UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Métrica e Rítmica nas *Odes Píticas* de Píndaro

Carlos Leonardo Bonturim Antunes

Orientador: Prof. Dr. André Malta Campos

Tese apresentada ao Programa de Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

São Paulo

2012

Resumo

Este trabalho consiste em um estudo métrico e rítmico das *Odes Píticas* de Píndaro, bem como uma tradução desses mesmos poemas com o objetivo de reproduzir os aspectos métricos e rítmicos identificados durante o estudo. Trata-se, portanto, de uma abordagem que privilegia não o sentido, como se faz de costume no âmbito acadêmico, mas, sim, alguns elementos formais bem específicos (o metro e o ritmo), os quais são caros ao tema central da tese que defendemos: a da unidade rítmica nos epinícios aqui estudados.

Abstract

This work is comprised of a metrical and rhythmical study of Pindar's *Pythian Odes*, as well as a translation of said poems with a view to reproduce the metrical and rhythmical aspects that were identified during the study. Hence, this approach focuses not on the meaning of the poems, as it is usually done in the academy, but on specific formal elements (meter and rhythm) that are dear to this thesis' central theme: the rhythmic unity of these victory odes.

Índice

Apresentação

Agradecimentos p. 5

Súmula do trabalho p. 6

Legenda de símbolos utilizados p. 11

Parte I: Teoria

1. Métrica p. 17

2. Rítmica p. 33

3. Métrica e rítmica em Píndaro p. 59

4. Nomenclatura e regras para análise p. 78

Parte II: Análise

5. Análises métricas e rítmicas comparadas p. 86

Pítica I p. 87

Pítica II p. 96

Pítica III p. 109

Pítica IV p. 117

Pítica V p. 126

Pítica VI p. 137

Pítica VII p. 143

Pítica VIII p. 153

Pítica IX p. 161

Pítica X p. 171

Pítica XI p. 181

Pítica XII p. 189

Parte III: Tradução

6. Uma proposta de tradução p. 195

Pítica I p. 198

Pítica II p. 211

Pítica III p. 221

Pítica IV p. 233

Pítica V p. 255

Pítica VI p. 268

Pítica VII p. 277

Pítica VIII p. 283

Pítica IX p. 293

Pítica X p. 305

Pítica XI p. 315

Pítica XII p. 323

Apêndices

7. Píndaro na melodia de Beethoven p. 328

8. A melodia da áurea lira Píndária p. 330

9. Possíveis (proto-)estruturas D/e em outros poetas p. 333

Bibliografia p. 338

Apresentação

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio concedido durante o doutorado.

Ao professor André Malta Campos, por toda a sua compreensão, paciência e amizade.

Ao professor Breno Battistin Sebastiani, por todos os bons conselhos para o estudo e para a vida.

Aos professores José Antonio Alves Torrano, Flávio Ribeiro de Oliveira, Paula da Cunha Corrêa e Alexandre Pinheiro Hasegawa, pelas críticas construtivas, que redefiniram o rumo deste trabalho.

À minha família e aos meus amigos, pelo apoio constante.

Súmula do trabalho

Este trabalho consiste em um estudo métrico e rítmico das *Odes Píticas* de Píndaro, bem como uma tradução desses mesmos poemas com o objetivo de reproduzir os aspectos métricos e rítmicos identificados durante o estudo. Trata-se, portanto, de uma abordagem que privilegia não o sentido, como se faz de costume no âmbito acadêmico, mas, sim, alguns elementos formais bem específicos (o metro e o ritmo), os quais são caros ao tema central da tese que defendemos: a da unidade rítmica nos epinícios aqui estudados.

Os *Studia Pindarica*, publicados em 1962 por Elroy Bundy, contribuíram imensamente para o entendimento que se tem hoje a respeito do gênero epinício e de suas características. Ao mostrar que as odes de Píndaro, pela comparação com as de Baquílides, possuíam tanto um objetivo claramente encomiástico quanto uma composição indiscutivelmente coesa, Bundy deu um passo importante para uma mudança nas discussões a respeito do gênero. Com esse passo, houve uma perda de relevância em duas das questões mais discutidas até então: a da existência ou ausência de unidade nas odes e a da interpretação dos poemas a partir de uma perspectiva biografista.[1]

[1] A questão da unidade nas odes foi introduzida por Boeckh e Dissen (1811-1821) na edição das odes então realizada por Boeckh. Nos comentários que fez mais tarde a todas as odes, Dissen (1843) formulou a tese de maneira mais explícita, na asserção da existência de um pensamento central ("Grundgedanke") que orienta cada uma das odes e lhes dá sentido. A busca por esse pensamento central ocupou os filólogos durante boa parte do século XIX, com um movimento de ruptura, em seguida, tomando forma com Wilamowitz. Em seu *Pindaros* (1922), Wilamowitz nega a unidade das odes e busca compreendê-las segundo uma perspectiva histórico-biográfica, procurando elementos da vida do poeta dentro dos poemas, para entendê-los em relação aos dados históricos que o próprio Píndaro oferece, bem como aqueles advindos de outras fontes do período. Esse tipo de leitura foi bastante presente até um pouco depois da primeira metade do século XX, com expoentes como Lattimore (1942), Bowra (1964) e Norwood (1974). Por outro lado, também houve leituras neo-unitaristas, após a revisão de Schadewaldt (1928) da teoria de Dissen, propondo que as odes possuíam uma espécie de roteiro ("programme"), no qual estavam contidos *topoi* como o elogio do vencedor, de sua família e de sua cidade; elementos históricos; narração de mito; reflexão; além de outras considerações que seriam advindas dos próprios sentimentos do poeta. Cf. Lloyd-Jones (1990: 57-79, 110-53) para uma visão mais detalhada do histórico crítico de Píndaro.

Com o passar dos anos, conforme o trabalho de Bundy foi se tornando conhecido e aceito (ao menos em parte)[2] pela maioria dos estudiosos, novas questões passaram a receber a atenção dos críticos. Uma delas, que já havia sido relevante no passado, foi a do caráter histórico das odes. A renovação de sua importância se deve ao fato de que, apesar do papel encomiástico do gênero, é inegável que haja referências históricas em Píndaro, em relação tanto a eventos quanto a personalidades reais, as quais muitas vezes são o próprio *laudandus* dos poemas.[3]

A segunda questão de maior enfoque nas últimas décadas foi a da performance dos epinícios. A esse respeito, durante muitos anos, houve um debate acirrado entre dois grupos, representados, em primeiro plano, por Heath (1991) e Lefkowitz (1988) de um lado e por Carey (1991) e Burnett (1989) de outro, os quais defenderam, respectivamente, a performance solo contra a performance coral das odes.

Depois de bons argumentos pelas duas partes, a discussão chegou a uma espécie de *stalemate*, sem que haja provas ou argumentos definitivos que possam eliminar

---

[2] Como lembra Boeke (2007: 8), mesmo Pffeijfer, um forte crítico de Bundy "[...] who rejects Bundy's claims about the interpretative power of rhetorical convention in favour of explaining the ode from the perspective of the specific occasion of its first performance and the particular people involved, subscribes to the idea that enhancing the glory of the victor is paramount, thus illustrating Goldhill's remark that "(t)he history of modern criticism of Pindar … turns on the notion of praise."

[3] Lloyd-Jones (1990: 122-3) apresenta a questão de maneira bastante equilibrada, percebendo o valor do trabalho de Bundy, mas apontando a necessidade de também se trabalhar a perspectiva histórica dos poemas: "Bundy has beyond doubt done an immense service to the understanding of Pindar by reemphasizing the importance of convention in Pindaric art, by warning us against the naive romantic assumption that lyric poetry must involve unreserved self-revelation, and by exposing as gratuitous assumptions a number of supposed allusions invented by scholars in order to explain the difficulties of the text. At the same time, it is possible to pursue this approach too far, as some of Bundy's followers have already shown. The Ariadne's clue to the understanding of an epinician ode is, as Bundy has insisted, the realization that its main purpose is to praise the victor. But the victors whom Pindar celebrated lived at a particular time in a particular society. Each had his own place there. It was therefore inevitable that some echo of events in that world should be found in Pindar's poetry." Outra importante observação é a de Lee (1978: 66), quando aponta que os próprios elementos tradicionais e formais da ode podem ter maior valor em si próprios do que simplesmente servirem o propósito encomiástico do epinício: "The primacy of the encomiastic purpose does not in turn imply that praise is the *exclusive* function of the elements in an ode. Hymmal features, mythical narrative, gnomic statements, and the other material found in victory odes unfold in a linear sequence, as Bundy has shown, and the resulting complex whole aims to glorify the victor; but each of these elements, while part of such a sequence, may simultaneously also possess an interest of its own."

alguma das hipóteses.[4] Apesar da impossibilidade de um resultado mais contundente, os trabalhos feitos a esse respeito serviram para renovar o interesse no papel da performance das odes, por mostrarem como muitos elementos dentro dos poemas podem ser interpretados de maneira diferente dependendo de que visão se adote em relação a quem os cantava.[5] Assim, ainda que não haja uma resposta definitiva para a questão, a discussão a respeito da performance em Píndaro serviu para evidenciar a necessidade de se adotar uma ou outra postura ao interpretar alguma das odes.[6]

Se, por um lado, a questão da unidade de sentido das odes encontra-se razoavelmente definida, por outro lado, permanece em aberto o debate acerca da ausência ou presença de unidade de metro e de ritmo nesses poemas. O presente trabalho pretende lidar justamente com essa questão: com a métrica e a rítmica das odes de Píndaro. Da mesma forma como ocorre nas questões observadas acima, também uma postura diferente em relação a como se enxergam esses elementos pode influenciar o sentido do texto: variações estruturais, frases métricas incomuns, modulações rítmicas, etc., todos essas características são parte dos artifícios empregados pelo poeta para constituir a moldura na qual serão pintados os seus temas, tanto quanto o são metáforas, assonâncias ou quaisquer outras figuras de linguagem ou de estilo.[7]

---

[4] De acordo com Currie (2004: 49), apesar da situação inconclusa do debate, parece haver "[...] a broad consensus on three points. First, that choral performance was the general rule for the first performance. Second, that (notwithstanding the rule just formulated) some epinicians may have been performed solo. Third, that all reperformances of epinicians were solo."

[5] Os desdobramentos da discussão podem se notar, por exemplo, no artigo de Morgan (1993: 2), que prefere a visão coral não por ser mais convincente, mas porque oferece perspectivas que lhe parecem mais interessantes: "Since neither hypothesis can be proved correct, it seems logical to prefer the one that results in a more satisfying picture of Pindar as a poet. Although I shall incorporate some of the insights that have arisen from the development of the solo hypothesis, I shall conclude that it is rhetorically more desirable to suppose that references to multiple voices do not look to a performance external to the epinician ode. Rather, they express a more complicated dynamic wherein the poet's voice is imposed upon a chorus of multiple voices that in turn draws the κῶμος into its orbit."

[6] Heath e Lefkowitz (1991: 174) citam como exemplo o fato de que "[...] W. J. Slater's influential paper on futures in Pindar takes the choral hypothesis for granted; if that hypothesis is questioned, his conclusions will need to be modified."

[7] Este trabalho, no entanto, não tem a ambição de demonstrar de que maneira esses recursos podem dialogar com o sentido. Parece-nos que esse seria um passo seguinte nessa linha de pesquisa. Por ora, vemos a necessidade de primeiro estudar a fundo a composição métrica e rítmica desses poemas, para talvez futuramente nos dedicarmos a um estudo dessa natureza.

O ponto de vista que defenderemos, por meio de uma investigação de teorias antigas e novas, é o de que parece existir, sim, uma lógica única ordenando o ritmo das odes. Ademais, ao buscar a compreensão dessa lógica, identificaremos possíveis estruturas eólias novas, de formação mais livre do que a usual.

Como ponto de partida, tomaremos as teorias métricas e rítmicas dedicadas ao estudo da poesia de Píndaro, bem como aquelas de cunho mais geral, desde autores da antiguidade até críticos recentes. Eventualmente, chegaremos até o trabalho de Basil Gildersleeve, que, no final do século XIX, empreendeu uma análise rítmica inovadora das *Olímpicas* e das *Píticas*, procurando encontrar compassos musicais de feitura idêntica dentro de poemas compostos por uma variedade de gêneros métricos distintos. Ainda que suas análises para as odes ditas dáctilo-trocaicas (ou dáctilo-epitríticas, D/e) sejam bastante contundentes, o mesmo não se pode dizer de sua interpretação das odes chamadas logaédicas – odes estas que ainda hoje oferecem uma grande dificuldade de análise a estudiosos de métrica e rítmica. À luz de teorias posteriores (de Kitto, Itsumi, West, Gentili, Cole, etc.) e anteriores (Christ, Boeckh, Dissen, escoliastas, musicólogos antigos, etc.) a Gildersleeve, procuraremos revisitar seu método de trabalho e empreender uma nova análise rítmica tanto das odes logaédicas (II, V, VI, VII, VIII, X, XI) quanto das odes dáctilo-trocaicas (I, III, IV, IX, XII).

Ainda que acreditemos ter algo a contribuir ao trabalho de Gildersleeve em relação às odes D/e, será nas odes logaédicas que encontraremos um território ainda fértil para descobertas, as quais revelarão novas possibilidades de interpretação para as chamadas estruturas eólias. Em especial, procuraremos demonstrar a existência de estruturas eólias ainda não reconhecidas pelos estudiosos, como, por exemplo, o wilamowitziano catalético. Ao fazê-lo, fundamentaremos sua existência pela comparação com fenômenos semelhantes, verificáveis em fragmentos musicais remanescentes e em excertos da teoria rítmica, métrica e musical da antiguidade.

Preferimos delimitar nosso *corpus* às odes *Píticas* devido ao intuito secundário de produzir uma tradução dos poemas trabalhados. Essa tradução foi realizada de forma a mimetizar, de forma bastante próxima, os dois padrões métricos e rítmicos que acreditamos ter identificado nas odes de Píndaro. Com isso, nossa tradução, além da

utilidade que se normalmente espera de uma, serve também para ilustrar de forma concreta a análise métrica e rítmica que fazemos das *Píticas* de Píndaro.[8]

Os dois primeiros capítulos deste trabalho tratarão, respectivamente, de métrica e de rítmica, tanto em termos gerais quanto no tocante à poesia pindária de modo específico. O terceiro capítulo, por sua vez, abordará os dois assuntos de modo mais prático, tomando a poesia de Píndaro como foco central. Ao fazê-lo, exporemos nosso método de análise e nossas hipóteses para a interpretação métrica e rítmica das *Odes Píticas*. Na sequência, apresentaremos análises comparadas de métrica e rítmica dessas odes. Por meio do contraste de nossa análise com as de outros críticos, esperamos ter evidenciado os pontos centrais de nossa tese: i) a unidade rítmica das odes e ii) o uso de estruturas eólias livres nas odes não-D/e.

[8] Assim como uma tradução voltada para o sentido serve para aclarar a interpretação que se faz de uma obra, esperamos que nossa tradução voltada para a métrica e para rítmica sirva para exemplificar de alguma forma o estudo que realizamos.

Legenda de símbolos utilizados[9]

Notação Métrica e Rítmica

◡	sílaba de um tempo (♩)
–	sílaba de dois tempos (𝅗𝅥)
⎺⎽	sílaba de três tempos (𝅗𝅥.)
⎺⎽⎽⎽	sílaba de quatro tempos (𝅝)
∧	pausa de um tempo (𝄽)
⎺∧	pausa de dois tempos (𝄼)
⎺∧⎽	pausa de três tempos (𝄼.)
⎺⎽⎽⎽∧⎽	pausa de quatro tempos (𝄻)
|	divisão de compasso, *metron*[10] ou *colon*
⋮	divisão de compasso anacrústico
>	sílaba irracional (longa no lugar de breve; breve no lugar de longa)

D/e e estruturas *D/e* livres

[9] As abreviações e os símbolos empregados aqui são convencionais para estudos métricos (à exceção de *da*, *Da*, *Da*$^{+}$ e *Da*$^{++}$, como salientamos no capítulo *Nomenclatura e regras para análise*).

[10] Usaremos o termo *metron* de forma mais livre que o usual em nossas análises, com o sentido de compasso rítmico, ou seja, uma estrutura de determinada extensão temporal que se repete por meio de estruturas idênticas ou variadas (porém todas de mesma extensão temporal).

d	– ⏑ ⏑ –	(dímetro dactílico catalético)
D	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	(trímetro dactílico catalético; *hemiepos*)
D^{+}	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	(tetrâmetro dactílico catalético)
D^{++}	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	(pentâmetro dactílico catalético)
da	– ⏑ ⏑ – –	(dímetro dactílico acatalético)
Da	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	(trímetro dactílico acatalético)
Da^{+}	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	(tetrâmetro dactílico acatalético)
Da^{++}	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	(pentâmetro dactílico acatalético)
erasm	× – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ×	(erasmonídeo; Cf. Arquíloco Fr. 168, v. 1)
$erasm^{+}$	× – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ×	(erasmonídeo aumentado)
e	– ⏑ –	(sequência simples de longa-breve)
e^{2}	– ⏑ – ⏑ –	(sequência dupla de longa-breve)
e^{3}	– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(sequência tripla de longa-breve)
e^{4}	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(sequência quádrupla de longa-breve)
e^{5}	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(sequência quíntupla de longa-breve)
e^{6}	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(sequência sêxtupla de longa-breve)

Eólios

dod	– ⏑ ⏑ – ⏑ –	(dodrans)
rdod	– ⏑ – ⏑ ⏑ –	(*reversed dodrans*; dodrans invertido)
gl	o o – ⏑ ⏑ – ⏑ –	(glicônio; base eólia mais dodrans)

hipp	o o – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	(hiponácteo; glicônio hipercatalético)
wil	o o – ⏑ – ⏑ ⏑ –	(wilamowitziano; glicônico com anáclase)
wil+1	o o – ⏑ – ⏑ ⏑ – –	(wilamowitziano hipercatalético)
wil+2	o o – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	(wilamowitziano hipercatalético)
wil+3	o o – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	(wilamowitziano hipercatalético)
wil+2+3	o o – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	(wilamowitziano hipercatalético)
tel	× – ⏑ ⏑ – ⏑ –	(telesíleo; glicônico com meia base)
hepta	× – ⏑ – ⏑ ⏑ –	(heptassílabo; wilamowitziano com meia base)
hepta+1	× – ⏑ – ⏑ ⏑ – –	(heptassílabo hipercatalético)
hepta+2	× – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	(heptassílabo hipercatalético)
hepta+3	× – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	(heptassílabo hipercatalético)
hepta+2+3	× – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	(heptassílabo hipercatalético)
ph	o o – ⏑ ⏑ – –	(ferecrácio; glicônico catalético)
reiz	× – ⏑ ⏑ – ×	(reiziano; ferecrácio com meia base)
adon	– ⏑ ⏑ – –	(adônio)
hag	× – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	(haguessicóreo; hiponácteo com meia base)
ar	– ⏑ ⏑ – ⏑ – –	(aristofâneo; dodrans –)
ibyc	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	(ibíceo)
ribyc	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	(*reversed ibycean*; ibíceo invertido)
ibyc^{+}	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	(ibíceo aumentado)
ribyc^{+}	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	(ibíceo invertido aumentado)

o o	base eólia	

Miscelâneos

ch	– ◡ ◡ –	(*metron* coriâmbico)
io	◡ ◡ – –	(*metron* jônico menor)
IO	– – ◡ ◡	(*metron* jônico maior)
tr	– ◡ – ×	(*metron* trocaico)
ia	× – ◡ –	(*metron* jâmbico)
ant	× – – ◡	(*metron* antipástico)
an	◡ ◡ – ◡ ◡ –	(*metron* anapéstico)
ith	– ◡ – ◡ – –	(itifálico)
ia+1	× – ◡ – ×	(pentemímero jâmbico; *ia* + meio pé jâmbico)
tr+1	– ◡ – × –	(pentemímero trocaico; *tr* + meio pé trocaico)
cr	≏ ◡ ≏	(crético; peônico quando uma ou mais longas se resolvem)
ba	◡ – –	(báquio; palimbáquio quando invertido)
sp	– –	(espondeu)
mol	– – –	(molosso)
tri	◡ ◡ ◡	(tríbraco)
δ	⊐ ≏ ≏ ⊐ ≏	(dócmio)
^	catalexia (ou acefalia quando no início)	
÷	anáclase	

Terminologia antiga[11]

Prosódico	x *D* (= *erasm*^)
Encomiológico	*Da ia+1*
Iambelego	*ia+1 D*
Epicoriambo	*ant ch tr*

[11] Dentre as teorias aqui abarcadas, essa terminologia é empregada apenas pelos escoliastas de Píndaro.

Parte I: Teoria

1. *Métrica*

Este capítulo tratará, resumidamente, dos mais importantes pontos da crítica métrica de Píndaro. Neste momento, abordaremos as teorias que poderiam ser consideradas como as mais tradicionais, de cunho principalmente métrico. Chegando ao final deste capítulo, no entanto, esbarraremos no terreno rítmico ao examinar a teoria de *Epiploke*. Do segundo capítulo em diante, nosso foco será majoritariamente rítmico.

As diversas interpretações e seus respectivos períodos serão abordados numa ordenação cronológica sempre que possível. Para auxiliar a leitura, dividimos os autores em quatro momentos específicos:[12]

i) Antiguidade (escoliastas, metricistas, gramáticos e musicólogos antigos)

ii) Início da crítica moderna (Boeckh, Dissen, Christ, Westphal, Gildersleeve, etc.)

iii) Período médio da crítica moderna (Wilamowitz, Maas, Kitto, Snell, Bowra, etc.)

iv) Período atual da crítica moderna (Dale, Gentili, West, Cole, Itsumi, etc.)

Os epinícios de Píndaro são comumente divididos em dois grupos métricos: o das odes compostas em dáctilos e epítritos[13] e o das odes logaédicas, cuja composição é

[12] A divisão cronológica apresentada é extremamente rudimentar e só deve ser usada como um instrumento temporário para se situar na discussão. Deixaremos Gildersleeve para ser analisado por último, visto que desejamos fazer uma releitura de seu método de trabalho, a qual, contudo, só é passível de se explicar após a consideração dos demais teóricos.

[13] Segundo Bowra (1933: 81), o nome “epítrito” não tem qualquer fundamento na teoria da antiguidade e designava, até pouco tempo antes da publicação de seu artigo "Metrical Correspondence in Pindar – I" em 1933, a estrutura – ⏑ – – ou – – ⏑ – nas odes de Píndaro, as quais são comumente vistas junto de sequências dactílicas na composição de cerca de metade desses poemas. Atualmente, é comum referir-se a elas simplesmente como trocaicas. A origem do termo é creditada, por Snell (1955: 33), a Westphal. West (1996: 70) ressalva, no entanto, que o termo (ἐπίτριτοι πόδες) era usado na terminologia antiga para designar pés cuja proporção entre tésis e ársis era de 4 : 3 (ou 3 : 4). De fato, o termo pode ser encontrado tanto em Aristóxeno (*Elem. Rhythm.*, II.35) quanto em Aristides Quintiliano (*De Musica*,

de difícil análise, variando desde metros jambo-trocaicos até estruturas eólias. A nomenclatura e o entendimento dos dois grupos de odes são variados, mas, hoje, existe um consenso de que esses dois conjuntos são diferentes um do outro.

Ainda que prevaleça atualmente, esse consenso nem sempre existiu, pelo menos não nesses termos. Ele é fruto do trabalho dos críticos do século XIX, em especial, dos esforços de Boeckh e Dissen. Antes disso, na concepção herdada pelos escólios métricos de Píndaro, cada ode era vista de forma mais ou menos isolada e era analisada por termos arbitrários, os quais, à primeira vista, parecem descrever um período corretamente, porém denotam origens e padrões rítmicos diferentes. Como exemplo, vejamos os *cola* de números 4, 5, 6 e 13 referentes à interpretação colométrica das estrofes da *Pítica III* por parte dos escoliastas:[14]

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –	4	*IO ch*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	5	*D*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	6	*an*
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | – – ⏑ –	13	*ch io tr*

Acima, percebe-se facilmente como períodos caracterizados por intervalos de duas breves entre longas (– ⏑ ⏑ –) podem ser descritos como anapésticos, dactílicos ou ainda como compostos pela união de coriambos e de jônios maiores. Essa arbitrariedade reflete uma preocupação meramente descritiva, ou seja: os escólios apenas tentavam dar uma descrição da sequência de breves e longas em um período, não

I.18), como veremos mais tarde – ainda que para o primeiro a medida não seja rítmica e, portanto, não possa ser chamada de pé. Além desses, também Hefestião (*Encheiridion*, iii.1-3/10.12-12.23) cita todas as possibilidades de organização do epítrito (ep. primeiro ⏑ – – –, ep. segundo – ⏑ – –, ep. terceiro – – ⏑ –, ep. quarto – – – ⏑).

[14] Os esquemas métricos dos escoliastas são fruto de nossa interpretação do texto dos escólios (usamos a edição de Drachman, 1997).

de compreender qual processo o havia gerado ou, muito menos, segundo qual unidade rítmica ele se regeria.

No entanto, há quem conteste essa visão, como Fleming, afirmando (1996: 124-5), em seu artigo a esse respeito, que a suposição de que os alexandrinos desconheciam o conceito de verso e suas regras é uma opinião comum sem fundamento.[15] Ele argumenta (1996: 125) que o conhecimento de elementos de final de verso estava presente nas obras de Hefestião, Aristóxeno e Mário Victorino, defendendo então a tese de que, longe de ser um saber desconhecido, essas informações estavam disponíveis a todos desde a alfabetização, pois são elementos comuns a todas as formas métricas, desde o hexâmetro até a lírica mais complexa. Se os antigos, então, tinham noção da presença de versos dentro do texto de Píndaro, a escolha por dividi-lo em *cola* deveria certamente refletir uma preocupação em preservar ou evidenciar alguma característica dos poemas. Fora isso, Fleming (1996: 131) aponta também o fato de que a divisão colométrica antiga dos trechos líricos das tragédias é virtualmente perfeita, ainda que a de Píndaro seja muitas vezes problemática.[16] Para ele (1996: 130), a escolha entre editar os poemas em versos ou em *cola* vai além da filiação a uma ou outra tradição editorial, uma vez que a própria interpretação de poesia muitas vezes depende de elementos tão

[15] Fleming (1996: 131) faz uma dura crítica aos metricistas modernos, os quais, para ele, levaram o estudo da métrica do campo da filologia para as "tendas dos teoristas". Segundo ele (1996: 123), a objeção que se faz à colometria antiga não é fundada em um estudo aprofundado do que os alexandrinos tinham em mente ao dividir o texto daquela forma, mas simplesmente baseada em algum erro pontual, a partir do qual se possa desqualificar todo seu trabalho: "According to the more extreme forms of this thesis, even if cola were a basic element of lyric verse, the Alexandrian cola were generally wrong, because they were based on false metrical and rhetorical theories, since by some time in the fourth century the Greeks had lost all knowledge of the musical composition of the classical and archaic period. A new science of metrics was needed to restore the proper verses and cola to the texts of dramatic and lyric poetry."

[16] Dale (1950: 140-1) explica essa discrepância de sucesso entre a análise dos escoliastas para o texto lírico das tragédias e o de Píndaro de maneira bastante simples e convincente: "Its real inadequacy begins to be felt in the most difficult branch of Greek versification, the choral lyric outside drama, and here its effect has been positively and seriously misleading for a workable theory of metric. Ancient theorists had a very imperfect comprehension of this lyric, and the root of the trouble was their inorganic line-division, through which they tried to wrest it to the more familiar shapes of a different and simpler style of composition. [...] One reason for their fallibility is the persistent search for cola of the same kind as in dramatic choruses, with their comfortingly familiar labels." Ou seja: os *cola* segundo os quais se organizava a lírica trágica não são o bastante para desvendar a lógica do metro de Píndaro. A chave, nisso tudo, é a procura por uma organicidade dentro das estruturas das odes.

mínimos como a maneira pela qual o texto está dividido.[17] Fora isso, o autor faz uma ressalva (1996: 127) a respeito da ligação do termo *colon* ao conceito de *rhythmos*,[18] deixando no ar a hipótese de que a divisão por *cola* talvez fosse uma preocupação com o ritmo da música dos poemas.[19]

Contudo, como Fleming (1996: 131) afirma, o crédito ou descrédito da divisão colométrica antiga deve ser provado a partir de uma análise profunda dessa colometria, e não de argumentos *a priori*. Como Irigoin demonstra (1958: 21-34) de maneira bastante elucidativa, a colometria alexandrina corresponde perfeitamente à divisão por versos em 11 das 23 odes dáctilo-trocaicas, nas quais são respeitados finais de palavras, hiatos e os demais marcadores assinalados por Boeckh para a divisão do texto em períodos maiores do que os *cola*. Um exemplo de ode dáctilo-trocaica cuja colometria, segundo Irigoin, estaria correta, seria a *Pítica XII*. Das 21 odes logaédicas (considerando também as *Olímpicas*, *Ístmicas* e *Nemeias*), segundo Irigoin, apenas 3 estariam corretas seguindo esses argumentos.

---

[17] Com efeito, a divisão em *cola* produz versos menores, dando ao texto de Píndaro uma aparência bastante diferente daquela com que as edições modernas nos acostumaram. No caso da estrofe mencionada acima, a divisão dos escoliastas corresponde a treze *cola*, os quais seriam dispostos em um verso cada, formando treze versos em vez dos sete que figuram nas edições desde Boeckh e Dissen.

[18] Fleming (1996: 130-1) ilustra a questão a partir de uma pequena história envolvendo dois estudiosos: "Dactylic passages are not always printed in the usual long lines, rather than in the short cola of the manuscripts. On purely theoretical grounds, A. M. Dale praised Murray's division of Aeschylus' *Persae* 878-87=888-96 into catalectic trimeters and "rising" acatalectic dimeters [i.e. ⏑⏑–⏑⏑––]: "It is beyond doubt that this reflects something essential in the delivery". Since Hermann most editors had combined the pairs of cola into pentameters, but Murray had, in fact, restored – apparently by intuition – the Alexandrian colometry that Dale praised without knowing the source. […] Dale's argument might be applied with equal propriety to other dactylic passages in tragedy, where similar patterns of catalectic trimeters and rising dimeters occur; however, few defenders could be found for the Alexandrian colometry of Euripides' *Andromache* 103-16, where each elegiac couplet has been divided into four cola […]. The stichometric treatment of these elegiacs is, nonetheless, perfectly consistent with rhythmic theory and confirms the impression that the lines were meant to be sung, not spoken. In other words, if the Alexandrian stichometry is true, it is of some consequence for our literary understanding of the passage."

[19] A hipótese de que os gramáticos alexandrinos tivessem acesso à música das odes é um pouco complicada de se sustentar devido ao testemunho de Dioniso de Halicarnasso, que notou uma interpolação no texto da *Oímpica II*, provavelmente de autoria do próprio Aristófanes de Bizâncio. Como Irigoin aponta (1958: 18), a possibilidade de uma interpolação só se pode dar na ausência da notação musical, que de outra forma impediria elementos adicionais de serem inseridos na ode. Mesmo que se admita como verdadeiro o testemunho de Dioniso e que se aceite a objeção de Irigoin, é possível supor que talvez os gramáticos tivessem as notações de outras odes, mas não dessa, ou não de forma completa.

Mesmo que a decisão dos alexandrinos em dividir o texto em *cola* adviesse de alguma percepção cunhada no restante da poesia antiga e com embasamento rítmico, ela é de todo aberrante para nós. Mesmo após a análise dos escólios, apresentada no meio deste trabalho, a colometria antiga continua obscura e aparentemente equivocada a nossos olhos. Ela não parece ter qualquer preocupação rítmica, mas, sim, como dito anteriormente, parece se preocupar simplesmente em descrever um período. Para ela, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – é um hemiepos e – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – é um coriambo seguido por um jônio menor, talvez porque essa simplesmente fosse a forma mais simples de descrever esses períodos. Um dos termos é dactílico e o outro é de origem jambo-trocaica, mas isso não parece ser algo que interessasse ao objetivo dos escólios.[20]

Com efeito, essa visão métrica descritiva se manteve como a padrão até o advento do trabalho de Boeckh, que, em 1811, pelo estudo de terminação de palavras, de hiato e de ocorrência de sílaba *anceps*, foi capaz de dividir o texto das odes de Píndaro em versos mais longos do que os *cola* antigos, os quais haviam formado a apresentação textual desses poemas por vinte séculos, desde Aristófanes de Bizâncio.[21] O estabelecimento da edição moderna de Píndaro por parte de Boeckh marca uma ruptura importante com a tradição antiga. A partir desse momento, passa-se a olhar o texto pindárico com outros olhos.

Com Boeckh (e seu colaborador, Dissen), portanto, nasce efetivamente a crítica moderna de Píndaro. Do ponto de vista métrico e rítmico, a segunda grande descoberta, depois das terminações de verso, foi a de que metade das odes era composta por estruturas simples, numa organização bastante semelhante de um poema para o outro.

O próximo passo importante rumo a uma visão mais orgânica das odes foi tomado, em seguida, por Paul Maas.[22] Para ele, os poemas desse grupo se formariam

---

[20] Mais tarde, contudo, faremos uma ressalva a esse respeito, indicando a possibilidade de que essas interpretações aparentemente aberrantes fosem fruto de um *common knowledge* a respeito da inserção de metros jambo-trocaicos e dactílicos dentro de um único ritmo coeso.

[21] Irigoin (1958: 17) ressalva que as duas formas de editar o texto, contudo, são alheias ao tempo de Píndaro, quando se escreviam poemas de forma corrida, como em prosa. Para uma história completa do estabelecimento do texto das odes, ver *Histoire du Texte de Pindare*, também de Irigoin (1952).

[22] Antes dele, também Wilamowitz (1921) havia contribuído para o avanço do entendimento métrico de Píndaro e da poesia grega em geral com seu *Griechishe Verskunst*, fazendo descobertas importantes como

pelo encadeamento de dois tipos de estruturas mínimas: *e* (– ⏑ –) e *D* (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –). Uma posição *anceps* poderia ser usada para introduzir e ligar uma estrutura à próxima, sendo que as duas formas poderiam coexistir dentro de um mesmo período.[23] Além dessas duas estruturas básicas, Maas (1962: 41) identificava algumas outras:

> "[…] Basic sequences other than *D* and *e* (*E*) are much less frequent, but there are few poems which do not contain some of them. The commonest of these sequences are – ⏑ ⏑ – (d^1) and ⏑ ⏑ – (d^2). d^1 most often follows *e*– or follows *D*– and precedes *e*; d^2 most often follows *D* and precedes –*e* or another d^2. All other uncharacteristic phenomena occur only in isolated instances; e.g. the group – – (*sp*) at *Pyth*. I, str. 3. 4, the group ⏑ – at *Ol*. 6, str. 5. 6, the pherecratean at *Nem*. 8, str. 1, &c. The ithyphallic (*cr ba*), so common in the dactylo-epitrite of drama, does not occur."[24]

Com esses termos, um período que era descrito como um encomiológico catalético unido a um dímetro prosódico (ou erasmonídeo) catalético pelos escoliastas, passa a ser visto em termos mais simples:

O3s1 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | *D – e – D*

Apesar de nos parecer que esses termos não podem ser aceitos de forma contundente como uma análise etimológica dos processos métricos e rítmicos que regem os versos de Píndaro, eles são bastante úteis para a notação métrica e, mais do que isso, marcam um ponto importante na história da crítica pindárica em que, por fim, foi possível perceber que períodos de construção aparentemente variável são, na

---

a referente ao dímetro coriâmbico, que viria mais tarde a ser chamado de wilamowitziano, ou glicônio anaclástico.

[23] "*Dactylo-epitrite* is the commonest type of rhythm in Pindar and Bacchylides; Pindar may have been its inventor. It is formed by a combination of two basic sequences; these are – ⏑ – (noted *e*) and – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (noted *D*). Between the groups formed by these there is usually an anceps, most often long; a similar anceps often precedes the first and follows the last sequence of a period." Maas (1962: 40).

[24] Em seu *Greek Metre*, West (1996: 70) revisou o uso dessa nomenclatura, propondo soluções como D^2 em vez de Dd^2, sob o argumento de que não haveria necessidade de tratar a estrutura – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – como um composto. Muitas dessas soluções são adotadas por Itsumi, mesmo que, por vezes, sob uma nomenclatura diferente.

verdade, variações de algum padrão específico. Com essa visão, podemos analisar os *cola* da *Pítica III* apresentados acima da seguinte forma:

– – ◡ ◡ – ◡ ◡ –	4	– *D*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	5	*D*
◡ ◡ – ◡ ◡ –	6	d^2 d^2 (ou ^*D*)
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – – ◡ –	13	*D* – – *e* (ou *D sp e*)

É importante notar que o próprio Maas sustentava o uso dessa nomenclatura apenas como uma forma prática de descrever um período. Alguns dos críticos que o seguiram, contudo, passaram a buscar, dentro dessa visão, uma resposta para a formação "etimológica" da poesia de Píndaro e mesmo da poesia grega em geral.

A primeira a fazê-lo foi Dale.[25] Sua proposta é bastante radical. Segundo sua visão, as análises métricas a partir tanto de *cola* quanto de *metra* são insuficientes e arbitrárias, qualidades essas que se evidenciam na própria nomenclatura cunhada empiricamente ao longo dos séculos (1950: 139):

[25] Ela própria (1950: 145, n. 1) chama atenção a essa abordagem diferente, isentando Maas de qualquer ônus advindo do uso que ela faz de suas ideias: "I should here make it clear that Professor Maas himself disclaims and deprecates all extension of his principles of notation beyond the sphere of practical convenience."

> “The traditional terminology has bequeathed a number of names (as distinct from 'metrizing' descriptions) for whole cola, or dicola, names sometimes, like 'glyconic', derived from poets who made particular use of them, some times measuring by syllables (the 'Sapphic hendecasyllable', etc.), sometimes referring to occasions of use ('priapean', 'prosodiac'). This variety represents a natural, empirical process of nomenclature, though it adds to the difficulties of the subject for the modern beginner, and obscures some of the cross-relations. It also leaves a number of types unnamed, and others obscurely or contradictorily defined; and modern scholarship suffers in general from having inherited no agreed, automatic system of definition or description which shows the relation of cola to one another.”

A partir disso, ela se propõe a redefinir o estudo de métrica por meio de uma extrapolação da teoria Maasiana: toda a poesia grega, segundo sua teoria, poderia ser descrita pela construção de períodos a partir de – ⏑ ⏑ – e – ⏑ – (1950: 142):

> “The rhythm of Greek verse is produced by collocations of long and short syllables punctuated by pause. Lyric verse, though sung, is based upon the natural prosody of speech-rhythm for its quantities but has sacrificed pitch-accent in favour of the principle of responsion. Since it has no returning dynamic stress such as can impose rhythm upon a lengthy sequence of notes of equal quantity, it can only use such sequences where the phrasing, the arrangement of pauses, or the prevailing rhythm of the context can keep them clear. […] The long syllables are, of course, the stronger of the two ingredients – in the metaphorical Greek expression of rhythm in terms of dance-movement they were the θέσις and the short syllables the unsteadier ἄρσις – and the primary formula for a rhythmic sequence is the enclosure of either one or two shorts between two longs, – ⏑ – or – ⏑ ⏑ –. Each of these can be set in movement in two ways: by repetition or by prolongation.”

Assim, por repetição, as estruturas básicas se encadeariam uma depois da outra: – ⏑ – se ligaria a – ⏑ –, formando – ⏑ – – ⏑ –; por sua vez, – ⏑ ⏑ – se ligaria a – ⏑ ⏑ –, formando – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –; uma poderia se ligar a outra também, formando – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ou – ⏑ ⏑ – – ⏑ –. Por outro lado, por meio de prolongamento, elas se expandiriam segundo seus intervalos naturais: – ⏑ – se prolongaria por adições de ⏑ –, criando – ⏑ – ⏑ – por exemplo; – ⏑ ⏑ – se ligaria a ⏑ ⏑ –, a fim de criar um *hemiepos* (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –) entre outras possibilidades mais extensas. Períodos poderiam ser iniciados com uma posição *anceps* ou ter uma ou mais de suas sílabas iniciais movidas para o seu final (*Epiploke*, como veremos adiante), de modo que ⏑ ⏑

– ⏑ ⏑ – – seria apenas um arranjo diferente do *hemiepos* que acabamos de ver, tendo tido sua primeira sílaba realocada para sua outra extremidade.

O trabalho de Dale é certamente louvável pelo seu interesse em simplificar a abordagem dos estudos rítmicos e métricos. A nosso ver, é necessário, de fato, apreender essas estruturas segundo uma ótica mais ampla do que simplesmente a descritiva. Contudo, parece-nos que Dale adotou uma percepção muito restritiva das possibilidades rítmicas do Grego. Como veremos mais tarde, ársis e tésis não são sinônimos de sílabas breves e longas, respectivamente, como afirma Dale. As possibilidades são mais complexas do que isso. Se fossem sinônimos, os termos sequer seriam necessários. Por ora, contudo, continuemos a examinar as demais teorias métricas.

O mais recente trabalho de peso a respeito da métrica de Píndaro é o livro de Itsumi, *Pindaric Metre: 'The Other Half'* (2009). A referência à "outra metade" tem a ver com a divisão, mencionada anteriormente, que comumente se faz das odes de Píndaro entre as dáctilo-epitríticas (D/e) e as logaédicas – ou seja, entre odes, de um lado, constituídas mormente por dáctilos e troqueus e, de outro lado, odes constituídas por metros variados, marcados principalmente pelas estruturas eólias, derivadas do glicônio. Itsumi se debruça, na maior parte de seu livro, ao estudo das odes chamadas logaédicas. Em suas análises, Itsumi defende a existência, dentro dessas odes, de formas mais livres de D/e ao lado de estruturas eólias.

Itsumi segue em grande parte os conceitos desenvolvidos por Maas e por Dale, adotando a análise da última para os períodos compostos por prolongamento de *e* e propondo soluções para questões ainda não respondidas – por exemplo, o uso de ^*e* como descrição e explicação para um ⏑ – inicial, para o qual Dale não tinha ainda uma explicação:

> “The question of initial ⏑ – is a difficult one, extending to problems beyond the compass of this ode. The normal explanation, that ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – (str. 1) is a ‘glyconic’ with the freedom of base inherited from Lesbian lyric and found also in drama, that ⏑ – – ⏑ – (str. 9) is an ordinary ‘dochmiac’ and ⏑ – – ⏑ – ⏑ – (str. 10) ‘bacchiac + iambic metron’, etc., does not seem to me satisfactory.”

Contudo, Itsumi vê a coexistência dessas estruturas orgânicas ao lado das de origem eólia, ao contrário de Dale, a quem ele critica por ter ido longe demais com esse tipo de análise e tentado enxergar períodos claramente eólios como sendo formados por estruturas tais quais as descritas acima (2009: 6):

> “[...] it is a pity that Dale went on applying the idea much more widely to other meters too. She even tried to notate unequivocal aeolic verses in the same manner. If she had not ventured to analyse all Pindaric verses on a single basis, she would have anticipated what I shall call freer dactylo-epitrite.”

A proposta de Itsumi, portanto, é a de analisar as odes logaédicas a partir da teoria de Maas e de Dale, porém sem ignorar a existência de estruturas eólias dentro desses poemas (2009: 21-2):

> "According to my analyses, two types of metre are used in the non-D/e poems: aeolic and what I shall call freer D/e. Out of all the 235 verses of non-D/e odes 101 verses (43%) are freer D/e (see below, 8. A. 1). Also, these two metres can be combined in the same poem. 'Aeolic' is a general term for the metre whose characteristics are (1) the asymmetrical units – ⏑ ⏑ – ⏑ – and its reversed form – ⏑ – ⏑ ⏑ – *and* (2) absence of 'link anceps' between phrases. When an aeolic phrase is preceded or followed by *e* or *d*, it is included in 'aeolic' in the wider sense. If necessary, different appellations, i.e., 'pure aeolic' and 'composite aeolic', are used. Freer D/e is a general term for the metres which are composed essentially of (1) the symmetrical unit(s) *e* (– ⏑ –), *d* (– ⏑ ⏑ –), and/or their enlarged forms e^2 (– ⏑ – ⏑ –), *D* (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –), and their acephalous counterpart (^*e*, ^*d*, ^*D*) *with/without* (2) 'link anceps' either between phrases or at the beginning/end of the verse [...]."

Além de procurar uma base não arbitrária segundo a qual conduzir suas análises métricas, os trabalhos de Maas, de Dale e de Itsumi têm ainda um segundo mérito: o de colocar em prática, de maneira não muito explícita, o conceito de *Epiploke* explorado por Cole em seu livro homônimo. A defesa da estrutura – ⏑ – (*e*), por exemplo, como uma pedra fundamental da poesia de Píndaro evidencia um ponto comum entre metros como o jâmbico e o trocaico:

Jâmbico: × – ⏑ –

Trocaico: – ⏑ – ×

É notável a existência, nesses dois metros, da estrutura – ⏑ –, variando apenas a posição do *anceps* que liga um – ⏑ – ao próximo. Itsumi (2009: 5, n11), no entanto, aponta a crítica feita por West a essa visão:

> "It should be appreciated that this [the Maasian system] is merely a convenient method of notation, not an "etymological" analysis. The "link-syllable" is a false concept as far as the process of creation is concerned. Greek poets compose with cola and need no mortar to join them".

Para Itsumi, a crítica de West parte de uma visão *a priori* da poesia grega. Nesse ponto, percebe-se uma cisão nas interpretações: enquanto West e o próprio Maas afirmam categoricamente que esse sistema de análise é apenas uma forma conveniente de fazer a notação métrica, Itsumi e Dale tentam basear-se nessas estruturas para compreender a formação "etimológica" dos períodos. Isso explica a diferença na concepção de algumas estruturas e na diferenciação que Itsumi faz delas. Por exemplo, o caso de *E*, que, no sistema de Maas, identificava a sequência – ⏑ – × – ⏑ –. Para Itsumi, essa mesma frase métrica seria anotada como *e* x *e*. Isso não é apenas uma diferença de notação, mas de concepção, visto que, para Itsumi, *e* se expandiria, naturalmente, por adições de ⏑ – ao seu final (gerando e^2: – ⏑ – ⏑ –; e^3: – ⏑ – ⏑ – ⏑ –; etc.) Isto é: para West *e* é apenas uma maneira conveniente de se anotar formas jambo-trocaicas; para Dale e para Itsumi, *e* é a estrutura real, ao passo que os conceitos de jambo e de troqueu é que seriam abstrações feitas a partir do comportamento de – ⏑ – ao expandir-se por repetição com o uso de sílaba *anceps* para ligar um *e* ao próximo.

Independentemente de qual seja o caso, nenhuma das duas interpretações elimina a possibilidade de haver estruturas comuns dentro dos variados metros de que os gregos se serviam. A existência dessas estruturas independe mesmo dos próprios gregos as

haverem reconhecido. Esse nos parece ser o caso de – ⏑ –. Sua existência reforça a hipótese de um parentesco comum entre metros jâmbicos e trocaicos.

Essa relação de proximidade entre metros comumente vistos como díspares é estreitada ainda mais pela teoria antiga de Heliodoro, apresentada e desenvolvida por Cole (1988: 2):

> "A possible alternative is attested, at least in rudimentary form, as early as the first Century A.D., in the work of the metrician Heliodorus, and may well be considered older. […] Heliodorus – or the metrician from whom his views drive – takes as his starting point the observation that certain rhythmical types stand in particular close relationship to each other, sufficiently close to suggest that they are not types, but sub-types. […] In each instance the related species are those which may, in theory, be generated from each other by transferring a long or short from one end of a foot or metron, or foot or metron series, to the other."

De acordo com essa teoria de *Epiploke*, os *metra* jâmbicos e trocaicos, por exemplo, seriam mais próximos uns dos outros do que poderíamos de outra forma imaginar. Pela movimentação da sílaba *anceps* do início do *metron* jâmbico para o final, tem-se um *metron* trocaico e vice-versa, como se pode observar abaixo:

Jâmbico: × – ⏑ –

Trocaico: – ⏑ – ×

A mesma relação se pode encontrar também entre o pé dactílico e o pé anapéstico, por exemplo, pela movimentação de sua sílaba longa:

Dactílico: – ⏑ ⏑

Anapéstico: ⏑ ⏑ –

Da mesma maneira, pode-se partir de um *metron* coriâmbico e passar para um jônico menor, em seguida para um antipástico, depois para um jônico maior e, por fim,

de volta ao *metron* coriâmbico, dando indícios de uma aproximação maior do que apenas na quantidade de sílabas entre estes *metra*:

Coriâmbico: – ◡ ◡ –

Jônico Menor: ◡ ◡ – –

Antipástico: ◡ – – ◡

Jônico Maior: – – ◡ ◡

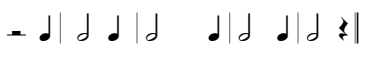
Coriâmbico: – ◡ ◡ –

A possibilidade de *epiploke* entre esses *metra* reforça não apenas a semelhança e o parentesco entre eles, mas também sugere a maneira mais natural com que se adequariam ao ritmo da música. Com base nessa comparação, pode-se supor que a única diferença entre, por exemplo, a execução musical de uma sequência jâmbica e de uma trocaica seria a sílaba inicial do jambo, a qual pertenceria a um compasso anacrústico. Isso se daria porque seu primeiro *ictus* só ocorre na segunda posição do *metron*. Como exemplo, vejamos abaixo uma análise de quatro dímetros, dois jâmbicos e dois trocaicos, em suas estruturas métricas e numa possível análise rítmica dentro de compassos musicais 3/4:

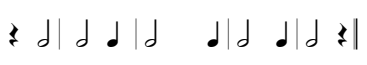
Trocaico (última sílaba breve): –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡

Trocaico (última sílaba longa): –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ –

Jâmbico (primeira sílaba breve): ◡ –́ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́



Jâmbico (primeira sílaba longa): – ´ ˘ ´ | ˘ ´ ˘ ´



Para um exemplo menos abstrato, podemos tomar o trecho inicial da música *Riders on the Storm* da banda americana *The Doors*. A música é formada por compassos 4/4 e, abaixo, anotamos as sílabas tônicas e o tempo do compasso sobre o qual elas recaem (havendo obviamente pausas entre um verso e outro):[26]

1 2 3 4 | 1

Riders **on** the **storm**

1 2 3 4 | 1

Riders **on** the **storm**

4 | 1 2 3 4 | 1

In**to** this **house** we're **born**

4 | 1 2 3 4 | 1

In**to** this **world** we're **thrown**

3 4 | 1 2 3 4 | 1

[26] Visto que o Inglês, assim como o Português, é uma língua que diferencia as sílabas pela tonicidade e não pela sua duração, as sílabas da música duram todas 1 tempo, de forma mais ou menos indistinta. A única exceção mais notável ocorre no penúltimo verso citado, onde “an" ocupa dois tempos, sendo introduzido na terceira batida do compasso, ainda que pudesse ter sido cantado na quarta também se o intérprete o houvesse desejado. Ocupando 2 tempos como o faz, no entanto, ela exemplifica um uso de longa inicial em um período jâmbico: – – ˘ – ˘ –.

Like a **dog** wi**thout** a **bone**

3 4 | 1 2 3 4 | 1

An **ac**tor **out** a**lone**

1 2 3 4 | 1

Riders **on** the **storm**

O período citado é todo construído por estruturas jambo-trocaicas. Os versos são cantados de maneira semelhante, com as sílabas tônicas recaindo sobre as batidas fortes (1 e 3) do ritmo musical. Numa análise rítmica, vemos que esses versos são compostos por um compasso principal completo, com a possibilidade de um compasso incompleto o antecedendo e outro o sucedendo, como podemos ver abaixo junto à nomenclatura que Itsumi propõe para a análise de estruturas D/e livres em odes logaédicas:

– ◡ – ◡ | – e^2

– ◡ – ◡ | – e^2

◡ ⋮ – ◡ – ◡ | – $\wedge e^3$

◡ ⋮ – ◡ – ◡ | – $\wedge e^3$

– ◡ ⋮ – ◡ – ◡ | – e^3

– ⋮ – ◡ – ◡ | – – e^2

– ◡ – ◡ | – e^2

Dessa forma, pela teoria da *Epiploke*, diferentes frases métricas poderiam ser cantadas dentro de uma mesma música, dentro de um mesmo ritmo, variando apenas em qual das batidas rítmicas do compasso entraria a parte cantada.[27] A partir desse exemplo, pode-se também compreender melhor a tendência da sílaba *anceps* só ser ocupada por sílabas longas em início ou final de verso dentro de composições sem mistura de gêneros: ela se dá desta forma pois há espaço para começar a elocução antes do normal ou estendê-la além do esperado. Em composições mistas, como é o caso das odes D/e de Píndaro, por exemplo, observa-se algo diferente, mas trataremos disso mais tarde.

[27] Novamente, falamos apenas do que deveria ser a composição usual e padrão para esses metros.

2. *Rítmica*

Neste capítulo, iremos considerar as principais teorias rítmicas relativas tanto à poesia grega em geral quanto especificamente à poesia pindária. Começaremos pelos teóricos antigos, para em seguida considerar os críticos modernos. Ao fazê-lo, retomaremos a discussão métrica em contraste às teorias rítmicas analisadas.

O primeiro tratado que consideraremos é um dos mais antigos textos a respeito de música na Grécia antiga. Não é o mais antigo dentre os que analisaremos, mas, por conter pouco sobre ritmo (a parte que mais nos interessa), iremos abordá-lo primeiro. Fora atribuído a Plutarco, mas existe uma grande discussão se essa autoria seria ou não verdadeira.[28] Não entraremos nesse mérito, no entanto, e usaremos "Plutarco" para nos referirmos ao nome do autor apenas por praticidade, sem tomar partido na discussão.

A partir de seu tratado, *De Musica* (*Περὶ Μουσικῆς*),[29] a história da música grega pode ser dividida em três períodos principais: i) período antigo (Homero, Hesíodo, etc.); ii) período lírico tradicional (Terpandro, Estesícoro, Píndaro, Arquíloco, etc.); iii) período da música nova (Melanípides, Timóteo, parte da obra de Eurípides, etc.).

Essa visão é indiscutivelmente problemática, pois se baseia na presença e prevalência de diferentes gêneros poéticos ao longo dos séculos. A comparação com a poesia de outros povos indo-europeus nos leva a crer que os diversos gêneros supostamente criados durante o segundo período já existiam (ou se preconfiguravam) anteriormente em outros lugares do oriente próximo e possivelmente na própria Grécia.[30] No entanto, certamente devido à falta de um registro histórico anterior, os

[28] A questão permanece de autoria permanece em aberto, com bons argumentos dos dois lados. Para um panorama da discussão, ver Rocha Júnior (2007: 15-31).

[29] A tradução dos trechos de Plutarco são extraídas de Rocha Júnior (2007).

[30] West (1996: 1-4) faz um pequeno panorama da questão métrica pré-helênica, que ele próprio resume da seguinte maneira (1996: 2): “Comparison of the Greek with the most ancient Indian, Iranian, Slavic, and Celtic metrical systems allows us to infer that it [a contagem de sílabas] was a principle of Indo-European poetry at a much earlier date. This poetry, so far as we can see, was composed in simple verses of between five and nine syllables, or extended verses four syllables longer.” Versos de cinco a nove sílabas,

gregos atribuíam aos poetas pertencentes ao segundo período a invenção de diversos gêneros musicais e mesmo de instrumentos. (Isso, obviamente, não elimina a possibilidade de que muitos desses gêneros e instrumentos tenham se desenvolvido durante essa época. Apenas significa que é preciso tomar esse tipo de informação com muito cuidado.)

Por outro lado, o ponto limítrofe entre o segundo e o terceiro período nos parece mais fiável, nem tanto devido a qualquer proximidade com o próprio tempo do autor do texto (que provavelmente viveu uns 600 anos depois do advento da música nova), mas pela quantidade de outros testemunhos a seu respeito.[31] As características principais desse terceiro período parecem ter sido a possibilidade de modulação de ritmo e de melodia, o que se evidencia em diversos pontos de seu tratado durante comparações entre seu tempo e o anterior:

Plutarco, §3

> "Não era livre e sem metro a dicção das composições citadas acima, mas era como a de Estesícoro e dos antigos compositores de melodias, os quais, compondo versos épicos, a estes adaptaram melodias."

As afirmações de Plutarco se referem à citarodia e à poesia acompanhada por aulos. No entanto, não nos parece impossível crer que regras idênticas ou semelhantes se aplicassem às demais formas poéticas e musicais do segundo período delimitado. O fato dele precisar fazer uma ressalva de que a música dos períodos anteriores não era sem disciplina certamente indica que essa falta de disciplina era uma possibilidade real na música do terceiro período, como se percebe de forma clara no próximo exemplo:

Plutarco, §6

> "Em geral, a citarodia do tempo de Terpandro e até a época de Frinis continuou a ser completamente simples. Pois antigamente não era permitido compor as citarodias como hoje em dia, nem modular as harmonias e os ritmos. Pois em cada nomo era observada a

---

com a possibilidade de extensão, correspondem a grande parte da poesia desenvolvida (e supostamente inventada) durante o período de ouro da lírica grega.

[31] Os testemunhos a respeito do advento da música nova são muitos: Platão, Aristóteles, Aristófanes, Aristóxeno, etc. Cf. Barker (1989: 93-98) para maiores informações a respeito do período.

> entonação apropriada a cada um e por isso tinham esse nome: foram chamados nomos porque não era permitido violar a forma aceita da entonação para cada um."

Infelizmente, Plutarco não tratou de forma mais aprofundada o tema do ritmo, de modo que essas são todas as informações que podemos ter por meio de seu texto.

Aristóxeno (Livro II, p. 151, Barker, 1989),[32] por sua vez, ainda que não faça muitas menções a ritmo no que temos de seu *Elementa Harmonica*, oferece-nos algumas informações importantes:

> "Further, we must not forget that musical understanding involves the simultaneous grasp of one thing that remains constant and another that changes, and that this holds, to speak broadly, throughout music as a whole and all its parts. For instance, we perceive differences of genera when the bounding notes remain fixed while the intermediate ones change [...] Further, we see many similar things happening in matters to do with rhythms. For instance, while the ratio remains constant – the ratio by reference to which the genera are distinguished – the magnitudes of the feet are altered by the character of the tempo [*agōgē*], and while the magnitudes remain constant the feet become dissimilar: and the same magnitude can function either as a foot or as a conjunction of feet. It is clear that distinctions of division and of arrangement also depend on a fixed unit of magnitude. In general, while rhythmic composition employs many varied kinds of movement, the feet by reference to which we indicate rhythms have simple movements that are always the same."

O que transparece na afirmação de Aristóxeno é que, para os Gregos (ao menos de seu tempo, nos séculos IV-III a. C.), o ritmo da música precisava ter um caráter constante, definido pelo gênero em que se enquadrava. A partir desse gênero, os pés poderiam ter valores distintos, a fim de se adequar à constante geral que coordenava o ritmo da música.

Essa visão se corrobora nos poucos fragmentos que temos de seu *Elementa Rhythmica*:

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.6

> "The things that we have mentioned also resemble one another in that they do not arise by themselves. For it is obvious that shape cannot arise in the absence of that which will receive it; and rhythm, similarly, cannot arise without that which will be made rhythmic [*to rhythmisthēsomenon*], and which cuts up time [*chronos*], since time does not cut itself up,

[32] A tradução dos trechos de Aristóxeno é extraída de Barker (1989).

> as we said earlier, but needs something else that will divide it. The *rhythmizomenon* must therefore be capable of being broken up into recognisable parts, by which it will divide time."

A distinção que Aristóxeno faz entre *ritmo* e *rhythmizomenon* é extremamente importante. A necessidade de cunhar um termo para isso se revela a partir do uso indiscriminado da palavra *pé* para descrever tanto metro quanto ritmo, de forma bastante confusa. Assim, o *ritmo* é a forma e o *rythmizomenon* é a matéria que será moldada à semelhança do *ritmo*.

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.7

> "From what we have said, and from the perceptual evidence [*to phainomenon*] itself, there follows the statement that rhythm arises when the division of the durations takes on an organisation of some determinate sort: for not every organisation of durations is rhythmical [*enrhythmos*]."

A afirmação pode parecer óbvia: é preciso que haja uma divisão lógica e harmônica do tempo para que haja ritmo. No entanto, ela é fundamental para que se elimine qualquer noção de que os gregos compusessem seus poemas pela união arbitrária de *cola*.

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.8

> "Thus, even without argument, it is convincing to say that not every organisation of durations is rhythmic."

Aristóxeno repete essa asserção algumas vezes, mais tarde aplicando-a aos períodos de sete tempos, os epítritos, afirmando que eles não podem ser considerados como *pés*, pois não são rítmicos.

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.9

> "Time [*chronos*, 'duration'] is divided by the *rhythmizomena* by means of the parts of each of them. There are three *rhythmizomena*: diction, melody and bodily movement. Thus diction will divide time by means of its own parts, such as letters and syllables and words and everything of that sort; melody by its own parts, notes and intervals and *systēmata*; and movement by points and figures [*sēmeia* and *schēmata*] and anything else like this that is a part of movement."

O trecho parece indicar de forma bastante clara que todos os elementos de uma música (dicção, melodia e dança) devem respeitar um certo ritmo, cada qual segundo as suas próprias características por meio das quais o tempo é marcado.

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.10

> "Among durations, let us give the name 'primary' [*prōtos*] to that which is capable of being divided by none of the *rhythmizomena*, 'two-unit' [*disēmos*] to that which is measured twice by the primary, 'three-unit' [*trisēmos*] to that measured three times, 'four-unit' [*tetrasēmos*] to that measured four times. The names will be formed similarly in the cases of the remaining magnitudes."

No trecho acima, Aristóxeno define os valores com os quais o músico trabalha a fim de construir o ritmo de uma música. Ainda que mencione a possibilidade de casos acima de 4 tempos, não há nenhum exemplo restante, nem em sua obra nem na de outros teóricos, que nos ilustre a questão. A ideia de que a duração primeira [*prōtos*] não pode ser dividida talvez seja um argumento contra qualquer percepção de que uma sílaba breve pudesse ter um valor ainda mais breve dentro de uma composição (como se verá em Westphal e Gilversleeve). A amplitude de 1 a 4 tempos, identificada por Aristóxeno, parece-nos bastante conspícua no tocante à possível feitura de compassos dentro da música antiga.

A seguir, ele analisa de forma mais minuciosa o *pé* enquanto unidade que define o ritmo:

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.16

> "That by which we indicate the rhythm, and make it known to perception, is a foot, either one foot or more than one."

O *pé* é a unidade que indica o ritmo. Ele pode ser feito a partir de um ou mais *pés*. A afirmação é um tanto confusa e, como dito anteriormente, advém do uso

indiscriminado de uma só palavra para descrever coisas distintas. Se substituirmos as ocasiões de *pé* enquanto ritmo por alguma outra palavra como *colon*, *metron* ou *compasso* a situação se torna mais clara: o *compasso* é a unidade que indica o ritmo, podendo ser constituído a partir de um ou mais *pés*. Assim, um *compasso* de 3 tempos poderia ser – ◡ e um de 6 tempos, – ◡ – ◡. Ambos poderiam ser descritos como trocaicos, porém isso se tornaria confuso (como frequentemente ocorre no texto dos teóricos antigos) quando outras variantes fossem usadas: i) para os de 3 tempos: ⏑̄, ◡ ◡ ◡, ◡ –, etc; ii) para os de 6 tempos: – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ –, – – ◡ ◡, ⏑̄ ⏑̄, etc.

Aristóxeno, *Elem. Rhythm.*, II.22

> "Let there be set out the following seven distinctions between feet.
>
> First, that in which they differ from one another in magnitude.
>
> Second, that in which they differ in genus.
>
> Third, that in which some feet are rational, others irrational.
>
> Fourth, that in which some are incomposite, some composite.
>
> Fifth, that in which they differ from one another in division.
>
> Sixth, that in which they differ from one another in arrangement. [*schēma*]
>
> Seventh, that in which they differ by antithesis."

Assim, – – difere em *magnitude* de – ◡ ◡ – (o primeiro dura 4 tempos e o segundo dura 6), mas, divididos ao meio, ambos têm uma relação igual na *divisão* entre ársis e tésis (2 : 2 e 3 : 3 que são iguais a 1 : 1), pois sua ársis tem a mesma duração de sua tésis. Portanto, são semelhantes em termos de *divisão*. A organização do *compasso* (que Aristóxeno chama de *pé* sem fazer distinção) pode fazer com que um mesmo pé faça parte de *gêneros* diferentes: – ◡ pertence ao *gênero* 2 : 1, ao passo que – ◡ – ◡ pertence ao *gênero* 3 : 3. Da mesma forma, o primeiro não é *composto*, mas o segundo é, pois pode ser dividido em dois pés. Quanto ao *arranjo*, um pé pode diferir do outro tendo o mesmo *gênero*, a mesma *divisão* e a mesma *magnitude*, provavelmente da forma com que – – difere de – ◡ ◡. Ambos têm uma *magnitude* de 4 tempos, são do *gênero* 2 : 2, são da mesma *divisão*, porém possuem um *arranjo* diferente. Os que

diferem em *antítese* são os que estão em relação de *Epiploke* um com o outro, como – ⏑ e ⏑ –, – ⏑ ⏑ e ⏑ ⏑ –, etc.

O único trecho um pouco mais difícil de se compreender é o que se refere à *racionalidade* ou *irracionalidade* dos pés. Depois do trecho citado acima, Aristóxeno (*Elem. Rhthm.*, II.22) elabora o tema da seguinte maneira:

> "The irrational differ from the rational in that the up-beat duration is not rational in relation to the down-beat duration."

A afirmação é difícil de se entender. Talvez Aristóxeno esteja sugerindo a existência de compassos sincopados, onde a execução de tésis e ársis são deslocadas em relação à marcação de ritmo (como no samba). O mais provável, contudo, é que esteja afirmando a mesma coisa que Aristides Quintiliano diz a respeito da irracionalidade, como veremos a seguir, mas com outras palavras.

Ao final do fragmento de seu livro sobre ritmo, Aristóxeno (*Elem. Rhthm.*, II.35) trata brevemente da proporção entre pés que configuraria um epítrito, 4 : 3 ou 3 : 4. Contudo, o musicólogo afirma que essa proporção não é rítmica:

> "The seven-unit magnitude does not have a division constituting a foot. For there are three ratios found in the seven, but none of them is rhythmic. Of these, one is the epitritic, the second is that of five to two, the third that of the sextuple."

Esse testemunho de Aristóxeno parece confirmar a hipótese sustentada por Gildersleeve, como veremos mais tarde, de que os epítritos de Píndaro deveriam se adequar ao gênero dactílico, como ⏓ ⏑ – – em vez de – ⏑ – –, de modo que pudessem ser divididos em dois compassos com a mesma duração de dois dáctilos (4 tempos).

A maioria dos testemunhos antigos restantes de musicólogos, contudo, trata de acústica e outras coisas mais que não interessam ao objetivo deste trabalho. Aristides Quintiliano (*De Musica*, I.14),[33] apesar disso, dedica alguns trechos significativos de sua obra para discorrer a respeito de metro e ritmo. Suas considerações a respeito de pé são indiscutivelmente similares às de Aristóxeno:

[33] A tradução dos trechos de Aristides Quintiliano é extraída de Barker (1989).

> "A foot is part of a complex rhythm through which we understand the whole. It has two parts, arsis and thesis. Feet differ from one another in seven ways: in magnitude, as feet of three units differ from those of two; in genus, for instance the hemiolic and the duple; in composition, in respect of which some, like the two-unit foot, are simple, while others, like the twelve-unit foot, are compound (the simple being those divisible into durations, the compound those analysable also into feet). The fourth distinction is that between rational and irrational, rational feet being those the ratio between whose arsis and thesis we shall state below, irrational ones those of which we cannot specify the relationship between the temporal parts as the same ratio throughout. The fifth is in respect of types of division, because when compound feet are divised in different ways, different simple feet arise from them. The sixth is in respect of the arrangement created by the division. The seventh is in respect of antithesis, when one of two given feet has the longer duration in the first place and the shorter in the second, the other the opposite way round."

O conteúdo do texto é quase o mesmo que o de Aristóxeno, à exceção do que Aristides Quintiliano diz a respeito da racionalidade ou irracionalidade dos pés. Para ele, essas têm a ver com a ausência ou a presença de uma constante rítmica que ordene os pés ao longo de uma composição. Assim, se um poema possui uma única constante rítmica, como o 2 : 2 dos hexâmetros homéricos, ele seria considerado racional. Uma composição de metros variados, como as de Calímaco, por outro lado, seria considerada irracional.

O trecho rítmico mais importante da obra de Aristides Quintiliano no que nos diz respeito, contudo, começa a partir do capítulo 15 do Livro I, onde ele trata dos diferentes gêneros de pés. O primeiro a ser considerado é o dactílico e seu irmão, o anapéstico:

> "Of the genera of feet the dactylic is first, because of its equality. Let us then discuss it first. In the dactylic genus there are six incomposite rhythms, (i) the simple prokeleumatic (short thesis, short arsis), (ii) the double prokeleumatic (two shorts for the thesis, two shorts for the arsis, and the converse), (iii) anapaest *a maiore* (long thesis, arsis of two shorts), (iv) anapaest *a minore* (arsis of two shorts, long thesis), (v) simple spondee (long thesis, long arsis), (vi) greater spondee, also called double spondee (thesis of four units, arsis of four units). Two rhythms are produced by coupling, of which one is called ionic *a maiore*, the other the ionic *a minore*. The former is composed of a simple spondee followed by a prokeleumatic of two units, while the other has their order reversed."

A razão desse trecho nos parecer tão significativo é por corroborar e exemplificar a noção de *pés* (*compassos*) formados por mais de um pé. Isso se repete também no

trecho (*De Musica*, I.16) em que o musicólogo antigo fala da possibilidade de união de pés jambo-trocaicos para a criação de outros *pés*, bem como da criação de *pés* de constituição variada, mas que são jambo-trocaicos no que diz respeito à proporção entre sua tésis e sua ársis:

> "Within the iambic genus falls the following simple rhythms: (i) the iambus (arsis half the length of the thesis, thesis double the arsis), (ii) the trochee (double thesis and short arsis), (iii) the orthian (arsis of four units, thesis of eight), (iv) the semantic trochee (thesis of eight units, arsis of four).
>
> The composite rhythms produced by coupling are the two bachii, of which one has an iambus first and a trochee second [⏑ – – ⏑], and the other reverses the order [– ⏑ ⏑ –]."

Isso se dá pela possibilidade de criar *pés* compostos, possibilidade também abarcada pelo texto de Aristóxeno. Ao falar a seu respeito, Aristides Quintiliano explica que os compostos são aqueles *pés* que podem ser divididos em mais de um pé. Ao explicar essa característica dos *pés*, Aristides Quintiliano (*De Musica*, I.14) indicava também a existência de *pés* de doze unidades:

> "Feet differ from one another in seven ways: [...] in composition, in respect of which some, like the two-unit foot, are simple, while others, like the twelve-unit foot, are compound (the simple being those divisible into durations, the compound those analysable also into feet)."

Mais tarde em seu tratado (*De Musica*, I.17), ele volta a falar da possibilidade de *pés* compostos:

> "There are other mixed rhythms too, six in number: the cretic, consisting of a thesis of a trochee and na arsis of a trochee; the iambic dactyl, consisting of a thesis of an iambus and an arsis of an iambus; the baccheic (*a trochaeo*) dactyl, which is made up of a thesis of a trochee and an arsis of an iambus; the baccheic (*ab iambo*) dactyl, which is arranged in the opposite way to the preceding one; the choreic (iambic species) dactyl, containing one of them in its thesis, another as its arsis; and the choreic (trochaic species) dactyl, whose construction is analogous to that of its predecessor. The word 'cretic' comes from the race of that name: the other rhythms take their names from the feet mentioned previously."

Chegando ao capítulo 18, em seguida, ele faz uma nota interessante a respeito de pausas:

> "Some of their rhythms are complete, while others involve pauses or additions, where they incorporate empty durations. An empty duration is one without sound, adopted to fill up the

rhythm. A ‘pause’, in the context of rhythm, is the smallest empty duration, and an ‘addition’ is a long empty duration, twice the size of the smallest.”

Apesar de não nos dar muitas informações, o trecho acima indica a possibilidade de pausas de diversos valores, empregadas certamente a fim de complementar o tempo de um período catalético ou acefálico.

Com isso, concluímos nossa visita aos teóricos clássicos. Agora, portanto, devemos fazer um grande salto no tempo até o século XIX e seguintes. Ao fazê-lo, pularemos Gildersleeve e Westphal, os quais serão deixados, propositalmente, para o final de nossa análise.

Como vimos até agora, a grande questão que orienta o debate métrico e rítmico sempre foi em relação à unidade mínima da poesia (ou de um poema específico). Todas as teorias desenvolvidas nesse campo tem o objetivo último de buscar a lógica segundo a qual os metros se organizam e se encaixam num todo coeso (ou caótico).

A crítica moderna de Píndaro, como mencionamos anteriormente, começa com a edição de Boeckh e Dissen. Com ela ocorre uma ruptura com a tradição antiga, com a visão advinda dos escólios métricos e da edição de Aristófanes de Bizâncio. Outras edições surgiram nesse período com abordagens semelhantes à de Boeckh e Dissen, como a de Christ por exemplo. As diferenças entre elas são pequenas e poderão ser vistas mais tarde quando analisarmos a estrutura de cada uma das odes individualmente.

Uma outra edição em parte semelhante à de Boeckh e Dissen é a de Schroeder. Ela contém, contudo, duas peculiaridades interessantes. Em primeiro lugar, sua análise das odes D/e ainda se encaixa numa visão aparentemente herdada dos escólios métricos, visto que o crítico faz uma divisão dos *cola* em sua análise que parece indicar uma concepção diferente da de Boeckh, Dissen, Christ, etc. Períodos como *Da* (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –) são divididos em dois em sua análise, sugerindo que são constituídos por um coriambo e um jônio menor, em vez de um trímetro dactílico. Em segundo lugar e de modo mais louvável, suas análises para as odes não-D/e são bastante boas e à frente de seu tempo. Mesmo que talvez não tivesse formulado a origem de certas estruturas, ele já foi capaz de identificar certos períodos como unitários, entre eles *gl^^*, *wil*, *dod* e *rdod*. De modo geral, sua visão das odes não-D/e é bastante acertada e digna de consideração.

Seguindo adiante, passamos para o século XX.

A teoria de Itsumi, que reconhece estruturas mínimas não-usuais e de livre uso na métrica de Píndaro, parece já se esboçar em Kitto (1928), um crítico do começo do século XX. Em seu artigo "The Rhythms of Pindar", Kitto chega a resultados semelhantes aos de Itsumi, mas por meios diferentes. Alguns exemplos: ambos percebem a possibilidade de ampliação de frases métricas;[34] ambos notam frases como – ◡ ◡ – ◡ – e – ◡ – ◡ ◡ – não como elementos distintos, mas como a inversão de uma mesma estrutura (*dodrans*); ambos notam a existência de peças mínimas como – ◡ – (*e*) e – ◡ ◡ – (*d*).[35]

A maior diferença entre a análise de Itsumi e a de Kitto, contudo, talvez advenha da própria orientação com que esses críticos desempenharam seus estudos. Enquanto Itsumi busca uma compreensão orgânica e livre das odes, Kitto se preocupava em encontrar, nas odes logaédicas, uma frase rítmica central a partir da qual todas as outras pudessem derivar. Isto ele afirma logo no início de seu artigo (1928: 51):

> "The stanza is built up on one rhythmical figure, or on two or three variations of one rhythmical figure, which are 'developed' in a way analogous to the development of a theme in modern music – by contraction and extension, by 'inversion,' by the extended treatment of fragments from it. It is from this development of one theme that the stanza gets at once unity and variety. The figure is, as a rule, announced at once, but some odes begin with one or two fragments from which the complete figure emerges, and it will be found that such rhythmic figure are usually marked, on their first appearance, by the word-division."

Essa preocupação de Kitto, ainda que talvez tenha barrado o progresso de seu trabalho em termos métricos, é bastante válida do ponto de vista rítmico. Sua teoria de que houvesse uma frase rítmica central em cada ode advém de uma tentativa de abstrair

---

[34] A primeira das explicações de Kitto (1928: 51) a respeito dos métodos de formação de frases rítmicas ilustra bem a questão: "Development is secured (1) by extension, – ◡ ◡ – ◡ – becomes – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – or – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – [...]". O segundo dos resultados (– ◡ ◡ – ◡ – ◡ –) citados por Kitto na passagem como uma extensão possível para – ◡ ◡ – ◡ – se encaixa perfeitamente dentro da teoria de Itsumi para a extensão de – ◡ –, que se prolonga pela adição do que se chamaria normalmente de pés trocaicos (– ◡ –, – ◡ – ◡ –, – ◡ – ◡ – ◡ –, etc.). O primeiro dos resultados citados, por sua vez, apresenta a inserção de um dáctilo à cadeia de breves duplas, o que, apesar da falta de nomenclatura, também está de acordo com os resultados de Itsumi.

[35] Em alguns pontos da análise de Schroeder, essa noção também parece se prefigurar (vide *Pítica V*).

a unidade básica por trás da cadência de sílabas longas e breves dentro da poesia de Píndaro. Na formulação de Maas (1962: 23),[36] o meio mais essencial de impor um padrão sobre o ritmo é por meio da repetição. Essa repetição pode se dar de duas formas: i) pela sucessão de conjuntos inteiros (como versos e estrofes); ii) pela repetição de estruturas básicas (jambos, glicônios, etc.) dentro de um conjunto inteiro. Na ausência de uma lógica do primeiro tipo que seja imediatamente apreensível dentro da poesia de Píndaro (visto que os versos são desiguais entre si e muitas vezes únicos mesmo em comparação com outros poemas), Kitto buscou uma lógica do segundo tipo, tentando encontrar qual seria a estrutura mínima que, ao ser repetida, daria um ritmo apreensível no que, de outra forma, aparenta ser uma cadência arbitrária de longas e breves.

No entanto, apesar de sua expressa preocupação rítmica,[37] Kitto não chega a explicar como essas variações sobre um mesmo tema se comportariam dentro de uma elocução musical.

Infelizmente, o autor não parece ter publicado mais nada no assunto além das três páginas de seu artigo, onde, por motivos óbvios, não há uma explicação maior de como essas frases agiriam na constituição de compassos musicais. Não obstante, recuperaremos, de certa forma, sua teoria ao organizar o ritmo das odes logaédicas e das odes D/e segundo padrões bem definidos.

West, por sua vez, publicou um artigo em 1980 a respeito de jambos em Píndaro, Simônides e Baquílides. Nele, o crítico talvez tenha feito o que Kitto defendia que se fizesse: uma verdadeira análise rítmica. Curiosamente, ele trata justamente de um dos problemas com que Kitto (e mais tarde Itsumi) se debateu: a estrutura – ⏑ –.

Para West, – ⏑ – não pode ser um crético em Píndaro, pois se insere justamente em odes que os escoliastas apontavam como de constituição jâmbica.[38] Segundo ele

[36] "The essential means of imposing a pattern upon rhythm is repetition. In Greek poetry there are two main kinds of repetition: (1) repetition of a metrical whole (e.g. a line, strophe, &c.), and (2) repetition of basic metrical sequences (iambi, glyconics, &c.) within a metrical whole. We call the former *external responsion* and the latter *internal responsion*."

[37] Kitto (1928: 53) chega mesmo a terminar seu artigo com a seguinte asserção categórica em defesa de uma análise rítmica: "Rhythmical analysis explains the growth; metrical analysis exposes the final form."

(1980: 141), os *metra* jâmbicos dessas odes seriam passíveis de se estruturar das seguintes dez formas diferentes:

ia	⏑ – ⏑ –	^*ia*	– ⏑ –
–*ia*	– – ⏑ –	^*ia*⏑⏑	– ⏑ ⏑
–⏑⏑*ia*	– ⏑ ⏑ –	⏑⏑^*ia*	⏑ ⏑ –
ia⏑⏑	⏑ – ⏑ ⏑	*ia*^	⏑ – –
–*ia*⏑⏑	– – ⏑ ⏑	^*ia*^	– –

Até esse ponto, a análise de West ainda não havia entrado inteiramente no campo rítmico. No entanto, em seguida, ele passa a discutir como essas diferentes formas poderiam ser equivalentes numa execução musical. Como base para a formulação de uma hipótese, West então apresenta o *Epitáfio de Sêikilos*, um poema do século I d. C., encontrado numa lápide que também trazia notações melódicas e rítmicas em companhia à "letra" da música.

Como apontado mais tarde por Gentili e Lomiento (2007: 229), quando lido sem a notação rítmica, pode-se ter a impressão de que esse epitáfio é composto por uma grande variedade de metros:

Epitáfio de Sêikilos: Análise Métrica

⏑ – – – – *ba sp*

ὅσον ζῇν, φαίνου·

[38] Em sua análise dos escólios métricos, Irigoin (1900: 21) divide as odes, segundo a análise dos escoliastas, da seguinte forma: "Dans les *Épinicies* de Pindare, vingt-trois odes sont composée de séries dactylo-trochaïques. [...] Des vingt et une odes composées de séries iambiques, dont l'analyse est plus délicate – le désaccord frequent des métriciens moderns l'atteste – trois présentent une colométrie exacte em ce qui concerne la notation des fins de vers, et trois autres ne comptent qu'une fin de ver négligée."

– ⏑ ⏑ – ⏑ – – *ch ba*

μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ·

⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – *ia ba*

πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν·

⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – – *ia ba*

τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

Graças à notação rítmica, no entanto, sabemos que este poema é composto por estruturas jâmbicas de feitura bastante livre, com a possibilidade de: resolução (⏑⏑) de sílabas longas; inversão das posições do primeiro pé, resultando em um coriambo (primeiro *metron* do segundo verso); e prolongamento de sílabas longas a fim de que durem 3 tempos (trísseme: —˩) em vez dos 2 normais, eliminando, assim, uma posição breve (de 1 tempo). Dessa forma, o poema deve ser lido segundo a notação abaixo:

Epitáfio de Sêikilos: Análise Rítmica

⏑ – —˩ —˩ —˩ *2ia*

ὅσον ζῇν, φαίνου·

– ⏑ ⏑ – ⏑ – —˩ *ch ia*

μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ·

– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – —˩ *2ia*

πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν·

⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – —˩ *2ia*

τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

Tomando por base, então, essas observações do *Epitáfio*, West (1980: 147) afirma que a estrutura – ⏑ – nas odes logaédicas não poderia ser tratada como um crético peânico, visto que este, em todos os teóricos antigos (com exceção de Heliodoro, que West desconsidera por ser "errático"), possuía cinco unidades de tempo, e não seis como o *metron* jâmbico deve possuir. Assim, – ⏑ –, nas odes logaédicas de Píndaro, haveria de ser necessariamente —˩ ⏑ – ou – ⏑ —˩, dependendo do contexto, de modo que chamá-lo de crético seria equivocado.

Ainda que não se resolvam, com isso, todos os problemas de ritmo das odes, a comparação com o *Epitáfio de Sêikilos* pode ser um passo importante para o entendimento das estruturas jâmbicas em Píndaro, principalmente quando se tem em consideração que uma das estruturas mínimas de Itsumi e Kitto, o – ⏑ ⏑ – de origem dactílica, pode ser considerado também um coriambo: ou seja, sua elocução equivaleria ao tempo de um *metron* jâmbico.[39]

Isoladamente, portanto, torna-se possível de adequar um – ⏑ ⏑ – ao ritmo ternário de origem jambo-trocaica. Contudo, quando há uma expansão maior de intervalos de breves duplas, surgem dúvidas se o período não seria dactílico, como Itsumi geralmente o descreve em suas análises. Como exemplo, podemos tomar o seguinte verso da *Pítica X*:

P10s4 ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ≅ – ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ *D* × *d* –

Segundo a leitura de Itsumi, o verso seria composto por duas estruturas dactílicas principais, *D* e *d*, ligadas e completadas por algumas sílabas isoladas. No entanto, essa divisão não segue a mesma lógica que rege os *metra* jambo-trocaicos, como veremos mais tarde em maior detalhe. Além dessa objeção, há também uma outra:

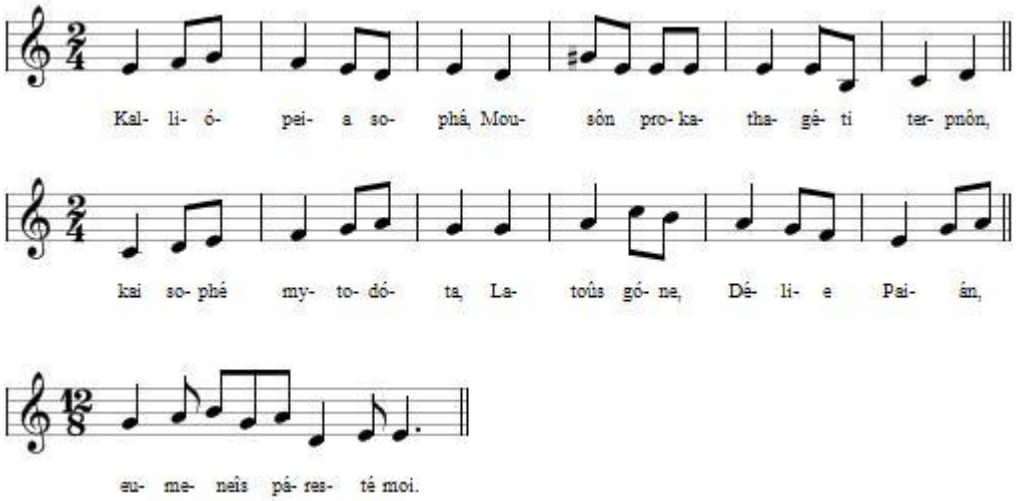
[39] Bowra (1930: 174) chama a atenção também para uma outra teoria já existente em seu tempo, defendida por Wilamowitz e Schröder, de que Píndaro pudesse ter feito uma equivalência do epítrito – ⏑ – – (ou – – ⏑ –) com o coriambo – ⏑ ⏑ –. Não nos parece ser o caso, mas, se fosse, colocaria as odes estruturadas em dáctilos e troqueus um passo mais próximas das jâmbicas ou logaédicas em termos rítmicos.

a de que, nas odes logaédicas, essas frases supostamente dactílicas não são acompanhadas do chamado epítrito (– ⏑ – – ou – – ⏑ –), como ocorre com tanta frequência nas odes D/e. Essa característica nos parece apontar para uma diferença clara entre o uso feito em uma espécie de ode e na outra.

O fato de West defender a semelhança entre os metros jâmbicos apresentados, além da possível permuta da estrutura ⏑ – ⏑ – por ⏓ ⏑ –, – ⏑ ⏓ ou ⏓ ⏓, entre tantas outras possibilidades, é um tanto quanto curiosa quando se tem em mente o que o crítico diz a respeito do jônio em seu *Greek Metre* (1996: 125):

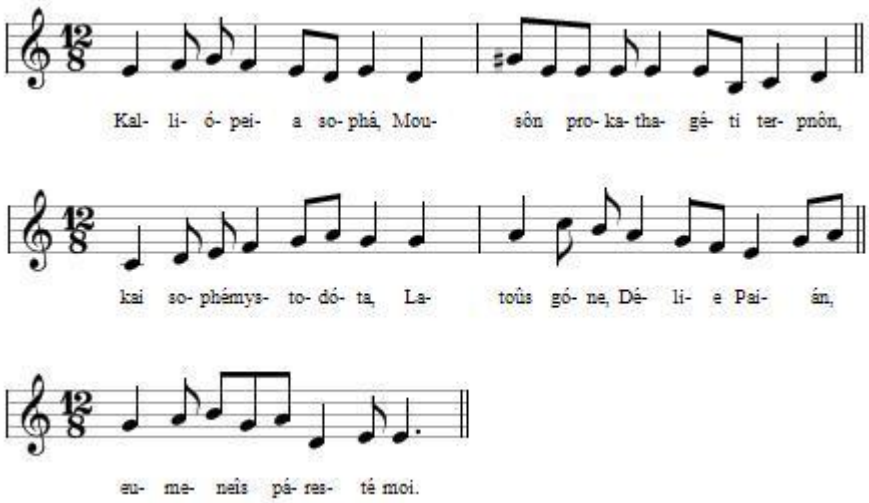
> "It is often assumed that the long position in *io*^ was of double length, ⏑ ⏑ ⏔, but there is no ground for this supposition. Greek music was not confined in the straight-jacket of unchanging bar-lengths. If *io*^ were found in responsion with *io*, we should have to judge differently, but it is not."

A afirmação nos parece estranha. Por um lado, é razoável supor que houvesse a possibilidade de mudança de compasso em meio a uma música. No entanto, há apenas um fragmento musical, a *Invocação de Calíope e Apolo*, que poderia demonstrar como isso ocorreria. A divisão em compassos apresentada abaixo é do próprio West (2005: 303):



A divisão proposta por West faz bastante sentido. Os dois primeiros versos, dactílicos, foram arranjados em compassos que comportam exatamente um dáctilo cada. O terceiro verso, por sua vez, foi divido em um único compasso que abarca um dímetro trocaico catalético, com resolução do segundo *princeps* e trísseme no último, para compensar a catalexia.

Essa, contudo, não é a única divisão possível. Com efeito, existe uma maneira de ordenar esses versos sem que haja a necessidade de uma variação de compassos. Este é um expediente semelhante ao que empregaremos mais tarde para dividir em compassos as odes logaédicas de Píndaro:

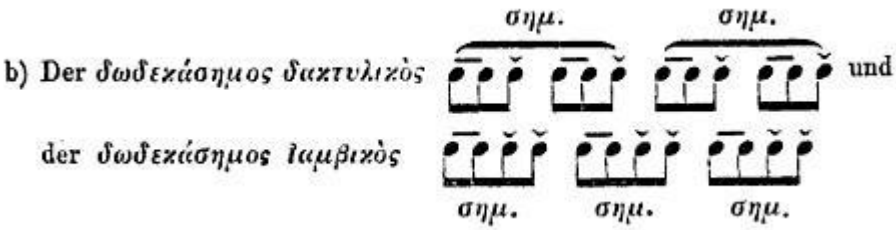


Nesse caso, os dois primeiros versos passam a ter a mesma divisão rítmica de versos jambo-trocaicos, como o terceiro. Com isso, em vez de dactílicos, eles devem ser entendidos como compostos pela alternância de coriambos e jônios (*ch io ch io* para os dois primeiros versos em vez de *Da Da*).

Assim como veremos no caso das odes logaédicas de Píndaro, é notável que os *metra* trocaicos empregados no fragmento acima, ao serem imiscuídos em um contexto dactílico ou coriâmbico, não apresentem sílaba longa em posição de *anceps*, a qual, essa sim, poderia efetivamente criar uma variação rítmica notável e que não se poderia de forma alguma associar sem uma quebra sensível no andamento. Ainda que tenhamos o

costume de entender um *metron* jâmbico como × – ⏑ –, é notável a maneira com que Aristóxeno (*Elem. Rhythm*. II.34-35), Aristides Quintiliano (*De Musica*, I.16-18) e Hefestião (iii.1-3/10.12-12.23) classificam o dijambo e o ditroqueu (⏑ – ⏑ – e – ⏑ – ⏑, *pés* de 6 unidades de tempo) de forma separada dos epítritos (– – ⏑ – e – ⏑ – – entre outros, *pés* de 7 unidades de tempo). Como mencionado anteriormente, Aristóxeno chega mesmo a afirmar que a proporção do epítrito não é rítmica. Se seu testemunho for correto, devemos, então, supor que ou os poemas feitos com esses *pés* não eram cantados ou que a sequência métrica epitrítica se tornasse ritmicamente de outro gênero ao assinalarem-se os valores de suas sílabas, como veremos mais tarde.

A hipótese da união de metros jambo-trocaicos com dactílicos, contudo, é abarcada pela teoria antiga. Como vimos em Aristóxeno, haveria a possibilidade de criar *pés* (entendidos como *metra* ou *compassos*) tanto simples quanto compostos. Os compostos se identificariam pelo fato de poderem ser divididos em outros pés. Com Aristides Quintiliano, vimos de forma mais pormenorizada como pés jâmbicos poderiam se associar para criar *pés* compostos de maior extensão, entre eles o coriambo (– ⏑ ⏑ –) pela associação de um troqueu a um jambo. Esse mesmo pé, por meio de *Epiploke*, poderia se configurar como um jônio menor (⏑ ⏑ – –), o qual, ao ser unido ao anterior, cria o período – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, segundo o qual se estruturam os dois primeiros versos do poema visto acima. A estrutura é composta por doze unidades de tempo. Em Aristides Quintiliano, vimos a possibilidade de um pé dessa grandeza e, com efeito, o terceiro verso pode ser entendido dessa maneira, como o próprio West o fez. Westphal (1865: 47), aliás, ilustra a questão do período de doze tempos de maneira bastante elucidativa:



Com isso tudo, podemos formular duas hipóteses para a união de pés dactílicos e pés jambo-trocaicos dentro da música:

i) essa união era feita da maneira com que propomos, segundo compassos de feitura idêntica;

ii) essa união era feita da maneira que West propôs, mantendo-se lógica pela harmonia matemática entre a duração dos compassos (e das relações entre tésis e ársis) dos dois períodos.

Não nos parece ser muito vantajoso insistir em um ou outra hipótese, visto que são difíceis de se provar. O que nos parece mais importante é o caráter harmonioso das relações entre tésis e ársis entre os períodos em questão. Mesmo que se entenda que os dois primeiros versos do poema são constituídos por estruturas dos gênero 2 : 2, essas mantêm uma harmonia matemática com as estruturas do terceiro período, que podem ser vistas como 6 : 6 (ou por dois conjuntos 3 : 3 em cada compasso). Como mencionamos, essa harmonia inexistiria caso houvesse sílabas longas na posições *anceps* dentro do terceiro verso. A mesma coisa ocorre nas odes logaédicas de Píndaro: os chamados epítritos que são tão comuns nas odes D/e estão de todo ausentes nas demais odes. Não nos restam dúvidas de que isso não é algo fortuito, mas, sim, uma decisão consciente, para manter uma harmonia entre as estruturas empregadas.

Com isso, portanto, vimos algumas maneiras segundo as quais as estruturas jambo-trocaicas poderiam se unir a estruturas dactílicas de forma harmoniosa dentro de um período. Resta-nos, agora, analisar as estruturas eólias, a fim de verificar se elas também se enquadram nessa regra.

Maas (1962: 39) oferece uma brevíssima explicação do que seriam as estruturas eólias:

> "*Aeolic* is the name given to the type of rhythm in which between longa there occur in some places in the colon single brevia (or ancipitia) and in others pairs of brevia; e.g. the common colon × × – ⏑ ⏑ – ⏑ – (glyconic, noted *gl*)."

West (1996: 30), por sua vez, acrescenta o seguinte:

> "In certain of these cola the first two positions are free in respect of quantity. In other Greek verse consecutive anceps positions within the period are unknown. This double anceps, known since Hermann as the 'Aeolic base', appears to be a relic of the original freedom of the pre-cadential part of the verse. It is always followed by a princeps."

Um cuidado que devemos tomar, contudo, é o de diferenciar estruturas eólias relacionadas ao glicônio do restante das estruturas empregadas na poesia dos poetas eólios. Em seu *Greek Metre* (1996: 30-1), West trata da tradição eólia como um todo, causa de as estruturas catalogadas separadamente por Gentili (1952: 41) como *metri gliconici* se encontrarem, em seu livro, listadas juntamente a metros como o dímetro trocaico euripídico, ao pentemímero jâmbico, etc. Nas odes logaédicas de Píndaro, o que encontramos são *estruturas eólias derivadas do glicônio* coexistindo com estruturas jambo-trocaicas. Por isso, são os *metri gliconici* que nos interessam aqui.

Como ponto de partida para nossas considerações, portanto, tomemos o glicônio.

A seu respeito, Gentili (1952: 41-2) afirma o seguinte:

> "È inutile dire che la migliore interpretazione è quella di Aristide Quintiliano che divide il gliconeo dopo la quarta sillaba × × – ⏑ | ⏑ – × ×, considerandolo um verso σύνθετος (= composto) δωδεκάσημος ovvero uma forma normalizzata del dimetro libero."

Em outras palavras, sendo um dímetro de 12 tempos, ele se associa, prosodicamente, ao dímetro jâmbico e ao trocaico, por exemplo, os quais também costumam possuir doze tempos:[40]

Glicônio – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

Jâmbico: ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Trocaico: – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

[40] A possibilidade de sílaba *anceps* nesses dois metros geralmente se consuma em início (para períodos jâmbicos) ou final (para períodos trocaicos) de verso.

Com efeito, no seu *Metrica e Ritmica*, Gentili e Lomiento (2007: 154) descrevem os *metri gliconici* como formados expressamente por estruturas jambo-trocaicas de doze tempos:

> "Questa numerosa famiglia metrico-ritmica fu dalla dottrina antica dei *protótypa* ricondotta all'antipasto (⏑ ‒́ ‒́ ⏑) che concorre alla construzione teorica dei dodici dimetri σύνθετοι κατὰ περίοδον 'di dodici tempi' (δωδεκάσεμοι), cioè ritmi composti dall'alternanza periodica dell'antipasto e del coriambo ai *metra* giambici e trocaici."

Essa visão, derivada da de Aristides Quintiliano, contudo, não é a única análise possível para a formação do glicônio. Itsumi, por exemplo, não a segue e considera que a parte fundamental das estruturas eólias é o dodrans (– ⏑ ⏑ – ⏑ –), com sua variante invertida (– ⏑ – ⏑ ⏑ –). Pela teoria de Aristides Quintiliano, seria possível também chegar a uma forma equivalente ao dodrans com sua base eólia (o o – ⏑ ⏑ – ⏑ –) a partir de um *metron* jâmbico antecedido por um antipástico. No entanto, o entendimento do glicônio diretamente a partir do dodrans com base eólia e não de uma estrutura anterior de origem dodecassêmica parece indicar a possibilidade de uma origem mista, gerada por um pé dactílico (– ⏑ ⏑) somado a um *metron* trocaico catalético (– ⏑ –). Essa hipótese poderia encontrar força na existência de glicônios hipercataléticos – os chamados hiponácteos, que receberam esta alcunha por terem sido usados frequentemente por Hipônax –, cuja constituição, após a base eólia, é equivalente à soma de um dáctilo à um *metron* trocaico completo, com uma sílaba longa na posição final de *anceps* (– ⏑ ⏑ – ⏑ – –). Algo semelhante ocorre também ao chamado aristofâneo (– ⏑ ⏑ – ⏑ – –), que se constitui a partir de um dodrans hipercatalético, de modo que, à exceção da base eólia, é em tudo idêntico ao hiponácteo.

A ênfase no dodrans e no dodrans invertido, como vimos anteriormente, também se percebe na teoria de Kitto, o qual considerava essas duas estruturas como peças-chave para a compreensão das odes logaédicas. O que as duas teorias têm em comum de modo mais nítido e expressivo é o foco na alternância entre intervalos de breve dupla e de breve simples entre longas, como na descrição básica fornecida por Maas.

À essa estrutura se ligaria, então, a base eólia. Essa, contudo, não é de fácil entendimento, nem de uso homogêneo entre os diversos poetas que se serviram dela. A

complexidade do tema é tão grande que Maas (1952: 38) se negou completamente a conjecturar a respeito de sua duração temporal:

> "I will venture no guesses about the time values of anaclastic metra or the aeolic basis.
>
> The problem of rhythmic values in the ancient notation is still wholly unresolved […]."

West (1996: 30), por sua vez, oferece primeiro informações gerais:

> "In practice the first syllable in the base is more often long than short. It is uncommon in the Lesbians for both to be short, and later this is avoided altogether. For the base so limited the symbol o o (instead of × ×) is used, indicating that either syllable may be long or short provided that both are not short together."

Em seguida (1996: 61), descreve o comportamento da base nos poetas lésbios e nos compositores de epinícios (Simônides, Píndaro e Baquílides):

> "Note that the tolerance-limits of the base, which in the Lesbians were ⏑ ⏑ and – –, are now – ⏑ (or ⏑ –) and ⏑ ⏑ – (in Pindar usually ⏑⏑ ⏑). Thus ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – must in these poets be described as a telesillean, whereas in Sappho it is a glyconic. The Ceans admit resolution only in the initial position in these cola; Pindar, however, admits such forms as ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑, ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –, × – ⏑ ⏑ ⏑⏑ –. (The last position may not be resolved when it ends a period.) Occasionally he admits contraction, as in *O.* 14 str. 8 – ⏑ – ⏑⏑ – (*dod*").."[41]

Itsumi (2009: 25-6) reitera os mesmos termos no tocante à poética de Píndaro e, depois, adiciona as seguintes informações a respeito da meia-base eólia pindária:

> "The aeolic base can be reduced to a single anceps: 'half-base'. It can be –, ⏑, or ⏑ ⏑. The last form, ⏑ ⏑, stands in the same relationship to – or ⏑ as ⏑ ⏑ ⏑ at full base does to – – etc. Responsion is possible between – and ⏑, but not between ⏑ ⏑ and – or ⏑. I use the symbol × to cover all these forms (including ⏑ ⏑) for convenience's sake."

É preciso, contudo, salientar que, ao contrário do que ocorre na tragédia, a base – – é rara em Píndaro. O próprio Itsumi (2009: 32) diz o seguinte a seu respeito:

[41] Como veremos adiante, a noção de que pudesse haver prolongamento de sílabas numa meia base para que se tornasse uma base inteira torna possível o fenômeno de *responsion* entre essas estruturas, explicando como um telesíleo pudesse ser um glicônio em Safo.

> "It should be remembered that – – is the most usual form in tragedy. In contrast, Pindar seems usually to have avoided the 'heavy' full base (– –). […] Pindar's preference for repeating the same form of the full base is sstill more evident when one examines each repetition of the 19 examples of – × […]. Two peculiar groups emerge. First, in six cases – – occurs only in a limited number of repetitions, in most cases one repetition only, while the others are of the shape – ⏑, and, moreover, all the – – without exception involve proper nouns."

Considerando essas informações, parece-nos justo afirmar que a base eólia, *em Píndaro*, equivale a 3 tempos. Nos casos em que há – – como base, certamente algum expediente teria sido usado para encaixar a estrutura dentro da duração temporal do ritmo.

Por outro lado, qual seria a duração da meia-base?

Metricamente falando, ficamos tentados a responder que ela valeria 2 tempos. Contudo, se esse fosse o caso, seríamos obrigados a admitir que o telesíleo (× – ⏑ ⏑ – ⏑ –), em Píndaro, teria uma duração de onze tempos. Isso nos parece equivocado, tanto mais quando se tem em mente a aceitação de que o ferecrácio (o o – ⏑ ⏑ – ×) na verdade também fosse uma estrutura de doze tempos, possuindo um trísseme no lugar do *anceps* final. Até mesmo Itsumi (2009: 26) o admite:

> "The final ⏑ – of the dodrans can be changed into –; this process is called catalexis. This is an *a priori* definition of catalexis, and it implies that the final position of, for example, pherecratean is not anceps but triseme (equal to three *morae*, —˥)."

Se esse é o caso para a longa final do ferecrácio, parece-nos que devemos admitir que a meia-base do telesíleo, do heptassílabo, etc., também deve ser um trísseme, de modo que valeria 3 tempos, assim como a base eólia normal.[42]

Essas possibilidades de compensação de acefalia e catalexia por meio do prolongamento de alguma sílaba (ou possivelmente a inclusão de pausas) nos abrem novos horizontes para estruturas eólias mais livres. Entre outras possibilidades, surge a

[42] Isso tudo, claro, vale para a composição das odes de Píndaro, onde – segundo o que defendemos – essas estruturas variadas coexistem dentro de um mesmo ritmo.

noção de um wilamowitziano catalético, o qual não nos parece ter sido considerado por nenhum outro crítico, certamente devido à ausência de um núcleo coriâmbico:

Glicônio: o o – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Glicônio catalético: o o – ⏑ ⏑ – –

Wilamowitziano: o o – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Wilamowitziano catalético: o o – ⏑ – ⏑ –

Como podemos ver acima, o glicônio pode sofrer catalexia porque ela não compromete seu núcleo coriâmbico, coisa que ocorre ao wilamowitziano, que, por conta disso talvez, não tem sua variante catalética reconhecida pelos estudiosos.

O único crítico que parece admitir, meio de passagem, a possibilidade de estruturas como essas é West (1996: 63) ao analisar um dos versos da *Pítica XI*. Sua análise inicial é a seguinte:[43]

P11s1 – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – *tl” ⏑̆tel ^ia^*

P11s4 – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – *tl” ia^ ia*

Contudo, ele levanta a seguinte hipótese:

[43] West anota heptassílabos como telesíleos anaclásticos (*tl*”).

> “The fifth period recalls the first, the iambic element being doubled instead of the telesillean; at the same time the iambic part ⏑ – – ⏑ – ⏑ – appears as a ‘filleted’ glyconic, with – ⏑ – taking the place of – ⏑ ⏑ –.”

Parece-nos que a hipótese de West é bastante acertada. Contudo, ele a oferece como uma interpretação alternativa, sem apostar muito nela. Em nossa análise, esses versos ficaram da seguinte forma:

P11s1 ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏓ ⏓ ‖ *hepta tel sp*

P11s5 ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏓ ‖ *hepta wil^*

Essa forma se repete no epodo da *Pítica VIII*, de forma extremamente conspícua, em meio a outras estruturas eólias, assim como se viu acima. Mais do que isso, o verso possui uma estrutura idêntica à que acabamos de ver:

P8e1 ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏓ ‖ *hepta wil^*

P8e2 ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ × ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ *hepta ph*

Dois versos ocorrendo num mesmo poema, seguidos um do outro, ambos compostos por estruturas eólias: parece-nos que não poderia existir um testemunho mais eloquente da existência do wilamowitziano catalético e de sua relação com o ferecrácio e as demais estruturas derivadas do glicônio.

Ainda há um outro caso, na *Pítica V*, onde talvez se possam ver alguns wilamowitzianos cataléticos:

P5s9 ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏓ ‖ – ⏑ ⏓ ‖ *ia tr^* (= *wil*?) *ch^*

P5s10 – ⏑ ⏓ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑⏑ ⏑ ⏓ | – ⏑ ⏓ ‖ *tr^ ch* (= *wil*?) *tr^ ch^* (= *wil*?)

A incerteza, nesse caso, é justificada pela dificuldade de análise da *Pítica V*. Qualquer afirmação a seu respeito é extremamente temerária.

3. *Métrica e rítmica em Píndaro*

Mathiesen (1985: 162), em seu artigo "Rhythm and Meter in Ancient Greek Music", apresenta uma tentativa de compreender o ritmo das músicas gregas antigas e sua relação com o metro com que foram escritas. Após analisar os testemunhos dos teóricos antigos, como Aristóxeno, Aristides Quintiliano e outros, o autor chega à seguinte definição acerca da diferença e da relação entre metro e ritmo:

> "A number of additional and comparable definitions could be adduced, but it is already clear from these that meter or metrics is on the one hand a tool by which a pattern of rhythmic chronoi might be determined and on the other hand a means of measuring quantity in syllables. These two functions are related in a way, as will become apparent. It is likewise clear that rhythm is a scale of chronoi involving arsis and thesis (the sense of these terms will be developed below) in differing tempi, meters, and forms brought about by modulations."

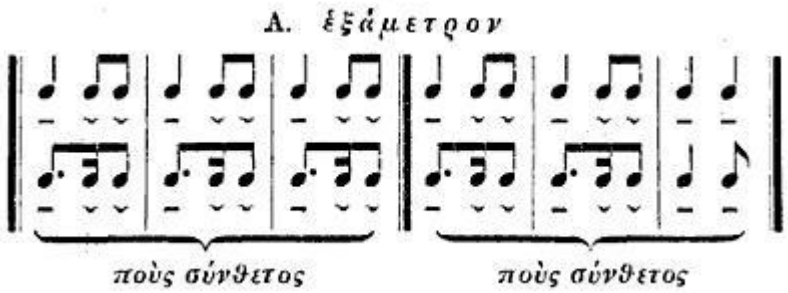
O que transparece nessa afirmação de Mathiesen é o fato de que a métrica é apenas uma ferramenta que se usa para chegar a um ritmo; uma técnica cujo resultado final não é definido apenas por ela própria, mas também pelo arranjo que se faz nos valores dos caracteres dos quais ela se utiliza. O autor (1985: 163) salienta esse último ponto com afirmações de Augustino e de Dioniso de Halicarnasso, nais quais ambos asseveram o fato de que não há uma única natureza de sílabas breves e longas, mas sim que há uma variedade de sílabas mais longas e mais breves. Ou seja: o ritmo não é definido apenas pela ordenação métrica das sílabas, mas também pelo arranjo de valores temporais que cada sílaba terá. Como exemplo tácito, Mathiesen (1985: 164) apresenta o argumento de Dioniso, que afirma que o valor da primeira sílaba breve de ὁδός é menor que a de ῥοδός, a qual, por sua vez, é menor do que a de τρόπος, que, finalmente, é menor do que a de στρόφος.

Em seguida, em seu artigo, Mathiesen (1985: 165-6) explora os conceitos de ársis e tésis, em termos semelhantes aos tratados aqui anteriormente, concluindo sua exposição com a análise de dois fragmentos de Eurípides para os quais temos as notações musicais. Neles, há a presença de tríssemes a fim de prolongar sílabas longas e completar a duração temporal dos compassos formados pela união de ársis e tésis, com

isso criando a equivalência rítmica entre metros diferentes. Sua conclusão final (1985: 178-80) é bastante eloquente:

> "In sum, the key to understanding Greek lyric verse is the discernment of the rhythm in all its complexity and flexibility, not the perception of artificial metric patterns based on fixed quantities. Ancient composer's conceptions – in this respect at least not unlike their modern counterparts – were fundamentally rhythmic. It is probably impossible to reconstruct the rhythmic character of much verse (at least from the Hellenistic period) that is preserved today without the music. Nevertheless, the theoretical systems taken together with analysis of the surviving musical fragments can illuminate the Greeks' concept of their verse and assist in the formation of a clearer understanding of its character. This understanding can in turn help scholarship avoid the misapplication of modern metric theory to textual and structural problems where it may serve to distort rather than clarify."

Antes de Mathiesen, outros haviam já explorado essas ideias. Westphal (1865: 115) havia tentado propor a ideia de um dáctilo de duração mais curta, de modo que o pé seria equivalente a um troqueu:



Sua teoria se baseia no seguinte trecho de Aristóxeno (*Elem. Rhyth.* II.34), onde ele discorre a respeito dos *pés* de 6 unidades de tempo:

> "This magnitude is common to two genera, the iambic and the dactylic, for in the six there are found three ratios, the equal and the duple and the quintuple. The last mentioned is not rhythmic, and of the others the ratio of the equal will fall into the dactylic genus, that of the duple into the iambic."

São três as proporções analisadas: a equivalente (3 : 3), a dupla (4 : 2) e a quíntupla (5 : 1), a qual não é considerada rítmica. Aristóxeno então afirma que a proporção 3 : 3 está relacionada ao gênero dactílico e a 4 : 2, ao jâmbico. A interpretação de Westphal, portanto, foi a de imaginar que essa proporção, no dáctilo,

seria alcançada por meio de dois pés de 3 tempos cada, como vistos na imagem acima – um pé seria a tésis e outro a ársis.

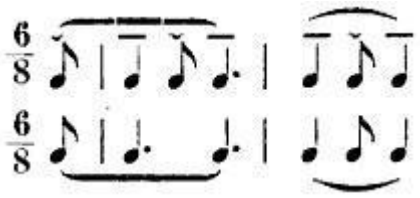
Contudo, o que Aristóxeno pode estar demonstrando na passagem é a relação de igualdade entre as proporções 2 : 2 (a proporção normal do dáctilo) e 3 : 3, assim como 2 : 1 (a proporção normal de um jambo) e 4 : 2. Portanto, sua afirmação pode ser compreendida de 3 maneiras:

i) Da maneira mesma pela qual Westphal a compreendeu, com dáctilos de 3 tempos se igualando a troqueus.

ii) De modo a sugerir a possibilidade de um dáctilo da seguinte feitura: ⎽ ⎽⎽ˡ, no qual tanto tésis quanto ársis possuem 3 tempos. Igualmente, talvez sugira também um jambo como – ⎽⎽, onde a ársis vale 2 tempos e a tésis vale 4.

iii) Simplesmente como uma constatação de cunho mais abstrato, apontando que, quando se cria um *pé* de 6 tempos, ele poderá ter apenas 2 constituições possíveis para tésis e ársis (3 : 3 e 4 : 2), de modo que um *pé* – ⏑ – ⏑, um *metron* trocaico, seria catalogado como do gênero dactílico, não por conter dáctilos, mas porque sua tésis (– ⏑) tem o mesmo valor de sua ársis (– ⏑). Da mesma forma, um jônio menor (⏑ ⏑ – –) estaria relacionado à proporção jâmbica de tésis (– –) com o dobro do valor da ársis (⏑ ⏑).

Westphal (1865: 68-9) também teorizou a respeito do epítrito, tendo sido o primeiro a sugerir que deveria ter sido necessária alguma adaptação para que ele se adequasse ao ritmo. Sua hipótese era de que os pés trocaicos teriam 3 tempos e se adequariam ao dáctilo proposto acima. A organização desses pés era um pouco complicada, como podemos ver abaixo:



O primeiro exemplo apresenta a sequência métrica ⏑ | – ⏑ – – | ⏑ – e o segundo exemplo, ⏑ | – – – ⏑ | –, ou seja, respectivamente, um epítrito segundo e

um epítrito quarto, acompanhados de uma sílaba no início e uma ou mais no final. A sílaba inicial completa o tempo do compasso final, isolando um núcleo de seis tempos no centro. Os compassos assim criados, contudo, não correspondem perfeitamente aos limites do *metron*: ⏑ | – ⏑ ⏓ | – ⏑ – e ⏑ | ⏓ ⏓ | – ⏑ –, em vez dos períodos descritos no início deste parágrafo.

Algumas décadas mais tarde (1885), Gildersleeve partiu de princípios semelhantes para realizar a sua análise rítmica das *Olímpicas* e das *Píticas*. Sua hipótese era a de que devesse haver, dentro desses poemas, uma constante a partir da qual se formaria o ritmo, uma vez que esse só existe por meio de um fluxo constante (1885: lxv-lxvi):

> "Common to poetry, music, and dance is rhythm, which means 'regular flow.' Regular flow can be recognized only by interruptions; time unbroken is eternity; we must have groups, and these groups must be of dimensions as to be comprehensible. Hence the definition of rhythm as χρόνον τάξις ἀφωρισμένη, 'a definite arrangement of times.' The recurrence of groups was marked by the recurrence of a beat. So we have a strong time and a weak time, θέσις and ἄρσις, the sense of which terms was afterwards inverted. In these simple statements lies the whole theory of rhythm. There must be an orderly succession of groups of time, these groups must be accentuated by stress, they must have simple proportions and a moderate extent, so that the ear can recognize them, and finally they must be equal to one another. The conditions of verse-rhythm are the same as those other. As a rule, we have in every Greek verse a sequence of equal or equivalent feet under the domination of a regularly recurring stress."

Suas premissas, a nosso ver, são quase todas válidas: i) deve haver uma regularidade sensível no fluxo do ritmo; ii) essa regularidade deve se dar pela sequência de grupos sonoros de determinada duração de tempo, de cuja alternância nasce o ritmo; iii) cada um desses grupos se organiza pela junção de ársis e tésis; iv) essa junção deve se dar por meio de proporções simples e reconhecíveis pelo ouvido humano. Até esse ponto, tudo parece condizente. O grande problema surge quando Gildersleeve une a ideia de tonicidade ("stress") à noção de tésis, imaginando que o tempo forte de um *pé* (ou compasso) é sinônimo a uma ou mais posições longas. Como vimos em Aristides Quintiliano, isso não precisava ser necessariamente assim. Um anapesto, por exemplo, poderia ter sua tésis nas sílabas breves e a ársis na sílaba longa.

Essa possibilidade, contudo, não foi considerada por Gildersleeve, que dividiu as odes em compassos musicais seguindo, basicamente, três princípios centrais: i) o da identificação de pés (com respectivas ársis e tésis, sendo essa última sempre composta por uma posição longa); ii) o da indicação de valores temporais para ársis e tésis a fim de completar compassos de mesma duração; iii) o da simetria entre grupos de compassos, que formam *cola*.

O último desses quesitos é particularmente problemático. Gildersleeve o apresenta da seguinte maneira (1885: xlvii):

> "In Pindar the symmetry of form is evident. The odes are composed either of corresponding strophes or of corresponding triads (strophe, antistrophe, and epode). But this is not enough. There must be within each strophe, each epode, another balance, another correspondence, another symmetry. Westphal first distinctly postulated this correspondence, and opened the way for the establishment of it; but the bold and brilliant originator wearied of his own work, renounced his own principles."

A hipótese é interessante: além da simetria entre as estrofes e epodos, haveria uma simetria entre o número de compassos que cria cada período dentro e ao longo dos versos. Contudo, como mostraremos, ela parece ser mais uma tentativa de dar embasamento teórico irrefutável a uma análise arbitrária do que realmente expor uma característica natural dos poemas.

Tomemos como exemplo parte da análise de Gildersleeve da *Pítica* I:

Estrofes e Antístrofes

I. — ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼ ‖

— ◡ | – – | – ◡ ◡ | ⊔ . ‖ — ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ |

⊔ · ‖ ⊔ | – ⊼]

II. ⊔ | ⊔ | — ◡ | – – . ‖ — ◡ | – ⊼ ‖

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . > ‖ — ◡ | ⊔ | — ◡ | – . – ‖ – ◡ ◡ |

– ◡ ◡ | – ⊼ ‖

Primeiramente, analisemos a divisão dos compassos.

O primeiro verso parece convincente. A única modificação proposta por Gildersleeve é o prolongamento das longas dos troqueus (— ◡), o que parece acertado e congruente com o casamento do dáctilo e do troqueu. Para que os dois existam no mesmo plano rítmico, é necessário que um deles se adeque à duração temporal do outro. O mais lógico, sem dúvida, é fazer com que o troqueu se adeque ao dáctilo, tanto mais porque metade de seu *metron* (a parte – –) já se encontra adequada. De fato, o próprio uso constante do epítrito em detrimento do ditroqueu, de seis tempos (– ◡ – ◡), é um forte indício da maneira com que o dáctilo e o troqueu se uniam no plano rítmico.

O segundo verso já apresenta maiores modificações em seu final, as quais poderiam ser vistas com olhares de suspeita. Será que essas sílabas foram prolongadas apenas para manter a simetria 2 5 4 5 2 entre os cinco *cola* do período marcado como I por Gildersleeve (a somatória do primeiro e segundo versos)?

Para responder essa pergunta, analisemos as outras duas possiblidades para dividir o verso:

i) — ◡ | – – | – ◡ ◡ | ⏑̄ . ‖ — ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ |

⏑̄ · ‖ – –]

ii) — ◡ | – – | – ◡ ◡ | ⏑̄ . ‖ — ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ |

– – | – ⏑̄]

No primeiro caso, consideraríamos que o verso é formado por: *tr d tr D sp*. Contudo, se levarmos em consideração que o espondeu em Píndaro deve geralmente advir de um – ◡ – (o qual, para Gildersleeve, seria sempre — ◡ – ou – ◡ —)

catalético ou de um – ⏑ ⏑ que sofreu contração, somos forçados a admitir a leitura de Gildersleeve. Devemos concordar com ele porque a opção dactílica parece ser inviabilizada pela contração já presente no pé anterior.[44] Assim, resta-nos a opção adotada pelo crítico, a de fazer um ⏓ ⏑ – completo por meio do alongamento da primeira sílaba, a fim de que ocupe um compasso inteiro:

tr^ (– ⏑ –): ⏓ ⏑ | – ⊼

(ou ⏓ ⏑ | ⏔; poderia tanto haver pausa quando prolongamento)

tr^^ (– –): ⏔ | – ⊼

(a mesma variante acima também é válida aqui)

O espondeu inicial do período II de Gildersleeve se enquadra no mesmo problema da primeira hipótese acima. Se ele é um tr^^, Gildersleeve talvez tenha feito bem em dividi-lo em dois compassos, como ⏔ | ⏔, ainda que pudesse ter deixado a primeira sílaba em um compasso anacrústico: – ⋮ ⏔. De uma forma ou de outra, ficamos com a impressão de que talvez Gildersleeve tivesse razão em sustentar a simetria da quantidade de compassos nos *cola*.

Contudo, quando analisamos sua divisão colométrica, vemos que ela não tem base nem nos escoliastas nem nos metricistas modernos. Logo de início, Gildersleeve vê um *colon* constituído por um único *metron* trocaico, seguido de um *colon* formado por um *metron* trocaico e um *hemiepos*. Tanto os escoliastas quanto os metricistas da época de Gildersleeve (como veremos com Boeckh/Dissen e Christ) identificavam no verso um dímetro trocaico como primeiro *colon* e um *hemiepos* como o segundo *colon*, o que sem dúvida faz mais sentido do que a análise de Gildersleeve, que parece buscar apenas um fundamento artificial para a sua estruturação em compassos. Nesse caso, portanto,

[44] No caso dactílico, entenderíamos que o verso é um tr d tr D^+ com possibilidade de contração de bíceps no interior do período. Essa possibilidade de contração no interior do verso, no entanto, ainda que comum no hexâmetro épico, não é aceita para odes D/e (exceto talvez para Christ, como veremos mais tarde). Assim, no final das contas, a leitura de Gildersleeve aparenta ainda ser a mais acertada.

se a divisão em compassos está basicamente correta, a colometria é certamente questionável e a fixação em encontrar uma simetria perfeita entre os *cola*, talvez sem propósito, um capricho numerológico.

Vejamos outra ode.

Ainda que não tenha afetado a divisão dos compassos na *Pítica I*, no caso da *Pítica IX* percebe-se que Gildersleeve dividiu o segundo pé de um *metron* trocaico do segundo verso em dois compassos diferentes sem qualquer outra razão senão atingir a simetria dos *cola*:

— ◡ | – . – ‖ — ◡ | ⏑̄ ‖ ⏑̄ | – ⏑̄ ‖

O verso poderia, sem qualquer problema, ter sido dividido da seguinte forma:

— ◡ | – . – ‖ — ◡ | – – | – ⏑̄ ‖

Este tipo de divisão nos parece importante, pois evidencia a constituição de cada metro e auxilia na compreensão da feitura do verso.

No caso deste último verso, da *Pítica IX*, há outro agravante que precisa ser considerado: o término de verso ali não parece significar o final de um *colon*. Nem Christ, nem os escoliastas marcam um final de *colon* ali. Com efeito, cada um deles marca uma estrutura diferente. Apenas para Boeckh/Dissen, parece que ali se trata de um final de *colon*. O segundo verso, para eles, é composto de um *metron* trocaico, seguido por – ◡ – e – ⏑̄. Para Christ, o verso seria composto por um dímetro trocaico, seguidos por um – ◡ ◡ – que teria apenas a primeira sílaba no segundo verso e seu restante no verso seguinte. Já para os escoliastas, trata-se de um trímetro trocaico com anáclase no último *metron*. Com efeito, entre Christ e os escoliastas, varia apenas a nomenclatura, pois a forma é a mesma:

Boeckh/Dissen: ´ ◡ – – ´ ◡ – ´ ⏑

Christ: ´ ◡ – – ´ ◡ – – ´

◡ ◡ – [...]

Escoliastas: – ◡ – – | – ◡ – – | ⏑ ◡ ◡ –

Deixaremos para mais tarde a tomada de uma posição quanto a este caso. Ele figura aqui apenas para ilustrar a necessidade de se verificar a existência real de finais de versos. Ainda que se possa discordar de Gildersleeve neste caso, é válido lembrar que ele tem Boeckh/Dissen como sustentação para sua análise.

Apesar de pequenos problemas como os marcados acima, a análise rítmica de Gildersleeve para as odes dáctilo-epitríticas (*I*, *III*, *IV*, *IX*, *XII*) nos parece passível de poucas objeções (ainda que o mesmo não se possa dizer de sua colometria). Isso, certamente, era de se esperar, visto que o entendimento métrico dessas odes não mudou muito desde sua época. No entanto, as odes logaédicas parecem evocar maiores questionamentos.

Antes de continuarmos, uma ressalva: com nossa análise, não esperamos desvendar *exatamente* o que Píndaro teria feito, visto que há um grande número de licenças de que o poeta poderia ter se valido. O que procuramos aqui é um *tratamento único* para os metros de mesmo tipo, de modo que a leitura rítmica ajude a evidenciar a estrutura métrica dos poemas, possibilitando tanto uma compreensão maior das formas métricas e rítmicas, quanto uma ferramenta para se declamar os poemas.

Dito isso, a primeira e talvez mais importante dúvida que se pode ter em relação ao tratamento de Gildersleeve às odes logaédicas tem a ver com a própria feitura dos compassos empregados. Para as odes D/e, Gildersleeve usou compassos 2/4, visto que empregava a equivalência de uma sílaba longa a uma semínima (♩) e de uma breve, a

uma colcheia (♪).[45] Quanto às logaédicas, Gildersleeve as orquestrou por meio de compassos 3/8, ou seja, cujo valor total é equivalente a três colcheias, que, na sua convenção, são iguais a três sílabas breves.[46] Essa diferença ilustraria o caráter principal dos dois tipos de odes: as D/e seguindo a proporção 2 : 2 entre tésis e ársis do dáctilo e as logaédicas seguindo a proporção 2 : 1 do jambo (ou troqueu).

Essa escolha parece se justificar bem quando se têm em mente as visões de críticos como Gentili e West, por exemplo. Como vimos em outro capítulo, Gentili segue a teoria de Aristides Quintiliano de que o glicônio é uma forma normalizada de um dímetro de origem jâmbica (o qual permite algumas possíveis variações) e justamente o glicônio é a forma eólia mais comum nas odes de Píndaro.[47] West, numa linha de pensamento parecida, defende a presença de estruturas jâmbicas livres dentro das odes logaédicas. Deste modo, se essas são as estruturas mais importantes (talvez uma forma de frases centrais das odes logaédicas, como queria Kitto?), nada mais justo do que imaginar que o ritmo musical seguisse a feitura desses metros, a fim de valorizá-los.

Contudo, independente da posição que se tome em relação à origem do glicônio, há algumas perguntas que devemos fazer: i) faria sentido, num gênero de convenções tão bem estabelecidas, haver a possibilidade de compassos musicais diferentes entre uma e outra ode? Não seria algo absurdo, como uma valsa 4/4? ii) ainda que o glicônio tenha, de fato, uma origem jâmbica (ou trocaica, o que daria na mesma devido à *epiploke*), seria esta a maneira com que ele se estrutura nas odes de Píndaro? Quando se observam as demais estruturas semelhantes, que feitura se verifica? iii) seriam viáveis

---

[45] Ele poderia também ter usado compassos 4/4, considerando que as longas fossem equivalentes a mínimas (𝅗𝅥) e as breves, a semínimas.

[46] Novamente, ele poderia ter usado compassos 3/4, com três breves equivalentes a três semínimas. Essa escolha não faz muita diferença prática, claro, mas talvez os compassos 3/4 e 4/4 apresentassem uma feitura visual mais facilmente inteligível para alguém com um mínimo de instrução musical.

[47] De acordo com Itsumi (2009: 30), que catalogou a existência de 49 glicônios nas odes. A segunda forma eólia mais usada seria o telesíleo, com 29 ocorrências, seguido pelo dodrans invertido com 23, o wilamowitziano com 15, o heptassílabo com 12, o ferecrácio com 11, o dodrans com 10 e o reiziano com 9. As demais formas (adônio, hiponácteo, haguessicóreo, aristofâneo, etc., além das variantes aumentadas, como *wil*+3 por exemplo) ocorrem poucas vezes (no máximo 4).

mudanças de constituição de compasso dentro das odes na medida em que ocorrem mudanças de constituição de metro?

A primeira pergunta é uma dúvida talvez impossível de se sanar. De fato, o epinício tinha um "programa" bem definido, com temas e expedientes comuns que provavelmente se esperavam figurar dentro de uma ode. Essa uniformidade de tratamento de temas, claro, oferece uma certa liberdade ao poeta, o que é evidente no exame das odes: umas são mais longas, outras mais curtas; umas dão maior enfoque ao conteúdo mítico, outras ao material histórico da família ou cidade do atleta; entre diversas coisas mais. A própria forma dos poemas é variável: ainda que a tríade de estrofe, antístrofe e epodo seja a regra, há também odes constituídas apenas por estrofes, como a *Pítica VI* e a *Pítica XII*. No caso dessas duas últimas, a ausência de epodos certamente deve ter sido um fator que afetava o andamento melódico do poema. Cada tríade de estrofe, antístrofe e epodo muito possivelmente correspondia a uma unidade melódica fechada em si mesma. Isso se faz evidente pelo encerramento de orações ao final de cada epodo (com raras exceções), de modo a criar uma estrutura coesa. Essa ausência de *enjambements* entre um epodo e a estrofe seguinte nos parecer ser um forte indício de uma pausa dentro da melodia da música. Por conta disso, ficamos com a suspeita de que cada tríade constituía uma unidade melódica que talvez se repetisse (talvez com alguma variação) nas demais tríades.

Se, por um lado, portanto, a uniformidade de temas e elementos é um fator que nos leva a crer numa uniformidade de ritmo para os poemas, temos outras características que parecem sustentar a possibilidade de variação rítmica entre um poema e outro. Passando para a próxima pergunta, devemos pensar agora no glicônio em contraste ao restante das frases métricas de Píndaro.

É possível argumentar que as odes logaédicas de Píndaro possuem elementos métricos mínimos semelhantes aos das odes D/e. Se considerarmos que, por meio da *epiploke*, frases jâmbicas são equivalentes a trocaicas e que o núcleo coriâmbico do glicônio, do ferecrácio, do dodrans e das demais frases métricas não é indistinto de um dímetro dactílico catalético, seria possível colocar as duas formas em termos bastante semelhantes. Como exemplo, tomemos a análise colométrica dos escoliastas para as estrofes da *Pítica XII* (D/e) e a de Itsumi para os epodos da *Pítica II* (logaédica):

Pítica XII (escoliastas): Estrofes

– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	1	*IO ch*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄	2	*IO ch*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	3	*D*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	4	*IO ch*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	5	*IO ch*
– – ◡ – | – – ◡ ⏑̄	6	*2ia*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	7	*D*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄	8	*IO ch*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	9	*IO ch*
– – ◡ – | – – ◡ ⏑̄	10	*2ia*
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –	11	*erasm*
– ◡ – – | – ◡ ⏑̄ ∧	12	*2tr^*
– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – – | – ◡ ⏑̄ ∧	13	*ch io tr^*
– ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ – ⏒	14	*3tr*

Pítica II (Itsumi): Epodos[48]

◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ – ◡ ◡ – |	*gl rdod*
◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ – ◡ ◡ – ‖	*gl rdod*
◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ‖	*gl rdod*
◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⋮ – ◡ – ◡ – |	*gl rdod* e^2
◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ – ‖	*gl e*
⏒ ⋮ – ◡ – ⋮ – ⏒ – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ – ‖	*×e gl e*
◡ – ⋮ – ◡ ◡ – ⋮ – ◡ – |	*^e d e*
– – ◡ – ◡ ◡ – ‖	*hepta*
◡ – – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – ‖	*wil+2 hipp*

[48] As divisões com ⋮ foram adicionadas por nós para facilitar a visualização da estrutura métrica.

A análise dos escoliastas para a *Pítica XII* é interessante porque, por um lado, está provavelmente bem próxima de uma divisão acertada dos *cola*. Por outro lado, ela é ainda mais interessante para nós neste momento porque usa termos de variações jâmbicas para descrever períodos que talvez fossem mais aptamente descritos como dactílicos. Alguns exemplos passados da terminologia antiga para a de Itsumi:

– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	1	*IO ch*	=	*– D*
– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – – | – ◡ ≏ ∧	13	*ch io tr*^	=	*D – e*

A descrição desses *cola* como dactílicos é coerente com o todo do poema, onde vemos, por exemplo, os dois primeiros *cola IO ch* dando sequência a *D*. Nesse caso, parece-nos bastante evidente que as frases melódicas principais do poema deveriam ter sido construídas em cima de variações de *D*. Por conta disso, a nomenclatura dos escoliastas, baseada em variações jâmbicas, ainda que descreva acertadamente a sequência de longas e breves, acaba ocultando o parentesco evidente entre *cola* como os apresentados acima.

A *Pítica II*, por sua vez, ainda que apresente, em diversas estruturas eólias, o núcleo coriâmbico – ◡ ◡ –, o qual pode ser confundido com um dímetro dactílico catalético, muito provavelmente não tinha um ritmo semelhante ao da *Pítica XII*. Isso se percebe pela ausência da estrutura que se costumava chamar de epítrito: – ◡ – – ou – – ◡ –. No epodo da *Pítica II*, ela só ocorre no sexto verso:

P2e6	(Itsumi)	▽ ⋮ – ◡ – ⋮ – ▽ – ◡ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ – ‖	× *e gl e*

A primeira ocorrência, logo no início do verso, não é digna de surpresa, visto que esta sílaba certamente pertencia a um compasso anacrústico, de modo que não interferiria de modo algum na composição rítmica dos compassos. A segunda, por sua vez, é um pouco mais curiosa. Itsumi a marca como um ▽. Contudo, acreditamos que

esta sílaba, quando longa, certamente fosse irracional, sendo entoada com a duração de uma breve. Tal é também a opinião de Gildersleeve. Abaixo, podemos ver sua divisão do verso em compassos:

⏑ ⋮ – ⏑ | ⏓ ‖ – > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | – ∧]

O início do verso parece bastante acertado. Gildersleeve colocou o *anceps* deste primeiro *metron* jâmbico (marcado por Itsumi como × *e*) em posição anacrústica e prolongou a última longa a fim de preencher o final do segundo compasso. O final do verso, da mesma forma, parece correto, colocando as duas primeiras sílabas de – ⏑ – num compasso e a terceira, prolongada, em outro compasso. O glicônio central, como sugerido, teve a segunda sílaba da base marcada como irracional. Esse procedimento parece válido, visto que a base – ⏑, de acordo com Itsumi (2009: 31), é a mais comum em Píndaro, aparecendo 12 vezes, assim como ⏑ ⏑ ⏑. A base – – ocorre apenas 3 vezes, ao passo que – × ocorre outras 11.[49] Isso parece evidenciar dois fatos e sugerir outros dois: i) a base eólia, em Píndaro, certamente respeitava a medida de 3 *morae*; ii) o *ictus* certamente recaía sobre a primeira sílaba da base, visto que ⏑ – não ocorre tanto em Píndaro quanto na tragédia; iii) nas 3 ocorrências de – – e nas vezes em que – × tem longa no *anceps*, a segunda sílaba longa provavelmente era irracional; iv) a feitura da base eólia parece confirmar a hipótese de um compasso ternário[50] nas odes logaédicas, visto que, se seus compassos fossem binários ou quaternários, Píndaro certamente teria dado preferência à base – – e outras de quatro *morae*, as quais se encaixariam de forma perfeita nesta medida, em detrimento às de três *morae*.

[49] Mesmo assim, é possível questionar a ocorrência dessa base, como no caso do verso abaixo

P2s2 ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑̣ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖ *rdod gl tel*

O verso pode ser entendido também como um "ph tel tel", tal qual marcamos em nossa análise, de modo a eliminar a possibilidade da base "– –" neste caso.

[50] Ou de algum outro tipo de compasso que contenha, em si, mais de uma estrutura ternária, como veremos a seguir.

Com isso, voltemos então para a segunda das perguntas levantadas, acerca da feitura do glicônio, cujo núcleo coriâmbico, na análise de Gildersleeve, pode ser um tanto quanto questionável. Por um lado, Gildersleeve respeita a descrição antiga do glicônio como δωδεκάσημος (quatro compassos de três tempos, resultando em 12 tempos, como descrito pelos antigos). Por outro lado, no entanto, o uso da quiáltera para forçar as três primeiras sílabas do coriambo dentro de um único compasso, como se fossem um dáctilo, parece-nos estranha. Ela tem, de fato, a vantagem de posicionar as sílabas longas na tésis de cada compasso. Contudo, isso não é algo mandatório, como vimos agora mesmo na possibilidade da base eólia se estruturar como ⏑ ⏑ ⏑. O mesmo se dá quando a sílaba longa inicial de um *metron* trocaico é resolvida, como no quinto verso do epodo da *Pítica I* na análise de Boeckh/Dissen:

⏑́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ –

Em ambos os casos, então, tanto no da base eólia resolvida em ⏑ ⏑ ⏑ quanto no do *metron* trocaico resolvido em ⏑ ⏑ ⏑ – –, temos a tésis recaindo sobre uma sílaba breve.

A desvantagem óbvia da solução de Gildersleeve é a de quebrar a simetria de sílabas entre os pés no dímetro do qual o glicônio teria se originado:

Glicônio segundo a hipótese de Aristides Quintiliano: × × ⋮ – ⏑ | ⏑ – ⋮ × ×

Glicônio na divisão de Gildersleeve: × × ⋮ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⋮ –

O entendimento do núcleo coriâmbico e de sua relação com a divisão de tempo da música pindária é central para a organização do ritmo das odes logaédicas, visto que justamente este núcleo coriâmbico, sob a forma aumentada do dodrans e do dodrans invertido, constitui o elemento comum entre todas as estruturas eólias. Não sem motivo

o dodrans e o dodrans invertido foram elencados por Kitto entre as estruturas mais importantes em sua teoria da frase central das odes logaédicas.

O tratamento de Gildersleeve ao núcleo coriâmbico das estruturas eólias é o de considerá-lo como composto por um dáctilo e um crético (no caso de estruturas baseadas no dodrans) ou por um troqueu, um dáctilo e um troqueu catalético (no caso de estruturas baseadas no dodrans invertido). Ainda que seja uma interpretação visualmente possível, ela ignora a origem jambo-trocaica que o glicônio provavelmente tinha. Pela hipótese de Aristides Quintiliano, ele teria nascido de um dímetro jambo-trocaico com alguma liberdade na organização dos pés. No entanto, como seria a configuração de tésis (↓) e ársis (↑) em seu interior?

A hipótese de Gildersleeve é a de que isso se daria de pé em pé, não de *metron* em *metron*. Abaixo, vejamos a análise de um glicônio e de um wilamowitziano segundo a concepção de Gildersleeve e também segundo uma hipótese jambo-trocaica, onde o núcleo coriâmbico não é tratado como dactílico:

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

Gildersleeve: – ◡ | –◡ ◡ | – ◡ | – ∧ – ◡ | – ◡ | –◡ ◡ | – ∧

↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓

Jambo-trocaica: – ◡ | – ◡ | ◡ – | ◡ – – ◡ | – ◡ | – ◡ | ◡ –

Na hipótese jambo-trocaica, vemos que há a necessidade de uma espécie de contratempo, adiando a ocorrência da tésis no segundo compasso do dodrans e no terceiro do dodrans invertido. Na hipótese de Gildersleeve, por outro lado, o período teria 11 tempos, precisando de uma pausa ou prolongamento da longa final para atingir 12.

Esse tratamento faz sentido em relação aos núcleos coriâmbicos ou para as frases métricas que Itsumi marca como *d* nas odes logaédicas. Apesar dessa marcação

dactílica, quando *d* ocorre nas odes que não são D/e, nós o veremos como um coriambo, não como um dímetro dactílico catalético. Abaixo, podemos ver um exemplo disso no quinto verso das estrofes da *Pítica II*:

Análise de Itsumi: – – ◡ ◡◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ‖ – e^2 ◡ *d*

Nossa interpretação: ⏤ – ◡ ‖ ◡◡ ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ≍ ‖ ^*tr tr ch* (= ^*tr wil*)

Como se pode ver, a divergência não é apenas um mero capricho de nomenclatura, mas, sim, uma forma de interpretar a constituição rítmica da frase métrica. A escolha por *ch* em vez de *d* é evidente neste ponto, visto que são estruturas de origem diferente. Na análise de Itsumi, as frases *d* e *e* ocorrem livremente, ao passo que na nossa nós enxergamos a presença de uma estrutura eólia composta pelo coriambo final e pelo *metron* trocaico que o antecede, constituindo um wilamowitziano. Quanto à nomenclatura de Itsumi para as sequências de breves únicas entre longas (*e*), ainda que ela seja excelente para explicar a *epiploke* entre jambos e troqueus, ela pode gerar a impressão de que a sílaba de ligação se encontra fora do ritmo, apenas como uma espécie de argamassa entre frases métricas soltas. Não cremos que seja esse o caso, por isso optamos pela marcação tradicional de jambos e troqueus.

Isso, então, parece resolver o problema dos coriambos isolados nas odes logaédicas, tratando sua segunda metade como um compasso com contratempo. No entanto, em alguns momentos das odes logaédicas, vemos Píndaro utilizando frases métricas que Itsumi descreve como *D* (o *hemiepos*). Nesses casos, como ficaria o tratamento rítmico?

Ironicamente, a solução para esse problema está no mesmo ponto em que havíamos criticado os escoliastas anteriormente. Nas odes D/e, eles descreviam a frase métrica – *D* como um *IO ch*. Por mais que, lá, isso não fizesse sentido, para as odes logaédicas, essa descrição talvez seja a chave para resolver o seu ritmo. Talvez ainda mais irônico seja o fato de que, para as odes logaédicas, os escoliastas tenham usado

uma análise mais coerente com odes D/e. Vejamos, por exemplo, o sexto verso das estrofes da *Pítica II*:

Itsumi: – – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖ – e^2 ⏑ *D*

Escoliastas: – – ⏑ ⏑⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖ *IO io an*

Nossa: – ⋮ – ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑̄ ‖ 2*ia*^ *ch io*^

Essa frase métrica específica nos evidencia uma certa dificuldade de organizar o conteúdo do verso logaédico em compassos 3/4. Fora isso, ela também dificulta a visualização dos *metra* utilizados pelo poeta. Por conta disso, é hora de buscarmos uma outra divisão, de caráter semelhante, utilizada, por exemplo, para o *Epitáfio de Sêikilos* na edição de West (2005: 3001): a de seis tempos. A primeira vantagem dessa divisão é que cada *metron* trocaico, jâmbico, jônico ou coriâmbico corresponderá a um compasso, de modo que sua apresentação carecerá de uma quantidade menor de notas começando em um compasso e terminando em outro.[51] A segunda vantagem é a de criar uma igualdade entre ársis e tésis dentro do compasso, com cada uma valendo 3 *morae*.[52] Assim, poderíamos reconstituir o verso acima da seguinte forma:

[51] Esta noção é congruente com aquela explorada anteriormente acerca do *metron* anapéstico, o qual é formado por dois pés, diferentemente do *metron* dactílico, de apenas um pé. Se as odes logaédicas têm, como estrutura fundamental, o glicônio ou simplesmente os *metra* de origem jambo-trocaica, é bastante aceitável supor que a composição de seus compassos obedeça à forma mais natural a esses metros, fazendo com que os demais se adaptem a ele, assim como as estruturas trocaicas se adaptam à conformação rítmica do dáctilo nas odes D/e.

[52] Gentili (2007: 197) atesta a possibilidade de adaptação de um metro ao ritmo de outro, as chamadas composições κατ᾽ ἐνόπλιον, como por exemplo o prosódico, composto por um jônio maior e um coriambo: – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́. Gentili e Lomiento (2007: 95) citam ainda o δάκτυλος κατ᾽ ἴαμβον, indicando a dipódia jâmbica ordenada segundo um ritmo par (3: 3), resultando em um pé na tésis e um pé na ársis (⏑ – : ⏑ –), e o δάκτυλος κατὰ βακχεῖον, para indicar essa mesma relação em metros antipásticos (⏑ – : – ⏑) e coriâmbicos (– ⏑ : ⏑ –).

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓

⊔ – ◡ | ◡◡ ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ⊼ ‖ ∧2*tr ch io*^ (= *tr wil io*^)

Optamos, nesse caso, por prolongar a primeira sílaba em vez de empregar um compasso anacrústico, pois este ficaria demasiadamente longo. O final do verso, como de costume, poderia ser tanto preenchido por uma pausa quanto pelo prolongamento da última sílaba, que ficaria ⊔. De uma forma ou de outra, como se pode perceber, os compassos de seis tempos funcionam melhor para essa feitura de ode.

Também poderíamos empregar um compasso de 12 tempos, como aquele visto anteriormente na *Invocação de Calíope e Apolo*. A vantagem desse compasso é a sua capacidade de acolher um período dactílico (*Da*) por completo, sem precisar quebrá-lo. Parece-nos bastante possível que Píndaro o tenha empregado. Para nossa análise, contudo, preferimos manter os compassos de 6 tempos, por evidenciarem melhor os *metra* empregados. Fora isso, eles estão em relação direta com os de 12 tempos, cada dupla de 6 tempos formando tésis e ársis (à exceção dos poucos períodos dactílicos, que seriam tríades de 4 tempos).

A análise que iremos propor, portanto, levará em conta essas soluções para o núcleo coriâmbico das estruturas eólias e para a feitura dos compassos nas odes logaédicas. Essa será a primeira distinção em larga escala entre nossa solução e a de Gildersleeve. A segunda será a de observar a análise de Itsumi para a feitura métrica das odes logaédicas. Sempre que ela nos parecer correta, faremos as devidas modificações dentro do ritmo para evidenciar as frases métricas identificadas por Itsumi. A terceira distinção é a mencionada no início desse capítulo, de ignorar a teoria de Gildersleeve de simetria entre o número de compassos dos *cola* de cada um dos períodos por ele identificados.

4. *Nomenclatura e regras para análise*

A nomenclatura a ser utilizada na análise das odes D/e não oferece grandes problemas. Empregamos a legenda comum para as frases métrica dactílicas, com a adição de *da*, *Da*, etc., para identificar *d*, *D*, etc., com uma posição longa no final. Para o chamado epítrito, preferimos empregar a identificação trocaica, pois a denominação tradicional *e*, *E*, etc., ainda que seja cômoda, parece-nos esconder a natureza rítmica dos períodos. Outra característica pouco comum de nossa análise é a adoção do termo erasmonídeo (*erasm*), empregado pelos escoliastas para descrever a frase métrica *D* emoldurada por uma sílaba longa no final e outra no início. Essas são apenas convenções e não afetam o resultado do trabalho, visto que apenas descrevem uma análise já evidenciada por símbolos métricos em cada caso. Escolhemos essa legenda por nos parecer a menos confusa.

Para as odes logaédicas, preferimos usar a nomenclatura referente aos *metra* jambo-trocaicos, pois eles são os elementos mínimos de constituição da ode. Consideramos também empregá-las, junto de colchetes, para evidenciar a composição de estruturas eólias em vez de identificá-las (exemplo: [*tr ia*] em vez de *gl*). A identificação dessas estruturas, por vezes, é importante, pois nos auxilia a decidir qual sílaba deve ser prolongada dentro de um *metron*. Vejamos, por exemplo, o caso abaixo:

P5s8 – – ◡ ◡ – ◡ ⏑̄

Seguindo nossa hipótese de compassos de seis tempos, poderíamos nos sentir inclinados a isolar um jônio maior no início do verso e prolongar alguma das longas do segundo compasso, para completá-lo:

– – ◡ ◡ | – ◡ —˥ ‖ *IO tr^*

– – ◡ ◡ | —˩ ◡ – ‖ *IO ^ia*

Ainda que sejam divisões possíveis, é mais provável que o verso seja um telesíleo, como Itsumi o marca. Assim sendo, a primeira sílaba, pertencente à meia base eólia do telesíleo, deve necessariamente ser aumentada, para valer os três tempos da base cheia:

—˩ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ *tel*

A própria denominação de telesíleo, nesses moldes rítmicos, se torna um tanto quanto supérflua. Para todos os efeitos, o verso tem a mesma extensão e configuração de um glicônio. A única diferença é que sua base eólia permite não só – ◡, ◡ –, e ◡ ◡ ◡, mas também —˩. Por isso, como mencionado acima, cogitamos marcar o verso da seguinte forma: como um *metron* trocaico acefálico seguido de um *metron* jâmbico, adicionando [ ] em volta da análise como *shorthand* para identificar a presença de uma estrutura eólia, cuja denominação, para todos os efeitos, é irrelevante:

—˩ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ [^*tr ia*]

Contudo, mesmo utilizando essa marcação somente para as estruturas que obedeciam a base eólia (o que engloba quase todos os dímetros usados por Píndaro nas odes logaédicas, a exceção das estruturas jônias), percebemos que a marcação seria tão comum que se tornaria confusa. Assim, decidimos optar pela nomenclatura eólia comum (glicônio, ferecrácio, telesíleo, wilamowitziano, etc.), ainda que ela talvez crie mais dificuldades ao leitor do que realmente o auxilie.

Apesar dessas dificuldades, como expresso acima, a identificação de estruturas eólias é extremamente importante, pois nos oferece uma boa orientação para construir

os compassos de 6 tempos. Com base na teoria de que o glicônio não passa de uma forma tradicional de dímetro δωδεκάσημος, parece-nos evidente que as demais estruturas eólias também sejam variações que buscam se adaptar ao dímetro de 12 tempos (na nossa concepção formado por 2 compassos de 6 tempos).

Com isso em mente, as estruturas eólias se comportariam da seguinte forma:

gl	o o – ◡ | ◡ – ◡ –
hag	⏤ – ◡ | ◡ – ◡ – | ⏤ ⏜
hipp	o o – ◡ | ◡ – ◡ – | ⏤ ⏜
wil	o o – ◡ | – ◡ ◡ –
wil+1	o o – ◡ | – ◡ ◡ – | ⏤ ⏜
wil+2	o o – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ⏜
wil+3	o o – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ⏤
wil+2+3	o o – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | ⏤ ⏜
tel	⏤ – ◡ | ◡ – ◡ –
hepta	⏤ – ◡ | – ◡ ◡ –
hepta+2	⏤ – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ⏜
hepta+3	⏤ – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ⏤
hepta+2+3	⏤ – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | ⏤ ⏜
ph	o o – ◡ | ◡ – ⏤
reiz	⏤ – ◡ | ◡ – ⏤
dod	– ◡ ⋮ ◡ – ◡ –

rdod – ⏑ ⋮ – ⏑ ⏑ –

adon – ⏑ ⋮ ⏑ – ⏓

A lógica por trás da divisão apresentada acima é simples: a base eólia deve sempre ter 3 tempos, de modo que as estruturas de meia base têm sua primeira sílaba prolongada para ocupar esta duração temporal. As estruturas hipercataléticas que requerem pausas para completar sua duração só serão encontradas em final de verso. As que requerem apenas prolongamento podem ser vistas no interior de verso. Por último, as três formas eólias sem base (*dod*, *rdod* e *adon*), para serem realmente consideradas eólias e não alguma variação métrica que produza uma sequência de breves e longas semelhantes, devem se encontrar apenas em início de verso, onde suas primeiras sílabas farão parte de um compasso anacrústico que compensará a ausência da base. No interior de verso, essas estruturas devem ser analisadas como produtos de metros diferentes. O *rdod*, por exemplo, em final de verso, poderia ser considerado um ferecrácio catalético ou um glicônio duplamente catalético (ou simplesmente um *metron* trocaico seguido por um pé jâmbico quando parecer uma análise mais condizente com o período):

P2e2 ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏓ ⏓ ‖ *gl gl*^^

O caso acima nos parece claramente indicativo de um glicônio duplamente catalético, devido à sequência ⏑ ⏑ ⏑ em seu início, que parece ser uma base eólia. Outra opção possível seria a de considerar que esse glicônio duplamente catalético na verdade seja um dodrans invertido com base eólia inicial (o o – ⏑ ⏑ –), cuja existência é admitida por West[53] nas odes logaédicas de Píndaro. Contudo, preferimos entender o

[53] "Most of the poems that are not D/e fall into the aeolic category, so called because of the part played in it by the asymmetrical cola, particularly *gl* and *gl¨*, *tl* and *tl¨*, *ph*, *r*, *dod*, and *dod¨* (o o – ⏑ ⏑ –)." West (1987: 44).

dodrans invertido como um wilamowitziano[54] (ou glicônio anaclástico, como o define West) que perdeu sua base eólia, de modo que a presença da base na estrutura o o – ◡ ◡ – a caracterizaria, a nosso ver, como um glicônio duplamente catalético. Dessa maneira, admitindo a origem do dodrans, do dodrans invertido e do adônio como formas eólias que perderam a base, parece-nos, portanto, equivocado identificá-los em qualquer lugar que não em começo de verso e começando com um compasso anacrústico.

Ao longo das análises individuais do ritmo dos poemas, iremos nos deparar com outros casos de estruturas (que consideramos) eólias de feitura incomum. Entre elas, a mais digna de nota nos parece ser o wilamowitziano catalético. É curioso, a nosso ver, que críticos como Itsumi vejam uma relação entre o glicônio e o ferecrácio, mas não defendam a existência de uma estrutura que estaria, para o wilamowitziano, assim como o ferecrácio está para o glicônio. Vejamos:

Glicônio: o o – ◡ ◡ – ◡ –

Ferecrácio: o o – ◡ ◡ – –

A relação entre os dois é clara: o ferecrácio é uma versão catalética do glicônio, de modo que seguimos a visão de Itsumi,[55] para quem sua verdadeira feitura rítmica seria a seguinte:

o o – ◡ ◡ – —˥

[54] Inicialmente identificado por Wilamowitz como um dímetro coriâmbico variante do glicônio de feitura o o o o – ◡ ◡ –, sendo que as quatro primeiras sílabas não devem se conformar em um coriambo. Mais tarde, foi revisado e chamado de “wilamowitziano” por Maas. Snell (1955: 23).

[55] "The final ◡– of the dodrans can be changed into –; this process is called catalexis. This is an *a priori* definition of catalexis, and it implies that the final position of, for example, pherecratean is not anceps but triseme (equal to three *morae*, —˥)." Itsumi (2009: 26)

Com o aumento da sílaba final, a estrutura adquire seu décimo segundo tempo, de modo a completar-se ritmicamente. Com esse aumento, ela adquire um uso idêntico ao glicônio, cabendo dentro dos mesmo compassos que ele caberia. Acreditamos que o mesmo pode acontecer ao wilamowitziano:

Wilamowitziano: o o – ◡ – ◡ ◡ –

Wilamowitziano^: o o – ◡ – ◡ —┘

Não encontramos qualquer nomenclatura existente para o wilamowitziano catalético, visto que ele não parece ser reconhecido pelos críticos até onde pudemos pesquisar. De qualquer forma, não desejamos sugerir qualquer nome, visto que a nomenclatura para as estruturas eólias é extremamente prolixa e desnecessariamente complexa.[56]

Durante a análise, utilizamos a marcação +1, +2, +3, etc, para identificar hipercatalexia em casos onde o aumento não nos parece oferecer indício claro de que metro seria. Itsumi o emprega de forma diferente, identificando estruturas específicas. No caso de nossas análises, quando a hipercatalexia forma um metro identificável, preferimos simplesmente identificá-lo por seu nome.

Empregamos numeração na frente da sigla métrica para identificar a quantidade de *metra* de um mesmo tipo. Por exemplo, *3ia* para identificar três *metra* jâmbicos seguidos. Nesses casos, quando há catalexia (ex: *3ia*^) ou acefalia (ex: ^*3ia*), elas se referem apenas ao final e ao início do período, respectivamente. No caso de dois *metra* idênticos e cataléticos (ex: *ia*^ *ia*^), nós os identificamos separadamente. Assim, ia^ ia^

[56] Parece-nos que seria mais simples e didático se todos usássemos algo como o sistema de que West se vale parcialmente ao descrever o wilamowitziano como um glicônio anaclástico. Assim, se o wilamowitziano é um glicônio anaclástico, não seria mais simples também nos referirmos ao ferecrácio como um glicônio catalético; ao telesíleo como um glicônio acefálico; ao reiziano como um glicônio acefálico e catalético; ao heptassílabo como um glicônio anaclástico e acefálico; ao hiponácteo como um glicônio hipercatalético; e assim por diante? A nomenclatura, dessa forma, evidenciaria a forma e seria facilmente lembrada por todos que aprendessem os fenômenos simples que elas descrevem.

indica dois *metra* jâmbicos cataléticos em sequência, ao passo que *2ia*^ identifica dois *metra* jâmbicos, sendo apenas o último catalético.

Parte II: Análise

5. *Análises métricas e rítmicas comparadas*

A partir deste ponto, apresentaremos as principais análises métricas, rítmicas e colométricas das *Píticas*.

Algumas notas referentes a todas as odes: i) as escansões apresentadas são de autoria dos críticos sob as quais elas aparecem;[57] ii) as análises descritivas em frente à representação métrica de Boeckh/Dissen, de Christ, de Schroeder e de Gildersleeve são de nossa responsabilidade, numa tentativa de interpretá-las; iii) a análise dos escoliastas veio até nós de forma discursiva, de modo que a divisão e escansão que apresentamos aqui foram frutos de uma tentativa de aplicar a descrição dos escoliastas ao texto que temos.

[57] Uma vez que as escansões são extremamente próximas (variando geralmente apenas a interpretação de uma ou outra sílaba anceps ou possibilidade de contração e resolução), não vimos a necessidade de exemplificá-las com exemplos de texto escandido. Com efeito, a grande diferença, entre um crítico e outro, é a interpretação de que estruturas essas sequências de sílabas longas e breves formam. Esse é nosso ponto de interesse.

Pítica I

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏑	*2tr D*
´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ´ ⏓	*tr d tr D tr^^*
× – ´ ◡ – – ´ ◡ ⏑	*^^tr 2tr^*
– ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓ ´ ◡ – ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ –	*erasm tr^ tr D*
´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ⏑	*3tr^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ´ ◡ – ⏓	
	D tr Da D tr

Epodos

´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ⏑	*Da 2tr^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓ ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏑	*Da tr D*
´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ – ⏑´ ◡ ⏑	*2tr tr^ tr^*
– ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ ⏑	*erasm tr^*
⏓´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ –	*tr Da tr^*
´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – –	*tr Da*
⏑´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏑	*4tr D*
◡ ◡ ´ – ´ ◡ ◡ – ⏑´ ◡ – – ´ ◡ – ⏓	*io d 2tr*

Christ

Estrofes e Antístrofes

´ ◡ – – ´ ◡ – – | ´ ⏑ – ⏑ ⏑ |	*2tr D*
´ ◡ – – ´ ⏑ – | ´ ◡ – – ´ ⏑ – ⏑ ´ – ⏑ |	*tr d tr D*[+58]
´ – ´ ◡ – – ´ ◡ ⏑ |	*sp 2tr^*
– ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ ´ ◡ – | ´ ◡ – – ´ ⏑ – ⏑ – |	*erasm tr^ tr D*
´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ⏑ |	*3tr^*

[58] Christ parece admitir aqui a possibilidade de um D^{+} com contração de bíceps.

– ´ ◡ – ◡ – | – ´ ◡ – – – ´ ◡ – ◡ – | – – ´ ◡ – ◡ – | – ´ ◡ – ◡̆ |

D tr Da D tr

Epodos

– ´ ◡ – ◡ – – | – ´ ◡ – – – ´ ◡ ◡̆ | *Da 2tr^*

– ´ ◡ – ◡ – ◡̆ | – ´ ◡ – – – ´ ◡ – ◡ ◡ ◡̆ | *Da tr D*

– ´ ◡ – – – ´ ◡ – – | – ´ ◡ – ◡́ ◡ ◡̆ | *2tr D*

– – ´ ◡ – ◡ – – – ´ ◡ ◡̆ | *erasm tr^*

◡́ ◡ – – – ´ ◡ – | ◡ – – – ´ ◡ – | *tr Da tr^*

– ´ ◡ – – – ´ ◡ – ◡ – – | *tr Da*

◡́ ◡ – – – ´ ◡ – – , | – ´ ◡ – – – ´ ◡ – – | – ´ ◡ – ◡ ◡̆ *4tr D*

◡ – – – ´ ◡ – , | ◡́ ◡ – – – ´ ◡ – ◡̆ *^da d 2tr*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

–◡–– –◡–– –◡◡– ◡◡◡̆ *2tr ch io^*

–◡–– –◡◡– –◡–– –◡◡– ◡◡– –◡̆ *tr ch tr ch io^ sp*

–– –◡–– –◡◡̆ *sp tr tr^*

––◡◡ –◡◡– ––◡– –◡–– –◡◡– ◡◡– *IO ch ia tr ch io^*

–◡–– ◡◡– –◡–– –◡◡– ◡◡–– –◡◡– ◡◡– –◡–◡̅ *tr io^ tr ch io ch io^ tr*

Epodos

–◡◡– ◡◡–– –◡–– –◡◡̆ *ch io 2tr^*

–◡◡– ◡◡–◡̅ –◡–– –◡◡– ◡◡◡̆ *ch io tr ch io^*

–◡–– –◡–– –◡– ◡◡◡̆ *3tr^ tr^*

––◡◡ –◡◡̅– ––◡◡̆ *IO ch ia*

◡◡́◡–– –◡◡– ◡◡–– –◡– *tr ch io tr^*

–◡–– –◡◡– ◡◡–– *tr ch io*

◡◡◡–– –◡–– *2tr*

–◡–– –◡–– –◡◡– ◡◡◡̆ *2tr ch io^*

◡◡–– –◡◡– *io ch*

◡◡◡–– –◡–◡̅ *2tr*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

– ⏑ – – | – ⏑ – –	1	*2tr*[59]
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	2	*D*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ –	3	*tr ch*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑	4	*tr ch io* ⏑
– – – ⏑ | – – – ⏑ | ×	5	*2ant* ×
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | × – ⏑ –	6	*io ch ia*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ∧	7	*tr ch io*^
– ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ – ∧	8	*3tr*^
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	9	*D*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ∧	10	*tr ch io*^
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –	11	*IO ch*
– ⏑ – ×	12	*tr*

Epodos

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	1	*D*
– – ⏑ – | – ∧ – ⏑	2	*2tr*^
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ×	3	*IO ch*
× – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –	4	*tr(ia?) IO ch*[60]
– ⏑ – – | – ⏑ – –	5	*2tr*
– ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – ∧	6	*IO*[÷61] *io*^
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑̄	7	*IO ch ia*
⏑̄ ⏑ – – | – ⏑ ⏑ –	8	*tr ch*
⏑ ⏑ – – | – ⏑ – ∧	9	*io IO*[÷∧62]

[59] Os escoliastas o marcam como catalético, mas nas edições modernas o *colon* é acatalético.

[60] Marcado como catalético pelos escoliastas. O *colon* é dito idêntico ao quarto das estrofes, mas seu primeiro membro é um *metron* jâmbico em vez de trocaico.

[61] A anáclase não é mencionada, mas provavelmente é subentendida.

– ◡ – – | – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – –	10	*tr ch io*
≏ ◡ – – | – ◡ – –	11	*2tr*
– ◡ – – | – ◡ – –	12	*2tr*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	13	*D*
◡ ◡ – – | – ◡ ◡ –	14	*io ch*
≏ ◡ – – | – ◡ – ×	15	*2tr*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

I.	⏑̄ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼̄ ‖	*2tr D*
	⏑̄ ◡ | – – | – ◡ ◡ | ⏑̆ . ‖ ⏑̄ ◡ | – – |	*tr d tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̆ · ‖ ⏑̆ | – ⊼̄]	*D tr^*
II.	⏑̆ | ⏑̆ | ⏑̄ ◡ | – – . ‖ ⏑̄ ◡ | – ⊼̄ ‖	*sp tr tr^*
	– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . > ‖ ⏑̄ ◡ | ⏑̆ | ⏑̄ ◡ | – . – ‖	*erasm tr^ tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼̄ ‖	*D*
	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – . ‖ ⏑̄ ◡ | – ⊼̄]	*3tr^*
III.	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̆ | ⏑̄ ◡ | – – . ‖	*D tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖	*Da*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̆ | ⏑̄ ◡ | – –]	*D tr*

Epodos (4 tempos)

I.	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – ⊼̄ ‖	*Da 2tr^*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – > | ⏑̄ ◡ | – . – ‖	*Da tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼̄]	*D*
II.	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – . – ‖ ⏑̄ ◡ | ⏑̆ | ◡ ◡ > | – ⊼̄]	*3tr^ tr^*
III.	– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – ⊼̄ ‖	*erasm tr^*
	⏑̆ > | – . – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – ⊼̄ ‖	*tr Da tr^*
	⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – –]	*tr Da*

[62] Ver nota 50.

IV. ◡ ◡ > | – – | ⏑ ◡ | – – , ‖ ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – . ‖ *4tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼ ‖ *D*

◡ ◡ ⋮ ⏓ | ⏓ | – ◡ ◡ | ⏓ , ‖ ◡ ◡ > | – – | *^da d tr*

⏑ ◡ | – –] *tr*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ *2tr D*

⏑ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | ⏓ ‖ ⏑ ◡ | – – ‖ *tr d tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ ⏑ ◡ | *D tr^^*

– – | ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | ⏓ ‖ *^^tr 2tr^*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑ ◡ | ⏓ | ⏑ ◡ | – – ‖ *erasm tr^ tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ *D*

⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | ⏓ ‖ *3tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ ⏑ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *D tr Da*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ ⏑ ◡ | – – ‖ *D tr*

Epodos (4 tempos)

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | ⏓ ‖ *Da 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ *Da tr D*

⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | ⏓ | ⏒ ◡ | ⏓ ‖ *2tr tr^ tr^*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑ ◡ | ⏓ | *erasm tr^*

⏒ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑ ◡ | ⏓ | *tr Da tr^*

⏑ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *tr Da*

⏒ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – ‖ *4tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏓ | *D*

◡ ◡ ⋮ – – | – ◡ ◡ | ⏓ ‖ ⏒ ◡ | – – | ⏑ ◡ | – – ‖ *^da d 2tr*

Mesmo não sendo a mais simples das odes D/e, a *Pítica I* não oferece grandes desafios de interpretação métrica ou rítmica. Seus períodos se limitam a variações dactílicas e trocaicas, com estruturas bastante simples. Em nossa análise, seguimos Gildersleeve em quase tudo, valendo notar apenas algumas distinções mais significativas, que marcaremos abaixo.

i) O tratamento do final do segundo verso e do início do terceiro verso das estrofes:

Gildersleeve

P1s2 — ◡ | – – | – ◡ ◡ | ⏑̄ . ‖ — ◡ | – – | *tr d tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ · ‖ ⏑̄ | – ⏑̄] *D sp*

P1s3 ⏑̄ | ⏑̄ | — ◡ | – – . ‖ — ◡ | – ⏑̄ ‖ *sp 2tr^*

Nossa Análise

P1s2 — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ — ◡ | – – ‖ *tr d tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ — ◡ | *D tr^^*

P1s3 – – | — ◡ | – – | — ◡ | ⏑̄ ‖ *^^tr 2tr^*

Parece-nos desnecessária a divisão que Gildersleeve faz das sílabas do final do segundo verso e do início do terceiro. Ele cria dois espondeus a partir do que nos parece ser um *metron* trocaico dividido entre os versos. A distinção nos parece importante, pois levanta um importante questionamento em relação à real existência de um término de verso na posição, visto que o começo do terceiro verso parece ser métrica e

ritmicamente complementar ao final do segundo. Gildersleeve, no entanto, certamente fez essa divisão a fim de alcançar a simetria de compassos entre os *cola*, como mencionamos no prólogo às análises e aos comentários.

Esta ode, aliás, possui outros pontos em que finais de verso duvidosos ocorrem:

a) do terceiro para o quarto verso das estrofes:

– – | ⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | ⏑̲ ‖ ^^*tr 2tr*^

– ⋮ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ ⏑̄ ⏑ | ⏑̲ | ⏑̄ ⏑ | – – ‖ *erasm tr*^ *tr*

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑̲ ‖ *D*

Resultado possível: ⏑̄ ⏑ | ⏑̲ + – = ⏑̄ ⏑ | – –

b) do terceiro para o quarto verso dos epodos:

⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | ⏑̲ | ⏑⏑̄ ⏑ | ⏑̲ ‖ *2tr tr*^ *tr*^

– ⋮ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ ⏑̄ ⏑ | ⏑̲ | *erasm tr*^

Resultado possível: ⏑⏑̄ ⏑ | ⏑̲ + – = ⏑⏑̄ ⏑ | – –

c) do sétimo para o oitavo verso dos epodos:

⏑⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | – – ‖ *4tr*

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑̲ | *D*

⏑ ⏑ ⋮ – – | – ⏑ ⏑ | ⏑̲ ‖ ⏑⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | – – ‖ ^*da d 2tr*

Resultado possível: ⏑̲ + ⏑ ⏑ = – ⏑ ⏑

É difícil dizer, no entanto, se o fim de verso nesses casos está incorreto, visto que é comum ver pelo menos um caso como esses em cada uma das odes D/e. No entanto, a Pítica I certamente possui um número maior do que o normal dessas exceções. Caso não sejam finais de verso, essas construções provavelmente seriam, então, fruto de um cuidado excepcional do poeta de procurar compensar a catalexia de um verso com a acefalia do verso seguinte, de modo que, juntos, ficariam completos.

ii) O tratamento dos *metra* trocaicos com possibilidade de resolução da longa inicial:

Metron Trocaico com primeira longa resolvida

◡◡ ◡ – –

Solução Rítmica de Gildersleeve

◡ ◡ > | – –

Nossa Solução Rítmica

◡◡ ◡ | – –

O problema é bastante simples: o que fazer com um compasso formado por um tríbraco a fim de que ele tenha quatro tempos em vez de três? Gildersleeve preferiu distribuir os tempos entre tésis e ársis, prolongando a última breve (marcada, por isso, como irracional), de maneira a criar uma espécie de espondeu. Ainda que a solução de Gildersleeve seja funcional, parece-nos mais lógico seguir, também neste caso, a mesma regra que se vinha seguindo até então: a de aumentar a tésis do compasso. Assim, as duas breves que substituem a longa prolongada devem, da mesma forma, constituir uma longa prolongada, cada uma valendo 50% a mais do que normalmente valeriam, de

modo que passam a valer um tempo e meio cada, em vez de apenas um tempo. Reforçando essa hipótese, veremos mais tarde como o verso P4s6 possui uma estrutura idêntica à desse verso (*2tr tr^ tr^*), à exceção da resolução da longa aumentada.

Quanto às demais análises, a de Boeckh/Dissen e a de Christ são bastante parecidas e seguem a mesma lógica que Gildersleeve seguiu em termos de identificação das partes constituintes do verso. Na dos escoliastas e na de Schroeder, por sua vez, ainda que a divisão dos *cola* seja razoavelmente orgânica, ela é marcada por uma tomada (a nosso ver) equivocada de *metra* dactílicos como coriâmbicos, jônios, etc., o que não faz sentido para as odes D/e. Uma curiosidade, nesse sentido, aliás, é a marcação para o último verso do epodo na edição de Boeckh/Dissen, onde um ⏑ ⏑ – – inicial, em vez de ser tratado como um "^da", como parece ser o caso na edição de Christ pela ausência de *ictus*, na edição de Boeckh/Dissen parece ser um jônio menor devido ao *ictus* na primeira longa: ⏑ ⏑ ´– –.

Pítica II

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

⏑ ⏒́ ⏒́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏓ — *^^ia 3tr^*

⏔ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – × ⏖ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ — *ph 2tel*

– ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒́ ⏑ ⏓ — *erasm^{+}^ tr^*

⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ — *^Da^{+} ibyc*

– ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑ – ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏓ — *ba tr ch*

– ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑ – ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ — *ba tr D*

⏔ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏒́ ⏑ – ⏒́ ⏑ ⏓ — *rdod tr^ tr^*

– ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ — *tel tr gl+2*

Epodos

⏔ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – × ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – × ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏓ — *2gl dod rdod*

⏑ ⏒́ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏔ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏓ — *gl rdod*

⏑ ⏒́ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏔ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏒́ ⏑ – ⏑ – — *gl rdod tr+1*

⏔ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒́ ⏑ ⏓ — *gl tr^*

⏖ ⏒́ ⏑ – × ⏖ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒́ ⏑ ⏓ — *ia gl tr^*

⏑ ⏒́ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏒́ ⏑ – — *^^ia ch tr^*

– ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏓ — *ba ch*

⏑ ⏒́ × ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – × ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏖ — *^^ia gl hipp*

Christ

Estrofes e Antístrofes

⏒́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ – | ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ | — *3tr+1*

⏒́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒́ – | ⏖ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒́ ⏒ | ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ | — *tr ant ch ba dod*

– ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏒́ | ⏑ ⏓ — *erasm$^{\wedge}$ ch tr^*

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏓ | — *^D^ da D^ tr^*

⏒́ – ⏑ ⏒́ ⏑ – ⏑ ⏒́⏑ ⏑ ⏓ | — *ba tr ch*

⏑́ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄ |	*2ia^ D*
⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̄	*gl^^ tr^ tr^*
⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – | ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ |	*IO tr^ 2tr ia+1*

Epodos

⏑⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ | ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – | ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*2gl dod rdod*
⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – | ⏑⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄ |	*gl rdod*
⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – | ⏑⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑̄ |	*gl ph ia*
⏑⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*gl tr^*
⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑́ | ⏑̄ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ | ⏑ –	*ia gl tr^*
⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ – |	*^^ia ch tr^*
⏑́ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̄ |	*ba ch*
⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ –, | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑̄ |	*ant ch ant ch ba*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑	–⏑⏑⏑⏑⏑̄		*2tr tr+1*
⏑⏑–⏑⏑–	–⏑̄–⏑⏑–⏑–	––⏑⏑–⏑⏑̄	*rdod gl tel*
––⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–	–⏑⏑̄		*erasm^{+}^ tr^*
⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–	⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑̄		*^ibyc^{+} ^ibyc (tel?)*
––⏑⏑⏑⏑–	⏑–⏑⏑⏑̄		*2ia^^ ⏑ch*
––⏑⏑⏑⏑–	⏑–⏑⏑–⏑⏑⏑̄		*2ia^^ erasm^*
⏑⏑–⏑⏑–	⏑⏑–	–⏑⏑̄	*rdod tr^ tr^*
––⏑⏑–⏑–	–⏑–⏑	–⏑–⏑⏑–⏑–⏑̄	*tel tr hipp*

Epodos

⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑–	–⏑–⏑⏑⏑̄	*gl rdod*
⏑––⏑⏑–⏑⏑̄	–⏑–⏑⏑⏑̄	*gl rdod*
⏑––⏑⏑–⏑⏑̄		*gl*
⏑⏑–⏑⏑⏑̄		*rdod*

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	– ⏑ – ⏑ –	*gl rdod tr+1*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏓		*gl tr^*
⏒ – ⏑ –	– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏓	*ia gl tr^*
⏑ – – ⏑ ⏑ –	– ⏑ –		*gl^^ tr^*
– – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓			*hepta*
⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –	⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓		*wil ba hag*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ – ∧	1	*2tr∧*
⏑ – ⏑ ∧ | ⏑ ⏖ ⏑ ∧	2	*ia^ ia^*
⏖ ⏑ – ⏑ | ∧ ⏑ – –	3	*tr ^tr*
⏒ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – –	4	*ia tr*[63]
– ⏑ ⏑ – | ∧ ⏑ ⏑ ∧	5	*ch ^ch^*
– – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | –	6	*2an–*
× – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ∧	7	*2IO^*
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓[64]	8	*3ch*
– – ⏑ ⏖ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏖ ∧ ∧	9	*3ia^^*
– – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑[65] –	10	*IO io*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	11	*an*
⏑ ⏖ – ⏑ | ⏑ – ⏖ ⏑	12	tr ch (*2ant?)*
– – ⏑ ⏓ | – – ⏑ ∧ | ⏑ – ⏑ –	13	*ia ia^ ia*
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ∧	14	*2tr(?)^*
⏖ – ⏑ – ⏒	15	*ia+1*

[63] A análise dos escoliastas diz que o quarto *colon* seria um dímetro jâmbico catalético: “τὸ [κῶλον] δ᾽ ἰαμβικὸν δίμετρον καταληκτικόν.” No entanto, de acordo com as edições modernas, poderia ser no máximo um *metron* jâmbico terminado por *brevis in longo* e um *metron* trocaico.

[64] O *colon* contém duas sílabas breves a mais do que deveria ter pela análise dos escoliastas, além de variações internas por anáclase que não são mencionadas: “τὸ [κῶλον] η᾽ χοριαμβικὸν τρίμετρον ακατάληκτον.”

[65] A colometria parece equivocada por uma sílaba breve a mais no meio do jônico.

Epodos

⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ – –	1	*2tr*
⏑ – ⏑ ∧ | ⏑ – ⏑ –	2	*ia*∧ *ia*
– ⏑ ⏑ – | ⏑ – ∧ –	3	*ch ch*÷[66]∧
⏑ – ⏑ ⏑⏑ | ⏑ ´– – ⏑ | ⏑ ´– ⏑ –	4	*ant*÷ *ant ant*÷
⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ ∧	5	*2cr*∧[67]
× – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	6	*gl*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ ∧	7	*ant*÷ *ant ant*÷∧
⏑⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑	8	*cr*[68] *IO*÷ *IO*
× – ⏑ – ×	9	*ia+1*
⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – –	10	*IO io*[69]
⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ∧ –	11	*ch*÷[70] *ch ch*∧
– – ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ ∧	12	*2ia*∧
⏑ ´– – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – | –	13	*ant ch* ⏑ *– +1 (ba)*
⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑	14	*IO io*

Itsumi

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ‖	*e*[6]
⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖	*rdod gl tel*
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ‖	*– D*[+] *e*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖	*tel*[d] *tel*
– – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	*– e*[2] ⏑ *d*
– – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	*– e*[2] ⏑ *D*

[66] A anáclase não é mencionada, mas é provavelmente subentendida.

[67] Mencionado como peônico (crético com a primeira longa resolvida).

[68] Cf. n31.

[69] Os escoliastas o marcam como catalético, mas não parece ser o caso em nossas edições.

[70] A anáclase não é mencionada.

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – ‖ *rdod e e*

– – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ‖ *tel e² hag*

Epodos

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – | *gl rdod*

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖ *gl rdod*

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖ *gl rdod*

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – | *gl rdod e²*

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖ *gl e*

⏒ – ⏑ – – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖ *× e gl e*

⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ – | *^e d e*

– – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖ *hepta*

⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ‖ *wil+2 hipp*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (3 tempos)

I. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖ *2tri 2tr^^ cr*

⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | —˩ ‖ – > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – > . ‖ *tri d tr^^ d^ tr^*

–⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧] *d^ tr^*

II. > ⋮ –⏑ – | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | —˩ | – ⏑ | – ∧ ‖ *ia D tr^*

⏑⏑ ⋮ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ *^Da⁺ Da+1*

> ⋮ – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖ *ba tri tr^^ d*

> ⋮ – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖ *ba tri tr^^ D*

⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | —˩ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | —˩ | – ⏑ | – ∧] *tri d tri ia*

III. > ⋮ –⏑ ⏑ | – ⏑ | —˩ . ‖ – ⏑ | – ⏑ | – . ⏑ ‖ *IO tr^ 2tr^^*

–⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑] *da tr^^*

Epodos (3 tempos)

I. II. ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | —˩ ‖ – ⏑ | –⏑ ⏑ | *tri d^ tr^ tr^^ d^*

– ⏑ | —˩ .] –⏑ ⏑ | – ⏑ | —˩ ‖ *tr^ d^ tr^*

– ◡ | –◡ ◡ | – ∧] *tr^^ d*

III. ◡ ⋮ — | –◡ ◡ | – ◡ | — . ‖ ◡ ◡ ◡ | –◡ ◡ | – ∧ ‖ *^^ia d^ tr^ tri d*

◡ ⋮ — | –◡ ◡ | – ◡ | — ‖ ◡ ◡ ◡ | –◡ ◡ | — . ‖ *^^ia d^ tr^ tri d*

– ◡ | – ◡ | – ∧] *tr+1*

IV. ◡ ◡ ◡ | –◡ ◡ | – ◡ | — . ‖ – ◡ | – ∧] *tri d^ tr^ tr^*

◡ ⋮ – ◡ | — ‖ – > | –◡ ◡ | – ◡ | — ‖ – ◡ | – ∧] *ia tr^^ d^ tr^ tr^*

V. ◡ ⋮ — | –◡ ◡ | — ‖ – ◡ | – ∧ ‖ *^^ia d tr^*

> ⋮ – ◡ | –◡ ◡ | – ∧] *ba d*

VI. ◡ ⋮ — | – ◡ | –◡ ◡ | – . ◡ ‖ — | – . ◡ ‖ *ant da ba*

–◡ ◡ | – ◡ | — | – ∧] *d^ tr*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

◡◡ ◡ ◡◡ ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ ◡◡ ◡ | — ⏑̄ ‖ *3tr+1*

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – — ‖ — – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ *ph tel*

— – ◡ | ◡ – ◡ ⏑̄ ‖ *tel*

– – ◡ ◡ ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡ – – ‖ ◡ ⏑̄ ⏑̄ ‖ *IO ch io ia^^*

◡◡ – ◡ ◡ ‖ – ◡ ◡ – ‖ > – ◡ ◡ ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ ⏑̄ ⏑̄ ‖ *IO ch IO ch ia^^*

— – ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄ ‖ *^tr wil*

— – ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡ ⏑̄ ‖ *^tr wil io^*

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ◡◡ ‖ – – ◡ ⏑̄ ‖ *gl IO*

— – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖ *tel tr*

– ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – | — ⏑̄ ‖ *hipp*

Epodos (6 tempos)

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ *2gl ch*

◡ – – ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄ ‖ *wil*

◡ – – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡◡ ◡ – ◡ | ◡ ⏑̄ ⏑̄ ‖ *gl gl^^*

◡ – – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡◡ ◡ – ◡ | ◡ – — ‖ ◡ – ◡ – ‖ *gl ph ia*

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ — ◡ – ‖ *gl ia^*

⏑̄ – ⏑ – ‖ – ⏑̄ – ⏑ ❙ ⏑ – ⏑ – ‖ —˩ ⏑ – ‖	*ia gl ia^*
⏑ – – ⏑ ❙ ⏑ – —˩ ‖ ⏑ – ⊓˩ ‖	*ph ia^^* (= *ph+2*)[71]
—˩ – ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ ⏑̲ ‖	*hepta*
⏑ – – ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – —˩ ‖	*wil wil ia^*

[71] O verso também poderia ser analisado das seguinte forma:

⏑ – – ⏑ ❙ ⏑ – – ⏑ ❙ —˩ ⊓˩ ‖ *2ant+1*

A segunda ode pítica é célebre pela vasta fortuna crítica relacionada à interpretação de seu texto. Como talvez se pudesse esperar, a análise de sua métrica é igualmente difícil, o que logo se verifica pela disparidade de interpretações entre os críticos relacionados neste trabalho. Ainda que as análises apresentadas ofereçam soluções diferentes, cada uma delas teve um papel importante para a composição de nossa própria interpretação.

Começando pela análise de Boeckh/Dissen, podemos afirmar que ela é interessante por apontar estruturas eólias dentro da ode, as quais, a nosso ver, são a chave para o entendimento rítmico do poema. Um exemplo disso é o segundo verso das estrofes, o qual é bastante difícil de se analisar, mas que Boeckh/Dissen resolvem de uma boa maneira:

P2s2 ⏑⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – × ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *ph 2tel*

A interpretação de Itsumi também é bastante boa, ainda que ignore a possibilidade de uma única sílaba (breve ou longa) ocupar a primeira posição do verso, o que nos parece indicativo de uma base eólia, tal qual marcada acima por Boeckh/Dissen:

P2s2 ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖ *rdod gl tel*

Passando para a análise de Christ, ela em geral parece se focar mais em *metra* jambo-trocaicos (que formam as estruturas eólias) do que na identificação de estruturas eólias propriamente ditas. Apesar disso parecer um passo atrás, sua análise foi de extrema ajuda para nosso trabalho, pois nos permitiu perceber o papel importante dos

metra δωδεκάσημοι dentro das odes logaédicas. Em especial, o último verso do epodo ofereceu um *insight* decisivo para nossa hipótese:

P2e8 ◡ ⏑́ – ◡ ⏑́ ◡ ◡ – ◡ ⏑́ –, | ◡ ⏑́ ◡ ◡ – ◡ ⏑́ ⏑̄ | *ant ch ant ch ba*

A estrutura que repete antipastos e coriambos nos pareceu bastante conspícua, tanto mais porque os versos restantes do epodo possuem uma grande quantidade de possíveis antipastos. Muitos deles nos parecem ser partes integrantes de estruturas eólias, como acreditamos ser o caso acima, que ficou da seguinte forma em nossa interpretação:

◡ – – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ⏓ ‖ *wil wil ia^*

Continuando nossa verificação de influência, podemos dizer que os escoliastas, no caso desta ode, não nos ofereceram grande auxílio, visto que sua análise é extremamente problemática e difícil de se encaixar com o texto que temos. A única influência direta de sua análise em nosso trabalho foi referente ao primeiro verso, no qual eles identificam um dímetro trocaico seguido de um dímetro jâmbico. O fato dos antigos verem-no dessa forma, de certa maneira nos dissuadiu de uma análise mais ousada como a seguinte:

P2s1 ⏑⏑̄ ⏑⏑ ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ⏓ – ◡ | ◡ ⏑⏑ ⏓ ‖ *tel reiz*

Itsumi, sem dúvidas, apresenta a análise mais limpa e coerente do poema, tendo sido um guia importante para nossa interpretação. Voltaremos a ele ainda quando falarmos de nossa análise. A análise de Schroeder também é interessante, tendo muitos

pontos em comuns com a de Itsumi. Curiosamente, suas análises para as odes logaédicas parecem mais acertadas do que as para as odes D/e.

Por fim, Gildersleeve, como acontece geralmente em sua interpretação das odes logaédicas, não nos ofereceu grande ajuda além da noção de compassos ternários, que foi importante para o início do trabalho.

Quanto à nossa análise em si, comecemos pelo que talvez seja o maior dos questionamentos com que nos deparamos: os versos três e quatro das estrofes e antístrofes. Nós os analisamos da seguinte forma:

P2s3 – – ◡ ◡ ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡ – – ‖ ◡ ≏ ⊼ ‖ *IO ch io ia*^^

P2s4 ◡◡ – ◡ ◡ ‖ – ◡ ◡ – ‖ > – ◡ ◡ ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ ≏ ⊼ ‖ *IO ch IO ch ia*^^

Todavia, os dois versos parecem ser formados por estruturas dactílicas, o que nos deixou com uma pergunta inquietante: seria possível que a ode trocasse de feitura de compasso por dois versos e depois retomasse a estrutura padrão?

Se sim, o resultado talvez fosse algo como:

P2s3 – ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ > ≏ ‖ *erasm*$^{+}$ *sp*

P2s4 ◡◡ ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – > ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – > | ⊔ ‖ *erasm Da+1*

Sem dúvida, é uma possibilidade, mas nos parece um tanto quanto remota devido ao elevado número de sílabas irracionais nos dois versos. Fora isso, a ausência de epítritos faz com que não haja indícios fortes o bastante para se defender essa hipótese.

Itsumi, no entanto, defende a presença de estruturas dactílicas no primeiro desses versos. Quanto ao segundo, ele aponta a existência de um telesíleo com expansão dactílica interna:

P2s3 – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ – ‖ – D^{+} *e*

P2s4 ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ‖ *tel*^{d} *tel*

O primeiro dos versos apresentados cai no mesmo problema já tratado acima e, a nosso ver, pouco defensável. O segundo verso, por sua vez, oferece uma hipótese interessante, mas difícil de se fazer valer dentro de compassos. Abaixo, vejamos duas tentativas de dividi-lo em compassos:

P2s4 ⏑̅ – ◡ ‖ ◡ ⏑̲ ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ⏑̅ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ *tel*^{d} *tel*

P2s4 ∧ ◡ ◡ – ‖ ⏑̅ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ⏑̅ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ *^ch 2tel*

A primeira hipótese, que tenta seguir exatamente o que Itsumi propõe, acaba por destruir a integridade rítmica do telesíleo, criando um compasso aberrante em seu interior. A segunda, por sua vez, tem a vantagem de possuir uma certa simetria e talvez fosse viável. Contudo, optamos por manter nossa análise com jônios e coriambos pelo fato de oferecerem uma solução semelhante para esses dois versos que, apesar de serem díspares em relação ao resto da ode, são parecidos entre si.

Ainda que Itsumi tenha sido um guia importante para o entendimento da ode, em alguns pontos discordamos de sua análise, como no último verso dos epodos, que o crítico analisa da seguinte forma:

P2e8 ◡ – – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – ‖ *wil+2 hipp*

Sua análise, certamente, faz sentido. Contudo, ela nos parece ignorar a repetição do wilamowitziano inicial em prol de encontrar um hiponácteo no fim do verso. Em nossa análise, preferimos salientar essa simetria do começo, deixando o aumento (que Itsumi identifica como pertencente à primeira estrutura eólia) para o final do verso:

P2s8 ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – ⏓ ‖ *wil wil ia*^

Como mencionado anteriormente, o mérito dessa perspectiva é de Christ, que percebeu a simetria dos *metra* que compõem as estruturas eólias e nos ofereceu um parâmetro importante para nossa interpretação das odes logaédicas.

Por fim, é preciso fazer algumas ressalvas em relação aos quatro primeiros versos dos epodos de Itsumi, os quais diferem bastante dos de nossa análise. Essa diferenciação se dá, principalmente, por conta de Itsumi usar uma divisão diferente do texto, na qual o primeiro verso dos epodos não é tão longo quanto na adotada por Race, cujo texto nós seguimos (e que é semelhante ao de Boeckh/Dissen, Christ e Gildersleeve). Em segundo lugar, há uma diferença em relação à interpretação do dodrans invertido em meio e final de verso, como mencionamos anteriormente, no prólogo a essas análises. Finalmente, nossa análise difere da de Itsumi por uma tentativa de identificar estruturas jambo-trocaicas e eólias em detrimento às estruturas D/e livres que Itsumi defende, como, por exemplo:

Isumi

P2e7 ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ – | ^*e d e*

Nossa Análise

⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏑ – ⏓ ‖ *ph ia*^^ (= *ph+2*)

[ou ◡ – – ◡ | ◡ – – ◡ | ⏓ ⏔ ‖ *2ant+1*]

Pítica III

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ≏	*tr D*
´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*tr Da 2tr^*
– ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ≏	*erasm^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ◡ ≏	*Da*$^{++}$ *2tr d*
´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ ≏	*tr Da tr^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*D 3tr^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – ≏	*Da tr*

Epodos

´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ≏	*tr D*
´ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*3tr^*
´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ ≏	*tr Da tr^*
´ ◡ – ⊖ ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⊖	*tr Da*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*Da 2tr^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*Da 2tr^*
´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ≏	*Da D*
´ ◡ – – ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ´ ◡ – ⊖	*tr Da tr*
◡ ◡ ´ ◡ ◡ – – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*^Da 2tr^*

Christ

Estrofes e Antístrofes

´ ◡ – – ´ ∽ – ∽ ≏ |	*tr D*
´ ◡ – – ´ ∽ – ∽ – | – ´ ◡ – – ´ ◡ ≏	*tr Da 2tr^*
– ´ ∽ – ∽ ≏ |	*erasm^*
´ ∽ – ∽ ´ ∽ – ∽ ´ , | – ´ ◡ – – ´ ◡ – | – ´ ∽ ≏ |	*Da*$^{++}$ *2tr d*
´ ◡ – – ´ ∽ – ∽ | – – ´ ◡ ≏ |	*tr Da tr^*

⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – | ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*Da 3tr^*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑́ ⏑ – – |	*Da tr*

Epodos

⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ |	*tr D*
⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*3tr^*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – | ⏑⏑ – –, ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*tr da tr^*
⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑̄ |	*tr Da*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*Da 2tr^*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*Da 2tr^*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑̄ |	*Da D*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – | ⏑⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ |	*tr Da tr*
⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*^Da 2tr^*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*tr ch io^*
–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑⏑̄	*tr ch io 2tr^*
––⏑⏑ –⏑⏑⏑̄	*IO ch*
–⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑–– –⏑⏑⏑̄	*ch io^ io^ io 2tr ch*
–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑⏑̄	*tr ch io tr^*
–⏑⏑– ⏑⏑– –⏑–– –⏑⏑̄– –⏑⏑̄	*ch io^ tr ch tr^*
–⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–⏑̄	*ch io tr*

Epodos

–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*tr ch io^*
–⏑–– –⏑–– –⏑⏑̄	*3tr^*
–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑⏑̄	*tr ch io tr^*
–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–⏑̄	*tr ch io*
–⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑⏑̄	*ch io 2tr^*

– ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –	*tr io 2tr^*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	*ch io ch io^*
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑	*tr ch io tr*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – – – ⏑ ⏑	*io^ io 2tr^*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

– ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	1	*tr D*
– ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	2	*tr D*
– – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	3	*2ia*
– – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	4	*IO ch*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	5	*D*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	6	*an*
– – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	7	*2ia*
– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑	8	*IO × (ou an)*
– ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –	9	*io ch*[72]
⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ ∧	10	*io io*÷∧[73]
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	11	*D*
– ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ∧	12	*3tr^*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –	13	*ch io tr*

Epodos

– ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	1	*tr D*
– ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ ∧	2	*3tr^*
– ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –	3	*tr ch*
⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ ∧	4	*io io^*
– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	5	*tr ch io*

[72] Marcado como catalético pelos escoliastas.

[73] A anáclase não é mencionada, mas provavelmente é subentendida.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	6	*D*
– – ◡ – | – – ◡ –	7	*tr ia*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	8	*D*
– – ◡ – | – – ◡ –	9	*tr ia*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	10	*D*
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ –	11	*IO ch*
– ◡ – – | – ◡ ◡ –	12	*tr ch*
◡ ◡ – – | ⏑̄ ◡ – ⏑̄	13	*2io*
◡ ◡ – ◡ ◡ –	14	*an*
– – ◡ – | – – ◡ –	15	*tr ia*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

I.	⏓ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*tr D*
	⏓ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖	*tr Da*
	⏓ ◡ | – – | ⏓ ◡ | – ⏑̄]	*2tr^*
	– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*erasm^*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – , – ‖	*Da*$^{++}$
	⏓ ◡ | – – | ⏓ ◡ | – . – ‖	*2tr*
	– ◡ ◡ | – ⏑̄]	*d*
II.	⏓ ◡ | – . – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏓ ◡ | – ⏑̄]	*tr Da tr^*
III.	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏖ | ⏓ ◡ | – . – ‖ ⏓ ◡ | – – |	*D 2tr*
	⏓ ◡ | – ⏑̄ ‖	*tr^*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – | ⏓ ◡ | – –]	*Da tr*

Epodos (4 tempos)

I.	⏓ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*tr D*
	⏓ ◡ | – , – | ⏓ ◡ | – – . ‖ ⏓ ◡ | – ⏑̄ ‖	*3tr^*
	⏓ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – . | ⏓ ◡ | – ⏑̄]	*tr Da tr^*
II.	⏓ ◡ | – > ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖	*tr Da*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – . ‖ — ◡ | – ⊼] *Da 2tr^*

III. – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – | — ◡ | – . – ‖ — ◡ | – ⊼ ‖ *Da 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼ ‖ *Da D*

— ◡ | – . – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – | — ◡ | – –] *tr Da tr*

IV. ◡ ◡ ⋮ – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – ‖ — ◡ | – ⊼] *^Da 2tr^*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *tr D*

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *tr Da*

— ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *2tr^*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *erasm^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *Da*

— ◡ | – – | — ◡ | – – ‖ *2tr*

– ◡ ◡ | ⊔ ‖ *d*

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⊔ ‖ *tr Da tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *D 3tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – ‖ *Da tr*

Epodos (4 tempos)

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *tr D*

— ◡ | – ⊻ | — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *3tr^*

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⊔ ‖ *tr Da tr^*

— ◡ | – ⊻ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊻ ‖ *tr Da*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *Da 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *Da 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *Da D*

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – ⊻ ‖ *tr Da tr*

◡ ◡ ⋮ – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *^Da 2tr^*

A *Pítica III* é uma ode estruturalmente simples, seguindo os moldes D/e e sem apresentar qualquer dificuldade de análise relevante. Isso se nota pela homogeneidade de interpretação entre os esquemas métricos elencados acima, onde mesmo a análise dos escoliastas, ainda que usando termos diferentes, encontra-se bastante próxima das demais.

Em nossa análise, seguimos Gildersleeve de maneira bastante próxima, fazendo apenas alterações nos posicionamentos de término de *cola*. De resto, não tivemos nenhuma edição significativa para fazer.

Apesar da aparente falta de dificuldades de interpretação, a análise dos escoliastas inspira um questionamento que talvez mereça ser considerado: haveria possibilidade de *metra* diferentes dentro das odes D/e, ou seja, anapestos em vez de dáctilos e jambos em vez de troqueus?

Como exemplo, tomemos o terceiro verso das estrofes (ainda que não seja marcado pelos escoliastas como anapéstico) e o nono dos epodos (que os escoliastas assinalam como anapéstico e jâmbico), os quais talvez pudessem ter tido seus acentos rítmicos deslocados da tésis para a ársis dos compassos. Essa é uma mudança que parece ocorrer frequentemente nas odes logaédicas, mas que Gildersleeve não considerava possível nem para as logaédicas, nem para as odes D/e:

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

P3s3 – ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *erasm*^

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

P3s3 – – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ‖ *sp an*

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

P3e9 ◡ ◡ ⋮ – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | ⏑̲ ‖ *^Da 2tr^*

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

P3e9 ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ‖ – – | ◡ ⏑̄ | – – | ◡ ⏑̄ ‖ *an 2ia*

O apelo dessa análise é evidente: ela carece de poucas modificações rítmicas e produz *metra* completos. Contudo, como dito acima, não é uma possibilidade que Gildersleeve considerasse válida. Não obstante, parece-nos bastante possível e viável que uma poesia tão rica como a de Píndaro se valesse desse recurso, tanto mais porque o aceitamos para as odes logaédicas.

Se a hipótese for possível, então muitos dos versos iniciados em compasso anacrústico poderiam ter uma composição rítmica diferente da esperada e anotada em nossas análises. Como vimos anteriormente, no capítulo em que abordamos a teoria rítmica antiga, a posição de tésis no anapesto poderia se arranjar da maneira indicada no exemplo acima, o que talvez dê algum peso à hipótese. Preferimos não segui-la, contudo, por ausência de um algum argumento mais convincente a seu favor, que sobrepujasse a noção de homogeneidade que nos parece muito forte nas odes D/e. Apesar disso, há de se notar que o início anacrústico desse verso foge à regra (mencionada em nossa análise da Pítica I) de suceder um verso catalético. Para enunciar nossa hipótese dessa regra de forma mais completa, vejamos o seguinte levantamento acerca de compassos anacrústicos em início de verso nas odes Píticas D/e:

De acordo com a regra: P1s4, P1e4, P1e8, P3s3, P4e5, P9s3, P12s3, P12s5, P12s6

Fora da regra: P3e9, P9s1, P9e1, P12s1

Vistos dessa forma, os dados já são bastante representativos. Contudo, é preciso levar em conta um segundo fator: das amostras fora da regra, apenas o caso específico que analisamos acima encontra-se fora de início de estrofe/antístrofe ou epodo. Os demais versos em que ocorre uma anacruse sem antecedente de catalexia no verso anterior são justamente versos inaugurais. O que isso poderia significar, contudo, é algo que escapa a nossa compreensão. Talvez houvesse alguma intenção por parte do poeta de criar uma ênfase nesse local específico (P3e9), mas talvez também seja apenas um pequeno deslize em sua maneira própria de compor. Considerando que ele é o verso que fecha os epodos, ficamos com a impressão de que a exceção talvez seja realmente um efeito consciente, a fim de valorizar o término de cada tríade.

Pítica IV

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*tr D*
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*d Da tr D*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*tr Da 2tr*
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*Da*$^{+}$ *tr*
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑̄	*Da 2tr^*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*2tr D*$^{+}$
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̄	*4tr^*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*2tr*

Epodos

– ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄	*tr Da 2tr^*
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*Da tr D*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*2tr D*
⏑́ ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄	*da 2tr D*
– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*erasm*$^{+}$ *tr*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̄	*2tr d*
⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*tr D 2tr*

Christ

Estrofes e Antístrofes

⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ |	*tr D*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ |	*tr Da tr D*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*tr Da 2tr*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́ | ⏑⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ |	*Da*$^{+}$ *tr*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*Da 2tr^*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – | ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑̄ |	*2tr D*$^{+}$

⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – | – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*4tr^*
⏑⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – – |	*2tr*

Epodos

⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑̄ |	*tr Da 2tr^*
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ |	*Da tr D*
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – – | ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ |	*2tr D*
⏑́ ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – | – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ |	*da 2tr D*
– ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ – | – ⏑́ ⏑ – ⏑̄	*erasm^{+} tr*
⏑́ ⏑ – | – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑⏑ ⏑̄ |	*2tr d*
⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ |	*tr D 2tr*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*tr ch io^*
–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*tr ch io tr ch io^*
–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑–⏑̄	*tr ch io 2tr*
–⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑–⏑̄ –⏑–⏑̄	*ch io^ io tr*
–⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–⏑̄ –⏑⏑̄	*ch io 2tr^*
–⏑–– –⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*2tr ch io^ io^*
–⏑–– –⏑–– –⏑– –⏑⏑̄	*3tr^ tr^*
⏑⏑⏑⏑–– –⏑–⏑̄	*2tr*

Epodos

–⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑⏑̄	*tr ch io 2tr^*
–⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*ch io tr ch io^*
–⏑–– –⏑–– –⏑⏑– ⏑⏑⏑̄	*2tr ch io^*
–⏑⏑– ––⏑– ––⏑– ––⏑⏑ –⏑⏑⏑̄	*ch 2tr IO ch*
––⏑⏑ –⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–⏑̄	*IO ch io tr*
–⏑–– –⏑–– –⏑⏑⏑̄	*2tr ch*

–⏑–⏓ –⏑⏑– ⏑⏑– –⏑⏓– –⏑–⏓ *tr ch io^ ch tr*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	1	*tr D*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	2	*tr D*
– – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	3	*ia+1 D*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	4	*tr D*
– – ⏑ – | – – ⏑ – | ⏓	5	*2ia* ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	6	*D*
⏑ ⏑ – – | – ⏑ – ⏓	7	*io io*$^{\div}$
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	8	*D*
– – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏒	9	*2ia*
– ⏑ – – | – ⏑ – –	10	*2tr*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	11	*D*$^{+}$
– ⏑ – – | – ⏑ – ∧	12	*2tr^*
– – ⏑ – | – ⏑ ∧ ⏒	13	*ch* (ou *tr*?) *ch^*
⏒ ⏑ – – | – ⏑ – ⏓	14	*2tr*

Epodos

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	1	*tr D*
– – ⏑ – | – – ⏑ ⏒	2	*2ia*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	3	*D*
– – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	4	*ia+1 D*
– ⏑ – – | – ⏑ – –	5	*2tr*
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏒ – | ⏑ ⏑ – ∧	6	*ch io io^*
– – ⏑ – | – – ⏑ –	7	*2ia*
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏒	8	*IO ch*
– – ⏑ ⏒ ∧ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	9	*ia+1^ D*
– – ⏑ – | ⏓ – ⏑ –	10	*2ia*

– – ◡ – | – – ◡ ⏑⏑	11	*2ia*
– ◡ – ⏓ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ –	12	*tr D*
– ◡ – – | – ◡ – ⏓	13	*2tr*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

I.	⏑̄ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*tr D*
	⏑̄ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖	*tr Da*
	⏑̄ ◡ | – – |	*tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*D*
	⏑̄ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖	*tr Da*
	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – –]	*2tr*
II.	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖ ⏑̄ ◡ | – –]	*Da*$^{+}$ *tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏖ | ⏖ . ‖ ⏑̄ ◡ | – > | ⏑̄ ◡ | – ⏑̄]	*Da 2tr*^
III.	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – . ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*2tr D*$^{+}$
	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – . – ‖ ⏑̄ ◡ | ⏖ | ⏑̄ ◡ | – ⏑̄ ‖	*3tr*^ *tr*^
	⏑⏑ > | – – | ⏑̄ ◡ | – –]	*2tr*

Epodos (4 tempos)

I.	⏑̄ ◡ | – . – . ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – . ‖	*tr Da tr*
	⏑̄ ◡ | – ⏑̄]	*tr*^
II.	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – . ‖	*Da tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄]	*D*
III.	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖	*2tr D*
	– ◡ ◡ | – . – ‖ ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – . ‖	*da 2tr*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄]	*D*
IV.	– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖ ⏑̄ ◡ | – – ‖	*erasm*$^{+}$ *tr*
	⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ⏑̄]	*2tr d*
V.	⏑̄ ◡ | – > ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏖ | ⏑̄ ◡ | – . – ‖	*tr D tr*
	⏑̄ ◡ | – –]	*tr*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *tr D*

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ *tr Da tr D*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *D*

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ *tr Da*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ *2tr*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ *Da tr*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *Da 2tr^*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *2tr D*$^{+}$

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *2tr tr^ tr^*

⏑̿ ⏑̆ | – ⏑̿ | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ *2tr*

Epodos (4 tempos)

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ *tr Da*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *2tr^*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *Da tr D*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *2tr D*

– ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ *d 2tr*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *D*

– ⋮ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ *erasm*$^{+}$ *tr*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *2tr d*

⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – | – ⏑̆ | – ⏑̿ ‖ *tr D 2tr*

Comentário à Pítica IV

Apesar de ser a ode mais extensa do corpus, a *Pítica IV* segue um padrão D/e bastante simples, sendo costumeiramente apontada como uma das odes de mais fácil análise. Apesar dessa facilidade de análise, ela chama atenção por conta de seus versos terem uma feitura métrica específica diferente da dos demais. Essa característica sem dúvida é condizente com o caráter grandioso da ode e de sua extensão.

Assim como ocorreu à maioria das odes D/e, para esta ode específica também seguimos Gildersleeve quase que em sua totalidade, à exceção de sua divisão colométrica e de um ou outro caso como os marcados abaixo:

Gildersleeve

P4s5 – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ | ⏑̄ . ‖ —̄ ◡ | – > | —̄ ◡ | – ⏑̄] *Da 2tr^*

P4s8 ⏑̄⏑̄ > | – – | —̄ ◡ | – –] *2tr*

Nossa Análise

P4s5 – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ —̄ ◡ | – ⏑̄ | —̄ ◡ | ⏑̄ ‖ *Da 2tr^*

P4s8 ⏑̄⏑̄¹ ◡ | – ⏑̄ | —̄ ◡ | – – ‖ *2tr*

No primeiro caso, a diferença marcante reside na divisão que Gildersleeve fez das sílabas do último pé dactílico, sem dúvidas para alcançar a quantidade desejada de compassos que resultaria na simetria por ele defendida. No segundo caso, como também ocorre em outras odes, Gildersleeve preferiu aumentar a sílaba breve do compasso inicial do que considerar que a longa resolvida pudesse ser aumentada. A segunda opção nos pareceu mais interessante, por manter a estrutura normal do troqueu, ainda que a hipótese de Gildersleeve não seja necessariamente inviável.

Apesar de ser tida como uma ode simples, a Pítica IV apresenta algumas características métricas pouco usuais. A principal delas é a ocorrência de um dímetro dactílico catalético (*d*) no interior de um verso:

P4e4 – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ ⏒ ◡ | – – | ⏒ ◡ | – – ‖ *d 2tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ *D*

O efeito é claramente marcante, visto que causa um prolongamento duplo na última longa. Essa estrutura só se apresenta uma única outra vez nas Píticas:

P1s2 ⏒ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ ⏒ ◡ | – – ‖ *tr d tr*

Curiosamente, seu "irmão" mais extenso, o *hemiepos* (*D*) ocorre com maior frequência em meio de verso nas Píticas (P9s7, P3s6, P1s2, P1s6 x2, P1e8), como se vê, nesta ode no último verso dos epodos:

P4e7 ⏒ ◡ | – ⏓ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ *tr D*

⏒ ◡ | – – | – ◡ | – ⏓ ‖ *2tr*

Uma última forma pouco usual ocorre no penúltimo verso das estrofes:

P4s6 ⏒ ◡ | – – | ⏒ ◡ | – – | *2tr*

⏒ ◡ | ⏑̄ | ⏒ ◡ | ⏑̄ ‖ *tr^ tr^*

Essa sequência de dipodias trocaicas cataléticas só se apresenta uma única outra vez, numa variante com resolução, na Pítica I:

P1e3 ⏑̄ ⏑ | – – | ⏑̄ ⏑ | – – | *2tr*

⏑̄ ⏑ | ⏑̄ | ⏑̄ ⏑ | ⏑̄ ‖ *tr^ tr^*

É interessante notar que os dois versos são idênticos estruturalmente (*2tr tr^ tr^*), o que reforça nossa leitura para ⏑̄ ⏑ em detrimento do ⏑ ⏑ > defendido por Gildersleeve, como visto em nossa análise da Pítica I.

Finalmente, uma única ressalva precisa ser feita quanto à análise de Boeckh/Dissen, a qual apresenta uma leitura diferente para a escansão do segundo verso das estrofes:

P4s2 –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄ *d Da tr D*

A interpretação parece possível para o caso da primeira estrofe do poema, onde Boeckh e Dissen leem “εὐ῾ίππου” como “εὐ῾ΐππου”. Contudo, isso não se repete nas demais estrofes e antístrofes, nas quais se torna evidente que a leitura correta é a dos demais críticos (Gildersleeve, Christ e mesmo a dos escoliastas). Por exemplo, no segundo verso da segunda antístrofe, lê-se:

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

P4s2 ἑβδόμᾳ καὶ σὺν δεκάτᾳ γενεᾷ Θήραιον, Ἀ῾ιήτα τό ποτε ζαμενης

Como na própria edição de Boeckh/Dissen o texto, à exceção da primeira estrofe, não reflete a análise métrica, parece-nos que a leitura errônea desses dois críticos tenha sido mais um equívoco de notação do que uma postura diferente em relação ao verso. Seja lá qual tenha sido o caso, o verso é claramente iniciado por um *metron* trocaico, como todos os outros críticos defendem de forma unânime.

Pítica V

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏓	*ia tr^*
⏑ ⏒ ⏑ ⏖ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏓	*ia tr ch*
⏑ ⏒ ⏑ ⏖ × ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏖ ⏑ ⏓	*ia gl tr^*
⏑ ⏖ ⏖ ⏑ ⏓	*^^ia tr^*
⏒ ⏑ ⏖ ⏒ ⏑ ⏑ ⏓	*tr^ ch*
⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏓	*^^ia tr^*
– ⏒ ⏑	*ba*
– ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓	*tel*
⏑ ⏒ × ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓	*^^ia gl*
⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏓	*ia tr^ tr^*
⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏑ – ⏖ ⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑ – – ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓	*tr^ ch tr^ ith 2tr^*

Epodos

⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏖ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏓	*^^ia tr^ tr ch*
⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – × ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ –	*^^ia ch 2ia ch*
× ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏖ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ –	*^^tr gl? ch*
⏑ ⏒ ⏑ – × ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – –	*ia ph*
⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏖ ⏑ –	*^^ia ch tr^*
⏒ ⏑ ⏑ – ⏖ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏒ ⏑ –	*ch tr^^ ch tr^*
⏑ ⏒ ⏖ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – –	*^^ia 2tr*
⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏓	*tr^ tr^*
× ⏓ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏓ ⏖ ⏑	*gl ch ia tr+1*

Christ

Estrofes e Antístrofes

⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏓ |	*ia tr^*

⏑ ⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏓ ⏑ – | ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏒	*ia tr ch*
⏑ ⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏓ | ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ – ⏑⏑́ ⏑ ⏒ |	*ia tr ia tr^*
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏒ |	*tr+1*
⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏒ |	*tr^ ch*
⏑ – ⏓ ⏑ ⏒ |	*^^ia tr^*
– ⏓ ⏒ , – ⏓ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏒	*ia ch ia^^*
⏑ – ⏓ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏒	*^^ia tr ia*
⏑ ⏓ ⏑ – | ⏓ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏒ |	*ia tr^ tr^*
⏓ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑⏑́ ⏑ | ⏓ – ⏑ ⏒	*tr^ch tr^^ ia*
⏑ ⏓ – | ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ⏑ ⏒ |	*ba 2tr^*

Epodos

⏑ – ⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏓ ⏑ – | ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏒	*^^ia tr^ tr ch*
⏑ ⏓ – ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ , | ⏓ ⏑ – ⏓ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ |	*ant 2ia tr ia^^*
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ |	?[74] (*tr ant ch*?)
⏑ ⏓ ⏑ – ⏓ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ – |	*ia tr ia^*
⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑⏑́ | ⏑ ⏒	*^^ia ch tr^*
⏓ ⏑ ⏑ – , ⏑⏑́ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ⏑ ⏒ |	*ch tr ^^ia tr^*
⏑ ⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓ –	*3ia^*
⏓ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏒ |	*tr^ tr^*
⏑⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ | ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏒ |	*2ia ch ia tr^*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

⏑–⏑–	–⏑⏒	*ia tr^*
⏑–⏑⏑⏑	–⏑–⏑–⏑⏑⏒	*ia wil*
⏑–⏑⏑	–⏑–⏑⏑–⏑– ⏑⏑⏑⏒	*ia gl tr^*
⏑⏑⏑⏑⏑⏒		*ant+1*

[74] Devido à ausência de *ictus*, é difícil dizer o que Christ tinha em mente aqui.

–◡⏑⏑	–◡◡⏓			*tr^ ch*
◡––◡⏓				*ant+1*
––⏓				*mol*
––◡◡–◡⏓				*tel*
◡––◡–◡◡–◡⏓				*ant dod*
◡–◡–	–◡–	–◡⏓		*ia tr^ tr^*
–◡–	–◡◡–	◡◡◡–	–◡⏓	*tr^ ch tr^ tr^*
◡––	–◡–◡	–◡⏓		*ba 2tr^*

Epodos

◡––◡◡	–◡–◡–◡◡⏓		*ant+1 wil*
◡––◡◡–◡–	◡–◡–	–◡–◡◡–	*gl ia rdod*
–◡–◡◡–	◡◡◡–◡◡–		*2rdod*
◡–◡–	–◡–◡◡––		*ia rdod+1*
◡––◡◡–	◡◡◡–		*gl^^ tr^^*
–◡◡–	◡◡◡–◡◡–	–◡–	*ch rdod tr^*
◡–⏑⏑	◡–◡⏑⏑	◡––	*ba ia ba*
–◡–	–◡⏓		*tr^ tr^*
⏑⏑⏒–◡◡–◡–	–◡◡–◡⏑⏑◡–	–◡⏓	*gl dod+2 tr^*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

◡ – ◡ – | – ◡ ∧ ⏓	1	*ch÷ ch^*
◡ – ◡ ∧ | ⏒ – ◡ –	2	*ia^ ia*
◡ – ◡ ⏑⏑ | ◡ – ◡ ⏑⏑ | ×	3	*2ia* ×
◡ – ◡ ⏓ | – | ◡ – ⏑⏑ ◡	4	*ia – ia*÷[75]
⏓ ◡ ⏓ ◡ | ◡	5	*tr* ◡
⏓ ◡ ⏓ | – ◡ ⏑⏑	6	*2cr*

[75] A anáclase não é mencionada no texto, mas é provavelmente subentendida.

– ◡ ◡ ⏑̄ | ◡	7	*ch* ◡[76]
– – ◡ ⏑̄ | – – ⏑̆ –	8	*2ia*
– ◡ ◡ – | ◡ ⏑̄ ◡ ∧	9	*ch ch*÷∧[77]
– ⏑̄ ◡ – | ⏑̄⏑̄ – ◡ ⏑̄ | ◡ – ◡ –	10	*3ia*[78]
– ◡ – | – ◡ ⏑̄	11	*2cr*
– ◡ – – | ⏑̄⏑̄ – ⏑̄⏑̄ ◡	12	*tr tr*÷[79]
– – ◡ – | ◡ – ∧ –	13	*2ia*^
– ◡ – ◡ | – ◡ ⏑̄ ∧	14	*2tr*^

Epodos

◡ – – ◡ | ◡ ⏑̄ – ◡	1	*2ant*
∧ – ◡ – | ⏑̄⏑̄ ⏑̄ ◡ –	2	^*2ia*
– ⏑̄ ◡ – | ◡	3	*ia* ◡
– ◡ – ◡ | – ◡ – –	4	*2tr*
⏑̄⏑̄ ◡ ⏑̄ ⏑̄ | – ◡ – ⏑̄⏑̄ | – ◡ ⏑̄ ∧	5	*3tr*^
◡ – ◡ ⏑̄⏑̄ | ◡ – ◡ – | – ◡ –	6	*3ia*^
◡ ◡ – – ◡ – – ◡	7	*gl*÷[80]
◡ – ⏑̄ ◡ | ◡ ⏑̄ – ◡ | ◡ – ∧ ◡	8	*3ant*^
◡ – ∧ ◡ | ◡ – – ◡	9	*ant*^ *ant*
⏑̄ ◡ – ◡ | ⏑̄⏑̄ ◡ – ◡ | ⏑̄⏑̄ ◡ – –	10	*3tr*
– ◡ – | – ◡ ⏑̄	11	*2cr*
◡ ⏑̄ ∧ ◡ | – ◡ ◡ –	12	^*2ant*
◡ – – ◡ | ◡ – ∧ ◡	13	*2ant*^
⏑̄ ◡ ◡ – | – ◡ ∧ ⏑̄	14	*2ch*^

[76] Os escoliastas o marcam como um antipástico hipercatalético: "τὸ [κῶλον] ζ΄ ἀντιπαστικὸν μονόμετρον ὑπερκατάληκτον."

[77] Cf. n35.

[78] A descrição do décimo *colon* está omissa no texto devido ao estado fragmentário do manuscrito.

[79] Cf. n35.

[80] Cf. n35.

Itsumi

Estrofes e Antístrofes

⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖	⏑ *e e*
⏑ – ⏑ ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	⏑ *e wil*
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	⏑ *e gl e*
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ‖	^*e e*
– ⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ – ‖	*e d*
⏑ – – ⏑ – ‖	^*e e*
– – – ‖	*– sp*
– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖	*tel*
⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖	*wil+2* (? ^*e gl*)
⏑ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ‖	⏑ *e e e*
– ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – |	*e d e e*
⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖	^*e –* e^3

Epodos

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	^*e e wil*
⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – |	*gl* (? ^*e dod*) ⏑ *e dod*
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – |	*rdod rdod*
⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – – |	⏑ *e ph* (? *dod –*)
⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – |	^*e d e*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – |	*d rdod e*
⏑ – ⏓ ⏑ – |	^*e e*
⏑ ⏓ ⏑ – – |	⏑ *e –*
– ⏑ – – ⏑ – ‖	*e e*
⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – – ⏑ – ‖	*gl d* ⏑ *e e*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (I e II: 5 tempos; III e IV: 3 tempos)

I.	⏑ ⋮ – ⏑ – ⋮ – ⏑ – ‖	⏑ *2cr*
	⏑ ⋮ – ⏑ ⏓ | – ⏑ –⏑ | –⏑ ⏑ – ‖	⏑ *cr tr d*
	⏑ ⋮ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ – . ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ∧]	⏑ *2cr ba cr* ⏖
II.	⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ∧]	⏑ *cr* ⏖
	– ⏑ ⏓ | –⏑ ⏑ – ‖	*cr d*
	⏑ ⋮ – – ⏑ | ⏖ ∧]	⏑ *ba* ⏖
III.	> ⋮ – ⏑ ⋮ — | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖	*ia d^ tr^*
	⏑ ⋮ — | – ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧]	*ant d^ tr^*
IV.	⏑ ⋮ – ⏑ | — | – ⏑ | — | – ⏑ | – ∧ ‖	*ia tr^ tr^*
	– ⏑ | — | –⏑ ⏑ | — . ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — | – ⏑ | – ∧ ‖	*tr^ d tri ia*
	⏑ ⋮ — | — | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧]	*ba 2tr^*

Epodos (3 tempos)

I.	⏑ ⋮ – > | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ . ‖ – ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖	*^tr tri tr d*
	⏑ ⋮ — | –⏑ ⏑ | – ⏑ . ‖ – ⏑ | – ⏑ | — ‖	*^^ia d^ 2tr^*
	– ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ |	*tr^^ d*
	– ⏑ | –⏑ ⏑ | — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧]	*^^tr d tri d*
II.	⏑ ⋮ – ⏑ | — | – ⏑ | –⏑ ⏑ | — | – ∧ ‖	*ia tr^^ da*
	⏑ ⋮ — | –⏑ ⏑ | — | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖	*^^ia d cr*
	–⏑ ⏑ | — , ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | — | – ⏑ | – ∧ ‖	*d tri d tr^*
	⏑ ⋮ — | ⏓ ⏑ | – ⏑ | ⏓ ⏑ | — | – ∧ ‖	*ant tr sp*
	– ⏑ | — | – ⏑ | – ∧]	*tr^ tr^*
III.	⏓ > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | — ‖ –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏓ ⏑ | — ‖	*^^tr d^ tr^ da tr^*
	– ⏑ | – ∧]	*tr^*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

⏑ – ⏑ – | — ⏑ – ‖	*ia ch^ (= wil?)*
⏑ – ⏑ ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏓ ‖	*ia wil*
⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ — ‖	*ia gl ch^*

◡ ◡◡ ◡ ◡◡ | — ⏊ ‖	*ia+1*
— ◡ ◡◡ ‖ – ◡ ◡ ◡ ‖	*^ia ch*
◡ – – ◡ | — ⏊ ‖	*ant+1*
– – ◡ ‖ — – ◡ | ◡ – ◡ ◡ ‖	*mol tel*
◡ – – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡ ⏊ ‖	*wil ia^^*
◡ – ◡ – | – ◡ — ‖ – ◡ — ‖	*ia tr^ (= wil?) ch^*
– ◡ — | – ◡ ◡ – ‖ ◡◡ ◡ — | – ◡ — ‖	*tr^ ch (= wil?) tr^ ch^ (= wil?)*
◡ – — ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ — ‖	*ia^ tr ch^ (= wil?)*

Epodos (6 tempos)

◡ – ⋮ — ◡ ◡◡ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ◡ ‖	*^^ia ch^ wil*
◡ – ⋮ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ ◡ ◡ ‖	*^^ia ch ia wil*
– ◡ – ◡ ‖ ◡ – ◡◡ ◡ | – ◡ ◡ ◡ ‖	*tr wil*
◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | ◡ – — ‖	*ia ph*
◡ – – ◡ | ◡ – ◡ ◡◡ | — ⏊ ‖	*hipp*
– ◡ ◡ – ‖ ◡◡ ◡ – ◡ | ◡ – — ‖ ◡ ◡ ⏊ ‖	*ch ph ia^^*
◡ – ◡ ◡◡ | ◡ – ◡ ◡◡ | ◡ – — ‖	*3ia^*
– ◡ — ‖ – ◡ — ‖	*tr^ tr^*
◡◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡◡ ◡ – ‖ – ◡ — ‖	*gl ch ia tr^*

Do ponto de vista métrico e rítmico, a quinta ode Pítica é, certamente, uma das mais difíceis odes logaédicas de Píndaro. Não sem motivo, portanto, Gildersleeve se viu forçado a interpretar sua estrutura de forma diferente das demais odes, acreditando que metade dos versos da estrofe teria sido composta no ritmo crético-peônico, de cinco tempos.

As dificuldades que a ode apresenta em suas estrofes e antístrofes, no entanto, não são as maiores. É verdade que ela nos deixa em dúvida quanto à correta distribuição temporal entre as sílabas breves de suas longas resolvidas, como é o caso do quarto verso, por exemplo, que poderia ser visto como qualquer tipo de metro jambo-trocaico:

P5s4 ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ | — ⏓ ‖ *ia+1*

P5s4 ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | — ⏓ ‖ *tr+1*

P5s4 ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | — ⏓ ‖ *ant+1*

P5s4 ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ | — ⏓ ‖ *IO+1*

etc...

Optamos por entendê-lo como jâmbico, à semelhança do verso seguinte e dos anteriores, que também parecem ser iniciados por uma estrutura desse tipo. Ao longo da ode, outros casos de resolução também ocorrem, mas nunca com duas sílabas longas dentro de um mesmo compasso, como no caso acima. Contudo, ainda que haja alguma dúvida, parece-nos bastante claro que as seis sílabas breves do verso formam um compasso fechado, assim como ocorre nos demais casos em que há uma longa resolvida. Portanto, apesar da dificuldade de se descrever o *metron*, ele não apresenta problemas para nossa hipótese de um ritmo de seis tempos ao longo das odes logaédicas.

Ainda nas estrofes e antístrofes, contudo, há um trecho curioso dos versos 8 a 10, os quais aparentam, cada um, possuir um wilamowitziano inicial. A parte interessante é a constituição das frases eólias dos versos 9 e 10, que foge à norma, como se pode ver abaixo:

P5s8 ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏓ ⏒ ‖ *wil ia*^^

P5s9 ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏔ ‖ – ⏑ ⏔ ‖ *ia tr*^ (= *wil*?) *ch*^

P5s10 – ⏑ ⏔ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑⏑ ⏑ ⏔ | – ⏑ ⏔ ‖ *tr*^ *ch* (= *wil*?) *tr*^ *ch* (= *wil*?)

No caso do verso 10, a longa prolongada substitui um pé trocaico com o qual, de outra forma, a frase se constituiria num wilamowitziano padrão. O wilamowitziano do verso 9, por outro lado, se aceitarmos chamá-lo como tal, seria uma estrutura eólia bastante livre, pois além de seu núcleo coriâmbico estar modificado para – ⏑ ⏔, há um pé jâmbico o antecedendo, em vez do trocaico que se esperaria. Na análise à *Pítica XI*, retomaremos a discussão a respeito dessa possibilidade de wilamowitziano (ou de qualquer outra frase eólia) com uma feitura um pouco mais livre, usando prolongamento para suprir a ausência de alguma sílaba. Assim como o ocorrido naquela ocasião, parece-nos que também aqui a presença de uma estrutura eólia em posição simétrica às duas outras de feitura questionável valida a hipótese de que as três sejam, de fato, variações livres do dímetro eólio.

A parte mais complicada da *Pítica V*, a nosso ver, no entanto, encontra-se nos primeiros dois versos dos epodos. O grande problema ali reside na facilidade de identificarem-se estruturas bem-definidas no início e no fim do verso, restando, no meio dos dois versos, uma quantidade de sílabas insuficiente para concluir um compasso, como na tentativa abaixo:

P5e1 ⏑ – – ⏑ ‖ ⏑⏑ ⏒ ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏓ ‖ *ant+1 wil*

P5e2 ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏒ ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏓ ‖ *gl ia*^^ *wil*

Apesar dessa dificuldade, a hipótese de que haja uma pausa no interior do verso talvez não seja ruim. Num primeiro momento, verificamos a possibilidade de que houvesse uma quebra de verso no local, mas ela não se confirmou devido à ausência de final de palavra em todos os versos nessa posição. Contudo, os locais onde a pausa recairia mostram algumas particularidades interessantes: i) no primeiro epodo, ambas as pausas recairiam num mesmo som de /a/ inicial; ii) no primeiro verso do segundo e do quarto epodo, a pausa isolaria o prefixo das palavras no local; iii) no segundo verso do quarto epodo, a pausa cairia em final de palavra. Nos demais casos, não observamos nada digno de nota. Abaixo, pode-se ver a análise que fizemos dessa hipótese:

e1v1 ᾽Απολλώνιον ἄ|θυρμα… ⏑––⏑⏑ ⏑|–⏑ X

e1v2 Κυράνᾳ γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον ᾽Α|φροδίτας… ⏑–– ⏑⏑ –⏑ –⏑ –|⏑–– X

e2v1 πόνων δ᾽ οὔ τις ἀπό|καρός… ⏑– – ⏑ ⏑⏑|–⏑ X

e2v2 ὁ Βάττου δ᾽ ἕπεται παλαιὸς ὄλ|βος… ⏑ –– ⏑⏑– ⏑–⏑ –|⏑ X

e3v1 ἐν ᾽Αρει· τὸ δ᾽ ἐλα|σιππον… ⏑ –– ⏑ ⏑⏑|–⏑ X

e3v2 δέκονται θυσίαισιν ἄνδρες οἰ|χνέοντές… ⏑–– ⏑⏑–⏑ –⏑ –|⏑–– X

e4v1 ὅσαι τ᾽ εἰσὶν ἐπι|χωρίων… ⏑– –⏑ ⏑⏑|–⏑– X

e4v2 τετόλμακε. θεός τέ οἱ τὸ νῦν | τε πρόφρων… ⏑––⏑ ⏑– ⏑ – ⏑ – | ⏑ –– V

Talvez fosse possível também que nesses dois pontos houvesse uma ausência de ársis no compasso, fazendo com que ele tivesse 3 tempos em vez de 6. Contudo, essa hipótese nos parece difícil de se sustentar.

Uma última possibilidade para o primeiro verso seria a de admitir a presença de glicônios de feitura bastante livre:

P5e1 ◡ – ⏓ ‖ ◡ ◡◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ | ◡ ≏ ⏔ ‖ *gl*? *gl*^^

Essa hipótese tem a desvantagem de perder a simetria métrica entre os dois versos, além de requerer uma concepção mais elástica para a feitura das frases eólias. Por conta dessas dificuldades, acabamos preferindo a hipótese que figura na análise final, ignorando o antipasto inicial dos dois versos para buscar uma simetria diferente, por meio do prolongamento da segunda sílaba longa do primeiro verso:

P5e1 ◡ – ⋮ ⏓ ◡ ◡◡ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ≏ ‖ ^^*ia ch*^ *wil*

P5e2 ◡ – ⋮ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ ◡ ≏ ‖ ^^*ia ch ia wil*

Apesar de manter uma certa simetria, essa hipótese tem a desvantagem de necessitar de compassos anacrústicos, os quais não parecem ser muito comuns nas odes logaédicas. Todavia, considerando o vasto uso desse recurso nas odes D/e, sua presença aqui talvez não seja algo que deva nos causar estranhamento. A característica principal dessa análise é a de preservar os wilamowitzianos em fim de verso, prática que se repete claramente no verso seguinte a esses dois:

P5e3 – ◡ – ◡ ‖ ◡ – ◡◡ ◡ | – ◡ ◡ ≏ ‖ *tr wil*

Pítica VI

Boeckh/Dissen

Estrofes

⏑ ⏒ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – –	*2ia^^ ar*
⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏓	*ia^ ch*
⏓ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ⏒ ⏑ ⏓	*gl tr^*
⏑ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏓	*^ch tr ch*
⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏓	*dod tr ch*
⏓ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏓ ⏑ ⏓	*gl ia*
⏑ ⏒ ⏑ – ⏑	*ia+1*
– ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑	*ba ch+1*
⏑ ⏒ ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏓	*^^ia tr+1 ia*

Christ

Estrofes

⏑ ⏒ ⏑ – ⏓ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏓ |	*ia tr 2ia^^*
⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓	*2ia^^*
⏓ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏓ ⏒ ⏑ ⏓	*tr ia tr^*
⏓ | – ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ –	*sp tr ch*
– ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ | – ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – |	*^^tr ia tr ch*
⏓ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏓ ⏒ |	*tr ia tr*
⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ |	*ia+1*
– ⏒ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ – |	*ia io*
⏑ ⏒ – ⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏓ |	*ant 2tr^*

Schroeder

Estrofes

⏑–⏑–	⏓⏑–⏑⏑–⏑–	–⏑–⏑–⏑⏑–	*ia gl wil*

⏑⏑–⏑⏑–⏑⏓ –⏑⏔	*gl tr^*
⏑⏑– –⏑–⏑–⏑⏑–	*^ch wil*
–⏑⏑–⏑– –⏑–⏑–⏑⏑–	*dod wil*
⏑⏑–⏑⏑–⏑– –⏑⏑⏑⏔	*gl ia*
⏑–⏑–⏔	*ia+1*
––⏑–⏑⏑–⏔	*sp reiz*
⏑–– ⏑–⏑– ⏖–⏑⏔	*ba 2ia*

Escoliastas

Estrofes

⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏔ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑	1	*ia+1 ia*[÷81] *ia^*
– – ⏑ ⏖ | ⏔ – ⏑ ⏑ | ⏔ ⏓ ⏑ ⏖	2	*3IO*
⏓ – ⏑ ⏖ | – ⏓ ⏑ ⏓	3	*2ia*
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏔ | – ⏑ ⏑ – | ⏑	4	*tr 2ch ⏑*
– – ⏑ – | ⏔ ⏖ ⏑ ⏓	5	*2ia^*
⏖ ⏑ – ⏖ | – ⏑ – – | ⏓ ⏑ ⏔ ∧	6	*3tr^*
⏑ – ⏑ – –	7	*ia+1*
– – ⏑ – | ⏓ ∧ – –	8	*2ia^*
⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏔ | – ⏑ – ∧	9	*ant tr tr^*

Itsumi

Estrofes

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	*⏑ e gl wil*
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ – ⏑ – ‖	*gl e*
⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖	*^d wil*
– ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – |	*dod wil*
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏓ – ‖	*gl e –*

[81] A anáclase não é mencionada no texto, mas é provavelmente subentendida.

⏑ – ⏑ – – | – – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖ *⏑ e wil+1*

⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ‖ *^e e^2 × e*

Gildersleeve

Estrofes (3 tempos)

I.	⏑ ⋮ – ⏑ | ⏓ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖	*ia tri d^ tr*
	⏑ ⋮ – ⏑ | ⏒ ⏑ | – ∧ ‖	*ia^ d*
	⏑ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ | ⏓ | ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖	*tri da ia*
	⏑⏑ ⋮ ⏓ | – ⏑ | – ⏑ | ⏒ ⏑ | – ∧]	*sp tr d*
II.	⏒ ⏑ | – ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⏒ ⏑ | – ∧ ‖	*d^ tr^ tr d*
	⏑ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ | – . ⏑ . ‖ ⏓ | ⏓ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖	*tri da sp cr*
	⏑ ⋮ – ⏑ | – ⏑]	*ia+1*
III.	> ⋮ – ⏑ | ⏒ ⏑ | ⏓ | – ∧ ‖	*ba da*
	⏑ ⋮ ⏓ | – . ⏑ . ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧]	*ant 2tr^*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes (6 tempos)

⏑ – ⏑ – ‖ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏓ ⏊ ‖	*ia hipp*[82]
⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏓ ‖	*hepta*
⏓⏓ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ‖ ⏓ ⏑ – ‖	*gl ^ia*
⏑ ⏑ – ⋮ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏓ ‖	*^ch wil*
– ⏑ ⋮ ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏓ ‖	*dod wil*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏓ ⏓⏓ ⏑ ‖ ⏓ ⏊ ‖	*gl ^ant+1*
⏑ – ⏑ – | ⏓ ⏊ ‖	*ia+1*
⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏓ ⏊ ‖	*hepta+1*
⏑ – – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ ⏓ ‖	*ant 2tr^*

[82] A posição inicial de ⏑⏑ deverá sempre valer dois tempos, mesmo quando ocupada apenas por uma sílaba breve.

Por ser uma ode desprovida de epodos, podemos ter a suspeita de que a *Pítica VI* tenha uma estrutura simples no tocante à sua métrica e rítmica. Isso, contudo, seria um engano, pois a ode apresenta versos extremamente distintos uns dos outros, com variações ocorrendo o tempo todo. Com efeito, os únicos versos que se podem considerar semelhantes são o segundo e o penúltimo, respectivamente compostos por um heptassílabo e um heptassílabo aumentado:

P5s2 — – ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄ ‖ *hepta*

P5s8 — – ◡ | – ◡ ◡ – | — ⏑̄ ‖ *hepta+1*

Talvez também se possa argumentar que o terceiro e o sexto verso, por começarem com um glicônio cada, tenham também uma semelhança, assim como o quarto e o quinto, por terminarem em um wilamowitziano cada:

P5s3 ⏑̄ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑̄ ‖ — ◡ – ‖ *gl ^ia*

P5s6 ⏑̄ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ — ⏑̄ ◡ ‖ — ⏑̄ ‖ *gl ^ant+1*

P5s4 ◡ ◡ – ⋮ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄ ‖ *^ch wil*

P5s5 – ◡ ⋮ ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄ ‖ *dod wil*

Mesmo assim, em nenhum desses casos as semelhanças são suficientes para produzir versos idênticos. De fato, o que vemos ao longo da sexta pítica é uma variação intensa de metros jambo-trocaicos, formando por vezes estruturas eólias de diversos

tipos, com a presença mesmo de um compasso anacrústico no quinto verso, onde figura um dodrans verdadeiro (segundo nossa concepção):

P5s5 – ◡ ⋮ ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ≍ ‖ *dod wil*

Devido à escassez de compassos anacrústicos nas odes logaédicas, em contraste com as odes D/e, inicialmente ficamos relutantes em assinalar esse início como incompleto. No entanto, percebendo o dodrans, pareceu-nos que era um forte indício de que o verso deveria, sim, ser iniciado por um compasso anacrústico, visto que essa seria a maneira como a estrutura se encaixaria ritmicamente numa composição eólia.

Itsumi aponta para a possibilidade (sugerida por Snell) dos dois primeiros versos serem lidos como um único verso, o que faria com que o hiponácteo se tornasse um glicônio e com que o heptassílabo se tornasse um wilamowitziano:

P5s1,2 ◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – | ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ‖ ◡ *e gl wil*

De fato, a leitura é possível, ainda que ignore o final de palavra e a posição que, se Christ estiver correto, é de *anceps*, ambos sinais claros de quebra de verso. De uma forma ou de outra, se Itsumi e Snell estiverem corretos, a leitura rítmica seria então a seguinte:

P6s1,2 ◡ – ◡ – ‖ ≍ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ≍ ‖ *ia gl wil*

A vantagem dessa visão, nitidamente, é o fato de não carecer de qualquer ajuste para ser lida dentro dos compassos que elegemos.

Do sétimo para o oitavo verso da ode, Itsumi propõe o mesmo tratamento exposto acima, com resultados semelhantes, pelos mesmos motivos já apresentados e também com base em Snell:

P6s7,8 ⏑ – ⏑ – – | – – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ *e wil+1*

Apesar de Itsumi marcar as duas sílabas da base eólia como longas, a primeira aparece como *anceps* em Boeckh/Dissen, sugerindo que talvez pudesse ser lida como breve mesmo quando uma sílaba longa preenchesse a posição (isso é, se a hipótese estiver correta e não houver final de verso ali, mesmo considerando a presença do *anceps* e do final de palavra). A divisão rítmica seria a seguinte:

P6s7,8 ⏑ – ⏑ – ‖ ⏒ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏓ ⏔ ‖ *ia wil+1*

A hipótese de Snell e de Itsumi talvez encontre força na semelhança que cria entre os versos 4 e 5, os quais também possuem um wilamowitziano no final. Uma possível explicação para o aparente final de verso nos dois casos talvez fosse identificá-lo como *Dovetailing*, a técnica de unir dois *cola* diferentes por meio de uma palavra que, sendo cortada, é dividida entre os dois. Assim, o final de palavra – que Boeckh/Dissen, Christ, Race, etc., veem como final de verso – seria tomado de forma exatamente contrária, como um artifício para unir as estruturas ali presentes. O perigo dessa leitura é que, tomando a hipótese como válida, muitos outros versos terminados com catalexia ou hipercatalexia podem passar a ser vistos em conjunto ao verso seguinte, criando períodos ainda mais longos dos que os que já temos.

Ainda que seja uma hipótese bastante viável, preferimos seguir a edição de Race (a qual é igualmente possível e viável), visto que esse tipo de diferença de leitura não altera a visão geral da tese que defendemos.

Pítica VII

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

– ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –	*ia+1 ith*
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏓ × ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –	*⏑ ch 2tr^^ ch*
– ⏑́ ⏑ – –	*ia+1*
– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏓	*reiz*
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –	*ia ch –*
– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒	*tel*
⏑ ⏑⏑́ ⏑́ ⏑ ⏒	*^^ia tr^*
⏓ ⏑⏑́ ⏑ ⏑ ⏓	*ia+1*

Epodos

× ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – × ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –	*^^tr ch tr^^ ch*
⏑ ⏑́ – ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ –	*ba tr dod*
⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑⏑́ ⏑ – ⏓	*^^tr ch tr*
⏑́ ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –	*adon tr ch*
– ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ –	*ia ch*
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –	*reiz*

Christ

Estrofes e Antístrofes

– – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – – |	*ia tr ba*
⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – ⏑ ⏑ –	*gl? hepta*
– – ⏑ – – |	*ia+1*
– – ⏑ ⏑ – ⏒	*reiz*
⏑ – | ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ |	*^^ia 2tr^^*
– – ⏑ ⏑ – ⏑ – |	*IO tr^*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏒	*tr+1*

⏑̄ ⏑⏑ ⏑ – – | *ia+1*

Epodos

– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ – ⏑ ⏑ – | *tr ant ch*

⏑ – – – ⏑ – | *ba tr^*

– – ⏑ ⏑ – ⏑ – | *tel*

⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̄ | *rdod*

⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – | *wil*

– – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – | *– wil*

– – ⏑ – – ⏑ ⏑ – | *ia ch*

⏑ – ⏑ ⏑ – – | *reiz*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

––⏑–⏑⏑⏑⏑ ⏑–– *2ia ba*

⏑–⏑⏑– –⏑– ⏑̄–⏑–⏑⏑– *^rdod tr^ hepta*

––⏑–– *ba sp*

––⏑⏑–⏑̄ *reiz*

⏑–⏑⏑–⏑⏑– –––⏑⏑–⏑⏑̄ *wil gl*

⏑⏑–⏑⏑̄ *ant+1*

⏑̄⏑⏑–⏑̄ *ia+1*

Epodos

–⏑–⏑⏑– –⏑–⏑⏑– *2rdod*

⏑–– –⏑– ––⏑⏑–⏑– *ba tr^ tel*

⏑⏑–⏑⏑– *rdod*

⏑⏑–⏑–⏑⏑– *wil*

––⏑–⏑–⏑⏑– *– wil*

––⏑– –⏑⏑– *ia ch*

⏑–⏑⏑–– *reiz*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

– – ◡ – | ◡ ⏑⏑ ◡ ⏑⏑ | ◡ – ∧ –	1	*3ia^*
⏑⏑ – ◡ ◡ | – – ◡ ⏓	2	*2IO*
⏓ × ◡ – | ◡ ∧ ◡ – | – – ◡ – –	3	*2ia^ ia+1*
– – ◡ ◡ | – ⏓ ◡ –	4	*IO ch*
◡ ⏑⏑ – ◡ ◡ – –	5	*ph*
– – ◡ ◡ | – ∧ ◡ ⏑⏑	6	*2IO^*
⏑⏑ ◡ – ◡ | ⏑⏑ ⏓ ⏑⏑ ⏑⏑ | ×	7	*2tr ×*

Epodos

⏑⏑ ◡ – ◡ | ◡	1	*tr ◡*
– × ◡ – | ⏑⏑	2	*tr* ⏑⏑
– ◡ – – | ∧ – ◡ –	3	*ia ^ia*
– – ◡ ∧ | ◡ – ◡ –	4	*ia^ ia*
⏑⏑ ◡ – | > ◡ –	5	*cr ^cr*
⏑⏑ ◡ – ⏓ | – ◡ ◡ –	6	*ia ia*[÷83]
– – ◡ – | ◡ – ⏑⏑ –	7	*ia ia*[÷84]
– ⏓ ◡ – | – ◡ ◡ –	8	*2ch*
◡ – ⏑⏑ – | –	9	*ia+1*[÷85]

Itsumi

Estrofes e Antístrofes

– – ◡ – ◡ ⏑⏑ ◡ ⏑⏑ \| ◡ – – ‖ – *e*[4] –

[83] Em vez da anáclase, os escoliastas o marcam como um dímetro jâmbico catalético: "τὸ [κῶλον] ϛ´ ἰαμβικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον."

[84] A anáclase não é mencionada, mas provavelmente é subentendida.

[85] Cf. n42.

⏑ – ⏑ ⏑ | – – ⏑ – ⏓ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – |	⏑ *d e hepta*
– – ⏑ – – |	– *e* –
– – ⏑ | ⏑ – – ‖	– *d* –
⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – – |	⏑ *e d* –
– – | ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖	*tel*
⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ‖	^*e e*
⏓ ⏑⏑ ⏑ – – ‖	× *e* –

Epodos

– ⏑ – ⏑ ⏑ | – – ⏑ – ⏑ ⏑ – |	*rdod rdod*
⏑ – – – ⏑ – | – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – |	^*e* – *e tel*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – |	*rdod*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – |	*e* ⏑ *d*
– – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –	– *e* ⏑ *d*
– – ⏑ – – ⏑ ⏑ – |	– *e d*
⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖	⏑ *d* –

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (3 tempos)

I.	> ⋮ – ⏑ | – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ | – ∧ ‖	*ia+1 2tri sp*
	⏑ ⋮ –⏑ ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | – > | – . ⏑ ‖ –⏑ ⏑ | – ∧ ‖	*reiz 2tr^^ d*
	> ⋮ – ⏑ | ⏓ | – > | –⏑ ⏑ | ⏓ | – ∧]	*ia+1 reiz*
II.	⏑ ⋮ ⏓ | ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⏓ ‖	^^*ia tri d*
	– > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧]	*tr^^ d^ tr^*
III.	⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖	*tri tr^*
	> ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ | – ∧]	*cr sp*

Epodos (3 tempos)

I.	– ⏑ | –⏑ ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ‖	^^*tr d tr^^ d*
	⏑ ⋮ ⏓ | ⏓ | – ⏑ | ⏓ . ‖ ⏓ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖	*ba tr^ tel*

	⏑ ⏑ ⏑ ❙ –⏑ ⏑ ❙ ⏓ . ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ❙ ⏓ ❙ – ∧]	*tri d tri sp*
II.	–⏑ ⏑ ❙ – > ❙ – ⏑ ❙ – ⏑ ❙ –⏑ ⏑ ❙ – ∧ ‖	*da tr d*
	> ⋮ – ⏑ ❙ ⏓ ❙ –⏑ ⏑ ❙ – ⏑ ❙ –⏑ ⏑ ❙ – ⏑]	*ia da da*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

⁝ – ⏑ – ❙ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ❙ ⏑ – ⏓ ‖	*3ia^*
⏑ ⋮ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ – ‖	*^rdod ^ia hepta*
⁝ – ⏑ – ❙ ⏓ ⏊ ‖	*ia+1 (= reiz^?)*
⏓ – ⏑ ❙ ⏑ – ⏓ ‖	*reiz*
⏑ – ⏑⏑ ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ – ❙ ⏓ ⏊ ‖	*wil+1*
⏓ – ⏑ ❙ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖	*tel*
⏑ ⏑⏑ – ⏑ ❙ ⏓ ⏊ ‖	*ant+1*
⏒ ⏑⏑ ⏑ – ❙ ⏓ ⏊ ‖	*ia+1*

Epodos (6 tempos)

– ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – – ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ – ‖	*tr wil*
⏑ – ⏓ ‖ ⏓ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ ❙ ⏑ – ⏑ – ‖	*ant^ ^ia* (= *gl*?) *tel*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ ❙ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ‖ – ⏒ ⏓ ‖	*gl tr^*
– ⏑ ⋮ ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑ ❙ – ⏑ ⏑ – ‖	*adon wil*
⁝ – ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ – ‖	*ia ch*
⏓ – ⏑ ❙ ⏑ – ⏓ ‖	*reiz*

A *Pítica VII* é uma das mais difíceis odes logaédicas do corpus, devido à sua curta extensão, que não nos permite ter muita certeza sobre a feitura de seus versos. As análises apresentadas, notadamente, possuem divisões diferentes para os versos, devido a essa dificuldade. Por esse motivo mesmo, Itsumi não a cataloga em meio às 18 odes que elenca para sua análise, deixando-a num capítulo apendical.

A ode apresenta algumas peculiaridades, como o *metron* jâmbico com sílaba longa preenchendo a posição de *anceps* inicial em três versos:

P7s1 ¯⋮¯ – ◡ – | ◡ ◡◡ ◡ ◡◡ | ◡ – ⏑̄ ‖ *3ia^*

P7s3 ¯⋮¯ – ◡ – | ⏑̄ ⏑̄ ‖ *ia+1*

P7e5 ¯⋮¯ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ *ia ch*

Nós a marcamos como ¯⋮¯ para sinalizar o fato de que parte de sua duração temporal teria sido executada em um compasso anacrústico anterior ao *metron* jâmbico propriamente dito. O compasso anacrústico inicial poderia conter um prolongamento para facilitar a execução. Algumas possibilidades são:

◡ ⋮ ◡ – ◡ –

– ⋮ ◡ – ◡ –

⏑̄ ⋮ ◡ – ◡ –

> – ◡ –

A última possibilidade apresentada coloca a sílaba longa inicial como irracional, valendo o tempo de uma breve, ao passo que as outras três consideram a presença de um compasso anacrústico de maior ou menor extensão.

Contudo, há ainda uma outra possibilidade, que pode, à primeira vista, aparecer remota, mas que se fortalece pelo contexto métrico: a do período ser uma estrutura eólia bastante reduzida, uma espécie de reiziano catalético:

reiz ⏑̄ – ◡ ◡ – ⏑̄

s03 ⏑̄ – ◡ ⏑̄ ⏑̄

Como dito, o contexto métrico faz com que essa hipótese não seja de todo ruim, visto que o verso seguinte é, com efeito, composto justamente por um reiziano, estrutura que se repete também no epodo deste poema.

O segundo verso dos epodos também proporciona espaço para algumas indagações:

P7e2 ◡ – ⏑̄ ‖ ⏑̄ ◡ – ‖ ⏑̄ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ *ant*^ ^*ia* (= *gl*?) *tel*

Talvez fosse possível analisar os dois primeiros compassos como uma variação do dímetro eólio com possibilidade de prolongamento de sílabas longas para compensar a catalexia:

◡ – ⏑̄ | ⏑̄ ◡ – = ◡ – – ◡ | ◡ – ◡ –

Aceitando essa possibilidade, o verso poderia ser analisado com um glicônio seguido por um telesíleo. Contudo, é preciso notar que o primeiro *metron*, além de um antipasto, poderia também ser um jambo, assim como o segundo *metron*, além de um jambo, poderia ser um coriambo. Disso, geram-se as seguintes possibilidades:

Antipasto + jambo:	⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ –	*gl*
Iambo + coriambo:	⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ –	*ia ch*
Jambo + jambo:	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	*2ia*
Antipasto + coriambo:	⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ –	*wil*

Assim, em metade das possibilidades, forma-se alguma estrutura eólia (glicônio e wilamowitziano), mas na outra metade, não (dímetro jâmbico e dipodias jâmbica seguida de coriambo).

Outra dificuldade apresentada pela ode se encontra no quarto verso do epodo, que inicialmente analisamos dessa forma:

P7e4 – ⏑ ⋮ ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑ \| – ⏑ ⏑ – ‖ *adon wil*

O verso parece apresentar uma estrutura eólia bem definida em seu final. Há, contudo, diversas possibilidades de divisão de verso nessa região, como as análises de Christ e de Itsumi demonstram:

Christ

[⏓ ⏑ – ⏑] – ⏑ ⏑ – \| *wil*

– – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – \| *– wil*

Itsumi

[⏑⏑ ⏑ – ⏑] | – ⏑ ⏑ – | *e ⏑ d*

– – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – *– e ⏑ d*

Adicionamos colchetes para marcar o período que não pertence ao verso na divisão de Boeckh/Dissen e de Race. Como de costume, as descrições em frente aos versos de Christ são de nossa autoria. Para o caso da *Pítica VII*, Christ não colocou *ictus* em nenhuma sílaba, provavelmente pela dificuldade de análise. Itsumi, por motivos semelhantes, parece ter sido precavido e usado estruturas mínimas para analisar o período, considerando as diversas possibilidades de fim de verso.

Mudamos nossa análise do verso mais tarde, contudo, para:

P7e4 – ⏑ ⋮ ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ *adon wil*

Essa segunda análise nos pareceu mais natural. Por isso, optamos por ela.

Seguindo a edição de Boeckh/Dissen e Race, analisamos o período por meio de estruturas eólias, com a presença de um adônio no início do verso, em compasso anacrústico como defendemos que ele deve ser para ser considerado eólio. Algo semelhante ocorreu também no segundo verso das estrofes:

P7s2 ⏑ ⋮ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ *^rdod ^ia hepta*

Ali, vemos o que nos parece ser um dodrans invertido acefálico, também em posição inicial e com um compasso anacrústico que, segundo nossa visão, o caracteriza

verdadeiramente como estrutura eólia incompleta, devido ao fato do compasso incompleto encaixá-lo dentro da disposição original da estrutura eólia completa.

Pítica VIII

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *gl*

× ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑̄ *gl*

– ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̄ *hepta*

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *ia dod*

⏑́ ⏑ ⏑ – × ⏑̄ × ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *gl? dod*

⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – × ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *ba dod tr+1*

⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *ia+1 tr+1*

Epodos

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – *ia^ dod tr+1*

⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – × ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑̄ *ia^ dod adon*

× ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – × – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑̄ *gl ph*

– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – *ba gl ⏑–*

⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – × ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *^^ia dod gl*

– ⏑́ ⏑̄ × – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑̄ *ia gl ⏑–⏑̄*

Christ

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑̄ | *tr ia*

⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑ ⏑̄ | *tr ia*

⏑́ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̄ | *ba ch*

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏑̄ *ia ch ia^^*

– ⏑ ⏑ ⏑́ – | ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑̄ *^^tr ant tr ia*

⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ – , | ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑̄ *ia+1 ant tr+1*

⏑̄ ⏑́ ⏑ – | ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑̄ | *3ia^^*

Epodos

⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ | ⏑ – ⏑ ⏓	*ia+1 ia tr+1*
⏖ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ – | ⏖ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏓	*ia io IO sp*
– ⏖ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒ – , | – ⏒ ⏑ ⏑ – – |	*2ia^ sp reiz*
– ⏒ ⏑ ⏑ – ⏒ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – |	*2IO ⏑ ia*
⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ – | ⏒ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏓ |	*ant ia tr ia*
⏒ – ⏓ ⏒ ⏖ – ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏓	*sp ia+1 2ia^*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑⏓		*gl*
–⏑–⏑⏑⏑⏑⏑⏓		*gl*
––⏑–⏑⏑–		*hepta*
⏑–⏑––⏑⏑–⏑⏓		*ia dod*
–⏑⏑–––	⏖–⏑–⏑⏑–⏑⏓	*adon+1 ⏖ gl*
⏖–⏑–⏑⏑–	⏖–⏑–⏑⏓	*hepta 2ia^^*
⏖–⏑–	⏖–⏑–⏑⏓	*3ia^^*

Epodos

⏑–⏑–⏑⏑–⏑–	–⏑–⏑⏓	*⏑ gl tr^*
⏖–⏑–⏑⏑––	⏖–⏑⏑–⏓	*hepta+1 reiz*
––⏑⏑–⏓		*reiz*
––⏑⏑–⏓		*reiz*
––⏑⏑–	–⏑⏑–⏑–⏑⏓	*reiz^ dod+2*
––⏖–⏖–⏑⏑–	⏑–⏑–⏓	*– wil ia+1*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

⏑̊ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏑̄ | ⏑̊	1	*ia*[÷86] *ia* ⏑̊
– ⏑ ⏑̊ ⏑ | ⏑̊	2	*tr* ⏑̊
– – ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑̄ ∧	3	*2tr*^
⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑̊	4	*ch*[÷87] *ch* ⏑̊
– ⏑ ⏑ – | ⏑̊ ⏑̆ ⏑ – | ⏑	5	*2ch* ⏑̄
⏑ – ⏑ ⏑̄ | ⏑̆ – ⏑ – | ⏑̊	6	*2ia* ⏑̊
– ⏑̄ ⏑̆ – | ⏑ – ⏑ ⏑̄ | ⏑̆ – ⏑ ∧	7	*3ia*^
– ⏑̆ – ⏑ | ∧ – ⏑ ⏑̄	8	*ia* ^*ia*

Epodos

⏑ – ⏑ – | ⏑̊ – ⏑ – | –	1	*2ia* –
⏑ – ⏑ – | ⏑̆ – ⏑ – | ⏑ ∧ ⏑ –	2	*3ia*^
× ⏑̆ – ⏑ ⏑	3	*ia*+1[÷88]
– ⏑̆ ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑ ⏑ – | ⏑	4	*tr ch* ⏑
⏑̆ ⏑̆ – – | ⏑ ⏑ ∧ –	5	*2io*^
⏑̆ ∧ – – | ⏑ ⏑ – –	6	*io*^ *io*
⏑ ∧ ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	7	*ia*^ *ia*
⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	8	*gl*
× ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄	9	*gl*
– – ⏑̆ × | – – ⏑ ⏑	10	*2ant*^ (?)
– ⏑ – ⏑ – ⏑̆	11	*ith*

Itsumi

Estrofes e Antístrofes

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖	*gl*
– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ‖	*gl*

[86] A anáclase não é mencionada, mas provavelmente é subentendida.

[87] Cf. n45.

[88] Cf. n45.

– – ◡ – ◡ ◡ – ‖ *hepta*

◡ – ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ‖ ◡ *e dod*

– ◡ ◡ – – ⏑̄ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ‖ *d wil+2*

⏑̄ – ◡ – ◡ ◡ – – ⏑̆ – ◡ – ◡ – ‖ *hepta* e^3 (aeol)

⏑̄ – ◡ – ⏑̄ – ◡ – ◡ – ‖ × *e* × e^2

Epodos

◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – ‖ *hepta+2* e^2

⏑̆ – ◡ – ◡ ◡ – – ⏑̄ – ◡ ◡ – – ‖ *hepta ph*

– ⏑̄ – ◡ ◡ – ◡ – – | – – ◡ ◡ – – ‖ *gl ph* *

– – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – | ◡ – | – *d d* ◡ *e*

◡ – – ◡ ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ‖ *gl gl*

– – ⏑̆ – ⏑̆ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – – ‖ *sp hepta+2+3*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (3 tempos)

I. ◡ ◡ ◡ | –◡ ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ *tri d^ tr^*

– ◡ | –◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | – ∧] *^^tr d^ cr*

II. > ⋮ – ◡ | –◡ ◡ | – ∧ ‖ *^tr d*

◡ ⋮ – ◡ | —˩ ‖ –◡ ◡ | – ◡ | – ∧] *ia d^ tr^*

III. –◡ ◡ | —˩ ‖ – > | – ◡ . ‖ –◡ ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ *d tr d^ tr^*

> ⋮ – ◡ | –◡ ◡ | —˩ | – . > ‖ – ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ *^tr d^ tr^ tr+1*

> ⋮ – ◡ | – > | – ◡ | – ◡ | – ∧] *^3tr^*

Epodos (3 tempos)

I. ◡ ⋮ – ◡ | –◡ ◡ | – ◡ | —˩ ‖ – ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ *^tr d^ tr^ tr+1*

> ⋮ – ◡ | –◡ ◡ | —˩ | – > . ‖ –◡ ◡ | —˩ | – ∧] *^tr d^ tr^ da*

II. – > | –◡ ◡ | – ◡ | —˩ ‖ – > | –◡ ◡ | —˩ | – ∧ ‖ *^^tr d^ tr^ ^^tr da*

> ⋮ –◡ ◡ | —˩ | –◡ ◡ | – ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ *>d da tr^*

◡ ⋮ —˩ | –◡ ◡ | – ◡ | —˩ . ‖ – ◡ | –◡ ◡ | *^^ia d^ tr^ ^^tr d^*

– ◡ | – ∧ ‖ *tr^*

> ⋮ – > | – > | –◡ ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡]] *ia+1 da tr*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

⏑⏑ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑ ‖ *gl*

× ◡ – ◡ | ◡ ⏑⏑ ◡ ⏑ ‖ *gl*

⏓ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑ ‖ *hepta*

◡ – ⋮ ◡ – – ◡ | ◡ – ◡ ⏑ ‖ *^^ia gl*

– ◡ ◡ – ‖ ⏓ ⏓ ‖ × ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑ ‖ *ch sp gl*

⏓ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ × ⏑ – ◡ | – ◡ ⏓ ‖ *hepta ph*

⏑ – ◡ – | ⏑ – ◡ – | ◡ ⏑ ⏔ ‖ *3ia^^*

Epodos (6 tempos)

⏓ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ ⏓ ‖ *hepta wil^*

⏓ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ × ⏑ – ◡ | ◡ – ⏓ ‖ *hepta ph*

× ⏑ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ × – – ◡ | ◡ – ⏓ ‖ *gl ph*

– – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ ‖ – ◡ – ◡ | ⏓ ⏔ ‖ *2IO ia+1*

◡ – – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ × ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑ ‖ *gl gl*

⏓ ⏓ ‖ ⏓ – ⏑ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – | ⏓ ⏔ ‖ *sp hepta ia+1*

A oitava ode pítica, apesar de estar longe de ser a ode logaédica mais complicada do corpus, oferece algumas dificuldades notáveis a uma análise métrica e/ou rítmica.

As dificuldades começam já no quarto verso das estrofes e antístrofes, na dúvida que surge entre identificar uma estrutura eólia no começo ou no final do verso. No primeiro caso, que empregamos na versão final, o final do verso se torna catalético:

P8s4 ◡ – ◡ – | – ◡ ◡ – ‖ ◡ ≏ ⏊ ‖ *wil ia*^^

A segunda opção, por sua vez, faz com que as duas primeiras sílabas do verso fiquem isoladas em um compasso anacrústico, mas elimina a catalexia final que ocorre na outra solução:

P8s4 ◡ – ⋮ ◡ – – ◡ | ◡ – ◡ ≏ ‖ ^^*ia gl*

Como dito, escolhemos a primeira opção. Isso foi feito tendo em mente a simetria com os versos anteriores, os quais eram todos iniciados por uma estrutura eólia. Mais do que isso, o terceiro verso, logo acima, apresentava um heptassílabo, o qual nada mais é do que um wilamowitziano com meia base. Essa semelhança nos pareceu um indício de que o wilamowitziano que se pode identificar no início do quarto verso fosse a solução mais provável. Outro argumento em prol dessa análise é a ausência de quaisquer outros compassos anacrústicos neste ode. Por isso, entre duas análises igualmente plausíveis, ficamos com aquela embasada por um maior número de elementos externos ao verso em si.

Logo em seguida, o quinto verso apresenta uma feitura bastante incomum, que certamente requeria alguma intervenção do poeta, por meio de prolongamento, compasso anacrústico ou pausas, para completar o período. Itsumi, por exemplo, vê o verso da seguinte forma:

P8s5 – ◡ ◡ – – ⏑̄ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ‖ *d wil+2*

Passando sua análise para uma divisão em compassos, teríamos o seguinte resultado, com um final catalético:

P8s5 – ◡ ◡ – ‖ – ⏑̄ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ⏊ ‖ *d wil+2* (*ch wil ia*^^)

Itsumi marca uma variação na sexta sílaba. Boeckh/Dissen, além disso, assinalam também um *anceps* na quinta:

P8s5 –́ ◡ ◡ – x̲ ⏑̄ x̲ ◡ –́ ◡ ◡ – ◡ ⏑̄

Essas posições muito variáveis nos pareceram suspeitas de serem sílabas prolongadas, cuja natureza breve ou longa não importaria muito caso na melodia fossem consideradas como longas aumentadas. Por conta disso, analisamos o verso da seguinte forma:

P8s5 – ◡ ◡ – ‖ —̲ —̲ ‖ x̲ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑̄ ‖ *ch sp gl*

Por fim, o primeiro verso do epodo oferece uma dificuldade em relação à identificação uma possível estrutura eólia:

P8e1 ⏑̄ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑̄ ‖ *hepta wil^*

Nesse verso, identificamos uma estrutura eólia carecendo de uma sílaba, a qual seria compensada pelo prolongamento de uma sílaba longa:

⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑̄ = ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ –

Percebemos esse fenômeno também em outras odes, tendo elaborado a discussão com mais delonga na análise da *Pítica XI*. Em linhas gerais, no entanto, podemos dizer que, apesar de metricamente distinta, ela seria equivalente, em termos rítmicos, à sua irmã acatalética, de modo que nos parece justo identificá-la como uma estrutura eólia também.

Pítica IX

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

⏑ ⏑ ´ ⏓ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	*^da Da*
´ ⏑ – – ´ ⏑ – ´ ⏓	*2tr^ tr^^*
⏑ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓	*^da Da*
´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓	*Da Da*
´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	*tr Da tr D*
´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓	*Da Da Da*
´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏒	*D 2tr^*
´ ⏑ – – ´ ⏑ – – ´ ⏑ – – ´ ⏑ – ⏓	*4tr*

Epodos

– ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ –	*erasm tr^*
´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ – – ´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	*Da 2tr D*
´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ ⏒	*tr Da tr^*
´ ⏑ – – ´ ⏑ – –	*2tr*
´ ⏑ – ⏓ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ´ ⏑ ⏒	*tr Da tr^*
´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	*tr D*
´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏒	*tr Da 2tr^*
´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏒	*D*
⏓´ ⏑ – – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓	*tr Da*

Christ

Estrofes e Antístrofes

⏑⏑ – ⏒ ´ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – |	*^da Da*
´ ⏑ – – ´ ⏑ – – ⏒´	*2tr+1*
⏑⏑ – | ⏑ ´ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ |	*^da Da*
´ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ´ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ |	*Da Da*

´ ˘ – – ´ ˘˘ – | ˘˘ – – ´ ˘ – – | ´ ˘˘ – ˘˘ ˘ |	*tr Da tr D*
´ ˘˘ – ˘˘ – – | ´ ˘˘ – ˘˘ – , | – ´ ˘˘ – ˘˘ – ˘ |	*Da Da Da*
´ ˘˘ – ˘˘ – | ´ ˘ – – ´ ˘ – |	*D 2tr^*
´ ˘ – – ´ ˘ – | – ´ ˘ – – ´ ˘ – ˘ |	*4tr*

Epodos

– ´ ˘˘ – ˘˘ – – ´ ˘ – |	*earsm tr^*
´ ˘˘ – ˘˘ – – | ´ ˘ – – ´ ˘ – – | ´ ˘˘ – ˘˘ ˘	*Da 2tr D*
´ ˘ – – ´ ˘˘ – | ˘˘ – – ´ ˘ ˘ |	*tr Da tr^*
´ ˘ – – ´ ˘ – – |	*2tr*
´ ˘ – ˘ ´ ˘˘ – | ˘˘ – ˘ ´ ˘ – |	*tr Da tr^*
´ ˘ – – ´ ˘˘ – ˘˘ ˘ |	*tr D*
´ ˘ – – ´ ˘˘ – – , | ´ ˘ – – ´ ˘ ˘	*tr da 2tr^*
´ ˘˘ – ˘˘ ˘ |	*D*
´ ˘ ˘˘ – ´ ˘˘ – ˘˘ – – |	*tr Da*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

˘˘–¯ –˘˘– ˘˘––	*io ch io*
–˘–– –˘– –˘	*tr tr^ sp*
˘˘–˘ –˘˘– ˘˘–¯	*ba ch io*
–˘˘– ˘˘–– –˘˘– ˘˘–¯	*ch io ch io*
–˘–– –˘˘– ˘˘–– –˘–– –˘˘– ˘˘˘	*tr ch io tr ch io^*
–˘˘– ˘˘–– –˘˘– ˘˘–– –˘˘– ˘˘–¯	*ch io ch io ch io*
–˘˘– ˘˘– –˘–– –˘˘	*ch io^ 2tr^*
–˘–– ¯˘–– –˘–¯ –˘–¯	*tr io 2tr*

Epodos

––˘˘ –˘˘– ––˘–	*IO ch tr*
–˘˘– ˘˘–– –˘–– –˘–– –˘˘– ˘˘˘	*ch io 2tr ch io^*

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	*tr ch io tr^*
– ⏑ – – – ⏑ – –	*2tr*
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	*tr ch io tr^*
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	*tr ch io^*
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑	*tr ch io 2tr^*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	*ch io^*
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	*tr ch io*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | –	1	*2an –*
– ⏑ – – | – ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏑ –	2	*2tr tr÷*
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	3	*erasm*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	4	*D*
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	5	*erasm*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ –	6	*tr ch*
⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –	7	*2io*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	8	*D*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	9	*D –*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	10	*D*
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	11	*erasm*
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	12	*D*
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ ^	13	*2tr^*
– ⏑ – – | – ⏑ – ^	14	*2tr^*
– – ⏑ – | – – ⏑ – | ⏑	15	*2ia ⏑*

Epodos

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ –	1	*IO ch tr*

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – –	2	*Da*[89]
– ◡ – – ❙ – ◡ – –	3	*2tr*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏑̄	4	*D*
– ◡ – – ❙ – ◡ ◡ –	5	*tr ch*
◡ ◡ – – ❙ – ◡ ⏑̄	6	*io IO*÷^[90]
– ◡ – – ❙ – ◡ – –	7	*2tr*
– ◡ – ⏑̄ ❙ – ◡ ◡ –	8	*tr ch*
◡ ◡ – ⏑̄ ❙ – ◡ ⏑̄ ∧	9	*io IO*÷^
– ◡ – – ❙ – ◡ ◡ – ❙ ◡ ◡ ⏑̄	10	*tr ch io*^[91]
– ◡ – – ❙ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ❙ –	11	(*ia+1 D*)÷ (= ^*ia+1 D* –)
– ◡ – – ❙ – ◡ ⏑̄ ∧	12	*2tr*^
– ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏑̄	13	*D*
⏑̄ ◡ – – ❙ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ❙ ⏑̄	14	(*ia+1 D*)÷ (= ^*ia+1 D* –)

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

I.	◡ ◡ ⋮ – > ❙ – ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – – ‖	^*da Da*
	⏓ ◡ ❙ – . – ‖ ⏓ ◡ ❙ ⏔ ‖ ⏔ ❙ – ⏑̄ ‖	*2tr*^ *tr*^
	◡ ◡ ⋮ – > ❙ – ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – –]	^*da Da*
II.	– ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – . – ‖ – ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – – ‖	*Da Da*
	⏓ ◡ ❙ – – ❙ – ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – . – ‖ ⏓ ◡ ❙ – – ❙	*tr Da tr*
	– ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – ⏑̄ ‖	*D*
	– ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – – . ‖ – ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – ⏑̄]	*Da D*
III.	– ⋮ – ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ – – ‖	*erasm*
	– ◡ ◡ ❙ – ◡ ◡ ❙ ⏔ . ‖ ⏓ ◡ ❙ – – ❙ ⏓ ◡ ❙ – ⏑̄]	*D 2tr*^

[89] Marcado como catalético pelos escoliastas.

[90] A anáclase não é mencionada, mas provavelmente é subentendida.

[91] A catalexe não é mencionada, porém o trecho é confuso, mencionando antecipadamente o *iambelegos* (pe D) do décimo primeiro *colon*. Talvez tenham sido anotações de autores diferentes, o que explicaria o *iambelegos* ser mencionado duas vezes.

IV. ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – . – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – –] *4tr*

Epodos (4 tempos)

I. – ⋮ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏊ ‖ *erasm tr^*

– ⏑̆ ⏑̆ . | – ⏑̆ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – . – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – | *Da 2tr*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏊] *D*

II. ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏊ ‖ *tr Da tr^*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ *2tr*

⏑̄ ⏑̆ | – . > . ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – > | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏊] *tr Da tr^*

III. ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏊ ‖ *tr D*

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – , ‖ *tr Da*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏊] *2tr^*

IV. – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏊ ‖ *D*

⏑̆ > | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – –] *tr Da*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

⏑̆ ⏑̆ ⋮ – ⏑̆ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ *^da Da*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ‖ *2tr+1*

⏑̆ ⏑̆ ⋮ – ⏑̆ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ‖ *^da Da*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ‖ *Da Da*

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ *tr Da tr*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *D*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ *Da Da*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ‖ *Da*

– ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *D 2tr^*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – ⏑̆ ‖ *4tr*

Epodos (4 tempos)

– ⋮ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ ‖ *erasm tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ —̆ ◡ | – – | —̆ ◡ | – – ‖ *Da 2tr*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ̲◡̲ ‖ *D*

—̆ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ —̆ ◡ | ̲◡̲ ‖ *tr Da tr^*

—̆ ◡ | – – | —̆ ◡ | – – ‖ *2tr*

—̆ ◡ | – ◡̲ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡̲ ‖ —̆ ◡ | ̲◡̲ ‖ *tr Da tr^*

—̆ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ̲◡̲ ‖ *tr D*

—̆ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *tr Da*

—̆ ◡ | – – | —̆ ◡ | ̲◡̲ ‖ *2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ̲◡̲ ‖ *D*

◡̆ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡̲ ‖ *tr Da*

Comentário à Pítica IX

A *Pítica IX*, penúltima ode D/e do corpus, não oferece grandes dificuldades de análise. Gildersleeve, Boeckh/Dissen, Christ e mesmo os escoliastas até certo ponto parecem concordar quase que inteiramente a respeito de sua forma geral. Nossa análise também não se distanciou dessa imagem comum, sendo bastante semelhante à de Gildersleeve, com exceção das divisões colométricas e da análise do último verso dos epodos, onde há a resolução da primeira sílaba longa do *metron* trocaico inicial. Como ocorrido em outras odes, optamos por seguir a simetria comum do *metron* trocaico, ao contrário de Gildersleeve, que o transforma em dois espondeus:

Gildersleeve

P9e9 ⏑̄ > | – – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –] *tr Da*

Nossa Análise

P9e9 ⏑̄ ⏑ | – – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑̄ ‖ *tr Da*

O outro momento nitidamente díspar entre nossa análise e a de Gildersleeve é no segundo verso das estrofes, onde seguimos a leitura de Christ e Gildersleeve parece ter seguido a de Boeckh/Dissen:

Boeckh/Dissen

P9s2 –́ ⏑ – – –́ ⏑ – –́ ⏑̄ *2tr^ tr^^*

Gildersleeve

P9s2 — ◡ | – . – ‖ — ◡ | ⏑ ‖ ⏑ | – ⏊ ‖ *2tr^ tr^^*

Christ

P9s2 ⏓ ◡ – – ⏓ ◡ – – ⏓ *2tr+1*

Nossa Análise

P9s2 — ◡ | – – | — ◡ | – – | ⏑ ‖ *2tr+1*

Além dessas diferenças, é interessante notar a própria estrutura da ode, cujas estrofes são formadas majoritariamente por frases dactílicas, ao passo que os epodos possuem uma feitura intercalada entre frases dactílicas e trocaicas. Em especial, nota-se nas estrofes como a frase métrica do primeiro verso se repete, de maneira intercalada, no terceiro verso:

P9s1 ◡ ◡ ⋮ – ⏓ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *^da Da*

P9s3 ◡ ◡ ⋮ – ⏓ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏓ ‖ *^da Da*

Algo semelhante também ocorre nos epodos, mas de maneira ainda mais intensa, entre os versos 3, 5, 6, 7 e 9, com alguma variação:

P9e3 — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⏑ ‖ *tr Da tr^*

P9e5 — ◡ | – ⏓ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏓ ‖ — ◡ | ⏑ ‖ *tr Da tr^*

P9e6 — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑ ‖ *tr D*

P9e7 — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ *tr Da*

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̆̄ ‖ *2tr^*

P9e8 ⏑̆̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆̄ ‖ *tr Da*

Uma última característica marcante da *Pítica IX* é a presença de dois versos de início dactílico anacrústico:

P92s1 ⏑̆ ⏑̆ ⋮ – ⏑̆̄ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ *^da Da*

P9s3 ⏑̆ ⏑̆ ⋮ – ⏑̆̄ ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆̄ ‖ *^da Da*

As únicas duas outras ocasiões de estruturas como essa entre as *Píticas* D/e são nos últimos versos dos epodos da *Pítica I* e da *Pítica III*. É curioso ainda que os dois versos sejam idênticos, havendo apenas a ocorrência eventual de *brevis in longo* na última posição do segundo verso citado. Considerando que a estrutura é razoavelmente rara e que ela ocorre duas vezes dentro de uma mesma estrofe, em versos idênticos, tendo apenas um verso entre as duas para intercalá-las, parece-nos justo formular a hipótese de que esses versos tivessem uma melodia semelhante senão idêntica. Gostaríamos de sugerir ainda a possibilidade de que essa repetição tenha sido construída, principalmente, para reforçar o conteúdo da abertura do poema. Vejamos os três primeiros versos:

᾽Εθέλω χαλκάσπιδα Πυθιονίκαν
σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων
Τελεσικράτη Χαρίτεσσι γεγωνεῖν,

Numa tradução literal e tentando manter as palavras em seus respectivos versos:

“Quero, o vencedor pítico de escudo brônzeo,

Anunciando com a ajuda das de amplos bustos,

Telesícrates, com as Graças, anunciar”

A estrutura do pensamento e a da feitura métrica dos versos se adequam perfeitamente: os versos 1 e 3 enunciam a oração principal e repetem o mesmo padrão métrico, como vimos anteriormente, ao passo que o segundo verso se encaixa como um adendo de feição totalmente diferente dos outros dois, sendo trocaico enquanto aqueles são dactílicos. Com isso tudo em mente, parece-nos justa a hipótese de que não só esses versos tenham tido uma melodia idêntica (ou muito semelhante), mas também que tenham sido cunhados com essa estrutura justamente para valorizar esse início grandioso do poema.

Pítica X

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

× ⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – ⏑̄	*ph*
⏑ ´ ⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑̆	*^^ia tel ch tr^*
⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – ⏑̄	*erasm adon*
⏑ ´ ´ ⏑ ⏑ – ⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – × ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ – ⏑ ⏑̆	*^^ia ch reiz gl^^ tr+1*
⏑ ´ ´ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̄	*^^ia tr ar* (*ant hipp*?)
⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̄ ´ ⏑ – ⏑ ⏑̆	*⏑⏑ ar tr+1*

Epodos

⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – × ⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̆	*reiz tel*
´ ⏑ ⏑ – ⏑̄	*adon*
– ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑̆	*ba ch ch tr^*
– ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑̆	*ba ch tr^*
– ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̄	*ba ar*
⏑̄ ´ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – ´ ⏑ ⏑̆	*ia tel tr^*

Christ

Estrofes e Antístrofes

´ ⏑̄ – ⏑ ⏑ ´ ⏑̆ |	*tr ia^*
⏑ ´ ⏑̄ – ⏑ ⏑ ´ ⏑ – ´ | ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑̆ |	*2ia ch tr^*
⏑ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ´ ⏑̆ – ⏑ ⏑ ´ ⏑̆ |	*erasm – io*
⏑ ´ – ⏑ ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ ⏑ ´ – ⏑ ´ ⏑ | ⏑ – ´ ⏑ – ⏑ ⏑̆ |	*2ant io ch tr+1*
⏑ ´ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ⏑ ´ | – ⏑ ⏑̆	*ant tr ant+1*
⏑⏑ – ⏑ ⏑ ´ ⏑ – | ⏑̄ ´ ⏑ – ⏑ ⏑̆ |	*^ch 3ia^^*

Epodos

⏑̄ ´ ⏑ ⏑ – ´ | ⏑̄ – ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑̆	*⏑̄ ch tr ia*

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑̈ |	*adon*
⏓ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ | ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̈ |	*^tr 2ch tr^*
⏑́ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̈ |	*ba ch tr^*
⏑́ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑̈ |	*ba ch ba*
⏓ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑̈ |	*^2tr ia tr^*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

–⏓–⏑⏑–⏑̈				*ph*
⏑–⏓–⏑⏑–⏑–	–⏑⏑– –⏑⏑̈			*^^ia tel ch tr^*
⏑–⏑⏑–⏑⏑–	⏓–⏑⏑–⏑̈			*erasm^ reiz*
⏑––⏑⏑–	⏓–⏑⏑––	⏑–⏑⏑––	⏑–⏑⏑̈	*gl^^ reiz reiz ia*
⏑––⏑–	⏑–⏑⏑–⏑–⏑̈			*ba ia^^ hag*
⏑⏑–⏑⏑–⏑–	⏓–⏑–⏑⏑̈			*tel 2ia^^*

Epodos

⏓–⏑⏑––	⏓–⏑⏑–⏑⏑̈	*reiz tel*
–⏑⏑–⏑̈		*^adon*
⏓–⏑–⏑⏑–	–⏑⏑– –⏑⏑̈	*hepta ch tr^*
––⏑–⏑⏑–	–⏑⏑̈	*hepta tr^*
⏓–⏑–⏑⏑–⏑–⏑̈		*⏓ hipp*
⏓–⏑–⏑–⏑⏑–⏑–	–⏑⏑̈	*ia^ gl tr^*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

× ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏓	1	*ph*
⏑ – ⏓ – | ⏓⏓ – ⏑ – | –	2	*2ia –*
⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑̈ ⏑ ^	3	*io ia^*

– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ⏑̄ | – ◡ ◡ – ⏑̄	4	*ch io ia+1*[÷92]
◡ – – ◡ ◡ – ⏑̄	5	*ph*
– ◡ ◡ – × ◡ – ◡	6	*ch tr*
◡ – – ◡ | – ◡ ⏑̆ ∧	7	*ch*[÷93] *ch*[÷94]
◡ – – ◡ – | ◡ – ⏑̆⏑̆ – ◡	8	*δ δ*[÷95]
– ⏑̄ ◡ ◡ | – ◡ ◡ – | ∧ ◡ – ∧	9	*IO ch ^io^*
⏑̄ – ◡ – | ◡ ⏑̆ ∧ ∧	10	*2ia^^*

Epodos

⏑̄ – ◡ ⏑̆ –	1	*ia+1*
– ⏑̄ – | ⏑̆⏑̆ – ◡ | ⏑̄ – ⏑̆⏑̆	2	*cr ba ba* (?)
– ⏑̆ ⏑̄ – | ◡ – ◡ ⏑̆ |	3	*2ia* (?)
– – ◡ ◡ | – – ◡ ∧	4	*2IO^*
⏑̆ – – ◡ | – ◡ ◡ – | – ◡ ⏑̄ ∧	5	*ant ch ch^*
– – ◡ – | ⏑̆⏑̆ – ◡ – | ⏑̄	6	*2ia* ⏑̄
⏑̄ – ◡ – | ◡ – ◡ ⏑̆	7	*2ia*
– ◡ – | – ◡ ⏑̆	8	*2cr*

Itsumi

Estrofes e Antístrofes

– ⏑̄ – ◡ ◡ – – ‖	*ph*
◡ – ⏑̄ – ◡ ◡ – |	*hepta*
◡ – – ◡ ◡ – – ◡ – ‖	*^e d e*
◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏑̆ – ◡ ◡ – – ‖	*◡D × d –*
◡ – – | ◡ ◡ – ⏑̄ – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ – ‖	*^e d × d rdod e*[2]
◡ – – ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – ‖	*^e wil+3*

[92] A anáclase não é mencionada, mas provavelmente é subentendida.

[93] Cf. n50.

[94] Cf. n50.

[95] Cf. n50.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ‖ *tel* × e^3

Epodos

⏒ – ⏑ ⏑ – – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖ × *d gl*

– ⏑ ⏑ – – ‖ *adon* (= *d* –)

⏖ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ‖ *hepta d e*

⏖ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ‖ *hepta e*

⏖ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ‖ *hepta+3*

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖ × *e tel e*

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (3 tempos)

I. – > | –⏑ ⏑ | —⏓ | – ∧ ‖ ^^*tr da*

⏑ ⋮ – > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | —⏓ ‖ –⏑ ⏑ | —⏓ | – ⏑ | – ∧ ‖ ^^*ia d ia*^^ *d tr*^

⏑ ⋮ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – > | –⏑ ⏑ | —⏓ | – ∧] *erasm da*

II. ⏑ ⋮ —⏓ | –⏑ ⏑ | – . > ‖ –⏑ ⏑ | —⏓ | – ⏑ | ^^*ia da d tr*^^

–⏑ ⏑ | —⏓ . ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ∧] *d tr+1*

III. ⏑ ⋮ —⏓ | – ⏑ | – ⏑ . ‖ –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ ^^*ia tr d*^ *tr*

⏑⏑ ⋮ –⏑ ⏑ | – ⏑ | – . > ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ∧] ⏑⏑ *d*^ *2tr+1*

Epodos (3 tempos)

I. > ⋮ –⏑ ⏑ | —⏓ ‖ – > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ – *d tr*^^ *d*^ *tr*

–⏑ ⏑ | – ⏑] *d*^ *tr*^^

II. > ⋮ – ⏑ | –⏑ ⏑ | —⏓ ‖ –⏑ ⏑ | —⏓ | – ⏑ | – ∧ ‖ ^*tr d d tr*^

> ⋮ – ⏑ | –⏑ ⏑ | —⏓ ‖ – ⏑ | – ∧ ‖ ^*tr d tr*^

> ⋮ – ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | —⏓ | – ∧ ‖ ^*tr d*^ *tr*

> ⋮ – ⏑ | – ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖ —⏓ | – ⏑ | – ∧] *ia+1 d*^ *tr*^ *tr*^

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

× ⏑̄ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖	*ph*
⏓ – ⏑̄ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏑ – ⏒ ‖	*hepta ph ia^^*
> – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖	*IO ch reiz*
⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ × ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖	*ph ch ph*
⏑ – ⏑ ⏑̄ ‖	*ia*
⏑ – – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏓ ⏒ ‖	*ant hipp*
⏑⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏓ ‖	*tel ^wil^*

Epodos (6 tempos)

⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏑̄ ‖	*reiz tel*
– ⏑ ⏑ – | ⏓ ⏒ ‖	*ch+1*
⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ – ‖	*hepta ch ^ia*
⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ – ‖	*hepta ^ia*
⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – ⏓ ‖	*hepta ia^*
⏑̄ – ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ – ‖	*ia tel ^ia*

A *Pítica X*, como toda ode logaédica, oferece uma certa dificuldade de interpretação. No entanto, ela talvez não seja das mais difíceis, devido à presença constante de estruturas eólias, que nos auxiliam enormemente a compreender o ritmo dos versos. Com efeito, podem-se observar frases eólias em todos os versos, à exceção talvez do segundo verso dos epodos, que marcamos da seguinte forma:

P10e2 – ◡ ◡ – | ⏓ ⏔ ‖ *ch+1*

Todavia, mesmo esse verso pode ser analisado a partir de uma estrutura eólia sem base, como Itsumi o faz, considerando-o um adônio. Se esse for o caso, nossa análise rítmica do verso seria a seguinte:

P10e2 – ◡ ⋮ ◡ – ⏓ ‖ *adon*

Ainda que seja uma possibilidade, ela nos pareceu menos interessante do que interpretar o verso como um coriambo hipercatalético, devido ao fato de que todos os outros versos se iniciam sem qualquer compasso anacrústico. Ainda que isso não seja um impedimento para a presença de um único verso com início desse tipo, é certamente um indício que nos deixa mais inclinados a ver o período de outra maneira.

Há também um outro verso que poderia possuir uma estrutura eólia adicional: o segundo verso das estrofes e antístrofes. Assim como aconteceu a um dos versos da *Pítica II*, que também possuía um período composto por dois antipastos, sendo o último hipercatalético, é possível interpretá-lo da seguinte forma:

P10s2 ⏓ – ⏑̄ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏑ – ⏒ ‖ *hepta ph ia*^^

Assim como fizemos na *Pítica II*, preferimos ver o período a partir dos antipastos, pela falta de indícios claros de uma base eólia e pelo fato de que nos parece mais claro e simétrico enxergar a estrutura dessa maneira, ainda que ambas as análises sejam possíveis e dentro de nossa concepção rítmica.

Como mencionamos, a análise da *Pítica X* nos parece simples devido à presença recorrente de frases eólias. Em nossa interpretação, identificamos alguma a mais do que Itsumi, que preferiu enxergar certos períodos como advindos de estruturas D/e livres, como o seguinte:

P10s4 ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ *D* × *d* –

Em nossa análise, devido ao uso de uma edição diferente da de Itsumi, o verso é o terceiro das estrofes. Nele, enxergamos um reiziano no final do período:

P10s3 > – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ *IO ch reiz*

O início do verso nos parece um pouco problemático, como as sequências “dactílicas” costumam ser nas odes logaédicas. A primeira sílaba é breve por natureza, mas poderia ser aumentada ou mesmo proferida como breve após uma pausa inicial, visto que é o início do verso, criando assim um jônio maior, ao qual se junta um coriambo. Em seguida, vem a frase eólia que nos interessa e que nos parece facilmente identificável devido à sílaba *anceps* que a introduz, dando um forte indício da presença de uma meia base eólia, a qual, na nossa concepção, duraria três tempos da mesma forma que a base cheia. Contudo, o verso é mais um dos que suscitam uma dúvida em

relação à possibilidade de alteração de feitura de compasso em meio à ode, visto que se leria muito bem em 4 tempos:

P10s3 ◡ ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – – ‖ *erasm da*

Mais uma vez, no entanto, a ausência do troqueu com longa no final impede um argumento mais definitivo em prol dessa visão.

Outro verso interessante é o que Itsumi marca como sendo o quinto das estrofes e antístrofes, analisando-o da seguinte maneira:

P10s5 ◡ – – | ◡ ◡ – ⏑̄ – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ – ‖ ^*e d* × *d rdod* e^2

Esse nos parece ser um dos casos em que a concepção de estruturas D/e livres de Itsumi mais atrapalha do que ajuda a compreender o período. Itsumi acaba o quebrando em partes tão pequenas e desconexas, que fica difícil de perceber o que, de outra forma, se nos apresenta como um verso ordenado e de ritmo bem definido, ainda que, inicialmente, tenhamos dividido o verso dessa maneira:

P10s4 ◡ – – ◡ ‖ ⏓ – ⏑̄ | – ◡ ◡ – ‖ ×̲ ◡ – ◡ | ◡ – ⏓ ‖ *ant hepta ph*

◡ – ◡ ⏑̄ ‖ *ia*

A sílaba *anceps* no primeiro compasso do heptassílabo não deve ser estranhada, visto que ela existe ali, ainda que não seja comum ver Píndaro fazendo uso dela. Como a meia base, neste caso, é composta por uma sílaba breve, segundo esta hipótese seria possível que Píndaro tenha tomado a liberdade de variar as durações das sílabas desse compasso, adaptando-as de acordo com a necessidade criada pela sílaba *anceps*:

Com sílaba breve no *anceps*: ⏓ – ◡

Com sílaba longa no *anceps*: – – –

Contudo, como se percebe na versão final, adotamos uma outra possibilidade de leitura, seguindo a visão dos escoliastas para o início desse verso, seria a de identificar um ferecrácio inicial, cuja sílaba final, que dura três tempos, ocuparia justamente a sílaba *anceps* mencionada acima:

P10s4 ◡ – – ◡ | ◡ – ⏓ ‖ – ◡ ◡ – ‖ × ◡ – ◡ | ◡ – ⏓ ‖ *ph ch ph*

◡ – ◡ ≏ ‖ *ia*

Essa versão possui a vantagem de ter uma ordenação mais simétrica pelos ferecrácios seguidos por algum compasso jambo-trocaico. A outra versão apresentada, contudo, não é desprovida de vantagens desse tipo, visto que o verso seguinte, em nossa análise, também se inicia com um antipasto introduzindo uma estrutura eólia, de modo que eles se leriam assim:

P10s4 ◡ – – ◡ ‖ ⏓ – ⏑̄ | – ◡ ◡ – ‖ × ◡ – ◡ | ◡ – ⏓ ‖ *ant hepta ph*

◡ – ◡ ≏ ‖ *ia*

P10s5 ◡ – – ◡ ‖ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – | ⏓ ⏑̄ ‖ *ant hipp*

As duas versões são possíveis, de modo que, na dúvida, acabamos preferindo seguir a opinião dos escoliastas, adotando a versão com o ferecrácio inicial.

Essas são, portanto, as diferenças mais marcantes entre nossa análise para a *Pítica X* em relação à de Itsumi. As análises dos demais críticos não nos auxiliaram muito no caso desta ode específica.

Pítica XI

Boeckh/Dissen

Estrofes e Antístrofes

– ´ ◡ ´ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ´ ⏑̄ *ba D+ ant*

– ´ ◡ ´ ◡ ◡ – × ◡ ´ ◡ ◡ ⏑⏑ ◡ – ´ ◡ ⏑̆ *ba ch gl tr^*

⏑⏑´ ◡ – ◡ ⏑⏑ ◡ ´ ◡ ◡ ⏑̆ *tr gl^^*

× ⏑̄ ⏑⏑´ ◡ ◡ – × – ⏑⏑ ◡ ´ ◡ ◡ ⏑̆ *2gl^^*

– ´ ◡ ´ ◡ ◡ – ◡ – ´ ◡ – ◡ ⏑̆ *ba dod tr+1*

Epodos

´ ◡ ◡ – ◡ – – *ar*

⏑⏑ ◡ ´ ◡ ◡ – ⏑̄ *ph*

– ´ ◡ ◡ – ◡ – ´ ◡ – ◡ ⏑̆ *tel tr+1*

⏑⏑ ◡ ´ ◡ ◡ – ◡ – ´ ◡ ⏑̆ *gl tr^*

◡ ´ ◡ ´ ◡ – – ⏑⏑´ ◡ – *^^3ia*

⏑̄ ´ ◡ – ⏑̄ ´ ◡ ◡ – ⏑̄ *ia reiz*

Christ

Estrofes e Antístrofes

– ´ ◡ – ◡ ◡ ´ | ◡ ◡ – ◡ ◡ ´ ◡ – ´ ⏑̆ | *ia ◡◡ ch ia sp*

´ – ◡ ´ ◡ ◡ – , ´ ◡ – | ◡ ◡ ◡´ ◡ – ´ ◡ ⏑̆ | *ba ch 2tr^ tr^*

◡´ ◡ – ◡ ◡´ ◡ – ◡ ◡ ⏑̆ | *tr rdod*

´ ⏑̄ ⏑⏑ ◡ ◡ ´ – ´ | ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ⏑̆ | *mol io tr^ ch*

– ´ ◡ – ◡ ◡ ´ ◡ | – ´ ◡ – ◡ ⏑̆ | *ia ◡◡ tr^ tr+1*

Epodos

´ ◡ ◡ – ◡ ◡ ´ – | *ch io*

◡´ ◡ – ◡ ◡ ´ ⏑̆ | *tr ba*

´ – ◡ ◡ ´ ◡ – ´ ◡ – ◡ ⏑̆ | *IO tr^ tr+1*

⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏓ |	*2tr^ tr^*
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – ⏑́ ⏑ –	*ia ba tr^*
⏓ – | ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – |	*^^2ia io*

Schroeder

Estrofes e Antístrofes

– –⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–	–⏓	*– gl^{D} sp*
– –⏑–⏑⏑–		*– rdod (= hepta)*
–⏒–⏑⏑⏑⏑⏑–	–⏑⏓	*gl tr^*
⏑⏑⏑–⏑	⏑⏑⏑–⏑⏑⏓	*tr gl^^*
–⏒⏓⏑⏑– ––	⏑⏑⏑–⏑⏑⏓	*gl^^ sp gl^^*
– –⏑–⏑⏑–⏑–	–⏑–⏑⏓	*– gl tr+1*

Epodos

–⏑⏑–⏑––		*ar*
⏑⏑⏑–⏑⏑–⏓		*ph*
– –⏑⏑–⏑–	–⏑–⏑⏓	*– dod (= tel) tr^*
⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑–	–⏑⏓	*gl tr^*
⏑–⏑–⏑––	⏑⏑⏑–	*ia sp tr^*
⏒–⏑–	⏒–⏑⏑–⏓	*ia reiz*

Escoliastas

Estrofes e Antístrofes

– – ⏑ – | ⏑⏑ – ⏑ ∧	1	*2ia^*
⏓ – ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ – – | ⏓ – ∧ ∧	2	*IO io IO^*
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | –	3	*tr ant –*
⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – | – ⏑ ⏓ ∧	4	*2tr^*
⏑⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ∧ ∧	5	*2tr^^*
– ⏑ ⏑ ⏓ ⏒ ⏒ ⏑⏑ ⏑ ⏑ – –	6	*D*$^{+}$ (?)

– ◡ ◡̅ | – ◡ ◡ ◡̅	7	*2cr* (?)
– – ◡ – | ◡̅◡̅ – ◡	8	*2ia*^
– –́ ◡ – | ◡ ◡̅ ^ ^	9	*2ia*^^

Epodos

– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – –	1	*ch io*
◡̅ ◡ – ◡ ◡ – ◡̅	2	*ph*
– – ◡ ◡ | – ◡ – – | ◡ – ◡ ◡̅	3	*IO tr io*
◡̅ ◡ – ◡ ⋮ ◡ – ◡ – ⋮ – ◡ ◡̅ ^	4	*tr ia tr*^
◡ – ◡ – ⋮ ◡ – – ◡̅ ⋮ ◡ – ◡̅ –	5	*ia 2tr*$^{\div}$
◡ – ◡ – | ◡◡̅ – ^ –	6	*2ia*^

Itsumi

Estrofes e Antístrofes

– – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – – ‖	– *ribyc*$^{+}$*+2* (= *(hepta+2)*^{2d}) *sp*
– – ◡ – ◡ ◡ – |	*hepta*
– ◡ – ◡ ◡ ◡̅ ◡ – – ◡ – ‖	*gl e*
◡̅ ◡ – ◡ ◡̅ ◡ – ◡ ◡ – ‖	e^2 ◡ *d*
– ◡̅ ◡◡̅ ◡ ◡ – – – ◡ ◡̅ – ◡ ◡ – ‖	*rdod – e d*
– ◡̅ ◡◡̅ ◡ ◡ – – – ◡̅ ◡ – ◡ ◡ – ‖	*rdod sp rdod*
– – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – ‖	*hepta+2* e^2

Epodos

– ◡ ◡ – ◡ – – |	*ar*
◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ‖	*ph*
– – ◡ ◡ – ◡ | – – ◡ – ◡ – ‖	*tel* e^2
◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – | ◡ – ‖	*gl e*
◡ – ◡ – ◡ – – ◡ ◡̅ – |	◡ e^2 *e* –
◡̅ – ◡ – ◡̅ – ◡ ◡ – – ‖	× *e* × *d* –

Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (3 tempos)

I.	> ⋮ – ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ – . ◡◡ ‖ – ◡ ǀ — ǀ	*^tr D^ tr^*
	— ǀ – ∧]	*sp*
II.	> ⋮ – ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ — , ‖ – ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ ◡ ◡ ◡ . ‖	*^tr d tr^^ d^ tri*
	— ǀ – ◡ ǀ – ∧ ‖	*ia*
	◡ ◡ ◡ ǀ – ◡ ǀ ◡ ◡ ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ – ∧]	*tri tr^^ tri d*
III.	– ◡ ǀ ◡◡◡ ◡ ǀ – . > ‖ — ǀ ◡ ◡ ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ – ∧ ‖	*^^tr d^ tr^ tri d*
	> ⋮ – ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ – . ◡ . ‖ — ǀ – ◡ ǀ – ◡ ǀ – ∧ ‖	*^tr d^ tr^ tr+1*

Epodos (3 tempos)

I.	–◡ ◡ ǀ – ◡ ǀ — ǀ – ∧ ‖	*d^ tr*
	◡ ◡ ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ — ǀ – ∧]	*tri da*
II.	> ⋮ –◡ ◡ ǀ – ◡ ǀ — ǀ – ◡ ǀ – ◡ ǀ – ∧ ‖	*– d^ tr^ tr+1*
	◡ ◡ ◡ ǀ –◡ ◡ ǀ – ◡ ǀ — ǀ – ◡ ǀ – ∧ ‖	*tri d^ tr^ tr^*
	◡ ⋮ – ◡ ǀ – ◡ ǀ — ǀ — ǀ ◡ ◡ ◡ ǀ – ∧ ‖	*^3tr^*
	> ⋮ – ◡ ǀ – > ǀ –◡ ◡ ǀ – ◡]	*ia+1 d^ tr^^*

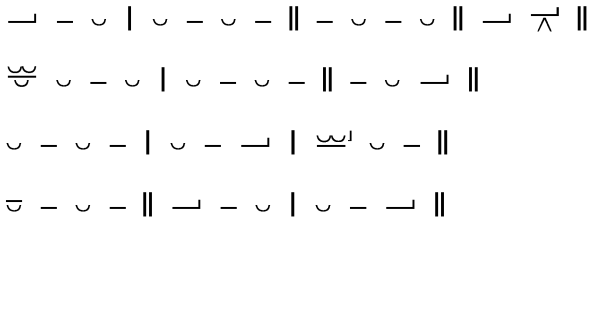
Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

— – ◡ ǀ – ◡ ◡ – ‖ ◡◡◡ – ◡ ǀ ◡ – ◡ – ‖ — — ‖	*hepta tel sp*
— – ◡ ǀ – ◡ ◡ – ‖ × ◡ – ◡ ǀ ◡ ◡◡◡ ◡ – ‖ — ◡ – ‖	*hepta gl ^ia*
◡◡◡ ◡ – ◡ ‖ ◡◡◡ ◡ – ◡ ǀ ◡ ◡ ⊼ ‖	*tr gl^^*
× ◡ ◡◡◡ ◡ ǀ ◡ – × – ‖ ◡◡◡ ◡ – ◡ ǀ ◡ ◡ ⊼ ‖	*2gl^^*
— – ◡ ǀ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ ǀ – ◡ — ‖	*hepta wil^*

Epodos (6 tempos)

– ◡ ◡ – ‖ ◡ – — ‖	*ch ia^*
◡◡◡ ◡ – ◡ ǀ ◡ – — ‖	*ph*



tel tr+1

gl ^ia

2ia^ ^ia

ia reiz

A *Pítica XI* é a última das odes píticas logaédicas de nosso corpus. Também nesta ode Itsumi adota uma divisão diferente para os versos, a qual, a nosso ver, esconde uma simetria que se mostra presente na edição mais tradicional (seguida por Boeckh/Dissen, Christ, Gildersleeve, Race, etc.). Itsumi divide e analisa os três primeiros versos da ode da seguinte forma:

P11s1 – – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – – ‖ – *ribyc*$^{+}$*+2* (= *(hepta+2)*^{2d}) *sp*

P11s2 – – ◡ – ◡ ◡ – | *hepta*

P11s3 – ◡ – ◡ ◡ ◡◡ ◡ – – ◡ – ‖ *gl e*

Na análise de Boeckh/Dissen, no entanto, nota-se uma clara simetria entre os dois versos quando divididos de outra maneira:

P11s1 – ⏑́ ◡ ⏑́ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ⏑́ ⏑̄ *ba D*$^{+}$ *ant*

P11s2 – ⏑́ ◡ ⏑́ ◡ ◡ – ×̲ ◡ ⏑́ ◡ ◡ ◡◡ ◡ – ⏑́ ◡ ⏑̆ *ba ch gl tr^*

Unindo as duas concepções e fazendo algumas alterações, chegamos ao resultado abaixo:

P11s1 —˩ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡◡˩ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ —˩ —˩ ‖ *hepta tel sp*

P11s2 —˩ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ×̲ ◡ – ◡ | ◡ ◡◡ ◡ – ‖ —˩ ◡ – ‖ *hepta gl ia^*

Por um lado, adotamos a divisão tradicional dos versos de Boeckh/Dissen. Por outro lado, no entanto, procuramos identificar estruturas eólias dentro do período, como fez Itsumi, mas dando um passo além, passo este que encontra chão para se firmar justamente na semelhança entre os dois versos: ambos são formados duas estruturas eólias justapostas e aumentadas no final do verso. Tomado isoladamente, o primeiro verso talvez nos deixasse inclinados a vê-lo de forma semelhante à de Itsumi, dando enfoque às sequências de breves duplas. Contudo, o segundo verso nos dá claros indícios de que o ibíceo invertido e aumentado que Itsumi identifica, na verdade, é parte de duas estruturas diferentes. Com efeito, em sua marcação alternativa, o próprio Itsumi havia notado que o início do verso parecia pertencer a um heptassílabo. Porém, sua teoria de expansão interna das estruturas eólias o impediu de identificar a meia base eólia em posição simétrica à base cheia do segundo verso.

Outro verso digno de nota é o quinto verso das estrofes e antístrofes, que poderia ser analisado de duas maneiras pelo menos:

P11s5 — – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ ‖ – ◡ — ‖ *hepta wil^*

P11s5 — — ‖ — – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | — ⊼ ‖ *sp tel tr+1*

Acabamos preferindo a primeira solução, pela semelhança que tem com os dois primeiros versos das estrofes e antístrofes (em relação ao heptassílabo inicial). Fora isso, no entanto, há uma outra questão interessante referente a esse verso em particular: a possibilidade de ele ser composto por duas estruturas eólias. Com efeito, a primeira, um heptassílabo, está claramente visível no verso e é idêntica à do primeiro e do segundo versos, como mencionado. A segunda estrutura eólia, por sua vez, não segue a feitura que se considera normalmente como pertencente a uma frase desse tipo, mas que nos deixa inclinados a vê-lo como uma espécie de wilamowitziano catalético. A semelhança entre as duas metades do verso nos parece bastante evocativa e suficientemente conspícua para justificar uma visão desse tipo: cada metade parece ser constituída por um antipasto e um coriambo, faltando, a cada uma, uma sílaba – no primeiro, a primeira; no último, a última. Assim, se a primeira estrutura é um

wilamowitziano acefálico, chamado comumente de heptassílabo, por que não considerar a segunda estrutura como um wilamowitziano catalético?

Sem dúvida, a objeção a essa hipótese se dará no tocante ao núcleo coriâmbico, que se mantém intacto nas demais estruturas eólias reconhecidas pelos estudiosos. Contudo, a maioria desses estudiosos não leva em consideração o prolongamento de sílabas como resultado rítmico natural de uma catalexia ou de uma acefalia. Assim, considerando que esse wilamowitziano possui, sim, os doze tempos que são uma das características das estruturas eólias, uma base de três tempos, parece-nos justo validar – ⏑ ⏓ como uma variante possível para o núcleo coriâmbico, principalmente, como dito, considerando a feitura do verso e a presença de uma outra estrutura similar, a qual se considera eólia normalmente.

Pítica XII

Boeckh/Dissen

Estrofes

– ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ ˘̄ *erasm D*

´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – *Da D*

– ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ *erasm 2tr^*

´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ ˘̄ *Da D*

– ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ *erasm 2tr^*

– ´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ *erasm 2tr^*

´ ˘ ˘ – ˘ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ *Da tr^*

´ ˘ – – ´ ˘ – – ´ ˘ – ˘̄ *3tr*

Christ

Estrofes

– ´ ‿ – ‿ ´ | – ´ ‿ – ‿ ´̄ | *erasm D*

´ ‿ – ‿ ´ , | – ´ ‿ – ‿ ´ | *Da D*

– ´ ‿ – ‿ ´ | – ´ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ | *erasm 2tr^*

´ ‿ – ‿ ´ | – ´ ‿ – ‿ ´̄ | *Da D*

– ´ ‿ – ‿ ´ | – ´ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ | *erasm 2tr^*

– ´ ‿ – ‿ ´ – | ´ ˘ – – ´ ˘ ˘̄ | *erasm 2tr^*

´ ‿ – ‿ ´ – ´ ˘ ˘̄ | *Da tr^*

´ ˘ – – ´ ˘ – – ´ ˘ – – | *3tr*

Schroeder

Estrofes

––˘˘ –˘˘– ––˘˘ –˘˘˘̄ *IO ch IO ch*

–˘˘– ˘˘–– –˘˘– ˘˘– *ch io ch io^*

––˘˘ –˘˘– ––˘– ––˘˘̄ *IO ch 2tr*

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ ◡ ≏	*ch io ch io^*
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – ◡ – – – ◡ ≏	*IO ch 2tr*
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – ◡ – – – ◡ ≏	*IO ch 2tr*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ ≏	*ch io tr^*
– ◡ ▽ – – ◡ – – ◡ – ▽	*3tr*

Escoliastas

Estrofes

– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	1	*IO ch*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ ≏	2	*IO ch*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	3	*D*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	4	*IO ch*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	5	*IO ch*
– – ◡ – | – – ◡ ≏	6	*2ia*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	7	*D*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ ≏	8	*IO ch*
– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –	9	*IO ch*
– – ◡ – | – – ◡ ≏	10	*2ia*
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –	11	*erasm*
– ◡ – – | – ◡ ≏ ∧	12	*2tr^*
– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – – | – ◡ ≏ ∧	13	*ch io tr^*
– ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ – ▽	14	*3tr*

Gildersleeve

Estrofes (4 tempos)

I.	– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼ ‖	*erasm D*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – , – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼ ‖	*Da D*
II.	– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⊥ ◡ | – – | ⊥ ◡ | – ⊼ ‖	*erasm 2tr^*
	– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – . ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⊼ ‖	*Da D*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | – ⊼̄] *erasm 2tr^*

III. – ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | – ⊼̄ ‖ *erasm 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – ⊼̄] *Da tr^*

IV. — ◡ | – . – ‖ — ◡ | – . – ‖ — ◡ | – –] *3tr*

Nossa Revisão de Gildersleeve

Estrofes (4 tempos)

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *erasm D*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *Da D*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *erasm 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖ *Da D*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *erasm 2tr^*

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⊔ ‖ *erasm 2tr^*

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⊔ ‖ *Da tr^*

— ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | – ⊻ ‖ *3tr*

Em termos métricos e rítmicos, a *Pítica XII* é de longe a mais simples das *Píticas*. Primeiramente, ela é simples por ser composta nos moldes dáctilo-epitríticos (D/e). Em segundo lugar, a *Pítica XII* é ainda mais simples do que as outras odes D/e pelo fato de não possuir epodos. Fora esses dois fatores, a sua própria estrutura é bastante despretensiosa, com poucas variações entre os versos. Há vários versos idênticos e outros que parecem ser variações de um mesmo tema. Por exemplo, os versos 2 e 4 seguem este mesmo padrão:

P12s2,4 – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – . – . ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖ *Da D*

Além dessa repetição clara, o primeiro verso aparenta seguir o mesmo padrão acima, com a única diferença de uma sílaba inicial em compasso anacrústico:

P12s1 – ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖ *erasm D*

Os versos 3, 5 e 6, por sua vez, apresentam uma variação em cima desse primeiro verso, trocando o *hemiepos* do final por um dímetro trocaico catalético euripídico:

P12s3,5,6 – ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ –̲ ◡ | – – | –̲ ◡ | ⏑̲ ‖ *erasm 2tr^*

Em seguida, o verso 7 se inicia com um trímetro dactílico acatalético (*Da*), assim como os versos 2 e 4, mas introduz também uma variação para um *metron* trocaico catalético, cujo padrão se mantém no último verso, o qual é composto por um trímetro trocaico acatalético:

P12s7 – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | ⏑̲ ‖ *Da tr^*

P12s7 ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – ⏓ ‖ *3tr*

Por conta dessa evidente simplicidade de análise, a ode não requer um comentário muito extenso. Nossa interpretação obteve um resultado quase idêntico ao de Gildersleeve, que, por sua vez, também demonstra uma análise semelhante à de Boeckh/Dissen e mesmo à dos escoliastas, ainda que esses tenham usado um vocabulário distinto (e a nosso ver equivocado) para descrever as frases métricas D/e.

Parte III: Tradução

6. *Uma proposta de tradução*

Para nossa tradução, desejávamos propor uma solução que mimetizasse, de alguma forma, a estrutura métrica e rítmica que identificamos tanto nas odes D/e quanto nas odes logaédicas, visto que essas características são partes fundamentais de sua sonoridade. A forma que encontramos para tanto foi a de tomar algumas licenças, baseadas nos próprios recursos empregados pelo poeta, a fim de reconstruir em Português um ritmo semelhante àquele identificado no Grego.

Essa proposta é diferente da maneira que geralmente se traduz Píndaro no âmbito acadêmico. Nosso enfoque não é no sentido, como comumente se faz, mas no ritmo e na sonoridade. Essas características, mesmo quando abarcadas dentro de um estudo interpretativo, acabam não sendo trazidas para o Português durante a tradução. Numa poesia cuidadosamente construída para ter um certo efeito quando executada oralmente, talvez seja desnecessário apontar a importância que esses elementos tinham durante a performance. Nosso objetivo, portanto, é trazer essa sonoridade para uma tradução em Português por meio de um método rigoroso e embasado em fundamentos teóricos previamente delimitados, os quais, ao mesmo tempo, procuram elucidar a própria essência da métrica e da rítmica pindária.

Assim, nas odes D/e (I, III, IV, IX, XII), nós nos utilizamos dos seguintes expedientes:

i) formas cataléticas em meio de verso (como *D*, *d*, *tr*^, etc.) foram alteradas para acataléticas (*Da*, *da*, *tr*, etc.);

i) posições anceps, mesmo quando sempre preenchidas por sílabas longas no Grego (nos epítritos principalmente), permitem sílabas átonas em Português (em final e início de verso, aceitamos também a possibilidade de ⏑ ⏑ como anceps de estruturas dactílicas).

Para as odes logaédicas (II, V, VI, VII, VIII, X, XI):

i) todas as bases eólias são livres, podendo conter ×, – ⏑, ⏑ –, ou ⏑ ⏑ ⏑, ou seja, podem tanto ser meia base quanto uma base cheia de qualquer feitura;

ii) algumas sílabas longas se tornaram anceps em estruturas mais difíceis de se mimetizar em Português, como os jônios.

Esses poucos recursos nos permitem fazer uma aproximação métrica dos poemas, a qual se completa e sustenta a partir da visão rítmica que propomos de que haja uma equivalência (por meio de pausas ou prolongamentos) entre esquemas métricos semelhantes (como um glicônio e telesíleo por exemplo) dentro dessas odes. Por conta disso, também apresentamos nossos esquemas métricos para a tradução divididos em compassos, explicitando a proximidade que existe entre a solução que adotamos e a solução encontrada no texto original. Com efeito, se se fizesse uma melodia para o texto Grego, usando a distribuição temporal que identificamos em nossas análises rítmicas, a mesma melodia poderia ser usada para o texto em Português.[96]

Logo, por prolongamento, nossos anceps sempre valerão 2 tempos (independentemente de estarem preenchidos por uma breve, duas breves ou uma longa) e nossas bases eólias valerão 3 tempos (sejam elas ×, – ◡, ◡ –, ou ◡ ◡ ◡).

O foco principal de nossa tradução, portanto, é rítmico. Em segundo plano, tentamos produzir um texto que soasse bem, fosse poético, mas ao mesmo tempo claro e não demasiadamente distante do que se encontra nos poemas originais.

Todos os versos de nossas traduções seguem os padrões que apresentaremos a seguir.

[96] No capítulo apendicular *Píndaro na melodia de Beethoven*, podem-se ver exemplos de como isso poderia ser feito.

Esquemas Métricos e Rítmicos

Aqui apresentamos os esquemas métricos e rítmicos de cada um dos versos das doze odes: primeiro para o texto em Grego (segundo a análise que demonstramos anteriormente), depois para a tradução e, em seguida, um exemplo da tradução da primeira tríade ou estrofe (nas odes que não são triádicas) seguindo o esquema explicitado:

Exemplo: *Pítica IX*, s01

Esq. Greg.: ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ‖

Esq. Trad.: ⏑̄ ⏑̆ | – × | ⏑̄ ⏑̆ | – × ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – × ‖

Tradução: **Áu**rea **li**ra, **pos**se em **co**mun**hão** para A**po**lo e pras **Mu**sas

Após os esquemas e exemplos, apresentaremos as traduções da ode em questão na sequência.

Pítica I

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

s01

⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̆⏑̆ ‖

⏑̄ ⏑̆ | – × | ⏑̄ ⏑̆ | – × ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – × ‖

Áurea **li**ra, **pos**se em **co**mun**hão** para A**po**lo e pras **Mu**sas

s02

⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̆⏑̆ ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̆⏑̆ ‖ ⏑̄ ⏑̆ |

⏑̄ ⏑̆ | – × ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – × ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – × ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – × ‖ – × |

Cujos **ca**chos **são** vio**lá**ceos. **Ou**vem-**te as** pa**ssa**das se **bri**lha uma **no**va **fes**ta

s03

– – | ⏑̄ ⏑̆ | – – | ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̆⏑̆ ‖

– × | ⏑̄ ⏑̆ | – × | ⏑̄ ⏑̆ | – × ‖

E os a**e**dos **se**guem **teus** si**nais**

s04

– ⋮ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – – ‖ ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̆⏑̆ | ⏑̄ ⏑̆ | – – ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̆⏑̆ ‖

× ⋮ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – × ‖ ⏑̄ ⏑̆ | – × | ⏑̄ ⏑̆ | – × ‖ – ⏑̆ ⏑̆ | – ⏑̆ ⏑̆ | – × ‖

Tão **lo**go tu **fa**zes vi**bra**rem **os** pre**lú**dios **mu**si**cais** que **le**vam pro i**ní**cio do **can**to.

s05

⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ | ⏓ ‖

⏑ ⏑ | – × | ⏑ ⏑ | – × | ⏑ ⏑ | – × ‖

Tu con**téns** a**té** o **rai**o **be**li**co**so

s06

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓ ‖ ⏑ ⏑ | – – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓ ‖ ⏑ ⏑ | – – ‖

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – × ‖ ⏑ ⏑ | – × ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – × ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – × ‖ ⏑ ⏑ | – × ‖

Feito de **fo**go infin**dá**vel: **dor**me **so**bre o **ce**tro de **Zeus** sua **á**guia, **rá**pidas **a**sas aos

lados **re**la**xa**das,

Epodos (4 tempos)

e01

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ | ⏓ ‖

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – × ‖ ⏑ ⏑ | – × | ⏑ ⏑ | – × ‖

Os não-di**le**tos de **Zeus**, con**tu**do, **tem** re**ceio quan**do

e02

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓ ‖

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – × ‖ ⏑ ⏑ | – × | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – × ‖

Ouvem can**tar** as Pi**é**rias, **tan**to os **té**rreos **quan**to os do **mar** inven**cí**vel

e03

— ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | ⏑ | ⏑⏑ ◡ | ⏑ ‖

— ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × | ⏑⏑ ◡ | – × ‖

E o que **jaz** no **Tár**ta**ro** te**rrí**vel, **i**ni**mi**go aos **deu**ses,

e04

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⏑ |

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × |

Cri**a**do na **gru**ta fa**mo**sa da Ci**lí**cia

e05

⏑⏑ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⏑ |

⏑⏑ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × |

Tífon **cen**ti**cé**falo. A**go**ra, con**tu**do, os **mon**tes **Cí**mios,

e06

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Tendo o **mar** por **mu**ro ao re**dor** de si **mes**mos,

e07

⏜ ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑ |

⏜ ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × |

Pesam **so**bre o **seu** fel**pu**do **pei**to **jun**to da Si**cí**lia e **do** sustent**á**culo aos **céus**,

e08

◡ ◡ ⋮ – – | – ◡ ◡ | ⏑ ‖ ⏜ ◡ | – – | — ◡ | – – ‖

◡ ◡ ⋮ – × | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏜ ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

O ne**va**do **E**tna, **on**de há **ne**ve a**gu**da o **a**no in**tei**ro.

ΠΥΘΙΑ Α΄ – ΙΕΡΩΝΙ ΑΙΤΝΑΙΩΙ – ΑΡΜΑΤΙ

Α᾽

Χρυσέα φόρμιγξ, ᾽Απόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ᾽ ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις 5
αἰενάου πυρός. εὕδει δ᾽ ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖαν πτέρυγ᾽
ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις, 6a

ἀρχὸς οἰωνῶν, κελαινῶπιν δ᾽ ἐπί οἱ νεφέλαν
ἀγκύλῳ κρατί, γλεφάρων ἁδὺ κλάισθρον, κατέχευας· ὁ δὲ κνώσσων
ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ, τεαῖς
ῥιπαῖσι κατασχόμενος. καὶ γὰρ βιατὰς ᾽Αρης, τραχεῖαν ἄνευθε λιπών 10
ἐγχέων ἀκμάν, ἰαίνει καρδίαν
κώματι, κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλγει φρένας ἀμφί τε Λατοίδα σοφίᾳ
βαθυκόλπων τε Μοισᾶν. 12a

ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεύς, ἀτύζονται βοὰν
Πιερίδων ἀίοντα, γᾶν τε καὶ πόντον κατ᾽ ἀμαιμάκετον,
ὅς τ᾽ ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖται, θεῶν πολέμιος, 15
Τυφὼς ἑκατοντακάρανος· τόν ποτε
Κιλίκιον θρέψεν πολυώνυμον ἄντρον· νῦν γε μάν
ταί θ᾽ ὑπὲρ Κύμας ἁλιερκέες ὄχθαι
Σικελία τ᾽ αὐτοῦ πιέζει στέρνα λαχνάεντα· κίων δ᾽ οὐρανία συνέχει,
νιφόεσσ᾽ ΑΙΧτνα, πάνετες χιόνος ὀξείας τιθήνα· 20

Β᾽

τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλάτου πυρὸς ἁγνόταται
ἐκ μυχῶν παγαί· ποταμοὶ δ᾽ ἁμέραισιν μὲν προχέοντι ῥόον καπνοῦ
αΙΧθων᾽· ἀλλ᾽ ἐν ὄρφναισιν πέτρας
φοίνισσα κυλινδομένα φλὸξ ἐς βαθεῖαν φέρει πόντου πλάκα σὺν πατάγῳ.
κεῖνο δ᾽ Ἁφαίστοιο κρουνοὺς ἑρπετόν 25
δεινοτάτους ἀναπέμπει· τέρας μὲν θαυμάσιον προσιδέσθαι, θαῦμα δὲ καὶ
παρεόντων ἀκοῦσαι, 26a

Pítica I – Para Hierão de Etna – Quadriga

I
Áurea lira, posse em comunhão para Apolo e pras Musas
Cujos cachos são violáceos. Ouvem-te as passadas se brilha uma nova festa
E os aedos seguem teus sinais
Tão logo tu fazes vibrarem os prelúdios musicais que levam pro início do canto.
Tu conténs até o raio belicoso 5
Feito de fogo infindável: dorme sobre o cetro de Zeus sua águia, rápidas
asas aos lados relaxadas, 6a

Príncipe entre as aves, visto que derramaste uma nuvem
Negra no seu rosto recurvo. Suas pálpebras se transformam em doces selos.
Ao dormir, ondulam suas costas,
Atada no eflúvio das tuas notas. Mesmo o vigoroso Ares relega as suas lanças 10
De aguçadas pontas, com deleite em sono
No coração, pois tu encantas o pensar dos numes co' a arte que vem
do filho de Leto e das Musas de amplos bustos. 12a

Os não-diletos de Zeus, contudo, tem receio quando
Ouvem cantar as Piérias, tanto os térreos quanto os do mar invencível
E o que jaz no Tártaro terrível, inimigo aos deuses, 15
Criado na gruta famosa da Cilícia,
Tífon centicéfalo. Agora, contudo, os montes Címios,
Tendo o mar por muro ao redor de si mesmos,
Pesam sobre o seu felpudo peito junto da Sicília e do sustentáculo aos céus,
O nevado Etna, onde há neve aguda o ano inteiro. 20

II
Gorgolejam de sua profundeza as nascentes mais sacras
De intocável fogo. Fumaça fúlgida circula de dia de rios de magma.
Quando é noite um fogo púrpuro e
Volvente carrega rochedos para o fundo da amplidão do mar com um baque sonoro.
Esse monstro nos envia as mais terríveis 25
Fontes de fogo hefestino. São sinais que causam espanto de ver ou mesmo
de ouvir um relato de quem viu. 26a

οἷον ΑἰΧτνας ἐν μελαμφύλλοις δέδεται κορυφαῖς
καὶ πέδῳ, στρωμνὰ δὲ χαράσσοισ᾽ ἅπαν νῶτον ποτικεκλιμένον κεντεῖ.
εἰΧη, Ζεῦ, τὶν εἰΧη ἀνδάνειν,

ὅς τοῦτ᾽ ἐφέπεις ὄρος, εὐκάρποιο γαίας μέτωπον, τοῦ μὲν ἐπωνυμίαν 30
κλεινὸς οἰκιστὴρ ἐκύδανεν πόλιν
γείτονα, Πυθιάδος δ᾽ ἐν δρόμῳ κάρυξ ἀνέειπέ νιν ἀγγέλλων
Ἱέρωνος ὑπὲρ καλλινίκου 32a

ἅρμασι. ναυσιφορήτοις δ᾽ ἀνδράσι πρώτα χάρις
ἐς πλόον ἀρχομένοις πομπαῖον ἐλθεῖν οὖρον· ἐοικότα γάρ
καὶ τελευτᾷ φερτέρου νόστου τυχεῖν. ὁ δὲ λόγος 35
ταύταις ἐπὶ συντυχίαις δόξαν φέρει
λοιπὸν ἔσσεσθαι στεφάνοισί ν<ιν> ἵπποις τε κλυτάν
καὶ σὺν εὐφώνοις θαλίαις ὀνυμαστάν.
Λύκιε καὶ Δάλοι᾽ ἀνάσσων Φοῖβε Παρνασσοῦ τε κράναν Κασταλίαν φιλέων,
ἐθελήσαις ταῦτα νόῳ τιθέμεν εὔανδρόν τε χώραν. 40

Γ᾽
ἐκ θεῶν γὰρ μαχαναὶ πᾶσαι βροτέαις ἀρεταῖς,
καὶ σοφοὶ καὶ χερσὶ βιαταὶ περίγλωσσοί τ᾽ ἔφυν. ἄνδρα δ᾽ ἐγὼ κεῖνον
αἰνῆσαι μενοινῶν ἔλπομαι
μὴ χαλκοπάραον ἄκονθ᾽ ὡσείτ᾽ ἀγῶνος βαλεῖν ἔξω παλάμᾳ δονέων,
μακρὰ δὲ ῥίψαις ἀμεύσασθ᾽ ἀντίους. 45
εἰ γὰρ ὁ πᾶς χρόνος ὄλβον μὲν οὕτω καὶ κτεάνων δόσιν εὐθύνοι, καμάτων
δ᾽ ἐπίλασιν παράσχοι· 46a

ἦ κεν ἀμνάσειεν, οἵαις ἐν πολέμοισι μάχαις
τλάμονι ψυχᾷ παρέμειν᾽, ἀνίχ᾽ εὑρίσκοντο θεῶν παλάμαις τιμάν
οἵαν οὔτις Ἑλλάνων δρέπει
πλούτου στεφάνωμ᾽ ἀγέρωχον. νῦν γε μὰν τὰν Φιλοκτήταο δίκαν ἐφέπων 50
ἐστρατεύθη· σὺν δ᾽ ἀνάγκᾳ νιν φίλον
καί τις ἐὼν μεγαλάνωρ ἔσανεν. φαντὶ δὲ Λαμνόθεν ἕλκει τειρόμενον
μεταβάσοντας ἐλθεῖν 52a

ἥρωας ἀντιθέους Ποίαντος υἱὸν τοξόταν·
ὅς Πριάμοιο πόλιν πέρσεν, τελεύτασέν τε πόνους Δαναοῖς,
ἀσθενεῖ μὲν χρωτὶ βαίνων, ἀλλὰ μοιρίδιον ἦν. 55
οὕτω δ᾽ Ἱέρωνι θεὸς ὀρθωτὴρ πέλοι
τὸν προσέρποντα χρόνον, ὧν ἔραται καιρὸν διδούς.
Μοῖσα, καὶ πὰρ Δεινομένει κελαδῆσαι
πίθεό μοι ποινὰν τεθρίππων· χάρμα δ᾽ οὐκ ἀλλότριον νικαφορία πατέρος.
ἄγ᾽ ἔπειτ᾽ Αἴτνας βασιλεῖ φίλιον ἐξεύρωμεν ὕμνον· 60

Confinado sob os campos do Etna com os seus picos
De sombrosas folhas, as farpas de seu leito pungem seu dorso por todo lado.
Possa eu sempre te aprazer, ó Zeus,
Pois és quem governa esse monte, fronte de uma terra rica em frutos que dá 30
nome à pólis 30a
Próxima. Por seu famoso fundador
Foi celebrada no tempo em que um arauto ao fim da corrida a clamou
co' a bela vitória pítica de Hierão. 32a

Para marujos a dádiva primeira quando partem
É receber algum vento favorável, pois desse modo é provável
Que recebam um melhor retorno. Dada a ocasião 35
Presente o ditado nos traz a expectativa
De afamar-se a pólis por suas coroas e cavalos,
Tendo o nome honrado em harmônicas festas.
Ó senhor da Lícia e Delos, Febo, tu que amas a Castália nascente parnásia,
De bom grado aceita o que peço e faz de nobres esta terra. 40

III
Toda forma de virtude humana provém do divino:
A sabedoria, a potência manual e fala eloquente. No meu intuito
De louvar esse homem, eu espero
Não ter arrojado pra além da arena a lança de êneas faces que eu manuseio na mão,
Mas pra longe, superando os meus rivais. 45
Possa o futuro manter o curso da riqueza e da prosperidade de hoje,
cedendo-lhe o oblívio para as dores. 46a

Certamente o tempo irá lembrá-lo de todas as lutas
Resistidas co' alma zelosa quando os deuses deram para ele e pros seus parentes
Honras que nenhum dos gregos tem
Como uma coroa soberba de riquezas. Qual Filoctetes, esteve em campanha, 50
Obrigando mesmo quem era orgulhoso
A ser-lhe amigo e louvá-lo. Dizem que deiformes heróis o salvaram e o
resgataram de Lemnos, padecendo, 52a

Visto que estava ferido o filho arqueiro de Peante,
Que destruiu a priâmea pólis, pondo um fim aos trabalhos dos dânaos.
Ele caminhava enfermo, mas co' o amparo do destino. 55
Que o deus dessa forma também ajude Hierão
No futuro, dando-lhe a justa medida de seus sonhos.
Junto de Deinômenes, peço-te, Musa,
Canta a paga pela quadra de cavalos, pois não é alheia a alegria paterna.
Para o rei de Etna, componhamos um amável hino, 60

Δ᾽

τῷ πόλιν κείναν θεοδμάτῳ σὺν ἐλευθερίᾳ
Ὑλλίδος στάθμας Ἱέρων ἐν νόμοις ἔκτισσε· θέλοντι δὲ Παμφύλου
καὶ μὰν Ἡρακλειδᾶν ἔκγονοι
ὄχθαις ὕπο Ταϋγέτου ναίοντες ἀιεὶ μένειν τεθμοῖσιν ἐν Αἰγιμιοῦ
Δωριεῖς. ἔσχον δ᾽ Ἀμύκλας ὄλβιοι 65
Πινδόθεν ὀρνύμενοι, λευκοπώλων Τυνδαριδᾶν βαθύδοξοι γείτονες, ὧν κλέος
ἄνθησεν αἰχμᾶς. 66a

Ζεῦ τέλει᾽, αἰεὶ δὲ τοιαύταν Ἀμένα παρ᾽ ὕδωρ
αἶσαν ἀστοῖς καὶ βασιλεῦσιν διακρίνειν ἔτυμον λόγον ἀνθρώπων,
σύν τοι τίν κεν ἁγητὴρ ἀνήρ,
υἱῷ τ᾽ ἐπιτελλόμενος, δᾶμον γεραίρων τράποι σύμφωνον ἐς ἡσυχίαν. 70
λίσσομαι νεῦσον, Κρονίων, ἥμερον
ὄφρα κατ᾽ οἶκον ὁ Φοίνιξ ὁ Τυρσανῶν τ᾽ ἀλαλατὸς ἔχῃ, ναυσίστονον ὕβριν
ἰδὼν τὰν πρὸ Κύμας, 72a

οἷα Συρακοσίων ἀρχῷ δαμασθέντες πάθον,
ὠκυπόρων ἀπὸ ναῶν ὅ σφιν ἐν πόντῳ βάλεθ᾽ ἁλικίαν,
Ἑλλάδ᾽ ἐξέλκων βαρείας δουλίας. ἀρέομαι 75
πὰρ μὲν Σαλαμῖνος Ἀθαναίων χάριν
μισθόν, ἐν Σπάρτᾳ δ᾽ ἐρέω πρὸ Κιθαιρῶνος μάχαν,
ταῖσι Μήδειοι κάμον ἀγκυλότοξοι,
παρὰ δὲ τὰν εὔυδρον ἀκτὰν Ἱμέρα παίδεσσιν ὕμνον Δεινομένευς τελέσαις,
τὸν ἐδέξαντ᾽ ἀμφ᾽ ἀρετᾷ, πολεμίων ἀνδρῶν καμόντων. 80

Ε᾽

καιρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις
ἐν βραχεῖ, μείων ἕπεται μῶμος ἀνθρώπων· ἀπὸ γὰρ κόρος ἀμβλύνει
αἰανὴς ταχείας ἐλπίδας,
ἀστῶν δ᾽ ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύνει μάλιστ᾽ ἐσλοῖσιν ἐπ᾽ ἀλλοτρίοις.
ἀλλ᾽ ὅμως, κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος, 85
μὴ παρίει καλά. νώμα δικαίῳ πηδαλίῳ στρατόν· ἀψευδεῖ δὲ πρὸς ἄκμονι
χάλκευε γλῶσσαν. 86a

εἴ τι καὶ φλαῦρον παραιθύσσει, μέγα τοι φέρεται
πὰρ σέθεν. πολλῶν ταμίας ἐσσί· πολλοὶ μάρτυρες ἀμφοτέροις πιστοί.
εὐανθεῖ δ᾽ ἐν ὀργᾷ παρμένων,
εἴπερ τι φιλεῖς ἀκοὰν ἁδεῖαν αἰεὶ κλύειν, μὴ κάμνε λίαν δαπάναις· 90
ἐξίει δ᾽ ὥσπερ κυβερνάτας ἀνὴρ
ἱστίον ἀνεμόεν. μὴ δολωθῇς, ὦ φίλε, κέρδεσιν εὐτραπέλοις· ὀπιθόμβροτον
αὔχημα δόξας 92a

IV
Para quem Hierão fundou aquela cidade com diva
Liberdade, com os preceitos de Hilo, pois aqueles que moram nos alcantis
Do Taígeto, panfilianos
E heráclidas ambos, firmados nos princípios egimidas, sempre serão nomeados
'Dórios', os ditosos que habitavam Pindos 65
E ao conquistarem Amiclas tornam-se, aos tindáridas de alvos cavalos,
os afamados vizinhos pelas lanças. 66a

Zeus, faz sempre, Cumpridor, verazes as boas notícias
A respeito ambos dos reis e dos varões que junto das águas de Amenas moram,
Pois um líder com o teu auxílio
E dando a seu filho a instrução de honrar o povo direciona todos pra paz e
harmonia. 70a
Peço-te, Cronida, que o clamor de guerra
De ambos etruscos e de fenícios cales nas suas casas depois de terem
sofrido por sua audácia em Cime, 72a

Sobrepujados por quem é o príncipe entre os siracúsios,
Que arremessou para o mar a sua juventude dos barcos velozes
E salvou a Grécia da desdita de uma escravidão. 75
Recebo em Atenas com Salamina a graça.
Já pros espartanos eu narro a batalha de Citéron
Em que os medos de arcos curvados sofreram.
Mas na fímbria úmida de Himera aos filhos de Deinômenes pagarei meu tributo
Com os hinos pela coragem ao vencer o inimigo. 80

V
Quando se é sucinto, abreviando o relato dos fatos,
Críticas menores virão dos homens pois a saciedade repele até
As expectativas mais urgentes.
De ouvir o sucesso dos outros, no íntimo secreto os cidadãos se fatigam demais.
Mas a inveja sempre vale mais que a pena. 85
Não faças pouco do belo. Guia o povo com o timão da justiça e molda
a tua língua na forja da verdade. 86a

Mesmo o trivial se vem de ti se transforma em gigante.
Guardas sobre muito. São muitos os que viram feitos também das espécies duplas.
No ânimo, mantém-te florescente
E, caso tu gostes de ouvir falarem coisas doces sobre ti, de gastar não te 90
canses, 90a

Mas relega ao vento as tuas velas como
Um timoneiro experiente. Não te enganes, caro, com ganhos impróprios,
pois o renome de um homem no porvir 92a
οἷον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει
καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς. οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά.
τὸν δὲ ταύρῳ χαλκέῳ καυτῆρα νηλέα νόον 95
ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾷ φάτις,
οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφιαι κοινανίαν
μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται.
τὸ δὲ παθεῖν εὖ πρῶτον ἀέθλων· εὖ δ᾽ ἀκούειν δευτέρα μοῖρ᾽· ἀμφοτέροισι
δ᾽ ἀνὴρ 99a
ὅς ἂν ἐγκύρσῃ καὶ ἕλῃ, στέφανον ὕψιστον δέδεκται. 100

É tão somente o que diz para os poetas e cronistas
Sobre os que foram embora. A gentil virtude de Creso não morre,
Mas ao impiedoso que queimou mortais num touro brônzeo -- 95
A Fálaris -- todos os homens dão seu ódio.
E nenhuma lira nas salas de festas vai saudá-lo
Prum gentil convívio co' as vozes dos jovens.
A fortuna é o primo prêmio; a fama, a parte secundária. Mas o mortal que
as encontra 99a
E conquista as duas é que recebe o láureo superior. 100

Pítica II

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

s01

⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏓ ⏒ ‖

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏓ ⏒ ‖

Mega**ló**po**le** si**ra**cu**sa**na, ó **têmeno** de

s02

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖
⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏒ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖
o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

Ares **for**te na **gue**rra. **Tu és** nu**triz** de va**rões** di**vi**na e de ca**val**os que **a**mam **fe**rro.

s03

– – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ ⏒ ⏒ ‖

× – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – × ‖ ⏑ – ⏒ ‖

Da es**plên**dida **Te**bas eu **ven**ho até **ti**, pra tra**zer**

s04

⏑⏑ – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ > – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏒ ⏒ ‖

× – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ × – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – ⏒ ‖

O a**nún**cio e a can**ção** da qua**dri**ga **que** faz a **te**rra tre**mer** in**tei**ra,

s05

— – ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑ ‖

⏑⏑ – ◡ ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Onde Hie**rão** triun**fou**, **ten**do **ca**rro bem-**fei**to,

s06

— – ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡ ⏓ ‖

⏑⏑ – ◡ ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ ◡ – × ‖

Coro**an**do Or**tí**gia **com** gri**nal**das bri**lhan**tes, a**ssen**to

s07

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ◡◡ ‖ – – ◡ ⏑ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ × – ◡ × ‖

De Árte**mis**, a flu**mí**nea, **que deu seu** au**xí**lio

s08

— – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – | — ⏔ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – | ◡ – ⏔ ‖

Para **que e**le do**ma**sse **com mãos** cui**do**sas **su**as **é**guas de **ré**deas **co**lo**ri**das.

Epodos (6 tempos)

e01

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ ◡ ≏ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ ≏ ‖

Doce hie**reu** de Afro**di**te. **Por fei**tos **a**fetu**o**sos, **há sem**pre de **re**tor**nar gra**ti**dão** reve**ren**te.

e02

◡ – – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡◡ ◡ – ◡ | ◡ ≏ ⊼ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ⊼ ‖

Por **ti**, **ó** Deino**mê**ni**da**, **nos** um**brais** de sua **ca**sa

e03

◡ – – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡◡ ◡ – ◡ | ◡ – — ‖ ◡ – ◡ – ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Na **Ló**crida O**es**te, a **vir**gem con**cla**ma. A**pós** com**ba**tes **bem** di**fí**ceis

e04

◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ — ◡ – ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

A segu**ran**ça em seus **o**lhos **vem** da **tu**a **for**ça.

e05

⏑̄ – ⏑ – ‖ – ⏑̄ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ —⏓ ⏑ – ‖

× – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖

É **di**to **que** por man**da**do dos **deu**ses **Íx**ion **pro**nun**ci**a

e06

⏑ – – ⏑ | ⏑ – —⏓ ‖ ⏑ – ⏓ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏓ ‖

O se**guin**te aos mor**tais** de **su**a **ro**da

e07

—⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑̄ ‖

o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖

Voa**do**ra, vol**ven**do ao re**dor**:

e08

⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – —⏓ ‖

o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖

"Com **fei**tos **de** recom**pen**sa gen**til**, re**pa**ga quem **foi** teu **ben**fei**tor**."

ΠΥΘΙΑ Β΄ – ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΙ – ΑΡΜΑΤΙ

Α’

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδαροχαρμᾶν δαιμόνιαι τροφοί,
ὔμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,
εὐάρματος Ἱέρων ἐν ᾧ κρατέων 5
τηλαυγέσιν ἀνέδησεν Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
ποταμίας ἕδος Ἀρτέμιδος, ἃς οὐκ ἄτερ
κείνας ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ ποικιλανίους ἐδάμασσε πώλους.

ἐπὶ γὰρ ἰοχέαιρα παρθένος χερὶ διδύμᾳ
ὅ τ’ ἐναγώνιος Ἑρμᾶς αἰγλάεντα τίθησι κόσμον, ξεστὸν ὅταν δίφρον 10
ἔν θ’ ἅρματα πεισιχάλινα καταζευγνύῃ
σθένος ἵππιον, ὀρσοτρίαιναν εὐρυβίαν καλέων θεόν.
ἄλλοις δέ τις ἐτέλεσσεν ἄλλος ἀνὴρ
εὐαχέα βασιλεῦσιν ὕμνον ἄποιν’ ἀρετᾶς.
κελαδέοντι μὲν ἀμφὶ Κινύραν πολλάκις 15
φᾶμαι Κυπρίων, τὸν ὁ χρυσοχαῖτα προφρόνως ἐφίλησ’ Ἀπόλλων,

ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων ποι τινος ἀντὶ ἔργων ὀπιζομένα·
σὲ δ’, ὦ Δεινομένειε παῖ, Ζεφυρία πρὸ δόμων
Λοκρὶς παρθένος ἀπύει, πολεμίων καμάτων ἐξ ἀμαχάνων
διὰ τεὰν δύναμιν δρακεῖσ’ ἀσφαλές. 20
θεῶν δ’ ἐφετμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦτα βροτοῖς
λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ
παντᾷ κυλινδόμενον·
τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐποιχομένους τίνεσθαι.

Β’

ἔμαθε δὲ σαφές. εὐμενέσσι γὰρ παρὰ Κρονίδαις 25
γλυκὺν ἑλὼν βίοτον, μακρὸν οὐχ ὑπέμεινεν ὄλβον, μαινομέναις φρασὶν
Ἥρας ὅτ’ ἐράσσατο, τὰν Διὸς εὐναὶ λάχον
πολυγαθέες· ἀλλά νιν ὕβρις εἰς ἀυάταν ὑπεράφανον
ὦρσεν· τάχα δὲ παθὼν ἐοικότ’ ἀνὴρ
ἐξαίρετον ἔλε μόχθον. αἱ δύο δ’ ἀμπλακίαι 30
φερέπονοι τελέθοντι· τὸ μὲν ἥρως ὅτι
ἐμφύλιον αἷμα πρώτιστος οὐκ ἄτερ τέχνας ἐπέμειξε θνατοῖς,

Pítica II – Para Hierão de Siracusa – Quadriga

I
Megalópole siracusana, ó têmeno de
Ares forte na guerra. És nutriz de varões divina e de cavalos que amam ferro.
Da esplêndida Tebas eu venho até ti, pra trazer
O anúncio e a canção da quadriga que faz a terra tremer inteira,
Onde Hierão triunfou, tendo carro bem-feito, 5
Coroando Ortígia com grinaldas brilhantes, assento
De Ártemis, a flumínea, que lhe deu auxílio
Para que ele domasse com mãos cuidosas suas éguas de rédeas coloridas.

Junto de Hermes, deus dos jogos, a flecheira virgem
Põe o jugo fulgente sempre que ele emparelha a força do seus cavalos ao 10
Seu carro polido, que vai aonde lhe ordena o freio,
Chamando a presença do deus que empunha o tridente, de enorme força.
Irão pagar por hinos outros varões
Para outros monarcas, pois são tributo à excelência.
Vozes cíprias ainda cantam o elogio 15
De Cíniras, com o qual se amistou propício Apolo de cachos feitos de ouro,

Doce hiereu de Afrodite. Por feitos afetuosos, há sempre de retornar
gratidão reverente. 17a
Por ti, ó Deinomênida, nos umbrais de sua casa
Na Lócrida Oeste, a virgem conclama. Após combates bem difíceis
A segurança em seus olhos vem da tua força. 20
É dito que por mandado dos deuses Íxion pronuncia
O seguinte aos mortais de sua roda
Voadora, volvendo ao redor:
"Com feitos de recompensa gentil, repaga quem foi teu benfeitor."

II
Isso ele aprendera: tendo ganho vida doce 25
Junto aos filhos benévolos de Crono, foi curta a sua alegria. Num desvario
Ousou ter amores por Hera, que ao gozo do leito
Destina-se a Zeus. Mas a híbris leva-o então à arrogância insana.
Não tarda a sofrer a pena devida
Por conta da dupla ofensa seguinte: ter sido 30
O herói que primeiro trouxe pros mortais
A nódoa do sangue de mesma tribo -- e não sem fazer uso de ardileza --

ὅτι τε μεγαλοκευθέεσσιν ἔν ποτε θαλάμοις
Διὸς ἄκοιτιν ἐπειρᾶτο. χρὴ δὲ κατ᾽ αὐτὸν αἰεὶ παντὸς ὁρᾶν μέτρον.
εὐναὶ δὲ παράτροποι ἐς κακότατ᾽ ἀθρόαν
ἔβαλον· ποτὶ καὶ τὸν ἵκοντ᾽· ἐπεὶ νεφέλᾳ παρελέξατο
ψεῦδος γλυκὺ μεθέπων, ἄιδρις ἀνήρ·
εἶδος γὰρ ὑπεροχωτάτᾳ πρέπεν Οὐρανιᾶν
θυγατέρι Κρόνου· ἅντε δόλον αὐτῷ θέσαν
Ζηνὸς παλάμαι, καλὸν πῆμα. τὸν δὲ τετράκναμον ἔπραξε δεσμόν

ἑὸν ὄλεθρον ὅγ᾽· ἐν δ᾽ ἀφύκτοισι γυιοπέδαις πεσὼν τὰν πολύκοινον
ἀνδέξατ᾽ ἀγγελίαν. 41a
ἄνευ οἱ Χαρίτων τέκεν γόνον ὑπερφίαλον
μόνα καὶ μόνον οὔτ᾽ ἐν ἀνδράσι γερασφόρον οὔτ᾽ ἐν θεῶν νόμοις·
τὸν ὀνύμαξε τράφοισα Κένταυρον, ὅς
ἵπποισι Μαγνητίδεσσι ἐμείγνυτ᾽ ἐν Παλίου
σφυροῖς, ἐκ δ᾽ ἐγένοντο στρατός
θαυμαστός, ἀμφοτέροις
ὁμοῖοι τοκεῦσι, τὰ ματρόθεν μὲν κάτω, τὰ δ᾽ ὕπερθε πατρός.

Γ᾽
θεὸς ἅπαν ἐπὶ ἐλπίδεσσι τέκμαρ ἀνύεται,
θεός, ὅ καὶ πτερόεντ᾽ αἰετὸν κίχε, καὶ θαλασσαῖον παραμείβεται
δελφῖνα, καὶ ὑψιφρόνων τιν᾽ ἔκαμψε βροτῶν,
ἑτέροισι δὲ κῦδος ἀγήραον παρέδωκ᾽. ἐμὲ δὲ χρεὼν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.
εἶδον γὰρ ἑκὰς ἐὼν τὰ πόλλ᾽ ἐν ἀμαχανίᾳ
ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
πιαινόμενον· τὸ πλουτεῖν δὲ σὺν τύχᾳ πότμου σοφίας ἄριστον.

τὺ δὲ σάφα νιν ἔχεις ἐλευθέρᾳ φρενὶ πεπαρεῖν,
πρύτανι κύριε πολλᾶν μὲν εὐστεφάνων ἀγυιᾶν καὶ στρατοῦ. εἰ δέ τις
ἤδη κτεάτεσσί τε καὶ περὶ τιμᾷ λέγει
ἕτερόν τιν᾽ ἀν᾽ Ἑλλάδα τῶν πάροιθε γενέσθαι ὑπέρτερον,
χαύνᾳ πραπίδι παλαιμονεῖ κενεά.
εὐανθέα δ᾽ ἀναβάσομαι στόλον ἀμφ᾽ ἀρετᾷ
κελαδέων. νεότατι μὲν ἀρήγει θράσος
δεινῶν πολέμων· ὅθεν φαμὶ καὶ σὲ τὰν ἀπείρονα δόξαν εὑρεῖν,

E ter adentrado a oculta câmara de Zeus,
Tentando lhe amar a esposa. A partir de si mesmo é que se devem medir as coisas.
Paixões tortuosas conduzem aos males piores, 35
E assim foi com ele, por ter se unido no leito com uma nuvem --
Um tolo a buscar uma doce mentira --,
Pois era semelhante à urânida mais eminente,
À filha de Crono. O ardil lhe foi posto
Por Zeus, infortúnio belo, e ele fez da junção com as quatro traves sua 40

Destruição. Sob grilhões dos quais não há fuga possível, lhe deram o dito
para todos, prostrado. 41a
Sem as Graças, aquela mãe sem par produziu
Um filho fortíssimo e sem par, sem respeito de homens nem de deuses.
Nutrindo-o, lhe deu o nome de Centauro.
Nos montes Pélios, ele se uniu às éguas magnésias, 45
Resultando em rebentos assombrosos,
Semelhantes aos seus dois pais:
Da cintura abaixo à sua mãe, da cintura acima semelhos ao seu pai.

III
Tudo o deus conclui conforme aquilo que deseja.
O deus, que ultrapassa até a águia voadora e alcança os golfinhos que o mar 50
habitam, 50a
Faz com que os mortais de intelecto soberbo se curvem,
Cedendo uma glória atempórea para outros homens. Mas sei que devo
Escapar da mordida da censura,
Pois várias vezes vi Arquíloco ao longe danar-se,
O acusador, falagorda, se fartando em ódio. 55
A meta suprema da sapiência é ter a riqueza pela sorte.

Tua generosidade prova que a possuis,
Mestre e líder de tropas várias e de muitas estradas coroadas com belos muros.
Se alguém afirmar que existiu no passado da Grécia
Um homem que te superava seja nas honras ou seja em posses, 60
Em vão lutará com mente vazia.
Num barco florido vou embarcar pra aclamar
Tua excelência. A coragem faz bem para os jovens
Em guerras terríveis, nas quais -- afirmo -- ganhaste tua fama interminável,

τὰ μὲν ἐν ἱπποσόαισιν ἄνδρεσσι μαρνάμενον, τὰ δ᾽ ἐν πεζομάχαισι· βουλαὶ
δὲ πρεσβύτεραι 65a
ἀκίνδυνον ἐμοὶ ἔπος <σε> ποτὶ πάντα λόγον
ἐπαινεῖν παρέχοντι. χαῖρε· τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἁλὸς πέμπεται·
τὸ Καστόρειον δ᾽ ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων
ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου 70
φόρμιγγος ἀντόμενος.
γένοι᾽, οἷος ἐσσὶ μαθών. καλός τοι πίθων παρὰ παισίν, αἰεί

Δ᾽
καλός. ὁ δὲ Ῥαδάμανθυς εὖ πέπραγεν, ὅτι φρενῶν
ἔλαχε καρπὸν ἀμώμητον, οὐδ᾽ ἀπάταισι θυμὸν τέρπεται ἔνδοθεν,
οἷα ψιθύρων παλάμαις ἕπετ᾽ αἰεὶ βροτῷ. 75
ἄμαχον κακὸν ἀμφοτέροις διαβολιᾶν ὑποφάτιες,
ὀργαῖς ἀτενὲς ἀλωπέκων Ἰχκελοι.
κέρδει δὲ τί μάλα τοῦτο κερδαλέον τελέθει;
ἅτε γὰρ ἐννάλιον πόνον ἐχοίσας βαθὺν
Σκευᾶς ἑτέρας, ἀβάπτιστός εἰμι φελλὸς ὡς ὑπὲρ ἕρκος ἅλμας. 80

ἀδύνατα δ᾽ ἔπος ἐκβαλεῖν κραταιὸν ἐν ἀγαθοῖς
δόλιον ἀστόν· ὅμως μὰν σαίνων ποτὶ πάντας ἄταν πάγχυ διαπλέκει.
οὔ οἱ μετέχω θράσεος. φίλον εἴη φιλεῖν·
ποτὶ δ᾽ ἐχθρὸν ἅτ᾽ ἐχθρὸς ἐὼν λύκοιο δίκαν ὑποθεύσομαι,
ἄλλ᾽ ἄλλοτε πατέων ὁδοῖς σκολιαῖς. 85
ἐν πάντα δὲ νόμον εὐθύγλωσσος ἀνὴρ προφέρει,
παρὰ τυραννίδι, χὠπόταν ὁ λάβρος στρατός,
χὤταν πόλιν οἱ σοφοὶ τηρέωντι. χρὴ δὲ πρὸς θεὸν οὐκ ἐρίζειν,

ὃς ἀνέχει τοτὲ μὲν τὰ κείνων, τότ᾽ αὖθ᾽ ἑτέροις ἔδωκεν μέγα κῦδος.
ἀλλ᾽ οὐδε ταῦτα νόον 89a
ἰαίνει φθονερῶν· στάθμας δέ τινος ἑλκόμενοι 90
περισσᾶς ἐνέπαξαν ἕλκος ὀδυναρὸν ἑᾷ πρόσθε καρδίᾳ,
πρὶν ὅσα φροντίδι μητίονται τυχεῖν.
φέρειν δ᾽ ἐλαφρῶς ἐπαυχένιον λαβόντα ζυγόν
ἀρήγει· ποτὶ κέντρον δέ τοι
λακτιζέμεν τελέθει 95
ὀλισθηρὸς οἶμος· ἁδόντα δ᾽ εἴη με τοῖς ἀγαθοῖς ὁμιλεῖν.

Combatendo guerreiros sobre cavalos e a pé também. Teu julgamento maduro 65
possibilita 65a
Que eu te dê um elogio sem perigo ao discurso.
Adeus! Eu te mando sobre o dorso do mar, tal qual mercadoria
Fenícia, esta música, mas quando fores
Saudá-la ao som da lira de sete notas que tu olhes
Gentil pra Castória em corda eólia. 70
Sê quem tu és, aprendendo
Quem és. É belo um macaco aos olhos das criancinhas, sempre ele é

IV
Belo. Radamanto, entanto, foi bem-sucedido
Porque teve o impecável fruto da mente por lote e seu espírito enjeita o ardil,
Do tipo que sempre acompanha os mortais em sussurros. 75
Por ter um caráter vulpino, quem se dedica pro maldizer
Se torna um terrível mal pros dois lados.
Que lucro, no entanto, alguém lucrará dessa forma?
Eu deixo, por isso, o anzol e rede ao fundo
Do mar trabalhando enquanto eu irei flutuar como a rolha sobre a água. 80

Não tem força em sua fala o cidadão doloso
Junto aos nobres, porém é todo elogios, com que acaba por tecer sua ruína própria.
Não tenho essa audácia. Que eu possa amistar-me co' amigos
E ser inimigo ao inimigo, dando-lhe caça tal qual um lobo,
Para cá e para lá, em trilhas recurvas. 85
Em todo governo, o homem honesto destaca-se:
Na tirania, se o povo impiedoso manda,
Ou quando a cidade por sábios é vigiada. Com deuses não se luta.

Se eles erguem agora um homem, irão conceder para um outro mais tarde a glória.
Nem dessa forma 89a
Se contenta o invejoso, mas, puxando o cordão 90
De medida pra além do que se deve, ele acaba com seu coração
Sem ter mesmo alcançado o sonho de sua astúcia.
Melhor é carregar no pescoço o jugo levemente.
Chutar o aguilhão só faz o solo
Escorregadio pros pés. 95
Que eu consiga dar o deleite pros bons, mantendo-me em sua companhia.

Pítica III

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

s01

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Eu de**se**ja**ri**a que **Quí**ron, o **fi**lho

s02

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏑̄ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – ◡ ‖

De Fi**li**ra -- **ca**so me **se**ja ade**qua**do o**rar** a **pre**ce **cos**tu**mei**ra --

s03

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

A**in**da vi**ve**sse, o já **i**do,

s04

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – × ‖

Prole do **fi**lho de **Cro**no de **vas**to rei**na**do, **go**ver**nan**do a**in**da o **val** do **Pé**lion, a**gres**te

s05

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | ⏑̲ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × ‖

Fera **com** a **men**te gen**til** para os **ho**mens, **tal** co**mo e**ra

s06

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖ ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | ⏑̲ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Quando nu**triu** o gen**til** As**clé**pio, ar**tí**fi**cie** de a**lí**vio **pa**ra **dor** e

s07

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × ‖

Força pro **cor**po pra **to**das **as** do**en**ças.

Epodos (4 tempos)

e01

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Carre**ga**va a **su**a se**men**te inco**rrup**ta,

e02

— ◡ | – ⏑ | — ◡ | – – | — ◡ | ⏓ ‖

— ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

Mas não **es**pe**rou** a **fes**ta **de** suas **núp**cias,

e03

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⏓ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × ‖

Nem o **hi**me**neu** com seu **co**ro de **vo**zes, **pe**lo **qual**

e04

— ◡ | – ⏑ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Moças **de** sua i**da**de sus**pi**ram ao **fim** da

e05

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏓ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

Tarde pros **seus** compa**nhei**ros, **pois** es**ta**va a**pai**xo**na**da

e06

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏓ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Pelo lon**gín**quo, do **mes**mo **mo**do **que ou**tros **an**tes **de**la.

e07

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Sim, entre os **ho**mens e**xis**te um **gê**nero **to**lo de**mais**,

e08

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – ◡̈ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × ‖

Que des**pre**za o **pró**ximo, o**lhan**do so**men**te o **que há** dis**tan**te,

e09

◡ ◡ ⋮ – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | ⏑̲ ‖

◡ ◡ ⋮ – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Procu**ran**do o impo**ssí**vel **com** seus **son**hos **in**com**ple**tos.

ΠΥΘΙΑ Γ΄ – ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΙ – ΚΕΛΗΤΙ

Α᾽

Ἤθελον Χείρωνά κε Φιλλυρίδαν,
εἰ χρεὼν τοῦθ᾽ ἁμετέρας ἀπὸ γλώσσας κοινὸν εὔξασθαι ἔπος,
ζώειν τὸν ἀποιχόμενον,
Οὐρανίδα γόνον εὐρυμέδοντα Κρόνου, βάσσαισί τ᾽ ἄρχειν Παλίου φῆρ᾽ ἀγρότερον 4a
νοῦν ἔχοντ᾽ ἀνδρῶν φίλον· οἷος ἐὼν θρέψεν ποτέ 5
τέκτονα νωδυνίας ἥμερον γυιαρκέος Ἀσκλήπιον,
ἥρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νούσων.

τὸν μὲν εὐίππου Φλεγύα θυγάτηρ
πρὶν τελέσσαι ματροπόλῳ σὺν Ἐλειθυίᾳ, δαμεῖσα χρυσέοις
τόξοισιν ὕπ᾽ Ἀρτέμιδος 10
εἰς Ἀΐδα δόμον ἐν θαλάμῳ κατέβα, τέχναις Απόλλωνος.
χόλος δ᾽ οὐκ ἀλίθιος 11a
γίνεται παίδων Διός. ἁ δ᾽ ἀποφλαυρίξαισά νιν
ἀμπλακίαισι φρενῶν, ἄλλον αἴνησεν γάμον κρύβδαν πατρός,
πρόσθεν ἀκερσεκόμᾳ μιχθεῖσα Φοίβῳ,

καὶ φέροισα σπέρμα θεοῦ καθαρόν· 15
οὐκ ἔμειν᾽ ἐλθεῖν τράπεζαν νυμφίαν
οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὑμεναίων, ἅλικες
οἷα παρθένοι φιλέοισιν ἑταίραι
ἑσπερίαις ὑποκουρίζεσθ᾽ ἀοιδαῖς· ἀλλά τοι
ἤρατο τῶν ἀπεόντων· οἷα καὶ πολλοὶ πάθον. 20
ἔστι δὲ φῦλον ἐν ἀνθρώποισι ματαιότατον,
ὅστις αἰσχύνων ἐπιχώρια παπταίνει τὰ πόρσω,
μεταμώνια θηρεύων ἀκράντοις ἐλπίσιν.

Β᾽

ἔσχε τοι ταύταν μεγάλαν ἀυάταν
καλλιπέπλου λῆμα Κορωνίδος· ἐλθόντος γὰρ εὐνάσθη ξένου 25
λέκτροισιν ἀπ᾽ Ἀρκαδίας.
οὐδ᾽ ἔλαθε σκοπόν· ἐν δ᾽ ἄρα μηλοδόκῳ Πυθῶνι τόσσαις ἄιεν ναοῦ βασιλεύς
Λοξίας, κοινᾶνι παρ᾽ εὐθυτάτῳ γνώμαν πιθών,
πάντα ἰσάντι νόῳ· ψευδέων δ᾽ οὐχ ἅπτεται, κλέπτει τέ νιν
οὐ θεὸς οὐ βροτὸς ἔργοις οὔτε βουλαῖς. 30

Pítica III – Para Hierão de Siracusa – Hipismo

I
Eu desejaria que Quíron, o filho
De Filira -- caso me seja adequado orar a prece costumeira --
Ainda vivesse, o já ido,
Prole do filho de Crono de vasto reinado, governando ainda o val do Pélion,
agreste 4a
Fera com a mente gentil para os homens, tal como era 5
Quando nutriu o gentil Asclépio, artíficie de alívio para dor e
Força pro corpo pra todas as doenças.

Antes da menina de Flégias ginete
Completá-lo tendo um auxílio de Ilítia, deusa que acompanha os partos,
A moça desceu para a casa 10
De Hades, depois de abaterem-na as flechas douradas de Ártemis,
desígnio de Apolo: não é 11a
Algo vão a fúria dos filhos de Zeus. Mas ela não
Deu atenção para isso e sem seu pai saber se uniu a um outro homem.
Tendo deitado com Febo anteriormente,

Carregava a sua semente incorrupta, 15
Mas não esperou a festa de suas núpcias,
Nem o himeneu com seu coro de vozes, pelo qual
Moças de sua idade suspiram ao fim da
Tarde pros seus companheiros, pois estava apaixonada
Pelo longínquo, do mesmo modo que outros antes dela. 20
Sim, entre os homens existe um gênero tolo demais,
Que despreza o próximo, olhando somente o que há distante,
Procurando o impossível com seus sonhos incompletos.

II
Dessa insanidade gigante, Corônis,
Belos pelos, foi uma vítima, pois dormira com um estrangeiro 25
De Arcádia num leito conjunto.
Mas não fugiu ao vigia, pois mesmo de longe, em Pito que recebe ovelhas,
Lóxias, o rei do 27a
Templo o soube junto de seu mais certeiro confidente:
Seu intelecto que tudo sabe. Não se liga à falsidade nem
Pode enganá-lo um mortal ou mesmo um deus. 30

καὶ τότε γνοὺς Ἴσχυος Εἰλατίδα
ξεινίαν κοίταν ἄθεμίν τε δόλον, πέμψεν κασιγνήταν μένει
θυίοισαν ἀμαιμακέτῳ
ἐς Λακέρειαν. ἐπεὶ παρὰ Βοιβιάδος κρημνοῖσιν ᾤκει παρθένος·
δαίμων δ' ἕτερος 34a
ἐς κακὸν τρέψαις ἐδαμάσσατό νιν, καὶ γειτόνων 35
πολλοὶ ἐπαῦρον, ἁμᾷ δ' ἔφθαρεν· πολλὰν δ' ὄρει πῦρ ἐξ ἑνὸς
σπέρματος ἐνθορὸν ἀίστωσεν ὕλαν.

ἀλλ' ἐπεὶ τείχει θέσαν ἐν ξυλίνῳ
σύγγονοι κούραν, σέλας δ' ἀμφέδραμεν
λάβρον Ἁφαίστου, τότ' ἔειπεν Ἀπόλλων· "Οὐκέτι 40
τλάσομαι ψυχᾷ γένος ἀμὸν ὀλέσσαι
οἰκτροτάτῳ θανάτῳ ματρὸς βαρείᾳ σὺν πάθᾳ."
ὣς φάτο· βάματι δ' ἐν πρώτῳ κιχὼν παῖδ' ἐκ νεκροῦ
ἅρπασε· καιομένα δ' αὐτῷ διέφαινε πυρά.
καί ῥά νιν Μάγνητι φέρων πόρε Κενταύρῳ διδάξαι
πολυπήμονας ἀνθρώποισιν ἰᾶσθαι νόσους. 45

Γ'
τοὺς μὲν ὧν, ὅσσοι μόλον αὐτοφύτων
ἑλκέων ξυνάονες, ἢ πολιῷ χαλκῷ μέλη τετρωμένοι
ἢ χερμάδι τηλεβόλῳ,
ἢ θερινῷ πυρὶ περθόμενοι δέμας ἢ χειμῶνι, λύσαις ἄλλον ἀλλοίων ἀχέων 50
ἔξαγεν, τοὺς μὲν μαλακαῖς ἐπαοιδαῖς ἀμφέπων,
τοὺς δὲ προσανέα πίνοντας, ἢ γυίοις περάπτων πάντοθεν
φάρμακα, τοὺς δὲ τομαῖς ἔστασεν ὀρθούς.

ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδεται.
ἔτραπεν καὶ κεῖνον ἀγάνορι μισθῷ χρυσὸς ἐν χερσὶν φανεὶς 55
ἄνδρ' ἐκ θανάτου κομίσαι
ἤδη ἁλωκότα· χερσὶ δ' ἄρα Κρονίων ῥίψαις δι' ἀμφοῖν ἀμπνοὰν
στέρνων κάθελεν 57a
ὠκέως, αἴθων δὲ κεραυνὸς ἐνέσκιμψεν μόρον.
χρὴ τὰ ἐοικότα πὰρ δαιμόνων μαστευέμεν θναταῖς φρασίν
γνόντα τὸ πὰρ ποδός, οἵας εἰμὲν αἴσας. 60

Quando soube que ela deitara com Ísquis,
O estrangeiro filho de Elatos, e sua ímpia traição, mandou
A irmã com furor invencível
Pra Laquereia, pois junto dos bancos do Bôibias habitava a virgem.
Uma sorte ruim 34a
Carregou-a para a ruína e a venceu. De seus vizinhos, 35
Muitos tiveram a mesma sorte e pereceram. Mesmo uma pequena
Chama nos montes destrói uma floresta.

Quando os seus parentes no entanto a puseram
Na muralha de madeira e o ardor heféstio
Circundou-a rápido, Apolo falou: "Não posso mais 40
Suportar em alma que morra o meu filho
Junto ao sofrer de sua mãe, pesado, em morte lamentável."
Disse e movendo-se um passo à frente arrebatou do corpo
A criancinha, partindo as chamas conforme passava.
Carregou-o para o centauro magnésio a fim de que ele 45
Aprendesse a curar os males que os mortais aflingem.

III
Quem o visitou com lesões naturais,
Ou mostrando um membro ferido por bronze cinza ou pedra arremessada
De longe ou trazendo seus corpos
Por algum fogo de inverno ou verão arrasados, ele os libertou de suas dores, 50
curando-os. 50a
Com encantamentos suaves cuidou de alguns. Para outros
Deu-lhes poções favoráveis ou então ungiu seus membros com remédios
Ou pôs de volta de pé com cirurgia.

Mas até um sábio se prende no lucro.
O ouro aparecendo em suas mãos com sua paga suntuosa o fez trazer 55
Da morte um humano partido.
Com um arrojo das mãos o Cronida tirou-lhes o ar do peito, mortos
num instante, o trovão 57a
Do relâmpago carregando o destino dos dois homens.
Deve-se achar com a mente humana o que nos é cabido junto aos numes,
Cônscios de qual o destino que nós temos. 60

μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
σπεῦδε, τὰν δ᾽ ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν.
εἰ δὲ σώφρων ἄντρον ἔναι᾽ ἔτι Χείρων, καί τί οἱ
φίλτρον <ἐν> θυμῷ μελιγάρυες ὕμνοι
ἁμέτεροι τίθεν, ἰατῆρά τοί κέν νιν πίθον
καί νυν ἐσλοῖσι παρασχεῖν ἀνδράσιν θερμᾶν νόσων
ἤ τινα Λατοΐδα κεκλημένον ἢ πατέρος.
καί κεν ἐν ναυσὶν μόλον Ἰονίαν τάμνων θάλασσαν
Ἀρέθοισαν ἐπὶ κράναν παρ᾽ Αἰτναῖον ξένον,

Δ᾽
ὃς Συρακόσσαισι νέμει βασιλεύς,
πραΰς ἀστοῖς, οὐ φθονέων ἀγαθοῖς, ξείνοις δὲ θαυμαστὸς πατήρ.
τῷ μὲν διδύμας χάριτας
εἰ κατέβαν ὑγίειαν ἄγων χρυσέαν κῶμόν τ᾽ ἀέθλων Πυθίων αἴγλαν στεφάνοις.
τοὺς ἀριστεύων Φερένικος ἔλεν Κίρρᾳ ποτέ,
ἀστέρος οὐρανίου φαμὶ τηλαυγέστερον κείνῳ φάος
ἐξικόμαν κε βαθὺν πόντον περάσαις.

ἀλλ᾽ ἐπεύξασθαι μὲν ἐγὼν ἐθέλω
Ματρί, τὰν κοῦραι παρ᾽ ἐμὸν πρόθυρον σὺν Πανὶ μέλπονται θαμά
σεμνὰν θεὸν ἐννύχιαι.
εἰ δὲ λόγων συνέμεν κορυφάν, Ἱέρων, ὀρθὰν ἐπίστᾳ,
μανθάνων οἶσθα προτέρων
ἓν παρ᾽ ἐσλὸν πήματα σύνδυο δαίονται βροτοῖς
ἀθάνατοι. τὰ μὲν ὧν οὐ δύνανται νήπιοι κόσμῳ φέρειν,
ἀλλ᾽ ἀγαθοί, τὰ καλὰ τρέψαντες ἔξω.

τὶν δὲ μοῖρ᾽ εὐδαιμονίας ἕπεται.
λαγέταν γάρ τοι τύραννον δέρκεται,
εἴ τιν᾽ ἀνθρώπων, ὁ μέγας πότμος. αἰὼν δ᾽ ἀσφαλής
οὐκ ἔγεντ᾽ οὔτ᾽ Αἰακίδᾳ παρὰ Πηλεῖ
οὔτε παρ᾽ ἀντιθέῳ Κάδμῳ· λέγονται μὰν βροτῶν
ὄλβον ὑπέρτατον οἳ σχεῖν, οἵτε καὶ χρυσαμπύκων
μελπομενᾶν ἐν ὄρει Μοισᾶν καὶ ἐν ἑπταπύλοις
ἄιον Θήβαις, ὁπόθ᾽ Ἁρμονίαν γᾶμεν βοῶπιν,
ὁ δὲ Νηρέος εὐβούλου Θέτιν παῖδα κλυτάν,

Não aneles pela existência imortal,
Alma minha. Cuida de exaurir teus meios.
Caso o sábio Quíron vivesse na sua gruta ainda
E meus hinos doces pudessem lhe pôr
Dentro do peito o encanto então teria o convencido 65
A fornecer-nos um médico pra que curasse a febre
De homens de grande valor, um Zeus ou talvez um Apolo.
Eu teria vindo num barco cortando o mar da Jônia
Para a fonte de Aretusa e meu anfitrião do Etna,

IV
Rei de Siracusa, benévolo para os 70
Cidadãos, sem nunca invejar outros nobres, pai maravilhoso aos hóspedes.
Se acaso eu tivesse aportado
Com duas graças, saúde dourada e um festim pra dar mais brilho para
as láureas píticas que 73a
Ao vencer Ferênico havia ganhado outrora em Cirra,
Como uma luz mais brilhante que qualquer estrela sobre o céu, então, 75
Eu chegaria, cortando o mar profundo.

Mas desejo orar para a mãe por quem cantam
Junto a Pã à noite as garotas em frente à minha porta, pois a deusa
Merece o respeito de todos.
Caso compreendas, Hierão, o sentido correto dos ditados, saberás o dito 80
ancestral: 80a
Para cada bem que partilham os imortais pros homens,
Dúplices males o seguem. Tolos não os podem suportar direito.
Nobres conseguem, tornando o bem pra fora.

Segue-te o teu lote de boa ventura,
Pois se a sorte grande zela por um homem, 85
É por um tirano reinante. Mas uma vida estável
Não foi dada para Peleu, o Eácida,
Nem para Cadmo divino -- e é dito que eles receberam
Dentre os mortais a maior das alegrias pois ouviram
Sobre as montanhas as Musas de áureas coroas cantarem 90
E também em Tebas dos sete portões, casando-se com
Harmonia e co' a filha ilustre e sábia de Nereu.

Ε᾽

καὶ θεοὶ δαίσαντο παρ᾽ ἀμφοτέροις,
καὶ Κρόνου παῖδας βασιλῆας ἴδον χρυσέαις ἐν ἕδραις, ἕδνα τε
δέξαντο· Διὸς δὲ χάριν 95
ἐκ προτέρων μεταμειψάμενοι καμάτων ἔστασαν ὀρθὰν καρδίαν.
ἐν δ᾽ αὖτε χρόνῳ 96a
τὸν μὲν ὀξείαισι θύγατρες ἐρήμωσαν πάθαις
εὐφροσύνας μέρος αἱ τρεῖς· ἀτὰρ λευκωλένῳ γε Ζεὺς πατήρ
ἤλυθεν ἐς λέχος ἱμερτὸν Θυώνᾳ.

τοῦ δὲ παῖς, ὅνπερ μόνον ἀθανάτα 100
τίκτεν ἐν Φθίᾳ Θέτις, ἐν πολέμῳ τόξοις ἀπὸ ψυχὰν λιπὼν
ὦρσεν πυρὶ καιόμενος
ἐκ Δαναῶν γόον. εἰ δὲ νόῳ τις ἔχει θνατῶν ἀλαθείας ὁδόν, χρὴ πρὸς μακάρων
τυγχάνοντ᾽ εὖ πασχέμεν. ἄλλοτε δ᾽ ἀλλοῖαι πνοαὶ
ὑψιπετᾶν ἀνέμων. ὄλβος οὐκ ἐς μακρὸν ἀνδρῶν ἔρχεται 105
σάος, πολὺς εὖτ᾽ ἂν ἐπιβρίσαις ἕπηται.

σμικρὸς ἐν σμικροῖς, μέγας ἐν μεγάλοις
ἔσσομαι, τὸν ἀμφέποντ᾽ αἰεὶ φρασὶν
δαίμον᾽ ἀσκήσω κατ᾽ ἐμὰν θεραπεύων μαχανάν.
εἰ δέ μοι πλοῦτον θεὸς ἁβρὸν ὀρέξαι, 110
ἐλπίδ᾽ ἔχω κλέος εὑρέσθαι κεν ὑψηλὸν πρόσω.
Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν᾽, ἀνθρώπων φάτις,
ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοί
ἁρμοσαν, γιγνώσκομεν· ἁ δ᾽ ἀρετὰ κλειναῖς ἀοιδαῖς
χρονία τελέθει· παύροις δὲ πράξασθ᾽ εὐμαρές. 115

V

Um banquete então com os deuses tiveram,
Onde contemplaram os filhos de Crono, régios em seus tronos áureos,
Ganhando presentes dos mesmos. 95
Zeus concedeu que se recuperassem das penas e seus corações se reergueram,
porém 96a
Parte da alegria de um deles se foi com o sofrer
De uma de suas três filhas, mesmo que no leito de Tiona de alvos
Braços houvesse subido o próprio Zeus.

Mas o filho do outro, o exclusivo imortal 100
Dado à luz por Tétis em Ftia perdeu a vida co' uma flecha em guerra.
Queimando na pira ele ergueu
Pranto no meio dos Dânaos. Caso um mortal tiver em mente a trilha
da verdade, ele deve 104a
Se alegrar por conta do que lhe concedem os ditosos.
Ventos permutam seus cursos. A alegria humana não perdura incólume, 105
Mas se transforma num fardo em nosso encalço.

Micro em tempos micros, gigante em gigantes
Eu serei e sempre irei honrar em mente
A fortuna que me vier atender, cuidando dela.
Mas, se um deus me der a riqueza esplendente, 110
Possa eu achar a mais alta glória no futuro à frente.
Sobre Nestor e Sarpédon Lício falam inda os homens,
Reverberando os antigos versos que os sábios fizeram,
E sabemos deles assim. Em canções a excelência
Se preserva, mas poucos fazem isso facilmente. 115

Pítica IV

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

s01

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Hoje, **de**ves **pôr**-te do **la**do de um **ho**mem

s02

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Caro, **rei** da **te**rra cir**ê**nea de **bons** ca**va**los, **pra** que en**quan**to Arce**si**las fes**te**ja,

s03

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – ⏑̲ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Tu au**men**tes, **Mu**sa, as can**ções** que se **de**vem **pa**ra **Pi**to e **pros** La**toi**das,

s04

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̲ ‖ ⏑̄ ◡ | – ⏑̲ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × ‖

Onde, do **la**do das **á**guias de **Zeus**, dou**ra**das, **an**tes,

s05

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – ⏑̄ | ⏑̄ ◡ | ⏑ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Profeti**za**ra a sa**cer**do**ti**sa, **sem** A**po**lo **lon**ge:

s06

⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑ ‖

⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Batos **co**lo**ni**za**ri**a a **ú**bere **Lí**bia, de**ven**do dei**xar**

s07

⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | ⏑ | ⏑̄ ◡ | ⏑ ‖

⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

A ilha **sa**cra **pra** fun**dar** num **sei**o **bran**co **de** mon**tan**ha

s08

⏑̄ ◡ | – ⏑̄ | ⏑̄ ◡ | – – ‖

⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Uma **pó**lis **be**la em **ca**rros

Epodos (4 tempos)

e01

⏑ ⏒ | – – ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – – ‖ ⏑ ⏒ | – – | ⏑ ⏒ | ⏑ ‖

⏑ ⏒ | – × ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – × ‖ ⏑ ⏒ | – × | ⏑ ⏒ | – × ‖

Não gol**fin**hos **de** barba**ta**nas pe**que**nas: **vão** to**mar** ca**va**los **á**geis,

e02

– ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – – ‖ ⏑ ⏒ | – ⏓ ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | ⏑ ‖

– ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – × ‖ ⏑ ⏒ | – × ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – × ‖

Rédeas e **ca**rros que **co**rrem **co**mo **tem**pes**ta**des em **vez** de ter **re**mos.

e03

⏑ ⏒ | – – | ⏑ ⏒ | – – ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | ⏑ ‖

⏑ ⏒ | – × | ⏑ ⏒ | – × ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – × ‖

Este au**gú**rio i**rá** cum**prir** que **Ti**ra, entres as **gran**des ci**da**des,

e04

– ⏒ ⏒ | ⏑ ‖ ⏑ ⏒ | – – | ⏑ ⏒ | – – ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | ⏑ ‖

– ⏒ ⏒ | – × ‖ ⏑ ⏒ | – × | ⏑ ⏒ | – × ‖ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – × ‖

Vai se tor**nar** a **pó**lis-**mãe**, o **mes**mo au**gú**rio **que an**tes Eu**fa**mo ti**ve**ra,

e05

– ⋮ – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – ⏒ ⏒ | – – ‖ ⏑ ⏒ | – ⏓ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × ‖

Às **mar**gens do **la**go Tri**tô**nio, de um **deus** em **for**ma hu**ma**na,

e06

⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | – ⏑̄ ‖ – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖

⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – × ‖

Dele **re**ce**ben**do **te**rra **co**mo pre**sen**te

e07

⏑̄ ◡ | – ⏑̄ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲ ‖ ⏑̄ ◡ | – – | – ◡ | – ⏑̄ ‖

⏑̄ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | – ◡ | – × ‖

Ao de**scer** da **pro**a -- o Cro**ni**da, Zeus **Pai**, bra**miu** um **rai**o aus**pi**ci**o**so.

ΠΥΘΙΑ Δ΄ – ΑΡΚΕΣΙΛΑΙ ΚΥΡΗΝΑΙΩΙ – ΑΡΜΑΤΙ

Α᾽

Σάμερον μὲν χρή σε παρ᾽ ἀνδρὶ φίλῳ
στᾶμεν, εὐίππου βασιλῆι Κυράνας, ὄφρα κωμάζοντι σὺν ᾽Αρκεσίλα,
Μοῖσα, Λατοίδαισιν ὀφειλόμενον Πυθῶνί τ᾽ αὔξῃς οὖρον ὕμνων,
ἔνθα ποτὲ χρυσέων Διὸς αἰητῶν πάρεδρος
οὐκ ἀποδάμου Απόλλωνος τυχόντος, ἱέρεα 5
χρῆσεν οἰκιστῆρα Βάττον καρποφόρου Λιβύας, ἱερὰν
νᾶσον ὡς ἤδη λιπὼν κτίσσειεν εὐάρματον
πόλιν ἐν ἀργινόεντι μαστῷ,

καὶ τὸ Μηδείας ἔπος ἀγκομίσαι
ἑβδόμᾳ καὶ σὺν δεκάτᾳ γενεᾷ Θήραιον, Αἰήτα τό ποτε ζαμενής 10
παῖς ἀπέπνευσ᾽ ἀθανάτου στόματος, δέσποινα Κόλχων. εἶπε δ᾽ οὕτως
ἡμιθέοισιν᾽ Ιάσονος αἰχματᾶο ναύταις·
“Κέκλυτε, παῖδες ὑπερθύμων τε φωτῶν καὶ θεῶν·
φαμὶ γὰρ τᾶσδ᾽ ἐξ ἁλιπλάκτου ποτὲ γᾶς᾽ Επάφοιο κόραν
ἀστέων ῥίζαν φυτεύσεσθαι μελησιμβρότων 15
Διὸς ἐν ᾽Αμμωνος θεμέθλοις.

ἀντὶ δελφίνων δ᾽ ἐλαχυπτερύγων ἵππους ἀμείψαντες θοάς,
ἁνία τ᾽ ἀντ᾽ ἐρετμῶν δίφρους τε νωμάσοισιν ἀελλόποδας.
κεῖνος ὄρνις ἐκτελευτάσει μεγαλᾶν πολίων
ματρόπολιν Θήραν γενέσθαι, τόν ποτε Τριτωνίδος ἐν προχοαῖς 20
λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖαν διδόντι
ξείνια πρῴραθεν Εὔφαμος καταβαίς
δέξατ᾽ – αἰσίαν δ᾽ ἐπί οἱ Κρονίων Ζεὺς πατὴρ ἔκλαγξε βροντάν –

Β᾽

ἁνίκ᾽ ἄγκυραν ποτὶ χαλκόγενυν
ναῦ κριμνάντων ἐπέτοσσε, θοᾶς᾽ Αργοῦς χαλινόν· δώδεκα δὲ πρότερον 25
ἁμέρας ἐξ᾽ Ωκεανοῦ φέρομεν νώτων ὕπερ γαίας ἐρήμων
εἰνάλιον δόρυ, μήδεσιν ἀνσπάσσαντες ἁμοῖς.
τουτάκι δ᾽ οἰοπόλος δαίμων ἐπῆλθεν, φαιδίμαν
ἀνδρὸς αἰδοίου πρόσοψιν θηκάμενος· φιλίων δ᾽ ἐπέων
ἄρχετο, ξείνοις ἅτ᾽ ἐλθόντεσσιν εὐεργέται 30
δεῖπν᾽ ἐπαγγέλλοντι πρῶτον.

Pítica IV – Para Arcesilas de Cirene – Quadriga

I
Hoje, deves pôr-te do lado de um homem
Caro, rei da terra cirênea de bons cavalos, pra que enquanto Arcesilas festeja,
Tu aumentes, Musa, as canções que se devem para Pito e pros Latoidas,
Onde, do lado das águias de Zeus, douradas, antes,
Profetizara a sacerdotisa, sem Apolo longe: 5
Batos colonizaria a úbere Líbia, devendo deixar
A ilha sacra pra fundar num seio branco de montanha
Uma pólis bela em carros

E cumprir após dezesseis gerações
O discurso que proferira Medeia em Tira, quando a filha de Eetes, rainha 10
Dos colquídeos, disse inspirada, pros semideuses que viajavam junto
Com o lanceiro Jasão, de seus lábios imortais:
"Bravos rebentos de deuses e de homens, escutai-me.
Nesta terra em que se choca o mar, plantará em si mesma a filha
De Epafo as bases para pólis afamadas junto às 15
Fundações de Zeus Amon.

Não golfinhos de barbatanas pequenas: vão tomar cavalos ágeis,
Rédeas e carros que correm como tempestades em vez de ter remos.
Este augúrio irá cumprir que Tira, entre as grandes cidades,
Vai se tornar a pólis-mãe, o mesmo augúrio que antes Eufamo tivera, 20
Às margens do lago Tritônio, de um deus em forma humana,
Dele recebendo terra como presente
Ao descer da proa -- o Cronida, Zeus Pai, bramiu um raio auspicioso.

II
A âncora de dentes de bronze ele ergueu,
Freio da ágil Argos, ao nos encontrar. Por doze dias antes leváramos nossa 25
Nau, partindo desde o Oceano, no dorso de uma terra desolada --
Foi meu conselho arrastar o navio pra terra seca.
Tendo assumido uma forma radiante de ancião
Venerando, o nume chega a nós. Com sua fala amigável então
Nos convida como um benfeitor o faz ao estrangeiro 30
Que lhe chega à sua mesa.

ἀλλὰ γὰρ νόστου πρόφασις γλυκεροῦ
κώλυεν μεῖναι. φάτο δ᾽ Εὐρύπυλος Γαιαόχου παῖς ἀφθίτου Ἐννοσίδα
ἔμμεναι· γίγνωσκε δ᾽ ἐπειγομένους· ἂν δ᾽ εὐθὺς ἁρπάξαις ἀρούρας
δεξιτερᾷ προτυχὸν ξένιον μάστευσε δοῦναι. 35
οὐδ᾽ ἀπίθησέ νιν, ἀλλ᾽ ἥρως ἐπ᾽ ἀκταῖσιν θορών,
χειρί οἱ χεῖρ᾽ ἀντερείσαις δέξατο βώλακα δαιμονίαν.
πεύθομαι δ᾽ αὐτὰν κατακλυσθεῖσαν ἐκ δούρατος
ἐναλίαν βᾶμεν σὺν ἅλμᾳ

ἑσπέρας ὑγρῷ πελάγει σπομέναν. ἦ μάν νιν ὤτρυνον θαμά 40
λυσιπόνοις θεραπόντεσσιν φυλάξαι· τῶν δ᾽ ἐλάθοντο φρένες·
καί νυν ἐν τᾷδ᾽ ἄφθιτον νάσῳ κέχυται Λιβύας
εὐρυχόρου σπέρμα πρὶν ὥρας. εἰ γὰρ οἴκοι νιν βάλε πὰρ χθόνιον
Ἀίδα στόμα, Ταίναρον εἰς ἱερὰν Εὔφαμος ἐλθών,
υἱὸς ἱππάρχου Ποσειδάωνος ἄναξ, 45
τόν ποτ᾽ Εὐρώπα Τιτυοῦ θυγάτηρ τίκτε Καφισοῦ παρ᾽ ὄχθαις,

Γ᾽
τετράτων παίδων κ᾽ ἐπιγεινομένων
αἷμά οἱ κείναν λάβε σὺν Δαναοῖς εὐρεῖαν ἄπειρον. τότε γὰρ μεγάλας
ἐξανίστανται Λακεδαίμονος Ἀργείου τε κόλπου καὶ Μυκηνᾶν.
νῦν γε μὲν ἀλλοδαπᾶν κριτὸν εὑρήσει γυναικῶν 50
ἐν λέχεσιν γένος, οἵ κεν τάνδε σὺν τιμᾷ θεῶν
νᾶσον ἐλθόντες τέκωνται φῶτα κελαινεφέων πεδίων
δεσπόταν· τὸν μὲν πολυχρύσῳ ποτ᾽ ἐν δώματι
Φοῖβος ἀμνάσει θέμισσιν

Πύθιον ναὸν καταβάντα χρόνῳ 55
ὑστέρῳ, νάεσσι πολεῖς ἀγαγὲν Νείλοιο πρὸς πῖον τέμενος Κρονίδα.”
ἦ ῥα Μηδείας ἐπέων στίχες· ἔπταξαν δ᾽ ἀκίνητοι σιωπᾷ
ἥρωες ἀντίθεοι πυκινὰν μῆτιν κλύοντες.
ὦ μάκαρ υἱὲ Πολυμνάστου, σὲ δ᾽ ἐν τούτῳ λόγῳ
χρησμὸς ὤρθωσεν μελίσσας Δελφίδος αὐτομάτῳ κελάδῳ· 60
ἅ σε χαίρειν ἐστρὶς αὐδάσαισα πεπρωμένον
βασιλέ᾽ ἄμφανεν Κυράνᾳ,

δυσθρόου φωνᾶς ἀνακρινόμενον ποινὰ τίς ἔσται πρὸς θεῶν.
ἦ μάλα δὴ μετὰ καὶ νῦν, ὥτε φοινικανθέμου ἦρος ἀκμᾷ,
παισὶ τούτοις ὄγδοον θάλλει μέρος Ἀρκεσίλας· 65
τῷ μὲν Ἀπόλλων ἅ τε Πυθῶ κῦδος ἐξ Ἀμφικτιόνων ἔπορεν
ἱπποδρομίας. ἀπὸ δ᾽ αὐτὸν ἐγὼ Μοίσαισι δώσω
καὶ τὸ πάγχρυσον νάκος κριοῦ· μετὰ γὰρ
κεῖνο πλευσάντων Μινυᾶν, θεόπομποί σφισιν τιμαὶ φύτευθεν.

Mas a doce volta pro lar impedia
Nossa estada. Disse ser filho do fremidor da terra. Eurípilo era o seu nome.
Vendo nossa pressa tomou um torrão de terra em sua destra, o qual
Nos ofertou sem demora, um presente de improviso 35
Que não falhou convencer o herói que pula para a orla,
Recebendo a terra numinosa apertando-lhe a mão na sua mão.
Ouço agora que uma vaga a carregou pra fora da
Nau à noite e para o mar,

Rumo ao pélago. Com frequência de fato eu ordenara aos servos que nos 40
Aliviavam das penas para que a guardassem, porém se esqueceram.
Nesta ilha agora então verteu-se a semente imortal
Da vasta Líbia prematuramente, pois, se Eufamo -- o rebento real
Do lorde Possêidon equestre, que dera à luz Europa
Tícida nas margens do Cefiso a caminho 45
De Tenaro sacra -- tivesse lançado a terra para a boca do Hades,

III
Junto aos homens Dânaos, o sangue da quarta
Geração de seus descendentes teria então tomado aquele extensivo terreno
Vindo de Micenas, da ingente Lacedemônia e de Argos em seu golfo.
Mas ele agora achará sobre o leito de mulheres 50
De outros países a raça eleita que virá com honras
Dos divinos a esta ilha para gerar o senhor das planícies
Sob as nuvens negras, que mais tarde Apolo irá instruir,
No seu templo áureo em Pito

Quando o adentrar, a levar muitos povos 55
Em navios com rumo ao terreno fecundo que pertence ao filho de Crono no Nilo."
Foi assim que disse Medeia. Os heróis divinos se encolheram quietos,
Quedos, ouvindo o conselho que vinha de sua astúcia.
Filho ditoso de Polimnasto, tu foi quem o oráculo
Exaltou na ocasião de um grito espontâneo da abelha de Delfos, 60
Que saudou a ti três vezes, revelando o teu destino
De em Cirene seres rei

Quando demandaste dos deuses compensação por conta da gaguez.
Como no topo da rubroflórea primavera, no agora e mais tarde
Brota como a oitava geração Arcesilas, de filhos 65
Pra quem Apolo e Pito deram glória superior a quem têm os vizinhos
Em páreos equestres. No que me concerne, para as Musas
O confio e o velo de ouro puro, porque
Quando em naus os Mínios buscaram-no, foram-lhes plantadas honras divas.

Δ᾽

τίς γὰρ ἀρχὰ δέξατο ναυτιλίας,
τίς δὲ κίνδυνος κρατεροῖς ἀδάμαντος δῆσεν ἅλοις; θέσφατον ἦν Πελίαν
ἐξ ἀγαυῶν Αἰολιδᾶν θανέμεν χείρεσσιν ἢ βουλαῖς ἀκνάμπτοις.
ἦλθε δέ οἱ κρυόεν πυκινῷ μάντευμα θυμῷ,
παρ μέσον ὀμφαλὸν εὐδένδροιο ῥηθὲν ματέρος
τὸν μονοκρήπιδα πάντως ἐν φυλακᾷ σχεθέμεν μεγάλᾳ,
εὖτ᾽ ἂν αἰπεινῶν ἀπὸ σταθμῶν ἐς εὐδείελον
χθόνα μόλῃ κλειτᾶς Ἰαολκοῦ,

ξεῖνος αἴτ᾽ ὢν ἀστός. ὁ δ᾽ ἦρα χρόνῳ
ἵκετ᾽ αἰχμαῖσιν διδύμαισιν ἀνὴρ ἔκπαγλος· ἐσθὰς δ᾽ ἀμφοτέρα νιν ἔχεν,
ἅ τε Μαγνήτων ἐπιχώριος ἁρμόζοισα θαητοῖσι γυίοις,
ἀμφὶ δὲ παρδαλέᾳ στέγετο φρίσσοντας ὄμβρους·
οὐδὲ κομᾶν πλόκαμοι κερθέντες ᾠχοντ᾽ ἀγλαοί,
ἀλλ᾽ ἅπαν νῶτον καταίθυσσον. τάχα δ᾽ εὐθὺς ἰὼν σφετέρας
ἐστάθη γνώμας ἀταρβάκτοιο πειρώμενος
ἐν ἀγορᾷ πλήθοντος ὄχλου.

τὸν μὲν οὐ γίγνωσκον· ὀπιζομένων δ᾽ ἔμπας τις εἶπεν καὶ τόδε·
“Οὔ τι που οὗτος Ἀπόλλων, οὐδὲ μὰν χαλκάρματός ἐστι πόσις
Ἀφροδίτας· ἐν δὲ Νάξῳ φαντὶ θανεῖν λιπαρᾷ
Ἰφιμεδείας παῖδας, Ὦτον καὶ σέ, τολμάεις Ἐφιάλτα ἄναξ.
καὶ μὰν Τιτυὸν βέλος Ἀρτέμιδος θήρευσε κραιπνόν,
ἐξ ἀνικάτου φαρέτρας ὀρνύμενον,
ὄφρα τις τᾶν ἐν δυνατῷ φιλοτάτων ἐπιψαύειν ἔραται.”

Ε᾽

τοὶ μὲν ἀλλάλοισιν ἀμειβόμενοι
γάρυον τοιαῦτ᾽· ἀνὰ δ᾽ ἡμιόνοις ξεστᾷ τ᾽ ἀπήνᾳ προτροπάδαν Πελίας
ἵκετο σπεύδων· τάφε δ᾽ αὐτίκα παπτάναις ἀρίγνωτον πέδιλον
δεξιτερῷ μόνον ἀμφὶ ποδί. κλέπτων δὲ θυμῷ
δεῖμα προσέννεπε· “Ποίαν γαῖαν, ὦ ξεῖν᾽, εὔχεαι
πατρίδ᾽ ἔμμεν; καὶ τίς ἀνθρώπων σε χαμαιγενέων πολιᾶς
ἐξανῆκεν γαστρός; ἐχθίστοισι μὴ ψεύδεσιν
καταμιάναις εἰπὲ γένναν.”

IV
Qual início os teve na sua jornada? 70
Qual perigo com fortes unhas adamantinas os tomou? Foi decreto dos deuses
Pélias perecer pelas mãos ou por planos inflexíveis dos Eólidas.
Teve um oráculo, que congelou seu imo firme,
Dito no umbigo central da mãe por árvores coberta:
Para se guardar de um homem de uma sandália somente, com zelo, 75
Quando vindo das moradas íngremes pra ilustre Iolco
Que se pode ver de longe,

Seja ele estrangeiro ou então cidadão.
Logo veio: um homem sublime com duas lanças e com dúplices vestes no corpo --
Uma vestimenta magnésia ajustava-se a seus membros portentosos, 80
A outra o guardava à intempérie, uma pele de leopardo.
Nem os seus cachos esplêndidos haviam se cortado
Ou perdido, mas, sim, lhe ondulavam nas costas. Testando a sua intrépida
Convicção, foi reto e rápido se pôr em meio a eles
Na ágora de todo cheia. 85

Mesmo sem identificá-lo, espantado um deles disse entre outras coisas:
"Ele decerto não é Apolo, nem o esposo de carro de bronze
De Afrodite. Dizem que na esplêndida Naxos morreram
Ambos os filhos de Ifimédia, Otos e Efialtes, o rei corajososo.
A rápida flecha de Ártemis perseguiu a Tício 90
Quando então partiu de sua aljava invencível,
Como aviso de que somente se deve amar alguém a seu alcance."

V
Eis que enquanto estavam trocando esses ditos,
Chega Pélias sobre seu carro de mulos luzidio com pressa, porém ele pasma
Vendo apenas uma sandália no pé direito exposta à plena vista. 95
Mas, escondendo no seu coração o medo, diz-lhe:
"Qual o lugar, estrangeiro, que tu chamas de tua pátria?
Qual mortal nascida sobre a terra te trouxe pra luz de seu ventre
Cinza? Diz-me tua linhagem sem contudo conspurcá-la
Com mentiras odiosas." 100

τὸν δὲ θαρσήσαις ἀγανοῖσι λόγοις
ὧδ᾽ ἀμείφθη· “Φαμὶ διδασκαλίαν Χείρωνος οἴσειν. ἀντρόθε γὰρ νέομαι
πὰρ Χαρικλοῦς καὶ Φιλύρας, ἵνα Κενταύρου με κοῦραι θρέψαν ἁγναί.
εἴκοσι δ᾽ ἐκτελέσαις ἐνιαυτοὺς οὔτε ἔργον
οὔτ᾽ ἔπος ἐντράπελον κείνοισιν εἰπὼν ἱκόμαν
οἴκαδ᾽, ἀρχαίαν κομίζων πατρὸς ἐμοῦ, βασιλευομέναν
οὐ κατ᾽ αἶσαν, τάν ποτε Ζεὺς ὤπασεν λαγέτᾳ
Αἰόλῳ καὶ παισί, τιμάν.

πεύθομαι γάρ νιν Πελίαν ἄθεμιν λευκαῖς πιθήσαντα φρασὶν
ἁμετέρων ἀποσυλᾶσαι βιαίως ἀρχεδικᾶν τοκέων·
τοί μ᾽, ἐπεὶ πάμπρωτον εἶδον φέγγος, ὑπερφιάλου
ἁγεμόνος δείσαντες ὕβριν, κᾶδος ὡσείτε φθιμένου δνοφερὸν
ἐν δώμασι θηκάμενοι μίγα κωκυτῷ γυναικῶν,
κρύβδα πέμπον σπαργάνοις ἐν πορφυρέοις,
νυκτὶ κοινάσαντες ὁδόν, Κρονίδᾳ δὲ τράφεν Χείρωνι δῶκαν.

F’
ἀλλὰ τούτων μὲν κεφάλαια λόγων
ἴστε. λευκίππων δὲ δόμους πατέρων, κεδνοὶ πολῖται, φράσσατέ μοι σαφέως·
Αἴσονος γὰρ παῖς ἐπιχώριος οὐ ξείναν ἱκάνω γαῖαν ἄλλων.
φὴρ δέ με θεῖος Ἰάσονα κικλήσκων προσαύδα.”
ὣς φάτο. τὸν μὲν ἐσελθόντ᾽ ἔγνον ὀφθαλμοὶ πατρός.
ἐκ δ᾽ ἄρ᾽ αὐτοῦ πομφόλυξαν δάκρυα γηραλέων γλεφάρων,
ἃν περὶ ψυχὰν ἐπεὶ γάθησεν ἐξαίρετον
γόνον ἰδὼν κάλλιστον ἀνδρῶν.

καὶ κασίγνητοί σφισιν ἀμφότεροι
ἤλυθον κείνου γε κατὰ κλέος· ἐγγὺς μὲν Φέρης κράναν Ὑπερῇδα λιπών,
ἐκ δὲ Μεσσάνας Ἀμυθάν· ταχέως δ᾽ Ἄδματος ἷκεν καὶ Μέλαμπος
εὐμενέοντες ἀνεψιόν. ἐν δαιτὸς δὲ μοίρᾳ
μειλιχίοισι λόγοις αὐτοὺς Ἰάσων δέγμενος
ξείνι᾽ ἁρμόζοντα τεύχων πᾶσαν ἐυφροσύναν τάνυεν,
ἀθρόαις πέντε δραπὼν νύκτεσσιν ἔν θ᾽ ἁμέραις
ἱερὸν εὐζοίας ἄωτον.

ἀλλ᾽ ἐν ἕκτᾳ πάντα λόγον θέμενος σπουδαῖον ἐξ ἀρχᾶς ἀνὴρ
συγγενέσιν παρεκοινᾶθ᾽· οἱ δ᾽ ἐπέσποντ᾽. αἶψα δ᾽ ἀπὸ κλισιᾶν
ὦρτο σὺν κείνοισι· καί ῥ᾽ ἦλθον Πελία μέγαρον·
ἐσσύμενοι δ᾽ εἴσω κατέσταν· τῶν δ᾽ ἀκούσαις αὐτὸς ὑπαντίασεν
Τυροῦς ἐρασιπλοκάμου γενεά· πραὺν δ᾽ Ἰάσων
μαλθακᾷ φωνᾷ ποτιστάζων ὄαρον
βάλλετο κρηπῖδα σοφῶν ἐπέων· “Παῖ Ποσειδᾶνος Πετραίου,

Com gentis palavras, tomando coragem,
Respondeu-lhe: "Digo que trago de Quíron os preceitos, pois de Filira e Cariclo
Venho, de uma gruta em que as suas seis filhas puras, santas, me criaram.
Sem lhes fazer ou falar algo impróprio em vinte anos,
Venho tomar novamente as honras pátrias ancestrais, 105
O direito de ser rei, que fora por Zeus concedido para Éolo
E seus filhos no passado, mas que agora, todavia,
É usado impropriamente,

Pois ouvi que Pélias com mente insensata o usurpou de forma bruta
De quem reinava de forma justa e por direito, os meus dois genitores, 110
Que, temendo a híbris de um monarca de mente arrogante,
Deram-me um negro funeral em nossa casa assim que meus olhos se abriram
E como se houvesse morrido choravam as mulheres.
Escondido em mantos roxos, fui enviado,
Tendo a noite como aliada, pra que o Cronida Quíron me criasse. 115

VI
Mas sabeis agora o resumo da história.
Caros cidadãos, apontai-me pra casa de meus pais, ginetes de brancos corcéis,
Pois não venho como estrangeiro pra cá, mas como filho de Esão.
A criatura divina chamava-me Jasão."
Disse. Ao entrar, transbordando as pálpebras envelhecidas 120
Com suas lágrimas os olhos pátrios então o identificaram,
Alegrando-se no íntimo por contemplar o filho,
O mais belo dentre os homens.

Ambos os irmãos de seu pai, quando ouviram,
O vieram ver. Veio Feres, da fonte Hipérida, vizinha dali, e também 125
De Messena veio Amitáon. Melampo e Admato pronto foram
Ver o seu primo também de bom grado. No banquete,
Dando-lhes festividade, então, Jasão os recebeu.
Toda a forma de hospitalidade ofertou, com palavras gentis,
A alegria sacra do convívio assim colhendo por 130
Cinco noites, cinco dias.

Mas o herói, sincero, narrou sua história ao sexto dia desde o início
Para a família que junto a si chegara. Pronto deixaram as tendas
Pro palácio e pro salão de Pélias. Lá se puseram,
Impetuosos. Tendo os percebido, veio para encontrá-los o filho 135
De Tiro de cachos amáveis. Jasão, com voz suave,
Destilou o seu discurso doce, assentando
Suas fundações para a fala prudente: "Filho de Possêidon Pétreo,

Ζ'

ἐντὶ μὲν θνατῶν φρένες ὠκύτεραι
κέρδος αἰνῆσαι πρὸ δίκας δόλιον τραχεῖαν ἑρπόντων πρὸς ἔπιβδαν ὅμως· 140
ἀλλ' ἐμὲ χρὴ καὶ σὲ θεμισσαμένους ὀργὰς ὑφαίνειν λοιπὸν ὄλβον.
εἰδότι τοι ἐρέω· μία βοῦς Κρηθεῖ τε μάτηρ
καὶ θρασυμήδεϊ Σαλμωνεῖ· τρίταισιν δ' ἐν γοναῖς
ἄμμες αὖ κείνων φυτευθέντες σθένος ἀελίου χρύσεον
λεύσσομεν. Μοῖραι δ' ἀφίσταντ', εἴ τις ἔχθρα πέλει 145
ὁμογόνοις, αἰδῶ καλύψαι.

οὐ πρέπει νῷν χαλκοτόροις ξίφεσιν
οὐδ' ἀκόντεσσιν μεγάλαν προγόνων τιμὰν δάσασθαι. μῆλά τε γάρ τοι ἐγώ
καὶ βοῶν ξανθὰς ἀγέλας ἀφίημ' ἀγρούς τε πάντας, τοὺς ἀπούραις
ἁμετέρων τοκέων νέμεαι πλοῦτον πιαίνων· 150
κοὔ με πονεῖ τεὸν οἶκον ταῦτα πορσύνοντ' ἄγαν·
ἀλλὰ καὶ σκᾶπτον μόναρχον καὶ θρόνος, ᾧ ποτε Κρηθεΐδας
ἐγκαθίζων ἱππόταις εὔθυνε λαοῖς δίκας –
τὰ μὲν ἄνευ ξυνᾶς ἀνίας

λῦσον, ἄμμιν, μή τι νεώτερον ἐξ αὐτῶν ἀναστάῃ κακόν." 155
ὣς ἄρ' ἔειπεν, ἀκᾷ δ' ἀνταγόρευσεν καὶ Πελίας· "Ἔσομαι
τοῖος· ἀλλ' ἤδη με γηραιὸν μέρος ἁλικίας
ἀμφιπολεῖ· σὸν δ' ἄνθος ἥβας ἄρτι κυμαίνει· δύνασαι δ' ἀφελεῖν
μᾶνιν χθονίων. κέλεται γὰρ ἐὰν ψυχὰν κομίξαι
Φρίξος ἐλθόντας πρὸς Αἰήτα θαλάμους, 160
δέρμα τε κριοῦ βαθύμαλλον ἄγειν, τῷ ποτ' ἐκ πόντου σαώθη

Η'

ἔκ τε ματρυιᾶς ἀθέων βελέων.
ταῦτά μοι θαυμαστὸς ὄνειρος ἰὼν φωνεῖ. μεμάντευμαι δ' ἐπὶ Κασταλίᾳ,
εἰ μετάλλατόν τι· καὶ ὡς τάχος ὀτρύνει με τεύχειν ναῦ πομπάν.
τοῦτον ἄεθλον ἑκὼν τέλεσον· καί τοι μοναρχεῖν 165
καὶ βασιλευέμεν ὄμνυμι προήσειν. Καρτερός
ὅρκος ἄμμιν μάρτυς ἔστω Ζεὺς ὁ γενέθλιος ἀμφοτέροις."
σύνθεσιν ταύταν ἐπαινήσαντες οἱ μὲν κρίθεν·
ἀτὰρ Ἰάσων αὐτὸς ἤδη

170

VII
O intelecto humano é mais rápido para
Exaltar em vez da justiça a vantagem desleal, mas logo se acertam as contas. 140
Tu e eu devemos, contudo, ajustar o humor tecendo a sorte próxima.
Sabes o que te direi: foi apenas uma a mãe
Para Creteu e Salmôneo, uma só novilha. Agora,
Vemos, na terceira geração, a potência dourada do Sol.
Vão-se as Moiras quando o ódio vem e esconde entre os parentes 145
O respeito mútuo deles.

Não é certo usarmos espadas ou lanças
Que perfuram bronze pra nós dividirmos nossas honras dos nossos antepassados.
Deixo os bois morenos, ovelhas e os campos todos para ti, tomados
Dos meus dois pais, com os quais engordaste tua fortuna. 150
Não me incomoda se enricam tua casa em demasia.
Mas o cetro de monarca e o trono em que outrora sentava-se o filho
De Creteu para arbitrar ao povo cavaleiro, esses
Deves dar-me sem agrura,

Para que entre nós não se possa de novo erguer um mal por conta deles." 155
Dessa maneira ele disse. Pélias respondeu calmamente: "Eu serei
Como pedes, mas já me torneia a idade anciã.
Cresce-te a flor da juventude enquanto isso. Podes tirar o rancor
Dos ctônios, pois Frixos nos manda levar a sua alma
Pros salões de Eetes novamente e depois 160
Resgatar o velo felpudo de ovino que o salvou do mar um dia

VIII
E das armas ímpias de sua madrasta.
Essas coisas disse-me um sonho espantoso. O oráculo em Castália eu
então consultei 163a
Sobre a busca. Então, ele ordena que se prepare e envie um barco logo.
Cumpre esta prova propício que eu juro te ceder 165
A realeza monárquica. Que seja testemunha
Deste forte juramento Zeus, que gerou nossas duas famílias."
Tendo concordado dessa forma os dois dali partiram.
Rápido, Jasão então

ὤρνυεν κάρυκας ἐόντα πλόον
φαινέμεν παντᾷ. τάχα δὲ Κρονίδαο Ζηνὸς υἱοὶ τρεῖς ἀκαμαντομάχαι
ἦλθον Ἀλκμήνας θ' ἑλικοβλεφάρου Λήδας τε, δοιοὶ δ' ὑψιχαῖται
ἀνέρες, Ἐννοσίδα γένος, αἰδεσθέντες ἀλκάν,
ἔκ τε Πύλου καὶ ἀπ' ἄκρας Ταινάρου· τῶν μὲν κλέος
ἐσλὸν Εὐφάμου τ' ἐκράνθη σόν τε, Περικλύμεν' εὐρυβία.
ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς ἀοιδᾶν πατήρ
ἔμολεν, εὐαίνητος, Ὀρφεύς.

πέμπε δ' Ἑρμᾶς χρυσόραπις διδύμους υἱοὺς ἐπ' ἄτρυτον πόνον,
τὸν μὲν Ἐχίονα, κεχλάδοντας ἥβᾳ, τὸν δ' Ἔρυτον. ταχέες
ἀμφὶ Παγγαίου θεμέθλοις ναιετάοντες ἔβαν,
καὶ γὰρ ἑκὼν θυμῷ γελανεῖ θᾶσσον ἔντυνεν βασιλεὺς ἀνέμων
Ζήταν Κάλαΐν τε πατὴρ Βορέας, ἄνδρας πτεροῖσιν
νῶτα πεφρίκοντας ἄμφω πορφυρέοις.
τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον ἔνδαιεν Ἥρα

Θ'
ναὸς Ἀργοῦς, μή τινα λειπόμενον
τὰν ἀκίνδυνον παρὰ ματρὶ μένειν αἰῶνα πέσσοντ', ἀλλ' ἐπὶ καὶ θανάτῳ
φάρμακον κάλλιστον ἑᾶς ἀρετᾶς ἅλιξιν εὑρέσθαι σὺν ἄλλοις.
ἐς δ' Ἰαολκὸν ἐπεὶ κατέβα ναυτᾶν ἄωτος,
λέξατο πάντας ἐπαινήσαις Ἰάσων. καί ῥά οἱ
μάντις ὀρνίχεσσι καὶ κλάροισι θεοπροπέων ἱεροῖς
Μόψος ἄμβασε στρατὸν πρόφρων· ἐπεὶ δ' ἐμβόλου
κρέμασαν ἀγκύρας ὕπερθεν,

χρυσέαν χείρεσσι λαβὼν φιάλαν
ἀρχὸς ἐν πρύμνᾳ πατέρ' Οὐρανιδᾶν ἐγχεικέραυνον Ζῆνα, καὶ ὠκυπόρους
κυμάτων ῥιπὰς ἀνέμους τ' ἐκάλει νύκτας τε καὶ πόντου κελεύθους
ἄματά τ' εὔφρονα καὶ φιλίαν νόστοιο μοῖραν·
ἐκ νεφέων δέ οἱ ἀντάυσε βροντᾶς αἴσιον
φθέγμα· λαμπραὶ δ' ἦλθον ἀκτῖνες στεροπᾶς ἀπορηγνύμεναι·
ἀμπνοὰν δ' ἥρωες ἔστασαν θεοῦ σάμασιν
πιθόμενοι· κάρυξε δ' αὐτοῖς

ἐμβαλεῖν κώπαισι τερασκόπος ἀδείας ἐνίπτων ἐλπίδας·
εἰρεσία δ' ὑπεχώρησεν ταχειᾶν ἐκ παλαμᾶν ἄκορος.
σὺν Νότου δ' αὔραις ἐπ' Αξείνου στόμα πεμπόμενοι
ἤλυθον· ἔνθ' ἁγνὸν Ποσειδάωνος ἔσσαντ' εἰναλίου τέμενος,
φοίνισσα δὲ Θρῃκίων ἀγέλα ταύρων ὑπᾶρχεν
καὶ νεόκτιστον λίθων βωμοῖο θέναρ.
ἐς δὲ κίνδυνον βαθὺν ἱέμενοι δεσπόταν λίσσοντο ναῶν,

Manda arautos darem anúncio à viagem 170
Para todos. Logo três filhos de Zeus Cronida chegam, três incansáveis guerreiros --
Leto e Alcmena de olhos brilhantes lhes foram mães -- e os dois de cachos para
Cima amarrados -- rebentos do Fremidor da terra,
Vindos de Pilo e Tenaro, respeitados no vigor --
E os de nobre fama, Periclímenes junto de Eufamo, vieram, 175
E de Apolo veio o pai de todas as canções, o ilustre
Músico da lira, Orfeu.

Hermes do áureo cetro enviou, por sua vez, dois filhos de penar contínuo,
Plenos em sua juventude, Eurito e Equião. Do sopé do Pangeu,
Foram rápidos os moradores em vir, pois seu pai 180
Bóreas, o rei dos ventos, com o coração alegre e propício equipou
Com asas de penas purpúreas crespando-lhes nas costas
Os seus filhos Zetes e Calais. Fora nesses
Semi-deuses que Hera acendeu um anelo doce e todo persuasivo

IX
Pela nave Argos, a fim de que não 185
Cozinhassem junto da mãe uma vida sem perigo, mas que pudessem achar
O elixir mais belo pra própria excelência, mesmo em morte, com seus pares.
Quando os marujos seletos chegaram em Iolco,
Com elogios, Jasão então tratou de os reunir.
Logo, Mopsos lhes profetizou, com auspícios e pedras sagradas, 190
Sendo favorável para que embarcassem. Quando ergueram
Suas âncoras na proa,

Toma em mãos um cálice de ouro na popa o
Capitão e invoca Zeus Pai, genitor dos Uranidas, cujo armamento é o raio,
Pra pedir-lhe ventos e ondas velozes; dias, noites e caminhos 195
Convenientes no mar e um retorno favorável.
Surge das nuvens um signo auspicioso pros mortais,
Sob a forma de um trovão que irrompe na luz dos relâmpagos claros.
Os heróis então tiveram confiança, aliviados,
No sinal divino e o vate 200

Clama para que se dirijam pros remos, com expectativas doces.
Movem-se os remos sem nunca se cansar embaixo das palmas velozes.
Conduzidos pelo Vento Sul eles chegam na boca
Do Mar Inóspito, onde fundam um sagrado têmeno para Possêidon
Marinho e onde havia um rebanho de touros rubros trácios 205
E um altar de pedra feito há pouco, reentrante.
Indo em rumo a um risco profundo, fizeram preces pro senhor das naus.

Ι᾽

συνδρόμων κινηθμὸν ἀμαιμάκετον
ἐκφυγεῖν πετρᾶν. δίδυμαι γὰρ ἔσαν ζωαί, κυλινδέσκοντό τε κραιπνότεραι
ἢ βαρυγδούπων ἀνέμων στίχες· ἀλλ᾽ ἤδη τελευτὰν κεῖνος αὐταῖς 210
ἡμιθέων πλόος ἄγαγεν. ἐς Φᾶσιν δ᾽ ἔπειτεν
ἤλυθον, ἔνθα κελαινώπεσσι Κόλχοισιν βίαν
μεῖξαν Αἰήτᾳ παρ᾽ αὐτῷ. πότνια δ᾽ ὀξυτάτων βελέων
ποικίλαν Ἰυγγα τετράκναμον Οὐλυμπόθεν
ἐν ἀλύτῳ ζεύξαισα κύκλῳ 215

μαινάδ᾽ ὄρνιν Κυπρογένεια φέρεν
πρῶτον ἀνθρώποισι λιτάς τ᾽ ἐπαοιδὰς ἐκδιδάσκησεν σοφὸν Αἰσονίδαν,
ὄφρα Μηδείας τοκέων ἀφέλοιτ᾽ αἰδῶ, ποθεινὰ δ᾽ Ἑλλὰς αὐτὰν
ἐν φρασὶ καιομέναν δονέοι μάστιγι Πειθοῦς.
καὶ τάχα πείρατ᾽ ἀέθλων δείκνυεν πατρωίων· 220
σὺν δ᾽ ἐλαίῳ φαρμακώσαισ᾽ ἀντίτομα στερεᾶν ὀδυνᾶν
δῶκε χρίεσθαι. καταίνησαν τε κοινὸν γάμον
γλυκὺν ἐν ἀλλάλοισι μεῖξαι.

ἀλλ᾽ ὅτ᾽ Αἰήτας ἀδαμάντινον ἐν μέσσοις ἄροτρον σκίμψατο
καὶ βόας, οἳ φλόγ᾽ ἀπὸ ξανθᾶν γενύων πνέον καιομένοιο πυρός, 225
χαλκέαις δ᾽ ὁπλαῖς ἀράσσεσκον χθόν᾽ ἀμειβόμενοι·
τοὺς ἀγαγὼν ζεύγλᾳ πέλασσεν μοῦνος. ὀρθὰς δ᾽ αὔλακας ἐντανύσαις
ἤλαυν᾽, ἀνὰ βωλακίας δ᾽ ὀρόγυιαν σχίζε νῶτον
γᾶς. ἔειπεν δ᾽ ὧδε· “Τοῦτ᾽ ἔργον βασιλεύς,
ὅστις ἄρχει ναός, ἐμοὶ τελέσαις ἄφθιτον στρωμνὰν ἀγέσθω, 230

ΙΑ᾽

κῶας αἰγλᾶεν χρυσέῳ θυσάνῳ.”
ὣς ἄρ᾽ αὐδάσαντος ἀπὸ κροκόεν ῥίψαις Ἰάσων εἷμα θεῷ πίσυνος
εἰΧχετ᾽ ἔργου· πῦρ δέ νιν οὐκ ἐόλει παμφαρμάκου ξείνας ἐφετμαῖς.
σπασσάμενος δ᾽ ἄροτρον, βοέους δήσαις ἀνάγκᾳ
ἔντεσιν αὐχένας ἐμβάλλων τ᾽ ἐριπλεύρῳ φυᾷ 235
κέντρον αἰανὲς βιατὰς ἐξεπόνησ᾽ ἐπιτακτὸν ἀνὴρ
μέτρον. ἴυξεν δ᾽ ἀφωνήτῳ περ ἔμπας ἄχει
δύνασιν Αἰήτας ἀγασθείς.

X
Pra escapar da ação invencível das pedras
Que se chocam, visto que duas estavam vivas, revolvendo de modo mais ágil
Que as correntes de altos estrondos dos ventos, mas daria um fim a elas 210
Essa viagem dos semidivinos. Logo chegam
Junto aos colquídios de negras faces e do próprio Eetes
Com os quais comparam força em Fásis, porém a senhora de agudas
Flechas, Cípris, cinge o peto variegado às quatro traves.
Preso à roda inescapável, 215

Traz aquele pássaro da delusão
Por primeiro para os mortais, ensinando o filho de Esão os encantos e as preces
Pra privar Medeia da estima a seus pais, pra que um desejo pela Grécia
Ferva sua mente e a conduza no açoite de Peitó.
Logo lhe ensina a vencer os testes que fará seu pai 220
E lhe infunde uma loção de azeite com fármacos feitos pra dores,
Que lhe oferta pra se untar, e dessa forma os dois concordam
Em unir-se em matrimônio.

Eis que, quando Eetes coloca-lhe o arado adamantino em meio a eles,
Junto de bois que bafejam fogo incandescente a partir de suas bocas 225
Pardas, golpeando o solo com os seus cascos de bronze,
Ele sozinho os guia e os põe no jugo, perfazendo caminhos na terra,
Direitos e de uma braçada no dorso do terreno.
Disse então: "Que o rei e capitão do navio,
Quando me cumprir a tarefa, carregue aquela manta incorruptível, 230

XI
O brilhante velo de franjas douradas."
Disse e assim Jasão removeu sua capa ruiva e, confiando no deus, pôs-se à prova.
Não o toca o fogo por conta do alvitre da estrangeira curandeira.
Com seu arado nas mãos ele atrela os bois, forçoso.
Põe-lhes o jugo nos grandes flancos e nos seus pescoços 235
E fincando-lhes o impiedoso aguilhão ele finda a medida
Do trabalho imposto. Eetes grita em sua dor ao ver
Qual a força de Jasão.

πρὸς δ᾽ ἑταῖροι καρτερὸν ἄνδρα φίλας
ὤρεγον χεῖρας, στεφάνοισί τέ νιν ποίας ἔρεπτον, μειλιχίοις τε λόγοις 240
ἀγαπάζοντ᾽. αὐτίκα δ᾽ Ἀελίου θαυμαστὸς υἱὸς δέρμα λαμπρὸν
ἔννεπεν, ἔνθα νιν ἐκτάνυσαν Φρίξου μάχαιραι·
ἔλπετο δ᾽ οὐκέτι οἱ κεῖνόν γε πράξασθαι πόνον.
κεῖτο γὰρ λόχμᾳ, δράκοντος δ᾽ εἴχετο λαβροτατᾶν γενύων,
ὃς πάχει μάκει τε πεντηκόντερον ναῦν κράτει,
τέλεσαν ἂν πλαγαὶ σιδάρου. 245

μακρά μοι νεῖσθαι κατ᾽ ἀμαξιτόν· ὥρα γὰρ συνάπτει· καί τινα
οἶμον ἴσαμι βραχύν· πολλοῖσι δ᾽ ἄγημαι σοφίας ἑτέροις.
κτεῖνε μὲν γλαυκῶπα τέχναις ποικιλόνωτον ὄφιν,
ὦ Ἀρκεσίλα, κλέψεν τε Μήδειαν σὺν αὐτᾷ, τὰν Πελίαοφόνον· 250
ἔν τ᾽ Ὠκεανοῦ πελάγεσσι μίγεν πόντῳ τ᾽ ἐρυθρῷ
Λαμνιᾶν τ᾽ ἔθνει γυναικῶν ἀνδροφόνων·
ἔνθα καὶ γυίων ἀέθλοις ἐπέδειξαντο ἷν᾽ ἐσθᾶτος ἀμφίς,

ΙΒ᾽
καὶ συνεύνασθεν. καὶ ἐν ἀλλοδαπαῖς
σπέρμ᾽ ἀρούραις τουτάκις ὑμετέρας ἀκτῖνος ὄλβου δέξατο μοιρίδιον 255
ἆμαρ ἢ νύκτες· τόθι γὰρ γένος Εὐφάμου φυτευθὲν λοιπὸν αἰεί
τέλλετο· καὶ Λακεδαιμονίων μιχθέντες ἀνδρῶν
ἤθεσιν ἔν ποτε Καλλίσταν ἀπῴκησαν χρόνῳ
νᾶσον· ἔνθεν δ᾽ ὔμμι Λατοίδας ἔπορεν Λιβύας πεδίον
σὺν θεῶν τιμαῖς ὀφέλλειν, ἄστυ χρυσοθρόνου 260
διανέμειν θεῖον Κυράνας

ὀρθόβουλον μῆτιν ἐφευρομένοις.
γνῶθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν. εἰ γάρ τις ὄζους ὀξυτόμῳ πελέκει
ἐξερείψειεν μεγάλας δρυός, αἰσχύνοι δέ οἱ θαητὸν εἶδος,
καὶ φθινόκαρπος ἐοῖσα διδοῖ ψᾶφον περ᾽ αὐτᾶς, 265
εἴ ποτε χειμέριον πῦρ ἐξίκηται λοίσθιον,
ἢ σὺν ὀρθαῖς κιόνεσσιν δεσποσύναισιν ἐρειδομένα
μόχθον ἄλλοις ἀμφέπει δύστανον ἐν τείχεσιν,
ἑὸν ἐρημώσαισα χῶρον.

Estendendo as mãos para aquele homem forte,
Coroaram-no com guirlandas seus companheiros e o acolheram com doces 240
palavras. 240a
Sem demora o filho estupendo do Sol lhe fala acerca do lugar
Onde as adagas de Frixo esticaram a brilhante
Pele, esperando que não pudesse completar a prova,
Pois estava numa moita ao lado da boca feroz de uma serpe,
Mais comprida e larga do que um barco de cinquenta remos 245
Engendrado sob o ferro.

Essa rua, entanto, é comprida demais pra que eu a trilhe, como o tempo
Urge, mas sei de um atalho e, pioneiro, ensino os demais ao tomá-lo.
Com sua astúcia deu um fim à serpe de dorso malhado
E olhos brilhantes, Arcesilas, com a ajuda dela, da própria Medeia, 250
Raptou-a, assassina do pai. Pro Oceano e ao Mar Vermelho
Vão, chegando à terra Lâmnia, das androcidas,
De quem ganham, graças à força dos membros nos certames, uma capa,

XII
E com quem se deitam. Naqueles canteiros
Estrangeiros, pôs-se a semente radiante da prosperidade da sua família 255
Numa noite ou dia fatídico, pois plantou-se o clã de Eufamo ali,
Onde ele permaneceu. Em seguida vindo para
Junto dos lacedemônios, em Calista se instalaram,
Como se chamava a ilha. O filho de Leto lhes deu as planícies
Líbias e a cidade diva de Cirene, trono de ouro, 260
Pra que prosperassem lá,

Descobrindo a astúcia do alvitre escorreito.
A sabedoria de Édipo sabe agora: caso alguém, com machado afiado,
Corte os galhos de um majestoso carvalho, destruindo sua aparência,
Mesmo sem ter suas folhas, ainda se sustenta, 265
Se se tornar uma lenha pra fogueira num inverno,
Ou se suportado por colunas direitas fizer um trabalho
Infeliz na casa de um senhor depois de ter deixado
Para trás o seu terreno.

270

ἐσσὶ δ᾽ ἰατὴρ ἐπικαιρότατος, Παιάν τέ σοι τιμᾷ φάος·
χρὴ μαλακὰν χέρα προσβάλλοντα τρώμαν ἕλκεος ἀμφιπολεῖν.
ῥᾴδιον μὲν γὰρ πόλιν σεῖσαι καὶ ἀφαυροτέροις.
ἀλλ᾽ ἐπὶ χώρας αὖτις ἔσσαι δυσπαλὲς δὴ γίγνεται, ἐξαπίνας
εἰ μὴ θεὸς ἁγεμόνεσσι κυβερνατὴρ γένηται.
τὶν δὲ τούτων ἐξυφαίνονται χάριτες. 275
τλᾶθι τᾶς εὐδαίμονος ἀμφὶ Κυράνας θέμεν σπουδὰν ἅπασαν.

ΙΓ᾽

τῶν δ᾽ Ὁμήρου καὶ τόδε συνθέμενος
ῥῆμα πόρσυν᾽· ἄγγελον ἐσλὸν ἔφα τιμὰν μεγίσταν πράγματι παντὶ φέρειν·
αὔξεται καὶ Μοῖσα δι᾽ ἀγγελίας ὀρθᾶς. ἐπέγνω μὲν Κυράνα
καὶ τὸ κλεεννότατον μέγαρον Βάττου δικαιᾶν 280
Δαμοφίλου παπίδων. κεῖνος γὰρ ἐν παισὶν νέος,
ἐν δὲ βουλαῖς πρέσβυς ἐγκύρσαις ἑκατονταετεῖ βιοτᾷ,
ὀρφανίζει μὲν κακὰν γλῶσσαν φαεννᾶς ὀπός,
ἔμαθε δ᾽ ὑβρίζοντα μισεῖν,

οὐκ ἐρίζων ἀντία τοῖς ἀγαθοῖς, 285
οὐδὲ μακύνων τέλος οὐδέν. ὁ γὰρ καιρὸς πρὸς ἀνθρώπων
βραχὺ μέτρον ἔχει. 286a
εὖ νιν ἔγνωκεν· θεράπων δέ οἱ, οὐ δράστας ὀπαδεῖ. φαντὶ δ᾽ ἔμμεν
τοῦτ᾽ ἀνιαρότατον, καλὰ γιγνώσκοντ᾽ ἀνάγκᾳ
ἐκτὸς ἔχειν πόδα. καὶ μὰν κεῖνος Ἄτλας οὐρανῷ
προσπαλαίει νῦν γε πατρῴας ἀπὸ γᾶς ἀπό τε κτεάνων· 290
λῦσε δὲ Ζεὺς ἄφθιτος Τιτᾶνας. ἐν δὲ χρόνῳ
μεταβολαὶ λήξαντος οὔρου

ἱστίων. ἀλλ᾽ εὔχεται οὐλομέναν νοῦσον διαντλήσαις ποτὲ
οἶκον ἰδεῖν, ἐπ᾽ Ἀπόλλωνός τε κράνᾳ συμποσίας ἐφέπων
θυμὸν ἐκδόσθαι πρὸς ἥβαν πολλάκις, ἔν τε σοφοῖς 295
δαιδαλέαν φόρμιγγα βαστάζων πολίταις ἡσυχίᾳ θιγέμεν,
μήτ᾽ ὢν τινι πῆμα πορών, ἀπαθὴς δ᾽ αὐτὸς πρὸς ἀστῶν·
καί κε μυθήσαιθ᾽, ὁποίαν, Ἀρκεσίλα,
εὗρε παγὰν ἀμβροσίων ἐπέων, πρόσφατον Θήβᾳ ξενωθείς.

Mas tu és um bom curandeiro e Peã exalta a tua luz que salva. 270
Deve aplicar uma mão gentil quem vai tratar de ferida aflitiva.
Mesmo a um homem fraco é fácil desmoronar uma pólis,
Mas é difícil pô-la em seu lugar de novo a menos que um deus de repente
Se torne a seus líderes, tendo surgido, o timoneiro.
Essas graças, para ti, estão se enlaçando. 275
Ousa devotar teu esforço mais sério pra Cirene abençoada.

XIII
Este dito homérico toma pra ti
Dentre os outros: sempre um bom núncio traz honras máximas para
onde quer que ele se vá. 278a
Com notícias certas, a Musa também têm distinção. Cirene e a casa
Mais gloriosa de Batos compreendeu a forma 280
De conhecer a justiça de Demófilo. Pois ele,
Moço entre os garotos, age ao modo de sábio chegado aos cem anos,
Deslustrando a língua dos maliciosos, pois tem ódio
De pessoas desmedidas,

Sem se defrontar, todavia, com nobres, 285
Nem tardar o fim, pois a justa medida dura muito pouco pros homens mortais.
Ele o sabe bem. Como seu seguidor a serve e não como empregado.
Dizem que nada é pior que saber o que é o bem
E ser forçado a ausentar-se. Todavia aquele Atlas
Inda luta com o céu, distante da terra paterna e das posses. 290
Zeus, contudo, eterno, deu a liberdade pros Titãs.
Quando o vento morre as velas

Mudam. Ele ora pra um dia livrar-se da doença abominável,
Ver a sua casa, se unir na fonte de Apolo ao simpósio, ceder
O íntimo à alegria jovial e, levando nas mãos a 295
Lira dedálea em meio a cidadãos aculturados, a paz atingir,
Sem dar prejuízo a ninguém nem o ter de um cidadão.
Arcesilas, ele falaria pra ti
De como encontrou uma fonte de versos ambrosíacos em Tebas.

Pítica V

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

s01

◡ – ◡ – | ⏑̄ ◡ – ‖

o o ◡ – | – ◡ ◡ – ‖

Ri**que**za **tem gran**de po**der**

s02

◡ – ◡ ◡̄ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ◡̄ ‖

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Se al**guém** a **tem co**mo um **dom** que **vem** do des**ti**no

s03

◡ – ◡ ◡◡ ‖ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡◡ ◡ ⏑̄ ‖

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖

E a a**cei**ta en**tão**, **com** vir**tu**de per**fei**ta, **tal qual** compa**nhei**ra

s04

◡ ◡◡ ◡ ◡◡ | ⏑̄ ⏒ ‖

◡ – ◡ – | ◡ – ⏒ ‖

Que **traz** a**mi**gos **vá**rios.

s05

⏤ ◡ ≍ ‖ – ◡ ◡ ≍ ‖

◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖

Que**ri**do ao **deus**, **tu**, Arce**si**las,

s06

◡ – – ◡ | ⏤ ⊼ ‖

◡ – – ◡ | ◡ – ⊼ ‖

A **tens i**do no en**cal**ço

s07

– – ≍ ‖ ⏤ – ◡ | ◡ – ◡ ≍ ‖

× – × ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Desde o co**me**ço **de** tua afa**ma**da **vi**da --

s08

◡ – – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ ≍ ⊼ ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ⊼ ‖

Tam**bém um** bom **no**me tu **tens** bus**ca**do --

s09

◡ – ◡ – | – ◡ ⏓ ‖ – ◡ ⏓ ‖

o o ◡ – | – ◡ ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖

Por **gra**ça **de Cás**tor com **seu ca**rro dou**ra**do,

s10

– ◡ ⏓ | – ◡ ◡ – ‖ ◡◡ ◡ ⏓ | – ◡ ⏓ ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Que de**rra**ma um **tem**po me**lhor so**bre a **tu**a **ca**sa ben**di**ta

s11

◡ – ⏓ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ⏓ ‖

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Se o**co**rre al**gum tem**po**ral** du**ran**te os in**ver**nos.

Epodos (6 tempos)

e01

◡ – ⋮ ⏓ ◡ ◡◡ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ◡̆ ‖

◡ – ⋮ – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Em **que Apo**lo se a**praz**. **Lo**go, **quan**do **tu** rece**be**res

e02

◡ – ⋮ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ ◡ ◡̆ ‖

⏑ – ⋮ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖

Lou**vor lá** no jar**dim** de **mel** de **A**fro**dite em** Ci**re**ne, não **dei**xes

e03

– ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑̄ ‖

– ⏑ – ⏑ ‖ o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖

De apon**tar** a ra**zão do** su**ce**sso no **deus**

e04

⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖

⏑ – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

A**man**do **mais do** que os **ou**tros Ca**ro**to **por**

e05

⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏑⏑ | ⏓ ⏔ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏔ ‖

Man**ter lon**ge a me**ni**na e**pi**me**teia**,

e06

– ⏑ ⏑ – ‖ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏑ ⏑̄ ⏔ ‖

– ⏑ ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏔ ‖

Prófase, **que é fi**lha **do** que de**mo**ra **pra** pen**sar**,

e07

◡ – ◡ ≍ | ◡ – ◡ ≍ | ◡ – ¬ ‖

◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – ‖

Ao **vi**si**tar** os **Bá**ti**das**, os **reis** por **lei**,

e08

– ◡ ¬ ‖ – ◡ ¬ ‖

– ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ ‖

Junto às **á**guas **de** Cas**tá**lia,

e09

≍ ⏑ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ ⏑ ◡ – ‖ – ◡ ¬ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖

Quando **pôs** nos teus **ca**chos **o prê**mio por **teu** ve**í**cu**lo ven**ce**dor**.

ΠΥΘΙΑ Ε΄ – ΑΡΚΕΣΙΛΑΙ ΚΥΡΗΝΑΙΩΙ – ΑΡΜΑΤΙ

Α᾽

Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής,
ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ
βροτήσιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος, αὐτὸν ἀνάγῃ
πολύφιλον ἑπέταν.
ὦ θεόμορ᾽ Ἀρκεσίλα, 5
σύ τοί νιν κλυτᾶς
αἰῶνος ἀκρᾶν βαθμίδων ἄπο
σὺν εὐδοξίᾳ μετανίσεαι
ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος·
εὐδίαν ὃς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεάν 10
καταιθύσσει μάκαιραν ἑστίαν.

σοφοὶ δέ τοι κάλλιον
φέροντι καὶ τὰν θεόσδοτον δύναμιν.
σὲ δ᾽ ἐρχόμενον ἐν δίκᾳ πολὺς ὄλβος ἀμφινέμεται·
τὸ μέν, ὅτι βασιλεὺς 15
ἐσσὶ μεγαλᾶν πολίων·
ἐπει συγγενής
ὀφθαλμὸς αἰδοιότατον γέρας
τεᾷ τοῦτο μιγνύμενον φρενί·
μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὅτι 20
εὖχος ἤδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἑλών
δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων,

Ἀπολλώνιον ἄθυρμα. τῷ σε μὴ λαθέτω,
Κυράνας γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας ἀειδόμενον,
παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον ὑπερτιθέμεν, 25
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἔξοχ᾽ ἑταίρων·
ὅς οὐ τὰν Ἐπιμαθέος ἄγων
ὀψινόου θυγατέρα Πρόφασιν, Βαττιδᾶν
ἀφίκετο δόμους θεμισκρεόντων·
ἀλλ᾽ ἀρισθάρματον 30
ὕδατι Κασταλίας ξενωθεὶς γέρας ἀμφέβαλε τεαῖσιν κόμαις,

Pítica V – Para Arcesilas de Cirene – Quadriga

I
Riqueza tem grande poder
Se alguém a tem como um dom que vem do destino
E a aceita então, com virtude perfeita, tal qual companheira
Que traz amigos vários.
Querido ao deus, tu, Arcesilas, 5
A tens ido no encalço
Desde o começo de tua afamada vida --
Também um bom nome tu tens buscado --
Por graça de Cástor com seu carro dourado,
Que derrama um tempo melhor sobre a tua casa bendita 10
Se ocorre algum temporal durante os invernos.

Os sábios têm mais condição
De conservar o poder que os deuses lhes dão.
Na trilha dos justos, tens ao redor de ti grande fortuna,
Porque primeiro és rei 15
De pólis que são grandiosas --
O teu olho que herdaste
Enxerga nisso um prêmio dos mais honrosos,
Ao qual é somado o teu intelecto.
Também agora és mais feliz por ter ganhado 20
Na famosa competição pítica a vitória no hipismo
E a procissão que é devida a um vencedor,

Em que Apolo se apraz. Logo, quando tu receberes
Louvor lá no jardim de mel de Afrodite em Cirene, não deixes
De apontar a razão do sucesso no deus, 25
Amando mais do que os outros Caroto por
Manter longe a menina epimeteia,
Prófase, que é filha do que demora pra pensar,
Ao visitar os Bátidas, os reis por lei,
Junto às águas de Castália, 30
Quando pôs nos teus cachos o prêmio por teu veículo vencedor.

Β᾽

ἀκηράτοις ἀνίαις
ποδαρκέων δωδεκ᾽ ἂν δρόμων τέμενος.
κατέκλασε γὰρ ἐντέων σθένος οὐδέν· ἀλλὰ κρέμαται
ὁπόσα χεριαρᾶν
τεκτόνων δαίδαλ᾽ ἄγων
Κρισαῖον λόφον
ἄμειψεν ἐν κοιλόπεδον νάπος
θεοῦ· τό σφ᾽ ἔχει κυπαρίσσινον
μέλαθρον ἀμφ᾽ ἀνδριάντι σχεδόν,
Κρῆτες ὃν τοξοφόροι τέγεϊ Παρνασσίῳ
καθέσσαντο μονόδροπον φυτόν.

ἑκόντι τοίνυν πρέπει
νόῳ τὸν εὐεργέταν ὑπαντιάσαι.
᾽Αλεξιβιάδα, σὲ δ᾽ ἠύκομοι φλέγοντι Χάριτες.
μακάριος, ὃς ἔχεις
καὶ πεδὰ μέγαν κάματον
λόγων φερτάτων
μναμήι᾽· ἐν τεσσαράκοντα γὰρ
πετόντεσσιν ἁνιόχοις ὅλον
δίφρον κομίξαις ἀταρβεῖ φρενί,
ἦλθες ἤδη Λιβύας πεδίον ἐξ ἀγλαῶν
ἀέθλων καὶ πατρωίαν πόλιν.

πόνων δ᾽ οὔ τις ἀπόκλαρός ἐστιν οὔτ᾽ ἔσεται·
ὁ Βάττου δ᾽ ἕπεται παλαιὸς ὄλβος ἔμπαν τὰ καὶ τὰ νέμων,
πύργος ἄστεος ὄμμα τε φαεννότατον
ξένοισι. κεῖνόν γε καὶ βαρύκομποι
λέοντες περὶ δείματι φύγον,
γλῶσσαν ἐπεί σφιν ἀπένεικεν ὑπερποντίαν·
ὁ δ᾽ ἀρχαγέτας ἔδωκ᾽ ᾽Απόλλων
θῆρας αἰνῷ φόβῳ,
ὄφρα μὴ ταμίᾳ Κυράνας ἀτελὴς γένοιτο μαντεύμασιν.

II
Ainda com rédeas intactas
Depois de dar doze voltas no santuário
Sem ter também destruído nenhum do seu forte aparato,
Trabalho de artesãos, 35
Levado por ele, zeloso,
Pra além do ápice crísio,
A fim de então guardá-lo no relicário
Do deus, construído com bom cipreste,
No côncavo vale, no qual o pendurou 40
Junto à estátua feita de um só lenho que os arqueiros cretenses
Trouxeram, pra câmara parnásia, de Creta.

Convém, então, que se receba
Um benfeitor com a mente toda propícia.
As Graças, ó filho para Alexíbios, te fazem candente. 45
Tu és abençoado
Por ter, depois de provações,
Louvor bom como o teu
Memorial, pois dentre os pilotos todos
Que então despencaram, quarenta deles, 50
Mantiveste sem danos o teu carro, obstinado.
Pras planícies líbias e de tua pátria pólis agora
Retornas dos jogos esplendentes em Pito.

Ninguém fica, então, sem o seu quinhão de sofrer.
Porém, Batos mantém o seu êxito ancestral, com seus bens e seus males, 55
Baluarte de sua pólis, luz fulgurante
Para o exterior. Dele tendo receio até
Leões de altos rugidos se evadiam,
Ao lhes mostrar sua voz de sonido do além-mar.
Apolo, o colonizador, foi quem cedeu 60
O temor pra aquelas feras,
Garantindo que as previsões da guardiã cirênea se completassem.

Γ'
ὃ καὶ βαρειᾶν νόσων
ἀκέσματ᾽ ἄνδρεσσι καὶ γυναιξὶ νέμει,
πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέλῃ, 65
ἀπόλεμον ἀγαγὼν
ἐς πραπίδας εὐνομίαν,
μυχόν τ᾽ ἀμφέπει
μαντήιον· τῷ Λακεδαίμονι
ἐν Ἄργει τε καὶ ζαθέᾳ Πύλῳ 70
ἔνασσεν ἀλκάεντας Ἡρακλέος
ἐκγόνους Αἰγιμιοῦ τε. τὸ δ᾽ ἐμὸν γαρύειν
ἀπὸ Σπάρτας ἐπήρατον κλέος,

ὅθεν γεγενναμένοι
ἵκοντο Θήρανδε φῶτες Αἰγεῖδαι, 75
ἐμοὶ πατέρες, οὐ θεῶν ἄτερ, ἀλλὰ μοῖρά τις ἄγεν·
πολύθυτον ἔρανον
ἔνθεν ἀναδεξάμενοι,
Ἄπολλον, τεᾷ,
Καρνήι᾽, ἐν δαιτὶ σεβίζομεν 80
Κυράνας ἀγακτιμέναν πόλιν·
ἔχοντι τὰν χαλκοχάρμαι ξένοι
Τρῶες Ἀντανορίδαι· σὺν Ἑλένᾳ γὰρ μόλον,
καπνωθεῖσαν πάτραν ἐπεὶ Ἰλιον

ἐν Ἄρει· τὸ δ᾽ ἐλάσιππον ἔθνος ἐνδυκέως 85
δέκονται θυσίαισιν ἄνδρες οἰχνέοντές σφε δωροφόροι,
τοὺς Ἀριστοτέλης ἄγαγε ναυσὶ θοαῖς
ἁλὸς βαθεῖαν κέλευθον ἀνοίγων.
κτίσεν δ᾽ ἄλσεα μείζονα θεῶν,
εὐθύτομόν τε κατέθηκεν Ἀπολλωνίαις 90
ἀλεξιμβρότοις πεδιάδα πομπαῖς
ἔμμεν ἱππόκροτον
σκυρωτὰν ὁδόν, ἔνθα πρυμνοῖς ἀγορᾶς ἔπι δίχα κεῖται θανών.

III
É ele quem dá os remédios
Pros homens e pras mulheres contra doenças
Ruins, também dando a cítara e a Musa pra quem lhe apetece 65
Depois de pôr-lhe a ordem
Pacífica dentro da mente.
Além disso é o regente
Do templo oracular com o qual dispôs
Na Lacedemônia e na sacra Pilo 70
E em Argos os bravos que são os descendentes
De Héracles e Egimo. A mim cabe agora pronunciar
A glória que vem de Esparta, glória amorável,

Na qual varões, antes nascidos
Egidas, não sem auxílio dos imortais 75
Vieram pra Teras com guiamento da Moira, avôs meus.
De lá que recebemos
A festa de muita oferenda,
A do teu festival
Apolo Cárnio, quando nós veneramos 80
A bem-feita pólis cirênia em que os
Troianos que têm um amor por armaduras
Brônzeas inda vivem, os que de Antenor descendem, pois vendo
Sua pólis em chamas, com Helena vieram

Durante Ares. Varões carregando dons receberam, 85
Também com sacrifício, aquela raça de cavaleiros a qual
Aristóteles em naus velozes trouxera
No tempo em que abriu profundos caminhos sobre
O mar, dando maiores templos pros
Deuses e fez uma estrada aplanada e reta para 90
Que ressoasse com os cascos de cavalos
Junto às procissões de Apolo
E de auxílio aos mortais. No fim da ágora tem jazido desde a sua morte.

Δ᾽

μάκαρ μὲν ἀνδρῶν μέτα
ἔναιεν, ἥρως δ᾽ ἔπειτα λαοσεβής.
ἄτερθε δὲ πρὸ δωμάτων ἕτεροι λαχόντες Ἀίδαν
βασιλέες ἱεροί
ἐντί· μεγαλᾶν δ᾽ ἀρετᾶν
δρόσῳ μαλθακᾷ
ῥανθεῖσαν κώμων ὑπὸ χεύμασιν,
ἀκούοντί ποι χθονίᾳ φρενί,
σφὸν ὄλβον υἱῷ τε κοινὰν χάριν
ἔνδικόν τ᾽ Ἀρκεσίλᾳ. τὸν ἐν ἀοιδᾷ νέων
πρέπει χρυσάορα Φοῖβον ἀπύειν,

ἔχοντα Πυθωνόθεν
τὸ καλλίνικον λυτήριον δαπανᾶν
μέλος χαρίεν. ἄνδρα κεῖνον ἐπαινέοντι συνετοί.
λεγόμενον ἐρέω·
κρέσσονα μὲν ἁλικίας
νόον φέρβεται
γλῶσσάν τε· θάρσος δὲ τανύπτερος
ἐν ὄρνιξιν αἰετὸς ἔπλετο·
ἀγωνίας δ᾽, ἕρκος οἷον, σθένος·
ἔν τε Μοίσαισι ποτανὸς ἀπὸ ματρὸς φίλας,
πέφανταί θ᾽ ἁρματηλάτας σοφός·

ὅσαι τ᾽ εἰσὶν ἐπιχωρίων καλῶν ἔσοδοι,
τετόλμακε. θεός τέ οἱ τὸ νῦν τε πρόφρων τελεῖ δύνασιν,
καὶ τὸ λοιπὸν ὁμοῖα, Κρονίδαι μάκαρες,
διδοῖτ᾽ ἐπ᾽ ἔργοισιν ἀμφί τε βουλαῖς
ἔχειν, μὴ φθινοπωρὶς ἀνέμων
χειμερία κατὰ πνοὰ δαμαλίζοι χρόνον.
Διός τοι νόος μέγας κυβερνᾷ
δαίμον᾽ ἀνδρῶν φίλων.
εὔχομαί νιν Ὀλυμπίᾳ τοῦτο δόμεν γέρας ἔπι Βάττου γένει.

IV
Em vida foi abençoado.
Em morte tem recebido culto do povo. 95
Também os reis que ganharam o Hades por lote se veem
Em frente do palácio.
Nalgum lugar do subterrâneo,
Talvez ouçam ainda
Com suas mentes sobre a excelência grande 100
Em meio ao orvalhos das procissões --
Seu júbilo e graça em comum com o seu filho
Arcesilas. Numa canção de homens jovens, cabe a ele próprio
A invocação para Apolo, lira dourada,

Pois teve de Pito, por paga 105
Do que gastou, a canção gentil do triunfo
Esplêndido. É louvado por homens que são instruídos.
Direi o que se fala:
Cultiva além da sua idade
A sua mente e também 110
A sua língua. Sua coragem fá-lo
Tal qual águia em meio de passarinhos.
Ao competir, tem o poder de uma muralha.
Junto às Musas ele possui asas desde o colo da mãe
E já provou que é um condutor desenvolto. 115

Na sua terra também tem testado todas as rotas
De bons feitos, e agora um deus propício faz seus poderes completos.
Ó Cronidas, lhe dai no futuro, ditosos,
Sucesso nos feitos e nos conselhos dele,
Assim, quando no inverno os ventos virem, 120
Falhem frustrar quanto tempo lhe resta em sua vida.
A mente magna de Zeus conduz a sorte
Dos que são seus preferidos.
Rezo pra que em Olímpia dê um semelhante prêmio pra estirpe Bátea.

Pítica VI

Estrofes (6 tempos)

s01

◡ – ◡ – ‖ ⏜ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – | ‿ ⏊ ‖ *ia hipp*

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – | ◡ – ⏊ ‖

Ou**vi**! De **no**vo o **cam**po das **Gra**ças **nós** la**vra**mos

s02

‿ – ◡ | – ◡ ◡ ≍ ‖ *hepta*

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Ou de Afro**di**te **de o**lhos bri**lhan**tes,

s03

⏜ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏜ ‖ ‿ ◡ – ‖ *gl ^ia*

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Con**for**me alcan**ça**mos **o ôn**fa**lo** sa**gra**do

s04

◡ ◡ – ⋮ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ≍ ‖ *^ch .wil*

◡ ◡ – ⋮ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Da estron**do**sa **te**rra, **on**de se er**gueu**

s05

– ◡ ⋮ ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑ ‖ *dod wil*

– ◡ ⋮ ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Para os E**mê**ni**das** a**for**tu**na**dos, pra A**cra**gas

s06

⏑ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ — ⏑ ◡ ‖ — ⏒ ‖ *gl ^ant+1*

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – – ◡ ‖ — ⏒ ‖

Em seu **ri**o e mor**men**te **pa**ra **Xenó**cra**tes**

s07

◡ – ◡ – | — ⏒ ‖ *ia+1*

◡ – ◡ – | ◡ – ⏒ ‖

No **áu**reo **vau** de A**po**lo

s08

— – ◡ | – ◡ ◡ – | — ⏒ ‖ *hepta+1*

o o – ◡ | – ◡ ◡ – | ◡ – ⏒ ‖

Um reli**cá**rio **pa**ra guar**dar** os **hi**nos

s09

⏑ – – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏓ ‖ *ant 2tr^*

⏑ – – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ ‖

Que **são gan**hos **nas** vi**tó**rias **pí**ti**cas**.

ΠΥΘΙΑ Σ΄ – ΞΕΝΟΚΡΑΤΕΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΙ – ΑΡΜΑΤΙ

Α’

᾽Ακούσατ᾽· ἦ γὰρ ἑλικώπιδος ᾽Αφροδίτας
ἄρουραν ἢ Χαρίτων
ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
χθονὸς ἐς νάιον προσοιχόμενοι·
Πυθιόνικος ἔνθ᾽ ὀλβίοισιν ᾽Εμμενίδαις
ποταμίᾳ τ᾽ ᾽Ακράγαντι καὶ μὰν Ξενοκράτει
ἑτοῖμος ὕμνων
θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
᾽Απολλωνίᾳ τετείχισται νάπᾳ·

Β’

τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος ἐπακτὸς ἐλθών,
ἐριβρόμου νεφέλας
στρατὸς ἀμείλιχος, οὔτ᾽ ἄνεμος ἐς μυχοὺς
ἁλὸς ἄξοισι παμφόρῳ χεράδει
τυπτόμενον. φάει δὲ πρόσωπον ἐν καθαρῷ
πατρὶ τεῷ, Θρασύβουλε, κοινάν τε γενεᾷ
λόγοισι θνατῶν
εὔδοξον ἅρματι νίκαν
Κρισαίαις ἐν πτυχαῖς ἀπαγγελεῖ.

Γ’

σύ τοι σχεθών νιν ἐπι δεξιὰ χειρός, ὀρθὰν
ἄγεις ἐφημοσύναν,
τά ποτ᾽ ἐν οὔρεσι φαντὶ μεγαλοσθενεῖ
Φιλύρας υἱὸν ὀρφανιζομένῳ
Πηλεΐδᾳ παραινεῖν· μάλιστα μὲν Κρονίδαν,
βαρυόπαν στεροπᾶν κεραυνῶν τε πρύτανιν,
θεῶν σέβεσθαι·
ταύτας δὲ μή ποτε τιμᾶς
ἀμείρειν γονέων βίον πεπρωμένον.

Pítica VI – Para Xenócrates de Acragas – Quadriga

I
Ouvi! De novo o campo das Graças nós lavramos
Ou de Afrodite de olhos brilhantes,
Conforme alcançamos o ônfalo sagrado
Da estrondosa terra, onde se ergueu
Para os Emênidas afortunados, pra Acragas 5
Em seu rio e mormente para Xenócrates
No áureo vau de Apolo
Um relicário para guardar os hinos
Que são ganhos nas vitórias píticas.

II
Nem mesmo alguma chuva que venha do exterior 10
No inverno, como uma armada
De nuvens altitroantes, nem o vento
Poderá levá-lo ao fundo do mar
Com seu dilúvio, mas sob a pura luz sua fronte
Clamará a vitória, que com teu pai e com 15
Teu clã tu dividiste,
Trasíbulo, conquistada sobre
O teu carro e célebre entre os homens todos.

III
Mantendo-o à tua destra, seguiste aquele alvitre
Que nas montanhas o filho 20
De Filira cedeu para o Pelida forte
Qual preceito certa vez, como dizem,
Quando ele estava longe dos pais: acima dos outros
Deuses dar honra ao Cronida de alta voz, lorde do
Relâmpago e do raio, 25
Sem jamais privar de semelhas honras
Os seus pais durante o tempo de suas vidas.

Δ᾽

ἔγεντο καὶ πρότερον ᾽Αντίλοχος βιατὰς
νόημα τοῦτο φέρων,
ὃς ὑπερέφθιτο πατρός, ἐναρίμβροτον
ἀναμείναις στράταρχον Αἰθιόπων
Μέμνονα. Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἅρμ᾽ ἐπέδα
Πάριος ἐκ βελέων δαϊχθείς· ὁ δ᾽ ἔφεπεν
κραταιὸν ἔγχος·
Μεσσανίου δὲ γέροντος
δονηθεῖσα φρὴν βόασε παῖδα ὅν,

Ε᾽

χαμαιπετὲς δ᾽ ἄρ᾽ ἔπος οὐκ ἀπέριψεν· αὐτοῦ
μένων δ᾽ ὁ θεῖος ἀνὴρ
πρίατο μὲν θανάτοιο κομιδὰν πατρός,
ἐδόκησέν τε τῶν πάλαι γενεᾷ
ὁπλοτέροισιν ἔργον πελώριον τελέσαις,
ὕπατος ἀμφὶ τοκεῦσιν ἔμμεν πρὸς ἀρετάν.
τὰ μὲν παρίκει·
τῶν νῦν δὲ καὶ Θρασύβουλος
πατρῴαν μάλιστα πρὸς στάθμαν ἔβα,

F᾽

πάτρῳ τ᾽ ἐπερχόμενος ἀγλαΐαν ἅπασαν.
νόῳ δὲ πλοῦτον ἄγει,
ἄδικον οὔθ᾽ ὑπέροπλον ἥβαν δρέπων,
σοφίαν δ᾽ ἐν μυχοῖσι Πιερίδων·
τίν τ᾽, ᾽Ελέλιχθον, Ἰρχεις ὃς ἱππιᾶν ἐσόδων,
μάλα ἁδόντι νόῳ, Ποσειδᾶν, προσέχεται.
γλυκεῖα δὲ φρὴν
καὶ συμπόταισιν ὁμιλεῖν
μελισσᾶν ἀμείβεται τρητὸν πόνον.

IV
Antíloco forte outrora também o teve em mente
Ao salvar seu pai, perecendo
Por ele em combate contra Mêmnon, líder 30
Homicida dos guerreiros etíopes.
Com seu cavalo machucado pelos projéteis
De Páris, o carro se travou pra Nestor
E Mêmnon o alvejava.
Como o pânico se instalava à mente, 35
Gritou pelo filho o ancião messênio.

V
Seu grito não tombou sem efeito sobre a terra:
Firmado, esse homem divino
Comprou o retorno de seu pai co' a morte.
O seu feito estupendo deu-lhe esta fama 40
De superar os jovens daquele tempo ancestral
No tratamento escorreito em relação aos seus pais,
Mas isso no passado.
Atualmente, Trasíbulo é
O mais próximo à excelência filial, 45

VI
Ao mesmo tempo em que alcança o seu tio em toda glória.
É sagaz com sua riqueza,
Sendo jovem sem injustiça ou insolência,
Mas sim tendo a sapiência vinda das Musas.
Tu que dominas, Fremidor, as pistas equestres, 50
Ele é teu seguidor, a quem tu dás teu favor.
Em meio dos convivas,
O seu espírito doce vence
Até o labor da abelha em suas favas.

Pítica VII

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

s01

⁝ – ◡ – | ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ – ⏓ ‖

◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – ‖

Mais **be**lo **do** que a **me**ga**ló**po**le a**ten**ien**se

s02

◡ ⋮ – ◡ ◡ – ‖ ⏓ ◡ – ‖ ⏓ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Não **há** um pre**lú**dio **quan**do **vão** se fun**dar** as **ba**ses de um **can**to

s03/04

⁝ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ⏓ ‖

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Pra **for**te es**tir**pe alcme**ô**nida e **seus** ca**va**los.

s05/06

◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ ◡ ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Pois que **pá**tria ou **ca**sa se **po**de habi**tar** ou tão-**só** ci**tar**

s07

⏑ ⏓ – ⏑ | ⏓ ⏔ ‖

⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏔ ‖

De **mais ín**clito **no**me

s08

⏒ ⏓ ⏑ – | ⏓ ⏔ ‖

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏔ ‖

Na **Hé**la**de** in**tei**ra?

Epodos (6 tempos)

e01

– ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖

– ⏑ – ⏑ ‖ o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖

Méga**cles**, são **tu**as **e** dos **teus** ances**trais**.

e02

⏑ – ⏓ ‖ ⏓ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

o o – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

A**le**gro-me **com** teu **no**vo tri**un**fo e la**men**to a**pe**nas

e03

⌣ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ◡ ‖ – ⏑ ‿ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖

Que se res**pon**da co' in**ve**ja a **teus fei**tos **be**los.

e04

– ◡ ⋮ ◡ – ‿ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

– ◡ ⋮ ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Dizem con**tu**do **que a** fe**li**ci**da**de que **vin**ga

e05

⁝ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖

◡ – ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖

Flo**re**sce e **traz pa**ra os mor**tais**

e06

‿ – ◡ | ◡ – ‿ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

O **bem** e tam**bém** o **mal**.

ΠΥΘΙΑ Ζ΄ – ΜΕΓΑΚΛΕΙ ΑΘΗΝΑΙΩΙ – ΤΕΘΡΙΠΠΩΙ

Α᾽

Κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι
προοίμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ
γενεᾷ κρηπῖδ᾽ ἀοιδᾶν ἵπποισι βαλέσθαι. 3/4
ἐπεὶ τίνα πάτραν, τίνα οἶκον ναίων ὀνυμάξεαι 5/6
ἐπιφανέστερον
Ἑλλάδι πυθέσθαι;

πάσαισι γὰρ πολίεσι λόγος ὁμιλεῖ
Ἐρεχθέος ἀστῶν, Ἄπολλον, οἳ τεόν 10
δόμον Πυθῶνι δίᾳ θαητὸν ἔτευξαν. 11/12
ἄγοντι δέ με πέντε μὲν Ἰσθμοῖ νῖκαι, μία δ᾽ ἐκπρεπὴς 13/14
Διὸς Ὀλυμπιάς, 15
δύο δ᾽ ἀπὸ Κίρρας,

ὦ Μεγάκλεες,
ὑμαί τε καὶ προγόνων. 17a
νέᾳ δ᾽ εὐπραγίᾳ χαίρω τι· τὸ δ᾽ ἄχνυμαι,
φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα. φαντί γε μὰν
οὕτω κεν ἀνδρὶ παρμονίμαν 20
θάλλοισαν εὐδαιμονίαν τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.

Pítica VII – Para Mégacles de Atenas – Quadriga

I
Mais belo do que a megalópole ateniense
Não há um prelúdio quando vão se fundar as bases de um canto
Pra forte estirpe alcmeônida e seus cavalos. 3/4
Pois que pátria ou casa se pode habitar ou tão-só citar 5/6
De mais ínclito nome
Na Hélade inteira?

Pois há em toda pólis um relato, Apolo,
De que os cidadãos de Erecteu transforaram tua morada 10
Em Pito num espetáculo para os olhos. 11/12
As vitórias no Istmo são cinco, mais aquela no festival 13/14
De Zeus, lá em Olímpia, 15
E a dúplice de Cirra,

Mégacles, são tuas e dos teus ancestrais.
Alegro-me com teu novo triunfo e lamento apenas
Que se responda co' inveja a teus feitos belos.
Dizem contudo que a felicidade que vinga 20
Floresce e traz para os mortais
O bem e também o mal. 21a

Pítica VIII

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

s01

⏜̆ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑̄ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Paz gen**til**, da Jus**ti**ça **fi**lha

s02

× ◡ – ◡ | ◡ ⏜̄ ◡ ⏑̄ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Cria**do**ra de **gran**des **pó**lis,

s03

⏓ – ◡ | – ◡ ◡ ⏑̄ ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Dona **das** mais **sú**peras **cha**ves

s04

◡ – ⋮ ◡ – – ◡ | ◡ – ◡ ⏑̄ ‖

◡ – ⋮ o o – ◡ ‖ ◡ – ◡ – ‖

De **gue**rras e con**se**lhos, a**cei**ta as **hon**ras

s05

– ◡ ◡ – ‖ — — ‖ × ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ⏑ ‖

– ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

De uma vi**tó**ria **pí**ti**ca que A**ris**tó**menes **te o**fe**re**ce,

s06

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ × ⏑ – ◡ | – ◡ — ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Pois tu **sa**bes **tan**to fa**zer quan**to **re**ce**ber** genti**le**za

s07

⏑ – ◡ – | ⏑ – ◡ – | ◡ ⏑ ⏊ ‖

◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ⏊ ‖

Da **for**ma **mais** a**pro**pri**a**da, **sem**pre.

Epodos (6 tempos)

e01

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ — ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

De**rru**ba **mes**mo o so**ber**bo a **vi**o**lên**cia no **fim**.

e02

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ × ◡̄ – ◡ | ◡ – — ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Nem o **cen**ti**cé**falo **Tí**fon, ci**lí**cio, esca**pou** de **ti**,

e03

× ◡̄ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ × – – ◡ | ◡ – — ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Nem o **rei** dos Gi**gan**tes, **am**bos do**ma**dos com **rai**o e **com**

e04

– – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ ‖ – ◡ – ◡ | — ⊼ ‖

– – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ ‖ – ◡ – ◡ | — ⊼ ‖

As flechas que **lhes fo**ram lan**ça**das **por** A**po**lo,

e05

◡ – – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ × ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ◡̄ ‖

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Que **vei**o de **Ci**rra e **be**nevo**len**te aco**lheu** o **fi**lho

e06

— — ‖ — – ◡̄ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – | — ⊼ ‖

– ◡ – ◡ ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – | ◡ – ⏊ ‖

De Xe**nar**co com **um** cor**te**jo dos **dó**rios **e** lau**réis** par**ná**sios.

ΠΥΘΙΑ Η΄ – ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΕΙ ΑΙΓΙΝΗΤΗΙ – ΠΑΛΑΙΣΤΗΙ

Α᾽

Φιλόφρον ἑ᾽Ησυχία, Δίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλαῖδας ὑπερτάτας,
Πυθιόνικον τιμὰν ᾽Αριστομένει δέκευ. 5
τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ·

τὺ δ᾽, ὁπόταν τις ἀμείλιχον
καρδίᾳ κότον ἐνελάσῃ,
τραχεῖα δυσμενέων 10
ὑπαντιάξαισα κράτει τιθεῖς
ὕβριν ἐν ἄντλῳ. τὰν οὐδὲ Πορφυρίων μάθεν
παρ᾽ αἶσαν ἐξερεθίζων· κέρδος δὲ φίλτατον,
ἑκόντος εἰΧ τις ἐκ δόμων φέροι.

βία δὲ καὶ μεγάλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ. 15
Τυφὼς Κίλιξ ἑκατόγκρανος οὔ νιν ἄλυξεν,
οὐδὲ μὰν βασιλεὺς Γιγάντων· δμᾶθεν δὲ κεραυνῷ
τόξοισί τ᾽᾽Απόλλωνος· ὃς εὐμενεῖ νόῳ
Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρραθεν ἐστεφανωμένον
υἱὸν ποίᾳ Παρνασσίδι Δωριεῖ τε κώμῳ. 20

Β᾽

ἔπεσε δ᾽ οὐ Χαρίτων ἑκὰς
ἁ δικαιόπολις ἀρεταῖς
κλειναῖσιν Αἰακιδᾶν
θιγοῖσα νᾶσος· τελέαν δ᾽ ἔχει
δόξαν ἀπ᾽ ἀρχᾶς. πολλοῖσι μὲν γὰρ ἀείδεται 25
νικαφόροις ἐν ἀέθλοις θρέψαισα καὶ θοαῖς
ὑπερτάτους ἥρωας ἐν μάχαις·

τὰ δὲ καὶ ἀνδράσιν ἐμπρέπει.
εἰμὶ δ᾽ ἄσχολος ἀναθέμεν
πᾶσαν μακραγορίαν 30
λύρᾳ τε καὶ φθέγματι μαλθακῷ,
μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ. τὸ δ᾽᾽ἐν ποσί μοι τράχον
ἴτω τεὸν χρέος, ὦ παῖ, νεώτατον καλῶν,
ἐμᾷ ποτανὸν ἀμφὶ μαχανᾷ.

35

Pítica VIII – Para Aristómenes de Egina – Luta Olímpica

I
Paz gentil, da Justiça filha
Criadora de grandes pólis,
Dona das mais súperas chaves
De guerras e conselhos, aceita as honras
De uma vitória pítica que Aristômenes te oferece, 5
Pois tu sabes tanto fazer quanto receber gentileza
Da forma mais apropriada, sempre.

Todavia, se alguém conduz
Ódio para o seu coração,
Duramente vais ao encontro 10
Do inimigo, afogando-lhe a
Híbris. Porém, Porfírio ainda não tinha aprendido isso,
Pois provocou-te em excesso. O lucro é mais desejável
Se vem de mente própria de uma casa.

Derruba mesmo o soberbo a violência no fim. 15
Nem o centicéfalo Tífon, cilício, escapou de ti,
Nem o rei dos Gigantes, ambos domados com raio e com
As flechas que lhes foram lançadas por Apolo,
Que veio de Cirra e benevolente acolheu o filho
De Xenarco com um cortejo dos dórios e lauréis parnásios. 20

II
Não caíram distantes das
Graças sua cidade e sua
Ilha, alcançando a excelência
Ilustre dos Eácidas. Desde o início
Teve renome consumado, tendo nutrido heróis 25
Superiores em numerosas vitórias competitivas
E nos combates rápidos também.

Ínclita por seus cidadãos,
Infelizmente não posso dar
O relato inteiro da história, 30
Soando a lira gentil e a voz,
Pois eu receio saciar-vos. Porém, o meu ônus para
Ti, que corre junto aos meus pés por teu mais recente triunfo,
Que voe sobre as asas de minha arte.

παλαισμάτεσσι γὰρ ἰχνεύων ματραδελφεοὺς
Οὐλυμπίᾳ τε Θεόγνητον οὐ κατελέγχεις,
οὐδὲ Κλειτομάχοιο νίκαν Ἰσθμοῖ θρασύγυιον·
αὔξων δὲ πάτραν Μιδυλιδᾶν λόγον φέρεις,
τὸν ὅνπερ ποτ' Οἰκλέος παῖς ἐν ἑπταπύλοις ἰδὼν
υἱοὺς Θήβαις αἰνίξατο παρμένοντας αἰχμᾷ,

Γ'
ὁπότ' ἀπ' Ἄργεος ἤλυθον
δευτέραν ὁδὸν Ἐπίγονοι.
ὧδ' εἶπε μαρναμένων·
"φυᾷ τὸ γενναῖον ἐπιπρέπει
ἐκ πατέρων παισὶ λῆμα. θαέομαι σαφές
δράκοντα ποικίλον αἰθᾶς Ἀλκμᾶν' ἐπ' ἀσπίδος
νωμῶντα πρῶτον ἐν Κάδμου πύλαις.

ὁ δὲ καμὼν προτέρᾳ πάθᾳ
νῦν ἀρείονος ἐνέχεται
ὄρνιχος ἀγγελίᾳ
Ἄδραστος ἥρως· τὸ δὲ οἴκοθεν
ἀντία πράξει. μόνος γὰρ ἐκ Δαναῶν στρατοῦ
θανόντος ὀστέα λέξαις υἱοῦ, τύχᾳ θεῶν
ἀφίξεται λαῷ σὺν ἀβλαβεῖ

Ἄβαντος εὐρυχόρους ἀγυιάς." τοιαῦτα μὲν
ἐφθέγξατ' Ἀμφιάρηος. χαίρων δὲ καὶ αὐτὸς
Ἀλκμᾶνα στεφάνοισι βάλλω, ῥαίνω δὲ καὶ ὕμνῳ,
γείτων ὅτι μοι καὶ κτεάνων φύλαξ ἐμῶν
ὑπάντασεν ἰόντι γᾶς ὀμφαλὸν παρ' ἀοίδιμον,
μαντευμάτων τ' ἐφάψατο συγγόνοισι τέχναις.

Δ'
τὺ δ', Ἑκαταβόλε, πάνδοκον
ναὸν εὐκλέα διανέμων
Πυθῶνος ἐν γυάλοις,
τὸ μὲν μέγιστον τόθι χαρμάτων
ὤπασας, ὁΙΧκοι δὲ πρόσθεν ἁρπαλέαν δόσιν
πενταθλίου σὺν ἑορταῖς ὑμαῖς ἐπάγαγες.
ὤναξ, ἑκόντι δ' εὔχομαι νόῳ

Ao seguir na luta agarrada os teus tios, irmãos de tua mãe, 35
Para Teogneto em Olímpia não trazes desonra alguma,
Nem pro feito triunfal que teve no istmo Cleitômaco.
Ao dar um maior nome pra tua estirpe estás
Confirmando o que disse o filho de Oicleu com os seus enigmas
Quando viu lutarem firme em Tebas das sete portas os rebentos, 40

III
Na segunda jornada dos
Epígonos, vinda de Argos,
Disse enquanto aqueles lutavam:
"Nos filhos é clara a coragem nobre,
Vinda dos pais, por natureza. Nitidamente eu vejo 45
Álcman com a serpe manchada em seu escudo flamante,
Primeiro ao alcançar as portas cádmias.

Já Adrasto, o herói que havia
Numa perda anterior sofrido,
Tem agora augúrio melhor. 50
Porém em casa terá o oposto:
Ele somente em meio aos Dânaos terá de juntar os ossos
Do filho e então retornar com seu exército ileso,
Por meio de uma graça dos divinos,

Para Abas de amplas veredas." Foram esses os ditos 55
De Anfiarau. Alegro-me por lançar as grinaldas sobre
Álcman, ao borrifá-lo com a minha canção, pois ele
É guarda dos meus bens e também o meu vizinho.
Eu ia ao umbigo ilustre da terra quando ele me
Encontrou, tocando com sua arte congênita em oráculos. 60

IV
E tu, ó longiflecheiro,
Governante do templo insigne
E hospital no vale de Pito,
No qual deste a graça maior de todas
E concedeste a cobiçada dádiva do pentatlo 65
Anteriormente durante as festas para vós dois,
Senhor, eu rogo que de boa mente

κατά τιν᾽ ἁρμονίαν βλέπειν,
ἀμφ᾽ ἕκαστον ὅσα νέομαι.
κώμῳ μὲν ἁδυμελεῖ
Δίκα παρέστακε· θεῶν δ᾽ ὄπιν
ἄφθονον αἰτέω, Ξέναρκες, ὑμετέραις τύχαις.
εἰ γάρ τις ἐσλὰ πέπαται μὴ σὺν μακρῷ πόνῳ,
πολλοῖς σοφὸς δοκεῖ πεδ᾽ ἀφρόνων

βίον κορυσσέμεν ὀρθοβούλοισι μαχαναῖς·
τὰ δ᾽ οὐκ ἐπ᾽ ἀνδράσι κεῖται· δαίμων δὲ παρίσχει,
ἄλλοτ᾽ ἄλλον ὕπερθε βάλλων, ἄλλον δ᾽ ὑπὸ χειρῶν.
μέτρῳ καταβαίν· ἐν Μεγάροις δ᾽ ἔχεις γέρας,
μυχῷ τ᾽ ἐν Μαραθῶνος, Ἥρας τ᾽ ἀγῶν᾽ ἐπιχώριον
νίκαις τρισσαῖς, ὦ Ἀριστόμενες, δάμασσας ἔργῳ·

Ε᾽
τέτρασι δ᾽ ἔμπετες ὑψόθεν
σωμάτεσσι κακὰ φρονέων,
τοῖς οὔτε νόστος ὁμῶς
ἔπαλπνος ἐν Πυθιάδι κρίθη,
οὐδὲ μολόντων πὰρ ματέρ᾽ ἀμφὶ γέλως γλυκὺς
ὦρσεν χάριν· κατὰ λαύρας δ᾽ ἐχθρῶν ἀπάοροι
πτώσσοντι, συμφορᾷ δεδαγμένοι.

ὁ δὲ καλόν τι νέον λαχὼν
ἁβρότατος ἔπι μεγάλας
ἐξ ἐλπίδος πέταται
ὑποπτέροις ἀνορέαις, ἔχων
κρέσσονα πλούτου μέριμναν. ἐν δ᾽ ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὔξεται· οὕτω δὲ καὶ πίτνει χαμαί,
ἀποτρόπῳ γνώμᾳ σεσεισμένον.

ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ᾽ οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος. ἀλλ᾽ ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών·
Αἴγινα φίλα μᾶτερ, ἐλευθέρῳ στόλῳ
πόλιν τάνδε κόμιζε Δὶ καὶ κρέοντι σὺν Αἰακῷ
Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι σύν τ᾽ Ἀχιλλεῖ.

Possas ver a harmonia em cada
Um dos passos que eu venha a dar.
Junto à procissão de som doce 70
Se põe a Justiça. Xenarco, eu peço,
Que com inveja os deuses não enxerguem a tua sorte,
Pois, quando tem-se o sucesso sem ter um grande sofrer,
É dito ser um sábio em meio aos tolos,

Armando a vida com artifícios bem planejados. 75
Mas isso furta-se a nós todos. Quem o concede é o nume.
Ele joga um por terra enquanto leva algum outro acima.
Com moderação, desce pra arena. Tens o prêmio
De Mégara e Maratona. Tu dominaste três
Vezes em ação, Aristômenes, os certames de Hera aqui. 80

V
Tu caíste por cima de
Quatro corpos com mal intento.
O retorno deles ao lar
Não foi feliz como o teu de Pito,
Nem existia um riso doce em torno de suas mães 85
Alegrando a todos, mas longe dos inimigos se minguam,
Mordidos pelo seu fracasso, em becos.

Conquistando, porém, um belo
Feito novo, ele voa além
Da expectativa nas asas 90
De sua hombridade, com intenções
Muito maiores que a riqueza. O prazer pros mortais se expande
Em pouco tempo, porém também assim se esvanece
Estremecido num decreto hostil.

Efêmeros. O que somos nós? E o que nós não somos? 95
O ser humano é o sonho de uma sombra, mas quando vem
O brilho de Zeus pros homens, há luz e uma vida boa.
Em seu navegar livre, querida mãe Egina,
Cuida dessa cidade com Zeus, com Éaco governante,
Com o nobre Telamônio, junto a Peleu e junto com Aquiles. 100

Pítica IX

Estrofes e Antístrofes (4 tempos)

s01

◡ ◡ ⋮ – ⏑̄ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖

◡ ◡ ⋮ – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Eu de**se**jo, en**quan**to anun**ci**o a vi**tó**ria

s02

⏓ ◡ | – – | ⏓ ◡ | – – | ⏔ ‖

⏓ ◡ | – × | ⏓ ◡ | – × | – × ‖

Píti**ca** de **Te**le**sí**cra**tes**,

s03

◡ ◡ ⋮ – ⏑̄ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖

◡ ◡ ⋮ – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Ventu**ro**so, **com** seu es**cu**do de **bron**ze,

s04

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Junto das **Gra**ças for**mo**sas, **dar** a co**ro**a dos **hi**nos

s05

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Pra Ci**re**ne, **gui**a de **bi**gas, que **cer**ta **vez** o **La**to**ni**da de **lon**gos ca**be**los

s06

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Trouxe do **sei**o de **Pél**i**on**, caça**do**ra vir**gí**nea, **so**bre seu **ca**rro dou**ra**do,

s07

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

Para fa**zê**-la se**nho**ra **de u**ma **te**rra **ri**ca em **fru**tos

s08

— ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | – ◡̄ ‖

— ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

E em o**ve**lhas, **ba**se a**má**vel **do** ter**cei**ro **con**ti**nen**te.

Epodos (4 tempos)

e01

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ —̸ ◡ | ⊔ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ —̸ ◡ | – × ‖

No **lei**to em con**sór**cio a Pe**nei**o. Hi**pseu** cri**ou** a

e02

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ —̸ ◡ | – – | —̸ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ —̸ ◡ | – × | —̸ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Filha de **ní**veos **bra**ços, **mas** Ci**re**ne **não** gos**ta**va **de** traba**lhar** no te**ar**, nem

e03

—̸ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ —̸ ◡ | ⊔ ‖

—̸ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ —̸ ◡ | – × ‖

Do de**lei**te em **ca**sa du**ran**te o ban**que**te **co' os** a**mi**gos,

e04

—̸ ◡ | – – | —̸ ◡ | – – ‖

—̸ ◡ | – × | —̸ ◡ | – × ‖

Mas de **lan**ças **bron**ze**a**das

e05

—̸ ◡ | – ≍ ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ≍ ‖ —̸ ◡ | ⊔ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × ‖

E de es**pa**das. **E**la lu**ta**va com **fe**ras **in**do**má**veis

e06

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

E as ma**ta**va, **dan**do ao re**ban**ho do **pai**

e07

— ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏑̄ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

Paz e **se**gu**ran**ça, so**men**te dei**xan**do o **so**no **se en**cos**tar** nas **su**as

e08

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Pálpebras **por** um mo**men**to

e09

⏑̄ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑̄ ‖

— ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Doce **com**pa**nhei**ro que **vem** junto à Au**ro**ra.

ΠΥΘΙΑ Θ΄ – ΤΕΛΕΣΙΚΡΑΤΕΙ ΚΥΡΗΝΑΙΩΙ – ΟΠΛΙΤΟΔΡΟΜΩΙ

Α᾽

᾽Εθέλω χαλκάσπιδα Πυθιονίκαν
σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων
Τελεσικράτη Χαρίτεσσι γεγωνεῖν,
ὄλβιον ἄνδρα, διωξίππου στεφάνωμα Κυράνας·
τὰν ὁ χαιτάεις ἀνεμοσφαράγων ἐκ Παλίου κόλπων ποτὲ Λατοΐδας 5
ἅρπασ᾽, ἔνεικέ τε χρυσέῳ παρθένον ἀγροτέραν δίφρῳ, τόθι νιν πολυμήλου
καὶ πολυκαρποτάτας θῆκε δέσποιναν χθονός
ῥίζαν ἀπείρου τρίταν εὐήρατον θάλλοισαν οἰκεῖν.

ὑπέδεκτο δ᾽ ἀργυρόπεζ᾽ ᾽Αφροδίτα
Δάλιον ξεῖνον θεοδμάτων 10
ὀχέων ἐφαπτομένα χερὶ κούφᾳ.
καί σφιν ἐπὶ γλυκεραῖς εὐναῖς ἐρατὰν βάλεν αἰδῶ,
ξυνὸν ἁρμόζοισα θεῷ τε γάμον μιχθέντα κούρᾳ θ᾽ ῾Υψέος εὐρυβία·
ὃς Λαπιθᾶν ὑπερόπλων τουτάκις ἦν βασιλεύς, ἐξ ᾽Ωκεανοῦ γένος ἥρως
δεύτερος· ὅν ποτε Πίνδου κλεενναῖς ἐν πτυχαῖς 15
Ναΐς εὐφρανθεῖσα Πηνειοῦ λέχει Κρείοισ᾽ ἔτικτεν,

Γαίας θυγάτηρ. ὁ δὲ τὰν εὐώλενον
θρέψατο παῖδα Κυράναν· ἁ μὲν οὔθ᾽ ἱστῶν παλιμβάμους ἐφίλησεν ὁδούς,
οὔτε δείπνων †οἰκουριᾶν μεθ᾽ ἑταιρᾶν τέρψιας,
ἀλλ᾽ ἀκόντεσσίν τε χαλκέοις 20
φασγάνῳ τε μαρναμένα κεράιζεν ἀγρίους
θῆρας, ἃ πολλάν τε καὶ ἡσύχιον
βουσὶν εἰρήναν παρέχοισα πατρῴαις, τὸν δὲ σύγκοιτον γλυκὺν
παῦρον ἐπὶ γλεφάροις
ὕπνον ἀναλίσκοισα ῥέποντα πρὸς ἀῶ. 25

Β᾽

κίχε νιν λέοντί ποτ᾽ εὐρυφαρέτρας
ὀβρίμῳ μούναν παλαίοισαν
ἄτερ ἐγχέων ἑκάεργος ᾽Απόλλων.
αὐτίκα δ᾽ ἐκ μεγάρων Χείρωνα προσέννεπε φωνᾷ·
“σεμνὸν ἄντρον, Φιλλυρίδα, προλιπὼν θυμὸν γυναικὸς καὶ μεγάλαν δύνασιν 30
θαύμασον, οἷον ἀταρβεῖ νεῖκος ἄγει κεφαλᾷ, μόχθου καθύπερθε νεᾶνις
ἦτορ ἔχοισα· φόβῳ δ᾽ οὐ κεχείμανται φρένες.
τίς νιν ἀνθρώπων τέκεν; ποίας δ᾽ ἀποσπασθεῖσα φύτλας

Pítica IX – Para Telesícrates de Cirene – Corrida com Escudo

I
Eu desejo, enquanto anuncio a vitória
Pítica de Telesícrates,
Venturoso, com seu escudo de bronze,
Junto das Graças formosas, dar a coroa dos hinos
Pra Cirene, guia de bigas, que certa vez o Latonida de longos cabelos 5
Trouxe do seio de Pélion, caçadora virgínea, sobre seu carro dourado,
Para fazê-la senhora de uma terra rica em frutos
E em ovelhas, base amável do terceiro continente.

Afrodite deu boas-vindas ao hóspede
Délio, deusa de argentinos pés, 10
Ao tocar o carro de divo feitio.
Doce pudor em seu leito, feito pro amor, derramou,
Dessa forma ao deus em consenso casando a filha do fortíssimo Hipseu,
o qual sobre os
Lápitas enfatuados era o senhor, um herói que tinha Oceano de avô e
Fora gerado por Creusa, Náiade nascida em Gaia, 15
Nas cavernas célebres de Pindo, após ter alegria

No leito em consórcio a Peneio. Hipseu criou a
Filha de níveos braços, mas Cirene não gostava de trabalhar no tear, nem
Do deleite em casa durante o banquete co' os amigos,
Mas de lanças bronzeadas 20
E de espadas. Ela lutava com feras indomáveis
E as matava, dando ao rebanho do pai
Paz e segurança, somente deixando o sono se encostar nas suas
Pálpebras por um momento,
Doce companheiro que vem junto à Aurora. 25

II
O flecheiro Apolo de aljava espaçosa
A encontrou lutando desarmada
E sozinha contra um leão vigoroso.
Logo clamava por Quíron, lá no interior de sua casa:
"Filho de Filira, abandona essa gruta sacra e vem te maravilhar com a força e 30
Com a coragem da moça e como ela luta com rosto altivo, uma jovem que tem
Um coração que supera o esfoço e a mente inabalável.
Qual dos homens a gerou? De que linhagem foi tirada

ὀρέων κευθμῶνας ἔχει σκιοέντων,
γεύεται δ᾽ ἀλκᾶς ἀπειράντου;
ὁσία κλυτὰν χέρα οἱ προσενεγκεῖν
ἦρα καὶ ἐκ λεχέων κεῖραι μελιηδέα ποίαν;”
τὸν δὲ Κένταυρος ζαμενής, ἀγανᾷ χλοαρὸν γελάσσαις ὀφρύι, μῆτιν ἑὰν
εὐθὺς ἀμείβετο· “κρυπταὶ κλαΐδες ἐντὶ σοφᾶς Πειθοῦς ἱερᾶν φιλοτάτων,
Φοῖβε, καὶ ἔν τε θεοῖς τοῦτο κἀνθρώποις ὁμῶς
αἰδέοντ᾽, ἀμφανδὸν ἀδείας τυχεῖν τὸ πρῶτον εὐνᾶς.

καὶ γὰρ σέ, τὸν οὐ θεμιτὸν ψεύδει θιγεῖν,
ἔτραπε μείλιχος ὀργὰ παρφάμεν τοῦτον λόγον. κούρας δ᾽ ὁπόθεν γενεὰν
ἐξερωτᾷς, ὦ ἄνα; κύριον ὃς πάντων τέλος
οἶσθα καὶ πάσας κελεύθους·
ὅσσα τε χθὼν ἠρινὰ φύλλ᾽ ἀναπέμπει, χὠπόσαι
ἐν θαλάσσᾳ καὶ ποταμοῖς ψάμαθοι
κύμασιν ῥιπαῖς τ᾽ ἀνέμων κλονέονται, χὤ τι μέλλει, χὠπόθεν
ἔσσεται, εὖ καθορᾷς.
εἰ δὲ χρὴ καὶ πὰρ σοφὸν ἀντιφερίξαι,

Γ᾽
ἐρέω· ταύτᾳ πόσις ἵκεο βᾶσσαν
τάνδε, καὶ μέλλεις ὑπὲρ πόντου
Διὸς ἔξοχον ποτὶ κᾶπον ἐνεῖκαι·
ἔνθα νιν ἀρχέπολιν θήσεις, ἐπὶ λαὸν ἀγείραις
νασιώταν ὄχθον ἐς ἀμφίπεδον· νῦν δ᾽ εὐρυλείμων πότνιά σοι Λιβύα
δέξεται εὐκλέα νύμφαν δώμασιν ἐν χρυσέοις πρόφρων· ἵνα οἱ χθονὸς αἶσαν
αὐτίκα συντελέθειν ἔννομον δωρήσεται,
οὔτε παγκάρπων φυτῶν νάποινον, οὔτ᾽ ἀγνῶτα θηρῶν.

τόθι παῖδα τέξεται, ὃν κλυτὸς Ἑρμᾶς
εὐθρόνοις Ὥραισι καὶ Γαίᾳ
ἀνελὼν φίλας ὑπὸ ματέρος οἴσει.
ταὶ δ᾽ ἐπιγουνίδιον θαησάμενοι βρέφος αὐταῖς,
νέκταρ ἐν χείλεσσι καὶ ἀμβροσίαν στάξοισι, θήσονταί τέ νιν ἀθάνατον,
Ζῆνα καὶ ἁγνὸν Ἀπόλλων᾽, ἀνδράσι χάρμα φίλοις ἄγχιστον,
ὀπάονα μήλων, 64a
Ἀγρέα καὶ Νόμιον, τοῖς δ᾽ Ἀριστᾶιον καλεῖν.”
ὡς ἄρ᾽ εἰπὼν ἔντυεν τερπνὰν γάμου κραίνειν τελευτάν.

Pra habitar os vales de montes sombrosos,
Pondo ao teste o seu valor infindo? 35
É correto eu pôr minha mão afamada
Nela e colher de seu leito a flor de doçura de mel?"
O centauro forte se rindo de leve respondeu-lhe com seu semblante gentil,
Aconselhando: "Do amor sagrado, secreta é a chave, que a Persuasão tem pra si,
Febo, de modo que tanto os deuses quanto os homens coram 40
Na primeira vez que vão ao doce tálamo do amor.

Então um impulso amoroso te impeliu,
Pra quem é impróprio mentir, pra que ocultasses teu pensar, pois tu me
perguntas de onde, 43a
Meu senhor, a raça da moça origina-se, mas sabes
Qual o fim de quanto existe; 45
Quantas folhas brotam durante a estação primaveril e
Quantos grãos de areia, nos rios e no mar,
São movidos junto do vento e das ondas; tudo que há de ser e como
Há de se dar tu enxergas.
Mas, se devo me mensurar com um sábio, 50

III
Falarei. Vieste pra que te tornasses
Seu esposo e logo irás levá-la
Sobre o mar, jardim eminente de Zeus,
Para lhe dar o governo de uma cidade depois de
Pôr os insulares num monte cingido por planícies. Mas, por enquanto, senhora 55
De amplas campinas, a Líbia vai receber tua noiva ilustre em sua casa dourada,
Dando-lhe um naco de terra pra que seja seu, no qual não
Faltam frutos nem se desconhecem animais de caça,

Lá terá um filho, o qual Hermes famoso
Tomará de sua mãe, levando-o 60
Para Gaia e as Horas de tronos formosos.
Quando elas virem o infante sobre os joelhos, irão
Derramar nos lábios o néctar com ambrosia para assim o tornar imortal,
Um santo Apolo ou um Zeus, deleite aos que são seus diletos, um
guardião pras ovelhas,
Hão de chamá-lo de Agreu ou Nômio e de Aristeu uns outros." 65
Disse assim, encorajando-o a consumar as doces bodas.

ὠκεῖα δ᾽ ἐπειγομένων ἤδη θεῶν
πρᾶξις ὁδοί τε βραχεῖαι. κεῖνο κεῖν᾽ ἅμαρ διαίτασεν· θαλάμῳ δὲ μίγεν
ἐν πολυχρύσῳ Λιβύας· ἵνα καλλίσταν πόλιν
ἀμφέπει κλεινάν τ᾽ ἀέθλοις. 70
καί νυν ἐν Πυθῶνί νιν ἀγαθέᾳ Καρνειάδα
υἱὸς εὐθαλεῖ συνέμιξε τύχᾳ·
ἔνθα νικάσαις ἀνέφανε Κυράναν, ἅ νιν εὔφρων δέξεται,
καλλιγύναικι πάτρᾳ
δόξαν ἱμερτὰν ἀγαγόντ᾽ ἀπὸ Δελφῶν. 75

Δ᾽
ἀρεταὶ δ᾽ αἰεὶ μεγάλαι πολύμυθοι·
βαιὰ δ᾽ ἐν μακροῖσι ποικίλλειν,
ἀκοὰ σοφοῖς· ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως
παντὸς ἔχει κορυφάν. ἔγνον ποτὲ καὶ Ἰόλαον
οὐκ ἀτιμάσαντά νιν ἑπτάπυλοι Θῆβαι· τόν, Εὐρυσθῆος ἐπεὶ κεφαλὰν 80
ἔπραθε φασγάνου ἀκμᾷ, κρύψαν ἔνερθ᾽ ὑπὸ γᾶν διφρηλάτα Ἀμφιτρύωνος
σάματι, πατροπάτωρ ἔνθα οἱ Σπαρτῶν ξένος
κεῖτο, λευκίπποισι Καδμείων μετοικήσαις ἀγυιαῖς.

τέκε οἱ καὶ Ζηνὶ μιγεῖσα δαΐφρων
ἐν μόναις ὠδῖσιν Ἀλκμήνα 85
διδύμων κρατησίμαχον σθένος υἱῶν.
κωφὸς ἀνήρ τις, ὃς Ἡρακλεῖ στόμα μὴ περιβάλλει,
μηδὲ Διρκαίων ὑδάτων ἀὲ μέμναται, τά νιν θρέψαντο καὶ Ἰφικλέα·
τοῖσι τέλειον ἐπ᾽ εὐχᾷ κωμάσομαί τι παθὼν ἐσλόν. Χαρίτων κελαδεννᾶν
μή με λίποι καθαρὸν φέγγος. Αἰγίνᾳ τε γὰρ 90
φαμὶ Νίσου τ᾽ ἐν λόφῳ τρὶς δὴ πόλιν τάνδ᾽ εὐκλέιξαι,

σιγαλὸν ἀμαχανίαν ἔργῳ φυγών·
οὕνεκεν, εἰ φίλος ἀστῶν, εἴ τις ἀντάεις, τό γ᾽ ἐν ξυνῷ πεπονᾰμένον εὖ
μὴ λόγον βλάπτων ἁλίοιο γέροντος κρυπτέτω·
κεῖνος αἰνεῖν καὶ τὸν ἐχθρόν 95
παντὶ θυμῷ σύν τε δίκᾳ καλὰ ῥέζοντ᾽ ἔννεπεν.
πλεῖστα νικάσαντά σε καὶ τελεταῖς
ὡρίαις ἐν Παλλάδος εἶδον ἄφωνοί θ᾽ ὡς ἕκασται φίλτατον
παρθενικαὶ πόσιν ἢ
υἱὸν εὔχοντ᾽, ὦ Τελεσίκρατες, ἔμμεν, 100

Na pressa, é veloz a consumação dos deuses;
Curtas, as trilhas. O caso resolveu-se logo e os dois se uniram num leito dourado
Em amor na Líbia, na qual ela tem o mando em sua
Pólis bela e ilustre em prêmios. 70
E na sacra Pito juntou-se-lhe o filho de Carnêiadas
Com a sua boa ventura que brota.
Por tornar Cirene famosa por seu triunfo, ela o acolherá
Em sua casa de belas
Moças, carregando boa fama de Delfos. 75

IV
A excelência sempre tem grandes palavras,
Mas é a concisão bem acabada
Que deleita os sábios. A justa medida
Tem a essência do todo. Tebas dos sete portões
Certa vez notou que Iolaus não o havia desonrado. Tendo privado Euristeu 80
De sua cabeça no gume de sua espada, com Anfitríon então enterraram-no,
Pai de seu pai, condutor de carros e hóspede de Esparta,
Tendo já migrado às ruas Cádmeas de cavalos brancos.

De um só parto, tendo se unido com Zeus,
Sábia Alcmena teve dois rebentos 85
Muito fortes e vitoriosos na luta.
Deve ser mudo quem não tem Héracles dentro da boca,
E não se recorda das águas de Dirce, que nutriram Íflicles e a ele também.
Tendo ganhado um enorme bem ao cumprir-me um desejo, eu os celebro.
Que a luz 89a
Pura das Graças jamais me deixe, pois três vezes deram 90
Sobre o monte Nísio e em Egina glória a esta pólis,

Fugindo da muda importência pelo esforço.
Dessa maneira nenhum dos cidadãos, amigo ou inimigo, mantenha escondido um
Bem comum, quebrando com isso o comando do ancião do
Mar, que diz que honremos nossos 95
Oponentes sendo sinceros e justos quando um bem fazem.
Tantas vezes vendo-te vitorioso
Nos habituais festivais para Palas, Telesícrates, as moças
Secretamente sonhavam
Que lhes fosse um filho ou o esposo dileto, 100

Ε᾽

ἐν ᾽Ολυμπίοισί τε καὶ βαθυκόλπου
Γᾶς ἀέθλοις ἔν τε καὶ πᾶσιν
ἐπιχωρίοις. ἐμὲ δ᾽ οὖν τις ἀοιδᾶν
δίψαν ἀκειόμενον πράσσει χρέος αὖτις ἐγεῖραι
καὶ παλαιὰν δόξαν ἑῶν προγόνων· οἷοι Λιβύσσας ἀμφὶ γυναικὸς ἔβαν 105
Ἴρασα πρὸς πόλιν, ᾽Ανταίου μετὰ καλλίκομον μναστῆρες ἀγακλέα κούραν·
τὰν μάλα πολλοὶ ἀριστῆες ἀνδρῶν αἰΧτεον
σύγγονοι, πολλοὶ δὲ καὶ ξείνων. ἐπεὶ θαητὸν εἶδος

ἔπλετο· χρυσοστεφάνου δέ οἱ Ἥβας
καρπὸν ἀνθήσαντ᾽ ἀποδρέψαι 110
ἔθελον. πατὴρ δὲ θυγατρὶ φυτεύων
κλεινότερον γάμον, ἄκουσεν Δαναόν ποτ᾽ ἐν Ἄργει
οἷον εὗρεν τεσσαράκοντα καὶ ὀκτὼ παρθένοισι, πρὶν μέσον ἅμαρ, ἑλεῖν
ὠκύτατον γάμον· ἔστασεν γὰρ ἅπαντα χορὸν ἐν τέρμασιν αὐτίκ᾽ ἀγῶνος·
σὺν δ᾽ ἀέθλοις ἐκέλευσεν διακρῖναι ποδῶν, 115
ἅντινα σχήσοι τις ἡρώων, ὅσοι γαμβροί σφιν ἦλθον.

οὕτω δ᾽ ἐδίδου Λίβυς ἁρμόζων κόρᾳ
νυμφίον ἄνδρα· ποτὶ γραμμᾷ μὲν αὐτὰν στᾶσε κοσμήσαις, τέλος ἔμμεν ἄκρον,
εἶπε δ᾽ ἐν μέσσοις ἀπάγεσθαι, ὃς ἂν πρῶτος θορών
ἀμφί οἱ ψαύσειε πέπλοις. 120
ἔνθ᾽ ᾽Αλεξίδαμος, ἐπεὶ φύγε λαιψηρὸν δρόμον,
παρθένον κεδνὰν χερὶ χειρὸς ἑλών
ἆγεν ἱππευτᾶν Νομάδων δι᾽ ὅμιλον. πολλὰ μὲν κεῖνοι δίκον
φύλλ᾽ ἔπι καὶ στεφάνους·
πολλὰ δὲ πρόσθεν πτερὰ δέξατο νικᾶν. 125

V
E também nos jogos Olímpicos, nos da
Terra de profundos seios e nos
Regionais. Enquanto eu bebia meus hinos,
Cobra-me alguém uma dívida pra acordar a ancestral
Fama de seus antepassados, tal era ao virem para pólis de Irasa, buscando 105
Ser pretendentes à ilustre filha de Antaio e seus belos cachos, a qual cortejavam
Muitos de seus conterrâneos, todos nobres, e também
Muitos estrangeiros graças à sua forma admirável

E porque queriam colher o viçoso
Fruto de Hebe de coroas áureas. 110
Todavia o pai desejava um conúbio
Mais glorioso à sua filha e, ouvindo que Dânao, em Argos,
Divisara um modo de unir as quarenta e oito moças virgens em menos de meio
Dia, dispondo as donzelas junto à chegada da pista para que se decidisse
Graças a uma corrida a pé que moça cada um 115
Dos heróis receberia como prêmio pra casar,

O líbio propôs uma oferta semelhante
Para o noivado da filha: pondo-a ornada junto ao fim da pista ele então declarou
Que quem alcançasse primeiro e tocasse no seu peplo
A teria como prêmio. 120
Foi assim então que excelendo na pista Alexidamos
Conduziu a virgem amada através
De ginetes nômades na multidão, os quais lançaram para ele
Muitas coroas e folhas,
Muitas láureas antes já tendo ganhado. 125

Pítica X

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

s01

× ⏑̄ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

Afortu**na**da La**ce**de**mô**nia,

s02

⏓ – ⏑̄ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏑ – ⏒ ‖

o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏒ ‖

A**ben**ço**a**da Te**ssá**lia, a **ra**ça que **rei**na **so**bre as **du**as

s03

> – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖

× – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

É vinda de um **ú**nico **pai**, superi**or** em com**ba**te a **to**dos:

s04

⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ × ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏑ – ⏑ ⏖ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖

Héra**cles**. Por que as **van**glo**rio tan**to? Pois **Pi**to, Pe**li**na e os **fi**lhos **de** A**leu**as **cha**mam

s05

⏑ – – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏓ ⏒ ‖

⏑ – – ⏑ ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏒ ‖

A **mim**. **Que**rem que apre**sen**te, du**ran**te a **pro**ci**ssão**,

s06

⏖ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏓ – ⏑ | – ⏑ ⏓ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖

As **vo**zes dos **ho**mens, **glo**ri**o**sas, **pa**ra Hi**pó**cleas,

Epodos (6 tempos)

e01

⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏓ ‖ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏖ ‖

o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ o o – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖

Vitori**o**so em O**lím**pia **du**as **ve**zes por**tan**do o es**cu**do

e02

– ⏑ ⏑ – | ⏓ ⏒ ‖

– ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏒ ‖

De Ares que **nu**tre a **gue**rra.

e03

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ — ◡ – ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Tam**bém** sa**grou** campe**ão Frí**cias a **pro**va **no** pro**fun**do

e04

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ — ◡ – ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Prado **sob** os **mon**tes de **Ci**rra **na** co**rri**da.

e05

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – — ‖

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Que **po**ssa a **Moi**ra se**gui**-los **no a**ma**nhã**

e06

◡ – ◡ – ‖ — – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ — ◡ – ‖

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

A **fim** de **que a** for**tu**na vi**ril** que **tem** se **de**sa**bro**che.

ΠΥΘΙΑ Ι΄ – ΙΠΠΟΚΛΕΙ ΘΕΣΣΑΛΩΙ – ΠΑΙΔΙ ΔΙΑΥΛΟΔΡΟΜΩΙ

Α᾽

᾽Ολβία Λακεδαίμων,
μάκαιρα Θεσσαλία. πατρὸς δ᾽ ἀμφοτέραις ἐξ ἑνός
ἀριστομάχου γένος Ἡρακλεῦς βασιλεύει.
τί κομπέω παρὰ καιρόν; ἀλλά με Πυθώ τε καὶ τὸ Πελινναῖον ἀπύει
᾽Αλεύα τε παῖδες, Ἱπποκλέᾳ θέλοντες 5
ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.

γεύεται γὰρ ἀέθλων·
στρατῷ τ᾽ ἀμφικτιόνων ὁ Παρνάσιος αὐτὸν μυχὸς
διαυλοδρομᾶν ὕπατον παίδων ἀνέειπεν.
Ἄπολλον, γλυκὺ δ᾽ ἀνθρώπων τέλος ἀρχά τε δαίμονος ὀρνύντος αὔξεται· 10
ὁ μέν που τεοῖς γε μήδεσι τοῦτ᾽ ἔπραξεν,
τὸ δὲ συγγενὲς ἐμβέβακεν ἴχνεσιν πατρὸς

᾽Ολυμπιονίκα δὶς ἐν πολεμαδόκοις
Ἄρεος ὅπλοις·
ἔθηκε καὶ βαθυλείμων ὑπὸ Κίρρας πετρᾶν 15
ἀγὼν κρατησίποδα Φρικίαν.
ἔσποιτο μοῖρα καὶ ὑστέραισιν
ἐν ἁμέραις ἀγάνορα πλοῦτον ἀνθεῖν σφίσιν·

Β᾽

τῶν δ᾽ ἐν Ἑλλάδι τερπνῶν
λαχόντες οὐκ ὀλίγαν δόσιν, μὴ φθονεραῖς ἐκ θεῶν 20
μετατροπίαις ἐπικύρσαιεν. θεὸς εἴη
ἀπήμων κέαρ. εὐδαίμων δὲ καὶ ὑμνητὸς οὗτος ἀνὴρ γίνεται σοφοῖς,
ὃς ἂν χερσὶν ἢ ποδῶν ἀρετᾷ κρατήσαις
τὰ μέγιστ᾽ ἀέθλων ἕλῃ τόλμᾳ τε καὶ σθένει,

καὶ ζώων ἔτι νεαρὸν 25
κατ᾽ αἶσαν υἱὸν Ἰχδῃ τυχόντα στεφάνων Πυθίων.
ὁ χάλκεος οὐρανὸς οὔ ποτ᾽ ἀμβατὸς αὐτῷ·
ὅσαις δὲ βροτὸν ἔθνος ἀγλαΐαις ἁπτόμεσθα, περαίνει πρὸς ἔσχατον
πλόον. ναυσὶ δ᾽ οὔτε πεζὸς ἰών <κεν> εὕροις
ἐς Ὑπερβορέων ἀγῶνα θαυματὰν ὁδόν. 30

Pítica X – Para Hipócleas da Tessália – Diaulo Juvenil

I
Afortunada Lacedemônia,
Abençoada Tessália, a raça que reina sobre as duas
É vinda de um único pai, superior em combate a todos:
Héracles. Por que as vanglorio tanto? Pois Pito, Pelina e os filhos de Aleuas
chamam 4a
A mim. Querem que apresente, durante a procissão, 5
As vozes dos homens, gloriosas, para Hipócleas,

Pois prova as competições
E foi clamado pra aqueles que moram no entorno da garganta
Parnásia o primeiro dos jovens na corrida de dois estádios.
Apolo, o começo e o fim sempre são doces quando algum nume aumenta 10
um feito humano. 10a
Não há dúvida de que este seguiu os teus desígnios
E os passos do pai (por meio da habilidade que herdou),

Vitorioso em Olímpia duas vezes portando o escudo
De Ares que nutre a guerra.
Também sagrou campeão Frícias a prova no profundo 15
Prado sob os montes de Cirra na corrida.
Que possa a Moira segui-los no amanhã
A fim de que a fortuna viril que tem se desabroche.

II
Tendo na Hélade como lote
Não diminuta porção de deleites, que não os venha a achar 20
Dos deuses nenhuma desdita de inveja. Que não lhe doa,
Ao deus, o seu coração. Mas é ditoso e credor de canções pros sábios ele que
Com suas mãos ou então pela excelência de seus pés
Conquista o maior dos prêmios por força e por valentia,

E ainda vivendo vê 25
O seu filhinho vencer as láureas de Pito propriamente.
O céu bronzeado se encontra além do que escalará.
De quantas glórias algum mortal pode vencer, ele irá viajar até o seu limite.
Ninguém, navegando ou caminhando irá encontrar
O caminho estupendo para assembleia dos hiperbóreos. 30

παρ᾽ οἷς ποτε Περσεὺς ἐδαίσατο λαγέτας,
δώματ᾽ ἐσελθών,
κλειτὰς ὄνων ἑκατόμβας ἐπιτόσσαις θεῷ
ῥέζοντας· ὧν θαλίαις ἔμπεδον
εὐφαμίαις τε μάλιστ᾽ Ἀπόλλων
χαίρει, γελᾷ θ᾽ ὁρῶν ὕβριν ὀρθίαν κνωδάλων.

Γ᾽
Μοῖσα δ᾽ οὐκ ἀποδαμεῖ
τρόποις ἐπὶ σφετέροισι· παντᾷ, δὲ χοροὶ παρθένων
λυρᾶν τε βοαὶ καναχαί τ᾽ αὐλῶν δονέονται·
δάφνᾳ τε χρυσέᾳ κόμας ἀναδήσαντες εἰλαπινάζοισιν εὐφρόνως.
νόσοι δ᾽ οὔτε γῆρας οὐλόμενον κέκραται
ἱερᾷ γενεᾷ· πόνων δὲ καὶ μαχᾶν ἄτερ

οἰκέοισι φυγόντες
ὑπέρδικον Νέμεσιν. θρασείᾳ δὲ πνέων καρδίᾳ
μόλεν Δανάας ποτὲ παῖς, ἀγεῖτο δ᾽ Ἀθάνα,
ἐς ἀνδρῶν μακάρων ὅμιλον· ἔπεφνέν τε Γοργόνα, καὶ ποικίλον κάρα
δρακόντων φόβαισιν ἤλυθε νασιώταις
λίθινον θάνατον φέρων. ἐμοὶ δὲ θαυμάσαι

θεῶν τελεσάντων οὐδέν ποτε φαίνεται
ἔμμεν ἄπιστον.
κώπαν σχάσον, ταχὺ δ᾽ ἄγκυραν ἔρεισον χθονί
πρῷραθε, χοιράδος ἄλκαρ πέτρας.
ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
ἐπ᾽ ἄλλοτ᾽ ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον.

Δ᾽
ἔλπομαι δ᾽ Ἐφυραίων
ὄπ᾽ ἀμφὶ Πηνεϊὸν γλυκεῖαν προχεόντων ἐμάν
τὸν Ἱπποκλέαν ἔτι καὶ μᾶλλον σὺν ἀοιδαῖς
ἕκατι στεφάνων θαητὸν ἐν ἅλιξι θησέμεν ἐν καὶ παλαιτέροις,
νέαισίν τε παρθένοισι μέλημα. καὶ γὰρ
ἑτέροις ἑτέρων ἔρωτες ἔκνιξαν φρένας·

τῶν δ᾽ ἕκαστος ὀρούει,
τυχών κεν ἁρπαλέαν σχέθοι φροντίδα τὰν πὰρ ποδός·
τὰ δ᾽ εἰς ἐνιαυτὸν ἀτέκμαρτον προνοῆσαι.
πέποιθα ξενίᾳ προσανέι Θώρακος, ὅσπερ ἐμὰν ποιπνύων χάριν
τόδ᾽ ἔζευξεν ἅρμα Πιερίδων τετράορον,
φιλέων φιλέοντ᾽, ἄγων ἄγοντα προφρόνως.
Perseu certa vez, o líder do povo, se banqueteou

Dentro da casa deles.
Faziam, quando os achou, célebres hecatombes de asnos
Para o deus. Apolo diverte-se em suas festas
E com os seus elogios, sempre rindo 35
A cada vez que vê a insolência ereta dessas bestas.

III
A Musa não é estranha
Para os seus costumes, pois coros de virgens e sons que vêm da lira
E do aulo se agitam constantes em todo os lados deles.
Grinaldas douradas lhes cingem os cachos e eles festejam com a mente alegre. 40
Não se juntam velhice e doença àquela raça
Sagrada, mas sim, sem nunca ter batalhas ou penas,

Vivem lá, escapando da
Nêmesis de dura sentença. Tendo em Atena a sua guia,
O filho de Dânae se foi certa vez respirando em seu 45
Coração a bravura pra junto daqueles ditosos. Pra Górgona ele deu a morte,
Depois, carregando o rosto de serpes variegadas,
Levou para os insulares a morte feita de pedra.

Não me supreendo nem mesmo com o que não é possível crer
Quando é um deus que o faz. 50
Tomai os remos, lançai vinda da proa a âncora
Para a terra, frente a essas fragas denteadas,
Pois o melhor dos hinos de encômio se furtou
De um tema para o outro, voando feito alguma abelha.

IV
Eu espero que, quando forem 55
Os efiraios junto ao Peneios me derramar a doce voz,
Eu possa tornar inda mais esplêndido Hipócleas em
Suas láureas pros que lhe são seus companheiros e para os mais velhos,
sendo fonte ainda 58a
De ardor para as virgens pelos meus hinos. Os desejos
Mais diversos de fato movem as mentes de homens variados. 60

Cada um ao vencer conquista
O que mais lhe for imediato à mente e mais próximo aos seus pés,
Porém não há como prever o que pode lhe vir num ano.
Mas fio-me em Tórax que com o seu zelo hospital colocou o jugo nos cavalos
Do meu carro das Musas Piérias, da quadriga, 65
De amigo pra amigo, de guia para guia, benigno.

πειρῶντι δὲ καὶ χρυσὸς ἐν βασάνῳ πρέπει
καὶ νόος ὀρθός.
ἀδελφεοῖσί τ᾽ ἐπαινήσομεν ἐσλοῖς, ὅτι
ὑψοῦ φέροντι νόμον Θεσσαλῶν
αὔξοντες· ἐν δ᾽ ἀγαθοῖσι κεῖνται
πατρώιαι κεδναὶ πολίων κυβερνάσιες.

Na pedra de toque, quando testados, reluzem sempre
O ouro e a mente reta.
Também iremos louvar seus nobilíssimos irmãos
Que as leis tessálias exaltam e protegem. 70
O governo sobre as cidades, como alguma
Herança amável, repousa nos homens bons, de pai pra filho.

Pítica XI

Estrofes e Antístrofes (6 tempos)

s01

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ⏑⏑ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ — — ‖ *hepta tel sp*

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Filhas de **Ca**dmo -- **Sê**mele, **tu** que **mo**ras ao **la**do **dos** O**lím**pios **deu**ses,

s02

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ × ◡ – ◡ | ◡ ⏑⏑ ◡ – ‖ — ◡ – ‖ *hepta gl ia^*

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

E Ino, **deu**sa **bran**ca, que **jun**to às Ne**rei**das ma**rin**has **tens** a **tu**a **ca**ma --,

s03

⏑⏑ ◡ – ◡ ‖ ⏑⏑ ◡ – ◡ | ◡ ⏑ ⏓ ‖ *tr gl^^*

– ◡ – ◡ ‖ o o – ◡ | ◡ – ⏓ ‖

Vinde **jun**to da **mãe** de exce**len**te

s04

× ⏑ ⏑⏑ ◡ | ◡ – × – ‖ ⏑⏑ ◡ – ◡ | ◡ ⏑ ⏓ ‖ *2gl^^*

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ⏓ ‖

Pro**gê**nie de **Hé**ra**cles**, ao lo**cal** das tri**pe**ças

s05

— – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ ◡ – – ◡ | – ◡ — ‖ *hepta wil^*

o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖ o o – ◡ | – ◡ ◡ – ‖

Dou**ra**das, **que** são por **Ló**xias es**pe**cial**men**te esti**ma**das,

Epodos (6 tempos)

e01

– ◡ ◡ – ‖ ◡ – — ‖ *ch ^ia*

– ◡ ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Dessa ma**nei**ra hon**ran**do **Te**bas

e02

⌣ ◡ – ◡ | ◡ – — ‖ *ph*

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

Das sete **por**tas e a **pro**va em **Ci**rra

e03

— – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖ — ⊼ ‖ *tel tr+1*

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ – ◡ – ◡ ‖ — ⊼ ‖

Em que Tra**sí**deo tor**nou** seu **lar pá**trio **mais** no**tá**vel

e04

⏜ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ —˩ ◡ – ‖ *gl ^ia*

o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ‖

Ao lan**çar** a ter**cei**ra **láu**rea em **ci**ma **de**le

e05

◡ – ◡ – | ◡ – —˩ | ⏜˩ ◡ – ‖ *2ia^ ^ia*

◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – ‖

De**pois** de **con**quis**tá**-la **so**bre os **cam**pos **fér**teis

e06

⏝ – ◡ – ‖ —˩ – ◡ | ◡ – —˩ ‖ *ia reiz*

◡ – ◡ – ‖ o o – ◡ | ◡ – ◡ – ‖

De **Pí**la**des**, o anfitri**ão** do la**cô**nio O**res**tes,

ΠΥΘΙΑ ΙΑ΄ – ΘΡΑΣΥΔΑΙΩΙ ΘΗΒΑΙΩΙ – ΠΑΙΔΙ ΣΤΑΔΙΕΙ

Α᾽

Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν ᾽Ολυμπιάδων ἀγυιᾶτι,
᾽Ινώ τε Λευκοθέα ποντιᾶν ὁμοθάλαμε Νηρηΐδων,
ἴτε σὺν ῾Ηρακλέος ἀριστογόνῳ
ματρὶ πὰρ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων
θησαυρόν, ὃν περίαλλ᾽ ἐτίμασε Λοξίας, 5

᾽Ισμήνιον δ᾽ ὀνύμαξεν, ἀλαθέα μαντίων θῶκον,
ὦ παῖδες ῾Αρμονίας, ἔνθα καί νυν ἐπίνομον ἡρωΐδων
στρατὸν ὁμαγερέα καλεῖ συνίμεν,
ὄφρα Θέμιν ἱερὰν Πυθῶνά τε καὶ ὀρθοδίκαν
γᾶς ὀμφαλὸν κελαδήσετ᾽ ἄκρᾳ σὺν ἑσπέρᾳ 10

ἑπταπύλοισι Θήβαις
χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας,
ἐν τῷ Θρασυδαῖος ἔμνασεν ἑστίαν
τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῴαν βαλών,
ἐν ἀφνεαῖς ἀρούραισι Πυλάδα 15
νικῶν ξένου Λάκωνος ᾽Ορέστα.

Β᾽

τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς ᾽Αρσινόα Κλυταιμνήστρας
χειρῶν ὕπο κρατερᾶν ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,
ὁπότε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
Κασσάνδραν πολιῷ χαλκῷ σὺν ᾽Αγαμεμνονίᾳ 20
ψυχᾷ πόρευ᾽ ᾽Αχέροντος ἀκτὰν παρ᾽ εὔσκιον

νηλὴς γυνά. πότερόν νιν ἄρ᾽ ᾽Ιφιγένει᾽ ἐπ᾽ Εὐρίπῳ
σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;
ἢ ἑτέρῳ λέχεϊ δαμαζομέναν
ἔννυχοι πάραγον κοῖται; τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις 25
ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ᾽ ἀμάχανον

ἀλλοτρίαισι γλώσσαις·
κακολόγοι δὲ πολῖται.
ἴσχει τε γὰρ ὄλβος οὐ μείονα φθόνον·
ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει. 30
θάνεν μὲν αὐτὸς ἥρως᾽ Ατρεΐδας
ἵκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν ᾽Αμύκλαις,

Pítica XI – Para Trasídeo de Tebas – Estádio Juvenil

I
Filhas de Cadmo -- Sêmele, tu que moras ao lado dos Olímpios deuses,
E Ino, deusa branca, que junto às Nereidas marinhas tens a tua cama --,
Vinde junto da mãe de excelente
Progênie de Héracles, ao local das tripeças
Douradas, que são por Lóxias especialmente estimadas, 5

Chamado Ismênio, veraz assento pras artes de adivinhação.
Filhas da Harmonia, ele agora convoca o exército das heroínas
Regionais, pra que lá se reúna,
Pra que vós celebreis a sacra Têmis e Pito,
O justo umbigo da terra no ápice vespertino, 10

Dessa maneira honrando Tebas
Das sete portas e a prova em Cirra
Em que Trasídeo tornou seu lar pátrio mais notável
Ao lançar a terceira láurea em cima dele
Depois de conquistá-la sobre os campos férteis 15
De Pílades, o anfitrião do lacônio Orestes,

II
Que no assassinato paterno foi salvo por sua ama Arsínoe
Das brutas mãos de Clitemnestra e de sua traição funesta
Quando despachou com bronze cinéreo
A filha de Príamo Dardâneo, Cassandra, 20
Junto de Agamêmnon em alma, pro Aqueronte sombrio,

Mulher sem pena. Seu ódio, de mão tão pesada, o que o provocou?
Teria sido Ifigênia morrendo em Euripo longe de sua pátria?
Ou o leito de um outro a domou,
Afastando-a de seu caminho? Pra novas esposas, 25
É a mais terrível das faltas, que nunca pode ocultar-se

Graças às línguas das pessoas,
Pois maldizem os cidadãos.
A inveja acompanha, sim, a prosperidade
Enquanto despercebido o humilde brame. 30
Até o heroico Atrida teve a sua morte
Ao vir pra Amiclas célebre por final,

Γ'

μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένᾳ πυρωθέντων
Τρώων ἔλυσε δόμους ἁβρότατος. ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον
Στρόφιον ἐξίκετο, νέα κεφαλά,
Παρνασσοῦ πόδα ναίοντ'· ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει
πέφνεν τε ματέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς.

ἦρ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσιπόρους τριόδον ἐδινάθην,
ὀρθὰν κέλευθον ἰὼν τὸ πρίν· ἤ μέ τις ἄνεμος ἔξω πλόου
ἔβαλεν, ὡς ὅτ' ἄκατον εἰναλίαν;
Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθοῖο συνέθευ παρέχειν
φωνὰν ὑπάργυρον, ἄλλοτ' ἄλλᾳ ταρασσέμεν

ἢ πατρὶ Πυθονίκῳ
τό γέ νυν ἢ Θρασυδαίῳ,
τῶν εὐφροσύνα τε καὶ δόξ' ἐπιφλέγει.
τὰ μὲν <ἐν> ἅρμασι καλλίνικοι πάλαι,
Ὀλυμπίᾳ τ' ἀγώνων πολυφάτων
ἔσχον θοὰν ἀκτῖνα σὺν ἵπποις,

Δ'

Πυθοῖ τε γυμνὸν ἐπὶ στάδιον καταβάντες ἤλεγξαν
Ἑλλανίδα στρατιὰν ὠκύτατι. θεόθεν ἐραίμαν καλῶν,
δυνατὰ μαιόμενος ἐν ἁλικίᾳ.
τῶν γὰρ ἀνα πόλιν εὑρίσκων τὰ μέσα μακροτέρῳ
ὄλβῳ τεθαλότα, μέμφομ' αἶσαν τυραννίδων·

ξυναῖσι δ' ἀμφ' ἀρεταῖς τέταμαι· φθονεροὶ δ' ἀμύνονται.
ἀλλ', εἴ τις ἄκρον ἑλὼν ἡσυχᾷ τε νεμόμενος αἰνὰν ὕβριν
ἀπέφυγεν, μέλανος ἂν ἐσχατιὰν
καλλίονα θανάτου <στείχοι> γλυκυτάτᾳ γενεᾷ
εὐώνυμον κτεάνων κρατίσταν χάριν πορών·

ἅ τε τὸν Ἰφικλείδαν
διαφέρει Ἰόλαον
ὑμνητὸν ἐόντα, καὶ Κάστορος βίαν,
σέ τε, ἄναξ Πολύδευκες, υἱοὶ θεῶν,
τὸ μὲν παρ' ἅμαρ ἕδραισι Θεράπνας,
τὸ δ' οἰκέοντας ἔνδον Ὀλύμπου.

III
Trazendo a morte pra profetiza depois de saquear os bens
Dos lares troicos, queimados graças a Helena. Mas seu filho foi,
Pequenino, pro sopé do Parnaso, 35
Para casa de Estrófio, o ancião, mas depois
Ares ajudou-o a fazer a mãe e Egisto em pedaços.

Pode ser, amigos, que eu tenha me perdido no ponto em que bifurca a trilha
Mesmo que antes eu caminhasse pra frente? Ou terá lançado-me algum vento
Para longe, como faz à chalupa? 40
Musa, caso tu tenhas aceitado paga por tua
Voz, mantém-na, ora ondulando-a pra cá e ora pra lá:

Ou a seu pai, um vencedor
Pítico ou então pra Trasídeo,
Pois sua fama e seu júbilo tornam-no candente. 45
Outrora venceram não apenas com
Seus carros e também com seus cavalos ágeis
Brilharam nos certames Olímpicos,

IV
Mas entrando nus na corrida sobrepujaram toda a hoste
Grega em rapidez. Que eu deseje sempre dos deuses só o que for belo 50
E for próprio pra idade que tenho,
Pois percebo que o estrato mediano da pólis
Tem mais prosperidade e censuro o lote da tirania.

Busco as excelências conjuntas, visto que afastam sempre os invejosos.
Mas quando um homem conquista o topo e o habita em paz, fugindo da 55
Desmedida terrível, alcança
Os limites mais belos da morte escura, deixando
O melhor dos bens para os seus: a graça de um nome bom.

Isso é o que faz Iolau, o filho
De Íficles, ser cantado em hinos, 60
Como ocorre pra força de Cástor e pra ti,
Polideuces, senhor, que és filho dos divinos
E vives em Terapna um dia e no outro tens
A tua moradia no Monte Olimpo.

Pítica XII

Estrofes (4 tempos)

s01

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Eu **pe**ço-te, a**man**te do **bri**lho, **pó**lis mais **be**la dos **ho**mens,

s02

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Lar de Per**sé**fone, **tu** que **mo**ras, sen**ho**ra, nos **mon**tes

s03

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ ⏑̄ ◡ | – – | ⏑̄ ◡ | ⏑̄ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ ⏑̄ ◡ | – × | ⏑̄ ◡ | – × ‖

Bem-**fei**tos às **or**las de A**cra**gas **on**de **pas**tam **as** o**ve**lhas,

s04

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖

Que com a **bo**a von**ta**de **de ho**mens e **deu**ses, re**ce**bas

s05

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏑̄ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

Pro**pí**cia a guir**lan**da de **Pi**to **que** te o**fer**ta o i**lus**tre **Mi**das

s06

– ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | – – | — ◡ | ⏑̄ ‖

× ⋮ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

E o **pró**prio tam**bém**, que ven**ceu** a **Gré**cia in**tei**ra **na ar**te **que**

s07

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – ‖ — ◡ | ⏑̄ ‖

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – × ‖ — ◡ | – × ‖

Palas cri**ou** quando ur**diu** o **tre**no in**fes**to

s08

— ◡ | – – | — ◡ | – – | — ◡ | – ⏑̄ ‖

— ◡ | – × | — ◡ | – × | — ◡ | – × ‖

Das au**da**zes **Gór**go**nas** em **me**lo**di**a,

ΠΥΘΙΑ ΙΒ΄ – ΜΙΔΑΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΙ – ΑΥΛΗΤΗΙ

Α’

᾽Αιτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων,
Φερσεφόνας ἕδος, ἅ τ᾽ ὄχθαις ἔπι μηλοβότου
ναίεις ᾽Ακράγαντος ἐύδματον κολώναν, ὦ ἄνα,
ἵλαος ἀθανάτων ἀνδρῶν τε σὺν εὐμενίᾳ
δέξαι στεφάνωμα τόδ᾽ ἐκ Πυθῶνος εὐδόξῳ Μίδᾳ, 5
αὐτόν τέ νιν ῾Ελλάδα νικάσαντα τέχνᾳ, τάν ποτε
Παλλὰς ἐφεῦρε θρασειᾶν <Γοργόνων>
οὔλιον θρῆνον διαπλέξαις ᾽Αθάνα·

Β’

τὸν παρθενίοις ὑπό τ᾽ ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς
ἄιε λειβόμενον δυσπενθέι σὺν καμάτῳ, 10
Περσεὺς ὁπότε τρίτον ἄυσεν κασιγνητᾶν μέρος
ἐνναλίᾳ Σερίφῳ λαοῖσί τε μοῖραν ἄγων.
ἤτοι τό τε θεσπέσιον Φόρκοι᾽ ἀμαύρωσεν γένος,
λυγρόν τ᾽ ἔρανον Πολυδέκτᾳ θῆκε ματρός τ᾽ ἔμπεδον
δουλοσύναν τό τ᾽ ἀναγκαῖον λέχος, 15
εὐπαράου κρᾶτα συλάσαις Μεδοίσας

Γ’

υἱὸς Δανάας· τὸν ἀπὸ χρυσοῦ φαμεν αὐτορύτου
ἔμμεναι. ἀλλ᾽ ἐπεὶ ἐκ τούτων φίλον ἄνδρα πόνων
ἐρρύσατο, παρθένος αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων 20
χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ᾽ ἐρικλάγκταν γόον.
εὗρεν θεός· ἀλλά νιν εὑροῖς᾽ ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν,
ὠνύμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
εὐκλεᾶ λαοσσόων μναστῆρ᾽ ἀγώνων,

Δ’

λεπτοῦ διανισσόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων, 25
τοὶ παρὰ καλλίχορον ναίοισι πόλιν Χαρίτων
Καφισίδος ἐν τεμένει, πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.
εἰ δέ τις ὄλβος ἐν ἀνθρώποισιν, ἄνευ καμάτου
οὐ φαίνεται· ἐκ δὲ τελευτάσει νιν ἤτοι σάμερον
δαίμων – τὸ δὲ μόρσιμον οὐ παρφυκτόν – ἀλλ᾽ ἔσται χρόνος 30
οὗτος, ὃ καί τιν᾽ ἀελπτίᾳ βαλών
ἔμπαλιν γνώμας τὸ μὲν δώσει, τὸ δ᾽ οὔπω.

Pítica XII – Para Midas de Acragas – Aulo

I
Eu peço-te, amante do brilho, pólis mais bela dos homens,
Lar de Perséfone, tu que moras, senhora, nos montes
Bem-feitos às orlas de Acragas onde pastam as ovelhas,
Que com a boa vontade de homens e deuses, recebas
Propícia a guirlanda de Pito que te oferta o ilustre Midas 5
E o próprio também, que venceu a Grécia inteira na arte que
Palas criou quando urdiu o treno infesto
Das audazes Górgonas em melodia,

II
Quando o ouviu se verter das inabordáveis cabeças de serpe
Dessas donzelas com doloroso sofrer no momento em 10
Que foi posta à morte a terceira irmã por obra de Perseu,
Pra destruição conduzindo Sérifo junto a seu povo.
A raça espantosa de Fórcis da visão ele privara
E então, como paga pra Polidectes pelo rapto de sua
Mãe e seu leito forçoso, decepou 15
A cabeça e as belas faces de Medusa

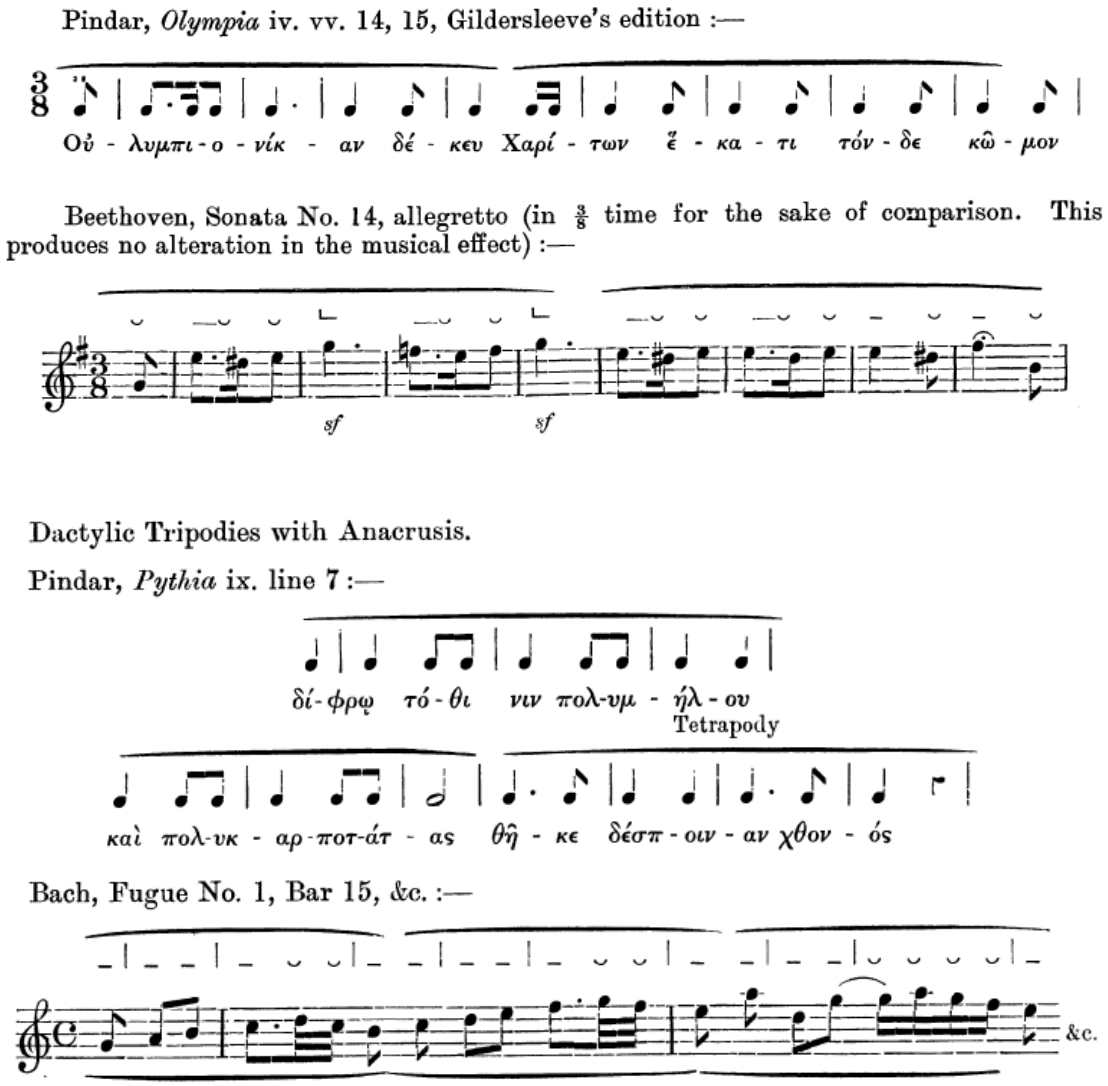
III
O filho de Dânae que é dito ter de uma chuva dourada
Sido criado. Mas, ao salvar o querido varão
Das penas descritas, criou com todo som das flautas uma
Música para imitar o altíssono grito de dor, 20
Que vinha da boca voraz de Euríale, num instrumento.
A deusa a criou, todavia o fez pra posse dos humanos
Dando-lhe o nome de canto multiface,
O famoso som que avisa dos certames

IV
E sói percorrer pelo fino bronze e também pelos juncos 25
Que na cidade das Graças, bela em seus coros, vicejam,
Na terra da filha cefísia, testemunhas dos coreutas.
Se entre os mortais existir qualquer alegria, sem lida
Jamais vai surgir, mas um nume a cumprirá no mesmo dia.
Ninguém fugirá do destino, mas virá um tempo ainda 30
Que de repente atacando a alguém dará
Uma coisa, mas lhe negará uma outra.

Apêndices

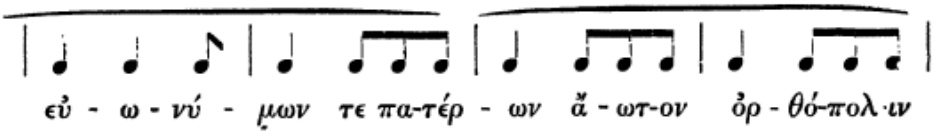
7. *Píndaro na melodia de Beethoven*

A possibilidade de fazer uma leitura musical a partir do trabalho de análise rítmica de Gildersleeve não é algo novo. Ainda no século XIX, menos de uma década depois da edição de Gildersleeve das *Píticas* e das *Olímpicas*, foi publicado um artigo de C. F. Abby Williams (1893) em *The Classical Review* a respeito da música dos antigos gregos e dos tratados musicais que nos restaram. Em uma tentativa de demonstrar como a música antiga não era de todo distante da nossa, Williams apresenta alguns versos de Píndaro, segundo a análise de Gildersleeve, dando a eles melodias tiradas do trabalho de músicos como Beethoven, Bach e Wagner. Eis alguns exemplos:

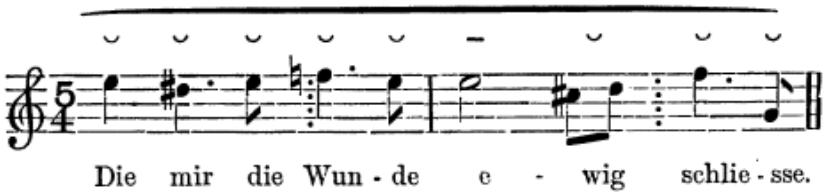


Paeonic Dipodies.

Olympia ii. Line 8 :—



R. Wagner, *Tristan and Isolde*, Act. III. Sc. ii. :—



Os exemplos citados por Williams e apresentados acima foram usados pelo crítico para ilustrar a teoria de Rudolph Westphal de que as frases musicais antigas (advindas da própria poesia) possuíam estruturas semelhantes às modernas, onde prevalecem estruturas de quatro compassos (ou *cola*) como as mais frequentes. Outras constituições de frases, como dímetros, trímetros e hexâmetros, seriam adicionados para quebrar a monotonia da música. Segundo Williams (1893: 296), a beleza da obra de Bach se deveria, em parte, justamente por seguir esse conceito que os gregos já conheciam.

8. *A melodia da áurea lira Pindária*

A questão da melodia nas odes de Píndaro estaria mais próxima de ser resolvida se se pudessem considerar verídicas as notações musicais que temos para os primeiros versos da *Pítica I*. De acordo com Mountford (1936: 120), a melodia foi publicada pela primeira vez em 1650 pelo jesuíta Athanasius Kircher, que a teria encontrado em um manuscrito de uma abadia antiga. Durante quase 300 anos, muito se discutiu a respeito da autenticidade desse fragmento musical, tendo havido períodos de variada aceitação, até que, no começo do século XX, foram levantados fortes argumentos contra a possibilidade de ela ser autêntica.

O primeiro argumento, de caráter externo, é o fato de que ninguém, com a exceção do próprio Kircher, chegou a ver o manuscrito original da melodia.[97] Ainda que esse argumento não seja forte o bastante para desqualificar a publicação do jesuíta, ele se torna conspícuo quando justaposto com as demais alegações contra sua veracidade, como, por exemplo, o fato apontado por Mountford (1936: 123) do texto apresentado por Kircher não ser equivalente ao dos demais manuscritos, e, sim, espelhar a edição de 1616 de Erasmus Schmid.

Quanto a problemas da própria melodia, Mountford (1936: 129) assinala que, se a notação é autêntica, a transcrição de Kircher para notação musical moderna foi falha, visto que o trecho referente a "ἐλελιζόμενα καὶ τόν" na notação moderna não traduz corretamente os símbolos usados na notação antiga.

Esses argumentos, juntos, já são o bastante para ser pôr em cheque a veracidade da notação. Em 1940, no entanto, quando Gombosi subiu ao ringue para dar o golpe final na autenticidade do fragmento, ficou provado com argumentos sólidos que o texto não só não poderia ser de Píndaro, como de nenhum outro músico antigo ou forjador posterior que não o próprio Athanasius Kircher.

[97] Ao relatar o problema, Mountford (1936: 121) faz uma ressalva para a possibilidade de que Kircher houvesse de fato encontrado um fragmento em condições precárias e que houvesse se deteriorado e sido descartado.

Gombosi baseia seus argumentos, principalmente, no modo e na escala apresentados no fragmento. Segundo ele (1940: 383), assim como havia acontecido com Boeckh, Kircher teria confundido modo com escala. Por conta disso, ao escrever as notações antigas com a melodia que havia inventado, Kircher teria tomado os símbolos da escala Lídia e transposto uma melodia na escala Frígia. Imaginando que, ao fazer isso, estaria passando a melodia também para o modo Frígio, Kircher teria tido como resultado uma melodia que não pertence nem à escala Lídia nem à Frígia, mas sim à Hiperlídia ou à Hipofrígia. Por conta disso, a melodia é forçosamente alheia ao tempo de Píndaro, visto que nem Platão nem Aristóteles conheciam essas escalas. Segundo Gombosi, a Hipofrígia teria aparecido cerca de cem anos depois de Píndaro e cinquenta antes de Aristóxeno, ao passo que o intervalo entre Píndaro e a escala Hiperlídia é ainda maior.

(Outra objeção passível de ser feita, porém não levantada nem por Mountford nem por Gombosi, é o fato de que a melodia não foi composta na escala enarmônica, a qual, pelo que sabemos por testemunho antigo, era a mais usada no tempo de Píndaro e na época Clássica.[98] Contudo, apesar desses testemunhos, a pesquisa recente de Franklin (2002) questiona a validade dessa visão, elegendo uma data mais antiga ao gênero diatônico.[99])

Descartada a hipótese de autoria de Píndaro ou de algum outro músico antigo, Gombosi (1940: 391) passa então a tratar do porquê a melodia não poderia ter sido criada por algum bizantino, medievo ou qualquer forjador que não o próprio Kircher.

---

[98] Segundo West (2005: 164-5), "In the fifth century BC, music of a serious character appears to have been normally of the enharmonic type. This genus is reported to have been typical of Simonides, Pindar, tragedy, and the old style generally. […] By the late fourth century enharmonic had lost a good deal of ground. Aristoxenus upheld it as being the most sophisticated and beautiful of the genera, but lamented the fact that it was now largely neglected in favour of the chromatic, which people found easier to appreciate and more ingratiating. The musical fragments from the third and second centuries BC show a mixture of chromatic and diatonic. Those from the Roman period are almost wholly diatonic."

[99] Franklin se baseia em dois argumentos principais para defender a precedência do gênero diatônico aos outros: i) o fato de Aristóxeno apontá-lo como o mais aberto à descoberta humana (2002: 690) e mencionar a existência anterior de heptacordes que se costumavam chamar ἁρμονίαι (2002: 701); ii) a invenção da lira de sete cordas de Terpandro (a qual já existia antes no período Micênico) ter sido na verdade a instituição do gênero diatônico (2002: 673-7), o qual era chamado também de σύντονος por Aristóxeno e pelo escoliasta de Aristófanes, identificando-o como "a ἁρμονία passada para nós pelos nossos pais" nas *Nuvens* (2002: 688-90).

Como provas, Gombosi aponta o fato de que Kircher havia, em outros pontos de sua obra, sugerido melodias criadas por ele próprio para canções antigas. Fora isso, ele aponta a coincidência de o fragmento ser do início da primeira ode, numa única página da edição de Schmid, feita na tonalidade que lhe veio mais naturalmente, transcrita usando os primeiros símbolos das tabelas de Alípio, o que, por fim, resultou numa composição alheia ao tempo de Píndaro.

Depois desses argumentos, de modo geral, passou-se a desconsiderar o fragmento, que não é listado nem por West em seu *Ancient Greek Music* nem por Landels em seu *Music in ancient Greece and Rome*. Por outro lado, mesmo não sendo pindárica, a melodia de Kircher ainda merece respeito por sua beleza, a qual é enaltecida mesmo pelo próprio Gombosi (1940: 392):

> "Others may admire Kircher for his great knowledge: I admire him above all because of his fine intuition, which produced, in spite of all the gaps in his knowledge, an example that represented for many generations the submerged world of the music of classical Antiquity."

Se a melodia, portanto, não serve como um testemunho confiável do tempo de Píndaro, ela ainda tem valor para nós como um meio de apreciação da obra do poeta, assim como um arranjo novo a uma música antiga.

Uma interpretação do fragmento musical de Kircher pode ser apreciada no CD *Musique de la Grèce Antique*, dirigido por Gregorio Paniagua.

9. *Possíveis (proto-)estruturas D/e em outros poetas*

West (1996) e Dale (2010) possuem ótimos panoramas do uso do gênero D/e, porém não temos testemunho de como o gênero foi criado. Como apontado anteriormente, Maas (1962: 40) sugere que talvez tenha sido inventado por Píndaro. Observando os poemas mais antigos, contudo, onde aparece a mistura de dáctilos e formas jambo-trocaicas, surge-nos a hipótese de que seu nascimento seja anterior. Vejamos, por exemplo, a escansão do fragmento 386 de Íbico:[100]

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

... ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

[100] A escansão é de autoria de Gentili & Lomiento (2007: 97-98).

– ◡ ◡ – ◡ ◡

Os versos são predominantemente dactílicos, possuindo variações em seus finais. O *colon* – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –, conhecido como ibíceo por ter sido supostamente inventado por Íbico, é uma espécie de trímetro dactílico com final prolongado. Vários efeitos poderiam ser gerados com isso. Em primeiro lugar, talvez uma síncope, com a tésis de um quarto dáctilo sendo adiantada ainda dentro da ársis do terceiro:

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ –|– ⊼

Nesse caso, é bastante provável que a sílaba final também fosse prolongada ou que houve alguma pausa para preencher o tempo antes do compasso antes do próximo verso.

Outra possibilidade é a de que a tésis do terceiro dáctilo fosse prolongada:

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ◡ | – ⊼

O caso do sétimo verso é bastante interessante. Ele se assemelha um pouco às estruturas usadas pelo próprio Píndaro,[101] sendo passível de uma análise semelhante à que fizemos nas odes D/e:

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⊔ ◡ | – –

[101] A diferença notável é que Píndaro trabalhava mormente com sequências dactílicas terminadas com sílaba longa (ou *brevis in longo*), como *D*, *Da*, *d* e *da*.

O verso parece ser uma versão estendida do que vimos anteriormente, possuindo uma sílaba longa a mais, a qual completa uma espécie de epítrito em seu final. É difícil dizer qual seria a real divisão temporal do verso, como ele era enunciado no ritmo da música. A análise apresentada acima é apenas uma possibilidade. Porém, ela ilustra alguns pontos importantes: i) uma possível origem para o gênero D/e (ainda que permaneça incerto como ele se comportava nesse estágio inicial, se realmente o for); ii) um argumento a favor da visão de que seriam as estruturas jambo-trocaicas que se adequariam ao ritmo do dáctilo e não o contrário.

Uma outra estrutura que talvez pudesse pertencer ao gênero D/e, a nosso ver, é a estrofe sáfica. Sua constituição é bastante simples:

– ⏑ – × – ⏑ ⏑ – ⏑ – ×

– ⏑ – × – ⏑ ⏑ – ⏑ – ×

– ⏑ – × – ⏑ ⏑ – ⏑ – ×

– ⏑ ⏑ – –

Apesar dessa aparente simplicidade, não há um consenso para a análise e nomenclatura de suas partes. Gentili e Lomiento (2007: 149-50) a classificam como três hendecassílabos, originados a partir de trímetros coriâmbicos, seguidos por um adônio (– ⏑ ⏑ – –). West (1996: 32-3), por sua vez, afirma que os dois primeiros versos são compostos por um *metron* jâmbico acefálico (– ⏑ –) seguido por um haguessicóreo (× – ⏑ ⏑ – ⏑ – –). Ele diz ainda que o terceiro verso também pode ser visto da mesma forma, acrescido por um adônio, ou como um *metron* jâmbico acefálico seguido por um telesíleo (× – ⏑ ⏑ – ⏑ –) e um reiziano (× – ⏑ ⏑ – –). Nessa última configuração, a estrofe teria apenas três versos, o último mais longo que os dois primeiros (como visto em algumas edições).

Apesar da discrepância de análises, as duas têm em comum o entendimento de que essa estrofe é jambo-trocaica em origem. Tentemos, então, dividi-la em compassos de seis tempos, seguindo a etimologia oferecida por Gentili e Lomiento, de que tenha se originado de um trímetro coriâmbico:

⁝ ◡ – ⏑̄ | – ◡ ◡ – | ◡ – ⏓ | x3

– ◡ ◡ – | ⏓ ⏒ |

Ainda que essa divisão seja possível, ela não nos parece muito natural. A quarta posição do primeiro *metron* é geralmente preenchida por sílabas longas, o que nos parece um indício contrário à hipótese de que o *anceps* tivesse uma duração curta mesmo quando ocupado por uma longa irracional. Tentemos, então, usar a hipótese de West para nossa análise:

⏓ ◡ – | ⏓ – ◡ | ◡ – ◡ – | ⏓ ⏒ | x3

– ◡ ◡ – | ⏓ ⏒ |

A hipótese de West nos parece melhor, ainda que precise de quatro compassos em vez de três e não se adeque à origem proposta por Gentili e Lomiento. O *metron* jâmbico tem sua primeira longa prolongada para compensar a acefalia e o haguessicóreo tem uma base de três tempos formada por uma única posição *anceps*. Por fim, a sílaba hipercatalética se isola em um compasso completado por uma pausa.

Ainda que seja uma hipótese boa, ela talvez seja demasiadamente truncada. Parece-nos, na verdade, que a estrofe se adequa melhor ao ritmo quaternário, assim como as odes D/e de Píndaro. Com efeito, pode-se considerar que seus versos sejam compostos por um *metron* trocaico seguido por um pé dactílico e outro *metron* trocaico.

O quarto e último verso se adequa também perfeitamente a essa ordem, sendo então analisado como um dímetro dactílico:

⏑̄ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | ⏑̄ ⏑ | – – | x3

– ⏑ ⏑ | – – |

Essa aparenta ser a melhor hipótese, por mais que pareça se distanciar de uma possível origem no trímetro coriâmbico. Talvez, no entanto, a estrofe tenha realmente se originado a partir de coriambos, por meio de anáclase e catalexia:

De: – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – |

Para: – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – ∧ |

Depois, em algum momento, é possível que tenha ocorrido uma mudança em sua conformação rítmica, com a adição de uma posição *anceps* que passou a alterar o andamento dos versos:

De: – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ – ∧ |

Para: ⏑̄ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | ⏑̄ ⏑ | – – |

A inclinação natural com que os versos, inclusive o quarto, se adequam a esse ritmo, junto à fluência que ele confere ao período, fazem com que essa hipótese nos pareça a mais interessante das três.

Bibliografia

BARKER, *Greek Musical Writings: I. The Ancient Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BOECKH, August; DISSEN, Ludolph Georg. *Pindari opera quae supersunt.* (2 vols.) Leipzig: Gottlob Weigel, 1811-21.

BOEKE, Hanna. *The Value of Victory in Pindar's Odes*. Boston: Brill, 2007.

BOWRA, Cecil Maurice. "An Alleged Anomaly in Pindaric Metric." *The Classical Quarterly*, Vol. 24, No. 3/4 (Jul. – Oct., 1930), pp. 174-182. Cambridge University Press.

_____. "Metrical Correspondence in Pindar – I". *The Classical Quarterly*, Vol. 27, No. 2 (Apr. 1933), pp. 81-87. Cambridge University Press.

_____. *Pindar*. Oxford: Clarendon Press, 1964.

_____. *Pindari Carmina cum fragmentis*. London: Oxford University Press, 1958.

BUNDY, Elroy L. *Studia Pindarica*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

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

CAMPBELL, David A. *Greek Lyric V: The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

CAREY, Christopher. "The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus".

Classical Philology, Vol. 86, No. 3 (Jul, 1991), pp. 192-200. The University Press of Chicago.

CHRIST, Wilhelm. *Pindari Carmina cum deperditorum fragmentis selectis: iterum recognovit*. Leipzig: Teubner, 1904.

COLE, Thomas, *Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1988.

CURRIE, Bruno. "Reperformance Scenarios for Pindar's Odes". In MACKIE, C. J. *Oral Performance and its Context*. Leiden: Brill, 2004.

DALE, A. M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. "The Metrical Units of Greek Lyric Verse I". *The Classical Quarterly*, Vol. 44, No. 3/4, (Jul. – Oct., 1950), pp. 138-148.

_____. "The Metrical Units of Greek Lyric Verse II". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 1, No. 1/2, (Jan. – Apr., 1951), pp. 20-30.

_____. "The Metrical Units of Greek Lyric Verse III". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 1, No. 3/4, (Jul. – Oct., 1951), pp. 119-129.

DISSEN, Ludolph Georg. *Pindari carmina quae supersunt cum deperditorum fragmentis selectis ex recensione Boekhii*. Gothae et Erfordiae, 1843.

DRACHMAN, A. B. *Scholia Vetera in Pindari Carmina*. Vol. II. Lipsiae: Teubner, 1997.

FLEMING, Thomas. "The Versus in Greek Metrics and Music". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 52, No. 1 (1996), pp. 123-131. Fabrizio Serra editore.

GENTILI, Bruno. *La Metrica dei Greci*. Messina - Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1952.

GENTILI, Bruno; LOMIENTO, Liana. *Metrica e Ritmica*. Città di Castello: Mondadori Università, 2007.

GERBER, Douglas E. *Greek Iambic Poetry*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1999.

GILDERSLEEVE, Basil. *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*. New York: American Book Company, 1885.

HEATH, Malcom; LEFKOWITZ, Mary. "Epinician Performance". *Classical Philology*, Vol. 86, No. 3 (Jul., 1991), pp. 173-191. The University of Chicago Press.

HOMERO. *A Ilíada de Homero – Parte I*. Tradução de Haroldo de Campos, São Paulo: Editora Arx, 2001.

_____. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

IRIGOIN, Jean. *Histoire du Texte de Pindare* Paris: Librairie C. Klincksieck, 1952.

_____. *Les Scholies Métriques de Pindare*. Paris: Librairie Ancienne, 1958.

ITSUMI, Kiichiro. *Pindaric Metre: The 'Other Half'*. New York: Oxford University Press, 2009.

KITTO, H. D. F. "The Rhythms of Pindar". *The Classical Review*, Vol. 42, No. 2 (May, 1928), pp. 51-53. Cambridge University Press.

LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, 2001.

LATTIMORE, Richmond, *The Odes of Pindar*. Chicago: The University of Chicago

Press, 1942.

LEFKOWITZ, Mary. "Who Sang Pindar's Victory Odes?". *The American Journal of Philology*, Vol. 109, No. 1 (Spring, 1988), pp. 1-11. The Johns Hopkins University Press.

LLOYD-JONES, Hugh. *Greek Epic, Lyric and Tragedy: The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

MAAS, Paul. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

MATHIESEN, Thomas J. "Rhythm and Meter in Ancient Greek Music". *Music Theory Spectrum*. Vol. 7. Time and Rhythm in Music (Spring, 1985), pp. 159-180. University of California Press.

MORGAN, Kathryn A. "Pindar the Professional and the Rhetoric of the ΚΩΜΟΣ". *Classical Philology*, Vol. 88, No. 1 (Jan., 1993), pp. 1-15. The University of Chicago Press.

MOUNTFORD, J. F. "The Music of Pindar's "Golden Lyre"". *Classical Philology*, Vol. 31, No. 2 (1936), pp. 120-136. The University of Chicago Press.

NORWOOD, Gilbert. *Pindar*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.

OPHUIJSEN, J. M. van. *Hephaestion on Metre*. Leiden: E. J Brill, 1987.

PLATÃO. *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6 [*República*] tradução de Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo da. *O* Peri Mousikēs, *de Plutarco: Tradução, Comentários e Notas*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

SCHADEWALDT, Wolfgang. *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*. Halle (Saale): Niemeyer Verlag, 1928.

SNELL, Bruno. *Griechische Metrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955.

WEIL, Henri. *Études de Littérature et de Rhythmique Grecques: Textes Littéraires sur Papyrus et sur Pierre*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1902.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

_____. "Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 37 (1980), pp. 137-155. Dr. Rudolf Habelt Gmbh, Bonn (Germany).

_____. *Introduction to Greek Metre*. New York: Oxford University Press, 1987.

WESTPHAL, Rudolf. *System der antiken Rhythmik*. Breslau: Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1865.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Pindaros*. Berlin: Weidmann, 1922.

_____. *Grichiesche Verskunst*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1921.

WILLIAMS, C. F. Abby. "Ancient Metre and Modern Musical Rhythm". *The Classical Review*, Vol. 7, No. 7 (Jul., 1893), pp. 295-300. Cambridge University Press.