UNESP **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

SÉRGIO LUIZ GUSMÃO GIMENES ROMERO

MITO E *PERFORMANCE* NA *OLÍMPICA I* DE PÍNDARO

ARARAQUARA – S.P.
2013

SÉRGIO LUIZ GUSMÃO GIMENES ROMERO

MITO E *PERFORMANCE* NA *OLÍMPICA I* DE PÍNDARO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

ARARAQUARA – S.P.
2013

ROMERO, SÉRGIO LUIZ GUSMÃO GIMENES
MITO E PERFORMANCE NA OLÍMPICA I DE PÍNDARO / SÉRGIO LUIZ GUSMÃO GIMENES – 2013
100 F. ; 30 CM
DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS) – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS, CAMPUS DE ARARAQUARA
ORIENTADOR: FERNANDO BRANDÃO DOS SANTOS

L. LITERATURA -- HISTÓRIA E CRÍTICA. 2. PÍNDARO. 3. MITO.
I. TÍTULO.

SÉRGIO LUIZ GUSMÃO GIMENES ROMERO

MITO E *PERFORMANCE* NA *OLÍMPICA I* DE PÍNDARO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Data da defesa: 25/04/2013.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP

Membro Titular: **Profa. Dra.Edvanda Bonavina da Rosa**
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP

Membro Titular: **Prof. Dr. Christian Werner**
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - USP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

À memória de Nelson Rosa e Gessy Rosa, amados avós, a quem devo alguns dos melhores momentos da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira Joyce, irmã de corpo e intelecto, que acompanhou (castigo divino ou dívida cármica?) todas as adversidades, crises, cansaços e conquistas decorrentes desse trabalho. Sem seu apoio, eu jamais teria suportado o esforço de realizá-lo ou mesmo me suportado durante sua realização.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, pelo apoio e pelos ensinamentos, diretos ou pelo exemplo, desde os anos de graduação em que esse trabalho não era mais que uma semente decorrente do encantamento pela poesia de Píndaro.

À minha família, pelo apoio, dedicação e pela fé que sempre depositaram em mim.

Ao Prof. Dr. Christian Werner, pela inestimável colaboração à minha pesquisa e por integrar a Comissão Examinadora na defesa dessa dissertação.

À Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa, por integrar a Comissão Examinadora na defesa dessa dissertação.

Ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, pela importantíssima colaboração dada a esse trabalho, tanto em sua participação no Exame Geral de Qualificação quanto nas reflexões e direcionamentos propiciados por suas aulas na pós-graduação.

À Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti, não só por sua importante participação no Exame Geral de Qualificação, mas por todas as lições e orientações desde a época da graduação e por ter sido a principal responsável pela ideia inicial que culminaria no presente trabalho.

Aos funcionários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, especialmente à Seção Técnica de Pós-Graduação, pela competência e dedicação.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários que acompanharam de perto o desenvolvimento de minha pesquisa.

Aos que não acreditam no valor do meu trabalho, por me motivarem a seguir em frente ainda e sempre com mais Vontade.

γένοι᾽, οἷος ἐσσὶ μαθών.

Píndaro (*Pít. II*, 72)

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma reflexão acerca da dimensão performática dos epinícios de Píndaro, analisando a dinâmica estabelecida por mito e ritual no contexto da *performance*. A *Olímpica I*, dedicada a Hierão de Siracusa por sua vitória na corrida de cavalos em 476 A.E.C., constitui o foco do trabalho e, desse modo, apresenta-se a sua tradução e posterior análise com vistas ao delineamento da conjuntura mito-ritualística que lhe é própria, bem como das características e sentidos que a projeção de sua *performance* suscita. O trabalho está estruturado em diferentes etapas: em primeiro lugar, são apresentadas algumas considerações secundárias acerca do poeta tebano e de sua obra. Num segundo momento, efetua-se um percurso de cunho essencialmente teórico que visa definir o modo de atuação do mito performatizado e do canto ritualizado, bem como de sua interação com a perspectiva temporal da realidade humana e da sociedade em cujo seio a *performance* tem lugar. Em um terceiro momento, apresenta-se a tradução da *Olímpica I*, seguida da análise de suas características performáticas e da relação entre mito e ritual que a ode e seu contexto evidenciam.

Palavras – chave: Píndaro. *Olímpica I*. *Performance*. Mito. Ritual.

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta una reflexión sobre la dimensión performativa de los epinicios de Píndaro, analizando las dinámicas establecidas por el mito y el ritual en el contexto de la *performance*. La Olímpica I, dedicada a Hierón de Siracusa por su victoria en las carreras de caballos en el año 476 A.E.C., es el tema central de este trabajo, por lo tanto se presenta su traducción y posterior análisis con el fin de delinear su escenario mito-ritual así como las características y los sentidos que la proyección de su *performance* plantea. El trabajo se divide en diferentes pasos: En primer lugar, se presentan algunas consideraciones secundarias acerca del poeta tebano y su obra. En segundo lugar, se hace un recorrido en carácter esencialmente teórico que busca definir el modo de acción del mito performatizado y la canción en el ritual, así como su interacción con la perspectiva temporal de la realidad humana y de la sociedad en la que la *performance* tiene lugar. En una tercera etapa, se presenta la traducción de la Olímpica I, seguido de un análisis de sus funciones y la realización de la relación entre el mito y el ritual que la oda y su contexto evidencian.

Palabras-claves: Píndaro. *Olímpica I*. Performance. Mito. Ritual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	**01**
1 PÍNDARO	**03**
1.1 O Poeta	**03**
1.2 A Lírica Coral	**08**
1.3 Os Jogos Pan-helênicos	**11**
1.4 Elementos da Poesia de Píndaro	**13**
1.5 Reflexões sobre o fazer poético: A poesia como *Sophia*	**16**
2 MITO, RITUAL E *PERFORMANCE*	**20**
2.1 O Mito	**20**
2.2 Ritual & *Performance*	**24**
3 TRADUÇÃO DA *OLÍMPICA I*	**32**
3.1 Preâmbulo à Tradução	**32**
3.2 Tradução da *Olímpica I*	**34**
4 MITO E *PERFORMANCE* NA *OLÍMPICA I*	**48**
CONSIDERAÇÕES FINAIS	**84**
BIBLIOGRAFIA	**86**

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se a abordar a poesia de Píndaro considerando, do ponto de vista da execução de seus epinícios, o caráter performático das odes pindáricas, tomadas em sua dimensão poético-ritual.

A *Olímpica I*, selecionada como objeto de reflexão principal, é uma das odes de Píndaro mais conhecidas pelo público de língua portuguesa, haja vista a considerável gama de traduções suas disponíveis e a posição privilegiada que ocupa no *córpus* pindárico, sendo ela, o epinício escolhido desde Alexandria para abrir o livro das *Olímpicas*. Nossa proposta consiste em abordá-la de maneira a considerar o que nela pode indicar a atuação de mito e ritual, conjugados pela dimensão da *performance*. Convém, assim, observar que todas as citações da *Olímpica I* constantes do corpo desse trabalho são da tradução própria, apresentada no capítulo 3.

A questão da *performance* constitui o eixo central de nosso estudo porquanto é nela que se atualizam os sentidos e representatividades do discurso pindárico. Desse modo, interessa-nos particularmente considerar, na construção de nossa leitura da ode pindárica, a especificidade sócio histórica da *performance* bem como o modo pelo qual a religiosidade é através dela vivenciada pela coletividade.

O mito na Grécia antiga constitui uma potencialidade que só se atualiza no contexto performático da execução ritual do canto e, no caso das odes de vitória dedicadas aos vencedores dos Jogos Pan-Helênicos compostas por Píndaro, verifica-se uma conjunção de gesto, música e palavra capaz de operar sobre a coletividade como uma ferramenta de manutenção e recriação da identidade social.

No sentido de problematizar os pontos colocados, buscar-se-á, no âmbito deste trabalho, apresentar algumas das questões secundárias relativas a Píndaro e suas composições para que a nossa reflexão seja mais bem articulada com os fatores periféricos que envolvem nossa proposta principal. Seguir-se-á, então, um aprofundamento teórico da relação de mito, ritual e *performance*, e de como eles operam em conjunto sobre a sociedade, moldando-a e modificando-a. À tradução da *Olímpica I* apresentada sobrepor-se-á um trabalho de reflexão e análise, que objetiva delinear alguns dos pontos da ode que sugerem a presença da dinâmica mito-ritual e do caráter performático do epinício bem como da vinculação destes ao contexto da enunciação.

Convém frisar que todas as datas citadas no corpo do presente trabalho são anteriores à era comum, ou seja, anterior ao ano 1 do calendário gregoriano. Assim sendo, dispensou-se a necessidade de utilizar a indicação A.E.C. acompanhando as datas.

Desse modo, a presente pesquisa parte do pressuposto de que a poética pindárica, de suma importância e relevância desde a antiguidade, apresenta como uma de suas bases essenciais tanto uma religiosidade específica quanto um caráter de *performance* ritual, fatores que se desdobram em mecanismos expressivos, cuja abordagem acadêmica muito tem ainda por contribuir ao universo múltiplo de dimensões que se agregam a uma poesia da grandeza da de Píndaro.

1 PÍNDARO

1.1 O Poeta

A antiguidade nos legou cinco biografias de Píndaro (Ortega, 1995, p. 8). Lamentavelmente, elas são de um período muito posterior à vida do poeta e seus relatos padecem de uma mistura de fatos notadamente fictícios às informações presumivelmente autênticas. Um bom exemplo de como elementos imaginários e fantasiosos se mesclam aos dados biográficos do poeta nos é dado por Ortega:

> Un bello ejemplo de lo que aporta la fantasia es la visión de un Píndaro niño a quien, cansado y dormido tras una cacería por el Monte de las Musas, el Helicón, una abeja, insecto profético para la creencia antigua, destila miel en la boca; o bien se trata de un sueño en que el mismo poeta ve llenársele su boca de miel y cera como signo de que debe consagrarse al arte de la poesía (*Vita Ambrosiana*).
> (ORTEGA, 1995, p. 9).

As biografias antigas são:

> *Vita métrica*, en 31 hexámetros griegos que revelan el gusto y el estilo del verso de Nono y de su escuela (siglos IV-V d. C.); *Vita Ambrosiana*, así llamada por el manuscrito *Ambrosianus*; *Vitta Thomana*, atribuída al erudito monje Thomas Magister, discípulo de Planudes (1270-1325), y la de Eustacio, professor de retórica en Constantinopla y, más tarde, Arzobispo de Tesalônica, en la Introdución a su *Comentario o Notas marginales a Píndaro* no llegadas a nosotros (siglo XII d. C.).
> (ORTEGA, 1995, p. 8-9).

A essas, deve se somar ainda o artigo sobre Píndaro constante do léxico de *Suda*[1].

Segundo Albin Lesky, sabe-se que Píndaro nasceu no ano de 518 ou 522:

> Nasceu em Cinoscéfalas, povoação pertencente à Tebas. Foi mesmo o grande devoto do deus de Delfos quem relatou que o acontecimento se deu na altura das Festas Píticas (fr. 193). Estas podiam ter sido as de 522 ou 518, pois que, com leve inexactidão, os antigos designavam a invasão de Xerxes como a época do apogeu da vida de Píndaro, quer dizer, seus quarenta anos.
> (LESKY, 1995, p. 221).

[1] O *Suda* ou *Suidas* é um léxico (enciclopédia) compilado por volta do ano 1.000 de nossa era por eruditos bizantinos. Assim como ocorre com as outras biografias antigas de Píndaro, as informações constantes do *Suda* não são inteiramente confiáveis.

Com efeito, no referido fragmento 193 lê-se:

> Cuando empezó la fiesta quinquenal
> com ofrenda de bueyes, en la que por vez primera
> fui acunado con amor entre pañales
> (fr. 193, trad. Ortega) [2].

A informação sobre o nascimento de Píndaro e sua idade na época da invasão de Xerxes é repetida pelo artigo sobre o poeta presente no *Léxico de Sudas*[3].

Nosso poeta aparentemente pertencia a uma família aristocrática embora haja divergência entre as fontes acerca da identidade exata de seus pais. Com efeito, no *Léxico de Sudas* temos:

> Píndaro, de Tebas, filho de Scopelino, mas segundo alguns, (filho) de Daifanto; esse, sem dúvida, mais verdadeiro; pois o (filho) de Scopelino é obscuro e parente de Píndaro. Alguns têm relatado também que ele é (filho) de Pagônidas.[4].
> (*Suidae Lexicon, Graece & Latine, tomus III*, 1705, p. 116. Trad. própria.).

E segundo Ortega:

> El nombre paterno varía entre Pagondas o Pagónidas y Daifanto. Daifanto se llamo también um hijo del poeta. Como padre o padrastro, en la combinación de Thomas Magister, aparece también Escopelino, a quien se atribuye la primera formación musical de Píndaro. Lo más aceptable es Pagondas o Pagónidas. Su madre se llamaba Cleódice, Clédice o Clídice, aunque Thomas Magister la denomina Mirto, confundiéndola com la poetisa Mirtis nacida en la costa norte de Beocia.
> (ORTEGA, 1995, p. 10).

Tomando como base o fragmento 198ª, estima-se que a primeira infância e a primeira educação de Píndaro se deram em Tebas:

---

[2] Cf. PÍNDARO. **Odas y fragmentos**; Gredos, 1984, p. 370 (fr. 193). Cf. também *ibídem*, p. 9: "En el fr. 193 nos dice el mismo Pindaro que fue en el año tercero, o sea, en el 518, ya que coincidió con la *fiesta quinquenal*, y, por tanto, en el mes de agosto, mes de las fiestas de Apolo en Delfos."

[3] Cf. *Suidae Lexicon, Graece & Latine, tomus III*, 1705, p. 116: "γεγονὼς κατὰ τὴν ξέ ὀλυμπιάδα καὶ κατὰ τὴν Ξέρξου στρατείαν ὢν ἐτῶν μ'."

[4] Πίνδαρος, Θηβῶν, Σκοπελίνου υἱός, κατὰ δέ τινας α φάντου: ὃ καὶ μᾶλλον ἀληθές: ὁ γὰρ Σκοπελίνου ἐστὶν ἀφανέστερος καὶ προσγενὴς Πινδάρου. τινὲς δὲ καὶ Παγωνίδου ἱστόρησαν αὐτόν.

> ...no como forastero
> ni de las musas ignorante, me crió
> Tebas gloriosa...
> (fr. 198a, trad. Ortega[5]).

Segundo Lesky:

> Podemos crer que pertencesse a uma família distinta, e se em criança foi enviado para Atenas, foi para que, além de receber instrução musical, entrasse em contacto com a nobreza antiga da cidade. A posição desta via-se, desde há longo tempo, ameaçada por novas forças, mas as grandes famílias ainda dominavam os acontecimentos políticos.
> (LESKY, 1995, p. 221).

Historicamente, a juventude de Píndaro coincide com importantes acontecimentos no mundo helênico, sobretudo, a decadência do sistema aristocrático e a expansão do poder ateniense, assentada no novo regime democrático que então florescia.

Desde muito jovem a excelência da arte de Píndaro, aliada à sua tradicionalmente aceita condição aristocrática, permitiram que ele estabelecesse contato com a elite aristocrática de diferentes cidades. O epinício mais antigo que nos foi legado é a *Pítica X*, dedicada à Hipocleas de Pelina e encomendada por Tórax, o membro mais antigo dos Alêuadas[6] de Larissa na Tessália, segundo Race:

> If the date of 498 given by the scholia is correct, this is the earliest epinikion in the collection, and yet it contains most of the distinctive features of Pindar's style.
> (RACE, 1997, p. 356).

Assim, Píndaro teria por volta de 20 anos quando a escreveu e sua atuação como cantor dos êxitos desportivos de homens ilustres já lhe propiciara estabelecer vínculos com uma família importante da nobreza grega.

As poesias de conteúdo religioso, dedicadas aos cultos aos deuses, parecem ter prevalecido na primeira fase de sua produção, embora, delas tenhamos somente alguns fragmentos. Segundo Ortega:

---

[5] *Ibidem*, p. 371.

[6] Cf. RACE, 1997, p. 359, n. 2: "The Aleuadai were a powerful Thessalian family, of whom Thorax (64) was head".

> Los papiros nos han transmitido algunos versos de los peanes de esa época (...), entre ellos, passajes del Peán cantado en las Theoxenia de Delfos del 490.
> (ORTEGA, 1995, p. 13).

Segundo Lesky, é com a *Pítica VI*, datada de 490, que Píndaro dá início a uma importante relação que se firmaria mais tarde, o seu vínculo com a aristocracia siciliana:

> Também se anuncia em 490 outra relação, que viria depois a adquirir uma importância decisiva. Xenócrates, irmão do tirano Téron de Ácragas, tinha triunfado em Delfos na corrida de carros. Em *Pít. 6* o poeta celebra Trasibulo, filho de Xenócrates, que da Sicília viera a esta corrida.
> (LESKY, 1995, p. 223).

Nos anos que se seguiram, Píndaro parece ter iniciado seu importante vínculo com a ilha de Egina, compondo a *Nemeia V*, dedicada a Píteas de Egina, filho de Lampón, por sua vitória no pancrácio e composta provavelmente em 487[7]; e a *Ístmica VI*, dedicada a Filácidas de Egina, vencedor no pancrácio infantil, e datada de 480[8].

O ano de 479, quando Píndaro contava já 40 anos, trouxe dificuldades de ordem política à Tebas. A nobreza aristocrática da cidade havia se aliado a Xerxes, nas Guerras Médicas, contra as demais cidades gregas que formavam a coalizão pan-helênica e, embora não se saiba qual teria sido a postura exata de Píndaro acerca desses acontecimentos, é comumente aceito o pensamento de que o próprio poeta estava de certa forma ideologicamente ligado à Tebas e ao invasor com que ela se aliara, e que a derrota crucial teria gerado um desconforto a Píndaro nos anos que se seguiram. Sobre esse crucial momento histórico Lesky afirma que:

> Píndaro e sua cidade devem ter vivido com particular intensidade o perigo mortal em que a campanha de Xerxes lançou a Hélade. Tebas tinha se unido aos Persas, e agora ameaçava ser destruída pelos Gregos vitoriosos. Mas o perigo pôde ser conjurado, graças à extradição dos principais amigos dos Persas. (...) Não há dúvida que Píndaro mantinha relações de amizade com a aristocracia da sua cidade, que tinha simpatizado com os Persas;
> (LESKY, 1995, p. 223).

Por outro lado, os fragmentos 109 e 110 parecem sugerir que Píndaro intercedeu pela neutralidade de Tebas:

---

[7] LOURENÇO (org.), 2006, p. 149.

[8] ORTEGA, 1995, p. 295.

> Quién asentó en bonanza a la comunidad de ciudadanos,
> la luz serena busque de resistente Paz,
> del alma suprimiendo la disensión odiosa,
> dadora de pobreza, hostil nodriza de los jóvenes.
> (fr. 109, trad. Ortega, 1995, p. 351).
>
> La guerra es Dulce a los que nada saben de ella; quien la conoce,
> empero, tiembla en su corazón asaz, cuando la ve avanzando.
> (fr. 110, trad. Ortega, 1995, p. 351).

Peña e Pajares são mais cautelosos quanto a admitir que o poeta apoiasse politicamente os invasores:

> Las Guerras Médicas suponen um trance especialmente delicado para Píndaro por el componente de enfrentamiento civil que supusieron para los mismos griegos. Tebas, como otras muchas ciudades con régimen oligárquico, se alineó con los invasores y se enfrentó con la coalición panhelénica. Aunque no se puede aventurar cuál fue la actitud del poeta, lo cierto es que en lo que conservamos de su obra no aparece ningún eco de admiración por la coalición (...).
> (PEÑA; PAJARES, 1984, p. 11).

Apesar disso, superando o passado, o poeta, anos mais tarde, reconheceu os méritos de Atenas na luta pela liberdade grega[9]. Mas, ainda assim, a concepção política baseada na isonomia e a igualdade perante a lei, cerne da democracia ateniense, parece jamais ter suplantado em seu espírito o ideal de aristocracia, o governo de um nobre grupo de aristocratas, alicerçados em sua mítica descendência divina e que procuram proporcionar à *pólis* uma administração justa e prudente.

Acredita-se que Píndaro tenha viajado à Sicília em 476. Segundo Albin Lesky:

> Apesar de carecermos dum testemunho directo, podemos supor com segurança que ele próprio esteve na Sicília entre 476 e 474, residindo durante certo tempo nas cortes de Hierão e de Téron.
> (LESKY, 1995, p. 223).

Embora não tenhamos uma prova definitiva da viagem de Píndaro (prova que, inclusive, contribuiria com a questão da presença do poeta na *performance* da *Olímpica I*), a importância da associação de Píndaro aos tiranos sicilianos é decisiva. A ilha é nesse momento a maior e mais forte região do mundo grego, ornamentada de palácios, templos e teatros, pois vive uma época de esplendor. Apesar de sua estada ter sido

[9] Cf. *Pítica I*, 75 ss. e frs. 76-77.

breve, Píndaro firma importantes laços de hospitalidade com os príncipes Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento, dedicando-lhes odes triunfais por suas vitórias em jogos. Ao todo nos chegaram, integralmente, 15 odes dedicadas a Sicilianos.

De acordo com Lesky:

> Quando Píndaro regressou da Sicília, pôde aspirar a ocupar o primeiro lugar entre os poetas corais da época, e o êxito material de sua permanência no Ocidente não deve ter sido inferior ao artístico. É provável que daí procedessem os recursos com que construiu, perto de sua casa, o santuário em honra da mãe dos deuses e de Pã, que Pausânias ainda pode ver.[10]
> (LESKY, 1995, p. 224).

Nos anos que se seguiram, Píndaro foi encarregado de escrever epinícios dedicados a nobres de várias cidades diferentes e sua fama, indubitavelmente, tornou-se universal entre os gregos.

Ortega (1995)[11] apresenta como data possível para a morte de Píndaro o ano de 438, no entanto, o *Suda* afirma que o poeta morreu aos 55 anos[12]. Segundo a tradição, sua morte (a exemplo de sua obra) foi coroada com o esplendor da beleza:

> E o término de sua vida ocorreu conforme sua prece: pois pediu que o mais belo de toda a vida lhe fosse concedido; morreu no teatro, inclinando-se nos joelhos de seu amado Teoxenos, aos 55 anos de idade.[13]
> (*Suidae Lexicon, Graece & Latine, tomus III*, 1705, p. 116. Trad. própria.).

1.2 A Lírica Coral

[10] Cf. Pausânias (IX: 25, 3): "(...) cruzando el Dirce, están las ruinas de la casa de Píndaro, un santuário de la madre Dindimene y la imagen, ofrenda de Píndaro y obra de los tebanos Aristomedes y Sócrates. Sólo un día al año, y no más, acostuman a abrir el santuário. Y pude llegar este día y vi la imagen de mármol pentélico, así como el trono."

[11] Cf. ORTEGA, 1995, p. 19.

[12] Se considerarmos a morte aos 55 anos de idade, como afirma o artigo do *Sudas*, teríamos de situá-la por volta de 465. O que implicaria que a última ode de que dispomos, a *Pítica 8*, datada de 446, teria sido escrita aproximadamente 20 anos antes de sua morte.

[13] καὶ συνέβη αὐτῷ τοῦ βίου τελευτὴ κατ' εὐχάς: αἰτήσαντι γὰρ τὸ κάλλιστον αὐτῷ δοθῆναι τῶν ἐν τῷ βίῳ ἀθρόον αὐτὸν ἀποθανεῖν ἐν θεάτρῳ, ἀνακεκλιμένον εἰς τὰ τοῦ ἐρωμένου Θεοξένου αὐτοῦ γόνατα, ἐτῶν νέ.

O gênero lírico da poesia grega arcaica divide-se em duas manifestações distintas, de acordo com seu modo de execução: a cantada a uma só voz ou a coral, executada por um coro[14].

Nessa forma lírica, confluíam a poesia, a música e a dança, numa construção que se valia de múltiplas expressões artísticas das quais, infelizmente, só nos restam, quando muito, os textos[15].

Embora essa manifestação poética seja denominada lírica, ela não corresponde, de maneira exata, à expressão do "eu", linha de força fundamental que orienta aquilo que nós entendemos usualmente por poesia lírica. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira:

> O qualificativo *lírica*, aplicado à poesia é designação dos alexandrinos (os clássicos chamavam-lhe antes mélica, palavra derivada de μέλος, a mesma que figura no composto *melodia*). Segundo um comentador antigo à primeira gramática grega que se escreveu, essa poesia podia ser acompanhada à *lyra*, *aulos*, *barbiton* e *kithara*; mas, como era a lira o principal instrumento, derivou dela o nome.
> (PEREIRA, 1998, p. 194).

A lírica coral apresenta-se antes como um canto que, destinado a algum tipo de celebração ou festividade e, geralmente, associado com o culto a algum deus, faz com que toda a comunidade se sinta protagonista, expressando assim os pensamentos e sentimentos não só do poeta mas do que é comum a quantos cantam e ouvem o poema.

Sobre a lírica coral, Albin Lesky afirma que:

> Também é clara, desde o primeiro momento, a estreita ligação entre a lírica coral e o culto. (...) Em todos os tempos, a lírica coral foi autêntica μολπή, quer dizer, andava associada a movimentos rítmicos. Se é lamentável a perda da música, para a nossa compreensão da lírica antiga, devemos ter em conta, sobretudo na lírica coral, que a palavra conservada só nos proporciona uma fracção daquilo que outrora foi um todo de som e movimento.
> (LESKY, 1995, p. 177).

---

[14] Segundo Pereira, 1998, p. 194, n. 5: "Esta distinção consta de Platão, Leis, 6.764d-e.". Sobre as contestações à sua aplicabilidade, cf. CAREY, C. (1989) e CAREY, C. (1991).

[15] Nas palavras de Lourenço, 2006, p. 9: "Embora tenha composto poesia de variados géneros, o único género de que temos poemas seus completos (e em número muito significativo) é o género dito **epinício** (palavra composta a partir de *nike*, vitória). Este conjunto de poemas representa, com os quatro livros de odes de Horácio, o cume da poesia lírica greco-latina."

O coro, um grupo de jovens vestidos apropriadamente[16], executa a canção acompanhado principalmente pela lira, enquanto evoluciona ritmicamente, dançando e gesticulando com braços e mãos, comunicando assim harmônica expressão corporal à melodia. O coro devia, portanto, dominar a palavra, a dança e o canto[17].

Essas celebrações eram custeadas pelos aristocratas (no caso dos epinícios eram encomendadas pelo próprio vencedor ou pela família desse) e mobilizavam toda a comunidade. De acordo com Ortega: "De ahí que la lírica coral sea un arte de la comunidade, la más solemne y representativa que existió en Grecia antes de que naciese la tragédia"[18].

O dialeto característico do gênero era o dórico[19] e a linguagem utilizada nas composições era, convencionalmente, poética, evitando-se o banal e o cotidiano. A estrutura métrica e as melodias eram especialmente arranjadas para cada canto.

Dentro da lírica coral, têm-se diferentes modalidades e formas, definidas de acordo com a função designada. Os hinos eram cânticos aos deuses; os peãs, cânticos em honra do deus Apolo; os ditirambos, em honra de Dionísio; os partenéions, entoados por virgens; os hiporquemas, acompanhados de dança agitada; e o prosódion, um canto que acompanhava as procissões. Os cantos dedicados a homens dividiam-se em: encômio, canto laudatório dedicado a um cidadão ilustre; epinício, canto destinado a celebrar uma vitória desportiva; e o treno, um canto fúnebre em honra de um cidadão[20].

Embora o início da lírica coral remonte ao século VII, com Álcman em Esparta[21], foi na primeira metade do século V que a lírica coral conheceu seu esplendor com Baquílides, o sobrinho do poeta Simônides e, sobretudo, com Píndaro. De fato,

---

[16] Não possuímos detalhes específicos sobre os trajes utilizados na execução dos epinícios. Cf. CAREY. In: HORNBLOWER; GOLDHILL, 2007, p. 199: "Unlike the singers of the partheneion, the chorus of Pindar and Bacchylides are silent about their costume, beyond the detail (in itself common in choral *performance*s) that they wore garlands."

[17] Cf. ORTEGA, 1995, p. 24.

[18] *Ibidem*.

[19] Cf. LESKY, 1995, p. 177: "A vigorosa evolução da lírica coral no âmbito dórico, que condicionou, para todos os tempos, o colorido linguístico dórico deste género, estava estreitamente relacionado com o aperfeiçoamento da música que a acompanhava."

[20] Essa lista de formas utilizadas pela lírica coral é apresentada por PEREIRA, 1998, p. 195.

[21] De acordo com LESKY, 1995, p. 176-177: "não resta qualquer dúvida que esta última (a lírica coral) conhecia grande incremento na Esparta da época, e que Álcman, o primeiro lírico coral que escutamos, tinha atrás de si uma tradição muito sólida."

Píndaro não só é o maior representante da lírica coral como também um dos maiores poetas de toda a antiguidade[22].

Píndaro era, ao mesmo tempo, letrista, compositor e por vezes, segundo se deduz, coreógrafo de seus cantos[23]. Os gramáticos alexandrinos recolheram as letras desses conjuntos desfeitos e, uns dois séculos depois, organizaram-nas num total de dezessete livros[24] dentre os quais, excetuando-se os fragmentos, só nos chegaram quatro. Os quatro livros de Píndaro que a história legou são justamente aqueles onde foram alocados os epinícios, compostos pelo poeta em louvor aos vencedores dos quatro grandes jogos pan-helênicos, a saber: os Olímpicos, os Píticos, os Nemeus e os Ístmicos[25].

1.3 Os Jogos Pan-helênicos

Frutos do espírito eminentemente agônico e da cultura cultual-religiosa da Grécia antiga, povoava o universo de Píndaro uma extensa lista de competições desportivas, celebradas em diferentes cidades em diferentes épocas e circunstâncias. Constituíam por vezes grandes festivais, em que se mesclavam desafios atléticos e poéticos, e cujo fundo estava relacionado à figura de um deus e/ou herói específico, patrono dos Jogos e do espaço religioso em que eram realizados.

---

[22] PEREIRA (1998, p. 221) o chama "O maior de todos os líricos gregos".

[23] Cf. ORTEGA, 1995, p. 29: "Píndaro fue a la vez compositor del texto y de la melodía de sus himnos. En muchas ocasiones, cuando la vencidad de los lugares en que debían cantarse sus poemas hacía facilmente permisible su presencia, el poeta era también diretor del coro, de la música y de la ejecución coreográfica."

[24] Segundo o *Suda*: "Ele escreveu 17 livros no dialeto dórico, quais sejam: *Olímpicas*, *Píticas*, *Prosódia*, *Partenéia*, *Cantos de Coroação*, *Cantos a Baco*, *Dafnefórica*, *Peãs*, *Hiporquemas*, *Hinos*, *Ditirambos*, *Escólios*, *Encômios*, *Trenos*, 17 dramas trágicos, epigramas épicos e exortações em prosa para os gregos, e muitos outros." No original: ἔγραψε δὲ βιβλίοις ιζ' ὡρίδι διαλέκτῳ ταῦτα: Ὀλυμπιονίκας, Πυθιονίκας, Προσόδια, Παρθένια, Ἐνθρονισμούς, Βακχικά, αφνηφορικά, Παιᾶνας, Ὑπορχήματα, Ὕμνους, ιθυράμβους, Σκολιά, Ἐγκώμια, Θρήνους, δράματα τραγικὰ ιζ', ἐπιγράμματα ἐπικὰ καὶ καταλογάδην παραινέσεις τοῖς Ἕλλησι, καὶ ἄλλα πλεῖσα. (*Suidae Lexicon, Graece & Latine, tomus III*, 1705, p. 116. Trad. própria.). Por outro lado, o Vita Ambrosiana, embora também se refira à 17 livros, apresenta uma lista diferente: "Un libro de *Himnos* a los dioses. / Uno de *Peanes*. / Dos de *Ditirambos*. / Dos de cantos procesionales o *Prosodios*. / Tres de *Partenios* o coros femeninos. / Dos de *Hiporchemata* o cantos para danza. / Un libro de *Encomios*. / Uno de *Trenos* para comemoraciones funerales. / Cuatro para celebrar victorias en Juegos, o *Epinicios*. (ORTEGA, 1984, p. 30-31). Aparentemente, a informação do *Suda* está incorreta, haja a vista sua lista de obras de Píndaro só informar dois livros de epinícios, nomeadamente, *Olímpicas* e *Píticas* e ser omissa sobre os outros dois: *Ístmicas* e *Neméias*.

[25] PEREIRA, 1998, p. 220.

De todos os que haviam, os mais importantes eram os Olímpicos, os Píticos, os Nemeus e os Ístmicos, considerados os quatro grandes Jogos Pan-Helênicos, por congregarem competidores e público oriundos de todo o mundo grego.

Os Olímpicos, os mais respeitáveis, realizavam-se a cada quatro anos pelo menos desde 776 em honra de Zeus, os Píticos, também a cada quatro anos ocorriam ao menos desde 582 em honra de Apolo, e os Ístmicos e Nemeus a cada dois anos desde 581 e 573 em honra a Posidão e a Zeus, respectivamente[26].

Entre as modalidades há de se destacar pelo menos três tipos de competições: as musicais, as atléticas e as equestres. Entre as musicais havia pelo menos quatro disputas: canto com cítara, com flauta, flauta solista e flauta com coro. As provas atléticas tinham uma gama variada de competições: diferentes tipos de corridas no estádio, corrida simples, dupla, longa e com armadura. Modalidades de combate, entre elas, luta, pugilato e pancrácio. E o pentatlo por fim, como prova múltipla[27].

As provas equestres, em especial a corrida de cavalos e a de quadrigas (carros tracionados por cavalos) eram as mais espetaculares e gloriosas. Dado o alto custo dispensado para se financiar uma participação nestas provas, apenas aristocratas poderosos como príncipes e reis competiam nelas. Estes eram os únicos que possuíam recursos para financiar distintos cavalos de competição, equipamentos e aurigas, quando não eram eles próprios a conduzir a quadriga[28].

O valor desses eventos cívicos, tão grandiosos dentro da dinâmica social da Grécia arcaica, ultrapassa em muito a dimensão puramente desportiva ou de entretenimento. Há uma complexa rede de inter-relações religiosas, políticas e sociais, que subjaz à manutenção desses festivais em todos os seus desdobramentos, inclusive, nos cantos epinícios a eles vinculados.

Assim,

> La transcendencia de estos cuatro grandes juegos impregnaba toda la vida de las ciudades griegas. No hay que olvidar que estos agones eran ante todo parte fundamental de fiestas religiosas; no se trataba pues de meros acontecimientos deportivos. Eran, en definitivo, el punto más espectacular y participativo de una manifestación cultual y las pruebas

[26] ORTEGA, 1995, p. 26.

[27] PEÑA; PAJARES, 1984, p. 15-16.

[28] Cf. PEÑA; PAJARES, 1984, p. 16. Sobre a importância da corrida de quadrigas na época de Píndaro, cf. NAGY, G. “Pindar's Olympian 1 and the Aetiology of the Olympic Games”. *Transactions of the American Philological Association*, 116. The Johns Hopkins University Press, 1986. (p. 71-88).

> mismas, incluso com su alto grado de especialización en época clásica, recogían fielmente actividades originariamente cultuales. Se trata de un fenómeno exactamente igual al de los certâmenes teatrales. (BÁDENAS & BARNABÉ, 1984, P. 13).

Por outro lado, a dimensão pessoal da vitória em um dos grandes Jogos é a obtenção da *kléos*, a glória imorredoura capaz de tornar imperecível o nome de quem a alcança. Essa glória tão almejada é um valor fundamental na tradição poética grega (GOLDHILL, 1991) e, seja no contexto da guerra, como em Homero, seja no da competição esportiva, *kléos* parece sempre implicar alguma forma de conquista, pressupondo um aporte axiológico que conjugue valores relacionados à ideia de triunfo sobre outrem, aquilo que se costuma chamar de espírito agônico grego.

Por outro lado, se o sucesso em uma competição dessa espécie almejava a glória, apenas a vitória não a concedia. O feito, para tornar-se memorável, deveria ser eternizado pelo canto do poeta, e é nesse ponto que o papel fundamental do epinício se desvela e se estabelece dentro da dinâmica da sociedade grega arcaica.

1.4 Elementos da Poesia de Píndaro

A poesia de Píndaro foi tida em grande conta de importância e relevância desde a antiguidade. Assim, segundo Frederico Lourenço (2006, p. 91):

> Píndaro está para a poesia lírica greco-latina como Homero está para a epopeia: são, cada um deles, a referência máxima em cada gênero. Lido e assimilado já na geração seguinte por Tucídides, imitado e admirado por Calímaco em Alexandria, por Horácio em Roma, Milton em Inglaterra e Hölderlin na Alemanha, Píndaro não só moldou como definiu, muito simplesmente, para as épocas vindouras, o próprio conceito de poesia lírica.

Sendo assim, é necessário analisar seus elementos e compreender de que forma eles são trabalhados para que se possa melhor situar a grandeza do autor que constitui o "primeiro gênio da história da cultura europeia que tem plena consciência de ser genial" (LOURENÇO, 2006, p. 96).

A ode epinícia de Píndaro contém um elogio múltiplo; elogia-se a vitória em si, quem a obteve, bem como o lugar de onde este procede, sua pátria. E no caso específico da *Olímpica I*, o discurso versa ainda sobre a superioridade dos Jogos Olímpicos.

Esperar-se-ia talvez que, diante do caráter aparentemente circunstancial do gênero, a ode se detivesse longamente em elementos laudatórios; verifica-se, no entanto, que não é isto o que ocorre.

De acordo com Daisi Malhadas (1991, p. 81): "De fato, em nenhuma ode, Píndaro se detém nos feitos, nem na vida do vencedor. Apenas situa o vencedor e menciona o feito rapidamente".

Destarte, a grandiosidade da poesia de Píndaro advém de outros elementos e do tratamento específico que lhes é dado. À parte as sutis referências circunstanciais diretas, as marcas fundamentais da poética pindárica são o mito, a gnome e as reflexões sobre o próprio fazer poético.

É através desses elementos que o poeta desvela o verdadeiro sentido da vitória atlética:

> El esplendor de la victoria humana enraiza em la luz divina. Como don germinal de esa luz, está en el hombre la areté, que entraña nobleza, dignidad, honor, mesura, reconocimiento del próprio limite, y exige esforzado cultivo y aviso contra la propria insolência. Dirigida y espoleada tal energia por el entrenador y cantada por el poeta, el vencedor atlético halla el sentido espiritual de la vida en su vinculación com los dioses y héroes del passado.
> (ORTEGA, 1985, p. 35).

Tanto Bruno Snell (1975) quanto Maria Helena da Rocha Pereira (2003) também estão de acordo quando insistem no fato de que as referências às circunstâncias da vitória, motivação primordial do epinício, ficam em segundo plano nas odes, nas quais a proeminência é dada à narrativa mítica e aos aspectos instrutivos das *gnomai*.

Em relação ao mito, verifica-se, com efeito, que se trata, geralmente, do componente narrativo mais proeminente no epinício pindárico. Aparece às vezes como um longo relato, outras como uma curta referência. Em alguns casos a conexão do mito com a vitória celebrada parece ser mais prontamente identificável: a narrativa mítica escolhida pode estar diretamente ligada aos jogos em que se obteve o êxito, à pátria do vencedor ou mesmo às circunstâncias de sua vitória, mas sobressai a impressão de que há na escolha uma autonomia vinculada aos propósitos estéticos e axiológicos do discurso.

Além do fato de que a abundância de material mitológico faz da obra pindárica uma importante fonte para o estudo da mitologia grega, o trato dispensado aos mitos narrados sempre foi objeto de discussão e análise por seu caráter singular. Assim,

parece haver em Píndaro uma concepção do divino subjacente a seu discurso que orienta a sua forma de veicular o material mítico-religioso.

Nesse sentido, é categórica a abordagem dada ao mito de Tântalo e Pélops pelo poeta na *Olímpica I* em que se rejeita a versão segundo a qual Tântalo convidara os deuses para um banquete em que lhes servira as carnes do próprio filho, Pélops, e na qual Deméter chegara a comer um pouco de seu ombro: "Mas a mim inviável é chamar de glutão/ a qualquer um dos bem-aventurados. Renuncio." (v. 52).

Em Daisi Malhadas (1976, p. 46), encontramos a referência à versão do mito que Píndaro, embora implicitamente veicule, rejeita em favor de outra, mais adequada à sua piedade particular:

> Segundo a tradição corrente, Tântalo teria matado seu filho e servido sua carne aos deuses, num banquete que lhes oferecia. Os deuses, naturalmente, não teriam tocado neste alimento, exceto Deméter, que estava desnorteada devido à aflição que lhe causara o rapto de sua filha. Assim, quando os deuses ressuscitaram Pélope, faltava-lhe uma parte da espádua. Cloto, uma das Moiras, a que preside ao nascimento, substituiu com marfim a parte que Deméter comera. (MALHADAS, 1976, p. 46) [29].

Píndaro retifica uma variante distinta do mito por não aceitar que um deus, enganado, cometa antropofagia (ou pelo menos, essa é a justificativa que o próprio narrador apresenta). Assim, a concepção do sagrado projetada no poema é delineada pelos valores luminosos da excelência (*areté*) e da beleza (*agatós*) e, dessa forma, a poética pindárica, aparentemente, refuta tudo aquilo que é incompatível com sua percepção dos deuses: "E ao homem convém dizer sobre os numes/ coisas belas: menor é a culpa." (v. 35).

Convém que se frise também o importante papel desempenhado nos epinícios pela gnome, uma sentença com um sentido pedagógico, tal qual a citada acima, por vezes um alerta contra o excesso e a soberba, direcionado aos mesmos príncipes poderosos que o epinício visa elogiar. Assim: "En esa breve fórmula se quiere sorprender la sustancia paradigmática, el valor ejemplar que el mito tiene para el poeta" (ORTEGA, 1995, p. 37), e ainda:

[29] A Ifigênia de Eurípides, em *Ifigênia em Táuris*, também desacredita o mito do canibalismo divino rememorando-o: "(...) ἐγὼ μὲν οὖν / τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἑστιάματα / ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθῆναι βορᾷ, / τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους, / ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ: / οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν." (v. 386-391). O mito também é retomado por outros escritores posteriores a Píndaro (por exemplo, Ovídio, Metamorfoses, VI - 401 ss.), mas é o próprio Píndaro quem nos dá, na *Olímpica I*, o relato antigo mais completo do caso, mesmo da versão que refuta.

> Encanto y pedagogía son inseparables em Píndaro, porque él es *sophós* en el sentido pleno: tiene el don de las Musas y vocación de proclamar la verdad y dignidad del mundo. Por esta razón puede hablar y avisar a príncipes y reyes de este mundo, apelar a la mesura... (ORTEGA, 1995, p. 37).

Mostra-se capital a sentença que Píndaro enuncia no último epodo da *Olímpica V* dedicada a Psáumis de Camarina, vencedor na modalidade de corrida de mulas em 448 a. C.:

> Se alguém fomenta salubre prosperidade
> por ter granjeado haveres e lhes ter juntado
> a boa fama, que não procure transformar-se num deus.
> (LOURENÇO, 2006, p. 113).

Como pode ser observado, destaca-se o sentido de que, por mais glória que se alcance em vida, o homem (um aristocrata, obviamente) deve resguardar-se de que sua grandeza não descambe em excesso e não ofenda aos deuses, querendo a eles igualar-se. Exorta-se a que mantenha assim, a mesma piedade que Píndaro demonstra ao lidar com as questões mítico-religiosas, tal como foi citado, e essa, com efeito, é a orientação que subjaz a toda a pedagogia pindárica.

1.5 Reflexões sobre o fazer poético: A poesia como *Sophia*

Um aspecto basilar da poesia pindárica é o que se pode chamar de sua dimensão "meta-poética". Encontra-se recorrentemente em suas odes um discurso reflexivo sobre o fazer poético que, muitas vezes valendo-se de complexas metáforas, almeja apreender a essência da expressão lírica que se desdobra sobre sua própria *poíesis*. É assim, que, no *preambulum* da *Olímpica VI*, o discurso pontualmente compara o fazer poético com uma construção arquitetônica:

> Firmemos as colunas douradas do edifício
> no átrio de paredes fortes,
> como se de esplêndido palácio
> se tratara. No começo
> da obra, deve se erigir uma fachada,
> que de longe fulgure.
> (PEREIRA, 1963, p. 157)

É sobremodo interessante a maneira como se compara o proêmio de uma ode ao pórtico de um palácio, pois a fachada fulgurante é para ambos desejável.

Com efeito, se se toma a construção estética da *Olímpica I* como exemplo, constata-se que o modo de composição do *preambulum* acima citado constitui não só uma metáfora aplicável aos limites da *Olímpica VI*, mas também uma técnica recorrente e parte do repertório estético de que Píndaro lança mão:

> O melhor é a água, enquanto o ouro, como o fogo brilhando
> na noite, distingue-se mais que a riqueza exaltadora de homens[30].
> Se jogos celebrar
> desejas, caro coração,
> não mais cálido que o sol
> luzindo de dia outro astro
> mires no ermo éter,
> nem uma competição superior à de Olímpia cantaremos.
> (v. 1-7).

De acordo com Frederico Lourenço (2006, p. 93):

> Disseminadas pela obra conservada estão, contudo, reflexões e metáforas que pretendem captar, em momentos-chave do poema, iluminações e tomadas de consciência sobre os propósitos estéticos da ode epinícia.

Sendo assim, embora não haja uma composição específica que constitua uma "arte poética" de Píndaro, é inegável que muito da genialidade que se lhe pode atribuir, advém do fato de ele ser, desse modo, além de poeta, também um teorizador do fazer poético, desempenhando ambos os papéis com ilustre competência.

Píndaro é capaz ainda de destacar a capacidade de seu gênio criativo através dos recursos de que dispõe:

> Pela vontade dos deuses, mil são os caminhos de que disponho,
> ó Melissos, para descrever com meu canto o vosso valor,
> desde que mostraste, nos Jogos Ístmicos, a tua habilidade.
> *Ístmica IV* (PEREIRA, 1963, p. 157)

Destaca-se, assim, um denso caráter reflexivo da poesia pindárica que se projeta nos elementos que analisamos e, de forma geral, por toda a sua obra que chegou até nós. Segundo Frederico Lourenço (2006): "Em certa medida, na obra deste poeta, a forma de criação artística a que ele próprio chama *sophia* está apenas a um passo daquilo que hoje entendemos por Filosofia".

[30] Acerca dessa interpretação de μεγάνορος: cf. VERDENIUS, 1988, p. 06.

Com efeito, nos últimos versos da *Olímpica I* temos:

> e eu tão somente a vencedores
> associar-me, preclaro em minh' arte
> junto aos Helenos em toda parte..

A arte de que Píndaro fala é, em grego, a *sophia* (sabedoria) que distingue o poeta do homem comum e que, na concepção aristocrática do mundo de Píndaro, o situa no mesmo patamar de excelência e superioridade dos príncipes a quem louva.

Esses elementos que vimos não estão, contudo, dispostos ao longo das odes de maneira linear como se poderia esperar. Muito diferente do discurso da composição épica e mesmo da de outros líricos, uma das características mais distintivas e evidentes dos epinícios pindáricos parece ser seu modo de composição. Píndaro trabalha com um cruzamento de arranjos no qual elementos diversos (narrativas míticas variadas, sentenças gnômicas e reflexões metapoéticas) vão se sobrepondo e se atravessando, de um modo não linear, mas ornamental, constituindo um modo de composição que Bruno Snell (1975) compara pontualmente à arte da tapeçaria. Deparamo-nos, assim, com uma construção poética que parece se mostrar, invariavelmente, tão magnífica quanto hermética. Desse modo, um conhecido problema parece advir da dificuldade de se encontrar um fio condutor que oriente a construção de uma leitura válida para a obra de Píndaro, e que, por um lado, não ignore a conjuntura e as circunstâncias de sua poesia laudatória, mas que, por outro lado, não a absolutize em detrimento dos aspectos e valores estéticos, simbólicos e religiosos.

Jacqueline Duchemin (1955) mostra-se sensível a essa dificuldade da crítica Pindárica:

> Il n'est probablement pas de poète grec dont les oeuvres soient plus malaises à comprendre que celles de Pindare. La vraie difficulté n'est peut-être pas là où on la voit d'habitude, dans l'interprétation littérale : pour ardue que soit souvent celle-ci, elle est à la rigueur surmontable, du moins dans la mesure où l'on se borne à vouloir saisir le détail d'une phrase ou d'une partie de phrase. Le problème est ailleurs et réside la plupart du temps dans l'interprétation d'ensemble de chaque poème...
> (DUCHEMIN, 1955, p. 11)

Duchemin (1955) vê, sobretudo, na busca pela imortalidade pessoal, uma das dimensões fundamentais da poética pindárica e um possível caminho para uma compreensão crítica dos valores expressos nas odes de Píndaro.

De fato, parece ser fundamental e produtivo, ante a complexidade da ode epinícia de Píndaro, que se considere o conteúdo das composições, com seus mitos e aspectos reflexivos e simbólicos tão característicos, no entanto, para que se possa construir uma leitura crítico-interpretativa que melhor apreenda os sentidos estabelecidos na poesia pindárica, faz-se necessário analisar, também, a situação da celebração que veicula esses conteúdos. Tomando como chave de leitura a sua dimensão de *performance* ritualizada, podemos projetar em nossa compreensão do epinício a dinâmica e o valor que ele estabeleceu com a conjuntura que lhe era própria no universo da Grécia arcaica.

Para tanto, convém que se reflita e se problematize, em relação à poética de Píndaro, a relação que se estabelece entre mito, rito e *performance*.

2. CAPÍTULO II

2.1 O Mito

O mito em Píndaro, como foi dito, constitui o substrato mais denso e importante na composição de suas odes de vitória aos vencedores dos jogos atléticos. Através da leitura de seus epinícios temos acesso às variadas narrativas míticas que se mostram, constantemente, trabalhadas dentro de um horizonte estético extremamente apurado. No entanto, convém que se pontue que a percepção desses mitos enquanto material de leitura está aquém de sua perspectiva original performatizada, articulada dentro de um contexto de celebração e nele engajada. Com efeito, segundo Claude Calame (1997), o mito, na tradição cultural da Grécia antiga, só toma forma na instância na qual é enunciado.

De acordo com Calame, o mito:

> existe somente nas formas poéticas que tornam as narrativas eficazes junto a um público ativo em dadas circunstâncias rituais, sociais e culturais. Ou seja, todo enunciado mítico depende de regras (verbais e sociais) do gênero poético que o corporifica em enunciação, em condições particulares.
> (CALAME, 1997, p. 52).

A eficácia do mito, no contexto da poesia mélica grega, se apresenta irrevogavelmente vinculada à sua orquestração ritual (KOWALZIG, 2007) e é justamente através de sua inerente teatralidade que a narrativa mítica performatizada atua no contexto social. O mito surge assim, como uma potencialidade que se atualiza a cada *performance* e é por meio deste processo que a comunidade vivencia a sua religiosidade.

Segundo Barbara Kowalzig (2007), o tipo de mito que mais intrinsicamente se relaciona com o ritual é o mito etiológico (do grego *aitía*: origem, princípio, causa). Os mitos etiológicos eram vitais para a vivência religiosa diária da comunidade, contavam a origem de ritos, costumes, cultos, templos, objetos de devoção e espaços sacralizados. A etiologia validava a prática religiosa local ao mesmo tempo em que a enquadrava em um quadro mitológico mais abrangente.

Segundo Kowalzig:

> The institutions of Greek religion are almost all imagined to have been invented and authoritatively created in Eliade's famous *illud tempus*, in a timeless period of origins. This beginning has supreme authority, and linking oneself to the creative moment offers a share in this authority.
> Aetiology thus by definition oscillates between mythical past and ritual present, and this circumstance is pivotal for its role in a social context.
> (KOWALZIG, 2007, p. 24).

Assim, é desse passado mítico que advém a autoridade social que a etiologia exerce no presente. Uma autoridade alicerçada na sacralidade desse universo arquetípico e que pode, através da articulação criativa da enunciação do mito, ser compartilhada por aqueles que fazem parte do processo: o poeta que manipula o canto, o homem que é alvo do encômio e a comunidade participante.

Para Mircea Eliade, o ritual estabelece uma suspensão do transcorrer do tempo histórico e possibilita uma reintegração com o "tempo das origens", o "eterno presente" do mito que fornece à comunidade um paradigma de ação cuja autoridade é absoluta, visto que sagrada:

> Cada ritual tem um modelo divino, um arquétipo; todos os atos religiosos são considerados como tendo sido fundados pelos deuses, pelos heróis civilizadores ou por ancestrais míticos.
> (ELIADE, 1985, p. 29).

> Por meio do paradoxo do rito, ficam suspensos o tempo e a duração profanos. E isso também vale para todas as repetições, isto é, todas as imitações dos arquétipos; por meio de tal imitação, o homem é projetado para a época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados; até o ponto em que um ato (ou um objeto) adquire uma determinada realidade, por intermédio da repetição de certos gestos paradigmáticos, verifica-se uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da "história"; e aquele que reproduz o gesto vê-se desse modo transportado para a época mítica em que sua revelação teve lugar.[31]

Embora Eliade também estabeleça, através de sua distinção fundamental entre "sagrado" e "profano" (ELIADE, 2001), uma vinculação temporal entre o passado mítico e o presente ritual, mostra-se presente em sua concepção a sugestão de uma abordagem que toma o paradigma fornecido pelo mito como uma tradição estática e imutável. O mito ofereceria assim para a comunidade um arquétipo inalterável a ser continuamente imitado e repetido no tempo presente.

[31] *Ibidem*, p. 38.

Compreende-se modernamente, contudo, que o mito etiológico não emana de um passado absoluto, moldando, a partir dele, a realidade presente, mas, inversamente, manipula uma tradição flexível e renovável dispondo dela segundo as demandas sociais, culturais e estéticas do *hic-et-nunc* de sua enunciação. De acordo com Barbara Kowalzig (2007, p. 29):

> Aetiology acts out truths of the present in the mythical past, telling us a lot about the present in which it is being narrated and in which it is culturally relevant; about the past that it pretends to describe, however, it conveys very little.

Desse modo, a etiologia se vale da manipulação do tempo como estratégia (KOWALZIG, 2007) para validar-se enquanto autoridade tradicional e atuar no contexto social. Ao contrário do que a própria palavra etiologia pode sugerir (motivo para algo ou a sua origem), o que se constata é uma lógica particular de atuação: "aetiology reduces the connecting of cause with effect to connecting mythical past directly with the present, thereby achieving a transcendence of time" (KOWALZIG, 2007, p. 26).

Desconstrói-se assim, a concepção do mito enquanto modelo rígido e torna-se também possível compreender, segundo a perspectiva apresentada, a pluralidade de narrativas e versões díspares dos mesmos mitos que convivem e se sobrepõem na cultura grega. O aparentemente confuso quadro, em que vemos por vezes um mesmo mito determinado ser contado de tantas formas diferentes, confirma a maleabilidade da etiologia, comprovando, dessa forma, a fundamentação espacial do mito etiológico que, com efeito, sempre se apresenta como um conto local, atrelado a um evento singular ou localidade específica, com a presença de circunstâncias e fatos particulares[32].

Essa pluralidade de versões que ocorre em relação a diversas narrativas míticas evidencia a articulação espacial do mito através da *performance* ritual, adequando-se às configurações contextuais, locais e presentes, de sua execução e reintegrando as transformações e variações sociais ao quadro da tradição mitológica.

Não obstante, muitas vezes esse aspecto tem sido interpretado de outras maneiras. Maria Helena da Rocha Pereira (1998, p. 221), por exemplo, refere-se em

[32] Cf. KOWALZIG, 2007, p. 27: "Such mythical causation cannot be questioned beyond the subjective belief of a group of myth-tellers: if and when it is being told, a working aetiology aims to be the only credible tradition, to be entirely authoritative. That many Greek cults boast a host of competing cult legends is a product of aetiology's claim to veracity and ultimate unverifiability."

termos de ecletismo e falta de unidade de doutrina às variações mito-religiosas de Píndaro:

> A sua religião é eclética. Recusa-se a aceitar mitos que atribuam aos deuses atitudes pouco edificantes, como podemos ler, por exemplo, na *I.ª Olímpica*, quando substitui a versão tradicional do mito de Pélops por outra mais conforme com os requisitos de uma moral elevada (...). Mas, por outro lado, temos de reconhecer que, em matéria religiosa, não tem unidade de doutrina. O facto é particularmente saliente no que respeita às concepções escatológicas, que o poeta parece variar de acordo com as convicções do destinatário da ode. (...)

Compreende-se (como será exposto no Cap. IV), no entanto, que a retificação do mito de Pélops atende a uma exigência da dinâmica mito-ritual de adequação à realidade social da *performance* e que a justificação de Píndaro, baseada na piedade para com os deuses, desempenha um papel muito mais retórico do que, propriamente, o de expor uma inovação de motivação religiosa particular. Sobre as variações flagrantemente díspares de concepções religiosas expostas em cada ode[33] vê-se que, como a própria autora nota, o passado mítico adapta-se ao presente ritual, e assim o destino dos que morreram varia de acordo com a concepção do *laudandus* e da comunidade da qual participa, renovando-se sempre que necessário.

A tradição remodela-se segundo as circunstâncias particulares de tempo e espaço. O mito é sensível ao que o transcorrer do tempo e a especificidade do espaço lhe apresentam e, em uma perspectiva diacrônica, acompanha o presente apesar de projetar-se como algo essencialmente situado no passado.

O mito etiológico postula uma continuidade avessa ao desenrolar do tempo histórico. Uma tradição ininterrupta com a qual uma dada comunidade religiosa se identifica, mas que, de fato, se trata de uma representação. E embora, em uma perspectiva histórica, essa representação possa ser "desmentida", para a coletividade que a compartilha, ela é, acima de tudo, uma "verdade". Assim: "aetiology derives its charter value from its ability to bring the mythical past into the ritual present, while at the same time this past is anachronistic, a product of the present" (KOWALZIG, 2007, p. 32).

---

[33] Cf. PEREIRA, M. H. R. 1998, p. 221-22: "no mito da *IIª. Olímpica*, descreve a bem-aventurança no além, gozada nas Ilhas dos Bem-Aventurados. No frg. 129 SNELL, aproveita a tradição de um lugar de delícias, situado debaixo da terra. E no frg. 137 SNELL, proclama a superioridade do destino dos iniciados nos mistérios de Elêusis (a obra era dedicada a um Ateniense, que, como quase todos os da sua cidades, era iniciado também...)."

2.2 Ritual & *Performance*

O ritual, por sua vez, tem sido considerado pela antropologia moderna como um meio de acesso e análise dos valores, ideais e dinâmicas sociais de uma determinada comunidade[34]. Segundo Mariza Peirano (2001, p. 04): "rituais são tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos". Para a antropóloga os rituais são caracterizados por certa estabilidade, ou seja: "há uma ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, e uma percepção de que eles são diferentes"[35].

Barbara Kowalzig observa que a perspectiva dos estudos de análise de rituais modificou-se profundamente em sua abordagem e fornece uma definição teórica de como o ritual age sobre e interage com a sociedade:

> The thinking about ritual has moved away from the idea that ritual is something fixed and inflexible towards a view that sees in ritual a dynamic and efficient element of social activity, firmly rooted in the present rather than the past. Rituals are constantly renewed and reformed in *performance*, oscillating as they are between ossification and creativity. A powerful tool for creating and maintaining social relations, ritual emerges as a medium for accommodating change. (KOWALZIG, 2007, p. 34).

A dinâmica do ritual não só instaura um senso de identidade coletiva como também atua sobre essa coletividade restabelecendo as inter-relações e os papéis sociais à medida que eles vão se transformando. O ritual suscita um senso de comunidade através de uma estratégia paralela à do mito, ou seja, o ritual utiliza uma pretensa "antiguidade" tradicional como estratégia para atuar em termos de convencimento e aceitação. Desse modo a configuração do ritual é sempre objetiva em relação aos seus fins:

---

[34] "Ritual has long been recognized as a heuristic tool for social history, either as one of many systems of cultural knowledge, or as a form of social activity itself: ritual produces a picture of society, rituals make statements about society, give ideas about how society is, could, or should be, and what the relations between individuals or groups in that society are". (KOWALZIG, 2007, p. 33-34).

[35] *Ibidem*.

> Being old is an appearance of ritual, but more importantly it is a technique, something that ritual aspires to. All the characteristics of ritual are geared towards this goal—its formality, archaism, symbolism, repetition"
> (KOWALZIG, 2007, p. 34).

O epinício de Píndaro, tomado enquanto *performance*, enquadra-se perfeitamente no âmbito do ritual no que tange à sua dinâmica social. O coro é a representação por excelência de uma voz coletiva (CAREY, 2009, p. 23), que se insere em uma conjuntura particular de normas sociais e de gênero em um espaço-tempo específico. Assim, na celebração da vitória de um príncipe, em um dos Jogos Pan-helênicos, o canto projeta-se como uma representação da coletividade aristocrática, com seus valores e papéis sendo atualizados em relação à comunidade por meio da autoridade de um passado mítico que se quer sagrado.

De acordo com Bárbara Kowalzig (2007), o ritual pode constituir nada mais do que uma ritualização das relações sociais contemporâneas através da tradicionalização, para construir uma comunidade de culto, como se ela derivasse de tempos antigos. Assim, presente e passado parecem disputar um "cabo de guerra" em que nenhum dos dois pode triunfar de modo definitivo. Com efeito, quando relacionamos um mito contado por Píndaro em uma ode de vitória com aquele a quem essa se dedica, é difícil definir em que medida a figura do herói mítico recuperada da tradição define os contornos da figura do vencedor ou vice-versa. Pois, porquanto se tenha dito que as circunstâncias definem a tradição, em detrimento de uma visão de mito e ritual inflexíveis, convém pontuar que essa é uma via de mão dupla e o presente também tem de ceder espaço à "tradição" e ao que nela se deposita de valores e formas de pensamento.

Assim, nesse embate de perspectivas, ambos, presente e passado, têm de fazer concessões: o presente tende a harmonizar-se com a tradição passada representada pelo mito, e o passado mítico é remodelado de acordo com as exigências do presente. Destarte, mito e ritual estabelecem uma relação de interação na qual a tradição existe, mas é maleável.

Novamente Kowalzig:

> While societies' attitudes towards time and the mythical past vary, in a society whose entirety of ritual traditions are believed to be rooted in the mythical past, as is the case in Greece, the aspect of 'changing traditions'—the fact that every ritual is both a product of the past and

> of the present—inevitably turns the study of ritual into a study of myth and ritual, and the two into effective social agents.
> (KOWALZIG, 2007, p. 43).

Se, por um lado, a questão da constante transformação e renovação da tradição implica uma abordagem que considere a interação entre mito e ritual, por outro convém atentar para aquilo que constitui a principal característica do ritual: o fato de que ele não é lido ou falado, mas encenado em uma *performance* (KOWALZIG, 2007). É no contexto da "*performance* ritual do canto" (CALAME, 1997, p. 62) que mito e ritual interagem, e é dessa situação performativa que advém seu poder social.

Esse poder parece ser projetado, sobretudo, a partir da dimensão estética que o ritual suscita através da *performance*. O desempenho ritual é assimilado muito mais por uma chave emocional-sensorial que racional. Isso pode sugerir uma tese explicativa, no mínimo interessante, para o fato de que os expectadores da *performance* de uma ode de Píndaro, presumivelmente, sentiam dificuldades em compreender intelectualmente a totalidade do discurso veiculado pelo canto, dada a complexidade da linguagem poética em dialeto dórico utilizada, a presença densa tanto de neologismos quanto de arcaísmos, bem como as mudanças surpreendentes na direção narrativa, etc.

A respeito dessa abordagem, Kowalzig afirma que:

> (…) rituals are felt and experienced, not understood. At the basis of the definition of the register in which 'understanding' is generated through emotional and behavioural, rather than intellectual, involvement, lies the recognition that it is predominantly the simultaneous presence of many media in ritual, employed redundantly, that allows for aesthetic understanding and accounts for ritual's complex potential in society. Ritual's dramaturgy is intricate, often simultaneously employing elements such as role play and text, music, song, and dance. All of these are geared towards the same thing, though none of them acts in the same way as another, nor would any of them make the same sense if performed on their own. Anthropology has borrowed from psychology the term 'synaisthesia' to describe the multifarious cooperation of many communicative means that compose ritual's highly representational character on the one hand, and its bold concreteness on the other.
> (KOWALZIG, 2007, p. 47).

Dessa forma, a poesia laudatória de Píndaro, sobre a qual refletimos, tomada em seu caráter e vocação performática (além de religiosa), revela-se como uma confluência expressiva de melodia, gesto e palavra e assume, no que tange à sua execução, os contornos operativos de uma celebração ritual.

Mas o que aqui designamos como caráter ritualístico ou ritual não passa, obviamente, por uma definição rígida ou limitadora; quer-se, antes, como uma perspectiva operacional e maleável que permita abarcar nomeadamente o caráter performático do epinício de Píndaro.

A apresentação do canto pindárico, recuperada analiticamente a conjuntura que lhe é própria, conjuga uma série de linguagens (a poesia, a música e a dança), com vistas a comunicar, dentro do espaço cultural específico a que pertence, valores e sentidos alicerçados em sua tradição mítica e compartilhados pela coletividade. Assim, a dinâmica estratégica já proposta de transcendência de tempo opera sobre a sociedade, permitindo a acomodação de suas transformações históricas e sua afirmação enquanto identidade social específica, capaz também de se perpetuar através das transformações que sofre sem perder o seu sentido de continuidade.

Destarte, o espaço da "*performance* ritual do canto" (CALAME, 1997, p. 62) parece constituir, por excelência, um espaço dialético entre a coletividade humana e a dimensão religiosa do sagrado ou seja, entre o presente ritual e o passado mítico. Veja-se, nesse sentido, o que diz Vernant:

> Enquanto a cidade permaneceu viva, a atividade poética continuou a exercer esse papel de espelho que devolvia ao grupo humano sua própria imagem, permitindo-lhe apreender-se em sua dependência em relação ao sagrado, definir-se ante os Imortais, compreender-se naquilo que assegura a uma comunidade de seres perecíveis sua coesão, sua duração, sua permanência através do fluxo das gerações sucessivas.
> (VERNANT, 2006, p. 16).

Contudo, convém ressaltar que essa imagem espelhada e articulada pelo canto permanece enquanto *continuum* só porque se modifica, não por ser estática. Mitos e ritos vão-se atualizando no contexto da *performance* e fornecem, assim, uma imagem coesa da própria coletividade que os compartilha.

Por conseguinte, o ato de canto, que também é ato ritual e de culto (CALAME, 1997, p. 62), constitui necessariamente um elemento da dinâmica social no qual os valores e as visões de mundo dominantes de um determinado grupo são não só criados, mas também recriados constantemente.

E, nesse sentido, o caráter ritual da poesia laudatória de Píndaro, pensada enquanto celebração performatizada, parece passível de ser pensado à luz da perspectiva antropológica indicada por Mariza Peirano. Traduzindo de forma livre a definição

operativa formulada por Stanley Tambiah (1985), Peirano nos apresenta a seguinte conceituação:

> O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Essas sequências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como "performativa" em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional (...); 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma *performance* que utiliza vários meios de comunicação (...) e 3) no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a *performance*.
> (PEIRANO, 2003, p. 13).

Assim, mostra-se não só possível como produtiva a abordagem da ode pindárica enquanto sistema performativo, que visa a comunicar valores que constituem a cultura específica de uma coletividade, que assim afirma sua identidade social[36].

Sobre sua morfologia, consideramos que, no que tange a ser "*constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios"*, o epinício pindárico parece novamente se enquadrar no gênero de manifestação ritual. Com efeito, a linguagem poética parece ser ritual por excelência, expressando-se através de certos padrões métricos e rítmicos, constantes e sequenciais. Embora a história não nos tenha legado dados mais concretos referentes à expressão gestual da poesia comumente designada como lírica grega coral, parece possível supor que a expressão gestualizada acompanhasse, genericamente, a padronização rítmica sendo por ela orientada, como parece ser comum à dança de modo geral.

Já se sublinhou o fato de a *performance* do epinício valer-se de múltiplos meios (música, dança e canto) para articular sua complexa expressividade. É através dessa conjunção que a *performance* envolve emocionalmente seus participantes e os integra em uma sintonia de recepção sinestésica do ritual.

O conteúdo dessas sequências são, fundamentalmente, os mitos e sentenças e seu arranjo norteia-se, o mais das vezes, pelo aspecto estético e poético. Assim, os "*graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)*" articulam-se de acordo com as necessidades

---

[36] Cf. LEACH, E.R., "Cabelo Mágico". In: *Antropologia*. R.D.Matta (org.). Trad. A.Z. Guimarães. São Paulo: Ática, 1983. (p. 141).

expressivas e de gênero e com a axiologia manifesta na ode. As convenções, em forma de estruturas paradigmáticas, manifestam-se tanto no nível da *performance* quanto no das diferentes narrativas, mas a rigidez é relativizada pelo processo exposto, através do qual mito e ritual transcendem o tempo e se atualizam com o presente. A arquitetura das composições apresenta também, de acordo com o poema, níveis diferentes de condensação das sequências significativas e de suas repetições.

Finalmente, a apreciação da ação ritual vista como "performativa" em seus traços constitutivos, parece mostrar-se extremamente aplicável ao que se mostra possível designar como "poesia-ritual" de Píndaro.

Peirano, como citado, aponta três sentidos pelos quais a ação ritual pode ser vista como "performativa". Em primeiro lugar, "*no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional"*[37].

Isto pode ser compreendido segundo a perspectiva de que aquilo que é dito na *performance* ritual implica a geração de um fato social. Dizer é fazer socialmente na medida em que o canto, através das estratégias citadas da etiologia e do ritual, reconfigura a disposição da realidade coletiva através de sua enunciação. O mecanismo verbal, uma vez posto em ação pelo ritual em um contexto performativo, desencadeará, necessariamente, uma alteração, reconfirmação ou negação de um fato ou valor prático da comunidade.

Assim, quando Píndaro enuncia na *Olímpica I* sua versão alternativa do mito de Pélops, suas palavras desencadeiam uma reconfiguração na realidade que se perfaz na renovação da etiologia dos Jogos Olímpicos.

O segundo sentido pelo qual, segundo Peirano, a ação ritual deve ser vista como performativa é aquele *"pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação"*[38]. Sobre esse sentido em específico, convém dizer que não nos parece difícil imaginar o nível de intensidade que a música dos instrumentos e a execução de um epinício, conjugando ao mesmo tempo a poesia, o canto e a dança de um coro, proporcionava, em sua apreciação estética, aos espectadores. E, além disso, se o aspecto estético é de tal intensidade, com a mesma força pressupõe-se que ele se imponha como catalisador nos outros desdobramentos da ação, como por exemplo, na criação, recriação ou reforço de valores compartilhados pela coletividade e assimilados no ritual como experiência de ordem religiosa.

---

[37] PEIRANO, 2003, p. 13.

[38] *Ibidem*.

Por fim, segundo Peirano, a ação ritual é performativa "*no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance*"[39]. Segundo a abordagem proposta neste trabalho, embora o rito atualize valores e potencialidades que já existem na comunidade à qual pertence (PEIRANO, 2001), vê-se que, dentro de certo limite, sentidos são criados e ampliados ou (num sentido mais religioso) revelados aos receptores pelo processo, pois o discurso poético, que se pronuncia lançando mão do mito ritualmente orquestrado, opera também e necessariamente num sentido criativo.

Mircea Eliade sublinha o papel criativo e imaginativo no processo de renovação de uma tradição mitológica:

> (...) Os vários especialistas do sagrado, desde os xamãs até os bardos, acabaram por impor nas respectivas coletividades pelo menos algumas de suas visões imaginárias. Evidentemente que o "êxito" dessas visões dependia dos esquemas já existentes: uma visão que contrataste radicalmente com as imagens e os cenários tradicionais corria o risco de não ser facilmente aceite.
> (ELIADE, 1963, p. 124-125).

E ainda:

> (...) Mas porque a cultura arcaica gira em torno de mitos, e estes últimos são continuamente reinterpretados e aprofundados pelos especialistas do sagrado, todo o conjunto da sociedade é conduzido para os valores e significados descobertos e veiculados por esses indivíduos[40].

Embora a associação de Píndaro com um desses "especialistas do sagrado" de Eliade seja deveras sedutora, pelas reflexões apresentadas deduz-se que atribuir a responsabilidade e o papel de elaborar as renovações dos mitos e rituais àquele que os manipula, através do canto, constitui uma compreensão equivocada, nomeadamente, por prescindir ingenuamente da dinâmica social do processo.

É evidente que podemos admitir como uma das funções que o canto exerce na sociedade a perspectiva filosófico-religiosa, mantendo e criando valores, instruindo e celebrando, atuando como princípio dinâmico na articulação da identidade coletiva, uma vez que, através do canto dos poetas, o mundo dos deuses distante, terrível e envolto em uma bruma sempiterna de mistério, revela-se de forma familiar e acessível, cognoscível

[39] PEIRANO, 2003, p. 13.

[40] Ibidem, p. 125.

enfim, à comunidade que, ordinariamente, necessita compreender sua relação com o divino para construir o sentido mítico-religioso de seu mundo.

Por outro lado, segundo a perspectiva apresentada, verifica-se que a forma com que mito e ritual atuam no contexto performativo deve ser entendida em sua dinâmica social para que possa fazer sentido enquanto meio de manutenção e perpetuação dessa mesma sociedade. A etiologia e o processo ritual conjugam a mesma estratégia de projetar-se como algo vinculado ao passado mítico ("o tempo das origens") para construir sua autoridade pretensamente inquestionável e assim atuar como elementos de acomodação das mudanças presentes, integrando-as à imagem identitária que a coletividade constrói de si mesma. Inerente ao processo é sua saliente circularidade e o fato de que a "tradição" não é simplesmente renovada por um "especialista", que nela introduz seus vislumbres particulares e sua acepção religiosa pessoal, mas seu papel pode ser entendido como o de alguém que, em um contexto social específico, assimila à tradição que veicula as demandas da conjuntura presente que observa.

Por fim, verifica-se que o epinício pindárico acaba por constituir-se como uma espécie bem definida de celebração ritualizada, cuja fonte e autoridade provêm, nomeadamente, dos mitos (sobretudo os etiológicos), não apenas enquanto elementos enunciativos, mas, sobretudo, enquanto concepção de mundo. O pensamento mítico aqui é a forma de acesso e de relação com a realidade, é o meio pelo qual a comunidade se projeta no cosmos e busca construir seu espaço ontológico, vinculando-se ao sagrado, mas esse processo só se concretiza através da experiência sublimadora da *performance* ritual.

3 TRADUÇÃO DA *OLÍMPICA I*

3.1 Preâmbulo à Tradução

Para a presente tradução da Olímpica I de Píndaro utilizamos a edição de Race, W. H., **Pindar, Olympian Odes, Pythian Odes.** (Cambridge: Harvard University Press, 1997). A escolha dessa edição baseia-se no fato de se tratar da mais recente de que se tem notícia, além de bastante utilizada nos estudos atuais sobre a poética pindárica.

Respeitou-se a tradicional separação em tríades, bem como as partes constitutivas dessas: estrofe, antístrofe e epodo; seguindo-se também a numeração de acordo com o estabelecido na edição de Race (PINDAR, 1997).

Buscou-se também manter a correspondência entre os vocábulos constantes dos versos em português e dos originais em grego, relativizando-se essa prática apenas nos casos em que a manutenção de algum termo em seu verso original comprometia ou dificultava seriamente a sintaxe.

O número de versos foi preservado e os versos que são divididos em duas partes são, assim como na edição de Race, indicados por um espaçamento a guisa de parágrafo na segunda metade do verso.

A perspectiva de tradução adotada no presente trabalho não nos indicaria (como também não é usual em outras traduções de Píndaro para o português) a adoção de uma medida métrica específica, sobretudo porque isso colocaria em evidência uma abordagem do texto pindárico que intentamos problematizar, qual seja, a dos epinícios enquanto textos preponderantemente verbais.

Entendida no contexto desse trabalho, a tradução que ora apresentamos deve ser percebida enquanto parte incompleta de um todo desfeito. É a letra de uma canção perdida cuja música alimentava uma dança igualmente significativa que lhe completava[41].

Assim, buscou-se nessa tradução alimentar uma perspectiva estética que é própria do texto, mas cuja completude o ultrapassava no contexto da *performance*.

---

[41] Cf. LESKY, 1995, p. 177: "Em todos os tempos, a lírica coral foi autêntica μολπή, quer dizer, andava associada a movimentos rítmicos. Se é lamentável a perda da música, para a nossa compreensão da lírica antiga, devemos ter em conta, sobretudo na lírica coral, que a palavra conservada só nos proporciona uma fracção daquilo que outrora foi um todo de som e movimento."

Nesse sentido, convém atentar para as dificuldades colocadas por Hayden Pelliccia a propósito da IX Olímpica:

> Pindar's language is legendarily hard to follow; this penchant for making the deictic markers jump around in unpredictable directions contributes to the difficulty. We must wonder if even the original target audience could take it all in. (…) How would an ancient Greek audience have resolved the ambiguity, or would they not have felt it was critical to do so (a perhaps disquieting possibility)? We cannot give a confident answer, but we can observe that Pindar poses this kind of problem far more often than does Bacchylides (that is, where textually sound).
> (PELLICCIA, 2009, p. 254-255).

Como já dissemos[42], a *performance* ritual do epinício era assimilada muito mais por uma chave emocional-sensorial do que racional. E devemos considerar que a dificuldade de compreensão do discurso do epinício pela audiência da *performance*, apontada por Pelliccia, não constitui, obviamente, uma questão isolada ou circunscrita a uma ou algumas composições, antes, configura uma problemática de todo o conjunto de odes de que dispomos.

Assim, a manutenção, quando possível, da ordenação sintática grega resultou na utilização de alguns hipérbatos na presente tradução, que além de uma aproximação do texto grego possibilitam demarcar a complexidade que envolvia o entendimento do discurso pelo público da *performance*.

Parece-nos, que num todo expressivo muito além do nível verbal, a compreensão e o entendimento de cada palavra por parte da audiência ficava em segundo plano na recepção do epinício, cedendo lugar, assim, à percepção sinestésica da *performance* que se refletia em uma dimensão sensorial e emocional.

A mesma justificativa, dimensão estética aliada à reprodução da complexidade verbal, aplica-se à escolha do vocabulário, a utilização de alguns anacolutos ocasionais, bem como à utilização de figuras de som tais como aliterações e assonâncias, além de rimas ocasionais.

[42] Vide capítulo II.

3.2 Tradução da *Olímpica I*

ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΩΙ
ΚΕΛΗΤΙ[43]

estrofe 1

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·
εἰ δ᾽ ἄεθλα γαρύειν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
μηκέτ᾽ ἀελίου σκόπει
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρᾳ φαεν-
νὸν ἄστρον ἐρήμας δι᾽ αἰθέρος,
μηδ᾽ Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν·
ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν
Κρόνου παῖδ᾽ ἐς ἀφνεὰν ἱκομένους
μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν,

antístrofe 1

θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σκᾶπτον ἐν πολυμήλῳ

[43] Texto digitado a partir de:

PINDAR. **Olympian Odes, Pythian Odes**; edited and translated by William H. Race. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Σικελίᾳ, δρέπων μὲν κορυφὰς ἀρετᾶν ἄπο πασᾶν,

ἀγλαΐζεται δὲ καὶ

μουσικᾶς ἐν ἀώτῳ,

οἷα παίζομεν φίλαν

ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. ἀλλὰ ω -

ρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου

λάμβαν᾽, εἴ τί τοι Πίσας τε καὶ Φερενίκου χάρις

νόον ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν,

ὅτε παρ᾽ Ἀλφεῷ σύτο δέμας

ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,

κράτει δὲ προσέμειξε δεσπόταν,

epodo 1

Συρακόσιον ἱπποχάρ-

μαν βασιλῆα· λάμπει δέ οἱ κλέος

ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·

τοῦ μεγασθενὴς ἐράσσατο Γαιάοχος

Ποσειδάν, ἐπεί νιν καθαροῦ λέβη-

τος ἔξελε Κλωθώ,

ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον.

ἦ θαύματα πολλά, καί πού τι καὶ βροτῶν

φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον

δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις

ἐξαπατῶντι μῦθοι.

estrofe 2

β’ Χάρις δ’, ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,

31 ἐπιφέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν

ἔμμεναι τὸ πολλάκις·

ἀμέραι δ’ ἐπίλοιποι

μάρτυρες σοφώτατοι.

35 ἔστι δ’ ἀνδρὶ φάμεν ἐοικὸς ἀμφὶ δαι-

μόνων καλά· μείων γὰρ αἰτία.

υἱὲ Ταντάλου, σὲ δ’ ἀντία προτέρων φθέγξομαι,

ὁπότ’ ἐκάλεσε πατὴρ τὸν εὐνομώτατον

ἐς ἔρανον φίλαν τε Σίπυλον,

ἀμοιβαῖα θεοῖσι δεῖπνα παρέχων,

40 τότ’ Ἀγλαοτρίαιναν ἁρπάσαι

antístrofe 2

δαμέντα φρένας ἱμέρῳ, χρυσέαισί τ’ ἀν’ ἵπποις

ὕπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα ι ὸς μεταβᾶσαι·

ἔνθα δευτέρῳ χρόνῳ

ἦλθε καὶ Γανυμήδης

45 Ζηνὶ τωὔτ’ ἐπὶ χρέος.

ὡς δ’ ἄφαντος ἔπελες, οὐδὲ ματρὶ πολ-

λὰ μαιόμενοι φῶτες ἄγαγον,

ἔννεπε κρυφᾷ τις αὐτίκα φθονερῶν γειτόνων,

ὕδατος ὅτι τε πυρὶ ζέοισαν εἰς ἀκμὰν

μαχαίρᾳ τάμον κάτα μέλη,

50 τραπέζαισί τ᾽ ἀμφὶ δεύτατα κρεῶν

σέθεν διεδάσαντο καὶ φάγον.

epodo 2

ἐμοὶ δ᾽ ἄπορα γαστρίμαρ-

γον μακάρων τιν᾽ εἰπεῖν· ἀφίσταμαι·

ἀκέρδεια λέλογχεν θαμινὰ κακαγόρους.

εἰ δὲ δή τιν᾽ ἄνδρα θνατὸν Ὀλύμπου σκοποί

55 ἐτίμασαν, ἦν Τάνταλος οὗτος· ἀλ-

λὰ γὰρ καταπέψαι

μέγαν ὄλβον οὐκ ἐδυνάσθη, κόρῳ δ᾽ ἔλεν

ἄταν ὑπέροπλον, ἅν τοι πατὴρ ὑπερ

57b κρέμασε καρτερὸν αὐτῷ λίθον,

τὸν αἰεὶ μενοινῶν κεφαλᾶς βαλεῖν

εὐφροσύνας ἀλᾶται.

estrofe 3

Γ᾽ ἔχει δ᾽ ἀπάλαμον βίον τοῦτον ἐμπεδόμοχθον

60 μετὰ τριῶν τέταρτον πόνον, ἀθανάτους ὅτι κλέψαις

ἀλίκεσσι συμπόταις

νέκταρ ἀμβροσίαν τε

δῶκεν, οἷσιν ἄφθιτον

θέν νιν. εἰ δὲ θεὸν ἀνήρ τις ἔλπεταί

<τι> λαθέμεν ἔρδων, ἁμαρτάνει.

τοὔνεκα προῆκαν υἱὸν ἀθάνατοί οἱ πάλιν

μετὰ τὸ ταχύποτμον αὖτις ἀνέρων ἔθνος.

πρὸς εὐάνθεμον δ᾽ ὅτε φυὰν

λάχναι νιν μέλαν γένειον ἔρεφον,

ἑτοῖμον ἀνεφρόντισ·εν γάμον

antístrofe 3

Πισάτα παρὰ πατρὸς εὔδοξον Ἱπποδάμειαν

σχεθέμεν. ἐγγὺς ἐλθὼν πολιᾶς ἁλὸς οἷος ἐν ὄρφνᾳ

ἄπυεν βαρύκτυπον

Εὐτρίαιναν· ὁ δ᾽ αὐτῷ

πὰρ ποδὶ σχεδὸν φάνη.

τῷ μὲν εἶπε· “Φίλια δῶρα Κυπρίας

ἄγ᾽ εἴ τι, Ποσείδαον, ἐς χάριν

τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οἰνομάου χάλκεον,

ἐμὲ δ᾽ ἐπὶ ταχυτάτων πόρευσ·ον ἁρμάτων

ἐς Ἅλιν, κράτει δὲ πέλασον.

ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ᾽ ἄνδρας ὀλέσαις

μναστῆρας ἀναβάλλεται γάμον

epodo 3

θυγατρός. ὁ μέγας δὲ κίν-

δυνος ἄναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει.

θανεῖν δ᾽ οἷσιν ἀνάγκα, τά κέ τις ἀνώνυμον

γῆρας ἐν σκότῳ καθήμενος ἕψοι μάταν,

ἀπάντων καλῶν ἄμμορος; ἀλλ᾽ ἐμοὶ

μὲν οὗτος ἄεθλος

ὑποκείσεται· τὺ δὲ πρᾶξιν φίλαν δίδοι.”

ὣς ἔννεπεν· οὐδ᾽ ἀκράντοις ἐφάψατο

ἔπεσι. τὸν μὲν ἀγάλλων θεὸς

ἔδωκεν δίφρον τε χρύσεον πτεροῖ-

σίν τ᾽ ἀκάμαντας ἵππους.

estrofe 4

’ ἔλεν δ᾽ Οἰνομάου βίαν παρθένον τε σύνευνον·

ετέκε λαγέτας ἓξ ἀρεταῖσι μεμαότας υἱούς.

νῦν δ᾽ ἐν αἱμακουρίαις

ἀγλααῖσι μέμικται,

Ἀλφεοῦ πόρῳ κλιθείς,

τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενω-

τάτῳ παρὰ βωμῷ· τὸ δὲ κλέος

τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοις

Πέλοπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται

ἀκμαί τ᾽ ἰσχύος θρασύπονοι·

ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοτον

ἔχει μελιτόεσσαν εὐδίαν

antístrofe 4

ἀέθλων γ᾽ ἕνεκεν. τὸ δ᾽ αἰεὶ παράμερον ἐσλὸν

ὕπατον ἔρχεται παντὶ βροτῶν. ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι

κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ

Αἰοληΐδι μολπᾷ

χρή· πέποιθα δὲ ξένον

μή τιν᾽, ἀμφότερα καλῶν τε ἴδριν ἅ-

μα καὶ δύναμιν κυριώτερον

τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.

θεὸς ἐπίτροπος ἐὼν τεαῖσι μήδεται

ἔχων τοῦτο κᾶδος, Ἱέρων,

μερίμναισιν· εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι,

ἔτι γλυκυτέραν κεν ἔλπομαι

epodo 4

σὺν ἅρματι θοᾷ κλεΐ-

ξειν, ἐπίκουρον εὑρὼν ὁδὸν λόγων

παρ᾽ εὐδείελον ἐλθὼν Κρόνιον. ἐμοὶ μὲν ὦν

Μοῖσα καρτερώτατον βέλος ἀλκᾷ τρέφει·

ἐπ᾽ ἄλλοισι δ᾽ ἄλλοι μεγάλοι· τὸ δ᾽ ἔ-

σχατον κορυφοῦται

βασιλεῦσι. μηκέτι πάπταινε πόρσιον.

εἴη σέ τε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν,

ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις

ὁμιλεῖν πρόφαντον σοφίᾳ καθ᾽ Ἕλ-

λανας ἐόντα παντᾷ.

Ode Olímpica I

a Hierão de Siracusa, vencedor na corrida de cavalos (476 a.C.)

estrofe 1

A’ O melhor é a água, enquanto o ouro, como o fogo brilhando
na noite, distingue-se mais que a riqueza exaltadora de homens[44].
Se jogos celebrar
desejas, caro coração,
5 não mais cálido que o sol
luzindo de dia outro astro
mires no ermo éter,
nem cantaremos uma competição superior à de Olímpia.
De lá, o mui afamado hino envolve
o intelecto dos sábios que, para exaltar
10 o filho de Cronos, chegam
ao rico e ditoso lar de Hierão,

antístrofe 1

o qual detém o cetro da justiça na fecunda[45]

[44] Acerca dessa interpretação de μεγάνορος: cf. VERDENIUS, 1988, p. 06.

Sicília, colhendo os píncaros de todos os êxitos[46],

e gloria-se também

15 na fina flor da música,

com que nós, varões, folgamos

amiúde em sua mesa amiga.

Mas então retira a dória lira

da cavilha, se acaso o encanto de Pisa e Ferênico

submeteu a tua mente a dulcíssimos cuidados,

20 quando às margens do Alfeu lançou-se, seu corpo

sem aguilhão ao páreo oferecendo,

e à vitória uniu seu soberano,

epodo 1

de Siracusa o cavaleiro

rei. Lampeja-lhe a glória

na colônia farta em heróis do lídio Pélops;

25 pelo qual se enamorou o poderoso sustentáculo da terra,

Poseidon, quando do imaculado caldeirão

Cloto o retirou,

com a brilhante espádua de marfim ornada.

Muitos prodígios há, mas talvez também dos homens

28b a fala exceda a vera palavra;

---

[45] Como há divergência entre os códex, variando entre πολυμήλῳ e πολυμάλῳ, optou-se por verter o vocábulo em fecunda, evitando assim problematizar desnecessariamente a passagem, mas, todavia, preservando o sentido do epíteto. Cf. VERDENIUS, 1988, p. 11.

[46] Acerca da tradução de ἀρετᾶν: cf. VERDENIUS, 1988, p. 12.

Adornados de mentiras matizadas,

os mitos enganam.

estrofe 2

β’ E a Graça, que as doçuras todas aos mortais fabrica,

31 conferindo-lhes distinção, também o incrível concebe que crível

o mais das vezes seja.

Mas os dias vindouros são

as mais sábias testemunhas.

35 E ao homem convém dizer sobre os numes

coisas belas: menor é a culpa.

Filho de Tântalo, infenso a meus precedentes, de ti falarei:

quando teu pai convidou para o digníssimo

festim na amada Sípilo,

oferecendo um recíproco banquete aos deuses,

40 foi então que o Ilustre-Tridentino te arrebatou,

Antístrofe 2

dominado no peito pelo desejo, e sobre auríferos corcéis,

conduziu-te à altíssima morada do mui honrado Zeus,

para a qual ulteriormente

foi também Ganimedes a Zeus

45 para o mesmo ofício.

E como invisível estavas, nem

os homens muito buscando à tua mãe trouxeram-te,

logo um dos invejosos vizinhos contou em segredo

que, no auge da fervura d'água ao fogo,

com faca te retalharam os membros

50 e sobre as mesas por fim as tuas

carnes repartiram e comeram.

epodo 2

Mas a mim inviável é chamar de glutão

a qualquer um dos bem-aventurados. Renuncio.

O desproveito é o quinhão que cabe frequentemente aos maledicentes.

E se de fato algum homem mortal as sentinelas do Olimpo

55 estimaram, esse foi Tântalo.

Mas, no entanto, de digerir

a imensa fortuna não foi capaz, e pelo fastio[47] granjeou

insolente ruína, qual seja, o pai sobre ele

57b suspendeu súpera penha,

que sempre aspirando da cabeça arrojar,

do bem-estar se exila.

estrofe 3

Γ' E tem imaneável vida atada-em-dor,

60 com três outros quarto suplício, pois tendo roubado os imortais,

a seus companheiros comensais

serviu o néctar e a ambrosia,

com os quais imperecível

fizera-se. Porém, se a um deus algum homem conjectura

[47] Para uma discussão mais detalhada acerca do uso de κόρος em Píndaro: cf. SOARES, M. *Da instabilidade da vida ao brilho imortal da poesia: Ístmicas III e IV*. In: Lourenço (org.), 2006, p. 200.

ocultar um de seus atos, engana-se.

Por isso os imortais enviaram-lhe seu filho de volta,

junto mais uma vez à fugaz estirpe humana.

E na flor da idade então, quando

fina barba lhe coroava o queixo escuro,

ponderou sobre o possível himeneu:

antístrofe 3

tomar a egrégia Hipodâmia de seu pai, o senhor de Pisa.

E abeirando-se do cinéreo mar, solitário em meio à noite,

invocava o baritonante Benetridentino. O qual então

ao seu pé lhe surgiu.

Disse-lhe: "Amáveis dons de Cípris,

Poseidon, se em alguma gratidão resultam,

vamos! Agrilhoa de Enómao a ênea lança,

leva-me sobre o mais veloz dos carros

à Élide e conduz-me ao domínio.

Pois treze varões pretendentes tendo

aniquilado, ele protela as núpcias

epodo 3

da filha. Mas grande perigo

não se apodera de um homem fraco.

E já que morrer lhes é necessário, por que razão alguém

cozinharia em vão uma velhice anônima, sentado na sombra,

privado de tudo o que é belo? Mas para mim

essa empresa

há de se impor. E tu, amigável êxito concede-me".

Assim disse; e não debalde fiou-se

a tais palavras. Pois para exaltá-lo o deus

concedeu-lhe aurífico carro

de alados infatigáveis cavalos.

estrofe 4

Ele tomou de Enómao a força e a donzela como esposa.

E concebeu seis filhos, pelas virtudes ávidos príncipes.

E agora, dos cruentos sacrifícios

magníficos toma parte,

jazendo junto ao curso do Alfeu,

tumba cultuada tem perto

do mais hospitaleiro altar. E a fama

das Olimpíadas de longe refulge dos hipódromos

de Pélops, onde rapidez dos pés se disputa

e extremos de vigor bem sofridos.

E o vencedor por toda vida

o doce mel da bonança goza

antístrofe 4

por causa dos jogos. Mas o bem que cada dia traz

surge maior para cada um dos mortais. A mim lhe

coroar em hípico canto

com eólia melodia

cabe. Pois estou convicto de que nenhum outro

anfitrião ao mesmo tempo do belo conhecedor

e de poder mais soberano

105 em nosso dias adornarei com os ilustres drapejos de meus hinos.

Um deus guardião trabalha,

cuidadosamente, Hierão,

por tuas aspirações. E se não logo te deixa,

ainda mais docemente espero

epodo 4

110 celebrar com o célere carro,

achada em teu auxílio a via das palavras,

tendo chegado ao radiante Crônion. Para mim, todavia,

a Musa seta fortíssima com vigor alimenta.

Doutros modos outros são grandes.

Mas o cume eleva-se para

os reis. Não vises além.

115 Que tu possas por teu tempo nas alturas caminhar,

115b e eu tão somente a vencedores

associar-me, preclaro em minh' arte

junto aos Helenos em toda parte.

4 MITO E *PERFORMANCE* NA *OLÍMPICA I*

A *Olímpica I* de Píndaro foi composta para celebrar a vitória que Hierão, tirano de Siracusa, obteve com seu cavalo Ferênico (literalmente "o que traz a vitória") na corrida de cavalos dos Jogos Olímpicos de 476 A.E.C. Em Alexandria, Aristófanes de Bizâncio escolheu-a como a primeira das odes pindáricas dedicadas a vencedores olímpicos, pelo fato do poema contar o mito de Pélops, o primeiro vencedor de uma corrida de bigas (carros tracionados por cavalos) em Olímpia e inaugurador lendário dos jogos (RACE, 1997). A ode situava-se assim na abertura do livro das Olímpicas organizado pela biblioteca de Alexandria, da qual Aristófanes era diretor.

Sobre a vitória celebrada de Hierão, o canto projeta o mito de Pélops (mito etiológico que se refere à origem dos Jogos Olímpicos) que, trabalhado pela linguagem poética – diga-se, ritual por excelência –, surge como paradigma que justifica e sacraliza a ocasião, que se perfaz como reatualização cíclica de um modelo primordial.

A ode é composta estruturalmente pela repetição de quatro encadeamentos convencionais de estrofe, antístrofe e epodo. Somam-se assim um total de 116 versos sendo que, como é comum ao gênero, as estruturas métricas de estrofe e antístrofe são paralelamente idênticas, seguindo-se epodos que são metricamente iguais entre si, mas diferem do padrão métrico adotado nas estrofes e antístrofes[48].

Com efeito, aproximadamente metade das odes de Píndaro apresenta como modalidade métrica predominante o dáctilo-epítrito. Este metro aparece em sete das quatorze Olímpicas que possuímos e em muitas das odes dedicadas aos outros Jogos. A modalidade dáctilo-epítrita apresenta como predominante uma frase de ressonância marcadamente épica, visto que é composta pela primeira metade do hexâmetro dactílico[49].

As outras odes, e nesse grupo inclui-se a *Olímpica I*, apresentam variações métricas mais complexas que, contemporaneamente, são associadas por muitos dos

[48] Segundo se pensa, a divisão das odes em tríade está relacionada à sua coreografia. Na estrofe, o coro faria uma evolução, dançando para um lado, na antístrofe para o lado oposto e, no epodo, ficaria parado. De acordo com Race (1997, p. 15): "Late sources say that choruses danced the strophe ("turn") in one direction, reversed the steps for the antistrophe ("counterturn"), and stood in place for the epode ("after song"), but even that must remain a conjecture."

[49] Cf. LOURENÇO, F. (Org.), 2006, p. 11.

estudiosos de Píndaro à poesia eólica[50]. Desse modo, o chamado metro eólico das odes pindáricas é analisado em termos de complexas combinações formadas a partir de estruturas métricas praticadas por representantes da lírica eólica como Safo e Alceu. Não obstante, para um autor como Kiichiro Itsumi, as composições da métrica pindárica denominadas como eólicas mostram-se, consideravelmente, distantes da relativa simplicidade das estruturas empregadas na tradição eólica e, analisadas nestes termos, frequentemente resultam em uma difícil e problemática identificação.

Acerca desta "outra metade" Kiichiro Itsumi afirma em seu Pindaric Metre: The 'Other Half' que:

> The other half is still in obscurity. Recent commentaries keep a cautious silence. The following passage, written forty years ago in an obituary for A. M. Dale, a scholar of the greatest insight into Greek metre, still remains valid: 'The metres of this group [¼ the 'other half '] used to be called ''logaoedic'' (which was almost a confession of failure to understand them) and are now more commonly called ''aeolic'', because they seem to employ phrases familiar from the verse of Sappho and Alcaeus. Yet how differently these phrases are used in the complex organizations of Pindar and in the simple stanzas of Aeolic lyric![51]'.
> (ITSUMI, 2009, p. 3).

Segundo a classificação deste estudioso, as odes pindáricas que não apresentam o metro dáctilo-epítrito e que são, na maioria das vezes, denominadas simplesmente como eólicas dividem-se em três classes distintas. A primeira destas classes identificadas é a que Itsumi denomina propriamente de "Eólica". Nessas odes, os versos são compostos predominantemente por frases eólicas, com ou sem a adição de prefixos ou sufixos[52].

A segunda classe de Itsumi é denominada "Dáctilo-epitrícia mais livre[53]", e é constituída por odes compostas de uma métrica que, aparentemente, apresenta

---

[50] LOURENÇO, F. (Org.), 2006, p. 271-ss. classifica em um "Quadro das Odes" o metro de cada epinício. A quase totalidade deles é classificada como eólico ou dáctilo-epítrito.

[51] MAAS, P. **Greek Metre**, trans. H. Lloyd-Jones: Oxford, 1962, p. 40–1 apud LLOYD-JONES, H. **Pindar**, Proceedings of the British Academy, 1982, p. 138.

[52] "It is reasonable to suppose that Pindar's Class I belongs basically to the aeolic tradition. The aeolic phrases of Pindar in Class I are the same in detail as those of Sappho and Alcaeus on the one hand and tragedy on the other, although the differences cannot be ignored. It is not clear how far the differences are to be attributed to the genre and how far to Pindar's own artistic preferences. The judgement must follow a fresh examination of other poets (Bacchylides, the three tragic poets)". ITSUMI, K. 2009, p. 108.

[53] "Freer D/e or choriambo-cretic". Itsumi, 2009, p. 108.

variações, modificações, assimetrias e/ou acréscimos sobre uma base dáctilo-epítricia comum[54].

A terceira classe estabelecida por Kiichiro Itsumi é a "Estilo amalgamado[55]", classificação na qual o autor inclui a *Olímpica I*, foco principal de nossa presente reflexão. O padrão métrico apresentado pelas odes que o autor inclui nesta classe é, segundo ele, um misto das classes I e II, com a predominância de um metro de base dáctilo-epítricia com alterações e acréscimo de estruturas métricas eólicas.

Segundo Itsumi, nesta classe:

> Aeolic metre and freer D/e are neatly amalgamated; in other words, verses can be divided into phrases as in freer D/e, but at the same time a number of asymmetrical phrases of aeolic type are incorporated (…). Some stanza-forms are magnificent both in scale and in their complicated style. Class III is the most characteristically Pindaric and the consummation of his art. It cannot be by accident that not only the elaborate, grand-scale odes like O1 or P2 but also those most problematic in their content belong to this class: I am thinking of N7 or I8.
> (ITSUMI, 2009, p. 109).

Se, a partir do texto, pode-se tentar uma aproximação do que vem a ser a organização métrica da ode, lamentavelmente, a abordagem do epinício pindárico, no que tange à sua dimensão performática, apresenta-se, inevitavelmente, limitada pela ausência daqueles elementos que talvez fossem indispensáveis para que pudéssemos compreendê-la em sua totalidade: a música e a dança.

Com efeito, a dimensão musical da ode, presumivelmente, constituir-se-ia um elemento fundamental para se conjugar em uma estrutura esteticamente homogênea, o discurso verbal e a expressão corporal. Assim sendo, nossa leitura precisa mostrar-se consciente de que, se por um lado, não temos acesso integral ao conjunto, por outro, a análise deve manter a consciência da ausência sempre presente. Se a lacuna limita, o ignorar a sua existência poder-se-ia mostrar ainda mais limitador. Isso posto, limitações e possibilidades convivem na leitura, na construção de sentidos e nas reflexões

[54] Sobre este padrão, Itsumi afirma: "Stesichorus is reasonably assumed to be the forerunner of the normal D/e of Pindar. Freer D/e is another development from this prototype, and the influence of Ibycus is noticeable in dactylic runs with asymmetrical cadence/opening. In view of uncertainties of dating, it cannot be decided which of the two, the normal D/e or freer D/e, is the earlier development in Pindar's career. In normal D/e, Pindar seems to have assigned himself rigid rules". ITSUMI, 2009, p. 108-109.

[55] "Amalgamated style". ITSUMI, 2009, p. 109.

desenvolvidas. O exame do texto pode se revelar não como fonte de respostas definitivas, mas enquanto edificação de possibilidades.

Christopher Carey comenta, na passagem que se segue, sobre as dificuldades envolvidas em qualquer tentativa de se estudar o aspecto performático dos epinícios:

> There is much about the physicality of *performance* we would like to know but cannot recover. The music can only be recreated by speculation. The poetry is uninformative about dance. It is only intermittently informative about precise location—and even then only by implication. Unlike the singers of the partheneion, the chorus of Pindar and Bacchylides are silent about their costume, beyond the detail (in itself common in choral *performance*s) that they wore garlands.
> (CAREY, 2007, p. 199).

Lucia Athanassaki, por sua vez, pontua a especificidade do epinício, além de opor às limitações da reconstituição da prática performativa as possibilidades da análise dêictica:

> Simultaneous re-enactment of glorious achievements in the *hic et nunc* of reception and of divine and heroic deeds *in illo tempore* is the challenge of poets composing with an eye to *performance*. Almost all extant epinicians display a common pattern: they commemorate a specific historical victory in the light of memorable heroic and divine deeds in the remote past. (...) Epinician performative practices are forever lost to us, but we can explore, in the surviving texts, the various ways that epinician poets brought victorious athletes, heroes, and gods to life in *performance* through a nexus of deictic markers.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 317).

De fato, para a autora, a análise dêitica constitui uma fonte proveitosa através da qual é possível depreender alguns dos elementos constitutivos da dimensão performática da ode, na qual se conjugam os aspectos mítico-ritualísticos.

> Many epinician odes offer deictic indications that point to the place or places where epinician *performance* was either intended or, at least, suitable. Study of epinician deixis can shed light upon the range of performative strategies inscribed in the texts and thus offer readers an idea of the pragmatics of epinician *performance* as well as insight into the spectrum of possibilities the poets saw as they endeavored to bring together in the intimate space of *performance* their contemporaries, the heroes of the remote past, and the gods.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 317-318).

Sobre a dêixis da *Olímpica I* de Píndaro, Athanassaki afirma o que se segue:

> The *First Olympian Ode* is, deictically, Pindar's most intriguing composition. It represents an exception to the epinician practice of Pindar and Bacchylides, who frequently dramatize contemporary and mythical scenes successively in the course of the same *performance*, but do not blur the boundaries between the different spatio-temporal realms. The *First Olympian* forms a remarkable exception to this practice: through a variety of deictic devices, the epinician speaker creates the illusion of stepping temporarily into mythical time and space, playing, in turn, the roles of Pelops's interlocutor and eyewitness to events that occurred at a remote time.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 319).

O epinício parece assim realizar uma dissolução da fronteira entre o passado mítico e o presente da *performance* que se notabiliza, inclusive, pela própria articulação dêitica da ode.

A abertura do epinício dá-se por um *preambulum*[56] que, através de um quadro de imagens poéticas, sugere de maneira intensamente visual a concepção da excelência:

> Nobre é a água, enquanto o ouro, incandescente fogo,
> distingue-se à noite mais que a riqueza exaltadora de homens.
> Se jogos celebrar
> desejas, caro coração,
> não mais cálido que o sol
> luzindo de dia outro astro
> mires no ermo éter,
> jamais superior a de Olímpia, uma competição cantaremos..
> (v. 1-7).

Para Maria de Fátima Sousa e Silva (2006), o que depreendemos desse conjunto de abertura é:

> (...) a afirmação de uma ideia condutora, aquela que articula um padrão universal de mérito com Olímpia e com os exemplos paradigmáticos de Hierão e Pélops, protagonistas superiores de quadros de vitória.
> (Sousa e Silva, 2006, p. 13).

Sentido que é veiculado simbolicamente por um elemento:

---

[56] "Uma série de afirmações separadas, que, por contraste ou por comparação, conduzem à ideia que ao autor primeiramente importa". FRANKEL, Eduard. Aeschylus. **The Agamemnon** (Oxford, 1950) vol. II, p. 407, nota 3. Apud. PEREIRA, M. H. da R., 2003, p. 33, nota 1.

> É portanto a luz um elemento de coesão dos fazardiversos motivos da ode, ao serviço desse magnífico e almejado *kleos* (glória), que se conta entre os bens supremos da experiência humana[57].

Assim, o que se expõe neste quadro, é a magnífica e ordenada concepção de mundo pindárica, na qual, em cada reino da existência, um elemento se destaca enquanto portador da luz da excelência e da superioridade:

> As Pindar saw it, there was only one pursuit open to a man, whether he was a prince or a poet or an ordinary citizen, and that was to search out the superlative and try to embody it in his own sort of action. And the search was not difficult because in the world as in song the best — the topmost element in any hierarchy — was plainly marked by its beauty. One could not fail to recognize it because all creation fell into natural categories in which one item had its evident and lovely dominance: water among the elements, gold among the metals, sun among the planets, Olympia among the games, and among men the princely victor (…).
> (BURNETT, 1987, p. 435).

O epinício continua em uma espécie de autorreferência citando o "canto afamadíssimo" dos "poetas sábios", os *sophoí* em grego:

> De lá, o mui afamado hino envolve
> o pensamento dos sábios, que a exaltar
> o filho de Cronos chegam
> ao rico de Hierão ditoso lar
> (v. 8-11).

Como já foi frisado, Píndaro se vê como um *sophós*, o que nos leva, necessariamente, a questionar em que consistiria esta sabedoria autoalegada a que Píndaro se refere. Parece pertinente interpretar esta "*sophia"* em duas instâncias; em primeiro lugar, como a sabedoria que se traduz pela capacidade artística e pelo engenho poético do próprio Píndaro, algo a que já aludimos no primeiro capítulo e a que o poeta frequentemente se refere, refletindo sobre o seu próprio fazer poético e traduzindo-o em grandiloquentes metáforas, como a "seta fortíssima" que a Musa "com vigor alimenta" no verso 112. Por outro lado, a *sophia* de Píndaro também se traduz pelas sentenças gnômicas que o poeta frequentemente expressa e que expõem, de maneira bem definida, um pensamento marcadamente piedoso e reverente para com os deuses.

Para Frederico Lourenço:

---

[57] *ibidem*.

> ...assiste, ainda, à poesia pindárica outra qualidade especial, que, salvo raras excepções, se revelaria insusceptível de imitação por parte dos seus sucessores na história da lírica. Trata-se da densa qualidade reflexiva da poesia pindárica, que levou o filósofo alemão Michael Theunissen a apelidar Píndaro de *Dichterdenker*: pensador-poeta[58]. Se é possível, com Maria Helena da Rocha Pereira, falarmos da "mundividência transfiguradora de Píndaro"[59], é porque, em certa medida, na obra deste poeta, a forma de criação artística a que ele próprio chama *sophia* está apenas a um passo daquilo que hoje entendemos por Filosofia.
> (LOURENÇO, 2006, p. 92).

A *sophia* dos poetas na percepção de Píndaro parece alinhar-se ainda à mesma concepção da excelência inata que o poeta atribui aos homens nobres. Nas palavras de Maria Helena da Rocha Pereira, Píndaro é: "Representante de uma mentalidade que está a extinguir-se, da grande aristocracia que concorre aos Jogos e vive para a glória, não admira que a ἀρετή seja para ele a superioridade que se alcança pela coragem ou pela arte[60]". O ideal da "sabedoria inata" dos poetas aparece de forma mais explícita e incisiva no seguinte trecho da Olímpica II:

> (...) Sábio é quem muito sabe por natureza.
> Os que precisam de aprender são como corvos
> alarves na garrulice, que grasnam em vão
> contra a ave sagrada de Zeus.
> (Olímpica II, v. 85-88, trad. Frederico Lourenço).

Assim como na *Olímpica I*, os "sábios" a que Píndaro se refere aqui são os poetas. Conjectura-se que esses versos da *Ol. II* de Píndaro façam alusão a Simônides e a Baquílides, com quem o poeta teria tido desavenças e com os quais concorria pelo favor dos nobres sicilianos[61]. Independentemente desta interpretação estar correta, o que nos interessa aqui é considerar que a "sabedoria" a que Píndaro se refere na *Olímpica I* está relacionada à sua concepção do fazer poético e é parte importante do quadro maior da axiologia que se deixa compreender pelo conjunto de sua obra a que temos acesso.

Este mesmo ideal, de uma sabedoria inata que o poeta requisita para si, bem como de uma excelência inata que atribui aos nobres, se mostra expresso ainda em

---

[58] Pindar: Menschenlos und Wende der Zeit, München, 2002, p. 7. Apud: Frederico Lourenço.

[59] Poesia Grega Arcaica, Coimbra, 1994, p. 5. Apud: Frederico Lourenço.

[60] Estudos de História da Cultura Clássica, 1998, p. 220.

[61] Cf. Lesky, 1995, p. 230.

outros momentos, como no verso 13 da *Olímpica XIII*: "impossível é esconder o carácter congénito[62]". Se por um lado Píndaro parece arrolar para si a *sophia* tendo em vista o ofício poético, por outro lado esta sabedoria se mostra, talvez ainda mais explicitamente expressa, nas sentenças gnômicas que aparecem incisiva e pontualmente no discurso dos epinícios.

De fato, a gnome (como apresentada no capítulo I) constitui um dos componentes fundamentais das odes, não tanto pelo espaço que ocupa nos versos (considerando que geralmente são bastante breves), mas pelo papel basilar que desempenham no discurso, relacionando-se a maior parte das vezes com uma narrativa mítica que ilustra, à guisa de arquétipo, a sentença que nela diretamente se expressa.

Enfim, parece sensato considerar também o aspecto retórico que a *sophia* que Píndaro atribui a si mesmo e a seus pares desempenha no discurso da ode. O canto lança mão de uma série de mecanismos expressivos que corroboram na construção de uma autoridade social e religiosa que dão sustentação ao discurso do poeta. Com efeito, Píndaro apoia-se nessa autoridade quando, por exemplo, retifica o mito de Pélops e completa o processo pedagógico com as máximas expressas: "E ao homem convém dizer sobre os numes/ coisas belas: menor é a culpa" (v. 35), e "O desproveito é o quinhão que cabe frequentemente aos maledicentes" (v. 53). Essa autoridade assentada no mito, que se vincula diretamente à piedade religiosa do interlocutor, é reforçada pela construção dessa aura de sabedoria em torno do poeta, pondo-se em ação no momento em que lança mão da gnome para muitas vezes censurar a desmesura e reprovar o excesso, e por fim, completa o processo, validando o elogio ao vencedor, alvo do canto laudatório. Quanto maior a autoridade de quem elogia, maior a eficácia do elogio. Isso, obviamente, não se limita apenas ao aspecto da celebração da vitória em si mas, ao status que o canto confere ao vitorioso frente à comunidade que dele compartilha, o conjunto de receptores da *performance*. Por isso, um canto tão bem assentado sobre a autoridade do mito e da piedade religiosa como o de Píndaro, um *sophós*, pode exercer sobre o receptor uma atração quase que irresistível e conduzi-lo, mais eficazmente, à adesão ao discurso.

Athanassaki chama-nos a atenção para a referência expressa à localização do poeta, bem como a maneira pela qual Píndaro introduz a figura de Hierão na ode, no verso 11, valendo-se da dêixis de terceira pessoa e gerando assim um efeito de

[62] Ol. 13, 13. Trad. Frederico Lourenço, 2006.

distanciamento da imagem do tirano embora, subentenda-se que ele está presente na cena:

> Immediately afterwards, the speaker offers the first indication of his localization: he uses an afferent verb (ἱκομένους, "having arrived") and a prepositional phrase (ἐς ἀφνεὰν... μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν, "to the wealthy blessed hearth of Hieron," 10–11) to announce his arrival in Syracuse. In the opening of the ode, he does not address Hieron, but opts instead for third-person deixis, thus establishing an initial distance between speaker and addressee. Yet a number of textual indications suggest that the epinician speaker envisages Hieron as being present. Third-person reference to someone whose presence is stated or implied can produce a variety of effects, but in a laudatory context, the main effect is to make that individual stand out. In light of the sustained effect of Hieron's presence throughout the encomiastic part of the ode, this use of third-person deixis indeed foregrounds Hieron.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 320).

A implicação da opção dêitica é destacar a imagem de Hierão desde esse primeiro momento em que ele surge no epinício, ressaltando, assim, o seu status de elogiado e também os elementos que indiretamente denotam a sua soberania; "ao rico e ditoso lar de Hierão", verso 11.

Convém que se observe a maneira como Píndaro se refere a Hierão e ao banquete organizado em seu palácio que parece fazer referência ao próprio evento em que o epinício é performatizado:

> ...ao rico e ditoso lar de Hierão,
> o qual detém da justiça o cetro na fecunda
> Sicília, colhendo os píncaros de todos os êxitos,
> e gloria-se também
> na fina flor da música,
> com que folgamos, varões,
> amiúde em sua mesa amiga.
> (v. 11-17).

Essa referência, com efeito, transmite duas caracterizações complementares de Hierão: fala-se de seu poder (político) e de sua hospitalidade. Hierão é aquele que "detém da justiça o cetro na fecunda/ Sicília" (v.11-12), assim como na *Pítica II* dir-se-á: "ó chefe soberano de tantas fortificações e de tão numeroso povo" (v. 58)[63], mas também é aquele que oferece continuamente a generosidade de sua "mesa amiga".

[63] Trad. Frederico Lourenço, 2006.

O verso 17 é para nós sobremodo interessante por, aparentemente, fazer alusão à caracterização da *performance*:

> com que nós, varões, folgamos
> amiúde em sua mesa amiga.
> Mas então a dória lira da cavilha
> retira, se acaso o encanto de Pisa e Ferênico
> a alma tua submeteu à dulcíssimos cuidados,
> (v. 16-19).

Malcolm Heath e Mary Lefkowitz[64] interpretam a passagem como prova inequívoca que sustentaria sua hipótese de *performance* solo para as odes de Píndaro. De fato, esse verso parece constituir o que seria, a princípio, uma das maiores abonações para a hipótese solo presente no corpus pindárico.

Segundo Lefkowitz:

> In O. 1.17-18 the poet speaks of himself as if he were a solo performer, one of several poets who sing about and enjoy the hospitality of Hieron: "take down your Dorian *phorminx* from its peg" (ωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβαν). This command to himself introduces a description of the Olympic victory he has been asked to celebrate. When in Od. 8.68, the Phaeacian herald takes the *phorminx* off its peg to give to the bard Demodocus, it is a signal that he will begin to sing of the famous deeds of men.
> (LEFKOWITZ, 1988, p. 4)

Lefkowitz estabelece um paralelo entre o verso 17 da *Olímpica I* e um verso do oitavo canto da *Odisseia*.

Na verdade, no verso 67 do VIII canto da Odisséia encontramos: "κὰδ δ' ἐκ πασσαλόφι κρέμασεν φόρμιγγα λίγειαν". Efetivamente, temos paralelamente os mesmos vocábulos para lira e para a palavra que traduzimos por "cavilha", e que muitas vezes tem sido vertida por "prego" ou "gancho", em ambas as passagens. O paralelismo, inclusive, mostra-se explícito demais para que se possa ignorá-lo ou tomá-lo por coincidência casual embora, os quadros divirjam verbalmente. Enquanto, na *Olímpica I*, a ação expressa é a de "retirar" a lira pendurada, na Odisseia a ação é, opostamente, a de pendurá-la (o arauto a suspende acima da cabeça do aedo Demódoco, para que esse, sendo cego, pudesse dali retirá-la quando desejasse principiar seu canto).

---

[64] HEATH, M; LEFKOWITZ, M; "Epinician *Performance*". Classical Philology 86 (1991). The University of Chicago Press. (p. 173-191). Cf. p. 181-182.

Contudo, embora a cena que Píndaro ilustra aparentemente ecoe o canto homérico, será que a passagem fornece uma margem segura para apoiarmos a hipótese solo? Christopher Carey discorda. No artigo em que responde as proposições de Lefkowitz para uma *performance* solo, lê-se:

> Lefkowitz sees here a reference to solo *performance* of 0.1. As with the opening of N.3 there is an element of fiction here, since the proposal to take down the lyre is made some time after the ode has begun, although the lyre has presumably been accompanying the ode since v. 1. This does not however make the lyre a fiction; and it can be argued that we have a literal self-address by the player of the lyre, indicating a solo *performance* as at Od.8.68. (…) We should moreover note that Pindar describes himself as a physical participant in the celebration even when he gives us good reason to believe that he was not present at the *performance*, as also does Bakchylides. We should therefore beware of taking this command too literally.
> (CAREY, 1989, p. 560)

Lefkowitz propõe uma leitura mais literal do verso, entendendo ainda que: "Mas então a dória lira da cavilha/ retira" poderia constituir um comando, direcionado a um aedo em potencial, para executar o louvor a Hierão em uma *reperformance* solo, como se dá na já referida passagem da Odisseia. No entanto, como Carey contra argumenta, é possível ler na passagem um quadro fictício forjado poeticamente para emoldurar internamente a narrativa e não uma referência a um comando externo.

O comando para "retirar a lira da cavilha", ou seja, para iniciar a música, considerando-se, sobretudo, que a mesma já necessariamente está sendo tocada desde o primeiro verso, parece cumprir textualmente, sobretudo, um papel de mudança de tema, uma forma de introduzir "um canto dentro do canto" ao passar-se das referências a Hierão nos versos anteriores ao tema das circunstâncias concretas da vitória (v. 20-22), além de criar um efeito retórico ao sugerir um quadro onde o canto surge naturalmente como decorrência da submissão que o encanto de "Pisa e Ferênico", os Jogos Olímpicos e o vencedor, impõem ao engenho criativo do poeta. O elogio surge, assim, como uma inevitabilidade ante a excelência manifesta[65].

[65] Cf. Segal, 1964, p.220. "This joy of success is associated with sweetness (as commonly in Pindar) and excites the poet to sing, almost spontaneously, of the victory of Hieron (17ff), of which the victory of Pelops is the symbolic and mythical prototype. The poet calls for his lyre amid the "sweetest thoughts" (γλυκυτάταις φροντίσιν, 19) that the charis of Hieron's victory suggests to his mind; and the sweetness of this moment en-riches, through the poet, the past superlatives and aglaia of Hieron (see 12ff)".

Devemos também, considerar a própria alusão feita na passagem à presença física de Píndaro no momento da *performance*. Um exemplo como o da *Olímpica VII* nos adverte a que não tomemos essa referência como mais que uma construção poética.

No verso 8º da *Olímpica VII*, Píndaro fala sobre "enviar" o "néctar derramado, dom das Musas", ou seja, o canto. O verbo utilizado é πέμπω (enviar/ despachar), e a maneira como Píndaro nos fala permite-nos seguramente compreender que ele não estaria fisicamente presente no momento da "entrega", ou seja, da *performance*.

> assim também eu, ao mandar néctar derramado, dom das Musas
> e doce fruto da mente, para homens arrebatadores de prêmios,
> me torno agradável
> (*Olímpica VII*, v. 8-9, Trad. Frederico Lourenço).

Não obstante, alguns versos depois o narrador, aparentemente, se contradiz:

> E agora com ambas, liras e flautas,
> desembarquei com Diágoras, entoando hinos
> à ninfa filha marinha de Afrodite
> e do Sol, Rodes,
> (*Olímpica VII*, v. 13-14, Trad. Frederico Lourenço).

Assim como podemos depreender da primeira passagem a ausência de Píndaro durante a *performance* da ode, podemos perceber que o "eu" que fala na segunda passagem e que diz ter desembarcado em Rodes constitui uma representação poética e não uma referência externa real, indicando a presença física de Píndaro. Como o próprio trecho parece deixar claro, Píndaro enviou uma equipe ("liras e flautas") para *performatizar* a ode que compôs e "enviou" a Rodes a fim de celebrar a vitória do pugilista Diágoras.

Esse quadro que ilustra a presença do "eu" que fala na ode no espaço da *performance* e que não corresponde à presença física do compositor e sim a um recurso expressivo, uma espécie de auto referência à própria ode, é bastante similar à situação que encontramos na *Olímpica I*, 17-18, e corrobora a advertência para não tomar a passagem de modo literal ou como referência externa indicativa da presença física do poeta.

Sobre a cena apresentada nesta passagem, convém ainda mencionar as observações de Athanassaki:

> The diction is somewhat vague, but the combination of the use of first-person plural present tense (παίζομεν, 16) with an adverb expressing frequency (θαμὰ, 16) gives the scene an iterative quality, as if the present *performance* is yet another instance of the speaker's habitual *performance* in the company of Hieron. It is also possible that the iterative scene of singing in Hieron's court alludes to the suitability of the ode for future re*performance*s.
> (ATHANASSAKI, 2009, p. 321).

Na interpretação da estudiosa, assim como para Lefkowitz, o imperativo pode ser interpretado como uma ordem literal para que potenciais cantores reapresentem a ode em *reperformances* solo subsequentes, leitura que, embora não possa ser definitivamente negada, não nos parece necessária para a interpretação da passagem que, antes de tudo, constitui uma articulação discursiva interna do próprio poema.

Acerca da presença ou não de Píndaro na ocasião da *performance*, embora pontue as marcantes indicações espaciais em relação à Siracusa, Athanassaki também assume a insolubilidade, em última instância, da questão e a falta de condições para se afirmar a presença de Píndaro em Siracusa na ocasião da *performance*:

> Significantly, where as he explicitly states that he has arrived at Syracuse, he leaves his point of origin unclear. We cannot know whether the poet's presence in Syracuse and his leading role in the *performance* were real or fictive, but the number and variety of indications he uses to localize himself in Syracuse are certainly remarkable[66].

No intuito de nos aproximarmos de uma definição em relação à discussão sobre a interpretação desta passagem, vejamos o que nos diz Carey, em seu último artigo sobre a polêmica, escrito em 1991:

> One's readiness to detect a fiction in Ol. 1 is significantly increased by Bacchylides' presentation of himself no less than twice (20B. 1-5, 20C. 1-7) as taking down the lyre in a context which makes explicit that he was not present at the *performance*. In Ol. 1 the fiction of impromptu solo *performance* arises naturally from the preceding reference to playful compositions about the table. The passages from Bacchylides also tell against the obvious compromise solution to this debate, which is to suppose that some odes were choral, others solo.
> (CAREY, 1991, p.199, n.22).

[66] *ibidem*, p. 320

Aparentemente, o tipo de ficção apresentada na *Olímpica I*, v. 17, representa mais que um recurso poético de Píndaro, uma construção típica do gênero epinício, o que poria por terra, de maneira decisiva, a interpretação literal da passagem.

Faz-se necessário pontuar aqui que a discussão acerca da hipótese de uma *performance* solo para as odes de Píndaro (ou *performance*s subsequentes de uma mesma ode), contrariando a tradição escoliástica e helenística, permanece em aberto, visto que não se chegou ainda (e provavelmente a questão permaneça irremediavelmente insolúvel) a um consenso entre os defensores da "tradição coral" e os da "hipótese solo". Parece-nos difícil acreditar em uma resposta definitiva acerca da questão e, talvez, a maior contribuição que esse debate possa acrescentar aos estudos pindáricos seja muito menos a de um consenso definitivo e muito mais a das próprias reflexões que a discussão suscita em relação à dimensão performática das odes.

Admitindo a exposta insolubilidade da questão, Heath e Lefkowitz assim encerram o artigo que assinam conjuntamente sobre o tema em 1991:

> In conclusion, we will try to state briefly the conditions of *performance* that might be envisaged under the two hypotheses.
> *Choral hypothesis*: The victory ode is performed by a group of young men of the victor's acquaintance singing in unison, who have been trained by the poet or by his delegate. This hypothesis has the advantage of conforming with the opinions of commentators in the Hellenistic age and after.
> *Solo hypothesis*: The victory ode is sung by the poet to the lyre, perhaps most commonly after the κῶμος has arrived at a sacred place where it is "received," such as a temple, or at another site of celebration (a τέμενος, or the patron's house). Naturally, the young men of the κῶμος dance and sing songs in the course of the celebration, perhaps to the accompaniment of the αὐλός, but they do not sing the words of the victory ode in unison. On this hypothesis, it is possible to explain why the "I" in the odes always refers to the poet, and how complex metrical patterns and long odes such as Pythian 4 could be performed both at the time of the victory celebration for which they were commissioned and afterwards, privately by other, even amateur soloists.
> We must reiterate that the existing evidence does not allow us to reconstruct the conditions of epinician *performance* with confidence or in detail on either hypothesis. But we still believe that the available data can be accommodated more easily on the assumption that the victory odes were composed to be sung as solos.
> (MALCOLM; LEFKOWITZ, 1991, p. 191)

Convém, ainda, frisar o fato de a leitura que vê uma conexão inescusável entre o "eu" que fala nas odes e a pessoa real do compositor parece-nos também extremamente

problemática. Considerando todas as instâncias de locução presentes na construção do epinício: autor, eu lírico, personagens dramatizados na narrativa e que se valem de voz direta, artistas que *performatizam* o canto, bem como a obscuridade que dificulta a interpretação de muitas passagens, parece improvável que se possa sempre determinar de maneira precisa a quem se refere o "eu" que se pronuncia no discurso epinício.

Mais recentemente, Carey faz outras observações acerca da polêmica passagem da *Olímpica I* que nos parecem bastante pertinentes e dificilmente contestáveis:

> The suspicion that Pindar is cloaking a rather grand occasion in the homespun cloak of the simple symposium is increased when we look at a passage like O. 1. 14–17. The image created there of Hieron relaxing at play with his friends around the table is effective in context, where combined with the presentation of his political role as that of the Homeric basileus it offers us an understated but appealing blend of stable authority, civic concern, and affable approachability. But it is precisely the effectiveness of the composite picture created which should alert us to the poet's manipulation. It is inherently implausible that a grand song of praise like this was squandered on an informal gathering. Pindar's feasts are probably grand affairs, and his representation of them as informal symposia is a fiction. As Bundy rightly noted, the victory celebration itself made an important statement about the civic virtue and philoxenia of the victory and his family. It also offered the opportunity for patronage. There was nothing casual about the occasion. The degree of formality and complexity of organization will have been still greater in those cases where the *performance* was actually embedded in a civic occasion, pre-existing or manufactured. In cases of *performance* at a private feast, the outlay will have varied according to the status of the patron (since even elites have pecking orders); but presumably laying on a substantial feast was always a costly affair.
> (CAREY, 2007, p. 205).

Considerando-se que a ode foi encomendada pelo próprio tirano de Siracusa e tendo em mente, como afirma Carey, que "The lavishness of the event must in these cases have depended on the wealth and prodigality of victor and Family[67]", fica difícil imaginar que a mesma fosse *performatizada* em outra ocasião que não a de um grande festim, ainda mais se levarmos em conta, como aponta Carey, a extensão, bem como a grandiosidade do epinício. No contexto do presente canto, o *laudandus* é o próprio soberano do Estado, seu louvor público traz implicações políticas e sociais bastante significativas e, obviamente, não seria interessante despender o custeio da confecção do poema, além dos gastos com sua execução, em uma festa informal e de alcance

[67] Carey, 2007, p. 203.

limitado, que não implicaria (ou implicaria muito limitadamente) no engrandecimento da imagem pública do governante.

Diante do exposto, consideramos que a cena descrita na passagem situada nos versos 14-18 da *Olímpica I* configura um quadro ficcional cujo propósito encomiástico reside em colaborar na construção de uma imagem específica do *laudandus*, qual seja, a de um governante que além da caracterização majestosa descrita nos versos 12-13, apresenta-se também como alguém próximo, acessível e acolhedor. Nota-se, assim, que Píndaro parece elogiar o tirano como a um seu igual, um louvor de aristocrata para aristocrata. O quadro que ilustra uma poética (fictícia) situação da *performance* do epinício descreve uma celebração na "mesa amiga" de Hierão embora, presumivelmente, o epinício tenha sido *performatizado* em um grande simpósio público (CAREY, 2009, p. 32-38). O espaço real da *performance* é ressignificado poeticamente criando-se, assim, uma moldura ritual que demarca o espaço "sacralizado", leia-se social e simbolicamente significativo, a partir do qual o canto opera sobre a realidade coletivamente compartilhada.

Embora esta situação ritual possa ser entendida genericamente como secular, verifica-se um entrelaçamento entre os símbolos religiosos e sociais através dos quais o poder da *performance* opera sobre os ânimos da coletividade. Este poder que a *performance* estabelece sobre aqueles que compartilham da situação ritual vale-se da experiência estética e de múltiplos meios de comunicação para persuadir a comunidade dos ideais que são veiculados. Não se trata de um processo retórico racional, mas da capacidade que a *performance* tem de abarcar a coletividade participante e conduzi-la a um estado de aceitação.

Através das múltiplas linguagens de que a *performance* de uma ode lança mão em sua execução ritualizada, sentidos são criados, recriados, propostos e insinuados aos expectadores. Esses sentidos são processados e se manifestam em uma caracterização estética, não puramente objetiva. O lirismo da música desperta, a efervescência da dança contagia, a grandiloquência das palavras encanta, enquanto a sacralidade do mito desperta no homem o sentimento de veneração e comunhão para com o divino. Por fim, todos esses elementos atuam em conjunto na tessitura do que seria uma espécie de "retórica" da *performance*.

Segundo Gilbert Lewis, o ritual conjuga, expressivamente, várias linguagens em sua execução de uma maneira análoga à *performance* teatral e essa característica define

a forma como ambos são "sentidos" e não "compreendidos" pelo espectador. Dessa forma:

> When we watch a play we are affected by the words of the text, the gestures, movements and intonation of the actors, the costumes and the decor, and the lighting. The play is a contrivance of great complexity in which most varied stimuli work on us to produce or spark off a complex response. The varied stimuli of light, colour, gesture, movement, voice, language work on us in different ways to set up this complex response. As Mounin (1970, p. 92) suggests for the theatre, it may be more helpful to think generally of what happens in ritual in terms of stimulation rather than communication.
> (Lewis, 2007, p. 33-34).

É essa "estimulação" o resultado final, a "resposta complexa" que a *performance* ritual suscita através dos diferentes recursos expressivos que conjuga e que se somam numa intrincada máquina insinuadora de sentidos esteticamente trabalhados. Essa "resposta complexa" é o que tentamos delinear, dentro das possibilidades e limitações inerentes à nossa reflexão, examinando as articulações entre mito, ritual e *performance* que se apresentam.

Se a *performance* é expressa em termos estéticos complexos, o que se pode compreender acerca de sua resposta é que ela é assimilada em termos sensoriais e emocionais, e a adesão que produz esquiva-se, em certa medida, de uma potencial refutação lógico-racional. Assim, quando o elogio a Hierão é traduzido nestes termos estéticos e *performatizados*, a plateia o recebe não como ideia, mas como sentimento que contamina. Para pensarmos apenas no aspecto musical, basta dizer que a música não pergunta, não "diz" nada e nem explica, ela sugere e contagia. A emoção que a melodia desperta, por exemplo, um sentimento de alegria, é muito diferente de algo que nos seja dito por alguém com a intenção de nos alegrar e é, visivelmente, muito mais fácil sermos conduzidos a um estado de "alegria" pela música, pois contra ela parece difícil se contrapor quando a sugestão é eficaz.

Segundo Lewis:

> But the 'meaning' of a ritual *performance* or a play is much further off from the meaning of a purely linguistic message than it is from the 'meaning' of an event. We interpret a ritual or the *performance* of a play rather in the way we interpret an event at which we are present or in which we take part: we do not 'read' the event as we experience it or as we reflect on it; we do not 'decode' it to make sense of it or understand it. We are affected by it. It may set us thinking.

(Lewis, 2007, p. 34).

A *performance* ritual nos "afeta" e, em um segundo momento, o nosso pensamento é também contaminado por ela, na medida em que a adesão da mensagem sugerida é eficazmente empreendida.

Em relação a presente ode, o contexto pode nos dar algumas sugestões significativas quanto à representatividade do canto laudatório *performatizado* de Píndaro dirigido a um tirano como Hierão. Daisi Malhadas (1976) afirma que, segundo as informações legadas por Diodoro, Hierão, enquanto tirano, mostrava-se ambicioso e violento, fato que levava muitos siracusanos a desejarem depô-lo. Poderia parecer, a princípio, que a forma mais eficaz de induzir a comunidade a uma maior aceitação de Hierão seria valer-se da *performance* para elogiá-lo diretamente. No entanto, como já dito, os epinícios de Píndaro assentam-se muito mais sobre narrativas míticas e recursos poéticos do que sobre elogios diretos ao vencedor. Entretanto, as características próprias de como uma *performance* expressa seu conteúdo, bem como a dinâmica mito-ritual com a qual opera, pode fazer com que um canto pindárico que objetiva elogiar um homem como Hierão tenha, da maneira como se apresenta, um eficaz reflexo na constituição e reparação de uma boa imagem do tirano frente à comunidade que o mesmo governa. Neste sentido, pode-se depreender que a projeção implícita do mito de Pélops sobre a figura histórica de Hierão na *Olímpica I* é sobremodo mais eficaz na capacidade de aumentar a sua popularidade e consequente aceitação do que fazer-lhe apenas elogios explícitos. De acordo com Kowalzig:

> (…) in the Greek world, as in many other cultures, the sense of community invoked by ritual is that of a religious community defining itself by its relation to the past, and the social and power relations between participants are staged as those deriving from a past.
> (KOWALZIG, 2007, p.40).

Anne Burnett chama-nos a atenção para o caráter eminentemente político dos epinícios:

> Pindar's songs were composed for men at play, but his poetry was political in its impulse and in its function. The men in question were rich and powerful, and their games were a display of exclusive class attributes (…).Athletic victory was thus both a manifestation and an enhancement of aristocratic domination, which meant that the poet who praised those who boxed and raced in pan-Hellenic games necessarily praised the social structure that depended on them.

(BURNETT, 1987, p. 1)

Com efeito, a associação da imagem do *laudandus* com a do herói mítico decorrente da ode contagia a imagem pública de Hierão com o status de autoridade tradicional que é atribuído ao mito.

A incontestabilidade da autoridade do mito *performatizado* manifesta-se em duas instâncias: em primeiro lugar porque o mito e a tradição ritual vinculam-se ao "tempo das origens" e à dimensão desse "passado sagrado" que estabelece os paradigmas religiosos que definem a sociedade e, em segundo lugar, porque as inovações introduzidas nessa tradição são efetuadas na *performance*, percebidas esteticamente e endossadas não pelo aspecto racional mas pela dimensão sensorial-emocional.

A vinculação entre Hierão e Pélops na ode é elaborada de forma tão natural que parece decorrer de uma dedução óbvia da realidade, mas configura, no entanto, uma estratégia narrativa capaz de conduzir do presente ritual para o passado mítico, quase que imperceptivelmente, aqueles que se encontram imersos no contexto performático:

> ...de Siracusa o cavaleiro
> rei. Lampeja-lhe a glória
> na colônia farta em heróis do lídio Pélops.
> (v. 23-24).

Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva (2006):

> É sob um fulgor comum que a celebração do atual vencedor encontra réplica no seu paradigma mitológico que, como é tradição em Píndaro, ilustra o epinício. Em palavras breves, mas eficazes, Hierão e Pélops confluem no que são as linhas do retrato de um vencedor olímpico.
> (SOUSA E SILVA, 2006, p. 14-15).

Köhnken (1974) ressalta o paralelismo existente entre a glória (κλέος) de Hierão, expressa no verso 23, e a de Pélops, nos versos 93-5, que demarcam textualmente a associação correspondente entre o *laudandus* e o herói mítico que lhe serve por paradigma no canto[68]:

> The present Olympic success is pointed out at the beginning as well as the end of the mythical narrative which forms the body of the ode:

[68] Cf. também Segal, 1964, p.256, n. 29: "There are undoubted verbal parallels in the ode linking Hieron and Pelops (aside from the general similarity of equestrian victories at Olympia), e.g., cf. κράτει δὲ προσέμειξε δεσπόταν of Hieron (22) with κράτει δὲ πέλασον and ἀγλααῖσι μέμικται (91) of Pelops; λάμπει δέ οἱ κλέος (23) of Hieron with τὸ δὲ κλέος / τηλόθεν δέδορκε (93-4) of Pelops; ἀγλαΐζεται (14) of Hieron with ἀγλααῖσι (91) of Pelops".

> Pindar starts his narrative in line 23 with the sentence: λάμπει δέ οἱ (sc. Ἱέρωνι) κλέος / ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ, and he closes his long story in lines 93-5 by literally recalling the beginning: τὸ δὲ κλέος / τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοις / Πέλοπος. In these two corresponding sentences Pindar thus puts Hieron's and Pelops' glory on the same level: they are equally glorious (λάμπει δέ Ἱέρωνι κλέος ~ τὸ δὲ κλέος τηλόθεν δέδορκε Πέλοπος). These framing sentences ('Hieron's glory shines in Olympia, the city of Pelops' and 'far shines the glory of Pelops in the Olympic races') show that Hieron's recent victory in the horse-race is in a line with the success which Pelops won in a famous mythical horse-race: Pelops, who is called by Tyrtaios (fr. 9, 7 D.) 'the most royal among the mythical hero-kings' and who is therefore an obvious counterpart to the most princely of contemporary kings, Hieron of Syracuse.
> (p. 199-200).

O mito irrompe assim no canto e contagia a figura secular de Hierão com a sacralidade mítica de Pélops:

> Dele enamorou-se o poderoso sustentáculo da terra,
> Poseidon, quando do imaculado caldeirão
> Cloto o retirou,
> com a brilhante espádua de marfim ornada.
> (v. 25-28).

A narrativa pindárica do mito de Pélops é uma passagem extremamente discutida pelos estudiosos de Píndaro, já que o poeta (ou sábio, segundo ele mesmo) expressa uma rejeição a uma versão do mito em prol de outra que lhe parece mais apropriada.

Na abordagem dada ao mito de Tântalo e Pélops pelo poeta na *Olímpica I*, rejeita-se a versão segundo a qual Tântalo convidara os deuses para um banquete em que lhes servira as carnes do próprio filho, Pélops, e no qual Deméter chegara a comer um pouco de seu ombro:

> Filho de Tântalo, infenso a meus precedentes, de ti falarei:
> quando teu pai convidou para o digníssimo
> festim na amada Sípilo,
> um recíproco banquete aos deuses oferecendo,
> então o Ilustre-Tridentino te arrebatou,
> vencido pelo desejo o peito e sobre auríferos corcéis,
> à altíssima morada do mui honrado Zeus conduziu-te.
> para a qual ulteriormente
> foi também Ganimedes a Zeus
> para homólogo ofício.
> Mas como invisível tornara-te, e nem
> muito buscando, à tua mãe os visíveis trouxeram-te,

> logo um dos invejosos vizinhos disse em segredo
> que no vigor d'água ao fervente fogo
> com faca te retalharam os membros
> e às mesas por fim as carnes
> tuas repartiram e comeram.
> (v. 36-51).

Athanassaki chama-nos a atenção para a opção narrativa utilizada para o mito de Pélops que parece incrementar ainda mais a credibilidade da versão mítica "verdadeira" ao colocar, narrativamente, o locutor (e consequentemente, toda a audiência da *performance*) como testemunha ocular dos fatos narrados:

> In odes that contain mythical narratives, the epinician speaker is ordinarily an external omniscient narrator vis-à-vis the myth. As an omniscient narrator external to the myth, he narrates mythical events either in his own persona from beginning to end, or partially in his own persona and partially through the reported discourse of mythical characters, or else as an external omniscient narrator in dramatized mythical narratives. As an external omniscient narrator of mythical events, the epinician speaker does not offer any indications that suggest a shift in his localization, which remains by implication at the *hic et nunc* of the epinician *performance*. An implicit spatial shift may take effect in cases of dramatized narratives, however, where the speaker adopts a role analogous to that of a tragic messenger, or in open-ended narratives in which the poetic voice imperceptibly joins the reported divine or mantic discourse. Yet remarkably in the *First Olympian Ode,* the epinician speaker narrates a substantial part of the myth as an eyewitness, explicitly suspending, for a while, his localization in Syracuse.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 325-326).

Segundo Píndaro, Pélops foi raptado por Poseidon, que dele enamorara-se, num cenário claramente paralelo ao contexto de práticas comuns de iniciação de efebos à vida adulta:

> In the "true" story as well, Pelops undergoes a process of symbolized "death" and "rebirth," since his being abducted and sexually forced by Poseidon is a scenario of initiation into adulthood. As Jean-Pierre Vernant has noticed, there is a striking analogue attested in some legally sanctioned customs of Crete, where a boy can be abducted, sexually forced, and thereafter reintegrated with his society by an older citizen, who is then obliged to present the boy with various legally specified gifts. A final sacrifice, also legally specified, underscores the institutional and even ritual nature of the proceedings. The diachronic features of initiation are perhaps most overt in the period of segregation, legally limited to two months in duration: after the boy is abducted, sexually forced, and taken away to the abductor's *andrôn* 'men's house', he is taken by his abductor into the wilderness,

> where men and boys spend their time hunting. After this period of marginal activity, the boy is returned to his society as a grown man: one of the legally prescribed gifts that he then gets from his abductor is military equipment, as befits an adult warrior. Similarly with Pelops: after the boy is abducted, sexually forced, and taken to his divine abductor's home on Olympus, the young hero receives from Poseidon the gift of a magnificent chariot-team.
> (NAGY, 1986, p. 83-84).

Na narrativa apresentada, Píndaro estabelece ainda um paralelo explícito de sua versão do mito de Pélops com o rapto de Ganimedes (v. 43-45) que, tendo sido raptado por Zeus por conta de sua beleza, corrobora também para justificar a versão do rapto de motivação erótica de Pélops por Poseidon, que Píndaro nos apresenta[69].

Embora Píndaro rejeite uma versão do mito julgada como "falsa", ele indiretamente a veicula já que a narrativa coloca em primeiro lugar a evidência do ombro de marfim de Pélops (v. 27) que lhe teria sido colocado justamente em substituição ao original que fora comido na versão do mito que Píndaro pretende negar[70].

Embora se possa imaginar que Píndaro retifique o mito por adequá-lo às suas visões pessoais, Gregory Nagy argumenta de maneira diferente, demonstrando que o que está em jogo aqui é mais uma vez o mecanismo estratégico do mito etiológico e do

---

[69] Griffith (1989, p. 171), mencionando Krischer, aponta aqui, além do paralelo explícito com Ganimedes, um paralelo implícito com Aquiles: "Krischer has further shown that in lines 65-94, the explicit parallel with Ganymede is replaced by an implicit parallel with Achilles. Achilles has an ally in battle (Thetis), a divinity to whom he prays alone by the sea-shore (Il. i 349-50), who suddenly appears to him (Il. i 359), and to whom he claims to prefer a short life with honour to a long inglorious one (Il. xviii 155-21). So too, Pelops has a divine patron (Poseidon) as a result of his earlier erotic liaison. He prays to him alone by the shore (Ol. 1.7I-2), claiming not to want to 'sit in darkness and digest a no-name old age in vain apart from all glory' (82-4). According to Krischer, Pindar's reasoning in choosing Achilles as a model is this: Pelops defeats Oenomaus not through the treachery of Myrtilus but by receiving a magic chariot from a patron god as Achilles received magic armour from a patron goddess. The best god to give horses is Poseidon Hippios, but Pelops is not his son as Achilles was Thetis', therefore the relationship of Pelops to Poseidon could have been erotic (on the model of Ganymede), a motivation that allows the poet to deny that gods are cannibals.

[70] Cf. Nagy, 1986, p. 86: "Clearly, the crucial theme of death as an aetiological analogue of initiation into adulthood has been transferred from the story of Pelops in the cauldron to the story of Pelops in the chariot-race, but the imagery of the cauldron has been ostentatiously retained. Even more remarkable is the fact that the replacement of the story of Pelops in the cauldron by the story of Pelops in the chariot-race is not complete; although the voice of Pindar, as we have seen, rejects the first story as "false," the second and "true" story is begun with a detail from the first: Poseidon fell in love with Pelops after the young hero was taken "out of a purifying cauldron" by the goddess of fate, the Moira called Klotho (Olympian 1.26: καθαροῦ λέβητος). Even more, Pelops is described in this same context as having a shoulder of ivory (Olympian 1.27: ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον). This detail presupposes the myth that tells how Demeter mistakenly ate the shoulder of the dismembered Pelops, which then had to be replaced with the artifact made of ivory. Thus the aetiological sequence of the composite myth that motivates the Olympics is maintained, even though the aetiological emphasis is shifted".

ritual, trabalhando no sentido de projetar, em uma tradição que se quer remota, as condições, demandas e fatos do presente:

> I shall argue that the "substitution" as represented in Olympian 1 is in fact a poetic expression of a preexisting fusion of two myths, where the earlier myth is officially subordinated to but acknowledged by the later myth. Furthermore, I shall argue that the relative earliness and lateness of these two myths has to do not with any innovation by Pindar himself but rather with the historical sequence of the accretion of traditional myths officially associated with the complex institution of the Olympics.
> (NAGY, 1986, p. 71-72).

Nagy (1986), baseado em Burkert, afirma que a rejeição de uma versão do mito em prol de outra, ou antes, a fusão dos dois, dá-se porque o primeiro mito, que narraria o banquete terrível em que Tântalo servira as carnes do próprio filho aos deuses, estava relacionado com uma etiologia anterior dos Jogos Olímpicos, em que a corrida a pé (*stadium*) era a modalidade principal. O sacrifício oferecido no altar de Zeus em um precinto dedicado a Pélops pelo vencedor dessa modalidade estava relacionado ao sacrifício de Pélops no banquete pelas mãos do próprio pai:

> Specifically, as Burkert shows, the myth of the slaughter of Pelops must have been an aition correlated with the ritual of the slaughter of the black ram at the precinct of Pelops. In the myth, the only part of the dismembered Pelops that was actually eaten by the gods was the hero's shoulder, consumed by Demeter, which was later replaced with an ivory piece in his reintegrated body. Here we see a specific aition for the ritual reverence of the ivory shoulder-blade of Pelops, a larger-than-life cult object on display at Olympia, in that the shoulder-blade of the slaughtered hero is analogous to the shoulder-blade of slaughtered rams: in ancient Greece, as Burkert points out, "a ram's shoulder blade played a special part in the sacrifice of a ram."
> (NAGY, 1986, p. 80).

A nova versão do mito é inserida para adaptar a tradição etiológica anterior à realidade presente dos Jogos Olímpicos no início do quinto século. Visto que a corrida de bigas era a competição central e de maior prestígio na época de Píndaro, disputada apenas por aristocratas poderosos que tinham condições de arcar com os custos (o próprio Hierão seria vencedor nessa modalidade em 468, alguns anos depois da vitória celebrada na *Olímpica I*), a etiologia dos Jogos precisou necessariamente adaptar-se às demandas de então, em um claro exemplo da articulação entre mito, ritual e *performance* (exposta no capítulo 2).

Assim:

> Corresponding to the athletic event of the chariot-race is an aition, the myth of the life-and-death chariot-race of Pelops with Oinomaos. The death of Oinomaos, resulting from the race, led to the very foundation of the Olympics by Pelops, according to one version of this myth that we have already seen. As an aition for the foundation of the Olympics from the standpoint of the chariot-race, the myth of the death of Oinomaos would at first seem to be at odds with the myth of the death of Pelops, an aition from the standpoint of the foot-race. But in fact the two layers of myths are integrated into a sequence, just like the two layers of athletic events.
> (NAGY, 1986, p. 80).

Com efeito, cada um dos grandes festivais atléticos pan-helênicos tinha, por motivação primordial, um mito sobre a morte de um herói, constituindo-se, originalmente, de jogos funerais[71]. Na *Olímpica I* o mito etiológico relacionado à fundação dos jogos é reformulado em termos da realidade contextual de sua produção e *performance*. Desloca-se o *aition* da corrida a pé e do mito da morte de Pélops para a corrida de carros de cavalos e o mito da morte de Enómao[72]. No entanto, as duas versões, além de conviverem, se interpenetram na narrativa da ode e, embora Píndaro se refira às duas versões em termos de "verdadeira e falsa", a sua rejeição de uma não a exclui, antes a subordina à outra, uma subordinação que remete à própria escala de importância das modalidades da competição (corrida a pé e corrida com carros de cavalos) que a reformulação dos mitos representa, prestando-se ainda, como o próprio poeta diz, a um retrato dos deuses mais piedoso e adequado, um retrato mais luminoso

[71] Cf. Nagy (1986, p. 73-74): "Each founding of a Greek athletic festival was apparently motivated by at least one myth that told of a hero's death. In the case of the four great pan-Hellenic Games, the main foundation myths are as follows:

Olympian Games (Olympics), founded by the hero Pelops in compensation for the death of Oinomaos; alternatively, founded by the hero Herakles, in compensation for the death of his great-grandfather, Pelops".

[72] Na versão de Píndaro, Pélops sai vencedor da disputa por contar com os cavalos alados concedidos por Poseidon: "Pois para honrá-lo o deus / concedeu-lhe aurífico carro / de alados infatigáveis cavalos. / Ele tomou de Enómao a força e a donzela como esposa. / E concebeu seis filhos, pelas virtudes ávidos príncipes." Há, no entanto, uma outra versão do mito, segundo a qual Mírtilo, auriga de Enómao, teria sabotado o carro de seu patrão por um acordo feito com Pélops. É a essa versão que Pausânias se refere: "(...) Los griegos dicen que este Mírtilo era hijo de Hermes y que era el auriga de Enómao; cuando llegaba alguno a pretender la hija de Enómao, Mírtilo guiaba con astucia las yeguas de Enómao, mientras que éste en la carrera abatía a flechazos al pretendiente cuando estaba acerca. El propio Mírtilo también estaba enamorado de Hipodamía, pero faltándole atrevimento se retiró de la competición y era el auriga de Enómao. Finalmente, dicen que, inducido por un juramento de Pélope de que le dejaría acostarse una sola noche con Hipodamía, traicionó a Enómao. Pero cuando le recordó el juramento, Pélope le arrojó de la nave, y los feneatas dicen que recogieron y enterraron su cadáver arrojado por las olas, y de noche cada año le hacen sacrificios como a un héroe." (Descripción de Grecia, VIII, 10-11).

do divino. Entretanto, não podemos ignorar que o ombro de marfim de Pélops está lá, desde o início da seção mítica do canto, a relembrar a versão do banquete terrível e canibalesco que se quer olvidar.

> The race between Pelops and Oinomaos, however, transforms the preexisting institution, from the standpoint of the myth: with the death of Oinomaos, the "old institution" with its consecutive series of losers before Pelops becomes a "new institution" with its consecutive series of winners after Pelops. The "new institution," clearly, is based on the death of Oinomaos; but what about the "old institution"? We must keep in mind that the "new institution" of the chariot-race, from an aetiological standpoint, is also "new" by opposition to the genuinely older institution of the foot-race, which as we have seen is based on the death of Pelops.
> (NAGY, 1986, p. 82).

Assim, a *performance* ritual da *Olímpica I* de Píndaro, com sua versão do mito de Pélops, expressa a remodelação etiológica de outro evento ritual, os Jogos Olímpicos, cuja conjuntura está, por sua vez, refletindo, em seu deslocamento da modalidade principal, as condições sociais presentes que lhe contextualizam. A manifestação da poesia-ritual, aliando o processo verbal e o performativo, expõe a vinculação do contexto circunstancial da execução do canto ao mito, reelaborando-o.

As potencialidades específicas do canto são oriundas de sua própria natureza que é capaz de reelaborar os mitos, já que não pertence ao universo cristalizado da escrita, mas à fluidez da *performance*, conjugando sempre, dialeticamente, presente e passado em sua equação. Além disso, é o caráter performático do canto que possibilita que esse passado mítico seja reelaborado no presente, materializando na plasticidade do desempenho a presença divina e possibilitando à comunidade que o compartilha, a comunhão com o sagrado.

Athanassaki pontua a forma como, através dos discursos em voz direta do locutor a Pélops, e deste a Poseidon, e da *performance* que instaura a narrativa no espaço de sua execução, esse passado mítico assume uma "presença" no *hic et nunc* da celebração:

> (…) his speech to Pelops is the first step in the process of drawing the past into the present, which is completed by Pelops's speech to Poseidon a little later. As Egbert Bakker, calling attention to the differences between performative and non-performative genres, observes (Bakker and Kahane 1997.24): "Unlike written fiction, the activity of the performer does not draw the audience into the past;

> rather, the past is, conversely, drawn into the present through the nonfictional activity of the performer." The effect of the speaker's speech to Pelops and of Pelops's speech to Poseidon is to draw the past gradually into the present and to foreground the "sacred presence" of the heroic founder of the Olympic games. William Mullen observes that if we imagine the *performance* of the epinician odes as a phenomenon that takes place in time and space, gods and heroes are no less present than the laudandus (1982.88):
> If we consider the ode strictly as a representation existing in time, which is what we do when we read it in a linear fashion on the page, it is unquestionably correct to say that the athlete's beginning and ending sections are grounded in the present, while the central mythical section consists of things that happened in the past. If, however, we insist on imagining the ode as a phenomenon in space as well, which is what we do in taking it seriously as dance, then the mythical section as it is being danced will be no less present to us than the beginning or the end, and there will be some sense in which the dancers transform the narrative from mere fictional representation into a mode of sacred presence that is complete in its own terms. This is not to say that the dancers need necessarily have mimed the actions their language portrays, as though the epinician were a drama manqué. It is only to say that the narratives have to do with gods and heroes whose consciousness has remained in existence from the time described by the myth to the time created by the dance, and who may therefore be summoned to presence by hearing and seeing a tale in which they are principals.
> Impersonation, inherent in the recital of speeches of gods and heroes, is naturally the most effective device for establishing divine and heroic presence. Thus as the *performance* of the ode unfolds, the celebration of Hieron's victory at Syracuse recedes into the background and the members of the audience of the *performance* witness the two speeches, the speaker's to Pelops and, a little later, Pelops's to Poseidon.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 329-330).

É o caráter ritual da execução do epinício que possibilita esta presença divina que se manifesta na *performance*, caráter este que, para a leitura da ode enquanto texto escrito somente, retido na imobilidade da letra e da folha que o abriga, encontra-se inevitavelmente perdido. No entanto, quando retomamos a condição performática do epinício, ficam visivelmente explícitos os desdobramentos significativos que a dialética estabelecida entre mito, ritual e *performance* estabelece:

> The speaker creates the illusion of stepping for a while into a mythical time and setting in order to play the role of an eyewitness. Unlike the neighbor of Pelops who speculated on the reasons behind Pelops's disappearance from Sipylus, the speaker witnessed, at a different place and at a later time, as it were, Pelops's request to Poseidon, the god's epiphany, and the fulfillment of Pelops's wish. Interestingly enough, it is not only the epinician speaker who later witnesses what really once happened, but his audience as well. At a still later time, at the time of

> the *performance* of the *First Olympian*, Pindar's audience has the opportunity to hear and see before their eyes Pelops conversing with Poseidon and giving his personal testimony of what really happened. Clearly, in composing the *First Olympian,* Pindar availed himself of the dramatic potential of deixis in order to advance his claim to be a master of truth.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 341).

Assim, embora a versão do mito de Pélops que Píndaro nos apresenta seja historicamente recente e conviva narrativamente com a versão mais antiga, essa "verdadeira história" é, através da *performance* e seu aspecto ritualístico, apresentada ao público como verdade tradicional e original, enraizada no passado mítico.

Os sentidos expressos no mito e na forma como Píndaro o apresenta, parecem constituir uma amostra da relação adequada (e também da reprovável) entre o homem e o divino. É em termos do movimento de "nascimento, morte e renascimento" que Segal compreende a dinâmica e o sentido estrutural da narrativa mítica da *Olímpica I*:

> The tripartite structure of the myth corresponds to a basic pattern of human action and suffering, indeed to the structure of life itself: the movement from the innocence and untroubled joy of childhood (the birth of Pelops, the amicable relation between Tantalus and the gods), to the loss of innocence, the misuse of this freely given bliss in folly and sin with its resultant punishment (Tantalus in Hades, the expulsion of Pelops), and finally to the attempt of man, having accepted the bitterness of his mortality to regain in some form the radiance and happiness he once knew. It is a pattern of birth, death, and rebirth which is perhaps adumbrated in the initiation-like story of Pelops' birth and in the alternation from light to dark to light in the poem. It is a pattern underlying also the structure of tragedy, moving from acting to suffering to learning (poiema, pathema, mathema), and the Biblical story of Eden and the Fall of Man. Pindar has, in fact, carried the story of Pelops from his birth to his maturity and — through Pelops' own vision (82-84) — to old age, death, and his subsequent life in his descendants and fame. When Pelops is sent down from Olympus, he loses both his childhood and his immortality, unlike Ganymede, the youth who remains ever-young and ever-beautiful among the gods; and it is part of Pelops' mortal condition that this is a loss which cannot be repaired. In his prayer he acknowledges and accepts his loss, the impossibility of remaining young or avoiding death, for although he achieves lasting fame and aglaia, these are not divine immortality, and his worship is the worship of a hero, not a god (…).
> (SEGAL, 1964, p. 218)

Os versos 101 e 102 permanecem enigmáticos: "coroar com hípico canto / com eólia melodia". Embora, notavelmente, eles pareçam referir-se às características da música a executar-se na *performance* do epinício, os termos permanecem por demais

obscuros e por isso uma definição conclusiva sobre seus significados é bastante complexa.

Acerca da fórmula "ἱππίῳ νόμῳ" (v. 101), Köhnken compreende tratar-se de uma referência ao tema da ode e não ao aspecto rítmico e/ou musical:

> The expression ἱππίος νόμος this place has always been taken as an indication of a special melody lost to us. Wilamowitz, e.g., writes: 'I cannot explain the name, but I have no doubt that it means something technical and musical.' The name, though, is much more likely a reference to the theme and contents of the ode: Pindar sends Hieron (101 κεῖνον) the horse-loving king of Syracuse (23 ἱπποχάρμαν βασιλῆα) a poem for the Olympic victory of his horse Pherenikos (18 ff.), a poem the central myth of which is determined by Poseidon Hippios (41 χρυσέαισί τ᾽ ἀν᾽ ἵπποις), Poseidon's gift of winged horses to his favourite Pelops (87 ἔδωκεν δίφρον τε χρύσεον πτεροῖσίν τ᾽ ἀκάμαντας ἵππους), and by the final winning of Hippodameia with the help of Poseidon's horses (lines 70 and 88) : an ode, after all, that may rightly be called a 'horse-song' or a horseman's ode with regard to its central topics. There is therefore no need to assume some obscure musical term to be found nowhere else, as Wilamowitz did. By the name ἱππίος νόμος Pindar rather refers to the theme which is the point of his ode. But Wilamowitz's idea of a ἱππίος νόμος clearly shows how little he considered even the possibility of a well-organized whole in Pindar.
> (KÖHNKEN, 1974, p. 204).

Verdenius também concorda com Köhnken, entendendo a expressão ἱππίος νόμος como "A strain in honour of a victory in a horse-race[73]". Assim, parece-nos bastante razoável, considerando a importância dos cavalos na temática da ode, admitir que se trata de uma expressão relacionada ao tema e não a algum aspecto musical que ignoramos, muito embora, uma resposta definitiva pareça-nos difícil, a interpretação de Köhnken mostra-se como a hipótese mais provável.

Sobre a expressão Αἰοληΐδι μολπᾷ (v. 102), a interpretação mais acertada parece-nos ser a de se tratar da melodia, e não do ritmo como poder-se-ia pensar[74]. É essa a opinião de Itsumi (2009, p. 142): "The enigmatic frase Αἰοληΐδι μολπᾷ (v. 102) does not necessarily refer to the metre. It is certainly technical but may possibly indicate the harmonia". Essa também é a interpretação de Verdenius[75]: "(...) the parallel *P*. 2,69 τὸ Καστόρειον δ᾽ ἐν Αιολίδεσσι χορδαῖς show that the phrase refers to the musical

[73] VERDENIUS, 1988, p. 44.

[74] Essa interpretação não é unânime, para mais informações cf. Itsumi, 2009, p. 142-143, n. 3.

[75] *Ibidem*, p. 44-45

mode". No entanto, qualquer caracterização desse tipo de melodia permanece na obscuridade para nós.

É claro que a eficácia social e política do tipo de celebração a que pertence uma canção de louvor (a um tirano, por exemplo) não pode ser ignorada, pois está intrinsecamente aliada ao sentido religioso de que o canto poético se mostra investido e, ao estabelecer uma vinculação do *hic et nunc* da conjuntura histórica em que está inserido com a realidade mítico-religiosa, o canto-ritual parece atuar também como mecanismo social de manutenção. Assim, embora se saiba que Hierão não era um homem erudito e que a sua motivação para custear artistas como Píndaro em sua corte devesse-se mais a uma vontade de ostentação[76] (MALHADAS, 1976, p. 32), Píndaro não hesitará em afirmar:

> (...) Pois estou convicto de que nenhum outro
> anfitrião ao mesmo tempo do belo conhecedor
> e de poder mais soberano
> em nosso dias adornarei com os ilustres drapejos de meus hinos.
> (v. 103-105).

Mas essa consideração não deve ser tomada de modo unilateral, pois o poeta aqui não é um simples funcionário do sistema, trabalhando em função da adequação da tradição e consequente manutenção do *status quo*. Devemos considerar que a excelência dos homens que Píndaro imortaliza pelo canto só pode vir a ser com a anuência dos deuses, e sempre se preservando da desmesura que lhes incita à ira. Isso fica nítido na fala dirigida a Hierão nos versos 106-109, que Burnett comenta:

> (…) in the guise of piety, Pindar presumed to insist upon this same tyrant's dependence upon god's aid for his success, and then to suggest that such aid might not be always forthcoming. "It is god who governs your ambitions and has the care of your power and fame, Hieron. As long as he does not abandon you, you may hope for more victories" (Olympia 1.106-11). The overt statement is a happy one, but it rests on the ominous assumption that the divine prop might yet be withdrawn.
> (BURNETT, 1987, p. 441).

[76] Cf. Eliano (**Varia historia**, IV, 15): "Dicén que Hierón, el tirano de Sicilia, al principio era persona vulgar y el menos interessado por el arte de los hombres, y en rusticidade ni un poco se diferenciaba de su Hermano Gélon. Pero cuando le sobrevino su enfermedad, se hizo el más amante del arte de entre los hombres, pues empleaba la inactividad que le causaba su debilidade en audiciones instruidas. Así pues, cuando se restableció, Hierón tuvo trato con Simónides de Ceos, Píndaro de Tebas y Baquílides de Yúlide. En cambio, Gélon era hombre poco interessado por el arte." (In: Baquílides. **Odas y Fragmentos**. Trad. Fernando G. Romero. Madrid: Gredos; p. 262).

O que podemos depreender da passagem é a sujeição do sucesso do homem, mesmo de alguém tão poderoso como Hierão, aos desígnios divinos. O louvor de Píndaro a excelência é sempre balizado pelo constante apontamento das limitações humanas, e de sua dependência em relação ao sagrado. Afinal, o próprio canto que imortaliza os excelentes feitos (e é o mais próximo que um homem pode chegar de transcender sua finitude) tem sua origem no dom sagrado das Musas.

> What he praised, after all, was splendid action crowned by success; it was victory, not the victorious man, that was to be rescued from forgetfulness and fixed in men's memory. The wreath alone was perfect and immortal, whereas the man who wore it was necessarily imperfect and mortal. Other deeds of his might fall far short of the superlative, or he might go madly on into violence and excess, and Pindar did not tire of mentioning these possibilities. His commission might come from a haughty northern nobleman or even from a tyrant with a reputation for cruelty; still, he would presume to offer counsels of moderation, even admonitions aimed at faults, if they seemed appropriate.
> (BURNETT, 1987, p. 440).

Burnett (1987) chama-nos a atenção para o fato de que, se a ode de Píndaro se presta a louvar as ações excelentes de um homem, também pode ser veículo da censura aplicável aos atos reprováveis do mesmo, de maneira sutil, através do paradigma mítico veiculado na *performance*. Haja vista que, em última instância, o que se elogia é justamente o sagrado e, por extensão, as ações humanas que dele comungam. Dessa forma, se a *Olímpica I* apresenta em sua narrativa mítica o paradigma de Pélops, também nos mostra Tântalo. Se o primeiro se apresenta como um arquétipo do herói que mediante a ajuda divina alcança a glória, o segundo se revela como o paradigma do herói que, não sabendo respeitar os limites entre a condição humana e o divino, incorre na desmesura:

> The best-known example of the monitory myth occurs in the First Olympian Ode, where shifting instants from the story of Pelops are being activated. The song is for Hieron, and the mythic demonstration is apparently suited to the tyrant's praised success, since it too culminates in a chariot victory. Nevertheless there is a second strand to the story, one that ends with the eternal punishments of another hero who did not know how to use success. Tantalus, forever tortured by unappeased appetites, was a model for anyone who—like Hieron—had known prosperity far beyond that of others (Olympia 1.54-55; 103-5) but could not "digest" his advantages. Forgetting that he was a receiver and not a giver of divine favor, he tried to usurp powers that were not his, and his consequent fall was immediate and

> cruel. Put this way, the application to Hieron's almost superhuman arrogance is blatant, but Pindar has provided every possible distraction: the hint (via repudiation) of divine cannibalism, the self-conscious proclamation of originality, the glancing erotic reference to Ganymede, and above all a poetic language which, as he reminds us, could charm belief into the unbelievable (1. 31). Here it works to add enchantment to the unpalatable, but nevertheless it is finally the myth itself that lets the poet do his work. Pindar is able to tell the tyrant that tyrannical behavior is dangerous only because myth allows him to do so in signs instead of in words.
> (BURNETT, 1987, p. 441-442).

Considerando a trajetória negativa que Tântalo percorre na narrativa mítica de Píndaro, parece plausível considerar que a mesma constitua se não uma crítica, ao menos um alerta, implícito nas entrelinhas do mito, dirigido a Hierão, sobre os riscos da desmesura e da arrogância contrastantes com a boa fortuna de Pélops. A realidade de seu discurso é múltipla e, aqui, a dimensão social e a religiosa não estão desvinculadas. O discurso da ode, apesar de seu caráter laudatório fundamental, revela uma ambivalência essencial, fornecendo um paradigma do que é louvável e do que é reprovável perante os deuses.

Além disso, se Píndaro se vale de todo o seu magnífico poderio poético e de toda a eficácia de sua *performance* de canto-ritual para engrandecer e preservar a memória de um ilustre aristocrata e seus antepassados, também faz o mesmo com a memória de toda a coletividade cívica a que ele pertence (CALAME, 1997, p.62), na medida em que os mitos, lugares e costumes culturais eternizados pelo seu canto formam a identidade social de um determinado agrupamento humano, o que eles detinham de mais precioso e sagrado. Assim, Kowalzig argumenta que:

> Greek rituals, however, public or not, had little to do with indoctrination or repression through an authoritative ritual that includes drilled modes of behaviour or the engendering of mass enthusiasm. On the contrary, the dispersed Greeks had much power to be negotiated, and little authority to focus it. (…) Ritual in Greece will have been a form of social control as in many other places but there is a multiplicity of highly flexible mutual social controls between the parts of a community that is expressed in ritual.
> (KOWALZIG, 2007, p. 54).

Nesse sentido, verifica-se que a dinâmica de articulação de poder neste contexto, é mais complexa do que se poderia, a princípio, pensar e não constitui uma linha de força unidirecional, mas uma intrincada teia de inter-relações. Píndaro, porquanto trabalhe o seu canto com o objetivo de louvar Hierão, também, como foi dito, lhe fará

prescrições gnômicas e lhe advertirá em relação aos malefícios do excesso através do paradigma mítico "negativo". Isso evidencia-se na ode seja diretamente através da gnome:

> Doutros modos outros são grandes.
> Mas o cume eleva-se para
> os reis. Não vises além.
> (v. 113-114).

...ou através do paradigma mítico que, em contraste com a referência positiva de Pélops, manifesta-se como exemplo de desmesura em Tântalo[77]:

> E se de fato algum homem mortal os olímpios sentinelas
> estimaram, esse foi Tântalo.
> Mas, no entanto, de digerir
> a imensa fortuna não foi capaz...
> (v. 54-56).

Kowalzig, neste sentido, afirma:

> So while it is uncontroversial that Greek ritual *performance*s embrace some kind of power, it is not always clear whose power it is and who exerts it on whom. Nor is it clear from where it is generated: the power of tradition in religious practice and the creation and exertion of social and/or political power are inextricably intertwined. If myths and rituals change in an area, it is very possible that a particular authority intrudes by conscious design into a myth or ritual where it was previously absent. (…) This is an essential corrective to the possible view that the manipulation of myth, ritual, and religion in archaic and classical Greece was always the primary instrument of public policy. By contrast, it is a characteristic of myths and rituals that they reshape themselves whenever the relations between the people who practise them change; it is the dynamic of social and power relations expressed in ritual that generates myths.
> (KOWALZIG, 2007, p. 55).

Destarte, a complexa rede de inter-relações que se forma no que tange à manipulação dos mitos e rituais constitui uma força multidirecional que atravessa todas as instâncias envolvidas: o próprio Píndaro, ou melhor, sua voz projetada no poema; o

[77] Na versão de Píndaro, o crime de Tântalo que teria acarretado seu suplício eterno é o roubo que ele teria consumado do néctar e ambrósia, seguido de um posterior compartilhamento dos alimentos divinos com seus companheiros humanos: "E tem imaneável vida atada-em-dor, / com três outros quarto suplício, pois dos imortais tendo roubado, / a seus companheiros comensais / o néctar e a ambrosia / serviu, com os quais imperecível / fizera-se." Por outro lado, a versão apresentada por Diodoro de Sicília difere um pouco desta: "Tántalo era hijo de Zeus; sobresalía por su riqueza y por su fama, y habitaba en la región de Asia que actualmente se llama Paflagonia. A causa de su noble cuna al tener como padre a Zeus, fue objeto, según dicen, de un especial afecto de los dioses. A continuación, sin embargo, como humano que era, no estuvo a la altura de su fortuna, y, al participar en la mesa común de los dioses y en todas sus conversaciones reservadas, reveló a los hombres los secretos de los imortales. Por esta causa fue castigado en vida y, una vez muerto, según los mitos, se le consideró merecedor de una condena eterna y se le situó entre los impíos." (Diodoro de Sicília, Biblioteca Histórica: IV, 74–ss.).

requisitante e alvo do elogio, Hierão; bem como a coletividade que vive sob seu governo e também compartilha do fluxo axiológico motivado pela *performance* mito-ritual. Não se trata de um sistema de dominação *ipsis literis* através da esfera religiosa, mas da manipulação de um fluxo de poder que, em última instância, não está unicamente na mão de um setor (ainda mais em se tratando de um contexto onde a vivência religiosa e a cívica estão intrinsecamente amalgamadas), mas é coletivamente compartilhado, disputado e exercido.

Nos versos finais (115-116), o discurso estabelece uma dialética entre os vencedores (*νικαφόροις*) e o poeta, que é proeminente por sua sabedoria (*πρόφαντον σοφίᾳ*), em uma espécie de relação de reconhecimento mútuo: se um vencedor como Hierão só tem seu feito vertido em glória perene pelo poder eternizador do canto, por outro lado o poeta busca ser reconhecido por sua grandeza "artística" e Píndaro sem dúvida nenhuma obteve este êxito:

> Que tu possas por teu tempo nas alturas caminhar,
> e eu tão somente a vencedores
> associar-me, preclaro em minh' arte
> junto aos Helenos em toda parte.

Outro aspecto fundamental que devemos ainda considerar, em relação à conjuntura na qual se insere o epinício pindárico que ora tentamos delinear, é o da "*reperformance*". Obviamente, se consideramos que o objetivo autodeclarado do epinício é o de imortalizar os feitos excelentes de nobres homens através do canto, não podemos acreditar que tal efeito pudesse ser alcançado mediante uma *performance* única, circunscrita à celebração da vitória. Do mesmo modo, a atuação da *performance* ritual, frente a sociedade, como instrumento de adaptação das transformações que nela se processam e que são reacomodadas nos mitos, não poderia se dar sem uma propagação abrangente do discurso entre a coletividade com a qual interage.

Portanto, a potencialidade da *reperformance* mostra-se essencial para a dinâmica que se estabelece entre mito, ritual e *performance* junto à comunidade que deles compartilha. Isso está de acordo com a proposição de Carey (2007), que inclusive considera que a falta de informações inscritas no texto da ode sobre detalhes de sua *performance* faz parte da intenção do compositor de não delimitar as condições de execução do epinício mas, antes, através da omissão, deixar a questão em aberto, autorizando um amplo leque de possibilidades:

> Some of this is certainly strategic, in that one obvious effect of the lack of specificity about the physical aspects of the première is to elide the difference between the first and subsequent *performance*s. This elision in turn facilitates the process of projecting the song and its honorands beyond their polis into the larger performative context of Greece in fulfilment of the boast/promise of the panegyrists that their song provides a fame which transcends the boundaries of time and space (…).
> In a world without a significant readership or book market, repeat performability was critical and vagueness about specifics of *performance* was a useful way of promoting this.
> (CAREY, 2007, p. 199-200*)*.

Carey (2007) aponta ainda, que o fato de Aristófanes parodiar o canto laudatório dedicado a governantes ilustres pelos compositores de epinícios expõe um cenário cultural que comprova que estas canções de cunho laudatório não ficaram restritas apenas ao universo nobre a que pertenciam[78]:

> Our limited evidence for re*performance*, largely Aristophanes, confirms this picture. But it tells us more. For it testifies to a fascinating cultural 'trickle down'. The fact that songs, including epinikians, composed by Pindar and Simonides to honour rulers and toffs could be cited and parodied for a mass audience in democratic Athens suggests that knowledge and enjoyment of praise songs for members of the international elite were not restricted by ideological or social boundaries.
> (CAREY, 2007, p. 210).

Athanassaki (2004), por sua vez, sugere a possibilidade de Píndaro já ter composto a *Olímpica I* tendo em mente uma estreia em Olímpia e uma *reperformance* posterior em Siracusa ou, inversamente, uma *performance* original em Siracusa e sua *reperformance* em Olímpia:

> Did Pindar compose it for an original *performance* at Olympia to be followed by a re*performance* in Syracuse in the presence of Hieron? The setting of the mythical narrative certainly allows for *performance* in the vicinity of Pelops's tomb. Such a scenario would have made it necessary for Pindar to compose the ode at short notice. (…)
> Yet the possibility of composition for an original *performance* in Syracuse with an eye to re*performance* at Olympia cannot be excluded. Pindar belongs to the last generation of poets of a highly developed "song culture," to use John Herington's description of the archaic cultural milieu. Within this song culture, a good poet did not compose for a single *performance* only but expected his work to

[78] Ibidem, n. 39: *Clouds* 1356: ᾖσαι Σιμωνίδου μέλος, τὸν Κριὸν ὡς ἐπέχθη. *Birds* 927-30: ζαθέων ἱερῶν ὁμώνυμε, δὸς ἐμὶν ὅ τι περ τεᾷ κεφαλᾷ θέλῃς πρόφρων δόμεν

> become known throughout the Hellenic world, whether through private channels or solemn re*performance* at the great religious festivals.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 337).

Significativamente, Athanassaki (2004) pontua, ainda, a correspondência entre a escassez de detalhes sobre a *performance* inscritos na *Olímpica I* e a variada gama de arranjos performáticos que a ode permitiria:

> The scholarly controversy over the solo vs. choral *performance* of the epinicians has shown that it is impossible to reconstruct the original *performance* on the basis of the evidence we have. Yet the analysis of deixis sheds light upon another side of the epinician odes, namely the variety of potential *performance*s inscribed in the text of the odes, regardless of the nature of the original *performance*. The extensive use of second-person deixis in the *First Olympian*, for instance, would allow for a high degree of mimesis in both monodic and choral executions. A dramatic *performance* of the three speeches to Pelops, to Poseidon, and to Hieron is equally possible for a solo singer and for a chorus. The *First Olympian* also allows for a combination of solo and choral song. In the course of a choral *performance*, the leader of the chorus can come forward and address monodically another member of the chorus (36–52), who can, in turn, separate himself from the group, play the part of Pelops, and immediately go offstage (75–85). The concluding address to Hieron (106–16) can also be performed monodically by the leader of the chorus. Another powerful combination is a choral *performance* with a soloist in Pelops's role. Finally, the extensive use of second-person deixis renders this ode particularly suitable for solo execution, which must have been a common practice in epinician re*performance*s. Whether Pindar entertained the idea of re*performance*s that explore the range of the inscribed variations is an unanswerable question. Yet it is precisely the range of inscribed variations that lies at the heart of our inability to reconstruct the original *performance*.
> (ATHANASSAKI, 2004, p. 338-339).

Assim, a inespecificidade da *performance*, a ausência de um modelo predeterminado para a sua execução é entendido como multiplicidade de possibilidades performáticas.

Como Athanassaki (2004) observa, a polêmica acerca de uma *performance* coral ou solo dos epinícios talvez tenha servido mais para demonstrar as limitações em relação à reconstrução da *performance* original do que as possibilidades. Entretanto, parece-nos que o minucioso (e por vezes árido) trabalho de reabilitar teoricamente o caráter performático das odes pode proporcionar uma muito significativa ampliação de nossa leitura dos epinícios, nomeadamente, por acrescentar-lhes um horizonte mais amplo, denso e plurissignificativo, ainda que por vezes, intrincado e obscuro.

O objetivo reside aqui, acompanhando o interesse crescente sobre a questão da *performance* dentro do universo dos estudos clássicos[79], na valorização da natureza performática dos epinícios em detrimento de sua análise apenas enquanto registro escrito. Ao tentarmos delinear os contornos mito-rituais do canto pindárico, debruçamo-nos sobre a problemática da recepção ativa dele pela coletividade que o compartilha bem como a das interações de poder e influência que nele se conjugam. O mito surge assim perante os nossos olhos, despido de sua moldura empoeirada de papel e tinta e, como é próprio de sua natureza, como um discurso vivo e dinâmico, interagindo dialeticamente com a sociedade que lhe engendra.

[79] Cf. Kowalzig, 2007, p. 46, n. 107: "The performative dimension of cultural activity has recently become popular with Classicists". A título de exemplo, citamos: GOLDHILL, S. & OSBORNE, R. (ed.) ***Performance* Culture and Athenian Democracy**. Cambridge University Press, 1999.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscou-se construir, partindo-se da elaboração de uma base teórica mínima, uma reflexão acerca da articulação entre mito e ritual na poética pindárica, nomeadamente, na *Olímpica I*, e de como ambos se atualizam e se manifestam no contexto performático inerente à lírica coral arcaica, na Grécia antiga.

Pensar a poesia de Píndaro enquanto ritual parece-nos ser uma porta de entrada para a construção de novas leituras críticas e novas problematizações teóricas. Haja vista que, não obstante a grande conta em que Píndaro é tido como poeta desde a Antiguidade, a complexidade e o estilo inerentes às suas composições, bem como o estado parcial em que chegaram a nós (ausência de dados relativos à música e a dança), impõem dificuldades e obstáculos a todo aquele que as submete a um exercício de leitura e interpretação.

Assim, buscou-se demonstrar, no âmbito do presente trabalho, a natureza essencialmente performática do mito, cuja corporeidade está, fundamentalmente, atrelada às condições e demandas de sua enunciação.

Por outro lado, intencionou-se, também, delinear os contornos ritualísticos da enunciação do canto, que se perfaz em uma *performance* plurissignificativa e atua sobre a audiência que dela compartilha em uma dimensão mais sensorial do que racional.

Assim, apresentou-se uma tradução da *Olímpica I*, seguida de uma análise posterior que objetivou expor na ode o funcionamento dos mecanismos de atuação da etiologia mítica, bem como, da execução ritual performatizada.

A despeito de todo esforço que a crítica pindárica tem feito para construir leituras válidas para seus cantos, Píndaro parece permanecer uma fonte inesgotável de reflexões; e os estudos, seja por sua complexidade, seja pelas lacunas presentes no universo de sua obra, constituem, quando muito, pequenos tijolos na reconstrução desse palácio irrecuperável que é a obra pindárica.

Mas, é preciso compreender a distância que nos separa do universo de Píndaro; nossa mente ocidental moderna, faminta de reduções, dependente de articulações lógicas empobrecidas e ainda empenhada em sua cruzada pela dessacralização e desmitificação do mundo, não digere tão bem o fulgor ofuscante de um canto que encanta o mundo à medida que o despe de suas vestes profanas e revela sua ontologia sagrada.

O que se delineia nesse horizonte possível é a sugestão de uma compreensão mais ampla e profunda da poesia pindárica. Ela é elogio e poesia, música e dança, instrução e misticismo, filosofia e religião, mito e rito.

BIBLIOGRAFIA

ATHANASSAKI, Lucia. "Deixis, *Performance*, and Poetics in Pindar's First Olympian Ode". *Arethusa* 37, nº. 3 (2004). The Johns Hopkins University Press. (p. 317-341).

BAQUÍLIDES. **Odas y Fragmentos**. Biblioteca Clássica Gredos. Introducción, traducción y notas de Fernando García Romero. Madrid: Gredos, 1988.

BURNETT, Anne. "Performing Pindar's Odes". *Classical Philology* 84, nº. 4 (1989). The University of Chicago Press. (p. 283-293).

_____. "The Scrutiny of Song: Pindar, Politics, and Poetry". *Critical Inquiry*, 13, nº. 3, Politics and Poetic Value (1987). The University of Chicago Press. (434-449).

BUDELMANN, F. (Ed.) **THE CAMBRIDGE COMPANION TO GREEK LYRI**C. New York: Cambridge University Press, 2009.

CALAME, Claude. "Entre narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito". *Letras Clássicas/ Dep. de Letras Clássicas e Vernáculas* 1 (1997). São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. "Píndaro hoje". In: _____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. *São Paulo: Editora Perspectiva: 1975.*

CAREY, Christopher. "The Victory Ode in *Performance*: The Case for the Chorus". *Classical Philology* 86 (1991). The University of Chicago Press. (p. 192-200).

_____. "The *Performance* of the Victory Ode". *The American Journal of Philology* 110, nº. 04 (1989). The Johns Hopkins University Press. (p. 545-565).

DIODORO DE SICILIA. **Biblioteca Historica**, libros IV-VIII. Trad. Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2004.

DUCHEMIN, J. **Pindare, poéte et prophéte**. Paris: Lês Belles Lettres, 1955.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Trad. Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____.**O mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EURIPIDES. **Euripidis Fabulae**, vol. 2. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Disponível em: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg013.perseus-grc1:1>. Acesso em: 12 mar. 2013.

GOLDHILL, Simon. **The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature**. New York: Cambridge University Press, 1991.

GRIFFITH, R. D. "Pelops and Sicily: The Myth of Pindar Ol. 1". *The Journal of Hellenic Studies* 109 (1989). The Society for the Promotion of Hellenic Studies. (p. 171-173).

HEATH, Malcolm. "Receiving the κῶμος: the context and *performance* of epinicians". *American Journal of Philology* 109 (1988). University of Leeds. (p. 180-195).

HEATH, Malcolm; LEFKOWITZ, Mary. "Epinician *Performance*". *Classical Philology* 86, nº. 3 (1991). The University of Chicago Press. (p. 173-191).

HOMER. **The Odyssey of Homer**. Edited by W. B. Stanford. Vol. 1. New York: St. Martin's Press, 1967.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço; Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HORNBLOWER, Simon; MORGAN, Catherine. **Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals**. New York: Oxford University Press, 2007.
ITSUMI, Kiichiro. **Pindaric Metre: The 'Other Half'**. New York: Oxford University Press, 2009.

KÖHNKEN, Adolf. “Pindar as Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in Olympian 1”. *The Classical Quarterly*, *New Series*, 24, nº. 2 (1974). Cambridge University Press (199-206).

KOWALZIG, Barbara. **Singing for the Gods: *Performance*s of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LEACH, E.R., “Cabelo Mágico”. In: *Antropologia*. R. D. Matta (org.). Trad. A.Z. Guimarães. São Paulo: Ática, 1983. (p. 141).

LEFKOWITZ, Mary. “Who Sang Pindar's Victory Odes?”. *The American Journal of Philology*, 109, nº. 1 (1988). The Johns Hopkins University Press. (p. 1-11).

LESKY, Albin. **História da Literatura Grega**. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

LEWIS, Gilbert. **Day of Shining Red, an essay on understanding ritual.** New York: Cambridge University Press, 2007.

LOURENÇO, Frederico. **Poesia Grega de Álcman a Teócrito**. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.
_____. (Org.). **Ensaios sobre Píndaro**. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

MALHADAS, Daisi. **Odes aos príncipes da Sicília**. Araraquara: UNESP, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1976.

_____. “O mito na poesia lírica coral de Píndaro”. *Itinerários*: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários*. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, 1991.

MONDADA, Ana Victoria. **Literatura griega, V.3: Hesíodo, Safo, Pindaro**. 1973.

NAGY, G. “Pindar's Olympian 1 and the Aetiology of the Olympic Games”. *Transactions of the American Philological Association*, 116. The Johns Hopkins University Press, 1986. (p. 71-88).

PAUSANIAS. **Descripción de Grecia**, Libros I-X, (3 v). Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1994.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. “Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica”. In: PEIRANO, Mariza (Org.). **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Brasília: Relume Dumará, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

_____. **Hélade; Antologia da cultura grega**. Coimbra, 1963.

_____. **Sete odes de Píndaro**. Coimbra: Biblioteca Sudoeste, 2003.

PINDAR. **Olympian Odes, Pythian Odes**. Edited and translated by William H. Race. Cambridge: Harvard University Press, 1997

PINDARE. **Olympiques**. texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

PÍNDARO: **Epinicios**. Introducción, traducción y notas de Pedro Bádens de la Peña e Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

PÍNDARO: **Nemeas**. Introducción, versión y notas de Rubén Bonifaz Nuño. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos**. Biblioteca Clássica Gredos. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Gredos, 1984.

PORTI, Aemilii. (Verfionem Latinam) KUSTERUS, Ludolphus (Indicesque auctorum e rerum adjecit). **Suidae Lexicon, Graece & Latine, tomus III**. Cantabrigiae: Typis Academicis, 1705.

ROMILLY, J. de. **Fundamentos da literatura grega**. Tradução Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

SEGAL, Charles. “God and Man in Pindar's First and Third Olympian Odes”. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 68, pp. 211-267; Department of the Classics, Harvard University, 1964.

SNELL, B. **A descoberta do espírito**. Tradução de Arthur Mourão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1975.

SOUZA, J. Cavalcante de. Píndaro: "1ª Olímpica". *Folhetim; Suplemento do jornal: A Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 de maio de 1984.

VERDENIUS, W. J. **Commentaries on Pindar**. Vol. 2, Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2. Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum. New York, 1988.

VERNANT, J.P. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Trad. Joana A. D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.