio da análise dos dois subgêneros, notando suas similaridades e diferenças: o peã, sobretudo ritualístico, que apresenta elementos que podem ser entendidos como próprios de outros gêneros de mesma natureza<sup>8</sup>, e o encômio, de elogio, o qual apresenta elementos próprios de canções de natureza encomiástica, mesmo que não saibamos o que, de fato, fez com que algumas canções fossem classificadas, de modo específico, como encômio. Essa concepção afeta não só a compreensão da temática e forma da própria canção, mas amplia as possibilidades de entendermos suas *performances*, visto que a natureza do peã é essencialmente pública, mas muitas canções foram feitas para *performance* privada, enquanto o encômio, pensado para *performance* privada, pode ter sido apresentado em alguma ocasião pública. Brice Erickson, em “Public feasts and private symposia in the archaic and classical periods” (2011, p. 381), analisa que “evidências arqueológicas recentes demonstram uma grande complexidade em relação ao que se pensa ser um ambiente propriamente público ou privado na antiguidade, já que os simpósios poderiam ser um complemento das festas públicas realizadas nas comunidades”.

---

<sup>7</sup> A teoria acerca de um “protótipo genérico” ajuda-nos também a pensar a classificação de certas canções, pois, como explica Rotstein (2010, p. 9), a participação em uma categoria pode ser entendida como uma questão de grau: as categorias teriam uma estrutura radial, com bons exemplos centrais, outros exemplos secundários mais pobres e, por fim, exemplos periféricos.

<sup>8</sup> Clay (2016, pp. 204-9) analisa um fragmento de Alceu, um de Xenófanes e um trecho da *Teognideia*, buscando evidenciar o quanto essas canções constroem o cenário do simpósio por meio das palavras. Ela analisa o fato de “peãs simposiásticos” terem como objetivo a descrição do ambiente do simpósio por meio do vocabulário escolhido pelo poeta. Dessa forma, qualquer gênero, sobretudo os monódicos, poderia circular nessa ocasião – o que definiria uma canção como adequada ao simpósio seria sua adequação vocabular, que ressaltaria os elementos próprios daquele contexto.

## A poesia mélica: apontamentos

A *performance* da mélica define esse gênero das composições cantadas em solo ou coral, acompanhadas pela lira, instrumento que lhe dá o nome tardio de “lírica”. Tal nome, porém, é ambíguo por si só, afirma Felix Budelmann, em “Introducing Greek lyric” (2009, p. 2), pois classicistas usam-no, ao mesmo tempo, em sentido restritivo, excluindo dessa categoria elegia e iambo – gêneros poéticos contemporâneos à mélica –, e compreensivo, incluindo esses dois gêneros junto à mélica. O termo *lyrikós* (λυρικός) significa especificamente “relativo à lira” e foi usado pela primeira vez no século II a.C., na era helenística. Antes deste, o termo mais importante para referir-se às canções, usado pelos próprios poetas, era *mélos* (μέλος). Dado que canções denominadas “líricas” eram acompanhadas por uma variedade de instrumentos sobretudo quando corais, o uso desse nome faz-se inadequado, como frisa Maehler, em *Bacchylides* (2004, p. 1). E há ainda o problema das “conotações modernizantes inadequadas” ligado ao imaginário do Romantismo, como sintetiza Giuliana Ragusa, em *Lira grega* (2013, pp. 12-5). Por essas razões, o termo “mélica” é aqui usado para designar a poesia da qual trataremos.

Douglas Gerber, em “General introduction” (1997, p. 2), pontua que a nomenclatura utilizada para dividir os dois tipos de *performance*, monódico ou coral, é bem clara – a canção coral, acrescente-se, sendo distintamente “planejada para uma só *performance*, com seu único público composto de poeta, endereçados, cenários e ouvintes” (Danielewicz, 1990, pp. 7-8), fatores que exerciam uma decisiva influência na sua forma e no seu conteúdo. Mas há problemas quando é necessário caracterizar um fragmento ou poema como pertencentes a uma ou outra modalidade, pois a atuação dos poetas dificilmente se restringia ao modo solo ou coral na sua atividade, e muitas vezes faltam dados outros que permitiram tal caracterização – tais quais os de *performance*. Além do mais, essas noções de “público” e “privado” no mundo grego são distintas de nosso entendimento, ressalta Budelmann (2009, p. 11)<sup>9</sup>. Logo, por essas e outras razões, é necessário flexibilidade ao classificarmos um poema como pertencente a uma ou outra categoria, pois a possibilidade de *reperformance* em diferentes contextos mostra que poemas não são necessariamente e rigidamente públicos ou privados, nem presos a uma única modalidade de *performance*.

---

<sup>9</sup> Bowie (1986, p. 15-6) discute o fato de a elegia arcaica ter sido feita, claramente, para a *performance* no simpósio e em festivais públicos, como era próprio de muitos outros gêneros que tradicionalmente foram resumidos como próprios para uma ou outra ocasião.

Sobre a divisão da mélica em monódica e coral, Malcom Davies, em “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book” (1988, p. 52), argumenta por sua insustentabilidade do ponto de vista de gênero, mas reconhece as diferenças das composições monódicas e corais, destacadas por Ragusa, em *Lira, mito e erotismo* (2010, pp. 23-53), estudo em que dialoga com Davies e outros na discussão das modalidades mélicas e de como são percebidas por antigos e modernos. Como propõe Davies (*id.*, p. 61), é correto aceitar que houve poesia monódica e coral (embora a distinção seja moderna<sup>10</sup>), mas incorreto falar em poetas monódicos ou corais, pois essa distinção é anacrônica<sup>11</sup>.

Tendo isso em mente, pode-se pensar no contexto em que a poesia mélica era apresentada, já que no mundo grego arcaico e clássico, no qual a oralidade se sobrepunha à escrita, a poesia só poderia existir de fato no momento de sua apresentação a certa audiência, em certa ocasião, que era na maioria das vezes o simpósio (ambiente mais privado), feito nas casas de aristocratas ou cortes de poderosos governantes<sup>12</sup>, ou o festival cívico-religioso (ambiente mais público), organizado pela cidade. Sobre isso, Rosalind Thomas, em *Letramento e oralidade na Grécia antiga* (2005, p. 164), diz que é

“fundamental para entendermos a experiência grega com a ‘literatura’ que consideremos que grande parte da poesia era acompanhada por música e até mesmo por dança, como parte integrante. As implicações são vastas, mas extremamente difíceis de definir: música, entonação e modos de desempenho são exatamente os elementos menos registrados por nossas fontes escritas”.

Ela continua sua análise (*id.*, pp. 167-8) observando que

“os poemas conservados [da lírica coral] são, em sua maioria, altamente elaborados e obscuros; seus conteúdos estão sendo submetidos a minucioso exame por estudiosos modernos contudo, eles não podem ter sido tão opacos para suas plateias originais, a quem proporcionavam celebração poética e musical nas principais ocasiões rituais na Grécia: hinos aos deuses em festivais religiosos públicos, peãs em honra de Apolo, odes de vitória nos jogos, cantos processionais (*prosódia*), cantos em louvor a indivíduos (*enkomía*) e cantos em casamentos e funerais – cantos matrimoniais (*epithalámia*), cantos virginais (*parthéneia*) e nênias. Eles cobriam a maioria das atividades centrais da vida grega”.

<sup>10</sup> A distinção feita nas classificações antigas especificava a função muito mais que a forma da canção. Ver Klinck (2008, p. 10). Gerber (1997), na divisão taxonômica de seu livro, apresenta o leitor a outra: “poesia pública” (canção coral) e “poesia pessoal” (canção monódica).

<sup>11</sup> O autor propõe outros tipos de divisões, por critérios métricos, de linguagem ou geografia (p. 63).

<sup>12</sup> Hammer (2004, pp. 491-506) analisa o problema conceitual criado a partir da análise do público frequentador dos simpósios. Para muitos classicistas, ele cita Morris e Kurke, “a predominância da elite nesses eventos torna-os ideologicamente instâncias “anti-*pólis*”, isto é, opostas à noção de *pólis*, portanto antidemocráticas”. O autor critica esse tipo de leitura, argumentando que “uma ocasião como o simpósio não deve ser interpretada a partir de uma leitura somente ideológica, pois os sistemas simbólicos do mundo aristocrata não correspondiam diretamente às realidades sociais e políticas da Grécia arcaica”.

Na esfera da poesia arcaica e clássica, o texto escrito, de modo geral, “registrava somente um elemento de uma combinação complexa das palavras, música e dança”, mas é de se notar que o texto escrito pode ser o registro final feito apenas após cuidadosa composição na mente do poeta (Thomas, *id.*, p. 166). A respeito disso, Ragusa (2013, pp. 17-8) observa que a poesia mélica é “marcada profundamente pela oralidade, pelo caráter circunstancial do discurso”, e “sua reconstrução só é possível até certo ponto, por conta da carência de informações precisas sobre a *performance*”, que, no caso dos subgêneros mélicos não era fixa e passou por mudanças sobretudo na era tardo-arcaica (séculos VI-V a.C.), e notadamente hinos, peãs, ditirambos e partênios, que continuaram a ser apresentados em festivais públicos, enquanto os encômios, lamentos, canções de casamento (epitalâmios) e epinícios eram comissionados por governantes ou nobres para festivais privados.

A mélica, portanto, existiu de fato e circulou sobretudo oralmente durante séculos, e sua edição só se deu tardiamente na Biblioteca de Alexandria, onde os textos eram copiados e editados sob a supervisão do erudito Aristófanes de Bizâncio (c. 258-180 a.C.), que estabeleceu procedimentos, normas e critérios para cada poeta mélico. Por isso, há certa arbitrariedade e imprecisão na edição, como se percebe na classificação por subgênero mélico, critério usado para a organização da poesia de Baquilides e Píndaro<sup>13</sup>. No caso deste, por exemplo, conforme afirma Thomas Hubbard, em “The dissemination of Pindar’s non-epinician choral lyric” (2011, p. 352),

“o livro de encômios é uma compilação artificial dos alexandrinos, visto que é composto por poemas que o próprio poeta consideraria como bastante distintos no gênero e na intenção, mas que foram reunidos no mesmo livro porque, embora heterogêneos, compartilham o fato de terem um *laudandus*, isto é, um destinatário que é objeto de elogio pelo poeta”.

Voltarei a esse ponto ao fim do trabalho.

Sobre a distância entre a era da mélica arcaica e tardo-arcaica e a de sua edição em Alexandria, Ragusa (2013, pp. 28-30) enfatiza que não é meramente cronológica, mas cultural, já que “na era helenística tinham-se mudado as condições fundamentais de produção poética, assim como a relação entre o poeta e sua audiência”. A autora também explica que “os eruditos da Biblioteca se concentraram apenas nas palavras dos poetas ao coletar e organizar suas obras; da música ou nada sabiam ou não se interessavam por ela

---

<sup>13</sup> Rutherford (2001, pp. 146-7) analisa que “a maior parte das cópias das canções de Píndaro são uniformes”, e que inclusive “há consistência quando se compara a ordem em que diferentes canções aparecem nos papiros”. Isso o faz considerar a possibilidade de ter existido uma edição posterior à de Aristófanes, em que esta foi usada como base e, então, refinada.

ou não a compreendiam”. Disso resulta que “a métrica, e não mais a *performance*, tornou-se para os alexandrinos o elemento distintivo da métrica<sup>14</sup> que passaram a chamar “lírica”, marcando na designação a natureza performática dessa poesia” reduzida a texto.

No que se refere aos poetas do *corpus* deste trabalho, pouco sabemos de preciso sobre suas biografias – menos ainda sobre Baquílides, de quem nenhum livro inteiro restou, e cuja obra só veio à luz de fato no final do século XIX e no XX, graças a descobertas papiráceas – o chamado *Papiro do Museu Britânico*, descoberto em 1896, com epinícios e ditirambos, e os *Papiros de Oxirrinco*. Já de Píndaro temos um manuscrito de epinícios preservado, papiros com fragmentos de canções de outros tipos um grande número de escólios<sup>15</sup> que sem dúvida preservam muitas anotações dos comentadores alexandrinos (Gerber, 1997, p. 254). Gerber (*id.*, *ibid.*) lembra-nos que os “escólios são hoje olhados com bastante cautela, pois em muitos casos as interpretações feitas neles são meras suposições. Os escoliastas, no geral, buscam achar elementos biográficos nos poemas”.

### O subgênero mélico do peã

As canções ligadas a cultos, no mundo grego, eram, majoritariamente, corais<sup>16</sup>. E “toda canção coral é pública e representativa”, pois “busca criar imagens que serão reconhecidas pelos cidadãos como representações ideais” (Maehler, 2004, p. 2). O peã, subgênero sobretudo coral e pertencente à esfera pública, parece ser, entre todos, “um dos mais difíceis subgêneros mélicos de definir” (Ford, 2006, p. 277), e também de categorizar. Embora nos últimos anos tenham surgido estudos relevantes a seu respeito, “não há um conjunto de elementos formais compartilhados por todo texto reconhecido como peã, e as ocasiões de *performance* nas quais pode ter circulado também variam consideravelmente – logo, sua função não pode ser definida de maneira simples” (*id.*, pp. 278-9).

---

<sup>14</sup> Carey (2009, p. 23) explica que não há regras fortes ligando a forma métrica ao conteúdo. Mas, de outra perspectiva, a métrica é criticamente importante, pois determina a *performance*. A grande diferença, para ele, dá-se em contextos de *performance* cívica ou privada; porém, considera exagero fazer grandes distinções entre as formas dos versos em contextos não cívicos.

<sup>15</sup> Para síntese sobre a edição do cânone dos nove mélicos em Alexandria, ver Ragusa (2013, pp. 27-33).

<sup>16</sup> Kowalzig (2007, p. 58-9) analisa a *performance* coral como um meio necessário para a interação entre mito e ritual. Para ela, a presença do coro em contextos ritualísticos era essencial, pois o rito, em si, possuía caráter performativo.

Rutherford (2001, pp. 5-6), na edição dos peãs de Píndaro, reconhece a dificuldade de caracterização desse subgênero, e busca entender o que a própria palavra *paían* (παιάν) significava no período clássico. Andrew Ford, em “The genre of genres” (2006, p. 287), argumenta que “um dos problemas do nome está no fato de a mesma palavra simultaneamente e ambigualmente ser usada para um tipo de canção, o que alguém diz na canção para evocar o deus e o próprio nome do deus que a canção evoca”. Rutherford (2001, pp. 5-6) propõe que “a concepção helenística sobre gêneros, hoje, não pode ser ignorada, pois foram os alexandrinos que organizaram as canções de Píndaro (e também de Baquilides) em subgêneros mélicos. Logo, muitas das primeiras evidências desse gênero chegaram até nós através do filtro helenista” que, como anota Ford (pp. 278-9), recebeu os textos fora do contexto de *performance* e assim os preservou, majoritariamente a partir de suas propriedades formais.

Embora a classificação alexandrina não seja de todo confiável no que diz respeito à compreensão integral do subgênero, os textos a seu respeito não parecem discordar totalmente dos catálogos alexandrinos. O relato mais completo acerca dos gêneros mélicos antigos é a tardia *Crestomatia* (320a20-24), de Proclo, provavelmente um gramático que lidou com fontes antigas, que afirma que<sup>17</sup>

“ὁ δὲ παιάν ἐστὶ εἶδος ὠδῆς εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεούς, τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ἀδόμενος. Κατακρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδια τινες παιᾶνας λέγουσιν”.

“O peã é uma espécie de canto, nos nossos dias, escrito para todos os deuses, mas em tempo antigo se dedicava propriamente a Apolo e a Ártemis, sendo cantado pela demissão de pestes e moléstias. Alguns chamam, por extensão, os prosódios”.

D.A. Schmidt, em “Bacchylides 17” (1990, pp. 21-2), ao discutir se essa ode do poeta é um peã ou um ditirambo, como a classifica a edição alexandrina, propõe que “esse tipo de afirmação pode ser entendida como verdadeira se lida de um modo mais amplo: o peã é uma canção dedicada a um deus para evitar um mal ou doença futura, ou um agradecimento por isso já ter sido feito”. É essa forma ampla de entendimento do gênero que faz Swift (2010, p. 63) afirmar que na “essência do peã há um paradoxo, pois ele gira em torno de triunfo e desastre, ansiedade e júbilo, expressando a dependência dos homens nos deuses e suas esperanças e medos”.

<sup>17</sup> Tradução de Gatti (2012, p. 118). Texto grego também retirado de sua tese.

Ford (2006, p. 283) bem lembra que, com base nos trabalhos de recepção de Hans Robert Jauss, compreende-se que “o gênero não é uma norma que precede e determina o texto, nem uma síntese retrospectiva usada na classificação dos textos. Os gêneros surgem no trabalho como uma dialética entre sua relação com a tradição e sua função no contexto”. Assim é que, a despeito das limitações das fontes antigas, Rutherford (2001, pp. 10-3) busca construir um “modelo geral” do que pode ter sido o peã, o qual parece ter sua ideia central no endereçamento ou apelo a uma deidade, nomeada “Peã”, normalmente identificada a Apolo – também Ártemis ou Leto<sup>18</sup> – e “somente no quinto século peãs são oferecidos a Zeus, Hera, Poseidon, Atena e Dioniso”. Sua *performance* era geralmente feita por grupo de homens jovens, em idade militar, cantando e dançando em um disciplinado coro (Rutherford, *id.*, p. 58). Para alguns estudiosos, o fato de “existirem peãs não-apolíneos não indica uma mudança tardia em relação ao gênero, mas algo inerente a ele – sua indeterminação estrutural que permite que a canção seja entoada nas ocasiões urgentes da vida”, observa Ford (*id.*, p. 285).

Os três elementos típicos do subgênero aparecem na primeira descrição de um peã em momento de *performance*, na *Ilíada* I.472-4, quando os jovens aqueus, depois de ter sido atendida a oração a Apolo pelo fim da peste, propiciaram ao deus um belo peã:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆ θεὸν ἰλάσκοντο  
καλὸν ἀεΐδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν  
μέλλοντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.

Durante todo o dia apaziguaram com cantos o deus,  
entoando um belo hino, os mancebos dos Aqueus,  
cantando um peã em honra do deus que atua ao longe,  
que no seu espírito se deleitou a ouvi-los.<sup>19</sup>

Ford (2006, p. 289) comenta que aqueles que defendem a continuidade na história literária poderiam “notar que Homero constrói esses versos a um modo que poderia ser chamado ‘helenístico’, pois descreve o peã formalmente como uma dança entremeada de canto (μολπῆ), funcionalmente como uma canção de apaziguamento (ἰλάσκοντο), e socialmente como uma canção apresentada por homens jovens (κοῦροι Ἀχαιῶν) sob comando de um líder”. No entanto, esse não parece ser o único cenário possível de *performance* peânica. Rutherford (*id.*, pp. 7-8) propõe que há, basicamente, três: “o peã como uma oração para afastar um mau presságio” (cenário negativo), “como uma

<sup>18</sup> Maehler (2004, p. 5), Dougherty (1994, pp. 206-7).

<sup>19</sup> Tradução adaptada de Lourenço (2013).

expressão de celebração” (cenário positivo), ou a mistura dessas duas possibilidades – a exclamação *ièh* (ἰή) e equivalentes seguida do nome do deus *Paián*, chamada “peã-lamentação”, sendo usada para expressar emoções extremas na fala cotidiana. Esse tipo de peã aparece em algumas fontes que associado aos verbos *paianízō* (παιανίζω) e *ololúzō* (όλολύζω), com a exclamação inserida em contextos de lamentação feita por mulheres<sup>20</sup>, denota o segundo dos dois verbos referidos.

O peã-lamentação está relacionado a outras exclamações comuns, cujos contextos e ocasiões diferem uns dos outros. Entre o peã-canção, que era rotineiramente usado como uma oração apotropaica em contextos negativos, e o peã-lamentação, há uma próxima relação quanto à função, já que ambos podem ser pensados como uma forma de invocar Peã, a deidade, além de haver também uma tendência de ambos estarem associados a homens ou garotos – o que pode ser um reflexo da associação do peã com Apolo, especialmente ligado a grupos sociais masculinos. E em muitos peãs-canções há um refrão similar ao do peã-lamentação. Por isso, Rutherford (2001, pp. 19-22) sugere que “ambos sejam realizações da mesma estrutura básica, sendo uma sua realização mínima, e a outra, a desenvolvida e estendida” – Rutherford cita casos em que o verbo *paianízō* é usado apenas no sentido de “cantar um peã”<sup>21</sup>.

Porém, é claro que o esquema proposto por Rutherford “não esgota as funções do gênero, pois, na sociedade tradicional dos períodos arcaico e clássico, a *performance* da canção servia também para reforçar estruturas sociais ou transmitir valores de uma geração à outra” (*id.*, pp. 7-8)<sup>22</sup>.

Em relação à linguagem peânica, é um consenso a ideia de que ela possa aparecer em outros tipos de canção sem transformá-las em peãs, além de ser muito difícil tirar conclusões acerca do que teria sido, de fato, o estilo desse subgênero, já que canções religiosas geralmente eram semelhantes nisso. No âmbito formal, “alguns peãs são mais simples, com versos curtos e refrões regulares, enquanto alguns são muito complexos, como a maioria dos peãs de Píndaro que sobreviveram” (Rutherford, *id.*, p. 18).

---

<sup>20</sup> Embora coros compostos por mulheres sejam atestados na Grécia, especialmente no período arcaico, a *performance* de coros compostos por jovens do sexo masculino é uma convenção em canções peânicas. Inversões dessa convenção são raramente encontradas – um caso acontece em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, tragédia na qual um coro de mulheres é representado cantando um peã. Cf. Rutherford (2001, pp. 58-68), Lardinois (2011, pp. 161-72).

<sup>21</sup> Ver Rutherford (*id.*, pp. 19-22) e ainda Ford (2006, pp. 283-5), Swift (2010, p. 63).

<sup>22</sup> Rutherford (*id.*, p. 11) recorre à designação do que pode ter sido o peã na pré-história, já que a nomenclatura aparece em muitos dialetos com algumas variações.

O que parece ser uma marca desse subgênero é justamente seu refrão, mas é importante lembrarmos que ele não ocorre em todos os peãs preservados, como veremos aqui, no *corpus* de fragmentos traduzidos. Por conta disso, a discussão a respeito da sua obrigatoriedade no subgênero já existe desde a era helenística. Assim, Rutherford (2001, pp. 69-72) divide o peã formalmente em três tipos: os que “contém a palavra *paián/paiōn* (παῖον/παῖων), mas não constituem uma sentença completa”; os que “contém a palavra e constituem uma sentença completa”; e “aqueles cujos refrões não apresentam o elemento *Paián/paián/paiōn*”.

A maioria dos peãs ritualísticos possui as mesmas divisões internas que outros tipos de canções religiosas: uma abertura, uma narrativa e uma oração de encerramento. As aberturas, de modo geral, introduzem uma deidade, que pode ser interpelada diretamente ou por meio de uma oração, buscando sua epifania; há casos em que a voz poética se refere à deidade na terceira pessoa, invocando as Musas e o coro a cantarem ao deus. Algumas aberturas dos peãs de Píndaro são variações dos tipos apresentados: ele pode endereçar o próprio local de culto ou os profetas associados a Delfos, como veremos (Rutherford, *id.*, pp. 73-7).

Sobre sua *performance*, é possível afirmar que, “usualmente, envolvia canção e dança, mas esta provavelmente não era parte integrante quando os peãs eram apresentados pelos citaristas em Delfos, cidade que, de acordo com a tradição grega, foi onde o peã ligado ao culto apolíneo primeiramente estabeleceu-se<sup>23</sup>, ou em simpósios<sup>24</sup>, onde um conviva inicia um solo (*katárxein*) e os outros convidados juntam-se a ele, sem dança”. Mesmo peãs compostos para serem acompanhados por música e dança podem ter sido recitados sem música, como propõe Rutherford (*id.*, p. 18), e “existe a possibilidade de alguns peãs de Píndaro terem sido publicados, e não apresentados”. Assim, “o peã não aparece só como canção coral, mas como canções antifônicas e solos acompanhados pelo aulo (segundo as fontes, mais comumente usado), cítara, ambos os instrumentos ou nenhum deles, apresentados em procissão ou ao redor de um altar<sup>25</sup>” (Ford, 2006, p. 285).

As funções social e política da *performance* do peã são resumidas por Rutherford (*id.*, pp. 61-2) em três: “os membros de alguns grupos representavam a cidadania

<sup>23</sup> Para a discussão a respeito dos principais centros religiosos referidos em peãs, ver Rutherford (2001, pp. 24-36). O autor também apresenta outros cenários de *performance*, além do culto a Apolo, a maioria atestada no período clássico.

<sup>24</sup> “Mesmo a associação do subgênero a Apolo não pode ser vista como definitiva, pois há muitos exemplos de peãs não apolíneos, além de *performances* em contextos não explicitamente religiosos, como casamentos” (Swift, 2010, p. 62).

<sup>25</sup> Harvey (1955, pp. 172-4), Rutherford (*id.*, pp. 63-8), Ford (2006, p. 285).

masculina da *pólis* e tinham como papel articular um senso de comunidade frente aos outros membros”; algumas *performances* “eram um treinamento para a guerra hoplítica”; por fim, algumas “desempenhavam a função de transmitir valores de uma geração à outra, pois alguns membros eram os guardiões da cidadania e iniciavam os adolescentes do sexo masculino como novos cidadãos”. Note-se que “havia casos também cuja estrutura de iniciação era mais ampla, quando um grupo de homens jovens iniciam uma expedição a um santuário”, diz Rutherford (2001, p. 62), que pode ser local, como veremos no *corpus*.

Dadas as diversas possibilidades de *performance*, uma forma de compreensão desse complexo subgênero seria buscar entender, então, o que pode ser o seu perfil e analisar cada poema isoladamente. A edição aqui adotada é a de Rutherford (2001), que organiza um sistema de categorias diferente das demais edições por algumas razões: a enumeração convencional, segundo o autor, “não equivale à provável ordem dos fragmentos” (*id.*, p. 138); “a ordem convencional sugere algumas relações questionáveis entre os fragmentos” (*id.*, *ib.*); e, por fim,

“a enumeração convencional pressupõe identificações genéricas estranhas, como o nome *Peã XVIII*, que sugere que o fragmento tenha surgido de um peã – nesse caso, estamos lidando simultaneamente com o sistema clássico de gêneros e a interpretação genérica dos editores helenísticos” (*id.*, pp. 138-9).

Os fragmentos de Píndaro são divididos em oito grupos e dois suplementos. Os **Grupos A-E** incluem fragmentos de canções que são certamente classificadas como peãs nas edições helenísticas, isto é, fragmentos provenientes do *Papiro de Oxirrinco* 841, a fonte mais importante de textos reconhecidos como peãs; o **Grupo F** abrange fragmentos explicitamente atribuídos a peãs na transmissão dos manuscritos (testemunhos e fragmentos de texto); o **Grupo G** inclui outros fragmentos de papiros que, na opinião de Rutherford (pp. 138-9), foram partes de peãs; finalmente, o **Grupo H** abrange fragmentos de manuscritos que podem ter sido partes de peãs. Nos dois grupos suplementares, Rutherford incluiu longos fragmentos dos *Papiros de Oxirrinco* 1792 e 2442, provavelmente não provenientes de peãs, e alguns de outros três papiros, *PSI ii. 47*, *Papiros de Oxirrinco* 2440 e 3822, “muito pequenos para fazermos hipóteses acerca de seus gêneros”, afirma Rutherford (*id.*, p. 139). Em todos os grupos e suplementos, o autor omitiu muitos fragmentos que julga ter pouca importância.

Baquílides possui só dois fragmentos entendidos tradicionalmente como peãs.

## O subgênero mélico do encômio

Harvey (1955, pp. 163-4) comenta que há ao menos dois usos comuns para a palavra *enkōmion* no tempo de Platão: o literário, “que denotava um tipo específico de composição”, e o retórico, que “indicava um extenso elogio em prosa ou verso”. No entanto, uma limitação a este uso foi imposta por Aristóteles, que propôs que “um ἐγκώμιον [*enkōmion*] deveria devidamente ser inspirado por certos atos, enquanto um mero elogio acerca das características de uma pessoa é chamado ἔπαινος [*épainos*]”. Assim, o autor (*id., ibid.*), explica que “surge disso uma confusão, pois, do ponto de vista retórico, um poema que contém um elogio pode, então, ser chamado de encômio”.

Os alexandrinos, ao adotarem o termo para classificação de poesia mélica, “descartaram o sentido literário e tomaram emprestado o sentido retórico” (Harvey, *id., ibid.*), que eles definiram de tal forma a excluir poesia religiosa e incluir praticamente qualquer tipo de poesia endereçada a um homem, a qual não fosse coberta pelos termos com que nomeavam outros dois gêneros mélicos, θρῆνος (*trēnos*) e ἐπινίκιον (*epiníkion*). Dessa forma, o encômio tornou-se “poesia de elogio, um título conveniente que agrupou poemas que na antiguidade por vezes eram conhecidos como *skolia* (σκόλια, “canções conviviais”), além de ser facilmente confundido com o epinício – que é, certamente, poesia de natureza ‘encomiástica’” (Harvey, *id.*, p. 164). Aliás, as semelhanças entre o epinício e o encômio vão além do mero elogio; Budelmann, em “Epinician and the *symposion*” (2012, pp. 173-6), observa que “há um grande número de temas compartilhados entre o epinício e a poesia simposiástica de forma geral e encomiástica em particular, além da linguagem e representação”<sup>26</sup>.

Os encômios de Píndaro e Baquilides são um grupo desigual e isso deixa ainda mais incertos os critérios usados pelos seus editores: o próprio Píndaro usou o adjetivo ἐγκώμιον para seus epinícios (*Pítica 10.53; Nemeica 1.7*). A despeito da confusão criada a partir da classificação dos alexandrinos, algumas proposições podem ser feitas partindo diretamente do *corpus* remanescente desse subgênero. Gregory Jones, em “Observing genre in archaic Greek *skolia* and vase-painting” (2016, p. 155), analisa o Fr. 122 de Píndaro, que, embora classificado como encômio, “contém o registro mais antigo do uso

<sup>26</sup> Morgan (1993, p. 3) analisa alguns epinícios de Píndaro, como as *Olímpicas 1* e *9*, e afirma que essas odes foram feitas para ambos os contextos: para a função pública do epinício e para a ocasião particular, um ambiente simpótico. Ela entende, então, a canção simposiástica como “amadora”, no sentido de ser um tipo de canção feita majoritariamente para o entretenimento de homens.

do termo *skólion* (σκόλιον) na literatura grega”. Ele propõe que, “enquanto o *skólion* era composto para *performance* em um banquete, o encômio era parte da celebração inicial de uma vitória”, provavelmente sua *performance* seria durante um *kômos* (κῶμος)” (*id.*, p. 157). No Fr. 128 de Píndaro, que Jones também classifica como *skólion* (pp. 158-63), há claramente referência a uma ocasião simposiástica. A função da canção é correlacionada às atividades do banquete, mais especificamente atividades que acompanham o ato de beber. Ambos os fragmentos por ele analisados são identificados como *skólia* em fontes antigas e, encômios, nas classificações alexandrinas.

As características gerais do *skólion* por Jones levantadas parecem aplicar-se sem problemas aos poemas classificados como encômios de Píndaro e Baquilides: endereçamento a deuses ou heróis; apresentação de vários fatos sobre a vida das divindades e seu relacionamento ideal com o grupo de convivas; conselhos e máximas proverbiais, que demonstram uma função didática desse subgênero; e, por fim, uso de diferentes metros. Budelmann (2012, pp. 176-7), ao analisar o encômio em comparação ao epinício, observa que “o primeiro tende a ser mais curto, apesar de sabermos que isso pode estar relacionado ao fato de esse subgênero ter chegado em estado deveras fragmentário”, e “sua *performance*, como é próprio da poesia simposiástica, predominantemente monódica, apesar de sabermos ter havido *performance* coral de encômios compostos para tiranos”.

Dicearco (século IV a.C.), filósofo pupilo de Aristóteles, associou o significado da palavra *skólion* à ideia de algo “tortuoso”, que, por sua vez, “relacionar-se-ia à prática de *performance* desse tipo de canção, apresentada em momentos nos quais os convivas já não se importavam tanto com as regras”, analisa Richard Martin, em “Crooked competition” (2017, p. 63). O autor, que entende o *skólion* como “um evento social”, propõe, no entanto, que esse tipo de canção, que ele questiona se deve mesmo ser entendido como um gênero específico, trazia à ocasião um tipo de “segurança social, pois todos os presentes sabiam que nada do que se dizia no *skólion* era diretamente associado a alguém, isto é, o grupo tinha a certeza de que o endereçado dessas canções era convenientemente indeterminado” (Martin, *id.*, p. 70-1). Assim, ele opõe-se à definição de *skólion* apresentada por Jones: para ele, “não existem características comuns analisáveis nessas canções, pois toda canção, ao ter sua *reperformance* feita no simpósio, com o objetivo de apresentar um comentário indireto a uma situação ou relações sociais, poderia ser entendida como um *skólion*” (*id.*, *ibid.*). Logo, em sua concepção, “esse

gênero não existe – o que há é uma estratégia retórica de indeterminação” (Martin, *id.*, pp. 76-7).

Dessa forma, o modo de entendermos o que poderia ser, na Grécia antiga, outros gêneros de caráter encomiástico, altera significativamente o que se pode entender como propriamente um encômio. É evidente, então, que um dos problemas da classificação desse subgênero é o próprio fato de esse tipo de canção sempre ser analisada em comparação a outros gêneros – como se sua essência dependesse da definição do que são, ou não, os outros tipos de canções. Assim, para analisarmos o encômio de forma mais abrangente, passemos à breve reflexão acerca do seu contexto de *performance*, o simpósio, muito embora ali circulassem outros tipos de canção.

Um dos ideais do simpósio era, segundo William Slater, em “Peace, the symposium and the poet” (1981, p. 207), “a disseminação da *eunomia* (εὐνομία), que é, por definição, o oposto de *húbris* (ὑβρις)”. O ambiente geral do simpósio era pacífico e essa paz norteava as canções ali apresentadas – por isso Apolo e as Graças são os deuses que comandam o evento. Os convivas, portanto, nunca apresentavam suas poesias ali “apenas para entretenimento e audição dos presentes, mas para um bem comum maior, idealmente para um autorreconhecimento coletivo” (Collins, 2004, p. 63). Assim, segundo Collins (*id.*, *ibid.*), “a *performance* de poesia era associada ao beber e ao jogar, próprios do simpósio, e de um modo identificado como ‘não profissional’, ou informal<sup>27</sup>”: “(...) mesmo poetas profissionais, como Píndaro, adequavam-se ao modo próprio da ocasião, compondo canções que elogiassem seu endereçado, mas fossem adequadas à situação de reforço das conexões sociais entre os aristocratas presentes” (*id.*, *ibid.*).

Há, portanto, nas canções entendidas como próprias a esse contexto, a referência à temática recorrente das brincadeiras, bebidas e jogos – tudo pré-definido por regras claras, desde o *status* social dos participantes até a forma como poder-se-ia insultar ou louvar um conviva (Collins, *id.*, pp. 96-8). O que diferencia o encômio de outras canções conviviais parece ser, então, a ênfase no louvor feito a um conviva, que encomendou previamente a canção ao poeta – a questão da comercialização da poesia deve estar no horizonte quando lemos essas canções, que se inserem em um momento histórico no qual

---

<sup>27</sup> Pellizer (1999, pp. 178-81) faz um panorama dos elementos fundamentais no simpósio e descreve, basicamente, três principais: no simpósio, normas rituais relativas ao uso de bebida alcoólica, principalmente do vinho, são levadas muito a sério – a noção de moderação regia tais regras. Em segundo lugar, foram desenvolvidas para essa ocasião regras de um elaborado sistema de comunicação entre público e autor, por causa da possibilidade de participação ativa dos convivas. Por fim, o que se entende como “discurso simpótico” é permeado pelo discurso erótico que é desenvolvido nos gêneros que ali circulam.

a remuneração ao poeta “era vista de forma problemática: poetas que compunham poesias de qualquer natureza ‘encomiástica’ sentiam certo desconforto na troca de dinheiro por canções, embora essa fosse a base de suas atividades” (Rawles, 2011, p. 153).

As causas para que o patrono seja digno de ser louvado parecem ser, geralmente, vitórias ligadas a contextos públicos, como os jogos. Logo, uma canção, cujo elogio recaia sobre o ato de beber e não seja endereçada a um conviva, por exemplo, não deve ser entendida como um encômio, embora se situe claramente no contexto simposiástico.

Por fim, como podemos entender a forte abordagem erótica em alguns encômios? O problema de classificar como encômio toda canção na qual o elogio estivesse presente, sem que houvesse uma análise mais específica acerca do tipo de elogio feito, fez com que canções eróticas, como o Fr. 123 de Píndaro, facilmente identificado como *paidikón* (παϊδικόν)<sup>28</sup>, fosse entendido como encômio.

Há, sim, na canção, a dimensão do elogio; no entanto, sua forma e objetivo diferem-se muito de canções cujo elogio tem como finalidade celebrar a vitória de um aristocrata em uma ocasião de disputa específica. Ewen Bowie, em “Symptotic praise”, (2002, p. 170), constrói um panorama acerca dos diferentes tipos de elogio que circulavam na ocasião do simpósio e divide-os em três categorias: a primeira seria a do simples elogio, feito para seu endereçado sentir-se bem (elogio das ações, conquistas e posses); a segunda, o elogio erótico, que não se direcionaria apenas às qualidades do endereçado da canção, mas serviria para enaltecer o charme individual de um jovem, a fim de envolver-se sexualmente com ele; por fim, a terceira apresentaria louvores a modos de vida e reflexões acerca da valores sociais (haveria, nesse caso, juízo de valor acerca dos padrões apresentados). No entanto, Bowie lembra-nos que a análise das canções sem seus contextos pode levar-nos a imprecisões acerca dessas categorias, visto que “a mesma palavra”, dependendo do modo como é dita, “pode significar um elogio ou uma censura” (Bowie, *id.*, p. 198).

Assim, neste trabalho, a leitura e análise de canções classificadas como encômio busca entender mais amplamente a dimensão do elogio presente nas composições, considerando seus possíveis contextos de *performance* e também *reperformance*.

---

<sup>28</sup> Rawles (2011, p. 141) sugere que “Píndaro e Baquilides parecem ter usado vocabulário semelhante para descrever esse tipo de canção”: *paidikoí* e *húmnoi*.

### ***Corpus de Píndaro e Baquilides***

Chegaram até nós 14 fragmentos de Píndaro classificados como encômios, dedicados a Terão de Agrigento (Frs. 118-119), Alexandre I (Frs. 120-121), Xenofonte de Corinto (Fr. 122), Teoxeno de Tenedo (Fr. 123), Trasíbulo de Agrigento (Fr. 124ab) e Hierão de Siracusa (Frs. 124d-126). De Baquilides restaram 17 fragmentos, cujos textos estão em estado mais fragmentário, porém em maior extensão; dois deles certamente endereçados a Alexandre I (Fr. 20B) e Hierão (Fr. 20C). Os nomes louvados fazem Budelmann (2012, p. 177) sugerir que “talvez o encômio fosse o tipo de canção preferida dos governantes mais afluentes e poderosos da época”<sup>29</sup>.

A temática mítica predomina nos fragmentos encomiásticos de Baquilides, e sua maneira de construir as narrativas e o estilo de seus poemas diferem muito dos de Píndaro. Passemos, pois, à tradução anotada dos poemas, a partir da qual serão feitas, no capítulo 4, considerações acerca das características de ambos os gêneros.

---

<sup>29</sup> “Dos nomes listados, Alexandre e Teoxeno, pelo que sabemos hoje, também comissionaram epinícios. Logo, pode ser que epinício e encômio com frequência compartilhassem os endereçados, inclusive para marcar a mesma ocasião – por exemplo, Fr. 20C de Baquilides e *Pítica I* de Píndaro” (Budelmann, 2012, p. 177).

## CAPÍTULO 2

### O PEÃ NA MÉLICA DE PÍNDARO E BAQUÍLIDES

Pensar o subgênero mélico do peã em Píndaro e Baquílides é um dos objetivos desta dissertação. É com base na tradução anotada dos *corpora* peânicos dos dois poetas tardo-arcaicos que se fará, no capítulo 4, um comentário acerca das características e evidências internas das composições e ambos os poetas e das especificidades de suas práticas, na busca de um entendimento da espécie mélica, dentro dos limites ditados pela carência de elementos precisos, por exemplo, sobre os contextos de *performance*, bem como pelo estado material precário dos textos sobreviventes.

Apresenta-se a seguir, então, a tradução anotada dos peãs de Píndaro, um *corpus* bem mais extenso, ainda que bastante marcado pela fragmentariedade, do que o de Baquílides. A edição adotada, que norteia os comentários e mesmo a organização dos grupos de canções, é a mais recente e atualizada de Ian Rutherford, *Pindar's paeans* (2001), em geral referida pela abreviação *PP*.

#### I. PEÃS DE PÍNDARO

##### *GRUPO A*

O chamado *Grupo A* é composto por sete fragmentos preservados no *Papiro de Oxirrinco 841* (século II d.C.), “a fonte mais importante” (*PP*, p. 137) dos peãs do poeta.

**A1 (Peã IX) = Fr. 52k [ΘΗΒΑΙΟΙΣ ΕΙΣ ΙΣΜΗΝΙΟΝ] – Aos tebanos, em honra ao Ismênio]**

Essa canção, cujo estado de preservação é o melhor das do grupo, deve ter tido sua *performance* em Tebas, em um festival de Apolo, e deve ter sido dedicada ao deus como Ismênio e ao herói local da cidade, Tênero (*PP*, p. 192). Ela apresenta temática cultural, faz alusão a um eclipse logo nos versos iniciais, e “serviu ao propósito de afastar a catástrofe prenunciada pelo eclipse” (*PP*, p. 193). Logo, tem função apotropaica, de afastar males e perigos, a qual, como se viu no capítulo 1, é elemento importante para a classificação genérica do peã.

Uma longa sequência de questionamentos endereçados ao “Raio do sol” (*Aktis aelíou*, v. 1) abre a canção a qual a *persona* lhe dirige (vv. 1-21). A partir do verso 22, a *persona* parece tratar de seu próprio papel, de sua *performance*, de suas motivações (*PP*, pp. 195-6). Essas duas partes não possuem coesão clara, e “cria-se a impressão de que um peã apotropaico tornou-se ritualístico, dedicado a Apolo e Tênero” (*PP*, p. 198). Assim, a canção poderia ser pensada como um pedido de apaziguamento a Apolo (*id.*, *ibid.*), deus invocado explicitamente no verso 38.

A´

ἸΑκτῖς ἀελίου, τί πολύσκοπ' ἐμήσαο,  
 ὦ μᾶτερ ὀμμάτων, ἄστρον ὑπέρτατον  
 ἐν ἀμέρᾳ κλεπτόμενον; <τί δ'> ἔθηκας ἀμάχανον ἰσχύν <τ'> ἀνδράσι  
 καὶ σοφίας ὀδόν,  
 ἐπίσκοτον ἀτραπὸν ἐσσυμένα; (5)  
 ἐλαύνεις τι νεώτερον ἢ πάρος;  
 ἀλλά σε πρὸς Διός, ἵπποσόα θαάς,  
 ἰκετεύω, ἀπήμονα,  
 εἰς, ὄλιβον τινὰ τράποιο Θήβαις,  
 ὦ πῖότινα, πάγκοινον τέρας (10)

]ρα[ ]

[ ]

]ῶνος [- -], ἰπολέμοιο δὲ σᾶμα φέρεις τινός, ἢ καρποῦ φιλίσι  
 ἢ νιφετοῦ σθένοσ,  
 ὑπέρφατον, ἢ στάσιν οὐλομένα, (15)  
 ἢ πόντιου κενεώσιας ἄμ πέδον,  
 ἢ παγετὸν χιθονός, ἢ νότιον θέροσ,  
 ὕδατι ζακότι φέρον,  
 ἢ γαῖαν κατακλύσαισα θήσεις (20)  
 ἀνδρῶν νέον ἐξ ἀρχᾶς γένος;

ὄλοφύ<ρομαι οὐ>δέν, ὅ τι πάντων μέτα πείσομαι<sub>1</sub>

(vv. 22-33 = epodo 2-10, 2<sup>a</sup> estrofe vv. 1-3)

σάματι δ' ἔκράνθην ὑπὸ (33)

δαιμονίῳ τινί

λέχει πέλας ἀμβροσίῳ Μελίας (35)

ἀγαυὸν καλάμῳ συνάγεν θρόον

μήδεσί τε φρενὸς ὑμ[ε]τέραν χάριν.

λιτανεύω, ἑκαβόλε,

Μοισαίαις ἀν[α]τιθεὶς τέχνα[ι]σι

χρηστήριον.[.] ..ο..[.] (40)

ἐν ᾧ Τήνερον εὐρυβίαν θεμίτ[ων

ἐξάριετον προφάταν ἔτεκ[εν λέχει

κόρα μιγεῖσ' Ὀκεανοῦ Μελία σέο, Πύθι[ε. τῶ] Κάδμου στρατὸν

ἄν Ζεάθου πό[λιν,

ἀκερσεκόμα πάτερ, ἀνορέας (45)

ἐπέτρεψας ἑκατι σαόφρονος.

καὶ γὰρ ὁ πόντιος Ὀρσ[ιτ]ρίαινά νιν

περίαλλα βροτῶν τίεν,

Εὐρίπου τε συνέτεινε χῶρον (49)

(faltam o 2º epodo e outras tríades)

Raio solar, polivigilante, o que tramaste tu,

ó mãe dos olhos, estrela mais alta,

no dia ocultando-te<sup>1</sup>? <Por que> fizeste impotente<sup>2</sup> a força aos homens

e a via da sabedoria,

por obscura vereda precipitando-te? 5

Trazes algo mais novo do que outrora?

Mas, por Zeus, ó célere condutora de cavalos,

suplico-te, em fortuna

<sup>1</sup> Essa imagem faz, certamente, referência a um eclipse ocorrido em momento anterior. *PP* (p. 193): canções ou preces que reagem a eclipses é recorrente na poesia grega antiga, indica Rutherford, apontando, entre outros exemplos, Arquíloco (c. 680-640 a.C.), na poesia jâmbica (Fr. 122 West).

<sup>2</sup> O adjetivo *amákhanon* expressa bem a ideia da impotência, da privação de meios ao homem mortal tomado pela sensação de instabilidade que é própria à vida humana.

sem dor transforma para Tebas,  
 ó senhora, o prodígio comum a todos<sup>3</sup> ... 10  
 (...)
   
 ... e portas o sinal de alguma guerra, ou a ruína dos campos, 13  
 ou forte nevasca  
 inefável, ou guerra civil funesta, 15  
 ou o mar esvaziando-se ao redor da planície,  
 ou o congelamento do solo, ou úmido verão,  
 a fluir com chuva raivosa,  
 ou inundarás a terra para criar, 20  
 do início, nova estirpe de homens?<sup>4</sup>  
 (...)
   
 Em nada me lamento do que junto a todos sofrerei ... 22  
 (...)
   
 ... e com sinal fui ordenado 33  
 por algo numinoso,  
 perto do leito divino de Melia, 35  
 reuní som esplêndido com caniço,  
 pelos desígnios de meu juízo, para vossa graça.  
 Rogo a ti, ó flecheiro<sup>5</sup>,  
 consagrando às artes das Musas<sup>6</sup>  
 teu oráculo ... 40  
 (...)
   
 onde a Tênero ampliforte dos decretos divinos  
 o escolhido profeta, Melia deu à luz,  
 a menina de Oceano, ó Pítio, a ti imiscuindo-se no leito. A ele confiaste

<sup>3</sup> A sequência dos vv. 7-10 parece expressar, na prece, “um desejo da *persona* do poema em ver o sol retomar seu trajeto” (PP, p. 195) – sol referido pela imagem da “mãe dos olhos” (*mâter ommátôn*, v. 2), pela qual é invocado nas perguntas iniciais.

<sup>4</sup> A partir daqui, a temática da canção parece mudar completamente: a descrição de presságios anunciados dá lugar à descrição da voz poética, que parece falar sobre sua própria *performance* (PP, p. 195).

<sup>5</sup> O verso mostra a identificação do Sol, cujos raios são o “tu” da indagação inicial da canção, a Apolo, regularmente associado ao arco e flecha nos epítetos tradicionais da poesia, e mais adiante referido como Pítio (v. 43); PP (p. 198): tal identificação é corrente no século V a.C.; logo, “seria natural que os tebanos quisessem conceber um peã apotropaico ao Sol como um hino a Apolo”.

<sup>6</sup> Nove filhas da deusa Memória com Zeus, celebradas e nomeadas no conhecido proêmio hínico da *Teogonia* (vv. 1-115) de Hesíodo (ativo em c. 700 a.C.).

o exército de Cadmo<sup>7</sup> e a cidade de Zeto,  
 ó pai de coma não aparada, em virtude de sua coragem sensata. 45  
 Pois, sim!, o deus marinho, o que agita o tridente,  
 estimava-o mais do que os mortais,  
 e ia em direção à terra de Euripo ... 49

## A2 (Peã X(a)) = Fr. 52I

Não há elementos formais evidentes do peã no fragmento, e suas “evidências tentadoras à conjecturação” não se articulam “numa interpretação coerente” (PP, p. 201): uma profecia e um festival délfico (PP, pp. 204-5), destacadamente, que não são específicos à mélica peânica.

|                            |   |
|----------------------------|---|
| ..]κε[                     | ...                                       |
| καὶ χ[                     | e ...                                     |
| ἐνάτα [ εἰς ποταμόν τινα,] | ... nono(?) <sup>8</sup> ... em algum rio |
| Στυ[γὶ εὐσύνδετον,]        | ... Estige <sup>9</sup> ... ligada a      |
| βέν[ (5)                   | ...                                       |
| ἅπας στ[... δαῖ]ξομ[ένων   | de todo ... fendendo ...                  |
| γναμπτ[                    | ...                                       |
| ψαντες αι[                 | ...                                       |
| πατήρ δεπ[                 | pai ...                                   |
| καὶ χρυσο[ (10)            | e ouro(?) ...                             |
| ἀγήσεται· τ[               | conduzirá <sup>10</sup> ; ...             |
| πολιάοχ[ο                  | protetor da cidade(?) ...                 |
| ἄστοῖσι τε[                | cidadãos ...                              |
| ξενοκαδ[                   | estrangeiro(?) ...                        |
| τακ[ (15)                  | ...                                       |
| εστα[                      | ...                                       |
| ἔμον· τ[                   | meu ...                                   |
| τὴν μὲν[ πά]ρ μιν μ[       | quem junto a ele ...                      |

<sup>7</sup> Fundador mítico de Tebas.

<sup>8</sup> PP (p. 201): Possível referência a um festival que pode ter ocorrido a cada nove anos.

<sup>9</sup> Um dos rios do Hades, o “Odioso”.

<sup>10</sup> PP (p. 202): O verbo pode estar relacionado ao contexto de uma procissão.

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| ἐμὶν δὲ παῖ[ρ] κείνοι[ς]       | e a mim junto a eles                          |
| ζευχθεῖσα παῖ[ρ]οβώμ[ιος] (20) | desposada ante ao altar,                      |
| υἱὸν ἔτι τέξ[ε]τ· τὸν ἀπ[ι]    | ainda um filho gerará <sup>11</sup> ; ele ... |
| κλυτομάντιες τῶ δ[ι]           | famoso pelas profecias ...                    |

### A3 (Peã X(b)) = Fr. 52I

Aqui, neste mínimo e lacunar fragmento, as duas palavras restauradas são nomes que podem ter sido epítetos de Apolo, ou de profetas (PP, p. 206).

|               |                                |
|---------------|--------------------------------|
| ]             | ...                            |
| Καστάλιον]    | ... Castálio ...               |
| Ἰκάδιο]       | Icádio ...                     |
| [ ]           | ...                            |
| [ ]           | (5) ...                        |
| [ ]ν ὁμώνυμο[ | ... homônimo <sup>12</sup> ... |
| [ ]ς          | ...                            |

### GRUPO B

Esse grupo é composto por onze fragmentos, alguns preservados, como os do grupo anterior, no *Papiro de Oxirrinco 841*, mas há outras fontes: os *Papiros de Oxirrinco 1791*, publicado em 1922, e 2440 e 2442, além do 3822, publicado em 1989.

### B2 (Peã VIII) = 52i ]οις [εἰς Πυθώ] – Aos délfios(?), em honra a Pito

Esta canção, de *performance* incerta e sem elementos formais característicos do peã, é endereçada aos “adivinhos de Apolo” (v. 1). Sua narrativa, a respeito do mito dos quatro templos délficos, “não aparece em qualquer outra fonte, na Grécia, além de Píndaro” (PP, p. 214).

<sup>11</sup> PP (p. 203): “Os últimos quatro versos parecem ser parte de uma profecia genealógica”, e quem a narra é, provavelmente, um deus envolvido com os acontecimentos (PP, p. 204). O filho mencionado será “provavelmente um adivinho” (PP, p. 204).

<sup>12</sup> PP (p. 205): o adjetivo “pode ter sido aplicado a heróis délficos e videntes, e sua força pode ter sido que alguns deles compartilhavam um nome com Apolo”.

|  |   |
|--|---|
| Κλυτοὶ μάντι[ες] Ἀπόλλωνος,  | Ó íclitos adivinhos de Apolo,                             |
| [ἐ]γὼ μὲν ὑπὲρ χθονός  | eu <sup>13</sup> , sobre a terra                          |
| [ύ]πέρ τ' ὠκεανῶ   | e sobre o oceano  |
| Θέμιδον, τ' ἐπι[   | e sobre (...) de Têmis ...                                |
| (lacuna: vv. 5-37 da 1ª tríade, 1-13 da penúltima, outras tríades) |   |
| [  | ...   |
| .λ[  | ...   |
| εχε[   | ...   |
| δια[ (90?)   | ...   |
| ( ) σκολ[ ]  | ...   |
| ὄξυ[ ]   | agudo(?) ...  |
| χαμ[ ]   | ...   |
| οτι[ ]   | ...   |
| .[ (95?)   | ...   |
| φν[  | ...   |
| .λ[ . (.) ]  | ...   |
| πετ[ ]   | ...   |
| τυ .[  | ...   |
| ναόν· τὸν μὲν Ὑπερβορ[εῖος] (100?)                                 | templo <sup>14</sup> ; este aos Hiperbóreos <sup>15</sup> |
| ἄνεμος ζαμενῆς ἔμ<ε>ιξ[  | o irado vento misturou,                                   |
| ὦ Μοῖσαι, το<ῦ> δὲ παντέχ[νοις                                     | ó Musas. Mas dele, pelas multiartes                       |
| Ἀφαισίου παλάμαις καὶ Ἀθά[νας                                      | manuais de Hefesto e Atena,                               |
| τίς ὁ ῥυθμὸς ἐφαίνετο;   | qual forma <sup>16</sup> foi revelada?                    |
| χάλκεοι μὲν τοῖχοι χάλκ[εαί] (105?)                                | De bronze os muros e brônzeas                             |
| θ' ὑπὸ κίονες ἔστασαν,   | colunas o erguiam,  |
| χρύσειαι δ' ἔξ ὑπὲρ αἰετοῦ   | e, acima do frontão, seis                                 |
| ἄειδον Κηληδόνες.  | áureos Encantadores <sup>17</sup> cantavam.               |
| ἀλλά μιν Κρόνου παῖ[δες] (109?)                                    | Mas os filhos de Crono,                                   |

<sup>13</sup> O pronome provavelmente refere-se ao poeta, ou a um membro do coro da *performance*, “dizendo que enviará a fama dos sacerdotes de Delfos e seus templos para além da terra e mar” (PP, p. 216).

<sup>14</sup> Esse trecho mais bem preservado abre-se, provavelmente, com a transição da descrição do segundo para o terceiro templo (PP, p. 218).

<sup>15</sup> Habitantes do além do vento Norte, diz o próprio nome desse povo mítico.

<sup>16</sup> A palavra *ruthmós*, “que corretamente denota um movimento fluente”, somente nesta canção de Píndaro é usada com esse sentido pouco usual e “sugere a forma regular do templo, particularmente a parte feita com diferentes metais” (PP, p. 219).

<sup>17</sup> Os Encantadores (*Kēlēdónes*) eram criaturas mágicas, feitos de ouro por Hefesto.

|  |  |   |
|--|--|---|
| κεραυνῷ χθόν' ἀνοιξάμ[ε]νο[ι<br>ἔκρυψαν τὸ [π]άντων ἔργων ἱερώτ[ατον   |  | com um raio abrindo a terra,<br>ocultaram o mais sacro dos trabalhos todos,   |
| Γ'   |  |   |
| γλυκείας ὁπὸς ἀγασ[θ]έντες,<br>ὄτι ξένοι ἔφ[θ]<ι>νον<br>ἄτερθεν τεκέων<br>ἀλόγων τε μελ[ί]φροσι (115?)<br>αὐδ[ᾶ θυ]μὸν ἀνακρίμαντες· επε[<br>λυσίμβροτον παρθενία κε[<br>ἀκηράτων δαίδαλμα [<br>ἐνέθηκε δὲ Παλλὰς ἀμ[<br>φωνᾶ τὰ τ' ἐόντα τε κα[ῖ (120?)<br>πρόσθεν γεγενημένα<br>~5 ]ται Μναμοσύνα[<br>[ ]παντα σφιν ἔφρα[σ.ν |  | com a doce voz maravilhados,<br>porque os estrangeiros definhavam<br>longe de filhos e<br>de esposas, suspenso<br>tendo o coração pela voz mel à mente; ...<br>deslassa-mortal ... virgem<br>de intocáveis artístico trabalho ...<br>E Palas <sup>18</sup> pôs ali ...<br>e pela voz as coisas que são, e ...<br>o já antes acontecido<br>... Mnemosine <sup>19</sup> ...<br>... tudo lhes declarou ... |
| ]αιον δόλον ἀπνευ[<br>]. γὰρ ἐπιῆν πόνος (125?)<br>]. ἀρετα[ ]<br>] καθαρὸν δ[.].[<br>]ουτ' ὀξύτατον[<br>].αινᾶς αδα[<br>].ωπου· ἴναο[ (130?)<br>] σαφές ευ.[<br>~6 ]ν..[<br>]αγω.[<br>~6 ].ει.[ (134?)<br>~6 ].ω.[<br>~6 ]ασ.[<br>...<br>ἐπὶ Θήβας (140?)   |  | ... dolo sem vida(?) ...<br>... pois ao se aproximar a fadiga<br>... virtude(?) ...<br>... limpo ...<br>... e nem o mais agudo ...<br>...<br>...<br>... claro...<br>...<br>...<br>...<br>...<br>...<br>... sobre Tebas  |

---

<sup>18</sup> Atena.

<sup>19</sup> A deusa Memória.



## GRUPO C

## C2 (Peã VIIb) = Fr, 52h Π[ ]..[.]ΑΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟ[N – ... em honra a Delos

A canção, da qual resta o fragmento abaixo, “começava com um endereçamento a Apolo, e uma ‘mãe’, (...), Leto, provavelmente” (PP, p. 246), e seus primeiros catorze versos mostram vocabulário muito ligado à *performance* peânica. Do verso 14 até o final, há algo a respeito da sabedoria (*sophías*, v. 20) e uma narrativa mítica usada talvez como exemplificação, citando o episódio em que Zeus tenta seduzir Asteria, filha de Coios e irmã de Leto, “um prelúdio da história principal da sedução de Leto por Zeus. De certa forma, a narrativa é constrangedora para o deus, mas ilustra também sua providência, pois, quando a deusa estava grávida, a ilha a recebeu” (PP, p. 251).

|   |                         |           |      |  |
|---|-------------------------|-----------|------|--|
| Ἄπολλο[ν                                      |                         |           |      | Apolo ...  |
| σὲ καὶ .[                                     |                         |           |      | e a ti ...   |
| ματέρ[  | <12                     | ]         |      | mãe <sup>21</sup> ...                                  |
| παίαν[  | ~10                     | ].[.]ι[ ] |      | peã <sup>22</sup> ...                                  |
| στεφ[   | ~10                     | ]εὐάνθεος | (5)  | coroas(?) ... bem florida                              |
| ἔρνεσ[  | ~8                      | ]α..      |      | brotos(?) ...  |
| μή μο[ι                                       | ~8                      | ]υς       |      | não a mim ...  |
| ἀρχομ[  | ~8                      | ]ραν      |      | eu começo ...  |
| ἥρωϊ [  | ~9                      | ]χων      |      | herói ...  |
| κελαδίησαθ’ ὕμνους,                           |                         |           | (10) | celebrarão hinos,                                      |
| Ὀμήρου [ ~4                                   | τρι]πτὸν κατ’ ἀμαξιτὸν  |           |      | e eles, não indo ... no polido carro                   |
| ίόντες, ἀ[ ~5                                 | ἀλ]λοτρίαις ἀν’ ἵπποις, |           |      | de Homero, ... sobre cavalos de outros <sup>23</sup> , |
| ἐπεὶ αυ[ ~6                                   | π]τανὸν ἄρμα            |           |      | já que ... alado carro                                 |
| Μοισα[ ~10                                    | ]μεν.                   |           |      | Musas(?) ...   |
| ἐ]πέχο[μαι] δ’ Οὐρανοῦ τ’ εὐπέλω θυγατρὶ (15) |                         |           |      | Suplico à filha de belas vestes de Urano,              |
| Μνάμη[ο]σύ[ν]α κόραισί τ’ εὐ-                 |                         |           |      | Mnemosine <sup>24</sup> , e às suas meninas que bons   |
| μαχανίαν διδόμεν.                             |                         |           |      | meios me deem.   |

<sup>21</sup> Provavelmente Leto (PP, p. 246).

<sup>22</sup> O termo *paian* “pode ser uma referência à canção, como uma assinatura do próprio gênero” (PP, p. 246).

<sup>23</sup> Uma das possibilidades de entender os vv. 11-2 é a partir do ponto de vista do coro, que afirma que as canções celebradas não mais terão Homero como modelo, mas “outros”, isto é, esta própria canção de Píndaro – referência metapoética (PP, p. 247).

<sup>24</sup> A deusa Memória, mãe das Musas – referidas no verso como “meninas” (*kórais*), geradas de seu enlace com Zeus (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 1-115).

|   |  |
|---|--|
| τ]υφλα[ι γὰ]ρ ἀνδρῶν φρένες               | Pois cego é o senso dos homens,                      |
| ὄ]στις ἄνευθ' Ἑλικωνιάδων                 | se alguém sem ajuda das Heliconíades <sup>25</sup>   |
| βαθεῖαν ε..[.]ων ἐρευνᾷ σοφίας ὁδόν. (20) | o fundo ... busca o caminho da sabedoria.            |
| ἐμοῖ δὲ τοῦτο[ν δ]ιέδω-                   | Mas a mim deram(?) esse                              |
| κ.ν] ἀθάνατ[ο]ν πόνον                     | ... imortal trabalho                                 |
| [ ]                                       | ...  |
| [ δέ]λτου                                 | ... tábuas de escrita                                |
| (lacuna vv. 25-30)                        |  |
| [ ~20 ] . [ ]                             | ...  |
| [ ~20 ]...[.]..το· (32)                   | ...  |
| [ λέ]χρ[ο]ς ]π...έσθα[ι]                  | ... leito ...  |
| [ ~20 ]                                   | ...  |
| [ πατ]ρῶν Ἐκάρ- (35)                      | ... ancestral Flecheiro(?) <sup>26</sup>             |
| γ-  | ...  |
| [ ]                                       | ...  |
| ἔ]δο[ξ]                                   | pareceu(?) ...                                       |
| ἄ] ]νους                                  | ...  |
| δ[ .(.) ]ο ἔ]σσατο                        | ... vestiu   |
| ΕΠ.                                       |  |
| [ ~6 ]α[ ]                                | ...  |
| .]νας· τί πείσομα[ι                       | ... ; o que sofrerei?"                               |
| ἦ Διὸς οὐκ ἐθέλο[ισα                      | Então, não querendo, de Zeus                         |
| Κοίου θυγάτηρ π[ ]                        | a filha de Coios ...                                 |
| ἄ]πιστά μ[ο]ι δέδο[ι]κα καμ[ ] (45)       | as coisas incríveis a mim temo ...                   |
| δέ μιν ἐν πέλ[α]γ[ο]ς                     | mas (dizem?) que, ao pélagos tendo                   |
| ρίφθεῖσαν εὐαγέα πέτρην φανῆναι[·         | se atirado, ela surgiu qual pedra visível.           |
| καλέοντί μιν Ὀρτυγίαν ναῦται πά]λαι.      | Outrora, os nautas chamam-na Ortígia <sup>27</sup> . |
| πεφόρητο δ' ἐπ' Αἰγαῖον θαμά·             | Amiúde foi arrastada pelo Egeu,                      |
| τᾶς ὁ κράτιστος (50)                      | até que o mais poderoso                              |

<sup>25</sup> As Musas, assim invocadas na abertura do poema cosmogônico de Hesíodo (*Teogonia*, v. 1).

<sup>26</sup> Apolo, como vimos em ocorrência anterior do epíteto.

<sup>27</sup> Neste caso, a ilha egeia de Delos. Em outras canções (*Olímpica* 6. 92; *Nemeica* 1.2.), “Ortígia é o nome de uma ilha próxima a Siracusa. No *Hino homérico a Apolo* (século VII a.C.), Ortígia e Delos são lugares distintos” (*PP*, p. 252).

ἐράσσατο μυχθείς  
τοξοφόρον τελέσαι γόνον

desejou, unindo-se a ela,  
a raça dos arqueiros procriar ...<sup>28</sup>

### GRUPO D

#### D1 (*Peã I*) = Fr. 52a [*ΘΗΒΑΙΟΙΣ ΕΙΣ ΙΣΜΗΝΙΟΝ*] – *Aos tebanos, em honra a Ismeno*

O fragmento é decerto “parte de um peã de extensão desconhecida” (*PP*, p. 254), como indicam a temática e os elementos formais. Com contexto situado em Tebas, “plausivelmente num festival de Apolo” (*PP*, p. 256), fala sobre a paz doméstica, tema apropriado ao gênero, pois associa-se a Apolo, em Píndaro um deus “em essência de paz” (*PP*, p. 255). Daí que pode ser exemplo de “típica canção cultual, celebrando a deidade e talvez um herói com uma narrativa mítica colorida, pode ter celebrado, em acréscimo, uma vitória militar no contexto do festival (...)”, o que bem se coadunaria à paz cantada ao final, contrastando com “a descrição do esforço da batalha anteriormente” (*PP*, p. 256). Note-se a interjeição *ièh iéh* (v. 5), indicativa dos refrões de peãs.

πρὶν ὀδυνηρὰ γήραος σ[..... μ]ολεῖν,  
πρὶν τις εὐθυμία σκιαζέτω  
νόημ' ἄκοτον ἐπὶ μέτρα, ἰδὼν  
δύναμιν οἰκόθετον.

... antes da dolorosa velhice ... chegar,  
antes disso, que alguém de bom ânimo seja coberto;  
uma mente sem animosidade, com moderação,  
tendo visto o poder habitante da casa.

ἰ]ῆ ἰή, νῦν ὁ παντελής Ἐνιαυτός (5)  
Ἔρα[ί] τε Θεμίγονοι  
πλάξ]ιππον ἄστῳ Θήβας ἐπὶ ἦλθον  
Ἀπόλ]λωνι δαῖτα φίλησιστέρανον ἄγοντες;  
Παιά]ν δὲ λαῶν γενεὰν δαρὸν ἐρέπτοι  
σαό]φρονος ἄνθεσιν εὐνομίας. (10)

*Iéh! Iéh!* agora o Ano de ciclo completo  
e as Horas<sup>29</sup>, filhas de Têmis,  
chegaram à cidade de Tebas, domadora de cavalos,  
conduzindo a Apolo o banquete amante de coroas.  
Que o Peã<sup>30</sup> vista, por muito tempo, a descendência dos  
povos com as flores da sensatez da boa ordem.

<sup>28</sup> Último verso em que há palavras; vv. 53-7 são totalmente lacunares, havendo apenas a letra *alpha* no 56.

<sup>29</sup> As Horas ou Estações parecem ter duplo significado: “(...) quando caracterizadas da forma hesiódica, estão ligadas à ideia de ordem política e continuam o tema da paz e estabilidade; sua presença junto a Eniautós, sem precedente, sugere que elas podem ser entendidas literalmente como as estações de um ano” (*PP*, p. 255).

<sup>30</sup> Neste caso, Apolo.

**D2 (Peã II) = Fr. 52b [ΑΒΔΗΡΗΤΑΙΣ] – Aos abderitas**

O fragmento apresenta diversos elementos próprios de peãs. Para Carol Dougherty, em “Pindar’s second paean” (1994, p. 205), o tema é uma vitória militar de um passado recente contra os hostis vizinhos trácios. Ao uni-la à cerimônia de celebração da origem da cidade, a canção dá à comunidade um contexto ritual para interpretar o confronto, ou seja, “sua *performance* mapeia o espaço sagrado no qual uma vitória particular cria na cidade um largo senso de definição ritual e identidade cívica”, afirma a helenista. Essa interpretação talvez explique o fato de termos, em vez de narrativas míticas comuns a peãs, “o relato de uma série de episódios da história dos abderitas”, envolvendo o herói fundador Abdero – no verso 1 invocado e projetado como guerreiro pelo epíteto *khalkothórax* –, com os quais a canção “almeja galvanizar os abderitas, em face das batalhas vindouras” (PP, p. 264)

Note-se a expressão *paiâna dióxō* (v. 4), “metáfora derivada da imagem da condução da carruagem” – o próprio peã (PP, p. 266); pode ser que refira meramente o cantar, “mas parece sugerir a ideia do cantar em movimento” (PP, p. 267), expressa por uma *persona* que “deve ser um abderita” talvez pertencete ao *chorós* (PP, p. 266). O movimento partiria de Abdera, e a procissão do coro seguiria do santuário de Abdero, no local conhecido como Deraino, onde haveria também, ali, um templo de Apolo, e nos arredores, um de Afrodite (PP, p. 267).

A´

|  |  |
|--|--|
| Ναῖδ]ος Θρονίας Ἄβδηρε χαλκοθώραξ              | Ó Abdero de brônzea couraça, da Naiade Trônia  |
| Ποσ]ειδᾶνός τε παῖ,                            | e de Poseidon o filho <sup>31</sup> ,          |
| σέθ]εν Ἰάονι τόνδε λαῶ                         | começando por ti, ao povo jônio                |
| [παι]ᾶνα [δι]ώξω                               | perseguirei este peã                           |
| Δη]ρηγὸν Ἀπόλλωνα πάρ τ’ Ἄφρο[δίταν] (5)       | até Apolo Derênio e Afrodite <sup>32</sup> ... |
| (faltam vv. 6-22 = 1ª estrofe + 1ª antístrofe) |  |
| κα[  | ...  |
| .. ]α τινα [τάνδε] ναίω                        | ... habito esta terra                          |
| Θ[ρ]αῖκίαν γ[αῖ]αν ἀμπελό[εσ]σάν τε καὶ (25)   | trácia, rica em vinhedos e                     |

<sup>31</sup> Genealogia não usual ou local: Abdero é geralmente apresentado como filho de Hermes.

<sup>32</sup> Até os templos dessas deidades, próximos aos de Abdero, como observado no comentário anterior à tradução (PP, pp. 266-7). Provavelmente, “Derênio” é nome de deidade local à qual Apolo foi absorvido (PP, p. 265).

|   |      |  |
|---|------|--|
| εὐκαρπον· μή μοι μέγας ἔρπων<br>κάμοι ἐξοπίσω χρόνος ἔμπεδος.<br>νεόπολις εἰμι· ματρὸς<br>δὲ ματέρ' ἐμᾶς ἔτεκον ἔμπαν<br>πολεμίῳ πυρὶ πλαγεῖ-<br>σαν. εἰ δέ τις ἀρκέων φίλοις<br>ἐχθροῖσι τραχὺς ὑπαντιάζει,<br>μόχθος ἡσυχίαν φέρει<br>καιρῷ καταβαίνων.<br>ἰῆ ἰὲ Παιάν, ἰῆ ἰὲ · Παιάν<br>δὲ μήποτε λείπῃοι. | (30) | bons frutos; que o grande tempo constante<br>não se canse de vir até mim doravante.<br>Cidade nova sou; mas dei à luz<br>a mãe de minha mãe <sup>33</sup> , mesmo<br>tendo sido golpeada pelo fogo inimigo.<br>Se alguém áspero na defesa de amigos<br>com violência vai contra os inimigos,<br>o esforço traz a serenidade,<br>o tempo oportuno chegando.         |
|   | (35) | <i>Iéh! Iéh! Peã, Iéh! Iéh!;</i> Peã,<br>que nunca nos abandone!   |
| <br>  |      |  |
| B´<br>] ἀλκai δὲ τεῖχος ἀνδρῶν<br>]αι<br>]ρα· μάρναμαι μάν<br>]δαοις·<br>Ποσ]ειδάγιο[ν γ]ένος [<br>τῶν γὰρ ἀγτομένων<br>]φέρεσθαι<br>]ως ἐκὰς<br>πο]τικύρση<br>κα]ῖ μανίει<br>]<br>]λαὸν ἀστῶν<br>]<br>]οι· τὸ δ' εὐβου-<br>λίᾳ τε καὶ α[ιδ]οῖ<br>ἐγκείμενο[ν] αἰεὶ θάλλει μαλακαῖς ε[ὐ]δίαι[ς]               | (40) | ... e o vigor muralha dos homens<br>...<br>... eu luto <sup>34</sup><br>... contra os inimigos<br>estirpe de Poseidon ...<br>pois os que se enfrentam<br>... ser carregado<br>... longe<br>... encontra<br>... e está louco<br>...<br>... a multidão de cidadãos<br>...<br>... ; o que em bom conselho<br>e em respeito<br>se apoia sempre floresce em gentil paz; |
|   | (45) | ... encontra<br>... e está louco<br>...<br>... a multidão de cidadãos<br>...<br>... ; o que em bom conselho<br>e em respeito<br>se apoia sempre floresce em gentil paz;  |
|   | (50) | ... ; o que em bom conselho<br>e em respeito<br>se apoia sempre floresce em gentil paz;  |

<sup>33</sup> A metáfora, embora pouco clara e incomum, pode referir-se à “refundação por uma colônia desua cidade mãe” (PP, p. 268). Se o coro em *performance* é de cidadãos de Abdera, esta é sua mãe, “e a mãe de Abdera é Teos, a cidade que a colonizou. Além disso, é um lugar-comum no discurso colonial referir-se à relação entre cidades fundadoras e suas colônias em termos familiares”, analisa Dougherty (1994, p. 210).

<sup>34</sup> Esse verso, com essa forma verbal para o guerrear em 1ª pessoa do singular, reforça, pela lógica, a ideia de que a *persona* da canção seja um abderita (PP, p. 266).

|                                   |      |   |
|-----------------------------------|------|---|
| καὶ τὸ μὲν διδότη                 |      | e que isso conceda                          |
| θεός· [ὁ δ]’ ἐχθρὰ νοήσαις        |      | o deus. Com pensamentos odiosos             |
| ἤδη φθόνος οἴχεται                | (55) | aos antigos a inveja já os abandonou,       |
| τῶν πάλαι προθανόντων·            |      | os que morreram há tempor antigos.          |
| χρῆ δ’ ἄνδρα τοκεῦσι<v> φέρειν    |      | É necessário que o homem leve aos genitores |
| βαθύδοξον αἴσαν.                  |      | porção de vasta glória.                     |
| τοὶ σὺν πολέμῳ κτησάμ[ενοι]       |      | Por meio da guerra, adquiriram              |
| χθόνα πολύδωρον, ὄλ[βον           | (60) | terras generosas, e prosperidade            |
| ἐγκατέθηκαν, πέραν Ἀ[θήω] Παιόνων |      | firmaram, após expulsarem as tribos         |
| αἰχματᾶν [λαοὺς ἐλάσαντε]ς        |      | dos lanceiros peônios para longe do Atos,   |
| ζαθέας τροφοῦ· ἀλλὰ [βαρεῖα μιν   |      | seu sacro nutridor. Mas o grave             |
| ἐπέπεσε μοῖρα· τλάντ[ω]ν          |      | destino caiu sobre eles; perseveraram,      |
| δ’ ἔπειτα θεοὶ συνετέλεσσα[ν].    | (65) | e então os deuses perfizeram tal feito.     |
| ὁ δὲ καλόν τι πονή[σ]αις          |      | Aquele que, labutando, alcança algo belo    |
| ευαγορίαισιν φλέγει·              |      | é inflamado com elogios.                    |
| κείνοις δ’ ὑπέρτατον ἦλθε φέγγος  |      | Sobre eles chegou a mais alta luz           |
| ἄντα δ[υ]σμενέων Μελαμ-           |      | contra os inimigos,                         |
| φύλλου προπάροιθεν.               | (70) | diante de Melanfilo.                        |
| ἰῆ ἰὲ Παιάν, ἰῆ ἰέ· Παιάν         |      | <i>Iéh! Iéh! Peã! Iéh! Iéh!; Peã,</i>       |
| δὲ μήποτε λείποι.                 |      | que nunca nos abandone!                     |

Γ’

|  |                                    |   |
|--|------------------------------------|---|
| ‘ἀλλὰ μιν ποταμῷ σχεδὸν μολόντα φύρσεν |                                    | “Mas quando o inimigo se aproximou do rio <sup>35</sup> , |
| βαιοῖς σὺν ἔντεσιν                     |                                    | ele o confundiu com pouco armamento                       |
| ποτὶ πολὺν στρατόν· ἐν δὲ μηνὸς        | (75)                               | contra um grande exército”. Aquele dia                    |
| πρῶτον τύχεν ἄμαρ·                     |                                    | calhou de ser o primeiro do mês,                          |
| ἄγγελλε δὲ φοινικόπεζα λόγον παρθένος  |                                    | e a virgem de purpúreos pés anunciava –                   |
| εὐμενῆς Ἑκάτα                          |                                    | a propícia Hécate –                                       |
| τὸν ἐθέλοντα γενέσθαι.                 |                                    | a profecia prestes a acontecer.                           |
| ν]ῦν δ’ αἶ γ[λ]υκυμάχανον              | (80)                               | Agora novamente o doce engenho ...                        |
|  | (faltam vv. 81-94 + 3ª antístrofe) |   |
| [                                      | (95)                               | ...   |

<sup>35</sup> Essa tríade é entendida como uma profecia feita por Hécate, noturna deusa das encruzilhadas, sobre a batalha referida nos versos 78-9 (PP, p. 272).

|   |  |
|---|--|
| ...]ε καλέοντι μολπαί                   | ... são invocados os cantos-danças                       |
| Δᾶλον ἄν' εὐδομον ἀμφί τε Παρ[νας]σίαις | sobre a perfumada Delos e entre as altas                 |
| πέτραις ὑψηλαῖς θαμὰ Δ[ελφ]ῶν           | pedras do Parnaso amiúde as virgens                      |
| λιπαρ]άμπυ[κε]ς ιστάμεναι χορόν         | de Delfos <sup>36</sup> , de brilhantes diademas, formam |
| ταχύ]ποδα π[αρ]θένοι χαλ- (100)         | um coro de rápidos pés a quem com                        |
| κέα] κελαδέ[εον]τι γλυκὺν αὐδᾶ          | com brônzea voz canta, e doce                            |
| τρόπ]ον· ἐμοῖ δ' ἐπ]έ[ω]ν ἐσ[.]         | modo. Mas para mim, dos versos ...                       |
| ε]ὐκλέα [.....]ν χά[ρ]ιν,               | bem-glorioso ... graça,                                  |
| Ἄβδ]ηρε, καὶ στ[ρατὸν] ἵπποχάρμαν       | ó Abdero, e que ao exército que ama cavalos              |
| σᾶ] βία πολέ[μ]ω τελευ- (105)           | com tua força a última guerra                            |
| ταί]ω προβι[β]άζοις.                    | possas promover.   |
| ἰῆ ἰὲ Παιάν, ἰ,ῆ ἰέ· Παιάν              | <i>Iéh! Iéh! Peã! Iéh! Iéh!;</i> Peã,                    |
| δὲ μήποτε λείποι.                       | que nunca nos abandone!                                  |

### D3 (Peã III) = Fr. 52c

De temática obscura, mas com vocabulário ligado à poesia e ao mundo do culto, a canção pode ser ritualística, com início em invocação às Graças (PP, p. 277).

|                              |                                    |
|------------------------------|------------------------------------|
| [ ~10 ]ον ἀγλαο-             | ... (esplêndidas?) ...             |
| [ ~11 ]ναι Χάριτε[ς]         | ... Graças <sup>37</sup>           |
| .[                           | ...                                |
| ιεσ[.]οξ[                    | ...                                |
| ἀγλαῖᾶν τ[ (5)               | ... esplendor ...                  |
| ματέρ[                       | mãe <sup>38</sup> ...              |
| ναὸν ο[                      | templo ...                         |
| καὶ θυόε[ντα                 | e sacrifício ...                   |
| βωμὸν [                      | altar ...                          |
| ὀκτὼ κ[ (10)                 | oito ...                           |
| ὕψοθεν [                     | do alto ...                        |
| ᾠοῖδᾶις ἐν εὐπλε[κέσσι μελι- | entre cantos bem trançados ... voz |

<sup>36</sup> As duas cidades podem ter sido citadas por conta da convenção de invocar um deus enumerando lugares onde ele é invocado, além de “fornecer uma breve perspectiva pan-helênica” (PP, p. 273).

<sup>37</sup> Deusas da *kháris*, a graça já referida em outros fragmentos, no sentido do favor e da gratidão, do charme e da graciosidade, que atraem a reciprocidade.

<sup>38</sup> Talvez Leto.

|                           |   |
|---------------------------|---|
| γάρυϊ, τ[ι]ν δέ, χρυσο[   | de mel, ouro(?), e a ti <sup>39</sup> ...   |
| ῶριον ποτὶ χρόνον [       | perto do tempo da estação <sup>40</sup> ... |
| θεᾶς θ' ἐλικάμπυκ[ος (15) | deusa de elíptico diadema <sup>41</sup>     |
| ἐλαύν[ε]ις ἀν' ἀμβροτ[    | conduzes (ambrósio?) ...                    |
| φαιεννὸς αἰθήρ            | luminoso éter                               |
| (faltam vv. 18-92)        |   |

|                        |                             |
|------------------------|-----------------------------|
| ]ν σθένος ἱεράν        | ... vigor sagrado           |
| χαλκ]έοπ' αὐλῶν ὀμφάν  | ... brônzea voz dos aulos   |
| ]ὑπεργανάει] ]λος (95) | ... brilha sobremaneira ... |
| ]θυόντων               | ... dos que sacrificam ...  |
| ] ]                    | ...                         |
| ] ]                    | ...                         |
| ]ολατ[...]             | ...                         |
| ]τύπτει[.] (100)       | ... lança ...               |
| ]δα[.]ε χορόν          | ... coro ...                |
| ] ]                    | ....                        |

#### D4 (Peã IV) = Fr. 52d [KEIOIS EIS ?] – Aos ceios(?)

Os dois refrões preservados e a temática são fortes indícios do peã vistos aqui. A invocação inicial à deusa Ártemis poderia ter sido acompanhada de uma invocação a Apolo (PP, p. 285). A narrativa é sobre Euxântio, e a conta a voz em 1ª pessoa, em “monólogo no qual apresenta seus sentimentos e cria a impressão de que o cantor se identifica com sua decisão” (PP, p. 293). A história por ele contada é conhecida somente por meio desse peã: como ele dividiu a sétima parte do trono cretense.

|                            |  |
|----------------------------|--|
| ] Ἄρτεμιν                  | ... a Ártemis...                           |
| ]ύσομαι                    | ...  |
| ]ος ἀυδάν·                 | ... fala;                                  |
| γυν]αικῶν ἐδνώσατο         | ... das mulheres recebeu como dote nupcial |
| ]ωδ' ἐπέων δυνατώτερον·(5) | ... mais poderoso do que os versos;        |

<sup>39</sup> Possível endereçamento a Apolo (PP, p. 277), que seria invocado então junto às Cárites, as Graças.

<sup>40</sup> Note-se na expressão a possível associação apolínea com as Horas, vista no Peã D1 (PP, p. 277).

<sup>41</sup> O epíteto *helikámpux* é usado para referir-se à Lua.



|  |   |
|--|---|
| <p>καὶ συγγένει· ἀνδρὶ φ[<br/> στέρξαι· ματ[αί]ων δὲ [<br/> ἐκὰς ἐόντων· λόγο[ν ἀν]ακτος Εὐξαν[τίου] (35)<br/> {σ} ἐπαίνεσα [Κρητ]ῶν μαομένων ὃς ἀνα[ίνετο<br/> αὐταρχεῖν, πολίων δ' ἐκατὸν πεδέχει[ν<br/> μέρος ἑβδομον Πασιφ[ά]ας &lt;σὺν&gt; νί-<br/> οῖ]σι· τέρας δ' ἐὼν εἶ-<br/> πέν σφι· ἄτρεω τοι (40)<br/> πόλεμον Διὸς Ἐννοσίδαν τε βαρ[ύ]κτυπον.</p>                         | <p>e ao homem consanguíneo ...<br/> contentar-se; mas de tolos ...<br/> de longe dos que são; a palavra do senhor<br/> Euxântio louvei, o que recusou ser dos cretenses<br/> que o desejavam autocrata, e dividir das cem<br/> a sétima parte das cidades com os filhos de<br/> Pasífae<sup>45</sup>; mas o presságio disse<br/> a eles: “Temo a guerra de<br/> Zeus e o Treme-Terra gravissonante.</p>               |
| <p>χθόνα τοί ποτε καὶ στρατὸν ἀθρόον<br/> πέμψαν κεραυνῶ τριόδοντί τε<br/> ἐς τὸν βαθὺν Τάρταρον ἐμὰν μα-<br/> τέρα λιπόντες καὶ ὄλον οἶκον εὐεργέα· (45)<br/> ἔπειτα πλούτου περῶν μακάρων τ' ἐπαχώραν<br/> τεθμὸν π[ά]μπαν ἐρῆμον ἀπώσαμενος<br/> μέγαν ἄλλοθι<br/> κλᾶρον ἔχω; λίαν μοι [δέο]ς ἔμπεδον εἶ-<br/> η κεν. ἔα, φρήν, κυπάρισ- (50)<br/> σον, ἔα δὲ Περιδαῖον νομόν.</p> | <p>Todo seu exército e esta terra<br/> enviaram com seu raio e seu tridente<br/> ao profundo Tártaro, deixando minha mãe<br/> e toda nossa casa bem murada.<br/> Então, tentando ganhar riquezas, rejeitarei o local<br/> dos venturosos de todo ermo,<br/> tendo alhures grande<br/> herança? Meu medo é muito grande e<br/> incessante. Desista, coração, do cipreste,<br/> e desista do pasto ao redor do Ida.</p> |
| <p>ἔμοι δ' ὀλίγον δέδοται θά[μνου],<br/> λοῦ πενθέων δ' ἔλαχον, &lt;οὐ&gt; στασίων,<br/> (faltam vv. 54-57)<br/> [ ] πέρι (58)<br/> (faltam vv. 59-61)<br/> ἰ,ῆ ἰή, ἰὼ ἰὲ Παιάν.</p>   | <p>A mim foi dado um pequeno arvoredado,<br/> mas não obtive sofrimentos, nem guerras civis<br/> ... ao redor ...<br/> ... <i>Iéh! Iéh! Ó iéh</i> Peã!</p>  |

**D5 (Peã V) = Fr. 52e [ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ] – Aos atenienses, em honra a Delos**

Esta canção é “a única na qual o refrão ocupa a posição inicial na estrofe e sua estrutura monostrófica simples pode ser um indicativo de que ela tenha sido produzida para a *performance* em procissão” (PP, p. 294-5). As referências a Apolo e Delfos são

<sup>45</sup> PP (p. 289): na versão mais presente do mito nas evidências, Pasífae e Minos tiveram quatro filhos.

claras e, ao final, há ainda uma oração dedicada à Ártemis. Os elementos formais reforçam sua classificação como um peã, bem como a temática apolínea.

A´

|                        |   |                          |
|------------------------|---|--------------------------|
| Ἰήϊε Δι᾿άλι' Ἄπολλον   |   | <i>Iéh!</i> Délio Apolo, |
| (faltam vv. 2-5)       |   |                          |
| σὺν Χαρίτ[εσσι μολόντα | 6 | vindo com as Graças      |

B´

|                      |      |                         |
|----------------------|------|-------------------------|
| ιῆϊε Δι᾿άλι' Ἄπολλον |      | <i>Iéh!</i> Délio Apolo |
| ε[                   |      | ...                     |
| σ[                   |      | ...                     |
| κ[                   | (10) | ...                     |
| [                    |      | ...                     |
| λ[                   |      | ...                     |

C´

|                     |        |                          |
|---------------------|--------|--------------------------|
| ιῆϊε Δάλι' Ἄπολλον· |        | <i>Iéh!</i> Délio Apolo! |
| τ[                  |        | ...                      |
| <                   | > (15) | ...                      |
| πα[                 |        | ...                      |
| Δαλ[                |        | Délio(?) ...             |
| σὺν δ[              |        | com ...                  |

D´

|                         |           |                          |
|-------------------------|-----------|--------------------------|
| ιῆϊε Δι᾿άλι' Ἄπολλον·   |           | <i>Iéh!</i> Délio Apolo! |
| [                       | (20)      | ...                      |
| [                       | ἑρίπναι]ς | ... aos penhascos        |
| (faltam vv. 22-32)      |           |                          |
| [                       |           | ...                      |
| [                       |           | ...                      |
| [                       | Eϋ-]      | (35) ... Eubeia          |
| βοιαν ἔλον καὶ ἔνασσαν· |           | tomaram e habitaram;     |

Η´

ἰήϊε Δάλι' Ἄπολλον·  
καὶ σποράδας φερεμήλους  
ἔκτισαν νάσους ἐρικυδέα τ' ἔσχον  
Δᾶλον, ἐπεὶ σφιν Ἀπόλλων (40)  
δῶκεν ὁ χρυσοκόμας  
Ἀστερίας δέμας οἰκεῖν·

*Iéh!* Délio Apolo!  
E colonizaram as ilhas dispersas, cheias de  
de ovelhas, e detiveram a gloriosa  
Delos, quando Apolo  
de áurea cabeleira deu-lhes  
o corpo de Astéria<sup>46</sup> para habitar.

Θ´

ἰήϊε Δάλι' Ἄπολλον·  
Λατόος ἔνθα με παῖδες  
εὐμενεῖ δέξασθε νόῳ θεράποντα (45)  
ὑμέτερον κελαδενῶ  
σὺν μελιγάρυϊ παι-  
ᾶνος ἀγακλέος ὀμφᾶ.

*Iéh!* Délio Apolo!  
Ali, filhos de Leto,  
com propícia mente recebei-me, servo<sup>47</sup>  
vosso, com o melodioso  
som de voz de mel  
de um peã muito famoso<sup>48</sup>.

#### D6 (Peã VI) = Fr. 52f [ΛΕΛΦΟΙΣ ΕΙΣ ΠΥΘΩ] – Aos délfios, em honra a Pito

A classificação dessa canção é problemática, devido à descoberta de que seu texto possui dois títulos – um no início, outro, no que seria a abertura da 3ª tríade. Este é ainda acompanhado de um escólio “que parece indicar que essa tríade foi transmitida de forma independente como um prosódio” (PP, p. 306). No entanto, sua boa preservação permite diferentes possibilidades de análise, já que sua temática apolínea, juntamente aos elementos formais conservados, como a presença de um refrão não regular, não inviabilizam sua classificação como peã.

Em relação à 3ª tríade, Rutherford (2001, p. 329) levanta alguns pontos que a permitem classificá-la como peã: “: o metro é o mesmo do restante da canção; essa tríade não começa como geralmente as canções se iniciam; há a “possível autorreferência” no verso 127, que menciona o peã, e o encerramento da canção, endereçada a Apolo como

<sup>46</sup> Outro nome de Delos.

<sup>47</sup> PP (p. 296): essa forma de oração é padrão; “a referência a uma ‘mente benevolente’, com a qual as divindades receberão a *performance*, é uma construção encontrada em outros peãs”.

<sup>48</sup> PP (p. 296): “Pergunto-me se o propósito de ter um final comparativamente não enfático seria o de suavemente habilitar o χορός [coro] a cantar a canção de novo desde o início”, no caso de *performance* em uma procissão no percurso da “Rota Sagrada, do porto de Delos até o santuário”, no festival da *Theōria*, festividade em Delos dedicada a Apolo e Ártemis. É possível também que “a canção tenha sido apresentada em algum contexto especial não ligado a nenhum festival regular, algo como uma prece para impedir os efeitos de alguma praga” (PP, p. 298).

“Peã”. Este é o modo esperado em uma canção do gênero, o que não acontece no refrão da 2ª triade, no qual “é clara a referência do termo *paían* à própria canção”. Em contrapartida, a definição dessa triade como sendo um prosódio ampara-se somente na *performance* em movimento, e não há nenhuma prova de procissão nesse trecho. Para Rutherford (*id.*, p. 329), os elementos que permitiriam classificar a 3ª triade como pertencente ao prosódio seriam o fato de talvez, nas lacunas 157-68, “o cantor os descrevesse como em procissão, além das designações genéricas transmitidas ao longo do texto, as quais podem indicar que os estudiosos antigos sabiam que esse trecho havia sido apresentado como um prosódio na Egina contemporânea ou em outros lugares”. O editor continua, analisando que

“no papiro, também não fica claro seu *status*. A possibilidade mais óbvia é que o escriba acreditasse que a 3ª triade fosse de uma canção independente, tanto porque seu começo é abrupto e o fim da 2ª triade, com a descrição da morte de Neoptólemo e sua injunção aos jovens para que cantem peãs, proporcionam um final plausível a uma canção” (*id.*, pp. 329-30).

A´

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
| Πρὸς Ὀλυμπίου Διός σε, χρυσιέϊα | Por Zeus Olímpico, suplico a ti,                 |
| κλυτόμαντι Πυθοῖ,               | Pito áurea <sup>49</sup> ,                       |
| λίσσομαι Χαρίτεσ-               | muito profética, com as Graças                   |
| σίν τε καὶ σὺν Ἀφροδίτῃ,        | e também Afrodite <sup>50</sup> ,                |
| ἐν ζαθέῳ με δέξει χρόνῳ (5)     | recebe-me no sagrado tempo,                      |
| ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν·     | o célebre intérprete das Piérides.               |
| ὔδατι γὰρ ἐπὶ χαλκοκύλῳ         | Pois ouvindo o barulho da Castália <sup>51</sup> |
| ψόφον ἀΐων Κασταλίας            | junto à água de brônzea bica,                    |
| ὄρφανὸν ἀνδρῶν χορεύσιος ἦλθον  | o som órfão de danças de homens <sup>52</sup> ,  |
| ἔταις ἀμοχανίαν ἀ[λ]έξων (10)   | cheguei, afastando o abandono de teus habitantes |
| τεοῖσιν ἐμαῖς τε τιμ[α]ῖς·      | e de minhas honras <sup>53</sup> .               |

<sup>49</sup> Nome poético para Delfos.

<sup>50</sup> Embora Apolo não seja citado nesses versos iniciais, “a tradicional abertura “Por Zeus” insere a canção no contexto da Teoxenia délfica, já que Zeus era patrono de Egina”. A referência às Graças e à Afrodite “identifica a canção como um registro de sexualidade e celebração” (*PP*, p. 307): “é como se um coro de homens jovens (verso 122) estivesse chegando em Delfos em um *kómos*”.

<sup>51</sup> Castália foi uma náiade transformada por Apolo em nascente de água. Ela inspirava o poeta que bebesse suas águas ou ouvisse seu barulho.

<sup>52</sup> Possível metáfora para a ideia de o cantor ter percebido que Delfos precisava de um coro (*PP*, p. 307).

<sup>53</sup> As *timais* podem referir-se a “privilégios particulares advindos desse festival em Delfos e conectados diretamente ao próprio poeta [...] um exemplo foi citado em uma passagem de Plutarco ([séculos I-II d.C.,] *Moralia – Da morosidade da vingança divina* 557), a qual afirma que Píndaro e seus descendentes receberam o direito a escolher uma porção (*méris*) do sacrifício na Teoxenia délfica” (*PP*, p. 308).

ἤτορι δὲ φίλω παῖς ἄτε ματέρι κεδνῶ

Obedecendo o coração, como um filho à querida

[mãe,

πειθόμενος κατέβαν

vim ao bosque de Apolo,

σταράνων καὶ θαλιᾶν τροφὸν ἄλσος Ἀπόλλωνος,

criador de guirlandas e festividades,

τόθι Λατοῖδαν

(15)

celebrando em canção o Letida,

θαμινὰ Δελφῶν κόραι

onde as moças de Delfos,

χθονὸς ὀμφαλὸν παρὰ σκιάεντα μελιτόμεινοι

junto ao sombreado ônfalo da terra,

ποδὶ κροτέο[ντι γᾶν θο]ῶ

batem no solo com ágeis pés ...

(faltam vv. 19-49 = estr. 19-21, 1ª antístr., vv. 1-7)

καὶ πόθεν ἀθάνατος πόνος ἄρξατο. (50)

... e de onde o penar imortal se iniciou.

ταῦτα θεοῖσι [μ]έν

Quanto a isso, aos deuses

πιθεῖν σοφοῦ[ς] δυνατόν,

é possível persuadir os sábios,

βροτοῖσιν δ' ἀμάχανο[ν]

mas aos mortais é impossível encontrar.

εὐρέμεν· ἀλλὰ - παρθένοι γάρ, ἴσατ[ε], Μοῦσαι,

Mas vós, virgens Musas, pois sabeis

πάντα, κε[λαι]νεφεῖ σὺν

(55)

todas as coisas, e junto ao pai da escura nuvem

πατρὶ Μναμοσ[ύν]α τε

e a Mnemosine

τοῦτον ἔσχετ[ε τεθ]μόν -

este dever tender –

κλῦτε νῦν· ἔρα[ται] δέ μο[ι]

escutai-me agora<sup>54</sup>; deseja minha

γλῶσσα μέλιτος ἄφρον γλυκὺν [

língua ... a doce flor do mel

ἀγῶνα Λοξία καταβάντ' εὐρὺν (60)

após vir ao amplo certame para Lóxias<sup>55</sup>,

ἐν θεῶν ξενία.

no convívio dos deuses.

B´

θύεται γὰρ ἀγλαῆς ὑπὲρ Πανελ-

Pois sacrifícios são feitos pela resplandecente

λάδος, ἅν τε Δελφῶν

Pan-Hélade, pela qual o povo dos

ἔθ[ν]ος εὔξατο λι-

délfios faz preces ...

μοῦ θ[

(65)

de mim ...

ἐκδι[

da fome(?)...

φίλει[

ama ...

<sup>54</sup> O cantor apela para que as Musas ouçam-no enquanto ele canta, “invertendo a regra quanto à sua audiência sagrada” (PP, p. 309-10).

<sup>55</sup> Epíteto de Apolo.

|  |      |   |
|--|------|---|
| Κρόν[τε                                      |      | Cronida <sup>56</sup> ...                                 |
| πρύτα[νι                                     |      | senhor ...  |
| τοὶ πα[                                      | (70) | ...   |
| χρησ[τ]η[ρι                                  |      | de oráculos ...   |
| Πυ]θωνόθ[εν                                  |      | de Píton ...  |
| καί ποτε [                                   |      | E certa vez ...   |
| Πανθοο[                                      |      | Pantoo(?)...  |
| δ' ἐς Τροῖα[ν ] ἦνεγκε[ν                     | (75) | para Troia ...levou ...                                   |
| θρασυμή-]                                    |      | ... ousado  |
| δεα πάϊς [                                   |      | Filho ...   |
| ] ὄν ἐμβα[λ                                  |      | ... jogou(?)...   |
| Πάριος ἐ[καβόλος βροτη-                      |      | ... o deus que atira longe, com                           |
| σίω δέμαϊ θεός,                              | (80) | o corpo mortal de Páris,                                  |
| Ἴλιου δὲ θῆκεν ἄφαρ                          |      | e de imediato retardou a captura de Ílio,                 |
| ὀπιτέραν ἄλωσιν,                             |      | após amarrar em massacre ousado                           |
| κυανοπλόκοιο παῖδα ποντίας                   |      | o filho potente <sup>57</sup> da marinha de negros cachos |
| Θέτιος βιατάν,                               |      | Tétis– ele, o que   |
| πιστὸν ἔρκος Ἀχαι-                           | (85) | segura a muralha dos aqueus.                              |
| ῶν, θρασεῖ φόνω πεδάσαις·                    |      | Quantas contendias manteve                                |
| ὄσσα τ' ἔριξε λευκωλένω                      |      | com Hera de alvos braços,                                 |
| ἄκναμπτον Ἥρα μένος ἀν[τ]ερείδων             |      | contrapondo-lhe sua força indobrável,                     |
| ὄσα τε Πολιάδι. πρὸ πόνων                    |      | e quantas contra Polias <sup>58</sup> !                   |
| δέ κε μεγάλων Δαρδανίαν                      | (90) | Antes de alcançar grandes feitos,                         |
| ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασσειν Ἀπό[λ]λ[ω]ν·        |      | saquearia a Dardânia, se Apolo não a vigiasse.            |
| νέφεσσι δ' ἐν χρυσοῖς Ὀλύμπιοι-              |      | Sentado nas nuvens áureas no cimo do Olimpo,              |
| ο καὶ κορυφα[ῖσι]ν ἴζων                      |      | Zeus, o observador dos deuses,                            |
| μόρσιμ' ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλ- |      | não ousava deslassar o fatal destino;                     |
| μα· περὶ δ' ὑψικόμω                          | (95) | ao redor de Helena  |
| [Ε]λένα χρῆν ἄρα Πέργαμον εὐρὸ[ν] ἀιστῶσαι   |      | de alta coma a luz do fogo inflamado devia                |

<sup>56</sup> A partir deste verso, parece iniciar-se uma narrativa mítica acerca da história da morte de Aquiles em Troia e seu filho Neoptólemo em Delfos. “Em um tom de narrativa homérica, a ênfase no conflito ocorre entre os Eácidas, de um lado, e Zeus e Apolo, do outro. A história é contada em três etapas: a morte de Aquiles, o papel de Zeus e o papel de Neoptólemo” (PP, p. 313).

<sup>57</sup> Referência a Aquiles.

<sup>58</sup> Epíteto da deusa Atena.

σέλας αἰθομένου  
 πυρός· ἐπεὶ δ' ἄλκιμον  
 νέκυν [ἐ]ν τά[φω] πολυστόνω θέντο Πηλεΐδαν,  
 ἀλὸς ἐπὶ κῦμα βάντες [ἦ]λ- (100)  
 θον ἄγγελο[ι] ὀπίσω  
 Σκυρόθεν Ν[ε]οπτόλεμο[ν]  
 εὐρυβίαν ἄγοντες,  
 ὃς διέπερσεν Ἴλιου πόλ[ιν].  
 ἀλλ' οὔτε ματέρ' ἔπειτα κεδνάν (105)  
 εἶδεν οὔτε πατρώϊας ἐν ἀρού[ραις]  
 ἵππους Μυρμιδόνων,  
 χαλκοκορυ[στ]ἄν [ὄ]μιλον ἐγε[ί]ρων.  
 σχεδὸν δ[ὲ] Το[μ]άρου Μολοσσίδα γαῖαν  
 ἐξίκετ' οὐδ' [ἀ]νέμους ἔ[λ]α[θ]εν (110)  
 οὐδὲ τὸν [ε]ὔρυφαρέτραν ἐκαβόλον·  
 ᾧ[μο]σε [γὰρ] θεός,  
 γέ[ρον]θ' ὄ[τι] Πρίαμον  
 π[ρ]ὸς ἐρκεῖον ἦναρε  
 βωμὸν ἐ[πεν]θορόντα, μή νιν εὐφρον' ἐς οἴ[κ]ον (115)  
 μήτ' ἐπὶ γῆρας ἰξέ-  
 μεν βίου· ἰάμφοιόλοισ δὲ  
 μ]υρ]ιᾶν] περὶ τιμᾶν  
 δηρι]αζόμενον κτάνεν  
 <ἐν> τεμ[ε]νείφλω γᾶς παρ' ὀμφαλὸν εὐρύν. (120)  
 <ἦ> ἦτε, νῦν, μέτρα παιή-  
 νων ἦ[ι]τε, νέοι.]

[Ἀεγ[ινήτα]ις εἰς Αἰα[κό]ν] προσ[ό]διον

C'

ὄνομακλύτα γὰρ ἔσσι Δωριεῖ

destruir a ampla  
 Pérgamo. Quando em multipranteada  
 sepultura o cadáver robusto do Pelida foi colocado,  
 cruzando a onda do mar chegaram  
 de volta mensageiros  
 de Esquiro, trazendo  
 Neoptolemo de ampla força,  
 o qual saqueou a cidade de Ílion.  
 Mas depois disso, animando a companhia  
 de elmos de bronze, ele não voltou a ver a cara  
 mãe, nem os cavalos dos mirmidões  
 nos prados paternos.  
 Chegou à terra da Molossia, perto do monte Tomaro,  
 e não escapou nem aos ventos,  
 e nem ao que atira longe, de ampla aljava;  
 pois o deus jurou:  
 por ter ele matado o velho Príamo,  
 que subira ao altar de Zeus, protetor do lar,  
 não atingiria a acolhedora casa  
 nem a idosa idade  
 da vida. No seu caro recinto sagrado, junto ao  
 amplo umbigo da terra, matou-o – ele  
 discutia com os servos do templo  
 sobre a miríade de honras  
*Iéh!*<sup>59</sup>, Gritai alto, agora! As medidas  
 dos peãs alto gritai, ó jovens!

... aos eginetas, prosódio em honra a Éaco<sup>60</sup>

Pois és ilha de célebre nome,

<sup>59</sup> A interjeição parece indicar serem esses dois versos parte de um refrão, já que sua posição, ao fim da canção, é a mais comum em peãs (PP, p. 315).

<sup>60</sup> Este título foi, durante muito tempo, entendido como um escólio. No papiro, “há também vestígio do que parece ser um asterisco, o qual indicaria o início de uma nova canção” (PP, p. 330).

|  |       |   |
|--|-------|---|
| μ[ε]δέοισα [πό]ντω                           |       | governando sobre o mar                                |
| νᾶσος, [ῶ] Διὸς Ἑλ-                          | (125) | dórico, ó luminosa estrela                            |
| λανίου φαεννὸν ἄστρον.                       |       | de Zeus Helânio <sup>61</sup> .                       |
| οὔνεκεν οὔ σε παιηόνων                       |       | Por isso, não te deitaremos                           |
| ἄδορπον εὐνάξομεν, ἀλλ' αἰοιδᾶν              |       | sem um banquete de peãs <sup>62</sup> , mas acolhendo |
| ρόθια δεκομένα κατερεῖς,                     |       | ondas de canções, contarás                            |
| πόθεν ἔλαβες ναυπρύτανιν                     | (130) | onde pegaste tua fortuna soberana                     |
| δαίμονα καὶ τὰν θεμίξενον ἀρετ[άν].          |       | de nau e a virtude da justiça aos estrangeiros.       |
| ὁ πάντα τοι τά τε καὶ τὰ τεύχων              |       | O filho de ampla vista de Crono <sup>63</sup> ,       |
| σὸν ἐγγυάλιξεν ὄλβον                         |       | que tudo faz, isto e aquilo,                          |
| εὐρύ[πα] Κρόνου παῖς, ὑδάτ<εσσ>ιδ' ἐπ' Ἀσ[ω- |       | deu a ti tua prosperidade, e junto às águas do Asopo  |
| ποῦ π[οτ' ἄ]πὸ προθύρων                      | (135) | um dia arrebatou dos portões                          |
| βαθύκολπον ἄγερῆσατο παρθένον Αἴγινα·        |       | a virgem Egina, de fundo colo;                        |
| τότε χρύσεια ἄ-                              |       | e então as áureas                                     |
| έρος ἔκρυψαν κόμ[α]τι                        |       | cabeleiras do ar ocultaram                            |
| ἐπιχώριον κατάσκιον νῶτον ὑμέτερον,          |       | o sombreado dorso de tua terra nativa,                |
| ἴνα λεχέων ἐπ' ἀμβρότων                      | (140) | para sobre leite ambróseo                             |
| φ[   |       | ...   |
| αισ[ ]αι                                     |       | ...   |
| Μυρ[μιδον ]                                  |       | ... mirmidões ...                                     |
| τοῦν[ σωφρο]νέστατον                         |       | ... o mais prudente                                   |
| Διὸς [ ]                                     | (145) | de Zeus ...   |
| πεύ[   |       | ...   |
| πο[ ]ον                                      |       | ...   |
| πᾶ[ ]ων·                                     |       | ...   |
| ξε[ν ]έμμεν ἄλίω                             |       | ... para o sol  |
| κυ[ ]υ δε-                                   | (150) | ...   |
| ξα[ ]τία                                     |       | ...   |
| νο[ ]εμον..ναιδων·                           |       | ...   |

<sup>61</sup> Isto é, Egina.

<sup>62</sup> A metáfora pode sugerir a *performance* de peãs em simpósios. O termo *ádorpon* é entendido de diferentes formas: “(...) pode sugerir que a *performance* do peã é uma forma de sacrifício, mas também referir-se ao banquete de casamento” (PP, p. 324-5). Neste caso entre Zeus e Egina, retratado a partir do verso 135.

<sup>63</sup> Zeus.

|  |                                  |  |
|--|----------------------------------|--|
| τρ[  | ]νοῖον ἄ σοί                     | ... .. que a ti  |
| σε[  | ]οῦν οἷ                          | ...  |
| Ζη[ν   | ]πρὶν Στυγὸς ὄρκιον ἔξ εὔ- (155) | ... antes de fazer o juramento da Estige <sup>64</sup> |
| [  | ]δικάσαι                         | ... fazer justiça.                                     |
| (faltam vv. 157-168 = antíst. 14-21, 3º ep. vv. 1-4) |                                  |  |
| [  | ]αροῖ[                           | ...  |
|  | ] κλυτὰς ἴδω ι?[- (170)          | ... vejo a célebre                                     |
| χα]λκοχάρμαι[  |                                  | ... combate de bronze                                  |
| ποιναῖ]_   | ]δᾶ κεχολωμένος                  | expiação... encolerizado                               |
|  | ]φι                              | ...  |
|  | ]ξ[ ]εσ[                         | ...  |
|  | ]ι μυρία[ ]όγοι (175)            | ... incontável(?)                                      |
| τῶν τε δο[ρικτ]ύπων[...]                             | εἰν ἀπείρονας ἀρετὰς             | ... das lanças em choque... virtude sem fim            |
| Αἰακ]ιδᾶν· φ[ιλεῖ]τε                                 |                                  | dos Eácidas; amai                                      |
| ...]   | πόλιν πατρίαν, φί-               | ... a cidade natal,                                    |
| λεῖτε] δ' εὐφ[ρον]α λαὸν                             |                                  | amai este povo bom,                                    |
| τόνδε καὶ ]στεφά]νοισι_νιν]_ (180)                   |                                  | sombrei-o com guirlandas                               |
| πανθαλέος ὑγιε[ίας] σκιαζετε· Μοισᾶν                 |                                  | da saúde toda florescente; das Musas                   |
| ἐπαβολέοντ[α] πολλάκι, Παιάν, δέ-                    |                                  | o que com frequência tem a ordenada voz,               |
| ξ'] ἐννόμων ἐ[νοπ]ᾶν. ⊗                              |                                  | recebei-o, Peã <sup>65</sup> . ⊗                       |

**D7 (Peã VII) = Fr. 52g**      **ΘΗΒΑΙΟΙΣ Ε[ΙΣ <15]**      **Aos tebanos ...**  
**ΠΡΟΣ ...]**      **Por ...**

A classificação genérica dessa canção como parte de um peã sustenta-se na temática apolínea, invocação explícita ao deus, no verso 5, e possível abordagem de um mito local tebano, como ocorre em outros peãs, cujo estado de preservação está melhor. O editor do texto reconstrói a palavra *pa[iánida]*, no verso 9, que poderia referir a própria canção. O vocabulário preservado parece bastante ligado ao que se esperaria de um peã, mas o excesso de lacunas torna sua classificação problemática, pelo que não permite perceber de elementos sintáticos e formais da espécie mélica.

<sup>64</sup> Uma das Ninfas, filha de Tétis.

<sup>65</sup> Neste caso, Apolo.

A´

|  |     |  |
|--|-----|--|
| Μαντευμάτ[ω]ν τε θεσπεσίων δοτῆρα      |     | Ao que dá divinos oráculos               |
| καὶ τελεσσιε[πῆ]                       |     | e é cumpridor de palavras,               |
| θεοῦ ἄδυτον [ ~3]ον ἀγλαάν τ' ἐς αὐλάν |     | do deus o íntimo ... ao esplêndido pátio |
| Ἵκεανοῖο [ ~14 ]υ Μελίας               |     | de Oceano ... de Melia                   |
| Ἀπόλλωνί γ' [ ~16 ]·[                  | (5) | a Apolo ...                              |
| ὄριδρόμον τ[                           |     | correndo pelos montes ...                |
| σὸν ἄπιομ[ήδ]ει φιλα[                  |     | com gentil ... ama(?) ...                |
| γανάειν το[ ~2]νδε ..[                 |     | ...                                      |
| χέων ῥαθά[μυγ]γα πα[ιάνιδα             |     | vertendo uma gota de peãs(?) ...         |

|                             |      |                                      |
|-----------------------------|------|--------------------------------------|
| Χαρίτεσσί μοι ἄγχι θ[       | (10) | às Graças, perto de mim ...          |
| γλυκὺν κατ' αὐλὸν αἰθερ[    |      | doce aulo ... éter(?) ...            |
| ίόντι τηλαυγέ' ἄγ κορυφὰν [ |      | indo ... visível de longe o cimo ... |
| ἥρωα Τήνερον λέγομεν [      |      | do herói Tênero falamos ...          |
| ~8 ]α ταύρων ξι[            |      | ... de touros ...                    |
| ~10 ]ν προβωμ[              | (15) | ... frente ao altar(?)               |
| ~10 ]οιτ.τ.μο[ ~4 ]παρα[    |      | ...                                  |
| ~9 κελ]άδησαν αὐδάν·        |      | ... entoaram uma canção;             |
| ~6 ]αντεσι χρηστήριον       |      | ... oráculo ...                      |
| ]αιδ'ε.[                    |      | ...                                  |
| ]δα[ ]εκρα[                 | (20) | ...                                  |
| ]ανέ[ ]τ' οὐρα[             |      | ...                                  |
| ]·[                         |      | ...                                  |

**D8 (Peã VIIc (d))**

Essa canção muito lacunar, pela possível referência a Leto, no verso 4, levou o editor a reconstruir o verso anterior com a palavra [A]pollon e entendê-la como parte de um peã (PP, p. 344).

|                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| ]αι[                   | ...                      |
| [ ]·σσ' ἀμφι[βέ]βακεν[ | ... vagando ao redor ... |
| Ἄ]πολλων               | Apolo                    |
| ]σε..ια ..νεμε Λατο[   | ... Leto(?) ...          |

|                   |     |     |
|-------------------|-----|-----|
| ].λμαι            | (5) | ... |
| [ ]νων            |     | ... |
| [ ],ινεπε.[..]νει |     | ... |

### D9 (*Peã VIIc (c)*)

Este é outro fragmento lacunar. As palavras *iēie paî* no verso 3 “compunham provavelmente uma invocação a Apolo” (*PP*, p. 345). Na sua edição, Snell e Maehler (2001, p. 40) “sugerem que o restante do verso poderia especificar de quem Apolo é filho” e recuperam-no da seguinte maneira: *-paî me[gístou Diós]* (-παῖ με[γίστου Διός) (*PP*, p. *ib.*). Rutherford (2001, p. 345), por sua vez, argumenta que a chave de leitura do fragmento é o verso 4, pr sua “referência ao povo de Atenas”: “(...) o coro, que deveria ser composto por atenienses visitando Delfos, está invocando Apolo para que socorra Atenas – embora muitas outras possibilidades em relação à *performance* sejam possíveis”.

|              |                          |
|--------------|--------------------------|
| ν[.]εσ[      | ...                      |
| ὦ βαθυδ[     | Ó ... de fundo-...       |
| ιήϊε παῖ με[ | <i>Iéh</i> , ó filho ... |
| δαμον Ἀθα[να | terra ateniense ...      |

### GRUPO F

Esse grupo é composto por manuscritos e testemunhos. Na edição de Rutherford (*id.*), há onze fragmentos, todos com alguma referência acerca de peãs: comentários sobre a harmonia dórica e temas de profecias, referência ao uso do aulo nas canções, além de dois fragmentos de textos latinos. O único fragmento de um trecho entendido como peã, e não somente um comentário sobre algo ligado às canções, é o **F1**.

### F1 (*fr. 61*)

Com trechos preservados em Clemente de Alexandria (séculos II-III d.C., *Miscelânea* 5.14.129.3) e em Estobeu (século V d.C., *Antologia*, 2.1.8), esse peã “refere-se à sabedoria de forma semelhante a outras canções, certamente classificadas como peãs

– **A1 e C2** – a ideia da ignorância mortal, contrastada ao conhecimento imortal, parece típica do gênero peã” (*PP*, pp. 350-1).

τί ἔλπει σοφίαν ἔμμεν, ἂν ὀλίγον τοι  
 ἀνήρ ὑπὲρ ἀνδρὸς ἴσχει;  
 οὐ γὰρ ἔσθ’ ὅπως τὰ θεῶν  
 βουλεύματ’ ἐρευνάσει βροτέα φρενί·  
 θνατᾶς δ’ ἀπὸ ματρὸς ἔφθ. 5

O que esperas que seja sabedoria, a que um  
 homem um pouco mais que outro homem possui?  
 Pois não há como questionar os desígnios  
 dos deuses com mente mortal,  
 tendo nascido de mãe mortal. 5

### **GRUPO G**

“O grupo G é composto de fragmentos de outros papiros que não o *Papiro 841*, que talvez tenham sido partes de peãs” (*PP*, p. 364). A maioria dos textos está em estado bastante fragmentário, mas em todos chama a atenção a forte presença de temática apolínea, quase sempre a única evidência que nos levaria a refletir a respeito da classificação genérica das canções.

**G1 (Peã XII) = Fr. 52m** [*ΝΑΞΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΙΟΝ*] [*Aos náxios, em honra a Delos*]

Esta canção, cuja temática é fortemente apolínea, não mostra evidências formais do peã. Porém, sua ligação com Apolo e o vasto vocabulário ligado à poesia, além de sua fonte – o *Papiro de Oxirrinco 192*, “que certamente incluía peãs” (*PP*, p. 365) –, são o que chamam a atenção na leitura dessa canção.

~5 ]με[ ~6 ]ωνιο[ ...  
 ...].οισιν ἐννέ[α Μοί]σαις ... as nove Musas ...

|   |       |   |
|---|-------|---|
| μ]άλα δ' Ἀρτέμιδ[ος Λα]τωϊον, Ἀστ[τερία,    |       | o leito Letida de Ártemis, Asteria <sup>66</sup> ,                    |
| λέ]χος ἀμφέπο[ισ' ἄν]θεα τοιᾶ[σ-            |       | servindo as flores desses   |
| δ'] ὑμνήσιος δρέπη· θαμὰ δ' ἔρχεται         | (5)   | hinos colhe; e frequentemente,  |
| Να]ξόθεν λιπαροτρόφων θυσί[α(ι)             |       | vem de Naxos <sup>67</sup> para os sacrifício(s) das                  |
| μῆ]λων Χαρίτεσι μίγδων                      |       | bem nutridas ovelhas, misturando-se com as Graças,                    |
| Κύ]ληθιον παρὰ κρημνόν, ἔνθα [              |       | próximo ao penhasco de Cinto, onde Zeus                               |
| κελαινεφέ' ἀργιβρένταν λέγο[ντι             |       | de trovão intermitente, diz-se,                                       |
| Ζῆ]να καθεζόμενον                           | (10)  | portador de nuvens negras, sentando-se                                |
| κορυφαῖσιν ὕπερθε φυλάξαι π[ρ]ονοί[α,       |       | no mais alto dos cumes,   |
| ἀνί]κ' ἀγανόφρων                            |       | fazia a guarda com cautela,   |
| Κοί]ου θυγάτηρ λύετο τερπνᾶς                |       | quando a gentil filha de Coio   |
| ὠ]δίνος· ἔλαμψαν δ' ἀελίου δέμας ὄπω[ς      |       | era liberta das prazerosas dores                                      |
| ἀ]γλαὸν ἐς φάος ἰόντες δίδυμοι              | (15)  | de parto <sup>68</sup> ; os filhos gêmeos <sup>69</sup> resplandeciam |
| παῖ]δες, πολὺν ῥόθ[ο]ν ἴεσαν ἀπὸ στομ[άτων  |       | no corpo como o sol, quando vieram à luz                              |
| Ἐ]λείθυιά τε καὶ Λά]χρῆσις· τελέ .αι δ' ολ[ |       | esplêndida, e Ilítia e Láquesis emitiram muito                        |
| κα]τελάμβανον.[...]                         |       | barulho <sup>70</sup> das bocas; ... foi pego ...                     |
| ..]εφθέγξαντο δ' ἐγχώριᾶι                   |       | ... proclamaram do local ...  |
| ἀγ]λαὸς ἄς ἀν' ἐρκε[.]...[                  | (20)  | esplêndido...   |
| ...].αραντοταρακταινοντογ[.]...[            |       | ...   |
| ~6 ]...[ ~6 ]...ι φυγον ἄνδρα[              |       | ... homem exilado(?) ...  |
| ~14 ]ηρεσορ.[...]                           | 23    | ...   |
| ~17 ]φα.[                                   | (25?) | ...   |
| ~14 ]ανευ.ει[ ]]                            | (26?) | ...   |
| ~14 ]μολοι.α.[ ] ]πολλάκις[                 | (27?) | ... muitas vezes ...  |
| ~14 ]γαι·                                   | (28?) | ...   |
| ~14 ]π.[ ]]                                 | (29?) | ...   |
| ]τιν  | (30?) | ...   |
| ]...  | (31?) | ...   |

<sup>66</sup> Talvez a canção começasse com um endereçamento a essa deusa, “que estaria acompanhada das nove Musas, citadas no verso 2” (PP, pp. 365-6).

<sup>67</sup> PP (p. 366): o termo sugere que “talvez este peã tenha sido composto para ser apresentado pelos náxios em um sacrifício em Delos”.

<sup>68</sup> PP (p. 366): a narrativa conecta diretamente Zeus ao nascimento de Apolo, como o grande protetor.

<sup>69</sup> Os gêmeos são Apolo e Ártemis, tradicionalmente não apresentados como tal. É possível que “esta versão tenha se tornado dominante durante o período em que Atenas controlou Delos e foi propagada pelos atenienses, mas os dados não nos permitem estabelecer isso com exatidão” (PP, p. 367).

<sup>70</sup> PP (p. 368): a raiz *roth-* pode estar associada a gritos rituais ligados a peãs.

**G2 (Peã XII (a))**

Também não há evidências formais que permitam discutir precisamente o gênero da canção. Sua classificação ampara-se, portanto, na possível referência a uma profecia e a um provável nascimento “dos filhos de Leto”, isto é, Apolo e Ártemis. No verso 10, há algo ligado a um “coro”, por isso o editor acredita “tratar-se de um peã ou possivelmente um prosódio”, considerando a alusão a uma procissão, no verso 9 (PP, p. 372-3).

|                           |     |                            |
|---------------------------|-----|----------------------------|
| ]ν σοφ[                   | ... | sabedoria(?)               |
| ]ε..νιαν π[               | ... |                            |
| ]ᾱγε προφα[               | ... | profeta(?)                 |
| Λ]ατοῖδαιυ[ ]ν·           | ... | Letidas(?)                 |
| .]εξια[...].[ ] (5)       | ... |                            |
| .]δαπ[...]λων.[           | ... |                            |
| .]μοσω πολυσέπτ[          | ... | muito majestoso(?)         |
| (?].]εινο τοι τέκε παλ[   | ... | pariu                      |
| .]προσοδοντ.....[         | ... | de procissão(?)            |
| ..].ε χορὸν ὑπερτατ[ (10) | ... | ao mais elevado(?) coro... |
| ...].χαριν λ[.]...τεκ[    | ... | graça ...                  |
| ..π]έμπει· μ.λοι κα[      | ... | envia; ...                 |
| [ ]..ντας οἴγειν [        | ... | abrir ...                  |

**G3 (Peã XVI) = Fr. 52q**

Os poucos versos evidenciam que a canção deve ter sido “parte de uma oração dedicada a Apolo, possivelmente invocado já nos versos iniciais” (PP, p. 373).

|                          |     |                               |
|--------------------------|-----|-------------------------------|
| ~4 ]ονδ' ἐφ[             | ... |                               |
| ~4 ]ν ἄναξ Ἄπολλον       | ... | soberano Apolo                |
| ~4 ]α μὲν γὰρ εὔχομαι    | ... | pois eu rogo                  |
| ~5 ]θέλοντι δόμεν        | ... | querendo ... damos            |
| ~4 ]ι δύναμις ἀρκεῖ· (5) | ... | poder suficiente;             |
| κατεκρίθης δὲ θνα-       | ... | foste julgado como sendo      |
| τοῖς ἀγαγνώτατος ἔμμεν   | ... | o mais afável dos mortais ... |
| ~8 ]μα[.]νατ[...].οιναρ  | ... |                               |

**G4 (fr. 60 (b))**

A classificação como peã ampara-se no epíteto de Apolo. “O termo pode referir-se mais provavelmente à montanha délia que a Apolo, embora esse seja um epíteto do deus. No verso 13, as letras *skopai* podem referir-se ao monte Cíntio, de onde Zeus vigiava durante o nascimento de Apolo” (PP, pp. 374-5). Como outros fragmentos tratam desse evento, é razoável aceitarmos que essa canção seja um peã.

**(col 1)**<sup>71</sup>

|             |                     |
|-------------|---------------------|
| ]ν[         | ...                 |
| ] ὕπ..[ ] [ | (5) ...             |
| ]ῶων στρατῶ | 8 ... com hoste ... |
| ]·σ·        | 11                  |
| ]τήριον     |                     |

**(col 2)**

|      |                   |                                     |
|------|-------------------|-------------------------------------|
| ..[  |                   |                                     |
| α.[  | ]μαι ὀρ[.]        | ...                                 |
| θί[  | ]γετρ[.]ν..[      | (10) ...                            |
| πα[  | ]·α[              | ...                                 |
| ε.[  | ]·δᾶνα[           | ...                                 |
| υ[   | ]ισκοπαι χοραγ[   | ...vigia(?)... líder do coro(?) ... |
| τυ.[ | ]ε Κυνθίῳ πα[     | ... ao cínio <sup>72</sup> ...      |
| νυ.[ | ο]ῦκ ἐννέπει (15) | ... não diz ...                     |

**G5 (Peã VII (a))**

Esse pequeno fragmento parece tratar de algo relativo ao nascimento de uma criança, referida como *paída* (v. 2). “ ‘O maior’, no verso 3, talvez seja Zeus, enquanto a ‘de bom fuso’ provavelmente seja uma deusa, já que o epíteto *eualákatos* é uma variação de *khrusēlákatos*, geralmente usado para deusas” (PP, p. 375). Se a criança for Apolo, esse pode ser mais um peã tratando do nascimento do deus.

|            |                            |
|------------|----------------------------|
| μιγεῖσ’ α[ | ... tendo se misturado ... |
| παῖδα· τ[  | filho; ...                 |

<sup>71</sup> Dos quinze versos dessa coluna, trago o que contém uma palavra. Nos demais, quando há algo, são letras poucas, apenas.

<sup>72</sup> Epíteto de Apolo ou referência à montanha délia, como sugere o editor.

|                 |                                    |
|-----------------|------------------------------------|
| ὁ μέγιστ[ος     | o mai[or ...                       |
| εὐαλάκ[ατον     | de bom fuso ...                    |
| ἰσότη[ον ἐ- (5) | igual aos deuses <sup>73</sup> ... |
| λαχύν[ωτον      | pequeno(?) ...                     |
| νᾶσον [         | ilha <sup>74</sup> ...             |
| ζέμεν[          | ...                                |

#### G6 (Peã VIIIb (a) 1-4)

A problemática classificação desse fragmento, cujo único verso preservado parece fazer alusão ao termo “peã”, justifica-se pela presença de *eporsa.*, “provavelmente o aoristo da forma verbal *epórnumi*, cujas formas simples, *órnumi* e *anórnumi*, são usadas em muitas outras canções” (PP, p. 376).

|                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| ]ε. [ ] . [          | ...                    |
| ]εῖσο. [             | ...                    |
| ]τοιτοτε. [          | ...                    |
| παι]ᾶνα τ' ἐπορσα. [ | ... suscitou o peã ... |

#### G7 (Peã VIIb(a)) [ ]παιὸν εἰς. [?]] – ... ao peã ...

O que sobrou do título da canção, além da referência a Apolo, são as únicas evidências da classificação genérica deste pequeno fragmento.

|                 |                   |
|-----------------|-------------------|
| ]τε προοιμ[     | ... próêmio(?)... |
| ]τον Ὀλυμπ[     | ... Olimpo(?)...  |
| Ἄ]πολλωνι [     | a Apolo ...       |
| ] ταλίανδ[      | ... Castália(?)   |
| ] .οντίμο.[ (5) | ...               |
| ].. [ωγὰρχ. [   | ...               |
| ]πιβάτανα [     | ...               |
| ]ο. [ ]τονδ[    | ...               |
| ]ε. [..]νμε[    | ...               |
| ]... [ (10)     |                   |

<sup>73</sup> Esse adjetivo poderia qualificar o substantivo *paída*, no verso 2.

<sup>74</sup> Possível alusão a Delos.

## G8

O trecho legível desse fragmento narra “o nono trabalho de Hércules”. A canção trata da confiança do herói em Apolo e “poderia ser entendida como uma etiologia para o culto de Apolo em Paros” (PP, p. 380). Não há qualquer elemento formal preservado; é a temática apolínea da canção que a qualifica a ser entendida como um peã.

(fr. 140a) (ilegível) ]νον ...  
 ].νον ...  
 ].ιδετ ...  
 [ ][επο ...

[Π]αρίους [εἰς Ἀπόλλωνα(?)]

*Aos pários, em honra de Apolo(?)*

]. [ (1ª estr., vv. 2-20, 1ª antístro., vv. 1-4 ausentes)

## fr. 1

]ποι (a25) ...  
 ]σιδε[...]. ...  
 ]γεν[.]ων ...  
 ]ον ...  
 ]φα (a29) ...  
 ]πα[...]. (a33) ...  
 ]. [...] ...  
 ]μεπερλι (a35) ...  
 ] ἄλση] (?) ἔσ]χον τ' εν bosque(?)... tiveram em ...  
 ] ...  
 ]αν τρίχα ... em três partes ...<sup>75</sup>

## B

´φ[ι]λ[.]ν μι[ (b20) querido(?)...  
 τοῖ προῖ[δ]ον αἰ]σαν α[ anteviram seu quinhão<sup>76</sup> ...  
 ζοι τότε' ἄμφε.. ουτατ.[ ... então ...

<sup>75</sup> No verso a39 e no a43, só a letra *iota*; no a41, a letra *alpha*. Após a43, uma lacuna de 23 linhas, ao menos.

<sup>76</sup> PP (p. 380): em vingança pela morte de dois de seus homens, Hércules vai a Paros concluir seu nono trabalho: os filhos de Mínois anteviram tal fato – foram mortos por ele.



**G9 (fr. 140b) ]σ[ καὶ Ἀπόλλ(ωνα) [ ] – ... e Apolo ...**

A classificação deste fragmento se firma basicamente na temática apolínea. Note-se que “a *persona* da canção, provavelmente representada pelo coro durante a *performance*, constrói, nos últimos versos preservados, uma comparação entre ela e um golfinho, respondendo à música” (PP, p. 387). Tal comparação

“poderia indicar que o coro estivesse dançando durante a *performance*, o que permitiria classificar a canção como um hiporquema; mas isso não é suficiente para pensar o gênero da canção, pois mesmo essa referência pode ter sido motivada simplesmente pelo contexto apolíneo, e não por questões de gênero” (*id.*, *ibid.*).

|                                     |      |  |
|-------------------------------------|------|--|
| Ἴων[                                |      | ... jônios(?) ...                            |
| ἀοιδ[ὰν καὶ] ἀρμονίνα               |      | música e harmonia                            |
| αὐλ[οῖς ἐ]πεφράσ[ατο                |      | aos aulos inventou,                          |
| τῶ[ν γε Λο]κρῶν τις, ἴοι τ’         |      | um <sup>78</sup> dos lócrios que             |
| πῖ[ὰρ Ζεφυρί]ου κολῶ[ναν]           | (5)  | junto à colina do Zéfiro habitam,            |
| ν[αῖον ὑπε]ρ Αὐσονία[ς ἀλὸς         |      | coberta de branco, sobre o mar Ausonida,     |
| λι[παρὰ πό]λις ἀνθ.[                |      | brilhante cidade e ...                       |
| οῖον [ὄ]χημα λιγ[υὸν καὶ εὐπλε-     |      | do tipo de um carro claro e entrançado,      |
| κὲς Λο[κρ]ὸν παιήο[                 |      | um lócrio ... peãs(?) ...                    |
| Ἀπόλλωνί τε καὶ [                   | (10) | a Apolo e também ...                         |
| ἄρμενον. ἐγὼ μ[                     |      | unindo. Eu ...                               |
| παῦρα μελ[ι]ζομέν[ου τέχνην         |      | seguindo a loquaz arte                       |
| [γλώ]σσαργον ἀμφέπω[ν ἔρε-          |      | de cantar poucas coisas,                     |
| θίζομαι πρὸς αυ. [                  |      | sou provocado a ...                          |
| ἰάλι]ου δελφῖνος ὑπ[ι]όκρισιν]      | (15) | o golfinho do mar <sup>79</sup> representar, |
| ἰτὸν μὲν ἀκύμονος ἐν πόντου πελάγει |      | que no pélagos marinho sem onda              |
| αὐλῶν ἐκινήσ’ ἐρατὸν μέλος. ]       |      | a amável canção dos aulos moveu.             |

**G10 (fr. 215 (a))**

Os poucos versos fragmentários parecem ter temática apolínea, mas não é possível identificar como ela é trabalhada. Os versos 1-7, mais legíveis, apresentam um tipo de pensamento filosófico que “poderia associar-se ao pensamento sofista” (PP, p. 388), mas

<sup>78</sup> PP (p. 383): “Talvez o poeta esteja se referindo a Xenócrito de Lócricis, já que um escólio à *Olimpica 10* [de Píndaro] nos diz que foi ele o inventor da harmonia locrensense”.

<sup>79</sup> PP (p. 387): “(...) a imagem do golfinho é apropriada no contexto do peixe, pois Apolo é ligado ao animal”.

não sabemos como estaria relacionados ao contexto de um peã. A estrofe seguinte deve ter tido uma invocação a Apolo e algo ligado à *performance* (*PP*, p. 389).

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| .].[...].[...].-[                  | ...  |
| ἄλλῃα δ' ἄλλοισιν νόμιμα, σφετέραν | mas aos outros os costumes, cada homem                         |
| δ' αἰνεῖ δίκαν ἀνδρῶν ἕκαστος.     | louva a justiça de cada um.                                    |
| ἔασον, ὦ τάν, μή με κερτόμει       | Permita, ó senhor, que não me ridicularize                     |
| ἔστι μοι                           | (5) a mim é ...  |
| πατρίδ' ἀρχαίνα κτενὶ Πιερίδ[ων    | a terra pátria antiga com o rebanho das Piérides <sup>80</sup> |
| ᾧ]στε χαίταν παρθύενου ξανθ[α      | como o cabelo loiro da virgem;                                 |

|                             |                          |
|-----------------------------|--------------------------|
| .]ν [..]εν γάρ, Ἄπολλον     | ... pois Apolo ...       |
| ~5 ]ραι τε καὶ ὑ[μν-        | ... hino(?)              |
| ~5]αι μελ' [..]ων ἀγλαίαις[ | (10) ... esplendores ... |
| ~5]σκ[..]τονε[ ~5 ]. [      | ...                      |
| ~7 ]συνετοῖς                | ... aos sagazes          |
| ~5 ].τ[..]ψεις· ἔπομ[αι     | ... sigo ...             |
| ~4 ].[.].´                  | ...                      |

### G11 (fr. 215 (b))

Esta canção, que não apresenta elemento formal preservado, possui referência a um contexto délfio, que poderia relacionar-se ao festival na cidade, e uma invocação às Musas (*PP*, p. 391).

|                          |        |
|--------------------------|--------|
| ~4 ].α..[                |        |
| ~4 ] παντ.. [            |        |
| ~4 ] .ας ἄλλοι· . [.]δ.[ |        |
| ~4 ] αν· ὁ δ' ἐπράυνν[ε  |        |
| ~9 ] .σ.[.]τρα .[        | (5)    |
| ~9 ]                     |        |
| ~4 ]ναιγιν χθόν', ἀ[     | χ]άρην |

<sup>80</sup> As Musas, referidas usualmente pela geografia de seu nascimento já em Hesíodo, no proêmio d' *Os trabalhos e dias* (vv. 1-10) – nascimento este narrado em detalhe, como tudo o mais relativo às deusas, na *Teogonia* (vv. 1-115), em seu proêmio hínico.

ἀμ]φέπων χρυ[σο]π[ ]εξα Μοίσαις[  
 νέ[μομαι παρὰ [κράνα ]  
 Παρ]νασσίδι [..] ο[ ] ἀκρο]τόμοι[ς] (10)  
 πέ]τραισι Κιρρα[ ] ν πεδίων  
 ~3 ] ν εὐκάρπ[ ] . σ ὀ[μ]φαλόν· οὐθ' ἴπ[-  
 ποισι]ν ἀγαλλόμ[ενος ] .[  
 ~4 ].[.] υ [..]μαν[ ] .. [ ].. ω .[  
 ~10 ] .. [.]αν .[ ] ερο[ ] .θε. .[ (15)  
 ~15 ]...`[ ] .. [ ]  
 ~20 ]ν α[ ]σόμμενο[  
 ~20 ] . . δο [ ]κτεανω[  
 ~20 ] . [ ] τ [

... outros ... 3  
 ... ele acalmou-se ...  
 ... terra ... graça 7  
 envolvendo ... ouro(?) ... às Musas ...  
 habito junto à fonte<sup>81</sup> ...  
 do Parnasso ... com podados ... 10  
 com pedras da Cirra ... das planícies  
 ... bom fruto(?) ... umbigo; nem com cavalos  
 exaltando ...

### GRUPO H

O grupo é composto de fragmentos de manuscritos e testemunhos que podem ter sido partes de peãs. Para o estudo de gênero, somente os fragmentos **H3** e **H4** parecem pertinentes, visto que os demais fazem alusões históricas a eventos como o nascimento de Píndaro ou explicam o uso de palavras específicas.

<sup>81</sup> *PP* (p. 391): a *persona*, talvez representada por um coro, parece falar a respeito de sua vida em Delfos.

**H3 (fr. 192)**

Como em peãs costuma haver referência a adivinhos, é plausível entender os versos como possivelmente parte de uma canção do gênero – “os adivinhos, filhos de Apolo, são Tênero e Jamo” (*PP*, p. 397).

Δελφοὶ θεμίστων μάντιες  
Ἀπολλωνίδαί.

Adivinhos délfios dos oráculos,  
Apolonidas.

**H4 (fr. 148)**

No único verso preservado, a descrição de Apolo habilita o fragmento a ser entendido como parte de um peã.

ὄρχηστ' ἀγλαΐας ἀνάσσω, εὐρυφάρετρ' Ἄπολλον.

... dançarino senhor da festa, Apolo de ampla aljava.

**SUPLEMENTOS S**

Neste grupo, estão peãs advindos dos *Papiros de Oxirrinco 2442*, que certamente incluía peãs, e *1792*, que talvez os tenha incluído. Alguns fragmentos relevantes desses dois papiros parecem pertencer a diversos gêneros, como o prosódio, epinício, hinos e peãs (*PP*, p. 399).

**S1 (Peã XX) = Fr. 52u**

Desta canção, não restou qualquer elemento formal do peã. Sua temática é o nascimento de Hércules e narraria a “morte das serpentes” (*PP*, p. 401) enviadas para matá-lo por Hera.

~20      ]φ.μα.[  
          ].[ ~17      ].  
          . ]ιτ[ ~12      ]..οντων βι.[  
          .[..]α[ ~15      ]π' Ἀλκαΐδα.[  
          κ[.]χ.[ <12      ]

(5)

ἐπαγομ[ ~8 μορ]μορούξιας  
 ..μεν.[ ~5 ].[.] δ[ι]ὰ θυρᾶν ἐπειδ[  
 ὄφιες θεόπομπ[οι <5 ]  
 ...ζ.. ἐπὶ βρέφος οὐρανίου Διός  
 ~5 ].[.]νθ', ὁ δ' ἀντίον ἀνὰ κάρα τ' ἄειρ[ε <6] (10)  
 ~5 ] χειρὶ μελέων ἄπο ποικίλον  
 σπά]ργανον ἔρριψεν ἐάν τ' ἔφανεν φυάν  
 ~4 ὀμμ]άτων ἄπο σέλας ἐδίνασεν.  
 ~8 ] ἄπεπλος ἐκ λεχέων νεοτόκων  
 ~7 ]οθ[.]νόρουσε περὶ φόβω. (15)  
 ~10 ]. οἶκον Ἀμφιτρύωνος  
 ~7 δει]ματι σχόμεναι φύγον  
 ~10 ].α πᾶσαι  
 ~8 ἀ]μφίπολ[οι] Κεφ[αλ]λαν[  
 ~10 ].α.[ ]ηρα[ (20)  
 ~18 ]εσή[  
 ~18 ]ᾶν[ <10 ]  
 ~30 ]..ς

... Alcaldas ... 4  
 ... assustadoras(?) aparições 6  
 ... através da porta ...  
 as serpentes enviadas pela deusa ...  
 ... ao redor do bebê de Zeus celestial  
 ... mas ele ergueu a cabeça frente a elas, 10  
 ... desmembrando com a mão o cueiro  
 furta-cor, lançou-o fora e mostrou sua natureza  
 ... de seus olhos agitou-se um clarão.  
 ... sem peplo do leito de recém-nascido  
 ... levantou-se(?) com medo. 15  
 ... casa de Anfitrião  
 ... tomadas por medo fugiram  
 ... todas ...  
 ... as servas cefalêneas ...

**S2 (Peã XXI) = Fr. 52v**

Esta canção “apresenta refrão regular” e, nos seus versos iniciais, “uma invocação à deusa”, cuja referente a canção não explicita (*PP*, p. 403); “poderia tratar-se de Leto, Hera ou Demeter”, mas Leto seria a mais adequada para o contexto, dada sua associação com peãs (*PP*, p. 403-4).

Embora não possamos afirmar a que gênero essa canção realmente pertenceu, Rutherford (2001, p. 406) propõe que sua estrutura monostrófica indica tratar-se de um prosódio. A mesma análise caberia à canção **S1**, que nada tem que contradiga tal classificação – ainda que o refrão “pareça ser exclusividade de peãs” (*id.*, *ib.*).

|                              |      |  |
|------------------------------|------|--|
| ...].μο.[                    |      | ...  |
| ....]ουραυι[                 |      | ... celestial(?) ...                                 |
| ιῆ ἰγὲ βασιλειαν Ὀλυ[μ]πίω[ν |      | <i>Iéh! iéh!</i> rainha dos olímpios <sup>82</sup> , |
| νύμφαν ἀριστόπο[σ]ιυ         |      | noiva do melhor esposo.                              |
| <br>                         |      |  |
| τοῦτ' ἐναυ....[              | (5)  | Este(?) ...  |
| λιπεῖν ὅτ...[                |      | abandonar ...  |
| .]᾽ξων τις εδα.[             |      | ... alguém ...                                       |
| ..].ι.μακαρο..[              |      | os venturosos(?) ...                                 |
| ἀλκὰν Ἀχελωΐου               |      | força de Aquelô <sup>83</sup> ...                    |
| κρανίον τοῦτο ζάθε[ον        | (10) | esta cabeça divina                                   |
| ιῆ ἰὲ βασίλειαν Ὀλυμπίων     |      | <i>Iéh! iéh!</i> rainha dos olímpios                 |
| νύμφαν ἀριστόπι[ο]σ]ιυ.      |      | noiva do melhor esposo.                              |
| <br>                         |      |  |
| ἔσσειται γὰρ ἀδυ[            |      | Pois será ...  |
| ἀέναος ωσο.[                 |      | perpétuo ...   |
| ἄστεϊ κτεάν[                 | (15) | para a cidade (bens?) ...                            |
| ναύταις δ' α.[               |      | e aos navegantes ...                                 |
| σχήσει πολι.[                |      | terá cidade(?) ...                                   |
| ἄνθρωπ[ο                     |      | homem ...  |
| ιῆ ἰὲ βασίλειαν Ὀλυμπίων     |      | <i>Iéh! iéh!</i> rainha dos olímpios                 |
| νύμφαν ἀριστόπι[ο]σ]ιυ       | (20) | noiva do melhor esposo.                              |

<sup>82</sup> Leto ou Hera.

<sup>83</sup> Deus-rio, filho de Oceano e Tétis.

|  |   |
|--|---|
| ἔτι δ' ἄνδρ..[.].[                             | E ainda o homem(?) ...                      |
| τοῦτ.ν πο..[                                   | isto ...                                    |
| ...[   |   |
| η.[  | (24)  |
| ***  |   |
| ἠῆ ἰὲ βασίλεια <sub>ν</sub> Ὀλυμπίων           | (27?) <i>Iéh! iéh!</i> rainha dos olímpios, |
| νύμφα <sub>ν</sub> ἀριστόπο[σ <sub>ν</sub> iv. | noiva do melhor esposo.                     |
| ] <sub>ατοδαμ</sub> [                          | ...   |

### S3 (*Peã XIV*) = Fr. 52o

Esta canção parece tratar da função da poesia (*PP*, p. 408), e poderia ter havido originalmente alguma referência a um herói (*PP*, p. 409). É possível que ela tenha sido um peã apotropaico, se entendermos o verso 13 como parte de um apelo a deidades para que cessem a “guerra civil execrável”.

|  |          |                                    |
|--|----------|------------------------------------|
| ] <sub>ρδει</sub>                          | ...      |                                    |
| ]  | ...      |                                    |
| ]  | (10) ... |                                    |
| ] <sub>χειν</sub> .                        | ...      |                                    |
| ]  | ...      |                                    |
| ] <sub>οὔτ' ἐχθρὰ στάσις<sub>ν</sub></sub> | ]        | ... nem guerra civil execrável ... |
|  | ]        | ...                                |
| ] <sub>διὰ<sub>ν</sub></sub>               | ]        | (15) ... através de (?) ...        |
| ***  |          |                                    |
| ] <sub>ἐν ἀοιδαῖς<sub>ν</sub></sub>        | ]        | (20) nas canções                   |
|  | ]        | ...                                |
| ἐ] <sub>ταίρους</sub>                      |          | ... companheiros                   |
| (faltam pelo menos 3 linhas)               |          |                                    |
| δ[ ~6 ]..ν πόλιν χαλκία[                   | (26)     | ... cidade de bronze(?) ...        |
| θ[ ~8 ]σ ἴ[...] <sub>ρὸ</sub> [            |          | ...                                |
| [ ~9 ]ξι.[.].[.].[                         |          | ...                                |
| .[ ~8 ]..αθυ[                              |          | ...                                |
| ] <sub>λα..α.[..]<sub>γ</sub>[ ]</sub>     | (30)     | ...                                |

|                             |      |                                    |
|-----------------------------|------|------------------------------------|
| εὐδοξίας δ' ἐπίχειρα δε[    |      | e da boa reputação a paga ...      |
| θε· λίγεια μὲν Μοῖσ' ἀφα.[  |      | ... Musa, de som penetrante ...    |
| μων τελευταῖς ὀαρίζε[ι      |      | ... nos ritos pronuncia suavemente |
| λόγον τερπνῶν ἐπέων [       |      | palavra de prazerosos cantos ...   |
| μνάσει δὲ καί τινα ναίει[v- | (35) | e lembrará cada um habitando       |
| θ' ἐκὰς ἠρωῖδος             |      | mesmo longe da visão               |
| θεαρίας· βασανι-            |      | do herói; e tendo sido             |
| σθέντι δὲ χρυσῶ τέλος .[    |      | testado, com ouro o final ...      |
| γνώμας δὲ ταχείας συν[      |      | o rápido pensamento ...            |
| σοφία γὰρ ἀείρεται πλει[    | (40) | pois com sabedoria é alçada ...    |

**S4 (Peã XV) = Fr. 52p A[I]ΓΙΝΗΤΑΙΣ ΕΙ[Σ] ΑΙΑΚΟΝ – Aos eginetas, em honra a Éaco**

Pode-se dizer, quanto a essa canção, que “seria mais coerente entendê-la como um prosódio, tendo como evidências sua forte ideia de movimento e narrativa totalmente ligada a ações do herói Éaco, figura local” (PP, p. 417); pouco se sabe a respeito de sua *performance*, mas talvez se trate “de algo relativo a um casamento” (PP, p. 412).

A'

|                            |     |  |
|----------------------------|-----|--|
| Τῷδ' ἐν ἄματι τερπνῶ       |     | Neste dia prazeroso <sup>84</sup>              |
| ἵπποι μὲν ἀθάναται         |     | cavalos imortais                               |
| Ποσειδᾶνος ἄγοντ' Αἰακ[ ,  |     | de Poseidon conduzem Éaco(?) <sup>85</sup> ... |
| Νηρεὺς δ' ὁ γέρον ἔπετα[ι· |     | e Nereu, o velho, acompanha;                   |
| πατήρ δὲ Κρονίων μολ[      | (5) | O pai Cronida ...                              |
| πρὸς ὄμμα βαλὼν χερὶ [     |     | tendo lançado o olho com a mão ...             |
| τράπεζαν θεῶν ἐπ' ἀμβ[ρο   |     | à mesa imortal dos deuses,                     |
| ἵνα οἱ κέχυται πιεῖν v.[   |     | onde para ele beber o néctar é derramado ...   |
| ἔρχεται δ' ἐνιαυτῷ         |     | e chega em um ano <sup>86</sup> ...            |
| ὑπερτάταν [..]ονα          |     | o mais alto ...                                |

<sup>84</sup> PP (p. 412): “(...) esse verso de abertura poderia estar descrevendo a própria *performance*, funcionando como uma referência dêitica”.

<sup>85</sup> PP (p. 413): a ideia de movimento durante a *performance* é fortemente sugerida nos quatro primeiros versos.

<sup>86</sup> PP (p. 412): *eniautōi* sugere que o evento sagrado era planejado para acontecer anualmente, talvez em um festival ligado à *Theoxenia*.

**S6 (Peã XVII) = fr. 52r**

Não se pode deduzir nada a respeito da temática e não há elementos formais conversados no fragmento, para pensar o peã, salvo pelo termo *paíeonōn* (fr. b, v. 4), que não necessariamente identifica o gênero da canção (*PP*, p. 424).

|     |                      |                         |
|-----|----------------------|-------------------------|
| (a) | ].θενι.[             | ...                     |
|     | ]ννυ[                | ...                     |
|     | ]μόν' Ὀλυμ[π         | ... Olimpo(?) ...       |
|     | ]τον οὐ ῥητ[ὸ]ν[     | ... o não dito ...      |
|     | ]υγαις φυτευο[ (5)   | ...                     |
|     | οὐ]ρανομάκεια[       | ... que atinge o céu... |
|     | ]ν τοῦτο βαλλεμ[     | ... isto lanço(?)...    |
|     | ]ὰν βαθύ[.].λ.[      | ... profundo/a(?) ...   |
|     | ]συ[                 | ...                     |
| (b) | ~11 ]εω[             | ...                     |
|     | ~11 ]ωιγ[            | ...                     |
|     | ~11 ]ν ἀέρι[         | ... no ar(?)            |
|     | ~11 ]'τε παιόνων [   | ... dos peãs            |
|     | ~11 ]φοριᾶν πεταλ[ 5 | ... pétalas(?) ...      |
|     | ~6 ]ε[ ~3]           | ...                     |

**S7 (Peã XVIII) = Fr. 52s A]ΠΓΕΙΟΙΣ ..[.].Σ ΗΛΕΚΤΡΥΩ[N... – Aos argivos, em honra a Eléctrion**

O pequeno trecho faz-nos pensar em temática relativa à poesia (*PP*, p. 425). Há algo sobre Tebas e sobre piratas; talvez “o episódio narrado seja a história conectada a Eléctrion, sobre como os piratas táfios e teleboas invadiram Micenas” (*PP*, p. 426).

A´

Ἐν Τυν]δαριδᾶν ἱερῶ  
 τεμέ]νει πεφυτευμένον ἄ[λσος  
 ἀνδ]ρὶ σοφῶ παρέχει μέλος [

No recinto sagrado o bosque  
 plantado com semente dos Tindaridas<sup>87</sup>,  
 ao sábio homem<sup>88</sup> provê a canção ...

<sup>87</sup> Castor e Pólux.

<sup>88</sup> Isto é, o poeta. Esses versos sugerem que “a canção explicará a origem do recinto em vez de o poeta ser por ele inspirado” (*PP*, p. 425).

|                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| ~4 ]ν' ἀμφὶ πόλιν φλεγε[              | ... ao redor da cidade queima(?) ...       |
| ~4]ν ὕμνων σέλας ἐξ ἀκαμαν[το-... (5) | ... o brilho dos hinos de infatigáveis ... |
| ~5 ]ι[.]' μενος οὐ κεν ἐς ἀπλακ[      | ... força não ...                          |
| ~7 ]περὶ [Δ]αρδανία                   | ... ao redor da Dardânia ...               |
| ~12 ]ι οἷά ποτε Θήβα                  | ... do tipo que uma vez, em Tebas          |
| ~12 ]τε καὶ ἀν[ί]κα ναύλοχοι          | ... e quando os piratas                    |
| ~11 ]ήλασαν [ἐ]ννύχιον κρυφα[ (10)    | ... durante a noite secretamente(?) ...    |
| ~12 ]λεκ[ <6 ]..[.]                   | ...  |

### S8 (Fr. 59)

Esta canção é pensada como peã pela “alusão explícita a festivais” (PP, p. 428).

|  |  |
|--|--|
| ~14 ]..εν..[ ~4 ]                      |  |
| ~11 ] πᾶτερ·                           | ... pai;                                   |
| (τ)ο]θι <sub>1</sub> ? ]π' Ἑλλῶν .χρο[ | ali(?)... dos helenos(?) <sup>89</sup> ... |
| ~11 ]εξ ἐορτ[ά.] κατεβα[               | ... festivais; ... desceu(?) ...           |
| ~11 ]ν γεδα[..](.)ν·[ (5)              | ...  |
| ἀψεθδὲ[ς ~4 ]εν μαν[τ]ήϊον[            | ... oráculo sem mentira ...                |
| ἐφέπετ[αι ~3]πτυχὶ Τομάρου [           | ... segue ... ao couro de Tomaro ...       |
| ~12 ]ς ἀμετέρας ἄπ[ο                   | ... da nossa ...                           |
| ~6 φόρμι]γγι κοινω-                    | ... forminge comum(?)                      |
| s ~9 ]ν πολώνυμον· (10)                | ... de muitos nomes;                       |
| ἔνθεν μὲν[ ] τριπόδεσσὶ τε             | de lá ... com trípodes e                   |
| καὶ θυσίαις[ ] ~8 ]                    | também sacrifícios ...                     |

### S9 (Peã XXII) = Fr. 52w

Deste fragmento a temática parece lidar com um casamento, e, no verso 7, Pélops é citado. Daí a possibilidade de “as bodas serem as de Pélops e Hipodameia” (PP, p. 431).

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| (a) ]           | ...             |
| ] καὶ νιν ὀρει[ | ... e a ele ... |
| ]               | ...             |

<sup>89</sup> PP (p. 428): o termo *Ellôn*, usado dessa forma somente nessa canção, é desconhecido. “Píndaro pode tê-lo usado com espírito rude”, por isso existe a possibilidade da tradução por “helenos”.

|     |                              |  |              |
|-----|------------------------------|--|--------------|
|     |                              | ]οτω τι                                      | ... algo ... |
|     |                              | ]  | ...          |
|     |                              | ***  |              |
| (b) | ]ος ἴκοιθ' ἐδ[.]ν ἕκα[       | ... chegasse ...                             |              |
|     | ]ειμοι τότε ποικίλον         | ... a mim então furta-cor                    |              |
|     | ]μον γλυκεῖ'                 | ... doce ...                                 |              |
|     | ύ]μεναίω                     | ... ao himeneu ...                           |              |
|     | ]ἀμφιθαλεῖ (5)               | ... com abundância                           |              |
|     | ]..βαμεν ἐξ Ὀλύμπου·         | ... do Olimpo;                               |              |
|     | ]Κρονίου Πέλοπος· αἰὼν γὰρ?[ | ... do Cronida Pélops. Pois a existência ... |              |
|     | ]εν οὐρανῶ                   | ... céu ...                                  |              |
|     | ]ν πάρα· τόν ποτε            | ... uma vez ...                              |              |
|     | ]τό οἱ ἔτει θάνατο.[.] (10)  | ... um ano ... morte ...                     |              |
|     | ]ριεωτ[.]μηθέγ.[             | ...  |              |
|     | ]α.[ ]γα.[                   | ...  |              |
|     | ]..[.]ε[ ]..[.]νποτε[        | ...  |              |
|     | ]μασ[ ]                      | ...  |              |
|     | ]νεμ' ἐρανιστ[αῖς (15)       | ... distribuir(?) aos presentes...           |              |
|     | πρό]θυρον ἐόν· πρό[.]σεναμ[  | sendo a porta da frente; ...                 |              |
|     | ]μ.νιε· φα[                  | ...  |              |
|     | ἁρμονία ]                    | harmonia ...                                 |              |

## II. PEÃS DE BAQUÍLIDES

Se Píndaro possui o maior *corpus* de peãs remanescentes, de Baquílides chegou-nos apenas um com partes importantes preservadas, composto por dois fragmentos, com quase cem versos, e um breve fragmento citado em Clemente de Alexandria (*Miscelânea*, século II d.C.). O primeiro, nomeado sob título “A Apolo Pítio de Asinas” e citado em diferentes antologias, “teve sua interpretação melhorada a partir da leitura de Barret (1954)”, segundo Herwig Maehler, em *Bacchylides* (2004, p. 223).

**Peã 1 Fr. 22 + 4 [ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΠΥΘΑΙΕΙ ΕΙΣ ΑΣΙΝΗΝ] – A Apolo Pítio de Asinas**

Neste fragmento, a temática fortemente apolínea e uma narrativa mítica que reforça a importância do deus em Delfos compõem as marcas genéricas do peã. “Os eventos da canção são localizados no santuário de Delfos, onde Apolo pronuncia um oráculo (...), cujo destinatário deve ser Hércules” (Kowalzig, 2007, p. 136), o *polemaíneton* do verso 42. Para Maehler (2004, pp. 223-4), uma hipótese a respeito da lacuna dos versos 26 a 38 é que “nela haveria a narrativa de como Hércules foi recebido por Ceix e então derrotou os asínios, conhecidos como dríopes, trazendo-os a Delfos como uma oferta a Apolo”.

Barbara Kowalzig, em *Singing for the gods* (*id.*, p. 137), defende que “as duas personagens centrais da canção, Melampo e Hércules, são figuras ligadas a Argos; mesmo Hércules não sendo um herói argivo, estava provavelmente no processo de tornar-se quando Baquilides compôs a canção”:

“Hércules não é um herói local nesse peã, mas étnico, especificamente dórico. As atividades do herói no contexto do culto representam um esforço de integração étnica na Argólida oriental. Assim, o papel de Hércules no mito traz evidências acerca do que era o culto a Apolo em Asinas”.

A canção fala a respeito da paz, temática muito valorizada na poesia grega antiga. Segundo Maehler (*id.*, p. 225), a paz é entendida como “uma unidade dentro da comunidade ou *pólis*”, pois existe a ideia de que “onde há paz, há prosperidade”.

Como no peã **D1** e **D4**, de Píndaro, a temática desenvolvida é adequada ao gênero peã, já que Apolo é entendido como essencialmente um deus de paz. Para Kowalzig (*id.*, p. 159), “o mito e o ritual, no texto, coincidem com a figura do deus, assim o rito é parte e também objeto da prece, como se a paz fosse concedida por Apolo”.

Quanto à forma, não há evidências de que esse peã tenha tido refrão; já a temática é inquestionavelmente adequada ao gênero, embora desenvolvida de maneira diferente daquela de Píndaro – algo que frisaremos faremos mais adiante, no capítulo 4.

(perdidas estrofe e antístrofe)

|   |      |  |
|---|------|--|
| στᾷ δ' ἐπὶ λαΐνον οὐ-                   | (21) | ... ele <sup>90</sup> se deteve sobre o umbral de pedra, |
| δόν, τοὶ δὲ θοΐνας ἔντυον, ᾧδέ τ' ἔφα-  |      | e enquanto eles guarneciam a festa, assim disse:         |
| “αὐτόματοι δ' ἀγαθῶν                    |      | “Homens justos por si próprios                           |
| <ἐς> δαΐτας εὐόχθους ἐπέρχονται δίκαιοι |      | vão aos banquetes abundantes                             |

<sup>90</sup> Possível referência a Hércules.

|  |      |  |
|--|------|--|
| φῶτες.”  | (25) | dos nobres.”   |
| (perdidos os versos 26-38)   |      |  |
| (.) ]τα Πυθω[  |      | ... Pito ...   |
| ]ει τελευτ[–   | (40) | ... o fim(?) ...   |
| <br>   |      |  |
| (.) .....] κέλευσεν Φοῖβος [Ἄλ-<br>κμήνας] πολεμαίνεταιον υἱὸν<br>στέλλεν] ἐκ ναοῦ τε καὶ παρ[<br>ἀλλ’ ὃ γε τᾷ]ιδ’ ἐνὶ χώρα<ι> |      | ... Febo <sup>91</sup> ordenou ao filho<br>de Alcmena, poderoso na guerra,<br>... conduzisse fora do templo e ...<br>mas ele, então, nesta terra |
| (.) .....]χισεν ταν φυλλο. [–  | (45) | ...  |
| (.) .....]στ]ρέψας ἐλαίας  |      | ... (?)tecendo oliveiras   |
| (.) .....]φ’ Ἄσινει  |      | ... (a eles?) Asínios  |
| (.) .....]λε..’ ἐν δὲ χρόν[ωι  |      | ... ; no tempo   |
| (.) .....]ες ἐξ Ἁλικῶν τε. [   |      | ... dos Hálícos ...  |
| μάντις ἐξ Ἄργευσ Μελάμ[πους  | (50) | um adivinho de Argos, Melampo <sup>92</sup> ,  |
| <br>   |      |  |
| ἦλ]θ’ Ἀμυθαονίδας  |      | o Amitaonida, chegou   |
| βω]μόν τε Πυθα<ι>εἶ κτίσε[   |      | e um altar a Pito fundou(?)  |
| καὶ] τέμενος ζάθεον·   |      | e um recinto muito divino,   |
| τοί]ας ἀπὸ ρίζας τὸδὲ χρ[  |      | daquela raiz. ...  |
| ἐξό]χως τίμασ’ Ἀπόλλων   | (55) | Apolo honrou sobremaneira  |
| ἄλσο]ς, ἕν’ ἀγλαῖαι  |      | o bosque, onde esplêndidas e   |
| τ’ ἀνθ]εῦσι καὶ μολπαὶ λίγ[ειαι  |      | claras canções florescem   |
| (.) .....]ονες, ὦ ἄνα, τ..[  |      | ... ó soberano, ...  |
| (.) .....]τι σὺ δ’ ὀλ[β  |      | ..., tu ... feliz(?)   |
| (.) .....].αιοισιν[  | (60) | ...  |
| <br>   |      |  |
| τίκτει δέ τε] θνατ]οῖσιν εἰ-]  |      | A paz dá à luz a riqueza   |
| ρήνα μεγαλ]άνορα ]πλοῦτον  |      | altiva aos mortais,  |
| καὶ μελιγλῶ]σσων ἀ]ιοιδᾶν ἄνθεα  |      | e as flores de canções de línguas doces,   |
| δαϊδαλέων τ’] ἐπὶ βω]μῶν]  |      | e ao queimar aos deuses em chama amarela,  |
| θεοῖσιν αἶθε]σθαι βο]λῶν ζανθᾶ φλογί   | (65) | junto aos altares dedáleos,  |

<sup>91</sup> Epíteto de Apolo.

<sup>92</sup> Famoso adivinho, que conquistou parte do reino de Argos para si e outra parte para seu irmão, Bias.

|                                      |      |  |
|--------------------------------------|------|--|
| μηρί' εὐ]μάλλων τε λμήλων            |      | coxas de bois e ovelhas de lã rica,                      |
| γυμνασίων τε νέοις                   |      | que os jovens pelo ginásio                               |
| αὐλῶν τε καὶ κώμων μέλειν.           |      | pelo aulo e pela algazarra <sup>93</sup> se interessem.  |
| ἐν δὲ σιδαροδέτοις λπόρπαξιν αἰθᾶν   |      | Nos punhos de cintas de ferro dos escudos                |
| ἀραχνᾶν ἰστιοὶ πέλονται,             | (70) | surgem teias de aranhas escuras                          |
| ἔγχεα τε λογχωτὰ ξίφεα               |      | e lanças pontiagudas e espadas                           |
| τ' ἀμφάκεα δάμναται εὐρώς.           |      | de dois gumes são destruídas pela ferrugem               |
| ...                                  |      | ...  |
| ...                                  |      | ...  |
| χαλκεᾶν δ' οὐκ ἔστι σαλπύγων κτύπος, | (75) | não há clamor de trombeta brônzea,                       |
| οὐδὲ συλᾶται μελίφρων                |      | nem é privado o sono da aurora,                          |
| ὔπνος ἀπὸ βλεφάρων                   |      | que aquece o coração,                                    |
| ἀῶιος ὃς θάλπει κέαρ.                |      | com sua doçura, das pálpebras.                           |
| συμποσίων δ' ἐρατῶν βρίθοντ' ἀγυαί,  |      | As ruas estão cheias de simpósios amáveis,               |
| παιδικοὶ θ' ὕμνοι φλέγονται.         | (80) | e os hinos eróticos aos meninos flamejam <sup>94</sup> . |

(perda dos versos 81-90)

### Peã 2, Fr. 5

Este peã, citado por Clemente de Alexandria em *Miscelânea* (5.68.6) – e a partir do advérbio *oudê*, por Teodoreto de Ciro (século V d.C), em *Tratamentos gregos* (1.78) –, e introduzido pela expressão “νῦν φησὶ Βακχυλίδης ἐν τοῖς Παιᾶσιν” – *nûn phēsì Bakkhlídēs en toîs Paiâsin* –, fala a respeito da habilidade do poeta quanto à composição de canções, chamada por Baquíledes de *sophía*.

Dois elementos são relevantes quanto à sua classificação genérica: a temática a respeito da “sabedoria” ligada ao fazer poético e a própria afirmação da fonte.

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς                  | Um é hábil por causa de outros,       |
| τό τε πάλαι τό τε νῦν. οὐδὲ γὰρ ῥᾶιστον | agora como antes. Pois não é o mais   |
| ἀρρήτων ἐπέων πύλας                     | fácil os portões dos versos não ditos |
| ἔξευρεῖν.                               | descobrir.                            |

<sup>93</sup> O contexto de paz na cidade tornaria possível que os jovens se importassem com as festividades e ritos gregos tão caros aos cidadãos.

<sup>94</sup> A última estrofe apresenta uma marcante oposição entre a violência da guerra e uma situação em que a paz já está instaurada na cidade.

### III. FRAGMENTOS DE PÍNDARO DE CLASSIFICAÇÃO INCERTA

Há argumentos razoáveis para que sejam entendidos como peãs alguns fragmentos, mas são todavia muito precários e nada oferecem à reflexão que se quer fazer no capítulo 4. Tais canções não serão enfocadas, mas apenas reconhecidas aqui, seguindo a edição de Rutherford (2001). O editor explica o porquê aceita tais fragmentos como do gênero peã; na maioria das vezes, é o fato de terem sido preservados nos papiros nos quais todas as canções legíveis são inquestionavelmente classificadas como tal (*PP.*, pp. 138-9). O argumento é válido, mas, para os fins deste trabalho, sem elementos passíveis de análise, não ajudam a construção de um quadro acerca do gênero discutido.

#### GRUPO A

Os quatro fragmentos constam do *Papiro 841*, notadamente composto por peãs.

#### A4

[ ~? ]. πο[ ] ...  
 [ ~? ] ο( ) καὶ [ει]ς τὸν τῆς Αὐλίδος πο[ρθμὸν ~?] ... e ao estreito de Áulis ...  
 [ ~? τοῖ]ς τὴν Αὐλίδα κατοικοῦσιν μαντεύε[σθαι ~?] ... profetizar aos que habitam Áulis ...

#### A5

[ ~? ποτ]αμόν ~? ] ... rio ...  
 [ ~? ]ς καὶ ... e ...

#### A6

[ <20]τος Ἴσμ[ην <20 ] ... Ismeno ...

#### A7

] ...  
 [ ~? ἀρ]πάζειν[ ~? ] ... arrebatat ...  
 ] ...

**GRUPO B**

Estes oito fragmentos estão, majoritariamente, ilegíveis.

**B1 (Peã VIII) = 52h (b)**

|                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| ]ενο[                    | ...                       |
| ]μεσ[                    | ...                       |
| ***                      |                           |
| (talvez falte uma linha) |                           |
| .ασ[                     | ...                       |
| ομ[                      | ...                       |
| τιτ[ (5)                 | ...                       |
| κα[                      | ...                       |
| δ[                       | ...                       |
| λομ?[ ~13 ]λ[.]ι[        | ...                       |
| σο[ ]                    | ...                       |
| μεγ[ ~13 ]ν δ' ἔπος (10) | ... grande(?) ... e verso |
| κλιθε.[.]κο[ ~7 ] σφίσιν | apoiar-se(?)... a eles    |
| μάλα πρᾶξον [δι]καίως·   | decerto age com justiça.  |

**B4**

|                                   |
|-----------------------------------|
| ] ...                             |
| ] ...                             |
| ]νυ [..] νῶιν ... nós dois(?) ... |
| ] ...                             |
| ] (5) ...                         |

**B5 (ilegível)**

|                 |
|-----------------|
| ] [             |
| ] ταλίαν. [ ... |
| ] ]             |
| ] [             |

**B6 (Peã VIIIa (a))**

|              |                      |
|--------------|----------------------|
| α]νδρος ὄτ[  | ... do homem ...     |
| ]τηη κα[     | ...                  |
| ]ος οὐ λυτ[  | ... não ...          |
| ύ]περτάτα.ι[ | as mais elevadas ... |
| ] ου[ (5)    | ...                  |

**B7 (Peñ VIIIa (b))** (ilegível) ] ...  
 ].ανδ[ ...  
 ]σπάρ[ ...  
 ]αδιος· ι[ ...  
 ].·ε[ (5) ...

**B8 (Peñ VIIIa (c))** (ilegível) πεμ[ ...  
 .]δομ[ ...  
 .]θυ[ ...

**B9 (Peñ VIIIa (d))** (ilegível) ]αιν[ ...  
 ]ιππ[ ...  
 ]ασ[ ...  
 ]εμ[ ...  
 ]τον[ (5)  
 ]απ[ ...

**B10** ]λομεν ...  
 ] ...  
 ] ὧ Μοῖσαι ] ... ὅ Musas ...  
 ] ...  
 ] (5) ...

**B11** (ilegível) ]κιας [ ...  
 ]λεσα ...

### GRUPO C

**C1 (Peñ VIIa) = Fr. 52Ga**

.... ].[ ...  
 γον ὀμ[ ...  
 εγνικ[ ...

|              |                |                               |
|--------------|----------------|-------------------------------|
| λυπευ[       |                | ... aflição <sup>95</sup> (?) |
| ἐκ φρεν[ὸς   | ~13 ]φ.εις (5) | dos sentidos ...              |
| κλοπα[       | <15 ]          | raptos(?) ...                 |
| Κλεὸς ἔ[κατι | <15 ]          | por causa da Glória ...       |

**C3 (Peã VIIc) = Fr. 52h (A)****C4**

|   |                        |   |
|---|------------------------|---|
| [ | ]                      | ... ..                                    |
| [ | ]ων                    | ]ν ...                                    |
| [ | ]                      | ]ς ἰσῆι ἔπε [ ... que saiba os versos ... |
| [ | ]·[                    | ] ...                                     |
| [ | ]ον τέλος ἔσ[ται (5)   | ... chegará ao final ] ...                |
| [ | ]υχα· συ[.]θμον        | ...                                       |
| [ | ] περαίνοις            | ... concluirias                           |
| [ | ]ν ἀπὸ καὶ πατρός· ὕμ- | ... também do pai; ...                    |

**GRUPO D**

Os cinco fragmentos desse grupo não apresentam elementos suficientes para que se possa pensar em seus gêneros. Em **D11**, há um adjetivo que pode relacionar-se ao epíteto de Apolo, “délío”; no entanto, sem qualquer outro termo, é difícil relacioná-lo a algo.

|            |                 |                       |
|------------|-----------------|-----------------------|
| <b>D10</b> | ]πι[            | ...                   |
|            | ].... ια[       | ...                   |
|            | ]ἀνθέμω νο[     | ... com flor ...      |
|            | ]ο κέλης Ἰονι[- | corcel jôni[co(?) ... |
|            | ]ουν· ὀ[        | ...                   |
|            | ]πρι[           | ...                   |

|            |         |               |
|------------|---------|---------------|
| <b>D11</b> | ]υ[     | ...           |
|            | ]Δάλιο[ | ... Délío ... |

<sup>95</sup> PP (p. 242): *lypeu-* talvez seja parte do verbo *tolupeúein*, “enrolar lã em fuso”.

|            |                        |                     |
|------------|------------------------|---------------------|
|            | ]υζω.[                 | ...                 |
|            | ]ι[                    | ...                 |
| <b>D12</b> | ]·[                    | ...                 |
|            | ]μακάρων[              | ... dos venturosos  |
|            | ]αφορίαν[              | ...                 |
| <b>D13</b> | ]αλι[                  | ...                 |
|            | ]μαντεία[              | ... profecia ...    |
|            | ]υ[·]ε.[               | ...                 |
| <b>D14</b> | ]ἀπολογε[ι             | ... defende ...     |
|            | ]ου καὶ θ.[            | ... e ...           |
|            | ]ων του[               | ...                 |
|            | ]·[                    | ...                 |
| <b>D15</b> | ]·ει[                  | ...                 |
|            | ]ρικεσ[ ] λειαιω [     | ...                 |
|            | Ὁ δὲ Πίνδαρος]ς λέγει[ | ... Píndaro diz ... |

### GRUPO E

A possível referência a um contexto tebano, no verso 7, seria a única evidência a respeito de algo da temática da canção (PP., p. 348).

|                          |                         |                               |
|--------------------------|-------------------------|-------------------------------|
| <b>E1 (Peã VIIc (a))</b> | .....]...[·             | ...                           |
|                          | .....].ντενει           | ...                           |
|                          | ·π...σ. εἶχε.. φι..[    | ... tem ...                   |
|                          | ρυ παρθ[έ]νῳ [σ]ὺν πομ[ | com uma virgem ...            |
|                          | χ..ν[ ]ε[ ]νη...θήρμ[   | (5) ...                       |
|                          | Κρό[ν]ιον δῶμ' ἀγλαο[   | casa (esplêndida?) do Cronida |
|                          | .....]ις ἐπ' Ἴσμηνία[ις | ... sobre Ismênio ...         |
|                          | .....]. λω[·].. τρ[     | ...                           |
|                          | .....]μ[·]ντις αυ.[     | ... adivinho(?)               |

.....].[.]. υμηδ.[ (10) ...  
 .....]ν ... θ[ ...  
 .....].φορο...[ ...

**E2 (Peã VIIc (b))** (ilegível) ]μ[ ...  
 ]μάτρω[ ...  
 ]οστα[...

### GRUPO S

#### S5 (Peã XIII) = Fr. 52n

(a) ἥρωϊ τε βω[μὸν ... altar ao herói ...  
 τῷ τανδε[ este ...  
 δῶκεν· οτ[ deu ...  
 πόντοιο [ do mar ...  
 Παλλάδα [ (5) Palas ...  
 .]έπτοι τ[....]ωσαι λειπ[ ... deixar(?)  
 σὺν παντ[....]ωτερον α[ com tudo(?) ...  
 ὕμνων ἐρ[...].γοριας de hinos ...  
 .άλλο[ν]τι [.....()]τῷ προσ[ a outro ...  
 πολυηρατο[.....]εκα[ (10) muito desejado(?) ...

{ANTICTP.??}

νῦν ...ανθ[ agora ...  
 νυμφαν συ[ noiva ...  
 θυιαίγιδ' αμ[ χορόν da égide feroz ... coro  
 ιστάμεναι τελ[ sendo postas(?) ...  
 δων τανυᾶ[....] σὺν κτύπῳ [ ἄν-(15) ... com ressonante ... de  
 δησάμεναι πλ[ο]κάμους tranças presas ...  
 μύρτων ὑπ[....] σφιν ἔγειρον [ dos mirtos ... e ergueram a eles ...  
 αἰθέρι', ἔλικ[....] δὲ πορφυ- pelo ar, ... com purpúreo  
 ρέα σὺν κρόκ[α ..]τινᾶειπ[ açafraão ... sempre ...  
 εὐα<μ>πυκι εν[.....]μῶ σελα[ (20) de belo diadema(?) ...

|                                |      |                                       |
|--------------------------------|------|---------------------------------------|
| ἐν δαιτί τε πα[.....]ει μακαρ[ |      | no banquete ... bem-aventurado(?) ... |
| ἔνθεν μὲν ἀρ[.....]ατων Ὀλυ[μπ |      | de lá ... do Olimpo(?) ...            |
| ταν πολέμου[.....]ν            |      | da guerra ...                         |
| σαμάντορι [                    |      | ao comandante ...                     |
| ἐν χρ[                         | (25) | em ...                                |
|                                |      |                                       |
| (b) ]ς ἐχθρῶν ὀμιλήσεις[.]α-   |      | ... travaria batalha ... dos inimigos |
| ]ρατου πάτρας ἐκάς             |      | ... longe da pátria                   |
| ]·έραν [ ]                     |      | ...                                   |
| χ]εῖρας ἀραιὰς                 |      | ... mãos amaldiçoadas ...             |
| φ]έρτατος ἀνθρώπων φ.[         | (5)  | ... o melhor dos homens ...           |
| ο]ὐκ αἰσχρὸν πάθοις            |      | ... não sofrerias infâmia ...         |
| ]σις ἀνανύτοις εὔρεν           |      | ... os inacabados descobriu           |
| ]ιαν αἶσαν·                    |      | ... lote                              |
| ]·                             |      |                                       |
| ]·θ. πορήσαν[.]                | (10) | ...conduziu(?)                        |
| ]θ[.]φ[..]ν προκρίνοι          |      | ... preferiria                        |
| ]ση καλεῖν                     |      | ... chamar                            |
| ]ει τις ἄτερθεν [              |      | ... alguém afastado                   |
| ]κα [...]                      |      | ...                                   |
| ]..δε θυμῷ                     | (15) | ... com ânimo                         |
| ]ενει κατεβα[                  |      | ...                                   |
| ]·                             |      | ...                                   |
| ]·                             |      | ...                                   |
| ]ων ὁπότε                      |      | quando                                |
| ]ύοντές νιν ἐκ                 | (20) | a ele ...                             |
| ]·                             |      | ...                                   |
| ]χαν νέμειν                    |      | ... partilhar                         |
| ]·                             |      | ...                                   |
| ]σαν                           |      | ...                                   |
| ]ων κύριοι                     | (25) | ... autoridades ...                   |
| ]·                             |      |                                       |
|                                |      |                                       |
| (c) ]ιν τοία τις ἐμ[           |      | ... sem dúvida alguém ...             |

|                           |      |                                   |
|---------------------------|------|-----------------------------------|
| ]σαι σταθεισαι[           |      | ... sido posto ...                |
| ]ν                        |      | ...                               |
| ]αις ὀλολυγαῖς [          |      | ... com gritos agudos rituais ... |
| ]· ἔμαθον δ' ὅτι μοῖραν [ | (5)  | ... e aprendi que quinhão         |
| ]λλα ἐπλα[...].]παθα[     |      | ...                               |
| ]ς ἔδραι θε[...].]ιον[    |      | ... ao assento ...                |
| ]εσχοντολ[...].           |      | ...                               |
| ]ει καὶ νῦν τέρας δι[     |      | ... se também agora presságio     |
| ]γον οὐτ' οὗ]ν ἀμπελ[     | (10) | ... e então nem ...               |
| ]ατων οὐδ' Ἀχελωιο[       |      | ... nem de Aquelôo                |
| ]·                        |      | ...                               |
| ]ινᾶν μνᾶμ' ἔτι του[      |      | ... lembrou-se ainda de ...       |
| ]οντεσσι πιθεσ[ ~7 ]αι    |      | ...                               |
| ]εδ' ἀμφ[                 | (15) | ...                               |
| ]εσποτ[                   |      | ...                               |
| ]ιτεμ[                    |      | ...                               |
| ]φ να.[                   |      | ...                               |
| ]·[                       |      | ...                               |

|     |               |                   |
|-----|---------------|-------------------|
| (g) | ]σιωνε[       | ...               |
|     | ]τ' Ἀχιλλῆα [ | ... e Aquiles ... |
|     | ]ν ἔστιν [    | ... é ...         |

### SUPLEMENTOS Z

“Outros papiros, além do *Papiro de Oxirrinco 841*, contribuíram com fragmentos muito pequenos para que tenhamos qualquer ideia consistente acerca de seu gênero” (PP, p. 433). Neste grupo, denominado “suplementos Z”, estão esses fragmentos. Os papiros onde foram citados são o 147, 1792, 2442, 2441, 2448 e 3822, todos de Oxirrinco.

|                         |            |            |
|-------------------------|------------|------------|
| <b>Z1 (Peã VII (c))</b> | ἀγνας αγι[ | sacra ...  |
|                         | πεποταμ [  | voa(?) ... |
|                         | ]απολ[     | ...        |

|           |                                       |                                   |
|-----------|---------------------------------------|-----------------------------------|
| <b>Z2</b> | <i>(Peã VII (d) e (e))</i> ... ροαιπ[ | ...                               |
|           | σέ τε καὶ ῥαδ[                        | ... e a ti também ...             |
|           | (faltam cerca de 42 linhas)           |                                   |
|           | ]μικτος αλω-                          | ... misturado(?)                  |
|           | ]ᾶν ἴν' ἀγλαοχαίτᾶν                   | ... para esplêndida cabeleira ... |
| <b>Z3</b> | <i>(Peã XXII (k))</i>                 |                                   |
|           | ]τ . [...]ια. [                       | ...                               |
|           | ]ιτ..                                 | ...                               |
|           | ]οδα                                  | ...                               |
|           | ]ανους ὑπὸ θεσπεσι[                   | sob eco divino(?)                 |
|           | ]τας (5)                              | ...                               |
|           | ]μν . ν ἐπὶ ἐνθε[                     | ... sobre ...                     |
|           | ]                                     | ...                               |
|           | ]ον πέδον[                            | ... terra ...                     |
|           | ]ασαι δ.. [                           | ...                               |
|           | ]οναμ [ (10)                          | ...                               |
|           | ]πόλιν[                               | ... cidade ...                    |
|           | ]ων                                   | ...                               |
|           | ]                                     | ...                               |
|           | ]τεφθιμε[                             | ...                               |
|           | ] . ιναντ. [ (15)                     | ...                               |
|           | ]αγονον                               | ...                               |
|           | ]οταν                                 | ...                               |
|           | ]ικτεν[                               | ...                               |
|           | ]οσ [                                 | ...                               |
| <b>Z4</b> | .]εικερ[                              | ...                               |
|           | ]οσευχομ[                             | ... rezo(?) ...                   |
|           | ]α Πιερίδες[                          | ... Piérides ...                  |
|           | ]νφ τ[                                | ...                               |
| <b>Z5</b> | ]νατοι νιν.[                          | ... a ele ...                     |
|           | ]εὐφρων γὰρ[                          | ... pois benévolo...              |
|           | ]ἐβόα με..[                           | ... gritou ...                    |

|                             |                   |  |  |
|-----------------------------|-------------------|--|--|
| <b>Z6</b>                   | ].ερι[            | ...                                    |  |
|                             | ]υμον[            | ...                                    |  |
|                             | πα]σσαλο[         | ... cavilha ..                         |  |
|                             | φθο]γγον[         | ... som ...                            |  |
| <b>Z7</b>                   | ]β.ι[.].[         | ...                                    |  |
|                             | ἀ]μφιπολε. [      | ... servos ...                         |  |
|                             | ίπ]ποσόα θυ[γάτηρ | filha que conduz cavalos <sup>96</sup> |  |
| <b>Z8</b>                   | ].ειταν[          | ...                                    |  |
|                             | ]ν Αὐλίδ[         | ... Áulis ...                          |  |
|                             | ]νεν α[           | ...                                    |  |
|                             | ]νε[              | ...                                    |  |
| <b>Z9-Z10 (Peã VII (f))</b> | Ὅρσο]τριαινα[     | ... arremessa-tridente...              |  |
|                             | ]εν Πτωιω[ι       | ... em Ptoo ...                        |  |
|                             | ]εν σοφ[          | ...                                    |  |
| <b>Z11-Z12 (ilegíveis)</b>  | ]αν.[             | ...                                    |  |
|                             | ] [               | ...                                    |  |
|                             | ]. ραπ[           | ...                                    |  |
| <b>Z13</b>                  | ]ρ[               | ...                                    |  |
|                             | ]α.[              | ...                                    |  |
|                             | ]καὶ τόθι ν[      | ... e ali...                           |  |
|                             | Ἐν]υαλίου[        | ... de Eniálio <sup>97</sup>           |  |
|                             | ]πατρὸς ἐχ[       | 5 ... do pai ...                       |  |
|                             | ]δίκαι δασ[       | ... justiça ...                        |  |
|                             | ]α κέλευσ.[       | ordenou(?) ...                         |  |
|                             | ] [               | ...                                    |  |
|                             | ].[               | ...                                    |  |

<sup>96</sup> Referência a Ártemis.

<sup>97</sup> Sobrenome de Ares.

|                          |                          |                        |   |
|--------------------------|--------------------------|------------------------|---|
| <b>Z14</b>               | ]ι· δω[                  | ...                    |   |
|                          | ].. ναν.[                | ...                    |   |
|                          | ]τεμ..ει· τ .[           | ...                    |   |
|                          | ]·αμεναι[                | ...                    |   |
|                          | ]ταις τερ[               | ...                    |   |
|                          | ]παισῑ τε.[             | ... <i>meninos</i> ... |   |
|                          | ]ντια..´[                | ...                    |   |
|                          | ]μμελε[                  | ...                    |   |
|                          | ]ε..νεκ.[                | ...                    |   |
|                          | ]·[.]·[.]·α.[            | ...                    |   |
|                          | ]l..[                    | ...                    |   |
| <br>                     |                          |                        |   |
| <b>Z15 (Peã XII (c))</b> | ]...[.]·[                | ...                    |   |
|                          | ]ωρθ' ὑποκρ[             | ...                    |   |
|                          | ]ωσομεν γ[               | ...                    |   |
|                          | ]ἔθνος αιδ[              | ... <i>bando</i> ...   |   |
|                          | ]·εχρ[..]·ε[ (5)         | ...                    |   |
| <br>                     |                          |                        |   |
| <b>Z16 (Peã XII (d))</b> | ]ινα..[                  | ...                    |   |
|                          | κ]ίθαριν τ[              | ... <i>cítara</i> ...  |   |
|                          | ]λεμον π[                | ...                    |   |
|                          | ]ην..με[                 | ...                    |   |
| <br>                     |                          |                        |   |
| <b>Z17 (Peã XII (e))</b> |                          |                        | <b>Z18-19 (Peã XXII (c)) (ilegível)</b> |
|                          |                          |                        | α.[ ...                                 |
| ]κινδυν[                 | ... <i>perigo(?)</i> ... |                        | τἔσ[ ...                                |
| ]νεφελα.ε[               | ... <i>nuvens</i> ...    |                        | ο.[ ...                                 |
| ]·κατεργω[               | <i>cumpri(?)</i> ...     |                        | ·λ.[ ...                                |
| ].....[ 5                | ...                      |                        | [ ...                                   |
|                          |                          |                        | νέσ[ ...                                |
|                          |                          |                        | στ[ ...                                 |
|                          |                          |                        | ·[ ...                                  |
|                          |                          |                        | μ[ ...                                  |

|                                 |                          |                                    |
|---------------------------------|--------------------------|------------------------------------|
| <b>Z20 (Peã XXII (d) + (e))</b> | ].[                      | ...                                |
|                                 | ]λ' ᾗ[                   | ...                                |
|                                 | ]·ῥ[                     | ...                                |
|                                 | ].[ (4a)                 | ...                                |
|                                 | ]·[.]θατ[ (4b)           | ...                                |
|                                 | ]λ·[.]του[ (5)           | ...                                |
|                                 | ]·ξεμ[.]·[.]·[           | ”                                  |
|                                 | ]ωτον τόδε κά[           | ... isto ...                       |
|                                 | ]·εσσι λυ[.]··αιψ[       | ... rapidamente(?) ...             |
|                                 | ]·δ' εἰς [Ἄ]χέροντα [    | ... ao Aqueronte <sup>98</sup> ... |
|                                 | ]·[.]...[ ]ε·[.]ξε[ (10) | ...                                |
|                                 | ]ον βαλ[                 | ...                                |
|                                 | ]·α κρ·[                 | ...                                |
|                                 | ]δωμαινα[                | ...                                |
|                                 | ]φοιτοτ[                 | ...                                |

**Z21 (fr. 60 (a))****Z22 (Peã XXII (g))**

|                 |                      |                     |                          |
|-----------------|----------------------|---------------------|--------------------------|
| ]ινδ·[          |                      | ]·τ[ ]·[            | ...                      |
| θυμον δ[        | coração ...          | []ερπ[.]·[.]λ·[.]·[ | ...                      |
|                 |                      | ]ἀρηϊφίλον          | ... caro a Ares ...      |
| εἰ δέ μοι·[     | se a mim ...         | κα]λεσσαμένα        | ela chamando ...         |
| γαῖαν τίμ[      | terra honra(?) ...   | ]πεῖρατο γλυκ ῥ[    | ... provou o doce(?) ... |
| Ζηνί γε πᾶ[ (5) | a Zeus ...           | ]·[.]φ·[.]· αλλ[    | ...                      |
| Ἐγνοσίδα[ι      | Treme-terra ...      | ]γαρχ·[             | ...                      |
| ....]ερτέρα[    | ...                  | ]ά·ει               | ...                      |
| ....]οφοῖσ[     | ...                  | ]·[                 | ...                      |
| γ]νωτόν· ἰτ[    | inteligente; ...     |                     |                          |
| π]άρεδρον (10)  | sentado junto de ... |                     |                          |
| ἀ]λλὰ γὰρ τ·[   | mas porque ...       |                     |                          |
| ..]·ἀκραδι[     | ...                  |                     |                          |
| ]·]·μακ[        | ...                  |                     |                          |
| ]·]·ν μητι' [   | ...                  |                     |                          |

<sup>98</sup> Rio em que as almas dos mortos eram conduzidas.

]ν..έβ[ (15) ...

**Z23-Z24 (Peã XXII (h))**

]αθανα[ ...  
 ]ερα σε[ ...  
 ]'λον ...  
 ]εδοιν.[ ...  
 ]αθεισεν ...

**Z25 (Peã XXII (i))**

]ο δέρκεν ἐπόμοσσ[ ... olhou fixamente...  
 ]γέτι· τὰν παῖδα δε[ ...; a filha ...  
 ]βρόταν κάγγερριθ[έτ.. ... mortal e nas mãos ...  
 ]εν[....]παρε[

ΑΙΓΙΝΗ[ΤΑΙΣ ΕΙΣ — —

AOS EGINETAS

]Αἶακ[

... Éaco(?) ...

**Z26**

(a) ]..σανταπόγ.[ ...  
 Γ]οργόνος· [ ...  
 ] .ον [ ...  
 ] .αλόν· [ ] [ ...  
 ] [ (5) ...  
 ] [ ...  
 ] [ ...  
 ]ως· [ ...

**Z27 (ilegível)**

..[ ...  
 .[ ...  
 [ ...  
 λε[ ...  
 [ ...  
 [ ...

(b) (ilegível)

] ...  
 ].ωριω[ ...

**Z28**

]τοῖς ἀν- [ a eles...  
 ]τοῖς [ ...

**Z30 (Peã VIIIb (e))**

a) e (b)  
 ]..[ ...  
 ].[.]τι [ ]ωνι. [ ...

**Z29 (fr. 215 (c))**

] Ἀθάνας ... de Atena  
 ]μεγίστων [ ... dos maiores ...  
 ] ...  
 ].βασιλη [ ... rei(?) ...

]· ἐωιέπ[ ] κωμιο[ ...  
 ]π. [ ] οισιν. [ ...  
 ]λος [ (5) ...  
 ]βροτων[ ... dos mortais(?) ...  
 ]αι· ...

|                |  |       |     |
|----------------|--|-------|-----|
|                |  | ]·χ·[ | ... |
| ]χθονος αἶχμα[ | ... da terra ... ponta da lança(?) ... |       |     |
| ]              | ...                                    |       |     |
| ]ευξάμενοι     | ... orando ...                         |       |     |

| <b>Z31 (Peã VIIIb (c))</b> | Fragmento ilegível | <b>Z32 (Peã VIIIb (d)) (ilegível)</b> |     |
|----------------------------|--------------------|---------------------------------------|-----|
| ]·[                        | ...                | ]με·[                                 | ... |
| ]βα[                       | ...                | ]νηρ[                                 | ... |
| ]·γεν[                     | ...                | ]υ [                                  | ... |
| ]· εν [] [                 | ...                | ]· [                                  | ... |
| ]ανα· [ (5)                | ...                | ]ος εν φ [ (5)                        | ... |
| ]ν [                       | ...                | ]πα'ι'ο[                              | ... |
| ]μαριτ [                   | ...                | ]εραπο[                               | ... |
| ]·σ·ς τε γηρα [            | ...                | ]·[                                   | ... |
| ]ησ[·]...[                 | ...                |                                       |     |
| ] .. [·]τ [] σ [ (10)      | ...                |                                       |     |
| ]·ωντ· [                   | ...                |                                       |     |
| ]νοσομ [                   | ...                |                                       |     |
| ]ορ· []·[                  | ...                |                                       |     |
| ]υ·[                       | ...                |                                       |     |

### CAPÍTULO 3

#### O ENCÔMIO NA MÉLICA DE PÍNDARO E BAQUÍLIDES

No capítulo anterior, a preocupação era preparar, com a tradução anotada, a base para o comentário comparativo dos peãs de Baquíledes e Píndaro, do ponto de vista da espécie mélica e de seus elementos característicos. Neste, é preparar, com o mesmo apoio, o comentário igualmente comparativo dos encômios dos dois poetas – ambos os comentários consistirão no capítulo 4 desta dissertação. À diferença do que se dá com o peã, o encômio tem identidade genérica pautada no momento de *performance*. Um dos principais elementos de sua classificação alexandrina parece ser a referência à ocasião simposiástica da execução, importante instituição na vida política e social dos homens aristocratas. Anteriormente à Biblioteca, o termo *enkômion* era de amplo uso, e nomeava variadas canções de elogio, como o epinício para o qual os editores alexandrinos forjaram esse novo nome que especifica o que move o elogio: o mundo dos Jogos.

Assim, o que haveria de comum entre canções entendidas como “encomiásticas” quando de sua edição tardia são o próprio elogio e a ocasião, o que torna a classificação genérica problemática, visto que o louvor era, por si só, conforme ressalta Ewan Bowie, em “Symptotic praise” (2002, p. 170), característico do discurso simposiástico e elemento central em muitos outros gêneros de poesia e prosa, inclusive retóricos, sendo os limites entre os elementos formais que distinguem os tipos de elogio pouco claros. Na mélica, canções editadas como encômio na Biblioteca eram, anteriormente, ou por outra, à época dos poetas arcaicos e tardo-arcaicos, um conjunto variado, que contemplava *skólia* (“canções conviviais”), canções eróticas, epinícios, exemplos de espécies em que há forte presença de elogio, mas que são bastante distintas entre si, do ponto de vista de ocasião de *performance*, finalidade e natureza do elogio.

O *corpus* de encômios deste trabalho é composto por catorze fragmentos de Píndaro, na edição de Snell-Maehler (2001). Destes, oito apresentam-se minimamente legíveis, com mais de três versos, oferecendo então elementos para pensar o gênero das canções. De Baquíledes, há dezessete fragmentos na edição Maehler (2003), dez deles com trechos mais bem conservados, alternando com outros deveras fragmentários.

## I. ENCÔMIOS DE PÍNDARO

### Frs. 118 – 119 ΘΗΡΩΝΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΙ – A Terão de Agrigento

Ambos os fragmentos são provenientes de escólios à *Olímpica* 2, de Píndaro, um epinício dedicado ao tirano Terão de Ácragas (atual Agrigento, na Sicília), seu contemporâneo, vencedor na corrida de carros com cavalos, em 476 a.C.. O título que os acompanha é, então, o da própria ode encomiástica – de elogio ao vencedor nos Jogos –, em que foram citados.

O Fr. 118 é dado pelo antigo comentador ao lado do verso 22 do epinício pindárico, em que há menção às filhas de Cadmo, fundador mítico de Tebas. O escoliasta diz tratar-se do começo de um encômio, no qual Píndaro afirma ser a família de Terão proveniente daquelas filhas da linhagem cadmeia, Sêmele e Ino. A abertura do fragmento não traz qualquer indício de qual teria sido sua temática, mas o fato de o escólio estar próximo à alusão mítica do epinício leva a pensar as razões pelas quais as duas filhas de Cadmo foram citadas na canção, em que o poeta busca refletir a respeito dos infortúnios do passado, que podem ser esquecidos após boas conquistas. Quanto à classificação métrica em encômio, não há elementos analisáveis.

O Fr. 119, por sua vez, aparece ao lado do verso 8 do referido epinício pindárico, e o escoliasta explica que “alguns dizem que os ancestrais de Terão não foram à cidade de Gela, mas diretamente a Ácragas, partindo de Rodes; assim fala Píndaro”<sup>1</sup>. Os poucos versos do encômio citados parecem fornecer a explicação sobre a ocupação da região pelos antepassados do tirano. Sobressaem-se na descrição os fatos de terem oferecido muitos presentes aos imortais, e de terem sido acompanhados por grande prosperidade. O elogio a Terão dar-se-ia, portanto, a partir da descrição de sua origem reverente e abençoada pelos deuses, intrinsecamente ligados.

A ocasião de *performance* do encômio deve ter sido um simpósio: a menção às riquezas é uma temática adequada aos convivas reunidos, homens membros da aristocracia grega, a quem muito importam seus bens e manutenção do seu *status* social.

(118) ⊗ Βούλομαι παίδεσσιν Ἑλλάνων ... Desejo aos filhos dos helenos ...

<sup>1</sup> Texto do escólio na edição do Fr. 119: ἔνιοι δὲ φασιν ὅτι οἱ τοῦ Θήρωνος πρόγονοι οὐδόλως εἰς τὴν Γέλαν κατήραν, ἀλλ' εὐθὺς εἰς τὴν Ἀκράγαντα ἀπὸ Ῥόδου· ὡς καὶ ὁ Πίνδαρος λέγει

(119) ἄν δὲ Ῥόδον κατόκισθεν ...,  
 ἔνθεν δ' ἀφορμαθέντες, ὑψηλὰν πόλιν ἀμφινέμονται,  
 πλεῖστα μὲν δῶρ' ἀθανάτοις ἀνέχοντες,  
 ἔσπετο δ' αἰενάου πλούτου νέφος.

... e em Rodes se assentaram ...

dali partidos, os arredores da cidade alta habitam,  
 e oferecendo os maiores dons aos imortais,  
 segue-os infindável nuvem de riqueza.

**Frs. 120\* 121\* ΑΙΕΞΑΝΔΡΩΙ ΑΜΥΝΤΑ – A Alexandre, filho de Amintas**

O Fr. 120, citado em um escólio à *Nemeica* 7 de Píndaro, dedicada a Sógenes de Egina, tem como finalidade explicar o procedimento usado pelo poeta na abertura da ode. O escoliasta afirma que ele é atraído a construir jogos de palavras sempre que há um nome semelhante, e recorda do início o encômio, sob título “A Alexandre, filho de Amintas”. É clara a referência a Alexandre, futuro rei da Macedônia, sucessor do pai, ambos contemporâneos a Baquílides e Píndaro. O texto preservado, diminuto, não permite descrever a forma como o elogio é construído, mas a aproximação do príncipe Macedônio ao príncipe troiano Páris Alexandre é elemento de heroicização e elevação daquele.

Dedicado ao mesmo Alexandre macedônio é o Fr. 121, com apenas quatro versos, cuja fonte é a obra *Sobre a força do estilo de Demóstenes*, de Dionísio de Halicarnasso (século I a.C.). O antigo retórico cita-o para demonstrar que o poeta compôs a canção ao destinatário sem preocupar-se tanto com o sentido, mas, sim, com o som e ritmo, ideia reforçada pela presença de rimas finais.

Embora classificado como encômio, Baquílides nomeia no verbo *humnēisthai* (verso 1, “hinear”) o seu fazer poético, a fim de reforçar a importância de dedicar em celebração aos bons “os mais belos cantos” (*kallístais aoidaís*, 2). *Hýmnos*, entendido como destinado a louvar os deuses – concepção reforçada na classificação Alexandria – “designava qualquer tipo de canção na era arcaica” (Depew, 2000, p. 69)<sup>2</sup>.

O Fr. 121 aponta para a relevância de elogiar os bons, para que seus feitos não sejam esquecidos, como parte de uma reflexão ético-moral que, no encômio, é elemento

---

<sup>2</sup> A autora aponta “três usos diferentes de *hýmnos*, mais ou menos correspondentes aos períodos arcaico, clássico e helenístico: qualquer composição hexamétrica; qualquer canção a um deus; um tipo particular de canção a um deus (...)”.

constante. Falta-nos, porém, o contexto maior, que poderia ser um louvor a partir da premissa nele expressa, com a qual um encômio poderia se iniciar, pois reforçaria o valor do elogiado e anunciaria a qualidade da própria canção.

(120) ⊗ Ὀλβίων ὁμώνυμε Δαρδανιδᾶν,      Ó homônimo dos felizes Dardanidas<sup>3</sup>,  
παῖ θρασύμηδες Ἀμύντα                      filho audaz de Amintas ...

(121) ... πρέπει δ' ἐσλοῖσιν ὑμνεῖσθαι ...

... καλλίσταις ἀοιδαῖς.

τοῦτο γὰρ ἀθανάτοις τιμαῖς ποτιψαύει μόνον {ρήθέν},

θνάσκει δὲ σιγαθὲν καλὸν ἔργον

... é adequado hinear os bons ...

... com os mais belos cantos.

Pois isso, só alcança honras imortais;

mesmo um belo feito morre, posto em silêncio ...

#### Fr. 122. ΞΕΝΟΦΩΝΤΙ ΚΟΡΙΝΘΙΩΙ

#### A Xenofonte de Corinto

Citado no *Banquete dos eruditos* (13.33.573E), de Ateneu (séculos II-III d.C.), o encômio a Xenofonte de Corinto deve “ter sido apresentado em um simpósio, em modalidade solo e talvez cantado pelo próprio poeta”, propõe Leslie Kurke, em “Pindar and the prostitutes, or reading ancient ‘pornography’” (1996, p. 50). O contexto geral relaciona-se ao fato de o destinatário ter prometido dedicar a Afrodite um grande número de prostitutas do templo, caso vencesse sua competição nos Jogos Olímpicos. Campeão em suas modalidades, ele comissionou Píndaro a compor duas canções louvando seu feito: a *Olímpica 13*, um epinício, e a canção objeto desta análise, classificada pelo próprio poeta no verso 14 como *skólion*, encomendado “para celebrar a gratidão oferecida à deusa” (Kurke, *id.*, *ib.*).

A canção se inicia com um endereçamento às protagonistas, as jovens servas da deusa Persuasão, nomeadas diferentemente no andar dos versos, mas, a princípio, de modo elogioso. Os primeiros nove versos não apresentam qualquer referência pertinente à questão do gênero da canção, nem elucidam seu contexto de *performance*, ao mesmo

<sup>3</sup> Linhagem fundada por Dárdano, em troia, da qual descendem Príamo e seus filhos, como Alexandre.

tempo em que levantam a densa discussão sobre a presença de prostitutas sagradas em contexto sacrificial<sup>4</sup>. A partir de então, há uma lacuna de provavelmente quatro versos, após a qual o poema retorna não mais com elogios às jovens, mas com certo tom de dúvida a respeito do que os cidadãos, aristocratas de Corinto que assistem à *performance*, falarão acerca da abertura do que o poeta classifica como *skólion*, a canção convivial.

Derek Collins, em *Master of the game* (2004, p. 84), analisa que, de acordo com o filósofo Camaleão (século IV a.C.), o Fr. 122 teria sido cantado “em uma festa sacrificial em honra a Afrodite, celebrada logo após a vitória de Xenofonte (...)”. Assim, “nem o contexto, nem a ocasião relacionam-se ao simpósio propriamente, entendido como o momento pós-banquete, no qual acontecem as atividades de beber, cantar e praticar jogos verbais”.

A despeito de toda a problemática e ambiguidades suscitadas pelo cenário descrito na canção, é importante notar, para os propósitos deste trabalho, como “o poeta passa a celebrar, entre os nobres coríntios presentes, os feitos do elogiado que comissionou a canção e a respeito de quem os ouvintes já esperavam ouvir”, afirma Anne P. Burnett, em “Servants of Peitho” (2011, pp. 52-5), classificando a canção como “convivial”, como a nomeia o próprio poeta no verso 14.

A invocação a Afrodite abre a sequência final de versos, os quais explicitam a gratidão de Xenofonte à deusa, que lhe deu a alegria de realizar seus desejos. O tratamento dado a ela, a “senhora” (*déspoina*, v. 17), ressoa o dado aos coríntios “senhores” (*déspotai*, v. 13), o que, para Kurke (1996, p. 57), é uma tentativa do poeta de “criar uma relação de igualdade e reciprocidade entre os simposiastas e a deusa”. Outro aspecto importante é o fato de que em geral “quem se alegra com o cumprimento de pedidos é o deus ou deusa a quem as promessas foram originalmente feitas”<sup>5</sup>: no Fr. 122, porém, é o próprio Xenofonte quem apresenta tal estado – uma forma implícita de criar mais uma relação de reciprocidade entre o elogiado e os deuses.

Dessa forma, consolida-se o elogio a Xenofonte, que ganha suas disputas, cumpre as promessas feitas à deusa e ainda promove o deleite de seus companheiros convivas, proporcionando-lhes a companhia de cortesãs sagradas. A forma como o elogio é construído difere muito dos demais encômios. É nítido seu caráter simposiástico, reforçado, inclusive, pelas referências eróticas, características da ocasião de *performance*.

<sup>4</sup> Carretero (2019, pp. 81-90) estuda essa discussão a partir desse fragmento.

<sup>5</sup> As outras três ocorrências do verbo *iaínō* em Píndaro designam a “gratidão de um deus em relação à oferta de um humano” (Kurke, 1996, p. 57)

Burnett (2011, p. 56-7) destaca o fato de serem descritos jovens em um contexto de realização de seus prazeres na companhia de prostitutas (decerto acompanhados pelo vinho) e refere-se à canção como sendo um *skólion*.

No entanto, os limites formais entre o que se pode entender como *skólion* e encômio não são claros, e menos ainda a partir da leitura dessa canção.

A´

Πολύξεναι νεάνιδες, ἀμφίπολοι  
Πειθοῦς ἐν ἀφνειῷ Κορίνθῳ,  
αἶ τε τᾶς χλωρᾶς λιβάνου ξανθὰ δάκρη  
θυμιᾶτε, πολλάκι ματέρ´ ἐρώτων  
οὐρανίαν πτάμεναι  
νοήματι πρὸς Ἀφροδίταν, (5)

Jovens de muitos estrangeiros, servas  
de Persuasão, na rica Corinto,  
vós que do verde incenso a lágrima fulva  
queimais, muitas vezes à mãe dos desejos  
voando em pensares,  
à celeste Afrodite.

B´

ὕμῃν ἄνευθ´ ἐπαγορίας ἔπορευεν,  
ὦ παῖδες, ἐρατειναῖς <ἐν> εὐναῖς  
μαλθακᾶς ὥρας ἀπὸ καρπὸν δρέπεσθαι.  
σὺν δ´ ἀνάγκᾳ πᾶν καλόν ...

A vós ela permitiu, sem censura,  
ó meninas, nos amáveis leitos,  
o fruto da tenra estação colher.  
Sob a necessidade tudo é belo ...

\*\*\*

(Γ´)

ἀλλὰ θαυμάζω, τί με λέξοντι Ἴσθμοῦ  
δεσπότηι τοιάνδε μελίφρονος ἀρχάν  
εὐρόμενον σκολίου  
ξυνάορον ξυναῖς γυναιξίν. (15)

Mas pergunto-me o que dirão do Istmo  
os senhores, deste meu achado começo  
de *skólion* doce aos sentidos,  
na companhia de mulheres públicas.

(Δ´)

διδάξαμεν χρυσὸν καθαρᾷ βασάνῳ

Testamos<sup>6</sup> o ouro com pura pedra de toque<sup>7</sup>;

\*\*\*

ὦ Κύπρου δέσποινα, τεὸν δεῦτ´ ἐς ἄλσος

Ó Senhora de Chipre, aqui, ao teu bosque,

<sup>6</sup> A tradução segue a solução de Race (1997, p. 353).

<sup>7</sup> A conhecida metáfora acerca do valor da poesia reforça qual é a preocupação do poeta, o qual teme que o valor de seus versos não seja claro à sua audiência, propõe Kurke (1996, p. 56), que julga que em Píndaro e Baquílides a imagem é sempre usada para garantia da sinceridade do *laudator*, o poeta encomiástico, quanto à sua composição.

φορβάδων κορᾶν ἀγέλαν ἑκατόγγυ-  
 ον Ξενοφῶν τελέαις  
 ἐπάγαγ' εὐχολαῖς ιανθείς. (20)

dos pastos um rebanho de cem membros de  
 moças Xenofonte conduziu, pela perfeição  
 dos pedidos aquecido.

**Fr. 123. ΘΕΟΞΕΝΩΙ ΤΗΝΕΔΙΩΙ**

**A Teoxeno de Tenedo**

Citada na mesma fonte do Fr. 122, esta canção é dedicada a Teoxeno, jovem aristocrata de Tenedo, que, segundo Ateneu (13.601D), em típica leitura biografizante, era o *erōmenos*, o amado do poeta, o parceiro passivo de uma relação homoerótica, pederástica, mais precisamente. De caráter encomiástico, editada como um encômio em Alexandria, “a canção configura-se como simposiástica, de *performance* possivelmente monódica e temática erótica, podendo ser entendida como um *paidikón*, porque composta por um homem adulto para elogiar a beleza do efebo amado, a fim de seduzi-lo no simpósio”, afirma Giuliana Ragusa, em *Lira grega* (2013, p. 278).

A canção inicia-se com um vocativo endereçado ao *thumē*, “coração”, destinatário das palavras, exteriorizado a um “tu”. A reflexão que se segue diz respeito ao tempo necessário para desfrutar dos amores da juventude. A ideia de equilíbrio, apresentada no verso 1, é interrompida pela descrição na qual o elogio ao brilho cintilante dos olhos de Teoxeno é evidenciado pela falta de controle de qualquer um que veja sua beleza.

Ao fim do fragmento, canta-se que as deusas Graças e Persuasão habitam o corpo do amado. O filho de Hagésilas, Teoxeno, é, portanto, objeto de desejo inclusive dos deuses. Dessa forma, o elogio presente é fortemente erótico e sua temática, adequada ao ambiente do simpósio, visto que a prática da pederastia, relação socialmente reconhecida na Grécia antiga, era exercida nessa ocasião<sup>8</sup>.

O erotismo cria a necessidade de problematização do caráter do elogio. Entender a canção como encômio, quando se busca maior precisão acerca do que pode ter sido essa espécie de canção, é ampliar em demasia a possibilidade de leitura – o que pode ter acontecido nas categorizações dos antigos alexandrinos, os quais não reconheceram a existência desse subgênero ou simplesmente o agruparam a outro, como analisa Ragusa, em “A tradição do *paidikón* na mélica grega” (2017, pp. 185-6). Richard Rawles, em “Eros and praise in early Greek lyric” (2011, p. 153), propõe que uma forma de entender o elogio erótico é “pensá-lo como um mecanismo de autoapresentação do poeta, que, compondo por dinheiro, talvez almejasse criar a ideia de motivos sinceros e

<sup>8</sup> Bremmer (1999, p. 142) observa que a conexão entre pederastia e o simpósio torna-se evidente ao final do século VII a.C.

desinteressados, já que é muito valorizada a relação que envolve desejo pederástico, pois se associa à *paideía* (formação do homem grego) e a valores aristocráticos”. Assim, o reconhecimento do que Ragusa chama de “dicção erótica tradicional” (*id.*, p. 205) deve nortear a leitura desse fragmento, que possui elogios bastante centrados na figura de desejo da *persona* da canção, a qual apresenta “traços típicos dessa espécie mélica, como o contraste dramático dos elementos, o elogio indireto ou metafórico do menino desejado, e o distanciamento entre *erastés* e *erómenos*” (Ragusa, *id.*, p. 207). É adequado, portanto, chamarmos essa composição de *paidikón*, um tipo de canção em que o elogio ao menino ou efebo pelo adulto simposiasta predomina.

⊗

|  |   |
|--|---|
| Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώ-                  | É preciso algum tempo para colher o fruto dos amores, |
| των δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικία·           | ó coração, com a juventude;                           |
| τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσω          | mas olhando fixamente o brilho cintilante             |
| μαρμαρυζοίσας δρακεῖς                      | dos olhos de Teoxeno,                                 |
| ὄς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος        | quem não tiver seu desejo excitado <sup>9</sup> ,     |
| ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν (5) | teve seu negro coração forjado de aço ou ferro,       |

|  |   |
|--|---|
| ψυχρᾷ φλογί, πρὸς δ’ Ἀφροδί-                 | com uma chama fria; foi desonrado por Afrodite,         |
| τας ἀτιμασθεῖς ἐλικογλεφάρου                 | de brilhante olhar, ou luta violentamente por dinheiro, |
| ἢ περιὶ χρήμασι μοχθίζει βιαίως              | ou é arrastado,   |
| ἢ γυναικίῳ θράσει                            | com coragem feminina,                                   |
| ψυχρὰν† φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων.       | sendo servo de todo caminho vão.                        |
| ἀλλ’ ἐγὼ τὰς ἕκατι κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα (10) | Mas eu, por vontade dela,                               |

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ’ ἂν ἴδω | me derreto como cera de sagrada abelha,                           |
| παίδων νεόγυιον ἐς ἥβαν·           | picado pelo calor, enquanto vejo os corpos<br>de meninos púberes. |

|                           |                                 |
|---------------------------|---------------------------------|
| ἐν δ’ ἄρα καὶ Τενέδῳ      | Assim, em Tenedo,               |
| Πειθῶ τ’ ἔβαιεν καὶ Χάρις | a Persuasão e as Graças residem |
| υἰὸν Ἀγησίλα.             | (15) no filho de Hagésilas.     |

<sup>9</sup> Até o verso 9, o poeta descreve os defeitos de quem é incapaz de desejar Teoxeno. A forma como essa pessoa hipotética é criticada reforça o elogio ao efebo irresistível. O louvor contempla também a própria *persona* que fala na canção, visto que se contrapõe a quem não segue os preceitos de Afrodite.

**Fr. 124ab ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΩΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΙ – A *Trasíbulo de Agrigento***

Citado na mesma obra de Ateneu (11.480C), fonte dos Frs. 122 e 123, este fragmento, dedicado a Trasíbulo de Agrigento, celebra a vitória do jovem e aristocrático auriga – conquista louvada por outras duas composições de Píndaro, ambas classificadas como epinícios. A *Pítica 6*, à celebração da vitória de Xenócrates em corridas de carros, traz também o filho Trasíbulo quem é quem corre no carro do pai; por isso ele é também um destinatário certo da canção. O editor do fragmento reforça sua linhagem, já que, além de filho de Xenócrates, é sobrinho de Terão, tirano elogiado por Píndaro em epinícios e também em fragmentos de encômios (118 e 119).

O verso inicial do Fr. 124ab abre-se com um vocativo endereçado a Trasíbulo, a quem a *persona* da canção envia o elogio para ser apresentado no simpósio. A imagem do veículo enviado (verso 1) pode relacionar-se ao fato de a *performance* não ser feita pelo próprio poeta, no momento pertinente, quando sua apresentação seria vista com bons olhos pelos presentes no simpósio (*sumpótaisín*) e celebrada com vinho, fruto de Dioniso.

Na sequência, a canção parece tratar da temática das desventuras humanas e instabilidades: a vida é retratada como uma viagem feita em alto mar, que, quando ocupado apenas por ambições materiais, leva-nos a uma vida de mentira. O verso 8 termina fragmentário; poderia haver ali uma comparação entre o necessitado que se torna abastado e o rico que se torna pobre – imagem que reforçaria a temática cantada.

O elogio a uma vida equilibrada, em que se busca alcançar valores imateriais, como a vitória de Trasíbulo, parece ser o pano de fundo para a escolha do tema. Depois de uma lacuna de dois versos, o último preservado reforça a temática dos versos anteriores por meio da imagem de alguém que se deixa dominar não só por ambições materiais, mas pelo excesso do vinho. Jan Bremmer, em “Adolescents, symposion, and pederasty” (1999, p. 143), interpreta algumas pinturas de vasos gregos e nota que a ordem das cenas indica uma mensagem clara: “(...) beber ao fim de um banquete é natural, já que isso leva o conviva à esfera dionisíaca. Porém, a modéstia deve ser a principal regra, pois quem bebe demais transforma-se em um centauro desregrado”. Logo, a ideia do equilíbrio não é exclusiva de canções encomiásticas próprias para o entretenimento de convivas reunidos.

Por não termos todo o contexto da canção, não fica claro como ela encerra e explicita o elogio ao jovem vitorioso. No entanto, os elementos de seu contexto de *performance* e o propósito da composição ficam claros nos poucos versos que foram dela citados, o que nos permite entendê-la, ao menos, como fortemente encomiástica.

- A' ἼΩ Θρασύβουλ', ἐρατᾶν ὄχημ' αἰοιδᾶν  
 τοῦτό <τοι> πέμπω μεταδόρπιον. ἐν ξυνῶ κεν εἴη  
 συμπόταισιν τε γλυκερὸν καὶ Διωνύσοιο καρπῶ
- B' καὶ κυλίκεσσιν Ἀθαναίαισι κέντρον·  
 ἀνίκ' ἀνθρώπων καματώδεις οἴχονται μέριμναι 5  
 στηθέων ἔξω· πελάγει δ' ἐν πολυχρύσοιο πλούτου
- Γ' πάντες ἴσα νέομεν ψευδῆ πρὸς ἀκτάν·  
 ὅς μὲν ἀχρήμων, ἀφνεὸς τότε, τοὶ δ' αὖ πλουτέοντες
- Δ' <--> ἀέξονται φρένας ἀμπελίνοις τόξοις δαμέντες

Ó Trasíbulo, envio-te este veículo com amáveis canções  
 para depois do jantar. Na reunião, talvez seja  
 doce aos convivas e também ao fruto de Dioniso,

e acicate aos copos atenienses;

Quando as preocupações fatigantes moram no peito dos homens, 5  
 e em um mar de riqueza, de muito ouro, todos nós

em alto mar igualmente viajamos para uma margem de mentira,  
 o necessitado é, então, abastado, e os ricos ...

8

(faltam os versos 9 e 10)

crecem nas mentes dominadas pelas flechas das vinhas.

### Fr. 124c

A citação dos dois versos do fragmento é feita novamente em Ateneu (14.641B), e seu contexto é o de uma discussão a respeito da palavra *tragémata*, seus usos e formas na antiguidade. Assim, não podemos afirmar a quem eles teriam sido dedicados, muito embora fique clara a referência a elementos próprios do contexto simposiástico.

Os versos podem servir como uma metáfora do próprio simpósio que mesmo depois de um banquete abundante ainda é “doce” aos convivas, como a sobremesa.

Não há qualquer alusão a elogio no trecho preservado, mas as referências claras à ocasião de *performance* deixam aberta a possibilidade quanto à sua classificação. Pode ser que nos demais versos houvesse a explicitação de um elogio, mas só podemos afirmar com certeza a associação do fragmento ao ambiente simposiástico.

δείπνου δὲ λήγοντος γλυκὺ τραγάλιον ... quando cessa a refeição, doce, a sobremesa,  
καίπερ πεδ' ἄφθονον βοράν mesmo que após um alimento abundante ...

### **Frs. 124d, 125, 126 *ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΩΙ* – A *Hierão de Siracusa***

**(124d)** O verso, citado em *Sobre a música* (4.12), do filósofo e poeta Filodemo (século II a.C.), está inserido em um contexto que trata da presença da música recitada nos banquetes, isto é, da canção encomiástica – descrita pelo filósofo como “uma doce sobremesa” (Race, 1997, p. 356). Embora bem precários, os Frs. 124d, 125 e 126 foram, originalmente, compostos para elogiarem Hierão de Siracusa, por sua vitória na corrida de corcéis dos Jogos Olímpicos.

Os elementos presentes no único verso do Fr. 124d são próprios do contexto simposiástico – bárbito (tipo específico de lira com sete cordas), ânimo e vinho.

βαρβι[τί]ξαι θυμὸν ἀμβλὺν ὄντα καὶ φωνὰν ἐν οἴνω

... tocar com o bárbito o ânimo enfraquecido e a voz no vinho ...

**(125)** Citado na mesma obra de Ateneu (14.635B), o Fr. 125 foi tirado de um escólio feito por Aristoxeno (século IV a.C), filósofo que trata de teoria musical. Não há, no texto preservado, elementos suficientes para análise do gênero mélico, mas sabemos que os versos estavam inseridos em um contexto de elogio a Hierão. Ateneu cita-os para apresentar a terminologia usada na designação dos diferentes tipos de lira: o bárbito e a “elevada lira”.

(περὶ τοῦ βαρβίτου) τὸν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν  
πρῶτος, ἐν δείπνοισι Λυδῶν  
ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος



**Fr. 128** Ateneu (10.427D) cita três versos da canção para discutir o tipo de composição entendido como *skólion*. O comentário antigo afirma que esse tipo de canção tinha a companhia de jogos típicos do simpósio, como o cótabo, “no qual o conviva tentava lançar as últimas gotas de sua taça numa bacia de metal, nomeando seu amado ao fazê-lo” (Race, 1997, p. 359). De fato, um elemento distintivo entre o que se entende como encômio e *skólion* é a ênfase que ao vinho e às brincadeiras simposiásticas em que é o elemento central. Assim, os versos parecem preocupar-se com a questão da pederastia, mas enfatizar o jogo de beber, do qual participa a *persona*:

|                                   |                                      |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| χάριτάς τ' Ἀφροδισίων ἐρώτων,     | ... graças dos desejos afrodisíacos, |
| ὄφρα σὺν Χειμάρῳ μεθύων Ἀγαθωνίδα | para que lance, embriagando-me com a |
| βάλω κότταβον                     | torrente, o cótabo ao Agatonida.     |

## II. ENCÔMIOS DE BAQUÍLIDES

A edição utilizada para o estudo do *corpus* de Baquíledes é a de Maehler (2001), que nos apresenta 17 fragmentos, no total, classificados como encômios.

**\*20** Fragmento ilegível – apenas letras e lacunas

| (a) ... | (b) ... | (c)   |
|---------|---------|-------|
| ]ονκι[  | ]εσκο[  | ...   |
| ]χολ[   | ]       | ]λει  |
| ]τοι[   | ]ου     | ] ⊗ ? |
| ].[     | ]       |       |
| ... (5) | ... (5) |       |

### Fr. 20A

Composta para a *performance* simposiástica, a canção, cujas diferentes partes foram preservadas nos *Papiros de Oxirrinco 1361 e 2081*, possivelmente fez parte de um livro de edição tardia, na Biblioteca de Alexandria, chamado *enkômia*, editado por Aristófanes de Bizâncio (séculos III-II a.C.), no qual outras canções convivias, como os *skólia*, podem ter sido inseridas (Maehler, 2004, pp. 238-9). Seus primeiros editores

classificaram-na como *skólion* ou *paroínia*, este um tipo de canção, diz o nome, entendida como “para ser acompanhada pelo vinho” (*id.*, p. 238); no entanto, o fragmento, cuja temática é fortemente mitológica, conta história cujos exemplos são negativos, “o que torna difícil entendermos em que medida a canção serviria para elogiar seu endereçado” (*id.*, p. 239).

Para Herwig Maehler, no comentário *Bacchylides* (2004, p. 239), os chamados “exemplos negativos” poderiam ser relevantes de alguma forma à pessoa a quem a canção foi composta ou ela serviria como um “encômio negativo”, no qual, para elogiar a pessoa interessada, faz-se uma crítica a outras – “a ambivalência do encômio, que pode elogiar por meio de louvor ou crítica, é explicitada por meio da própria etimologia da palavra: *kômos*, que é a algazarra pós-festividade”.

Dessa forma, a história narrada na canção é um exemplo de aviso do que pode acontecer a um pai que esconde sua filha, impedindo-a de casar-se. Maehler (2004, p. 240) analisa que “a situação apresentada nos versos iniciais envolve personagens reais, não apenas míticos, mas não é possível saber se eram pessoas importantes para o poeta”: “(...) a história sobre a jovem Marpessa lembra a relação de Licambes e sua filha Neobula”, atacados nos jambos de Arquíloco (c. 680-640 a.C.) pela ruptura do pacto de casamento, “mas não sabemos seu desfecho, já que os últimos versos legíveis falam acerca de um rapto cometido por um herói – certamente tendo a personagem da canção como vítima”.

Os trechos preservados não apresentam elementos formais suficientes para que possamos entendê-la como encômio, tampouco referência explícita ao momento de *performance* ou elogio de qualquer natureza. Sua classificação como tal justifica-se somente por associação lógica: Maehler (2004, p. 240) observa que as canções seguintes no papiro são desse gênero, o que tornaria inconsistente que esta não fosse também um encômio.

(versos anteriores: lacunas)

|                                 |      |  |
|---------------------------------|------|--|
| κ]αθημένη                       |      | ... sentada <sup>10</sup>                    |
| ]ο[.]..[                        | ]μας | (5) ...                                      |
| ] και ὑπέρ[μoρ' ἄχθε]ται πατρί, |      | ... e com o pai agastada para além da medida |

<sup>10</sup> Provavelmente, o sujeito desse partícipio é a filha apresentada nos versos a seguir.

|   |   |
|---|---|
| ἱκ[ε]τεύει δὲ κα[<br>χ[θ]ονίας τάλαι[ν' Ἀράς] ὀ-<br>ξ[ύ]τερόν νιν τελ[έσαι<br>γῆρας καὶ κατάρατ[ον .....]ν (10)<br>μούνην ἔνδον ἔχῳ[ν<br>λε]υκαὶ δ' ἐν [κ]εφαλ[ῆι ..... τ]ρίχες.                | suplica ...<br>desgraçada, às ctônias Maldições <sup>11</sup><br>para que complete-lhe a mais aguda<br>e execrável velhice ...<br>ele a mantendo só em casa<br>e cabelos brancos na cabeça ...  |
| Ἄρ]εος χρυσολόφου παῖ[<br>δα] λέγουσι χαλκ{ε}ομίτραν<br>τα]νυπέπλοιο κόρης (15)<br>Εὐ]εανὸ[ν] θρασύχειρα καὶ μια[φόνο]ν<br>Μ]αρπήσσης καλυκώπιδος<br>τοι]οῦτον πατέρ' ἔμμεν'· ἀλλά,ν[iv] χρόνος | Dizem: tal pai era de Ares de brônzeo elmo<br>o filho de brônzeo cinto,<br>Eveno <sup>12</sup> , de mãos destemidas,<br>manchado por homicídio, era o tal pai da moça<br>de longo peplo, Marpessa<br>de olhos de flor brotando. Mas o tempo o |
| ἐδά]μασσε κρατερά τ' ἐκ-<br>δόμην ο]ὐ θέλοντ' ἀνάγκη. (20)<br>]ελίου<br>]εν Ποσειδαωνίας<br>ἵπ]ους ]ας ἐλάύ-<br>νων Ἴ]δας Ἀφάρ]ητος ὄλβιον τέκος.   | subjugou e uma forte<br>necessidade de a dar em núpcias <sup>13</sup> , contra a vontade.<br>... do sol ...<br>... de Poseidon ...<br>cavalos ... velozes na corrida diri-<br>gindo Idas, filho feliz de Afares.                              |
| ἐθέλουσαν δ]ὲ κόρην ἦρ- (25)<br>πασεν εὐέθει]ραν ἦρωσ·<br>]του<br>κ]αλλικρηδέμνου θεᾶς<br>]<br>ὠ]κὺς ἄγγελος (30)<br>]αν εὗτ' ἔμολεν<br>(versos incertos 32-35; ilegíveis: vv. 32-42)           | O herói raptou a moça<br>de bela cabeleira, ela querendo<br>...<br>... da deusa de belas fitas<br>...<br>... veloz mensageiro<br>... quando veio  |
| ]ιουν[ ] (36)   | ...   |

<sup>11</sup> As Aras são as imprecacões que podem se voltar contra quem as faz, inclusive.

<sup>12</sup> “A narrativa mítica é introduzida, assindeticamente, como um precedente ou paralelo ao pai e filha referidos nas primeiras estrofes” (Maehler, 2004, p. 242).

<sup>13</sup> Em algumas edições, o adjetivo *ékdikos*, “injusto”, “vingança”, aparece no lugar de *ekdómen*, o que altera significativamente o verso: “necessidade de a dar em casamento” torna-se “necessidade de vingança”.

|                              |        |                         |
|------------------------------|--------|-------------------------|
| ].´νον-                      |        | ...                     |
|                              | ]πόσιν | ... do esposo(?)        |
|                              | ]      | ...                     |
|                              | ]καπ[  | (40) ...                |
| σ[                           |        | ...                     |
| ε[ ]...[.]..δ.ίνα[           |        | ...                     |
| π[ατέρ' ἤ μ]αινόλις ἄκρο[ι'] |        | ao pai o furor, no cimo |
| ἀπο[ ]ν κατ[ ]               |        | ... de                  |
| θυγατ[ ]νο[                  | (45)   | filha? ...              |
| Μαρ[πησος ]ς· ὑπ[            |        | Marpessa(?) ...         |
| ξά[νθ ]σαισ[                 |        | loira(?) ...            |
| ἐμ[ ]τνο[                    |        | ...                     |
| π[ ]και[                     |        | ...                     |
| μο[ ]                        | (50)   | ...                     |
| δο[                          |        | ...                     |
| χέσ[                         |        | ...                     |
| σει[                         |        | ...                     |
| ..[                          |        | ...                     |
| δρα[ ]α σ[                   | (55)   | ...                     |
| [ ]αν χαρ[                   |        | ... graça(?)            |

**Fr. 20B [ΑΛΕΞΑ]Ν[ΔΡΩΙ ΑΜΥΝΤ]Α – A Alexandre, filho de Amintas**

O fragmento, preservado no *Papiro de Oxirrinco 1361* e citado por Ateneu (2.10), foi composto para a *performance* no simpósio, como diz a segunda estrofe. Em seus primeiros versos, explicita-se a quem a canção é dedicada – a Alexandre, vitorioso na corrida nos Jogos Olímpicos, filho do rei macedônio Amintas, já aqui mencionado nos Frs. 120 e 121 de Píndaro, em que é elogiado<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Fearn (2007, p. 28), que a estuda em detalhe, demonstra surpresa com relação à pouca atenção ao Fr. 20B de Baquilides, dada a importância histórica do *laudandus*.

O verso inicial, no lugar da invocação ao patrocinador da canção, suplica à lira<sup>15</sup>, instrumento com o qual o poeta quer enviar-lhe a canção, para que venha às suas mãos, o que torna evidente seu modo de *performance*: solo, acompanhado pela lira e talvez não apresentada pelo próprio poeta, que a compôs e a enviou para a ocasião adequada. Logo em seguida, a forma como se faz a referência ao contexto simposiástico e a menção da necessidade por vinho torna possível entendê-la como um *skólion*. No entanto, a predominância do elogio evidencia o papel secundário que o vinho ocupa na canção, a qual, para Maehler (2004, p. 244), representa a espécie mélica do encômio “admiravelmente”, algo que vale também para os já referidos fragmentos pindáricos ao príncipe macedônio.

A linguagem erótica, a descrição do que acontece aos jovens no simpósio, após beberem comintensidade, e a projeção de poder bélico, de soberania e de prosperidade são adequadas ao tipo de elogio que se busca construir diante de aristocratas, aos quais a figura de Alexandre, destacada e superior hierarquicamente, deve despertar interesse. Para David Fearn, em *Bacchylides* (2007, pp. 47-8), a sequência exposta pelo poeta quer “exemplificar o poder do desejo embriagado – e esfera fantasiosa –, composto por quatro elementos: o saque de cidades (verso 11), pensamentos sobre monarquia (verso 12), casas brilhando com ouro e marfim (verso 13) e o transporte de riquezas do Egito sobre o mar (verso 14)”. “Tudo isso”, afirma (*id.*, p. 46-7), “se relaciona diretamente ao futuro próximo de Alexandre”, embora, em certa medida, pertença também ao universo da aristocracia que frequenta os simpósios reais macedônios.

Concluído esse trecho dos versos 6-16, o texto preservado apresenta-se muito precário. Mas não há dúvida de que seja de canção encomiástica, visto que o elogio a Alexandre, embora não explícito, está nela desenhado como as fantasias embriagadas de vinho e erotismo.

A´

|  |  |
|--|--|
| Ὡ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων     | Ó lira, não mais cales, guardando          |
| ἑπτάτονον λ[ι]γυρὰν κάππαυε γᾶρυν·       | a cavilha, a voz límpida de sete tons.     |
| δεῦρ' ἔς ἐμὰς χέρας· ὀρμαίνω τι πέμπ[ειν | Para cá, às minhas mãos! Anseio por enviar |
| χρύσειον Μουσᾶν Ἀλεξάνδρῳ πτερὸν         | a Alexandre áurea asa das Musas,           |

<sup>15</sup> O *bárbitos* era o instrumento comum nos simpósios arcaicos e clássicos, além de ter fortes associações com o Oriente e com a Grécia oriental (Fearn, 2007, p. 41).

|   |  |
|---|--|
| καὶ συμποσί[ιαι]σιν ἄγαλμ' [ἐν] εἰκάδεσ[σιν,] (5) | e deleite aos simpósios de fim de mês,                     |
| εὔτε νέων ἀ[παλὸν] ἱγλυκεῖ ἀνάγκα                 | quando a doce necessidade incessante por                   |
| σεουμενᾶν κυλίκων θάλπησι θυμὸν,                  | copos de vinho aquece o peito macio dos jovens,            |
| Κύπριδος τ' ἐλπὶς δ<ι>αιθύσση φρένας,             | e a expectativa de Cípris <sup>16</sup> agita suas mentes, |
| ἀμμιγνυμένα Διονυσίοισι δώροισ·                   | misturando-se aos dons dionisiacos.                        |
| ἀνδράσι δ' ὑποτάτω πέμπει μερίμνας· (10)          | E envia as ansiedades varonis às maiores alturas.          |
| αὐτίκι μὲν πολίων κράδεμνα ἱλύει,                 | De repente, ele destrói as muralhas das cidades,           |
| πᾶσι δ' ἀνθρώποις μοναρχήσιν δοκεῖ                | e julga reinar qual monarca sobre todos os homens.         |
| χρυσῶιδ' ἑλέφαντί τε μαρμαίρουσιν οἶκοι,          | Brilham as casas com ouro e marfim,                        |
| πυροφόροι δὲ κατ' αἰγλάνετ,α πόλιντον             | e naus porta-trigo conduzem, pelo mar                      |
| νᾶες ἄγουσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον (15)           | radiante afora, grande riqueza do Egito                    |
| πλοῦτον· ὧς ἱπίνοντος ὀρμαίνει κέαρ.              | Assim se excita o coração de quem bebeu.                   |
| Ἦ πα[ι] μεγαλ[.....] υ [ Ἀμύντα]                  | Ó filho grandioso(?)... Amintas                            |
| .....]εουπ[.....]ον[                              | ...  |
| .....]λάχ[ον·] τί γὰρ ἀνθρώ[ποισι] μεῖζον         | ... obtiveram por parte; pois qual melhor ganho            |
| κέρδο[ς] ἢ θυμῶι χαρίζε[σθα]ι κ[α]λὰ (20)         | aos homens do que agradar o coração com belas ...          |
| .....]φρονο[.....]ρά[...]κα[                      | ... mente(?)...  |
| .....]επερ[...]......[...μ[                       | ...  |
| .....]φης σκότος· ὀλβ[                            | ... trevas; feliz(?)                                       |
| οὔτις] ἀνθρώπων                                   | ninguém dentre os homens...                                |
| αἰῶ]νος· ἴσας δ' ὁ τυχὼν [ (25)                   | da vida; igualmente a sorte                                |
| .]σ[....] αἰαιτοσα[                               | ...  |
| .]ε[ ]ον θέμεθ[λ                                  | ... fundamento?...   |
| θυ[ ] ποτε τρω[                                   | ... certa vez ...  |
| θα[ ]αν ζαθεο[                                    | ... muito divino?  |
| μν[ ]ατε δη κα[ (30)                              | ...  |

<sup>16</sup> Afrodite.

|                         |                   |
|-------------------------|-------------------|
| ἤ]μίθει[ ]π[            | ... semideuses... |
| ]ν συνβ[ ]ηκιτ[ ]ου[ ⊗? | ... ⊗             |

**Fr. 20C. [I]EPΩNI [ΣY]PAKOΣIΩI****A Hierão de Siracusa**

Preservado no mesmo papiro da canção anterior, este fragmento, dedicado a Hierão de Siracusa, campeão na corrida de cavalos, apresenta dicção muito semelhante ao 20B. O verso 6 explicita seu contexto de *performance*: o poeta envia-o para ser apresentado entre os *sumpótai*, os convivas no simpósio palaciano, na presença do tirano. Na abertura, menciona também a lira, que não deve descansar antes que ele termine a encantadora canção que está compondo, qualificada como “flor nova” (v. 2). O poeta elogia também os ágeis pés do cavalo Ferenico, cujo nome significa “porta-vitória”, que conquistou essa vitória a Hierão.

A partir do verso 19, parece haver uma justificativa a respeito da impossibilidade de elogiar Hierão adequadamente. Maehler (2004, p. 254) analisa que

“esse tipo de abordagem era conhecida da audiência, familiarizada com as convenções: ao afirmar que as artes são incontáveis, o poeta quer dizer que ele pode construir o elogio com a ajuda do deus e louvar da maneira devida o melhor homem que a Aurora (Eos) já contemplou”.

A partir desse trecho, a canção torna-se precária, mas o elogio explícito já foi feito. Hierão é louvado junto aos convivas presentes e seu nobre caráter, conhecido pelo público, reiterado pelo poeta.

|  |  |
|--|--|
| Μήπω λιγυαχέ[α κοίμα<br>βάρβιτον· μέλλ[ω πολυφθόγγων τι καινόν<br>ἄνθεμον Μουσαῖ[ν Ἰ]έρων[ί τε και<br>ξανθαῖσιν ἵπποις<br>ἰμ]ερόεν τελέσας (5)<br>κα]ὶ συμπόταις ἄνδρεσσι π[έμπειν | A lira de claro som não permitas<br>ainda descansar; quero uma flor nova<br>e de muitos sons das Musas a Hierão<br>enviar, o de cavalos castanhos,<br>e aos varões seus convivas –<br>encantadora será quando terminá-la – |
| Αἴ]τναν ἐς εὐκτιτον, εἰ κ[αὶ<br>πρ]όσθεν ὑμνήσας τὸν [ἐν Κίρρᾳ θ' ἔλόντα<br>πο]σσὶ λαιψ[η]ρο[ῖ]ς Φερ[ένικον ἐπ' Ἄλ-<br>φ[ει]ῶι τε ν[ί]καν (10)<br>ἀν[δ]ρ[ί] χ[α]ριζόμενος          | à bem construída Etna, se também<br>antes hinee Ferenico, após ter ele conquistado,<br>em Cirra, com ágeis pés, e junto<br>ao Alfeu, a vitória,<br>alegrando um homem ...  |

|   |   |
|---|---|
| ει [.....]εανερ[                              | ...   |
| .[... σὸν] ἐμοὶ τότε κοῦραι[                  | ... então a mim moças <sup>17</sup> ...             |
| τ' ἠθεοί] ὅσοι Διὸς πάγχρ[υσον ἄλλος          | ...jovens, quantos o santuário todo de ouro de Zeus |
| πᾶν βρῦειν κώ]μο[ι]ς τίθεσαν μ[ (15)          | estabeleceram todo pleno em algazarra               |
| .....]ερειπε[                                 | ...   |
| ὄστι]ς ἐπιχθονίων                             | ele que entre mortais ...                           |
| ...]ω τὸ μὴ δειλῶι .υναι[                     | ... não com medo ...                                |
| τέχν]αι γε μὲν εἰσ[ι]ν ἅπα[σαι                | todas as artes são incontáveis;                     |
| μυρία]· σὸν θεῶι δὲ θ[α]ρσή[σας παρὰσχω· (20) | com a ajuda do deus, sendo confiante, revelo:       |
| οὔτι]ν' ἀνθρώπων ἔ[τερον καθορᾶι              | nenhum outro dos homens contempla                   |
| λε[ύκι]ππος Ἄως                               | a Aurora de brancos corcéis,                        |
| τόσσ[ο]ν ἐφ' ἀλικία[ι                         | nenhum que seja tão brilhante,                      |
| φέγγος κατ' ἀνθρώπ[ων χέοντα                  | vertendo luz sobre os mortais                       |
| (versos incertos 25-27?)                      |   |
| ]   |   |
| – χ]αριτε[σ ]εν·                              | Graças?   |
| – ]σταιπ[ ]ον φυ[ (30)                        | ...   |
| — ] θεόπο[μπον ἔ]μελο[ν                       | cantaram enviadas dos deuses                        |
| ]ητεσ[ ]οὔτοι τ[                              | ...   |
| ]ιαπ[ ]σιως φ[                                | ...   |
| ]ον·  | ...   |
| ]εται.ι[ (35)                                 | ...   |
| ]ις καὶ φύσιν [ ]. ν τὰλ[ ⊗?                  | e natureza ... ⊗ ?                                  |

## Fr. 20D

Com trechos preservados em diferentes papiros (2362, 1361 e 2081), os onze versos apresentam a temática: as aflições da personagem Niobe e o fim de seu sofrimento.

<sup>17</sup> Possível referência às Musas ou ao coro de moças em *performance*. Caso *kou̐rai* aponte para as moças da cidade, talvez a canção tenha sido feita para a *performance* pública – as moças comporiam o coro junto aos rapazes; caso aponte para as Musas, a *performance* da canção pode ter tido o simpósio como seu espaço e refira-se ao momento posterior ao encontro, no qual o *kōmos* toma a cidade (Maehler, 2004, p. 253).

Não há, no texto remanescente, qualquer elogio ou alusão a um destinatário. Talvez essa tenha sido outra canção cujo elogio foi feito a partir de uma tratativa mitológica negativa, como no Fr. 20A. Para Maehler (2004, p. 259), haveria em seguida à menção de Niobe um outro exemplo mítico semelhante, o que é indicado pelo último termo conservado.

]οις

(faltam pelo menos 27)

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| ...όθεν εὐειδῆς ἄλοχος .[           | ... a bela esposa ...                           |
| λοισθίαν ὄρμασεν Οἶν[               | precipitou-se ao último ...                     |
| οὐδὲ τλαπενθῆς Νιόβα [              | nem a infeliz Niobe ...                         |
| τᾶς ὄλεσαν Λατοῦς α.[ (5)           | a quem os filhos de Leto destruíram ...         |
| παῖδες δέκα τ' ἠϊθέους δ[           | e a seus dez filhos jovens e filhas ...         |
| κο<ύ>ρας ταυνάκεσιν ἰοῖς· τᾶ[       | com flechas de longa ponta; ...                 |
| εἰσιδὼν ὑψίζυγος οὐραν[             | ao vê-la, Zeus, de trono elevado, desde o céu   |
| Ζεὺς ἐλέησεν ἀνακέστ[οις]           | dela teve piedade, por aflições                 |
| ἄχεσιν, θῆκέν τε νιν ὀκρίοντ[α (10) | sem remédios, e transformou-a em firme          |
| λᾶαν ἄμπαυσέν τε δυστλάτ[           | rocha, fazendo cessar o seu insuportável(?) ... |
| οὐδ[ ]·φπ[ ]·ε.[ ]...γις            | nem ...   |
| ..ι.[...]οσεν[ ]                    | ...   |
| [.]·τ.[...]·δα[.....]..[            |   |
| (faltam 2 versos?)                  |   |
| ]·τρ..[ (17?) ...                   |   |
| ]βομα[ ...                          |   |
| –]επησή[ ...                        |   |
| –]πομ[ (20?) ...                    |   |
| –]ῶνοσ[                             |   |
| (faltam pelo menos 13 versos)       |   |

### Fr. 23 ΕΣ ΑΔΗΛΩΝ ΕΙΔΩΝ – À forma invisível

Citado na obra de Clemente de Alexandria (século II d.C.), *Miscelânea* (5.110.1), o fragmento é introduzido sob a justificativa de “ouvirmos mais uma vez o poeta lírico

Baquílides falar sobre divindade” (Campbell, 1992, p. 287). O trecho trata da condição imortal do deuses, e pode por isso estar inserido em reflexão ético-moral sobre os mortais, relacionada ao destinatário do elogio, como vemos em outros encômios. Nada, contudo, de mais específico em relação à espécie mélica pode ser resgatado do fragmento.

|                           |  |
|---------------------------|--|
| οἱ μὲν ἀδμη̄τες ἀεικελιᾶν | Não estão submetidos ao jugo das doenças |
| †νούσων εἰσι† καὶ ἄνατοι, | inconvenientes; estão ilesos,            |
| οὐδὲν ἀνθρώποις ἴκελοι.   | em nada são semelhantes aos homens.      |

### III. FRAGMENTOS DE BAQUÍLIDES DE CLASSIFICAÇÃO INCERTA

#### Fr. 20E

O fragmento, cujas fontes são os *Papiros de Oxirrinco 2362 e 1361*, apresenta muitas lacunas entre os versos. Assim, embora haja uma sequência considerável de palavras, não se pode compreender sua temática, o que inviabiliza sua classificação genérica, pois não se preservou qualquer elemento encomiástico.

|                          |   |
|--------------------------|---|
| ...                      |   |
| ]θρ[                     | ...   |
| χά]λκεον[                | ... bronze ...                                |
| ]μέλαν[                  | ... negro ...                                 |
| ]ανδ' αἴσα.[             | ... lote ...                                  |
| π]άνδωρος αθαν[ (5)      | ... todos os dons imortais(?) ...             |
| ]ἦταν λέλογχε·           | ... obtive por sorte;                         |
| κερ]αυνοβίας ὕπατον [    | o que lança forte raio mais elevado ...       |
| ]αλλ' ἀπ' Ὀλύμπου        | ... mas do Olimpo                             |
| ]ομάχαν                  | ...   |
| Σαρ]πηδόνα πυροφόρ[ (10) | Sarpédon <sup>18</sup> ... porta-trigo(?) ... |
| ]μενον· χρυσοπλόκ[       | ... cacho(?) de ouro ...                      |
| ]αν φάτιν εἶπαρα.[       | ... rumor ...                                 |

<sup>18</sup> Filho de Zeus e Laodamia, rei da região da Lícia.

|                        |      |                          |
|------------------------|------|--------------------------|
| ]άνθρωπ[ο]υς όμι[      | ...  | homens ...               |
| ]ε. σι μὲν άθαν[ατ     | ...  | imortal(?) ...           |
| ]αι τελευτάν·          | (15) | ... o fim; ...           |
|                        |      |                          |
| ά]ενάφ Σιμόε[ν]τι πε[  | ao   | inexaurível Simoento ... |
| ]..[.].εἶ χαλκῶι].     | ...  | pelo bronze              |
| ]                      |      |                          |
| ]ι χρόνος              | ...  | tempo                    |
| ]νει φρέν' αἰσιο[ (20) | ...  | mente ...                |
| ]ι θυμὸν α.[           | ...  | coração ...              |
| ]αλλοῖαι..[            | ...  | diferentes ...           |
| ]α[                    |      |                          |
| ...                    |      |                          |

(a) ilegível (cada verso traz uma letra ou nada)

(b)

|         |                      |
|---------|----------------------|
| ] [     | ...                  |
| ]ορίδε[ | ...                  |
| [ ]     | ...                  |
| ]αἰδᾶ·  | (5) ... canto(?) ..; |

(c)

|            |                                  |
|------------|----------------------------------|
| ]·φ.[      | ...                              |
| ]χεῖσ[     | ...                              |
| ]μᾶσ[      | ...                              |
| ]παρ[.]εν[ | ... virgem(?) ...                |
| ]εὔβουλο[  | (5) ... de bons conselhos(?) ... |
| ]τοσουκ[   | ...                              |
| ]μέν[      | ...                              |
| ...        |                                  |

(d)

|         |     |
|---------|-----|
| ]ανπρο[ | ... |
| ]θμένᾶ[ | ... |
| ]ετωιμ[ | ... |

(e) ilegível

|           |
|-----------|
| ...       |
| ]·ποι[    |
| ]δ' ουκα[ |
| ]τουπ[    |
| ]εῖς· [   |

(f) ilegível

|          |
|----------|
| ...      |
| ]ισα[    |
| ]ειτε. [ |

|             |                   |           |
|-------------|-------------------|-----------|
| ]ηοσ[       | ...               | ]ιδυμ[    |
| ]σαι· [     | (5) ...           | ]·αδ [].[ |
| ]ω [        | ...               | ]...λ[    |
| ]ίμοι' αχ[  | ...               | ]·λθ.[    |
| ]λασ' οχθᾶ[ | ... colina(?) ... | ]χυτ.[    |
| ]χολω       | ...               | ]ταν[     |
| ]ά          | (10) ...          | ...       |

### Frs. 20F e 20G

Os dois fragmentos, “primeiros e últimos versos, respectivamente, de outras canções” (Campbell, 1992, p. 287), apresentam-se em estado quase ilegível, restando palavras poucas e soltas.

|                |          |              |
|----------------|----------|--------------|
| <b>Fr. 20F</b> | ...      | ...          |
|                | ου.[     | ...          |
|                | οὐδ[     | não ...      |
|                | δ' ὠφ[   | e ...        |
|                | δημ[     | ...          |
|                | τωπ.[ 5  | ...          |
|                | ίμερτ[ ⊗ | desejável(?) |

|                |              |                   |
|----------------|--------------|-------------------|
| <b>Fr. 20G</b> | ⊗ Χλιδῆ[     | Refinamento(?)... |
|                | μαλ.[        | ...               |
|                | λεύκα[       | branco(?)...      |
|                | ηθοσε.[      | ...               |
|                | ἔρωτι δ[ (5) | desejo...         |
|                | ἦ σεξ[       | a (qual)(?) ...   |

### Fr. 21

O breve fragmento na fonte (Ateneu, 11.500ab) insere-se no contexto da explicação do termo *skūphoi*, "copos". Dado o objetivo gramatical da citação, não fica claro o propósito original da canção, cujo texto igualmente não oferece elementos de sua discussão genérica. A alusão aos “copos beócios”, no verso 5, poderia indicar um possível

elogio ao momento em que se bebe vinho nos simpósios, o que possibilitaria entender o trecho como parte de um *skólion*. Mas, de novo, a ausência de qualquer outra referência contextual não permite a exploração da hipótese.

|   |   |
|---|---|
| Οὐ βοῶν πάρεσι σώματ', οὔτε χρυσός,<br>οὔτε πορφύρεοι τάπητες,<br>ἀλλὰ θυμὸς εὐμενής,<br>Μοῦσά τε γλυκεῖα, καὶ Βοιωτίοισιν<br>ἐν σκύφοισιν οἶνος ἠδύς (5) | Não há carcaças de touros, nem de ouro,<br>nem tapetes de púrpura,<br>mas coração benévolo,<br>a Musa doce, e vinho<br>prazeroso nos copos beócios. |
|---|---|

### Frs. 24 a 39

Citados em diferentes fontes, os breves fragmentos, quando não dizem respeito a explicações gramaticais, como é o caso do Fr. 39, possuem em comum o fato de apresentarem dizeres de sabedoria acerca dos mortais. Embora seja da natureza do encômio lidar com máximas e conselhos dedicados aos seus patronos, a falta de outras referências aos contextos torna-os de difícil análise no que tange à questão da espécie mélica.

|   |   |
|---|---|
| <b>Fr. 24</b> Θνατοῖσι δ' οὐκ αὐθαίρετοι<br>οὔτ' ὄλβος οὔτ' ἄκ<v>αμπτος Ἄρες<br>οὔτε πάμφθερσις στάσις,<br>ἀλλ' ἐπαγρίπτει νέφος ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλα<br>γαῖαν ἅ πάνδωρος Αἴ]σα. (5) | Aos mortais não é permitido escolher por si próprios<br>nem a felicidade, nem o inflexível Ares<br>nem a guerra civil destruidora de tudo,<br>mas traz para perto a nuvem, a uma e outra<br>terra o Lote de todos os presentes. |
| <b>Fr. 34</b> ὀργαὶ μὲν ἀνθρώπων διακεκριμένα<br>μυρία.   | Os impulsos naturais dos homens diferem-se<br>incontavelmente.  |
| <b>Fr. 25</b> παύροισι δὲ θνατῶν τὸν ἅπαντα χρόνον<br>δαίμων ἔδωκεν<br>πράσσοντας ἐν καιρῶι πολιοκρόταφον<br>γῆρας ἰκνεῖσται, πρὶν ἐγκύρσαι δυᾶ.                                | A poucos dentre os mortais a divindade concedeu<br>todo o tempo na medida certa<br>e a velhice com cabelos grisalhos<br>ser alcançada, antes de encontrar-se com a miséria.   |
| <b>Fr. 27</b> πλατεῖα κέλευθος  | vasto é o caminho   |

- Fr. 29** μελογκευθῆς εἶδωλον ἀνδρὸς Ἴθακησίου.      imagem envolta de escuridão do homem de Ítaca.
- Fr. 30**            τὰν ἀχειμαντόν τε Μέμφιν      Mênfis não tempestuosa  
καὶ δονακώδεα Νεῖλον.            e Nilo coberto de juncos.
- Fr. 33**            χρυσὸν βροτῶν γνόμασι μανύει καθαρόν.            ouro puro revela a razão dos mortais.
- Fr. 35**            πλήμυριν πόντου φυγών.            tendo fugido à corrente do mar.
- Fr. 39**            πυργοκέρατα                          chifres com torres
- Fr. 66**            O breve fragmento narrativo, preservado no *Papiro de Oxirrinco 2395*, talvez trate de um episódio ligado a Héracles (Campbell, 1992, p. 315). Os versos iniciais lembram a abordagem de abertura do Fr. 20A.

|                                 |                                  |
|---------------------------------|----------------------------------|
| .....θ]υμῶι                     | ... coração                      |
| ..... ]αὐ βίαι χ .[             | ... violência ...                |
| ? –                             |                                  |
| ..... ] δυσφορέω[               | ... irritar-se(?) ...            |
| ] . [ δ' ὁ . [                  |                                  |
| . ]υδεεσηλ [...]ν . [      (5)  | ...                              |
| ἐ]ειπε δὲ τουτ.. [              | e isso(?) falou...               |
| ἄ]χομα[ι] θυμὸν ζ.. [           | aflige o coração ...             |
| α]ὐτόματον τ[                   | por si próprio ...               |
| ἐραννὰν ἐπὶ δ[αῖτα              | banquete abundante               |
| ὀρκοίτας Κένταυρος      (10)    | Centauro que habita as montanhas |
| αἰτεῖ δέ με παιδατα[            | suplica minha filha(?) ...       |
| ἐθέλων ἄγεσθαι                  | desejando conduzi-la             |
| πρὸς Μαλέαν· ἐμοῖ δ' [          | a Maleia; quanto a mim ...       |
| ἀέκοντι δ[.]ικροτε[             | contra vontade ...               |
| . ασεπλά[.]αιμέγ' ἄα[ (15)      | ... grande(?) ...                |
| ἀλλασεγ[.....] ὄντ' . [         | mas(?) ...                       |
| ὡς ὀφελ[...]. αμυμ[      ]ύσιο[ | como ...                         |

## CAPÍTULO 4

### PEÃ E ENCÔMIO NAS PRÁTICAS POÉTICAS DE BAQUÍLIDES E PÍNDARO

A busca pela caracterização genérica de canções antigas, como vimos até aqui, necessita de conceituações prévias que, embora pareçam básicas, são fundamentais a esse tipo de estudo. Nos panoramas acerca do que se pode entender como peã e encômio, feitos no primeiro capítulo desta dissertação, diferentes concepções propostas pelos helenistas permitem que leituras bastante divergentes sejam feitas, quando se quer identificar essas duas espécies mélicas.

O estudo acerca dos peãs de Píndaro já apresenta, de início, um forte recorte do que a edição adotada de Ian Rutherford, *Pindar's paeans* (2001), entende como exemplos mais ou menos representativos desse gênero. Segui-la pressupõe aceitar, ainda que com ressalvas, tal recorte que adota critérios inéditos na organização do *corpus* e de modo coerente e adensado analisa cada canção, considerando não apenas suas temáticas e formas, mas questões para além do próprio texto individual preservado. Não é arbitrário pensar o contexto geral de papiros-fontes, como faz ele, para classificar canções cujos elementos essenciais se conservaram; muitos fragmentos sequer apresentam elementos analisáveis, mas estão em papiro no qual toda a sequência é de peãs. Logo, ainda que o texto não contenha os indícios passíveis de observação, não faz sentido julgá-los senão como pertencentes ao mesmo gênero. Se canções como os peãs A3 e G7 de Píndaro não permitem a análise de elementos que caracterizam o gênero, seus textos ainda assim podem corroborar hipóteses relevantes, como a predominância de referência ao deus Apolo nesse tipo de canção.

O estudo dos encômios, por sua vez, possui como aspecto limitante o fato de as canções assim classificadas nas edições alexandrinas serem um compilado de diversos gêneros da mélica grega arcaica, como *skólion* (σκόλιον, “canção convival”) e *paidikón* (παιδικόν, canção do homem adulto ao efebo amado), nos quais a presença do elogio é marcante. Não se sabe ao certo quais eram os limites entre essas espécies mélicas e se os poetas os reconheciam e como, mas o fato é que, nos *corpora* de Baquílides e Píndaro, entre os fragmentos editados como encômios, há diferentes tipos de elogio, construídos por vocabulário e temática diversos, talvez com uma relevante característica em comum: a destinação ao simpósio.

Neste capítulo, far-se-á uma leitura comparativa das práticas de Baquílides e Píndaro, considerando o que seriam os gêneros mélicos do peã e do encômio a partir dos *corpora* dos dois poetas, e problematizando a própria definição de “gênero”, com base na análise das similaridades e diferenças nas produções de ambos. Por fim, buscar-se-á pensar sobre a questão da identidade das canções: a quem pertenceria a voz que nelas fala e como isso impactava o papel que desempenhavam as composições em seus contextos específicos?

### i) Peã: análise comparativa das canções

Píndaro e Baquílides não foram os primeiros, nem únicos poetas a produzirem peãs. Já muito antes deles sabe-se terem sido compostas canções dessa espécie; provam-no as conhecidas referências a poetas ativos em Esparta no sétimo século, analisa Rutherford (2001, p. 170), como o homenageado no peã *G9* de Píndaro, Xenócrito da Lócrida, que teria produzido “um famoso peã”, como descreve o fragmento. Menções tais evidenciam que os peãs de Píndaro e Baquílides foram compostos depois de um período de longa tradição de composição dessas espécies mélicas.

Os *corpora* dos dois poetas, de extensão bastante desigual, inevitavelmente levam-nos a tomar Píndaro como modelo do que se pode entender como “peãs”; porém, a comparação entre aspectos formais das suas canções com as de seus predecessores, encontradas muito precárias em pedras, faz crer que, ao contrário das pindáricas, possuíam estrofes mais curtas e usavam com mais frequência os refrões, ressalta Rutherford (*id.*, *ib.*) que, por isso, julga possível ser Píndaro o responsável por introduzir estrofes mais longas e também restringir o uso de refrões. É igualmente possível, cabe dizer, que tenha seguido o modelo anterior dessas composições, como o de Xenócrito. Mas, se reproduziu a tradição anterior ou inovou, não podemos saber, por falta de evidências que nos embasem.

Quanto a Baquílides, comparados ao seu *Peã I* todos os pindáricos, nota-se que não há refrão no texto preservado e não sabemos se havia no que se perdeu. Além disso, suas estrofes não diferem em extensão das dos peãs de Píndaro. Estariam ambos os poetas manipulando as convenções ou apenas reproduzindo-as? Não há dúvidas do quanto

ambos inovaram em outros gêneros, como epinícios e ditirambos<sup>1</sup>, mas como analisar as especificidades encontradas nessas canções?

### Conteúdo: deuses, função e temas

A tardia descrição de Proclo a respeito dos gêneros mélicos, referida no capítulo inicial deste trabalho, define o peã a partir de duas características notadas de maneira predominante em Píndaro e Baquilides: a destinação a Apolo e, com frequência, a Ártemis<sup>2</sup>, além da marcante função apotropaica. Essa caracterização é muito relevante para pensarmos o gênero, pois as canções dos dois poetas confirmam-na: é Apolo o deus a quem a maioria destina-se e a ele é feito também o pedido de apaziguamento ou apelo após alguma profecia. As Graças, as Musas e Zeus aparecem como outros deuses destinatários; no entanto, o contexto associa-os claramente a Apolo. Há um único caso de endereçamento a Hera, no fragmento S2 de Píndaro, cuja classificação é problemática.

Embora se busque elencar os elementos formais próprios dessa espécie mélica, reforçando-se a necessidade da presença de algum tipo de refrão, por exemplo, os *corpora* preservados não apontam a obrigatoriedade desse elemento, mas demonstram bastante regularidade quanto ao predomínio e alusão explícita a Apolo. Mesmo os peãs classificados por Rutherford (2001, p. 160) como **Grupo D**, os quais analisa como “canções nas quais Apolo não tem presença notável”, apresentam alguma referência ao deus, nomeado de diferentes maneiras:

- i. O nome é citado explicitamente em grande parte das canções de Píndaro, quando se busca invocá-lo ou narrar algum evento de sua vida<sup>3</sup>;
- ii. O nome é citado também no *Peã I*, de Baquilides, narrativa da fundação do santuário do deus na região; os epítetos *hekolé* e *Púthios* são usados respectivamente nos peãs A1 e G8, de Píndaro, e *Kúnthios*, no G4, e, em B2, invocam-se os *klutoi mánties Apóllōnos*.
- iii. Na canção de Baquilides (*Peã I*), o deus é referido por *Phoibos* e *Ánaks*, os quais não são encontrados em Píndaro. Neste, por sua vez, Apolo recebe o epíteto *Loxías (D6)*, que não se acha naquele.

<sup>1</sup> Cf. Seaford (2004, p. 85).

<sup>2</sup> Proclo (*Crestomatia*, 320a20-24) diz que, em seus dias, os peãs eram dedicados a todos os deuses, o que não se atesta na poesia que ele define como “de tempo antigo”, em que se insere certamente a produção de Píndaro e Baquilides.

<sup>3</sup> Rutherford (2001, pp. 160-1) argumenta que o **Grupo D** não possui canções cujos mitos sejam os mais apolíneos: “(...) nenhuma canção desse grupo narra o nascimento de Apolo, sua jornada aos Hiperbóreos, sua chegada a Delfos ou sua luta contra o dragão délfico”. No entanto, a canção D3 parece conter uma epifania do deus logo em sua introdução, o que torna esse critério de divisão problemático.

- iv. A predominante referência ao deus, além da menção a contextos sacrificiais (*thusía*), conecta as canções à cidade de Delfos, citada explicitamente em *D2*, *D6*, de Píndaro, e no *Peã 1* de Baquílides. Alguns festivais délficos – Teoxenia, *Septérion* e Pítia – devem ter sido ocasião de *performance* das canções, festivais nos quais Apolo era largamente cultuado. A tradição aponta Delfos como a cidade onde o peã teria surgido, mais uma explicação para sua importância nas celebrações locais.

Ártemis, outra deusa a quem muito as canções se referem, é retratada nos peãs *G1*, e talvez, *G2* e *G5* como irmã gêmea de Apolo. Essa versão do mito reforça ainda mais a relação entre ambos e justifica a presença marcante da deusa nos contextos cultuais na ilha de Delos, local do santuário dos dois deuses e, durante a antiguidade, centro da festividade da *Theōría*<sup>4</sup>. Ártemis é referida majoritariamente pelo nome próprio e talvez seja a destinatária do epíteto *hipposóa thugátēr* (“filha que conduz cavalos”, peã *Z7*, Píndaro). Barbara Kowalzig, em *Singing for the gods* (2007, p. 61), analisa que “a versão dos deuses como gêmeos contesta a noção geral de que em Delos tudo girava em torno de Apolo”; em outras canções, como o Fr. 519 de Simônides e mesmo em epinícios (*Nemeica 9.4*, de Píndaro), enfatiza-se o duplo nascimento, que é um indício importante acerca da relevância dos dois deuses nos cultos e festivais locais.

Como explicamos, então, o fato de o peã ter sua identidade genérica respaldada no deus Apolo somente? Rutherford (2001, pp. 23) observa que “a primeira associação do peã é com Apolo”, porque “há raras evidências de peãs endereçados somente a Ártemis”, mas muitos são dedicados exclusivamente ao deus. Em *D4* (Píndaro), a deusa é invocada na abertura da canção e, no verso seguinte, há uma lacuna, em que pode ter havido menção a Apolo:

|            |   |                  |
|------------|---|------------------|
| Ἰ Ἄρτεμιν  |   | ... a Ártemis... |
| Ἰύσομαι    |   | ...              |
| Ἰος ἀυδάν· | 3 | ... fala;        |

As Graças e as Musas são invocadas explicitamente em algumas canções pindáricas, estas em *B2*, *D6*, *G1* e *S3*; aquelas, em *D3* e *D7*; as divindades são muito citadas nos diversos episódios mitológicos narrados, o que é esperado em canções, haja vista os papéis que desempenham em contextos de música e dança. Afrodite surge em *D2*, em um contexto de aparente procissão até seu templo, e em *D6*, em que aparece

<sup>4</sup> A etiologia do culto aos dois deuses é dada pelo *Hino homérico a Apolo* (século VII a.C., 1-178), o qual conta a história de como Zeus engravidou Leto, e ela, depois de muito vagar, foi acolhida pela cidade de Delos, que em troca recebeu muita fama e prosperidade.

juntamente com as Graças. A presença da deusa poderia inserir essas duas canções de Píndaro em contextos de “sexualidade e celebração” (Rutherford, 2001, p. 307).

Zeus, a quem invocações são feitas nas canções *A1* e *D6*, possui uma relação próxima com a Teoxenia, festival cívico-religioso ao qual as canções foram compostas. Muitos grupos vinham de diferentes regiões da Grécia para dele participar e Zeus era o deus protetor dos visitantes, além de patrono de Egina. Assim, o deus possuía relevância em um festival dedicado primeiramente a Apolo: a ordem na cidade, repleta de estrangeiros, dependia de seu favor de anfitrião, hospitaleiro.

A canção *S2* de Píndaro é a única em que a deusa Hera é a possível endereçada. Embora não seja citada explicitamente, Giovan B. D’Alessio, em “Pindar’s “prosodia” and the classification of Pindaric papyrus fragments” (1997, p. 36), supõe que ela seja a deusa tratada pelo epíteto *basíleian númphan* (“rainha noiva”), repetido nos versos 3, 11, 19 e 27(?), já que a canção anterior, *S1*, narra a história de Hércules estrangulando as serpentes enviadas por ela, além de ser possível inferir um contexto de *performance* durante a primavera (versos 13-7):

ἰὴ ἰ,ὲ βασίλειαν Ὀλυ[μ]πίω[ν]  
νύμφαν ἀριστόπο[σ]ιν

*Iéh! iéh!* rainha dos olímpios,  
noiva do melhor esposo.

τοῦτ' ἐναυ....[

(5) Este(?) ...

λιπεῖν ὅτ...[

abandonar ...

.]΄ξων τις εἶδα.[

... alguém ...

..].ι.μακαρο..[

os venturosos(?) ...

ἀλκὰν Ἀχελωῖου

força de Aquelôo ...

κρανίον τοῦτο ζάθε[ον

(10) esta cabeça divina

ἰὴ ἰὲ βασίλειαν Ὀλυμπίων

*Iéh! iéh!* rainha dos olímpios

νύμφαν ἀριστόπο[σ]ιν.

noiva do melhor esposo.

Para Rutherford (*id.*, p. 404), o contexto sugere que “o epíteto se refira mais adequadamente à Leto, considerando as associações peânicas do refrão”, mas há um problema também em aceitar que um peã seja dedicado a Hera. É necessário recorrer, portanto, a outras evidências para buscarmos a classificação desse tipo de canção – como veremos adiante.

A evidente relação com Apolo e o possível contexto de *performance* nos festivais citados justificariam, então, o fato de Delos e Delfos serem as localidades mais mencionadas nas canções; Tebas é a terceira, nomeada em três canções do poeta tebano

Píndaro (*A1*, *D1* e *B2*), mas não se sabe ao certo qual a importância da *performance* de peãs ali<sup>5</sup> (Rutherford, 2001, p. 32).

A conexão com Apolo e Ártemis, no entanto, gera muita contradição no que diz respeito à classificação de canções entendidas tradicionalmente como peãs. D'Alessio, (1997, pp. 23-6) critica edições anteriores à de Rutherford, que não explicitaram que alguns rolos de papiros, como o *I972*, o qual compôs os *Grupos Suplementares S e Z*, traduzidos e anotados no segundo capítulo desta dissertação, não devem ter sido integrados só por peãs. O helenista argumenta que classificar algumas canções, como *G1* e *G2*, amparando-se apenas na referência explícita a Apolo é questionável, pois outros gêneros podem ter tido sua identidade marcada pela relação com o deus e até mesmo com Ártemis. Ele cita, a propósito de tal argumento, um dos poucos fragmentos de Píndaro, conhecido de fonte indireta (Fr. 89a Snell-Maehler), classificado como prosódio, cuja abertura celebra Leto e Ártemis, ao que parece seguida por uma invocação a Apolo<sup>6</sup>. Para D'Alessio (*id.*, pp. 30-1), os limites de classificação de uma canção como peã ou prosódio são pouco claros: em ambos os subgêneros, há temática apolínea, mas, no primeiro, o deus seria chamado “Peã” e não haveria evidência interna para que uma canção fosse chamada prosódio – a *performance* em movimento defini-la-ia como tal.

Dessa forma, uma solução para canções como *G1* e *G2* seria entendê-las como peãs-processionais; canções mais problemáticas, como a *S5*, com referências inclusive a uma *performance* de dança feminina (fr. c, verso 4), não atestada em peãs, e nenhuma menção a contexto apolíneo – caso também de *S7* –, poderiam ser entendidas propriamente como prosódios. Canções como *S4*, cujos verbos implicam movimento – *ágon't* (verso 3), *hépetai* (verso 4) e *érxetai* (verso 9) – não fariam sentido, se não servissem para acompanhar uma procissão em movimento<sup>7</sup>. Por fim, o emblemático e longo peã *D6* de Píndaro, cuja terceira tríade é antecedida por um subtítulo que a descreve como um prosódio aos eginetas, mas traz, ao final, uma invocação à divindade Peã, seria um caso específico de canção em que a *performance* terminaria de modo diferente do

<sup>5</sup> Outra relação mais indireta entre peãs e Tebas aparece no peã *D7*, “possivelmente apresentado em Ptoio, vizinha de Tebas, para celebrar alguma iniciativa tebana”. Rutherford (2001, p. 32) associa ainda peãs à cidade por meio de algumas tragédias atenienses, como *Sete contra Tebas* (verso 288), de Ésquilo (séculos VI-V a.C.), e *Hércules* (verso 687), de Eurípidés (século V a.C.).

<sup>6</sup> Rutherford (1995, p. 359) explica que, com o passar do tempo, outros gêneros podem ter sido considerados como “mais adequados a Apolo”, citando o caso do *nómos*, que representava com muita precisão princípios caros ao deus, como a ordem na cidade e a ideia de unidade.

<sup>7</sup> Danielewicz (1990, p. 11) argumenta ainda que na canção *S4* a expressão dêitica marcando tempo presente no verso 1 (*Tôid' en ámati* – “Neste dia”) sugere “simultaneidade da procissão e da canção como dois elementos complementares da mesma festividade”.

inicial; a canção como um todo, contudo, seria a junção das duas partes, peã e prosódio, na relação sucessiva 2/3-1/3.

Há outras evidências temáticas que ajudam a elucidar a questão relativa ao gênero dessas canções. Embora sejam muitos os contextos possíveis de *performance* de um peã, como visto no primeiro capítulo, os *corpora* de Píndaro e Baquilídes apontam, de modo predominante, a típica função apotropaica. Em algumas canções, como *A1*, *D5* e *G3*, o pedido de apaziguamento é explícito; em outras, a profecia, anunciada por meio do vasto uso de verbos no tempo futuro (*agésetai* e *téxei*, *A2* – versos 11 e 21; *mnásei*, *S3* – verso 35; *peísomai*, *C2* – verso 41; *éssetai* e *skhēsei*, *S2* – versos 13 e 17) ou por meio da referência explícita a um profeta ou profecia (*klutománties*, *A2* – verso 22; *propha*[(?)], *G2* – verso 3; *ethélonta genésthai*, *D2* – verso 79), prenuncia o possível pedido de mudança do cenário visto por um *téras hupnáleon* (*B3*, verso 30) ou de algo *palaipháton* (*G8*, verso b41).

O destinatário dos pedidos de apaziguamento é, em grande parte das canções de Píndaro, Apolo; no *Peã 1*, de Baquilídes, parece ser o deus aquele que pronuncia um oráculo direcionado a Hércules, mas a função dessa canção seria outra muito comum às dessa espécie mélica: criar um senso de identidade local, como no caso do peã *D2* de Píndaro. A narrativa acerca da etiologia de um culto próprio da região serviria para reforçar essa identidade cívica e trazer à tona mitos locais – embora Hércules, personagem principal do *Peã 1*, “não seja um herói local, mas étnico, que integra as diferentes populações presentes na região”, como aponta Kowalzig (2007, p. 137).

As narrativas míticas são outro elemento marcante em peãs, embora não sirvam como fator distintivo do gênero, já que são a base da maioria das composições na Grécia antiga. Vale ressaltar o tipo de mito narrado predominantemente nas canções, que apresentam a forte presença de narrativas apolíneas, sobre como Apolo fundou seu templo e rito em Delfos, tanto como a história de seu nascimento, e também de histórias ligadas ao deus, como *G8*, que conta sobre o ataque de Hércules a Paros – episódio que demonstra a confiança do herói no deus –, além do *Peã 1* de Baquilídes, que retrata outro episódio do mesmo herói.

A preocupação em agregar os cidadãos presentes à *performance* das canções revela também o enfoque na necessidade de se cultivar uma vida de paz e tranquilidade – *hēsukhía* (*D2* e *D4*), *eudías* (*D2*) e *eîrēna* (*Peã 1*, Baquilídes). Falar acerca desses elementos e associá-los à ideia de *eunomía* (*D1*), *eubolía* (*D2*) e a um *sophías hodón* (*C2*) – noções que integram a caracterização do próprio Apolo – afigura-se adequado à

*performance* pública dessa natureza, que, como veremos adiante, insere-se, em grande parte, no contexto de canção coral, cuja organização por si só era “veículo de interação social e garantia de estabilidade” (Kowalzig, 2007, p. 5). Para David Fearn, em *Bacchylides* (2007, pp. 5-7), a metáfora acerca de um “caminho que deve ser descoberto” (*púlas exeureîn*), como a do *Peã 2*, de Baquílides, que muito se assemelha à da canção *C2* (*ereunâi sophías hodón*, verso 20), aborda também o processo de inspiração e composição poética – mesma temática da canção *F1*, tratada também ao fim da *S3*.

A ideia de um caminho associado à paz na cidade é citada claramente na canção *D4*, que parece descrever esses princípios associando-os à ideia de culto, canção e vida comunitária:

|                         |           |      |  |
|-------------------------|-----------|------|--|
|                         | ] Ἄρτεμιν |      | ... a Ártemis...                           |
| ]ύσομαι                 |           |      | ...  |
| ]ος ἀρδάν·              |           |      | ... fala;                                  |
| γυν]αικῶν ἐδνώσατο      |           |      | ... das mulheres recebeu como dote nupcial |
| ]φδ' ἐπέων δυνατώτερον· | (5)       |      | ... mais poderoso do que os versos;        |
| ]ᾶ κατὰ πᾶσαν ὁδὸν      |           |      | ... por todo caminho <sup>8</sup>          |
| ἤ]συχίαν Κέεφ           |           |      | ... paz para Ceos <sup>9</sup> ...         |
| ]                       |           |      | ...  |
| [                       | ]άλλεται  | (10) | ...  |
|                         |           |      | ...  |
| ]ν χρόνον ὀρνύει        |           |      | ... o tempo avança                         |
| ] Δᾶλον ἀγακλέα         |           |      | ... gloriosa Delos                         |

Outro contexto social integrativo importante na Grécia antiga eram os simpósios; ainda que instâncias menores que os festivais públicos e de maior restrição de frequentadores, serviam, em menor escala, para integrar cidadãos. A referência explícita a simpósios em peãs ocorre apenas no *Peã 1*, de Baquílides, que não deve ser visto como simposiástico por isso somente, haja vista que a estrofe parece descrever o que seria um contexto ideal de comunidade: uma cidade que vive em paz (versos 61-2), cujos cidadãos honram aos deuses com canções e sacrifícios (versos 63-6) e seus jovens interessam-se pela ginástica, pela música (representada pelo aulo), e pelas festividades locais, representadas pelo *kômos* (versos 67-78). Ao fim da sequência, a menção de *sumposíōn eratôn* (verso 79) serve muito mais a reforçar a descrição prévia do que a situar a *performance* dessa canção. Outra evidência que fortalece essa hipótese é o fato de no

<sup>8</sup> Talvez a expressão deste verso “não esteja descrevendo literalmente um peã em movimento para Delos”, mas seja uma referência metafórica a um “caminho de sabedoria”, como o citado no peã *A1* (Rutherford, 2001, p. 285)

<sup>9</sup> Este verso poderia estar inserido em um contexto de uma prece de paz para Ceos (Rutherford, *id.*, *ibid.*).

último verso serem mencionados os *paidikoí* (verso 80) que integram a descrição de um ideal de cidade e não confere qualquer marca genérica à própria canção.

A outra alusão a um contexto provavelmente simposiástico ocorre na terceira tríade da canção *D6 – hoúneken hoú se paiēónōn ádorpon eunázomen* (versos 127-8). A metáfora, que sugere a *performance* de peãs em simpósios, não deve ser tida como indicativo certo da ocasião de apresentação; porém, não há que desconsiderar que talvez fosse tal a ocasião de sua *reperformance*, no qual essa referência ganharia importante significado.

### **Elementos formais: refrão, voz poética e vocabulário**

Um dos problemas centrais da classificação de canções como peãs reside no fato de não haver um grupo específico de elementos que as identifiquem como pertencentes a tal espécie mélica. Um traço tradicionalmente analisado como peânico é o refrão, cujo termo principal é a interjeição *iéh* e o vocativo, composto pela palavra *paián*, como visto no primeiro capítulo desta dissertação. Desde a era helenística, discute-se a obrigatoriedade do refrão em peãs (Rutherford, 2001, pp. 69-72), e os *corpora* remanescentes de Píndaro e Baquilides deixam aberta a possibilidade de peãs sem ele. O *Peã 1*, do segundo poeta, não possui refrão, nem qualquer indício de que possa ter havido algum na composição original; e em seu *Peã 2*, não há indícios de refrão, nem é possível afirmar o que quer que seja sobre seus elementos formais.

As canções de Píndaro, por sua vez, apresentam grande variação nesse quesito. Há o que se entende como refrão completo, com a interjeição e a palavra *paián*, apenas no fragmento *D2*; nos demais com refrão, há apenas um dos elementos, no que são chamados os “refrões incompletos”, como demonstram todos os fragmentos do *Grupo D*, com exceção de *D3* e *D7*, cujos refrões não devem ter sido conservados, embora possam ter existido. A única canção que apresenta refrão incompleto, além das do *Grupo D*, é a *S2*, o que amplia ainda mais a discussão sobre sua classificação genérica – o fato de a deusa Hera ser a possível destinatária tornaria o fragmento o único peã à deusa.

A exclamação *iéh*, característica de refrão, não parece, portanto, ser argumento suficiente e eficiente para classificar a canção como peã, pois o elemento que marcaria com mais precisão esse gênero seria o termo *paián*, e não a exclamação. Nesse sentido, D’Alessio (1997, p. 37), que discute o erro de Calímaco (séculos IV-III a.C.) ao classificar um ditirambo de Baquilides (*Ditirambo 23*) como peã, “baseando-se apenas na presença

desse tipo de refrão ao fim da canção” (versos 128-9), analisa não restar dúvida: S2 seria continuação de S1 e estaria inserido em contexto processional ligado a um culto a Hera.

Fica, então, afirmado que não se pode definir o gênero de uma canção atentando para um único aspecto formal presente nela. A discussão sobre o refrão e sua presença nos peãs deve, portanto, ser relativizada quando analisamos os *corpora* de Baquilides e Píndaro, em cujos fragmentos, com exceção dos do pindárico *Grupo D* – que trazem refrões de algum tipo – está majoritariamente ausente esse elemento. Nada desabilita canções de Píndaro sem a presença de refrão, A1, B2, C2 e G8, de serem entendidas como peãs.

Outra evidência formal importante na caracterização genérica dessas canções é a voz da *persona*. Uma das estratégias poéticas de Píndaro, já muito estudada, marca grande parte de seu *corpus* de peãs: a predominante 1ª primeira pessoa do singular, que não parece representar somente a voz dele próprio. D’Alessio, em “First-person problems in Pindar” (1994, pp. 121-2), explica que, em um festival público religioso, contexto mais plausível para *performance* dessas canções, “a voz do poeta poderia soar autoritária no meio da massiva participação da população”. Para que isso não acontecesse, a voz que falava na canção era como a da própria comunidade, representada pelo coro de cidadãos, a depender do gênero apresentado. Mary Lefkowitz, em “Τὸ καὶ ἐγώ” (1963, p. 225), propõe que uma forma de identificar a 1ª pessoa do singular que fala nas canções de Píndaro é “notar que ele e o coro possuem funções muito distintas, por isso dizem coisas diferentes sobre si”: “a voz do coro é mais meramente descritiva, enquanto a do próprio poeta lida com as obrigatoriedades de seu ofício e com o poder de sua arte”.

Essa distinção na construção da fala é evidente em canções como A1, em que a voz em 1ª pessoa parece descrever de modo preciso o papel do coro no contexto de *performance* – o coro desempenha sua função por ordem divina e faz sua súplica a Apolo:

σάματι δ’] ἐκράνθην ὑπὸ  
δαιμονίῳ τινί  
λέχει πέλας ἀμβροσίῳ Μελίας (35)

ἀγαυὸν καλάμῳ συνάγεν θρόον  
μήδεσί τε φρενὸς ὕμ[ε]τέραν χάριν.  
λιτανεύω, ἐκαβόλε,  
Μοισαίαις ἀν[α]τιθεῖς τέχνα[ι]σι  
χρηστήριον.[.] ..ο..[.] (40)

... e com sinal fui ordenado 33

por algo numinoso, 35

perto do leito divino de Melia,

reuní som esplêndido com canção,

pelos desígnios de meu juízo, para vossa graça.  
 Rogo a ti, ó flecheiro,  
 consagrando às artes das Musas  
 teu oráculo ... 40

O mesmo procedimento descritivo acontece em *B2*, *C2*, *G8*, *G9*, *G10* e *G11*. Em *D4* e *D5*, algumas afirmações estão muito ligadas ao que sabemos ser o ofício do poeta e por isso geram certa ambiguidade para nós que as lemos e nada sabemos sobre sua *performance*:

|      |   |   |
|------|---|---|
| (D4) | γινώσκομαι μὲν ἀρεταῖς ἀέθλων<br>Ἑλλανίσιν, γινώσκ[ο]μα[ι] δὲ καὶ<br>Μοῖσαν παρέχων ἄλις· | sou conhecido pelas excelências nos jogos<br>helênicos, e também sou conhecido por<br>das Musas compartilhar em abundância. |
| (D5) | εὐμενεῖ δέξασθε νόφ θεράποντα 45<br>ὕμέτερον (...)  | com propícia mente recebei-me, servo<br>vosso, (...)  |

*D4* tem seus primeiros vinte versos em estado muito fragmentário. No primeiro, Lefkowitz (1963, pp. 183-4) supõe ter havido o verbo *khoreúesthai* como abertura do poema, que se iniciaria com o verso “Devo dançar à Ártemis”. Os versos 5 e 6 fariam parte dessa descrição inicial, em que o coro falaria sobre a harmonia e tranquilidade na cidade e continuaria seu discurso, buscando atingir um dos objetivos da *performance* pública, feita com “louvor, preces e conselhos, todos expressos por uma voz altamente exemplar e autoritária composta por muitos cidadãos” (D’Alessio, 1994, p. 121). O coro é também conhecido por suas “virtudes e por propiciar o canto na cidade, além de ter como função invocar ao deus para que receba a todos como seus servos”.

A estratégia do poeta para que o público se identifique com o que é cantado é clara, mas não um procedimento simples, já que em outras canções diferentes estratégias são usadas: em *D2*, recorre-se à narrativa histórica de fundação local, contada em primeira pessoa (versos 24-9); em *D6*, a autorreferência, nomeando-se *aoídimon prophátan* (“célebre intérprete”), é ambígua: “(...) a fama da profecia das Musas depende das canções que produz, mas também da *performance* do coro que a cantará” (D’Alessio, *id.*, pp. 124-5).

Na canção *D2*, um procedimento de mudança abrupta de pessoa abre a discussão para uma fala em discurso direto sem uma explicação do contexto:

|  |      |   |
|--|------|---|
| ἄλλα μιν ποταμῷ σχεδὸν μολόντα φύρσεν<br>βαιοῖς σὺν ἔντεσιν<br>ποτὶ πολὺν στρατόν· ἐν δὲ μηνὸς | (75) | “Mas quando o inimigo se aproximou do rio,<br>ele o confundiu com pouco armamento<br>contra um grande exército”. Aquele dia |
|--|------|---|

πρῶτον τύχεν ἄμαρ·  
 ἄγγελλε δὲ φοινικόπεζα λόγον παρθένος  
 εὐμενῆς Ἑκάτα  
 τὸν ἐθέλοντα γενέσθαι.

calhou de ser o primeiro do mês,  
 e a virgem de purpúreos pés anunciava –  
 a propícia Hécate –  
 a profecia prestes a acontecer.

Para Bruno Currie, em “The Pindaric first person in flux” (2013, p. 250), a “tácita mudança da *persona* indica que o primeiro narrador é de repente suplantado por esse discurso direto, parte de uma profecia feita por Hécate, que deve ter sido uma narradora intercalada na canção”. E ainda isto: “(...) o coro, ou o membro responsável por essa fala, marcaria a mudança com uma inflexão na voz, gestos ou algo similar que indicasse à audiência tal mudança” (Currie, *id.*, p. 255).

São poucas as canções em que a narrativa é isenta de uma voz poética clara: os peãs *D1* e *S1* e os dois de Baquilides não estão em 1ª pessoa, mas são adequados também à *performance* de um coro em contexto público – o baquilideano *Peã 2*, por exemplo, ao abordar a temática da habilidade/sabedoria poética advinda por causa de outros (*éx hetérou*), pode estar demonstrando um modo de o coro colocar-se como autoridade em relação à versão narrada de um mito<sup>10</sup>.

Por fim, outro aspecto formal marcante em muitos peãs é o vasto uso de vocabulário ligado à canção (nomeada *audán* e *mélos*), de modo mais geral, e a possível referência a um contexto específico de *performance* de peãs. Os fragmentos pindáricos *D3*, *D7*, *G9* e, de Baquilides, o *Peã 1* referem-se ao aulo, instrumento que deve ter sido o mais comum no acompanhamento de peãs, sobretudo na *reperformance* (Rutherford, 2001, pp. 18-20). Em *G8*, associada ao epíteto de Apolo, há uma referência às liras (*phormíngōn*, verso b33). E são muitas as menções a um coro, tanto em autodramatização da *performance* (*D3*, *D6*, *G2* e *S5*), quanto na descrição de seus integrantes (virgens em Delfos, *D2*, verso 99). Em *G9*, a voz poética associa-se à imagem de um golfinho que em mar sem onda acompanha o ritmo de sua canção: a comparação pode sugerir a ideia de movimento e dança ligada ao papel que o coro desempenha, ou somente reforçar a ideia de paz e tranquilidade, representadas pelo animal, comumente relacionado a Apolo.

<sup>10</sup> A expressão é comparada por Fearn (2007, pp. 16-9) àquela nos versos 11-4 do peã *C2* de Píndaro, buscando demonstrar em ambas as canções “a reivindicação de uma autoridade e modo próprio de compor canções”:

|               |                        |   |
|---------------|------------------------|---|
| Ὀμήρου [ ~4   | τρι]πτὸν κατ’ ἄμαξιτὸν | e eles, não indo ... no polido carro    |
| ἰόντες, ἀ[ ~5 | ἀλ]λοτρίας ἄν’ ἵπποις, | de Homero, ... sobre cavalos de outros, |
| ἐπεὶ αὐ[ ~6   | πι]τανὸν ἄρμα          | já que ... alado carro                  |
| Μοῖσα[ ~10    | ]μεν.                  | Musas(?) ...                            |

## ii) **Encômio: análise comparativa das canções**

A dificuldade de definirmos com maior precisão a classificação dos *corpora* de canções, de Píndaro e Baquíledes, editadas como *enkómia* (ἐγκώμια), amplia-se, como vimos, pela soma de diferentes fatores que vão desde a problemática edição dos alexandrinus à falta de um contexto mais claro para interpretarmos as temáticas específicas dessas canções, a maioria em um estado de conservação muito precário ou citada em trechos muito breves. Temos, na poesia remanescente de ambos os poetas, breves amostras do que seria uma canção cujos únicos elementos definitivos teriam sido a presença de elogio e a ocasião de *performance*. A falta de outras evidências, temáticas ou formais, leva-nos a buscarmos entender as composições por meio de um quadro comparativo entre elas mesmas e o que sabemos acerca do tipo de elogio próprio a cada espécie métrica, entendida como encomiástica, a partir dos registros de fontes antigas, como Ateneu (séculos II-III d.C.), em *Banquete dos eruditos*, e por outras obras de gramáticos que o sucederam – dentre as quais apenas se preservou a *Crestomatia*, de Proclo (século V d.C.), já aqui referida.

Uma de nossas limitações deve-se ao desconhecimento da precisa qualificação dos diversos tipos de elogio que circulavam em ocasiões próprias a esse tipo de canção, e mesmo sobre o que realmente consistia em elogio (Bowie, 2002, p. 170) – em alguns fragmentos de Baquíledes, como 20A e 20D, não há qualquer dimensão de elogio preservada, mas tão somente narrativa mítica.

Assim, considerando os limites temáticos e formais dos *corpora* de Baquíledes e Píndaro, analisar essas canções, buscando entender em que medida a ênfase dada a certo aspecto do elogiado ou do contexto, pode lançar luz à sua classificação genérica.

### **Conteúdo: função do elogio e temas**

Os breves encômios de Píndaro e Baquíledes colocam-nos diante da inevitável necessidade de qualificarmos o tipo de elogio neles construído. Com exceção de alguns fragmentos, cuja extensão não nos permite nada entender acerca da temática, como o 118 do primeiro poeta, dedicado a Terão, e os de classificação incerta, assim agrupados no capítulo precedente, é claro o caráter encomiástico das canções. Não se discute o fato de a função de cada fragmento ser construir o elogio de uma figura pública relevante, que, em muitos casos, comissionou o poeta a fazê-lo. Discute-se se podemos entender como

amostras do mesmo gênero canções cujos elogios possuem finalidades tão diversas, embora a ocasião de *performance* tenha, certamente, sido a mesma: o simpósio.

Começemos, então, pela construção do elogio em canções para as quais o título “encômio” não parece soar como mera “compilação artificial dos alexandrinos” (Hubbard, 2011, p. 352), visto que o elogio, quando comparado às demais composições, ocorre em uma perspectiva mais geral, tratando, de um modo específico, dos grandes feitos dos homens louvados. São de Baquílides as duas canções que nos permitem pensar o que teria sido esse tipo de elogio a que chamamos de mais amplo. Os Frs. 20B e 20C, respectivamente a Alexandre e a Hierão, apresentam bastante similaridade na forma como seus *laudandi* são caracterizados, embora só tenhamos suas partes iniciais, que começam ambas com referência aos modos de *performance* para acompanhamento da lira.

No Fr. 20B, a voz poética invoca o instrumento para que vá às suas mãos e ele assim possa enviar uma canção ao seu destinatário; no 20C, pede para que a lira ainda não descanse, a fim de que ele possa produzir e enviar uma canção a Hierão. Em ambos, explicita-se, então, o desejo de produzir uma canção para elogio das conquistas de homens notáveis – no caso, um príncipe macedônio e um tirano siracusano, respectivamente –, e o acompanhamento de um instrumento na *performance*. No Fr. 20B, a voz poética refere-se à composição como *sumposíai ágalma* (“deleite aos simpósios”, verso 5); no 20C, ela é dedicada também aos *sumpótai*s (verso 6), os convivas do simpósio. Assim, em ambas, a ocasião de *performance* é também explicitada: o louvor será apresentado diante dos convivas que se regozijarão com a apreciação da bela canção. O Fr. 20C continua seu elogio de modo bastante elevado e faz referência ao cavalo que ganhou a disputa (versos 8-11), mencionando também um grupo de moças (verso 13), além de jovens que estabeleceram o *kômos* na cidade (versos 14-5), voltando a elogiar o destinatário da sua canção – o mais brilhante dentre todos os mortais (versos 21-4). A partir daí, torna-se ilegível, mas ainda é possível identificar uma possível referência às Graças (verso 29), às canções enviadas dos deuses (verso 31) e a algo relativo à natureza (verso 36).

A comparação de seu contexto com o do Fr. 20B evidencia uma diferença quanto à ênfase nos elementos próprios do simpósio: a partir do verso 6, a descrição do contexto aproxima a canção do que sabemos terem sido outras dimensões caras a esse ambiente – o vinho e o erotismo, não mencionados no Fr. 20C. Talvez a idade do destinatário, o príncipe Alexandre, jovem ainda, nomeado *país* no Fr. 20B (verso 17), conecte o elogio à dimensão erótica, indicada pelas expressões *glukeî’ anánka* (verso 5) e *elpís Kúpridos* (verso 8), somados aos *dôrois Diōnusíoi*s (verso 9), ou seja, ao consumo do vinho.

Giuliana Ragusa, em “Afrodite nos simpósios de Baquílides e Píndaro” (2012, p. 67), observa que “o erotismo na canção é inescapável e reforçado pela linguagem e imagens características da concepção de *éros*”; no entanto, a sequência do verso 9 aponta para a retomada de um elogio mais amplo, não conectado exclusivamente ao contexto erótico. A descrição da grandeza de um futuro de riquezas na cidade, cujas casas brilham com ouro e marfim (verso 13), é associada ao futuro promissor desse jovem competidor.

Muito se assemelha a esses elogios de Baquílides o Fr. 124, de Píndaro, a Trasíbulo. Sua abertura, ao referir-se ao envio da canção, coloca em cena a mesma reunião (*ksunōi*, verso 2), que ocorre depois do jantar. São mencionados *sumpótaisín* e *Diōnúsoio karpōi* (verso 3). O vinho parece ser, portanto, um elemento de destaque e uma temática forte da canção, que pode ter terminado abordando algo a respeito da necessidade de uma mente sóbria, não dominada por ele:

Δ´ <-> ἀέξονται φρένας ἀμπελίνοις τόξοις δαμέντες  
crescem nas mentes dominadas pelas flechas das vinhas.

Não temos outros trechos para entendermos como se deu o elogio em grande parte da canção, mas a ênfase ao vinho e aos seus efeitos, e não só às grandes conquistas do elogiado, pode indicar ser um tipo diferente de elogio – talvez do mesmo tipo que o construído nos Frs. 122, 125 e 128, de Píndaro, todos tratados pelo poeta, em alguma citação, como *skólia* (Harvey 1955, p. 161). O brevíssimo Fr. 125 fornece-nos, como evidência de seu contexto, apenas a referência aos *deípnoisi*, enquanto no 128 são mencionados os *erótōn Aphrodisiōn* e uma possível brincadeira simposiástica, o *kóttabon*. O *skólion* seria, portanto, uma canção encomiástica própria desse momento do simpósio, no qual o vinho pode ter sido a matéria principal.

À diferença desses dois pequenos fragmentos, o 122, mais bem conservado, coloca-nos diante da automeção da canção como *skólion* (verso 14). No entanto, sua problemática abertura e referências de difícil compreensão tornam-na muito distinta dos demais exemplos – não se faz qualquer referência ao vinho, mas o elogio explícito ao seu destinatário encerra a canção. Richard Martin, em “Crooked competition” (2017, pp. 70-1), propõe que chamar uma canção de *skólion* é “relacioná-la à atitude trazida por quem a apresenta no simpósio”: a forma como a voz poética questiona a aceitação de seu *skólion*, no Fr. 122 de Píndaro, seria uma alusão a essa *performance*, que marca um comentário indireto sobre si mesma. Assim, para o helenista (*id.*, pp. 72-7), “não teria havido um gênero específico conhecido dessa forma, mas esta seria uma forma de nomear

encômios em contextos específicos, que podem ter envolvido *reperformance*”. Logo, se entendermos essa alusão à *performance* da própria canção como algo adequado à definição de um *skólion*, podemos chamar assim só o Fr. 122 de Píndaro, já que em nenhum outro essa referência é tão explícita. No entanto, se aceitarmos como *skólion* também as possíveis relações entre canção e momento específico de *performance*, que envolve certamente a ênfase no ato de beber e menção à temática erótica, os Frs. 125 e 128 podem ser assim classificados.

Entre as canções que nos fornecem um contexto mais amplo acerca de sua temática, o Fr. 123 de Píndaro expõe mais explicitamente a fragilidade das classificações alexandrinas, já que insere-se em uma tradição de mélica conhecida também pela prática de outros poetas gregos, como considerou Ateneu, em seu *erōtikòs katálogos*: a dos *paidiká*, “canções nas quais o elogio, centrado no charme de um indivíduo mais jovem, buscava uma resposta sexual afirmativa por parte do adulto, no contexto do simpósio” (Bowie, 2002, p. 182). Ragusa, em “A tradição do *paidikón* na mélica grega arcaica” (2017, pp. 205), analisa a ênfase dada, no Fr. 123, aos atributos físicos do *erómenos*, Teoxeno, cuja “beleza é elogiada a partir da concentração em seus brilhantes olhos” (versos 3-4), além do uso de “outras metáforas fortemente eróticas, tal qual a de *éros* como calor que faz o sujeito derreter como cera de abelha (verso 11)”. A voz poética é seguramente a de um homem adulto, o *erastés*, que anuncia seu ardente desejo ao ver os meninos cheios de juventude em seus corpos (verso 12) e é tomado pela vontade de Afrodite<sup>11</sup> (verso 10) (*id.*, *ib*).

A *persona* da canção, cujo elogio mostra-se muito distinto do que vemos nas demais, invoca ainda em sua abertura o *thumé* (verso 2), o coração, e não o próprio endereçado e nem um instrumento para acompanhamento, como pode ter sido comum em canções encomiásticas, e faz referência ao *katá kairón* (verso 1) da relação pederástica em questão, isto é, a necessidade de uma idade adequada para os parceiros envolvidos. Essa mesma ideia é expressa pelo Fr. 127 que, embora só se tenha quatro versos, parece usar a mesma dicção na construção do que pode ter sido um elogio igualmente erótico em um *paidikón* (Ragusa, 2017, p. 194):

Εἴη καὶ ἐρᾶν καὶ ἔρωτι  
χαρίζεσθαι κατὰ καιρόν·  
μὴ πρεσβυτέραν ἀριθμοῦ  
δίωκε, θυμέ, πρᾶξι.

Permita também desejar  
e agradecer ao desejo na medida adequada;  
não persigas, ó coração,  
um ato mais velho que os números.

<sup>11</sup> Para a presença de Afrodite em contextos de relação homossexual, como esse específico da pederastia, ver Dover (1973, pp. 65-7).

Assim, a dimensão erótica, mais especificamente no contexto da pederastia, norteia o elogio desse tipo de canção, que, sim, é encomiástica, mas presta-se a um tipo de elogio muito específico, a uma função específica: seduzir o efebo à reciprocidade para com o amador.

Por fim, vale notar que, entre as canções de Baquíídes, quatro possuem narrativas muito diferentes das esperadas em canções cujo objetivo principal seja a construção de um elogio, seja ele de qualquer natureza. Os Frs. 20A, 20D, 20E e, talvez, o 66, centram-se em narrativas míticas de difícil associação a qualquer contexto encomiástico. A tentativa de classificá-las como “encômios de exemplos negativos”, como propõe seu editor, deixa-nos diante da dúvida a respeito de quem seriam seus destinatários e de que modo a inversão do exemplo citado tornar-se-ia um elogio.

### **Elementos formais: voz poética e vocabulário**

A forte presença de uma voz poética em 1ª pessoa nessas canções conferiu-lhes, por muito tempo, leituras muito biográficas. A possibilidade de ser a voz do poeta a falar ou a de uma *persona* construída para a ocasião de *performance*, além da possibilidade de *reperformance* de todas essas canções e até mesmo a presença de um coro em suas apresentações, traz à tona a dificuldade de entendermos a quem pertenceria a voz que fala em cada uma delas.

Começemos pelo Fr. 123 de Píndaro, com seu explícito elogio erótico. A 1ª pessoa que se apresenta poderia ser vista, erroneamente, como expressão clara do próprio poeta, declarando-se a um efebo específico. No entanto, “a canção, comissionada por Teoxeno ou membros de sua família, pode ter servido para elogiar em público a atratividade do jovem e, ademais, tornar imortal, em algum sentido, o breve instante de eflorescência do jovem”, observa Thomas Hubbard, em “The dissemination of Pindar’s non-epinician choral lyric” (2011, p. 261). Assim, a 1ª pessoa da canção em nada se identifica com o próprio poeta, mas com uma “*persona* que fala de modo amplo e age como qualquer homem adulto presente no simpósio, de acordo com valores da comunidade pan-helênica” (Hubbard, *id.*, pp. 258-60).

Os demais fragmentos, mesmo os que podem ter pertencido à *performance* nos momentos finais do simpósio, apresentam uma 1ª pessoa do singular não facilmente identificada – seria uma *persona*, representada pela fala de um conviva, ou o próprio poeta, apresentando sua composição. Esta possibilidade é questionada por conta da

recorrência do verbo *pémpein* (Fr. 124 de Píndaro; Frs. 20B e 20C, Baquilídes), que indicaria a autoria da canção e marcaria seu envio ao destinatário.

A possibilidade de *performance* monódica ou coral é largamente discutida para todo o conjunto de canções encomiásticas. “A associação direta entre estrutura, metro e modo de *performance* mostrou-se, há tempos, ineficiente” (Davies, 1988, p. 61); por isso, canções como o Fr. 20B, de estrutura monostrófica, podem ter sido apresentados por um coro, que teria como função ampliar o elogio, nesse caso, feito ao futuro rei da Macedônia, enquanto canções de estrutura triádica, como o *paidikón* 123 de Píndaro, podem ter sido pensados para a *performance* monódica.

Se quase nada sabemos a respeito da *performance* dessas canções, seu vocabulário e ênfase em temas específicos forneceriam possibilidades de entendermos a que fase do simpósio elas se destinariam, embora essa não seja uma tarefa simples: canções como o Fr. 124, em que se nota a predominância do vinho, podem, sim, ter construído um discurso fortemente erótico, como indica a autorreferência no verso 1, que fala das “amáveis canções” (*aoidân eratân*) – *érōs* pode ter marcado, portanto, o seu *êthos*, o que a inseriria em outra dimensão de elogio.

### iii) Peã e encômio: considerações finais

A análise de peãs e encômios, considerando suas funções e momentos de *performance*, tanto como suas temáticas e características formais, a fim de entendermos sua classificação genérica, coloca-nos diante da possibilidade de, entre os *corpora* de ambos os poetas, demonstrar indícios de canções de outros subgêneros. Entre os peãs, destacam-se *S2*, *S3*, *S4*, *S5* – que a edição Rutherford (2001) já sinalizara serem fragmentos talvez não advindos de peãs – e a terceira tríade do fragmento *D6*, os quais, embora possuam elementos formais entendidos como próprios de peãs, poderiam ser apresentados como prosódios, gênero mélico cuja definição ampara-se quase de todo na *performance* processional – elemento a respeito do qual muito pouco sabemos.

Assim, resta-nos ressaltar as similaridades entre as duas espécies mélicas em questão, que compartilham muitas características comuns e apresentam variações, em termos básicos, nos deuses a quem se destinam, como indica *S2*, e nos seus modos de *performance*, como talvez seja o caso das canções acima citadas, que sinalizam possibilidade de movimento.

Relaciona-se ao movimento, mais especificamente ao de um coro dançando durante a *performance*, a possível classificação de *G9* como hiporquema, cuja definição parece ser, também, apoiada no seu momento de *performance*. A considerar o testemunho de Dionísio de Halicarnasso (século I a.C.), *A1* seria outra amostra desse gênero mélico, embora não haja, na canção, qualquer referência ao seu coro dançante. Assim, “peã e hiporquema podem ter compartilhado muitas propriedades comuns, do endereçamento, de temáticas sobretudo apolíneas e de ocasião de *performance*” (Rutherford, 2001, pp. 60-2).

É a ocasião que une também as canções editadas como encômio, que, à diferença dos peãs, destinam-se à esfera mais restrita dos simpósios. O compartilhamento dos temas próprios dessa instância é notável na maioria das canções – vinho, banquete e erotismo parecem fazer parte dessas composições, dedicadas ao louvor de grandes figuras. Talvez, a marcante distinção entre os chamados *enkōmia* tenha sido, portanto, o objetivo final do elogio feito e a fase da reunião em que cada canção era apresentada, o que definiria a temática e o modo do elogio.

Em canções entendidas como propriamente *enkōmia*, pode ter havido a elaboração de um elogio centrado nos grandes feitos do *laudandus* – elogio este em que podem aparecer referências aos elementos do ambiente simposiástico, sem neles recair a ênfase da canção. Um segundo tipo seria aquele denominado *skólion*, destinado, é possível, à *performance* no final do simpósio, durante as brincadeiras próprias do fim de festa – o que justificaria a ênfase dessas canções no ato de beber.

Por fim, o outro tipo de elogio, centrado na beleza física de um jovem, trataria também dos elementos próprios do simpósio, mas buscaria seduzir sexualmente o *laudandus*, o que inseriria as canções na tradição conhecida pela produção de outros poetas, a dos *paidiká*, que podem, sim, ser chamadas “encômios”, mas precisam ter seus propósitos explicitados.

Os limites de ambos os subgêneros estudados são, portanto, muito frágeis. A falta de elementos formais e temáticos específicos torna possível que muitas dessas canções tenham tido seus modos e ocasião de *performance* como elementos definitivos em suas classificações, além de terem compartilhado muitas características de outros gêneros que circulavam em contextos semelhantes.

### Bibliografía consultada

- BOWIE, E. "Early Greek elegy, symposium and public festival". *JHS* 106, 1986, pp. 13-35.  
 \_\_\_\_\_. "Symptotic praise". *Gaia* 6, 2002, pp. 169-99.
- BRASWELL, B. K. "Reading Pindar in antiquity". *MH* 69, 2012, pp. 12-28.
- BREMMER, J. N. "Adolescents, symposion, and pederasty". In: Murray, O. (ed.). *Symptotica. A symposium on the symposium*. Oxford: University Press, 1990, pp. 135-148.
- BUDELMANN, F. "Epinician and the *symposion*: a comparison with the *enkomia*". In: Agócs, P. et alli (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012, pp. 173-190.  
 \_\_\_\_\_. "Introducing Greek lyric". In: \_\_\_\_\_. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge: University Press, 2009, pp. 21-38.
- BURNETT, A. P. "Spontaneity, savaging, and praise in Pindar's sixth paean". *AJPh* 119, 1998, pp. 493-520.
- CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: University Press, 1972.
- CAMPBELL, D. A. (ed. e trad.) *Greek lyric IV: Bacchylides, Corinna, and others*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- CAREY, C. "Genre, occasion and performance". In: Budelmann, F. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge: University Press, 2009, pp. 1-18.  
 \_\_\_\_\_. "Voice and worship". In: Bakker, E (ed). *Authorship and Greek song*. Leiden: Brill, 2017, pp. 34-60.
- CLAY, D. "The theory of the literary *persona* in Antiquity". *MD* 40, 1998, pp. 9-40.  
 \_\_\_\_\_. "How to construct a sympotic space with words". In: Cazzato, V; Lardinois, A. (eds.). *The look of lyric. Greek song and the visual*. Leiden: Brill, 2016, pp. 204-16.
- COLLINS, D. "Sporting at symposia: verse and skolia competitions". In: *Master of game*. Harvard: University Press, 2004, pp. 63-163
- CROTTY, K. *Song and action: the victory odes of Pindar*. New Haven: Yale University, 1975.
- CULLER, J. "Lyric, history and genre". *NLH* 40, 2009, pp. 879-99.
- CURRIE, B. G. F. "The Pindaric first person in flux". *CA* 32, 2013, pp. 243-82.
- DANIELEWICZ, J. "'Deixis' in Greek choral lyric". *QUCC* 34, 1990, pp. 7-17.
- DAVIES, M. "Monody, choral lyric and the tyranny of the hand-book". *CQ* 38, 1988, pp. 52-64.
- D'ALESSIO, G. B. "First-person problems in Pindar". *BICS* 39, 1994, pp. 117-39.  
 \_\_\_\_\_. "Ordered from the *Catalogue*: Pindar, Bacchylides, and Hesiodic genealogical poetry". In: Hunter, R. L. *The Hesiodic catalogue of women: constructions and reconstructions*. Cambridge: University Press, 2005, pp. 217-38.  
 \_\_\_\_\_. "Past, future and present past: temporal deixis in Greek archaic lyric". *Arethusa* 37, 2004, pp. 267-94.  
 \_\_\_\_\_. "Pindar's 'prosodia' and the classification of Pindaric papyrus fragments". *ZPE* 118, 1997, pp. 23-60.
- DAVIDSON, J. "Politics, poetics, and 'eros' in archaic poetry". *BICS* 119, 2013, pp. 5-37.
- DEPEW, M. "Enacted and represented dedications: genre and Greek hymns". In: Depew, M.; Obbink, D. (eds.). *Matrices of Genre: authors, canons, and society*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 59-79.
- DOUGHERTY, C. "Pindar's second paean: civic identity on parade". *CPh* 89, 1994, pp. 205-18.
- DOVER, K. J. "Classical Greek attitudes to sexual behavior". *Arethusa* 6, 1973, pp. 59-73.

- ERICSON, B. L. "Public feasts and private symposia in the archaic and classical periods". *Hesperia Supplements* 44, 2011, pp. 381-91.
- FARRELL, J. "Classical genre in theory and practice". *NLH* 34, 2003, pp. 383-408.
- FARN, D. "Bacchylidean myths". In: Agócs, P. *et alli* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012, pp. 321-43.
- \_\_\_\_\_. *Bacchylides: politics, performance, poetic tradition*. Oxford: University Press, 2007.
- FERRARI, F. "Representations of cult in epinician poetry". In: Agócs, P. *et alli* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012, pp. 158-72.
- FORD, A. "The genre of genres: paeans and Paian in early Greek poetry". *Poetica* 38, 2006, pp. 277-95.
- FOWLER, R. L. *The nature of early Greek lyric*. Toronto, 1987.
- FURLEY, W. D. "Praise and persuasion in Greek hymns". *JHS* 115, 1995, pp. 29-46.
- GATTI, I. F. *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. Tese (Mestrado), São Paulo: FFLCH/USP, 2012.
- GERBER, D.E. (coment.). *Euterpe*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1970.
- \_\_\_\_\_. "General introduction". In: \_\_\_\_\_. (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, pp. 1-10.
- HAMMER, D. "Ideology, the symposium, and archaic politics". *AJPh* 125, 2004, pp. 479-512.
- HARVEY, A. E. "The classification of Greek lyric poetry". *CQ* 5, 1955, pp. 157-75.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad: F. Lourenço. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2013.
- HUBBARD, T. "Pindar, Theoxenus and the homoerotic eye". *Arethusa* 35, 2002, pp. 255-96.
- \_\_\_\_\_. "The dissemination of Pindar's non-epinician choral lyric". In: Athanassaki, L.; Bowie, E. (eds.). *Archaic and classical choral song*. Berlin: de Gruyter, 2011, pp. 347-64.
- JONES, G. "Observing genre in archaic Greek skolia and vase-painting". In: Cazzato, V; Lardinois, A. (eds.). *The look of lyric. Greek song and the visual*. Leiden: Brill, 2016, pp. 146-84.
- KEMP, J.A. "Professional musicians in ancient Greece". *Greece & Rome* 13, 1966, pp. 213-22.
- KOWALZIG, B. *Singing for the gods*. Oxford: University Press, 2007.
- LEFKOWITZ, M. R. "Τὸ καὶ ἐγώ: the first person in Pindar". *HSPH* 67, 1963, pp. 177-253.
- MARTIN, R. P. "Crooked competition: the performance and poetics of skolia". In: Bakker, E (ed). *Authorship and Greek song*. Leiden: Brill, 2017, pp. 61-79.
- MORISSON, A. D. "Performance, re-performance and Pindar's audiences". In: Agócs, P. *et alli* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012, pp. 112-33.
- MORGAN, K. "Pindar the professional and the rhetoric of the κῶμος". *CPh* 88, 1993, pp. 1-15.
- MOST, G. "Greek lyric poets". In: Luce, T. J. (ed.). *Ancient writers: Greece and Rome*, Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons, 1982, pp. 75-98.
- \_\_\_\_\_. "Poet and public: communicative strategies in Pindar and Bacchylides". In: Agócs, P. *et alli* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012, pp. 249-76.
- NAGGY, G. "Transmission of archaic Greek sympotic songs: from Lesbos to Alexandria". *CI* 31, 2004, pp. 26-48.
- NIKOLAEV, A. "Showing praise in Greek choral lyric and beyond". *TAPhA* 33, 2012, pp. 543-72.
- PFEIFFER, R. *History of classical scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford: University Press, 1968.
- POWER, T. "Cyberchorus: Pindar Κηληδονες and the aura of the artificial". In: Athanassaki, L.; Bowie, E. (eds.). *Archaic and classical choral song*. Berlin: de Gruyter, 2011, pp. 67-113
- RACE, W. H. (ed. e trad.) *Pindar*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

- RAGUSA, G. “Enredos de um objeto: em torno da mélica grega arcaica”. In: *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, pp. 23-53. (Fapesp)
- \_\_\_\_\_. “Afrodite nos simpósios de Baquilides e Píndaro”. *Phaos* 12, 2012, pp. 61-77.
- \_\_\_\_\_. (org., trad., notas). *Safo. Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.
- \_\_\_\_\_. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAWLES, R. “Eros and praise in early Greek lyric”. In: Athanassaki, L.; Bowie, E. (eds.). *Archaic and classical choral song*. Berlin: de Gruyter, 2011, pp. 139-159.
- ROTSTEIN, A. “Greek iambs: genre and corpus”. In: *The idea of iambs*. Oxford: University Press, 2010, pp. 3-57.
- RUTHERFORD, I. “A new papyrus of Pindar's ‘Paeans’: notes on P. Oxy. LVI 3822 (= Pa. VIII, VIIIb)”. *ZPE* 86, 1991, pp. 5-8.
- \_\_\_\_\_. “Apollo's other genre: Proclus on *Nomos* and his source”. *CPh* 90, 1995, pp. 354-61.
- \_\_\_\_\_. “‘For the Aeginetans to Aiakos a prosodion’: an unnoticed title at Pindar, Paeon 6, 123, and its significance for the poem”. *ZPE* 118, 1997, pp. 1-21.
- \_\_\_\_\_. *Pindar's paeans*. Oxford: University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Two heroic prosodia: a study of Pindar, ‘Paeans XIV-V’”. *ZPE* 92, 1992, pp. 59-72.
- SCHMIDT, D.A. “Bacchylides 17: paeon or dithyramb?”. *Hermes* 118, 1990, pp. 18-31.
- SLATER, J. W. “Doubts about pindaric interpretation”. *T CJ* 72, 1977, pp. 193-208.
- \_\_\_\_\_. “Peace, the symposium and the poet” *ICS* 6, 1981, pp. 205-14.
- \_\_\_\_\_. “Symposium at sea”. *HSPH* 80, 1976, pp. 161-70.
- SMYTH, H. W. (int., ed. E coment.). *Greek melic poets*. New York: Biblio and Tannen, 1963. [1ª ed.: 1900].
- SNELL, B; MAEHLER, H. (eds.). *Bacchylides*. Leipzig: Teubner, 1992.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Pindari Carmina cum fragmentis: pars 2, fragmenta; indices*. Leipzig: Teubner, 2001.
- STEHLE, E. “The construction of authority in Pindar's *Isthmian* 2 in performance” In: Bakker, E (ed). *Authorship and Greek song*. Leiden: Brill, 2017, pp. 8-33.
- SWIFT, L.A. *The hidden chorus. Echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: University Press, 2010.
- THOMAS, R. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. Trad: Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Pindar's ‘difficulty’ and the performance of epinician poetry”. In: Agócs, P. *et alli* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012, pp. 224-45.
- VOLOSHIN, B. “Literary banquets”. *PCF* 45, 2010, pp. 1-11.
- YOUNG, D. C. “Pindar”. In: Luce, T. J. (ed.). *Ancient writers: Greece and Rome*, Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons, 1982, pp. 157-78.