

A MEMÓRIA DAS MUSAS E O ENCANTO DAS CÁRITES: REFLEXÕES EM TORNO DO *CARMEN* 15 DE BAQUÍLIDES

Eduardo Henrik Aubert

Universidade de São Paulo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7562-7057>

eduardo.aubert@usp.br

RESUMO

Este artigo propõe uma apresentação geral do *carmen* 15 de Baquíledes – o primeiro ditirambo na edição helenística de seus poemas –, além de sua tradução para o português. Preocupa-se, mais especificamente, com compreender como Baquíledes mobiliza os principais hipotextos do poema – todos advindos da poesia hexamétrica arcaica – e com evidenciar que, ao retrabalhar aqueles textos, está a processar também uma reflexão sobre a própria natureza da poesia mélica em face da poesia épica.

Palavras-chave: Baquíledes; Poesia Mélica; Poesia Épica.

ABSTRACT

This paper offers a general presentation of Bacchylides' *carmen* 15 – the first dithyramb in the Hellenistic edition of Bacchylides' poems – as well as a translation of the poem into Portuguese. More specifically, the paper attempts to understand how Bacchylides manipulates the poem's fundamental hypotexts – all of which come from archaic hexameter poetry – and to show that, in reworking those texts, the poet is also reflecting on the very nature of melic poetry in relation to epic poetry.

Keywords: Bacchylides; Melic poetry; Epic poetry.

1. APRESENTAÇÃO DO POEMA

1.1 O papiro

O *carmen* 15 (doravante, B.15) é o primeiro ditirambo na edição helenística de Baquíledes (c. 520 – c. 450 a.C.)¹ – a qual os ordena por ordem alfabética da primeira palavra (ROBBINS, 1997, p. 285) –, segundo

¹ Para as datas, ver a discussão em ZIMMERMANN, 2011, p. 223.

revela o excepcional Papiro London, BL, 733 (s. II d.C.), ao qual se deve a quase totalidade do poema que hoje podemos ler,² e, em geral, da poesia de Baquilides.³ Esse ditirambo ocupa, mais especificamente, toda a coluna 30 (aqui, col. 1), bem como 27 das 35 linhas da coluna 31 (aqui, col. 2) do papiro (texto e tradução na seção 2, *infra*).

Infelizmente, a col. 1 está bastante danificada, de modo que se leem parcialmente 13 das primeiras 14 linhas, estando as restantes 21 inteiramente perdidas, as quais se busca integrar, para um ou outro verso, por meio de conjecturas e da tradição indireta, conforme se verá mais abaixo. B.15 compõe-se de três tríades, em metro dátilo-epitrito, de que se preservam: parte da estrofe e da antístrofe da primeira (col. 1), o epodo da segunda, de que falta apenas o primeiro verso (col. 2), e estrofe, antístrofe e epodo da terceira (col. 2).

Outra mão, conhecida dos papirólogos como “segundo corretor”, introduziu o duplo título que se lê parcialmente na primeira coluna: Ἀν]τηνορίδα [ἧ Ἑλένης] Παίτισις (“Os filhos de Antenor, ou A requisição de Helena”). Trata-se de episódio célebre, referido na *Iliada* (3.203-224, 11.123-141), nos *Cantos Cíprios* (Procl.Chrest.80), no Pseudo-Apolodoro (3.29), assunto de uma ou duas tragédias perdidas de Sófocles (Ἀντηνορίδα e Ἑλένης Παίτισις, cf. LLOYD-JONES, 2003, p. 55 e 68), entre outras fontes literárias, retratado ainda amplamente na iconografia (notadamente na cratera Astarita, Corinto, c. 560 a.C.⁴; sobre as representações nas artes plásticas, cf. BEAZLEY, 1958).

1.2. Estrutura

A despeito das significativas lacunas nas duas primeiras tríades, a estrutura do ditirambo se deixa ver com suficiente clareza em suas linhas gerais; para tanto, concorreram trabalhos filológicos de monta, especialmente o alentado comentário de Maehler (1997), que revisitou o texto subsequentemente (1998, 2004), a relevante monografia de Zimmermann sobre os ditirambos (1998) e, mais recentemente, o estudo detalhado de Fearn (2007, p. 257-337); naturalmente, uma série de dúvidas permanecem, a que remetemos na sequência.

B.15 pode ser concebido como composto de duas partes (ver texto e tradução na seção 2, *infra*), cada uma das quais combina narrativa e discurso.⁵

² A *editio princeps* é KENYON, 1897.

³ Cf., para uma apresentação do papiro e sua importância para a edição de Baquilides: MAEHLER, 2003, p. v-xii.

⁴ Acessível em: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xx--collezione-astarita--ceramica-greca-ed-etrusca/cratero-a-colonnette-tardo-corinzio.html>

⁵ A proposta de Zimmermann, de organizar o poema em duas partes, “uma mais ampla, narrativa, e uma mais curta, reflexiva”, a segunda começando no v. 47, com a invocação às

Na primeira (vv. 1-c.35), a cena se passa provavelmente no templo de Atena em Troia, onde a sacerdotisa (πρόσπολος, v. 2) Teano, esposa do bom conselheiro (εὔβουλος, v. 37) Antenor, recebe Odisseu e Menelau na embaixada em que vêm reclamar a devolução de Helena e das riquezas levadas por Páris de Esparta; o conteúdo da requisição, contudo, não vem explicitado nos versos conservados. A estrofe da primeira tríade se inicia assim *mediis in rebus* (ZIMMERMANN, 2008, p. 66),⁶ pressupondo, desde logo, o conhecimento prévio do mito (DANEK, 2005, p. 10). A narrativa dá lugar, já na antístrofe, a um primeiro discurso,⁷ provavelmente de Teano (προσήνεπεν), já que é o anfitrião quem primeiramente se dirige ao hóspede, e não o contrário (MAEHLER, 2004, p. 160). A sacerdotisa parece acolher os representantes dos gregos e talvez os incite a relatar seu propósito.

Entre o epodo da primeira estrofe e a antístrofe da segunda, é altamente provável que houvesse um discurso de Odisseu, seja em razão do paralelismo com o discurso de Menelau na terceira tríade (JEBB, 1905, p. 220; MAEHLER, 1997, p. 130, que evoca a “economia poética” como fundamento), seja devido aos precedentes literários, notadamente Il.3.203-224 (decisivo para a compreensão do ditirambo, cf., *infra*, 3.1), seja, enfim e sobretudo, porque os vv. 37-39, após a lacuna, referem que Antenor reporta a Príamo e a seus filhos o relato dos aqueus (μῦθον Ἀχαιῶν), o qual deveria constar justamente na porção perdida do poema (MAEHLER, 1997, p. 130-131).

É hipótese de Blass, Jebb e, mais recentemente, de Maehler, que o fragmento 26, conhecido por tradição indireta, o qual, metricamente, dentre os poemas conhecidos, apenas se poderia encaixar em B.15 (para uma discussão detalhada, cf. MAEHLER, 1997, p. 138-139), fizesse parte desses versos perdidos, quer do discurso de Teano, quer do discurso de Odisseu. Talvez, nesse excerto de forte caráter gnômico, segundo propõe De Sanctis, “Baquilides identificasse, na clareza da palavra que não conhece o engano, o eixo central em torno do qual gira o relato sobre a embaixada”, 2012, p. 42).

Musas, parece menos convincente, pois não se coaduna com os vestígios daquilo que se pode divisar da porção incompleta do texto (ZIMMERMANN, 2008, p. 67). Para Villarrubia, seriam três partes: prolegômenos e possível discurso de Odisseu (vv. 1-23), passos prévios à reunião dos troianos (vv. 36/37-46) e transição/discurso de Menelau (vv. 47-63. VILLARRUBIA, 1991, p. 362). Essa divisão é importante, mas parece que o discurso de Menelau é preparado justamente por tudo o que se estende entre o v. 36 e o v. 49, como os discursos de Teano e, provavelmente, de Odisseu, são preparados pelos vv. 1-12. Registre-se também a proposta de Percy Jr., para quem todos os ditirambos de Baquilides seriam formados por uma tríplice divisão do mito, ponto de vista que, a nosso ver, leva o autor a se apoiar em elementos muito heterogêneos na divisão de cada espécime (1976, *passim*).

⁶ Técnica cara a Baquilides, cf. B.17 (ditirambo 3), por exemplo.

⁷ Sobre ser o primeiro, Maehler nota que o mesmo verbo, nas duas vezes que é usado nas *Píticas* de Píndaro (4.97 e 9.29), indica o primeiro discurso de uma conversa (MAEHLER, 1997, p. 137).

Quando se passa à col. 2, e assim à porção substancialmente preservada de B.15, tudo indica que estamos a adentrar a segunda parte do poema, marcada por uma mudança de cenário (vv. 35-63): os embaixadores gregos estão em deslocamento, certamente conduzidos pelos filhos de Antenor (MAEHLER, 1997, p. 140), em direção à ágora de Tróia; como já se disse, Antenor narra a Príamo e a seus filhos o conteúdo da embaixada, e então os arautos conclamam as fileiras troianas para a ágora.

Na ágora, os troianos querem o fim das hostilidades – que, portanto, já estão em curso –, e, invocando a Musa, o poeta marca solenemente a culminação da cena no discurso de Menelau, que ocupará a terceira antístrofe e o terceiro epodo. Confiando na ajuda das Cárites, Menelau discorre sobre a necessidade de praticar a justiça.

Começa por responder diretamente à atitude dos troianos, que rezavam, mãos ao alto (ἀνίσχοντες χέρας ἀθανάτοις, v. 45), pela misericórdia aos deuses imortais; não é Zeus, no alto (ὕψιμέδων... θνατοῖς, vv. 51-52), o responsável pelas desgraças que afligem os mortais. O discurso é estruturado em duas partes perfeitamente simétricas, de sete versos cada. Na primeira metade, Menelau aborda as noções positivas de Justiça, Eunomia e Têmis (vv. 50-56); na segunda, a figura negativa da Desmesura, ou Húbris, a “incapacidade de permanecer no interior dos confins do justo” (SEVIERI, 2012, p. 81) (vv. 57-63).

Sem nova intervenção do poeta, tão repentinamente como começara, dando a impressão de ser “um tipo de vinheta épica” (JEBB, 1905, p. 220), o ditirambo termina,⁸ a produzir efeito de impacto: “o ouvinte é instado à reflexão,” assinala Zimmermann, completando que isso é tanto o mais verdade por terminar em “trecho em que o poeta se desvia do modelo” (ZIMMERMANN, 2008, p. 68), pressupondo-se, assim, um hipotexto dominante, como poderemos constatar mais abaixo (cf. 3.1, *infra*).

1.3. Situação de performance

Embora o texto não faça nenhuma remissão explícita à ocasião de performance, é bastante provável que ele tenha sido concebido para as Panateneias, por três ordens de razões.⁹

⁸ Discutiu-se muito se o poema não estaria incompleto, não porque faltassem linhas no Papiro Londres 733 – onde, ao verso 63, segue-se diretamente B.16 –, mas porque o final se teria perdido antes da cópia do manuscrito. No entanto, o estudo do *corpus* de Baquílides evidencia que o término abrupto, sem comentários, é um dos eficientes meios pelos quais o poeta organiza suas composições (ZIMMERMANN, 2008, p. 66-67, nota 16). Cf., também, VILLARRUBIA, 1991, p. 357.

⁹ Menos convincente a hipótese de uma encomenda espartana, *pace* IRIGOIN, 2002, p. 5; cf. GIUSEPPETTI, 2015, p. 52-53.

Em primeiro lugar, os 50 filhos de Antenor e Teano (segundo o escólio T a Il.24.496: Βακυλίδης πενήτηνonta τῆς Θεανούς ὑπογράφει παῖδας, “Baquilides escreve que foram cinquenta os filhos de Teano”) correspondem exatamente ao contingente do coro ditirâmico ateniense (MAEHLER, 1997, p. 129), de modo que o número, tido por despropositadamente elevado pelo escoliasta, se justificaria como parte da ação mimética do coro, que representaria os Antenóridas, dando respaldo, com isso, a um dos títulos do ditirambo (cf., também, ZIMMERMANN, 2008, p. 69).

Ademais, é de grande relevo a referência à Gigantomaquia com que termina o poema (vv. 62-63); ora, esse era o tema dominante das Panateneias desde sua reordenação em 566-565 a.C., por Pisístrato, representado na arte monumental da cidade (templo de Atena, Pártenon; cf. SEVIERI, 2012, p. 70-71), mas sobretudo bordado no manto cerimonial (*peplos*) entregue à estátua de Atena Polias naquela festa (MAEHLER, 1997, p. 129 e p. 135); daí poderia derivar a importância de Teano em B.15, sacerdotisa de Atena que, em Homero, está justamente ligada à oferta do *peplos* de Hécuba a Atena (Il.6.297-304) (ZIMMERMANN, 2008, p. 69).

Enfim, há possíveis referências às elegias de Sólon no final do ditirambo (vv. 51 e seguintes, cf. seção 3.2, *infra*), de modo que o poema poderia estar dando voz aos ideais cívicos atenienses e, assim, evocando à memória dos ouvintes a forma como tais ideais foram expressos por Sólon (cf., especialmente, FEARN, 2007, *passim*, com as ponderações nas seções 3.2 e 3.3, *infra*).

Embora seja descabida uma afirmação peremptória, o cúmulo desses indícios milita convincentemente por uma ocasião de performance nas Panateneias.

2. TRADUÇÃO DE B.15 (SEGUNDO O TEXTO DE MAEHLER, 2003)

	Ἀντιγηροῖδαι [ἦ Ἑλένης] Ἀπαίτησις ¹⁰	Os filhos de Antenor, ou A Requisição de Helena
col.1 A'	Ἀντί]γορος ἀντιθέου κεδνὰ πα ¹¹]ράκοιτις Ἀθήνας πρόπολος 3 ὄϊζεν ἀγνόν ¹²] Παιλλάδος ὀρσιμάχου ναὸν πόλας τε χ]ρυσέας	De Antenor, semelhante aos deuses, a fiel esposa, servidora de Palas Atena, levantadora de batalhas, abriu o <u>templo e as portas</u> douradas
5	ἀγγέλοις ἴκουσι]ν Ἀργείων Ὀδυσσεῖ Λαρτιάδα Μενε]λάωι τ' Ἀτρεΐδαι βασιλεῖ 7 ὡς ποτ' ἦντησεν βαθύ]ζωνος Θεανῶ	aos dois mensageiros dos argivos, a Odisseu, Laertiáda, e ao Atrida Menelau, rei; <u>ao encontro deles foi</u> a bem cintada Teano

¹⁰ N.B.: Estão destacadas em tipo distinto conjecturas relegadas por Maehler ao aparato, trechos que, na tradução, vêm sublinhados; quando Maehler sugere uma fonte para a conjectura, ela está explicitada em nota aqui.

¹¹ Conjectura fundamentada, para o v. 2, em Il.24.730 e em B.3.33.

¹² Conjectura fundamentada, para os vv. 3-5, em Il.6.297-298: αἶ δ' ὅτε νηὸν ἴκανον Ἀθήνης ἐν πόλει ἄκρη, / τῆσι θύρας ὄϊζε Θεανῶ καλλιπάρηος (MAEHLER, 1997, p. 137).

10	<p>----- -----]ον -----]ν προσήνεπεν 3 ξένοι, τί δή Τροίαν ἐς ἐ]ύκτιμέναν -----] τῶν δὲ πεντήκοντ' ἐμὸν πατ[¹³]δον τυχόντες -----] σὺν ἑθεοῖς 7 -----]δους</p>	<p>... ... <u>ela a eles se dirigiu:</u> “<u>Estrangeiros, vós que à bem-construída</u> <u>Troia chegastes,</u> quando <u>por meus cinquenta filhos</u> fostes recebi-dos, ... com a ajuda dos deuses ...</p>

	<p>(deest epod. a')</p>	
B'	<p>-----] -----]οὐ γὰρ ὑπόκλοπον φορεῖ 23 βροτοῖσι φωνάεντα λόγον σοφία,</p>	<p>... ... <u>pois não é prenhe de enganos que a sabedoria</u> traz aos homens a palavra bem articulada, <u>mas aberta...</u></p>

	<p>(desunt vv. XI)</p>	
E[II. B' 36 col. 2	<p>-----] ἄγον, πατήρ δ' εὐβουλος ἦρωξ πάντα σάμαιεν Πριάμοι βασιλεῖ 4 παῖδεσσί τε μῦθον Ἀχαιῶν. ἔνθα κάρυκες δι' εὐ- ρεῖαν πόλιν ὀρνύμενοι 40 Τρώων ἀόλλιζον φάλαγγας</p>	<p><u>os filhos de Antenor</u> os conduziram, e o pai, herói de bom conselho, comunicou ao rei Príamo e aos seus filhos todo o discurso dos aqueus. Em seguida, os arautos, por toda a ampla cidade urgindo-as, reuniram as fileiras dos troianos</p>
)-----		
Γ'	<p>δεξιστρατον εἰς ἀγοράν. πανταὶ δὲ διέδραμεν αὐδάεις λόγος· 3 θεοῖς δ' ἀνίσχοντες χέρας ἀθανάτοισ εὐχοντο παύσασθαι δυᾶν. Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίως; Πλεισθενίδαξ Μενέλαος γάρυϊ θελξιεπεῖ 7 φθέγγετ', εὐπέλοισι κοινώσας Χάρισσιν·</p>	<p>na ágora, recebedora do exército. Por toda parte correu a mensagem proclamada. Erguendo as mãos aos deuses imortais, rezavam para que terminasse sua miséria. Musa, quem primeiro começou com palavras justas? Menelau Plistenida, com voz encantadora, se pronunciou, tendo se aconselhado com as Cárites de belos mantos:</p>

50	<p>“ὦ Τρῶες ἀρηϊφίλοι, Ζεὺς ὑψ[ιμέδων ὃς] ἅπαντα δέρκεται 3 οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων, ἀλλ' ἐν [μέσ]ωι κείται κιχεῖν πᾶσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθεῖαν, ἀγνᾶς Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιτος· 7 ὀλβίον πιαιδέεσσιν ἐν αἰρεῦνται σύνοικον.</p>	<p>“Ó troianos, caros a Ares: Zeus, reinante no alto e que tudo divisa, não é responsável pelas imensas aflições dos mortais, mas está posto ao alcance de todos os homens atingir a reta Justiça, da sagrada Eunomia companheira e da sábia Têmis; são filhos de homens felizes os que escolhem coabitar com ela.</p>

55	<p>ἀ δ' αἰόλοισι κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις ἐξαισίοις θάλλουσ' ἄθαμβῆς 3 Ὕβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύναμιν τε θόως ἄλλότριον ὤπασεν, αὐτίς δ' ἐς βαθὺν πέμπει φθόρον· κεί]να καὶ ὑπερφιάλους 60 Γᾶς] παῖδας ὤλεσσαν Γίγαντας.”</p>	<p>Porém, aquela que na inconstante ganância e na imprudência excessiva floresce, a desavergonhada Desmedida, que, rápida, à riqueza e à força alheias persegue, ela mesma envia os homens para a funda ruína; foi ela também que aos arrogantes filhos da Terra destruiu, os Gigantes.”</p>

¹³ Conjectura fundamentada em schol. T ad Il.24.496: Βακχυλιδης πεντήκοντα τῆς Θεανοῦς υπογράφει παῖδας.

3. BAQUÍLIDES, TECELÃO DE PALAVRAS ALHEIAS

“Todos adquirem sua arte de outrem, assim em tempos remotos como hoje, pois não é fácil descobrir os portões das palavras não ditas (ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός τό τε πάλαι τό τε νῦν, οὐδὲ γὰρ ῥᾶιστον ἀρρήτων ἐπέων πύλας ἐξευρεῖν, peás, fr. 5).”

B.15 não apenas é – como, segundo o próprio Baquilides, toda poesia – devedor de um amplo conjunto de hipotextos, mas, mais que isso, parece trazer suas fontes para o primeiro plano, de modo a desenhar um ἀγών poético bastante explícito; trata-se, portanto, não só de conceber a poesia de Baquilides como marcada por “extensa intertextualidade” (FEARN, 2022, p. 346), mas de apontar como e por quê Baquilides mobiliza outros textos – e a memória daqueles precisos textos – para gerar sentido.

3.1. *Cantos Cíprios e Iliada*

A tentativa de derivar a história mítica de B.15 de um antecessor direto conduziu a diversas elucubrações acerca da relação desse ditirambo com fontes precedentes, e notadamente com o épico cíclico *Cantos Cíprios*, uma vez que o resumo da *Crestomacia* de Proclo na *Biblioteca* de Fócio informa que o episódio da embaixada estava contido naquele poema (se pronunciam em favor da fonte cíclica: JEBB, 1905, p. 218-219; KULLMANN, 1960, p. 276; MAEHLER, 1997, p. 131-132; MAEHLER, 1998, p. 118; WEST, 2013, p. 117; Maehler parece ter suavizado a importância dos *Cantos Cíprios* depois: 2004, p. 158).

Contudo, o resumo de Proclo é extremamente lacônico e nem sequer menciona os nomes dos embaixadores ou o desenrolar da embaixada; mais que isso, Proclo afirma que ὡς δὲ οὐχ ὑπήκουσαν ἐκεῖνοι ἐνταῦθα δὴ τειχομαχοῦσιν (“como [os troianos] não atenderam [ao pedido da embaixada], eles [os gregos] em seguida ergueram uma muralha”). Ora, como se vê, especialmente pelos vv. 45-46, o poema de Baquilides, juntamente com a cratera Astarita, pressupõe hostilidades em curso;¹⁴ assim, o nexos parece frágil, não havendo razão suficiente, além de um encadeamento de especulações, para a associação específica de B.15 com os *Cantos Cíprios* cíclicos (sobre outros poemas, deitados ou não por escrito, que narrassem as primícias do ciclo troiano, evidentemente, só cabe calar).

¹⁴ Em face disso, uma hipótese afinada com a crítica neo-analista seria a de uma história primitiva, anterior à da *Iliada*, anterior à dos *Cantos Cíprios* cíclicos, a que se prenderiam diretamente a cratera Astarita e indiretamente B.15 (para um resumo de que história seria essa, cf. DANEK, 2005, p. 15). Entretanto, o nexos parece não só envolto em todo tipo de névoa e especulação, como parece contradizer a evidência da intensa proximidade com o texto iliádico.

É mesmo argumento contrário à dependência estruturante de B.15 para com epopeias perdidas, orais ou escritas, o fato de que, como bem reconheceu Zimmermann, o que o poema pressupõe claramente “é o conhecimento preciso da epopeia homérica, de modo que poucas palavras bastam para trazer à memória do público o conhecimento preciso da epopeia homérica” (ZIMMERMANN, 2008, p. 67; no mesmo sentido, IRIGOIN, 2002, p. 6-7 e FEARN, 2017, p. 271; de forma desenvolvida, PFEIJFFER, 1999, p. 49).

Efetivamente, o episódio da embaixada figura proeminentemente na *Teichoskopía*, quando Antenor referenda a descrição que Helena dá de Odisseu (Il.3.199-202), com base na experiência da embaixada, que relata na sequência (Il.3.203-224). Ademais, o provável contexto de execução de B.15, as Panateneias, seria ocasião privilegiada para esse tipo de associação, em meio às récitas da *Iliada* e da *Odisseia* nos concursos rapsódicos (ERCOLANI, 2018, p. 92-94 e 186).

Segundo Antenor, tratava-se, genericamente, de embaixada que dizia respeito a Helena, composta por Odisseu e Menelau, e fora o próprio Antenor quem os abrigara em sua casa (Il.3.204-208, em clara referência a uma relação de ζευγία). Em um discurso sutilmente construído, então, marcado pela quádrupla anáfora de ἀλλ’ ὅτε δῆ (vv. 209, 212, 216 e 221, cf. DE SANCTIS, 2012, p. 37), Antenor promove uma comparação entre os dois gregos, primeiramente do ponto de vista físico (Il.3.209-211), retomando algo do que Príamo acabara de dizer ao contrastar Odisseu e Agamêmnon (Il.3.191-198), depois no que respeita ao desempenho oratório de cada um, primeiramente de Menelau (Il.3.212-215), depois de Odisseu, com quem culmina a intervenção do conselheiro: a descrição se escande em um primeiro momento em que a aparência de Odisseu faz esperar um péssimo desempenho (Il.3.216-220) e, em um segundo, em que Odisseu aparece como orador incontestemente digno da admiração de todos (Il.3.221-224), de modo que se opõem aparência e essência.

Consta ainda outra referência complementar, mais breve, ao episódio (Il.11.123-125 e 138-142), quando, primeiramente, o narrador relata que Antímaco recebeu oferta de presentes de Páris para se opor à embaixada dos gregos e, na sequência, Agamêmnon nomeia Antímaco, pai de Pisandro, seu oponente, afirmando que, no dia da assembleia, Antímaco quisera matar Odisseu e Menelau sem permitir que os embaixadores retornassem de Ílio.

Além dessas referências específicas à embaixada, há todo um conjunto suplementar de episódios iliádicos – para além de frases menos diretamente associados a determinado ponto singular da narrativa homérica (μῦθον Ἀχαιῶν, B.15.39 e Ἀχαιῶν μῦθον, Il.7.403-404¹⁵; κάρυκες δι’ εὐρεΐαν

¹⁵ Embora Fearn (2017, p. 282-283) proponha que o emprego do sintagma envolve também aqui a rememoração do episódio – possibilidade interpretativa sempre presente,

πόλις, B.15.40-41 e κήρυκες δ' ἀνὰ ἄστρῳ, Il.3.245 e 8.517, etc.) – pertinentes à narrativa de B.15. Vejamos os mais sobressalentes.

Evidentemente, há aqueles que concernem o casal Antenor e Teano. Fundamental é a já referida (cf., *supra*, 1.3) oferta do peplo de Hécuba a Atena, conduzida por Teano, a esposa de Antenor que abre as portas do templo e que deposita o manto nos joelhos da estátua, suplicando-lhe – sem sucesso – que permita a deusa que Diomedes tombe no confronto com Páris (Il.6.286-311). No canto seguinte, em passagem sem dúvida articulada com B.15, Antenor sugere, em assembleia, que os troianos entreguem Helena e os tesouros aos argivos, proposta que não prospera, mas que é evidente reiteração da demanda posta pela embaixada de Odisseu e Menelau no começo da guerra (Il.7.346-353).

Pfeijffer percebeu a importância, muito destacada, do episódio em que Menelau propõe que a guerra seja resolvida em um combate singular seu com Páris (Il.3.96-112), de onde provém (PFEIJFFER, 1999, p. 47; cf., também, FEARN, 2017, p. 286-287): o modelo da reação dos troianos para a possibilidade de uma proposta de paz (ἐλπόμενοι παύσασθαι ὄϊζυροῦ πολέμοιο, Il.3.112,¹⁶ aqui reação de troianos e gregos ≈ εὔχοντο παύσασθαι δυᾶν, B.15.46); o sintagma παῖδες ὑπερφίαλοι (Il.3.106, para qualificar os troianos, reproposto em B.15.62 para falar dos Gigantes); enfim, possivelmente, a referência à Terra em posição inicial de verso (Γῆ, Il.3.104 ≈ Γᾶς, B.15.63). Trata-se de evocar “associações com outra tentativa de solução diplomática, que também falhou” (PFEIJFFER, 1999, p. 47).

Fearn propõe que o discurso de Menelau sobre o cadáver de Pisandro, que acabara de matar, em Il.13.620-639, também seria intertexto pertinente, notadamente por ser a única instância da *Iliada* em que os troianos são denominados ὕβριστᾶι (ἄνδρεςσι χαρίζεται ὕβριστῆσι / Τρωσίν, Il.13.633-634) (FEARN, 2017, p. 285-286). De fato, poderíamos acrescentar o emprego do adjetivo ὑπερφίαλος (Τρῶες ὑπερφίαλοι, Il.13.621), perfazendo, com isso, um par de noções centrais no discurso de Menelau em B.15.50-63). A essas noções se soma a referência, aqui explícita, à apropriação, contra as regras da ξενία (cf. invocação a Zeus Hospitaleiro em Il.13.625-626), da mulher e de muitos bens (ἄλοχον καὶ κτήματα πολλὰ, Il.13.627), muito indiretamente referidos em B.15.57-58.

Enfim, de forma não menos relevante, no coração mesmo do discurso de Menelau, os dois versos com que a *Iliada* termina a descrição da cidade em paz no escudo de Aquiles vêm nitidamente ecoados, deixando claro que os

embora não seja fácil se pronunciar de forma decidida em casos assim.

¹⁶ Porém, Fearn chama corretamente a atenção para Il.7.375-376 (αἶ κ' ἐθέλωσι / παύσασθαι πολέμοιο δυσηχέος) e Il.7.394-395 (αἶ κ' ἐθέλητε / παύσασθαι πολέμοιο δυσηχέος). Cf. FEARN, 2007, p. 282.

troianos escolheram a cidade em guerra, e não a cidade em paz (PFEIFFER, 1999, p. 47). Veja-se: κείτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύω χρυσοῖο τάλαντα, / τῶ δόμεν ὃς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἴποι (Il.18.507-508), de onde provêm os sintagmas ἐν [μέσ]ωι κείται (B.15.53) e Δίκαν ἰθεῖαν (B.15.54).

Como se vê, o conjunto desses passos é bastante suficiente para esclarecer a situação narrativa de B.15, e, mais que isso, para deixar evidente que B.15 escolheu a *Iliada* como seu referencial privilegiado, tecendo sua significação por meio da pressuposição de que os ouvintes do ditirambo pudessem, a todo momento, evocar os referentes iliádicos; os elementos adjacentes, que se conectam com estes, podem conter uma inextricável combinação de elementos tradicionais – afinal, e.g., o papel de Teano na recepção dos embaixadores não vem referido na *Iliada*, mas estrutura a representação iconográfica na cratera Astarita – e de contribuições próprias de Baquílides, distinção que o estado da transmissão só permite conjecturar.

Sobretudo, importa destacar a importância do passo Il.3.203-224 – claramente o hipotexto central de B.15. Conforme Eustácio de Tessalônica destaca em seu comentário, Antenor está preocupado, como orador, em louvar a oratória de Odisseu e de Menelau, ao contrário de Príamo, que, como rei, ao contrastar Odisseu e Agamêmnon, apega-se ao aspecto físico da σύνκρισις.¹⁷ Trata-se de aprofundamento de percepção que já era dos escoliastas antigos, que afirmavam: “o governante elogia o governante, e o orador elogia o orador” (ὁ ἄρχων τὸν ἄρχοντα καὶ ὁ ῥήτωρ τὸν ῥήτορα ἐπαινεῖ, schol. T aos vv. 203-206).

O elemento mais surpreendente dessa longa passagem (que compreende as três últimas seções abraçadas pela anáfora ἀλλ' ὅτε δή) é que Antenor nada diz sobre o conteúdo dos discursos, focando única e exclusivamente na técnica oratória de Menelau e de Odisseu.

No relato do discurso de Menelau, conforme a inteligente síntese de Lesi, “reconhecem-se elementos de *inuentio* e de *elocutio* (παῦρα – οὐ πολὺμυθος) e de *actio* (ἐπιτροχάδην – λιγέως – οὐδ' αφαναρτοεπής; vv. 213-15)” (LESI, 1993, p. 13). Menelau desponta como um orador fluente, de voz muito clara (*actio*), que acha as palavras certas (*elocutio*)¹⁸ e que fala pouco, apenas o necessário (*inuentio*).

Porém, Menelau fala antes de Odisseu justamente “na condição de perdedor da comparação” (KRIETER-SPIRO, 2009, p. 82), que é toda destinada a destacar a excelência oratória de Odisseu, com que culmina (KIRK, 1985, p. 296). Odisseu demora a falar, olha para o chão e mantém imóvel

¹⁷ Ὅτι Ἀντήνωρ ἐπαινῶν ὡς ῥήτωρ τὴν κατὰ Ὀδυσσεά καὶ Μενέλαον ῥητορείαν, ὡς καὶ ὁ βασιλεὺς Πρίαμος πρὸ βραχέων τὸν ὅμοιον Ἀγαμέμνονα (apud: LESI, 1993, p. 10, n. 45).

¹⁸ Notar a bela litotes do hápax οὐδ' αφαναρτοεπής (cf. KRIETER-SPIRO, 2009, p. 87).

seu bastão (que indica ter ele a palavra, cf. KRIETER-SPIRO, 2009, p. 88), despertando, assim, a impressão de ser um tolo; mas a expectativa se reverte de todo – é o último trecho introduzido pela anáfora ἀλλ’ ὅτε δὴ –, pois, quando Odisseu começa a falar, sua voz é sonora (μεγέλην, v. 221) e deixa os troianos indefesos, caindo as palavras sobre os ouvintes como flocos de neve em um dia de inverno (v. 222) – imagem que se esclarece notadamente por Il.12.156-160 e Il.12.278-289, em que o ataque, por armas ou pedras, é comparado à queda da neve, que, implacável, deixa o adversário sem reação (cf. LESI, 1993, p. 19-20; KRIETER-SPIRO, 2009, p. 89; DE SANCTIS, 2012, p. 38); trata-se de uma “nevasca verbal” (PFEIJFFER, 1999, p. 46).

Diante da estrutura, assim sumariamente exposta, do principal referente homérico de B.15, é possível, desde logo, conceber a estratégia do poeta de Ceos como a de produzir uma inversão daquela célebre cena iliádica – como se o ditirambo pudesse, em outro registro, figurar também como referente agônico sobre o pano de fundo dos ἀγῶνες homéricos nas Panateneias –; aqui é Menelau quem fala por último e, para relatar sua fala, quer o poeta a ajuda da Musa (v. 47), gesto inconfundível a lhe atribuir preeminência (DE SANCTIS, 2012, p. 44); afinal, é essa fala que vocaliza os valores centrais da pólis, numa espécie de “παιδεία ético-política” (DE SANCTIS, 2012, p. 45) e, com isso, estabelece a ponte definitiva entre o passado mítico e o presente cívico de sua reencenação; assim é que o poema justamente produz sentido ao evocar o modelo homérico e, em ponto estratégico, promover sua superação ou, ao menos, sua sublimação em outro sistema de valores.¹⁹

3.2. Hesíodo e Sólon

É em razão desse gesto de estranhamento para com o modelo que cuidadosamente evoca que, nos versos 50-63, no discurso de Menelau, corretamente se identificou que os hipotextos de Baquilides eram outros. Porém, a introdução desse discurso evidencia que a passagem de um referencial a outro se dá, ela também, mediada por Homero. Afinal, a uma, os troianos vêm aqui referidos como ἀρηϊφίλοι (“amigos de Ares”, v. 50), epíteto jamais atribuído a eles por Homero, mas amiúde a Menelau (cf. MAEHLER, 1997, p. 144), e, mais que isso, usado por Antenor para se referir ao espartano justamente no hipotexto central de B.15 (Il.3.206).

¹⁹ Afinal, como aponta Pfeijffer, o discurso de Menelau em B.15 não é simples inversão, mas resignificação do discurso aludido em Homero; antes, “parece provável que Baquilides tomou a descrição de Homero desse discurso fluente, curto, claro e efetivo como um desafio. E se pode dizer que ele teve sucesso em apresentar um poema que bate com a descrição de Antenor na *Ilíada*” (PFEIJFFER, 1999, p. 46).

Ademais, os versos 50-54, até confluírem na noção de justiça, com clara referência hesiódica (cf., *infra*, neste item), reformulam o discurso de Zeus em Od.1.32-43, em que o Cronida declara a ausência de responsabilidade dos deuses por diversos sofrimentos, que os mortais causam a si mesmos (ὃ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται: / ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι, οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ / σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόνον ἄλγε' ἔχουσιν).²⁰ Note-se, contudo, que Zeus, na *Odisseia*, fala sobre a responsabilidade dos deuses em geral, e Menelau, em B.15, se refere especificamente à responsabilidade de Zeus, certamente para remeter precisamente a essa passagem, vale dizer, para evocar aquela concreta fala de Zeus no texto homérico.²¹

Mesmo os termos inteiramente abstratos com que se pronuncia Menelau, sem referência alguma a elementos concretos da demanda, podem-se ler como forma particularmente engenhosa de preencher a lacuna do texto homérico, que só se ocupa da forma dos discursos, e não de seus conteúdos, sem ultrapassar o que é claramente uma barreira interposta pelo narrador homérico – e por seu narrador secundário, Antenor (cf., *supra*, 3.1) –, a saber, não vocalizar o rapto de Helena e o saque do palácio de Menelau.

Tal introdução, no entanto, se encaminha para uma oposição, nitidamente desenhada entre antístrofe e epodo finais, conforme já apontado (1.2, *supra*): de um lado, a reta Justiça, companheira da sagrada Eunomia e da sábia Têmis, que conduzem à felicidade (vv. 54-56); de outro, a Desmedida, ou Húbris,²² desavergonhada, que conduz à ruína (vv. 57-63). Nessa última parcela do conteúdo estruturado em B.15, a Húbris, posta em encavalgamento em início de verso (v. 59), vem tratada em um amplo tricolon (VILLARUBIA, 1991, p. 360), com referência à ganância e à imprudência (vv. 57-58, possivelmente referências ao desejo de ganho de Páris e à falta de sabedoria e comedimento de Helena), ao desejo pelo que é alheio (novamente, referência indireta ao caso concreto) e, enfim, ao seu efeito, a saber, a ruína, que se exemplifica com a destruição dos desmedidos Gigantes.

Ora, essa oposição entre Δικὴ e Ὑβρις, como se reconhece amplamente, “pressupõe a concepção hesiódica da Diké” (ZIMMERMANN, 2008, p. 68),

²⁰ Maehler bem viu ser “uma referência óbvia, quase uma citação” da fala de Zeus (2004, p. 162).

²¹ Pertinente a sinalização por Villarrubia (1991, p. 359) do fr. B.24, que parece indicar uma concepção diversa; entretanto, trata-se de fragmento preservado por tradição indireta e nada sabemos sobre seu contexto, o que demanda prudência ao avaliar os possíveis sentidos de uma contraposição: θνατοῖσι δ' οὐκ αἰσχροί / οὐτ' ὄλβος οὐτ' ἄκναμπος Ἄρης / οὐτε πάμφθερσις στάσις, / ἀλλ' ἐπιχρίπτει νέφος ἄλλοτ' ἔπ' ἄλλαν / γαῖαν ἢ πάνδωρος Αἴσα.

²² “A *Hybris* indica um comportamento que excede a medida, um excesso de algum gênero: violência, prepotência, soberba, presunção, impiedade, sacrilégio. O termo cobre uma série de comportamentos que concretamente se realizam em um ultraje a homens ou deus” (ERCOLANI, 2021, p. 212).

de que Baquilídes aproveita inclusive o epíteto com que Hesíodo caracteriza a Justiça, no v. 54 (Δίκαν ἰθεΐαν, cf. Op.36, ἰθειήσι δίκης; Op.225-226, δίκας... ἰθειάς), e, naturalmente, também a concepção da Húbris como sua contraposição, tal qual aparece repetidamente nos *Trabalhos e Dias* (Op.190-194, 217, 225-238).

Mais especificamente, na seção Op.213-285, Hesíodo contrapõe sistematicamente, pelos efeitos que geram sobre a comunidade, a Justiça e a Húbris, dirigindo-se alternadamente a seu irmão Perses (v. 213, v. 274) e aos governantes do tempo (v. 248, com que retoma o destinatário da fábula do gavião e do rouxinol, vv. 202-212), de modo a escandir a exposição em três seções (vv. 213-247, 248-273, 274-285). O sentido geral desse episódio no poema hesiódico se resume na primeira injunção a Perses: σὺ δ' ἄκουε δίκης, μὴ δ' ὕβριν ὄφελλε (“tu, escuta a Justiça, e não fomenta a Húbris”, v. 213)²³.

Mais imediatamente, na primeira seção, após uma primeira subseção introdutória (vv. 213-224), abre-se uma σύγκρισις entre a cidade justa (vv. 225-237), dotada de paz, abundância e descendência, e a cidade injusta (vv. 238-245), aquela que, tomada, qual os indivíduos, pela Húbris, é abatida com peste e fome, ausência de descendência e guerra. Trata-se, na caracterização de West, do “díptico das cidades justa e injusta” (WEST, 1978, p. 213), que talvez se possa ler como fundamentação moral do díptico, igualmente importante para nosso poema, como já vimos (cf., *supra*, item 3.1), da cidade em paz e da cidade em guerra no escudo de Aquiles, na *Iliada*.

Fica evidente, com esse entretecimento entre hipotextos homéricos e hesiódicos, que a passagem para o discurso de Menelau em B.15 não implica, diferentemente do que propôs Villarrubia, “uma certa ruptura na coesão narrativa da ode” (1991, p. 357), mas efetiva releitura do paradigma homérico, cuidadosamente colocada no cume do poema. Consciente de um gesto de contraposição, marcado formalmente na reversão da ordem cronológica e valorativa dos discursos de Odisseu e Menelau, B.15 se engaja com seus hipotextos necessariamente também do ponto de vista de seus sentidos, como se verificará mais adiante.

Antes, contudo, notemos que a remissão a Hesíodo é exibida no texto de Baquilídes, na forma como cuidadosamente se fecha com remissão aos Gigantes e à Gigantomaquia (sobre os quais, vejam-se, notadamente, Th.184-186, para sua genealogia, bem como Th.954-955 e fr.43a.65MW, para a Gigantomaquia). A própria apresentação dessas personagens por um viés genealógico evoca seja o enquadramento geral da poesia hesiódica, seja sua

²³ Esse verso é ecoado logo em seguida (Δίκη δ' ὑπὲρ ὕβριος ἴσχει, “a Justiça se sobrepõe à Húbris”, v. 217), e depois na nova injunção a Perses (καὶ νῦν δίκης ἐπάκουε, βίης δ' ἐπιλήθεο πάντων, “e desde logo escuta a Justiça e esquece inteiramente a Violência”, v. 275).

entrada em cena particular na *Teogonia* (“[a Terra] gerou as poderosas Eríneas e os grandes Gigantes”, [Γαῖα] γείνατ’ Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας, v. 185). Mais além, especialmente o fr.43a.65MW (“Em Flegra, [Hércules] destruiu os arrogantes Gigantes”, [ἐν Φλέγρηι δ]ὲ Γίγαντας ὑπερφιάλους κατέπεφ[νε] parece sugerir um vínculo significativo preciso, já que, em ambos os casos, se trata da destruição (ᾠλεσσεν / κατέπεφ[νε] dos Gigantes, referidos, nos dois textos, pelo mesmo qualificativo (ὑπερφιάλους).²⁴

Homero transmutado por Hesíodo, portanto, ainda que parcialmente. Entretanto, a concepção hesiódica vem, evidentemente, no fim do período arcaico, mediada, a seu turno, por diversos outros textos, um dos quais em particular tem sido amiúde referido, já mesmo por combinar o discurso de Zeus em Od.1.32-43 (JAEGER, 1966, p. 83) com a contraposição hesiódica entre Justiça e Húbris: a elegia soloniana, e mais especificamente o fr. 4W, a famosa “Elegia da Eunomia” (para uma defesa vigorosa da pertinência desse texto para B.15, cf. FEARN, 2017, p. 288-294, especialmente no que concerne os versos 1-10). Embora o problema não seja simples, cabe verificar brevemente os termos em que tal relação se poderia conceber.

Esse poema pode se dividir em: (1) uma proposição geral (não são os deuses que podem destruir a cidade, mas apenas os cidadãos, em razão de sua Húbris, vv. 1-8, com marcada antítese entre os vv. 1-4 e vv. 5-8; cf. IRWIN, 2005, p. 95); (2) uma descrição, sem solução de continuidade, dos males que sofre a cidade tomada pela Húbris (vv. 9-29); (3) enfim, uma terceira parte, contraposta à segunda, em que a oposição entre Justiça e Húbris vem sobreposta por aquela entre Eunomia e Disnomia, e o poema se lança em um grande panegírico da Eunomia e de seus benefícios (vv. 30-39). Essa última parte se abre com forte inflexão na voz do poeta (ταῦτα διδάξει θυμὸς Ἀθηναίου με κελεύει, “meu espírito me ordena a ensinar essas coisas aos atenienses”, v.30) e se constrói com uma elocução particular, dotada de “características de hino..., [e] cuja solenidade é enfatizada por um estilo elevado” (ALLAN, 2019, p. 140).

É ponto pacífico que a contraposição entre uma parte do poema que adverte contra as consequências da injustiça e outra que louva as bênçãos da Eunomia “remete ao contraste de Hesíodo entre a cidade justa e a injusta” (JAEGER, 1966, p. 89), com diversos ecos das fórmulas e estruturas hesiódicas (JAEGER, 1966, p. 89). No entanto, como muito bem notou Jaeger, “Sólon vive nessas formas, se move nelas, mas, para ele, são apenas as velhas garrafas em que está fermentando um novo vinho” (JAEGER, 1966, p. 90). Mais especificamente, enquanto a Justiça de Hesíodo é a filha de

²⁴ É possível também que a descrição de Zeus seja influenciada por Hes.Th.267-269, cf. MAEHLER, 1997, p. 144.

Zeus que pede proteção a seu pai quando desrespeitada, a Justiça de Sólon “é a justiça imanente dos acontecimentos; não se pode mais desafiá-la com impunidade do que se pode desafiar as leis da saúde física” (JAEGER, 1966, p. 91). De forma coerente com essa ressignificação do molde poético, no díptico hesiódico, bens e males são divinos, mandados pelos céus, enquanto, na matéria fermentada de Sólon, bens e males são propriamente sociais, isto é, atinentes à vida da comunidade política (JAEGER, 1966, p. 92).

Isso posto, não é simples determinar em que medida Baquilides lida com a forma hesiódica – que, vimos, também absorve – e sua ressignificação por mãos de Sólon. Afinal, o discurso de Menelau em B.15, vv. 50-63, embora nomeie, de forma possivelmente significativa, a Eunomia junto à Justiça (mas também Têmis, que não figura na elegia de Sólon), não retoma os termos marcadamente cívicos do texto soloniano.²⁵A tríade antes parece fornecer estrutura própria, em que a noção abstrata de Justiça se desdobra a um só tempo no plano divino, com Têmis, e no âmbito humano, com Eunomia (SEVIERI, 2012, p. 80).

Nesse ponto, vale a advertência de Irwin, relativa ao risco de ver, em toda semelhança verbal, um caso de intertextualidade significativa, sendo talvez mais produtivo “tentar ouvir os ecos de um mundo poético ativo, em que a poesia não apenas é influenciada por seus antecedentes e por seu próprio ambiente político”, mas por um diálogo ativo com seus contemporâneos, por meio dos quais determinado poema ou conjunto de poemas está “tentando (re)definir essas influências” (IRWIN, 2005, p. 100-101).

Assim, é necessário tentar entender qual é o molde em que Baquilides está tentando vazar seu diálogo com os textos que fazem parte de seu horizonte de expressão poética.

3.3. *Bacchylidea*

Fearn resume um pouco a situação que se poderia deprender das duas seções precedentes quando se refere aos “intertextos homérico, hesiódico e soloniano” (2017, p. 204) de B.15 – em que, no entanto, não devemos perder de vista a preeminência evidente de um hipotexto central, o homérico, e sua releitura com notável contribuição de material hesiódico em ponto determinado do poema, talvez, em alguma medida, combinado com uma referência a Sólon, questão que resta por definir com maior clareza.

Para esclarecer esses pontos, convém determinar o sistema nocional de Baquilides, notadamente das noções que se articulam no discurso de Menelau,

²⁵ Embora, como sugere Irwin, Troia, “a cidade destruída *par excellence*, possa estar espreitando por detrás desses versos como uma imagem poderosa para a ameaça presente e efetiva à pólis do poema de Sólon” (IRWIN, 2005, p. 95).

sem reduzir esse sistema a mera caixa de ressonância de seus possíveis intertextos. É por isso que passamos, com a brevidade que convém, a investigar como o problema da δίκη se apresenta no *corpus* dos poemas de Baquilídes, antes de retomar a interpretação dos vv. 60-63.

A oposição entre δίκη e ὕβρις não se encontra apenas no discurso de Menelau em B.15, mas, como par opositivo central na poesia arcaica, reaparece com toda a clareza em diversos pontos da produção baquilídeana.

É com essa oposição que, no epinício B.13, “todo nutrido por Homero” (IRIGOIN, 2002, p. 286), Baquilídes pontua um discurso que descreve o combate de Hércules com o leão de Nemeia: ὕβριος ὑψινόου / παύσει δίκας θνατοῖσι κραίνων (“porá fim à húbri altaneira, dispensando justiça aos mortais”, B.13.44-45). Muito possivelmente, a afirmação é preparatória para a porção central do mito, dedicada aos embates em Troia quando Aquiles se retira do combate. Ela deve recair, assim, também, sobre os troianos e sua atitude arrogante (ὕπερφίαλον, B.13.158), ao agir segundo a “confiança plena em poder destruir a frota aqueia e assim retornar à sua cidade com grande festa” (GIUSEPPE, 2015, p. 265, n. 271). Caso de troianos ὕβρισταί, paralelo, assim, àquele de B.15.

Mesmo quando os dois termos, δίκη e ὕβρις, não vêm contrapostos explicitamente, a tensão é intensamente produtiva. É o caso de quando Baquilídes deplora que Alexídamos de Metaponto teria obtido ainda outra vitória, não fosse alguém ter causado um desvio na retidão da justiça: φάσω δὲ καὶ ἐν ζαθέοις / ἀγνοῦ Πέλοπος δαπέδοις / Ἄλφεόν πάρα καλλιρόαν, δίκας κέλευθον / εἰ μὴ τις ἀπέτραπεν ὀρθῆς, / παγξένω χαιῖταν ἐλαίᾳ / γλαυκῆ στεφανωσάμενον / πορτιτρόφον [Ἰταλ]ί[αν πάτ]ράν θ’ ἰκέσθαι (“E afirmarei que também na terra divina do nobre Pélopos, junto ao Alfeu de bela corrente, se alguém não tivesse desviado o curso da reta justiça, com a oliveira glauca a todos hospitaleira, [Alexídamos] teria coroado sua cabeça e com ela teria retornado à sua terra, a Itália, nutriz de rebanhos”, B.11.24-30, com conjectura de Platt).

Na sequência dessa projeção de uma vitória que deixou de acontecer por desvio da justiça, Baquilídes deixa em aberto a possibilidade de isso se dever a deuses ou a mortais: ἢ θεὸς αἴτιος, ἢ / γνῶμαι πολύπλαγκτοὶ βροτῶν (“quer um deus seja responsável, quer por força dos juízos inconstantes dos mortais”, B.11.34-35), pelo que entende Baquilídes que “um poder superior – deus ou a inveja humana – conseguiu tirar a vitória de suas mãos” (MAEHLER, 2004, p. 143). Maehler pensa que “a primeira alternativa é convencional... e apenas prepara o terreno para a segunda” (MAEHLER, 2004, p. 13), o que equivaleria a reavivar, discretamente, com negação tácita da primeira alternativa, o *topos* com que se abre o discurso de Menelau em B.15: não são os deuses responsáveis, mas os próprios homens.

Duas imagens que recorrem em Baquílides ajudam a compreender melhor esse problema central da aplicação ou do desvio da justiça.

A primeira é a da balança da Justiça, homérica (Il.22.209-213, bem como 8.69-72, 16.658 e 19.223-224). Em B.17, Teseu está dirigindo um discurso cheio de avisos ao Rei Minos, que deve refrear sua húbriis: τῷ σε, πολέμαρχε Κνωσίων, / κέλομαι πολύστονον / ἐρύκεν ὕβριν (“por isso, comandante das forças de Cnossos, eu exorto a refrear a húbriis, causadora de muitos suspiros”, B.17.39-41; em composição anular, retomando B.17.23). Advertindo-o, lembra que, no momento oportuno, cumprirá o destino, seguindo sua ação a inclinação da Balança da Justiça: ὅ τι μὲν ἐκ θεῶν μοῖρα παγκρατῆς / ἄμμυ κατένευσε καὶ Δίκας ῥέπει τά- / λαντον, πεπρωμέναν / αἴσαν ἐκπλήσομεν, ὅταν / ἔλθῃ (“o que quer que o Fado onipotente tenha decretado para nós, a partir dos deuses, e [qualquer que seja a direção em que] a balança da Justiça se incline, eu cumprirei o destino determinado quando chegar o momento”, B.17.24-28).

A balança aparece novamente em B.4.11-12, quando Baquílides lamenta não ter ocorrido uma quarta vitória de Hierão de Siracusa, o que teria ocorrido se “alguém tivesse levantado a balança equilibrada da Justiça” (εἴ τ’ ἰσόρ[ροπον ἀν]εἴλκε Δίκας τάλαν[τον]). Na explicação de Maehler, com a conjectura proposta, “o sentido só pode ser ‘se um deus (e não homens!) tivessem pesado a conquista na balança uniforme – por assim dizer, “calibrada” da Justiça –, então Hierão teria triunfado uma quarta vez em Delos” (MAEHLER, 1982, p. 74).

Nesses dois passos, a balança da Justiça remete evidentemente à noção da justiça inscrita no cumprimento do destino, mas, interessantemente, ela é contrafática em B.4, pois a vitória não foi dada a quem merecia, e voluntarista em B.17, dependente da ação que pretende ser justa realizada por Teseu; em outros termos, a realização da justiça, mesmo nessa imagem de inelutabilidade do destino que é fornecida pela balança, não está dada de antemão, nem como ação certa dos deuses em todas as esferas da vida, nem como implementação de um destino inescapável.

A segunda imagem recorrente que convém examinar aqui é a da justiça como disposição do espírito humano, isto é, como atributo de sua ação decisória, isto é, de seus φρένες, que podem ou não ser justos. B.11, de que tratamos acima, se finda com a máxima segundo a qual δικαίας ὅστις ἔχει φρένας, εὐ- / ρήσει σὺν ἅπαντι χρόνῳ / μυρίας ἀλκὰς Ἀχαιῶν (“quem quer que tenha uma disposição de espírito justa descobrirá por todo o sempre incontáveis feitos dos aqueus”, B.11.123-126), *gnome* curiosa, pois a recompensa pela disposição justa não é – ao menos diretamente – a felicidade, a paz, etc., mas histórias e, provavelmente, canções, como se verá adiante (cf., *infra*, 4.1).

Em B.14, por sua vez, Baquílides afirma que, sendo incontáveis as virtudes dos homens, a mais importante delas é “quando alguém dirigiu com

disposição justa o que está em suas mãos” (ὄς τὰ] πὰρ χειρὸς κυβέρνα- / σεν δικαίαισι φρένεσιν, B.14.10-11). Afinal, Baquilídes reformula a ideia, valendo-se de formulação tradicional a respeito do valor da adequação (“porém, o mais belo, para cada ação humana, é a consonância com a ocasião”, ἀλλ’ ἐφ’ ἐκάστῳ / καιρὸς] ἀνδρῶν ἔργματι κάλ-/ λιστος, B.14.16-18). Ou seja, φρένες δικαίαι são, aqui como em B.11, direcionamentos valorosos da ação humana. Aliás, como bem mostra um fragmento de epinício conservado pela tradição indireta, as φρένες estão sujeitas à corrupção, mesmo quando são firmes: “para dizer uma só vez: a ganância dos homens violenta o espírito, ainda que ele seja firme” (Ὡς δ’ ἅπαξ εἰπεῖν, φρένα καὶ πυκινάν / κέρδος ἀνθρώπων βιᾶται, B.fr.1).

É interessante que, ao reformular a expressão sobre o καιρὸς, em B.14, Baquilídes exemplifique com a adequação da música à matéria: οὐτ’ ἐ] ν βαρυπενθέσιν ἀρμό-/ ζει μ]άχαις φόρμιγγος ὀμφὰ / καὶ λι]γυκλαγγεῖς χοροί, / οὐτ’ ἐ]ν θαλίαις καναχά / χαλκ]όκτυπος (“e, com batalhas de fundos gemidos, não se harmonizam o som da fórminx e os coros de voz clara, nem com os banquetes [se harmoniza] o alarido do bronze batido”, B.14.12-16); literalmente, não cabe música lírica na guerra, nem música bélica na festa, mas a formulação tersa sugere que ocasião e matéria se equivalem aqui. Assim, como em B.11, as φρένες δικαίαι são curiosamente colocadas em proximidade com a própria matéria poética.

Essa centralidade do fazer poético, no coração mesmo do discurso de Baquilídes sobre a justiça será, pensamos, elucidativa do ponto culminante de B.15 (isto é, vv.50-63). Por ora, contudo, concluímos, dessa breve exploração, que a justiça de Baquilídes é muito distinta daquela de Sólon; se, no elegíaco ateniense, prevalecia uma noção de justiça como determinação objetiva inscrita no devir das coisas, como retribuição certa pelas ações, conformes ou disconformes aos seus ditames, o mundo moral de Baquilídes parece muito menos certo, muito mais aberto à ação humana indeterminada *a priori*. Assim, a justiça aparece, se podemos resumir nossa impressão, como comportamento moral adequado em um espaço de ampla liberdade de ação.

4. BAQUÍLIDES, ARTÍFICE DEDÁLEO DE PALAVRAS ENCANTADORAS

“A paz gera para os mortais nobre riqueza, flores de canções melífluas; para os deuses, faz queimar, sobre altares dedáleos, com loura chama, coxas de bois e de ovelhas de bela lã; e, aos jovens, faz se entreterem em ginástica e com flautas e cortejos” (τίκτει δέ τε θνατοῖσιν εἰ- / ρήνα μεγαλόνορα πλοῦτον / καὶ μελιγλώσσων ἀοιδᾶν ἄνθεα / δαιδαλέων τ’ ἐπὶ βωμῶν / θεοῖσιν αἶθεσθαι βοῶν ξανθᾶι φλογί / μηρί’ εὐμάλλων τε

μήλων / γυμνασίων τε νέοις / αὐλῶν τε καὶ κόμων μέλειν,
peās, fr. 4, vv. 61-68).

4.1. Musas e Cárites

A respeito da refração que Baquilídes opera do hipotexto homérico, seguindo-o passo a passo, mas como hábil artesão – dedáleo –, transformando-o e fazendo sua luz desviar para outro campo, nada é mais instrutivo do que a introdução do discurso de Menelau, nos vv. 47-49.

Inicia-se essa introdução com uma curta invocação à Musa, no estilo das pequenas invocações homéricas também destinadas a marcar quem foi o primeiro a realizar determinada ação; é esse verso, pois, a transposição de um estilema (Il.2.761-762; 11.218-219; 14.508-509; 16.112-113). Já o segundo verso é tudo menos homérico: adota uma genealogia de Menelau (filho de Plístenes, Plistenida) que não só está em direta oposição com a epopeia homérica, como causa estranhamento diante da própria referência anterior de Menelau como Atrida (v. 6); é mesmo possível que Baquilídes estivesse jogando Hesíodo (fr. 104-105 MW, lembrados por MAEHLER, 2004, p. 161) contra Homero. Nesse mesmo verso 48, seu discurso vem significado, com importante encavalgamento para o verso seguinte, de forma muito distinta do discurso de Menelau em Il.3, como um discurso com voz não clara, não aguda (λίγεια), isto é, direta, mas antes encantadora, enfeitiçadora (γάρῳι θελξιεπεῖ), isto é, oblíqua. A introdução se arremata com aquela que talvez seja a mais marcada distância com o modelo homérico: se o poeta invoca a Musa à maneira homérica para prosseguir a canção, Menelau se aconselha com as Cárites, ou Graças, para começar a discursar, deidades que não operam nesse âmbito da experiência na poesia homérica. É preciso aqui fazer uma incursão pela poesia arcaica, especificamente pela épica hexamétrica e pela mélica, para entender qual o sentido e qual a pertinência, em B.15, dessa dupla derivação das performances vocais, tão profundamente anti-homérica.

As Musas, como se sabe, figuram em diversas invocações nos poemas homéricos (Il.[1.1.]; 2.484; 2.761; 11.218; 14.508; 16.112; Od.1.1), caracterizadas como divindades olímpicas (Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι, Il.2.484; Il.11.218 *et passim*). São as deidades especializadas no canto: aparecem cantando em alternância no banquete dos deuses (Il.1.604; cf., também, Od.24.60) e não podem ser rivalizadas por cantores mortais, a quem aniquilam se desafiadas (Il.2.594-600). Cantoras entre os deuses, são propiciadoras do canto entre os mortais, fundamentais na relação com o poeta épico, em quem instilam o desejo de cantar determinada matéria (Od.8.73) e a quem propriamente ensinam a cantar (Od.8.480-81). Demódoco é amado por elas acima de todos os demais (Od.8.63). A posição das Musas em um sistema que envolve a épica vem bem esquadrihada em Il.2.485-

486, onde são caracterizadas como dotadas de conhecimento de tudo, por serem onipresentes a todos os acontecimentos, distintamente dos poetas, que conhecem apenas o rumor das coisas e nada veem (ὕμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν). Devido a essa posição, elas precisam trazer à consciência do poeta a matéria que ele deve cantar (Il.2.492: μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον); é precisamente o que motiva as invocações, que sinalizam o começo de alguma unidade de matéria no poema.

As Cárites, por sua vez, não são associadas diretamente à esfera poética ou às performances vocais nos poemas homéricos; antes, relacionam-se com o domínio da beleza e, por isso mesmo, têm um vínculo especial com Afrodite, a quem prestam serviços no que tange a todos os aspectos de seu adorno. Na *Iliada*, as Cárites são responsáveis por fazer um manto ambrosíaco para Afrodite (5.338); uma delas é prometida por Hera ao Sono como esposa (14.267-268; 275-276); enfim, a seus cabelos são comparados os cabelos de Euforbo, trançados com ouro e prata (17.51, em sintagma formular, cf. *infra*: κόμαι Χαρίτεσσιν ὁμοῖαι). Na *Odisseia*, são elas que conferem beleza a duas companheiras de Nausícaa (6.18); são personagens da segunda canção de Demódoco, como responsáveis por banhar, untar e vestir Afrodite em Pafos, tornando-a uma maravilha de ver (8.364-366; θαῦμα ἰδέσθαι); enfim, Atena torna Penélope tão bela quanto Afrodite quando se une à dança adorável das Cárites (18.194: Χαρίτων χορὸν ἱερόνεντα). Essa referência à dança – que é, no entanto, atividade generalizada dos imortais – é o único vínculo explícito das Cárites com o domínio musical nos poemas homéricos.

O que mais restou da poesia hexamétrica arcaica, com mais ou menos detalhes, apresenta um panorama muito consistente com aquilo que acabamos de descrever. Assim, em Hesíodo, as Musas são em número de nove, provêm do Monte Hélicon e moram no Olimpo (Th.75-79) – no *Escudo*, são associadas à Piéria (Sc.206). Elas conferem uma voz ao poeta para cantar passado e futuro (ἴνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, Th.32), porque elas mesmas cantam passado, presente e futuro (εἰρεῦσαι τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, Th.38), isto é, são, antes do mais, conhecedoras de todos os acontecimentos, o que, particularmente na *Teogonia*, lhes permite instruir o cantor a hinear a raça imortal dos deuses (μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, Th.33; θεῶν γένος, Th.44), desde o começo (ἐξ ἀρχῆς, Th.45). Nos *Trabalhos e Dias*, é esse conhecimento que confere ou retira fama aos mortais (διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοὶ τε φατοὶ τε, / ῥήτοὶ τ' ἄρρητοί, Op.3-4). Elas instruem o poeta e lhe permitem discriminar o falso do verdadeiro (Th.27-28; Op.9-10). Quando junto aos deuses, no Olimpo, elas dançam (ὄρχεῦνται, Th.4; χοροὺς ἐνεποιήσαντο, Th.7) e cantam, harmonizando em som a matéria histórica que é a sua (φωνῇ ὁμηρεῦσαι, Th.39), com vozes

como os lírios (Th.41-42), vozes adoráveis (Th.65-67); no *Escudo*, essa voz é “clara” ou “aguda” (λιγὸ, Sc.206).

Nesse panorama, as Cárites, que são três, filhas de Zeus e Eurínome (a saber, Aglaia, isto é, “Resplendor”; Eufrosíne, isto é, “Alegria”; Tália, isto é, “Abundância”, “Florescência”, Th.907-909), são belas, inspirando desejo por meio do olhar (Th.910-11), e adornam Afrodite (Op.73-74); durante as festividades, elas, mas também o Desejo, moram no Olimpo, ao lado das Musas (Th.63-65). No *Catálogo das Mulheres*, as Cárites aparecem reiteradamente em fins de versos formulares como parâmetros de beleza, designando alguém como “semelhante às Cárites” (Χαρίτεσσιν ὁμοίας, Cat.10b.33; 10b.49; 291.1 MW), “possuidora do brilho das Cárites” (Χαρίτων ἀμαρύγματ’ ἔχουσαν, Cat.70.38; 73.3; 185.20; 196.6 MW) ou ainda “possuidora da beleza das Cárites” (Χαρίτων ἄπο κάλλος ἔχουσα, Cat.215.1 MW). Assim, também em Hesíodo, às Musas cabe o canto das histórias de todos os tempos – e esse canto se apresenta como o todo do cantar –, e às Cárites, o domínio da beleza; essas esferas ocasionalmente se cruzam, notadamente nas festividades do Olimpo, mas permanecem domínios claramente diferenciados.

No variegado *corpus* dos hinos homéricos, por fim, cabe menção especial ao *Hino a Afrodite*, certamente um dos mais antigos (RICHARDSON, 2010, p. 30). Se, nele, as Musas figuram na invocação, como em diversos outros (HH4.1; HH5.1; HH9.1; HH14.1-2; HH17.1; HH19.1; HH20.1; HH31.1-2; HH32.1-2; HH33.1), dada sua função de conhecedoras da matéria a ser cantada (HH5.1; especialmente em HH3.189-191) – o que provavelmente tem que ver com sua voz ser amiúde caracterizada como “aguda” ou “clara” (λίγεια, HH14.2; HH17.1) –, as Cárites desempenham sua função prioritária de assistentes de beleza de Afrodite, preparando-a aqui para o encontro com Anquises, banhando-a, untando-a, talvez também vestindo-a (HH5.61-67).

A situação que se depreende de todo o *corpus* hexamétrico arcaico é, assim, que, por mais que situações contingentes possam aproximar Musas e Cárites, especialmente nas festividades olímpicas, seus domínios de atuação são autônomos: as Musas conhecem toda a vasta planície do tempo, com todos seus acontecimentos passados, presentes e futuros e seja os cantam com voz clara e harmoniosa elas mesmas, seja ensinam a matéria do canto aos poetas, os quais, dotados desse conhecimento, reproduzem o saber das Musas em seus próprios cantos e em sua própria voz; as Cárites, companheiras privilegiadas de Afrodite, cuja beleza incrementam por banhos, unções e vestimentas, são fornecedoras de beleza e adorno e servem de medida de comparação para tudo aquilo que é belo.

O panorama é outro, contudo, na poesia mélica, a começar já com Safo.²⁶ Se as Cárites, bem-aventuradas (μάκαιραι, 81.6), também aparecem no domínio autônomo da beleza, interessadas por aquilo que é adornado com flores e desinteressadas daquilo que é delas desprovido (81.6-7), e as Musas são especialmente associadas aos poetas, caracterizados como “servidores das Musas” (μοισοπόλων, 150.1), é notável que, mesmo em um *corpus* extremamente mutilado, Musas e Cárites recorram conjuntamente repetidas vezes (Μοΐσαν ἄγα[/ πόει καὶ Χαρίτων[, 44A.b.5-6; ἄγναι Χάριτες Πιέριδες τε Μοῖσαι, 103.5), inclusive em uma invocação dupla (δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι, 128), além de serem as Cárites sozinhas objeto de mais uma invocação (talvez complementada pelas Musas em algum verso subsequente, o que não se pode determinar: βροδοπάχες ἄγναι Χάριτες δεῦτε Δίος κόραι, 53); as Cárites seriam, na interpretação de Neri, “garantes da poesia doce e elegante” (2021, p. 804), isto é, garantes, poderíamos sugerir, da beleza da própria elocução poética. Diante dessa constatação de um nexos estrutural, não parece aleatório o fato de Musas e Cárites aparecerem em versos sucessivos também em um fragmento muito mutilado de Anacreonte (ἀλλ’ ἐρόνεντα[/ δῶρα πάρεστ[ι / Πιερίδων, β[/ κα[ι] Χαρίσιν, [; fr.346.3 Campbell).

Se, em alguns mélicos, a distribuição de papéis própria à poesia hexamétrica não vem diretamente infirmada,²⁷ mesmo um poeta mélico bastante antigo e com forte aderência aos protocolos épicos como Estesícoro modifica a posição altaneira das Musas e rejeita sua matéria tradicional, preferindo colocá-las lado a lado consigo para tratar matéria de banquetes de homens e festins de deuses, no início da *Oresteia* (Μοῖσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένα πεδ’ ἐμοῦ / κλείοισα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαΐτας / καὶ θαλίας μακάρων, 172F); talvez essas mesmas canções fossem aquelas que, na sequência, no mesmo poema, Estesícoro concebe como canções públicas (δαμώματα) das Cárites (τοιάδε χρῆ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων / ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντα<ς> ἄβρῶς / ἦρος ἐπερχομένου, 173F);²⁸ note-se, na menção às Musas, a enunciação da matéria do canto e, na referência às Cárites, a caracterização de suas qualidades sonoras – neste caso, a “melodia frígia” e a performance “refinada” (ἄβρῶς), em um contexto primaveril. Se é o poeta que encontra essa melodia (ἐξευρόντας,

²⁶ Note-se, para registro, que o *corpus* de Alceu é demasiado fragmentário para permitir uma apreciação da questão.

²⁷ Assim, encontram-se repetidas invocações à Musa nos fragmentos de Álcman (3.1-3; 5; 27; 28), associadas à voz do cantor e dos partícipes da performance, em quem devem instilar desejo pela canção; as Cárites aparecem com amor em seus olhos no fr. 1.20-21.

²⁸ Algo parecido se encontra em fragmento de Íbico em que o poeta afirma que, sejam embora as Musas conhecedoras dos temas guerreiros, nenhum mortal poderia contar em detalhe o número de navios que partiu de Áulis para Troia (151S, 23-31)

cf. DAVIES & FINGLASS, 2014, p. 496), ele o faz, evidentemente, obrando na esfera de atuação das Cárites.

Estamos defronte, sem dúvida, a uma nova configuração de papéis que carece de explicação. Desde que abrimos o *corpus* do mais bem preservado dos poetas mélicos, Píndaro, abre-se também a possibilidade de buscar entender como a poesia mélica reconfigura os domínios de atuação de Musas e Cárites²⁹ de forma não apenas interessante, mas, ao que nos parece, muito indicativa de como a própria tradição mélica – ao que parece, ao menos desde Safo – estava a pensar a sua diferença relativamente à tradição hexamétrica. Vejamos.

Em Píndaro, Musas e Cárites recorrem em associação. O poeta ora a Zeus para que as Cárites o ajudem a celebrar uma vitória e, com isso, consiga atirar seu dardo o mais próximo possível ao alvo fixado pelas Musas (N.9.54-55), em um esquema complexo de colaboração. Em outra ode, o poeta envia aos atletas vencedores algo que é, ao mesmo tempo, um presente da Musa e um fruto da sua mente, e os atletas são vivificados, ou postos a florescer (ζωθάλμιος), pelas Cárites, as quais frequentemente fazem soar instrumentos, isto é, fazem florescer os atletas por meio da música (O.7.7-12; v.12: θὰμὰ μὲν φόρμυγι παμφώνοισί τ' ἐν ἔντεσιν αὐλῶν; cf. ainda, fr. 199). Nos dois casos, Píndaro parece estabelecer algum tipo de diferenciação: posicionando Musas e Cárites no domínio poético, aquelas parecem se relacionar diretamente com essa esfera, como se a poesia fosse algo seu (é sua a δόσις da poesia; elas estipulam a meta), e estas parecem incidir sobre esse domínio instrumentalmente. Esse panorama merece algum aprofundamento.

As Musas pindáricas, como na poesia homérica e hesiódica, sabem o que é e o que foi (τά τ' ἔοντα τε καὶ / πρόσθεν γεγενημένα, Pae.8, fr.52i.83-84); elas sabem tudo (ἴσθ' ὅτι, Μοῖσαι, / πάντα, Pae.6, fr.52f.54-55), isto é, elas dominam um conteúdo, que é, ou pode ser, a matéria da canção. É por isso que dirigem uma carruagem que se move pela matéria a ser cantada como se esta fosse um campo onde estão posicionados todos os acontecimentos (O.9.81; I.2.2; I.8.61-62), podendo corrigir o caminho do poeta que se perdeu (P.11.38-45); em outra metáfora espacial, as Musas podem direcionar o vento glorioso dos versos para a matéria a ser cantada (N.6.28-31); mais diretamente, atuam espacialmente ao tornar consciente do espetáculo heroico aquele que está distante (Pae.14, fr.52o.35-37). Dirigem-se pelo caminho da

²⁹ A distinção que constataremos foi nitidamente percebida por Sevieri em comentário sucinto, ainda que sem dela tirar todas as consequências que aqui nos importam: “enquanto as Musas representam as depositárias e dispensadoras dos conhecimentos que oferecem ao poeta *o material narrativo que provê a substância de seu canto*, as Cárites encarnam *a sabedoria técnica por meio da qual ele sabe tornar sua obra fascinante e persuasiva para o público*, aquela ‘graça’ (χάρτις) que encanta as mentes e os espíritos dos homens e que não deixa insensíveis nem mesmo os deuses” (2012, p. 159-160, grifos nossos).

sabedoria (σοφίας ὁδόν, Pae.7b, fr.52h.20) – afinal, sabem, em todos os seus aspectos, o que se há de cantar – e, correspondentemente, seus versos são sábios (σοφῶν ἐπέων, Dith.2, fr.70b.24).

Na quarta Pítica – a mais épica das odes pelo tema e pela extensão –, a Musa (no singular, como amiúde na épica homérica) ajuda a aumentar o vento favorável das canções (σύν... αὔξησ οὔρον ὕμνων, P.4.2-3; cf. N.6.28) e, em uma segunda invocação (cuja própria existência é mais uma remissão aos protocolos da épica), se revela depositária da matéria (Arcesilau e o novelo de ouro) e destinatária da indagação sobre o conteúdo a cantar (τίς γὰρ ἀρχὰ δέξατο ναυτιλίας, / τίς δὲ κίνδυνος κρατεροῖς ἀδάμαντος διῆσεν ἄλλοις; P.4.70-71) – a formulação da pergunta iniciada por τίς, associada a termos que indicam origem ou começo, como aqui ἀρχά, é emulação evidente dos modelos épicos; com remissão explícita a Homero (P.4.277), que elogia o bom mensageiro, a Musa ganha distinção pelo relato reto, isto é, verdadeiro (αὔξεται καὶ Μοῖσα δι’ ἀγγελίας ὀρθῆς, P.4.279)

Nesse panorama, caracterizadas como senhoras da matéria do canto, as Musas não são especialmente assinaladas pelas qualidades sonoras, sensíveis, de sua voz, que é genericamente “suave” (Μοῖσ’ ἀδύπνοος, O.13.22) ou, sobretudo, como já na tradição hexamétrica, “aguda” ou “clara” (λίγεια, Pae.14, fr.52o.32). No elaborado início da terceira Nemeia, fica ademais evidente certa divisão de tarefas, pois a Musa, mãe do poeta (μᾶτερ ἀμετέρα, N.3.1), é aguardada pelos artífices do canto coral melífluo (μελιγαρύων τέκτονες / κώμων, N.3.4-5); ela deve começar a canção – informando, tudo indica, as especificidades da vitória a quem dela está distante, de modo que o canto seja “bem aceito”, “comprovado” (δόκιμον, N.3.11) –, cabendo ao poeta elaborá-lo sonoramente em cantos e na lira (ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὄροις / λύρα τε κοινάσομαι, N.3.11-12), como artífice que é (τέκτων). O trabalho é imediatamente descrito como dotado de χάρις (χαρίεντα, N.3.12). Com isso, se torna mais evidente que papel Píndaro concebe para a colaboração das Cárites, que, segundo vimos, instrumentalizam o fazer poético – e estão muito próximas dessa dimensão artesanal exercida pelo próprio poeta.

As Cárites estão em oposição estrutural, sistemática, para com as Musas; seu domínio não é o conhecimento daquilo que foi, é ou será – a verdade dos acontecimentos –; antes, responsáveis por tornar tudo agradável aos mortais, elas podem mesmo tornar crível o que não é crível (Χάρις δ’, ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς, / ἐπιφέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστὸν / ἔμμεναι τὸ πολλάκις, O.1.30-32): seu domínio é o da forma, da aparência (αἰδοία ποτιστάξῃ Χάρις εὐκλέα μορφάν, O.6.76). Repetidamente, elas produzem beleza e prazer – mas não genericamente, como na poesia hexamétrica, em que se manifestam sobretudo na aparência física de deuses e homens, e sim especificamente, produzindo beleza da canção e prazer por meio da canção (τὰ τέρπνα: O.9.28; fr. 95.4-5). Em uma associação sinestética,

essa operação é seguidamente associada à produção da luz e ao ateamento de fogo (O.4.10; P.5.45; P.9.9-10; N.6.37-38; N.10.1.2). As Cárites, em suma, conferem κλέος em liras e em todas as harmonias das flautas (κλέονται δ' ἔν τε φορμίγγεσσι ἐν αὐλῶν τε παμφώνοις ὁμοκλαῖς / μυρίον χρόνον, I.5.27-28); elas operam no domínio sensorial, transpondo em ato sensível, aqui e agora, o conhecimento inteligível das Musas.

Píndaro compôs mesmo uma ode quase inteiramente dedicada às Cárites, assemelhando-se a um hino – a décima-quarta Olímpica –, canção que as caracteriza como propiciadoras de tudo o que é agradável (τερπνά) ou doce (γλυκέα) aos mortais, indispensáveis aos coros e festas. Nesse hino, são nomeadas as três Cárites, e se Aglaia – cujo nome combina bem com as insistentes imagens de luz e fogo com que Píndaro as associa todas – é genericamente “senhora” (πότνια, O.14.13), Eufrosine e Tália são “amantes das canções” (respectivamente: φιλησίμολπέ, O.14.14; ἔρασίμολπε, O.14.16). Na breve referência que faz ao atleta vitorioso Asópico, na seção propriamente epinícia do poema, trata-se de celebrá-lo no modo lídio (Λυδῶ... τρόπῳ, O.14.17), isto é, em sua dimensão propriamente sensível, sonora.

Se a operação poética que resulta na criação de um poema mélico envolve procedimentos diversos, ordenados a produzir efeitos diversos que tocam em dimensões distintas da experiência, e se essa confluência de diferentes aspectos vem formulada como tocando diversamente às diversas esferas de operação das Musas e das Cárites, essa diversidade também é interna ao fazer poético e diz com a diferença da poesia mélica face à poesia épica, que aparece amiúde como outro paradigma, aludido, mas evitado, nos *carmína* de Píndaro. Essa tensão entre paradigma épico e paradigma mélico é central para uma compreensão adequada de B.15.

Quando estava prestes a embarcar na matéria épica por excelência – os heróis eácidas, supremos não apenas em feitos atléticos, mas também nas batalhas rápidas – Píndaro declara que não pode transpor (ἀναθέμεν, P.8.29) toda uma longa história (πᾶσαν μακραγορίαν, P.8.30) à lira e à voz delicada (λυρα τε καὶ φθέγματι μαλθακῶ, P.8.31), pois é necessário evitar o excesso (κόρος, P.8.32). A ideia é recorrente: grandes feitos (ἀρεταὶ... μεγάλοι, P.9.76) merecem muitas palavras (πολύμυθοι, P.9.76), mas é preferível adornar com diversidade (ποικίλλειν, P.9.77) alguns temas, pois a justa medida, ou a adequação (καιρὸς, P.9.78), contém o coroamento de tudo (παντὸς ἔχει κορυφάν, P.9.79). Haveria mesmo uma lei (τεθμὸς, N.4.33) – na mélica, claro – a impedir que se contassem longamente os eventos (τὰ μακρὰ δ' ἐξενέπειν, N.4.33). Quem conta as coisas por inteiro – na pureza de seu conteúdo (ἔφρασεν, I.4.38; termo não empregado para se referir à mélica) – é Homero, que pronunciou a história de Ajax se valendo do cajado (I.4.38, e não com algum instrumento musical) e contou-a toda (πᾶσαν... ἀρετάν, I.4.38), endireitando-a, ainda (ὀρθώσας, I.4.38), para que os homens a

celebrassem (ἀθύρειν, I.4.39). Se o poeta épico pôe a matéria reta e por inteiro – espelhando, assim, o conhecimento das Musas –, já o poeta mélico, como Píndaro, renuncia à lei da épica e transforma o conhecimento em evento sensível, para além do inteligível, ornando (δαίδαλωσέμεν, O.1.105) os feitos dignos de celebração nas “dobras gloriosas das canções” (κλυταῖσι... ὕμνων πτυχαῖς, O.1.105) – os cantos mélicos são, assim, dotados de pregas, e não desfraldados como a narração épica.³⁰

Dito de outro modo, o canto épico – ou talvez, na diferença de seu modo de enunciação, a recitação épica – toca diretamente e o mais fielmente possível o domínio das Musas: transmitir verdadeiramente, em toda sua extensão, os feitos que merecem memória entre os homens; o canto mélico, que naturalmente depende do conhecimento das Musas, sem o qual não poderia aspirar a conhecimento verdadeiro, é transformado pela intervenção das Cárites, que assistem o poeta ou o canto do poeta, como assistem o adorno do corpo de Afrodite, lavando, untando e vestindo a matéria, vale dizer, dando-lhe uma forma apropriada, bela, capaz de produzir deleite e prazer, pelo modo como é contada ou, especificamente, cantada.

Com isso, podemos tornar a Baquilides. Para além de nosso poema, Musas e Cárites aparecem conjuntamente em mais três passos. Assim, em B.5.1-16, o homenageado vai receber uma doce oferenda (γλυκύδωρον ἄγαλμα, B.5.4) das Musas coroadas de violetas (ιοστεφάνων, B.5.3);³¹ as Cárites, de funda cintura (βαθυζώνοις, B.5.9), ajudam o poeta a tecer uma canção (ὕφαναξ / ὕμνον, B.5.9-10). Estamos familiarizados com esse esquema: um objeto que é próprio das Musas vem trabalhado conjuntamente pelo poeta e pelas Cárites. É o esquema que estruturalmente se manifesta também em B.19.1-8, onde se está a falar do poeta, que recebe presentes das Musas (δῶρα Μουσαῶν, B.19.4), os quais lhe abrem múltiplas vias de cantos imortais (μυρία κέλευθος / ἀμβροσίων μελέων, B.19.1-2); as Cárites, virgens coroadas e de olhos violáceos (ιοβλέφαροί, B.19.5), envolvem, circundam (ou mesmo coroam: ἀμφιβάλλω, em tmesis) as ações com honra (βάλωσιν ἄμφι τιμὰν / ὕμνοισιν, B.19.7-8). Como bem notou Sevieri comentando esse passo, a função das Cárites “é essencialmente a de conferir às palavras do poeta a eficácia comunicativa necessária para obter sucesso junto aos ouvintes” (2012, p. 159). Por fim, em referência mais sucinta, as Cárites de rocas de ouro (χρυσάλακατοι, B.9.1) são invocadas para conferir uma glória que convence os mortais (δόξαν... / πεισίμβροτον, B.9.1-2), ajudando o poeta, que é portavoz divino das Musas (Μουσαῶν... θεῖος προφάτας, B.9.3). Talvez Baquilides

³⁰ Conforme explica Gentili, a expressão se refere “ao estilo poético e musical, à sinuosidade do ritmo, da harmonia e da dança” (2013, p. 386).

³¹ Sobre os epítetos compostos de ἴον (“violeta”) e seus significados, cf. JESUS, 2009.

esteja aqui posicionando no domínio das Cárites algo que singularmente o hesiódico *Catálogo* atribuíra às Musas, ao afirmar que elas tornam o homem eloquente (πολυφραδέοντα, Cat.310MW). Com isso, a atuação sensível das Cárites no domínio da canção pode ser facilmente projetada também no domínio de outras performances verbais, como os discursos, a exemplo do que estava a ocorrer com Menelau em B.15.

As Cárites quase não figuram isoladamente na poesia de Baquilídes; a exceção é B.1.151-152, que relata que Argeu de Céos teve o favor das Cárites e foi objeto de admiração para muitos mortais, πολλοῖς τε θαυμασθεῖς βροτῶν (cf., *supra*, nesta seção, θαῦμα ἰδέσθαι em Od.8.366). Contudo, as referências às Musas confirmam a aderência ao esquema amplamente compartilhado pela poesia mélica e examinado com detalhes no *corpus* de Píndaro: elas impedem o esquecimento (B.3.92), dirigem um carro por uma espécie de campo dos eventos, podendo transmitir conhecimento direto dos fatos (B.5.100-102) ao instilar o canto na mente do poeta (B.13.125-128). Em suma, as Musas fornecem a matéria-prima do canto, a substância verídica do acontecimento, como consciência inteligível para o poeta, que, apoiado na intervenção das Cárites no domínio sensível, cantará a matéria das Musas com particular eficácia. É a concepção largamente partilhada da mélica arcaica sobre si mesma.

Ora, é essa também, com suas particularidades, a estrutura que se manifesta em nosso poema: a Musa é invocada (no singular, aderindo fortemente ao modelo homérico) para responder a uma pergunta; mais que isso, essa pergunta se vaza nos moldes próprios das invocações da épica hexamétrica, com o estilema τίς πρῶτος e com recurso ao verbo ἄρχω; as Cárites aqui, é verdade, não auxiliam o poeta, mas o orador cujo nome é resposta à pergunta dirigida à Musa (Menelau), e sua intervenção é associada às qualidades sensíveis de sua voz (γάρυϊ θελξιεπειῖ φθέγξατ'), que são nocionalmente opostas às qualidades da voz de Menelau em Il.3.214 (μάλα λιγέως), que se identifica, por sua vez, com aquela que toda uma tradição, hexamétrica e mélica, atribui às Musas.

Com esses dois versos, retrabalhando inteligentemente uma vasta tradição, ao deslocar a intervenção das Cárites, com toda sua carga específica, da pessoa do poeta para a personagem de Menelau, Baquilídes cria um evento propriamente mélico (fabricado pelas Cárites) no seio do acontecimento histórico que situa claramente na esfera da épica (tornado inteligível pela Musa) – e, conforme vimos, em ponto específico da épica homérica particularmente referido. Ao fazê-lo, Baquilídes, de certo modo, epitomiza aquilo que muito da mélica está a fazer: recontar a matéria épica (o mito) em toda a sua dimensão imediata, sensível, performática; recriar a épica na imediatez sensorial do evento mélico; transformar a matéria das Musas com os adornos das Cárites.

4.2. Arte de Menelau, arte de Baquilídes

A bipartição entre a enunciação do poeta, insuflado pela Musa, e o discurso de Menelau, assistido pelas Cárites, pode ser geneticamente traçada na apreciação formal que Antenor faz dos discursos de Odisseu e de Menelau na *Iliada* (cf., *supra*, 1.3 e 3.1) e que vem aqui posta em destaque por uma subversão do hipotexto: não é Odisseu que rende os adversários como uma neve espessa que os imobiliza, mas Menelau que, com um discurso vestido na beleza das Cárites, consegue enfeitiçar os ouvintes.

Podemos apenas especular sobre o tipo de impacto que um discurso reportado como fruto da assistência das Cárites pode ter produzido em situação de performance, valendo-se dos recursos atinentes à ὄψις e à μελοποιία que estavam à disposição do poeta, mas que não são transmissíveis por meio do papiro; parece-nos que os versos que lemos devem ter sido suporte para elaborada manipulação desses recursos, de modo a fazer jus à patronagem das Cárites. Na impossibilidade de passar além da imaginação nesse ponto, limitamo-nos a duas ordens de considerações, com a brevidade que se impõe.

Em primeiro lugar, o desdobramento do poeta mélico – que recita a história comunicada pelas Musas valendo-se dos efeitos sensíveis proporcionados pelas Cárites – em um poeta (especificamente) ditirâmico que reporta, informado pela Musa, um discurso alheio, ele sim apetrechado de ornato pelas Cárites, transpõe para o segmento em discurso direto a expectativa de realização plena daqueles predicados sensoriais que caracterizam a poesia mélica. Com isso, Baquilídes exibe uma operação: faz culminar seu poema – e a culminância é a razão mesma por que é descabido imaginar a perda de versos após o discurso, como se o poeta devesse retornar ao discurso indireto – num extravasamento para além da épica, seja categorialmente considerada, pois ela não comporta intervenção sob a patronagem das Cárites como gênero, seja especificamente, pois o relato iliádico que é hipotexto de B.15 se refere aos discursos dos embaixadores argivos sem deles transcrever uma só linha.

Destarte, Baquilídes de certa forma figura, conforme vimos, no interior da poesia mélica, o trabalho que a própria mélica opera a partir da épica, permitindo ouvir, aqui e agora, no presente da performance, aquilo que a épica estruturalmente não dá a ver e a ouvir, mas a que alude mediante uma recitação que mira se valer do mundo sensível como mero meio para atingir a história, posta permanentemente no domínio do inteligível.

Mais difícil é avaliar a forma da elocução, naquilo que ela pode guardar de traços de um agenciamento particularmente cuidado, a justificar ou indiciar a intervenção das Cárites. De todo modo, algumas observações parecem justificadas. Ressalte-se, em primeiro lugar, a autocontenção da antístrofe e do epodo um relativamente ao outro e ambos relativamente ao contexto circundante: em um e em outro caso, não há encavalamento entre

as unidades estróficas, que se apresentam, assim, como blocos perfeitamente autocontidos de sete versos cada (distintamente, por exemplo, da relação que se pode atestar entre segundo epodo e terceira estrofe, com encavalgamento de todo um verso).

Para além de simétricas pela correspondência geral entre unidade métrica e sintática da unidade estrófica, as duas metades do discurso de Menelau também são simétricas pelo modo como produzem seus respectivos fechamentos: nos dois casos, o último segmento sintático é composto de uma oração assindética (de um verso no primeiro caso e de dois versos no seguinte), em que o assíndeto confere qualidades conclusiva e climática, como frequentemente ocorre na épica e na mélica (como notou MAEHLER, 2004, p. 163-164). Mais que isso, o paralelismo é marcado lexicalmente pela correlação entre *παῖδες* e *παῖδας* como segunda palavra da última linha de cada unidade estrófica, respectivamente, a desenhar um notável poliptoto, evidenciando com isso a especularidade.

No interior dessa estrita simetria entre as duas metades do discurso de Menelau, Baquilides promove, contudo, uma notável diferenciação: se, nos dois casos, há uma personificação destacada por encavalgamento (*ἀγνᾶς / Εὐνομίας*, v. 54-55; *ἄθαμβής / Ὑβρις*, v. 8-59), no caso da antístrofe, trata-se do único encavalgamento, em meio a uma notável correspondência generalizada entre versos e sintagmas e, mais que isso, uma regular soldadura entre núcleo e determinante dos sintagmas nominais (*Τρῶες ἀρηϊφίλοι; Ζεὺς ὑψιμέδων; μεγάλων ἀχέων; πᾶσιν ἀνθρώποις; Δίκαν ἰθεῖαν; ἀγνᾶς Εὐνομίας; πινωτᾶς Θέμιτος; ὀλβίων παῖδες*); já o epodo não apenas produz sucessivos encavalgamentos (57/58; 58/59; 59/60; 60/61; 62/63), exceção feita ao isolamento da oração assindética nos últimos dois versos, como amiúde multiplica os hipérbatos, intercalando termos entre componentes do sintagma nominal (*δυναμίν... ἀλλότριον; βαθὺν... φθόρον; Γᾶς παῖδας... Γίγαντας*).

Parece provável que a ordem métrica e sintagmática da antístrofe se oponha sistematicamente à desordem do epodo nos mesmos âmbitos justamente para com isso mimetizar a referência aos valores cívicos positivos no primeiro caso, valores atinentes ao âmbito da ordem, e aos valores cívicos negativos no segundo, valores produtores da desordem social (cf., *supra*, 3.2 e 3.3); com isso, Baquilides estaria dando a ver e a ouvir, por meio da ordenação da palavra no verso, as noções centrais veiculadas pelas duas metades do discurso. Sem dúvida, uma mimese desse tipo poderia se replicar nos domínios da *ᾄσις* e da *μελοποιία*, para nós infelizmente perdidos.

Ainda que sejam sucintas e que provavelmente representem um pálido eco do que deveriam ser os recursos do ornato do discurso de Menelau na performance projetada por Baquilides, as observações que precedem referendam a apreciação de que essa canção pretendia exhibir aos sentidos de seu público o trabalho do sensível figurado pela menção às Cárites na

introdução do discurso. Evidentemente, à luz do quanto até aqui exposto, é o hábil artesão verbal Baquílides que, criando sua própria versão de Menelau, está simultaneamente refletindo, por meio da atividade compositiva concreta, sobre a diferença categorial entre poesia épica e poesia mélica.

5. CONCLUSÕES

Ao termo desta apresentação e investigação do *carmen* 15 de Baquílides, recapitulamos os principais resultados obtidos. Ficou estabelecido que o hipotexto central que o poema busca efetivamente evocar, em toda sua extensão, é a *Iliada* e, mais precisamente, Il.3.203-224 (item 3.1). Esse texto vem problematizado em certa medida por meio de alusões a alguns outros hipotextos, notadamente em sua seção final (B.15.50-63): Od.1.32-43 além de vários pontos do *corpus* hesiódico, notadamente Op.213-285, mas também Th.184-186, Th.954-955 e fr.43a.65MW (item 3.2).

Já a elegia soloniana, especialmente a “Elegia da Eunomia”, a despeito de visão contrária de setor relevante da bibliografia, não se pode ter por diretamente mobilizada em B.15; investigando a noção de justiça em Baquílides, ficou assentado que as concepções de justiça de Sólon e de Baquílides são marcadamente diversas e se devem considerar distintos desenvolvimentos de ideias onipresentes na cultura grega arcaica e que tinham no *corpus* hesiódico seu principal ponto de referência (item 3.3).

Mais amplamente, com base em uma indagação que partiu dos versos 47-49 de B.15 para situá-los em um panorama amplo da figuração das Musas e das Cárites nas poesias hexamétrica e mélica arcaicas, determinamos que, por meio dessas figuras, não apenas épica e mélica pensam a natureza de seu fazer poético, mas a poesia mélica, particularmente, pensa sua diferença relativamente à épica, concebendo-se como transmutação, em um presente sensível com particular investimento na dimensão sonora, por meio de uma elaboração técnica que se apresenta associada à noção de ornato, de uma matéria que existe previamente como referente inteligível (item 4.1).

Por fim, sugerimos, a despeito da perda de muito do que teria significado o presente performático de B.15, com dimensões de presentificação hoje inacessíveis, que Baquílides engenhosamente trabalha os vv. 50-63 como instância privilegiada de exibição dessa comunicação sensorial, investindo suas energias em cuidadoso e propositado trabalho na elocução do poema, a qual mimetiza, isto é, atualiza, na própria massa sonora das palavras, a matéria que ele comunica (item 4.2).

Agradecimentos

Gostaria de agradecer as correções e sugestões de melhora do texto a Alexandre Pinheiro Hasega-wa, Paula da Cunha Corrêa e aos dois pareceristas anônimos. Além disso, registro aqui que este texto é versão muito expandida e alterada de um rascunho que foi pensado conjuntamente por mim e por João Carlos Mettlach Pinter, a quem agradeço as discussões, as críticas e o constante incenti-vo. Naturalmente, todas as insuficiências subsistentes são de minha inteira e exclusiva responsabi-lidade.

REFERÊNCIAS

5.1. Textos antigos

5.1.1. Edições, traduções e comentários de Baquilídes

- BLASS, F. *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1898.
- CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric IV. Bacchylides, Corinna, and others*. London/Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992 (Loeb Classical Library, 461).
- GIUSEPPETTI, M. *Bacchilide. Odi e frammenti*. Milano: BUR, 2015.
- IRIGOIN, J. *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments* [1993]. Trad. J. Duchemin & L. Bardollet. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- JEBB, R. C. *Bacchylides: the poems and fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1905.
- JESUS, C. A. M. de. *Baquilídes. Odes e Fragmentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2014.
- KENYON, F. G. *The Poems of Bacchylides*. London: Trustees of the British Museum, 1897.
- MAEHLER, H. *Bacchylides. A Selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MAEHLER, H. *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*. 11.ed. München/Leipzig: De Gruyter, 2003.
- MAEHLER, H. *Die Lieder des Bakchylides: erster Teil, die Siegeslieder*. Leiden/New York/Köln, 1982.
- MAEHLER, H. *Die Lieder des Bakchylides: zweiter Teil, die Dithyramben und Fragmente*. Leiden/New York/Köln, 1997.
- MELLO, M. do A. *Os ditirambos de Baquilídes: um poeta entre dois mundos*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). FFLCH/USP, 2012.
- SEVIERI, R. *Bacchilide. Ditirambi* [2010]. 2.ed. Milano: La Vita Felice, 2012.
- SEVIERI, R. *Bacchilide. Epinici* [2007]. 2.ed. Milano: La Vita Felice, 2010.
- SNELL, B. & H. MAEHLER. *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*. 10.ed. Leipzig: B. G. Teubner, 1970.

5.1.2. Demais textos antigos

- ALLAN, W. *Greek Elegy and Iambus: a selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- BERNABÉ, A. *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta: Pars I*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1996.
- BUZELLI, J. L. S. *Fragmentos de Poesia Épica e Cômica da Grécia Antiga & Vidas de Homero*. São Paulo: Odysseus, 2019.
- CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric II. Anacreon, Anacreontea, Early Choral Lyric*. London/Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988 (Loeb Classical Library, 143).
- DAVIES, M.; P. J. FINGLASS. *Stesichorus. The Poems*. Cambridge University Press, 2014.
- ERBSE, H. *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*. Berlin: De Gruyter, 1969. 7 vol..
- ERCOLANI, A. *Esiodo. Opere e giorni* [2010]. Roma: Carocci, 2021.

- GENTILI, B. et al. *Pindaro. Le Olimpiche*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2013.
- FRAZER, J. G. *Apollodorus. The Library: Books 3.10-end, Epitome*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1921 (Loeb Classical Library, 122).
- HENRY, R. *Photius. Bibliothèque*: tome V, codices 230-241 [1967]. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- KRIETER-SPIRO, M. *Homers Ilias. Gesamtkommentar*: Band III, 3. Gesang, Faszikel 2, Kommentar. Berlin/New York: De Gruyter, 2009.
- LLOYD-JONES, H. *Sophocles. Fragments* [1996]. 2.ed. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2003 (Loeb Classical Library, 483).
- MAEHLER. *Pindarus. Carmina cum fragmentis*: Pars II, Fragmenta, Indices [1989]. München/Leipzig: K. G. Saur, 2001.
- MAEHLER, H.; B. SNELL. *Pindarus. Carmina cum fragmentis*: Pars I, Epinicia. 5.ed. Leipzig: Teubner, 1971.
- MERKELBACH, R.; M. L. WEST. *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: The Clarendon Press, 1967.
- MERKELBACH, R.; M. L. WEST. *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum... Fragmenta Selecta* [1970]. 3.ed. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- NERI, C. *Saffo. Testimonianze e frammenti*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021.
- RICHARDSON, N. *The Homeric Hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- WEST, M. L. *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- WEST, M. L. *Hesiod. Works and Days*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- WEST, M. L. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*: volumen II [1972]. 2.ed. Oxford: Clarendon Press, 1992.

5.2. Textos modernos

- BEAZLEY, J. Ἐλένης ἀπαίτησις. *Proceedings of the British Academy*, n. 43, 1959, p. 233-244.
- BURNETT, A. P. *The Art of Bacchylides*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1985.
- DANEK, G. Antenor und die Bittgesandtschaft: Ilias, Bakchylides 15 und der Astarita-Krater. *Wiener Studien*, n. 118. 2005, p. 5-20.
- DAVIES, M. *The Cypria*. Cambridge, MA: Center for Hellenic Studies, 2019.
- FEARN, D. Bacchylides. In: L. SWIFT (ed.). *A Companion to Greek Lyric*. Oxford: John Wiley & Sons, 2022, p. 346-361.
- FEARN, D. *Bacchylides: politics, performance, poetic tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- IRWIN, E. *Solon and Early Greek Poetry: the politics of exhortation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- JAEGER, W. Solon's Eunomia [1926]. Trad. A. M. Fiske. In: W. JAEGER. *Five Essays*. Montreal, Mario Casalini, 1966, p. 75-99.
- JESUS, C. A. M. de. Grinaldas de violetas: epítetos derivados de *ion* e suas valências na poesia grega. *Humanitas*, n. 61, 2009, p. 31-57.
- KULLMANN, W. *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Steiner, 1960.
- LESI, U. Odisseo eroe della retorica nel terzo libro dell'*Iliade*. *Lexis*, n. 11, 1993, p. 1-21.
- MAEHLER, H. Bemerkungen zu Bakchylides' "Antenoriden"-Dithyrambus (15). In: C.-F. COLLATZ et alii (ed.). *Dissertatiunculae criticae*: Festschrift für Günther Christian Hansen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, p. 109-121.
- PEARCY JR., Lee T. The Structure of Bacchylides' Dithyrambs. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 22, 1976, p. 91-98.
- PFEIJFFER, I. L. Bacchylides' Homer, his tragedy, and his Pindar. In: S. R. SLINGS; I. L. PFEIJFFER (ed.). *One Hundred Years of Bacchylides*. Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam, 1999, p. 43-60.

- ROBBINS, E. Public Poetry. In: D. E. GERBER (ed.). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden/New York/Köln: Brill, 1997, p. 221-287.
- de SANCTIS, D. La *Helenes Apaitesis*: attraverso epica, lirica, tragedia. *Prometheus*: rivista quadrimestrale di studi classici, n. 38 (1), 2012, p. 35-59.
- VILARRUBIA, A. La oda XV de Baquílides: técnica compositiva y notas de lectura. *Philologia Hispalensis*: revista de estudios lingüísticos y literarios, n. 6 (1), 1991, p. 351-363.
- WEST, M. L. *The Epic Cycle*: a commentary on the lost Troy epics. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ZIMMERMANN, B. *Dithyrambos*: Geschichte einer Gattung [1992]. 2.ed. Berlin: Verlag Antike, 2008.
- ZIMMERMANN, B. (ed.). *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*: erster Band, die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C. H. Beck, 2011.

Recebido: 31/10/2023

Aceito: 11/11/2023

Publicado: 14/11/2023

Rev. est. class., Campinas, SP, v.23, p. 1-33, e023008, 2023