

# PROMESSAS DE IMORTALIDADE: TRANSMISSÃO E REPERFORMANCE DOS EPINÍCIOS PINDÁRICOS

Robert de Brose

Universidade Federal do Ceará

[robert.de.brose@ufc.br](mailto:robert.de.brose@ufc.br)

## RESUMO

No presente artigo irei argumentar que Píndaro, ainda imerso em uma cultura oral, produzia canções compostas a partir do estatuto cognitivo de uma tradição de composição poética oral, a qual tinha como objetivo uma performance igualmente oral e pública e um contexto de recepção e disseminação futuros baseado em cenários de reperformances inseridos nos mais diversos contextos. Tentarei demonstrar, utilizando abordagens da Linguística e da Poética Cognitivas, que essas são conclusões dedutíveis a partir dos próprios textos dos epinícios que apontam, ademais para cenários de reperformance futuros que foram, posteriormente, a principal fonte de preservação da letra das canções. Como meu uso da bibliografia citada irá demonstrar, o assunto já foi explorado por outros pesquisadores, ainda que seja relativamente recente na crítica pindárica. Acredito, no entanto, que a inovação não se dá apenas por novas descobertas, mas pelo constante diálogo com a crítica pretérita. Dessa forma, uma nova análise dos diversos problemas e cenários discutidos na bibliografia citada podem certamente contribuir para uma recepção mais crítica desses estudos no Brasil.

## ABSTRACT

In this paper I shall argue that Pindar, being still immersed in an oral culture, produced songs that were composed according to the mental dispositions of an oral tradition of song-making, which had aimed at an oral performance; moreover, that he had in mind a future context of oral transmission by means of successive reperformances of the original song. I shall try to demonstrate that this is deducible from the texts of the epinicians themselves. Within this framework I shall discuss the possible scenarios of reperformance that would help further the dissemination of the epinikia, arguing that they are not only plausible, but even likelier than an immediate written tradition. As my use of previous bibliography shows, this discussion is by no means new, although not very disseminated in the circles of Pindaric criticism. Notwithstanding, many works in recent years have been shifting towards the oralist approach to classical “texts”. What I intend, therefore, with this paper is to discuss such approaches from a new perspective, which is that of Cognitive Linguistics and Poetics, reviewing their conclusions, while trying to further a more critical reception of these studies in Brazil.

*As long as Pindar's medium of song making depended on the prestige of public performance, we cannot assume that a written record could have maintained, of and by itself, such prestige. Rather we should be asking the question the other way around: what was it about the public prestige of Pindar's lyric poetry, as it was once performed, that made it possible in the first place for a written record to evolve and to be preserved for later generations?*

G. Nagy, *Pindar's Homer*, p. 383.

Qual a importância de se investigar a transmissão escrita das odes de Píndaro e que relação ela mantém com as *reperformances* das odes? Essa pergunta, embora legítima, parece-me que já tenha sido respondida por Finglass<sup>1</sup> (mas com relação ao texto sofocliano), *i.e.*, de que ninguém deveria começar um estudo de Píndaro sem colocar em suas devidas proporções o quão obscura e desconhecida é a história de sua transmissão, sobretudo em seus primeiros estágios. Essa compressão pode nos ajudar, além do mais, a entender melhor diversos aspectos das canções e o processo pelo qual ela tomou a forma com que chegou até nós, bem como promover uma reflexão sobre a maneira como puderam sobreviver como registro entextualizado<sup>2</sup> da *performance*. Num outro nível, pode nos servir de ponto de partida para avaliar como esse registro veio a sofrer, na qualidade de *texto*, uma pressão para se conformar a um novo paradigma cognitivo: aquele da disseminação cada vez maior, a partir do séc. IV, da literacia.

Uma das premissas centrais do meu entendimento do texto pindárico e, de um modo geral da *oratura* da Grécia arcaica, é que nesse desencontro de realidades cognitivas diversas deva estar muito da dificuldade que, como intérpretes, encontramos ao lidar com os epinícios. Uma forma, portanto, de começar essa investigação é lembrar da distinção, já utilizada por Bakker para Homero<sup>3</sup>, entre oralidade *conceitual* e *mediática*. Uma vez que a minha abordagem dos poemas pindáricos leva em consideração que o texto que temos representa uma *transcrição* das palavras da *performance* – e que é, por isso mesmo, do ponto de vista de sua *concepção*, oral –, entender como essas palavras chegaram até nós é de enorme importância. Além disso, há evidências

<sup>1</sup> Finglass (2012).

<sup>2</sup> Para denotar esse processo de “objectificação” da canção, eu me utilizo do termo “entextualização”, cunhado por Bauman e Briggs (1990). Segundo eles, a entextualização, “é o processo de tornar um discurso extraível, de transformar uma certa extensão de produção linguística em um unidade – um *texto* – que pode ser retirada de seu cenário interacional. Um texto, então, desse ponto de vantagem, é um discurso passível de ser descontextualizado. A entextualização pode muito bem incorporar aspectos do contexto, de modo que o texto resultante carregue elementos da história de seu uso consigo”. Por “entextualização” tratar-se de termo técnico corrente, dispensarei o itálico.

<sup>3</sup> Bakker (1997).

suficientes para se crer que a forma entextualizada dos epinícios possa ter sofrido alterações desde muito cedo durante sua transmissão, algo natural dado o cenário de uma sociedade ainda no limiar entre a *oracia* e a literacia<sup>4</sup>. De qualquer maneira, em algum momento, a letra das canções *foi* fixada<sup>5</sup>, o quão cedo ou tarde é difícil de precisar, muito embora eu parta do princípio, em si mesmo indemonstrável, de que essa fixação possa ter sido bem mais tardia do que podemos ser levados a crer.

Minha atitude pessoal com relação ao processo de fixação é, em primeiro lugar, o de que embora ele provavelmente possa ter acontecido em um período imediatamente posterior à *performance* e por meio da escrita, essa não é a única possibilidade, nem há motivos para se crer que ela seja indiscutível. Descartar um processo mais longo, no qual os poemas seriam transmitidos oralmente, baseando-se unicamente na alegada sofisticação e/ou dificuldade da estrutura dos epinícios simplesmente porque eles assim nos parecem *na página*<sup>6</sup>, daí implicando que, por causa disso, a única forma de transmissão plausível seria a escrita, é projetar nossas práticas, angústias e limitações como membros de uma literacia sobre aquelas dos integrantes de uma *oracia* e, além disso (e algo mais grave), é ignorar a riqueza de material etnográfico que prova, sem sombra de dúvida, que canções tão ou mais complicadas e tão ou mais longas que os epinícios pindáricos foram e são memorizadas por indivíduos, profissional ou amadoristicamente, em diversas sociedades ao longo da história e da geografia humanas<sup>7</sup>.

Em segundo lugar, não há razão para se reduzir o processo de transmissão a uma única mídia ou a um único modelo, quando é muito mais provável que ele tenha sido multiforme e multifocal, tendo se desenvolvido através de

<sup>4</sup> Sobre isso, *cf.* Thomas (1992). No entanto, é preciso que se ressalte que as alterações do texto pindárico não são nem tão grandes, nem tão extensas como aquelas presentes no texto homérico, por exemplo.

<sup>5</sup> Nada sabemos sobre o destino da melodia, nem se havia uma melodia específica que acompanhasse a letra a partir de sua concepção.

<sup>6</sup> *Cf.* Hubbard (2004), por exemplo: “*Almost all theories have relied on some measure of written circulation, since the length, the dialectal variety, and metrical complexity of the odes, make oral tradition an unreliable instrument of preservation*”, grifo meu. Para uma opinião semelhante, mas que envolve também o processo de composição, *cf.* Knox in Easterling e Knox (1989). Obviamente, as práticas de transmissão oral de canções entre outros povos, como documentadas por diversos especialistas, muitos dos quais citados ao longo desse texto, tornariam a Grécia do período arcaico uma exceção, caso o cenário e as razões dadas por Hubbard sejam, de fato, verdadeiras: as mesmas características (grifadas) que ele aponta como empecilhos para uma difusão oral são, na verdade, o que garantem uma transmissão fidedigna de textos orais entre vários povos. Sobre isso, e especialmente relevante para o caso de Píndaro, *cf.* Thomas (2012).

<sup>7</sup> Sobre isso Thomas (2012) e Finnegan (1980).

uma confluência de caminhos no qual a transmissão oral e a escrita devem ter se alternado, coincidido e se influenciado até o último momento em que um texto definitivo foi fixado no séc. III a. C em Alexandria, do qual descendem nossas edições modernas. Uma divisão radical entre transmissão oral e escrita, além de já ter sido ultrapassada, não é nem desejável, nem proveitosa.

Felizmente, uma grande parte do trabalho concernente à transmissão textual de Píndaro já foi feita por Jean Irigoien em seu *tour de force* sobre a história do texto pindárico<sup>8</sup>. Seu detalhado trabalho permitir-me-á, além disso, ser mais conciso e me dedicar apenas a alguns pontos onde divergimos ou onde me pareceu necessário, por alguma razão, complementá-lo. Procedendo dessa forma, ser-me-á possível, ainda, direcionar o sentido da discussão para atender aos propósitos que me interessam mais nesse artigo, que são os cenários de transmissão imediata, pré-alexandrina das odes, e os seus possíveis cenários de suas *reperformances* que, como argumentarei, creio terem sido decisivos na entextualização das canções.

O poeta, enquanto sacerdote das Musas, filhas da Memória, é um dos poucos indivíduos<sup>9</sup> que, em uma sociedade oral, detém o acesso ao conhecimento do passado e pode garantir a passagem deste ou daquele indivíduo ao futuro por meio de sua habilidade em transformar o conhecimento da comunidade de uma forma (e *em uma* forma) que torne a sua disseminação mais efetiva. No que se segue, portanto, eu gostaria de explorar brevemente as alusões que os epinícios fazem à sua capacidade de entextualizar a canção e as estratégias que usam para garantir a fama de seus *laudandi*.

Uma das funções precípuas de um epinício é immortalizar tanto o *laudandus* quanto o seu feito. A expressão da capacidade do poeta em conferir fama inextinguível, κλέος ἄφθιτον, aos seus *laudandi* é, por isso mesmo, parte da dicção tradicional da poesia laudatória e deita suas raízes na terra comum da cultura dos povos indo-europeus<sup>10</sup>. Entre os gregos, expressões de louvor aparecem mencionadas já na *Iliada* e na *Odisseia*, muito embora esses próprios poemas jamais tomem a forma de um louvor<sup>11</sup>. Dentro da categoria mais geral de “poesia de louvor”, que pode incluir outras formas de canções, o exemplo

<sup>8</sup> Irigoien (1952), a partir daqui referenciado como *Histoire*. Para um bom resumo em português, cf. a *Introdução* de Araújo (2005).

<sup>9</sup> O outro seria o profeta ou o adivinho, sacerdote de Apolo, com o qual ele, muitas vezes, se confunde. Sobre isso v. Nagy (1990) e Svembro (1976).

<sup>10</sup> Como o próprio Píndaro intui na *N.* 8.50-1, ao dizer que: ἦν γε μὴν ἐπικώμιος ὕμνος | δὴ πάλαι καὶ πρὶν γενέσθαι τὰν Ἀδράστου τὰν τε Καδμείων ἔριν.

<sup>11</sup> Nagy (1990), “*In contrast with the praise poetry of Pindar, the epic poetry of the Homeric Iliad and Odyssey makes no claims to exclusiveness and does not qualify as a form of ainos. Whereas both the poetry of Homer and the poetry of Pindar qualify as kleos, only praise poetry qualify as ainos*”.

mais antigo que temos daquilo com que associamos os epinícios pindáricos pode ser o fr. 282 (Campbell) de Íbico (segunda metade do séc. VI)<sup>12</sup>:

46 τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν  
καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς,  
ὡς κατ' ᾠοιδᾶν καὶ ἐμὸν κλέος.

46 entre aqueles, de uma beleza, sempre,  
tu também, Polícrates, imperecível fama terás,  
proporcional à canção e à minha fama<sup>13</sup>.

Nesta canção, da qual eu cito apenas as últimas linhas, Íbico por meio de um complicado *priamel* que envolve principalmente uma falsa *praeteritio* (“νῦν δὲ μοι οὔτε ξειναπάταν Πάριον | ἦν ἐπιθύμιον οὔτε τανύσφυρον | ὕμνην Κασσάνδραν” κτλ., “agora nem o engana-hóspede Páris | era minha vontade cantar | nem Cassandra de finos tornozelos” etc., 10-12) e um catálogo de heróis (Aquiles, Ájax, Ciânipo, Troilo)<sup>14</sup>, equaciona, em uma relação, o mundo do passado épico com o *hic et nunc* da *performance* epinicial e, conseqüentemente, os personagens daquele mundo de antanho com o seu presente objeto de louvor, ao mesmo tempo em que reafirma a sua capacidade em acessar a memória coletiva e oral, personificada pelas Musas (vv. 23-26). Já temos aí, portanto, completamente desenvolvidos todos os elementos básicos da poesia de louvor que encontraremos, de muitas e diversas formas, na poesia de Píndaro e Baquilides.

Mesmo que as últimas linhas do poema representem uma *crux* para a sua interpretação<sup>15</sup>, podemos deduzir que, no fragmento de Íbico, a fama do patrono, qualificada de imperecível, está inextricavelmente ligada à canção (ὡς κατ' ᾠοιδᾶν), num primeiro nível, e à própria fama do poeta (καὶ ἐμὸν κλέος<sup>16</sup>), num segundo. A canção, que pode ser conceitualizada como um OBJETO PRECIOSO<sup>17</sup> na práxis poética grega<sup>18</sup>, frequentemente como algo

<sup>12</sup> Sobre a pré-história do epinício, cf. Rawles (2012).

<sup>13</sup> Minha tradução segue a leitura e os comentários de Hutchinson (2001).

<sup>14</sup> Acerca disso Race (1982; 1992).

<sup>15</sup> Será a fama do patrono imortal na mesma medida em que (ou enquanto) a canção e a fama do poeta o são/ forem? ou ele estaria expressando a ideia de uma coexistência e interdependência do κλέος de cada um? Não é minha intenção discutir esses problemas aqui. Cf. Goldhill (1991).

<sup>16</sup> Nagy (1990) vê em καὶ um índice de aposição e lê “de acordo com minha canção, meu κλέος”.

<sup>17</sup> Seguindo as práticas de notação da Linguística Cognitiva, conceitos, domínios metafóricos, metáforas conceituais e *frames* são destacados em versalete.

<sup>18</sup> Acerca disso v. por exemplo, Nünlist (1998).

tecido, depende da fama do poeta precisamente como um objeto de arte depende da do artesão que o fez e, conseqüentemente, do reconhecimento da obra como sua, daí a σφραγίς presente, por exemplo, em vasos, murais etc.<sup>19</sup> e, justamente, nas linhas finais do poema. Ainda que aí esteja faltando o nome do poeta (ele poderia ter aparecido em outra parte da canção), o pronome possessivo seria suficiente para preencher essa função. Essa mesma relação de interdependência entre *laudator* e *laudandus*, no sentido de que o nome dos dois seja difundido pela canção, aparece de um modo mais equilibrado na *O.* 1.115-17<sup>20</sup>.

A canção de louvor, ao contrário da épica, que se refere a um outro tempo e a outros homens, enfrenta o problema premente de conseguir, num mesmo instante, destacar aquele que louva não só de seus contornos triviais, cotidianos, como projetá-lo em um futuro, que é idealizado do ponto de vista de audiências também futuras, da mesma forma que a audiência presente se relaciona com o passado épico. Essa operação, realizada a partir dos *espaços mentais*<sup>21</sup> PASSADO, PRESENTE e FUTURO, parece se concretizar de uma maneira muito explícita no fragmento de Íbico citado acima: no pano-de-fundo destacam-se os heróis da geração de Tróia (PASSADO), que o poeta é capaz de projetar, por meio da canção, para o público através do conhecimento que lhe é concedido pelas Musas. A canção, com efeito, não é sobre *aqueles* homens, mas sobre *este* homem (Polícrates). A falsa *preaeteritio* dos vv. 11 e 15, no entanto, é usada para evocar o quadro mítico *dentro* do espaço mental PRESENTE, no qual se desenrola a *performance* (ἄνδρῶν δὲ μοι..., 10), para, em seguida, efetuar a mesclagem<sup>22</sup> entre os dois, PASSADO e PRESENTE, através da projeção deste último, centrado na figura do *laudandus*, sobre aquele primeiro (τοῖς μὲν πεδὰ κάλλεος αἰέν, 46). O

<sup>19</sup> Como nos vasos ou nos mosaicos, “x μ’ἐποίησεν”.

<sup>20</sup> Sobre essa passage da *O.* 1, cf. Gerber (1982) e, especialmente, Kurke (1991), “*The parallelism of language and syntax here is iconic for the reciprocal relationship of poet and patron, emphasized by the central τοσούδε, which equalizes the gifts and responsibilities of the two. Indeed, these last lines make clear what each partner brings to the relationship – Hieron his success and the poet his sophia – as matching gifts*”.

<sup>21</sup> Espaços mentais são “regiões de conteúdo conceitual que detêm informações específicas. Eles são construídos com base em estratégias linguísticas, pragmáticas e culturais de recrutamento de informações”, Evans (2007).

<sup>22</sup> Mesclagem (em inglês, *blending*. O termo também é conhecido como “integração conceitual”) refere-se ao processo por meio do qual dois *espaços mentais* são combinados em um outro, que é então capaz de expressar um sentido mais abrangente que a soma daqueles que lhe deram origem.

*espaço mental* resultante, então, dessa mesclagem é introjetado em FUTURO (κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς, 47). Nesse sentido, é interessante que a semântica de αἰέν – que indica uma sucessão contínua, ininterrupta, dentro de PRESENTE, adquira o sentido de “eternamente” dentro de PASSADO – sirva justamente para pôr em evidência a *mesclagem* entre esses dois *espaços mentais*, PASSADO e PRESENTE, por introjetar, naquele, a figura de Polícrates, “τοῖς μὲν πέδα... καὶ σύ... αἰέν”, isto é,

[ENTRE AQUELES/ PASSADO] ← [TU/ PRESENTE]<sub>SEMPRE</sub>.

Por sua vez, esse *espaço mental* complexo, mostrado acima, pode ser visto como a própria canção que, assim, efetua uma espécie de bricolagem<sup>23</sup>, onde jazem sobrepostas a figura contemporânea do *laudandus* contra o pano-de-fundo dos heróis, ao mesmo tempo em que se descreve o roteiro para uma reativação futura de tudo o que jaz encapsulado na ode, nos mesmos moldes em que o conteúdo da épica é, por ela mesma, reativado no contexto do presente louvor. Dessa forma, utilizando a nomenclatura da escola de Praga, poderíamos dizer que o *espaço mental* implicado pela canção é o eixo sintagmático sobre o qual os eixos paradigmáticos do PRESENTE, PASSADO e FUTURO projetam-se.

Parece-me que haja por trás da relação entre esses dois eixos, tão importantes para o epinício, e através dos quais o *hic et nunc* da *performance* orienta-se, a noção generalizada de um tempo que é sentido como involutivo, na mesma medida que cíclico, isto é, assim como os semideuses e heróis do passado tiveram a fama de seus feitos preservada pela poesia épica, também o poeta do epinício irá trabalhar para preservar a fama do feito atlético obtido por aquele que ele louva<sup>24</sup>. Entretanto, como os próprios homens do passado eram muito superiores aos homens do presente, também suas gestas o eram. Por meio do epinício, no entanto, ambos, ainda que sejam contrapostos, não se opõem, justamente porque o tempo serve como fator de proporcionalidade entre os feitos da idade heroica e os de agora. É apenas por meio dessa relação de proporcionalidade que passado, presente e futuro entram em homeostase: o *laudandus*, por meio de sua ascendência, que o liga aos heróis, e o feito, por meio de seu caráter excepcional para os padrões dos homens atuais. A partir disso, o

<sup>23</sup> Cf. J.-P. Vernant, *Aspetes mythiques de la mémoire*, in Vernant (2007), especialmente sua n.1: “R. Scherer (...) a bien vu que, dans la *Théogonie*, si le temps des dieux va dans les sens de l'ordre et aboutit à la stabilité, celui des hommes est orienté em sens inverse et tend finalement à basculer du côté de la mort. Cette disparité constitue un des enseignements du poème.”

<sup>24</sup> O termo já foi usado por Lévi-Strauss (1962) com um sentido similar para expressar as operações típicas do pensamento mítico.

pano-de-fundo mítico, no qual está tecido o κλέος do passado, e no qual o próprio epinício será *entretecido*, é capaz de operar funcionalmente dentro do presente, não para diminuir o louvor do *laudandus*, mas para aumentá-lo, tanto em função de sua relação proporcional com os homens de outrora, quanto de sua superioridade equivalente com relação ao homens do presente.

As duas formas de canção têm como objeto os *primi inter pares* de suas épocas que, embora distintas, relacionam-se por proporcionalidade em um tempo que opera para diminuir constantemente o valor das gerações futuras. A função do epinício, então, é também mostrar essa relação entre os eixos temporais, o que Píndaro expressa muito bem por meio da gnoma da *N.* 4.91-2, “*ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι· τὰ δ' αὐτὸς ἀντιτύχη, | ἔλπεταί τις ἕκαστος ἐξοχώτατα φάσθαι*” (“Idades diferentes a tempos diferentes: mas, do que se vive pessoalmente, | cada um espera contar o mais sublime.”).

Uma outra passagem interessante, que atesta essa temática tradicional na qual a fama do patrono é relacionada à do poeta e vice-versa, é aquela de Baquilídes, 3.85-90:

85 Φρονέοντι συνετὰ γαρύω· βαθὺς μὲν  
αἰθῆρ ἀμίαντος· ὕδωρ δὲ πόντου  
οὐ σάπεται· εὐφροσύνα δ' ὁ χρυσός·  
ἀνδρὶ δ' οὐ θέμις, πολλὸν π[αρ]έντα  
γῆρας, θάλ[εια]ν αὐτίς ἀγκομί<σ>σαι  
90 ἦβαν· Ἀρετᾶ[ς γε μ]ὲν οὐ μινύθει  
βροτῶν ἅμα σ[ώμ]ατι φέγγος, ἀλλὰ  
Μοῦσά νιν τρ[έφει.] Ἰέρων, σὺ δ' ὄλβου

----  
κάλλιστ' ἐπεδ[εῖξ]αο θνατοῖς  
ἄνθεα· πράζα[ντι] δ' εὖ  
95 οὐ φέρει κόσμ[ον σι]ω-  
πά· σὺν δ' ἀλαθ[εῖα] καλῶν  
καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν  
Κηῖας ἀηδόνος

85 Aos sensatos o óbvio anuncio: que o alto firmamento é **incorruptível**, que a água do mar **nunca apodrece**, que o ouro é pura alegria, e que a um varão não é lícito, chegada a gris velhice, virente outra vez recuperar 90 a juventude. Da *virtude*, porém, a luz não **míngua** junto com o corpo dos mortais, mas a Musa a **nutre**. Hierão, tu, da prosperidade,

----  
as mais belas flores mostre  
aos mortais. Àquele que obtém sucesso, o silêncio não traz qualquer adorno, e, com o auxílio de **Aletheia**, teus belos feitos

97 alguém também irá cantar graças ao melífluo  
rouxinol de Ceos<sup>25</sup>.

O que me interessa nesse trecho é a menção explícita às futuras *reperformances* da ode (τις ὑμνήσει, 97), que novamente a vincula à habilidade do artesão, aqui identificado como o “melífluo rouxinol de Ceos” (97-8). Isto me parece apontar fortemente para a conceitualização arcaica da canção como OBJETO ARTESANAL, como falávamos acima, na medida em que a ἀρετή do *laudandus* (ou seus feitos) não basta para garantir a sua imortalidade. Esta última está intimamente ligada apenas à capacidade do artista em entextualizar a canção por meio de sua arte, pois nisso reside o seu valor enquanto OBJETO passível de ser entesourado, guardado, possuído ou tornado alvo de desejo de outrem. Em outras palavras, é o trabalho despendido pelo poeta na entextualização da canção, que, por sua vez, reconta a fama (κλέος) dos homens, que a transforma em um κτῆμα. Píndaro não poderia ser mais claro em formular essa concepção, ao dizer, na P. 1. 92-100, que

μη δολωθῆς, ὦ φίλε, κέρδεσιν ἐντραπέλοις· ὀπιθόμβροτον αὐγήμα δόξας

----

οἶον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει  
καὶ λογίοις καὶ αἰδοῖς. οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά.

95 τὸν δὲ ταύρω χαλκῆω καυτῆρα νηλέα νόον

ἔχθρᾶ Φάλαριν κατέχει παντᾶ φάτις,

οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφιοι κοινανίαν

μυθακᾶν παίδων ὀάροισι δέκονται.

τὸ δὲ παθεῖν εὖ πρῶτον <ἀε>θλων· εὖ δ' ἀκούειν δευτέρα μοῖρ'· ἀμφοτέροισι  
δ' ἀνήρ

100 δς ἂν ἐγκύρση καὶ ἔλη, στέφανον ὕψιστον δέδεκται.

Não seas engando, ó amigo, por infames lucros: a glória póstuma de uma reputação

----

é a única capaz de revelar a saga dos varões que já se foram

tanto aos cronistas quanto aos cantores. **Não perece** a gentil virtude de Creso,

95 mas com seu touro de bronze o incediário de ímpia mente,

Faláris, odiosa tem sua **fama silenciada** em todo lugar,

nem as forminges dos salões na gentil

comunhão com a conversa dos meninos o recebem.

Ser bem-sucedido é o primeiro prêmio. Ser bem falado, o segundo. O varão que  
ambos

encontra e colhe, com o mais supino laurel é agraciado.

<sup>25</sup> Ou: “and along with the true telling of your fine achievements, men will praise also the grace of the honey-tongued Cean nightingale” ou “men will also sing the friendship-gift”, assim na edição de Campbell (1992). Aqui, de novo, minha tradução segue a leitura de Hutchinson (2001). Preferi manter “Aletheia” (e personificada) ao invés de “Verdade” em virtude do paralelo (que me parece existir) com O.10.3-6. Sobre ἀληθεία como meio de preservação da poesia, cf. Nagy (1990) e Svembro (1976).

A fama póstuma dos homens (92) é importante na medida em que ela revela aos poetas (μανύω + ΔΑΤ., 93) o material bruto que eles poderão trabalhar. Por si só, porém, ela não é imperecível, já que, em uma *oracia*, está fadada a cair no esquecimento (λήθη). É a seleção operada pela Memória em seu aspecto positivo, como Ἀληθεία, e negativo, como Λήθη, entre aquilo que precisa entrar e o que precisa sair do arcabouço de conhecimento coletivo partilhado pela comunidade (o qual, ainda que enorme, não é infinito), que determina o que é digno de ser preservado ou não<sup>26</sup>. Daí a importância da conceitualização de ἀληθεία<sup>27</sup> como “não-ocultação” no pensamento arcaico. Não é à toa que, no epinício de Baquíledes, o nome de Ἀληθεία, isto é, “Não-ocultação”, apareça empregado em seu valor instrumental-comitativo com σύν. A arte do poeta ao transformar a canção em um objeto de valor auxilia em que esta não seja “encoberta” pelas camadas do superestrato de conhecimento que irão, inexoravelmente, se acumular na memória coletiva da comunidade a que o *laudandus* pertence. No entanto, o próprio poeta, ainda que *prometa* essa imortalidade, que se traduz em eterna presença, eterna reiteração por meio da memória, não pode, como indivíduo, garantir que, de fato e ao cabo, o objeto, que é a canção, vindo a perder o seu valor, não caia no esquecimento. Este poder cabe apenas à Memória (Μνημοσύνη) conceitualizada em sua interpretação positiva de “Não-esquecimento”, isto é, Ἀ-ληθεία, e é, portanto, nesta capacidade que eu a interpreto aí e em outras passagens dos epinícios<sup>28</sup>, como por exemplo, no próêmio da *O.* 10:

Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι  
 Ἀρχεστράτου παῖδα, πόθι φρενός  
 5 ἐμᾶς γέγραπται· γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιέλαθ· ὦ Μοῖσ', ἀλλὰ  
 σὺ καὶ θυγάτηρ  
 Ἀλάθεια Διός, ὀρθᾶ χερί  
 ἐρύκετον ψευδέων  
 ἐνιπὰν ἀλιτόξενον.

<sup>26</sup> Nagy (1990), mas numa formulação mais relevante à nossa discussão, diz que “*In this sense the memory of oral tradition is at the same time a forgetting of the ordinary as well as remembering of the extraordinary (but exemplary)*”, grifo meu. Cf. também toda a rica discussão em Svembro (1976).

<sup>27</sup> Não me refiro à etimologia da palavra, mas à funcionalidade do conceito na Grécia arcaica, pré-literária.

<sup>28</sup> Esse argumento poderia ser desenvolvido com muito mais riqueza de detalhes, o que não convém ao espaço limitado deste artigo. Note ainda, contudo, a capacidade alusiva ao esquecimento ou à lembrança, nas passagens citadas, de verbos como μανύω revelar (*i.e.*, não-esconder) e μυνύθω (diminuir) contrastado com τρέφω (tendo como sujeito a Musa).

Lede para mim a vitória olímpica  
do filho de Arquestrato, lá onde em meu peito  
5 ela está gravada. Olvidei-me<sup>29</sup>, Ó Musa, que lhe devia uma doce canção. Mas tu,  
com a filha  
de Zeus, a Verdade,  
com uma mão corretiva  
afastai de mim a censura  
por inóspitas mentiras.

A sobrevivência da fama do *laudandus* está, dessa maneira, indissociavelmente ligada à fama do poeta. No entanto, a fama do poeta, como a de qualquer outro artista, reside na sua habilidade (σοφία) em transformar o material bruto de seu *métier* em algo que se torne o objeto de cuidado (μέλημα<sup>30</sup>) de todos. É o seu sucesso ou fracasso nessa empresa que irá determinar se as promessas feitas ao *laudandus* nos epinícios irão se concretizar ou não. Isto porque a tradição não é controlada pelo poeta, que nela opera. Ao contrário, a tradição é que opera *através* do poeta por reiterar de diferentes formas e arranjos aquilo que a memória coletiva julgou apropriado não ocultar por meio de sua economia própria. Logo, esta mesma tradição que cria, também é aquela que devora os arranjos (toda canção é um κόσμος) em forma de bricolagem que, por inúmeras razões – mas sobretudo porque a tradição é algo de vivo, que também muda e evolui –, não julga à altura de permanecer sob o olhar iluminante da Memória.

\*\*\*

Uma das características mais conspícuas do epinício é o de ser uma “canção de ocasião”. Embora essa constatação ressalte uma característica importantíssima das canções de que estamos falando, ela não chega, por si só, a ser um traço definidor das mesmas, porque toda canção grega do período arcaico, até onde sabemos, era concebida com vistas à *performance*, fosse ela pública ou privada. Em grande medida, era em relação ao *espaço discursivo corrente*<sup>31</sup> delimitado pela *performance* que uma canção era conceitualizada por

<sup>29</sup> Não há em português um verbo que traduza essa polissemia semântica de ἐπιλανθάνω que apontava mais acima, isto é, “ocultar por recobrir”. Note a acepção em que é empregado na *Od.* 20.85-6, “νύκτας δ’ ὕπνος ἔχησιν, – ὁ γάρ τ’ ἐπέλησεν ἀπάντων, | ἐσθλῶν ἠδὲ κακῶν, ἐπεὶ ἄρ βλέφαρ’ ἀμφικαλύψει”

<sup>30</sup> Cf. *P.* 10. 55-9; Parteneio 95.3-4.

<sup>31</sup> Langacker (2008), p. 281, define “espaço discursivo corrente” (EDC) como o construto de tudo aquilo que se presume ser compartilhado pelo falante e o ouvinte como

aquele que a criava, por aquele que a comissionava, no caso dos epinícios, e pelo público que a assistia. Essa conceitualização era então capaz de perfilar um tipo específico de canção face a um universo de muitas outras, com quais se relacionava por semelhança ou diferença. Esse é um dos sentidos de “ocasião” que gostaria de ressaltar.

No caso dos epinícios, essa característica não é apenas de fundamental importância na conceitualização do gênero em sua dimensão sincrônica por seu público-alvo, mas, sobretudo, no entendimento de suas transformações diacrônicas, quando ela deveria estar naturalmente sujeita a incertezas quanto à sua classificação genérica em virtude da desestabilização de sua mensagem promovida pelo desaparecimento do contexto de sua primeira instanciação. Ao mesmo tempo, o seu reenquadramento em outros cenários (*reperformance*, citações, transmissão literária, catalogação por bibliotecários etc.) deveria certamente levar a uma reformulação de sua afiliação genérica, bem como motivar uma reinterpretação de seu conteúdo quanto mais distantes os receptores da canção estivessem removidos de sua primeira *performance* e quanto menos informações tivessem sobre ela. Isto é, a partir da primeira *performance*, e o quanto mais nos afastamos dela, deve ter ficado cada vez mais difícil avaliar a prototipicidade de qualquer canção com relação ao *modelo cognitivo idealizado*<sup>32</sup> de seu gênero<sup>33</sup>.

Com relação a essa problemática, porém, o epinício é bastante transparente ao menos no que diz respeito à ocasião mais ampla para a qual a sua *performance* deve ter sido pensada, isto é, o próprio nome da canção nos auxilia a ter uma ideia, mesmo que muito genérica, a partir da qual poderíamos ser capazes de conceitualizá-la: ἐπι-νίκιος é suficiente para evocar, em virtude de seu próprio nome, o *frame* OCASIÃO DE UMA VITÓRIA e, portanto, ἐπινίκιος ἀοιδή, como na *N.* 4.78, a categoria CANÇÃO POR OCASIÃO DE UMA VITÓRIA . Da mesma forma, as designações mais comuns

base para um discurso em um determinado momento. O EDC é estável e pressupõe um imenso conhecimento como pano-de-fundo, mas, à medida que o discurso prossegue, ele é continuamente atualizado. Em qualquer momento, o EDC fornece a base para interpretar a próxima sentença, que modifica tanto o seu conteúdo quanto o foco.

<sup>32</sup> *Modelos cognitivos idealizados* são *gestalts* que usam quatro tipos de princípios estruturantes: estrutura proposicional, esquemas imagéticos, mapeamentos metafóricos e metonímicos. Para mais detalhes cf. Lakoff e Johnson (1987).

<sup>33</sup> Cf. Pfeijffer (1999), “*What we have, [sic] is a poet whose primary concern is to compose odes that fulfill their encomiastic aims in the context of their first performance, writing from the perspective of his first audience, while at the same time fully realizing the Panhellenic potential of his art. The impact of a Pindaric ode on subsequent audiences can be compared to a pebble that is thrown into a pond, causing concentric circles of rippling water, the intensity of which decreases the further away one gets from the center*”, grifo meu.

em Píndaro de ἐπικόμιος/ προκόμιον/ ἐγκώμιος ὕμνος dispararam o *frame* κῶμος e perfilam também o sentido HINO PARA UM Κῶμος<sup>34</sup>.

Essa aparente vantagem da nomenclatura do epinício face a outras formas, como o ditirambo, por exemplo, tem, no entanto, consequências paradoxais quando pensamos em outros cenários que não o da *première* e isto porque, ainda que os jogos atléticos celebrados por esse tipo de canção fizessem parte de um calendário cíclico, cada epinício instancia uma competição, um atleta e uma vitória específicos e não reiteráveis, o que dá um sentido mais estrito ao termo “ocasional” do que quando aplicado, por exemplo, a outras formas poéticas, suscetíveis de ser reexecutadas dentro de um contexto cujo *frame* poderia permanecer essencialmente o mesmo, como no caso de um peã, de um hino (*stricto sensu*), ou até mesmo de uma elegia, e, dessa maneira, esses gêneros seriam mais propensos à “reciclagem” e, conseqüentemente, à preservação via uma tradição de *reperformances* mais frequentes<sup>35</sup>. No caso dos epinícios, como ficará imediatamente evidente, isso implica em algumas complicações, uma vez que novas edições dos jogos, com seus novos vencedores, demandavam novas canções e, portanto, relegavam as canções antigas para um outro contexto, possivelmente de *reperformance*<sup>36</sup>. Este é o outro sentido de “ocasional” que se precisa salientar.

Num cenário em que a reiteração de uma dada canção acontecia dentro da zona de influência do *laudandus* ou de sua família, um ou outro podia controlar a interpretação da canção e minimizar as incongruências oriundas de um reenquadramento da mesma. No entanto, diacronicamente, é provável que as distorções entre a canção e esse reenquadramento em novos contextos de *performance* só aumentassem, tornando, no limite (e ao menos *hipoteticamente*), uma grande parte de sua mensagem incompreensível ou irrelevante do ponto de vista de um público ignorante das condições da *performance* original e das referências que lhe eram feitas, o que poderia ameaçar sua existência. E não é exagerado supor que esse tipo de *distorção* possa ter sido o responsável pelo desaparecimento de inúmeras canções

<sup>34</sup> Sobre isso, e as possíveis interpretações dos adjetivos, cf. o Capítulo 2 em Brose (2014). Aqui eu cito apenas o sentido mais esquemático denotado pelo *frame*.

<sup>35</sup> Apesar disso, a situação que se apresenta é completamente diversa. No caso de Píndaro, por exemplo, os epinícios foram os únicos textos a serem transmitidos via uma linha ininterrupta desde a Antiguidade. No entanto, isto tem mais a ver com a organização da Seleta, no período Antonino. Sobre isso, cf. *Histoire*, p. 93 et seq.

<sup>36</sup> Cf. *Od.* 1. 351-2, “τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσιν ἄνθρωποι, | ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται” e *O.* 9.48 “αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ’ ὕμνων | νεωτέρων”. Nesse sentido o trabalho de Kurke (1991) é tanto inovador quanto instigante.

antes, e até mesmo depois, que elas tivessem sido fixadas pela escrita. É legítimo e absolutamente necessário, portanto, que nos perguntemos porque os epinícios pindáricos não tiveram o mesmo fim da maior parte da lírica grega e, de fato, de outros tipos de canções pindáricas, em sua grande maioria reduzidas aos “*purpurei panni*” ao longo de inúmeras coleções de gramáticos e antologistas<sup>37</sup>.

Nagy<sup>38</sup> responde a essa pergunta por meio de um raciocínio sofisticado que leva em conta a pan-helenização progressiva da canção. Esta, segundo ele, deve ter sido capaz de falar e de se manter relevante para uma aristocracia cuja *paideia* centrava-se principalmente no aprendizado da poesia dos “clássicos” do passado, isto é, da geração áurea dos *Μαραθωνομάχαι*, que começou a entrar em crise a partir da segunda metade do séc. IV, com o avanço de formas cada vez mais populares de μουσική, como o drama ateniense, e a pressão cada vez maior sobre (e contra) formas associadas com a velha aristocracia. A partir daí, a lírica de um modo geral, e não apenas os epinícios, deve ter sido transmitida apenas através da instrução escolar (mas ainda de forma oral), na qual os textos utilizados em classe deveriam servir apenas como *registro* de uma *performance* em potencial. As crianças da elite aprendiam principalmente por imitação de seus professores e não há motivos para se crer que a alfabetização tivesse o objetivo de ensiná-las a ler livros ou a ler silenciosamente a poesia lírica do passado. Quando isto finalmente ocorreu, a “cultura da canção” já havia morrido na Grécia, a música dos epinícios deixara de circular e uma enorme carga de conhecimento tradicional, não escrito, sobre vários aspectos da canção se perdera. Indícios dessa decadência podem ser encontrados em toda a obra de Platão, mas especialmente nas *Leis* (2.664b–667a), onde vemos Sócrates traçando uma diferenciação esquematizada entre as formas musicais, como existentes no passado, e a realidade de seus próprios dias, em que as fronteiras entre essas formas começavam a se confundir. Posteriormente, a criação de uma ideia de “gênero”, já incipiente nesta passagem das *Leis*, irá se desenvolver e atingir seu ápice em Alexandria.

Dentro desse cenário de transmissão escolar, é possível também que a sobrevivência dos epinícios pindáricos tenha se dado, mas num período mais tardio, sobretudo em virtude de sua riqueza enciclopédica, mais do que necessariamente por algum tipo de apreciação estética de que gozaria na Antiguidade<sup>39</sup> tardia. Isso, ademais, explicaria tanto a raridade de diferentes

<sup>37</sup> Cf. Hubbard in Mackie (2004).

<sup>38</sup> Nagy (1990).

<sup>39</sup> *Histoire*, p. 20.

citações nos autores clássicos<sup>40</sup> quanto a razão pela qual apenas alguns fragmentos sobreviveram de seus outros poemas, bem como da produção de outros poetas que se dedicaram ao mesmo gênero, como Íbico e Simônides. Baquilides é uma exceção apenas parcial, uma vez que, até a descoberta do papiro de Londres<sup>41</sup>, quase nada de sua poesia havia sido transmitido via tradição bizantina e medieval.

A partir dessas considerações iniciais, eu gostaria de detalhar alguns cenários propostos para a transmissão dos epínícios na Antiguidade e, sobretudo, quando as canções ainda não haviam adquirido o *status* de texto.

Um dos primeiros cenários que vem à cabeça de qualquer um que já tenha se debruçado sobre a questão da transmissão do texto pindárico é aquele em que o próprio poeta escreve ou manda escrever suas canções à medida em que as vai compondo, seja com o objetivo de preservá-las para a posteridade, seja para formar um “catálogo” de vendas para possíveis compradores<sup>42</sup> ou, ainda, a fim de obter algum lucro, não necessariamente financeiro, com a circulação de seus livros<sup>43</sup>. No caso de Píndaro, mesmo que uma tal coleção, catálogo ou “programa de marketing pessoal” tenha existido e que, de alguma forma, uma protoedição da *œuvre* do poeta tenha sido organizada pelo mesmo, ela deve ter se perdido, uma vez que a metodologia editorial dedutível a partir da vulgata que chegou até nós reflete claramente práticas alexandrinas<sup>44</sup>. Some-se a isso o fato de que os próprios escólios antigos repercutem um trabalho de editoração e de classificação de um *corpus* até então amorfo de odes em edições realizadas por diferentes bibliotecários e comentadores do Museu. Isso me parece ser um forte argumento contra a hipótese de uma protoedição. Além do mais, há um certo consenso entre os especialistas de que, durante os séculos V e IV a. C., a produção de livros e o comércio livreiro ainda estavam em uma fase bastante incipiente<sup>45</sup>, o que seria um pré-requisito importante para o desenvolvimento de uma cultura de publicação.

<sup>40</sup> Com a exceção evidente de Aristófanes (3 citações explícitas) e Platão (várias vezes), mas mesmo nesses autores, embora haja *quantidade*, não há *variedade*, a seleção sendo sempre feita entre os poemas mais célebres, como o Ditirambo de Atenas, o Hiporquema a Hierão, o prosódio a um destinatário desconhecido, o fr. 169a e a O. 1 (sobretudo o primeiro verso), *cf. Histoire*, p. 9 *et seq.* para mais detalhes.

<sup>41</sup> *P. Lond.* 733.

<sup>42</sup> Como o modelo construído por David Sider para a origem da *Sylloge Simonidea*, in Bing e Bruss (2007), acerca do qual mantenho-me cético.

<sup>43</sup> Essa teoria assemelha-se com a ideia, proposta por alguns pesquisadores, de que a escrita teria sido introduzida na Grécia justamente para preservar, ou ajudar a compor, os épicos homéricos, *cf. Wilson* (2009).

<sup>44</sup> Hubbard (2004). *Cf.* também Negri (2004).

<sup>45</sup> Hubbard (2004) e Pfeiffer (1976). *Contra*, Knox (1989) in: Walbank, F. W. *et alii* (eds.), **Cambridge Ancient History**, 12 vols. Cambridge: CUP, 2008, 2ª ed.

Há uma outra possibilidade, porém, a de que Píndaro tenha produzido algum tipo de cópia de seus epínicios para enviar ou aos mestres-de-coro (χοροδιδάσκαλοι) das comunidades cujos patronos comissionavam suas canções, a fim de que aqueles pudessem ensiná-las aos integrantes do coro e/ou, então, a aedos profissionais responsáveis por executá-las<sup>46</sup>. Por trás dessa hipótese está a suposição de que, por algum motivo, o próprio poeta não podia ou não queria viajar até esses locais a fim de executar suas próprias composições ou treinar o coro pessoalmente, o que lhe permitiria, entre outras coisas, controlar a execução adequada, tanto em termos musicais quanto coreográficos, de suas canções<sup>47</sup>.

A ideia esposada muitas vezes e em diferentes graus de que a escrita seria o único meio de preservar uma canção tão logo ela fosse executada minimiza tanto características intrínsecas da própria canção (que refletem, em última análise uma tradição oral vigorosa, como já tivemos oportunidade de discutir na primeira parte deste artigo) bem como a cultura altamente musical em que as *póleis* gregas estavam imersas<sup>48</sup> nos séc. V e IV, e que propiciava, de um modo para nós atualmente difícil de imaginar, a memorização e a rápida disseminação do conteúdo das canções<sup>49</sup>. Ignora, ainda, o papel importante que tanto a estrutura formal do epínicio (*i.e.*, a melodia que o acompanhava, seu metro/ ritmo, sua estrutura estrófica, sua linguagem e tropos poéticos) quanto seu caráter sociocultural (sua importância cívica, etiológica, seu caráter autoreferencial e integrador, etc.) tinham na preservação, ou não, de seu conteúdo. É uma posição que, além do mais, revela um certo anacronismo responsável por projetar nossa experiência e as nossas expectativas sobre a forma literária do epínicio, ademais (e do nosso ponto de vista) muito menos

<sup>46</sup> Aqui se pressupõem dois cenários distintos (e não mutuamente excludentes) de execução: a coral e a monódica. Para uma sinopse acerca dessa celeuma, *cf.* o Capítulo 5 em Brose (2014). Sobre esse cenário, *cf.* também a descrição (talvez por demais fantasiosa) de *Histoire*, p. 5 *et seq.*

<sup>47</sup> *Cf.* Herington (1985) e *Histoire*, p. 5 e 8. Este último tende a exagerar nas possibilidades de um manuscrito das odes ser capaz de fornecer tantas informações sobre as partes mais técnicas da *performance*. Quanto à notação musical, é possível que Píndaro já a conhecesse e, talvez, a usasse; no entanto, indícios materiais a esse respeito aparecem apenas a partir do séc. III a.C., sobre isso *cf.* Hagel (2009) e West (1992). Quanto à possível existência de uma notação coreográfica, não há qualquer evidência que indique ou mesmo sugira que ela tenha existido.

<sup>48</sup> Cr. Swift (2010). Toda a problematização de Svenbro (1976) é bastante relevante para a discussão desenvolvida até aqui, mas especialmente a conclusão do autor ao dizer que “*Si le poème assume ce caractère matériel à ses yeux, cela ne doit pourtant pas être confondu avec la simple matérialisation écrite de la parole sur les papyrus ou sur le marbre, comme dans le cas de la VII<sup>e</sup> Olympique, gravée sur le temple d’Athènes à Lindos. La parole ‘objectivée’ des poètes choraux, c’est cette parole même, par rapport à celui qui la prononce.*”

<sup>49</sup> *Cf.* Thomas (2012).

propensa à memorização, na experiência original da μουσική em que o mesmo estava então inserido<sup>50</sup>.

R. Thomas, por outro lado, em um artigo bastante recente<sup>51</sup>, em que trata também da disseminação do texto pindárico, chama a atenção para técnicas que seriam capazes de entextualizar uma canção, isto é, de transformá-la em um obra de arte vocal estável que compensaria a fluidez inerente a uma transmissão oral. Entre essas técnicas estão algumas características normalmente aduzidas justamente como “prova” de que uma disseminação oral dos epinícios seria impossível: a sintaxe complicada, a dificuldade da linguagem, o uso de alusões muitas vezes crípticas, o metro intrincado etc. Como paralelo ela aduz a poesia de louvor iorubá conhecida como *oriki*, famosa por sua dificuldade e compactação. Nisso, ela retoma a tradição comparatista que tem em R. Finnegan<sup>52</sup> o maior, ainda que também bastante controverso, expoente.

Um dos argumentos mormente repetidos acriticamente contra a possibilidade de uma disseminação oral e fiel do texto original é aquele que nos quer convencer de que seria impossível para uma audiência decorar, por exemplo, a *P.* 4 de Píndaro, que conta com mais de 295 versos. Essa impossibilidade, no entanto, é uma realidade entre os povos africanos que ainda vivem em uma cultura oral e cujos poemas apresentam um alto grau de estabilidade que se deve, justamente, às características formais do seu canto<sup>53</sup>. O tamanho de uma canção, normalmente medida em número de palavras, de versos, de linhas, de *cola*, não tem qualquer importância para aquele que a memoriza ou quem a aprenda de cor, isto é, de *coração*, já que a motivação psicológica ou emocional não podem ser minimizadas no aprendizado e na memorização de canções. Um caso interessante relatado por Finnegan, é o dos panegíricos de Ruanda e do Sul da África, conhecidos como *izibongo*:

Os longos poemas panegíricos de Ruanda e da África do Sul são frequentemente citados como exemplos incríveis de poesia oral. Eles normalmente se estendem por centenas de linhas e apresentam um elemento narrativo, ainda que o foco principal seja o elogio. Contudo, em Ruanda, havia memorização de versões

<sup>50</sup> A posição de Morrison (2007), em sua crítica ao modelo desenvolvido por Nagy (1990), segundo a qual o “texto de Píndaro não foi textualizado por uma difusão pan-helênica nem por reperformances, *mas sim por ter sido escrito por Píndaro*, daí a falta de um grau de corrupção que esperaríamos encontrar em uma canção oralmente difundida” [grifo meu], é, nesse sentido, exemplar de uma filologia totalmente desconectada dos estudos etnográficos que têm sido conduzidos desde pelos menos os anos sessenta.

<sup>51</sup> Thomas (2012).

<sup>52</sup> Finnegan (1980).

<sup>53</sup> Sobre isso *cf.* Finnegan (1980). Compare a passagem lá citada com o relato de Plutarco, citado à p. 32.

herdadas dos poemas de louvor, com uma variação mínima na *performance* e os compositores originais eram lembrados pelo nome (Kagame, 1951). Entre os Zulus, um estudo recente nos informa categoricamente que os cantores especializados em louvor adidos às cortes preocupavam-se mais com a ‘*performance*’ do que com a ‘composição’: o cantor ‘tem que memorizar [os louvores dos chefes e dos ancestrais] tão perfeitamente que, em ocasiões importantes para a tribo, eles os proferem em uma torrente contínua. Ainda que ele possa variar a ordem e as seções, ou estança, do poema de louvor, ele não pode variar o próprio texto dos louvores. Ele os memoriza como os ouviu, mesmo se eles lhe são incompreensíveis’ (Cope, 1968, pp. 28-8).<sup>54</sup>

Descrições que se assemelham bastante com a própria natureza da práxis poética grega, em que, se por um lado o ritmo e a melodia deveriam ser conducentes à memorização, por outro lado a rigidez das regras de resposta estrófica poderia auxiliar na identificação de intrusões ou acréscimos que desestabilizariam o texto da canção. Na verdade parece haver uma prova desse efeito estabilizador de uma dicção tradicional no comentário de um escoliasta à 2ª Pítica, por meio do qual ficamos sabendo como Aristófanes de Bizâncio (c. 260-180) foi capaz de identificar facilmente o verso 27a da segunda estrofe da 2ª Olímpica, φιλέοντι δὲ Μοῖσαι, como “espúrio” ao constatar (provavelmente lidando com uma transcrição que poderia apresentar um desvio do “texto” canônico) que todas as outras estrofes (e antístrofes) contariam 14 cola, ao passo que apenas aquela apresentava 15<sup>55</sup>. Esse único e pequeno relato acerca de uma intrusão no texto “canônico”, ainda que não prove que, de fato, versões alternativas das odes poderiam existir, também não permite que descartemos essa possibilidade como um absurdo.

Não é difícil imaginar, por outro lado, que grupos de pessoas que tenham ouvido a mesma canção, tenham-na memorizado de diferentes maneiras; também não é difícil imaginar que, por um processo de retroalimentação, esses primeiros participantes tivessem podido corrigir uns aos outros ou que os receptores dessas diferentes versões, ao longo do processo de transmissão oral, tivessem podido, por seu turno, também corrigir uns aos outros, gerando, por fim uma versão (ou versões) estável(eis) da canção original, que não precisaria, e de fato não deveria, ser exatamente igual àquela primeira cantada pelo aedo. Essa canção, no entanto, por atingir uma forma estável e consensual em uma determinada comunidade teria adquirido um caráter canônico. Ao convergirem, contudo, para um mesmo centro de edição como Alexandria, teria havido inevitavelmente um processo de normalização do texto pindárico que poderia ter apagado qualquer marca

<sup>54</sup> Thomas (2012).

<sup>55</sup> Schol. à 2ª O. (Drachmann, p. 73 O. II, 48c, e) é baseando-se nesse fato que Irigoin salta à conclusão de que teria sido Aristófanes o inventor da colometria pindárica.

vista como desviante de um determinado modelo. Ao menos no que tange ao texto das odes, sabemos que houve, de fato, uma normalização, conhecida como μεταγραμματισμός, em que os alfabetos locais em que as canções teriam sido transmitidas foram substituídos pelo alfabeto jônico, primeiro em Atenas, no arcontado de Euclides (403-2) e, depois, no restante da Grécia. Uma séria consequência dessa escolha foi a necessidade de desambiguar formas como OYPANO (N. 3.16) em οὐρανῶ ou οὐρανοῦ e em não se poder decidir entre um futuro ou um subjuntivo épico na O. 9.1, por exemplo, em que a lição de um manuscrito ocidental teria trazido apenas ΚΟΜΑΣΟΜΕΝ<sup>56</sup>.

Salientar uma via de transmissão oral primária não significa, evidentemente, que a escrita não deva ter tido um papel crucial na preservação do texto pindárico, sobretudo quando a canonização do poeta torna sua “leitura” obrigatória nos meios escolares. Ou que, já na segunda metade do IV séc. a. C., ela não tenha sido, provavelmente, a única forma de difusão dos poemas. Daí não se deduz, por outro lado, que a transmissão escrita tenha tido um papel *indispensável* num primeiro momento da transmissão textual, principalmente naquele que se segue imediatamente à *performance*. Essa ressalva é necessária, em primeiro lugar, para nos alertar de que nada impede, e não há nenhuma evidência contundente em contrário, que a fixação do texto pindárico tenha se dado não *antes* da *performance*, para servir como “partitura” aos executantes (Píndaro poderia, *e.g.*, ter treinado oralmente um aedo local, ou o próprio coro responsável pela *performance*), nem *imediatamente* após a mesma (num esforço desesperado de evitar que a ode caísse no esquecimento), mas talvez algum, ou muito, tempo depois.

Na verdade, a necessidade que sentimos de que haja um documento, seja como ponto de partida (às vezes tomado como indispensável ao processo criativo), seja como mídia de suporte que preserve esse texto do esquecimento, apenas põe em evidência nossa própria angústia com relação à preservação da palavra, tida como impossível sem o auxílio da escrita, o que reflete os modelos cognitivos por meio dos quais conceitualizamos, em nossa própria cultura, a relação que nela se estabelece entre o que é dito e o que é escrito (*verba volant, scripta manent*). Como já dissemos, contudo, não é possível, apesar disso, projetar a nossa experiência, expectativas e ansiedades sobre aquelas da cultura grega arcaica, em que a garantia da preservação de qualquer conhecimento residia na disseminação oral do relato como mediado pela voz por meio de diferentes formas de *oratura*, entre as quais a música e a dança.

Uma outra angústia que dificilmente era partilhada pelos gregos e que, de certa forma, jaz por trás de inúmeras descrições de Píndaro como um

<sup>56</sup> Sobre isso, *Histoire*, p. 22 *et seq.*

*escritor* de poemas, é aquela da *fidelidade*. Afinal de contas como poemas tão intrincados como as odes de vitória de Píndaro poderiam ter sido transmitidas tão fidedignamente, senão por meio do uso da escrita? Por ora, seria importante que refletíssemos sobre o que entendemos por “fidelidade” e se esse conceito poderia fazer algum sentido para uma cultura oral, como aquela em que Píndaro vivia.

É impossível falarmos de “fidelidade” sem pensarmos na existência de um original com o qual cópias possam ser comparadas, mas o que significa uma canção original para um poeta oral? Significa apenas a canção em sua primeira *performance* que, como Lord<sup>57</sup> e outros estudiosos<sup>58</sup> já demonstraram, será, para o cantor de contos, sempre a mesma, imutável, ainda que qualquer um que a grave ou transcreva possa apontar desvios significativos ao compará-la, posteriormente, com suas *reperformances* subsequentes. Para fazer isso, no entanto, será preciso fixar o texto. Assim fica claro que “fidelidade”, “originalidade” apenas fazem sentido quando há um registro, ou seja, quando esses conceitos são enquadrados dentro dos paradigmas de uma literacia que concede mais centralidade e valor à palavra escrita do que à falada, uma situação diametralmente oposta àquela na Grécia em que o documento escrito estava abaixo, em termos de confiabilidade, do testemunho oral<sup>59</sup>.

Deixando então de lado a possibilidade de que o próprio Píndaro possa ter sido responsável por uma “protoedição” de seus poemas, se não por sua improbabilidade, sobretudo em virtude da total ausência de fontes e/ou evidências sobre o período, é possível supor, como faz Irigoin<sup>60</sup>, que pelo menos em dois outros momentos distintos suas canções possam ter sido transferidas para um suporte físico: (a) logo após sua composição, para ser enviadas aos *laudandi*, ou ao professor do coro, ou, ainda, como cópia mestre a partir da qual se poderia acrescentar a melodia<sup>61</sup>; ou, então, (b) após sua execução, como lembrança física da *performance*. No caso específico de (b), somos informados, através de um escoliasta<sup>62</sup> que, de acordo com o historiador Górgão<sup>63</sup>, a 7<sup>a</sup> Olímpica, escrita para Diágoras de Rodes, fora inscrita em letras de ouro no templo de Atena, em Lindos. Pausânias (9.16.1.6), por outro lado, nos relata que o *Hino a Ámon*

<sup>57</sup> Lord (2000).

<sup>58</sup> Para uma sinopse da crítica, *cf.* o excelente trabalho de Malta (2013).

<sup>59</sup> Sobre isso, *cf.* especialmente Thomas (1989) e Thomas (1992).

<sup>60</sup> *Histoire*, p 71-93.

<sup>61</sup> Outra questão espinhosa. Píndaro escrevia a própria música de seus poemas? Se sim, em que momento. Se não, por que e a quem cabia fazer isso? Não teríamos tempo para discutir essas questões interessantíssimas e as evidências são menos que escassas.

<sup>62</sup> Drachmann, p. 195 O. VII.

<sup>63</sup> FGH IV, 410.

fora enviado por Píndaro ao templo do deus na Líbia, onde fora gravado em uma estela triangular. Essas são evidências importantes porque demonstram de modo inequívoco que, na época de Píndaro, já se sentia a necessidade de que a letra das canções fosse preservada. Não, porém, como poderíamos ser levados a imaginar, como “documento” da *performance*, mas sim como “monumento”, ou seja, como marca física que a traria de volta à vida<sup>64</sup>, o que pode ter sido feito através da tecnologia que, à época, pareceria ser a mais apropriada a esse propósito: a escrita; não, porém, como *literatura*, mas ainda como *código*, que precisa ser decifrado para se recuperar a voz da *performance*.

Pelo menos para um período mais tardio, a dedicação de canções em templos, inclusive com notação musical (e provavelmente como oferta religiosa) ou na qualidade de ex-votos não era algo incomum, o que prova o peá da autoria de Limênio, o hino a Asclépio e o epitáfio de Seikilos, os dois primeiros encontrados, respectivamente, em Delfos e no santuário de Asclépio em Epidauro, o que pesa em favor da tese desenvolvida por alguns pesquisadores<sup>65</sup> de que essas canções poderiam ser objeto de *reperformances* cíclicas durante os festivais para os quais teriam sido primordialmente compostas. O mesmo pode ser postulado para algumas canções de Píndaro, como as dos testemunhos mencionados acima, e embora seja improvável que canções mais longas, como a Pítica 4, por exemplo, possam ter sido preservadas da mesma forma que o peá de Limênio, a O. VII ou o Hino a Ámon, elas poderiam ter sido dedicadas de outra forma, escritas em chumbo, por exemplo, como os *Trabalhos e Dias* vistos por Pausânias<sup>66</sup>, ou na forma de livro, como Heráclito fizera com seus aforismos, dedicados no tempo de Ártemis. Este é um cenário de transmissão que, a meu ver, poderia ter assegurado uma transcrição inicial bastante fiel às palavras originais da canção.

Uma outra forma em que a canção poderia ser entesourada seria através de uma transcrição da ode dada à família pelo próprio Píndaro ou transcrita durante a *performance* por alguém designado para esse trabalho. Não há como sabermos dos detalhes e essa hipótese não pressupõe, *a priori*, que o próprio Píndaro pudesse ser responsável pela transcrição da letra. Entretanto, não há nenhum motivo para pensar que Píndaro pudesse saber escrever e alguma evidência de que ele, de fato, não sabia<sup>67</sup>. Seja como for, as próprias odes são um bom testemunho de que Píndaro previa este tipo de cenário futuro para

<sup>64</sup> Para uma definição e distinção entre “documento” e “monumento”, cf. Zumthor (2010).

<sup>65</sup> Cf. Hubbard (2004), Currie (2004) e Morrison (2007) e (2012).

<sup>66</sup> 9.31.4-5.

<sup>67</sup> Confira, *e.g.*, a escassez do verbo γράφω e similares no texto dos epinícios e as conclusões daí derivadas por Wells (2009).

as suas canções<sup>68</sup>. Por exemplo, na *I.* 2.43-6, provavelmente composta para a vitória de Xenócrates na quadriga, ele diz:

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ  
θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,  
μήτ' ἀρετῶν ποτε σιγάτω πατρώων,  
μηδὲ τούσδ' ὕμνους· ἐπεὶ τοὶ  
οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.

Então, uma vez que invejosas  
expectativas pendem em volta dos corações humanos,  
que ele nunca cale<sup>69</sup> a paternal virtude,  
nem estes hinos. Porque, o sabes,  
não os fiz para que jazam em descanso<sup>70</sup>.

O outro exemplo que Currie<sup>71</sup> cita, propondo uma nova, e a meu ver, melhor interpretação, refere-se às duas passagens da *N.* 4.13-19 (a) e 89-92 (b):

(a) εἰ δ' ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκριτος ἀλίω  
σὸς πατὴρ ἐθάλπτετο, ποικίλον κιθαρίζων  
15 θαμά κε, τῷδε μέλει κλιθεῖς,  
†ῦμνον†<sup>72</sup> κελάδησε καλλίνικον

----

Κλεωναίου τ' ἀπ' ἀγῶνος ὄρμον στεφάνων  
πέμψαντα καὶ λιπαρῶν  
εὐωνόμων ἀπ' Ἀθανῶν

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

----

um *¿porto seguro?*<sup>73</sup> de guirlandas na competição em Cleonas  
obtido e na rica  
e bem afamada Atenas.

(...)

(b) τὸν Εὐφάνης ἐθέλων γεραιὸς προπάτωρ  
90 †σὸς ἄεισέν ποτε, παῖ†.

<sup>68</sup> Devo toda a minha argumentação nesta parte às excelentes observações feitas por Currie (2004).

<sup>69</sup> Isto é, Xenócrates.

<sup>70</sup> *Cf.* a *N.* 5. 5-1.

<sup>71</sup> Currie (2004).

<sup>72</sup> As *cruxes* são minhas. Snell e Maehler (1980), a meu ver equivocadamente, as dispensa.

<sup>73</sup> Ponho entre *¿?* a tradução duvidosa feita a partir do texto grego entre adagas.

ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι· τὰ δ' αὐτὸς ἀντιτύχη,  
ἔλπεται τις ἕκαστος ἐξοχώτατα φάσθαι.

a quem<sup>74</sup> Eufanes, teu velho avô, de bom grado

90 ;um dia já cantou, menino?.

Idades diferentes a tempos diferentes: mas, do que se vive pessoalmente, cada um espera contar o mais sublime.

16 υἰὸν Bgk. sed cf. pae. 7b, 10<sup>75</sup>|| 90 ὁ σὸς ἀείσεται, παῖ: Herm.

A passagem (a) implica em um cenário (imaginado) de *reperformances* frequentes (θαμά, 15) do epinício, no qual Timócritos, pai de Timasarco, iria cantar o hino<sup>76</sup> de vitória do filho. A maioria dos críticos, como nota Currie, vê em “τῷδε μέλει κλιθείς” (15) uma menção ao contexto de um simpósio, o que seria ativado pelo uso do verbo κλίνομαι + DAT, como na O. 1.92, em que Pélops é descrito como reclinado (“Ἀλφειῦ πρόφω κλιθείς”) em seu túmulo junto ao banco do Alfeu. Entretanto, Currie propõe uma leitura metafórica do verbo, para a qual o sentido “dedicado a” seria mais pertinente e aduz como paralelo a frase em Pausânias (2.21.10) em que o mesmo, usando uma forma preposicional de κείμαι, pretende contrapor uma versão distinta do mito de Niobe sob o argumento de que “πρόσκειμαι γὰρ πλέον τι ἢ οἱ λοιποὶ τῇ Ὀμήρου ποιήσει – δοκῶ τῇ Νιόβῃ τῶν παίδων μηδένα ὑπόλοιπον γενέσθαι” (“um pouco mais dedicado que os outros à poesia de Homero, parece-me que nenhum dos filhos de Niobe tenha sobrevivido.”)<sup>77</sup>. Aceitando-se, portanto, essa leitura, teríamos que alterar a tradução do verso para “frequentemente, ¿dedicado? a esta melodia, variegado o hino cantaria de vitória”, que parece fazer mais sentido, sobretudo porque nos permite reter o ὕμνον dos manuscritos, ao invés da emenda de Bergk, υἰόν.

Em (b), o verso 90, como transmitido pelos códices, ὁ σὸς ἀείσεται, παῖ (----), não cabe no metro, que requereria x – x – -- -. Com base nisso, Hermann<sup>78</sup> propôs a emenda σὸς ἄεισέν ποτε, παῖ, salvando o metro, mas alterando definitivamente o sentido do verso como transmitido. Sua

<sup>74</sup> Cálculos, avô materno de Timasarco.

<sup>75</sup> Viz., κελαδήσαθ' ὕμνους.

<sup>76</sup> Muito embora Currie (2004) prefira a sugestão de Bergk, citada no *apparatus criticus* a esse verso logo abaixo da citação, não me parece que seja necessária qualquer emenda ao texto de Snell-Maehler, sobretudo em face da evidência do P. 7b, 10. Isto também motiva a minha leitura de ὄρμος como “porto seguro” (Cf. LSJ, II.2) das guirlandas, uma metáfora para o hino: ao contrário das guirlandas ganhas nos jogos, que inevitavelmente murcharão ou secarão, o hino permanecerá sempre um repositório contra o avanço do tempo.

<sup>77</sup> Cf. Currie (2004) para maiores evidências que apontariam para essa leitura.

<sup>78</sup> Para uma lista completa (e extensa) das emendas propostas para esse verso, cf. Gerber (1976), com bibliografia *ad hoc*.

emenda foi aceita pela maioria dos editores até Snell-Maehler. Mommsen, entretanto, sem alterar o sentido transmitido pela vulgata e recuperando o metro, propôs a transposição de ὁ σὸς para o fim do *colon*, produzindo uma solução muito superior do que a de Hermann: ἀείσεται, παῖ, ὁ σὸς (----), que foi adotada por Race em sua edição mais recente dos epinícios<sup>79</sup>. Dessa forma teríamos “τὸν Εὐφάνης ἐθέλων γεραῖος προπάτωρ | ἄείσεται, παῖ, ὁ σὸς†” (“a quem Eufanes, teu velho avô, de bom grado | irá cantar, menino”). Um fato importante em se restaurar essa leitura é que ela, além de fazer mais sentido, nos fornece um cenário de *reperformance* no qual o avô de Timasarco, descrito como velho, porém ainda vivo<sup>80</sup>, irá provavelmente cantar, talvez após a *performance* deste epinício, um outro, composto para Cálicles, avô materno do *laudandus*. Mais importante ainda, este cenário em que epinícios passados seriam reexecutados por membros da família do vencedor informa-nos tanto de uma tradição nesse sentido, quanto projeta um futuro semelhante para a própria canção de Píndaro.

Outro ponto importante diz respeito às referências à poesia lírica feitas por Aristófanes nas comédias, em especial dos epinícios de Píndaro e Simônides, o que deve indicar uma grande familiaridade da audiência com as odes desses poetas, doutro modo o efeito cômico desejado simplesmente não se produziria<sup>81</sup>. Esta familiaridade, segundo Irigoin<sup>82</sup>, teria sido produzida pelo contato do público, na escola, com os textos clássicos da época arcaica. Entretanto, somente a educação escolar não seria capaz de justificar a familiaridade do público com a poesia do passado, sobretudo no grau sugerido pelas cenas aristofônicas: não é plausível supor-se que, ao menos em Atenas, onde não havia qualquer tipo de educação pública para as massas, uma educação de tal qualidade existisse, fosse tão disseminada ou tão específica a ponto de *toda* uma audiência teatral ser capaz de identificar trechos de canções compostas para aristocratas de terras distantes, como a Sicília, inclusive por meio de alusões veladas a acontecimentos bastante paroquiais, como a celebração da fundação de Etna por Hierão, em 476/5, como parodiada em *Aves*, 924-30<sup>83</sup>. Além disso, a passagem das *Nuvens*,

<sup>79</sup> Note, ademais, a semelhança com a construção dos vv. 13-14, “Τιμόκριτος (...) σὸς πατήρ” em (a).

<sup>80</sup> A maior parte dos críticos, lendo ἄεισέν ποτε, explica que o avô de Timasarco já teria morrido. Porém, como nota Currie, γεραῖός não é um epíteto usual para alguém que já morreu. Para maiores detalhes, Currie (2004).

<sup>81</sup> Swift (2010); Carey (2007).

<sup>82</sup> *Histoire*, p. 9 et seq.

<sup>83</sup> Ἀλλά τις ὠκεῖα Μουσάων φάτις | οἷάπερ ἵππων ἀμαρτυρά. | Σὺ δὲ πάτερ, κτίστορ Ἀἴτνας, | ζαθέων ἱερῶν ὁμώνυμε, | δὸς ἐμῖν ὅ τι περ | τεῖ κεφαλᾷ θέλεις | πρόφρων δόμεν ἐμῖν τεῶν.

966-8<sup>84</sup> citada por Irigoin para dar credibilidade à ideia de que a transmissão escolar seria um dos principais meios de preservação dos epinícios parece, na verdade, estar em franca contradição com o seu argumento, que implica em uma crise no sistema educacional ateniense<sup>85</sup> em que a *paideia* do passado, aquela na qual o próprio Estrepesíades fora criado, já não era mais vista pela nova geração, representada pelo seu filho, Fidípides, como adequada aos novos tempos<sup>86</sup>.

Pelo que se deduz do discurso entre os *Lógoi*, ao menos à época de encenação das *Nuvens*<sup>87</sup>, essa crise parecia ameaçar os valores tradicionais da sociedade grega. Toda uma tensão entre “os bons e velhos tempos” e a “decadência da modernidade” começa a ficar evidente a partir dos vv. 934-8, quando o Coro de Nuvens pede aos Discursos que parem de se ofender e que o Justo exponha o que costumava ensinar aos cidadãos *do passado* (σύ τε τοὺς προτέρους | ἅττ’ ἐδίδασκες, 936), enquanto ao Injusto, que faça uma exposição do *novo* sistema educacional (σύ τε τὴν καινὴν | παίδευσιν, 937). Ocorre que as práticas educacionais descritas pelo Discurso Justo são aquelas de uma geração passada, valores nutridos pelos “homens que lutaram em Maratona”<sup>88</sup> e que, portanto, não teriam mais lugar no novo paradigma delineado pela *paideia* sofisticada.

Na verdade, aos olhos dos sofistas, como se deduz da opinião do Discurso Injusto, as práticas da antiga *paideia* estão “totalmente ultrapassadas” (ἀρχαῖά γε, 984) e qualquer um que as desejasse pôr em prática apenas expor-se-ia ao ridículo de se igualar aos “filhos de Hipócrates” e ser chamado de “bobalhão” (βλιτομάμμαν, 1001). Mesmo o Coro, ao louvar a sabedoria do Discurso Justo, o faz de um modo nostálgico, como se referindo a uma época de ouro, agora já de todo perdida.<sup>89</sup> De fato, ao final da diatribe entre os Discursos, é o Injusto que sai vencedor e é a ele, portanto, que a educação do jovem Fidípides é confiada, com resultados desastrosos para o seu pai e, deduz-se, o futuro da sociedade ateniense.

Ainda que seja preciso descontar o abuso cômico do motivo “velho x novo”, que tende a exagerar uma diferença de ideologias entre gerações, é inegável que Aristófanes confia em que seus espectadores irão se reconhecer nas cenas por ele descritas entre o “pai antiquado” e o “filho afeito às modas do presente” (uma situação universal, aliás) e essa “simpatia” entre

<sup>84</sup> V. 966 *et seq.*

<sup>85</sup> Cf. v. 955 νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας.

<sup>86</sup> Sobre essa crise, Nagy (1990) e Nagy (1996).

<sup>87</sup> *Nuvens* é datada de aproximadamente 423.

<sup>88</sup> Versos 986-5, “ἀλλ’ οὖν ταῦτ’ ἐστὶν ἐκεῖνα, | ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχας ἡμὴ παίδευσιν ἔθρεψεν”.

<sup>89</sup> Versos 1026-7, “τρυδαίμονες δ’ ἦσαν ἄρ’ οἱ ζῶντες τότε ἐπὶ | τῶν προτέρων†”.

a situação vivida pelos personagens e aquela possivelmente experimentada pela audiência na vida cotidiana muitas vezes pode ter um efeito cômico mais efetivo que o uso de paródias mais explícitas. Aliás, talvez aqui seria importante salientar justamente a questão da “moda”. Não é possível que pensemos que a crise educacional descrita por Aristófanes, ainda que esquematicamente fiel a uma realidade da época em Atenas, possa ter sido um fenômeno homogêneo.

É preciso lembrar que Estrepesíades e Fidípides representam a classe média ateniense, uma que, justamente, busca a ascensão social prometida pelos sofistas e que, portanto, não está tão apegada aos valores aristocráticos de uma *paideia* tradicional, senão de uma maneira muito pragmática ou pedante. O próprio Estrepesíades faz menção apenas ao que parece ser um trecho mais famoso de um epinício de Simônides e a algumas passagens de Êsquilo, dois heróis, aliás, da geração de Maratona e que, portanto, condensam em si os valores que se poderia esperar que um pai defendesse face a uma “juventude transviada”, seduzida pela cultura de massas representada por Eurípides e os novos músicos. Daí não se deduz, contudo, que os estratos realmente aristocráticos dessa sociedade, os “filhos de Hipócrates” mencionados no *v.1001*, não persistissem em uma educação mais tradicional, voltada para a leitura oral e a disseminação dos clássicos e que essa aristocracia tenha continuado a consumir e, portanto, a demandar, cópias dos grandes poetas do passado, em um escala que, no entanto, é difícil de se precisar.

Ainda outro cenário de transmissão que possivelmente teve um papel essencial na transmissão das canções é o do simpósio. Como sugerem alguns especialistas<sup>90</sup>, algumas das próprias odes de Píndaro podem ter sido pensadas para ser executadas em sua *première* em um simpósio. O próprio Píndaro parece prever cenários (que poderiam ser descritos como simpóticos) nos quais seus epinícios seriam cantados após a *première*, como por exemplo nas já mencionadas *I. 2* e *N. 4*<sup>91</sup>. Ao menos em um contexto familiar, esta possibilidade parece ser aparentemente aludida na famosa cena do jantar (*Nuvens*, 1355 *et seq.*) em que, após o pai de Estrepesíades lhe pedir que cantasse o epinício de Simônides para um boxeador de Egina – canção esta que, à época, já era célebre o suficiente para ser conhecida pelo nome de sua “ária” mais famosa, “Como Carneiro foi Tosado”<sup>92</sup>) –, ele se recusa, dizendo ser “antiquado” tocar a lira e cantar enquanto se bebe (ἀρχαῖον εἶν’ ἔφασκε τὸ

<sup>90</sup> Cf. sobretudo Crotty (1982), Krummen (1990), Clay (1999) e, mais recentemente, Budelmann (2012).

<sup>91</sup> Cf. p. 26. Ainda, *O. 7.1-10*; *P. 5. 55-9*.

κιθαρίζειν | ἄδειν τε πίνονθ' [α], 1357-8), numa possível crítica aos costumes da aristocracia, sempre saudosa dos “tempos melhores”.

Outro indício interessante, neste sentido, é o da fala de Sócrates no *Protágoras*. Logo após a discussão hermenêutica entre esse e a personagem-título sobre o fragmento 542 PMG, ele propõe que se abandone o uso da poesia – uma típica forma de argumentação sofisticada, baseada justamente em uma *paideia* aristocrática que prezava a utilização dos “clássicos” na construção do argumento –, comparando essa prática aos banquetes dos homens “ordinários e dos comerciantes da ágora” que, por não poderem fazer companhia uns aos outros, devido à sua própria falta de educação (ὕπὸ ἀπαιδευσίας, 347b), precisam contratar uma auletriz para que se entretenham com uma voz alheia à sua própria, ao passo que os homens educados são capazes de conversar sem a necessidade desses inconvenientes, “falando e ouvindo uns aos outros, em seu próprio tempo e em boa ordem” (λέγοντάς τε καὶ ἀκούοντας ἐν μέρει ἑαυτῶν κοσμίως, 347d)<sup>93</sup>.

A prática de se cantar composições líricas extraídas dos poetas, já então canonizados pela instrução escolar, é bem atestada no simpósio do V séc. A tais canções os simposiastas referiam-se como “escólio” (σκόλιον<sup>94</sup>), como, por exemplo, no fr. 223 dos *Banqueteadores* de Aristófanes, “ᾄσον δὴ μοι σκόλιόν τι λαβῶν Ἀλκαίου κ' Ἀνακρέοντος” (“canta-me um escólio qualquer, tirando-o de Alceu e Anacreonte”). Embora Currie<sup>95</sup> restrinja esse modelo apenas à poesia não epinicial, a prática atestada para o epinício de Simônides, citada acima no contexto das *Nuvens*, deveria servir para nos pôr em dúvida diante de um ceticismo exagerado. Apesar disso, ele parece ter razão ao chamar atenção para o fato de que, neste tipo de cenário, as odes provavelmente sofreriam alterações e reduções, para que se adequassem a um contexto mais limitado e completamente diferente daquele da *première*. Como exemplo concreto, ele cita as diferenças consideráveis entre o fr. 249 V de Alceu e a sua readaptação como *carmina convivialia* na forma do fr. 891.8 PMG através da citação nos *Sábios ao Jantar* de Ateneu (15.695a)<sup>96</sup>.

Há ainda dois outros cenários, de acordo com Currie, que merecem ser discutidos.

Um deles seria a difusão da canção por meio de viajantes, que poderiam ter aprendido as odes de cor na primeira *performance* ou em *reperformances* imediatamente subsequentes. Se quisermos postular uma execução coral das

<sup>92</sup> Fr. 507 PMG.

<sup>93</sup> Cf. as observações de Nagy (1990) acerca dessa passagem.

<sup>94</sup> Sobre o termo, cf. a discussão em Ateneu, *Sábios ao Jantar*, 15.693f-694a.

<sup>95</sup> Currie (2004).

<sup>96</sup> Tratadas especialmente por Fabbro (1992).

odes, é plausível, ainda, presumir que cada integrante do coro poderia ser uma fonte fidedigna do texto (uma σκυτάλη Μοισῶν, como Eneias, na O. 6) da ode. As regras da progressão geométrica poderiam, então, nos dar uma dimensão de quão longe uma determinada canção poderia, passando de boca em boca, viajar. Este seria, também, um cenário de transmissão oral, de que já tratamos. Currie o vê com certo pessimismo, ainda que cite o caso, contado por Plutarco, dos prisioneiros atenienses em Siracusa que teriam ganho a sua liberdade, por cantarem partes (das odes corais?) de Eurípidēs<sup>97</sup>. A passagem merece ser citada na íntegra:

τῶν δ' Ἀθηναίων οἱ μὲν πλεῖστοι διεφθάρησαν ἐν ταῖς λατομίαις ὑπὸ νόσου καὶ διαίτης πονηρᾶς, εἰς ἡμέραν ἐκάστην κοτύλας δύο κριθῶν λαμβάνοντες καὶ μίαν ὕδατος, οὐκ ὀλίγοι δ' ἐπράθησαν διακλαπέντες ἢ καὶ διαλαθόντες ὡς οἰκέται. καὶ τούτους ὡς οἰκέτας ἐπῶλον στίζοντες ἵππον εἰς τὸ μέτωπον· ἄλλ' ἦ ἴσαν οἱ καὶ τοῦτο πρὸς τῷ δουλεύειν ὑπομένοντες. ἐβόηθει δὲ τούτοις ἡ τ' αἰδῶς καὶ τὸ κόσμιον· ἡ γὰρ ἠλευθεροῦντο ταχέως, ἢ τιμώμενοι παρέμενον τοῖς κεκτημένοις. ἔνιοι δὲ καὶ δι' Εὐριπίδην ἐσώθησαν. μάλιστα γὰρ ὡς εἴκοι τῶν ἐκτὸς Ἑλλήνων ἐπόθησαν αὐτοῦ τὴν μουσάν οἱ περὶ Σικελίαν, καὶ μικρὰ τῶν ἀφικνουμένων ἐκάστοτε δείγματα καὶ γεύματα κοιμιζόντων ἐκμανθάνοντες ἀγαπητῶς μετεδίδοσαν ἀλλήλοις. τότε γοῦν φασὶ τῶν σωθέντων οἰκάδε συχνοὺς ἀσπάζεσθαι τε τὸν Εὐριπίδην φιλοφρόνως, καὶ διηγεῖσθαι τοὺς μὲν ὅτι δουλεύοντες ἀφείθησαν, ἐκδιδάξαντες ὅσα τῶν ἐκείνου ποιημάτων ἐμνηντο, τοὺς δ' ὅτι πλανώμενοι μετὰ τὴν μάχην τροφῆς καὶ ὕδατος μετελάμβανον τῶν μελῶν ἕσαντες.

A maioria dos atenienses morreu nas pedreiras de doença ou da dura rotina. Para cada dia, recebiam apenas duas medidas de pão de centeio e uma de água. Não foram poucos os que, pegos roubando ou furtando, foram vendidos como escravos; tatuados na testa como os cavalos, assim eram vendidos. Mas houve alguns que permaneceram trabalhando como escravos. Ajudou-os a decência e o bom comportamento, pelos quais alguns obtiveram a liberdade rapidamente ou, sendo honrados por seus senhores, permaneceram. Alguns salvaram-se graças a Eurípidēs. Pois parece que os gregos na Sicília, mais do que todos os outros gregos no exterior, sentiam muita falta da música de Eurípidēs e cada pequena amostra ou migalha que obtinham dos que chegavam trazendo-as, aprendiam de cor com muito prazer e compartilhavam entre si. Diz-se que muitos dos que se salvaram, ao voltarem para casa, abraçavam Eurípidēs com muita afeição e lhe contavam, uns, como, enquanto escravos, haviam ganhado a liberdade ao ensinar [aos seus mestres] tudo o que lembravam de seus poemas; outros, que, perdidos depois da batalha, haviam trocado comida e bebida pelos versos que cantavam.

Não há porque pensar que possa ter havido um zelo diferente para com as canções de Píndaro e essa vontade (que é quase uma ansiedade) em

<sup>97</sup> Plu. *Nic.* 29.2-3.

aprender uma canção nova é típica das *oraturas*<sup>98</sup> não só arcaicas mas também modernas.

O outro cenário seria a execução das odes em festivais tanto por meio de coros patrocinados pelas famílias dos *laudandi*, quanto pela pólis. Currie admite que a distinção entre público e privado no período arcaico era bem menos marcada do que podemos ser levados a imaginar e, dessa forma, ainda que deva permanecer um cenário puramente especulativo, não é impossível que famílias da alta aristocracia de uma determinada cidade pudessem oferecer uma espécie de “simpósio coletivo” no aniversário da vitória do *laudandus*<sup>99</sup>. Eu diria ainda que, dado o costume da εἰσέλασις, ou a “entrada” do vitorioso na cidade<sup>100</sup>, não seria surpreendente que, em alguns casos, a própria comunidade pudesse financiar essa comemoração. A vitória atlética, afinal de contas, é sentida como façanha obtida em comum e não pertence apenas ao indivíduo<sup>101</sup>. Currie chama a atenção, então, para a passagem da *N.* 4.35 “ἴῳγι δ' ἔλκομαι ἦτορ νεομηνία θιγέμεν” (“Meu coração é arrastado pelo encanto de participar na lua nova”), e vê na menção à *νεομηνία* uma possível alusão a um festival local de Egina no qual a ode poderia ter tido sua *première* e no qual Eufanes poderia recantar o epinício de Cálicles, mencionado anteriormente.

O caso para uma *reperformance pública nos festivais da pólis* parece ser fortalecido quando pensamos que, teoricamente, os mesmos incluir-se-iam em um calendário cíclico passível de ser perpetuado *in aeternitate* e, portanto, seriam o contexto (e o alvo) ideal para qualquer poeta que almejasse conferir imortalidade ao seu patrono<sup>102</sup>. A esse respeito, Currie cita os casos muito sugestivos da *I.* 4.37-44, em que Píndaro compara a capacidade da

<sup>98</sup> É preciso lembrar ainda, duas anedotas: uma contada por Amm. Marc. *Res Gestae*, 27.3.15, segundo a qual Sócrates, já na prisão e condenado à morte, tendo ouvido um homem cantar um poema de Estesícoro, pedira que o mesmo lhe fosse ensinado, ao que o homem teria lhe perguntado de que lhe serviria aprender uma canção, se estava prestes a morrer, e sua resposta teria sido, “*ut aliquid sciens amplius e vita discedam*”. Uma história semelhante é contada por Élio (fr. 190 D-F, apud Yatromanolakis (2007), mas dessa vez envolvendo Sólon, que, já em idade avançada, teria ouvido seu sobrinho cantando uma canção de Safo em um simpósio (παρὰ πότον) e pedido para que ele lhe ensinasse, confrontado com a mesma questão, teria respondido “ἵνα μαθῶν αὐτὸ ἀποθάνω”.

<sup>99</sup> Assim também Clay (1999) e Carey (2007), com o importante *caveat* de que “(...) *we have no reason to suppose that public resourcing of the celebration was the norm, just as we have no reason to suppose that the victor statues at Panhellenic sites were normally civic dedications*”.

<sup>100</sup> Sobre a εἰσέλασις e as demais honras conferidas aos atletas vencedores, cf. o excelente trabalho realizado por Currie (2005) e, em especial, as fontes citadas por ele à n. 114.

<sup>101</sup> Cf. Herington (1985).

<sup>102</sup> Currie (2004).

sua poesia em conferir imortalidade aos épicos homéricos, traçando uma relação entre o passado e o presente que já tivemos oportunidade de analisar na seção anterior. A comparação torna-se relevante na medida em que a poesia de Homero é descrita como um “brinquedo” (*ἄθυρμα*) com o qual os homens de futuro (*λοιποί*, 38) poderão se deleitar (*ἀθύρειν*). Uma vez que sabemos que a poesia de Homero era recitada em diferentes festivais, como nas Panateneias, em Atenas, podemos presumir que Píndaro previa um futuro semelhante para suas canções<sup>103</sup>. Outro exemplo que apontaria nesse sentido seria a passagem da *P.* 2.13-20 que poderia estar comparando o culto de Ciniras pelos cíprios com o próprio culto das moças da Lócria a Hierão, seu salvador. Presumivelmente, durante a festa desse culto, os epinícios àquele tirano poderiam ser reexecutados.

Finalmente, o costume de se mandar inscrever textos de determinados poemas em templos – muitas vezes com notação musical, como o peá de Limênios, em Delfos –, e outros locais públicos poderia ser uma forma de promover tanto a dispersão do conteúdo dessas canções quanto o de tornar acessível um texto para *reperformances* nesses locais. Como nota Nagy<sup>104</sup>, porém, mais do que demonstrar uma ansiedade cultural em preservar a canção por meio da escrita, o ato de inscrever a letra de um poema constitui-se em uma *ἀπόδειξις* que tem em vista a reiteração da *performance* enquanto ato da fala. Dessa forma, segundo ele, é importante estar atento à semântica do verbo normalmente utilizado para denotar o ato da leitura, *ἀναγιγνώσκω*, ou seja, “conhecer outra vez, re-conhecer” no sentido de que

Esse significado de **ana-gignōskō** é uma extensão metafórica da noção de *performance* pública, como vemos na *O.* 10.1 de Píndaro, onde a noção correspondente de uma composição real por parte do poeta mantém-se distinta por meio da metáfora de uma inscrição dentro do **phrēn**, ‘mente’ (10.2-3)

Ou seja, todo aquele que lê a inscrição (e o faz em voz alta, como era comum na antiguidade) promove a reiteração da *performance*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, A. A. D. *7ª Ode Olímpica de Píndaro: Tradução e Notas*. 2005. (Mestrado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BAKKER, E. J. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1997. ISBN 9780801432958.

<sup>103</sup> Currie (2004).

<sup>104</sup> Nagy (1990).

- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annu. Rev. Antropol.*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BING, P.; BRUSS, J. S., Eds. *Brill's companion to Hellenistic epigram*. Brill's Companions in Classical Studies. Leiden: Brill, Brill's Companions in Classical Studies. 2007.
- BROSE, R. D. *Epikomios Hymnos: investigações sobre a performance dos epinícios pindáricos*. 2014. Tese (Doutorado). FFLCH/DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BUDELMANN, F. Epinician and the *symposium*: a comparison with the *enkomia*. In: AGOCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 9, p.173-190. ISBN 978110700787.
- CAMPBELL, D. A., Ed. *Greek Lyric: Bacchylides, Corinna and others*. Loeb Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press, v.IV, Loeb Classical Library. 1992.
- CAREY, C. Pindar, Place and Performance. In: HORNBLOWER, S. e MORGAN, C. (Ed.). *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p.199-210.
- CLAY, J. S. Pindar's Symptotic "Epinicia". *QUCC*, v. 62, n. 2, p. 25-34, 1999. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20546585>>.
- CROTTY, K. *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baçtimore and London: Johns Hopkins University Press, 1982. ISBN 9780801827464.
- CURRIE, B. Reperformance Scenarios for Pindar's Odes. In: MACKIE, C. J. (Ed.). *Oral Performance and Its Context*. Leiden: Brill, 2004. cap. 3, p.49-70. (Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum). ISBN 9789004136809.
- CURRIE, B. *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005.
- EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W., Eds. *The Cambridge History of Classical Literature: Volume 1, Greek Literature, Part 1, Early Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, v.1ed. 1989.
- EVANS, V. *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. ISBN 9780748622801. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=xt831Lp4lf4C>>.
- FABBRO, E. Sul riuso di carmi d'autore nei simposi attici ("Carm. conv." 8 P. e Alc. fr. 249 V.). *QUCC*, v. 41, n. 2, p. 29-38, 1992. ISSN 00334987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20547142>>.
- FINGLASS, J. P. The textual transmission of Sophocles' Dramas. In: ORMAND, K. (Ed.). *A Companion to Sophocles*. England: Wiley-Blackwell, 2012. cap. 2, p.9-24. ISBN 9781444356892.
- FINNEGAN, R. *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. ISBN 9780521297745.

- GERBER, D. *Emmendations in Pindar 1513-1972*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1976. ISBN 9025606938.
- GERBER, D. E. *Pindar's Olympian One*. Toronto: University of Toronto Press, 1982. ISBN 978-0802055071.
- GOLDHILL, S. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: 1991. 369 ISBN 9780521395700.
- HAGEL, S. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 9780521517645.
- HERINGTON, J. *Poetry Into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1985. ISBN 9780520051003.
- HORNBLOWER, S.; MORGAN, C., Eds. *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press. 2007.
- HUBBARD, T. K. The dissemination of Epinician lyric: pan-hellenism, reperformance, written texts. In: MACKIE, C. J. (Ed.). *Oral Performance and Its Context*. Leiden: Brill, 2004. cap. 4, p.71-94. (Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum). ISBN 9789004136809.
- HUTCHINSON, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alceaus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780199240173.
- IRIGOIN, J. *Histoire du Texte de Pindare*. Paris: Klincksieck, 1952.
- KNOX, B. M. W. Books and readers in the Greek world. In: (Ed.). *The Cambridge History of Classical Literature: Volume 1, Greek Literature, Part 1, Early Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. cap. 1, p.1-15. ISBN 9780521359818.
- KRUMMEN, E. *Pyrros Hymnon*. Berlin: 1990.
- KURKE, L. *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Nova York e Londres: Ithaca, 1991.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. ISBN 9780226468044.
- LANGACKER, R. W. *Cognitive Grammar: a basic introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 9780195331950.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La Pensée Sauvage*. Paris: Agora, 1962. ISBN 9782266038164.
- LORD, A. B. *The Singer of Tales*. Massachusetts: Harvard University Press, 2000. ISBN 9780674002838.

- MACKIE, C. J., Ed. *Oral Performance and Its Context*. Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum. Leiden: Brill, Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum. 2004.
- MALTA, A. A poesia homérica e a demonstração de M. Parry: uma leitura crítica. In: BROSE, R. D.; ARAÚJO, A. A. D., et al (Ed.). *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013. cap. 1, p.11-25. ISBN 9788542002119.
- MORRISON, A. D. *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. London: 2007. ISBN 9781905670093.
- MORRISON, A. D. Performance, re-performance and Pindar's audiences. In: AGOCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 6, p.111-133. ISBN 1107007879, 9781107007871.
- NAGY, G. *Pindar's Homer*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990. Disponível em: < <http://www.press.jhu.edu/books/nagy/PH.html> >.
- NAGY, G. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- NEGRI, M. *Pindaro ad Alessandria*. Brescia: Paidea Editrice, 2004. ISBN 8839406891.
- NÜNLIST, R. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Leipzig: De Gruyter, 1998. ISBN 9783110968248.
- PFEIFFER, R. *History of classical scholarship from 1300 to 1850*. Cambridge: Clarendon Press, 1976.
- PFEIFFER, I. L. *Three Aeginetan Odes of Pindar: A Commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999. 721 ISBN 9789004113817.
- RAAFLAUB, K. A.; VAN WEES, H., Eds. *A Companion to Archaic Greece*. Blackwell Companions to the Ancient World. Oxford: Wiley-Blackwell, Blackwell Companions to the Ancient World. 2009.
- RACE, W. H. *The Classical Priamel from Homer to Boethius*. Leiden: Brill, 1982. ISBN 9789004065154.
- RACE, W. H. How Greek Poems Begin. *YCS*, v. 29, p. 13-38, 1992.
- RAWLES, R. Early epinician: Ibycus and Simonides. In: AGÓCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Reading the Victory Ode: Reading the Victory Ode, 2012. p.3-27. ISBN 9781107007871.
- SNELL, B.; MAEHLER, H., Eds. *Pindari Carmina cum Fragmentis - Pars I: Epinikia, Pars II: Fragmenta. Indices*. Bibliothecae Teubnerianae. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, v.I, p.v-193, Bibliothecae Teubnerianae. 1980.
- SSEMBRO, J. *La Parole et le Marbre. Aux Origines de la Poétique Grecque*. 1976. Lund

- SVENBRO, J. *La Parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque*. [s.l.]: Studentlitteratur, 1976.
- SWIFT, L. A. *The Hidden Chorus*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780199577842.
- THOMAS, R. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. ISBN 0521350252.
- THOMAS, R. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 9780521377423.
- THOMAS, R. Pindar's 'difficulty' and the performance of epinician poetry. In: AGÓCS, P.; CAREY, C., et al (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 11, p.224-245. ISBN 9781107007871.
- VERNANT, J. P. *Oeuvres: Religions, rationalités, politique*. Paris: Éditions du Seuil, 2007. ISBN 9782020923750.
- WELLS, J. B. *Pindar's Verbal Art: An Ethnographic Study of Epinician Style*. Washington: CHS/ Harvard University, 2009. ISBN 9780674036277.
- WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- WILSON, J.-P. Literacy. In: RAAFLAUB, K. A. e VAN WEES, H. (Ed.). *A Companion to Archaic Greece*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. cap. 28, p.542-563. (Blackwell Companions to the Ancient World). ISBN 9780631230458.
- YATROMANOLAKIS, D. *Sappho in the making: the early reception*. Washington: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2007. ISBN 9780674026865.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. ISBN 9788570417596.