

A Musa laboriosa e a vitoriosa ode: a segunda *Ístmica* de Píndaro

The laborious Muse and the victory ode: Pindar's second Isthmian

Palavras-chave: Píndaro; epinício; *Ístmica* II; poesia grega arcaica

Key-words: Pindar; epinician; Isthmian II; archaic Greek poetry

Adriano Machado Ribeiro

Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

email: adrianor@usp.br

RESUMO: Traduzo inicialmente a segunda *Ístmica* de Píndaro. Apresento, em segundo lugar, certas características gerais da poesia arcaica grega, centrando-me, sobretudo, na lírica coral. Busco, então, esboçar como nela se encontram determinados padrões que fazem emergir, sem prescritiva ou regras, diversos gêneros que se modelam por uma pragmática oral e performática. Discuto, a seguir, a estrutura básica das Odes dedicadas aos vencedores dos Jogos a fim de verificar se a segunda *Ístmica* é ou não um poema epinício.

ABSTRACT. First I translate Pindar's second Isthmian. Secondly, I present some general characteristics of archaic Greek poetry, chiefly choral lyric poetry. I try, then, draw up a framework on general patterns that bring to surface, without prescriptions or rules, diverse genres shaped by oral and performatic pragmatism. Finally, I discuss the fundamental structure of odes dedicated to winners of the Games in order to determine whether Pindar's second Isthmian is an epinician poem or not.

TRADUÇÃO

De antano os varões, Trasíbuloⁱ, que no carro das Musas com áureas fitas subiam, unindo-se à gloriosa lira, imediatamente flechavam melífluos hinos em garotos, qualquer um que, sendo belo, mantivesse a mais propícia estação evocadora de Afrodite em seu belo trono.

Porque então a Musa ainda não era amante de ganho nem laboriosaⁱⁱ; nem as doces canções de voz suave, argentadas na fachadaⁱⁱⁱ, por Terpsícora^{iv} de meloso

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

*acento eram vendidas.
Mas agora ela insta observar do argivo^v
a conhecida palavra que caminha muito mais perto da verdade,*

*“Dinheiro, dinheiro, eis o homem!” dizia ele,
desamparado conjuntamente de posses e amigos^{vi}.
Porque és tu decerto conhecedor. Eu canto não ignorada
hípica vitória ístmica^{vii},
depois de a Xenócrates Poseídon concedê-la,
enviava-lhe para cingir à coma
uma coroa de dórico aipo selvagem^{viii}*

B

*laureando homem de belo carro,
a luz de Agrigento. Em Crisa^{ix} por ele olhou
poderoso Apolo e lhe deu esplendor,
também lá; e agraciado com as homenagens renomadas
dos Erectidas na luzidia Atenas não lamentou
a mão preservante do carro
do varão que golpeia cavalos,*

*mão com que Nicômaco, na medida
certa, bem controlou todas as rédeas,
a quem até os arautos das temporadas
dos jogos, os Eléios, portadores da trégua
de Zeus Cronida, reconheceram,
depois, decerto, de provar algum
ato de acolhedora hospitalidade.*

*Com uma voz, suave sopro, saudavam a ele
caindo no colo da áurea vitória sobre
sua própria terra, a que chamam de Zeus Olímpio
sagrado bosque, onde em honras imortais
os filhos de Enesidemo se misturaram.
De fato, Trasíbulo, não desconhecedoras são vossas mansões
nem das amáveis procissões cantadas nem dos melífluos
cantos.]*

C

*Pois não é penhasco nem se torna
escarpa o caminho se alguém conduz
à casa dos homens ilustres as honras das Heliconíadas.^x
Tendo atirado a lança
que eu possa arremessar tão longe
quanto Xenócrates obteve doce têmpera acima dos homens!
Era ele venerado por consociar com seus concidadãos,*

*respeitando o costumeiro cuidado dos cavalos
segundo o costume de todos os helenos.*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

*E abraçava dos deuses os banquetes
todos; e jamais vento soprante em torno da hospitaleira^{xi}
mesa o fez recolher a vela.
Mas cruzava pelo Fásis no verão
e no inverno ia navegando até a margem do Nilo.^{xii}*

*Que agora o filho, já que invejosas
esperanças rondam suspensas as mentes dos mortais,
não silencie a virtude paterna
nem estes hinos aqui, porque
não os confeccionei para permanecerem imóveis.
Isto, Nicasipo, partilha, quando
chegares a meu hóspede leal!*

O POEMA

Α΄ Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε,
φῶτες, οἷ χρυσαμπύκων
ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαι-
νον κλυτᾷ φόρμιγγι συναντόμενοι,
ρίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους,
ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἄφ' ῥοδίτας
εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὀπώραν.

ἀ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδῆς
πῶ τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις·
οὐδ' ἐπέρναντο γ' λυκεῖ-
αι μελιθόγγου ποτὶ (pros) Τερψιχόρας
ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.
νῦν δ' ἐφίητι <τὸ> τῶργείου φυλάξαι
ῥῆμ' ἀλαθείας <u – ἐτᾶς> ἄγχιστα βαῖνον,

ἄχρηματα χρήματ' ἀνήρ'
ὅς φᾶ κτεάνων θ' ἅμα λειφθεῖς καὶ φίλων.
ἐσσι γὰρ ὦν σοφός· οὐκ ἄγ' νωτ' ἀεῖδω
Ἰσθμίαν ἵπποισι νίκαν,
τὰν Ξενοκ' ῥάτει Ποσειδάων ὀπάσαις,
Δωρίων αὐτῷ στεφάνωμα κόμα
πέμπεν ἀναδεῖσθαι σελίνων,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Β΄ εὐάρματον ἄνδρα γεραίρων,
Ἄκ' ῥαγαντίνων φάος. ἐν Κρίσᾳ δ' εὐρυσθενῆς
εἶδ' Ἀπόλλων νιν πόρε τ' ἀγ' λαΐαν
καὶ τόθι κ' λειναῖς <τ'> Ἐρεχθειδᾶν χαρίτεσσιν ἀραρώς
ταῖς λιπαραῖς ἐν Ἀθάναις, οὐκ ἐμέμφθη
ῥυσίδιφ' ῥον χεῖρα πλαξίπποιο φωτός,

τὰν Νικόμαχος κατὰ καιρὸν
νεῖμ' ἀπάσαις ἀνίαις·

ὄν τε καὶ κάρυκες ὦ-
ρᾶν ἀνέγ' νον, σπονδοφόροι Κρονίδα
Ζηνὸς Ἀλείοι, παθόντες πού τι φιλόξενον ἔργον·

ἀδυπνόω τέ νιν ἀσπάζοντο φωνᾶ
χρυσέας ἐν γούνασιν πít' νοντα Νίκας
γαῖαν ἀνὰ σφετέραν,
τὰν δὴ καλέοισιν Ὀλυμπίου Διὸς
ἄλσος· ἴν' ἀθανάτοις Αἰνησιδάμου
παῖδες ἐν τιμαῖς ἔμιχθεν.

καὶ γὰρ οὐκ ἀγνώτες ὑμῖν ἐντὶ δόμοι
οὔτε κώμων, ὧ̄ Θρασύβουλ', ἐρατῶν,
οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν.

Γ'
οὐ γὰρ πάγος οὐδὲ προσάντης
ἀ κέλευθος γίνεται,
εἴ τις εὐδόξων ἐς ἀν-
δρῶν ἄγοι τιμὰς Ἐλικωνιάδων.
μακ' ρὰ δισκήσαις ἀκοντίσσαιμι τοσοῦθ', ὅσον ὄργαν
Ξεινοκράτης ὑπὲρ ἀνθρώπων γλυκεῖαν
ἔσχεν. αἰδοῖος μὲν ἦν ἀστοῖς ὁμιλεῖν,

ἵπποτ' ροφίας τε νομίζων
ἐν Πανελλάνων νόμῳ·
καὶ θεῶν δαΐτας προσέ-
πτυκτο πάσας· οὐδέ ποτε ξενίαν
οὔρος ἐμπνεύσαις ὑπέστειλ' ἰστίον ἀμφὶ τράπεζαν·
ἀλλ' ἐπέρα ποτὶ μὲν Φᾶσιν θερείαις,
ἐν δὲ χειμῶνι π' λέων Νείλου πρὸς ἀκτάν.
ἦ νυν, ὅτι φθονεραὶ
θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,
μήτ' ἀρετάν ποτε σιγάτω πατρώαν,
μηδὲ τούσδ' ὕμνους· ἐπεὶ τοι
οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.
ταῦτα, Νικάσιππ', ἀπόνειμον, ὅταν
ξεῖνον ἐμὸν ἠθαῖον ἔλθης.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Notas ao poema:

i Filho de Xenócrates de Agrigento. Nota-se ser o único poema de Píndaro supérstite endereçado a um ser humano na primeira linha. Verdenius (1988,

p. 119) explica que, embora seja uma ode para celebrar uma vitória, há nela forte caráter pessoal. Para além, porém, do sentido pessoal, convém, talvez, destacar a peculiaridade de um epinício cuja celebração da vitória se configura no passado, tornando presente a memória do pai para firmar o futuro como confirmação da *arete* familiar que só será futuro se configurar o que deve se confirmar na enunciação em que se apresenta, que, no entanto, sempre é futuro quando se celebra a vitória – aqui pretérita – na própria enunciação do poema. A presença das divindades, do mesmo modo, molda-se por tal relação de tempos.

ii O texto é de difícil tradução porque implica forte interpretação sobre o poema. Como nota Verdenius (1988, p. 123), Wilamowitz encontra no termo, que implica trabalhar por dinheiro, o sentido sarcástico de Arquíloco (206 *W.*) para significar prostituta. Outra forte conotação é traduzir a Musa por mercenária, implicando uma crítica a toda poesia epinícia, visto ser esta calcada no pagamento. Mas Píndaro aqui não seria incluído, cabendo uma crítica a Simônides, ou seja, a um tipo específico de vínculo acarretado pelo pagamento de um serviço.

iii Este é o sentido primeiro, a meu ver mais adequado do que rosto ou aparência, pois Píndaro pensa na fachada de um prédio. Verdenius destaca para confirmá-lo a *VI Olímpica*, v. 3 e a *VI Pítica*, v. 14.

iv Como diz Verdenius, tal nome talvez tenha sido escolhido porque Píndaro pensa na poesia coral, destacando, porém, que não deve haver uma oposição entre as musas, mas, sim, entre passado e presente (1988, p.123).

v Aristodemo que, no entanto, provavelmente era espartano. A razão aqui talvez seja aproximar a sonoridade argivo-argênteo.

vi O verso 12 implica uma quebra que mostra as dificuldades de Píndaro; com efeito, a conjunção explicativa γάρ é lida por Denniston (1996) como se referisse ao que se segue. Mas pode, como mostra Verdenius, implicar uma referência ao que se disse até agora, ou seja, como se não fosse preciso dizer mais nada.

vii Vitória referida na *II Olímpica*, v. 50.

viii Como nota Verdenius: “this plant was sacred to the gods of the underworld, and the schol. may be right in referring to the fact that the *Isthmia* were originally funeral games in honour of Melicertes.” (1988, p.131)

ix Local nas proximidades de Delfos.

x As musas que habitam o monte Hélicon, como aparece em Hesíodo no início da *Teogonia*.

xi Hospitalidade em grego é ξενία, que em Homero é marca maior de civilidade, já que acolher o estranho/estrangeiro separa, v.g., na *Odisséia* os feácios

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

como reencontro civilizador em contraponto às paragens em que Odisseu não fora devidamente acolhido, pois na esfera selvagem de um Ciclope não cabe a hospitalidade. Mesmo sendo um *topos* fortemente presente em Píndaro, aqui a hospitalidade ainda é sonoramente destacada pela presença da própria palavra no nome de Ξεινοκράτη. Note-se também que no reconhecimento dos arautos de Zeus realça-se ser φιλόξενον Nicômaco (que também destaca no nome a vitória).

xii Fásis e Nilo delimitam fronteiras polar e norte, respectivamente, do navegável, marcando também o frio/quente que, como nota Verdenius, sugeram a separação dos hemisférios pelas estações do ano. Efetiva a imagem a extensão e continuidade da hospitalidade de Xenócrates. “The fame of his hospitality extended to the eastern limits of the known world, reaching as far as Phasis, the distant river of the Euxine, in the summer, and as far as the Nile in the winter. The Euxine was open to navigation in the summer alone, and it was only to Egypt that the Greeks sailed in the winter” (SANDYS, 1915, p. 453, n. 2).

De generalizações e generalidades

O poema de Píndaro configura-se pelas marcas do que então lhe efetivava como um modo ou maneira própria, delineando em traços gerais o que ainda não é especificamente gênero, em seu sentido forte, mas que traça configurações que, no entanto, especificam-nos nos *topoi* e imagens adequados para a ocasião a que se destina¹. Há, pois, como afirma Carey, “*tendências*” que se modelam pela expectativa da audiência a que se destina, mas que muita vez se modela também pela quebra de tais expectativas, conforme os traços gerais de tal poesia então praticada na Hélade.

Para audiências do que se convencionou nomear como período arcaico² grego, de modo geral são muitas as variáveis nas apresentações de poemas³. Mesmo tendo em comum o fato de serem apresentados numa tradição fortemente oral, em performances, há enorme diferença se são eles ou recitados ou cantados. Este é um ponto bastante controverso para se apresentar

1 “however, as recent scholars have repeatedly emphasised, it is unwise to reify literary genres to the point of envisaging a set of objective rules – specially for the archaic and early classical periods. Though the tendency to categorise exists from the earliest period, the formulation of an explicit grammar of genres postdates the performance culture of archaic and early classical Greece. Equally, it is a mistake to view genres as completely homogenous and distinct. The boundaries are not fixed but elastic, porous, negotiable and provisional.” (CAREY, 2009, pp. 21-22)

2 A designação, já por si ruim, embora útil, conflitua com a utilizada para marcar etapas historicamente distintas. Sendo assim, o período arcaico que vai do século VIII ao VI a.C. não coincide com a lírica arcaica coral que, embora se inicie no século VI, está em pleno vigor com Píndaro no século V.

3 Este e o parágrafo seguinte seguem de perto as observações, embora gerais, bastante pertinentes para uma apresentação da questão no capítulo inicial de *Introducing Greek Lyric* de Felix Budelmann do livro por ele editado *The Cambridge companion to Greek Lyric* (2009, p.11-13)

na distância do tempo e ausência de informações mais precisas sobre a parte musical e características específicas das próprias performances. Há, no entanto, uma oposição clara: contrapõe-se a mélica (de *melos*, canto) por ser cantada à poesia recitada, fosse esta elegia, iambo ou até mesmo o *epos* da épica. Além da importante separação dos metros daí decorrentes, mais regulares na poesia falada, implica tal diferença acompanhamentos diversos, já que a mélica o era por instrumentos de corda como a lira, enquanto a elegia possivelmente fosse acompanhada por um músico tocando o *aulos*. Mas tais separações devem também ser nuançadas, pois o próprio Píndaro faz referências ao uso do *aulos* em seus poemas (Pind., *Ol.* 5, 19).

Nas canções marcava-se a diferença entre a apresentação solo (monódica) daquela que era cantada por um coro, a lírica coral. Os limites de tais distinções, no entanto, também não são nem um pouco claros. Na prática da composição, além de um mesmo poeta apresentar canções nas duas modalidades (Píndaro, v.g., com os ditirambos corais ou os curtos *enkomia* monódicos), podem também ter ocorrido, numa mesma apresentação, formas mistas, visto que uma obra poderia ser em seu início monódica e depois pudesse passar a ser um canto coral.

A audiência, por sua vez, podia se reunir para distintas ocasiões, como casamentos, funerais, simpósios ou cerimônias político-religiosas da *polis*. Além disso, cabe também destacar a especificidade de haver ou não um contratante com as diferentes finalidades disso decorrentes, como aqui se verá. Tais pontos gerais implicam as possíveis diferenças de gêneros que se possam distinguir na pragmática e composição dos poemas desse período.

Há, assim, um aspecto peculiar à poesia dita arcaica que, por maiores nuanças que possam implicar, é a ela peculiar e particularmente a modela: num gênero que não se compunha em vista de regrário escrito e programático, a oralidade se destaca, pois, para além dos limites do uso da escrita, importam os efeitos miméticos alcançados pela performance a que a canção se destina. Mesmo que o autor se servisse da escrita para a composição de suas obras, com as possíveis implicações de reescrituras a partir da reação prévia de uma performance anterior, importava sobretudo o modo de apresentação que se modelava, por canto ou rítmica, para a ocasião a que se destinava. Tal poesia, como lembra Gentili (1990, p.3), tinha assim evidente função pragmática conferindo-se a ela seu valor a partir da função própria que cumpria na *polis*.

Longe, pois, de um modelo *subjetivista* como emancipação de individualidades, tal pragmatismo implica as características comuns de tal poesia a se moldar particular e diversamente conforme a especificidade implicada na intrincada relação *política* presente entre vários elementos: o compositor; a audiência para a qual ele compõe⁴; a circunstância para a qual se destina

4 Para uma avaliação criteriosa e perspicaz sobre as interpretações de

sua obra a ser apresentada. A ocasião, pois, configura a especificidade que se celebra a partir de um *kairos* (momento oportuno) que delinea o que é ou não decorosamente apropriado que deve orientar o compositor para que sua trama configure adequadamente a recepção da audiência.

Não havendo teorização sobre sua função nem diretrizes demarcando uma prescritiva, ou seja, sem nenhum traço do que posteriormente se nomeará uma poética, verifica-se, no entanto, nas próprias obras a perspicácia do compositor sobre o que deve modelar sua própria prática. Píndaro especifica no fragmento de um treno a diversidade de possibilidades a se moldarem diferentemente em função da conformidade com a ocasião a que se destina o canto. Destaca-se aqui, especificamente, na maior parte do que se menciona, a divindade que delinea o tipo de canto pelo qual ela se direciona:

Ἔντι μὲν χρυσαλακάτου τεκέων Λατοῦς ἀοιδαί
ᾧ[ρ]ιαὶ παιάνιδες· ἐντὶ [δὲ καὶ]
θάλλοντος ἐκ κισσοῦ στεφάνων {ἐκ} Διο[νύσου
. [...μ]αιόμεναι· τὸ δὲ κῶι [..] αν
τρεῖς [desunt ca. 15ll.] σώματ' ἀποφθιμένων·
ἀ μὲν ἀχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνει,
ἀ δ' Ὑμέναιον, <ὄν> ἐν γάμοισι χροϊζόμενον
[Μοῖρα] σύμπρωτον λάβεν,
ἐσχάτοις ὕμνοισιν· ἀ δ' Ἰάλεμον ὠμοβόλω
νούσω {ὄτι} πεδαθέντα σθένοσ

*Há peãs, canções na oportuna hora dos nascidos
de Leto de áurea roca; há também aquelas a partir
de Dioniso com guirlandas de vicejante hera
[. . .] desejosa ...
três [canções] [faltando cerca de 15 versos] dos corpos mor-
tos;
uma cantou um hino de lamento fúnebre a Lino;
outra (cantou) o Himeneu, a quem tendo sua pele tocada nas
bodas
pela primeira vez, a Moira arrebatou,
com últimos hinos; e outra (canção) de Ialemo, cuja força
foi agrilhoadada por doença devoradora de carne.*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Em que pesem as lacunas dos versos faltantes em tal fragmento, evidencia-se que o compositor sabe como seus poemas-canções devem moldar-se diversamente, conforme a ocasião, podendo ser entoado, pois, para diversa celebração, na diferenciação sempre possível de ser ou não o poema destinado para determinada divindade.

Importa, por outro lado, de maneira mais geral, marcar também a diferença de audiências no tocante à extensão de seu

Píndaro a partir do século XIX veja-se o artigo de Hugh Lloyd-Jones (1973, pp. 109-137).

caráter público. Havia assim aquelas que se caracterizavam por afinidades, seja de natureza política ou de grupo, mas sempre restritivas no tocante ao círculo de ouvintes; outra, porém, era a audiência própria da lírica coral. Aqui a performance era, em geral, extensivamente mais pública, muitas vezes com função religiosa e celebrante de eventos.

O público próprio da lírica coral é decorrente de uma série de mudanças específicas ocorridas na *polis* a partir do século VI. A mudança de audiência se caracteriza por implicar uma nova relação entre um patronato contratante e o poeta contratado, com a decorrente consequência tanto para o canto quanto para a performance que daí deriva:

Era baseada na relação direta entre patrão e poeta, que viu seu período de maior desenvolvimento no final do século VI e começo do V – resultado do advento de uma economia monetária baseada no comércio. A nova riqueza favoreceu as artes em geral, tanto a pintura e escultura quanto a poesia, embora não em razão delas mesmas, mas sim de um desejo por prestígio e poder. Para o nobre rico, o aristocrata urbano e, acima de todos, para o tirano, a obra de um artista era um meio de aumentar seu *status* e consolidar sua posição política. O poeta se torna assim um profissional intelectual que trabalha para um patrão e recebe de volta algum presente considerável – um *honorário* no verdadeiro sentido da palavra, capaz inclusive, se necessário, de ser aumentado. (GENTILI, 1990, p.115)

Gentili destaca as consequências de tal relação. De matiz aristocrático a função celebratória da lírica coral, seja para exaltação do divino, seja do humano, se serve de um repertório amplo das narrativas míticas, sempre com o cuidado de escolher na pluralidade de mitos as lendas e versões delas a que melhor conviesse para a apresentação que celebrava o contratante:

[...] escolher um mito adequado à ocasião significa conectar a pessoa a ser louvada com uma história tradicional de tal modo que ela pudesse ser glorificada por meio dos feitos de um exemplar mítico. E a audiência tinha de ver a conexão – de outro modo a significação efetiva e o valor paradigmático do mito estariam perdidos. (GENTILI, 1990, p.116)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Certos modelos são assim seguidos na lírica coral tanto no que tange à celebração humana quanto à divina. No que diz respeito a esta, especificamente, as canções dedicadas aos deuses dirigem-se a eles como oferendas de uma cultura calçada na relação de devoção com a recíproca expectativa de uma recompensa. As diferenças apontadas acima no gênero que se especifica pelo culto preciso de cada divindade não escondem a característica comum a todos eles:

In general one is more stuck by the shared features than by the divergences between these types. More substantial songs of worship contained a mythic narrative and it is normal for the myth to be connected with the god [...] Poetry composed for a specific occasion, including worship, usually has a pronounced deitic element; that is, it draws attention to its immediate context and/or function. Cult song also identifies its deity early, often (though not inevitably) in the form of invocation, and gives praise. A tripartite structure is normal (though not inevitably), with a central mythic section flanked by an introductory section dealing with the immediate context and a finale which returns to the (performer's) present. It is common but not inevitable for a prayer to be made. (CAREY, 2009, pp. 27-8)

Tal estrutura presente nos poemas dedicados aos deuses também se encontra nas canções dedicadas aos humanos, sejam trenos, epinícios, himeneus ou encômios. Como ressalta Carey, “though the performative occasion affects the content of these compositions, it has little significance for the structure, which almost invariably follows the tripartite model we find in the cult songs (2009, p.32). Há assim uma base sobre a qual se movem tais canções, modelando-se ora e vez diversamente em consonância com as expectativas esperadas pela audiência, mas surpreendentemente remodeladas pelo compositor para reforçar pela ausência o que no canto não se apresenta.

Do Epinício

Dado que, como se viu, os gêneros não sejam formas fixas e sempre existentes, sua molda ocorre em consonância com as peculiaridades que a fazem emergir e também, de certo modo, desaparecer. Em se tratando especificamente da lírica coral, tal é o caso da consagração que compositores dos séculos VI e V perpetuaram para os vencedores dos jogos pan-helênicos no devir de um gênero cujo brilho está atrelado ao que nele se celebra, com glorificação que, como se viu, dirige-se a homens e os immortaliza justamente porque só ocorre por completo a valorização humana pela presença divina, visto o próprio poema, o poeta e o vencedor partilharem de uma aura religiosa que os distingue:

Genres come into being and pass away. Thus the victory ode has its origins in the sudden explosion of interest in athletics in the sixth century BCE and is almost inconceivable before that [...] *Secular* forms such as the victory ode inevitably have a religious content in a society where sacred and secular

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

always to some degree coexist” (CAREY, 2009, p. 22).

Píndaro e o epinício são, pois, paradigmas de uma tradição firmada na valoração de consagrações, pois o modelar do gênero se faz em vista da celebração imortalizante da divina, porém humana, vitória nos jogos em que homens – com ou sem animais – competiam para consagrar uma divindade: Zeus (Jogos Olímpicos e as Nemeias); Apolo (Jogos Píticos) e Poseídon (Jogos Ístmicos) são as principais divindades cultuadas e celebradas pelo poeta divinamente humano que consagra o vencedor também divinizado humanamente.

A celebração do vencedor, via de regra, ocorria em sua cidade nativa, na de seus ancestrais ou mesmo no local da própria competição. Ser num ou noutro local acabava por implicar modos diversos de apresentação do canto-poema, pois este se modelava em consonância com a expectativa do público que poderia ali estar ou para consagrar seu governante; ou para os familiares quando a performance se fazia na terra de algum parente; ou mesmo, como salienta Gentili, quando inesperadamente se celebra a vitória no próprio local em que ela ocorreu. Em tal caso, como na VII *Pítica*, uma parte importante do poema como o mito central pode ser omitida para marcar *topicamente* a improvisação da qual resulta o poema.

Há, como se viu no tópico anterior, uma estrutura tripartite básica a construir um epinício⁵. Nela omissões ou mudanças são sempre possíveis e mesmo esperadas, sem, contudo, que se percam todos os elementos para tal fundação:

A estrutura interna do epinício – para considerar apenas este gênero particular – era também determinada em certo grau pela necessidade cerimonial. Um epinício sem certos elementos é inconcebível: louvar o vencedor; referência – mais ou menos explícita – ao evento atlético; indicação das vitórias anteriores do atleta e realizações notáveis por parte de sua família, e, finalmente, máximas gnômicas que ajudavam a criar um elo entre a narrativa mítica e a realidade presente. O que não se determina é como tal ligação deveria ser realizada. Circunstâncias particulares na própria vida do vencedor ou algo em sua família poderiam oferecer uma via direta para o passado heroico, especialmente quando o mito

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

5 De modo geral tal estrutura se articula pela apresentação inicial do vencedor e de sua vitória; parte-se, num segundo momento, para uma narrativa mítica apresentada como paradigma do que ora se celebra, o que se evidencia pela máxima gnômica; retorna-se, num terceiro momento, ao ponto inicial da celebração, implicando agora uma valoração sobre a vitória presente numa perspectiva para o futuro. José Cavalcante de Souza assim a delinea: “por articulação temática entenda-se o agenciamento de estruturas tópicas que historicamente constituíram o gênero epinício: uma apresentação em certa medida coloquial do vencedor e de sua vitória, geralmente no proêmio mas podendo reaparecer em pontos estratégicos da sequência; uma intervenção mítica fundamental, ou sob a forma de uma ou mais narrativas ou no limite de breves esboços, alusões ou imagens, que avizinham

era relacionado com seus próprios ancestrais.[...]. (GENTILI, 1990, p. 117)

Havia, pois, uma grande variedade de mecanismos pelos quais o poeta poderia transitar do evento motivador da ode, a vitória especificamente tratada, para a variegada trama de ancestrais e relatos míticos que em menor ou maior grau se relacionassem com a consagração do vencedor. O mito e o presente da enunciação formam tessitura complexa e variada pelos quais o mito exemplarmente se torna paradigma do que canta o poeta. Para justificar tais liames o *gnômico* adentra para avaliar de maneira generalizante a particularidade dos eventos e narrativas apresentadas. Aforismas ou afirmações pessoais apresentam o propósito do mito e especificam seu papel no poema, dando margem assim, dentro de uma poesia bastante alicerçada em bases convencionais, à presença de uma enunciação do poeta mais incisiva.

Há assim em Píndaro forte presença estruturante de um código firmado e confirmado por convenções. Estas, no entanto, se abrem ao ouvinte-leitor numa mescla de imagens e recursos verbais que não só dificultam propositalmente a decodificação da mensagem como também mostram que o vigor, força e brilho do vencedor divinamente coroado por sua vitória só se eterniza pela presença também vigorosa, brilhante e luminosa que o poeta mimeticamente alcança, com labor e inspiração, na vitoriosa ode que presentifica em palavras a já passada vitória para ser proclamada no futuro.

Do poema

O poema aqui traduzido molda-se em conformidade com suas características performáticas próprias de sua apresentação lírica de um coro que possivelmente cantasse e dançasse para apresentá-lo. Para tanto compõe-se em três grupos triádicos, compostos cada um por estrofe, antístrofe e epodo:

Os dois primeiros são termos orquêstricos, de dança, e significam respectivamente volta e contravolta. Na antiga lírica grega os versos da estrofe e da antístrofe tinham exatamente o mesmo ritmo prosódico, baseado na duração longa ou breve das sílabas, e ritmicamente formavam um par, a que sucedia o epodo com ritmo diferente. Epodo deriva-se de uma forma adjetiva que corresponde a uma forma substantiva “epodé”, literalmente sobrecanto, isto é, o canto mágico atuando medicinalmente sobre o corpo. (SOUZA, 1999, p. 194)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

o mito da apresentação e por assim dizer o incorporam no desenrolar da solenidade; e alternando com o mito, um jogo de ditos sentenciosos, *gnômai*, bem formulados no momento certo e bem apreciados no a propósito do que comentam e ensinam” (SOUZA, 1999, p. 195).

Se do ponto de vista métrico o poema segue um padrão adequado para a lírica coral, o mesmo no entanto não se pode dizer da presença típica dos elementos estruturadores do epinício; com efeito, é o único poema de Píndaro a apresentar um mortal em seu verso inicial. Ainda mais curiosamente a primeira estrofe do primeiro grupo triádico não determina e especifica um vencedor, mas, ao contrário, descreve um horizonte passado estranho à lírica coral.

Os versos iniciais, sendo assim, celebram uma atmosfera erótica própria da lírica monódica na qual o canto é flecha a atingir jovens garotos pelos encantos sob as graças de Afrodite, como fariam os poemas de Alceu e Anacreonte, v.g.. Contrapondo-se a tal canto regido pelas musas na imediatez amorosa, a antístrofe delinea uma musa que trabalha por um salário. Laboriosa, ela deve firmar sua construção em prata não na imediatez antes propagada, mas, nos novos tempos, celebrar sua voz suave e meloso acento, pois conforme o epodo a seguir sem dinheiro um homem não possui nem amigos nem posses.

A inesperada apresentação do poema fez que se o visse não como epinício, mas como uma espécie de epístola pública em que Píndaro declara a Trasíbulo seja seu amor por ele, seja uma espécie de consolação política ao filho e sobrinho de tirano cuja *polis*, ora democrática, o obrigaria a vender poemas, seja uma cobrança por parte do próprio Píndaro de uma dívida não paga por Trasíbulo a ele⁶.

Lê-se também o poema como denúncia da atividade da lírica coral de Simônides, ávida por dinheiro e pronta a se prostituir com máscara facial de prata por quem pagar melhor preço. Se não meretriz, a musa é mercenária e labora por avidez do ganho.⁷ Decorreria daí a crítica de Píndaro ao valor do homem mensurado em dinheiro, conforme propagado no poema pelo dito argivo.

Tais leituras, em que pese o valor de seus autores, incorrem numa questão complexa para a relação do poema com sua própria finalidade: por que Píndaro desqualifica sua própria atividade? Responder a tal questão implica deixar de lado as leituras que desqualificam a musa como mercenária e ávida, lendo, sem a desqualificar, a atividade laboriosa cujo valor e preço se justificam pela atividade que propaga para a eternidade seu próprio valor bem como o daqueles que por ela se eternizam.

Lido assim o poema justifica seu abrupto assíndeto que separa a introdução da passagem para a glorificação das vitórias do pai de Trasíbulo: “Dinheiro, dinheiro, eis o homem!” dizia ele, desamparado conjuntamente de posses e amigos. Porque és tu decerto conhecedor. Eu canto não ignorada hípica vitória ístmica” (vv. 15-18). O dizer argivo, verdade reafirmada, é compre-

6 Para um mapeamento da questão leia-se Woodbury (1968, pp. 527-542).

7 Cf. Simpson (1969, pp. 437-473).

endido por Trasíbulo que se liga ao poeta pela *xenia* que não descarta nem da poesia nem do poeta que imortaliza os feitos do pai.

A segunda tríade, então, confirma ser o poema uma canção de epinício, rememorando topicamente não só as vitórias de Xenócrates nos jogos Ístmicos e Píticos, bem como o valor do auriga que comandava seu carro em Atenas, terra dos filhos do mítico rei Erecteu. Do mesmo auriga se fala ao se descrever a vitória nos Jogos Olímpicos quando ele venceu como condutor do carro de Terão, irmão de Xenócrates, ambos filhos de Ene-sidemo. Culmina assim esta tríade na valoração da família de Trasíbulo, o que se confirma com o cuidado no trato das Musas que tornam sagradas suas casas.

A tríade final celebra e consagra topicamente a *xenia* que generosamente acolhe todos que a ela recorrem. Não mais flecha erótica, o poema é agora atlética lança que se distancia para no porvir alcançar a incomensurável distância da hospitalidade da família que aqui se consagra. Vencedores dos jogos, circundados de amigues e posses, a família de Trasíbulo encontra nele a confirmação de seus valores pela riqueza e pela generosidade. Longe de desqualificar os bens que eles possuem o poema confirma o alto valor do patronato que não guarda nem esconde o que deve ser amplamente partilhado e divulgado. Vale, assim, mesmo mais longamente, reafirmar as palavras de Woodbury:

The public nature of excellence and the dependence upon fame explain the Muse's commendation of the proverbial maxim of Aristodemus. For it was spoken, as Pindar says explicitly, when he was deprived at one stroke of possessions and friends. In the Pindaric world, there can be no fame without the approval of generous and approving friends, and wealth is in turn necessary to entertain them in comfort and distinction, whether they form a court, a clan, or a coterie. The Muse's celebration of excellence therefore testifies to the openhanded and conspicuous use of wealth. It now becomes intelligible why the poet goes on to say that Thrasybulus is wise and well-acquainted with his theme, which is the victory of Xenocrates with the chariot at the Isthmus. He is surely not performing any of the incongruous gestures that have been attributed to him, such as shaking his head silently with distaste for the avarice of a rival poet, winking to suggest that payment of his fee is either overdue or unnecessary, or nodding in sympathy with the predicament of a poet who must earn his living. He is congratulating his patron on the use of his wealth, which is made evident by the performance of his ode and its reception by the company of friends. The point is made even clearer a few lines later when, in a second apostrophe to Thrasybulus, he says that his house is well-acquainted with the songs of celebrating friends. The occasion itself is proof that Thrasybulus knows very well the importance of the victory and of poe-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

try. Pindar displays a characteristically Greek frankness in his praise of wealth. That may be surprising to us but is without embarrassment for him, because of his secure approval of the purposes for which that wealth was used. It is even more surprising that he found it appropriate to enrol his Muse in the service of that same power. That he did so is convincing proof, if any proof is needed, that for him poetry was deeply implicated in the values and the attitudes of the society for which he wrote. (WOODBURY, 1968, p. 542)

A II *Ístmica* assim surpreende expectativas da audiência pela ausência do mito central, do vencedor no início do poema com a divindade, deus ou lugar, que mostra sua ligação com o divino. Mas confirma seu valor como epinício pela celebração de vitórias na parte central do poema que luminosamente é exemplaridade para Trasíbulo, filho a quem se destina a ode, que é lança a arremessá-lo, juntamente com seus ancestrais, para o futuro. Nesse mesmo sentido, consolida-se pelo largo uso de *topoi* que sedimentam os valores que o vencedor e seus familiares devem honrar e que cabe ao poeta propagar. O epodo final cumpre na inversão a função dêitica, via de regra apresentada na introdução, firmando e confirmando pelo movimento de um sugestivo Nicasipo, cujo nome associa vitória a cavalos, o cuidado com a grandiosidade invejada na agonística situação de disputa que canto e vitórias atléticas ocasionam. A grandeza e generosidade de Trasíbulo não podem ficar nem paradas nem silentes. O patrão contratante encontra no poeta contratado não uma situação mercenária de partes mobilizadas pela ganância, mas uma espécie de dom e contradom em que o dinheiro não afasta amigos, mas, sim, a ausência dele.

O final da ode reinscreve em seu final, no cuidado admoestante do poeta por meio de seu intermediário, a palavra ἠθαῖον, aqui traduzida como *leal*, mas para Verdenius valorada como *caro*, a construção pindárica própria da poesia coral por ele edificada:

A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque* (Amsterdam, 1958, p. 72), rightly observes that in choral poetry 'on constate une tendance, toute naturelle, à donner au dernier élément un accent particulier d'intensité. Au désir de bâtir au début *le splendide fronton* correspond celui de terminer par une phrase à grand effet, sentence, proverbe, expression remarquable, prière, note personnelle'. In the present case there is a close connection between the final *note personnelle* and the opening of the poem: by emphasizing the intimacy of their friendship Pindar strenghtens his appeal to the generosity of Trasybulus [...]. (VERDENIUS, 1988, p. 147)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Píndaro assim alicerça seu canto como epinício, pois, embora consagradora seja a vitória do pai e tio de Trasíbulo no passado, seus feitos ainda perduram, vencedores, na solidez dos valores

por eles firmados e presentes no filho, cuja generosa amizade sedimenta para o futuro a continuidade dos antepassados e do compositor que os canta em seu canto.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BUDELMANN, F.; “Introducing Greek Lyric”, in _____ (org.); *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CAREY, C.; “Genre, occasion and performance”, in BUDELMANN (org.); *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DENNISTON, J. D.; *The Greek Particles*. 2ª edição. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996.

COLIN, F.; *Pindare. Traduction Complète. Olympiques. Pythiques. Néméennes. Isthmiques. Fragments*. Strasbourg: Silbermann, 1841.

GENTILI, B.; *Poetry and Its Public in Ancient Greece – From Homer to the Fifth Century*. Tradução e introdução Thomas Cole. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

LLOYD-JONES, H.; “Modern Interpretation of Pindar: The Second Pythian and Seventh Nemean Odes”, in *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 93 (1973), pp. 109-137.

MARCHI, M. A.; *Odi di Pindaro*. Milão: Presso Luigi di Giacomo Pirola, 1835.

NISETICH, F. J.; “Convention and Occasion in Isthmian 2”, in *Classical Antiquity*. Vol. 10 (1977), pp. 133-156.

PRIVITERA, A.; *Pindaro. Le Istmiche*. 5ª edição. Roma: Fondazione Lorenzo Valla, 2009.

ROMAGNOLI, E., *Pindaro. Le Odi e i frammenti*. Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1927. Disponível em: it.wikisource.org/wiki/Le_Odi_e_i_frammenti_I/Ode_Istmica_II (último acesso 22/11/2017).

SANDYS, J.; *The Odes of Pindar*. Londres: The Macmillan co., 1915.

SIMPSON, M.; “The chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar’s Odes”, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 100 (1969), pp. 437-473.

SOMMER, E.; *Pythiques et Isthmiques*. Paris: Hachette Édition, 1847.

SOUZA, J. C. “Píndaro. Pítica III. A Hiêron.”, in: *Revisa USP*. São Paulo, nº 43, set./nov. 1999, pp. 188-201.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

SVARLIEN, D. A.; *Pindar. Odes*. 1990. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3Abook%3DI.%3Apoem%3D2>. (Último acesso: 22/11/2017)

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

WOODBURY, L.; "Pindar and the Mercenary Muse: *Isthm. 2. 1-13*", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 99 (1968), pp. 527-542.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017