UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

MARIANA DO AMARAL MELLO

Os ditirambos de Baquilides: um poeta entre dois mundos

Versão corrigida

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Os ditirambos de Baquilides: um poeta entre dois mundos

Versão corrigida

Mariana do Amaral Mello

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Corrêa

São Paulo

2012

À minha família,
pelo amor e carinho constantes
e pelo privilégio de fazer parte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), cujo subsídio foi fundamental para o desenvolvimento deste projeto.

A Paula da Cunha Corrêa, pelo privilégio da orientação, pela confiança depositada, pela paciência, pelas valiosíssimas contribuições e correções e, principalmente, pela porta aberta ao universo da poesia grega desde a sugestão deste projeto.

Ao Prof. Dr. André Malta Campos e à Prof. Dra. Giuliana Ragusa de Faria, pela leitura atenta e pelas preciosas orientações na ocasião do exame de qualificação desta dissertação, as quais muito contribuíram para o estudo apresentado.

À minha família, pelo apoio incondicional, pela confiança, pelo carinho e alegria de todos os dias e pelo conforto de um amor que torna tudo mais fácil. Especialmente aos meus pais, agradeço pela primeira letra escrita, pelo primeiro livro e pela primeira conversa aguçada, os quais aqui me trouxeram. Ao Glauber, agradeço pela paciência com o tempo escasso durante este projeto, pelo incentivo diário, pelo amor de sempre e pelo sorriso reconfortante.

Aos amigos que o grego trouxe, Lilian Sais, Rafael Brunhara e Silvia Anderson, pelo apoio e simpatia fundamentais. A Karen Sacconi, pela parceria, pela amizade e pela compreensão, sem as quais tudo seria mais difícil.

Ao amigo de sempre Rodrigo Bruccoli, por cada conversa instigante, cada música e poema partilhados, pelo carinho e pela confiança determinante para a minha própria persistência.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma tradução, seguida de comentários, das seis odes de Baquílides que chegaram aos dias atuais agrupadas sob o rótulo de ditirambos, embora essa classificação seja hoje objeto de debate. O estudo dos poemas tem como foco a sua linguagem, sobretudo a abundante ocorrência de epítetos que nela se nota, traço já reconhecidamente característico na obra de Baquílides. Procura-se por meio da observação detalhada de tais termos delinear traços peculiares do estilo do poeta, os quais contribuem para conferir, no mínimo, unidade estilística a um *corpus* díspar do ponto de vista da estrutura de cada ode. A partir do mesmo processo, pretende-se ainda analisar o modo como os epítetos em Baquílides dialogam com aqueles das demais tradições poéticas gregas, principalmente os da épica homérica. São considerados, enfim, também como ponto de contato com as tradições aparentemente privilegiadas pelo poeta, o tratamento que ele dispensa aos mitos gregos e as escolhas por ele feitas nesse sentido, questões que podem colaborar para nossa compreensão do gênero poético ao qual seus supostos ditirambos pertencem, a mélica coral grega.

Palavras-chave: Baquílides, epítetos, ditirambo, mélica coral.

ABSTRACT

This work presents a translation, followed by comments, from the six odes of Bacchylides which survived under the label of dithyrambs, although this classification is nowadays a disputed issue. The study of the poems focuses on their language, especially on the abundant occurrence of epithets that can be noted, a characteristic feature usually recognized in the work of Bacchylides. Through a detailed observation of such terms, we aim at outlining peculiar traces of the poet's style, which contribute to give, at least, a stylistic unity to a diverse *corpus* regarding the structure of each ode. Using the same process, we intend also to examine how the epithets in Bacchylides dialogue with the ones from other Greek poetic traditions, especially the ones from Homeric epic. We take under consideration, finally, as a point of contact with the traditions apparently privileged by the poet, the way he treats Greek myths and the choices he makes in this regard, things that may help our understanding of the poetic genre to which his alleged dithyrambs belong, the Greek choral melic.

Keywords: Bacchylides, epithets, dithyrambs, choral melic.

SUMÁRIO

1.	<u>PREFÁCIO</u>	8
2.	<u>INTRODUÇÃO</u>	9
	Questões sobre o gênero	9
	Questões sobre a linguagem	15
3.	<u>TRADUÇÃO DOS POEMAS</u>	21
	Ode 15	22
	Ode 16	24
	Ode 17	26
	Ode 18	30
	Ode 19	33
	Ode 20	35
4.	<u>COMENTÁRIOS AOS POEMAS</u>	36
	Ode 15	36
	Ode 16	52
	Ode 17	67
	Ode 18	111
	Ode 19	129
	Ode 20	148
5.	<u>ENSAIO DE CONCLUSÃO</u>	156
6.	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	167

1. PREFÁCIO

Neste trabalho apresenta-se uma tradução para o português dos seis chamados ditirambos de Baquírides, bem como um estudo centrado na questão do emprego dos epítetos pelo poeta nessas odes. Considerando, porém, que a classificação desse *corpus* é, muitas vezes, contestada pelos críticos, inicia-se essa dissertação com uma breve introdução a algumas questões sobre o gênero ditirâmico e às razões pelas quais essa classificação é vista por parte dos estudiosos como incerta. Segue-se a essa introdução, um resumo de parte da fortuna crítica dedicada, principalmente, às questões da linguagem e do estilo de Baquírides, especialmente em relação aos epítetos, foco deste projeto.

No segundo momento do trabalho, tem-se, então, a tradução do referido *corpus* e, na sequência, comentários individuais sobre cada uma das odes, nos quais se procura dar ênfase ao modo como os epítetos atuam naqueles textos. A última parte do trabalho consiste, enfim, em um ensaio de conclusão, cujo objetivo é recapitular as observações apresentadas até aquele momento e tentar, a partir delas, visualizar traços que caracterizem o estilo do poeta.

Visando a facilitar o cotejo com o original, acrescentou-se à tradução o texto grego, segundo a edição mais recente de Maehler (2004). Quanto à redação do trabalho, optou-se pela manutenção das palavras em grego, salvo quando são reproduzidas citações nas quais elas aparecem transliteradas.

2. INTRODUÇÃO

Questões sobre o gênero

Natural da ilha de Ceos e, provavelmente, nascido por volta de 520 a.C., Baquilides é o mais recente dos poetas do cânone alexandrino dos *noves líricos*¹ gregos. Das suas obras que em Alexandria foram compiladas, chegaram até os dias atuais, além de fragmentos, um livro de epínicios e um de ditirambos, cujos seis poemas que o integram são o objeto de estudo deste trabalho. O rótulo sob o qual foram agrupadas essas seis odes, no entanto, é uma questão controversa entre os estudiosos da obra de Baquilides, pela qual passa, inclusive, a definição do que teria sido o gênero ditirâmico na Grécia arcaica e clássica. Nosso conhecimento a respeito dessa modalidade de poesia grega coral é, porém, bastante deficitário, muito em razão da própria escassez de exemplares do gênero. De fato, os seis poemas de Baquilides classificados como ditirambos – entre os quais se encontram pelo menos dois completos e três relativamente completos – representam o mais extenso *corpus* remanescente desse gênero da poesia coral. Esse fato, se por um lado ressalta a importância do material e justifica seu estudo, por outro, impõe a dificuldade de avaliá-lo e de discernir o que há em tais poemas de característico em relação ao gênero. A comparação com os ditirambos de Píndaro, seu contemporâneo, os quais são conhecidos apenas por fragmentos, também não se revela esclarecedora, visto que, como apontou Maehler (2004, p. ix), há entre o estilo dos dois poetas “mais diferenças do que características comuns”.

No entanto, mesmo não dispondo de muitas informações sobre o que realmente teria sido o ditirambo, a principal razão pela qual os estudiosos tantas vezes questionam a classificação alexandrina desses poemas se deve a uma antiga e difundida associação do gênero com o deus Dioniso, também famoso patrono das tragédias. A dificuldade de assumir os seis poemas de Baquilides como autênticos ditirambos reside, portanto, na eventual falta de conexão dos poemas – salvo o de número 19 – com o deus a quem exemplares do gênero seriam originalmente dedicados. Essa é, pois, a maior questão que tem se imposto na problemática do entendimento do ditirambo, de forma muito

¹ ἑννέα λυρικοί. A informação sobre a existência desse cânone é dada em epigramas transmitidos pela *Antologia palatina*, por exemplo, IX.184 e 571. Ver Ragusa (2010, p. 27-8).

similar, aliás, ao que acontece também com o estudo da tragédia ática em relação à conexão com o mesmo deus ².

Ainda que o vínculo entre Dioniso e o ditirambo seja comumente assumido como factível em sua origem, é a manutenção desse vínculo ao longo do processo de transformação a questão mais difícil. Embora o ditirambo pareça se manter como o tradicional hino religioso a Dioniso – como os peões são para Apolo – o que em geral intriga os estudiosos seria a suposta necessidade de um conteúdo dionisíaco em tais poemas. Assumindo-se que um dia esse requisito existiu, resta ainda saber se ele teria se perdido ao longo da transformação do gênero, a ponto de não mais existir na época em que viveu e compôs Baquírides. Em meio a esse processo, surge ainda a dúvida se tal transformação teria dado origem a dois tipos diversos de ditirambo, um cultural e religioso e outro literário, para o qual as convenções seriam outras, por exemplo, haveria a possibilidade de um conteúdo não dionisíaco.

É nesse contexto, pois, que se inserem os questionamentos a respeito da classificação atribuída às seis odes que aqui serão comentadas. Um longo estudo da história do ditirambo, chegando, inclusive, ao desenvolvimento da tragédia, certamente seria de grande contribuição para essa questão. Considerando, porém, que o foco deste trabalho não está direcionado a questões de gênero, mas sim às de estilo e linguagem, serão abordadas no breve resumo que se segue algumas das informações e teorias mais relevantes a respeito da essência e do desenvolvimento do ditirambo, mantendo como centro dessas observações os poemas de Baquírides.

O princípio de uma reflexão sobre esse gênero passa, necessariamente, pelo conhecido fragmento de Arquíloco (fr. 120 W), uma vez que é a primeira menção que conhecemos a essa modalidade poética na literatura grega. Datados provavelmente da primeira metade do século VII a.C., os dois versos do poeta de Paros atestam a existência no período arcaico daquela conexão entre Dioniso e o ditirambo:

ὥς Διωνύσου ἀνακτος καλὸν ἐξάρχαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἶνῳ συγκεραυνωθείς φρένας

Como a bela canção do senhor Dioniso, o ditirambo,
Sei liderar, a mente fulminada pelo vinho. ³

² Ver especialmente o debate entre Friedrich (1996) e Seaford (1996), além de Scullion (2002).

³ Tradução de Corrêa (2010, p. 297, n.179).

Como nota Pickard-Cambridge (1927, p. 5-6), esse vínculo estabelecido pelo poeta entre o deus e o gênero é significativo justamente porque é anterior ao período de expressiva difusão dos ditirambos nas Dionisiacas atenienses, ou seja, é um testemunho que descarta a possibilidade de que aquela conexão teria surgido somente a partir da *performance* de tais poemas naqueles festivais. Scullion (2002, p. 128), no entanto, chama atenção para o fato de que Arquíloco atribuir o ditirambo a Dioniso pode significar tão somente que “ele era assim concebido no contexto cultural de Paros a que o poeta se refere” e, mais importante, suas palavras não informam o conteúdo daquela canção. Entende-se, pois, que como ditirambo Arquíloco já conhecia o tradicional hino a Dioniso, mas quais características tal poema teria já naquela época continuam incertas.

A existência, porém, do ditirambo como parte do culto ao deus e, portanto, com função religiosa é bem menos um ponto de controvérsia ⁴, do que o é a manutenção desse vínculo durante o processo de transformação do gênero até o período clássico, sobretudo a partir do século VI a.C., quando se instauraram as competições poéticas. Harvey (1955, p. 172), por exemplo, acredita que justamente a partir desse momento “desenvolveu-se uma forma literária complexa” do gênero, a qual deve, para efeitos de análise, “ser mantida separada da canção dionisiaca cantada em ocasiões religiosas”. Para o autor, a emergência desse novo modelo não implicou a extinção da forma religiosa do ditirambo, ao qual ele julga pertencerem, por exemplo, os fragmentos do gênero de Píndaro ⁵.

O primeiro passo em direção àquele processo de transformação teria sido dado, segundo Pickard-Cambridge (1927, p. 20-1, 40-42), por Árion, original de Metimna, mas que provavelmente viveu em Corinto de 625 a 585 a. C. ⁶. O poeta teria sido pioneiro em “estabelecer o coro em um espaço fixo”, substituindo assim a “movimentação aleatória dos celebrantes”. Adicionalmente, Árion também teria feito das canções um “poema regular, com tema definido, ao qual era devido seu título”. D’Angour (1997, p. 350), que observa que as transformações pelas quais passou o coro nesse momento teriam como objetivo a melhora da eufonia durante a execução da canção, também atenta para a incorreta atribuição ao mesmo poeta da formação do

⁴ Ver, por exemplo, Jebb (1905, p. 38-9) e Pickard-Cambridge (1927, p. 5-6).

⁵ Scullion (2002, p. 127) observa, porém, que apesar de “mais frequentemente darem evidência de estarem conectados com situações dionísicas”, os ditirambos de Píndaro também, como os de Baquílides, “narram mitos heróicos”.

⁶ A informação é dada por Heródoto (1.23).

kuklios khoros (“coro circular”), expressão que a partir do século V a. C. passaria a ser usada muitas vezes como sinônimo de ditirambo.

Um século depois de Árion, Lasos de Hermíone teria alterado mais uma vez o ditirambo instituindo as competições poéticas do gênero (pelo menos sua organização e introdução em Atenas) e modificando a música que acompanhava o poema, substituindo o “ditirambo citaródico” por um “ditirambo aulético”, acrescentando todas as adaptações que isso implicava. Romero (1994, p. 191-2) acredita que essa seja a origem da “evolução do gênero no decorrer do século V a. C.”, o que teria culminado na chamada Nova Música, criticada futuramente por Platão (*As Leis*, 3.700a-1a). Jebb (1905, p. 50-2), seguindo o filósofo, acredita no processo de “declínio da poesia lírica” no fim do século V a.C. e, em relação ao ditirambo, afirma que “os poetas da nova escola exerciam completa liberdade na escolha dos temas”⁷. Essa diversidade temática, julga o estudioso, teria influenciado, então, os alexandrinos que chamariam “ditirambo” qualquer poema que contivesse uma narrativa a respeito de heróis.

Quanto a Baquilides e Píndaro, no entanto, Romero (1994, p. 191-2) os situa entre os dois períodos, uma vez que nos poemas de um e nos fragmentos de outro não se encontram os traços estilísticos que caracterizariam a “*nouvelle vague* ditirâmbica”, tais como “o rebuscamento e a acumulação de epítetos a um nível quase ridículo” ou a presença das “perífrases afetadas e supostamente enigmáticas”⁸. As novidades no âmbito estilístico e métrico é o que teriam conduzido, segundo o autor, ao “abandono definitivo” dos temas dionisíacos e, ainda que Píndaro tenha mantido a menção ao deus em seus proêmios, mesmo quando a narrativa mítica em nada se aproxima a Dioniso, é possível que Baquilides tenha dado “um passo ainda maior ao eliminar o proêmio e reduzir o ditirambo a uma narrativa ou diálogo dramático” – como se vê, pelo menos, nos de número 15, 17 e 18. A ausência de Dioniso nos poemas, portanto, não seria para Romero (1994, p. 198-9) motivo bastante para colocar em dúvida a classificação alexandrina dos ditirambos de Baquilides, visto que, para o autor, eles apresentam alguns traços de conteúdo, estilo e peculiaridades métricas que lhes conferem certa “homogeneidade de conjunto”.

⁷ Para o estudioso, o ditirambo, que no tempo de Arquíloco era uma canção entoada distintamente em honra a Dioniso, teria posteriormente assumido temáticas não relacionadas ao deus ainda num período anterior ao de Simônides, tio de Baquilides, a quem ele credita a primeira ocorrência de tal prática (1905, p. 38-9).

⁸ Lembra o autor, porém, que é difícil descartar completamente uma mínima influência das inovações propostas por Lasos na obra de ambos poetas (p. 196-7).

Já Fearn (2007, p. 165-6), em pesquisa mais recente a respeito da obra de Baquilides, recusa a teoria do desenvolvimento do ditirambo – de cultural a literário – e propõe que a dificuldade de compreender a classificação alexandrina reside “na falta de clareza, antiga e moderna, a respeito da relação entre a designação performática *kuklios khoros* e a designação cultural *dithyrambos*”. O autor defende que o *kuklios khoros* tinha uma “longa história na Grécia, que ia além da Atenas clássica” – onde seu papel na vida cultural da cidade era muito importante – e de Dioniso. Nem todo coro circular estava, portanto, diretamente relacionado ao deus, senão aqueles executados durante as Dionisiacas, onde a conexão entre ambos era evidente ⁹. Fearn ressalta ainda que na Atenas do século V a.C. não havia a dicotomia entre o religioso e o popular nas artes e que, portanto, creditar uma suposta diminuição do conteúdo dionisiaco nos ditirambos à “demanda popular, política ou de entretenimento” é errônea.

A complexidade da terminologia que envolve a história e a definição do gênero é o que teria levado, segundo o autor, alguns estudiosos a suporem um “processo de transformação para explicar aparentes inconsistências, o que convenientemente se alia à convicção de alguns críticos antigos de que a poesia e a música do século V a. C. estavam em processo de declínio” (2007, p. 181). Fearn acredita, pelo contrário, que “a aplicabilidade do coro circular a uma ampla variedade de festivais atenienses, além das Dionisiacas, e a possibilidade de contaminação cruzada do termo *ditirambo* apontam mais para uma prática artística próspera do que em processo de degradação” e que a crítica depreciativa da época ao novo estilo é fruto, em grande parte, de uma reação à “entrada de músicos profissionais, independentes e competitivos” no campo da tradicional arte musical aristocrática e à liberdade que aqueles exerciam em relação aos padrões antes vigentes para ela ¹⁰ (*idem*, p.188-9).

Embora Baquilides não pareça compartilhar, pelo menos não integralmente, do estilo da Nova Música, Fearn acredita que a tendência da crítica moderna de aceitar tacitamente essa teoria de declínio da poesia mélica influenciou no tratamento dispensado aos poetas das décadas anteriores, entre os quais estão Píndaro, Baquilides e Simônides, o que, somado à ausência explícita de conexões culturais nos ditirambos do nosso poeta, fez com que ele fosse posicionado em meio a esse suposto processo de

⁹ Scullion (2002, p. 127) igualmente afirma que o *kuklios khoros* é um “componente formal de um gênero coral comum à várias competições em festivais”.

¹⁰ Fearn dialoga, nesse capítulo, com a teoria proposta por Csapo em ‘The Politics of the New Music’, in Murray, O.; Wilson, P. J. [ed.] *Music and the Muses: The culture of ‘Mousike’ in the Classical Athenian City*. Oxford (2004), p. 245–6.

decadência e, portanto, visto como o poeta de uma arte inferior a que lhe antecedeu (2007, p. 196). O autor acredita, porém, que a poesia de Baquilides sugere mais uma continuidade em relação à poesia mélica do sexto século, do que um rompimento (*idem*, p. 193).

Em resumo, Fearn (2007, p. 181) crê que a relação objetiva “entre o ditirambo e o conteúdo diretamente dionisíaco” não era necessariamente requerida, podendo ser, ainda que presente, manipulada pelo poeta, inclusive nos festivais em honra ao deus. Por outro lado, se os poemas de Baquilides não possuem conteúdos que possamos relacionar diretamente ao culto a Dioniso, não convém também buscar essa relação, como destaca o autor, em quaisquer outras características, tais como “metáforas de libertação, subversão ou representações miméticas de mitos”, se não houver um contexto dionisíaco sólido e seguro para fazê-lo (*idem*, p. 177-9).

Portanto, é mais provável, para Fearn (2007, p. 205), que os alexandrinos tenham classificado como ditirambo poemas executados “por um mesmo formato tradicional de coro” – o *kuklios khoros* – nos festivais dionisíacos, onde provavelmente eram chamados de ditirambos, e em outros festivais, onde se presume que “eram nomeados *kuklia*, ou *kuklia melé*” (p. 205). Os compiladores devem ter se utilizado, além da “evidência contextual fornecida por certos poemas e inscrições”, das opiniões de eruditos e teóricos anteriores, dentre eles Platão (*República*, 3.394b–c), de onde é possível que tenham assimilado o conceito de ditirambo como narrativa mítica, do qual se serviram para agrupar “poemas que careciam de conexões óbvias com o culto a Dioniso” (*idem*, p. 211-2).

O entendimento do que teria sido o ditirambo no período clássico passa, portanto, por questões controversas e é ainda impreciso, apesar de toda a bibliografia dedicada a esse respeito. A origem do termo ditirambo como canto cultural a Dioniso parece a menos incerta dessas questões, enquanto a manutenção dessa conexão com o deus ao longo do tempo, pelo contrário, é a que mais dúvida suscita. As incertezas quanto à nomenclatura dada pelos alexandrinos às odes 15 a 20 de Baquilides sustentam em muito essa dúvida – já que, salvo exceções como o 19 e, talvez, o 16, os poemas não possuem vínculos óbvios com o deus –, pois elas colocam em cheque se, de fato, a conexão com Dioniso, ou pelo menos a menção explícita dele, teriam desaparecido do conteúdo dos ditirambos ou se o que temos sob esse rótulo não seriam outros tipos de poemas, cuja temática não demandasse nenhuma aproximação com o deus.

Questões sobre a linguagem

A problemática da classificação alexandrina, se por um lado dificulta a compreensão do gênero ditirâmico enquanto hino a Dioniso na Grécia clássica, por outro, não nos impede de ler as odes 15 a 20 de Baquílides como legítimos exemplares da mélica coral. Nesse sentido, podem-se buscar neles características próprias desse gênero e, inclusive, confrontá-las com aquelas encontradas em outros poetas da mesma tradição, como é frequente que se faça com Píndaro, por exemplo. Por outro lado, mesmo sendo firmes como são as convenções na poesia grega antiga, elas ainda assim não evitam que se manifestem nas canções os traços próprios do estilo de composição do poeta.

A característica mais ressaltada a esse respeito pelos estudiosos da obra de Baquílides é seu abundante emprego de epítetos, um recurso que não é incomum aos poetas corais, mas por meio do qual ele parece se destacar. Nesse intenso processo de adjetivação o poeta então dialoga vivamente com a épica homérica, paradigma por excelência dos epítetos compostos que Baquílides tanto utiliza. Esse particular aspecto da sua obra será, então, o cerne dos comentários dos seis poemas que compõem o *corpus* desse trabalho. Já nesta introdução, o que se propõe é um breve resumo do que a esse respeito já foi dito pelos estudiosos da obra do poeta, ajustando, pois, o foco para a leitura que se pretende fazer adiante sobre os seis poemas escolhidos.

A crítica mais antiga que se conhece ao trabalho de Baquílides é uma observação de Pseudo-Longino, no século I d.C., em *Do Sublime* (33.5-10), na qual o teórico compara a obra do poeta com a de Píndaro, seu contemporâneo e, muito provavelmente, adversário em várias competições. Nesse texto, embora reconheça que o estilo de Baquílides é “perfeito” e “elegante” (ἐν τῷ γλαφυρῷ πάντῃ κεκαλλιγραφημένοι), o autor do tratado julga que a ele falte a inspiração “inflamada” de Píndaro (πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ). Essa comparação qualitativa entre os dois poetas voltou à tona com a descoberta do papiro localizado no Egito em 1896¹¹ e provocou nos estudos que sucederam esse evento, sobretudo nos imediatamente posteriores, uma apreciação semelhante, explícita ou implicitamente,

¹¹ Desse material o papirologista Frederick Kenyon recuperou mais de 1300 linhas compostas por Baquílides, o que aumentou expressivamente o *corpus* remanescente de sua obra, conhecida, até então, apenas através de 107 linhas não sequenciais, distribuídas em 69 fragmentos.

àquela do Pseudo-longino. Como consequência desse período, uma imagem de Baquilides como um poeta menor foi propagada por diversas décadas ¹².

Os estudos atuais, no entanto, que datam principalmente da segunda metade do século XX em diante, oferecem uma visão mais objetiva da obra do poeta e têm se concentrado sobretudo nas questões do impacto da herança da épica homérica sobre a sua poesia e do modo como o seu estilo dialoga com o daquela tradição. Harvey (1957, p. 208), por exemplo, observa que a tendência de que a aparição de um tema ou de uma personagem épicas acompanhe uma fraseologia homérica é bastante marcada em Baquilides, em cujos poemas a diferença entre o vocabulário usado em passagens narrativas e não-narrativas é tão impressionante que não é possível haver dúvida quanto a uma intenção deliberada do poeta em fazê-lo.

Fearn (2007, p. 2-6), por sua vez, sugere uma reflexão acerca do modo como o poeta interage com a tradição, justamente a partir um fragmento do próprio Baquilides (fr. 5), citado por Clemente de Alexandria (*Strom.* 5.68.5):

ἔρετος ἐξ ἑτέρου σοφός
τό τε πάλαι τό τε νῦν,
φησὶ Βακχυλίδης ἐν τοῖς Παιᾶσιν. οὐδέ γὰρ ῥᾶστον
ἀρρήτων ἐπέων πύλας
ἐξευρεῖν.

“Um homem de outro homem obtém sua habilidade
tanto no passado como agora”
disse Baquilides em seus Peãs. Pois não é fácil
“os portões das palavras não ditas
descobrir”.

O autor chama atenção para “o fundamento cultural da metáfora de investigação, caminhos e jornadas” implícita na imagem figurativa dos dois últimos versos do fragmento, um recurso comumente utilizado para descrever o processo de inspiração e composição poéticas na literatura grega antiga. Fearn resume sua interpretação a respeito da ocorrência bastante difundida dessa metáfora remetendo também ele a outra

¹² Para um retrospecto conciso da crítica dedicada a Baquilides desde o descobrimento do papiro, ver “Introduction” in: Burnett (1985, p. 1-4). Alguns dos críticos que posteriormente reagiram a essa crítica são: Carne-Ross (1962), Lefowitz (1969), Parry, A. (1988), Slavitt (1998).

imagem: “a criação e manutenção de caminhos depende de relações anteriores e de iterações em uma paisagem, tanto quanto a língua depende de textos e expressões anteriores, afirmações prévias de autoridade”. O recorrer a expressões pertencentes a uma tradição consagrada como a da épica, ou que essas expressões retomem, faz parte, portanto, da manutenção desse caminho que conecta as diversas formas de expressões artísticas, cujo destino ou objetivo parece ser o mesmo. O autor observa (2007, p. 8) ainda que a voz manifesta no poema parece ser “consciente do papel fundamental da tradição na formação de novas ideias poéticas”, ou seja, “da imitação criativa”.

Esse recurso da “imitação criativa” Lefkowitz (1969, p. 45-8) crê que seja para Baquilides um princípio de composição – tanto quanto é para Homero –, na medida em que ele emprega “reiteração e reminiscência com notável efeito emocional” e que, portanto, parece estar “interessado não tanto em ornamentação quanto [está] em comunicação”. O processo de imitação em Baquilides, ao contrário de ser um traço negativo de sua linguagem, é o que mantém o aspecto tradicional de sua obra frente à poesia grega antiga, a qual obedecia invariavelmente a determinadas convenções, ainda que distintas conforme a época e estilo, e cuja importância Lefkowitz resume:

Pensar que singularidade é tudo que importa é ignorar a realidade própria da língua: nós aprendemos e nos comunicamos por imitação; nós pensamos em padrões predeterminados. Originalidade compreensível deriva, em última estância, da permutação de formas estabelecidas. A convenção, nesse sentido, então, é tão vital para a poesia como a invenção, particularmente na antiguidade, quando os poemas eram produzidos para serem ouvidos e apreendidos instantaneamente, sem disporem do luxo do tempo ou das notas de rodapé que as páginas impressas proporcionam (1969, p. 45).

A existência de uma convenção da poesia coral por volta do século V a.C., e provavelmente um pouco antes disso, que presumisse uma linguagem correlata à dicção homérica, é também no que acredita Harvey (1957, p. 214-6), para quem tal prática tornaria improvável o uso de epítetos homéricos de modo meramente ornamental e indiscriminado pelos poetas. Para o autor, a existência da convenção pode ser também a justificativa para a concentração de “aparentes clichês em certos contextos”, dentre os quais ele destaca e analisa: “o da narrativa épica”, o da “invocação de um deus em um hino” e o “da descrição da natureza”, todos casos em que a ocorrência de termos homéricos é mais significativa.

A interação de Baquilídes com a dicção épica, no entanto, não se dá somente por meio do emprego de termos e, principalmente, de epítetos comuns àquela tradição, mas pode se revelar também em um suposto processo de criação de vocábulos análogos àqueles pelo próprio poeta. Maehler (2004, p. 19-22), por exemplo, verifica em Baquilídes a existência de cerca de duzentas e trinta palavras que não registram outras ocorrências nos textos gregos que conhecemos – sendo a maioria delas adjetivos, quatorze substantivos, quatorze verbos e um advérbio –, muitas das quais “seguem um padrão de formulação homérico, sobretudo os adjetivos compostos”.

O autor destaca, porém, que embora compartilhe essa prática de criação dos epítetos com Píndaro e com grande parte dos antigos poetas corais, Baquilídes parece diferenciar-se através de sua preferência por compostos “graficamente descritivos”, muitos dos quais se referem “a cores ou outros aspectos visuais”, a “sons”, ao “poder” e ainda a “lugares e/ou dimensões” (Maehler, 2004, p. 19-22). Jebb (1905, p. 68-70), que também se dedicou a um levantamento estatístico dos *hapax legomena* em Baquilídes e os dividiu em cinco grupos considerando as similaridades ¹³, acredita que, embora alguns desses termos possam ter sido usados por poetas cujos textos não sobreviveram, “muitos, senão a maioria, podem certamente ter sido frutos de sua própria invenção”.

Seja, pois, empregando os epítetos homéricos ou, possivelmente, elaborando os seus próprios, o poeta geralmente extrai desse recurso, que utiliza com abundância, efeitos positivos para o texto. Parry (1988, p. xxiv-v), por exemplo, observa que os epítetos de Baquilídes são mais do que “expressões rituais e adornos”, pois se configuram verdadeiras “imagens” e são capazes de “contar histórias”. Nesse sentido, portanto, os epítetos influenciam o próprio desenvolvimento das narrativas. Segal (1998, p. 252) chama a atenção para a capacidade do poeta de se deter em um episódio ou característica específica, enfatizando que embora o estilo de Baquilídes se ocupe do universo épico, ele o decompõe em “discretas cenas e momentos”, não tentando abarcar a totalidade das coisas, mas contemplando comovidamente e apreciando, “com prazer ou com pesar, um sentimento ou uma cena específicos”. Para o autor, é justamente através do acúmulo de epítetos em uma mesma passagem, por exemplo, que o poeta obtém tal efeito, pois “desacelera a ação e nos obriga a tornarmo-nos conscientes dos detalhes”, o que, se pode dizer, contribui para a nuance dramática de alguns episódios

¹³ São eles: i) compostos que tem um mesmo termo como seu primeiro elemento, ii) compostos que tem um mesmo termo como seu segundo elemento, iii) compostos que combinam a raiz de dois substantivos, iv) adjetivos cujo significado é expressivo em relação a cores ou brilho e v) adjetivos que tem um mesmo padrão métrico (U – U U –).

dos poemas de Baquílides. Carey (1980, p. 229-30), respondendo à crítica de E. D. Townsend, que alega que esse acúmulo de epítetos retardaria a narrativa e também “isolaria virtualmente as figuras descritas em um plano decorativo que as impede de interagirem entre si”¹⁴, observa que o procedimento é claramente deliberado e que, geralmente, quando uma personagem é isolada desse modo, seu papel no poema é enfatizado.

A ampliação daquela tensão dramática que se observa nos poemas de Baquílides é, para Maehler (2004, p. 22-3), por outro lado, alcançada também por meio de outros recursos, como o fato, por exemplo, de algumas narrativas se iniciarem justamente no meio de um mito, ou seja, “de um ponto a partir de onde sua progressão até o clímax dramático pode ser já antecipada”. Paralelamente, ressalta ainda o autor, contribui para esse mesmo fim o amplo emprego do discurso direto e do diálogo – tanto nos ditirambos, quanto nos epinícios –, assim como ocorre na épica. Enquanto nessa, porém, a história é longa e abrangente, Baquílides, por outro lado, estando inserido em uma tradição distinta, “seleciona a parte que oferece o maior potencial para dramatização, onde ele foca em elementos-chave que vão produzir o apelo emocional mais forte”. Isso é o que também pensa Fagles (in *Bacchylides*, 1998, p. ix), que julga que o poeta tenha o dom de “epifanizar” um momento épico extraído de uma longa narrativa, ora capturando a profundidade trágica e sombria da ocasião, ora contrastando essa obscuridade com o seu estilo leve. Tal habilidade do poeta em trabalhar um determinado episódio muitas vezes próprio do universo heróico da epopeia, mas fazê-lo ressaltando o seu componente dramático, provoca, portanto, o diálogo simultâneo com duas tradições distintas, com as quais o poeta convivia.

Baquílides, portanto, faz um recorte necessário ao narrar determinada história, uma vez que suas odes não são capazes de contemplá-la integralmente, e trabalha em meio a esse limite para extrair o maior efeito poético – às vezes dramático – possível. Nesse sentido, o talento do poeta para o “uso habilidoso do detalhe pictórico através de um toque sutil, que confere vida e cor ao poema e cria imagens impressionantes e belas”, de que fala Jebb (1905, p. 61-2), pode ser também fundamental para o alcance do poder expressivo de sua poesia, cuja função, sobretudo dos ditirambos que eram executados em festivais religiosos, parecia ser já a de comover os presentes. Quando considerado, como sugere Burnett (1985, p. 5-6), que a ocasião de *performance* do ditirambo se

¹⁴ Townsend, E. D. *Bacchylides and Lyric Style*, Bryn Mawr, 1956 (Diss.), p. 32.

configurava como uma espécie de espetáculo, é possível pensar que a capacidade descritiva da poesia de Baquilides, em muito devida aos seus inúmeros adjetivos, devesse contribuir substancialmente para a construção desse cenário mítico no imaginário do espectador.

A reprodução, porém, desses efeitos no processo de tradução é extremamente dificultosa em qualquer tradição poética e para quaisquer línguas envolvidas no processo. Especificamente em relação à tradução dos poemas de Baquilides, além do aspecto semântico, pode-se perder também parte do morfológico, dado que o caráter de originalidade de que seu texto poderia desfrutar graças às prováveis cunhagens do poeta dificilmente pode ser reproduzido com naturalidade em outra língua. Dificulta ainda o processo o fato de tantos termos expressivos serem adjetivos compostos, um procedimento perfeitamente admissível para o grego, mas que certamente impõe maiores complicações à tradução para o português, já que essa língua carece do poder de síntese da língua helênica.

Entretanto, na medida em que o empréstimo, a renovação ou, talvez, a criação de epítetos em Baquilides parecem revelar ser mais do que apenas o uso de um procedimento comum à literatura grega, mas também uma característica essencial de seu estilo, o estudo dos poemas com foco em tais termos e, mais precisamente, na forma como eles interagem com a linguagem e com o sentido do texto é o que pode auxiliar uma melhor compreensão desses poemas. Esse foco analítico e o entendimento dessa característica como elemento significativo da poesia de Baquilides é, enfim, o que pode guiar o trabalho de tradução na tentativa de reproduzir, tanto quanto possível, o poder expressivo que, sem dúvida, ela possui. Se a tradução, portanto, não pode ser, ao mesmo tempo, sucinta e fiel ao original, mantendo seu colorido e competência imagética, o estudo dos epítetos procura, mesmo que analiticamente, resgatar tais características, fazendo pela leitura do *corpus* em português o que a tradução para uma língua e um contexto culturais separados por mais de dois mil anos não podem fazer.

3. TRADUÇÃO DOS POEMAS

Nota à tradução

Apresenta-se neste trabalho uma proposta de tradução acadêmica, cujo objetivo é tentar ser fiel ao texto grego, sem, no entanto, procurar recuperar a métrica e sonoridade do original, e dar conta, tanto quanto possível, do nível de detalhamento oferecido pela poesia de Baquilides. Foi mantida, portanto, a transposição em linhas dos versos gregos, mantendo a ordem em que aparecem, de modo a facilitar o cotejo com o original. Há casos, porém, em que a inversão de versos ou de sintagmas entre eles se faz necessária, a fim de obedecer à sintaxe do português. Pretende-se, enfim, com este trabalho, não oferecer uma tradução poética, mas facilitar o acesso dos leitores de língua portuguesa a uma obra ainda pouco traduzida para sua língua.

Ode 15

ANTHNOPIΔAI H ELENHΣ AΠAITHΣIΣ	Os Antenoridas ou A reclamação de Helena
<p> Ἀντή]γορος ἀντιθέου κεδνὰ πα]ράκρηιτις Ἀθάνας πρόσπολος --]Παλλάδος ὀρσιμάχου ---χ]ρυσέας 5 --] Ἀργείων Ὀδυσσεῖ Λαρτιάδαι Μενελ]άωι τ' Ἀτρεΐδᾱ βασιλεῖ --βαθύ]ζωνος Θεανῶ -- ---]ον ---]ν προσήνεπεν· </p>	<p> De Ante]nor símil aos deuses a diligente es]posa, sacerdotisa de Atena] de Palas, a que incita batalhas d]ourada 5] de Argos, a Odisseu Laertida] e ao rei [Menel]au Atrida a de cinta] justa, Teano,]] se dirigiu: </p>
<p> 10 ---]ἔ]υκτιμέναν ---] ---]δων τυχόντες ---] . σὺν ἑθεοῖς ---]δους — </p>	<p> 10 a b]em construída]] tendo obtido por sorte] junto aos deuses] </p>
<p style="text-align: center;">(deest epod.α')</p>	<p style="text-align: center;">8 linhas perdidas</p>
<p> ---] 23 ---οὐ γὰρ ὑπόκλοπον φορεῖ βροτοῖσι φωνάεντα λόγον σοφία (desunt vv.XI) </p>	<p> 23] pois não é furtivo o discurso sonoro que a sabedoria transmite aos mortais 12 linhas perdidas </p>
<p> 36 ---] ἄγον, πατήρ δ' εὐβουλος ἦρως πάντα σάμαιεν Πριάμωι βασιλεῖ παίδεσσί τε μῦθον Ἀχαιῶν. </p>	<p> 36] levaram, enquanto o pai, herói de bons conselhos, explicava ao rei Príamo e aos seus filhos toda a mensagem dos Aqueus. </p>
<p> 40 ἔνθα κάρυκες δι' εὐ- ρεῖαν πόλιν ὀρνύμενοι Τρώων ἀόλλιζον φάλαγγας) — δεξίστρατον εἰς ἀγοράν. πάντᾱ δὲ διέδραμεν αὐδάεις λόγος· </p>	<p> 40 Então os arautos, agitando-se pela vasta cidade, convocaram as falanges troianas para a ágora que recebe o exército. A palavra espalhou-se por todo lado; </p>
<p> 45 θεοῖς δ' ἀνίσχοντες χέρας ἀθανάτοισι </p>	<p> 45 e aos deuses imortais erguendo as mãos, </p>

	<p>εὐχοντο παύσασθαι δυῶν. Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων; Πλεισθενίδας Μενέλαος γάρυι θελξιεπεῖ φθέγγεατ', εὐπέπλοισι κοινώσας Χάρισιν·</p> <p>—</p>		<p>rezaram pelo fim das desgraças. Musa, quem principiou a justa alegação? Falou o Plistenida Menelau com encantadora voz, em comunhão com as Graças de belo peplo:</p>
50	<p>“ὦ Τρῶες ἀρηϊφίλοι, Ζεὺς ὕψ[ιμέδων ὃς] ἅπαντα δέρκεται οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων, ἀλλ' ἐν [μέσ]ωι κεῖται κιχεῖν πᾶσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθεῖαν, ἀγνᾶς</p>	50	<p>“Ó troianos diletos-de-Ares ¹⁵, Zeus [que governa do alt]o e tudo vê não é responsável pelas grandes dores humanas, mas em [mei]o a todos os homens jaz a chance de alcançar a reta Justiça ¹⁶, companheira do sagrado</p>
55	<p>Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιτος· ὀλβίων π[αῖδές] νιν αἵρεῦνται σύνοικον.</p> <p>—</p>	55	<p>Bom Governo ¹⁷ e das prudentes Leis ¹⁸; os f[ilhos] dos afortunados com ela escolhem conviver.</p>
60	<p>ἀ δ' αἰόλοις κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις ἐξαισίσις θάλλουσ' ἀθαμβῆς “Υβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύνανται τε θόως ἀλλότριον ὥπασεν, αὖτις δ' ἐς βαθὺν πέμπει φθόρον· κε]ῖνα καὶ ὑπερφιάλους Γᾶς] παῖδας ὤλεσσαν Γίγαντας.”</p>	60	<p>Mas a destemida Húbris ¹⁹, que com variados truques e desatinos ilícitos vicejando, riqueza[a] e poder de um num instante entrega a outro para depois enviá-lo à profunda ruína, aque]la até os arrogantes filhos da Terra], os Gigantes, destruiu”.</p>

¹⁵ A tradução do epíteto ἀρηϊφίλοι é de Campos (2001).

¹⁶ Diké.

¹⁷ Eunomia.

¹⁸ Têmis.

¹⁹ Não se traduz aqui Ὑβρις por tratar-se de um termo de sentido complexo, usado por Menelau com uma força que só a palavra grega possui. Para as acepções do substantivo ver comentários ao poema (p. 36).

Ode 16

[ΗΡΑΚΛΗΣ (vel ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ?)
ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ]

. . .]ιου . ιο . . . ἐπεῖ
 ὀλκ]ᾶδ' ἔπεμψεν ἐμοὶ χρῦσέαν
 Πιερ]ίαθεν ἐ[ϋθ]ρογορς [Ο]ὐρανία,
 πολυφ]άτων γέμουςαν ὕμνων
 5]γῆϊτις ἐπ' ἀνθεμόεντ' Ἔβρω
ᾶ]γάλλεται ἥ δολιχαύχενι κύ[κνωι
]δεῖαν φρένα τερπόμενος
]δ' ἵκη παιηόνων
 ἄνθεα πεδοιχνεῖν,
 10 Πύθι' Ἀπολλων,
 τόσα χοροὶ Δελφῶν
 σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν,
 —
 πρίν γε κλέομεν λιπεῖν
 Οἰχαλίαν πυρὶ δαπτομένην
 15 Ἀμφιτρωνιάδαν θρασυμηδέα φῶ-
 θ', ἵκετο δ' ἀμφικύμον' Ἀκτάν·
 ἔνθ' ἀπὸ λαΐδος εὐρυνεφεῖ Κηναῖοι
 Ζηνὶ θύεν βαρυαχέας ἐννέα ταύρους
 δύο τ' ὀρσιάλωι δαμασίχθονι μέ[λ-
 20 λε †κόρῃι τ'† ὀβριμοδερκεῖ <δ'> ἄζυγα
 παρθένωι Ἀθάνῃι
 ὑψικέραν βοῦν.
 τότ' ἄμαχος δαίμων
 Δαΐανείρῃι πολὺδακρυν ὕφα[νε
 —
 25 μῆτιν ἐπίφρον' ἐπεὶ
 πύθετ' ἀγγελίαν ταλαπενθέα,

[Heracles (ou Dejanira ?)
Para Delfos]

...] já que
a de be[lo tro]no [U]rânia da [Piér]ia
enviou-me um [cargu]eiro dourado,
repleto de [céleb]res hinos
5 ...] no florido Hebro se [c]ompraz
...] ou com o ci[sne] de longo pescoço
...] a mente deleitando
...] venha buscar
as flores dos peãs,
10 Pítio Apolo,
tantas canções que os coros délficos
entoam junto ao teu glorioso templo.

Até lá, cantamos como deixou
Eucália se consumindo em fogo
15 o filho de Anfitrião, herói de ousados planos,
e chegou ao promontório que as ondas circundam;
ali de seu espólio a Zeus de vastas nuvens
Ceneu ele i[r]ia sacrificar nove touros de grave
mugido
e dois para o que incita o mar e domina a terra;
20 também para a moça de visão poderosa,
a virgem Atena,
um insubmisso ²⁰ boi de chifres altos.
Foi então que a divindade imbatível
teceu para Dejanira um cuidadoso ardil
25 repleto de lágrimas, quando ela
soube da dolorosa mensagem:

²⁰ O adjetivo ἄζυγος denota propriamente um animal nunca antes submetido ao jugo e, portanto, nesse sentido, “insubmisso”.

Ἰόλαν ὅτι λευκώλενον
Διὸς υἱὸς ἀταρβομάχας
ἄλοχον λιπαρὸ[ν] ποτὶ δόμον πέμ[π]οι.
30 ἃ δὺσμορος, ἃ τάλ[αι]ν', οἷον ἐμήσατ[ο].

φθόνος εὐρυβίης νιν ἀπώλεσεν,
δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν
ὔστερον ἐρχομένων,
ὅτ' ἐπὶ ῥοδόεντι Λυκόρμῃ
35 δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρ[ας].

que Iole, a de brancos braços,
o filho de Zeus que não teme a batalha
para a brilhant[e] casa en[v]iaria como esposa.
30 Ah desafortunada, ah miserá[ve]l, que plano
tramo[u]!

Violento ciúme a destruiu
e o obscuro véu
que escondia o porvir,
quando, no Licorma, de róseas margens,
35 recebeu de Nesso o prodígio divino.

Ode 17

ΗΙΘΕΟΙ Η ΘΗΣΕΥΣ
<ΚΗΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ>

Os jovens ou Teseu
<De Ceos para Delos>

Κυανόπρωιρα μὲν ναῦς μενέκτυπον
Θησέα δις ἐπτ[ά] τ' ἀγλαοὺς ἄγουσα
κούρους Ἰαόνω[ν
Κρητικὸν τάμνε πέλαγος·
5 τηλαυγέϊ γὰρ [έν] φάρεϊ
βορήϊαι πίτνο[ν] αἶραι
κλυτᾷς ἔκατι π[ε]λεμαίγιδος Ἀθάν[ας]·
κνίσεν τε Μίνω<ι> κέαρ
ἡμεράμπυκος θεᾶς
10 Κύπριδος [ά]γγα δῶρα·
χεῖρα δ' οὐ[κέτι] παρθενικᾷς
ἄτερθ' ἐράτῃεν, θίγεν
δὲ λευκᾷν παρηΐδων·
βόασέ τ' Ἐρίβοια χαλκο-
15 θώρα[κα Π]ανδίοιο
ἔκγ[ο]γον· ἴδεν δὲ Θησεύς,
μέλαν δ' ὑπ' ὀφρύων
δίγα[σ]εν ὄμμα, καρδίαν τέ οἱ
σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος,
20 εἶπέν τε· “Διὸς υἱὲ φερτάτου,
ὅσιον οὐκέτι τεᾶν
ἔσω κυβερναῖς φρενῶν
θυμ[όν]· ἴσχε μεγάλαυχον ἦρωε βίαν.
—
ὅ τι μ[έ]ν ἐκ θεῶν μοῖρα παγκρατῆς
25 ἄμμι κατένευσε καὶ Δίκας ῥέπει τά-
λαντον, πεπρωμέν[α]ν
αἶσαν [έ]κπλήσομεν, ὅτ[α]ν
ἔλθῃ· [σ]ὺ δὲ βαρεῖαν κάτε-
χε μῆτιν. εἰ καὶ σε κεδνὰ

A nau de proa negra, levando
o inabalável no estampido da bata[lha], Teseu,
e quatorz[e] esplêndidos jovens ²¹ da Jôni[a],
cortava o mar de Creta.
5 Pois, [sobre] a resplandecente vela
cai[a] a brisa do norte
graças à gloriosa Atena de égide guerreira.
Mas o coração de Mino<s> arranharam
os [t]emíveis dons da Cípris,
10 a deusa do diadema do desejo, e
não [mais] podia manter sua mão
distante da virgem, então tocou
as suas alvas faces;
Eriboia berrou pelo desc[e]ndente
15 de [P]andião, o de brônzea coura[ça];
Teseu a viu,
sob as sobranceiras gir[o]u
negro os olhos e uma dor cruel
lacerou seu coração;
20 então disse: “Ó filho do bravíssimo Zeus,
puro não mais governas teu espírito
dentro do pei[to];
contém tua soberba força, herói!

O que dos deuses a onipotente moira
25 nos concedeu e que a balança da Justiça
assegurou, com o lote destin[a]do,
cumpriremos, qu[a]ndo quer que
venha; mas reprime [t]eu
grave artil. Ainda que a ti, bravíssimo entre os

²¹ Sete moços e sete moças.

30	τέκεν λέχει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἰδᾶς μιγεῖσα Φοίνικος ἔρα- τώνυμος κόρα βροτῶν φέρτατον, ἀλλὰ καμὲ Πιτθ[έ]ος θυγάτηρ ἄφνεοῦ	30	mortais, tenha gerado, sob a encosta do Ida, enlaçando-se com Zeus no leito, a nobre donzela de amável nome, a filha de Fênix, a mim mesmo gerou a filha do rico Pit[e]u,
35	πλαθεῖσα ποντίῳ τέκεν Ποσειδᾶνι, χρύσεόν τέ οἱ δόσαν ἰόπλοκοι †κάλυμμα† Νηρηΐδες. τῷ σε, πολέμαρχε Κνωσίων,	35	unindo-se no mar a Posídon; a ela um dourado véu deram as Nereidas de cachos violáceos. A ti, polemarca dos Cnóssios,
40	κέλομαι πολύστονον ἐρύκεν ὕβριν· οὐ γὰρ ἂν θέλοι- μ' ἀμβρότοι' ἐραννὸν Ἀο[ῦς] ιδεῖν φάος, ἐπεὶ τιν' ἠϊθέ[ων] σὺ δαμάσειας ἀέκον-	40	ordeno conter tua penosa insolência! Pois eu não desejaria ver da imortal Au[rora] a adorável luz, caso algum destes jov[ens] tu subjugues forçosamente;
45	τα· πρόσθε χειρῶν βίαν δε[ί]ξομεν· τὰ δ' ἐπιόντα δα[ί]μων κρινεῖ.”	45	antes disso, a força das mãos m[o]straremos e uma di[vindade] decidirá o porvir.”
—			
	τόσ' εἶπεν ἀρέταιχος ἦρως· τά]φον δὲ ναυβάται φ]ωτὸς ὑπεράφανον		Isso disse o herói excelente na lança e os tripulantes se impressionaram com a magnífica [a]judácia
50	θ]άρσος· Ἀλίου τε γαμβρῶι χόλωσεν ἦτορ, ὕφαινε τε ποταινίαν μῆτιν, εἶπέν τε· “μεγαλοσθενὲς Ζεῦ πάτερ, ἄκουσον· εἴ πέρ με νύμ[φ]α Φοίνισσα λευκώλενος σοὶ τέκεν,	50	do [h]omem. Mas o coração do genro do Sol ²² se enfureceu, ele tramou um novo ardil e disse: “Ó fortíssimo Zeus pai, ouve: se de fato a nin[f]a fenícia, a de brancos braços, contigo gerou-me,
55	νῦν πρόπεμπ' ἀπ' οὐρανοῦ θοὰν πυριέθειραν ἀστραπάν σᾶμ' ἀρίγνωτον· εἰ δὲ καὶ σὲ Τροίηγιά σεισίχθονι	55	envia agora do céu um ligeiro raio entrelaçado de fogo, um sinal claro; se a ti também concebeu Etra trezênia
60	φύτευσεν Αἶθρα Ποσει- δᾶνι, τόνδε χρύσειον χειρὸς ἀγλαὸν ἔνεγκε κόσμον ἐκ βαθείας ἁλός, δικῶν θράσει σῶμα πατρὸς ἐς δόμους. εἴσεται δ' αἶκ' ἐμᾶς κλύηι	60	do Treme-Terra Posídon, esse esplêndido anel de ouro que tenho na mão traz das profundezas do mar, lançando audaciosamente o corpo na casa do pai. Saberás se minha prece

²² Minos era casado com Pasífae, filha do deus do Sol, Hélios.

65	Κρόνιος εὐχᾶς ἀναξιβρέντας ὁ πάντω[ν με]δ[έω]ν.”)— κλύε δ' ἄμεμπτον εὐχὰν μεγασθενή[ς] Ζεὺς, ὑπέροχόν τε Μίνωϊ φύτευσε τιμὰν φίλῳ θέλων	65	ouvirá o Cronida senhor dos trovões que tud[o re]ge”.
70	παιδὶ πανδερκέα θέμεν, ἄστραψέ θ'· ὁ δὲ θυμαρμένον ιδὼν τέρας χεῖρα πέτασε κλυτὰν ἐς αἰθέρα μενεπτόλεμος ἦρως εἰρὲν τε· “Θησεῦ, τάδε μὲν	70	Ouvii a irrepreensível prece o fortíssimo Zeus; proeminente honra concebeu para Minos, desejando torná-lo visível a todos, pelo querido filho, e enviou o raio; ao ver o grato prodígio, o herói inabalável na guerra estendeu as mãos ao glorioso céu e disse: “Teseu, esta clara dádiva
75	†βλέπεις† σαφῇ Διὸς δῶρα· σὺ δ' ὄρνυ' ἐς βα- ρύβρομον πέλαγος· Κρονί[δας] δέ τοι πατήρ ἄναξ τελεῖ Ποσειδᾶν ὑπέρτατον	75	de Zeus para mim vês! Mas tu, atira-te ao altíssimo mar e o Croni[da, teu pai, senhor Posídon, te proporcionará suprema
80	κλέος χθόνα κατ' ἠΰδενδρον.” ὥς εἶπε· τῷ δ' οὐ πάλιν θυμὸς ἀνεκάμπτει, ἀλλ' εὐ-	80	glória sobre a terra de belas árvores.” Assim disse. O ânimo de Teseu mais uma vez não recuou e, posicionado sobre os bem
	πάκτων ἐπ' ἱκρίων σταθεῖς ὄρουσε, πόντιόν τέ νιν		construídos conveses, lançou-se e o recinto ²³ marinho
85	δέξατο θελημὸν ἄλσος. τάφεν δὲ Διὸς υἱὸς ἔνδοθεν κέαρ, κέλευσέ τε κατ' οὐ- ρον ἴσχευ εὐδαίδαλον νᾶα· μοῖρα δ' ἐτέραν ἐπόρσυν' ὁδόν. —	85	gentilmente o recebeu. Impressionou-se o coração do filho de Zeus e ordenou manter no curso do vento o navio bem talhado; mas a Moira outro caminho preparava.
90	ἔϊτο δ' ὠκύπομπον δόρυ· ὅσει νιν βορεᾶς ἐξόπιν πνέουσ' ἀήτα· τρέσσαν δ' Ἀθαναίων ἠϊθέων <—> γένος, ἐπεὶ ἦρωες θόρεν πόντονδε, κα-	90	O barco de curso veloz prosseguia com o vento do norte soprando por trás. A estirpe dos jovens Atenenses temeu, quando o herói saltou ao mar,
95	τὰ λειρίων τ' ὁμμάτων δά- κρυ χέον, βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν. φέρων δὲ δελφῖνες {έν} ἄλι-	95	e dos seus olhos lírios lágrimas rolaram, presumindo uma grave desgraça. Mas golfinhos habitantes do mar depressa

²³ O substantivo ἄλσος está relacionado, na verdade, a um tipo de bosque, especialmente sagrado (Chantraine, s.v.). No poema, a ideia de um espaço divino é o que prevalece.

	ναιέται μέγαν θοῶς Θησέα πατρός ἱπί-		conduziram o grande Teseu à casa do pai, o Hípio,
100	ου δόμοι· ἔμολén τε θεῶν μέγαρον. τόθι κλυτὰς ἰδὼν ἔδεις· ὀλβίοιο Νη- ρέος κόρας· ἀπὸ γὰρ ἀγλα- ῶν λάμπε γυίων σέλας	100	e ele chegou ao palácio ²⁴ dos deuses; lá se amedrontou ao ver as gloriosas filhas do afortunado Nereu, pois de seus esplêndidos membros resplandecia uma luz
105	ὥτε πυρός, ἀμφὶ χαίταις δὲ χρυσεόπλοκοι δίνηντο ταινίαι· χορῶι δ' ἕτερ- πον κέαρ ὑγροῖσιν ποσίν. εἶδέν τε πατρός ἄλοχον φίλαν	105	como a do fogo, fitas trançadas de ouro cingiam-lhes os cabelos e o coração deleitavam dançando com os lânguidos pés. E então ele viu a querida esposa do pai,
110	σεμνὰν βοῶπιν ἐρατοῖ- σιν Ἀμφιτρίταν δόμοις· ἃ νιν ἀμφέβαλεν αἰόνα πορφυρέαν, — κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὐλαιοις ἀμεμφέα πλόκον,	110	a veneranda Anfitrite, de olhos bovinos, na amável casa; ela o envolveu num manto purpúreo e sobre seus crespos cabelos colocou a impecável coroa,
115	τόν ποτέ οἱ ἐν γάμῳι δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν. ἄπιστον ὅ τι δαίμονες θέωσιν οὐδὲν φρενοάραις βροτοῖς· νῆα πάρα λεπτόπρυμνον φάνη· φεῦ,	115	escura de rosas, que no seu casamento lhe dera a ardilosa Afrodite. Nada do que os deuses dispõem é incrível para os mortais de mente sã: junto ao navio de fina popa ele surgiu!
120	οἴαισιν ἐν φροντίσι Κνώσιον ἔσχασεν στραταγέταν, ἐπεὶ μόλ' ἀδιάντος ἐξ ἁλὸς θαῦμα πάντεσσι, λάμ- πε δ' ἀμφὶ γυίοις θεῶν δῶρ', ἀγλαό-	120	Ah, em que pensamentos ele surpreendeu o comandante dos Cnossios quando regressou seco do mar, prodígio a todos, e resplandeciam ao redor dos membros as dádivas divinas;
125	θρονοὶ τε κοῦραι σὺν εὐ- θυμίᾳ νεοκτίτῳ ὠλόλυξαν, ἔ- κλαγεν δὲ πόντος· ἦϊθεοι δ' ἐγγύθεν νέοι παῖάνιζαν ἐρατῇ ὀπί.	125	as donzelas de esplêndidos tronos com alegria renovada gritaram; ressoou o mar; e perto os jovens entoavam um peã com amável voz.
130	Δάλιε, χοροῖσι Κηϊῶν φρένα ἱανθεῖς ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν.	130	Deus de Delos, com os coros ceios aquece teu ânimo e concede a fortuna, do céu enviada!

²⁴ O substantivo τό μέγαρον refere-se mais especificamente ao grande *hall* da casa, o cômodo mais importante. Podia ser um local de refeições para os homens ou os aposentos da senhora da casa e de suas servas (*LSJ*, s.v.).

Ode 18

ΘΗΣΕΥΣ <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>

XVIII - Teseu

<Para os atenienses>

<ΧΟΡΟΣ>

Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν,
τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἰώνων,
τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων
σάλπιγξ πολεμῆϊαν αἰοιδάν;
05 ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς
δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει
στραταγέτας ἀνὴρ;
ἦ ληισταὶ κακομάχανοι
ποιμένων ἀέκατι μῆλων
10 σεύοντ' ἀγέλας βίᾱι;
ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει;
φθέγγευ' δοκέω γὰρ εἴ τι βροτῶν
ἀλκίμων ἐπικουρίαν
καὶ τιν ἔμμεναι νέων,
15 ὦ Πανδίωνος υἱὲ καὶ Κρεούσας.

<ΑΙΓΕΥΣ>

Νέον ἦλθε<v> δολιχὰν ἀμείψας
κᾶρυξ ποσὶν Ἰσθμίαν κέλευθον·
ἄφατα δ' ἔργα λέγει κραταιοῦ
φωτός· τὸν ὑπέρβιον τ' ἔπεφεν
20 Σίνιν, ὃς ἰσχυρὶ φέρτατος
θνατῶν ἦν, Κρονίδα Λυταίου
σεισίχθονος τέκος·
σὺν τ' ἀνδροκτόνον ἐν νάπαις
Κρεμ<m>υῶνος ἀτάσθαλόν τε

<Coro>

Rei da sagrada Atenas,
senhor dos jônios de delicada vida,
por que há pouco ressoou a salpinge
de brônzeo bocal seu canto de guerra?
05 Acaso as fronteiras de nossa terra
algum inimigo, um comandante
de exército, sitia?
Ou ladrões perversos,
contra a vontade dos pastores, o rebanho
de ovelhas tocam à força?
10 ou o que lacera teu coração?
Diz! Pois penso que tu, mais que qualquer
mortal, tens em teu auxílio
jovens vigorosos,
15 ó filho de Pandião e Creusa!

<Egeu>

Há pouco um arauto chego<u> após ter percorrido,
a pé, a longa estrada do Istmo,
e fala dos inefáveis trabalhos de um poderoso
homem ²⁵, que aniquilou o soberbo
20 Sínis ²⁶, o mais bravo entre os mortais
por sua força, filho do cronida
Posídon ²⁷, o Treme-Terra;
também a porca assassina de homens nos vales
do Crô<m>io e o insolente

²⁵ Teseu, filho de Egeu, que estava a caminho de Trezena em busca do pai.

²⁶ Assassino que amarrava as pessoas entre dois pinheiros envergados e depois os soltava, lançando as vítimas.

²⁷ O poeta usa o termo Λύταιος, nome cultural de Posídon na Tessália, que faz referência, segundo Maehler (2004, p. 196), “à Litai no vale do Tempe, assim chamada porque Posídon ‘liberou’ as pedras para deixar passar a água do Peneios até o mar”.

25 Σκίρωνα κατέκτανεν·
 τάν τε Κερκυόνοσ παλαιστραν
 ἔσχεν, Πολυπήμονός τε καρτερὰν
 σφῦραν ἐξέβαλεν Προκό-
 πτας, ἀρείονος τυχὼν
 30 φωτός. ταῦτα δέδοιχ' ὅπῃ τελεῖται.

—
 <XO.>

Τίνα δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον
 λέγει, τίνα τε στολὰν ἔχοντα;
 πότερα σὺν πολεμηῖοις ὅ-
 πλοισι στρατιὰν ἄγοντα πολλάν;
 35 ἢ μοῦνον σὺν ὀπάοσιν
 στ<ε>ίχειν ἔμπορον οἷ' ἀλάταν
 ἐπ' ἄλλοδαμίαν,
 ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον
 ὧδε καὶ θρασύν, ὃς τ<οσ>ούτων
 40 ἀνδρῶν κρατερὸν σθένος
 ἔσχεν; ἦ θεὸς αὐτὸν ὀρμαῖ,
 δίκας ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται·
 οὐ γὰρ ῥαῖδιον αἰὲν ἔρ-
 δοντα μὴ 'ντυχεῖν κακῶι.
 45 πάντ' ἐν τῷ δολιχῷ χρόνῳ τελεῖται.

—
 <AIG.>

Δύο οἱ φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν
 λέγει, περὶ φαιδίμοισι δ' ὅμοις
 ξίφος ἔχειν <ἐλεφαντόκωπον>,
 ξεστοὺς δὲ δύ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας
 50 κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαι-
 ναν κρατὸς περὶ πυρσοχαίτου·
 χιτῶνα πορφύρεον
 στέρνοις τ' ἀμφί, καὶ οὐλίον
 Θεσσαλὰν χλαμύδ' ὁμμάτων δὲ

25 Círon²⁸ matou;
 a palestra de Cércion²⁹
 encerrou e Procrusto³⁰ o robusto
 martelo de Polipemo derrubou,
 ao se deparar com um homem melhor
 30 que ele. Temo como isso terminará!

<Coro>

Quem ele diz ser esse homem e de onde vem?
 Como está equipado?
 Com armas bélicas
 conduz numeroso exército?
 35 Ou só com companheiros
 m<a>rcha, como um viajante que erra
 por terra estrangeira,
 tão forte, vigoroso e destemido,
 que a poderosa força
 40 de ta<is> homens deteve?
 Por certo um deus o impele
 a tramar punições para os injustos;
 pois não é fácil para quem sempre age
 não se deparar com o mal.
 45 Tudo finda no longo curso do tempo.

<Egeu>

Diz que dois homens somente o acompanham
 e que nos ombros resplandecentes
 uma espada <de punho de marfim> carrega;
 nas mãos, duas lanças polidas
 50 e um elmo lacedemônio bem lavrado
 sobre a cabeça de cabelos cor de fogo;
 uma túnica purpúrea
 e um manto de lã tessálico
 junto ao peito traz; dos olhos

²⁸ Ladrão que forçava os viajantes a lavarem seus pés e depois os chutava do alto das Rochas Cirônicas.

²⁹ Cércion forçava os transeuntes a lutarem com ele e depois matava os perdedores.

³⁰ Procrusto é como era mais conhecido Προκόπτας, cujo crime consistia em “ajustar” pessoas à(s) sua(s) cama(s), esticando aqueles de baixa estatura e cortando as extremidades das vítimas altas. O martelo que ele derruba pertencia a Polipemo, provavelmente seu antecessor e pai (Maehler, 2004, p. 197-8, n. aos versos 27-8).

55 στίλβειν ἄπο Λαμνίαν
 φοίνισσαν φλόγα· παῖδα δ' ἔμ< μ>εν
 πρώθηβον, ἀρηϊῶν δ' ἀθυρμάτων
 μεμνᾶσθαι πολέμου τε καὶ
 χαλκεοκτύπου μάχας·
60 δίζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθήνας.

55 reluz a chama vermelha
 de Lemno; <έ> menino
 na flor da idade e dos passatempos de Ares
 se ocupa: da guerra e
 do retinir do bronze na batalha.
60 Vem em busca de Atenas, a que ama esplendor.

Ode 19

ΙΩ ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ

Io

Para os atenienses

Πάρεστι μυρία κέλευθος
 ἀμβροσίων μελέων,
 ὃς ἄν παρὰ Πιερίδων λά-
 χησι δῶρα Μουσᾶν,
 05 ἰοβλέφαροί τε κ<όρ>αι
 φερεστέφανοι Χάριτες
 βάλῳσιν ἀμφὶ τιμᾶν
 ὕμνοισιν· ὕφαιné νυν ἐν
 ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν
 10 ὀλβίαις Ἀθάναις,
 εὐαίνετε Κηῖα μέριμνα.
 πρέπει σε φερτάταν ἵμεν
 ὁδὸν παρὰ Καλλιόπας λα-
 χοῖσαν ἔξοχον γέρας.
 15 ἥτιν ἄρ' Ἄργος ὄθ' ἵπιον λιποῦσα
 φεῦγε χρυσέα βοῦς,
 εὐρυσθενέος φραδαῖσι φερτάτου Διός,
 Ἰνάχου ῥοδοδάκτυλος κόρα,
 —
 <τ>ὄτ' Ἄργον ὄμμασι βλέποντα
 20 πάντοθεν ἀκαμάτοις
 μεγιστοάνασσα κέλευσε
 χρυσόπεπλος Ἥρα
 ἄκοιτον ἄϋπνον ἐόν-
 τα καλλικέραν δάμαλιν
 25 φυλάσσειν· οὐδὲ Μαίας
 υἱὸς δύνατ' οὔτε κατ' εὐ-
 φεγγέας ἀμέρας λαθεῖν νιν
 οὔτε νύκτας ἀγγ[άς].

Há incontáveis trilhas
 de canções imortais
 para aquele que obtém os dons
 das Musas da Piéria,
 05 e cujos hinos as m<ο>as de olhos
 violáceos, as Graças porta-coroas,
 revestem de honra.
 Tece agora algo novo
 na muito amada e
 10 afortunada Atenas,
 célebre engenho de Ceos!
 Convém que vás pelo melhor
 caminho, pois de Calíope
 obteve proeminente dom.
 15 Certa vez, deixando a hípia Argos,
 fugiu a novilha dourada,
 a dedirrósea filha de Ínaco,
 por conselho do bravíssimo Zeus, de vastos
 poderes.
 Então a Argos, que com olhos incansáveis
 20 todo canto enxerga,
 a maior das rainhas, a de peplo
 dourado, Hera, ordenou
 que, sem dormir ou repousar,
 a novilha de belos chifres
 25 vigiasse, e nem o filho de Maia ³¹
 podia lhe passar despercebido
 nem à luz do dia,
 nem durante a sagra[da] noite.

³¹ O deus Hermes, a quem Zeus ordenara resgatar Io do encarceramento orquestrado por Hera e mantido e vigiado por Argos.

	εἴτ' οὖν γένετ' ε[υ-υ-υ		Pois, se aconteceu que [...
30	ποδαρκέ' ἄγγελον Διὸς	30	o mensageiro de pés veloce[s de Zeus
	κτανεῖν τότε [Γᾷς υυ-υ		então matou Argos, [da Terra...
	ὀβριμοσπόρου λ[ίθωι		de poderosa prole [com uma pedra;
	Ἄργον· ἧ ῥά καὶ ο[υ-υ-υ		por certo [
	ἄσπετοι μέριμν[αι·		inexprimíveis enge[nhos;
35	ἧ Πιερίδες φύτευ[σαν-υ-υ-υ	35	ou as Piérides gera[ram...
	καδέων ἀνάπαυς[ιν-υ-υ		das penas um descan[so
	—		
	ἐμοὶ μὲν οὖν		A mim, pois,
	ἀσφαλέστατον ἅ προ[		o mais seguro [...
	ἐπεὶ παρ' ἀνθεμώ[δεα		quando junto ao flori[do
40	Νεῖλον ἀφίκετ' ο[ίστροπλάξ	40	Nilo chegou, p[icada pelo moscado,
	Ἴω φέρουσα παῖδ[α. . .		Io, carregando o filh[o...
	Ἔπαφον· ἔνθα νι[ν		Épafo. Lá a el[e
	λινოსτόλων πρύτ[ανιν		das túnicas de linho senh[or...
	ὑπερόχῳ βρύοντ[α τιμαῖ		replet[o] de eminente [honra
45	μεγίσταν τε θυατ[. . .	45	e a maior [...
	ὄθεν καὶ Ἀγανορί[δας		Daí também [o filho de] Agenor, Cadmo,
	ἐν ἑπταπύλοις[ι Θήβαις		em [Tebas] de sete portas
	Κάδμος Σεμέλ[αν φύτευσεν,		Sême[le gerou,
	ἃ τὸν ὀρσιβάκχα[ν		e ela, o que incita as Baca[s],
50	τίκτε<u> Διόνυσον [ἀγλαῶν ἀγώνων	50	Dioniso, de<u> à luz, senhor [dos esplêndidos
	καὶ χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα.		concursos e dos coros laure[ados.

Ode 20

ΙΔΑΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣ

Σπάρτῃ ποτ' ἐν ἐὺρυχόρῳι
ξανθαὶ Λακεδαίμωνίων
τοιόνδε μέλος κ' ἐλάδησαν παρθένοι,
ὅτ' ἄγετο καλλιπάρῃον
05 κόραν θρασυκάρδ' Ἰδας
Μάρπησσαν ἰότηρι χαλκὸν ἔμψαν
φυγῶν θανάτου τ[...]
ἄναξίταλος Ποσειδάων. . .
? —
ἵππους τέ οἱ ἴσαν ἔμψαν
10 Πλευρῶν' ἐς ἔκτ[...]
χρυσάσπιδος υἱὸν Ἄρηος
(*desunt reliqua*)

Idas

Para os lacedemônios

Certa vez em Esparta [de vasto espaço
[virgens] loiras lacede[mônias
tal canção [cantaram,
quando o de ousado coraç[ão, Idas,
05 trazia a moça de bela [face,
Marpessa, [donzela de cabelos] violáceos,
fugindo da morte [...
e a ele o senhor do mar Pos[...]
cavalos rápidos [como o vento
10 para Pleuron bem cons[...]
o filh[o de Ares], o do escudo de ouro...

4. COMENTÁRIOS AOS POEMAS

Ode 15

A temática tratada na primeira ode do livro de ditirambos ³² de Baquílides por certo já torna clara a conexão do poeta com a epopeia homérica, visto que nela é abordado um evento de cunho épico, vinculado à guerra de Troia. No episódio retratado figuram os lendários guerreiros Menelau e Odisseu, unidos na embaixada que teria ido à Troia, antes do início da guerra, a fim de reivindicar a restituição de Helena e de seus bens. O momento crucial do poema, porém, parece ser não a narração do evento em si, mas o discurso de tom reflexivo proferido por Menelau (v. 50-63) frente à ágora troiana, com a intenção de reaver aquilo que os filhos de Príamo levaram de seu palácio. Evidentemente, o destaque adquirido por esses versos é também devido ao estado consideravelmente lacunar das primeiras trinta e seis linhas do poema, onde possivelmente encontrar-se-iam mais detalhes sobre o evento e as ações das personagens envolvidas.

O episódio relatado por Baquílides nesta ode não remete somente à *Ilíada*, mas possivelmente a vincula também à tradição épica de forma mais abrangente, já que o mesmo assunto é também abordado em um poema épico do ciclo troiano, *Os cantos cíprios*. A obra – de autoria incerta, mas cujo conteúdo e alguns poucos fragmentos foram preservados em um resumo de Proclo (*Crestomatia*, 10.152-4) –, trataria em seu décimo canto justamente da embaixada grega composta por Odisseu e Menelau, os quais teriam ido à Troia com o mesmo objetivo que demonstram no poema de Baquílides. Pseudo-Apolodoro (*Epítome*, 3.28) acrescenta ainda que, sem obter sucesso, os gregos teriam sido ameaçados de morte pelos troianos, da qual os teria salvado Antenor, também personagem do ditirambo em questão. Já na *Ilíada* (*Il.* 3.204-224), ficamos sabendo sobre essa embaixada através do próprio Antenor quando ele conta a Helena que Odisseu, a quem ambos avistavam no campo de batalha em Troia, já

³² As palavras Βακχυλίδου Διθύραμβοι constantes do papiro indicam que esta ode seria “de fato o primeiro no livro de ditirambos de Baquílides” (Maehler, 2004, p. 157).

naquela terra estivera junto de Menelau para tratar a seu respeito, ocasião em que ele próprio os teria hospedado ³³.

Diferentemente do que ocorre na épica homérica, onde nem sequer é citada em relação ao episódio aqui abordado, a primeira a aparecer no poema de Baquilides é a esposa de Antenor, Teano (v. 1-2), a qual possivelmente desempenha um papel significativo na primeira estrofe, visto que seu nome é outra vez citado no verso 7 ³⁴. Em sua primeira menção, a troiana é apresentada tanto como “a diligente esposa de Antenor” quanto como “sacerdotisa de Atena” (κεδνὰ παράκοιτις Αθάνας πρόσπολος, v. 2). O adjetivo que a qualifica nesse verso, κεδνός, não é incomum para referência a um cônjuge ³⁵ e caracteriza o modo como ela desempenha a função de esposa – aqui talvez igualmente a de sacerdotisa. O segundo epíteto que Teano recebe adiante, βαθύζωνος (“a de cinta justa”, v. 7), é, do mesmo modo, um termo comum para referir-se à aparência de uma mulher, usado já por Homero na fórmula βαθυζώνος τε γυναικάς ³⁶. Somente junto a esse epíteto é que aparece o nome de Teano, sendo que nos dois primeiros versos ela é mencionada em relação a seu esposo, Antenor. Esse, por sua vez, é igualmente qualificado com um epíteto consideravelmente comum na épica homérica, “símil aos deuses” (ἀντιθέου, v. 1), um termo recorrente com o qual os heróis são associados na *Ilíada* ³⁷.

Apesar do estado lacunar dessa primeira estrofe, é possível perceber, graças aos epítetos positivos que o poeta confere ao casal, a importância que nela parece ter a família de Antenor, cujos filhos são mencionados já título do poema – *Os Antenoridas* ³⁸. A observação desses epítetos relativamente comuns revela, por outro lado, que o poema não está se aproximando somente da temática épica tratada por Homero, mas também da sua linguagem. Vale ainda notar, por exemplo, a ocorrência de ἔϋκτιμέναν

³³ Uma terceira obra que trataria ainda do mesmo tema que o ditirambo de Baquilides seria uma perdida peça homônima de Sófocles. Ver Post (1922, p. 25).

³⁴ Maehler (2004, p. 157-9) justifica essa visão atentando para o fato de Teano aparecer no nominativo em ambos os versos e para a possibilidade de que ela seja, inclusive, sujeito do verbo προσήνεπεν (v. 9), a partir do qual se supõe que ela proferiria um discurso nos versos seguintes. Ver também Jebb (1905, p. 220).

³⁵ Em Homero vê-se o adjetivo frequentemente associado ao termo ἄλοχος, que também significa esposa (*Il.* 24.730; *Od.* 1.432, 20.57, 22.223, 23.182 e 232). O próprio Baquilides o emprega também no epíncio 3 para referir-se à esposa de Cresos (σὺ[ν ἄλόχῳ] τε κεδ[νῶι], v. 33).

³⁶ *Il.* 9.594 e *Od.* 3.154.

³⁷ Por exemplo: *Il.* 9.623, 12.408, 16.421, 20.232.

³⁸ Ver discussão sobre o subtítulo do poema e sobre a participação dos filhos de Antenor no episódio nas p. 40.

(“bem construída”) no verso 10, um adjetivo que, embora não se possa relacionar com certeza a nada no poema ³⁹, é igualmente comum em Homero em referência a cidades ⁴⁰. Esse padrão só parece ser quebrado no texto remanescente desses primeiros versos pelo termo ὀρσιμάχου (“a que incita batalhas”) no verso 3, o qual é usado para qualificar a deusa Palas. O epíteto composto é equivalente a ἀερσιμάχους, empregado também pelo poeta na sua ode 13 (v. 100), sendo ambos *hapax legomena* cuja formação é similar a mais dois outros na obra de Baquilides, nos quais ὀρσι-figura como primeiro elemento. Assim como acontece aqui, os dois outros compostos que aparecem nos ditirambos estão relacionados a divindades e realçam, por meio do verbo ὀρνυμι, o poder daqueles deuses sobre uma face de sua esfera de atuação ⁴¹. Nesta ode, destacar o papel da deusa Palas Atena nas batalhas parece bastante apropriado à temática de guerra iminente abordada pelo poeta. A forma do adjetivo, entretanto, ao contrário daqueles observados acima, é muito mais uma marca da poesia mélica coral do que da epopeia homérica ⁴².

Aquela aproximação que o poema evoca com a épica – seja pela temática ou pela linguagem – pode ser ainda mais específica e evidente ao se considerar, como fazem Jebb (1905, p. 362-3) e Maehler (2004, p. 159), que nessa passagem Teano estaria abrindo para os embaixadores gregos as portas do templo de Atena em Troia. Essa cena remeteria, segundo os autores, a um momento da *Ilíada* (6.297-311) onde também se vê a esposa de Antenor abrir as portas do mesmo templo para as troianas que ali estão para rezar e pedir à deusa pela salvação das mulheres e crianças. A fim de obter essa dádiva de Atena, Teano oferece à deusa o sacrifício de doze novilhas puras e um peplo que coloca sobre os joelhos da estátua.

Essa mesma oferta de um peplo à imagem da deusa se repetia após a procissão que acontecia durante as Panateneias, o festival ateniense que Maehler (2004, p. 157-8) e Fearn (2007, p. 257) acreditam ser a ocasião de *performance* da ode de Baquilides. Significativo é ainda o fato de que, desde a reorganização do festival em 566/5 a.C., a Gigantomaquia se tornou um tema dominante durante a festividade, sendo, inclusive,

³⁹ Maehler (2004, p.160) acredita que ele pode estar qualificando Troia, possivelmente nas palavras de Teano.

⁴⁰ Por exemplo: *Il.* 2.569-70 e 6.13.

⁴¹ O epíteto ὀρσιάλος (“o que incita o mar”, 16.19) é empregado para Posídon e ὀρσιβάκχας (“o que incita as Bacas”, 19.49) para Dioniso.

⁴² Píndaro também se vale de epítetos compostos pelo mesmo termo, como por exemplo, ὀρσίκυπος (*Ol.* 10.18) e ὀρσιηφής (*Nem.* 5.34), ambos aplicados a Zeus.

representado naquele objeto oferecido à deusa Atena. Considerando, enfim, que nos últimos versos do ditirambo (v. 62-3) Menelau alude justamente à destruição dos Gigantes, a conexão entre aquela festividade e o poema de Baquilides parece mais evidente. Dessa forma, como resume Maehler (2004, p. 157-8), “tanto o início quanto a conclusão deste ditirambo” retomariam aquele mesmo peplo e poderiam estar conectados ao festival em honra da deusa – argumento verossímil para a defesa desse evento como ocasião de *performance* do poema.

Nos versos perdidos, no entanto, não deveriam constar somente a descrição da ação de Teano e sua fala, mas também um discurso do próprio Odisseu que, segundo Maehler (2004, p. 159), deveria esclarecer os termos “da proposta da embaixada para os troianos”, já que “Menelau fala em termos muito genéricos” (v. 50-63) ⁴³. Alguns autores acreditam, pois, que os dois versos do fragmento 26 do poeta, posteriormente incluídos no ditirambo 15 – os quais Jebb (1905, p. 364) posiciona como versos 30-1 e Maehler (2004, p. 160) como 23-4 –, fariam parte do suposto discurso do rei de Ítaca. Nessa passagem de caráter gnômico o poeta emprega mais um *hapax*, o adjetivo ὑπόκλοπον (“furtivo”, “ludibrioso”, v. 23), o qual caracteriza um discurso que não é aquele que a “sabedoria” (σοφία, v. 24) transmite aos homens. Para Jebb (1905, p. 364), Odisseu estaria diminuindo com essas palavras “a suspeita de que seu pedido para um acordo pacífico escondesse algum intento insidioso”. Maehler (2004, p. 160), pelo contrário, acredita que tais palavras seriam proferidas por Teano, a qual estaria, através do termo ὑπόκλοπος, justamente “alertando Odisseu para o fato de ela ser consciente da sua reputação por praticar mentiras e enganos”. Infelizmente, em virtude do estado lacunar do texto, parece impossível definir a quem pertenceria a fala e com qual objetivo essa personagem a teria proferido. O fato, porém, de um adjetivo que carrega a ideia de “dissimulação” estar vinculado a Odisseu – seja em defesa de seu próprio discurso, seja como acusação por parte de Teano – é particularmente interessante.

Finalmente a partir do verso 37 o texto deixa de ser fragmentário, de modo que as observações a seu respeito passam a ser menos dificultosas. Após dois possíveis discursos, o poema então retoma seu aspecto narrativo ao mostrar nos versos 37 a 39 os filhos de Antenor conduzindo os embaixadores gregos à ágora troiana, enquanto o pai relata ao rei Príamo e a seus filhos “a mensagem dos aqueus” (μῦθον Ἀχαιῶν, v. 39).

⁴³ Maehler (2004, p. 159) acredita que o “título alternativo” do poema, Ἑλένης ἀπαίτησις (“A reclamação de Helena”), deveria “refletir o discurso de Odisseu”.

A aparição dos filhos de Antenor, presumidos como sujeito do verbo ἄγον, remete então ao título do poema, o qual, por sua vez, sugere uma participação minimamente significativa daqueles na ação ali desenvolvida. Jebb (1905, p. 220-221) imagina que a “proeminência” dada a esses personagens no título do ditirambo poderia estar vinculada com um fato mencionado por um escoliasta da *Ilíada*, segundo o qual Baquilides teria atribuído a Teano e Antenor cinquenta filhos ⁴⁴. Tal quantidade de pessoas informada no escólio – dado provavelmente transmitido nos versos perdidos da ode –, é justamente o número de vozes do coro ditirâmico. Considerando, porém, tanto o fato de que a *Ilíada* cita apenas dez filhos de Antenor ⁴⁵, quanto o próprio comentário do escoliasta, para quem a informação dada por Baquilides não é crível, a provável opção feita pelo poeta em relação ao número de filhos de Antenor pode ser significativa. Fearn (2007, p. 240-1), porém, observa com cautela a informação repassada pelo escólio ⁴⁶ e, por não enxergar nenhuma “óbvia motivação mitológica”, assim como por julgar que não há “evidência de controvérsia em relação ao assunto entre o tempo de Homero e de Baquilides”, acredita que uma explicação baseada no contexto de *performance* – a qual “o escoliasta teria falhado em reconhecer” – seria bem mais razoável.

No mesmo verso 37 Antenor é novamente mencionado, agora como o “herói de bons conselhos” (εὖβουλος ἥρως). Enquanto no primeiro verso o troiano fora citado em relação à sua esposa, neste segundo momento ele assume a tarefa de transmitir ao rei Príamo e a seus filhos a “mensagem dos Aqueus” (μῦθον Ἀχαιῶν, v. 39) ⁴⁷. Essa tarefa, segundo Fearn (2007, p. 275-6), ressalta a importância da personagem, pois o qualifica como “parte ativa no processo de comunicação da linguagem e não como um mero receptor dela”, algo que “posiciona Antenor e seus filhos no mesmo nível comunicativo de Menelau”, que discursará adiante. A forma como o troiano é referido, por outro lado, é igualmente significativa, visto que ao contrário daquele epíteto que ele

⁴⁴ Diz o escólio (schol. *Il.* 24. 496): πιθανὸν μίαν τεκεῖν ἐννεακαίδεκα, οὐχ ὡς Βακχυλίδης πεντήκοντα τῆς Θεανούς ὑπογράφει παῖδας (“É plausível uma mulher dar à luz dezenove crianças, mas não cinquenta, como Baquilides indica serem os filhos de Teano”).

⁴⁵ Acamante e Arquéloco (*Il.* 2.822), Helicáone (3.123), Laódoco (4.87), Pedeu (5.69), Agenor (11.59), Pólibo (11.59), Ifidamante (11.221), Cóon (11.248), Demoleão (20.395). Ver Jebb (1905, p. 221).

⁴⁶ O estudioso chama atenção para o sentido vago que pode ter o verbo ὑπογράφω, empregado no escólio para introduzir a suposta afirmação de Baquilides, uma vez que ele pode significar simplesmente “indicar” (*loc. cit.*).

⁴⁷ Embora não seja possível precisar qual seria o significado de tal expressão, vale notar, como faz Fearn (2007, p. 281), que o mesmo sintagma (μῦθον Ἀχαιῶν) ocorre apenas uma vez na *Ilíada* (7.406), quando então os gregos é que recusam a proposta de Paris. Tal proposta consistia em devolver os bens que havia tomado junto com Helena, somados a outros seus, porém mantendo a rainha consigo em Troia.

recebera no início do poema ⁴⁸, εὐβουλος nunca ocorre na épica homérica ⁴⁹. O epíteto, cujo significado remete à “prudência” ou “ponderação”, parece perfeitamente adequado ao papel que Antenor desempenha como intermediário no conflito entre gregos e troianos. Como avalia Fearn (2007, p. 275), as palavras usadas para descrever Antenor no poema “realçam o lado positivo de seu caráter” e, “particularmente no caso de εὐβουλος ⁵⁰, sua excelência moral”. Pode-se pensar ainda, ao observar o tom do discurso de Menelau adiante, que o caráter de Antenor sugerido por esse epíteto é justamente aquele que o Atrida irá reverenciar.

Na sequência do relato de Antenor a Príamo vê-se então, do verso 40 ao 44, a convocação da assembleia troiana pelos arautos, a fim de que fossem ouvidos os discursos dos gregos. Curioso é, porém, o fato de que eles convocam justamente “as falanges troianas / para a ágora que recebe o exército” (ἀόλλιζον φάλαγγας / δεξίστρατον εἰς ἀγοράν, v. 41-2). O uso do termo φάλαγγας para se referir ao contingente dos troianos reunidos na ágora é surpreendente, já que ele tem um sentido fortemente militar, traço evidenciado na épica homérica, onde o termo é empregado sempre em alusão às fileiras de guerreiros em batalha ⁵¹. Jebb (1905, p. 365), na tentativa de explicar o uso do termo pelo poeta, considera que Baquilides poderia ter em mente a cena que descreve como os Aqueus “marcharam / em tropas em para a ágora” (ἐστιχόωντο / ἱλαδὸν εἰς ἀγορὴν) na *Ilíada* (2.92-3), onde também ocorrem termos do vocabulário marcial junto da menção ao local de reunião da assembleia. Fearn (2007, p. 279), por sua vez, acrescenta que tal vocábulo indicaria que “apesar do ar de diplomacia na superfície da narrativa de Baquilides, a situação, não somente para Troia, mas também para os embaixadores gregos, é crítica e repleta de perigo”. Por outro lado, observa ainda o estudioso que o sintagma κάρυκες δι’ εὐρεῖνα πόλιν (v. 40-1), “imita” o homérico κήρυκες δ’ ἀνὰ ἄστυ ⁵², o qual é empregado na *Ilíada* na descrição de duas ações que ocorrem dentro das muralhas da cidade, ou seja, um

⁴⁸ Ver p. 37.

⁴⁹ Fearn (2007, p. 275) observa também que o substantivo ἥρωες nunca é usado na *Ilíada* para referir-se a Antenor.

⁵⁰ Maehler (2004, p. 160-1) sugere que Antenor é assim reputado por Baquilides porque quando os troianos se reuniram depois do duelo entre Heitor e Ajax (*Il.* 7.345-54), ele aconselhou que buscassem a paz e os incitou a devolver Helena e os bens tomados por Paris aos gregos.

⁵¹ Ver Jebb (1905, p. 365).

⁵² *Il.* 3.245 e 8.517.

ambiente que não é bélico. Isso poderia sugerir, ainda segundo o autor, que o uso de *φάλαγγας* por Baquilides pode ter um sentido mais pacífico.

Essa interpretação, no entanto, não é favorecida pelo epíteto *δεξιστρατον* (“que recebe o exército”, v. 43), que qualifica a ágora para onde as falanges são convocadas, um outro *hapax legomenon* do poema que retoma o vocabulário militar por meio de seu segundo elemento (*στρατός*). A ideia de ter o exército reunido na ágora tanto é estranha à própria natureza do local, como não parece se adequar à ideia geral do poema, já que os homens são convocados justamente para ouvir um discurso dos gregos e que o embate entre esses e os troianos não se dá no nível militar na ode. Apesar de esse ser o sentido primordial do termo, no entanto, ele pode também significar simplesmente “as pessoas comuns” ou “o povo” (*LSJ*, s.v.), como parece ser a acepção que lhe confere também Píndaro, por exemplo ⁵³. Fugir à imagem do exército na ágora, entretanto, pode ser difícil, sobretudo em função da ocorrência de *φάλαγγας* no verso anterior. É necessário considerar, porém, que há esse modo relativamente pacífico de interpretar o curioso sintagma elaborado pelo poeta, o que não descarta, entretanto, que sua intenção fosse justamente confundir o aspecto militar e o civil por meio da linguagem, deixando como pano de fundo da sua narrativa um clima de guerra iminente.

Antes de introduzir o discurso de Menelau, o poeta faz ainda uma intervenção pessoal no poema, por meio da qual invoca a Musa nos moldes épicos ⁵⁴, a fim de obter dela inspiração para prosseguir com sua ode. Esse recurso, segundo Percy Jr. (1976, p. 97), “impede que tomemos o discurso de Menelau como um paralelo exato do discurso de Odisseu e [assim] o confere maior importância”. Entretanto, não somente o poeta parece dispor de inspiração divina, mas também o próprio Menelau sofre dessa influência ao proferir suas palavras, uma vez que ele fala com “encantadora voz” (*γάρυϊ θελξιεπει̃*, v. 48) e está “em comunhão com as Graças de belo peplo” (*εὐπέπλοισι κοινώσας Χάρισσιν*, v. 49). O epíteto que caracteriza a “voz” do rei espartano é mais um *hapax* moldado pela estrutura verbo e substantivo, cujo primeiro termo encerra o significado relevante, nesse caso o de “encantar” ou “enfeitiçar”. Embora o verbo *θέλω* possa ser geralmente associado à esfera amorosa (Chantraine,

⁵³ Na *Ol.* 9.95, onde o poeta se refere à audiência dos jogos na Arcádia e na *Pít.* 10.8, onde ele fala das pessoas que vivem em Delfos e em seus arredores. Também Alcman (fr. 3 Dav.) registra um uso não militar no termo.

⁵⁴ Ver *Il.* 1.8, 11.218-9, 14.508-9, 16.112-3.

1968, s.v.)⁵⁵, qualquer resultado obtido por meio de “encanto” é certamente algo próprio do universo divino e não do humano. Pode-se cogitar também, ainda que seja arriscado, que o efeito “paralisante” (Chantraine, 1968 s.v.) que um “feitiço” pode provocar em seu receptor seja similar àquele que as palavras de Menelau suscitarão – possivelmente por medo – nos troianos a escutá-lo na ágora⁵⁶.

O efeito “encantador” da voz de Menelau é, segundo Maehler (2004, p. 162), obtido justamente por meio da ajuda das “Graças de belo peplo” (v. 49), as quais, embora não proporcionem inspiração, têm a função de tornar um poema, ou no caso um discurso, “agradável e elegante”. O verbo utilizado no verso 49, κοινῶω, cujo sentido ativo significa “compartilhar ou transmitir informação”, implica, segundo o autor, essa conexão entre as divindades e a personagem. Vale notar também que o epíteto conferido às deusas, εὐπεπλος (“de belo peplo”), embora seja um adjetivo comum em Homero⁵⁷, registra aqui a única ocorrência vinculada às Graças. Essa escolha do poeta pode tornar-se interessante quando se observa que justamente um peplo fora o objeto ofertado por Teano naquela passagem da *Ilíada* (6.297-311) retomada pela primeira parte do poema⁵⁸.

Ainda nesse momento, Menelau é chamado “Plistenida” (Πλεισθενίδας, v. 48), sendo que no verso 6, “na mesma posição na estrofe” (Maehler, 2004, p. 161), ele fora referido como “Atrida” (Ἀτρεΐδαι). Na *Ilíada* (Il. 2.104), o rei espartano e seu irmão Agamenon são filhos de Atreu e netos de Pélops, porém, como destaca Jebb (1905, p. 221), em Estesícoro (fr. 42 Bergk) – poeta que parece ter “influenciado Baquilides” – eles aparecem pela primeira vez como “filhos de Plístenes e somente netos de Atreu”. Maehler (2004, p. 162) acredita que Baquilides use justamente o patronímico “Plistenida” alguns versos antes do discurso de Menelau, “a fim de evitar qualquer associação ou reminiscência dos crimes horrendos de Atreu, de forma que ele possa apresentá-lo como defensor da retidão” adiante.

Finalmente no verso 50 inicia-se o discurso do rei espartano aos troianos já reunidos em assembleia. Essa fala de Menelau proporciona a impressão de rompimento

⁵⁵ O próprio Baquilides utiliza um epíteto composto similar para qualificar a própria Afrodite em sua ode 5 (v. 175): Κύπριδος θελξιμβρότου (“Cípris, a que encanta os homens”).

⁵⁶ É interessante ainda notar que θέλκτωρ é o epíteto de Πειθώ, a divindade que personifica a persuasão, nas *Suplicantes* de Ésquilo (v. 1040). Pela história da guerra de Troia, porém, sabe-se de antemão que o discurso de Menelau não fora capaz de persuadir os troianos.

⁵⁷ Por exemplo: *Il.* 5.424, 6.372, 24.769; *Od.* 6.49, 21.160.

⁵⁸ Ver p. 38.

com o enredo desenvolvido até então pelo poema, na medida em que seu conteúdo não aborda diretamente questões relacionadas com a devolução de Helena, como sugere o título da ode, ou os termos da proposta da embaixada grega. Aquela “mensagem” que os Aqueus transmitiriam (μῦθον Αχαιῶν, v. 39), portanto, permanece oculta e o que se vê na fala do rei espartano é um discurso de tom moralizante, que atenta indiretamente para a iniquidade das ações troianas e as consequências que delas decorrerão. Além de serem os únicos versos remanescentes com a fala de um personagem, as quatorze linhas que compreendem as palavras de Menelau fazem parte da maior sequência íntegra do texto que nos chegou, de modo que é inevitável que essa passagem adquira um destaque especial.

Irigoin (1993, p. 6), por exemplo, afirma que “todo o poema parece ser construído para carregar o discurso de Menelau, um personagem elevado pelo poeta à dimensão de um herói inspirado pela divina Sabedoria”. Sobre o foco narrativo de Baquilides, o autor ainda ressalta que, ao retomar uma história conhecida na *Ilíada* e adaptá-la perfeitamente ao seu desígnio, deixando de lado, inclusive, Odisseu ⁵⁹ e Helena, o poeta confere à personagem um destaque superior. Fearn (2007, p. 275), por sua vez, avalia a esse respeito que “o poema de Baquilides solicita que sua audiência privilegie as palavras de Menelau” e que, assim, demonstra um forte ponto de vista a respeito da “postura poética pós-Homero”. Para o estudioso, o distanciamento que essa passagem provoca entre a ode e a versão da história consagrada pela épica demonstra a autoafirmação de Baquilides de seu direito de fazer uma escolha narrativa diferente da de Homero, assumindo, de certa forma, um posicionamento também oposto ao desse poeta.

A primeira evidência do uso do material homérico por Baquilides com autonomia se verifica já no verso inicial do discurso de Menelau, quando esse se refere aos troianos como ἄρηϊφιλοι (“diletos-de-Ares”, v. 50). Segundo levantamento de Maehler (2004, p. 162), o epíteto, que é significativamente recorrente na *Ilíada*, é empregado em dezenove das vinte e seis vezes em que aparece na épica para caracterizar o próprio rei Atrida e nenhuma vez em referência aos troianos. É particularmente interessante que Baquilides coloque tal epíteto justamente na boca daquele que tem seu caráter guerreiro sistematicamente destacado pelo termo ao longo de toda aquela obra épica. Também interessante é que isso ocorra precisamente num

⁵⁹ Há que se considerar, no entanto, a possibilidade de que Odisseu fizesse também um discurso na primeira parte do poema. Ver p. 39.

momento em que Menelau apresenta-se como mais pacífico, distante dos campos de batalha e daquele instinto guerreiro que o caracteriza na *Iliada*. Maehler (2004, p. 162) acredita que “ao aplicar o epíteto aos troianos, Menelau parece estar lhes enviando um alerta”, pois ao não recuarem e darem início à guerra, eles então enfrentarão o rei Atrida em posse do espírito guerreiro que o epíteto ἀρηϊφίλος lhe confere.

Também o epíteto que Baquilides associa a Zeus no verso 51, ὑψιμέδων (“que do alto governa”), nunca aparece na obra homérica, mas registra uma ocorrência em Hesíodo, qualificando o próprio Zeus (*Teogonia*, v. 529). O termo é desenvolvido pelo sintagma que o segue, ὅς ἅπαντα δέρκεται (“que tudo vê”, v. 51), completando a caracterização do alcance do poder do deus. A noção de que Zeus é capaz de observar e avaliar o comportamento de todos, inclusive das cidades, é corrente para os gregos e está também presente no mesmo Hesíodo (*Trabalhos e os Dias*, v. 267-9), em uma passagem que, inclusive, o ditirambo de Baquilides ecoa, sobretudo através dos termos: πάντα ἰδὼν Διὸς ὀφθαλμός e ἐπιδέρκεται ⁶⁰.

Já o verso 52 desperta uma referência inevitável ao início da *Odisseia* (1.32-4) através de οὐκ αἴτιος θνατοῖς, sintagma que parece retomar as palavras do próprio Zeus na obra homérica: θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται. A ideia já elaborada pela divindade na épica, segundo a qual os deuses não podem ser culpados pelos males que acometem os homens, sendo esses responsáveis por sua própria conduta, é então retomada por Menelau como um alerta aos troianos. A consideração do rei, como observa Fearn (2007, p. 288), pode ser interpretada como uma “reação compreensível e óbvia à visão dos troianos pedindo aos deuses por salvação” nos versos 45-6, quando na verdade, completa o estudioso, “há coisas muito práticas que eles poderiam estar fazendo, considerando as circunstâncias”.

Se aos deuses não se pode culpar pelos infortúnios humanos, já que são os homens os próprios causadores desses males, é porque, continua Menelau, está ao alcance de todos (ἐν μέσῳ κεῖται, v. 53) comportar-se adequadamente. Tal comportamento deve ser baseado, segundo o discurso do rei Atrida, na justiça, no bom governo e no respeito às leis, conceitos personificados nas figuras de Δίκαν (v. 54),

⁶⁰ Também em Arquíloco (fr. 177 W) Zeus aparece como onisciente na boca de uma raposa que a ele clama por justiça dizendo: σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὀρώεις (“tu os feitos dos homens vês”). Dois versos adiante a raposa ainda expressa a mesma noção de oposição entre justiça e hýbris que se nota no poema de Baquilides: σοὶ δὲ θερίων / ὕβρις τε καὶ μέλει (“dos animais, / a desmesura e a justiça concernem”). As traduções são de Corrêa (2010, p. 75).

Εὐνομία (v. 55) e Θέμιτος (v. 55), respectivamente. O comportamento a ser evitado, por outro lado, é aquele pautado pela ousadia e desmesura, ou seja, acompanhado de ὕβρις (v. 59), a personificação da insolência. Para abordar um conceito ético, Baquilides então recorre às três figuras divinas que eram concebidas como representantes das “virtudes das cidades, não de indivíduos” (Abel, 1943, p. 99), ampliando assim o “público” do rei Atrida que não direciona seu discurso somente à família de Príamo, mas a toda cidade de Troia. Segundo Abel, as três referidas divindades incorporam “virtudes que dependem da colaboração entre os cidadãos” para que possam reinar na cidade, de modo que nenhum homem pode obtê-las individualmente, ainda que seja “ele um defensor da paz ou um bom governante”. Dessa forma, portanto, Menelau alerta os troianos para o fato de que o futuro da cidade está nas mãos de todos os seus cidadãos.

O elogio do poeta às figuras que personificam as virtudes se evidencia também na escolha dos epítetos que as qualificam, sendo a Justiça “reta” (ἰθεῖαν, v. 54), o Bom Governo “sagrado” (ἁγνᾶς, v. 54) e as Leis “prudentes” (πινυτᾶς, v. 55). Curiosamente – considerando a ocorrência significativa de epítetos compostos em Baquilides –, os três adjetivos sequenciais são simples e, inclusive, comuns. Todos realçam, entretanto, atributos essencialmente positivos das divindades, os quais são, de certa forma, também parte de suas esferas de atuação. Vale notar, por outro lado, que ao aludir à “família das virtudes” (Abel, 1943, p. 99), Baquilides também caracteriza a Justiça como “companheira” (ἁκόλουθον, v. 55) do Bom Governo e das Leis, enquanto Hesíodo (*Teogonia*, v. 901-2) e grande parte da tradição atribuem a essas últimas a maternidade das outras duas virtudes. Essa relação articulada no ditirambo pressupõe, segundo Jebb (1905, p. 367), que “a justiça seja assegurada pelas boas leis administradas por um espírito íntegro”.

O rei completa a primeira parte de seu discurso dizendo: “os filhos dos afortunados com [a Justiça] escolhem conviver” (ὀλβίων παῖδες νιν ἀίρεῦνται σύνοικον, v. 56). O verso, como bem nota Maehler (2004, p. 163), é um assíndeto que “coroa as declarações anteriores”. Considerando o contexto por trás do discurso de Menelau – o rapto de Helena por Paris –, a escolha do rei ao especificar que aqueles que optam por viver de modo justo são precisamente os “filhos dos afortunados” remete, como nota Fearn (2007, p. 286), aos filhos de Príamo, “os quais, por implicação, não

escolheram a Justiça para compartilhar sua casa”⁶¹. O uso do adjetivo *σύνοικος* – cujo sentido literal é “aquele que reside na mesma casa” e, por extensão, “companheiro” ou “cônjuge” – certamente reforça a referência a Paris que, ao contrário do que deveria, escolhera dividir sua casa com a Húbris, “incorporada”, como sugere também Fearn (*idem*), na “própria figura de Helena”.

A Húbris – divindade que incorpora a desmesura e a insolência – por sua vez, também é adequadamente qualificada por um epíteto que é próprio de seu campo de influência. Ela é, para Menelau, “descarada” (*ἄθαμβής*, v. 58), uma qualidade que, conforme resume Jebb (1905, p. 367), implica que ela seja “desprovida de temor respeitoso”⁶², ou seja, ela “não reverencia nada”. O aspecto negativo do epíteto que caracteriza a húbri ecoa na descrição de seu modo de atuação entre os homens, refletindo, inclusive, nos epítetos que notavelmente se acumulam nos versos dessa última estrofe. Assim, a divindade que é “descarada”, faz uso de “ágeis truques” (*αἰόλοισι κέρδεσσι*, v. 57) e “desatinos ilícitos” (*ἄφροσύναις / ἑξαίσιαις*, v. 58) a fim de “vicejar” (*θάλλουσα*, v. 58) e, posteriormente, arruinar aquele que com ela se alia. Essa sequência de qualificativos negativos inevitavelmente se contrapõe àquela observada junto à menção das divindades representantes das virtudes (v. 54-6). Vale notar ainda o contraste também estabelecido entre essas mesmas virtudes e *ἑξαίσιος* (“ilícitos”, v. 58), visto que o substantivo incorpora justamente aquilo que é contrário à ordem e à justiça (*LSJ*, s.v.)⁶³.

Essa noção primária grega de observância da justiça e de reprovação da húbri, presente no poema de Baquilides, dialoga não somente com o texto de Hesíodo⁶⁴, mas também está presente no fragmento 4 W de Sólon, onde, como observou Fearn (2007, p. 289-90), outros vínculos com este ditirambo são também possíveis. Essa conexão entre os textos é significativa em relação ao contexto de *performance* do ditirambo, pois, como também nota Fearn (2007, p. 257), Sólon era considerado “um tesouro cultural de

⁶¹ Essa ligação ficará ainda mais evidente quando Menelau retomar *παῖδας* no último verso para se referir aos filhos da Terra. Ver p. 49.

⁶² O termo empregado pelo estudioso em inglês é *awe*, o qual abarca tanto a ideia de simples medo ou pavor, até a noção de temor reverencial, como os gregos têm pelos deuses.

⁶³ É válida a observação do fragmento 286 Dav. (v. 8-13) de Íbico em comparação a esses versos de Baquilides, pois ali o poeta também descreve ações negativas provocadas por um Eros que é justamente “descarado” (*ἄθαμβής*). Nessa mesma passagem o eu-mélico afirma que Eros igualmente emprega “loucuras” (*μανίαισιν*) e “vigia” (*φυλάσσει*) seus “sensores” (*φρένας*), termos que se aproximam – semântica e morfológicamente – daqueles empregados por Baquilides no ditirambo em questão. Ver Ragusa (2010, p. 395, 408-9).

⁶⁴ Ver p. 45 e nota 60.

Atenas na época da composição de Baquilides”. Mais ainda, o poema de Sólon é, assim como o discurso de Menelau, um alerta direcionado aos cidadãos de uma cidade que pode cair em ruínas graças às atitudes desmedidas de alguns. Para Fearn (2007, p. 289-90), o mais simbólico desses vínculos é a ideia expressa no ditirambo de que os homens são os responsáveis por suas escolhas morais, cujo eco é encontrado nos versos 5-6 de Sólon:

αὐτοὶ δὲ φθείρουν μεγάλην πόλιν ἀφραδίησιν
 ἄστοι βούλονται χρήμασι πειθόμενοι

Os próprios cidadãos, porém, querem destruir, com suas loucuras,
 nossa grande, cidade persuadidos pelas riquezas ⁶⁵

Igualmente se vê em Sólon o louvor ao Bom Governo e seu papel fundamental na manutenção da ordem e da prosperidade em uma cidade (v. 32-9):

Εὐνομίη δ' εὖκοσμα καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει,
 καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκοις ἀμφιτίθησι πέδας⁶
 τραχέα λειαίνει, πᾶν κέρων, ὕβριν ἀμαυροῖ,
 35 αὐαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φυόμενα,
 εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς, ὑπερήφανά τ' ἔργα
 πραῦνει⁷ πᾶν δ' ἔργα διχοστασίης,
 πᾶν δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς
 πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.

e de que modo Eunomia garante ordem e justiça plena
 e sempre aos injustos acorrenta;
 ela aplina as asperezas, faz cessar a fartura, aniquila o descomedimento,
 35 seca as flores da desgraça, quando brotam,
 corrige os julgamentos errados e modera as ações
 orgulhosas; faz cessar as obras de discórdia,
 faz cessar o ódio da terrível sedição, e graças a ela
 todas as ações humanas são justas e sábias ⁶⁶.

⁶⁵ Tradução de Malhadas & Neves (1976, p. 73-4).

⁶⁶ Fearn (2007, p. 289-90) ainda destaca nessa passagem de Sólon a visão da *Eunomia* (“Bom Governo”) como garantidor da prudência e/ou sabedoria (πινυτή) aos homens.

Há, portanto, como nota Fearn (2007, p. 290), “uma correspondência direta entre o conselho e a crítica que Sólon oferece a seu público ateniense e o conselho, e crítica implícita, que Menelau oferece à audiência interna no poema de Baquilides”. Embora seja uma ode à Eunomia, vê-se também no fragmento de Sólon a presença da hýbris no pólo oposto ao das virtudes. Além da menção literal no verso 34 (ὕβριν ἄμαυροῖ), ela também é aludida na imagem das flores que brotam da ἄττη no verso 35 (ἄττης ἄνθεα φύόμενα), como ressalta Fearn (*idem*). Vale observar, pois, que no poema de Baquilides o verbo empregado para caracterizar o modo de ação da hýbris, θάλλω (v. 58), é igualmente ligado ao campo da vegetação, especialmente ao “florescer” (*LSJ*, s.v.). Fisher (1992, p. 228) enxerga nessa imagem a representação do “crescimento desavergonhado” da hýbris dos troianos “na aceitação tola dos atos ilegais e imorais cometidos”.

Aquilo que “vicejando”, então, a Hýbris faz, prossegue Menelau, é “riqueza e poder de um / depressa entregar a outro” (ἃ πλοῦτον δύναιμιν τε θόως / ἄλλότριον ὥπασεν, v. 59-60). A alusão do rei espartano a Paris fica, portanto, ainda mais explícita nesse verso. Porém, como nota Maehler (2004, p. 164), o fato de Menelau “falar em termos gerais” – empregando, por exemplo, ἄλλότριος, ao invés de dizer “Hýbris deu a Paris *minha* riqueza e *meu* poder” – confere ao seu discurso “maior autoridade”. Ao apontar, no verso seguinte, a punição a que está sujeito aquele que tal ato pratica em conjunto com a Hýbris, o Atrida enfim prepara a expectativa da audiência para o exemplo final de seu discurso nos versos 62-3.

A “profunda ruína” (βαθύν ... φθόρον, v. 60) a que o injusto será conduzido, enfim, é tão certa que dela nem mesmo os Gigantes, “filhos da Terra” (Γᾶς παῖδες, v. 63), escaparam. Essa menção da paternidade dos tais seres serve, então, para completar a referência aos filhos de Príamo iniciada no verso 56 com ὀλβίων παῖδες (“os filhos dos afortunados”) ⁶⁷. O adjetivo que, por sua vez, qualifica os Gigantes, ὑπερφιάλους (“arrogantes”, v. 62), resume o comportamento condenado pelo rei espartano e, por outro lado, coloca-se como oposto de ὀλβιος naquele verso. Interessante é também notar que o mesmo termo é comumente empregado na *Ilíada* para qualificar justamente

⁶⁷ Ver p. 46.

os troianos ⁶⁸, inclusive em uma fala do próprio Menelau, quando ele pede a Príamo que presida o pacto de paz entre os dois povos, pois seus filhos são “arrogantes e indignos de confiança” (οἱ παῖδες ὑπερφίαλοι καὶ ἄπιστοι, *Il.* 3.106). A analogia de Menelau, portanto, entre os filhos de Príamo e os Gigantes é marcante, o que faz com que o exemplo sugerido pelo rei se torne uma ameaça grave e real para os troianos.

A esse respeito, Fearn (2007, p. 277) acredita que “ao colocar um *exemplum* (neste caso a destruição dos Gigantes pela Húbris) na boca de uma personagem, Baquilides comenta sobre a natureza dos *exempla* e do uso da mitologia para levantar questões éticas”. Além disso, para o estudioso, esse mesmo fato de o *exemplum* ser proferido justamente pelo rei diante de um grupo de cidadãos, suscita “a comparação entre o processo de comunicação entre Menelau e os troianos e o processo de comunicação entre o *poema* de Baquilides e sua *audiência*”. O recurso adotado pelo poeta, acredita ainda Fearn (2007, p. 287), acaba por nos impelir “a analisar o poema todo como um *exemplum* a respeito da moralidade em geral, particularmente quando vemos que tanto os troianos quanto os Gigantes eram poderosos e bem construídos *exempla* para a audiência contemporânea ateniense”. Fisher (1992, p. 229), por sua vez, observa que a “alusão à húbris dos Gigantes parece ressaltar tanto a seriedade dos atos, quanto seu impacto em outros”, e, mais do que isso, sugere a “forte probabilidade” de que uma húbris assim tão grave que possa ser comparada à daquelas criaturas “levará rapidamente à ruína de seus agentes”.

Com a força dessa imagem Menelau encerra então seu discurso que, embora composto de reflexões genéricas acerca da justiça, da ordem e do comportamento adequado a ser adotado por todos os homens, não é isento do tom de reprovação que ele deseja direcionar aos troianos. Mantendo vivo o diálogo já estabelecido com a *Ilíada*, cabe ainda um comentário das palavras do rei Atrida sob a luz do que dissera o Antenor homérico (*Il.* 3.209-224) a respeito da postura e das habilidades comunicativas dos embaixadores gregos quando estiveram em Troia. Na obra épica, Antenor ressalta a “fluência” (ἐπιτροχάδῃ, 3.213), a “clareza” (λιγέως, 3.214) e o poder de “concisão” (οὐ πολὺμυθος / οὐδ’ ἀφαρμάρτοεπής, 3.214-5) das palavras de Menelau naquela ocasião. Intencionalmente ou não, Baquilides parece de fato construir uma personagem coerente com as características elogiadas por seu anfitrião troiano na *Ilíada*, uma vez que os quatorze versos do discurso do rei Atrida são repletos de implicações e

⁶⁸ Por exemplo: *Il.* 13.621, 18.300, 21.224, 414 e 459.

possibilidades interpretativas, ainda que não abordem diretamente a questão do rapto de Helena. Mais do que limitar suas palavras à discussão de seu problema com Paris, portanto, o Menelau do poema de Baquilides se mostra capaz de propor uma reflexão universal sobre o comportamento e o destino humanos – do pólo virtuoso ao nocivo – condensando tais ideias em exemplos e imagens, sem deixar, contudo, de explicitar o alvo e a razão de seus ataques.

O encerramento repentino do poema ⁶⁹, que coincide com o fim do próprio discurso de Menelau, solicita que a audiência termine a história iniciada com o célebre desfecho que ela já conhece, por exemplo, a partir da obra homérica. Essa audiência é, pois, plenamente consciente dos eventos futuros – a não aceitação da proposta grega pelos troianos, a guerra e a ruína de Troia. O conteúdo do discurso de Menelau para tais receptores do poema, portanto, não propõe somente uma reflexão sobre a moral humana, mas desperta verso a verso a sensação de uma desgraça iminente, conferindo às palavras do rei um tom quase profético. O fato, por outro lado, de tais palavras abordarem o bom e o mau comportamento – as virtudes e os vícios – do ponto de vista coletivo e não individual, possivelmente gera naquela mesma audiência um impacto ainda mais significativo, pois, como observa Fisher (1992, p. 228), “as generalizações têm um alcance maior”. Uma vez que a linguagem empregada nessa passagem, observa ainda o estudioso, estabelece paralelos com “julgamentos contemporâneos sobre as forças conflitantes da Eunomia e da Húbris” – como é o caso do fragmento de Sólon, por exemplo – o discurso de Menelau extravasa os limites da ode tornando-se um exemplar “da visão comum a respeito dos sucessos e fracassos das cidades”.

⁶⁹ O poema se encerra tão abruptamente como começara, o que não significa que esteja incompleto, uma vez que tal característica não é estranha a Baquilides (ver, por exemplo, o ditirambo 16). Jebb (1905, p. 220), por exemplo, avalia a esse respeito que o poema seja uma espécie de “vinheta épica, bem acabada nos detalhes, mas que pretende mais sugerir uma situação do que narrar uma história”. Já Fearn (2007, p. 274) chama atenção para o metro diferenciado da última estrofe em relação às anteriores e o início de um novo poema no papiro como indícios do encerramento do ditirambo 15 no verso 63.

Ode 16

No seu ditirambo de número dezesseis Baquílides trata do mito acerca da morte de Héracles por obra de sua esposa Dejanira, o que ocorrera através do sangue envenenado que ela recebera do centauro Nesso. Assim como na tragédia de Sófocles, *As Traquínias*, aqui também a esposa de Héracles é retratada como inocente pela morte do herói, visto que teria sido ludibriada pelo centauro, quando esse, já moribundo, oferecera-lhe seu sangue como sendo um poderoso filtro amoroso. Há, porém, um consenso entre os estudiosos, como aponta Davies (1989, p. 469), de que a Dejanira mitológica teria sido “originalmente concebida como uma figura de caráter agressivo” – tal como Clitemnestra ou Alteia –, “uma mulher de sangue frio que teria deliberadamente assassinado o marido em um ataque de ciúme”.

Apesar de compartilharem dessa mesma versão e de algumas semelhanças textuais ⁷⁰, a conexão entre a tragédia e o ditirambo é difícil de ser estabelecida, sobretudo em razão das incertezas quanto às datas de ambos os textos. É certo que o ditirambo de Baquílides, em virtude da sua concisão narrativa, depende do conhecimento completo do mito acerca da morte de Héracles por parte da audiência para que tenha seu sentido apreendido. Mas se esse conhecimento da audiência é advindo exclusivamente da tragédia de Sófocles ou de outra fonte comum à qual os dois artistas teriam recorrido é impossível afirmar. Maehler (2004, p. 166-7), por exemplo, aponta que, além das artes plásticas anteriores majoritariamente representarem a morte do centauro não pela flecha, mas sim pela “clava e/ou espada”, não há antes dos dois textos qualquer conexão “da morte de Héracles com o sangue envenenado do centauro”, assim como não há menção desse sangue entendido como um “filtro amoroso”.

Maehler (2004, p. 166-7) acredita, portanto, ser possível que tal versão fosse uma inovação de um poeta do século V a. C., o que ele justifica como uma necessidade para produzir o “caráter trágico” do episódio, visto que é a união dos fatores “flecha envenenada”, “sangue envenenado” e “filtro amoroso” o que faz com que “a vitória de Héracles sobre Nesso carregue em si mesmo a semente da morte do herói”. Há, no entanto, evidências de que Arquíloco também teria retratado em seus poemas o mito de Héracles e Dejanira, além, ainda, da corte do antigo pretendente dessa, Aqueloo, a quem

⁷⁰ Ver Jebb (1905, p. 222, 371) e Maehler (2004, p. 166). Para uma análise da relação da tragédia sofocliana com a abordagem de Baquílides sobre o mito de Héracles em outras odes, ver também Nelli (2006).

Héracles igualmente teria matado. O conhecimento desses versos só nos é concedido através de poucos fragmentos (fr. 276, 286-289) e testemunhos, porém, a citação conjunta por Díon Crisóstomo (*Or.* 60.1, Arquíloco 286) dos textos de Arquíloco e Sófocles leva a crer que a versão da morte do centauro pela flecha fosse compartilhada também pelo poeta de Paros, o que evidencia a existência de pelo menos essa característica do episódio antes do que projeta Maehler⁷¹.

A primeira característica que se destaca no poema é a invocação de Apolo (Πύθι Ἀπολλων, v. 10) em um suposto ditirambo – hino tradicionalmente ofertado ao deus Dioniso. Essa menção, somada aos fragmentos remanescentes da estrofe em que ela está inserida, é justamente o que explica, como acreditam alguns estudiosos⁷², a própria ocasião de *performance* do poema. Sabemos através de Plutarco (*Moralia* 389c) que os gregos acreditavam que durante os meses de inverno Apolo deixava seu templo em Delfos e dirigia-se ao norte, para junto dos hiperbóreos. Durante esse período de ausência do deus, o peã silenciava-se e era o ditirambo, em honra a Dioniso, que ocupava seu lugar nas celebrações da cidade, até que o deus Pítio retornasse. Além do ditirambo, no entanto, também “hinos *cléticos*” eram entoados nesse período em Delfos, a fim de “clamar pelo retorno do deus” àquela terra (Maehler, 2004, p. 164), gênero a que parece pertencer o fragmento 307c *PMG* de Alceu. Nesse hino, o poeta contaria como Apolo, desviando-se do destino que lhe havia ordenado Zeus, viajou à terra dos hiperbóreos, na carruagem guiada por cisnes que recebera de seu pai, e lá permaneceu por um ano, a Delfos se dirigindo somente no verão, quando toda a cidade recebeu-lhe com honras⁷³. A existência dessa tradição, portanto, explicaria o contexto que possibilita a execução de um hino originalmente ofertado a Dioniso em Delfos e, paralelamente, a menção ao deus Apolo em um ditirambo.

Essa mesma tradição testemunhada por Alceu, no entanto, não foi suficiente para dirimir as questões acerca do gênero do poema, já que alguns estudiosos enxergam, em virtude daquela reverência a Apolo, a primeira estrofe como indício de que a ode seria, na verdade, um peã e não um ditirambo. É o que pensa Burnett (1985, p. 193, n. 14), por exemplo, que alega que, embora o poema “claramente especifique a ausência de Apolo,

⁷¹ Ver comentários aos fragmentos de Arquíloco e aos testemunhos em Corrêa (2010, p. 322-7).

⁷² Fearn (2007, p. 171-2), Jebb (1905, p. 221-2), Maehler (2004, p. 164-5) e Rutherford (1995, p. 116-7), por exemplo.

⁷³ Ver resumo de Maehler (2004, p. 165).

não há nele qualquer sinal de que seria dedicado a Dioniso”⁷⁴. Por outro lado, acredita a autora que, ainda que a ode possa ser vista como um “proêmio introdutório a um ditirambo”, ela é, em essência, “um hino *clético* a Apolo”, ou seja, um hino cuja intenção é pedir o retorno do deus a seu templo. Maehler (2004, p. 164-5) e Jebb (1905, p. 221-2) crêem, por sua vez, que o principal problema em se enxergar este poema como um peã, seria o fato de que o seu conteúdo trágico, repleto de “paixão e angústia” (Jebb, *idem*), em nada se assemelharia ao que é tradicional no culto de Apolo, mas que seria, porém, bastante próprio ao culto de Dioniso. Já Rutherford (1995, p. 116-8) avalia que apesar de a ode 16 de Baquilides realmente incorporar “elementos do peã”, ela é, por outro lado, justamente “um pedaço vital de evidência do contraste geral entre peãs e ditirambos no século V a. C.”. O autor também destaca a questão temática como elemento definidor do gênero nesta ode – tal como fazem Jebb e Maehler –, uma vez que, segundo ele, “temas tipicamente trágicos envolvendo crises, subversão das normas sociais e desafio das hierarquias e distinções refletem o caráter de Dioniso”, assim como também o fazem “a morte e o ctônico em geral”.

Apesar da cautela necessária à classificação de poemas quanto aos gêneros em relação aos temas por eles abordados – argumento sintetizado por Fearn (2007, p. 179)⁷⁵ –, é preciso lembrar que ela pode contribuir quando outros elementos não são suficientes para se chegar a uma conclusão razoável. No caso desta ode de Baquilides, o argumento temático levantado por alguns autores parece sustentável, uma vez que também há outros elementos consideravelmente sólidos para contestar a classificação do poema como um peã, seja por um aspecto exterior à ode – a tradição de se cantar ditirambos durante o inverno em Delfos – ou por peculiaridades textuais internas a ela.

Recorrendo-se ao texto, portanto, nos versos 5 a 8 é possível inferir, apesar dos trechos corrompidos, a ausência de Apolo em Delfos. No verso 5, por exemplo, vê-se a indicação de que o deus se encontra ao norte, no rio Hebro (Ἑβρω), e no verso seguinte há a menção ao cisne (κύνωι), uma alusão à carruagem usada por Apolo na sua viagem para o país dos hiperbóreos, conforme o hino de Alceu (fr. 307)⁷⁶. Para caracterizar o animal, Baquilides emprega um adjetivo composto, δολιχάυχενι (“de longo pescoço”, v. 6), que ele compartilha com a tragédia, pois o mesmo só ocorre

⁷⁴ Ver p. 9-14 a respeito das incertezas quanto à necessária menção de Dioniso em um ditirambo e das dificuldades acerca dessa característica, impostas pelas possíveis mudanças sofridas pelo gênero ao longo do tempo.

⁷⁵ Ver p. 14.

⁷⁶ Ver p. 53.

outras duas vezes em Eurípides ⁷⁷, uma das quais também é usado para ressaltar a elegância e a beleza do cisne. Na mesma passagem, vê-se ainda reforçando a percepção da ausência de Apolo em Delfos o presente do verbo ἀγάλλω (“se compraz”, v. 6) e o particípio do verbo τέρπω (“deleitando”, v. 7), ambos indicando ações presentes e igualmente favorecendo a criação de uma atmosfera suave na primeira estrofe.

Já o próximo verbo, ἵκη (“venha”, v. 8), se entendido como a forma do subjuntivo aoristo de ἵκνέομαι ⁷⁸, pode dar aspecto de futuro a um termo que implica movimento de aproximação por parte de alguém que, obviamente, está distante. Assim, quando aquela excursão se findar, Apolo “virá” ao encontro das canções que lhe dedicam os délficos, essas descritas pelo poeta como as “flores do peã” (παιηόνων / ἄνθεα, v. 8-9). O uso de uma “flor como metáfora para uma canção” é, como bem aponta Maehler (2004, p. 168), uma prática “comum ⁷⁹ na lírica coral”. González (2003, p. 155) destaca ainda que são as flores as imagens mais recorrentes nos ditirambos de Baquilides como “metáforas do fazer poético” ⁸⁰, na maior parte das vezes incorporado justamente pelo termo ἄνθος, como aqui. Vale notar ainda que, embora não seja incomum para o poeta qualificar um rio como “florido”, como faz com o Hebro no verso 5 (ἄνθεμόεντ' Ἑβρῶ) ⁸¹, esse epíteto encontra eco justamente nas “flores do peã” de Apolo.

A primeira estrofe pode, portanto, ser não somente “um prelúdio à história de Héracles e Dejanira”, como sugere Jebb (1905, p. 221), mas também – e talvez principalmente – peça fundamental para o esclarecimento da ocasião de *performance* da ode e, conseqüentemente, da sua classificação poética. Além de ser nitidamente distinto das duas outras estrofes que compõem a ode, o proêmio tem, pois, uma função própria que, como destaca Fearn (2007, p. 171-2), Baquilides utiliza, inclusive, para “brincar com a expectativa da audiência, ao abrir um poema próprio do culto dionisíaco com uma referência aos peãs”. Mais do que isso, acredita o autor que a menção aos hinos de

⁷⁷ *Helena* (v. 1487) e *Ifigênia em Áulis* (v. 793), onde aparece qualificando o mesmo animal: κύκνου δολιχαύχενος.

⁷⁸ Assim faz Maehler (2004, p. 168) que também sugere o complemento do verso com πρίν τό] ἵκηι e atenta para a possibilidade do emprego de πρίν + subjuntivo (sem ἄν) com o sentido de “até, antes”.

⁷⁹ O próprio Baquilides retoma essa metáfora no fr. 4.63.

⁸⁰ Ver também comentários à ode 19 (p. 144), onde se verificam as ocorrências de imagens florais e de reflexão sobre o processo de criação poética no mesmo texto.

⁸¹ O poeta emprega o cognato ἄνθεμόδης para qualificar o rio Nilo no ditirambo 19 (v. 39), além de atribuir ῥοδόεις ao Licorma nesta mesma ode 16 (v. 34).

Apolo esteja presente “justamente para marcar o limite performático ou contextual entre peãs e ditirambos” e que, ao fazê-lo, o poema encontra aí sua conexão com Dioniso, na medida em que se destaca de Apolo e se relaciona à figura daquele deus. Burnett (1985, p. 125), por sua vez, que defende a classificação do poema como um hino *clético* a Apolo, embora admita o caráter introdutório da primeira estrofe e sua função de esclarecer a ocasião de *performance*, assume “a antístrofe e o epodo” – os quais de fato tratam da história de Hércules e Dejanira – como um “conto feito para agradar o deus [Apolo], onde quer que ele estivesse”.

A mais significativa passagem no que concerne ao debate sobre o gênero do poema parece ser, entretanto, o sintagma *πρίν γε κλέομεν* (“até lá cantamos”, v. 13), já no primeiro verso da antístrofe. Como observa Maehler (2004, p. 169), tomado como presente do indicativo, o verbo *κλέω* “marca claramente o que o coro está fazendo” no momento da execução do poema. Nesse caso, o termo *πρίν* – por sua vez reforçado pela partícula *γε* – seria um advérbio com o sentido de “antes” ou “até”, o qual introduziria, enfim, a ação que se desenvolverá enquanto aquela descrita na primeira estrofe não se concretiza. Ou seja, como sintetiza Fearn (2007, p. 171), a interpretação de tal passagem seria: “Até você voltar para ser agraciado com os peãs, Apolo, nós continuaremos a cantar nosso ditirambo, com sua narrativa mitológica”.

O mesmo sintagma do verso 13, por outro lado, além de complementar a estrofe anterior, também marca, simultaneamente, a separação entre essa e a antístrofe por meio da introdução de um novo tópico. A autorreferência do coro através do verbo *κλέομεν*, especificamente, retoma os quatro primeiros versos do poema, que metaforicamente também discorrem sobre o fazer poético. Com a referência à musa “Urânia da Piéria” (*Πιερίαθεν ... Οὐρανία*, v. 2), o poeta aborda o tópico da inspiração divina, enquanto que com a imagem do “cargueiro dourado / repleto de célebres hinos” (*ὀλκὰδ' ἔπεμψεν ἔμοι χρυσεάν / ... / πολυφάτων γέμουσαν ὕμνων*, v. 2-4) ele evoca uma imagem que, segundo West (2007, p. 40-1), “aparece figurativamente (...) em conexão com a atividade poética” desde a tradição indoeuropeia. O estudioso observa que, assim como navios reais “tendem a ser valorizados como meio de transporte, mais do que como finos exemplares de carpintaria”, assim também na poesia a imagem do navio “é representativa não muito de coisas que o poeta faz, mas de convenções em que ele viaja”. Quanto ao epíteto conferido à musa nessa passagem,

ἐϋθρονος (“de belo trono”, v. 3), vale notar que em Homero ele é um termo exclusivo para a Aurora ⁸², porém Píndaro, como Baquílides, já o utiliza em referência a outras divindades ⁸³. Da mesma forma, o epíteto que modifica os “hinos” que a musa envia ao poeta, πολυφάτων (“célebres”, v. 4), é um composto compartilhado pelos dois poetas corais ⁸⁴.

Ao iniciar, então, a narrativa mítica de fato, o poeta expõe três ações de Héracles, sendo as duas primeiras no passado (λιπεῖν, v. 13 e ἔκετο, v. 16) e a terceira ainda por ocorrer (μέλ- / λε, v. 19-20), em relação ao momento da narração. Dos versos 15 a 22, em meio aos quais o poeta descreve o herói e suas obras, nota-se um impressionante acúmulo de epítetos – dez adjetivos em oito versos –, sendo que apenas o substantivo λαῖδος (“espólio”, v. 17) é mencionado sem um modificador. O próprio Hércules é qualificado com um epíteto composto, θρασυμηδέα (“de ousados planos”, v. 15), que pode estar aludindo ao seu intento de levar consigo para casa Iole, atitude que despertará o ciúme de sua esposa Dejanira.

Aqueles sacrifícios o herói oferecerá a três divindades, Zeus (v. 18-9), Posídon (v. 19) e Atena (v. 20-1), aos quais igualmente são atribuídos epítetos compostos como qualificativos. Junto ao pai dos deuses se vê um *hapax legomenon*, εὐρυνεφεῖ (“de vastas nuvens”, v. 15), cujo primeiro elemento é verificado também em outros compostos presentes na obra de Baquílides ⁸⁵. Posídon, por sua vez, embora não nomeado, recebe dois epítetos que aludem ao seu enorme poder sobre duas forças da natureza: ὁρσιάλωι (“o que incita o mar”, v. 19) e δαμασίχθονι (“que domina a terra”, v. 19). Curiosamente, ambos os termos são *hapax legomena*, assim como o epíteto de Zeus, sendo o primeiro um composto de construção familiar na obra de Baquílides ⁸⁶ e o segundo similar ao adjetivo mais recorrente σεισίχθων, empregado também pelo poeta para referir-se a Posídon em outros momentos de sua obra ⁸⁷. Outro *hapax* é ainda atribuído à “virgem Atena” (παρθένωι Αθάναι, v. 21), o epíteto

⁸² Il. 8.565, Od. 6.48, 15.495, 17.497, 18.318 e 19.342.

⁸³ Ol. 2.22, Pít. 9.60, Nem. 3.83 e Ist. 2.5.

⁸⁴ Em Píndaro o termo é encontrado nas odes: Ol. 1.8, Pít. 11.47 e Nem. 7.81.

⁸⁵ Por exemplo: εὐρυσθενής (“de vastos poderes”, 19.17) e εὐρύχορος (“de vasto espaço”, 10.31).

⁸⁶ Ver ὁρσιμάχος (“a que incita batalhas”, v. 15.3) atribuído a Atena e ὁρσιβάκχας (“o que incita as Bacas”, 19.49) para Dioniso.

⁸⁷ Ver 17.58 e 18.22.

ὀβριμοδερκεῖ (“de visão poderosa”, v. 20), o qual, mais uma vez, encontra semelhanças com outros compostos em Baquílides ⁸⁸.

Nessa estrofe, há ainda a descrição do lugar por onde Héracles passou, Eucália (Οἰχαλίαν, v. 14), e aonde ele chegou, o promontório Ceneu “que as ondas circundam” (ἀμφικύμον’ ἄκτάν, v. 16). Esse epíteto que qualifica o promontório, embora seja também um *hapax legomenon*, é similar a outros tipicamente atribuídos na poesia a regiões cercadas por água, tais como o homérico adjetivo de Ítaca na *Odisseia*, ἀμφιάλος ⁸⁹, ou como o correlato ἀμφίκλυστος, usado por Sófocles nas *Traquínias* para referir-se também ao mesmo local ⁹⁰. O mais importante, porém, parece ser o contraste que o termo estabelece com a imagem do “fogo” que Héracles deixara “consumindo” Eucália dois versos antes (πυρὶ δαπτομέναν, v. 14). Essa expressão, como nota Maehler (2004, p. 169), pode também “sinalizar a morte do próprio Heracles, que se seguirá a destruição de Eucália por ele”, um episódio que não chega a ser narrado poema, mas que o conhecimento do mito assegura a compreensão da intensidade e da violência da cena.

Enfim, vale destacar, ainda, que inclusive os animais a serem sacrificados pelo herói nessa passagem também recebem epítetos que lhe acrescentam características. Os “touro” (ταύρους, v. 18) que Héracles vai oferecer a Zeus e a Posídon têm um “grave mugido” (βαρυαχέας, v. 18), enquanto o “boi” (βοῦν, v. 22) que ele dará a Atena tem “chifres altos” (ὑψικέραν, v. 22). Considerando o contraste perceptível entre o feminino e o masculino no poema – sobre o qual se falará adiante ⁹¹ –, é interessante notar a diferença entre os animais que serão oferecidos aos dois deuses (touro) e aquele que será oferecido à deusa (um boi), assim como entre seus respectivos epítetos ⁹². A presença de βαρύς no composto que caracteriza o animal mais forte se adéqua não somente à natureza da própria espécie, como também ao vigor das duas divindades masculinas e de seus poderes, esses já evidenciados nos epítetos supramencionados de Zeus e de Posídon. O atributo ressaltado no boi (os “chifres altos”), por outro lado, representa um aspecto mais estético do que o físico destacado nos touros, sendo que seu

⁸⁸ Ver, por exemplo, ὀβριμόσπορος (19.32).

⁸⁹ Por exemplo: *Od.* 1.386 e 395, 2.293, 21.252.

⁹⁰ ἄκτῃ τις ἀμφίκλυστος Εὐβοίας ἄκρον / Κήνιαίον ἐστι (*As Traquínias*, v. 752-3).

⁹¹ Ver p. 60.

⁹² Sobre as características dos dois animais e os aspectos que envolvem sua presença na literatura grega ver Corrêa (2010, p. 314-20 e 328-9).

epíteto está mais próximo daquele que apontara a beleza do cisne no verso 6 (δολιχάυχενι).

Burnett (1985, p. 125) chama ainda atenção nessa passagem para a discrepância no número de animais sacrificados a cada divindade, pois é curioso que justamente para Atena, sua “deusa protetora”, Héracles sacrifique a menor a parte do espólio, ou seja, apenas um boi, enquanto para Zeus serão nove touros e para Posídon dois. Para a autora, “essa atitude moderada” do herói talvez se deva ao fato de ele ter acabado de incendiar uma cidade e raptar sua princesa virgem, algo que o poeta evidenciaria ao “causar uma sensação de alienação temporária de Atena” em relação a Héracles, para, ao mesmo tempo, aproximá-lo do “poder não nomeado” do verso 23 (ἄμαχος δαίμων). A menção de Atena, por outro lado, estabelece outras conexões significativas, como destaca a mesma autora, já que a deusa era também conhecida como “patrona da tecelagem” e das “habilidades femininas”⁹³, uma característica que a conecta simultaneamente ao manto tecido por Dejanira e ao verbo ὕφαινω (v. 24), usado adiante para caracterizar o trabalho da “divindade imbatível”. A essa visão de Burnett pode-se ainda acrescentar uma relação com o δνόφειον κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐρχομένων (“o escuro véu / que escondia o porvir”, v. 32-3), tão significativo para o destino das personagens, como se verá adiante⁹⁴.

A longa cena que, preenchendo quase toda a estrofe, descreve os sacrifícios prestes a serem realizados por Héracles, é então interrompida pela introdução de uma nova ação a partir do verso 23. Essa transição não supõe, porém, continuidade temporal, pois como observa Percy Jr. (1976, p. 92), “a chegada de Héracles no promontório Ceneu (v. 16) e a recepção da mensagem por Dejanira (v. 26) são simultâneas e conectadas pela partícula τότε” (v. 23). Como também notou o estudioso, no entanto, parece haver certa “dificuldade na relação” entre essa partícula e os verbos θύειν e μέλλει (v. 18-20), a qual se deve à “narração do sacrifício por Baquilides antes que ele aconteça”. O aspecto de simultaneidade aparenta ficar, então, comprometido, na opinião de Percy Jr., uma vez que com “fartos detalhes e abundância de epítetos” o poeta foca nossa atenção para o episódio do sacrifício “de tal modo que nós o vemos como já tendo acontecido no momento em que o poema move para Dejanira”.

⁹³ Essa característica da deusa estava incorporada em sua designação Αθήνη Ἐργάνη (ver Burnett (1985, p. 195, n. 21).

⁹⁴ Ver p. 63.

Para Burnett (1985, p. 125-6), no entanto, “a intenção do poeta” ao conferir à ode essa “velocidade [que] quase sobrepõe a segunda estrofe à primeira” é justamente demonstrar “a simultaneidade dos dois momentos que ele escolhe para evocação coral”. Na visão da autora, que enxerga entre a antístrofe e o epodo um contraste entre o feminino e o masculino e ainda “entre vítima e assassino”, essa transição é particularmente importante. As impressivas forças naturais que são observadas na antístrofe – o fogo, o mar e os animais – e o caráter violento do trecho que Burnett (*idem*) associa ao aspecto masculino da estrofe, cedem então espaço a um epodo de traços mais interiorizados e femininos. Ainda segundo a autora, as próprias palavras que introduzem o epodo (μητιν ἐπίφρον¹, v. 25) reforçam o deslocamento da narrativa em direção ao interior da mente de Dejanira, um aspecto que irá ressaltar o isolamento e a solidão da personagem, traços evidentes na Dejanira de Sófocles, que reclama a ausência do marido (v. 28-36).

É ainda no momento de transição entre antístrofe e epodo, todavia, que se percebe a ação da “divindade imbatível” (ἄμαχος δαίμων, v. 23) no destino das personagens, visto que ela foi quem “teceu para Dejanira um cuidadoso ardil” (Δαϊανείραι ... ὕφανε / μητιν ἐπίφρον¹, v. 24-5). Maehler chama atenção para o uso que Baquilides faz de δαίμων, termo que em Homero era usado para designar um poder divino que não se podia ou não se desejava nomear (Chantraine, 1968 *s.v.*), mas que aqui pode se aproximar mais da ideia de “destino”, como crê Jebb (1905, p. 373), sentido mais comum na tragédia⁹⁵. A força desse poder divino é, sem dúvida, ressaltado pelo adjetivo ἄμαχος, o qual, por sua vez, rivalizará com a força e a coragem do próprio Hércules adiante (ἄταρβομάχας, “o que não teme a batalha”, v. 28). Também Dejanira é completamente indefesa em relação a esse poder, um fato que é textualmente evidenciado, como nota Segal (1998, p. 254), pela surpreendente ocorrência de seu nome sem um qualificativo, logo após um longo “trecho de combinações altamente adornadas de substantivos-epítetos”, o que produz “um efeito de sofrimento solitário, exatamente apropriado a sua situação”.

Esse sofrimento da esposa do herói se deixa entrever também por meio do epíteto que qualifica o plano do *daimon*, πολύδακρυον (“repleto de lágrimas”, v. 24), o

⁹⁵ Maehler ainda aponta que, ao contrário do que parece ser o caso neste poema, em todas as outras ocorrências na obra de Baquilides (3.37, 5.113 e 135, 9.26, 14.1, 17.46, fr. 13, fr.15.1) a palavra significa “deus” ou “um deus”, tal como em Homero.

qual, segundo Segal (1998, p. 255), pode fazer referência também “às lágrimas que [Dejanira] fará Héracles verter em sua agonia final”. No mesmo sentido atua o adjetivo *ταλαπενθέα* (“dolorosa”, v. 26) que qualifica a “mensagem” (*ἄγγελίαν*, v. 26) recebida por Dejanira. Ambas as referências, além de anunciarem o fim nefasto que se aproxima, parecem também evidenciar a ignorância da personagem em relação às consequências das suas ações, visto que ela própria sofrerá com tal resultado ⁹⁶. Tal infortúnio de Dejanira se condensa, enfim, nos epítetos que ela recebe no verso 30 – *δύσμορος* (“infeliz”) e *τάλαινα* (“miserável”) –, e culmina na intervenção poética do mesmo verso, *οἶον ἐμήσατο* (“que plano tramou!”), com a qual o poeta lamenta a infelicidade da personagem ao mesmo tempo em que destaca a proporção de suas atitudes. Percy Jr. (1976, p. 92-3) avalia que “essa breve expressão, remanescente de um lamento da tragédia”, além de introduz a terceira parte do mito, “a designa como a mais importante, embora a mais remota”. Segal (1998, p. 254), por sua vez, ressalta ainda que “as repetições duplas, *ταλαπενθέα* ... *τάλαινα* e *μητιν* ... *ἐμήσατο*, criam um complexo misto de piedade e horror em torno dos feitos de Dejanira”.

Héracles, apesar de ser a maior vítima do plano tecido pelo *daimon* e executado pelas mãos de sua esposa, não é retratado como tal no epodo, sendo que ainda tem sua coragem ressaltada pelo epíteto *ἄταρβομάχας* (“que não teme a batalha”, v. 28). O composto, que é mais um *hapax* no poema, além de retomar morfológica e semanticamente aquele epíteto empregado para caracterizar o próprio *daimon* (*ἄμαχος*, v. 23), também contrapõe as duas forças. A coragem de Héracles, no entanto, parece ser de pouca valia, visto que a divindade que contra ele investe, cujo poder será ressaltado ainda no verso 35 (*δαιμόνιον τέρας*), é “imbatível” e, como se sabe, triunfará. Outro contraste se verifica ainda, como aponta Segal (1998, p. 254), a partir do posicionamento do “impressionante epíteto de coragem marcial” que qualifica o herói entre os termos *λευκώλενον* (“de brancos braços”, v. 27) e *ἄλοχον* (“esposa”, v. 29), representativos do “charme feminino”. Esse fato, prossegue o autor, conferiria a impressão de que “a suave sedução sexual encontra a fraqueza da proeza bélica”. Vale notar ainda que o composto que qualifica Iole, *λευκώλενος*, é já em Homero ⁹⁷ e

⁹⁶ Maehler (2004, p. 171) destaca também que os verbos relacionados às ações de Dejanira – *πύθετο* (v. 26) e *δέξατο* (v. 35) – a “mostram em um papel passivo, reagindo mais do que agindo”.

⁹⁷ Por exemplo: *Il.* 1.55 e 572, 5.711, 8.350, 20.112.

Hesíodo ⁹⁸ um termo usado para realçar a beleza feminina, atribuído principalmente à deusa Hera. Por meio simplesmente desse qualificativo, a donzela já adquire mais destaque na passagem do que recebera a esposa de Héracles anteriormente (v. 24) ⁹⁹.

A causa da desgraça de Dejanira – cujo sofrimento já pôde ser notado prolepticamente nos versos 23-5 e, sobretudo, no verso 30 – é finalmente evidenciada nos últimos cinco versos do poema. Um único destino tem, no entanto, uma causa dupla: o “violento ciúme” (φθόνος εὐριβίᾱς, v. 31) e “o obscuro véu / que escondia o porvir” (δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐρχομένων, v. 32-3). Justamente a interpretação do termo φθόνος, porém, ao qual sua destruição (ἀπώλεσεν, v. 31) está diretamente relacionada, carece de consenso entre os estudiosos, visto que pode ser entendido tanto como “inveja” quanto como “ciúme sexual”. Platter (1994, p. 346), por exemplo, afirma que o entendimento do termo como uma referência ao “ciúme” ou a “inveja” que Dejanira teria de Iole “seria um desvio do sentido usual de ‘ressentimento’ ou ‘culpa’” que a palavra geralmente tem. Para o autor, o sentimento representado por φθόνος seria, na verdade, aquele que sentira então Nesso quando Héracles o atingiu no episódio aludido no último verso. Essa “inveja” teria despertado no centauro o desejo de vingar-se do herói, ainda que após sua própria morte, razão pela qual ele teria enganado Dejanira com seu sangue envenenado.

Burnett (1985, p. 195), por sua vez, julga essa interpretação como uma “sentimentalização excessivamente moderna do centauro” e acredita que “a referência a Iole nos força a entender φθόνος como incluindo ciúme sexual”. A autora cogita também que a caracterização do sentimento como violento (εὐριβίᾱς) possibilita uma segunda concepção do termo, “mais extensa e mais geral”, que seria a típica inveja que afeta os deuses. Essa interpretação de Burnett, no entanto, conflita justamente com o caráter inocente com o qual a esposa do herói é caracterizada no poema, pois, como defende Platter (1994, p. 346), tal acepção do termo implicaria que Dejanira estivesse “respondendo à infidelidade de Héracles como uma Medea”, sendo que, em realidade, “o poeta ressalta sua ignorância em relação aos efeitos de suas ações”.

Brioso-Villarrubia (1989, p. 18-9) igualmente julgam que se a personagem acredita que o presente recebido do centauro é “somente um meio para renovar o amor conjugal”, é impossível que a expressão se refira a seus sentimentos. Os autores

⁹⁸ Por exemplo: *Teogonia* (v. 314), fr. 25 (v. 30) e fr. 229 (v. 10).

⁹⁹ Ver p. 60.

apresentam ainda um segundo argumento contra essa interpretação, o qual reside no fato de o poeta retroceder a narrativa para o momento “inicial do processo” nos dois últimos versos, ou seja, quando Nesso, já ferido e moribundo, entregou o sangue a Dejanira. Nesse momento, lembram os estudiosos, “não era previsível, certamente, a infidelidade de Héracles”, de modo que ali “quem unicamente poderia ter motivos contra ele seria o próprio centauro”. O epíteto que evidencia a força daquele sentimento, εὐριβίας (“violento” ou de “vasta força”, v. 31), é também, para Brioso-Villarrubia (*idem*), uma razão para descartar sua conexão com o “imaginado contexto erótico” que o relaciona a Dejanira.

No entanto, embora convincente, o que essa interpretação parece ignorar é a motivação inicial de Dejanira quando então enviou a Héracles o manto embebido no sangue venenoso do centauro. Ao “saber da dolorosa mensagem” (ἀγγελίαν ταλαπενθέα, v. 26), ou seja, o fato de que seu esposo levaria para casa uma segunda companheira, foi justamente movida por ciúme que ela lançou mão daquilo que acreditava ser um meio de reconquistar o cônjuge – o sangue envenenado dissimulado como filtro amoroso. Assim, ainda que Dejanira tenha sido ludibriada e que nunca tenha previsto a consequência funesta de seu ato, não se pode negar que esse tenha se originado, também, a partir de uma manifestação de “ciúme sexual”. Manter a ambiguidade¹⁰⁰ interpretativa do termo φθόνος pode ser, enfim, conveniente ao próprio poema, já que sua narrativa parece também sugerir uma dupla autoria para as ações que levam à desgraça do casal: a vontade divina e o sentimento de Dejanira, com evidente predominância da primeira.

A premeditação divina é também o que estava escondido por trás do “obscuro véu” (δνόφεόν τε κάλλυμα, v. 32) que não permitiu a Dejanira perceber a tempo as consequências advindas de seus atos. O véu, portanto, materializa a cegueira da personagem quando aceitou o presente do centauro, sobretudo porque, como implica o epíteto que o qualifica, δνόφειον, ele seria “obscuro” e impediria a visão através de si. O adjetivo encontrado unicamente neste poema é uma forma alternativa de δνοφερός, sendo ambos ligados ao substantivo δνόφος, cujo significado é principalmente “treva”, “escuridão” (Chantraine, 1968 s.v.). O termo que qualifica o objeto, portanto, não lhe

¹⁰⁰ Talvez a triplicidade, considerando a linha de raciocínio de Burnett (1985, p. 195) que cogita também a “inveja dos deuses” como implicação do termo. Ver p. 62.

confere somente o aspecto de material turvo, através do qual não se pode enxergar, mas também lhe empresta a “escuridão” de *δνόφος* para prenunciar o trágico destino do casal. Mais do que isso, o termo ainda participa, como aponta Segal (1998, p. 254), do “característico jogo de luz e sombra de Baquílides” que nessa passagem se desenvolve a partir do contraste do epíteto sombrio com os “brancos braços” de Iole (*λευκώλενον*, v. 27), com a “brilhante casa” para onde Héracles a envia (*λιπαρόν*, v. 29) e ainda com as “róseas margens” do Licorma (*ροδόεντι Λυκόρμω*, v. 34). Segal ressalta ainda que “o obscuro véu que escondia o porvir”, uma das “raras metáforas de Baquílides”, retoma a imagem do plano enredado pelo *daimon* (*ὑφάνε / μῆτιν*, v. 23-4) e, ao mesmo tempo, a combina com “o verdadeiro e concreto pedaço de tecido, o mortífero manto” que Héracles receberá da esposa.

Quanto ao epíteto (*ροδόεντι*, v. 34) que o poeta confere ao Licorma, cenário do acontecimento que desencadeou o infortúnio do casal, ele não somente acrescenta um tom à paleta de cores manipulada nessa passagem, mas também retoma aquele adjetivo empregado para qualificar o outro rio que aparece no poema, o “florido Hebro” (*ἀνθεμόεντ' Ἑβρῶ*, v. 5) ¹⁰¹. Considerando, por outro lado, que razão pela qual Héracles assassinou Nesso no Licorma teria sido a tentativa do centauro de agarrar e possuir a esposa do herói, é possível ainda cogitar o aspecto sexual do episódio que o epíteto pode estar retomando por meio das “rosas” ¹⁰². Finalmente, Carawan (2000, p. 200) sugere também que a coloração avermelhada do rio seja uma alusão de Baquílides à ferida do centauro após ser atingido pela flecha de Héracles, a qual teria “tingido as águas e tudo que nelas estivesse com sangue”.

É, enfim, somente no último verso da ode que o agente causador da morte de Héracles é revelado, “o prodígio divino” (*δαιμόνιον τέρας*) que Dejanira recebera de Nesso. Embora essa explícita menção da origem de tal “prodígio” esclareça que se trata do sangue envenenado do centauro, o termo *τέρας* sugere, como lembra Platter (1994, p. 339), um “portento” ou “sinal” de “procedência divina”, algo que no poema fica claro também pelo adjetivo que qualifica o termo, *δαιμόνιον*. Essa junção dos dois termos, que “pode parecer redundante”, como destaca também Platter (1994, p. 344), é o modo pelo qual Baquílides “ênfatisa a mão invisível do destino divino nas vidas de Héracles e

¹⁰¹ Ver p. 55.

¹⁰² Ver p. 101 e nota 165 a respeito do simbolismo envolvendo as flores no ditirambo 17 (v. 116).

Dejanira”, manipulação essa já revelada no verso 23 pela atuação da “divindade imbatível” (ἄμυχος δαίμων). Burnett (1985, p. 127) de modo semelhante analisa a essência desse prodígio salientando que “aquilo que Dejanira recebeu não é apenas um filtro, nem apenas um veneno, nem somente o meio através do qual se concretiza a morte de Héracles”, mas é, fundamentalmente, “prova de que os deuses estavam no comando, moldando cada incidente da vida do herói e preparando o seu fim inevitável”.

Justamente com a menção ao “prodígio divino” que efetivará a morte de Héracles é que Baquílides então encerra o poema, deixando ecoar na mente de sua audiência o episódio funesto que se aproxima. Como observa, portanto, Percy Jr. (1976, p. 92-3), “o fim do poema não é [necessariamente] abrupto, mas poderoso”. Jebb (1905, p. 222) avalia a esse respeito que a intenção do poeta é tão somente “assinalar um momento na véspera de uma catástrofe – um momento que será tão mais impressionante porque sua sequência é deixada por contar”¹⁰³. A finalização da ode nesse ponto é ainda mais significativa porque o último elemento é justamente aquele que principia a desgraça do casal e que é anterior a toda a problemática narrada no poema. Ou seja, aquilo que marca o encerramento deste poema é, na verdade, o início do episódio mítico na versão escolhida por Baquílides¹⁰⁴.

É, por outro lado, a correta compreensão da força divina que está por trás do destino das personagens, justamente nesse último verso, o que evidencia o caráter trágico do poema, traço que se manifestara principalmente no epodo. Como observa Burnett (1985, p. 127), a menção final ao δαιμόνιον τέρας dá a conhecer “as causas mais profundas” e anteriores que conduziram os eventos até aquele ponto, gerando, assim, uma compreensão dos fatos que é “o reconhecimento típico da tragédia”. O mesmo episódio rememorado revela, enfim, que Dejanira errou ao aceitar o presente de Nesso e, principalmente, ao usá-lo, confiante de que seu efeito seria positivo. Tal erro é, assim como o erro trágico, advindo da cegueira da personagem que a impede – como a qualquer mortal – de antecipar as implicações de seus atos antes que elas se concretizem. A consequência extrema dos eventos aludidos no poema – ou seja, a morte

¹⁰³ Rutherford (1995, p. 117) sugere também que “o clímax” suprimido a partir da não narração da morte de Héracles reflita o “senso de espera do coro”, ou seja, a “sua antecipação do retorno de Apolo”.

¹⁰⁴ Maehler (2004, p.166) nota que os eventos que conduzem à morte de Héracles são apresentados em ordem reversa no poema, em três estágios: i) tendo destruído Ecália, ele estava prestes a sacrificar a Zeus; ii) o destino inspira Dejanira quando ela descobre sobre Iole; iii) foi nas margens do Licorma que ela recebeu o funesto presente de Nesso.

de Héracles –, somada à informação que nos fornece o mito quanto ao suicídio da própria Dejanira, é, pois, o fim trágico em si mesmo.

Nesse poema, portanto, assim como na ode 5, Baquílides dispensa ao mito de Héracles um tratamento cujo foco é, principalmente, sua morte trágica. A esse respeito, Platter (1994, p. 339) chama atenção para o fato de que Héracles, embora na mitologia desfrute de um enorme prestígio enquanto herói forte e valoroso, seja filho de Zeus e tenha também relacionado a si o mito da apoteose, talvez seja, em Baquílides, mais importante como “figura representativa da limitação do que das conquistas humanas, como é em outros autores”. Fica evidente no poema que nem mesmo o “herói de ousados planos” (θρασύμηδεα φῶθ', v. 15-6), o poderoso filho de Zeus, escapa ao destino que lhe é traçado, assim como também fica claro que a nenhum mortal é possível reconhecer antecipadamente o curso desse destino. É dessa forma, portanto, que a audiência participa do poema, ressalta Platter (1994, p. 348), pois, ainda que ela perceba a “mão dos deuses trabalhando nas vidas de Héracles e Dejanira, ela não será mais capaz de observar as permutações de seus próprios destinos individuais do que era antes”. No máximo, prossegue o estudioso, o poeta “oferece o consolo familiar de que a cegueira mortal diante dos planos divinos abate até mesmo o melhor dos heróis”. Burnett (1985, p. 123), sobre esse mesmo tópico, acrescenta, enfim, que o ditirambo 16 evidencia o senso de tragédia do poeta “ao mostrar mortais míticos que são, ao mesmo tempo, livres e escravos, poderosos e indefesos, magníficos e pequenos”.

Ode 17

O décimo sétimo ditirambo de Baquilides é, sem dúvida, a sua ode mais apreciada e comentada pela crítica, motivo pelo qual há a seu respeito vasta bibliografia, maior do que aquela que se encontra sobre qualquer outra de suas odes. Muitos são, igualmente, os problemas levantados pelos críticos, sejam questões textuais ou relacionadas ao desenvolvimento da narrativa, ao mito abordado pelo poeta e à manipulação que Baquilides exerce sobre ele. No que concerne ao tema aqui abordado – o uso dos epítetos nos ditirambos de Baquilides – o poema é certamente o mais rico exemplar dentre as suas odes assim intituladas, talvez até de toda sua obra. A abundância de epítetos, entretanto não é meramente quantitativa, mas também se verifica no amplo emprego de termos repletos de significado, os quais o poeta parece usar com uma apurada consciência poética que se revela na intrigante estrutura da ode e no jogo de reflexos, oposições e retomadas que ela apresenta. É justamente através da estrutura bipartida da ode – entre uma primeira parte incerta e sombria e uma segunda iluminada e triunfante – e, muito em função dela, que diversas palavras têm seus sentidos expandidos e a linguagem é valorizada.

Vasto é, portanto, o material que se tem para refletir e comentar a respeito da linguagem desse poema, sobretudo no que diz respeito aos epítetos e adjetivos empregados pelo poeta e aos efeitos deles extraídos. Entretanto, outras observações, tais como aquelas relativas ao mito, à *performance* e ao simbolismo do poema são também necessárias, na medida em que o próprio texto, de uma forma ou de outra, as reflete. Esses assuntos serão, então, brevemente abordados no início desse comentário, ao que se seguirá uma observação tão detalhada quanto possível sobre determinadas passagens do poema, com foco em sua linguagem. Tendo-se em vista a grande quantidade de versos e os inúmeros tópicos a serem abordados, o texto será comentado linearmente, acompanhando o desenvolvimento da narrativa, em meio à qual podem ser observados blocos de versos que encerram determinados conteúdos.

O primeiro aspecto relevante a ser comentado é o fato de que, embora esteja no livro de ditirambos de Baquilides, a ode de número 17 é hoje aceita por grande parte dos

críticos modernos ¹⁰⁵ como sendo, de fato, um peã cantado por cidadãos de Ceos na ilha de Delos durante um festival local em honra a Apolo. Disso, nos é evidência não somente o subtítulo do poema, “De Ceos para Delos”, mas também, e mais significativamente, os quatro últimos versos, nos quais há a menção ao peã cantado pelos jovens atenienses diante do retorno de Teseu ileso à superfície e nos quais também o deus reverenciado é mencionado por meio do vocativo Δόλιε (v. 130).

No entanto, ainda que esse festival tido convencionalmente como local de *performance* do poema acontecesse em Delos, o provável é que ele fosse patrocinado por Atenas, uma vez que o período no qual grande parte dos críticos acredita que a ode tenha sido composta, entre 490 e 470 a. C., é o momento do apogeu da cidade no mundo grego. Alguns autores ¹⁰⁶ relacionam o poema, inclusive, com a fundação da Liga de Delos, liderada por Atenas, embora, como observa Maehler (2004, p. 175), não haja razão para uma conexão tão explícita. De qualquer modo, o momento da composição da ode parece ser de fato o do “crescimento da ênfase da política pública ateniense no culto de Teseu como um herói panjônico” (Giesekam, 1976, p. 238), razão pela qual Fearn (2007, p. 242) afirma, por exemplo, que “a força mitológica e ideológica” do poema é ateniense ¹⁰⁷.

A retratação de um mito envolvendo o herói nacional de Atenas, no entanto, não restringe o alcance da narrativa a essa localidade, mas a conecta, ao mesmo tempo, à própria cidade onde o poema é executado, a ilha de Delos. Na primeira ele era um herói largamente cultuado e estimado já no século V, enquanto a ilha seria o primeiro local onde ele teria desembarcado, em seu retorno da viagem retratada no poema. Segundo o mito, após ter eliminado o Minotauro e escapado do labirinto, Teseu aportou em Delos e lá consagrou à Afrodite a estátua que Ariadne lhe dera em Creta, momento esse em que teria praticado com seus companheiros uma dança representativa de seu feito, conhecida por *geranos* ¹⁰⁸. Além disso, segundo Plutarco (*Teseu*, 21), Teseu também teria instituído nesse momento a prática de competições atléticas na ilha.

¹⁰⁵ Para um resumo dos críticos que permanecem adotando a classificação de ditirambo, oferecida por Sérvio em seu comentário à *Eneida* 6.21, sob o argumento de que pouco se sabe a respeito desse gênero para desmentir a classificação, ver Romero (1993, p. 17 n. 1). Ver também Schimdt (1990).

¹⁰⁶ Ver Calame (1996), Fearn (2007), Romero (1993), Severyns (1933) e Walker (1995).

¹⁰⁷ Fearn (2007, p. 242-245) é ainda mais enfático ao dizer que a ode pode ser lida como “um documento do imperialismo cultural ateniense” e como evidência da “manipulação ateniense do envolvimento da aliada Ceos” nas *performances* em Delos, já que seus cidadãos “eram participantes altamente ativos nos festivais panjônicos próximos” à cidade.

¹⁰⁸ Como define Burnett (1985, p. 162, n. 2), a dança *geranos* “era uma das mais famosas da *performance* coral antiga, mas muito pouco era sabido sobre ela”. Seria uma dança popular em Delos e, segundo o

Apesar da participação gloriosa de Delos nesse episódio do mito de Teseu e da própria representatividade do evento para a história do herói, Baquírides não aborda no poema que seria executado naquela mesma cidade o momento vitorioso do herói, mas um que o antecede e, no qual, ele é, pelo menos no início, uma figura distante daquela do guerreiro que realizaria tal feito. Burnett (1985, p. 22), por exemplo, observa a esse respeito que embora o mito de Teseu já tivesse tornado famosa a história sobre seus feitos em Creta e durante o retorno da expedição, Baquírides “escolhe não contar” essa história e, pelo contrário, “produz um episódio que vem antes da aventura do labirinto, [com] uma garota que não é Ariadne, uma deusa que não é Afrodite ¹⁰⁹ e atenienses que não estão se deleitando, mas que são dedicados à morte”.

Se o Teseu de Baquírides não se relaciona diretamente com o momento mais importante do herói em Delos, também Atenas, por outro lado, não parece ter, a princípio, um de seus mais estimados valores, o mito da autoctoneidade, representado na escolha do poeta. Como lembra Walker (1995, p. 83-85), os atenienses cultivavam a ideia de que todos seus cidadãos eram autóctones, “descendentes da própria terra”, porque precisavam “assegurar a pureza de sua raça, a identidade absoluta dos cidadãos com seu país e seu solo”. Uma história que levanta questões quanto à paternidade de um herói ateniense – como faz o poema de Baquírides, já que Teseu é desafiado por Minos a provar sua descendência divina –, também coloca em cheque, portanto, sua própria autoctoneidade, o que, para Walker, é “uma questão extremamente importante” na Atenas democrática. Para o autor, o herói representado tanto na ode 17 como também na ode 18 de Baquírides, na qual ele é dado como filho de Egeu, é um “um herói que se desvia da norma ateniense, um modelo muito incongruente para um cidadão democrático”. Essa leitura de Walker, entretanto, é significativa no que concerne à primeira parte do poema e, inclusive, integra-se bem à tensão ali sentida, enquanto Teseu é simplesmente um jovem indo ao encontro do Minotauro e em visível desvantagem em relação a seu adversário. Quando, porém, ele é reconhecido, ainda que indiretamente, como filho de Posídon e recebe destaque protagonizando o ponto alto da

entendimento mais comum da origem de seu nome – *geranos* significa em grego o grou – uma dança cujos movimentos se assemelhavam aos da ave. Plutarco (*Teseu*, 21) fala sobre a execução da dança com movimentos miméticos da andança errante durante o escape do labirinto por Teseu e seus companheiros. Ver sobre o assunto Lawler (1946), que destaca a menção de Plutarco sobre o feito de Teseu como uma das mais importantes a respeito da dança.

¹⁰⁹ Vale notar, no entanto, que embora Afrodite não seja a figura divina central no poema, sua participação para o desenvolvimento da narrativa é significativa tanto no início da ode (v. 8-10) quanto para a simbologia dos presentes recebidos por Teseu (v. 155-6). Ver p. 100-102.

narrativa, a questão da paternidade se resolve e, pode-se pensar, sua condição de herói autóctone também.

A consagração de Teseu como “um homem do mar” (Walker, 1995, p. 83-85) ao fim do poema, por outro lado, provaria sua habilidade “na arte da navegação, de orientar-se em meio ao confuso e instável mar”, o que, para Walker, faz dele um representante “da nova e adquirida *sophia* da marinha democrática ateniense, uma *techne* que não requer justificativa mítica, mas que conta com a prova fornecida por seu próprio sucesso”. Isso se oporia, segundo o autor, à “suposta *arete* inata da aristocracia hoplita”, tão celebrada pelos oradores do mito da autoctoneidade, revelando que, ao fim, o Teseu de Baquilides “mostrou ser um verdadeiro representante dos atenienses comuns”. Jebb (1905, p. 229), de forma similar, enxerga ilustrada na dupla paternidade do herói que Baquilides aborda em suas duas odes “a significância mitológica de Teseu, como a personificação da aventura e conquista jônicas no mar”, uma vez que, para ele, Posídon e Egeu eram originalmente o mesmo. Essa conquista jônica sobre o mar se sobrepõe justamente à antiga talassocracia cretense, da qual Minos pode ser visto como um representante ¹¹⁰. O confronto, portanto, de dois heróis emblemáticos de cidades que detiveram, cada uma a seu tempo, a supremacia marítima sobre o Egeu justamente em um ambiente de navegação é significativo para a simbologia do poema. Assim, além de exaltar o poderio ateniense – objetivo subentendido da ode, cuja função é homenagear a cidade –, essa confrontação entre o novo e o antigo domínio sobre o mar proporciona “ainda mais glória para Teseu” ao fim do poema, como destaca Irigoien (1993, p. 21).

No que concerne propriamente ao texto, um dos aspectos que mais se destaca no poema e que tem sido consideravelmente levantado e analisado pela crítica é a sua já mencionada estrutura bipartida, que polariza uma série de conceitos e divide a ode em duas grandes cenas com, inclusive, dois panos de fundo bem distintos. A primeira parte é tensa e sombria e contempla o excesso de Minos, a aflição de Eriboia, o confronto verbal e a ameaça de violência entre os dois heróis, as disputas de paternidade e finalmente o desafio de Minos a Teseu, que acarreta no ameaçador mergulho do herói no mar. A segunda, que se inicia a partir do verso 97, embora menor em tamanho e em número de ações que descreve, é igualmente intensa, pois nela se resolve, ainda que indiretamente, a questão da paternidade de Teseu, ao mesmo tempo em que o cenário da

¹¹⁰ Walker (1995, p. 107, n.60) lembra que em Tucídides encontra-se referência a essa transição, pois o historiador “se refere à Creta Minóica como o maior poderio naval da Grécia (1.4) e à democracia ateniense como o último e maior de todos os tempos (1.18, 2-3)”.

narrativa se amplia e é invadido por divindades, por imagens luminosas, por acolhimento e alegria.

Mais do que o confronto evidente entre dois homens que se distinguem quanto à idade, posição social e papel na hierarquia do navio em que viajam, o texto coloca em evidência, portanto, uma série de elementos e situações contrastantes e o faz através de sua estrutura, mas sobretudo através da linguagem, para a qual os epítetos e adjetivos, foco deste trabalho, são essenciais. Através deles é possível perceber, por exemplo, a escuridão que domina a primeira parte do poema, condizente com o clima de embate, violência e incertezas, em oposição à luminosidade que toma conta da segunda parte, dissipando gradativamente a tensão que até então se faz presente. Stern (1967, p. 41) observou que “todo o esforço é feito na linguagem para contrastar essas duas partes: a primeira nós acharemos bombástica, viril e excessivamente heróica; a segunda será agradável, feminina e lírica no tom”.

Diante desse cenário, é já impactante e expressivo o papel do termo que abre a ode, *κυανόπρωρα*, um adjetivo composto encontrado como parte da fórmula homérica *νεὸς κυανοπρώροιο*. “A nau de proa negra”, cenário onde mais da metade da trama se desenvolve, tem seu papel de destaque no poema assegurado desde o momento de sua apresentação ao ouvinte, ao ser posicionada como sujeito da oração ¹¹¹ e ao ter o adjetivo que a qualifica como o termo inaugural da ode. A fórmula de ocorrência significativa em Homero ¹¹² é usada de maneira genérica para qualificar os navios dos aqueus em Troia na *Ilíada* e, na maior parte das vezes, o navio de Odisseu na outra épica homérica. No poema de Baquílides, entretanto, a fórmula emprestada e ligeiramente alterada, como é típico do estilo do poeta, assume uma função bastante significativa uma vez que a coloração escura própria de *κύανος* caracteriza com o devido tom sombrio o navio que transporta em direção à morte quatorze jovens atenienses. Negro pode ser, de fato, o casco do navio em que eles navegam, assim como é o dos aqueus ou o de Odisseu, mas neste caso negro é também o clima de fatalidade dentro da embarcação, o que só ficará mais evidente a partir do confronto entre Teseu e Minos e, sobretudo, no momento em que Teseu é desafiado a se jogar ao mar.

¹¹¹ Note-se que das nove vezes em que a fórmula aparece na *Odisseia* e das três vezes em que aparece na *Ilíada* em todas elas é usada no genitivo, portanto, nunca como sujeito da oração.

¹¹² Ocorre três vezes na *Ilíada* (15.693, 23. 852 e 878) e nove vezes na *Odisseia* (9.482 e 539, 10.127, 11. 6, 12.100, 148 e 354, 14.311 e 22.465).

Apesar da tensão introduzida por *κυανόπρωρα* basicamente dominar a primeira parte do poema, o que se vê nos versos que seguem é um contraste com adjetivos que implicam luminosidade, tais como *ἀγλαούς* (v. 2) e *τηλαυγέϊ* (v. 5). O primeiro, que evoca a princípio brilho e luz, destaca a beleza e a juventude dos atenienses a bordo, mas, uma vez aplicado a pessoas (*LSJ*, s.v.), destaca igualmente a nobreza daqueles, conceito apropriadamente exaltado considerando-se a homenagem que o poema presta à cidade de onde eles vêm. Chantraine (1968, s.v.) chama atenção para o fato de que na maior parte das vezes o adjetivo é usado na obra homérica para qualificar objetos e, quando aparece relacionado a uma personagem, é frequentemente parte da fórmula *ἀγλαὸς υἱός*, a qual é empregada para indicar a paternidade da personagem em questão. O estudioso observa também que quando parte da fórmula em Homero o adjetivo pode adquirir o sentido de “famoso”, acepção essa que, assim como a aplicação da fórmula homérica, parece estar distante do uso que faz Baquílides do termo, uma vez que, embora sejam nobres, dos jovens não são conhecidas sua paternidade ou sua fama. Vale apontar ainda que o mesmo adjetivo ocorrerá novamente nos versos 60, 103 e 124 do poema, ecoando os conceitos aqui vislumbrados.

O contraste obtido a partir da presença do adjetivo *τηλαυγής* (v. 5) nessa primeira parte do poema é, por sua vez, ainda mais significativo, uma vez que ele está associado à vela do navio, *τό φᾶρος*. Segundo o mito ático (Jebb, 1905, p. 374, n. v. 5), o navio que levava Teseu teria uma vela preta, símbolo do funesto objetivo da viagem, a qual deveria ser substituída por uma branca no retorno da expedição, conforme ordem de Egeu, caso seu filho sucedesse frente ao Minotauro. Essa é a versão que conta Plutarco (*Teseu*, 17), além de acrescentar a versão de Simônides¹¹³, segundo a qual Egeu teria dado ao capitão do navio uma vela vermelha para substituir a preta em caso de sucesso. No entanto, o adjetivo empregado por Baquílides sugere, antes, uma vela branca, já que ela seria “brilhante” e “capaz de ser vista à distância”. Se o poeta quer com isso implicar, diferentemente do que dizem Plutarco e Simônides, que o navio seria de Minos e não ateniense, como sugere Maehler (2004, p. 178), é impossível afirmar. Infundada também parece ser a ideia de Pieper (1972, p. 401, n. 16) de que a sugestão de uma vela branca nesse momento da viagem anteciparia o triunfo de Teseu ao fim do episódio, principalmente porque, ainda segundo Plutarco (*Teseu*, 22), o herói e o comandante do navio teriam se esquecido de colocar a vela branca no retorno da

¹¹³ Fr. 550 PMG.

viagem, o que teria causado o suicídio de Egeu quando esse acreditou que o filho havia morrido. Desse modo, a vela branca nunca teria chegado a ser usada e, de certo modo, seria associada à morte do próprio rei ateniense. Só o que se pode afirmar, portanto, é que o curioso uso do adjetivo por Baquilides nesse quinto verso encontrará ecos na segunda parte do poema, onde então prevalecem as imagens de efeitos luminosos, as quais ali certamente refletem o triunfo do herói.

Vale notar ainda, como faz também Pieper (1972, p. 401, n. 16), que igualmente curioso é o substantivo escolhido por Baquilides para denotar “vela”, τὸ φῶρος, o qual significa, de forma geral, um grande pedaço de tecido. O entendimento do termo como “vela” é baseado, segundo Maehler (2004, p. 178), na passagem da *Odisseia* (5.258-9) em que Calipso dá a Odisseu um pedaço de tecido (φῶρος) para que ele faça uma vela para seu pequeno barco. Na mesma obra, porém, encontramos o substantivo usado pelo menos três vezes com o sentido de “mortalha”¹¹⁴, assim como também ocorre na *Ilíada*¹¹⁵. Pieper então observa que “a natureza sinistra da viagem pode estar implicada nessa escolha de φῶρος” para indicar a vela do navio, uma vez que o termo pode também contemplar um significado relacionado à morte.

Parece haver, portanto, nos primeiros versos do poema certo equilíbrio entre o sombrio, representado por κυανόπρωρα e – possivelmente – φῶρος, e o luminoso, representado por ἄγλαοί e τηλαυγής. Embora muito não se possa antecipar quanto ao desfecho da narrativa a partir desses versos, certo é que eles refletem tanto a tensão que se estabelecerá logo nos próximos versos, quanto à glória de Teseu que se observará a partir do verso 97. Scodel (1984, p. 137), também conjecturando a esse respeito, acredita que “o resultado favorável da viagem está implicado desde o início, já que ventos do norte carregam o navio κλυτὰς ἑκατι πελεμαίγιδος Αθάνας” (v. 6-7).

A partir do verso 8, no entanto, qualquer impressão de estabilidade parece se dissipar com o anúncio dos sentimentos que tomam conta de Minos. Entre aquele e o verso 19 são descritos pelo poeta as aflições que dominam o monarca, seu gesto de tocar a jovem Eriboia e, finalmente, a reação de Teseu, ou seja, as razões que motivam o confronto entre os dois heróis. É justamente nesse trecho da ode que residem questões que vem sendo motivo de intenso debate entre os críticos – a caracterização dos dons de

¹¹⁴ *Od.* 2.97, 19.142, 24.132.

¹¹⁵ *Il.* 18.353.

Afrodite que se manifestam em Minos, a gravidade do seu gesto e, mais indiretamente, a disparidade de caráter entre os dois heróis.

No que concerne aos versos 8 a 10 – cruciais, segundo Brown (1991, p. 328), já que eles “colocam em movimento a série de ações que ocupa o resto do poema” –, a grande dificuldade está na identificação do termo que sucede Κύπριδος, se seria ἄγνός (“sagrado”, “puro”), proposto inicialmente por Blass, ou ἄλνός (“terrível”), defendido por Kenyon (1897). De fato, “o centro do conflito do poema surge da intervenção de Afrodite” (Brown, 1991, p. 328) que impõe a Minos seus “dons” (δῶρα), porém, o adjetivo que os caracteriza é incerto no texto original, dividindo as opiniões dos estudiosos entre uma e outra interpretação. Maehler (2004, p. 178), cuja edição é utilizada neste trabalho, adota ἄγνός, alegando que a distância entre a segunda e a terceira letra da palavra no papiro não possibilita que a segunda seja um iota. Gieseckam (1977, p. 249), no entanto, levanta exemplos similares de espaços maiores e menores no papiro que invalidam essa justificativa para a adoção de qualquer um dos suplementos.

Também favorável à interpretação de ἄγνός, Gerber (1965, p. 212-3) cita exemplos do emprego do adjetivo também com o sentido de “temor religioso” e postula que o termo, além de poder significar “isento de mancha” ou “imaculado”, também “sugere um temor reverencial, sendo que o contexto determina se a ideia de reverência ou a de temor é superior”. Com base nesse outro significado possível para o adjetivo, Gerber acredita que ἄγνός seria o termo correto, pois “os dons em questão, uma vez que são os dons de uma deusa, são terríveis”¹¹⁶, e nesse contexto eles são terríveis principalmente no sentido de ‘inspirar temor’, mais do que no de ‘inspirar reverência’, embora este esteja sem dúvida presente em certo nível, pelo menos”. Brown (1991, p. 329-31), embora argumente a esse respeito que “o mesmo significado possa ser extraído de ἄλνός sem esforço quanto ao campo semântico ou apelo a passagens especiais”, igualmente conclui a favor de ἄγνός, acrescentando que o termo também se relaciona com o temor advindo da presença divina frente aos mortais, a qual gera nesses uma resposta que é sempre complexa. A partir desse raciocínio, o autor conclui que seja provável que Baquilides ao usar, supostamente, ἄγνός, esteja “destacando a qualidade numinosa dos δῶρα”, os quais inspiram temor justamente “porque são manifestações

¹¹⁶ O termo em inglês usado por Gerber (*loc. cit.*) é *awful*, que contempla tanto o aspecto de temor quanto o de reverência.

do poder da deusa”, razão pela qual o termo “sugere a presença da divindade misteriosa mais fortemente do que αἰνῶ”¹¹⁷.

Gieseckam (1977, p. 250), todavia, discorda da leitura de Brown, Gerber e Maehler e defende que o adjetivo correto seja αἰνῶ, porém sustentando que seu significado é aquele mesmo que Gerber extrai de ἄγνῶ, ou seja, o adjetivo “tem o sentido de terrível, poderoso” e “pode descrever tanto o dano ou horror inspirado por um objeto ou pessoa, como a força de uma emoção ou sentimento”. Essa parece ser, portanto, a mais importante conclusão a respeito da disputa sobre o termo, já que é possível notar que à parte as defesas da existência de uma ou de outra palavra no texto original ou das questões de ordem semântica a respeito das duas, os estudiosos concordam em relação ao sentido genérico dessa passagem, o qual, em síntese, define o tipo de ação que Afrodite exerce sobre Minos. Essa compreensão genérica do significado do termo que ali estaria escrito, entretanto, não precisa ser vista como hipotética ou arbitrária, se são levados em conta o contexto da passagem e os outros elementos que dela participam.

Como bem nota Gieseckam (1977, p. 250), embora a menção aos “dons de Afrodite” seja recorrente na literatura grega, neste poema sua ocorrência é incomum uma vez que “os δῶρα são o sujeito de κνίζω, um verbo forte que mais prontamente se esperaria encontrar usado com um agente como ἔρως”. O verbo denota violência e seu resultado é um ferimento no corpo daquele que sofre sua ação, tal como um arranhão. A esse respeito, Clark (2003, p. 132) aponta que, embora possa aparecer em contextos positivos, é mais comum que o verbo seja usado em contextos negativos, tal como nas várias vezes em que é empregado para descrever a ação da luxúria sobre o corpo. Interessante é, porém, como a autora destaca, que essa é sua única ocorrência nos textos que temos de Baquílides, o que dá a entender que seu uso e o efeito dele extraído não podem ser casuais. A carga semântica do verbo a que os dons da deusa estão ligados, portanto, certamente colabora para a visão de que eles sejam temíveis, dignos de ferir o coração de quem por eles é atingido, como Minos. Ao mesmo tempo, a descrição de como esses dons agem sobre o rei, ou seja, “arranhando” seu coração,

¹¹⁷ Brown (1991, p. 334) também destaca que “é sugestivo notar a frequência com que Afrodite é chamada ἄγνή na evidência epigráfica relativa ao culto em Delos. Embora seja improvável que ἄγνή fosse um título cultual, o epíteto era, sem dúvida, proeminente em seu culto na ilha”.

confere certo peso à caracterização do desejo sexual que nele se manifesta, graças à Afrodite.

O próprio epíteto atribuído à deusa, ἡμεράμπυξ (“a do diadema do desejo”, v. 9) por outro lado, mais um *hapax* no vocabulário de Baquilides, igualmente realça por meio do seu primeiro termo o caráter impulsivo e irresistível dos efeitos dos “dons da Cípris” sobre Minos. O epíteto faz parte de um grupo de outros compostos análogos, tais como λιπαράμπυξ (“da fita brilhante”), usado por Píndaro ¹¹⁸, ou χρυσάμπυξ (“da fita de ouro”) que aparece na *Ilíada* ¹¹⁹ e que é empregado pelo próprio Baquilides na ode 5 (v. 13). Neste caso específico, porém, ele é composto por um termo especialmente vinculado a Afrodite que, além de ser algo próprio a sua esfera de atuação, é também um sentimento que atua decisivamente na reação de Minos e que, conseqüentemente, se reflete nos “dons” que a Cípris inspira no rei ¹²⁰. Além disso, o significado desse epíteto se refletirá ainda na segunda parte do poema, quando é mencionada a “coroa” que a deusa dera de presente a Anfitrite e que essa então concede a Teseu (v. 114-6) ¹²¹.

O resultado daqueles efeitos da deusa é o avanço de Minos em direção a Eriboia, tocando-lhe a face, como descrito nos versos 11-13. O que esse gesto representa e a proporcionalidade da reação de Teseu, razão do início do conflito entre os dois heróis, é uma questão que também tem dividido os estudiosos, muitos dos quais consideram essa passagem determinante para a construção do caráter da personagem de Minos no poema. Clark (2003), por exemplo, tendo “examinado como e quando homens tocam meninas na lírica arcaica” (p. 132), conclui que o toque “na mão ou pulso é um modo convencional de indicar presente ou futura intimidade sexual entre homem e mulher”, enquanto “tocar uma moça aristocrata em qualquer outro lugar, fora do contexto do casamento, transgride códigos culturais de comportamento aceitável (*to prepon*) e pode ter conseqüências ruinosas para a moça” (p.136). Sob esse ponto de vista, portanto, “o gesto de Minos – quando dirigido a uma jovem livre e aristocrática” (Clark, 2003, p. 137) seria extremamente inapropriado ou, como ressalta ainda a autora, “chocante”, o

¹¹⁸ *Nem.* 7.15.

¹¹⁹ 5. 358, 363, 720 e 8.382.

¹²⁰ Pieper (1972, p. 399) observa a esse respeito que, associada a tal epíteto, a deusa que é “adorável de se contemplar e que inspira amor nos outros”, transmite aqui a ideia de que “ela mesma incorpora o desejo”.

¹²¹ Ver p. 99-101.

que faria a “audiência interna do poema, representada por Teseu, percebê-lo como sexualmente agressivo e altamente impróprio” ¹²².

Partidário dessa mesma visão, Segal (1998, p. 297) defende que “não há razão para supor que haja nada de ‘trivial’ no ataque de Minos” uma vez que, segundo o autor, a própria linguagem dos versos 8-10 – sobretudo o verbo κνίζω – “transmite a violência do desejo erótico”. Para ele, a ação de Minos é ainda agravada pela percepção que advém “do lilote” nos versos 11 e 12, “não [mais] podia manter sua mão / distante da virgem”, o que demonstra, segundo Segal, uma “luxúria mal contida, explicitamente identificada como tal por Teseu pouco adiante (v. 21-3)”. Gieseckam (1977, p. 250), por outro lado, enxerga nessa mesma frase a implicação de que Minos “teria tentado se conter”, assim como considera irônico que toda aquela “paixão de Minos” tenha resultado em “um simples toque na face de Eriboia” ¹²³, o que, para o autor, é uma “ação anticlimática” (1976, p. 251, n. 31).

O primeiro, no entanto, a sugerir que a ação de Minos pode ser vista como inofensiva foi Stern (1967, p. 43), para quem “é somente por conta da resposta exagerada de Eriboia e de Teseu que os leitores podem assumir que nós tenhamos aqui uma verdadeira tentativa de estupro”. Vale notar, todavia, que embora não explicita sua opção em relação ao texto original, o autor traduz o termo que sucede Κύπριδος como “lovely”, ou seja, algo bem mais suave do que o “temível” defendido por alguns autores ¹²⁴ e, consequentemente, algo que permite uma leitura mais branda também do gesto de Minos em si. Stern é ainda mais radical em sua leitura do gesto de Minos e sugere que Baquilides deseja, com o contraste entre a descrição do sentimento do rei e sua atitude, extrair da cena um “suave humor” (*idem*, p. 47).

A atitude de Teseu, no entanto, não deve ser julgada isoladamente ou somente baseada no significado social do toque de Minos em Eriboia, mas sim à luz do próprio texto e das escolhas feitas pelo poeta a fim de obter através de seus versos o efeito desejado. Após descrever com intensidade a aflição de que o rei é vítima ao ser tomado pelo poder de Afrodite (v. 8-10), Baquilides então narra a atitude de Minos e, ao mesmo tempo, caracteriza a própria Eriboia com dois adjetivos que explicitam sua condição em

¹²² Clark ainda afirma que essa interpretação é reforçada “pelo fato de o toque de Minos no verso 12 estar em reposta métrica à referência à relação sexual e ao parto no verso 35” (p. 137).

¹²³ Em outro artigo, *The portrayal of Minos in Bacchylides 17* (1976, p. 243), Gieseckam já havia divulgado essa sua ideia, dizendo que Minos é descrito no poema como “a vítima relutante dos ‘temíveis dons da Cípris’” e ainda que sua paixão “apenas toma a forma de um desejoso toque na face de Eriboia” (grifo meu).

¹²⁴ Ver p. 74-75.

meio aos demais que se encontram no navio (v. 11-13). Antes mesmo de nomeá-la, o poeta apresenta a jovem como παρθενικῶς, uma “virgem” (v. 11), o que transmite a ideia de pureza e, inclusive, de fragilidade, ao mesmo tempo em que a contrapõe à virilidade de Minos.

A explicitação do que se pensaria ser óbvio – o fato de uma jovem nobre ser virgem – acaba conferindo, por contraste, mais peso à menção do desejo erótico que se manifesta no rei. Quando esse, então, dominado pelos dons de Afrodite, cede ao seu impulso e se aproxima de Eriboia são suas “alvas faces” (λευκῶν παρηΐδων, v. 13) que ele toca. Apoiando-se na argumentação de Irwin (1974 *apud* Clark, 2003, p. 111-121) de que λευκός indicaria na poesia grega “não somente a textura da pele fresca da adolescência e da beleza feminina, mas também desamparo e vulnerabilidade”, Clark (2003, p. 138-9) observa que ao usar esse adjetivo Baquilides informa a audiência ao mesmo tempo a respeito da “delicadeza erótica” e da “necessidade de proteção” de Eriboia, o que então agravaria a percepção do gesto de Minos ao tocá-la. Assim exposta, portanto, a fragilidade da jovem, não parece incoerente que ela clame por ajuda, uma vez que não há nada que indique que o simples toque na face não fosse progredir para um ataque maior caso Teseu não agisse, pois, como bem nota Scodel (1984, p. 137), “a brandura do gesto de Minos indica que Teseu é capaz de intervir antes que a moça seja comprometida, não que seu grito por ajuda seja desnecessário”¹²⁵.

Se Eriboia, portanto, é descrita como uma jovem indefesa, aquele que por ela intervirá, pelo contrário, tem destacadas as características de um guerreiro, o que o qualifica como capaz de oferecer o socorro necessário. Nos versos 14-5 o herói é referido, então, como “o de brônzea couraça” (χαλκοθώρακα), algo que, a princípio, já demonstra sua disposição para a batalha, embora, como observa Maehler (2004, p. 179), o epíteto não indica que Teseu necessariamente vestisse uma armadura, da mesma forma como ἀρέταιχμος (“excelente na lança”) no verso 47 não implica que ele estivesse portando uma lança dentro do navio de Minos. A razão para a qualificação do herói com tais adjetivos é antes, como observa o autor, uma questão de “simetria poética”, pois é preciso atribuir a Teseu um epíteto guerreiro que lhe confira status heróico similar ao de seu oponente. Clark (2003, p. 145-6) toma os dois adjetivos como

¹²⁵ Clark (2003, p. 140) ressalta que “o grito de uma garota registra sua indisposição quanto a ser tocada e/ou abduzida e clama por ajuda”. Segundo a autora, isso tem um peso tão grande que “em muitas comunidades indoeuropeias, se uma mulher não grita por ajuda ou chama a atenção de testemunhas, ela não pode alegar falta de consentimento ou estupro”.

prova de que os epítetos nessa ode não são ornamentais, mas sim um “importante meio de caracterização”. A autora ainda chama atenção para o fato de as habilidades marciais de Teseu serem destacadas na canção, mesmo ele ainda sendo jovem, e para o fato de ambos os epítetos serem sinais das conquistas marciais passadas e futuras do jovem herói, as quais o qualificam como um interlocutor digno de dirigir a palavra a Minos. Para Clark (*idem*), os epítetos ainda ajudam a criar uma atmosfera de violência iminente e, juntamente com a expressão facial ameaçadora que Teseu ostenta nos versos 17-8, transmitem à audiência a impressão de que Teseu não se enxerga como cativo no navio de Minos ¹²⁶.

Enquanto χαλκοθώραξ e ὀρέταιχμος destacam o caráter guerreiro do ateniense aludindo a armamentos que ele provavelmente não possuísse naquele momento, o epíteto com o qual ele é qualificado já no primeiro verso do poema, μενέκτυπον (“inabalável no estampido da batalha”), parece relacionar-se mais diretamente com o contexto da narrativa. O adjetivo é composto pelo verbo μένω, cujo significado pode ser o de “permanecer firme no campo de batalha”, “resistir”, e o substantivo κτύπος, que denota “barulho”, nesse caso, “o estampido das armas”. O termo de difícil tradução para o português é um *hapax legomenon* e pode ter sido, embora não necessariamente, uma criação do poeta. Ainda que certeza não possa haver quanto à sua originalidade, é certo que seu emprego na condição de adjetivo que primeiro apresenta e qualifica Teseu não é fortuito, visto que o traço destacado pelo adjetivo é justamente a coragem do herói que, ao ouvir o grito de Eriboia, resistirá em seu lugar e enfrentará o comandante do navio, ainda que em suposta desvantagem. Vale ressaltar que o substantivo κτύπος, segundo elemento do adjetivo composto, pode significar diferentes tipos de barulho, como, por exemplo, as muitas vozes que o próprio Teseu ouve no *Édipo em Colono* de Sófocles (v. 1500). Se κτύπος pode, portanto, ser tomado por voz, há razão para supor que no poema de Baquírides ele pode estar também relacionado ao grito de Eriboia, leitura que faz com que o epíteto atribuído a Teseu antecipe, de certa forma, o acontecimento que dará origem à disputa entre os heróis.

A reação de Teseu ao grito de Eriboia nos versos que seguem (v. 16-19) é por certo forte o suficiente para que se perceba que a personagem não toma a atitude de Minos como “trivial” (Segal, 1998, p. 297). Dois são os efeitos “simultaneamente

¹²⁶ Plutarco (*Teseu*, 17) afirma que o herói teria ido voluntariamente à Creta, ao contrário dos quatorze jovens obrigatoriamente enviados ao Minotauro.

provocados” no herói, segundo Clark (2003, p. 140): “uma distinta expressão facial e uma dor em sua *kardia*”, dor essa que retoma, inevitavelmente, aquela provocada no coração de Minos pelos “dons da Cípris” no verso 8. A dor de Teseu, no entanto, emerge, segundo Pieper (1972, p. 399), “não do desejo de possuir a moça, mas da vontade de preservar sua castidade”, uma atitude que, para a autora, contrasta radicalmente com a “insolência de Minos” e, ao mesmo tempo, “destaca os nobres traços do ateniense”.

Já a expressão facial que Teseu demonstra após olhar para a jovem é distinta principalmente porque o poeta se utiliza no verso 17 de um adjetivo (μέλας) que, como observa Clark (2003, p. 141), “não tem precedentes para [descrever] o comportamento dos olhos na tradição poética” que antecede Baquílides. Embora μέλας possa referir-se “simplesmente a cor”, como cogita Jebb (1905, p. 376), é difícil não imaginar que, ao relacionar o termo, possivelmente pela primeira vez, com o adjetivo com ὄμμα, o poeta desejasse extrair dessa combinação um efeito mais intenso. Maehler (2004, p. 179) observa, por exemplo, que o adjetivo pode “ser um predicativo expressando dor ou raiva” – a primeira nomeada já no verso seguinte (ἄλγος) e a segunda sem dúvida expressa a partir do momento em que o herói profere seu discurso (v. 20-46).

Irwin (1974 *apud* Clark, 2003, p. 155), por sua vez, sugere que ὑπὲρ ὀφρύων indica um “franzir de sobrancelhas” de Teseu e que μέλας “escurece a expressão facial ainda mais”, resultando em uma explícita demonstração de descontentamento ¹²⁷. Essa leitura do adjetivo com um significado que vai além da simples cor dos olhos do herói, acaba possibilitando, enfim, a interpretação do termo como um advérbio, uma vez que o modo ou o significado do “girar” ou “franzir” os olhos de Teseu parecem substancialmente mais importante aqui do que a cor de seus olhos. É dessa forma, por exemplo, que Campbell (1992, p. 217) traduz μέλας: “Theseus saw it and rolled his eyes *darkly* beneath his brows” (grifo meu). Vale notar, enfim, o contraste inevitável entre μέλας, símbolo da escuridão expressa pelos olhos de Teseu, e λευκός (v. 13), síntese da brancura e da pureza da face de Eriboia, mencionada apenas quatro versos acima.

¹²⁷ Clark (2003, p. 142) observa que o significado do sintagma ὑπὲρ ὀφρύων do verso 17 é similar ao da fórmula homérica ὑπόδρα ἰδών (“olhar com reprovação”), que aparece pela primeira vez na *Ilíada* quando Aquiles recrimina a intenção de Agamenon de tomar o espólio de outro herói a fim de compensar a perda de Criseida (I.148). A autora chama ainda atenção para o fato de Zeus ser o único deus que direciona esse olhar a outros como forma de reprovação na épica homérica (*Il.* 5.888 e 15.13).

Na frase seguinte, ao descrever a dor que toma o coração de Teseu, o poeta emprega ainda duas palavras cujos sentidos corroboram a leitura negativa de μέλας. O verbo ἀμύσσω (v. 19) indica um tipo de violência física bastante forte, próxima aos sentidos de “lacerar, rasgar”. O adjetivo que qualifica a própria dor sentida pelo herói, σχέτλιος (v. 19), por sua vez, quando não associado a pessoas assume o sentido de “cruel, chocante, abominável” (*LSJ*, s.v.) e certamente adquire destaque no poema quando se observa que é essa sua única ocorrência dentre os versos que conhecemos de Baquílides. Com esse toque de originalidade, proporcionado por um adjetivo nunca antes associado aos olhos e outro que ele próprio nunca usara no restante de sua obra, Baquílides cria, ainda segundo Clark (2003, p. 141), “uma cena espetacular que recorre a situações e descrições tradicionais somente para ir além delas”.

Apesar da tensão instaurada no poema a partir das imagens sombrias e da sugestão de violência iminente, é com palavras que Teseu procura dissuadir Minos de sua aparente intenção de possuir Eriboia, a qual, aliás, não será mais mencionada no poema a partir daí. Dos versos 20 a 46 Teseu profere então seu discurso, o qual começa e se encerra com repreensões diretas ao rei, em meio às quais surge o tópico da paternidade divina, que, por sua vez, servirá de mote para o desafio de Minos.

A visão que tem o herói sobre a atitude do monarca fica clara, por exemplo, já no adjetivo ὅσιος (v. 21), cujo sentido está fortemente ligado ao universo divino e expressa, portanto, mais do que algo apropriado, algo verdadeiramente “sancionado pela lei divina” (*LSJ*, s.v.) ou “recomendado aos homens pelos deuses” (Chantraine, 1968 s.v.). Frequentemente o adjetivo aparece na literatura grega vinculado a δίκαιος e a ἱερός, nos dois casos, como destaca Chantraine (*idem*), em referência à conduta que um homem deve adotar perante os deuses e os homens. Mais do que isso, o autor ainda ressalta que, aplicado à um homem, o sentido “pio” de ὅσιος adquire um eco de moralidade. Teseu se mostra, portanto, confiante de que o gesto de Minos é verdadeiramente condenável, inclusive e, fundamentalmente, perante os deuses.

Essa confiança se reflete, pois, ao longo de seu discurso, na medida em que ele prossegue mencionando os deuses, a moira e a Justiça através de uma sentença de caráter gnômico, em que a condição de submissão humana perante os deuses é destacada (v. 24-9). Aqui, a moira recebe um epíteto muitas vezes vinculado a Zeus, παγκρατής (“onipotente”), o qual expressa a magnitude de seu poder e que, segundo

Maehler (2004, p. 179), leva a crer que Baquílides a vê como “superior aos deuses, que administra suas decisões aos mortais”, em oposição, por exemplo, ao que ocorre na *Iliada*, onde é Zeus quem assume tal tarefa. Clark (2003, p. 147), por sua vez, acredita que o *gnoma* “obliquamente se refere aos eventos passados e futuros conhecidos pela audiência externa: a razão pela qual os jovens atenienses estão navegando rumo à Creta e sua própria eventual vitória sobre o Minotauro”. A partir disso, a autora interpreta a expressão de Teseu como um esclarecimento de que “os atenienses podem ser futuros sacrifícios, mas que isso não significa que eles podem ser tratados como escravos”, papel que “ambos, Eriboia e Teseu, rejeitam”¹²⁸. Scodel (1984, p. 139) igualmente interpreta esses versos como uma referência do herói ao funesto destino que supostamente os jovens ali embarcados encontrarão e, ao mesmo tempo, sua submissão ao poder das divindades. A autora ressalta que na concepção de Teseu “destino, justiça e os deuses estão unidos para determinar o futuro” e que o herói enfatiza nesses versos “sua submissão a esses poderes futuramente, em contraste com sua recusa em se submeter a Minos no presente”.

A crença de Teseu de que partilha com as divindades a censura a Minos retorna com elevada força nos últimos versos de seu discurso (v. 41-6), quando ele ameaça lutar fisicamente com o monarca caso algum dos jovens ele subjogue, confiando que um *daimon* “decidirá o porvir” e, pode-se pensar, lhe assistirá nessa tarefa. Clark (2003, p. 149) diz a esse respeito que “a referência de Teseu ao julgamento divino demonstra, inclusive, que ele está confiante que [ao enfrentar o monarca] estaria agindo de acordo com as leis divinas a respeito do comportamento humano, as quais Minos violara”. O sintagma δαίμων κρινεῖ, por sua vez, remete à fórmula homérica ὕστερον αὖτε μαχησόμεθ' εἰς ὃ κε δαίμων / ἄμμε διακρίνη (“mas amanhã reinicie-se a luta até vir a ser ela por um dos deuses julgada”¹²⁹), na qual aparece, além do *daimon*, o verbo διακρίνω, que deriva do próprio verbo κρίνω, utilizado por Baquílides, e cujo significado é próximo ao desse¹³⁰. Nesse momento, portanto, Teseu demonstra sua disposição em enfrentar o inimigo tal como um herói homérico, não importando o desfecho da luta, o que ele deixa claro nos versos 41-3: “Pois eu não desejaria / ver da imortal Aurora / a adorável luz”.

¹²⁸ Para Clark (2003, p. 147), esse tipo de “junção entre *gnoma* e imperativo é remanescente dos discursos de Nestor na *Iliada*”, cuja tendência em “combinar comandos a expressões gnômicas, repreensões e recordações” é o que define “seu extraordinário estilo persuasivo”.

¹²⁹ Tradução de Nunes (2002).

¹³⁰ A fórmula registra três ocorrências idênticas na *Iliada*, todas no mesmo canto (7. 291-2, 377-8, 396-7).

A ameaça física finalmente revelada nesses últimos versos do discurso através da frase “a força das mãos mostraremos” (χειρῶν βίον / δείξομεν, v. 45-6) não se restringe, no entanto, a esse ponto e já se faz notar anteriormente na fala de Teseu. Nos primeiros quatro versos da fala do ateniense (v. 20-3), nos dois que antecedem (v. 28-9) e nos três que sucedem à narração das concepções divinas de ambos os heróis (v. 39-41) ele dá três ordens diretas a Minos, sintetizadas no imperativo dos verbos ἴσχω (v. 23) e κατέχω (v. 28-9) e na locução κέλομαι πολύστονον / ἐρύκεν ὕβριν (v. 40-1). Na primeira, Teseu ordena que Minos contenha sua “força” (βία) – mesmo vocábulo que ele utiliza para definir a violência que pode estar presente em uma eventual luta entre os dois nos versos 45-6 – e a qualifica significativamente como “soberba” (μεγάλυχος). O adjetivo derivado do verbo αὐχέω – cujo significado pode ser tanto “gabar-se” quanto, simplesmente, “sentir-se forte, ser orgulhoso”, como afirma Maehler (2004, p. 179) – transparece, de um modo ou de outro, a grandeza da força de Minos, a qual, de acordo com seu comportamento, ele parece ostentar com orgulho.

Se no verso 23 é a força de Minos que Teseu ressalta e deseja conter, nos versos 28 e 29 é a μῆτις do herói que ele condena. O adjetivo empregado para qualificá-la é βαρύς, ou seja, o ardil é pesado demais ou, como sugere Maehler (2004, p. 180), “difícil de se carregar”, o que ressalta quão insuportável seria para Teseu ver algum daqueles jovens sendo atacado. Walker (1995, p. 93) acrescenta que a μῆτις de Minos nesse ponto do poema é “grosseira” e a relaciona com a “força” (βία), condenada no verso 23, afirmando que “ele não demonstra nenhuma aptidão para persuasão ou sedução, e seu desajeitado esforço para ganhar a jovem não é mais do que um ato de violência, uma demonstração de força bruta”.

Por fim, é na última advertência que faz a Minos que o herói ateniense resume e evidencia o significado da atitude do monarca para ele, ou seja, é o um ato próprio da arrogância e do excesso, típico da ὕβρις (v. 41). Para Clark (2003, p. 148), mais do que a ideia de “força poderosa que leva os homens a cometerem atos injustos”, incorporada no substantivo, nessa caracterização da atitude de Minos está inclusa uma “variedade de atos abarcados pelo alcance semântico do verbo ὑβρίζω”, dentre os quais “ultrajar, abusar psicologicamente”¹³¹. A carga negativa já própria da palavra é reforçada com o

¹³¹ Para reforçar sua visão de que o toque de Minos é um gesto sexual extremamente inapropriado, a autora lembra ainda que o verbo significava “estupro” no jargão legal da Atenas clássica.

adjetivo *πολύστονος* (v. 41), que em sua composição de termos traz a ideia de algo que é causador de muitos lamentos e aflições – “uma combinação de adjetivo e substantivo [que] é impressionante na boca de um jovem confrontando um rei” (Clark, 2003, p. 148). Maehler e Clark observam que o adjetivo atua significativamente na fala de Teseu, visto que ele, “usado prolepticamente, equivale a um aviso, antes da ameaça aberta no qual o discurso culmina” (Maehler, 2004, p. 180), assim como também comporta um duplo sentido que remeteria tanto ao futuro e eventual sofrimento que o monarca causaria a Eriboia, quanto ao fato de Teseu implicar com isso que “Minos também iria lamentar se não cessasse seu gesto sexual impróprio” (Clark, 2003, p. 148)¹³². A autora ainda acrescenta que, na poesia grega antiga, *πολύστονος* estaria associado com a morte, o que certamente “reforça a ameaça” de Teseu.

Em meio às repreensões e ameaças a Minos, Teseu então introduz o tópico da paternidade, a partir do verso 29, como um recurso para legitimar sua posição enquanto aquele que dirige a palavra a Minos, ou seja, ele próprio em seu discurso busca na paternidade divina um ponto de igualdade com o rei, esse já amplamente reconhecido como filho de Zeus. Como define Clark (2003, p. 147-8), Teseu “recita sua genealogia (...), um recurso homérico comum para consumação da entrada de um jovem no mundo dos oradores heróicos”. O mais interessante acerca desse trecho do discurso de Teseu são, no entanto, os paralelos que podem ser traçados com o discurso que fará Minos um pouco adiante, a partir do verso 52. Entretanto, enquanto o jovem herói reconhece a paternidade divina de seu oponente e traz a sua própria à tona como forma de se igualar àquele, o rei de Creta abordará o mesmo tema com um tom de “rudeza implícita” que contrasta nitidamente com “a educação do jovem ateniense” (Pieper, 1972, p. 397).

O que Pieper chama de “educação” no discurso de Teseu é possível reconhecer no tom ligeiramente laudatório que a fala do herói algumas vezes adquire – sobretudo através do uso de epítetos –, o que é, em suma, uma atitude coerente com o reconhecimento por parte do ateniense de sua condição de inferioridade frente ao monarca. Nas primeiras palavras que dirige a Minos, Teseu já o reconhece como o “filho do bravíssimo Zeus” (*Διὸς υἱὲ φερτάτου*, v. 20), do mesmo modo que, três versos adiante, o chama de “herói” (*ἥρωες*, v. 23), mesmo ao repreendê-lo. Ao trazer à tona a questão da paternidade, Teseu, ao contrário do que fará seu adversário, admite a

¹³² Fisher (1992, p. 229), em seu estudo sobre a *hybris*, também compartilha dessa visão a respeito do significado de *πολύστονος* nesse verso.

descendência divina de Minos ao usar εἰ καί (“ainda que”, v. 29) e, mais do que isso, dirige-se a ele como “bravíssimo entre os mortais” (βροτῶν / φέρτατον, v. 32-3), usando, pois, o mesmo adjetivo que usara no verso 20 para qualificar o próprio Zeus. Não só o pai de Minos é destacado, mas também sua mãe é elogiada por Teseu que a ela se refere como “a nobre / donzela de amável nome” (κεδνὰ /... Φοίνικος ἔρα/τώνυμος κόρα, v. 29-32).

Mais adiante, do verso 39 ao 41, quando o ateniense mais uma vez repreende Minos, ele suaviza essa ordem ao tratar-lhe por “polemarca dos Cnóssios” (πολέμαρκε Κνωσίων, v. 39), o que é, para alguns autores ¹³³, reconhecimento do poder do rei. Clark (2003, p. 148), entretanto, discorda dessa visão corrente que enxerga a menção ao título de Minos por Teseu como reconhecimento do “status heróico” daquele, ressaltando que no “contexto de ameaças verbais e não verbais” do poema, ela adquire um “tom sarcástico”. Considerando, porém, as demais menções laudatórias citadas que Teseu inclui em seu discurso, parece pouco provável que essa única seria irônica. O raciocínio da autora, porém, abre caminho para a hipótese de os elogios que Teseu faz a Minos serem, mais do que simples reconhecimento de seu status e poder, também constantes lembretes da condição do rei a ele próprio, como forma de alertá-lo para a grande impropriedade de sua atitude.

O encerramento da fala de Teseu (v. 46) não provoca reação somente em Minos, mas também nos jovens que com ele viajam, os quais “se impressionaram / com a magnífica audácia / do homem” (τάφον δέ ναυβάται / φωτός ὑπεράφανον / θάρσος, v. 48-50). A combinação de ὑπεράφανος θάρσος é curiosa, pois enquanto o substantivo, normalmente entendido como “coragem”, é raramente usado com o sentido negativo – que no poema adquire – de “audácia”, o oposto acontece com o adjetivo que poucas vezes assume seu significado positivo de “magnífico”, “esplêndido”, como aqui ocorre. É evidente que Teseu tem, por princípio, “coragem” ao enfrentar Minos e repreendê-lo. Porém, em virtude da sua situação de inferioridade frente ao seu oponente, essa coragem é, não só perigosa a ele próprio, como também desmedida, de onde se extrai o sentido de *audácia* ¹³⁴.

¹³³ Ver Giesekam (1976, p. 243), Segal (1998, p. 307) e Pieper (1972, p. 396).

¹³⁴ Ao desafiar Teseu a mergulhar no mar e resgatar o anel (v. 63), Minos utilizará o termo equivalente, θράσος, com o sentido de “audaciosamente”. Giesekam (1976, p. 252 n. 35) acredita que na primeira

A partir disso, seria possível também entender ὑπεράφανος como “arrogante”, seu sentido mais corrente, como admite também Burnett (1985, p. 24). No entanto, como a própria autora defende, a “arrogante afirmação de igualdade do herói cativo para com seu captor” é uma dentre as várias “maravilhas relacionadas”¹³⁵ que “o ouvinte é solicitado a testemunhar” ao longo da execução do poema, o que permite compreender o adjetivo também com seu sentido positivo. É a essa “magnífica audácia” do herói que reage (τέθηπα) a tripulação e, consequentemente, a audiência, o que é, segundo Maehler (2004, p. 181), “um importante elemento na narrativa de Baquílides”. Burnett (1985, p. 24) igualmente comenta a esse respeito que “os jovens atenienses (como um coro trágico) impressionam-se com [a audácia de Teseu] para que a audiência se impressione também”.

A reação de Minos, por outro lado, é absolutamente negativa, já que ele tem seu “coração” (ἦτορ) novamente perturbado e que dela decorre o desafio que ele propõe a Teseu, plano esse sintetizado por ποταινίαν / μῆτιν (v. 51-2). Conforme lembra Walker (1995, p. 93), essa é segunda tentativa de Minos de usar a μῆτις, dessa vez “um esforço genuíno de *métis* real”, ao contrário do que, segundo o autor, ocorrera no verso 29¹³⁶. Nesse caso, diz ainda Walker, “Baquílides enfatiza que isso é um uso verdadeiro de *métis* pela descrição mesma dela”, ou seja, pela associação do verbo ὑφάινω com o substantivo, retomando, assim, a fórmula homérica μῆτιν ὑφαίνειν¹³⁷, uma metáfora que indica um planejamento mais elaborado e valoriza a essência da própria μῆτις.

O adjetivo a ela associado (ποταίνιος) marca, então, essa distinção em relação à ocorrência anterior do “ardil” no verso 23, visto que agora o “novo” plano é desafiar Teseu a se jogar no mar a fim de provar sua paternidade¹³⁸. Walker (1995, p. 93) lembra que “antigos lexicógrafos deram ao termo duas interpretações” que igualmente

ocorrência, o termo tem um sentido “mais favorável”, enquanto sua retomada por θράσος no verso 63 é “levemente pejorativa” e, por isso, assume um “tom irônico”.

¹³⁵ Burnett (1985, p. 24) destaca, entretanto, que, diferentemente das demais, essa é uma “maravilha puramente psicológica”.

¹³⁶ Ver p. 83.

¹³⁷ Il. 7.324, 9.93 e Od. 4.678, 9.422, 13.303 e 386. Ver Walker (1995, p. 107).

¹³⁸ Gieseckam (1976, p. 244), que em seu artigo “The portrayal of Minos in Bacchylides 17” busca provar que Baquílides não constrói um caráter essencialmente maléfico para Minos, afirma que o “novo ardil” do rei “tem como objetivo simplesmente colocar Teseu em seu lugar por meio da demonstração triunfante de sua própria paternidade divina, conjugada com o que ele acredita será a humilhação de Teseu por sua inabilidade para aceitar o desafio”. O autor acredita, pois, que o monarca não tem a intenção de provocar a morte do herói ateniense ao propor que ele se jogue no mar, o que ele sustenta com a sua interpretação dos versos 86-9. Ver nota 150.

podem ser relacionadas ao episódio. A primeira, que considera o adjetivo um “equivalente dórico de πρόσφατος (“recém-morto”, portanto, “fresco” e “novo”)” aproxima o termo da ideia de morte, o que, no episódio, pode ser relacionado com o plano de Minos ao desafiar o ateniense. A segunda interpretação sugere que o adjetivo seja um “derivado de αἶνος (“história” ou “enigma”)”, um sentido também possível, segundo Walker, uma vez que “o problema da recuperação do anel é, de fato, um enigma que Teseu deve resolver”¹³⁹.

O “novo ardil” de Minos é então expresso nos versos 57-63, onde ele explicita o desafio (“esse esplêndido anel de ouro / que tenho na mão / traz das profundezas do mar”), porém deixa claro que ele seria uma prova da suposta paternidade de Teseu, a respeito da qual ele parece ter dúvidas. Essa dúvida do monarca é evidenciada pelo emprego simples da conjunção εἰ (v. 57) ao referir-se à paternidade de Teseu, ao contrário do que faz ao mencionar sua própria paternidade, quando reforça o mesmo εἰ com a partícula περ (v. 53), diminuindo assim o grau de incerteza do fato¹⁴⁰. É particularmente a partir disso que Pieper (1972, p. 397) julga ficar evidente aquela “impressão original” de que Minos é “arrogante e insolente”. Além disso, ao questionar a paternidade do ateniense, Minos também substitui em seu discurso o termo apropriado τεκέν por φύτευσεν (v. 59), “raramente usado para a mãe”¹⁴¹, assim como, ainda segundo Pieper, “inverte a prática de Teseu de atribuir um epíteto lisonjeiro à mãe de seu rival”. Ou seja, enquanto a mãe de Minos é para Teseu “a nobre / donzela de amável nome” (κεδνὰ /... Φοίνικος ἔρα/τώνυμος κόρα, v. 29-32), a mãe do ateniense é referida por Minos somente como “Etra trezênia” (Τροιζηνία /... Αἶθρα, v. 58-9).

¹³⁹ A presença do anel no poema de Baquilides inquieta alguns estudiosos, visto que não há registro de sua existência em qualquer outra versão do mito de Teseu, e, sobretudo, em razão de seu completo desaparecimento no poema após ter sido atirado por Minos ao mar. Embora o ineditismo da menção ao objeto abra caminho para supor que o poeta poderia ser o criador desse motivo, Jebb (1905, p. 227) considera que justamente a “omissão” de informações quanto à recuperação do objeto, implica que Baquilides não seria o criador dessa variante senão, segundo o autor, “ele teria presumidamente tratado do assunto com mais cuidado, ao invés de simplesmente ignorá-lo após ele ter servido ao propósito de levar Teseu à morada das divindades marinhas”. Para um resumo sobre as opiniões a respeito desse motivo, ver Burnett (1985, p. 163-4 n. 8).

¹⁴⁰ Ver Pieper (1972, p. 397).

¹⁴¹ Apesar desse emprego do verbo, como destacado e exemplificado pela autora, geralmente relacionado ao pai e não à mãe, vale destacar que o próprio Baquilides – considerando-se corretos os suplementos – o utiliza duas vezes para descrever a ação de mulheres no ditirambo 19 (v. 35 e v. 48), o que lança alguma dúvida sobre a conclusão de Pieper de que também esse seria um recurso de Minos para desmerecer seu oponente. Em contrapartida, o mesmo termo será ainda usado neste ditirambo 17 no verso 68, para descrever a *concepção* do raio por Zeus, sinal da paternidade divina de Minos.

Apesar de a abordagem de Minos acerca da paternidade de seu adversário diferir da de Teseu, paralelos gerais também podem ser traçados entre os dois discursos. Ambos, como ressalta Pieper (1972, p. 397), “iniciam com uma descrição da paternidade de Minos” (v. 29-33 e v. 53-58) e “prosseguem com a de Teseu” (v. 33-8 e v. 57-9), assim como os dois são igualmente introduzidos pela estrutura “ἐἰ + pronome pessoal + τέκεν” (v. 29-30 e v. 53-4). Ademais, destaca a autora, há entre os dois discursos “ecos de nomes próprios (Φοίνικος, v. 31 : Φοίνισσα, v. 54; Ποσειδῶνι, v. 36 : Ποσει-/ δῶνι, v. 59-60) e até mesmo de “itens de adorno não relacionados entre si” (χρύσεον /... κάλυμμα, v. 36-8 : χρύσεον / ... κόσμον, v. 60-2)”. O que Pieper considera “itens de adorno não relacionados entre si”, porém, podem ser vistos de outra forma, na medida em que, tanto a luminosidade sugerida por χρύσεον é significativa para o jogo de luz e sombra do poema, quanto o paralelo entre o “dourado véu” e o “anel de ouro” é também expressivo, já que o primeiro item é, para Teseu, o símbolo da união de sua mãe mortal ao seu pai imortal, e o segundo é símbolo da nobreza de Minos ¹⁴². Ao relacionar, portanto, duas insígnias representativas do status – social e divino – dos heróis, e ao imprimir a elas uma tonalidade naturalmente poderosa, a do ouro, o adjetivo parece adquirir mais relevância para o poema do que quer Pieper.

Essa luminosidade, efeito que se fará significativamente mais presente na segunda parte do poema (v. 97-132), é, pois, um importante elemento do discurso de Minos. Ela está presente não só em χρύσεος (v. 60), mas também em λευκώλενος (v. 54), no *hapax legomenon* πυριέθειρα e no substantivo que ele qualifica, ἀστραπή (v. 56), e finalmente em ἀγλαός (v. 61). O primeiro, um epíteto recorrente em Homero, sobretudo para a deusa Hera, retoma no poema o verso 14, em que também uma parte do corpo – “as faces” (παρηΐς) de Eriboia – é descrita como branca (λευκός) ¹⁴³, razão pela qual λευκώλενος parece menos casual aqui. Para Pieper (1972, p. 401), o termo representa, além da “clara beleza de sua mãe mortal”, também “a nobre linhagem” de Minos, paralelamente ao “raio iluminado de seu pai imortal”. O raio, “sinal claro” requisitado por Minos a Zeus, é por si mesmo uma imagem dotada de luminosidade que, ao ser associada ao adjetivo inédito πυριέθειρα reforça ainda mais

¹⁴² Maehler (2004, p. 177), apoiando-se no uso do termo σφραγίς por Pausânias para definir o anel (1.17.3), destaca que o objeto seria, provavelmente, um anel de sinete e, portanto, “um símbolo de poder”. Sobre o objeto, ver também p. 102 e nota 139.

¹⁴³ Ver p. 78.

esse efeito, acrescentando o brilho que é próprio do fogo ¹⁴⁴. Por fim, ἀγλαός, que complementa χρύσεος e intensifica a luminosidade do anel de Minos, também retoma o segundo verso do poema, no qual ele é empregado para caracterizar os jovens atenienses que acompanham Teseu ¹⁴⁵. Se no início da ode o adjetivo pode ser também interpretado como um símbolo da nobreza dos jovens, aqui ele parece perfeitamente apropriado como um símbolo da riqueza de Minos, como bem observa Pieper (1972, p. 401).

Minos encerra, enfim, seu primeiro discurso referindo-se a seu pai como ἀναξιβρέντας (“senhor dos trovões”, v. 66), um epíteto que não registra nenhuma outra ocorrência, assim como outros que a esse se assemelham na obra do poeta ¹⁴⁶. O termo não só enaltece a magnitude do poder de Zeus, o que é sem dúvida reforçado pelo restante do verso (ὁ πάντων μεδέων), mas destaca a faceta do deus explorada no poema, enquadrando-se perfeitamente ao contexto em que está inserido. O trovão (βροντή) é consequência inevitável do raio que Minos solicitou a seu pai como prova de paternidade nos versos 55-7 e que o Zeus lhe concederá no verso 71 e, portanto, é também parte da atuação de Zeus no evento. Além disso, o epíteto ainda cumpre aquilo que Giesekeam (1976, p. 244) destaca como a segunda função da prece do rei pelo raio de Zeus – além de evidenciar a descendência divina de Minos e de glorificá-lo – que consiste em “intimidar Teseu”, o que ele faz, segundo o autor, empregando “elementos de ironia e o uso de grandiosos epítetos”, como esse.

O raio, símbolo do reconhecimento de Zeus, é, pois, o segundo presente (δῶρα) – assim caracterizado pelo próprio Minos no verso 76 – que o rei recebe no poema, tendo sido o primeiro os “dons da Cípris” no verso 10 ¹⁴⁷. Como bem observa Burnett (1985, p. 26), as duas ocorrências do termo estão em simetria, visto que ambas acontecem no décimo verso da primeira e da segunda estrofe, respectivamente. Para a autora, essa “cuidadosa manipulação de palavras e conceitos a respeito dos presentes divinos age para reforçar” a ideia do planejamento divino na ode, já que o primeiro é um presente de Afrodite e o segundo de Zeus. Há que se contabilizar ainda os presentes

¹⁴⁴ Para Jebb (1905, p. 381), ἔθειρα representa “a cintilação do raio”.

¹⁴⁵ Ver p. 72.

¹⁴⁶ Por exemplo: ἀναξίαλος (20.8) e ἀναξιμόλπος (6.10).

¹⁴⁷ Ver p. 74-75.

que Teseu receberá de Anfitrite após seu mergulho (v. 112-116), o que ocasiona uma terceira ocorrência de δῶρα (v. 124).

No entanto, enquanto o primeiro presente de Minos foi doloroso (κνίζώ, v. 8), impuro (ῥσιον οὐκέτι, v. 21) e lhe causou humilhação, visto que em função dele foi repreendido por um jovem, o raio concedido por seu pai, pelo contrário, lhe proporciona “proeminente honra” (ὑπέροχος... / τιμή, v. 68-9). O momento de glória de Minos é ainda reforçado pelo fato de sua prece ao pai ser julgada “irrepreensível” (ἄμεμπτος, v. 67) e pelo desejo do deus de que o “prodígio” (τέρας, v. 72) seja “visível a / todos” (πανδερκής, v. 70) a fim de restaurar a honra do “querido filho” (φίλος... / παῖς, v. 69-70).

Pieper (1972, p. 396-7) também destaca “a rapidez com que a resposta de Zeus segue a requisição do filho”, o que é “ênfatizado pela impressionante repetição verbal” entre os versos 52-71: μεγαλοσθενὲς / Ζεῦ (v. 52-3) e μεγασθενῆς / Ζεύς (v. 67-8); ἀστραπᾶν (v. 56) e ἄστραψε (v. 71); κλύη / ... εὐχᾶς (v. 64-5) e κλύε ... εὐχάν (v. 67). A autora acrescenta ainda que “a função dessa cena é apresentar Minos como uma figura formidável” e que, conseqüentemente, “seu esplendor heróico, sua origem divina, sua confiança pessoal, tudo serve para aumentar a glorificação final de seu antagonista Teseu”. Burnett (1985, p. 23-5), por sua vez, avalia que, dentre as “maravilhas” que o poema apresenta para contemplação de sua audiência, o raio enviado por Zeus é “o milagre primitivo e fundamental” que confere a Minos “a aparência de ser o sumo sacerdote de uma divindade primitiva do tempo”, o que o poeta realça ao fazê-lo “proferir sua prece na condição de ‘genro do Sol’ (v. 50)”.

Se, como cogitou Giesekam (1976, p. 244) ¹⁴⁸, a intenção de Minos ao requisitar o sinal do deus era “intimidar Teseu”, o atendimento magistral dessa solicitação só poderia fazer com que ele mantivesse o mesmo objetivo, o que, segundo o autor, ele faz usando com ironia os epítetos βαρύβρομος (“altíssimo”, v. 76-7) e ἡύδενδρον (“de belas árvores”, v. 80), por exemplo, em seu segundo discurso (v. 74-80). Pode-se supor que há também ironia na menção que faz o rei ao “suposto” pai de Teseu, visto que ele se refere ao deus de três formas diferentes: “o Cronida, / teu pai, senhor Posídon” (Κρονίδας / δέ τοι πατὴρ ἄναξ ... / Ποσειδάν, v. 77-9). Giesekam (1976, p. 251

¹⁴⁸ Ver p. 89.

n. 36) enxerga nesses versos uma provocação da parte de Minos, tanto com a ambiguidade de *τοι* – possível de ser lido com o verbo *τελέω* ou com *πατήρ* –, quanto com o “atraso na identificação de *Κρονίδαξ* como Posídon”. Conforme nota Jebb, (1905, p. 383), “quando *Κρονίδαξ* ou *Κρόνιος* são usados para Posídon, ele é sempre nomeado”, o que faz com que o “atraso” em sua indicação no poema gere uma expectativa intrigante, já que Zeus fora referido como *Κρόνιος* doze versos antes. Já Pieper (1972, p. 401), que destaca a raridade da atribuição do patronímico a Posídon, acredita que ao traçarem o paralelo *Κρόνιος*... / *ἀναξιβρέντας* (v. 65-6) e *Κρονίδαξ*... / *ἀναξ* (v. 77-8), referindo-se a Zeus e a Posídon respectivamente, “as palavras do monarca cretense o mostram admitindo, sarcástica ou inconscientemente, a igualdade de linhagem existente entre ele próprio e Teseu”.

Ironia e sarcasmo é o que também enxerga Burnett (1985, p. 27) nessa possível afirmação de confiança de Minos em relação ao sucesso de Teseu e na menção repetitiva do suposto pai do herói. A autora sugere que a ocorrência do verbo *τελέω* implica que não somente Posídon proporcionará a seu filho “fama à perfeição”, mas também que a essa fama será “posto fim na morte”. Segundo Burnett, “a pesada ironia” de Minos significa que ele espera que Teseu se afogue no mar, “quem quer que seja seu pai”, mas também sugere que sua intenção é ressaltar, sarcasticamente, que “fama é *tudo* que [Teseu] terá sobre a terra fértil”.

A real intenção de Minos, no entanto, ao propor o desafio do mergulho – se ele deseja ou não levar Teseu à morte –, depende da compreensão dos versos 87-9, ou seja, da identificação da ordem que dá o monarca ao seu comandante após o mergulho de Teseu. Essa interpretação, no entanto, não é consensual entre os estudiosos em virtude da dúvida que permanece quanto ao termo originalmente escrito entre *κέλευσέ τε* e *ἵσκειν* (v. 87-8) – se ele seria *κατ' οὔρον* (proposto por Kenyon, 1897, e seguido pela maior parte dos editores ¹⁴⁹) ou se seria *κάτουρον* (sugerido por Housman, 1898). Como bem destaca Brown (1990, p. 32), o fato de Minos “mandar o navio acelerar em seu curso” (*κατ' οὔρον*) ou “ordená-lo a parar” (*κάτουρον*) não é uma questão trivial, visto que ela “afeta o modo como entendemos o tratamento que Baquilides dá a Minos”,

¹⁴⁹ Jebb (1905) e Maehler (2004), por exemplo.

ou seja, a caracterização da personagem como alguém que deseja ou não provocar a morte de seu rival ¹⁵⁰.

Qualquer que fosse sua intenção, porém, o mergulho de Teseu novamente – como nos versos 48-50 – provoca reação tanto de Minos quanto dos jovens atenienses e, por extensão, da audiência ¹⁵¹. O rei demonstra a mesma admiração (τάφεν, v. 86) que aqueles sentiram após ouvirem Teseu o repreender (τάφον, v. 48), enquanto os companheiros do herói são tomados pelo temor, “presumindo uma grave desgraça” (βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν, v. 96). A iminência dessa “desgraça”, que é tão “grave” ou “pesada” quanto fora o “ardil” de Minos no verso 28 (βαρύς), é o que faz as lágrimas rolaem “dos seus olhos líriosos” (λειρίων τ' ὁμμάτων, v. 95), uma referência inevitável ao girar “negro os olhos” (μέλαν... / ὄμμα) de Teseu nos versos 17-8, em um momento de igual emoção. O adjetivo λείριος empresta aos olhos dos jovens a ideia de “beleza delicada” (Jebb, 1905, p. 385) da flor ao qual remete e, portanto, não só retoma por contraste os olhos de Teseu mencionados anteriormente, mas também a mesma delicadeza atribuída por λευκός às faces de Eriboia no verso 13.

Tal como acontece nessa passagem, uma determinada parte do corpo transmite o “desamparo e a vulnerabilidade” (Clark, 2003, p. 138-9) das personagens, já que não menos indefesos do que a jovem quando Minos a tocara estão os demais atenienses quando Teseu mergulha, os deixando a bordo do navio. Para Burnett (1985, p. 29), esse mergulho do herói que “não pertence a nenhuma cadeia de eventos razoável em meio à história” – já que pular não vai proteger Eriboia” ou mudar a situação em que se encontram os tripulantes – é, na verdade, um abandono de suas “responsabilidades mundanas”, uma vez que ele deveria, “como líder”, permanecer no navio e amparar os outros jovens. Apesar dos inúmeros benefícios que um grego podia alcançar através de um mergulho, sendo esse um “ato tanto fabuloso quanto significativo” (Burnett, *idem*)

¹⁵⁰ Esse retrato do monarca é o que estuda Gieseckam em seu artigo “The portrayal of Minos in Bacchylides 17” (1976), no qual defende que o poeta procura retratar a personagem com mais benevolência do que a maior parte dos estudos leva a crer. O autor entende que o termo correto seria κάτουρον – um adjetivo possivelmente derivado do verbo κατουρώ e que não registra nenhuma outra ocorrência na literatura grega –, o qual sugeriria que Minos tentou fazer parar o navio ao se surpreender com o pulo de Teseu.

¹⁵¹ Burnett (1985, p. 24) afirma que a “audiência é instruída a respeito das emoções que deve sentir pelo desespero e lamentação dos atenienses espectadores”. A autora também destaca o fato de a mesma audiência não ser requisitada “a admirar-se ou, na verdade, a ter qualquer reação” diante do raio enviado por Zeus a Minos (v. 67-70), já que, segundo ela, essa maravilha seria logo a adiante “ofuscada” pelo mergulho de Teseu.

¹⁵², o temor que sentem aqueles jovens é evidentemente justificado pelo risco a que então fica exposto seu líder.

Para a audiência do poema, no entanto, o resultado favorável do gesto de Teseu já se deixa entrever na própria narrativa, quando o poeta afirma que o “recinto marinho / gentilmente o recebeu” (πόντιόν τέ νιν δέξατο θελεμὸν ἄλσος, v. 84-5). O adjetivo θελεμός, que indica “boa vontade”, não somente preanuncia que o herói terá sua prova de paternidade, como também introduz a mudança de tom que se concretizará na segunda parte do poema, do mesmo modo como “o recinto marinho” introduz a mudança de cenário. Além disso, o adjetivo aqui usado para caracterizar o mar, πόντιος, contribui para atenuar o ar de fatalidade do momento, uma vez que o substantivo de mesma raiz, πόντος, é “empregado para representar o mar benevolente” no poema, como observou Pieper (1972, p. 403). Isso é diferente, segundo a autora, do que ocorre quando esse é representado por πέλαγος (v. 4 e v. 77) ¹⁵³, algo “inanimado e impessoal, uma força da natureza fria e insubmissa” ¹⁵⁴.

Um terceiro termo para designar o mar, ἄλς, é ainda usado no *hapax* ἄλιναιέτης (“habitantes do mar”), característica dos golfinhos que surgem para resgatar o herói nos versos 97-8 ¹⁵⁵. Embora o ambiente marinho domine a cena, Posídon é na sequência nomeado “o Hípio” (ἵππιος, v. 99-100), um epíteto que alude à função do deus como “criador do cavalo” (*LSJ*, s.v.). Essa faceta cultural da divindade aparentemente em nada se relaciona com a cena e com os animais logo antes citados, pois, como aponta Corrêa (2010, p. 221), “a associação de um deus do mar com um

¹⁵² Entre os significados possíveis que o feito podia assumir, Burnett (1985, p. 29-30) ressalta que “em um mito, o mergulho podia transformar um mortal em imortal” e que, mesmo no “mundo não-mítico”, os mergulhos “eram igualmente atos de significado extraordinário, já que o mar não era somente perigoso, mas mágico e ocupado por monstros que podiam modificar suas formas”. Além disso, o próprio mar era dotado de características especiais na visão grega – “ele era antigo, imutável e impoluto” – e podia conferir às pessoas e aos objetos nele submersos um pouco dessas mesmas virtudes. Quando ao mergulho se seguia a emersão, então o gesto completo podia “simular morte e renascimento” e, assim, simbolizar também “a passagem de uma vida para a outra” ou ainda “da juventude para maturidade”.

¹⁵³ Walker (1995, p. 85), pelo contrário, postula que o πόντος é um “espaço que não pode ser orientado” e onde “a localização de alguém não pode ser definida”, o que o poeta expressa nos versos 84-5 e 94. Por sua vez, πέλαγος indicaria “a superfície do mar” de Creta, um espaço no qual “os gregos estão acostumados a navegar”, ainda que “essa familiaridade se estenda somente à superfície”.

¹⁵⁴ Para a autora, é ainda “significante o fato de Teseu aceitar o desafio de Minos” justamente contra o que o rei apresenta como πέλαγος, sendo que “sua habilidade para conquistar esse mar mostra sua coragem e sua herança” (1972, p. 403).

¹⁵⁵ Jebb (1905, p. 228) considera que o fato de golfinhos transportarem Teseu para o palácio de Posídon seja uma invenção do poeta, em virtude da falta de evidência iconográfica a respeito desse detalhe do mito.

animal terrestre pode parecer, a princípio, esdrúxula”. A mesma conexão, porém, fora feita já por Arquíloco (192 W), quando este alude a uma situação na qual um golfinho é, de modo similar ao que ocorre no poema de Baquílides, responsável por salvar um homem que morreria no mar. Diz o poeta que “dentre cinquenta homens, a Cerano poupou hípio Posídon” (πεντήκοντ' ἀνδρῶν λίπε Κοίρανον ἵππιος Ποσειδέων), o que Plutarco (*Moralia*, 984f-985a) esclarece ter ocorrido após o naufrágio do barco no qual o homem navegava com cinquenta companheiros, e pela obra de um golfinho que “nadando por baixo e erguendo Cerano, conduziu-o a uma gruta de Siquinto”¹⁵⁶.

Embora “as histórias de homens salvos e transportados a terra por golfinhos” fossem comuns na Grécia, como nota Corrêa (2010, p. 224), os versos da ode de Baquílides podem estar explicitamente retomando o fragmento de Arquíloco, visto que em ambos os casos é justamente o epíteto do deus que o relaciona com animais terrestres que é empregado quando golfinhos auxiliam aqueles que são caros a Posídon, como Cerano e Teseu. Essa aparente inconsistência foi o que levou, por exemplo, Jebb (1905, p. 386-7) a considerá-lo irrelevante ou Kenyon (1897, p. 170) a tomá-lo por “inapropriado para o contexto”, o que dificilmente parece ser o caso, tanto em Baquílides, quanto no próprio fragmento de Arquíloco, no qual o episódio aludido é bastante similar. Como ressalta Janko (1980, p. 258), o epíteto é “eminentemente apropriado à passagem”, uma vez que Teseu monta nos golfinhos do mesmo modo como faria com cavalos e que, além disso, sendo esses animais “ἄλιναιέται, como são, eles sintetizam dois dos aspectos mais importantes de Posídon, seu controle sobre cavalos e sobre o mar”. De modo semelhante, defende Corrêa (2010, p. 222) o emprego desse epíteto do deus no fragmento de Arquíloco, lembrando que “o Posídon ‘do cavalo’ ou ‘cavaleiro’ poupa Cerano enviando-lhe um golfinho que, no mar, serve-lhe de cavalo, transportando-o sobre o dorso, são e salvo, ao seu destino”.

Ao invés, porém, de levar Teseu à terra firme, os golfinhos do poema de Baquílides “depressa” transportam o herói para o fundo do mar, em direção a casa de quem nesse momento já é nomeado, sem mais dúvidas, πατρός (v. 99). A casa (δόμον, v. 100-1) à qual eles se dirigem, no entanto, não é identificada como a residência exclusiva de Posídon, apesar da expectativa já criada, mas sim como “o palácio dos deuses” (θεῶν / μέγαρον, v. 100-1), sendo essas figuras divinas, segundo Walker

¹⁵⁶ Traduções de Corrêa, 2010, p. 220.

(1995, p. 91), as Nereidas e Anfitrite, citadas mais a frente nos versos 102-3 e 111, respectivamente ¹⁵⁷. A ausência de Posídon e sua consequente substituição por aquelas divindades parece ser o primeiro elemento de uma das características mais destacadas pelos estudiosos a respeito da segunda parte do poema – seu caráter feminino, oposto àquele verificado na primeira fase da narrativa.

Stern (1967, p. 45), que primeiro detalhou a estrutura bipartida do poema, observou que a presença de Anfitrite e não de Posídon nessa passagem se deve ao fato de a figura paterna “ser sugestiva daquela parte extremamente estendida e violenta da ode que o poeta deixa para trás na segunda parte de seu poema”, a partir da qual se faz necessária uma figura materna “para complementar a luminosidade dessa segunda fase”. O autor resume a importância dessa oposição afirmando ainda que “o que é alto e masculino na primeira parte da ode, deve ser feito mais brilhante, mais feminino na segunda, ou o contraste que é básico para a ode está perdido”.

Segal (1998, p. 300), por sua vez, destaca essa transição de “divindades masculinas” na primeira parte “para divindades femininas” na segunda como um dos aspectos da “nova direção” que a ode assume com a descida de Teseu ao mar, algo que ele define como uma passagem de “absolutos ásperos para uma gentil combinação de opostos”. Vale lembrar, porém, a presença marcante de Afrodite ainda nos primeiros versos (v. 8-10), quando ela incita em Minos o desejo por Eriboia, além da menção à Atena no verso anterior (v. 7), graças a quem “a brisa do norte” impulsionava o navio. Walker (1995, p. 91-2), por fim, acredita que Anfitrite e as Nereidas sejam substitutas da verdadeira mãe de Teseu, Etra, enquanto que a função da esposa de Posídon no mito é “representar as forças femininas e chamar atenção para a ausência do pai”, o que o autor pretende relacionar com um questionamento do mito da autoctoneidade ateniense ¹⁵⁸.

Independentemente, porém, da frustração que essa substituição de Posídon por sua esposa e pelas Nereidas possa causar, fato é que a paternidade de Teseu é incontestavelmente assegurada, de que são símbolos os presentes divinos com os quais ele retorna à superfície, para ser visto por todos. Além disso, a própria presença do herói em meio a essas deusas, cuja visão a ele mesmo “amedronta” (ἔδεισε, v. 102), é prova de seu direito, como um semideus, de ali estar e de tudo aquilo ser capaz de contemplar.

¹⁵⁷ Vale notar a aliteração presente nesses versos (v. 100-1), destacando significativamente os três termos que se referem ao palácio de Posídon: δόμον· ἔμολεν τε θεῶν / μεγάρον.

¹⁵⁸ Ver p. 69-70.

O temor de Teseu, que advém justamente dessa contemplação, se justifica pela imagem maravilhosa que formam essas figuras divinas a quem ele é apresentado, o que a nós é dado a saber pela profusão de termos sugestivos de luminosidade e de beleza com que o poeta descreve a visão do herói.

As Nereidas – embora não nomeadas –, além de serem nobres (κλυτάς, v. 101), têm seus corpos e gestos descritos em oito versos, ao longo dos quais vários paralelos são estabelecidos com outras passagens do poema através de adjetivos que se repetem e que retomam trechos da primeira parte, reforçando a estrutura bipartida da ode. Primeiro, elas impressionam Teseu com a “luz como a do fogo” (σέλας ὥτε πυρός, v. 104-5) que “de seus esplêndidos membros resplandecia” (ἀπό γὰρ ἀγλα-/ὦν λάμπε γύϊων, v. 103-4). “Esplêndidos” (ἀγλαός) eram também os jovens companheiros de Teseu no segundo verso do poema, assim como o era o anel atirado por Minos ao mar (v. 60) e como serão os “tronos das donzelas” (ἀγλαό-/θρονοί, v. 124-5) mais adiante. O “fogo” (πῦρ) que caracteriza a luz que de seus corpos emana é, por sua vez, o mesmo fogo que Minos desejava ver no raio que solicitara a Zeus (πυριέθειραν, v. 56), enquanto a forma com que o rei queria esse fogo moldando o raio, “entrelaçado”, se assemelha à forma das “fitas trançadas de ouro” (χρυσεόπλοκοι / ... ταινίαι, v. 106-7) que cingiam os cabelos das Nereidas. O ouro é também o material de que é feito o anel de Minos (χρύσειον/ ... κόσμον, v. 60-2), além de ser o tom refletido pelo “dourado véu” (χρύσεον/ ... κάλυμμα, v. 36-8) que as mesmas Nereidas deram a mãe de Teseu.

A imagem se completa com as filhas de Nereu “dançando com lânguidos pés” (χορῶι ... / ... ὑγροῖσιν ποσίν, v. 107-8). O adjetivo que seus membros qualifica, ὑγρός, apesar de ter sido considerado “infeliz” nesse contexto por Jebb (1905, p. 387), é na verdade empregado com riqueza, já que a ambiguidade do termo é capaz de ser explorada no texto, o que, como lembra Maehler (2004, p. 185), pode ter sido a razão da escolha do poeta. O sentido primeiro de ὑγρός se associa diretamente à água – ambiente onde vivem e dançam as Nereidas – e significa algo como “molhado”, “líquido”, “fluido” (*LSJ*, s.v.). Neste contexto, porém, o sentido privilegiado é aquele que contempla a ideia de “suavidade”, “flexibilidade” e “maleabilidade” (*LSJ*, s.v.), características perfeitamente adequadas ao ato de dançar e que, sem dúvida, conferem

ainda mais beleza a essa imagem. Vale observar ainda que mais uma vez o “coração” (κέαρ, v. 108) é o foco de um sentimento, como fora o de Minos nos versos 8-10 e 86-7, e também que o verbo empregado para descrever o movimento das fitas ao redor da cabeça das Nereidas (δίνηντο, v. 107) retoma aquele usado para descrever o movimento dos olhos furiosos de Teseu quando vira Minos tocar Eriboia nos versos 17-8 (δίνασεν).

Após contemplar essa cena repleta de luz e brilho, indicativos da presença de uma divindade, Teseu enfim se encontra com a esposa de seu pai, Anfitrite, a qual, além de recebê-lo, lhe dará presentes que atestarão sua paternidade divina. A deusa, embora não tenha sua aparência e gestos descritos com os mesmos pormenores conferidos às Nereidas, recebe três epítetos sequenciais ao ser apresentada: πατρός ἄλοχον φίλαν / σεμνάν βοῶπιν (“a querida esposa do pai, / veneranda Anfitrite, de olhos bovinos”, v. 109-10). Maehler (2004, p. 185) observa a respeito desse trecho que “Baquílides acumula epítetos a fim de proporcionar maior visibilidade a uma figura proeminente em um momento de junção crucial da sua história”. Sem dúvida o papel de Anfitrite é fundamental para a narrativa, visto que é ela quem está representando o próprio Posídon, assim como é fato que o poeta ressalta essa importância com tal acúmulo de epítetos que parecem ter tão somente esse propósito.

Curioso é, porém, o emprego de βοῶπις (“de olhos bovinos”), para caracterizar Anfitrite, um epíteto que embora possa ser usado tanto para deusas como para mulheres mortais ¹⁵⁹, é especialmente atribuído a Hera na épica homérica, sendo parte da fórmula βοῶπις πότνια Ἡρῆ ¹⁶⁰. Como notam Jebb (1905, p. 225) e Giesekam (1976, p. 249), a recepção gentil e amigável de Anfitrite ao filho bastardo de seu esposo com uma mortal pode ser contrastada com a “lenda dórica da impiedosa inimizade de Hera com o filho de Alcmena” (Jebb, *idem*). Embora a explicação para a presença de Anfitrite no lugar de Posídon resida em uma variante do mito ¹⁶¹, a escolha dessa versão pode ter

¹⁵⁹ Ver *Il.* 3.144, 7.10 e 18.40.

¹⁶⁰ Quatorze das dezessete ocorrências que o epíteto registra na *Ilíada* são em meio a referida fórmula e, portanto, associado a Hera (1.551 e 568, 4.50, 8.471, 14.159, 222 e 263, 15.34 e 49, 16.439, 18.239, 357 e 360, 20.309).

¹⁶¹ Há pelo menos duas evidências iconográficas de uma versão do mito na qual Anfitrite recepcionava Teseu e lhe presenteava com uma coroa de flores, como no poema de Baquílides: a primeira um cálice de Eufrônio, hoje no Louvre, datado de cerca de 500-490 a.C., e a segunda uma cratera de figuras vermelhas do quinto século, hoje no Museu Cívico Arqueológico de Bolonha (ver Smith, 1898, p. 276-82). Quanto à cronologia das versões do mito, Stern (1967, p. 40), por exemplo, acredita que “a lenda contada nessa ode tem sua origem num tempo anterior ao de Posídon tornar-se senhor dos mares, quando então Anfitrite e

sido baseada na intenção do poeta de contrastar as diferentes relações das deusas com seus enteados, o que confere ao epíteto βοῶπις a função de aproximar as duas, ou seja, de evidenciar esse vínculo entre os dois mitos e entre as divindades envolvidas. Brown (1991, p. 333) destaca ainda que a introdução de Anfitrite no poema por esses termos de fato sugere “Hera, a deusa do casamento legítimo”, o que é bastante significativo quando se observa a simbologia e o papel desempenhados pelos presentes por ela conferidos a Teseu.

Esses presentes são “um manto purpúreo” (ἄϊόνα πορφυρέαν, v. 112) e uma “impecável coroa / escura de rosas” (ἀμενφέα πλόκον .../ ... ῥόδοις ἔρεμνόν, v. 114-6), esta um presente de casamento da “ardilosa Afrodite” (δόλιος Αφροδίτα, v. 116). O primeiro tem sido objeto de discussão entre estudiosos, em virtude da interpretação do substantivo ἄϊόνα que, segundo proposto por Latte ¹⁶², tratar-se-ia da derivação de uma palavra egípcia para um tipo de traje ou manto de linho. Gieseckam (1977, p. 252-3), porém, considera essa possibilidade bastante estranha, visto que o manto é um objeto muito cotidiano para ser descrito por Baquilides através de “uma palavra egípcia obscura, que não reaparece até sete séculos depois, no próprio Egito”. O autor ainda destaca que nenhuma das duas outras fontes para a história ¹⁶³ menciona o objeto, assim como ele também não figura em nenhum dos vasos que retratam o encontro de Teseu e Anfitrite, embora em todos apareça a coroa de flores. Gieseckam (*idem*) prefere a interpretação de ἄϊόνα como o dórico para ἡϊόνα, termo que pode ser usado para descrever, metaforicamente, a metade inferior do rosto, parte do corpo de Teseu que Anfitrite teria então “abraçado” (ἀμφέβαλεν, v. 112), antes de colocar a coroa de flores na sua cabeça. Ainda segundo o autor, πορφύρεος indicaria o tom “ruborizado” da face de Teseu e o entendimento do substantivo como essa parte do rosto seria um excelente paralelo com a face de Eriboia tocada por Minos (v. 12-3).

Maehler (2004, p. 185-6), por outro lado, defende que é possível que o termo grego esteja propositalmente retomando o equivalente egípcio, uma vez que “palavras para peças do vestuário são comumente importadas de outro país, juntamente com o próprio item”. Além disso, o autor destaca ainda que o verbo ἀμφιβάλλω, também

os Tritões governavam sozinhos”. Gieseckam (1976, p. 238), por outro lado, crê que a versão que coloca a deusa recebendo o herói é posterior àquela na qual ele é recebido por seu próprio pai, Posídon.

¹⁶² K. Latte, “Randbemerkungen”, *Philologus* 87, 1932, p. 271 e “Zur griechischen Wortforschung”, *Glotta* 34, 1955, p. 192.

¹⁶³ Pausânias 1.71.3 e Higino, *Astronomia* 2.5.

usado na épica homérica com duplo acusativo, como nesta ode, com sentido de “colocar um traje sobre alguém”, “sugere fortemente um pedaço de tecido, um xale ou uma manta”, o que também favorece sua leitura de ἄϊόνα. Burnett (1985, p. 27), por sua vez, simplesmente assume o significado da palavra como “manto” e busca no termo acepções simbólicas para seu significado:

Um manto é feito pelas mãos de mulheres inspiradas pela filha de Zeus, Atena; ele traz conforto; significa civilização; e, ao passar de pai para filho, ele reconhece e recebe a idade adulta. Ele também confere honra, já que representa o magistrado ou o sacerdote ou o líder do coro e, quando é vermelho, ele sugere poder superior. (...) Obviamente, ele envolve Teseu não somente com o reconhecimento de Posídon, mas também com seu próprio potencial como regulador cívico.

É possível ainda que o manto com o qual Teseu possa ter sido presenteado simbolize também sexualidade e casamento, segundo Segal (1998, p. 302). Para o autor, que levanta exemplos equivalentes na literatura, o manto purpúreo “retoma o véu que as Nereidas deram a própria mãe de Teseu, Etra, em sua união com Posídon” (v. 36-8). Por outro lado, ele também traz de volta o “o escuro véu / que escondia o porvir” no ditirambo 16 (v. 32-3) que, por sua vez, aponta para “o manto literal que Djanira deu a Heracles, “um presente profundamente relacionado a eros e ao casamento”.

Se, porém, todas essas ideias podem ser colocadas em cheque em virtude da incerteza que se tem quanto a ἄϊόνα, o mesmo não acontece com a coroa de rosas que Anfitrite coloca sobre os “crespos cabelos” (κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὖλαις , v. 113) do herói. Essa é certamente repleta de significados no contexto do poema, a começar pelo adjetivo que a qualifica, “impecável” (ἄμemptος), que além de conferir perfeição ao objeto, retoma a prece de Minos no verso 67, a qual é retratada como igualmente isenta de falhas. O próprio termo πλόκος, aqui designando a coroa, retoma o epíteto das mesmas Nereidas no verso 37, ἰόπλοκοι, bem como o brilho das fitas que “cingiam-lhes os cabelos” no verso 106, χρυσεόπλοκοι. Burnett (1985, p. 26) considera que, por ser o objeto “um tipo de herança que uma mãe dá a um filho”, a coroa seria no poema mais um sinal de que Anfitrite teria “adotado Teseu e, conseqüentemente, ela é uma prova de que ele tinha ainda mais direito do que supunha quando reclamou igualdade a Minos”.

Muito significativo é, porém, o fato de a coroa ter sido um presente de casamento dado à esposa de Posídon por Afrodite, a deusa “ardilosa” (δόλιος, v. 116) que, segundo Brown (1991, p. 335), tanto auxilia Teseu quanto é “inimiga de Minos” e cuja importância no poema não está confinada à narrativa, pois sua imagem preside sobre o festival no qual o coro entoa o ditirambo de Baquilides”. Foi também da deusa que Minos recebera seu “presente” (δῶρα, v. 10), o qual, segundo Burnett (1985, p. 26), é “uma paixão bestial (...) que confere vergonha e que lhe faz menos herói, ao passo que o que Teseu recebe é um símbolo de amor legítimo, uma vívida, ‘impecável’ coroa que agraciou o mais do que heróico casamento das divindades”.

Há, portanto, um contraste evidente no poema entre o sentimento impuro de Minos e o casamento legítimo de Anfitrite e Posídon, certificado pela própria Afrodite que, assim sendo, certamente proporciona a Teseu mais honra do que a Minos. Sobre esse contraste, Pieper (1972, p. 400) destaca o caráter positivo do epíteto que qualifica a casa de Posídon e Anfitrite, ἐρατός, (v. 110), o qual certifica que o lugar “está coberto com uma paixão do tipo nobre” e que ali “os dons de Afrodite trouxeram felicidade e honra, não sofrimento e desonra”. A autora julga ainda que ao contrastar a “tranquilidade” dessa cena com a “tensão no navio”, Baquilides “mostra a beleza de um casamento sancionado pelos deuses”, o que, em última instância, retoma aquela suposta conexão de Anfitrite com a deusa Hera no poema ¹⁶⁴. Vale lembrar, ainda, que ἔρος também está presente no epíteto que Teseu lisonjeiramente confere à mãe de Minos no verso 31-2 (ἐρα-/ τώνυμος), bem como naquele que qualifica a voz dos jovens que cantam o peã, ao fim do poema (ἐρατῶι, v. 129).

Tais adjetivos sem dúvida destacam o elemento amoroso e sexual no poema, sendo que esse último componente também pode ser verificado na coroa recebida por Teseu, uma vez que, como observa Brown (1991, p. 332-3), esse é geralmente “um presente dado a uma mulher para provocar desejo no esposo”. Transportada para o mito abordado no poema, essa função do adorno é o que faria, ainda segundo o autor, com que a “posse de Teseu sobre a coroa de Anfitrite lhe garantisse que seduziria Ariadne, tendo chegado à Creta, e assegurasse sua ajuda na morte do Minotauro”. A própria caracterização da coroa, “escura de rosas” ¹⁶⁵, também sugere certo aspecto sexual, visto

¹⁶⁴ Ver p. 97.

¹⁶⁵ Rosa é também o rio onde Djanira recebera a suposta poção amorosa de Nesso no ditirambo 16 (ῥοδόντι Λυκόρμαι, v. 34). Segal (1997, p. 312 n. 30) compara o modo como Baquilides explora o

que “as flores de Afrodite” (Jebb, 1905, p. 389) são conhecidas por sua relação com a sensualidade, como apontam Segal (1998, p. 303 e 312 n. 29-30) e Maehler (2004, p. 186). Como nota esse mesmo autor, porém, o provável é que Baquilides tivesse em mente “uma coroa trançada de ouro com rosas inseridas”, o que faz dela também sujeito do verbo λάμπω (v. 123-4), adiante, e mais um item irradiador de luminosidade e brilho nesse trecho do poema.

Afrodite então ressurgue no poema, ainda que indiretamente, encerrando o ciclo que iniciara no começo da narrativa, quando provocou em Minos o desejo por Eriboia. Sua participação parece, pois, determinante para o desenrolar da história ¹⁶⁶, pois, como afirma Brown (1991, p. 333), é um presente da deusa – o “desejo ilegítimo” do rei – que “inicia uma cadeia de causalidade que vai levar diretamente à morte de Minos”, levando-se em conta os eventos posteriores a esses narrados no poema. Por outro lado, destaca o autor, “um segundo presente” de Afrodite, dessa vez um “conectado com o casamento legítimo”, sela o destino do monarca, o que deve ser considerado “um contraste sutil e deliberado” por parte do poeta.

Nesse sentido, Segal (1998, p. 297) chama atenção para outro contraste envolvendo a deusa, que seria o que ele chama de “simetria quiasmática” entre os epítetos atribuídos a seus “dons” (ἄγνός), no verso 8, e depois a ela própria no verso 116 (δόλιος). O autor acha curioso que justamente esse último adjetivo esteja conectado com “o casamento legítimo”, enquanto ἄγνός – cujo sentido se aproxima mais daquilo que é sagrado e divino – seja usado para caracterizar “o desejo que resulta na tentativa [de Minos] de violentar Eriboia”. Assim, o epíteto empregado no segundo momento, δόλιος, se destacaria no contexto em que está inserido, pois “é um lembrete a respeito daquele outro lado de Afrodite, seu papel como uma divindade do sexo e da sedução sexual, da qual o *dolos* é uma parte importante” (Segal, *idem*).

O destaque do termo reside também, por outro lado, na sua originalidade, embora seu sentido seja reconhecidamente associado à Afrodite. Maehler (2004, p. 186) lembra que δόλιος aplicado ao gênero feminino é primeiro encontrado justamente neste poema de Baquilides e, posteriormente, em Eurípides (*Helena*, 238), onde também

simbolismo da rosa com o que faz Safo e julga que em ambos os poetas esse recurso é “mais delicado e sugestivo” do que “específico e concreto”. Na obra remanescente de Safo encontramos a menção à flor em dois fragmentos: fr. 2 V (v. 6) e fr. 96 V (v. 13).

¹⁶⁶ Scodel (1984, p. 141) afirma que “a história começa e termina com os presentes de Afrodite, que são um fator decisivo na história maior”.

está associado à deusa. O adjetivo é também parte integrante de *δολόπλοκε*, “tecelã de ardis”, que já aparece em Safo (fr. 1 V, v. 2) como epíteto da deusa que provoca no eu lírico da poeta “angústias e náuseas”¹⁶⁷ em virtude de seus dons amorosos. Como destaca Ragusa (2005, p. 163-4) ao comentar o epíteto, “a deusa tem como um de seus principais atributos a sedução”, a qual ela busca realizar inclusive por meio “da artimanha” e “do dolo”, motivo pelo qual “atribuir à deusa o comportamento ardiloso será uma constante na literatura grega antiga, uma vez que é algo ligado à própria concepção da deidade e de sua esfera de atuação”. O epíteto de Baquílides para Afrodite, embora simplificado, certamente carrega consigo essas mesmas ideias, tão intrínsecas à sua natureza divina e, ao mesmo tempo, facilmente relacionáveis ao objeto ao qual o epíteto está indiretamente ligado – “a coroa”. Essa, que fora presente de casamento da deusa para Anfitrite, futuramente garantirá a Teseu, além de suas próprias bodas, sua salvação, quando Ariadne por ele seduzida o auxiliará a sair do labirinto¹⁶⁸.

É, enfim, com tais “dádivas divinas” (*θεῶν δῶρ*, v. 124) que Teseu retorna à superfície e não com o anel que Minos o desafiara a resgatar, como prova de sua paternidade. Entretanto, a coroa e, supostamente, o manto que Teseu traz consigo quando emerge não são menos prova da linhagem do herói do que seria o anel, o qual, na verdade, era um símbolo do poder de Minos¹⁶⁹ – poder esse superado agora pelo triunfo do ateniense. Maehler (2004, p. 177) nota, a esse respeito, que Teseu retornar com o anel, “obedecendo às ordens de Minos”, seria “um anticlímax” para a história, ou ainda, “mais uma humilhação do que um triunfo” para o herói. Pelo contrário, a perda no mar do anel, “um símbolo de poder”, é igualmente significativa para a construção da imagem gloriosa na qual Teseu reaparece envolvido, ao passo que “os presentes de Anfitrite (...) são sinais visíveis do favor dos deuses”, que inclusive “resplandeciam / ao redor dos membros” do ateniense (*λάμ- / πε δ' ἄμφι γύοις*, v. 123-4).

Em um poema em que o contraste entre luz e sombra se revela tão importante e no qual as imagens luminosas recorrem nos momentos mais gloriosos, intensificando e dando vivacidade ao texto, presentes que “resplandecem” ao redor do herói são bastante significativos. Antes de Teseu saltar ao mar, a imagem de maior brilho no poema havia sido o raio recebido por Minos de seu pai Zeus (v. 67-71), dádiva essa que acaba

¹⁶⁷ Traduções de Ragusa (2005, p. 425).

¹⁶⁸ Ver Scodel (1984, p. 141) para outros exemplos de “presentes de Afrodite que incorporam os intangíveis *δῶρ Ἀφροδίτης*”, além do famoso “cinto” (*κεστὸν ἱμάντα*) que Hera empresta da deusa a fim de seduzir Zeus na *Ilíada* (14.214).

¹⁶⁹ Ver nota 142 a respeito da simbologia do anel.

ofuscada pela descrição do ambiente marinho e das Nereidas e, final e triunfantemente, pelas dádivas que iluminam o corpo do herói quando ele então regressa. O paralelo entre os dois momentos é o que ratifica os presentes de Anfitrite como prova da paternidade divina do herói, o que fica ainda mais evidente graças a outro paralelo: πανδερκέα ... / ... τέρας (v. 70-3) e θαῦμα πάντεσσι (v. 123). Scodel (1984, p. 140) destaca ainda que Teseu recebe, enfim, “não somente a glória que Minos menciona [v. 80], mas também presentes tangíveis”, o que está em “assimetria” com o presente de Minos. Essa assimetria, lembra o autor, ocorre também quando citadas as mães dos dois heróis, visto que não é mencionado nenhum presente recebido por Europa, enquanto “Teseu alega que as Nereidas deram a Etra um véu”, o qual é ecoado pelos presentes de Anfitrite. Conclui Scodel que “o presente é mencionado como uma marca de autenticação, a qual Teseu necessita, mas Minos não”, visto que a sua paternidade nunca é colocada em cheque.

Não só as dádivas ao redor do corpo do herói constituem o “prodígio” que a todos impressiona, mas também o é o fato de ele ter regressado “seco do mar” (μόλ᾽ ἄδιαντος ἐξ ἁλὸς, v. 122). Maehler (2004, p. 187) acredita que Baquilides tenha se inspirado na passagem da *Ilíada* (13.30) em que Posídon, o pai divino de Teseu, sobrevoa o mar de Troia sem também molhar seu carro (διαίνετο), o que, para o autor, “é evidentemente escolhido para enfatizar a natureza miraculosa de sua reaparição”. Tudo isso somado – a coroa, o manto, seu corpo seco – constituem aquilo que poderia ser, a princípio, “incrível para os mortais de mente sã” (ἄπιστον ... /... φρενοάραις¹⁷⁰ βροτοῖς, v. 117-8).

No preciso momento em que o poeta salta da descrição da cena em que Anfitrite posiciona a coroa sobre a cabeça de Teseu diretamente para o instante em que esse reaparece sobre as águas, o *gnoma* se apresenta como justificativa para a maravilha que a audiência, tanto interna quanto externa, tem diante de si. Se a audiência interna tem a seu favor o aspecto visual, ou seja, se podem contemplar a salvação de Teseu, as dádivas que ao redor dele brilham intensamente e ainda o canto das Nereidas (v. 124-5), a audiência externa tem conhecimento das divindades que atuaram na realização daquele evento, de que o próprio *gnoma* é prova. Como destaca Scodel (1984, p. 140), com esses dois versos “a audiência é lembrada do papel dos deuses na história”, pois

¹⁷⁰ O termo φρενοάραις é um equivalente de φρενήρης, porém é uma forma unicamente encontrada neste poema.

embora os jovens atenienses, agora felizes, não saibam como o herói foi salvo, a audiência, por sua vez, é imediatamente “direcionada a contemplar o trabalho dos deuses”. É, portanto, somente a atuação deles que desfaz o que haveria de “incrível” (ἄπιστος) na emersão do herói, o que certamente realça a magnitude do fato. Vale ainda notar que, embora seja, como destaca Maehler (2004, p. 186), um “duplo assíndeto”, já que “não se conecta tanto com a sentença anterior como com a posterior por partículas”, o caráter “incrível” daquilo que “os deuses dispõem” reflete simultaneamente as duas maravilhas entre as quais está inserido: os presentes que reluzem e o retorno seco à superfície.

O *gnoma* marca, portanto, não somente a transição de uma cena a outra da narrativa, mas também “o clímax dramático do mito” (Scodel, 1984, p. 140) que culminará no canto do peã pelos jovens de “amável voz” (ἑρατῶι ὀπί, v. 129). Esse clímax é intensificado a cada um desses versos finais do poema, ao longo dos quais o texto retoma todos os envolvidos no mito e descreve suas reações, proporcionando um impactante acúmulo de imagens positivas. Os deuses têm, pois, sua participação determinante ressaltada nos versos 117-8, através dos quais a própria audiência é instruída a como reagir, o que já ocorrera nos versos 49-50, 86-7 e 91-6 ¹⁷¹. Eles também são retomados através das “dádivas divinas” (θεῶν δῶρα, v. 124). Em seguida, é o choque que a emersão de Teseu causa em Minos o que é destacado nos versos 120-1, reação indubitavelmente reforçada pelo uso da interjeição φεῦ, recurso tão comum à tragédia ¹⁷². Aqui o adversário do ateniense é retratado como “comandante dos Cnóssios” (Κνώσιον / ... στραταγέταν, v. 120-1), epíteto que embora não pareça ter outra função que não seja reforçar o caráter guerreiro de Minos soa – intencionalmente ou não – irônico, visto que do alto de sua posição o rei tramara “ardilosamente” (μῆτις, v. 50-2) contra o herói, para enfim ser visivelmente surpreendido pelo jovem que agora o supera.

Descritos os prodígios (v. 122-4), são as jovens atenienses que acompanhavam Teseu no navio que expressam sua “alegria renovada” (εὖ- / θυμὶ μίαι νεοκτίτῳ, v. 124-5) ao vê-lo retornar salvo. A forma genérica (κοῦραι) com que elas são

¹⁷¹ Ver também nota 151.

¹⁷² Maehler (2004, p. 187) observa que embora a interjeição seja “muito comum na tragédia e em Aristófanos (...) e rara na prosa”, ela não é encontrada na poesia mélica em nenhum momento além deste. O autor crê que seja possível que Baquilides a tenha emprestado da tradição dramática.

mencionadas e o epíteto com que são caracterizadas dão margem, no entanto, a interpretações divergentes por parte dos estudiosos que discordam quanto ao fato de essas “donzelas” serem as atenienses ou as Nereidas. Jebb (1905, p. 380-90), por exemplo, considera que o epíteto ἄγλαόθρονοι, de “esplêndidos tronos”, seria reservado a figuras divinas ou, pelo menos, semidivinas, embora ele próprio aponte, em outro momento (*idem*, p. 63), a “frequência de epítetos não distintivos para deusas e heroínas” na obra de Baquilides. Burnett (1985, p. 36), do mesmo modo, assume que o epíteto refere-se às Nereidas e, inclusive, as insere na sua tradução desses versos ¹⁷³. Os argumentos apresentados, porém, por Gerber (1982, p. 3-5) são bastante convincentes quanto à interpretação contrária, dentre os quais se destaca a presença do adjetivo νεόκτιστος (“renovada”, “recém-construída”) para caracterizar a alegria das tais donzelas. Ele pressupõe, pela primeira metade de sua composição, algo novo ou, pelo menos, oposto ao que antes prevalecia, contraste perfeito com a angústia que tomara as jovens atenienses nos versos 92-6, quando Teseu saltou ao mar. O estudioso ressalta ainda, do mesmo modo como faz Maehler (2005, p. 188), que o *gnoma* dos versos 117-8 marca a transição do universo marinho, repleto de divindades, para o universo humano a bordo do navio, não havendo sinal de que as filhas de Nereu teriam acompanhado Teseu até a superfície.

O que parece polemizar a interpretação desse trecho é, portanto, o epíteto ἄγλαόθρονοι, um dentre vários compostos similares ¹⁷⁴, que, conforme lembra Gerber (1982, p. 4), têm a “vasta maioria de suas ocorrências como epítetos de divindades”. Em Píndaro, por exemplo, ele é dedicado às Musas (*Ol.* 13.96) e em Safo seu análogo ποικιλόθρονος é o célebre epíteto de Afrodite que abre o fr. 1 V. A dificuldade de parte dos críticos de aceitar a vinculação do epíteto a jovens mortais se deve à interpretação da segunda parte do composto como θρόνος (“trono”), alternativa para o também possível θρόνον (“flóreo manto” ¹⁷⁵), tal como ocorre com ποικιλόθρονος ¹⁷⁶.

¹⁷³ A autora traduz do seguinte modo os versos 124-7: “and bright-robed Nereids / with festive newmade melody / cried out in praise”.

¹⁷⁴ Por exemplo: ἀργυρόθρονος, εὐθρονος, λυπαρόθρονος, ποικιλόθρονος, ὑψίθρονος e χρυσόθρονος.

¹⁷⁵ Tradução de Ragusa (2005, p. 153-161).

¹⁷⁶ Para a discussão de θρόνος nesse epíteto ver Ragusa (*idem*).

Ao contrário do epíteto dedicado por Safo à Afrodite, onde uma ou outra interpretação não colocam em cheque o vínculo entre ambos os termos, causa estranheza no poema de Baquilides que donzelas possam ter “esplêndidos tronos”, objetos simbólicos de poder. Aceitar, porém, que isso invalide o uso de ἀγλαόθρονος para mortais parece um grande e arriscado passo, sobretudo em relação à obra de Baquilides, na qual a profusão de epítetos é uma característica importante e cuja lógica nem sempre podemos entender. Isso é provavelmente o que tem Gerber (1982, p. 4) em mente quando sugere que “não devemos atribuir tanta precisão a esse e outros epítetos em Baquilides”, sendo possível que ele tenha empregado esse termo “por seu efeito pitoresco, sem esperar que visualizemos tronos literais”. Corrobora essa visão o fato de que também Píndaro não reserva o epíteto exclusivamente para divindades, dedicando-o, por exemplo, às filhas de Dânao (*Nem.* 10.1) ¹⁷⁷.

O “efeito pitoresco” que Gerber espera que assumamos na interpretação do epíteto não necessariamente implica que ele seja aleatório ou puramente ornamental no poema de Baquilides. A esse respeito, vale observar que, se o segundo termo do composto é problemático para seu entendimento, o primeiro (ἀγλαός) é, por sua vez, empregado outras duas vezes na ode, provavelmente não por acaso vinculado às jovens atenienses (v. 2) e aos membros das próprias Nereidas (v. 103-4). Aquelas são, juntamente com os demais companheiros de Teseu, os “quatorze esplêndidos jovens da Jônia” (δῖς ἑπτὰ τ' ἀγλαοὺς ... / κούρους Ἰαόνων), enquanto as filhas de Nereu têm apontados “seus esplêndidos membros” (ἀγλα- / ῶν ... γυίων) que resplandecem e amedrontam Teseu. Internamente, portanto, a ambiguidade na interpretação do epíteto retoma, intencionalmente ou não, justamente os dois grupos a quem ele pode estar associado, o que faz pensar se seu valor poético não reside mais nisso do que na correta identificação daquelas a quem ele se refere.

Assumir, por outro lado, que as “donzelas de esplêndidos tronos” sejam as moças da Jônia, quase que necessariamente implica também assumir que os “jovens” que “entoavam o peã” (ἦῖθεοι ... / νέοι παιάνιζαν, v. 128-9) após o retorno de Teseu sejam os companheiros homens do herói, visto que, nessa retomada dos envolvidos na história que se dá nos últimos versos seria estranho que aqueles ficassem

¹⁷⁷ O poeta também usa o análogo εὐθρονος ao falar sobre as filhas de Cadmo (*Ol.* 2.22).

sem menção ¹⁷⁸. Essa interpretação proporciona, na verdade, um argumento que funciona em ambas as direções, ou seja, tanto na interpretação de ἦῖθεοι, quanto na de ἄγλαοθρονοί τε κοῦραι (v. 124-5). Isso quer dizer que mencionados os moços atenienses, ficam carentes de menção as moças e, assim, vice-versa. Embora ἦῖθεοι refira-se ao grupo dos quatorze jovens nas suas outras ocorrências no poema (v. 43 e 93), nesse momento é mais provável que ele esteja relacionado somente aos homens do grupo, visto que tanto esse é seu significado mais natural, quanto seria incomum que um coro misto de moços e moças cantasse o peã conjuntamente ¹⁷⁹. Essa leitura posiciona, portanto, o coro dos rapazes próximo (ἐγγύθεν, v. 128) às “donzelas de esplêndidos tronos”, ou seja, dentro navio. Assumir, por outro lado, que ἄγλαοθρονοί τε κοῦραι seriam as Nereidas, implicaria que o coro dos rapazes estivesse, então, próximo a essas divindades, algo que não parece correto, pois nunca se disse que eles teriam deixado o navio.

A menção ao peã é, enfim, o que estabelece a conexão do poema com Apolo e que abre espaço para sua invocação nos três últimos versos. Com eles o poeta conecta sua ode ao festival no qual ela é apresentada e, conseqüentemente, ao deus ali homenageado, a quem direciona sua prece por “fortuna” (τύχαν, v. 132). Maehler (2005, p. 188) chama a atenção para a proximidade dessa conclusão com aquilo que se faz em um hino, o qual “é uma oferenda concedida pelo coro ao deus”, algo que igualmente acontece na ode 5 de Baquílides e que é comum também aos epinícios de Píndaro ¹⁸⁰.

A transição, porém, entre a narração do mito e o momento presente no qual o coro assume e explicita sua função de cantar a um deus, não é feita de maneira desconexa no poema. Pelo contrário, ao encerrar a narrativa com a imagem do coro de jovens atenienses que entoam o peã após a salvação de Teseu, Baquílides conecta suavemente os dois momentos, fazendo, na verdade, com que os dois coros e seus cantos se misturem, integrando suas preces. Burnett (1985, p. 36) sintetiza adequadamente o sucesso desse recurso, dizendo que:

¹⁷⁸ Vale notar que até mesmo a reação do mar, morada de Posídon, cenário da segunda parte do poema e força constante desde seu início é descrita nesse encerramento nos versos 127-8: ἔ-/ κλαγεν δὲ πόντος.

¹⁷⁹ Gerber (1982, p. 5) chama a atenção para a falta de evidências que testemunhem que esses coros mistos fossem possíveis.

¹⁸⁰ *Ol.* 1, 6, 8, 13; *P.*, 5, 8; *Nem.* 9; *I.* 7.

Os dois grupos se confundiram na experiência do ouvinte e, por meio dessa confusão, o pé do passado pôde invadir a música presente, trazendo a visível atuação dos *daimons* na façanha de Teseu para a presente cerimônia em Delos.

Fearn (2007, p. 251), que centraliza seu comentário na nuance política do poema, julga que essa fusão entre os coros “embora aparente validar a autonomia do coro de Ceos, na verdade os assimila aos jônios sob a proteção de Teseu no mito e, ao mesmo tempo, autoriza o domínio ateniense, e não o de Ceos, sobre Delos e sobre as águas ao seu redor”. O autor ressalta ainda que apesar desse foco sobre os jônios, “o fato de o mito apresentado ser tão fortemente vinculado à Atenas implica comando ateniense sobre os jônios como salvadores e protetores”, o que engrandece o poder da cidade. Sob esse ponto de vista, a ode então se encerraria ressaltando justamente seu aspecto político, através de uma metáfora sutil que simboliza a organização geopolítica da Grécia no momento de sua composição ¹⁸¹.

Internamente, porém, ao invés de polarização o que se destaca na ode é justamente um equilíbrio entre personagens e momentos distintos da narrativa, efeito esse conseguido principalmente através da linguagem e, muitas vezes, do emprego de epítetos expressivos, como vários aqui vistos. A história começa com a imagem sombria de nobres jovens que são conduzidos à morte e com ameaças de violência entre Minos, Eriboia e Teseu. A cena que encerra o poema, no entanto, é repleta de luminosidade e alegria. Entre os dois momentos, o que se verifica no texto é um cuidadoso uso da linguagem que, ao mesmo tempo em que desenvolve a narrativa, constantemente a retoma e mantém vivos paralelos que valorizam significativamente cada trecho da composição e que, diversas vezes, ampliam o significado de determinado termo ou passagem.

Uma vez que a história se concentra principalmente sobre duas personagens – embora o objetivo do poema seja homenagear Teseu –, o equilíbrio mais significativo que se percebe é justamente entre os dois heróis. Apesar de o embate ter origem a partir de uma terceira pessoa e rapidamente evoluir para uma questão de disputa de origem, é possível pensar, como faz Pieper (1972, p. 395-6), que o poema seja também um “estudo de conflito pessoal, no qual dois homens de alta posição se confrontam em uma questão de nobreza e honra”. Nesse confronto, que vai além da disputa de paternidade e

¹⁸¹ Sobre esse momento, ver p. 68.

genealogia, o poeta justapõe os heróis física, emocional e moralmente, tudo isso através de “uma série bem desenvolvida de epítetos, repetições verbais e imagens”, em meio à qual ele pretende “balancear os atributos específicos dos dois heróis”. Isso é percebido, por exemplo, ao se atentar para a caracterização de Minos como “polemarca dos Cnóssios” (πολεμάρχε Κνωσίων, v. 39) e “comandante” (στραταγέταν, v. 121), ao mesmo tempo em que também o caráter guerreiro de Teseu é destacado quando ele é mencionado como “o de brônzea couraça” (χαλκοθώρακα, v. 14-5) ou “excelente na lança” (ἀρέταιχμος, v. 47) ¹⁸².

Tal equilíbrio entre os dois oponentes fica sem dúvida mais evidente no paralelo que se estabelece entre o primeiro adjetivo que qualifica Teseu no verso 1, μενέκτυπον, e aquele que caracteriza Minos no verso 73, μενεπτόλεμος. Se Teseu é o herói “inabalável no estampido da batalha”, que resiste e enfrenta o homem que ameaça uma jovem ateniense, mesmo correndo risco, Minos é, por sua vez, o herói “inabalável na guerra”, que desafia e confronta o jovem até as últimas consequências. O segundo epíteto é usado nove vezes na *Ilíada* ¹⁸³ para caracterizar os bravos heróis que lutam em Troia e, embora não se possa afirmar que μενέκτυπον seja de fato uma criação de Baquilides, o simples emprego do adjetivo de estrutura homérica, forjado a partir do mesmo verbo que μενεπτόλεμος, parece descartar coincidências e deixar mais clara a ideia de equivalência entre os dois.

Essa situação de aparente igualdade entre os atributos dos heróis pode ser vista como um recurso dramático que favorece a tensão desenvolvida na narrativa e, conseqüentemente, preserva para a audiência o suspense quanto ao resultado do embate, o qual só será revelado na segunda parte do poema. O próprio conflito, porém, se dá através de discursos entre os dois heróis e também neles, como foi visto, há paralelos notáveis, apesar da aparente diferença de tom entre ambos ¹⁸⁴. Por outro lado, como bem observa Pieper (1972, p. 398), “do mesmo modo como paralelos verbais e epítetos são usados para destacar o conflito pessoal no ditirambo, assim também imagens são

¹⁸² Pieper (1972, p. 395-6) acredita, porém, que enquanto os epítetos atribuídos a Minos “ênfatizam seu papel como general, os epítetos atribuídos a Teseu destacam sua nobreza”. Esse aspecto a autora vislumbra em χαλκοθώρακα, por considerar que o termo faz referência a uma armadura protetora, sendo em nome da proteção dos jovens atenienses que o herói responde ao grito de Eriboia. De forma similar, ela crê que ἀρέταιχμος, embora se refira a uma arma ofensiva, “sublinha a *areté* de Teseu ao enfrentar Minos”.

¹⁸³ *Il.* 2.740 e 749, 4.395, 6.29, 10.255, 13.693, 19.48, 23.836 e 844.

¹⁸⁴ Ver p. 84-88.

usadas para ilustrar os motivos, os comportamentos e os valores das figuras principais”. Enfim, são essas imagens que permeiam todo o poema as responsáveis por conferir a uma narrativa de cento e trinta e dois versos – dos quais cinquenta e seis contêm discursos – uma vivacidade que, como sugere Burnett (1985, p. 23), “triunfa até mesmo sobre a página impressa e sobre mentes acostumadas a um tipo diferente de linguagem”.

Ode 18

O aspecto trágico que algumas vezes se percebe nos ditirambos de Baquilídes sem dúvida é aquilo que primeiro salta à vista do leitor nessa décima oitava ode quando ele observa a peculiar forma em que o poema é apresentado. Composto tão somente por diálogos, sem invocação a um deus – como ocorre no ditirambo 16 – ou descrição da situação em que a narrativa se desenvolverá – como se vê no 17 –, o poema apresenta somente duas vozes que se alternam nas falas, sendo que o próprio herói reverenciado, Teseu, nunca é explicitamente mencionado. Essa omissão do nome do herói é, porém, a essência mesma dessa ode, de modo que as quatro falas que compõem o texto, sobretudo as de Egeu, concentram-se nesse processo de aludir e, ao mesmo tempo, ocultar a identidade do forasteiro que é, na verdade, o príncipe ateniense. É em meio aos sessenta versos de puro diálogo que Baquilídes então dá conta de revelar os aspectos pertinentes à história abordada, como o contexto passado e presente em que ela está inserida, as personagens envolvidas e, tirando proveito do conhecimento prévio do mito de Teseu pela audiência – necessário, inclusive, para o aflorar da ironia interna do poema –, até mesmo, o futuro que desses eventos decorrerá. Como é próprio da poesia, porém, tais revelações devem se dar de forma sutil, o que o poeta consegue utilizando a seu favor uma linguagem fortemente alusiva, recurso para o qual contribuem os ricos epítetos que proliferam na língua grega e os quais o poeta tanto explora.

Embora o poema seja apresentado como um diálogo típico da arte dramática, seu aspecto trágico advém menos da forma do que de seu conteúdo, ou seja, da ironia explorada a partir do mito da chegada de Teseu em Atenas. Deve-se observar, por exemplo, que as falas de Egeu são majoritariamente narrativas e consistem apenas em retransmitir aquilo que já fora anunciado por um mensageiro. As falas do coro, por sua vez, são justamente o mote para as do rei ateniense e, com as inúmeras perguntas e alternativas que propõem ao longo dos versos, acabam por enriquecer as respostas daquele. Essa estrutura única da ode entre os remanescentes ditirambos de Baquilídes e de Píndaro é igualmente exclusiva por ser estrófica e não triádica, como todos os demais exemplares. Tal singularidade é geralmente vista como influência da tragédia sobre a obra do poeta ¹⁸⁵, o que parece mais evidente quando se nota também no poema a

¹⁸⁵ Ver Burnett (1985, p. 117) e Jebb (1905, p. 234).

presença de outros atributos tipicamente dramáticos como a ironia, o erro, a cegueira e, até mesmo, o possível reconhecimento que, embora não se concretize, é certamente perceptível.

A ironia que Baquilídes extrai do poema advém justamente da ignorância das personagens quanto à identidade do forasteiro, ou seja, Teseu. O herói vinha em busca do pai mortal que só recentemente viera a saber que era Egeu, após recuperar a espada e as sandálias que esse escondera sob uma pedra em Trezênia. Sua intenção era que o filho de lá só os retirasse quando fosse forte o bastante para enfrentar os perigosos Palântidas que cobiçavam o trono em Atenas¹⁸⁶. Como no dítirambo 17, aqui também Teseu é apresentado como um jovem, um efebo que busca no reconhecimento do pai a transição para a maturidade. A figura que é retratada pela fala de Egeu, no entanto, é a de um “poderoso homem” (κραταιοῦ / φωτός, v. 18-9) que pelo Istmo vinha deixando um rastro de violência ao assassinar diversas criaturas que ali habitavam, apesar da menção à sua juventude nos versos 56-7. Esse retrato do desconhecido é o que justifica a aflição em que se encontra o rei, o qual só futuramente – num momento posterior ao tratado no poema – saberá que se trata na verdade do filho que tivera com Etra.

Esse temor Egeu compartilha, então, com o coro com quem dialoga no poema. O monarca, embora não seja explicitamente nomeado, é revelado já no primeiro verso como o “rei da sagrada Atenas” (Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Αθηνᾶν) e retomado no fim da primeira estrofe como o “filho de Pandião e Creusa” (Πανδίωνος υἱέ Κρεούσας, v. 15)¹⁸⁷. Já a identidade do coro é uma questão que carece de consenso entre os estudiosos, embora a maioria o assuma como um grupo de cidadãos atenienses, principalmente em virtude da referência à Atenas como “nossa terra” (ἄμετέρας χθονός) no quinto verso¹⁸⁸. O vínculo dessa cidade com o mito que Baquilídes lhe dedica, por outro lado, é evidente e se justifica sobretudo em função da popularidade que o culto a Teseu assumiu na época de composição do poema – entre 478 e 470 a.C. –, “fervor patriótico” que, segundo Romero (1989, p. 121), teria surgido em

¹⁸⁶ Ver Plutarco, *Teseu* (4-14).

¹⁸⁷ Esse é o único registro de Creusa como esposa de Pandião e mãe de Egeu. Ver Jebb (1905, p. 393) e Maehler (2004, p. 196).

¹⁸⁸ Jebb (1905, p. 231) e Maehler (2004, p. 193). Jebb sugere também que o interlocutor de Egeu seria o “líder do coro de atenienses” (*idem*). Burnett (1985, p. 117), por sua vez, imagina os integrantes do coro “vestidos como jovens soldados do passado”. Para um resumo das possibilidades já levantadas a respeito da identidade e do papel do coro ver Romero (1989, p. 123).

função da batalha de Maratona, “na qual soldados atenienses acreditavam ter visto o grande herói colaborando na vitória contra os persas” ¹⁸⁹.

Embora faça menção a esse povo ateniense, o primeiro epíteto que se destaca na estrofe inicial, ἄβροβιών (v. 2), não enaltece aqueles soldados, mas caracteriza os jônios como homens “de delicada vida”, o que, a princípio, também em nada parece se relacionar às imagens de guerra e de violência que o seguirão. O adjetivo ἄβρός, cujo significado primordial é “delicado, gracioso” (Chantraine, 1968, s.v.), aqui se refere ao “luxuoso estilo de vida dos ‘antigos’ jônios” (Maehler, 2004, p. 193), os quais, como lembra Jebb (1905, p. 391), sempre “se orgulharam de sua união entre refinamento e valor”. Essa “delicada vida” dos jônios contrasta radicalmente com “o canto de guerra” (πολεμῆϊαν ᾠιδάν, v. 4) recém-tocado pela salpíngue que é o primeiro indício da ameaça a que estão submetidos os atenienses.

Wind (1972, p. 514-5) avalia que é justamente em função “do imbel refinamento dos jônios” que o som da salpíngue é percebido “não como uma chamada à guerra, mas como uma canção de guerra”, um evento que é “remoto para esses atenienses, mais familiar na glória rememorada da canção épica do que em alarmes de perigo presente” ¹⁹⁰. O autor destaca ainda que a rima que ocorre entre os versos 1 e 4 e entre os versos 2 e 3 “produz um quiasmo sonoro apropriado ao sentido literal de ᾠιδάν” e que a ocorrência das três sílabas breves de τί νέον no início do terceiro verso provoca um choque que sugere justamente o som da salpíngue “rompendo em meio à canção” ¹⁹¹. O epíteto ἄβρόβιος, portanto, é valorizado precisamente pelo contraste que provoca com a canção bélica que ouvem os atenienses e, por essa razão, antes de ser estranho ao contexto ou meramente ornamental, ele cumpre o papel de reforçar o impacto da ameaça que se apresenta.

¹⁸⁹ O festival no qual o poema teria sido executado, no entanto, é incerto e, entre os mais prováveis estão as Grandes Dionisíacas ou as Targélias, “cujos ritos expiatórios se dizia terem sido instituídos por Teseu” antes de sua viagem à Creta (Romero, 1989, p. 122). Bastante comentada é também a hipótese de Merkelbach (1973 *apud* Maehler, 2004, p. 189-90), segundo a qual o poema seria parte de um “festival onde efebos teriam um papel proeminente”, no qual provavelmente fariam uma “apresentação militar, demonstrando o que teriam aprendido” durante seu treinamento.

¹⁹⁰ Maehler (2004, p. 194) chama atenção para o fato de que o instrumento era também tocado em competições para anunciar a entrada dos concorrentes, o que torna plausível a ideia de que a salpíngue pudesse ter sido tocado para anunciar a execução do próprio ditirambo.

¹⁹¹ Esse efeito pode ser ainda complementado pela aliteração presente em ἐκλαγε χαλκοκώδων que continua o verso. Para um resumo dos recursos estilísticos explorados, tais como as rimas, aliterações, paranomásias, bem como para questões métricas, ver Romero (1989, p. 132-140).

O perigo iminente percebido pelo coro é evidenciado nas duas alternativas por ele sugeridas como possíveis causas da aflição de Egeu: o cerco de um exército hostil (v. 5-7) ou a ação de ladrões que saqueiam os rebanhos (v. 8-10). Os dois possíveis inimigos têm epítetos que os qualificam, στραταγέτας ἀνὴρ (“um comandante de exército”) e ληισταὶ κακομάχανοι (“ladrões perversos”), embora o primeiro seja menos significativo do que o segundo, apesar da raridade do adjetivo naquela forma (Chantraine, 1968, s.v.). Os ladrões, além de terem sua atitude exacerbada pelo uso da força (βίαι, v. 10), recebem um epíteto que evidencia o perigo que representam. Mais importante é, no entanto, a disposição dos dois sujeitos nas frases em que estão inseridos e a relação entre as duas, para o que chama atenção Romero (1989, p. 125-6). Enquanto o “comandante de exército” encerra a primeira alternativa oferecida pelo coro, os “ladrões perversos” iniciam a segunda, provocando a concentração dos dois elementos em versos sequenciais o que, segundo Romero, faz deles o “eixo central em torno do qual se articula a estrofe”. O autor destaca ainda que, considerando que “neste ditirambo o epíteto geralmente precede o substantivo que qualifica”, a inversão sintática entre στραταγέτας ἀνὴρ – ληισταὶ κακομάχανοι “efetivamente salienta a posição dessas palavras” e, conseqüentemente, atrai mais atenção à passagem.

Apesar da ameaça sugerida pelos possíveis perigos mencionados entre os versos 5 e 10, a primeira estrofe se encerra com uma expressão de confiança do coro nos “jovens vigorosos” de Atenas que o rei tem “em seu auxílio” (ἀλκίμων ἐπικουρίαν / καὶ τὴν ἔμμενοι νέων, v. 13-4). Wind (1972, p. 514-5) destaca que essa menção ao poder militar ateniense capaz de apoiar Egeu contra um suposto exército inimigo é também uma referência do coro a si próprio, ou seja, ao grupo de atenienses que o compõe, os quais também seriam, então, jovens. A especificação desses atenienses como νέων, por outro lado, retoma o advérbio νέον (v. 3) empregado no primeiro momento que o coro se dirige ao rei. Esse advérbio, por sua vez, será repetido logo na sequência, no verso 16, quando Egeu inicia sua resposta ao coro. Nos dois casos, o termo, que registra somente esses dois empregos com sentido adverbial ao longo da obra de Baquilides (Romero, 1989, p. 127), tem o sentido de “recentemente” e, portanto, confere aspecto temporal aos eventos descritos junto a ele. Esse tempo, no entanto, não é o mesmo, uma vez que o soar da salpinge narrado no início da estrofe (v. 3-4) é posterior à chegada do arauto à cidade trazendo notícias sobre o forasteiro (v. 16-

7). Assim sendo, pode-se pensar, por exemplo, que essa repetição do vocábulo pretende justamente confundir a noção de tempo linear para que os eventos se sobreponham e a tensão criada pela ameaça iminente possa ser sentida com ainda mais intensidade.

Aquela confiança do coro no futuro, no entanto, não parece contagiar Egeu que imediatamente responde à exortação de seu interlocutor informando a razão de se ter ouvido pela cidade o “canto de guerra”, ou seja, descrevendo aquilo que já por outro lhe fora contado a respeito das façanhas do estranho que se aproxima. Toda a fala de Egeu – com exceção do último verso – é, portanto, uma narrativa direta dos assassinatos cometidos por Teseu em seu caminho até Atenas, feitos por meios dos quais finalmente a audiência pode reconhecê-lo, ainda que as personagens permaneçam às escuras. Dessa rememoração brotam imagens de força e violência, ora do herói, ora de seus inimigos, fato que só faz justificar o temor de Teseu diante de tamanho rastro de destruição que o desconhecido tem deixado para trás. Tão impressionantes são esses feitos que antes mesmo de descrevê-los, o rei paradoxalmente os qualifica como impossíveis de serem ditos, “inefáveis” (ἄφατα, v. 18), pois, como ressalta Wind (1972, p. 513), “ele não pode explicar como essas coisas podem ter acontecido ou o que elas significavam”.

A dificuldade de Egeu em conceber tais façanhas reside principalmente no fato de que ele as credita a um “homem” que, apesar de ser “poderoso” (κραταιοῦ / φωτός, v. 20-1), é para ele simplesmente um mortal, o que fica claro pela escolha do termo φώς para caracterizá-lo. Esse vocábulo, por sua vez, certamente retoma, em virtude de sua forma no caso genitivo e de sua posição na estrofe, o adjetivo ἄφατα do verso anterior, provocando um jogo de palavras que ficará mais evidente e se revelará proposital na última estrofe quando, em mais dois versos sequenciais, o poeta emprega os termos φῶτε e φαίδιμοισι (v. 46-7) ¹⁹². Teseu, no entanto, como lembra Wind (1972, p. 513), “não é simplesmente um homem, mas o filho de Posídon, um herói” cujas chances de vencer tais batalhas contra criaturas terríveis são factíveis. A partir desse raciocínio, o estudioso pondera também que “sabendo essas coisas, como nós sabemos”, ainda que Egeu as ignore, é possível vislumbrar uma extensão de sentido para o adjetivo ἄφατος, a qual seria “o silêncio do respeito e do temor na presença de uma divindade”.

¹⁹² Ver p. 124.

Embora sejam, a princípio, “inexprimíveis”, os feitos de Teseu são então descritos sequencialmente por Egeu ao longo de onze versos, em meio aos quais são conectados pela repetição da partícula τε por cinco vezes (v. 19, 23, 24, 26, 27). O estilo narrativo desses versos praticamente sobrepõe a morte de uma criatura a outra, aumentando a sensação do perigo iminente que o desconhecido representa. Como destaca Burnett (1985, p. 121), “essa rápida, geográfica sequência de suas aventuras o lançou diretamente contra Atenas”, o que, somado à descrição física do herói na última estrofe, a qual “o torna quase visível”, provoca a impressão de que “quando a música acaba, o silêncio é preenchido pela ideia de que esse jovem que é tão forte e tão ávido por guerra, está exatamente atrás dos portões” da cidade.

A força física e o poder dos adversários de Teseu ficam claros já na descrição da primeira das criaturas que ele enfrentou, Sínis, que é caracterizado como “o mais bravo entre os mortais” (φέρτατος / θνατῶν, v. 20-1). O epíteto φέρτατος, embora aparentemente trivial, completa a aliteração anteriormente criada entre ἄφατος (v. 18) e φωτός (v. 19) e, também por isso, coloca em evidente contraste o “homem” e o “o mais bravo entre os mortais”. Sínis é ainda apresentado como ὑπέρβιον (v. 19), um epíteto composto que tanto alude à violência (βία) com que ele mata suas vítimas, quanto permite ser lido como um julgamento de caráter, visto que pode também significar “soberbo” (*LSJ*, s.v.)¹⁹³. Qualquer explicação sobre os crimes de Sínis¹⁹⁴ é então substituída pelos dois epítetos que enfatizam sua força e pela referência à sua paternidade como “filho do Cronida¹⁹⁵ Posídon” (Κρονίδα Λυταίου¹⁹⁶ / σεισίχθονος τέκος, v. 21-1), o que, segundo Wind (1972, p. 513), também é válido para os demais adversários de Teseu, com exceção da “porca”¹⁹⁷. Por essa razão, conclui o estudioso que o patronímico é também “um forte lembrete da descendência de Teseu e uma sugestão para que vejamos o que aconteceu no Istmo como a vitória de um filho de Posídon sobre uma antiga geração do mesmo pai”.

¹⁹³ Na *Odisseia*, o epíteto é usado para caracterizar os pretendentes de Penélope na fórmula μνηστήρες ὑπέρβιον ὕβριν ἔχοντες (“pretendentes soberbos e cheios de orgulho” [Tradução de Nunes (2002)], 1. 368, 4. 321).

¹⁹⁴ Com exceção da “porca assassina de homens nos vales do Crômio” (v. 23-4), também as demais criaturas que Teseu enfrenta são somente nomeadas, ficando o conhecimento de seu caráter e de seus crimes a cargo da audiência.

¹⁹⁵ O mesmo epíteto vinculado a Posídon ocorre no ditirambo 17 (v. 77). Sobre a particularidade desse emprego de “cronida” ver p. 91.

¹⁹⁶ Sobre esse nome cultural de Posídon, ver nota 27.

¹⁹⁷ Ver também Jebb (1905, p. 393).

Aquela ambiguidade presente em ὑπέρβιος parece ter continuidade com os epítetos que caracterizam as duas próximas criaturas vencidas por Teseu, “a porca assassina de homens” (σὺν ἀνδροκτόνον, v. 23-4) e o “insolente Círon” (ἄτάσθαλόν τε Σκίρωνα, v. 24-5). O primeiro é um composto que, sendo sintético em grego, dá conta de descrever exatamente o crime cometido pelo animal, ao mesmo tempo em que amplifica, através do verbo κτείνω, a ideia de morte e assassinato já expressas por seus correlatos θείνω (v. 19) e κατακτείνω (v. 25). O segundo epíteto, ἄτάσθαλος, por sua vez, também denota “violência”, porém seu sentido mais usual está ligado a uma “presunção exacerbada” (Chantraine, 1968, s.v.), algo que é um traço de caráter e que, portanto, o aproxima de ὑπέρβιος (v. 19).

Mais dois inimigos Egeu relata que o forasteiro teria enfrentado, Cércion e Procrusto, nenhum dos quais é qualificado por epítetos. Já o martelo que esse último derruba ao deparar-se com o herói tem sua potência ressaltada por καρτεράν (v. 27), um adjetivo óbvio para a ferramenta de uma criatura extraordinariamente forte, mas cuja importância reside mais no efeito que produz ao ecoar seu parônimo κραταιός (v. 18), usado anteriormente para exaltar a força do próprio Teseu. O mesmo termo ainda será ecoado adiante por κρατέρον (v. 40).

Ao fim da narração das façanhas do herói pelo rei, Teseu é retomado como o sujeito daquelas ações e novamente retratado como um “homem” (φωτός, v. 30). Entretanto, o adjetivo que o qualifica, ἀρείονος (v. 29), embora tenha um significado principal não muito distante daquele com o qual ele é caracterizado anteriormente (κραταιός, v. 18), automaticamente coloca Teseu como superior às criaturas que ele enfrentou, em virtude de ser um comparativo. A expressão de aflição de Egeu no verso que encerra a estrofe, “temo como isso terminará!” (ταῦτα δέδοιχ' ὅπαι τελεῖται), sintetiza essa ideia sugerida pelo comparativo ἀρείονος de que um homem capaz de vencer tais criaturas deve ser, ele próprio, terrível.

Um raciocínio similar apresentará o coro nos versos 38-41, após indagar Egeu a respeito de detalhes sobre o misterioso homem. Esse questionamento (v. 31-40), por sua vez, espelha aquele que fizera o coro nos versos iniciais, visto que é também composto por três perguntas, as quais ocupam o mesmo número de versos em cada estrofe (v. 1-11 e v. 31-41). A sequência de indagações dessa fala – visivelmente marcadas pelos termos

τίνα (v. 31 e 32), πότερα (v. 33), ἦ (v. 35) – é, como lembra Romero (1989, p. 128), uma reação imediata de um coro “impressionado pelo relato das façanhas que acaba de escutar” e que dispensa qualquer “solene invocação” ao rei, como fizera no início do poema, a fim de logo saber mais “sobre a identidade do herói”¹⁹⁸. O vínculo com a fala anterior do próprio coro se reflete também no eco de determinados termos com outros empregados na primeira estrofe como, por exemplo, πολεμηϊαν (v. 4) e πολεμηϊοις (v. 33), στραταγέτας (v. 7) e στρατιάν (v. 34).

A terceira pergunta conta ainda com uma alternativa que consiste num símile, recurso raro nos ditirambos de Baquilídes¹⁹⁹, desenvolvido ao longo de sete versos, em meio aos quais a figura de Teseu indiretamente se define. Ao indagar o rei se o homem “conduz numeroso exército” (στρατιάν ἄγοντα πολλάν, v. 34) ou se ele “só com companheiros / marcha” (μοῦνον σὺν ὁπάοσιν στείχεν, v. 35), o coro então compara Teseu com um “viajante que erra / por terra estrangeira” (ἐμπορον οἷ ἁλάταν / ἐπ’ ἁλλοδαμίαν, v. 36-7). Se o herói está se dirigindo à Atenas, também a cidade pode ser identificada com a “terra estrangeira” de que fala o coro, o que, para Walker (1995, p. 98), seria uma indicação de que o forasteiro “não pertence a nenhuma sociedade, e que, uma vez que ele vem à Atenas como “terra estrangeira”, ele claramente não pertence à cidade também”. O estudioso, porém, parece ser direcionado a essa leitura em virtude de sua análise que observa a “condição marginal” de Teseu como um efebo, o qual é, para Walker, “sempre um homem de nenhuma terra, à margem da sociedade e, até mesmo da própria vida” (*idem*, p. 95). A partir desse raciocínio é que o autor também identifica o herói com as figuras do “inimigo” (δυσμενής, v. 6), dos “ladrões” (ληισταί, v. 8) e do “errante” (ἁλάταν, v. 36), julgando que as ameaças representadas por esses indivíduos se assemelham àquelas oferecidas pelos efebos. A leitura de Vilarrubia (1991, p. 93), por outro lado, é também atraente, na medida em que vislumbra nessa comparação um toque de ironia que se adéqua bem ao próprio tom do poema, pois, como afirma o autor, o símile “não faz mais

¹⁹⁸ Jebb (1905, p. 231), recorrendo ao mito, sugere que essa “suspeita aflita” do coro, tanto nessa quanto na primeira estrofe, reflete “um tempo de inquietação na Ática, quando o perigo dos Palântidas era ainda iminente”.

¹⁹⁹ Vilarrubia (1991, p. 95) conta apenas dois símiles entre os ditirambos remanescentes de Baquilídes, ao passo que os epínicios registram oito ocorrências desse recurso. O autor salienta que não há razão explícita para essa distinção, embora o tamanho das odes – epínicios são geralmente mais longos – possa ter influência sobre a ocorrência ou não de um símile. Tratar-se-ia, segundo o estudioso, de um “traço de liberdade de escolha estilística própria do poeta que, ao apresentar suas imagens, opta umas vezes pelo símile e outras pela metáfora, sem esquecer-se do poder plástico do epíteto”.

do que insistir nas ideias de marcha (στείχεν) e de não pertencimento do jovem à cidade sobre a qual mais tarde reinará”. Atenas deixar de ser para Teseu uma “terra estrangeira” é, portanto, apenas questão de tempo.

É na segunda parte do símile, no entanto, que a comparação atinge mais veracidade, visto que, independente de quem seja o forasteiro, “forte, vigoroso e destemido” (ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον / ὦδε καὶ θρασύν, v. 38-9) ele necessariamente é, ou não teria sido capaz de deter “a força de tais homens” (τουσούτων / ἀνδρῶν κρατερόν σθένος / ἔσχευ, v. 38-9). O raciocínio do coro pressupõe, portanto, certo equilíbrio de atributos entre o herói e suas vítimas – essas já largamente conhecidas por seu vigor –, algo que fica explícito pelo “impressionante acúmulo climático de qualificativos” que, além de “ressaltarem grandemente a força do herói” (Romero, 1989, p. 129), retomam outros já empregados no poema, confundindo as personagens. Assim ocorre, por exemplo, com ἰσχυρός (v. 38), que retoma a “força” (ἰσχύς) de Sínis no verso 20 ou, de modo inverso, com κρατερός (v. 38), aqui usado para exaltar o poder dos adversários de Teseu, mas que retoma seu correlato κραταίος, adjetivo que qualificara o herói no verso 18.

Outra identificação importante ocorre ainda nesse momento de retomada que é a aproximação de Teseu aos próprios cidadãos atenienses, ou seja, aos integrantes do coro, os quais, possivelmente, são jovens também ²⁰⁰. Isso acontece, segundo Wind (1972, p. 518), através do adjetivo ἄλκιμος, que antes já qualificara os “jovens vigorosos” (ἀλκίμων ... / ... νέων, v. 13-4) a serviço do rei em uma possível guerra, e que agora define também a atitude do desconhecido. Como bem nota Maehler (2004, p. 199), enquanto ἰσχυρός destaca um atributo físico, ἄλκιμος, cujo sentido “também implica coragem”, ressalta uma característica ética. Os versos proferidos pelo coro incluindo os dois adjetivos, prossegue o estudioso, expressam “mais admiração do que medo ou preocupação”.

Essa visão do coro é, porém, bastante distinta daquela manifestada por Egeu, que encerrara a estrofe anterior sintetizando sua aflição com as palavras “Temo como isso terminará!” (ταῦτα δέδοιχ’ ὅπαι τελεῖται, v. 30). O verbo τελέω aqui utilizado pelo rei é justamente aquele que o coro retomará, na mesma posição, no último verso de

²⁰⁰ Sobre essa leitura de ἀλκίμων ἐπικουρίαν / καὶ τὴν ἔμμεναι νέων (v. 13-4) como os membros do coro, proposta por Wind (1972, p. 514-5), ver p. 114.

sua fala (v. 45), um paralelo que imediatamente faz dessa frase uma resposta às preocupações de Egeu ²⁰¹. A reação mais otimista do coro encontra justificativa na confiança que têm seus membros no poder divino e na realização daquilo que por esse poder é determinado, reflexão essa que se dá nos quatro versos anteriores ao *gnoma* (v. 41-4). O modo como os adversários de Teseu são caracterizados no verso 42 explicita a visão do coro a respeito deles e é justamente o que abre espaço para aquela percepção mais favorável. As criaturas eliminadas pelo forasteiro são, elas próprias, “injustas” (ἰδίκουσιν), razão pela qual tais “punições” (δίκας) são merecidas, de modo que a atitude do herói seria mais uma benção do que uma maldição. A justaposição dos dois termos de mesma raiz no início do verso por certo reforça essa visão do desconhecido pelo coro como um “servidor da justiça”, o que, segundo Burnett (1985, p. 122), é justamente o que “ele será para Atenas”.

Como bem nota Romero (1989, p. 129), a inclinação do coro a pensar que o desconhecido “não vem em missão de guerra, mas (...) na qualidade de enviado divino” é o que torna “o verso gnômico final plenamente pertinente e oportuno”. A última sentença da estrofe é, portanto, uma expressão de aceitação da condição humana, cujo destino é definido pelas mesmas divindades que guiam os trabalhos do herói. Internamente, porém, o verso não somente responde com otimismo ao temor de Egeu no verso 30, como também aproxima o “longo curso do tempo” (δολιχῶι χρόνῳι, v. 45) à “longa estrada do Istmo” (δολιχὰν / ... Ἰσθμίων κέλευθον, v. 16-7), percorrida pelo arauto e, logicamente, por Teseu. Wind (1972, p. 520), para quem o trajeto percorrido pelo herói é uma metáfora de sua jornada rumo ao poder, a aproximação entre os versos 16-7 e 45 implica que a “estrada do Istmo seja também uma estrada no tempo”, através da qual Teseu atingirá “o mesmo inevitável destino”, ou seja, Atenas.

Burnett (1985, p. 193), por outro lado, observa que a repetição do termo sugere que “o curso do Tempo é tão irregular quanto os caminhos do Istmo e, por inferência, eles são igualmente cheios de surpresas e perigos”. A afirmação do coro ressalta, no entanto, que o destino é sempre inevitavelmente alcançado, ou seja, apesar dos percalços, o curso do tempo “conduz aos seus fins determinados, tanto quanto a estrada

²⁰¹ O poeta certamente tira proveito das formas coincidentes do verbo τελέω no passado e no futuro ao criar esse eco entre os versos 30 e 45. Maehler (2004, p. 198, 200), no entanto, julga que nos dois casos o verbo está no tempo futuro, o que enfraqueceria o poder gnômico da expressão no verso 45.

do Istmo conduz à Atenas”²⁰². Essa confusão entre tempo e espaço dialoga, enfim, com o advérbio anteriormente empregado pelo rei ao expressar seus temores, ὅπου (v. 30), o qual admite ser interpretado como “de que modo”, mas também como “onde” (LSJ, s.v.). Assim, conforme destaca Wind (1972, p. 520), se para Egeu “o fim da jornada de Teseu é um lugar”, para o coro ele é “um destino no tempo”.

Somente após essa longa digressão do coro é que o rei então finalmente pode compartilhar com seus conterrâneos e com a audiência os detalhes que sabe acerca do misterioso homem, respondendo às perguntas propostas na estrofe anterior (v. 31-4). O mistério acerca da identidade do herói permanecerá, porém a descrição de sua imagem fornecida pela última estrofe é impressionantemente detalhada e, inclusive, bastante pictórica. Nesses versos finais, o temor do rei cede lugar a certa admiração²⁰³ contida na minuciosa exposição das características do herói, em meio a qual sobejam adjetivos indicativos de cor e luminosidade, de forma similar, aliás, ao que acontece na última estrofe da ode 17²⁰⁴. Isso é o que se percebe, por exemplo, na descrição do “equipamento” que carrega Teseu, em resposta à segunda pergunta do coro (v. 32), do qual fazem parte “uma espada de punho de marfim” (ξίφος ... ἐλεφαντόκωπον, v. 48), “duas lanças bem polidas” (ξεστὸς δὲ δύ’ ... ἄκοντας, v. 49) e “um elmo lacedemônio bem lavrado” (κητύκτον κυνέαν Λάκαι-/ ναν, v. 50-1). Nenhum dos aparatos, como se percebe, é citado sem um adjetivo que o caracterize, assim como, com exceção das “mãos” (χέρεσσι, v. 49) e do peito (στέρνοις, v. 53), também as partes do corpo de Teseu são acompanhadas de qualificativos.

Apesar do clima de violência e de temor que até esse momento predomina no poema e também do destaque concedido até então à força física do herói, as armas que ele carrega consigo são valorizadas no texto não por seu poder letal, mas por sua beleza e perfeita apresentação. Isso é o que indicam, por exemplo, os adjetivos ξεστός (“polido”, “talhado”) e εὔτυκτος (“bem feito”, “bem acabado”), ambos representativos da forma e do aspecto das lanças e do elmo, respectivamente. O primeiro, embora

²⁰² Burnett (1985, p. 122-3) acredita também que o *gnoma* possa fazer referência à história da vela preta que Teseu se esquecerá de substituir no seu regresso de Creta e que será o fim para seu pai. Para a audiência, ressalta a autora, ficaria então a sensação de que “os temores gerais de Egeu seriam particularmente confirmados”.

²⁰³ Ver Romero (1989, p. 130).

²⁰⁴ Ver p. 95.

recorrente em duas fórmulas homéricas ²⁰⁵, é aqui diferentemente empregado para caracterizar as lanças, armas também típicas dos heróis épicos, mas que naquelas obras são nomeados δόρυ quando aparecem em pares ²⁰⁶. Já κηῦτυκτον κυνέαν é reproduzido de modo mais fiel à obra homérica por Baquílides, que apenas inverte a ordem do sintagma κυνέην εὔτυκτον ²⁰⁷ e que, por essa aproximação, atrai para o substantivo o significado genérico de “elmo” que o termo adquirira já na épica ²⁰⁸. Embora essa valorização da forma e da apresentação dos equipamentos seja corriqueira, portanto, já na obra homérica e também aqui não agregue significados diversos, a ocorrência desses qualificativos nessa passagem é certamente adequada ao aspecto plástico da estrofe.

Entre suas armas, porém, maior destaque merece a “espada” (ξίφος, v. 48) do herói, à qual o suplemento de Desrousseaux (1898 *apud* Maehler, 2004, p. 201) acrescentou um “punho de marfim” (ἐλεφοντόκωπον, v. 48). Embora o papiro registre uma lacuna nesse verso, o epíteto sugerido pelo estudioso para preenchê-la tem sido “universalmente aceito”, como observa Maehler (2004, p. 201), certamente porque sua possível ocorrência estaria de pleno acordo com o mito de Teseu, segundo o qual uma espada de punho de marfim seria um dos objetos que seu pai teria deixado escondido em Trezênia para que ele recuperasse quando se tornasse um jovem ²⁰⁹. O punho de marfim seria, portanto, o detalhe distintivo através do qual Egeu reconheceria o filho e, além disso, a espada teria sido também responsável por salvar a vida de Teseu, já que, segundo Ovídio (*Metamorfose*, 7.421-3), aquele reconhecimento teria se dado no momento em que o herói estava para beber o veneno preparado por Medea. Além disso, como lembra Maehler (2004, p. 201), sabemos por Alceu ²¹⁰ que uma espada com punho de marfim seria também “uma arma preciosa e um indício de riqueza”, conceito pertinente com a descrição do herói nessa última estrofe.

²⁰⁵ A mais recorrente é παρὰ δὲ ξεστὴν ἐτάνυσσε τράπεζαν (“pondo... diante uma mesa polida” [Tradução de Nunes, 2002], *Od.* 1.138, 4.54, 7.174, 10.370, 15.137, 17.193) e a outra é ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοισιν (“nas pedras polidas” [Tradução de Nunes, 2002], *Od.* 3.406, 8.6) ou ἐπὶ ξεστοῖο λίθοιο (*Il.* 6.244 e 248).

²⁰⁶ δύο δοῦρε (*Il.* 12.303, 10.76, 21.145 e *Od.* 1.256, 12.228, 16.295, 18.377, 22.101).

²⁰⁷ *Il.* 3.336, 15.480, 16.137 e *Od.* 14.276, 22.123.

²⁰⁸ Originalmente o termo designaria um chapéu ou capacete feito de pele de cachorro (Maehler, 2004, p. 201-2).

²⁰⁹ Ver p. 112.

²¹⁰ Fr. 350 V (v. 1-2).

Egeu também dá conta de relatar as vestes do forasteiro, “uma túnica purpúrea” (χιτῶνα πορφύρεον, v. 52) e “um manto de lã tessálico” (οὔλιον Θεσσαλὸν χλαμύδῃ, v. 53-4). A cor púrpura da túnica é, como lembra Maehler (2004, p. 202-3), “a cor da realeza, por excelência” e é também a cor do suposto “manto” com o qual o mesmo herói fora presenteado por Anfitriote no ditirambo 17 (ἄϊόνα πορφυρέαν, v. 112) ²¹¹. Sendo essa a verdadeira cor da túnica de Teseu ²¹², ela faria ainda um interessante paralelo com os “cabelos cor de fogo” (κρατὸς πέρι πυρσοχαίτου) do verso anterior e com a “chama vermelha” (φοίνισσαν φλόγα, v. 56) que de seus olhos reluzia, além do contraste com a brancura pressuposta no punho de marfim da espada.

Já o fato de o “manto de lã” ser dito “tessálico” é uma referência supostamente natural, uma vez que tal veste, a χλαμύς, era um traje típico dos cavaleiros tessálicos que mais tarde tornar-se-ia a marca de um efebo ateniense em treinamento, condição em se enquadra o próprio Teseu no poema. Além dessa função de aproximar o herói do grupo ao qual ele pertence, Wind (1972, p. 519) enxerga no termo também um símbolo da sua vitória contra “a antiga geração de filhos de Posídon”, uma vez que o epíteto cultural que qualifica o deus no verso 21, Λύταιος, alude ao vale do Tempe, na própria Tessália.

A ocorrência de Θεσσαλός juntamente com οὔλιος ²¹³ (v. 53) e Λάκαινα (v. 50-1), no entanto, foi o que levou Barron (1980, p. 1-3) a considerar outro significado por trás desses epítetos. O autor cogita se os termos não fariam referência aos três filhos do general Cimão – Lacedemônio (Λακεδαιμόνιος), Eleo (Οὔλιος) e Tessalo (Θεσσαλός) ²¹⁴ –, contemporâneo de Baquilides. Como aponta Barron (*idem*), o general tinha uma “particular veneração” por Teseu, tendo sido ele, inclusive, o

²¹¹ Ver p. 98.

²¹² Barret (2007, p. 285-7) supõe, a partir da incongruente posição da partícula τε no verso 53, que a passagem é corrupta e sugere que o termo empregado por Baquilides poderia ter sido ἀργύρεος, o qual remeteria à “branca, levemente brilhante brandura do linho” e que, portanto, contrastaria com “a áspera lanosidade” do manto.

²¹³ O termo é usado no poema no lugar de οὔλος (“feito de lã”), adjetivo comum para objetos compostos a partir desse material e que é usado metaforicamente pelo próprio Baquilides no ditirambo 17 (v. 113). Já οὔλιος indica primordialmente algo que é “terrível”, “fatal” e pode ser ainda um nome cultural para Apolo e Artemis. A escolha pouco usual do poeta por esse termo com um sentido tão peculiar fortalece a tese de Barron (1980, p. 1-3).

²¹⁴ Plutarco, *Cimão* (16.1).

responsável por transportar os ossos do herói de Siros para Atenas e enterrá-los novamente na ágora em 476/5 a. C.²¹⁵, data próxima à da composição do poema. A referência do poeta ao general, acredita o estudioso, “se corretamente reconhecida”, passaria a mensagem de que “Cimão seria um segundo Teseu”. Maehler (2004, p. 190-1), por sua vez, bem lembra que a interpretação de Barron pode certamente ser “nada além de uma série de estranhas coincidências”, porém, justamente por serem várias, lembra o autor que “elas podem não ser coincidências enfim”.

Não só as vestes e o armamento do herói são destacados no texto, mas também, como já mencionado²¹⁶, algumas das partes de seu corpo citadas recebem qualificativos que engrandecem a descrição de seu físico e de seu aspecto. Seus ombros são “resplandecentes” (φαιδίμοισι, v. 47), seus cabelos, “cor de fogo” (πυρσοχαίτου, v. 51) e “dos seus olhos / reluz a chama vermelha / de Lemno” (ὀμάττων δὲ / στίλβειν ἄπο Λαμνίαν / φοίνισσαν φλόγα, v. 56). O primeiro é já um adjetivo comum em Homero para citar o brilho dos membros corporais²¹⁷, embora, como lembra Maehler (2004, p. 201), seja usado somente duas vezes em referência aos “ombros” (ὤμοι)²¹⁸. Wind (1972, p. 514) observa que o termo retoma a “ambiguidade latente em φῶτε (v. 46), uma vez que φῶς (“homem”, v. 19 e 30) e φῶς (“luz”) são homônimos nesse caso gramatical”.

A “cor de fogo” dos cabelos de Teseu, por sua vez, é incomum, já que, como aponta Maehler (2004, p. 202), nenhuma outra fonte registra esse dado e, normalmente, “estrangeiros [é que] são descritos como ruivos, especialmente aqueles que vivem em climas frios e úmidos”. Verzár (1980, p. 63) associa essa passagem com o fenômeno descrito em Homero (*Il.* 18.210 e 215) – quando “uma nuvem de ouro coroa a cabeça de Aquiles” e depois “uma nuvem-flama sobe até o céu” – e postula que, no caso do ditirambo de Baquilides, “os cabelos ruivos não são mais do que a determinação da personagem como um herói e correspondem à luz semelhante à de uma auréola”. A autora acredita ainda que “essa luz indica claramente um ser sobre-humano, uma figura selecionada pelo deus, como, por exemplo, um herói ou um rei”. No poema de Baquilides, ambas as características estão presentes, visto que Teseu é filho de Posídon, um herói extraordinário e está prestes a chegar à Atenas, onde futuramente será rei.

²¹⁵ Plutarco, *Teseu* (45).

²¹⁶ Ver p. 121.

²¹⁷ φαίδιμα γυνῖα (*Il.* 6.27, 8.452, 10.95, 13. 435, 16.805, 23.63, 23.691).

²¹⁸ *Od.* 11.128 e 23.275.

Mais significância adquire ainda o termo internamente, ao ser retomado pela “chama vermelha” (φοίνισσαν φλόγα, v. 56) que reluz dos olhos do herói, a partir da qual tanto a cor quanto o brilho pressupostos em πυρσόχαιτος são reforçados.

É, enfim, nos últimos versos do poema que a juventude de Teseu se confirma, quando o rei diz que o desconhecido é ainda um “menino / na flor da idade” (παῖδα δ' ἔμμεν / πρώθηβον, v. 56-7), algo que, somado à descrição de suas vestes e armas nos versos anteriores, ressalta sua condição como um efebo em treinamento ²¹⁹. O sintagma que aparece já na *Ilíada* ²²⁰ é aqui ligeiramente modificado, pois o poeta emprega uma forma exclusiva, πρώθηβος, ao invés do tradicional πρωθήβης. Essa descrição, como lembra Maehler (2004, p. 204), é consistente com o que informa Pausânias (1.27.8), segundo o qual Teseu teria deixado Trezênia em busca do pai com apenas dezesseis anos, assim como também condiz com as imagens representadas nos vasos de figuras vermelhas, onde o jovem aparece sempre sem barba. Embora seja comum que os grandes heróis demonstrem afinidade com as armas e com a guerra desde muito novos, o contraste entre essa caracterização de Teseu com aquela que aparentava ser a de um grande guerreiro – seja pelos feitos relatados, seja pela descrição de seu porte – é evidente. Esse fato destacado pela contraposição das passagens, como lembra Maehler (2004, p. 204), sem dúvida “torna suas façanhas ainda mais extraordinárias”.

O caráter guerreiro do jovem, no entanto, volta a prevalecer na própria descrição de seus interesses, “os passatempos de Ares” (ἀρηϊῶν δ' ἄθυρμάτων, v. 57), quais sejam: “a guerra” e “o retinir do bronze da batalha” (πολέμου τε καὶ χαλκεοκτύπου μάχας, v. 58-9). A “guerra” era justamente o que os atenienses temiam quando ouviram o canto da salpinge no início do poema (πολεμηϊαν αἰοιδάν, v. 4). O “bronze” que está em χαλκεόκτυπος é o mesmo do qual é feito o bocal daquele instrumento (χαλκοκώδων, v. 3) ²²¹ e, nos dois casos, é justamente dele que emanam os sons bélicos que abrem e que encerram o poema: o “canto de guerra” da

²¹⁹ Ver Maehler (2004, p. 190).

²²⁰ παῖδας πρωθήβας (8.518).

²²¹ O primeiro epíteto é um *hapax legomenon* e o segundo aparece ligeiramente modificado (χαλκόκτυπος) somente em outra passagem de Baquílides (14.16) e, posteriormente, em um fragmento do trágico ateniense Diógenes, transmitido por Ateneu (Fr. 1 Snell). Ver Romero (1989, p. 133, n. 40).

salpínge e o “retinir da batalha”, respectivamente ²²². Além desses paralelos, há ainda a menção à cidade de Atenas tanto no primeiro quanto no último verso, nesse caracterizada pelo significativo epíteto φιλόγλαρος, o qual será retomado logo adiante. Os últimos três versos do poema, portanto, ecoam expressivamente os quatro primeiros, retomando em ordem inversa as imagens ali desenhadas, de tal modo que o início e o fim da ode são praticamente espelhados um no outro ²²³.

Os recursos da reiteração e da composição em anel aqui explorados por Baquilídes, no entanto, fazem mais do que contribuir para o efeito poético da ode, pois lhe proporcionam um aspecto de completude que poderia lhe faltar com o suposto encerramento “abrupto”, como quer Jebb (1905, p. 232). Mais ainda, o cuidado do poeta com esses versos faz com que “no ouvido do público permaneça, então, como último eco do poema, o nome de Atenas”, como sugere Romero (1989, p. 133) ²²⁴. Se no início a cidade fora mencionada como “sagrada” (ιερῶν Ἀθηνῶν, v. 1), não menos virtuoso é o epíteto que a qualifica no último verso, φιλογλάρους (“a que ama esplendor”), o qual acrescenta ainda mais luminosidade à estrofe e, assim, aproxima a figura de Teseu à da cidade. Essa aproximação acontece, segundo Wind (1972, p. 519), na forma de uma “convergência progressiva entre o brilhante herói e a cidade que ama o brilho”, processo esse que anteciparia “a união benigna entre forças aparentemente opostas”. Esse “brilho” seria ainda, acredita o autor, a característica comum que tanto o coro quanto Egeu são capazes de discernir em suas “visões díspares” a respeito da cidade, ou seja, “Egeu o encontra no passado, o coro no futuro. Teseu seria o veículo presente” de tal esplendor.

Maehler (2004, p. 204-5), por sua vez, julga que o epíteto – o qual registra somente mais uma ocorrência na obra de Baquilídes (13.224-5) e outra em uma ode pindárica (*P.* 12.1) – estaria em paralelo com o segundo verso, pois Atenas “ama

²²² O “retinir da batalha” está dado pela segunda parte do composto χαλκεόκτυπος, epíteto similar àquele já utilizado pelo poeta para se referir à coragem do próprio Teseu na ode anterior (μενέκτυπος, 17.1). Ver p.79.

²²³ Na primeira estrofe os termos ocorrem na sequência Ἀθηνῶν (v. 1), χαλκοκώδων (v. 3), πολεμήϊον (v. 4), enquanto na última a ordem é πολέμου (v. 58), χαλκεοκτύπου (v. 59) e Ἀθάνας (v. 60).

²²⁴ Essa dupla menção do nome da cidade, somada ao próprio assunto de que trata o poema, é o que leva Jebb (1905, p. 234) a crer que seja provável que o ditirambo tenha sido executado por um coro ateniense, em um festival ateniense, tal como as Grandes Dionísíacas ou, mais provável, as Targélias. Entretanto, o autor pondera que, independentemente da ocasião de *performance*, tais características “indubitavelmente fariam com que o poema fosse apreciado por uma audiência ateniense”.

esplendor” porque os jônios têm “delicada vida” (ἀβροβιών ... Ἰώνων, v. 2) ²²⁵. O estudioso ainda acredita que o último verso revela a razão do medo de Egeu que, através das palavras “vem em busca de Atenas” (δίξησθαι δὲ φιλαγγλάους Αθάνας), explicita sua crença de que o forasteiro “vem para saquear a cidade”. Isso seria, para Maehler, o ápice da “irônica divergência entre a ignorância preocupada do rei e o conhecimento por parte da audiência de que o herói anônimo é o próprio filho de Egeu”. O autor, enfim, atribui a esse último verso o poder de “coroar a descrição do herói na última estrofe”, a qual resume do seguinte modo:

... [ela] se move de características “externas” (seus dois companheiros, a espada, as duas lanças, seu elmo e sua vestimenta) para características “internas” (sua feroz determinação, revelada pelos seus olhos; seus pensamentos sobre jogos de guerra, e sua intenção de se dirigir a Atenas).

O poema então se encerra precisamente com essa impressão do rei de que sua cidade, cujos valores são propriamente exaltados no texto, está em perigo. A audiência, no entanto, ciente do mito e de sua continuidade, sabe que tal temor será dissipado assim que Egeu descobrir de que o famigerado jovem é, na verdade, seu filho. Esse momento de revelação – típico da tragédia – que se seguiria na história a audiência é privada de contemplar, o que, na opinião de Wind (1972, p. 512), é um “tipo de anticlímax, um curioso modo abrupto de tratar o mito”, bastante peculiar ao poeta. O fato, criticado por Wind, de o poema “antecipar um momento de reconhecimento, mas terminar antes que ele aconteça”, entretanto, embora enfraqueça um traço de seu aspecto trágico, fortalece outro, o suspense a respeito da identidade do forasteiro. Como destaca Maehler (2004, p. 191), apesar dessa ignorância por parte do rei e do coro, a identidade do herói seria plenamente “clara aos ‘reais’ atenienses”, razão pela qual ocorre aqui, como é frequente na tragédia, que a audiência “sabe mais do que os protagonistas ou do que o coro ou ambos”.

O fato de o rei ser levado a temer o próprio filho, tal como a cidade teme seu futuro príncipe, é ainda, na visão de Burnett (1985, p. 123) o erro tipicamente dramático, cuja complexidade é “a fonte de uma penetrante e verdadeira ironia trágica”. Assim, conclui a autora que, embora o poema “não imite ação e, portanto, não seja trágico no sentido aristotélico”, ele, por outro lado, certamente “imita a cegueira mortal e a ambiguidade nata de todos os eventos mundanos”, algo de que “a ação trágica é

²²⁵ Ver p. 113.

feita”. De fato, ação não há no poema senão no passado, desde o soar da salpinge até os feitos de Teseu, tudo resumido em discursos majoritariamente informativos ²²⁶, sobretudo os de Egeu ²²⁷. Mesmo no momento da intensa e dinâmica narração dos feitos do herói na segunda estrofe, “o único ator da cena está em algum outro lugar”, como aponta Burnett (1985, p. 122). No entanto, lembra a autora, ainda que “movimento e *ethos* estejam ausentes”, um terceiro elemento “eminentemente trágico” se faz notar, a ironia que brota do diferente nível de conhecimento e consciência das personagens e da audiência.

Nesse sentido, para que essa ironia se concretize e o poema se faça notável a linguagem alusiva é essencial. Para tanto, é necessário que o poeta busque modos de retardar a ação e aumentar a expectativa, algo que ocorre, por exemplo, quando ele faz o coro se dirigir a Egeu no primeiro verso como “rei da sagrada Atenas” (Βασιλεῦ τῶν ἱερῶν Αθηνῶν, v. 1) e só finalmente revelar sua identidade no último verso daquela estrofe, quando o chama “filho de Pandião e Creusa” (Πανδίωνος υἱέ Κρεούσας, v. 15). Do mesmo modo, as imagens de força e violência do poema servem o propósito de ampliar a tensão e o temor explícitos nas falas das personagens, recurso para o qual essencialmente contribuem também muitos dos epítetos expressivos de que o poeta faz uso. Assim acontece, por exemplo, na segunda estrofe quando, ao relatar as mortes cometidas por Teseu, o rei destaca a força e a violência de seus adversários e, portanto, indiretamente valoriza as mesmas características no herói. Quanto mais poderosas as vítimas, mais poderoso seu assassino e maior o temor do rei que imagina que com ele vai se deparar. Quanto maior o temor do rei, por outro lado, mais evidente ficam sua ignorância trágica e a ironia intrínseca a essa situação. Enfim, se como acredita Burnett (1985, p. 121), nessa ode Baquilides quer “tornar o invisível mais perceptível do que o visível”, é a essa tarefa, portanto, que a cuidadosa manipulação da linguagem deve servir.

²²⁶ Slings (1990, p. 10) considera que “enquanto as duas estrofes do rei são repletas de informação, o par do coro é necessariamente prolixo”, o que é, segundo o autor, “uma consequência da estrutura pseudo-dramática de estrofes paralelas escolhida por Baquilides”. Como na “esticomitia trágica”, diz Slings, “forma dita conteúdo, mesmo quando não há muito conteúdo”.

²²⁷ Romero (1989, p. 122) acredita que “ao colocar o relato na boca de personagens diretamente implicados e comovidos pelos acontecimentos narrados, a arte dramática de Baquilides chega a seu ponto mais elevado”.

Ode 19

Dentre os poemas de Baquilídes que nos chegaram classificados como ditirambos, o décimo nono é o único cujo rótulo nunca foi contestado desde a primeira edição ²²⁸ dos versos recuperados no papiro egípcio ²²⁹. Essa certeza por parte dos estudiosos de que a ode é de fato um exemplar daquele gênero da mélica grega reside principalmente na menção a Dioniso nos dois últimos versos do texto, divindade a quem os ditirambos seriam originalmente dedicados. Em nenhum momento anterior a esse, porém, o deus é citado no poema, o qual de fato se ocupa de rememorar passagens do mito de uma longínqua ancestral de Dioniso, a famosa amante de Zeus, Io. Em virtude dessa menção ao deus – que é única entre os supostos ditirambos remanescentes do poeta – acredita-se que a ode teria sido composta para um festival em honra à divindade, provavelmente as Grandes Dionisiacas que aconteciam no fim de março em Atenas ²³⁰.

No que concerne à datação desse poema, entretanto, não há muito consenso entre os estudiosos, os quais cogitam desde o início do chamado “período ateniense” (485-476 a. C.) do poeta ²³¹ até 456 a.C. ²³², passando pelo ano de 460 a. C. ²³³, um período intermediário entre as duas tragédias de Ésquilo que também tratam do mito de Io – *As suplicantes* e *Prometeu acorrentado*. Além das transformações físicas sofridas por Io ao longo do tempo no mito ²³⁴, os autores se baseiam também no proêmio da ode para tentar estipular a data de composição do poema, considerando, sobretudo, a marca pessoal que o poeta imprime a essa passagem (εὐαίνετε Κῆῖα μέριμνα, v. 11).

²²⁸ Kenyon (1897).

²²⁹ Descoberto em 1896 (*British Library*, P.London. inv. 733).

²³⁰ Embora a maioria dos estudiosos concorde com essa ocasião como palco da execução do poema, Romero (1994, p. 114) sugere, dado “o importante papel que desempenha Hermes na narração mítica como libertador de Io”, a possibilidade de a ode ter sido composta para as Antestérias, “o festival ateniense das flores, no qual se associavam os cultos de Dioniso e Hermes Ctônico”.

²³¹ Severyns (1933), apoiado por Romero (1988 e 1994).

²³² Irigoin (1993), que acredita que Baquilídes teria se inspirado nas duas tragédias de Ésquilo que abordam o mesmo tema e, portanto, seu poema só poderia ser posterior à composição das mesmas.

²³³ Maehler (2004), que postula que o fato de Baquilídes “claramente ver Io como uma vaca”, forma na qual ela é apresentada no drama *As suplicantes* (463 a.C.), sugere que seu ditirambo teria sido composto entre esse e *Prometeu acorrentado*, onde Io aparece pela primeira vez em cena e com forma humana, embora ainda com chifres bovinos.

²³⁴ A evidência iconográfica demonstra Io inicialmente retratada como uma vaca, o que se vê, por exemplo, em uma ânfora de figuras negras de cerca de 530 a.C. (*LIMC* v 667 n° 31). Entre 460 e 450 a.C., porém, sua aparência nas artes gráficas assumiu a forma humana, ainda que com orelhas bovinas e chifres. Disso são evidência, por exemplo, um *pelike* ático (*LIMC* v 669 n° 62) e um *skyphos*, ambos datados aproximadamente daquela década. Jebb (1905, p. 236) e Maehler (2004, p. 208) creditam parte dessa mudança iconográfica a uma provável influência da própria poesia, “mais precisamente de uma *performance* em Atenas de um ditirambo ou de um drama” (Maehler, *idem*), em que o compositor a tivesse colocado em cena como personagem e, portanto, pelo menos em parte, humana.

Severyns (1933, p. 64-6), Romero (1988, p. 176) e Ferreira (2008, p. 1 e 3), por exemplo, acreditam que essa introdução feita por Baquílides ao longo dos primeiros quatorze versos do poema seja sua apresentação pessoal à cidade de Atenas, onde ele então estaria participando de competições poéticas pela primeira vez. Somado ao que Romero (1994, p. 137) chama de “simplicidade estrutural” do poema em relação aos demais ditirambos de Baquílides, o proêmio leva aqueles estudiosos a crerem que esse seria um exemplar do início da carreira do poeta. Irigoin (1993, p. 47), porém, minimiza a importância da “introdução pessoal” e vislumbra na mesma passagem a afirmação de “um estado de espírito de um poeta experiente, certo de sua arte e de sua reputação”.

Mais do que evidências do momento de sua composição, porém, essa introdução apresenta, pela única vez nos ditirambos de Baquílides ²³⁵, uma espécie de “programa poético” (Romero, 1994, p. 117), por meio do qual o artista reflete sobre o papel das partes envolvidas no processo de criação da poesia. Romero (1994, p. 123) resume a ideia expressa por Baquílides a respeito do “fazer poético” a três pontos: “tradição”, “talento do poeta” e “inspiração da Musa”. Tudo isso parece estar metaforizado, no entanto, na imagem do “caminho”, de que faz uso o poeta para exemplificar a metodologia segundo a qual trabalha e que, como bem nota Percy Jr. (1976, p. 95), “é um importante aparato na articulação do poema”. Essa ideia pode ser observada já nos primeiros dois versos do poema, nos quais as múltiplas possibilidades que se apresentam ao artista são comparadas a “trilhas” ou “estradas” (κέλευθος, v. 1). West (2007, p. 43-5) observa que essa metáfora faz parte da poética indoeuropeia na qual a canção é concebida como “algo que se move adiante e percorre um curso”. A necessidade do poema de ter uma “estrada suave para avançar”, como aponta o autor, é frequente justamente no início das composições, como é o caso deste poema de Baquílides.

Tais caminhos disponíveis ao poeta são, além de “incontáveis” (μυρία, v. 1), constituídos de “versos imortais” (ἀμβροσίων μελέων, v. 2), duas qualidades que efetivamente destacam a amplitude da atividade em questão, tanto numérica quanto temporal. Mais do que isso, o adjetivo que qualifica os versos (ἀμβρόσιος) faz deles não simplesmente eternos, mas assim o são porque pertencem ao universo divino, justamente como dita a tradição poética grega. Na sequência, porém, a imagem que se

²³⁵ Uma reflexão semelhante apresentam, no entanto, o epínicio 10 (v. 35-40) e o fragmento 5 do poeta, o qual seria um peão.

apresenta nos próximos seis versos e que caracteriza o artista em si é, ao contrário daquela primeira, uma imagem restritiva, ou seja, ela postula que embora as estradas sejam “incontáveis”, elas não são acessíveis a todos. O privilegiado que esses caminhos pode escolher é, portanto, não um homem qualquer, mas “aquele que obteve os dons / das Musas da Piéria” (ὅς ᾧν παρὰ Πιερίδων λά-/ χησι δῶρα Μουσῶν, v. 3-4) e que, além disso, tem os “hinos” revestidos de honra pelas “Graças porta-coroas” (φερεστέφανοι Χάριτες / βάλωσιν ἀμφὶ τιμῶν / ὕμνοισιν, v. 6-8). Assim, tanto quanto os “versos imortais” são próprios do universo divino, também o talento peculiar de um poeta é sancionado pelas divindades que presidem a poesia.

As Musas são identificadas somente por seu local de origem, a Piéria, enquanto as Graças recebem dois epítetos distintos, metricamente equivalentes ²³⁶ e rimados entre si: ἰοβλέφαροι (“de olhos violáceos”, v. 5) e φερεστέφανοι (“porta-coroas”, v. 6). O primeiro epíteto é um composto elaborado a partir da “violeta” (ἴον), flor cuja “a cor e a textura delicada suscitaram a sensibilidade dos poetas, pelo que os compostos com esse termo ocorrem com frequência na lírica grega”, como observa Ferreira (2008, p. 7) ²³⁷. Conforme lembra também a autora, esses epítetos são frequentemente atribuídos a “figuras divinas” ²³⁸, de modo que a importância de ἰοβλέφαρος aqui parece residir mais na possível associação da “violeta” (ἴον) ao nome da protagonista do poema, Io (Ἰώ). O segundo epíteto que qualifica as Graças, no entanto, é significativo na medida em que alude ao papel dessas divindades nos concursos poéticos, justamente como aquele em que Baquilides participa no momento da execução do ditirambo. A “coroa” (στέφανος) que as Graças portam e, posteriormente, distribuem é, portanto, “uma referência à vitória” (Jebb, 1905, p. 399) naquelas ocasiões.

Se essas divindades recebem, então, dois qualificativos – um dos quais, inclusive, faz referência ao momento presente da execução do poema –, as Musas, por sua vez, figuram em destaque ao serem as primeiras mencionadas no poema. Nessa passagem são enfatizados, então, os diferentes papéis dos dois grupos de deusas em relação à arte poética, uma distinção que, segundo Maehler (2004, p. 211), “é mantida de forma justa e consistente na poesia anterior e também em Píndaro”. Assim, completa o autor, se as Graças proporcionam “a beleza formal da ode, a elegância de sua dicção,

²³⁶ Os dois epítetos apresentam o seguinte padrão métrico: ◡ – ◡ ◡ – .

²³⁷ Ver exemplos em Chantraine (s.v. ἴον).

²³⁸ O próprio Baquilides empregara o mesmo epíteto para qualificar as Musas no epínicio 9 (v. 3).

estilo e estrutura”, fatores que proporcionam a vitória em um concurso, a “prerrogativa das Musas”, por outro lado, é “inspirar as canções”. Vale notar que o emprego de dois epítetos para um mesmo substantivo próprio, como ocorre com as Graças, é um recurso que Baquilides utilizará mais três vezes no poema – ao louvar a cidade de Atenas (v. 9-10), ao mencionar Io (v. 16-7) e ao se referir à deusa Hera (v. 21-2), cuja função no mito é significativa.

Tendo estabelecido, portanto, a função das Musas, das Graças e do próprio artista em relação ao fazer poético, Baquilides então rompe aquela reflexão através de uma autoexortação que introduz o conceito de “novidade” (καινόν, v. 9), ao mesmo tempo em que apresenta a cidade anfitriã e a si próprio (v. 8-11). O imperativo ὑφαίνε (“tece”, v. 8) embora inicie uma nova sentença, permanece, de certa forma, conectado ao termo da frase anterior, ὕμνοισιν (“hinos”, v. 8), pois entre ambos pode haver uma relação etimológica ²³⁹. Romero (1994, p. 119) chama atenção para a importância desse sintagma uma vez que ele é o “centro do proêmio e a ligação entre as duas frases que o compõe” ²⁴⁰. Maehler (2004, p. 211-2), por sua vez, observa que o assíndeto “torna claro que o imperativo, dirigido ao poeta resulta da sentença anterior”, ou seja, ele dá continuidade àquele pensamento da seguinte forma: “um poeta talentoso pode compor um hino de muitas formas – *então* tece agora...”. Assim, pois, é feita a transição de uma expressão universal (v. 1-8) para a “celebração presente”.

O ponto mais importante desse verso, porém, é o fato de o verbo ὑφαίνω introduzir metaforicamente o ato de tecer como paralelo à arte poética, uma associação recorrente na poesia grega que remonta, inclusive, à tradição indoeruropeia ²⁴¹. Como observa Ferreira (2008, p. 2), no entanto, “se a ideia é tradicional (e.g. Píndaro, *Ol.* 3.4 e 9.48-9), nem por isso deixa de ter significado”. Ela ocorre também na obra do poeta em sua ode 5 (v. 9-12) e lá está igualmente associada às Graças, o que leva González (2003,

²³⁹ Ver Maehler (2004, p. 112, 211) e Romero (1994, p. 119). Chantraine (1968, p. 1156), no entanto, discorda que essa relação fosse possível, pois dela resultariam “grandes dificuldades fonéticas”. Por essa mesma razão, West (2007, p. 37) igualmente questiona a relação etimológica entre os termos e acredita que se trate mais de um “jogo de palavras”.

Os dois termos aparecem também conectados na ode 5 de Baquilides (ὑφάνας / ὕμνον, v. 9-10).

²⁴⁰ O autor observa que há “correspondências verbais e de sentido entre os versos 1-4 e 11-14”, o que faz dos versos 5-10 o centro do proêmio. Esses, por sua vez, são “formados por duas frases de quase idêntica extensão e com certa afinidade formal” (v. 5-6 e 9-10), restando, então, o verso 8 como ligação entre essas duas partes.

²⁴¹ Ver West (2007, p. 36-7). O autor observa que a influência do repertório mítico e imagético da tradição indoeuropeia se verifica principalmente nos poetas da tradição coral dórica, como Píndaro e Baquilides, em cujas obras a metáfora do fazer poético como tecer é particularmente recorrente.

p. 157-8) a perceber um padrão no uso dessa metáfora por Baquilídes, ainda que a amostra seja pequena. Por um lado, nos dois casos “as imagens do tecer conservadas nos poemas de Baquilídes estão associadas a divindades femininas relacionadas com a poesia” e, por outro, as duas ocorrências “demonstram a preferência pelo início da composição” como o lugar para essa imagem.

O objeto desse “tecer” não é simplesmente uma canção qualquer, mas especificamente “algo novo” (τι καινόν ²⁴², v. 9), uma qualidade que Baquilídes quer imprimir à sua ode e que novamente traz à tona a questão sobre o talento do artista. Maehler (2004, p. 212) acredita que ao dizer “algo novo” Baquilídes provavelmente está se referindo a algum “aspecto formal dessa ode, talvez seu metro” ²⁴³. Outros estudiosos, porém, pensam que a ideia do poeta aqui está mais próxima à do conceito de “novidade e originalidade” (Romero, 1994, p. 117), inclusive como uma forma de reação à tradição, a qual tomara forma na menção das Musas, das Graças e dos “versos imortais” (v. 1-8). Ferreira (2008, p. 2), por exemplo, pensa que Baquilídes quer com isso dizer “que o poeta de talento não podia, naturalmente, ser um servo da tradição”.

D’Angour (2011, p. 71-3), em seu estudo sobre os conceitos de novidade e inovação na Grécia antiga, observa que justamente este poema de Baquilídes registra a primeira “aparição inequívoca” do termo καινός em texto, sendo que até esse momento tais ideias eram representadas – ao menos na evidência escrita que temos – pelo adjetivo νέος e seus derivados. Embora o sentido do vocábulo se confunda com o de νέος em períodos posteriores, quando já é mais frequentemente encontrado, o estudioso nota que, nessa ocasião em que ele emerge nos textos gregos, há uma distinção entre o significado dos dois termos, sendo que καινός passa a “fazer referência à novidade deliberadamente criada ou produzida”. Assim, enquanto o uso de

²⁴² O adjetivo καινός, embora tenha sido originalmente a leitura do escriba, foi depois substituído por κλεινόν (“famoso”, “renomado”) pelo corretor A³. A maior parte dos estudiosos, porém, considera essa correção errônea, seja pelo sentido adequado de καινός ao poema, seja pelo fato de a referência à novidade em uma composição inédita ser algo comum também em Píndaro (*Nem.* 8.20-1, *Ol.* 3.4-6, *Ol.* 9.49, *Ist.* 5.62-3). Jebb (1905, p. 399), no entanto, acredita que “o ouvido de Baquilídes, peculiarmente sensível ao som recorrente de vogais, teria desaprovado καινόν tão perto de ὕφαινε”. Além disso, ele considera que κλεινός seja apropriado “ao tom elevado desse proêmio”.

²⁴³ Como nota o autor, este dítirambo apresenta algumas “características [métricas] incomuns”, apesar de seus versos guardarem relativa semelhança com os dáctilo-epítritos geralmente preferidos por Baquilídes. Entre elas, destacam-se: “as sílabas de ligação”, que são quase sempre breves; os “créticos pareados” que aparecem também abreviados; e o ritmo, que algumas vezes “parece assumir um caráter ‘eólico’”, especialmente no fim das estrofes. Para Maehler (2004, p. 210), tais “inovações rítmicas podem ter correspondido a inovações musicais”. Sobre o assunto, ver também Romero (1994, p. 135-8).

νέος, no poema de Baquilídes, poderia implicar “não mais do que uma canção composta recentemente”, καινός “chama atenção para a materialidade do texto que revela um atributo de novidade”. D’Angour acredita, então, que o uso específico do vocábulo nesta ode “parece marcar uma ruptura com a poesia anterior, na qual *neos* e seus cognatos eram as formas encontradas para denotar novidade músico-poética de tipos diferentes”. Aquela etimologia sugerida entre ὑφαίνω e ὕμνος também está, para o autor, conectada a καινός, pois reforça a ideia de que o “tributo poético” de Baquilídes aos atenienses é “apresentado como um inovador ato de criação, um trabalho de manufatura, como tecer”. Especialmente para essa “audiência ateniense”, por outro lado, D’Angour acrescenta que o termo soaria “especialmente congenial”, uma vez que demonstra o “reconhecimento implícito da extraordinária atitude positiva de Atenas em relação à inovação”.

Assim, pois, Baquilídes acrescenta com τι καινόν mais um elemento ao seu “programa poético”, ou seja, diante das inúmeras possibilidades que as Musas oferecem não a qualquer um, mas ao poeta talentoso, esse deve também ser capaz de manipulá-las a fim de produzir algo original. O papel do poeta nesse processo é finalmente sintetizado no verso 11, quando Baquilídes insere no texto uma referência a si próprio, exaltando sua μέριμνα, um substantivo, que geralmente está ligado ao “pensamento” ou “preocupação”, mas que assume aqui o sentido de “engenho”, como observaram, por exemplo, Jebb (1905, p. 399) e Romero (1994, p. 122) ²⁴⁴. Esse estudioso acrescenta também que “o poeta estaria destacando a sua ‘reflexão poética’, que o leva a compor uma obra original (καινόν, v. 9) e de qualidade máxima (φερτάτων ... / ὀδόν, v. 12-3)”. Uma visão semelhante apresentam também Brioso-Villarrubia (1989, p. 21-2), os quais se baseiam no uso do termo vinculado ao campo da filosofia por outros poetas gregos ²⁴⁵. Esse seu engenho Baquilídes qualifica por meio de um raro epíteto, εὐαίνετε (“célebre”, “louvado”, v. 11), cuja função é novamente exaltar seu talento. Vale notar, como faz Ferreira (2008, p. 8), que o adjetivo registra aqui sua única ocorrência na obra do poeta, assim como aparece uma única vez também em Píndaro (*Pít.* 4.177), na qual está vinculado a Orfeu, o renomado poeta da mitologia.

²⁴⁴ Maehler (2004, p. 212), no entanto, considera que, assim como faz Píndaro, Baquilídes emprega o substantivo com o sentido de “um pensamento que é focado num objetivo ou num ‘planejamento com um propósito’”.

²⁴⁵ Eles citam o exemplo de Empédocles (fr. 31 B 11 Diels-Kranz) e Aristófanes e em suas “paródias filosóficas” (*Nuvenis*, v. 420 e v. 952).

O destaque conferido ao papel do poeta no processo de composição através de Κηῖα μέριμνα, por outro lado, pode ser ainda observado à luz do que diz também D'Angour (2011, p. 226) a respeito do conceito de inovação introduzido por κοινός no poema. O estudioso observa que “os mais antigos poetas não se vangloriam de sua *techné*, [pois] suas canções vêm da Musa” e ainda que “coisas novas possam ser o produto de uma criação humana, uma noção de humildade necessária mais frequentemente atribui a inovação a fontes externas, sejam humanas ou sobrehumanas”. É interessante notar, então, que neste poema, embora mencione e glorifique as divindades ligadas à música e à poesia, Baquílides justamente associa o conceito de novidade ao seu próprio trabalho, possivelmente já partilhando da noção de “invenção como criação pessoal deliberada”, a qual se propaga na Grécia, segundo D'Angour, com o “aumento de termos como *techné*, *acribeia* e *poiesis*”.

Com a mesma metáfora que Baquílides abrisse o próêmio ele então o encerra nos versos 12 a 14, retomando ainda outros aspectos dos versos iniciais, porém agora restringindo o foco daquilo que era antes amplo para uma visão particular. Assim, se no primeiro verso eram “incontáveis as trilhas” (μυρία κέλευθος) oferecidas pelas Musas, agora o “caminho” que o poeta deve tomar é um único, “o melhor” (φερτάταν ἵμεν / ὁδόν, v. 12-3). A razão pela qual ele é capaz de fazê-lo, por outro lado, é porque “de Calíope / obteve proeminente dom” (παρὰ Καλλιόπας λα- / χοῖσαν ἔξοχον γέρας, v. 13-4), ou seja, novamente o talento do poeta é sancionado por uma divindade, mas nesse momento uma em especial dentre as Musas anteriormente citadas (v. 4). Reforça essa ideia de aprovação divina a repetição do verbo λαγχάνω (v. 3-4 e 13-4), o qual tem seu emprego normalmente vinculado àquilo que os deuses desejam conceder ou distribuir aos homens. Os dois adjetivos verificados nessa passagem, φέρτατος e ἔξοχος, por sua vez, elevam a atuação do artista e, como nota Maehler (2004, p. 212), “sugerem que o poeta (Κηῖα μέριμνα), tendo recebido um ‘dom extraordinário’ da Musa, está prestes a produzir um esplêndido poema”.

Quanto à metáfora retomada, a do “caminho”, ela é, como observa González (2003, p. 155-7), “já um tópico literário que alude sobretudo à capacidade do poeta e às possibilidades temáticas que os próprios fatos fornecem”. Para Baquílides, em cuja obra essa imagem é uma das “mais frequentes em relação à poesia”, observa a autora que em geral “ela tem dois valores fundamentais: o da multiplicação de desenvolvimentos

possíveis e o daquilo que é mais adequado a cada ocasião”. Essa parece ser exatamente a ideia trabalhada pelo poeta a partir da contraposição entre o início e o fim do proêmio (v. 1-2 e 12-3).

Essa mudança de foco do universal para o particular atinge, portanto, vários dos aspectos abordados pelo poeta no proêmio e, como observa Maehler (2004, p. 212), ocorre justamente “com a menção de Atenas” nos versos 9-10 (ταῖς πολυηράτοις ... / ὀλβίαις Ἀθάναις). Tal como acontecera com as Graças nos versos 5-6 ²⁴⁶, aqui também a cidade anfitriã recebe dois epítetos que a qualificam e a enaltecem, os quais certamente merecem observação. Como aponta Maehler (2004, p. 212), era comum que os tragediógrafos, por exemplo, “adulassem sua audiência com o elogio à riqueza e ao esplendor de Atenas”. Baquilides faz aqui o mesmo empregando epítetos que aparentemente parecem “ter sido componentes regulares nos louvores à cidade”, como é o caso, por exemplo, de πολυήρατος, empregado por Sólon para referir-se a Atenas em sua célebre elegia 4W (v. 21) ²⁴⁷. Também Aristófanes atribui esse mesmo termo à cidade nas *Nuvens* (v. 301). O epíteto ὀλβιος, por sua vez, do mesmo modo não é incomum como qualificativo de um lugar e é usado igualmente por Eurípides para referir-se à própria Atenas na tragédia *Alceste*, onde ocorre, inclusive, o mesmo sintagma (ὀλβίαις Ἀθάναις, v. 452) que no poema de Baquilides ²⁴⁸.

Nota-se, portanto, a profusão de epítetos que permeiam o proêmio e que, com maior ou menor grau de relevância, enaltecem as figuras e locais abordados pelo poeta e elevam o tom dessa introdução. Esse procedimento, no entanto, não se encerra no verso 14, mas prossegue sendo verificado principalmente nos últimos quatro versos da estrofe e por toda a antístrofe. Se no proêmio tiveram destaque as Graças e a cidade de Atenas, recebendo ambas dois epítetos que as qualificavam, na antístrofe o mesmo ocorrerá com as personagens femininas do mito trabalhado, ou seja, Io e Hera. Na história em questão as duas são adversárias, ou, mais precisamente, vítima e algoz, uma vez que a esposa de Zeus emprega todo o poder divino a seu dispor para isolar e reprimir a amante do deus. Nesse sentido, é interessante notar certo paralelo que existe na descrição de ambas no poema de Baquilides em relação ao comentário de seus atributos, já que as duas

²⁴⁶ Ver p. 131-132.

²⁴⁷ A atribuição do epíteto a uma cidade ou país é encontrada já na obra homérica (*Od.* 11.275), onde o local elogiado é Tebas, e, posteriormente, também verificada em Heródoto (4.159), que aplica o mesmo adjetivo à Líbia.

²⁴⁸ Ferreira (2008, p. 8) considera curioso que Píndaro empregue ainda o mesmo epíteto para qualificar Esparta na abertura da *Pítica* 10 (ὀλβία Λακεδαιμόνων, v. 1).

recebem o mesmo número de versos e de epítetos, entre os quais, inclusive, há repetição de termos.

Quando finalmente o mito em questão é introduzido no poema, a partir do verso 15, Baquilides então dedica dois substantivos e dois adjetivos, além da menção de sua paternidade, à apresentação da protagonista, ainda que não use propriamente seu nome. Ao dizer a “novilha” (βοῦς, v. 16) “filha de Ínaco” (Ἰνάχου ... κόρα, v. 18) o poeta está remetendo a características peculiares da personagem, que a identificam imediatamente para qualquer um com conhecimento básico do mito. Ao acrescentar, porém, que ela é “dourada” (χρυσέα, v. 16) – um epíteto que, como lembra Maehler (2004, p. 214), geralmente é associado aos deuses ou, mais frequentemente, àquilo que lhes pertence – o poeta eleva a condição de Io para o nível divino.

Entre as demais ocorrências do adjetivo nos versos remanescentes de Baquilides, são poucas aquelas em que o termo não está associado – pelos menos diretamente – ao universo divino ²⁴⁹, de modo que é possível admitir que a relação entre ambos seja uma noção clara para o poeta. Io tem, por um lado, uma forte conexão com Zeus, tendo sido por ele escolhida e seduzida. Nesse caso, o epíteto pode estar sendo usado para “sublinhar a sua eleição aos olhos de um deus”, como afirma Ferreira (2008, p. 3). Por outro lado, ela é também objeto das preocupações da deusa Hera, a quem, conta uma versão do mito, Zeus teria sido obrigado a doar a então “novilha” Io, a fim de não revelar seu segredo ²⁵⁰. Isso teria feito de Io posse da esposa de Zeus, situação condizente com o epíteto a ela aplicado nesse poema, como observa Maehler (2004, p. 214).

Significativo é também o fato de o termo χρύσεος ser parte do epíteto composto que adiante qualificará as vestes da própria deusa Hera (χρυσόπεπλος Ἡρα, v. 22). A palavra em si é, como aponta Jebb (1905, p. 401), “um epíteto genérico para uma deusa” ²⁵¹, principalmente em função da sua primeira parte. Aqui, porém, sua importância advém muito do paralelo com aquele epíteto que qualificara Io no verso 16, paralelo esse que curiosamente coloca as duas figuras femininas em aparente situação de equilíbrio. É isso que nota Ferreira (2008, p. 8), por exemplo, ao afirmar que o

²⁴⁹ Por exemplo: 5.174, 9.72, 11.117, 15.4, 16.2, 17.36.

²⁵⁰ Ver [Apolodoro], *Biblioteca* (2.1.3).

²⁵¹ Embora em sua primeira ocorrência o adjetivo esteja vinculado a um substantivo comum (χρυσόπεπλε κοῦρα) no fragmento 418 *PMG* de Anacreonte, Píndaro o aplica à Mnemosine (*Ist.* 6.75) e Simônides à musa Clío (fr. 577b.2 *PMG*).

adjetivo não parece ter “valor meramente decorativo” nesse poema, porque estabelece uma ligação implícita com o v. 16”, o que sugere que “a amante e a esposa de Zeus partilham da mesma natureza divina”.

Outro epíteto recebe ainda a protagonista no verso que encerra a estrofe – o célebre ῥοδοδάκτυλος (“dedirrósea”, v. 18) que, desde Homero ²⁵² e Hesíodo ²⁵³, é um epíteto quase exclusivo da Aurora ²⁵⁴. O contraste entre um adjetivo que alude aos “dedos” (δάκτυλος) de Io e o substantivo que a qualificara como “novilha” (βοῦς) dois versos acima é evidente, ainda que se pense no valor simplesmente simbólico e estético do epíteto usado “para louvar a beleza de Io” (Ferreira, 2008, p. 7). Uma interpretação que assuma que Baquilides estaria caracterizando-a como completamente metamorfoseada em animal ²⁵⁵, a partir simplesmente do substantivo βοῦς, pode ficar então comprometida pela ocorrência de tal epíteto. Por outro lado, ele pode ser também uma referência à condição humana anterior da personagem, algo que Maehler (2004, p. 214) enxerga como uma “ironia cruel” de Baquilides, o qual confere esse epíteto “à infeliz donzela cujos ‘dedos rosados’ acabaram de se transformar em duros cascos”.

O termo que causa certo desconforto nessa passagem pode ter ainda uma outra justificativa ou, no mínimo, provocar um grato efeito. Romero (1994, p. 128), o qual observa no poema a profusão de “imagens florais”, atenta para a contribuição do epíteto na construção dessa ideia ao inserir no texto o nome de uma flor (ῥόδον). Esse uso possivelmente atrairia uma atenção diferenciada a um epíteto bastante comum na épica homérica. Vale lembrar ainda que a rosa é citada por Baquilides em mais dois momentos nos seus ditirambos (16. 34 e 17.116) ²⁵⁶, ambas as vezes em contextos amorosos, o que também é o caso aqui, já que Zeus é mencionado justamente no verso anterior.

Essa menção não se restringe à figura do deus, mas alude também, ainda que de forma elíptica, ao seu desejo por Io e ao plano por ele elaborado a fim de possuí-la. Na tragédia *Prometeu acorrentado* (v. 663-71), vê-se Io relatando os sonhos que a instigavam a encontrar Zeus no prado de Lerna, as consultas que o pai fizera ao oráculo e, por fim, a ordem para que esse expulsasse a filha do palácio. Tudo isso seria parte do

²⁵² Por exemplo: *Il.* 1.477, 6.175, 9.707; *Od.* 2.1, 3.404, 4.306 e *passim*.

²⁵³ *Trabalhos e os dias* (v. 610).

²⁵⁴ Safo o atribui à lua no fr. 96 V (ῥοδοδάκτυλος <σελάγννα>, v. 8).

²⁵⁵ Ver nota 234.

²⁵⁶ Ver nota 165.

plano de Zeus para afastar Io de Argos, onde ela ocupava a posição de sacerdotisa de Hera, o que impedia que ele a abordasse sem ser notado pela esposa (Maehler, 2004, p. 214). A isso é que parece aludir, portanto, o termo *φραδαῖσι* (v. 17), cujo sentido derivado do verbo *φράζω* (Jebb, 1905, p. 400) pode trazer tanto a ideia de “conselho”, como de a de “instrução”, ressaltando, de qualquer forma, o papel ativo de Zeus na fuga de Io.

Tal feito só é possível graças ao poder do deus que tem exatamente essa característica destacada por meio dos dois epítetos que o qualificam no verso 17: *εὐρυσθενέος* (“de vastos poderes”) e *φερτάτου* (“bravíssimo”). Este último é, desde Homero, um indicativo de força e poder (Chantraine, 1968, s.v.) e o próprio Baquilides já o empregara em referência a Zeus no ditirambo 17 (v. 20), no mesmo discurso em que Teseu posteriormente o aplica também a Minos (v. 33). Uma outra ocorrência desse epíteto registra ainda o poeta no ditirambo 18 (v. 20), onde ele aparece qualificando Sínis, uma das criaturas aniquiladas pelo mesmo Teseu. Como acontece aqui, em nenhum dos casos o adjetivo parece ser meramente decorativo, visto que o contexto das suas quatro ocorrências é aquele que caracteriza um “medir de forças” entre duas figuras²⁵⁷. No poema em questão, como aponta Romero (1994, p. 128), os versos 17 a 22 apresentam os papéis de Zeus e de Hera no destino de Io, papéis esses que são definidos, inclusive, por intenções opostas.

Nesse sentido, vale observar, como faz também Romero (1994, p. 128), o contraste entre os dois primeiros epítetos recebidos por cada um dos deuses: *εὐρυσθενής* (v. 17) no caso de Zeus e *μεγιστοάνασσα* (v. 21) para Hera. O primeiro se assemelha a diversos outros compostos a partir do termo *εὐρύς*, pelos quais Baquilides parece ter certo apreço²⁵⁸. O epíteto, que em Homero é exclusivo de Posídon²⁵⁹, cumpre neste poema a função de dar a correta dimensão ao poder de Zeus, o qual por meio de seus conselhos ou planos (*φραδαῖσι*, v. 17) fora capaz de se unir a Io, como desejava. Jebb (1905, p. 400) observa, por outro lado, pensando no sentido espacial de *εὐρύς*, que o adjetivo pode também se referir à capacidade do deus de

²⁵⁷ Esses confrontos seriam: Teseu *versus* Minos no ditirambo 17 e Teseu *versus* Sínis no 18.

²⁵⁸ No ditirambo 16, por exemplo, ele usa o termo *εὐρυνεφής* (“de vastas nuvens”, 16.17) também para se referir ao pai dos deuses. Ver também: *εὐρυβίας* (5.104, 11.52, 16.31) e *εὐρύχορος* (10.31), por exemplo.

²⁵⁹ Píndaro também diversifica a aplicação do epíteto conferindo-o a Apolo (*Ist.* 2.18), a Télamon (*Nem.* 3.36) e aos substantivos comuns *ἄρετή* (*Ol.* 4.10) e *πλοῦτος* (*Pit.* 5.1).

proteger a amante “em suas andanças, por onde quer que ela vá”. Vale ainda atentar para o que diz Maehler (2004, p. 214) a respeito de todo esse poder do deus proporcionar um “contraste afiado” com a fragilidade da moça “dedirrósea” no verso seguinte, algo que, segundo o autor, “maximiza o potencial emocional dessa cena”.

Aquele primeiro epíteto atribuído a Hera (μεγιστοάνασσα, v. 21), por sua vez, é um composto cujo primeiro elemento, tanto quanto faz εὐρύς no adjetivo discutido logo acima, já caracteriza a magnitude do poder da deusa. O termo é mais um *hapax legomenon* encontrado na obra de Baquilides, assim como o é também o epíteto μεγιστοπάτωρ, de similar formação e sentido e que é encontrado no epínicio 5 (v. 199) do poeta, atribuído justamente ao esposo de Hera. Também o segundo termo (ἄνασσα) do epíteto composto visto no poema em questão reforça a imagem de Hera como uma deusa poderosa que, inclusive, manipula o destino de Io, independentemente da vontade de seu esposo. Ferreira (2008, p. 8) observa que esse epíteto “sublinha o poder da deusa”, enquanto χρυσόπεπλος²⁶⁰ (v. 22) ressalta sua “beleza física”. A autora enxerga ainda um paralelismo entre esses dois adjetivos que qualificam Hera e aqueles aplicados às Graças nos versos 5 e 6 (ιοβλέφαρος e φερεστέφανος), pois, segundo ela, também aqui um epíteto ressalta o aspecto físico das deidades e outro sua função, respectivamente.

Dos versos 15 a 25, então, ao longo dos quais são narrados a fuga de Io de sua cidade natal e seu aprisionamento por Hera, o poeta confere mais destaque à descrição dos envolvidos em tais acontecimentos do que à ação em si, já que o número de adjetivos é consideravelmente superior ao de verbos²⁶¹. Cabe ainda destacar nessa passagem a caracterização de Argos, a quem a deusa ordena vigiar a novilha. Ésquilo atribui ao filho da Terra dois epítetos sintéticos que aludem aos inúmeros olhos da sentinela: μυριωπός (“de incontáveis olhos”, *Prom.* 568) e πανόπτης (“onividente”, *Supl.*, 304). Baquilides, no entanto, curiosamente não sintetiza essa imagem, mas a descreve ao longo de dois versos inteiros (v. 19-20), algo que talvez tenha como objetivo equilibrar a caracterização dessa personagem com aquelas das Graças (v. 5-6), de Atenas (v. 9-10), de Io (v. 16 e 18) ou ainda da própria Hera, que aparecerá nos dois versos seguintes (v. 21-2). Aqui o poeta não faz então referência à quantidade de olhos de Argos, mas sim à sua notável capacidade, algo que fica evidente tanto pelo sintagma

²⁶⁰ Ver p. 137.

²⁶¹ Contam-se onze adjetivos, nove substantivos e apenas seis verbos nesse trecho de onze versos.

que descreve sua atuação (βλέποντα / πάντοθεν (“todo canto / enxerga”, v. 19-20), quanto pelo adjetivo que tais olhos descreve (ἄκαμάτοις, “incansáveis”, v. 20). Maehler (2004, p. 215) observa que o advérbio πάντοθεν sugere que Baquilides, assim com Ésquilo, “imagina Argos coberto de olhos por todo seu corpo, tal como ele é mostrado em diversos vasos” ²⁶². Aquele adjetivo que os qualifica é, por sua vez, retomado ainda pelo assíndeto ἄκοιτον ἄϋπτον (“sem repousar, sem dormir”, v. 20), cuja combinação com a aliteração presente entre os termos é, como destaca Maehler (2004, p. 215), “particularmente poderosa”.

Curioso é, no entanto, o tratamento que recebe Hermes no poema, visto que, pelo menos no texto remanescente, não aparece nomeado e é identificado tão somente pela “filiação materna” (Μαίᾱς / υἱός, v. 25-6) e “pela função que exercia junto dos Olímpicos” (ποδαρκέῳ ἄγγελον, v. 30) ²⁶³, como aponta Ferreira (2008, p. 4). Sobre o modo como o vigia teria sido executado pelo deus, que já em Hesíodo ²⁶⁴ e na épica homérica ²⁶⁵ é conhecido como “o matador de Argos” (ἄργειφόντης), Baquilides não é categórico mas, pelo contrário, cogita hipóteses. Conforme a tradição, a morte de Argos por Hermes teria se dado ou em combate aberto ²⁶⁶ ou após a vítima ter sido conduzida ao sono por seu assassino ²⁶⁷. O poeta aborda a primeira alternativa nos versos 31-2 e a segunda entre os versos 35-6, restando entre eles a dúvida quanto ao significado dos “engenhos inexprimíveis” (ἄσπετοι μέριμναι, v. 34), sobretudo em função da lacuna do verso 33.

Jebb (1905, p. 27) primeiro sugerira que tais “engenhos” ou “cuidados” seriam os de Argos ao vigiar Io, os quais o teriam “deixado exausto” e que o teriam “feito sucumbir ao sono”, durante o qual Hermes o teria matado. Maehler (2004, p. 217), no entanto, observa que sendo μέριμνα “planejamento” ou “pensamento direcionado a um propósito”, o termo aqui não pode se referir ao trabalho de Argos, visto que ele já tem

²⁶² O estudioso oferece como exemplo um *pelike* de cerca de 470-60 a.C. (*LIMC* V 666 n° 25), onde consta, inclusive, a inscrição ΠΑΝΟΙ[caracterizando Argos (*loc. cit.*).

²⁶³ West (2007, p. 282-3), ao comparar a figura de Hermes com a o deus védico Pūṣan, observa que aquele tem também entre seus atributos a capacidade “de achar coisas escondidas” e “recuperar propriedades perdidas”, visto que ele tem “conhecimento dos caminhos e atalhos”. Essa visão do deus parece apropriada, pois, à tarefa que Zeus lhe confere no mito de Io.

²⁶⁴ Por exemplo: *Trabalhos e os dias* (v. 68, 77, 84).

²⁶⁵ Por exemplo: *Il.* 2.103, 16.181, 24.24 e *Od.* 1.38, 5.43, 8.338.

²⁶⁶ Ver [Apolodoro], *Bibli.* (2.1.7).

²⁶⁷ Ver Ovídio, *Met.* (1.673-721).

suas “penas” (καδέων, v. 36), mas que talvez aludisse aos “planos de Hermes, ou dos deuses em geral, cujos ‘desígnios’ são ‘inescrutáveis’”. Romero (1994, p. 131) igualmente partilha dessa opinião, julgando que μέριμναι seriam as “tribulações que agitaram o ânimo de Hermes no seu intento de cumprir a ordem que recebeu de Zeus para liberar a filha de Ínaco”.

Aquilo que teria feito Argos adormecer parece estar mais corretamente mencionado na segunda hipótese cogitada pelo poeta para sua morte (v. 35-6), a qual é introduzida pela partícula ἥ, respondendo, assim, a εἴτ' οὖν (v. 29). Como aponta Maehler (2004, p. 217), as Piérides – outrora mencionadas como “Musas da Piéria” (Πιερίδων ... / ... Μουσῶν, v. 3-4) – “proporcionam música ou uma história, ou ambas”, as quais podem ter sido usadas por Hermes para provocar o sono em Argos de forma que pudesse, finalmente, executá-lo. A própria Io faz menção à “canção adormecedora” ²⁶⁸ (ὑπνοδόταν νόμον) que ela ouve em suas errâncias, enquanto perseguida pelo moscado na tragédia de Ésquilo *Prometeu acorrentado* (v. 575). Maehler (2004, p. 208) acredita, porém, que tanto em Baquilides quanto no tragediógrafo, a “alusão à ‘música’ é tão breve que a audiência mal poderia compreender a que isso se referia, a menos que ela já conhecesse essa parte da história”. Há que se considerar, no entanto, a possibilidade de que μέριμναι (v. 34), estando realmente conectada a Hermes, pudesse representar o emprego por parte do deus do mesmo “engenho” que o poeta anuncia possuir no proêmio, onde ele também usa esse termo (μέριμνα, v. 11). A ocorrência tão próxima do substantivo à menção às Musas – como também ocorre no proêmio –, reforça a possibilidade dessa interpretação e, consequentemente, do interessante paralelo que poderia estar ali traçado entre a música produzida por Hermes e aquela produzida pelo próprio poeta. Ferreira (2008, p. 4) observa, enfim, que essa hipótese para a morte de Argos “põe em relevo a astúcia de Hermes e a qualidade lenitiva do canto, porque o deus teria primeiro adormecido Argos para o conseguir matar”.

Baquílides, no entanto, não parece preferir essa à outra versão, visto que ele mantém as duas alternativas como possíveis e, ao invés de resolver a questão, opta por dar continuidade à narrativa do destino de Io que, finalmente, “ao florido Nilo chegou” (ἀνθεμώδεα / Νεῖλον ἀφίκετ', v. 39-40). Essa suposta “hesitação do poeta entre as

²⁶⁸ Tradução de Torrano (2009).

diferentes tradições em relação à morte de Argos” é o que faz Jebb (1905, p. 236) julgar como “parco” o “tratamento da história de Io por nosso poeta, que dificilmente consegue cumprir a promessa de seu exórdio”. Ferreira (2008, p. 5), no entanto, se opõe a essa visão por considerar que “se trata antes de uma estratégia que vai ao encontro do que ficou estipulado na abertura da ode: são muitas as possibilidades de que dispõe o poeta quando as divindades o abençoam”. A autora julga, portanto, que Baquilídes tem a devida licença para oscilar entre as diferentes versões do mito, justamente em função daquilo que disse no início do poema (v. 1-7). Já Maehler (2004, p. 215) observa uma diferente característica que advém dessa escolha do poeta, pois “ao oferecer alternativas explicações especulativas sobre a morte de Argos, o coro ditirâmico de Baquilídes adota a atitude de ignorância frequentemente demonstrada nos coros trágicos” ²⁶⁹. A partir dessa ressalva, é possível pensar que aquela “hesitação” não seja necessariamente uma falha do poeta, mas um recurso poético à sua disposição.

A evidência de que o poeta emprega tal recurso conscientemente ao não escolher uma entre as duas possíveis e conhecidas versões para a morte de Argos são os versos que iniciam o epodo, nos quais ele volta a fazer referência a si mesmo, como já ocorrera no proêmio (v. 8-14) ²⁷⁰. Percy Jr. (1976, p. 96) nota que essa “intrusão do poeta” pode ser devida à menção às Piérides (v. 35), também como acontecera no proêmio (v. 4), fazendo com que se tenha uma nova “invocação” às Musas como um divisor entre a antístrofe e o epodo. Como acrescenta o autor, essa “separação é necessária visto que nem antes e nem depois a ordem cronológica é estritamente preservada” ²⁷¹. A menção às Piérides retoma, então, a imagem dos inúmeros caminhos poéticos que elas oferecem para aqueles que apreciam (v. 1-4), de modo que parece razoável pensar, como fazem alguns autores ²⁷², que também na abertura do epodo Baquilídes retome essa mesma imagem, escolhendo o caminho “mais seguro” (ἀσφαλέστατον, v. 38), quase como uma resposta ao que lhe recomendara o coro nos versos 13 a 15.

O mais seguro parece ser, portanto, deixando de lado as dúvidas quanto à morte de Argos, prosseguir em direção ao que interessa ao próprio poema, ou seja, a história

²⁶⁹ Maehler (2004, p. 215-6) aponta os seguintes exemplos: Eurípides, *Hipólito* (v. 141-60), onde há “especulação sobre as possíveis causas do sofrimento de Fedra”, Sófocles, *Ájax* (v. 172-81), onde se cogitam “as possíveis causas da loucura de *Ájax*” e *Édipo Tirano* (v. 1098-1109), em que se reflete sobre “quem seriam os pais de Édipo”.

²⁷⁰ Ver p. 129-130.

²⁷¹ A narrativa se inicia com Io fugindo para o Egito, retrocede para a ocasião da morte de Argos por Hermes e, enfim, retoma o momento em que ela finalmente chega ao Egito.

²⁷² Por exemplo: Ferreira (2008, p. 5), Maehler (2004, p. 217), Percy Jr. (1976, p. 96) e Romero (1994, p. 132).

de Io e de seus descendentes até chegar a Dioniso. A menção ao deus – que é única dentre os ditirambos remanescentes de Baquilídes – é, segundo alguns estudiosos, o objetivo primordial do poeta ao narrar o mito de Io. Jebb (1905, p. 236), por exemplo, afirma que Baquilídes se interessa por Io “principalmente como ancestral de Dioniso”, sendo que o “nascimento do deus é o clímax em direção ao qual ele se dirige”. Romero (1994, p. 132) também procura explicar dessa maneira a ausência de uma abordagem mais pormenorizada do mito de Io, justificando que o poeta “se limita mais a sugerir do que a narrar e chega aonde queria chegar, até a figura de Dioniso, o deus das festas nas quais o poema é representado”.

A própria Io, entretanto, somente é nomeada nessa última parte do poema (v. 41), quando seu destino final é informado e ela dá à luz Épafo, aquele que iniciará o processo de sucessão até Dioniso. O rio Nilo, onde ela finalmente aporta, é caracterizado como “florido” (ἀνθεμώδεα, v. 39), mais um epíteto para o rol das “imagens florais” que Romero (1994, p. 133) observa no poema²⁷³, ideia que já vinha sendo particularmente reforçada entre o fim da antístrofe e esse início de epodo. Quando, por exemplo, no verso 32 o poeta emprega o *hapax* ὀβριμοσπόρου (“poderosa prole”)²⁷⁴ para referir-se aos filhos da Terra, ele está usando como segundo termo do composto uma palavra (σπόρος) cujo significado se estende também ao campo da “semeadura” e/ou da “colheita” (*LSJ*, s.v.). Já no verso 35, o verbo ligado às Piérides, φυτεύω, está igualmente relacionado àquele campo semântico, visto que significa primariamente “plantar” ou “gerar” (*LSJ*, s.v.). O mesmo verbo será ainda repetido no verso 48, quando se descreve a concepção de Dioniso por Sêmele. Adiante, no verso 44, o particípio βρύοντα retomará uma ação similar, pois seu sentido é próximo ao de “proliferar”, especialmente vinculado a plantas (*LSJ*, s.v.).

Romero (1994, p. 133) considera, enfim, que a derradeira “imagem floral” seria ainda o último epíteto do poema, στεφαναφόρων (“que carregam coroas”, “coroados” v. 51”), o qual faz alusão “às coroas vegetais que portavam os coros ditirâmbicos”. Mais do que colaborar para o efeito pictórico de tais imagens, o epíteto se destaca também em função do paralelo que estabelece com aquele dedicado às Graças no verso 6

²⁷³ Ver p. 138.

²⁷⁴ No ditirambo 16 o poeta emprega outro *hapax legomenon* formado a partir do mesmo primeiro termo: ὀβριμοδεκτής (“de visão poderosa”, v. 20).

(φερεστέφανος²⁷⁵), sendo que os dois são uma composição do substantivo στέφανος (“coroa”) e do verbo φέρω (“carregar”, “portar”). Esse verbo, que pode também significar “conceder” (*LSJ*, s.v.), traz para ambos epítetos a ideia da premiação obtida pelo poeta vencedor nas competições. Dessa forma, como nota Ferreira (2008, p. 9), “no início e na conclusão do poema alude-se à importância da vitória no concurso ditirâmico, que trará ao poeta a almejada *timê* (v. 7)”.

Além disso, vale notar que aquele epíteto dedicado às Graças (φερεστέφανος, v. 6) aparece no proêmio da ode (v. 1-14), momento que – como foi visto anteriormente²⁷⁶ – é dedicado por Baquilides à reflexão sobre o fazer poético. González (2003, p. 155), em seu levantamento das imagens relacionadas ao processo de composição em Píndaro e em Baquilides, observou que aquelas vinculadas à vegetação são as “mais abundantes nos textos” do poeta, sendo que, entre elas, “predominam as florais, a ponto de converterem-se em tópico literário”. Nesse sentido, considerando-se ainda a metáfora do caminho, também empregada nesse ditirambo em relação ao fazer poético, é notório o fato de que aquela reflexão sobre esse processo composicional não permanece restrita ao proêmio, onde ela é evidente, mas permeia metaforicamente todo o texto e é, inclusive, retomada em seus últimos versos. Isso certamente “contribui para realçar a unidade formal da ode”, como sugere Romero (1994, p. 133).

Entre a menção a Épafo no verso 42 e o fim do poema no verso 51, vê-se o que Romero (1994, p. 132) classifica como um “catálogo genealógico”, o qual conduzirá, finalmente, ao nascimento de Dioniso. Dado o estado particularmente fragmentário dessa seção, são mais arriscadas as observações a respeito do significado dos termos aqui presentes e, mais importante, das relações entre eles, sobretudo no que diz respeito aos epítetos, os quais particularmente interessam a este trabalho. Ferreira (2008, p. 6) nota, por exemplo, que “há um certo equilíbrio na distribuição dos termos qualificativos na estrofe e na antístrofe, enquanto seu número é menor no epodo”. A autora julga que essa diferença se deva ao fato de “o poeta dedicar esta última parte à enumeração dos descendentes de Io sem se deter em muitos pormenores”.

No caso de λινοστόλων no verso 43, porém, é justamente um detalhe sobre um hábito dos egípcios – habitantes da terra a que Io chegara e onde seu filho tornar-se-ia rei – que é destacado. Apesar de o epíteto composto aqui empregado ser um termo raro,

²⁷⁵ Ver p. 131.

²⁷⁶ Ver p. 130-136.

sua primeira parte (λίνον, “linho”) imediatamente evidencia a relação do termo com os egípcios, pois, como se vê em Heródoto (2.37), por exemplo, esse povo tinha forte preferência pelo uso do material nas vestimentas. Além do Egito, também outra terra indiretamente relacionada ao nascimento de Dioniso é ainda mencionada no epodo: “Tebas de sete portas” (ἑπταπύλοισι, v. 47). O epíteto que qualifica a cidade é, desde Hesíodo ²⁷⁷ e Homero ²⁷⁸, o adjetivo mais célebre relacionado à cidade onde nasceu a mãe do deus.

O próprio Dioniso, enfim, recebe um epíteto peculiar e que é mais um *hapax legomenon* no poema: ὀρσιβάκχαν (“o que incita as Bacas”, v. 49). O composto, que tem formação similar a outros na obra de Baquilídes ²⁷⁹, alude especificamente a uma característica da divindade celebrada, a de guia báquico. Embora tal atributo não esteja completamente relacionado ao aspecto do deus contemplado pelo poema, ele é, certamente, um traço distintivo de sua esfera de atuação e algo que imediatamente o identifica. Aquela característica do deus que de fato concerne ao poema é então esclarecida na sequência, pelos dois últimos versos. Ou seja, Dioniso é “o que incita as Bacas”, mas é também “senhor dos esplêndidos / concursos e dos coros laureados” (ἀγλαῶν ἀγώνων καὶ χορῶν στεφαναφόρων ἄνακτα, v. 50-1), esses sim aspectos que ressaltam seu poder sobre a música e sobre as competições poéticas.

Ao mencionar nos versos finais os próprios concursos, Baquilídes faz com que “a narrativa convirja para a realidade da *performance*, o Festival Dionisiáco”. Esse encerramento da ode é similar àquele do ditirambo 17, em que a audiência interna e externa confundem-se nos últimos versos do poema, distorcendo a percepção do momento presente ²⁸⁰. Também nesses derradeiros versos é que a audiência finalmente ouve o nome de Dioniso, a quem o ditirambo tradicionalmente deveria honrar. Esse momento de clímax não é atingido, porém, sem que antes seja narrada, ainda que sinteticamente, a genealogia do deus. A enumeração dos descendentes de Io no epodo é, enfim, o modo pelo qual o poeta conecta o mito da amante de Zeus a Dioniso e, consequentemente, justifica a sua opção por aquela história.

²⁷⁷ *Trabalhos e os dias* (v. 162).

²⁷⁸ *Il.* 4.406 e *Od.* 11.263.

²⁷⁹ Ver, por exemplo, ὀρσιμάχου (15.3) e ὀρσιάλωι (16.19).

²⁸⁰ Ver p. 107.

Se o tratamento despendido pelo poeta ao mito de Io parecia, até então, superficial ou “parco” – como queria Jebb (1905, p. 236) ²⁸¹ – é justamente a menção final a Dioniso que é capaz de evidenciar a prioridade ou o objetivo do poeta. Como o próprio Jebb (1905, p. 236) e também Romero (1994, p. 132) notaram ²⁸², o mito de Io é o meio através do qual o poeta alcança o objetivo de trazer para seu poema aquela divindade essencial tanto para a tradição ditirâmbica, quanto para as festividades em que Baquílides se apresenta naquele momento. É possível pensar ainda, como faz Fearn (2007, p. 181), que o “modo como o poeta engenhosamente oscila em torno de seu mito genealógico de Io no início para Dioniso no fim do poema” seria, inclusive, um modo de ele “brincar com a expectativa da audiência de um mito dionisíaco em *performance* num festival dionisíaco”. Assim sendo, uma contribuição significativa que o único ditirambo de Baquílides a carregar o nome do deus que presidiria o gênero poderia dar seria a “indicação de que as conexões entre o ditirambo e conteúdo diretamente dionisíaco, mesmo em festivais para Dioniso, não estariam isentas de manipulação” (Fearn, *idem*).

²⁸¹ Ver p. 142.

²⁸² Ver p. 144.

Ode 20

O último poema daquilo que nos chegou do livro de ditirambos de Baquílides é também o menor deles, visto que sobreviveram somente seus onze versos iniciais, os quais são ainda fragmentários. Em razão desse menor volume de material, também o número de estudos encontrados a respeito deste poema é escasso em relação aos demais. No que concerne ao tema abordado neste trabalho, porém, os poucos versos remanescentes parecem fornecer um razoável repertório de estudo, visto que – considerando-se corretos os suplementos dos editores – encontram-se em onze versos nove adjetivos, entre os quais oito são epítetos compostos e, como observou também Ferreira (2008, p. 10), “pelo menos cinco pertencem à tradição homérica”. O estado fragmentário do texto faz, portanto, com que ele dependa, muito mais do que os ditirambos anteriores, das sugestões propostas pelos editores e estudiosos. Assim sendo, também a observação dos epítetos empregados e de seu funcionamento na ode está sujeita, na maior parte das vezes, à aceitação de vários desses suplementos, razão pela qual se abordará, sempre que necessário e possível for, algumas questões que pareçam legitimar ou não tais acréscimos.

Baquílides aborda neste poema o mito do rapto de Marpessa, a filha do rei de Pleuron, Eveno, que costumava desafiar os pretendentes daquela para corridas de carros e, tendo os vencido, assassiná-los. As fontes através das quais essa história nos é dada a conhecer são um escólio da *Ilíada* (schol. BT Hom. *Il.* 9.557), que informa que Simonides (fr. 563 *PMG*) também teria composto uma canção envolvendo parte desse mito, e um escólio a Píndaro (schol. *Ist.* 4.92a), o qual descreve o terrível modo como Eveno dispunha os crânios dos pretendentes assassinados sobre o templo de Posídon. A esse destino, então, Idas foge ao raptar Marpessa quando ela dançava em um festival em honra a Ártemis, sem se prestar, portanto, ao desafio habitual a que o pai expunha aqueles que cortejavam a donzela.

Ainda segundo o escoliasta da *Ilíada*, o poema de Simonides retrataria um outro momento do mito, seguinte ao rapto, quando então Apolo resolvera tomar Marpessa de Idas, situação que teria levado a um confronto entre o herói e o deus, tendo sido necessária a intervenção de Zeus. Desse recebendo a oportunidade de escolher entre Idas e Apolo, Marpessa teria escolhido o herói, por receio de que o deus a abandonasse quando ela chegasse à velhice. O momento posterior a esse episódio, quando finalmente

Idas conduz Marpessa para casa consigo é a parte do mito à qual o poema de Baquilídes parece aludir, pelo menos nesse início da ode²⁸³.

A essa chegada do novo casal à cidade se referem os versos 4-5 da ode de Baquilídes, os quais situam esse momento como ocasião de *performance* de uma canção que seria similar àquela que o poeta ali apresenta (τοιόνδε μέλος, v. 3). Esse vínculo estabelecido no próprio texto entre as duas canções é o que pode suscitar dúvidas quanto à classificação da ode de Baquilídes como um ditirambo. Isso se dá porque o tipo de poema que se espera que tenha sido executado naquele momento passado ao qual a ode remete (ποτῖ, v. 1), seria algo mais apropriado à ocasião das bodas de um casal, como um himeneu, por exemplo. Jebb (1905, p. 238), a esse respeito, julga que a expressão τοιόνδε μέλος, verificada no verso 3, seria um indicativo de que o poema “deveria nos dar alguma ideia do *modo* como” as moças da Lacedemônia cantaram a referida canção, sendo plausível imaginar, segundo o estudioso, que após discorrer sobre o mito de Idas, o poeta “retornaria ao tema anunciado” por aquele verso.

Um canto que fosse entoado por jovens donzelas, como as que aparecem caracterizadas no segundo verso do poema de Baquilídes (ξανθαὶ Λακεδαιμονίων), e que abordasse o tema do casamento, necessariamente teria, ainda segundo Jebb (1905, p. 239), “o caráter de um himeneu”²⁸⁴. Assim, ainda que não acredite que a ode em questão fosse um exemplar daquele gênero de poesia vinculado exclusivamente ao casamento, o autor pensa que ela teria, de algum modo, seu “estilo e tom”, além de uma provável “referência às núpcias”. O estudioso resume, enfim, a essência do poema de Baquilídes como “um livre exercício de imaginação lírica no tratamento do mito, planejado para preparar o ambiente para o himeneu cantado pelas moças”. Maehler (2004, p. 221) também não acredita que a comparação proposta pelo terceiro verso implique que o poema de Baquilídes fosse “uma canção de casamento”, como aquela que o próprio texto menciona. O estudioso compara essa problemática com aquela originada a partir da menção de Apolo no ditirambo 16 “enquanto a ode como um todo parece ser um ditirambo”. Assim pensa também Medina (2001, p. 60), o qual conclui

²⁸³ Maehler (2004, p. 220) acredita que seja provável que “a parte mais dramática deste episódio, o confronto entre Idas e Apolo, fosse também contada por Baquilídes”.

²⁸⁴ Jebb (1905, p. 238) associa o verso 3 do poema de Baquilídes ao sintagma similar, τοιῶδ' ὑμεναίῳ, encontrado em uma passagem das *Aves* de Aristófanes (v. 1731-7), na qual o coro recepciona cantando dois jovens recém-casados.

que a ode seja “um ditirambo com ares claros de epitalâmio ou himeneu”, uma mescla que, segundo o autor, “é uma das contribuições literárias de Baquilides”.

Bem mais certa parece ser, por outro lado, a definição de Esparta como local de *performance* do poema, informação sugerida já pela dedicatória que acompanha o título, Λακεδαιμόνιοις, e reforçada pela referência no início da ode às “loiras lacedemônias” (ξανθαὶ Λακεδαιμόνιων, v. 2). Apesar disso, o herói cuja proeza é reverenciada no poema, Idas – filho de Afareu e irmão de Linceu –, é uma figura originalmente associado à Messênia, um fato que, a princípio, causa estranheza. No perdido poema de Simonides (fr. 563 *PMG*) a que o escoliasta da *Ilíada* (schol. BT Hom. *Il.* 9.557) se refere, no entanto, Idas já aparece também como um lacedemônio, uma mistura de tradições que Jebb (1905, p. 240) lembra terem sido possíveis a partir da derrubada de Messênia por aquela cidade por volta de 668 a.C.

Considerando que o poema de Baquilides fosse de fato executado em Esparta, como parece, essa mudança na origem do herói seria um fator essencial para que seu mito pudesse ser apresentado em uma festividade local. Essa ocasião de *performance* seria, segundo sugestão de Maehler (2004, p. 219-20), o festival espartano em honra a Ártemis Cariatís, realizado em Cária, o qual tinha vinculado a si um mito sobre a abdução “das filhas dos espartanos mais ricos e mais respeitados” enquanto elas dançavam em honra à deusa. A semelhança entre esse mito e aquele envolvendo o rapto de Marpessa por Idas poderia indicar, segundo Maehler, que a ode de Baquilides tivesse sido então composta para essa festividade²⁸⁵.

O próprio texto, por outro lado, sugere a conexão do poema com a cidade não somente em função da dedicatória ou da menção à origem das moças no segundo verso, mas também por meio do próprio epíteto que as caracteriza, ξανθαί (“loiras”, v. 2). Como aponta Ferreira (2008, p. 11), a cor clara dos cabelos é um “sinal de distinção e de beleza”. Especificamente para as espartanas, lembra Maehler (2004, p. 221), tal atributo “parece ter sido particularmente atraente”, uma vez que o próprio Álcman, célebre poeta daquela cidade, a esse predicado feminino se refere três vezes nos

²⁸⁵ Fearn (2007, p. 227-234) apresenta uma hipótese bastante diversa, segundo a qual o poema teria sido composto para um festival espartano em honra a Apolo e executado por um coro de rapazes. O estudioso argumenta, por exemplo, que o fato de o poema ter sido inserido pelos alexandrinos no livro de ditirambos de Baquilides e não no livro de partênios pode indicar que “ele não continha o grau de expressão pessoal feminina familiar” a esse último gênero. Fearn acredita ainda que o poema possivelmente “apresentasse um ângulo masculino sobre a história de Idas e Marpessa, com ênfase na figura de Idas como um paradigma para a juventude espartana”.

fragmentos que possuímos de sua obra ²⁸⁶. O termo não somente é apropriado para enaltecer a beleza das jovens lacedemônias, mas também, como bem observa Ferreira (2008, p. 10), tem o poder de “prender a atenção com uma notação pictórica” em meio ao processo de comparação sugerido pelo poeta entre o “hino antigo e o que agora se apresenta em Esparta”.

A beleza feminina prossegue permeando os próximos versos, sendo também o atributo destacado na caracterização de Marpessa através dos dois epítetos que a ela – provavelmente – são dedicados, καλλιπάραιον (“de bela face”, v. 4) e ἰότριχα (“de cabelos violáceos”, v. 6). O primeiro, suplementado a partir de –ραιον, é um epíteto tradicional de elogio à beleza feminina já na épica homérica, cuja ocorrência nesse passo para enaltecer o aspecto da personagem seria plenamente aceitável. No episódio da *Ilíada* (9.557-60) em que Idas e Marpessa são mencionados em meio à história de Meleagro – seu futuro genro – a beleza da filha de Eveno é também destacada por meio de um epíteto similar, καλλισφύρου (“de belos tornozelos”).

O adjetivo que a caracteriza no verso 6, no entanto, pode ser mais incerto, visto que restou legível no papiro apenas as letras ἰότ-. A solução oferecida por Jebb (1905, p. 406), entretanto, de se ler nessa passagem o adjetivo ἰόθριξ, que faria referência ao cabelo da donzela, tem sido largamente aceita. Embora não haja registro de tal termo nos textos a que hoje temos acesso, a existência de diversos outros compostos similares com o termo θρίξ (“cabelo”) torna possível essa hipótese ²⁸⁷. Os compostos a partir da “violeta” (ἶον) ²⁸⁸ são, por sua vez, igualmente frequentes na poesia grega, como visto no comentário à ode anterior na qual se verifica um epíteto similar qualificando as Graças (ἰοβλέφαροι, “de olhos violáceos”, 19.5) ²⁸⁹. Já no ditirambo 17, são as Nereidas que recebem um adjetivo elaborado a partir da mesma flor e que qualifica também seus cabelos: ἰόπλοκοι (“de cachos violáceos”, 17.37). Considerando que há

²⁸⁶ Fr. 1.101 *PMG*, 3.9 *PMG* e 59b.3 *PMG*.

²⁸⁷ Jebb (1905, p. 406-7) sugere como exemplos os termos: εὐθριξ, λευκόθριξ, μελανόθριξ, τανύθριξ, χρυσόθριξ, λεπτόθριξ e ξανθόθριξ, esses dois últimos empregados pelo próprio Baquilides na ode V, versos 28 e 37, respectivamente.

²⁸⁸ No seu fragmento 20 A, no qual novamente aborda o mito de Marpessa, Baquilides também a qualifica empregando uma imagem floral através do epíteto καλυκώπιδος (“face como de um botão de flor”, v. 17).

²⁸⁹ Ver p. 131.

ainda outras ocorrências de compostos semelhantes em Baquilídes ²⁹⁰, a sugestão de Jebb parece estar, portanto, de pleno acordo com as práticas do poeta. Por outro lado, como aponta Ferreira (2008, p. 7), epítetos originados a partir da “violeta” (ἴον) são mais frequentemente atribuídos a “figuras divinas”, o que é também verdade para os próprios poemas de Baquilídes. Embora isso não signifique contestar a ocorrência de ἰόθριξ no verso 6 deste poema, deve se atentar para o destaque que receberia, então, Marpessa, ao ser caracterizada com um atributo que se aproxima daqueles que possuem as divindades. A ocorrência desse epíteto seria ainda mais significativa por proporcionar um contraste de cores entre os loiros cabelos das espartanas (ξανθαί) no segundo verso e os de escuro tom violeta de Marpessa, quatro versos abaixo.

O elogio à beleza nas figuras femininas contrasta, por sua vez, com o enaltecimento da coragem de Idas por meio do epíteto que ele recebe no verso 5, θρασυκάρδιος (“de ousado coração”). A audácia, trazida para o composto pelo adjetivo θρασύς, é, de maneira geral, um atributo inerente à coragem e, portanto, típico dos heróis. O mito de Idas, no entanto, sugere pelo menos dois episódios relacionados ao rapto de Marpessa em que essa qualidade do herói é notável: quando ele a toma de seu violento pai e quando ele enfrenta Apolo a fim de não permitir que o deus leve consigo a donzela ²⁹¹. A esse episódio alude Fênix na *Ilíada* concluindo que Idas era nessa época “o mais forte entre os mortais” (κάρτιστος ... ἀνδρῶν, *Il.* 9.558), já que teria lutado com um deus por Marpessa. A observação das atitudes “ousadas” pelas quais o herói era conhecido pode, então, acrescentar ao epíteto θρασυκάρδιος também um sentido particular, além do caráter guerreiro que, de forma geral, o termo carrega. Sobre aquele contraste com as palavras de sentido delicado que qualificam as figuras femininas nesses versos, Ferreira (2008, p. 11) chama ainda atenção para “a vivacidade” do efeito provocado pela inserção daquele qualificativo de Idas “no meio dos que dizem respeito à sua noiva”.

Apesar de estar, então, intercalado entre aqueles dois versos de aspecto suave (v. 4 e 6), Idas é a personagem que parece dominar os versos seguintes, cujo tom sinistro implicado a partir do substantivo θανάτου (“morte”, v. 7) rompe com a inicial

²⁹⁰ Por exemplo: ἰοστέφανον (“de coroa violácea”) atribuído Perséfone (3.2), às Musas (5.3) e às Nereidas (13.89).

²⁹¹ Essas informações estariam presentes no já abordado poema de Simonides (fr. 563 *PMG*) que o escoliasta da *Ilíada* comenta e também na *Biblioteca* de Apolodoro (1.7.9).

atmosfera leve despertada no poema pela imagem das moças a cantar. Para uma audiência com conhecimento do mito de Eveno, aquele substantivo não evoca simplesmente uma ideia corriqueira de morte – negativa por si só –, mas também a imagem dos crânios dos pretendentes de Marpessa exibidos por seu pai em frente ao templo de Posídon.

É, no entanto, justamente por auxílio desse deus, mencionado no verso seguinte, que o herói escapara àquele fatal destino aludido. Posídon, que seria seu pai divino, dera a Idas “cavalos rápidos como o vento” (ἵππους τέ οἱ ἰσανέμους, v. 9) para que ele pudesse retirar Marpessa da cidade de Pleuron, sem ter de enfrentar Eveno ²⁹². O adjetivo que Baquilides dedica aos cavalos, ἰσάνεμος, registra somente uma outra ocorrência nos textos gregos que conhecemos, tendo sido usado por Eurípides (*Ifigênia em Áulis*, v. 206) como epíteto de Aquiles, cuja velocidade é um célebre atributo. Já Píndaro, que trata em sua primeira *Olímpica* do similar auxílio concedido por Posídon a Pélops, quando esse também necessitava vencer uma corrida de carros contra o pai da donzela que cortejava ²⁹³, caracteriza os cavalos concedidos pelo deus como portadores de “asas incansáveis” (πτεροῖσιν τ’ ἀκάμαντας ἵππους, v. 87). Jebb (1905, p. 407) cogita, por exemplo, que Baquilides talvez tenha em mente essa mesma característica dos cavalos mencionada por Píndaro, razão pelas qual eles seriam, então, “rápidos como vento”.

Se o epíteto aplicado aos cavalos é raro, aquele que qualifica o próprio Posídon, ἀναξίαλος (“senhor do mar”, v. 8), é, por sua vez, a única ocorrência que se registra do termo. A formação do composto, porém, não é estranha a outros *hapax* encontrados na obra de Baquilides, como, por exemplo, o epíteto de Zeus no ditirambo 17, ἀναξιβρέντας (“senhor dos trovões”, v. 66). O mar, no entanto, não atua de nenhuma forma nessa passagem, de modo que o adjetivo aqui aplicado ao deus não sugere implicações semânticas e parece encontrar sua função ao equilibrar esse verso com a próxima menção a uma divindade no verso 11. Nesse, que é o último verso que temos do poema, é Ares quem recebe um epíteto composto, χρυσάσπιδος (“do escuro de ouro”), um termo que, vale notar, nunca ocorre na épica. Se, por um lado, o escudo (ἄσπίς) é um objeto próprio do universo do deus da guerra, por outro, o adjetivo que

²⁹² Ver Apolodoro (*Biblioteca*, 1.7.8).

²⁹³ Pélops desejava desposar Hipodâmia, filha do rei da Élida, Enômao, o qual fazia com os pretendentes da filha o mesmo que Eveno.

compõe o epíteto, χρύσεος (“dourado”), é próprio do âmbito divino. Além disso, vale ressaltar que na *Ilíada*, como lembram Graziozi-Haubold (2010, p. 77), também as armas dos deuses são geralmente douradas, enquanto que “os heróis quase sempre usam armas e utensílios feito de bronze”²⁹⁴. O aspecto dourado do objeto, por outro lado, é igualmente significativo no poema porque retoma os loiros cabelos das moças lacedemônias no segundo verso, encerrando, pois, o que nos resta da ode com um tom similar ao qual ela se iniciou.

O “filho” (υἱόν) do deus a que o poeta alude nesse mesmo verso 11 é justamente o pai de Marpessa, Eveno, o qual é, por sua vez, inimigo de Idas no mito. Observa-se, então, que os dois adversários têm sua paternidade divina mencionada nessa passagem, sendo que ambos os deuses também são propriamente qualificados. O mesmo equilíbrio se verifica também nas duas cidades mencionadas no poema, “Esparta de vasto espaço” (εὐρυχώρῳ, v. 1) e “Pleuron bem construída” (εὐκτιμέναν, v. 10), ambas caracterizadas por tradicionais qualificativos da épica homérica. Sobre o epíteto conferido à primeira – comumente aceito como suplemento para este verso a partir das ocorrências junto à mesma cidade, por exemplo, na *Odisseia*²⁹⁵ e em Píndaro²⁹⁶ –, há que se ressaltar que ele sugere um interessante paralelo entre seu segundo elemento, χορός, e a imagem das moças lacedemônias cantando no verso seguinte. Embora o composto seja muitas vezes aplicado a cidades com o sentido genérico de χορός como “espaço”, não ficando claro, como aponta Chantraine (s.v.), se se trata de um “local com ou sem dança”, a proximidade do termo com aquela imagem neste poema é sugestiva.

Muito mais, porém, não se pode dizer sobre este poema, em virtude de termos tão poucos versos remanescentes. Não é possível assegurar, por exemplo, se ele continuaria narrando a aventura de Idas ao capturar Marpessa ou se, como imagina Jebb (1905, p. 238), ele voltaria a mencionar as núpcias do casal. Sem essa continuidade também não é possível observar, como se tem feito até esse momento com os demais ditirambos, se a ode ganharia sentido com possíveis redes de significados e repercussões entre os termos, recursos que o poeta emprega com frequência e que, ao final, contribuem para a recepção da canção pela audiência. O que esses onze versos parecem de fato revelar é que aqui se teria mais uma ode repleta de epítetos, tanto tradicionais,

²⁹⁴ No ditirambo 17, por exemplo, Teseu porta uma “brônzea couraça”, (χαλκοθώρακα, v. 14-15).

²⁹⁵ *Od.* 13.414 e 15.1.

²⁹⁶ *Nem.* 10.52.

quanto raros, os quais dificilmente seriam – a julgar, por exemplo, por θρασκευάρδιος (v. 5) – apenas decorativos.

5. ENSAIO DE CONCLUSÃO

À parte as dificuldades envolvendo a questão do gênero a que de fato pertenceriam os seis supostos ditirambos de Baquílides, a observação detalhada da linguagem empregada pelo poeta, sobretudo em relação ao profícuo uso de epítetos, parece revelar, enfim, ao menos certa unidade estilística entre tais poemas. A profusão de tais termos que se observa no *corpus* estudado, no entanto, não implica que eles sejam um recurso meramente decorativo – ainda que se trate de um expediente tradicional da mélica grega, tanto quanto fora da épica ou da tragédia –, mas sim, como já observara Maehler (2004, p. 19), um meio através do qual “o poeta evoca na imaginação da audiência certos aspectos ou qualidades de figuras chave na sua narrativa”. A função de tais termos, portanto, é justamente serem sugestivos e acrescentarem ao texto detalhes que, embora nem sempre lhe sejam essenciais, certamente o engrandecem.

É possível perceber ainda, após as observações sobre cada uma das odes feitas até esse momento, que alguns traços se repetem com frequência, possivelmente evidenciando características próprias do estilo do poeta. O objetivo desse capítulo final é, enfim, justamente tentar delinear quais os aspectos privilegiados por Baquílides em sua linguagem e, conseqüentemente, perceber de que modo eles caracterizam seus poemas. A recapitulação de passagens já estudadas nos comentários aos ditirambos, ainda que possa ser repetitiva, se prestará, neste momento, ao propósito de sintetizar as observações feitas individualmente, de modo que se possa não somente buscar aquela unidade estilística nos poemas de Baquílides, mas igualmente conferir coesão ao presente trabalho.

Um dos efeitos, então, que mais se destaca na linguagem de Baquílides é o realce obtido a partir da evocação de cores e, principalmente, da composição entre elas – seja por aproximação ou oposição –, algo que contribui significativamente para conferir vivacidade às histórias abordadas. Entre tais compostos “graficamente descritivos”, como classificam Maehler (2004, p. 19) e Jebb (1905, p. 69)²⁹⁷, destacam-se, por exemplo, ἰοβλέφαροι (“de olhos violáceos”, 19.5), ἰόπλοκοι (“de cachos violáceos”, 17.37) e o homérico ῥοδοδάκτυλος (“dedirrósea”, 19.18). Mais frequente e significativo parece ser, no entanto, o contraste e/ou a repetição de elementos

²⁹⁷ Ver p. 18.

pictóricos em um mesmo poema, dois recursos que geram movimentos de referências internas ao texto. Esse efeito se observa principalmente na ode 17, um poema de estrutura marcadamente bipartida e onde a oposição entre o claro e o escuro é evidenciada, por exemplo, pelos termos: κυανόπρωρα (“de proa negra”, 17.1), μέλαν (“negro”, 17.17), λευκάιν (“alvo”, 17.13), λευκώλενος (“de brancos braços”, 17.54) e λειρίων (“lírios”, 17.95). Entre esses, μέλας e λείριος aparecem qualificando o mesmo substantivo, ὄμμα (“olhos”), provocando assim um contraste ainda mais assinalado e com implicações sobre a emoção das personagens envolvidas. O mesmo efeito se verifica também no ditirambo 16, no qual se opõem, todos na última estrofe, os termos λευκώλενον (“de brancos braços”, 16.27) e λιπαρόν (“brilhante”, 16.29) a δνόφεον (“obscuro”, 16.32), este último de extrema significância para o enredo do poema²⁹⁸.

Além das cores e da oposição entre o claro e o escuro, muito recorrentes são também os epítetos – e outras expressões em geral – que remetem à cintilância de seres e objetos, muitas vezes vinculados, como é de se esperar, ao universo divino. Assim acontece, por exemplo, no ditirambo 17, em que se verifica um encadeamento de elementos que evocam o brilho do ouro: χρύσειον / ... κάλυμμα (“dourado véu”, 17.36-8), χρύσειον / ... κόσμον (“anel de ouro”, 17.60-2) e χρυσεόπλοκοι / ... ταινίαι (“fitas trançadas de ouro”, 17.106-7). Na ode 19, vale dizer, a repetição do mesmo termo, χρύσεος, desperta um interessante equilíbrio entre as personagens rivais Io (χρυσέα, “dourada”, 19.16) e Hera (χρυσόπεπλος, “de peplo dourado”, 19.22). Retomando o ditirambo 17, porém, vê-se que ainda nele são igualmente realçados o brilho e o poder do fogo nos sintagmas πυριέθειραν ἀστράπην (“raio entrelaçado de fogo”, 17. 56) e σέλας ὥτε πυρός (“luz como a do fogo”, 17.104-5).

Referências similares ocorrem também no ditirambo seguinte, o de número 18, o qual trata novamente do herói Teseu. Ali as alusões ao bronze parecem buscar realçar não somente o atributo resplandecente dos objetos, mas principalmente seu aspecto sonoro, visto que na primeira ocorrência o metal aparece como parte de um instrumento musical (χαλκοκώδων ... / σάλπιγξ, “a salpínge / de brônzeo bocal”, 18.3-4) e, na segunda, como metonímia do som produzido pelo choque dos armamentos na guerra

²⁹⁸ Ver p. 63-64.

(πολέμου τε καὶ χαλκεοκτύπου μάχας, “o retinir do bronze da batalha”, 18.58-9). A menção ao universo bélico nos dois casos descarta a possibilidade de coincidência nesse jogo de palavras. Já o fogo neste poema é especialmente empregado para caracterizar Teseu, emprestando-lhe por meio da adjetivação um pouco de sua força e poder – além do brilho. Parece bastante significativo que, em um texto que menciona também outras partes do corpo do herói, os seus dois traços físicos associados ao fogo concentrem-se só e justamente na região da cabeça: os cabelos (πυρσοχαίτου, 18.51) e os olhos (ὀμάττων ... / ... / φοίνισσαν φλόγα, 18.54-6).

Gráficos são também os epítetos empregados na descrição de locais e/ou paisagens, os quais muito contribuem para a moldagem do cenário em que se desenvolvem as narrativas. Três são, por exemplo, os rios que Baquilides caracteriza como “floridos” no *corpus* ditirâmico: o Hebro (ἀνθεμόεντ' Ἑβρω, 16.5), o Licorma (ῥοδόεντι Λυκόρμαι, 16.34) e o Nilo (ἀνθεμώδεα / Νεῖλον, 19.39-40). Embora essa adjetivação pareça, pois, um tanto formular para o poeta, é interessante notar que nas duas odes, as “flores” que supostamente decoram os rios se alinham com paralelos internos ao próprio texto. Na ode 16, por exemplo, o “florido Hebro”, encontra eco nas “flores dos peões” (παιήνων / ἄνθεα, 16.8-9) de Apolo, ainda no proêmio. Enquanto essas duas imagens leves e positivas abrem o poema, um outro rio, caracterizado por outra flor – ῥοδόεντι Λυκόρμαι (16.34) – encerra a narrativa justamente em um momento fúnebre, o oposto daquele em que estava inserido o Hebro. Na ode 19, por sua vez, a menção ao rio Nilo na última estrofe se insere numa corrente de “imagens florais” que permeiam o poema ²⁹⁹, as quais podem estar, inclusive relacionadas ao próprio nome da protagonista, Io.

De um impressionante acúmulo de epítetos descritivos da paisagem Baquilides lança mão no ditirambo 16, entre os versos 16 e 20, nos quais descreve o cenário onde Héracles realizaria os sacrifícios aos deuses. Dos quatros compostos – todos *hapax legomena* – que compõem essa passagem, o único que caracteriza especificamente o promontório é ἀμφικύμονα (“que as ondas circundam”, 16.16), enquanto os outros três são epítetos de Zeus (εὐρυνεφεῖ, “de vastas nuvens”, 16.15) e Posídon

²⁹⁹ A expressão é de Romero (1994, p. 133), que destaca: ἰοβλέφαροι (v. 5), ῥοδοδάκτυλος (v. 18), ὀβριμοσπόρου (v. 32), φύτευσαν (v. 35), βρύοντα (v. 44), στεφαναφόρων (v. 51). Ver p. 138 e 144.

(ὄρσιάλωι, “o que incita o mar”, 16.19; δαμασίχθον, “que domina a terra”, 16.19). Apesar de fazê-lo por meio de adjetivos que qualificam o poder das divindades – traço que será retomado adiante ³⁰⁰ –, o poeta dá conta de desenhar na imaginação de sua audiência uma imagem completa – englobando céu, mar e terra – da paisagem que serve de pano de fundo para aquele momento sagrado.

Outra característica que o estudo dos seis ditirambos revela é também uma certa unidade temática, haja vista o predomínio nesse *corpus* dos heróis míticos, tais como Antenor, Odisseu e Menelau (ode 15), Hércules (ode 16), Teseu (odes 17 e 18) e Idas (ode 20). Quando se propõe, então, a louvar um herói e seus feitos, o poeta não poupa qualificativos que exaltem, por exemplo, os atributos físicos daquele, característica que compartilha com a épica homérica. Esse recurso pode ser particularmente observado nos ditirambos 17 e 18, nos quais Baquilides se ocupa de narrar as façanhas do jovem Teseu, tradicional herói ateniense. Nesses poemas, são frequentemente ressaltadas a coragem do herói (μενέκτυπον, “inabalável no estampido da batalha”, 17.2), suas habilidades marciais (χαλκοθώρακα, “o de brônzea couraça”, 17.14-15; ἀρέταιχμος, “excelente na lança”, 17.47) e sua força e poder (κραταιοῦ / φωτός, “poderoso homem”, 18.18-9; ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον / ὦδε καὶ θρασύν, “forte, vigoroso e destemido”, 18.38-9).

É interessante notar, porém, que nas duas odes também os adversários de Teseu tem predicados semelhantes aos dele ressaltados por qualificativos, como é o caso de Minos, no ditirambo 17, a quem são atribuídos os termos φερτάτου (“bravíssimo”, 17.20 e 33) e μενεπτόλεμος (“inabalável na guerra”, 17.73), este último um contraste inevitável com aquele que atesta a coragem do herói ateniense no segundo verso. Se nesse poema o relativo equilíbrio entre Teseu e Minos contribui para a manutenção do suspense em um confronto que só se resolverá na última parte, no ditirambo 18 o enaltecimento dos adversários do herói (Σίνιν, ... φέρτατος / θνατῶν, “Sínis, o mais bravo entre os mortais”, 18.20-1; σὺν ἀνδροκτόνον, “a porca assassina de homens”, 18.23-4) serve o propósito de valorizar, por oposição, a grandeza do próprio Teseu.

Ainda no ditirambo 18 é notória a descrição que ocupa toda a última estrofe relativa aos atributos físicos do herói, entre os quais se destacam, por exemplo, aqueles

³⁰⁰ Ver p. 160-161.

que evocam a imagem do fogo, como visto acima ³⁰¹. Nos demais poemas, da mesma forma encontram-se, ainda que em menor quantidade, expressões que exaltam os heróis e suas capacidades. Antenor, por exemplo, é “símil aos deuses” (ἀντιθέου, 15.1), Héracles é o “herói de ousados planos” (θρασυμηδέα φῶθ', 16.15-6) “que não teme a batalha” (ἄταρβομάχας, 16.28), enquanto Idas é “o de ousado coração” (θρασυκάρδιος, 20.5).

Não menos destaque do que confere aos heróis Baquilides concede aos deuses, aos quais dedica também inúmeros epítetos elogiosos. Curiosamente, é nesse grupo que se encontra o maior número de *hapax legomena* entre os compostos empregados pelo poeta e, ao mesmo tempo, um padrão de formação bastante consistente. Entre os vinte e nove epítetos atribuídos a divindades no *corpus* ditirâmico de Baquilides, pouco menos da metade (doze palavras) não são encontradas em nenhum outro texto entre os que sobreviveram até os dias atuais. O suposto toque de originalidade, todavia, é – além de incerto – limitado a um padrão de construção já observado na épica e compartilhado pelo poeta com outros praticantes da poesia coral – principalmente Píndaro –, além dos tragediógrafos. A consistência de Baquilides se verifica, pois, no uso recorrente de compostos elaborados a partir de um mesmo termo, sendo o maior exemplo aqueles que possuem em sua estrutura o verbo ὀρνυμι, tais como: ὀρσιμάχου (“a que incita batalhas”, 15.3), ὀρσιάλωι (“o que incita o mar”, 16.19) e ὀρσιβάκχαν (“o que incita as Bacas”, 19.49), três *hapax legomena*.

O mesmo acontece com os compostos que contêm o tema ἄναξ ³⁰² (ἄναξίαλος, “senhor do mar, 20.8; ἄναξιβρέντας, “senhor dos trovões”, 17.66; μεγιστοάνασσα, “a maior das rainhas, 19.21) e o adjetivo ὀβριμος (ὀβριμοδερκεῖ, “de visão poderosa”, 16.20; ὀβριμοσπόρου, “poderosa prole”, 19.32), os quais igualmente não registram outras ocorrências além dessas. Já entre os compostos formados a partir do adjetivo εὐρύς, que também são bastante frequentes, o único *hapax* no *corpus* ditirâmico ³⁰³ é o epíteto de Zeus, εὐρυνεφεῖ (“de vastas nuvens”, 16.17), embora seja válido notar que no ditirambo 19, por exemplo, o poeta use εὐρυσθενέος (“de vastos poderes”, 19.18) para qualificar também o pai dos

³⁰¹ Ver p. 158-158.

³⁰² Registra-se ainda nos epinícios o *hapax* ἀναξίμολπος (6.10), epíteto da musa Urânia.

³⁰³ Nos epinícios encontram-se os exclusivos εὐρυδῖναν (3.6 e 5.38) e εὐρυάνακτος (5.19).

deuses, sendo que esse é um termo exclusivo de Posídon na épica homérica. Os demais adjetivos aplicados a divindades que não são encontrados em outros textos são: δαμασίχθονι (“que domina a terra”, 16.19), πελεμαίγιδος (“de égide guerreira”, 17.7) e ἑμεράμπυξ (“a do diadema do desejo”, 17.9).

O que se verifica, portanto, é que embora os epítetos realcem precisa e unicamente aqueles atributos que já são conhecidamente parte das esferas de atuação de cada divindade, os mesmos, quando tomados em conjunto e agrupados por semelhança, demonstram a insistência do poeta em dar aos poderes divinos sua devida dimensão. Muitas vezes, porém, percebe-se que eles extrapolam a função de caracterizar somente a divindade e transferem para o texto parte de seu significado, como é o caso daqueles que qualificam Zeus e Posídon no ditirambo 16 (v. 17-9) e que contribuem para a descrição do cenário em que se encontra Héracles, como visto acima ³⁰⁴.

É interessante notar, por outro lado, o expressivo número de *hapax legomena* entre os epítetos divinos, inseridos em meio a uma linguagem que dialoga, de maneira geral, com a tradição épica e mélica. Baquilídes não rejeita os célebres epítetos homéricos, mas, pelo contrário, os utiliza com igual frequência, ainda que muitas vezes associados a personagens diferentes dos que os habituais naquela tradição. Os deuses que ele traz para suas histórias são também os mesmos da *Teogonia*, da *Ilíada* e da *Odisseia*, por exemplo, e, apesar disso, tantas vezes eles recebem qualificativos inéditos. Embora seja necessário ter em mente que um termo nunca antes registrado significa simplesmente que tais palavras não são encontradas nos textos que sobreviveram, essa ocorrência expressiva dos *hapax* nesse contexto pode reforçar a possibilidade de que muitos desses termos seriam, de fato, composições do poeta. A recente observação de D’Angour (1997, p. 71-3) a respeito de o termo κοινός ser encontrado pela primeira vez em texto com o sentido de “novidade” ou “inovação” justamente no poema de Baquilídes em que ele reflete sobre o fazer poético (19. 9) ³⁰⁵ pode ainda acrescentar elementos a essa suposição. Se, como afirma o estudioso, “a novidade era um valor na épica, uma demanda na poesia lírica e perseguida de forma programática pelos Novos Músicos” é legítimo, ao menos, considerar que Baquilídes desenvolvesse esse conceito em sua linguagem, por exemplo, na criação de epítetos.

³⁰⁴ Ver p. 158.

³⁰⁵ Ver p. 133-134.

Essa presença constante dos deuses, junto aos heróis, é um dos traços que aproxima as narrativas de Baquilides aos poemas homéricos. Apesar dessa temática predominantemente heróica, porém, também estão presentes nos ditirambos as figuras femininas, uma das quais, inclusive, é a protagonista da ode 19, Io. A elas o poeta também dedica determinadas expressões que, na maior parte das vezes, ressaltam justamente sua delicadeza e feminilidade. Os mais expressivos desses epítetos, vale notar, são termos herdados da épica homérica, como, por exemplo, βαθύζωνος (“a de cinta justa”, 15.7), λευκώλενος (“de brancos braços”, 16.27 e 17.54), ῥοδοδάκτυλος (“dedirrósea”, 19.18) e καλλιπάραιον (“de bela face”, 20.4). Um único *hapax legomenon*, por outro lado, é encontrado nesse conjunto, o epíteto de Europa no ditirambo 17 (ἐρατώνυμος, “de amável nome”, 17.31-2).

Um ponto interessante que se destaca no emprego de tais termos é o fato de que, em pelo menos dois dos poemas (odes 16 e 17), esses adjetivos e a delicadeza e/ou feminilidade que eles incorporam aparecem em contraste com aqueles que representam a virilidade, a força e a coragem, ou seja, os que estão associados ao universo masculino. Na ode 16, por exemplo, λευκώλενος (16.27) aparece na última estrofe, a qual se opõe à anterior precisamente por ser mais representativa da mulher do que aquela. Já no ditirambo 17, no qual o contraste entre uma primeira parte masculinizada e uma segunda associada ao universo feminino é bastante nítido, tais epítetos são ainda mais significativos e, inclusive, são auxiliados por expressões complementares, como λευκῶν παρηΐδων (“alvas faces”, 17. 13), por exemplo.

Observando-se os epítetos atribuídos a figuras femininas, percebe-se também outro recurso largamente empregado por Baquilides nesse processo de adjetivação, o qual consiste em atribuir a uma personagem um termo parcial ou integralmente exclusivo de outra na épica homérica. Isso é o que se verifica, por exemplo, com aquele mesmo epíteto λευκώλενος que aparece qualificando Iole na ode 16 (v. 27) e Europa na ode 17 (v. 54) e que em Homero é majoritariamente atribuído à deusa Hera, exatamente como o epíteto de Anfitrite na ode 17 (βοῶπιν, “de olhos bovinos”, v. 110). Isso ocorre também com o qualificativo de Io na ode 19 (ῥοδοδάκτυλος, “dedirrósea”, v. 18) e o da Urânia na ode 16 (εὖθρονος, “de belo trono”, v. 3), ambos dedicados exclusivamente à Aurora na épica.

Essas transferências, no entanto, não são restritas aos adjetivos femininos, mas ocorrem também com outros termos, tais como: ποδαρκέ (“de pés velozes”), epíteto de Aquiles na épica, atribuído a Hermes por Baquílides (19.30); εὐρυθενέος, (“de vastos poderes”) epíteto exclusivo de Posídon na épica empregado para qualificar Zeus no ditirambo 19 (v. 18); e ἀρηϊφίλοι, termo quase sempre associado a Menelau na *Ilíada* e que ele próprio, em seu discurso no ditirambo 15, atribui aos troianos (v. 50). Efeito similar Baquílides obtém também utilizando epítetos homéricos que, embora sejam frequentes e distribuídos a variados seres na *Ilíada* e/ou na *Odisseia*, nunca nessas obras são atribuídos às mesmas personagens que Baquílides atribui. Assim acontece, por exemplo, com ἀντιθέου, epíteto que o poeta confere a Antenor (15.1), e εὐπεπλος, que ele cede às Graças (15.49).

O diálogo, portanto, da linguagem do poeta com aquela da tradição épica revela-se também por meio desses deslocamentos de epítetos tradicionais, recurso que, aliás, não é exclusivo de Baquílides, mas sim um traço típico da poesia coral, bastante empregado também por seu contemporâneo Píndaro, por exemplo. É difícil precisar, pois, de quanta daquela suposta “liberdade” a que aludem Maehler (2004, p. 19) e Segal (1998, p. 251) lança mão o poeta ao desconstruir associações já tradicionalmente consagradas na épica entre um predicado e seu detentor, como, por exemplo, ocorre em ῥοδοδάκτυλος Ἥως. Mais seguro, embora igualmente incerto, parece ser o exercício de imaginar que tipo de efeito essas desconstruções provocariam no ato de recepção do poema e na imaginação da audiência ao romper com possíveis expectativas e, ainda, quanto da outra tradição ela evocaria na mente desses ouvintes e traria para a experiência presente. É plausível que o processo fosse mais de colaboração do que de “reação e emancipação”, como sugere também Maehler (*idem*).

Há que se ressaltar, enfim, uma característica notável dos seis supostos ditirambos de Baquílides que consiste nos recorrentes jogos de palavras entre termos similares e/ou antagônicos, os quais, na maior da parte das vezes, repercutem tanto semântica quanto sonoramente. Desses processos de referências textuais internas, quase sempre fazem parte os numerosos epítetos sobre os quais este trabalho vem se concentrando, de modo que também nisso reside a importância de tais termos. Os efeitos desses jogos de palavras já foram apontados e analisados em cada um dos capítulos dedicados aos poemas, além de já terem sido igualmente comentados neste

capítulo quando se observaram os epítetos de características gráficas ³⁰⁶ e aqueles de características heróicas ³⁰⁷. Por essa razão e também por serem em grande número, serão retomados nessa conclusão apenas alguns exemplos desse recurso.

O mais profícuo deles parece ser a repetição de ἄγλαός no ditirambo 17 nos sintagmas ἄγλαοὺς ... / κούρους (“esplêndidos jovens”, v. 2-3), ἄγλαόν ... / ... κόσμον (“esplêndido anel”, v. 61-2), ἄγλαῶν ... / γυίων (“esplêndidos membros”, v. 103-4) e, finalmente, no epíteto ἄγλαόθρονοι (“de esplêndidos tronos”, v. 124-5). Precisamente em um poema no qual o aspecto pictórico é tão relevante, a repetição sistemática de um termo que sugere brilho é, sem dúvida, impactante. Ainda nesse poema, verifica-se também o significativo encadeamento de derivados de ἔρος atuando para evidenciar o aspecto delicado das figuras femininas e seu contraste com o clima de confronto e com os traços guerreiros da narrativa. Esse encadeamento se inicia com o já observado epíteto de Europa, ἐρατώνυμος, (“de amável nome”, v. 31-2), e prossegue com os sintagmas ἐραυνὸν ... / ... φάος (“a adorável luz”, v. 42-3), ἐρατοῖσιν ... δόμοις (“amável casa”, v. 110-111) e ἐρατῶι ὀπί (“amável voz” v. 129).

Entre as demais ocorrências desse processo, dignos de menção são também aqueles que se verificam no ditirambo 16, os quais contribuem significativamente para o efeito dramático observado na narrativa. A semelhança entre o epíteto que qualifica o *daimon* em posse do destino de Héracles (ἄμαχος, “imbatível”, v. 23) e aquele que caracteriza o próprio herói (ἄταρβομάχας, “que não teme a batalha”, v. 28) sem dúvida acentua a oposição das duas forças ali atuantes. A repetição da mesma raiz em ταλαπενθέα (“dolorosa”, v. 26) e τάλαινα (“miserável”, v. 30), por sua vez, evidencia substancialmente, por meio de termos emocionalmente impactantes, o sofrimento de Dejanira com o destino que lhe foi imposto.

A frequência de tais jogos de palavras ao longo de quase todos os ditirambos do poeta é, enfim, demasiado alta para que eles sejam considerados coincidências. A consistência com que Baquilides faz uso de tal recurso revela, portanto, que esse é mais um traço, possivelmente o maior e mais peculiar, de seu estilo. O abundante emprego de epítetos – tantas vezes ricos e significativos por si mesmos – encontra, enfim, nessas repetições e combinações seu potencial máximo, sendo esse um processo de via dupla

³⁰⁶ Ver p. 156-158.

³⁰⁷ Ver p. 159-160.

que sempre agrega importância aos dois, ou mais, termos relacionados entre si. A observação dos elementos que caracterizam essa linguagem do poeta por categorias, como se tentou fazer aqui, é meramente um exercício analítico e, de forma alguma, dá conta de pontuar todas as implicações de cada ocorrência de um ou outro expediente. Essa tentativa revela, por outro lado, a amplitude de sentidos possíveis em determinados termos ou passagens, na medida em que muitos epítetos e expressões podem ser enquadrados em diferentes grupos, com diferentes pares, ressaltando-se em cada momento uma de suas contribuições para o poema em que está inserido.

Tal multiplicidade de sentidos, longe de ser meramente decorativa, revela-se de extrema importância, por exemplo, para “compensar” aquela concisão narrativa observada, de modo geral, nos ditirambos do poeta. Assim, quanto mais concentração há sobre uma determinada cena, mais relevantes são seus componentes, entre os quais estão os epítetos. Assim acontece, por exemplo, com o discurso de Menelau na ode 15 (v. 50-63), o qual interrompe toda a ação do poema e direciona a atenção da audiência para um exercício de reflexão moral. Nesse momento, um epíteto como ὑπερφιάλος (“arrogantes”, v. 62) ou a rememoração da ruína dos Gigantes (v. 62-3), por exemplo, refletem sobre o poema muito mais do que seus significados planos e isolados. Já no ditirambo 16, por outro lado, cujo foco está centrado na inevitabilidade do destino humano, um sintagma como δνόφεον κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐρχομένων (“o escuro véu / que escondia o porvir”, v. 32-3) e epítetos como πολύδακρυν (“repleto de lágrimas”, v. 24) e ταλαπενθέα (“dolorosa”, v. 26) possivelmente conferem à questão tanta ou mais intensidade do que a narrativa completa do mito de Hércules poderia fazer.

Já no maior de seus ditirambos, o de número 17, onde justamente a narrativa é mais extensa e detalhada, são as emoções das personagens que podem se destacar em meio ao grande número de versos através de uma expressão como κνίσειν ... κέαρ /... / Κύπριδος ἄγνὰ δῶρα (“arranharam o coração os dons da Cípris”, v. 8-10), em meio à qual o epíteto de Afrodite, ἡμεράμπυξ (“a do diadema do desejo”, v. 9), se encaixa perfeitamente. A atenção conferida no poema aos olhos nos versos 17-8 (μέλαν δ' ὑπ' ὀφρύων / δίνασεν ὄμμα, “girou negro os olhos”) e 95-6 (λειρίων τ' ὀμμάτων δά- / κρυ χέον, “dos seus olhos lírios lágrimas rolaram”), são outro primoroso exemplo “do apelo a fortes emoções” (Maehler (2004, p. 20) em meio à

narrativa. Vale lembrar ainda que no ditirambo de número 18 todo o diálogo entre Egeu o coro é montado sobre a expectativa de um reconhecimento que não se concretizará dentro do próprio texto. Nesse poema, então, a ironia extraída das expressões de temor das personagens só é possível a partir de uma sequência de sugestões que revelam à audiência aquilo que Egeu e o coro ignoram.

Por meio desse estudo espera-se ter mostrado, enfim, diversas funções que os epítetos desempenham na poesia de Baquilídes e o modo como eles atuam na caracterização da sua linguagem e estilo. Embora um epíteto, como qualquer adjetivo, nunca seja um elemento fundamental para a completude de uma sentença, tentou-se demonstrar aqui como essa categoria tantas vezes contribui significativamente para o sentido e para o efeito poético do texto. Observou-se também, enfim, como, por meio desse recurso, os poemas de Baquilídes dialogam com a tradição épica, da qual sua obra é tributária, inclusive, em diversos outros aspectos. Essa tradição, portanto, se por um lado guia as suas composições, por outro, a ele oferece igualmente incontáveis possibilidades, pois a robustez das convenções não impede a inovação poética que sempre busca, como afirma o próprio Baquilídes, “os portões das palavras não ditas descobrir” (ἀρρήτων ἐπέων πύλας / ἐξευρεῖν, fr. 5).

6. BIBLIOGRAFIA

ABEL, D. H. "Genealogies of ethical concepts from Hesiod to Bacchylides", *TAPhA* 74, 1943, p. 91-101.

ANDREWES, A. "Eunomia", *CQ* 32, 1938, p. 89-102.

ARISTOTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. [Trad. Jaime Bruna]. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACCHYLIDES. *Complete Poems*. [Transl. by Robert Fagles. Foreword by Maurice Bowra. Introd. and notes Adam M. Parry]. New Haven: Yale University Press, 1988.

BAIN, Charles W. "Bacchylides", *SR* 6, 1898, p. 349-359.

BARRET. W. S. *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism: Collect Papers*. [Assembled and edited M. West]. New York: Oxford University Press, 2007.

BARRON. J. P. "Bakchylides, Theseus and a Wooly Cloak", *BICS* 27, 1980, p. 1-8.

BOWRA. C. M. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Claredon Press, 1961.

_____. "Foreword" in: BACCHYLIDES. *Complete Poems*. [Transl. by Robert Fagles. Foreword by Maurice Bowra. Introd. and notes Adam M. Parry]. New Haven: Yale University Press, 1988, p. xiii-xvi.

BURKERT, W. *Greek Religion*. [Transl. J. Raffan]. Cambridge: Harvard University

BROWN. C. G. "Bacchylides 17.86-90", *ZPE* 82, 1990, p. 32-4.

_____. C. G. "The power of Aphrodite: Bacchylides 17,10", *Mnemosyne* 44, 1991, p. 327-335.

BURNETT, A. P. *The art of Bacchylides*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

CALAME, C. *Thésée et l'Imaginaire Athénien: Legende et culte em Grèce antique*. Paris: Payot, 1990.

CAMPBELL, D. (Trad.) *Greek Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 19-- (The Loeb Classical Library). Vol. IV.

CARAWAN, E. "Deianira's Guilt", *TAPA* 130, 2000, p. 189-237.

CAREY, C. "Bacchylides Experiments: Ode II", *Mnemosyne* 33, 1980, p. 225-243.

CARNE-ROSS, D. S. "The Gaiety of Language". *Arion* 1, 1962, p. 65-88.

CLARK, C. "Mino's Touch and Theseus' Glare: Gesture in Bakkhylides 17", *HSPH* 101, 2003, p. 129-153.

CORRÊA, P. da C. *Armas e Varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

CHANTRAINE, P. *Dictionaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

D'ANGOUR, A. "How the Dithyramb Got Its Shape". *CQ* 47, 1997, p. 331-351.

_____. *The Greeks and the New: Novelty in ancient Greek imagination and experience*. New York: Cambridge University Press, 2011.

DAVIES. M. “Deianeira and Medea: A Foot-Note to the Pre-History of Two Myths”, *Mnemosyne* 42, 1989, p. 469-472.

ÉSQUILO. *Tragédias*. [Estudo e tração Jaa Torrano]. São Paulo: Iluminuras, 2009.

FEARN, D. *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. New York: Oxford University Press, 2007.

FERREIRA. L. N. “Io e Marpessa: uma análise dos ditirambos XIX e XX de Baquílides”, *Humanitas* 60, 2008, p. 57-73.

FISHER, N. R. E. *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips, 1992.

FRIEDRICH, R. “Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic”. In: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* [Ed. M. S. Silke]. Oxford: Clarendon Press, 1996.

GENTILI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the fifth century*. [Trad. A.T. Cole]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.

GERBER. D. E. “The gifts of Aphrodite (Bacchylides 17.10)”, *Phoenix* 19, 1965, p. 212-3.

_____. “Review of W. H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*”, *CJ* 78, 1983, p. 360-1.

_____. “Bacchylides 17, 124-29”, *ZPE* 49, 1982, p. 3-5.

GIESEKAM. G. J. “The portrayal of Minos in Bacchylides 17”, *Papers of the Liverpool Latin Seminar*. Liverpool: F. Cairns, 1976, p. 237-52.

_____. “Some textual problems in Bacchylides XVII”, *CQ* 27, 1977, P. 249-255.

- GONZÁLEZ. C. R. “Imágenes del queacer poético en los poemas de Píndaro y Baquílides”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeus* 13, 2003, p. 115-163.
- GRAZIOSI, B; Haubold, J. *Homer- Iliad* [book VI]. New York: Cambridge University Press, 2010.
- HARRISON. J. E. “Notes Archeological and Mythological on Bacchylides”, *CR* 12, 1898, p. 85-6.
- HARVEY, A. E. “The classification of Greek Lyric Poetry”, *CQ* 5, 1955, p. 157-175.
- _____. “Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry”, *CQ* 7, 1957, p. 206-223.
- HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. [Trad. Jaa Torrano]. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Os Trabalhos e os Dias*. [Trad. M.C.N. Lafer]. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- HOMERO. *Ilíada*. [Carlos Alberto Nunes]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- _____. *Odisseia*. [Carlos Alberto Nunes]. São Paulo: Editora Três, 1974.
- HOUSMAN, A. E. et. al. “Critical Notes on Bacchylides”, *CR* 12, 1898, p. 210-8.
- IRIGOIN. J. *Bacchylide: Dithyrambes, Épinicies, Fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 1993. (Collection des Universités de France). Vol. XXIII.
- JANKO. R. “Poseidon Hippios in Bacchylides 17”. *CQ* 30, 1980, p. 257-9.

- JEBB, R. C. *Bacchylides: The poems and fragments*. Cambridge University Press, 1905.
- KENYON. F. G. *The Poems of Bacchytides, from a Papyrus in the British Museum*. Printed by Order of the Trustees of the British Museum, 1897. (*Editio princeps*)
- LAWLER. L. B. “The Geranos Dance – A New Interpretation”, *TPAIA* 77, 1946, P. 112-130.
- LEFKOWITZ, M. R. “Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality”. *HSCP* 73, 1969, p. 45-96.
- LESKY, A. *História da Literatura Grega*. [Trad. M. Losa]. Lisboa: Fund. Calouste-Gulbenkian, 1995.
- LIDDEL, H. G; SCOTT, R. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. 7th ed. Oxford: Clarendon Press, 1996. (*LSJ*)
- LONGINO. *Do sublime*. [Trad. Filomena Hirata]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAEHLER, H. *Bacchylides: a selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 (Cambridge Greek and Latin Classics).
- MALHADAS, D.; NEVES, M. H. M. *Antologia de poetas gregos: de Homero a Píndaro*. Araraquara : Universidade Estadual Paulista, 1976.
- MEDINA, A. V. “Algunas observaciones sobre los ditirambos de Baquílides de Ceos”, *HABIS* 32, 2001, p. 39-65.
- MERKELBACH. R. “ἀγλαόθρονος”, *ZPE* 11, 1973, p. 160.
- MURRAY, P. “Poetic Inspiration in Early Greece”, *JHS* 101, 1981, p. 87-100.

- NAGY, G. "Reading Greek Poetry Aloud: Evidence from the Bacchylides Papyri", *QUCC* 64, 2000, p. 7-28.
- NELLI, M. F. "El mito de Heracles en Baquílides. Su relevancia para el análisis de Traquíñas de Sófocles", *Synthesis* 13, 2006, p. 1-14.
- PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PARRY, A. M. "Introduction", in: *Bacchylides: Complete Poems*. [Transl. by Robert Fagles. Foreword by Maurice Bowra. Introd. and notes Adam M. Parry]. New Haven: Yale University Press, 1988, p. xvii-xxvi.
- PARRY, M. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* [Ed. by Adam Parry] Oxford: Clarendon Press, 1971.
- PEARCY Jr., L. T. "The Structure of Bacchylides' Dithyrambs", *QUCC* 22, 1976, p. 91-8.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- PIEPER, G.W. "Conflict of Character in Bacchylides' 17", *TAPhA* 103, 1972, p. 395-404.
- PLATNAUER, M. "Greek Colour-Perception", *CQ* 15, 1921, p. 153-62.
- PLATTER, C. "Heracles, Deianeira, and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16", *AJPh* 115, 1994, p. 337-349.
- POST, C. R. "The dramatic art of Sophocles as revealed by the fragments of the lost plays", *HSCP* 33 (1922), p. 1-63.
- PRYCE, F. N. "An Illustration of Bacchylides". *JHS* 56, 1936, p. 77-8.

- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma Deusa*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na Poesia Mélica Grega Arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- ROMERO, F. G. *Odas y Fragmentos*. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. “El ditirambo 18 de Baquílides: Estudio composicional y métrico”, *Minerva: Revista de Filología Clásica* 3, 1989, p. 121-42.
- _____. “Los Ditirambos de Baquílides”. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 3, 1993, p. 181-205.
- _____. “Observaciones sobre el ditirambo 19 de Baquílides”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 4, 1994, p. 113-39.
- RUTHERFORD, I. “Apollo in Ivy: The tragic Pean”. *Arion* 3, 1994-5, p. 112-135.
- SCAIFE, R. “The ‘Kypria’ and its early reception”, *ClAnt* 14 (1995), p. 164.192.
- SCHMIDT, D. A. “Bacchylides 17: Pean or Dithyramb?”, *Hermes* 118, 1990, p. 18-31.
- SCODEL. R. “The Irony of Fate in Bacchylides 17”. *Hermes* 112, 1984, p. 137-143.
- SCULLION, S. “Nothing to do with Dionysus’: Tragedy Misconceived as Ritual”, *CQ* 52, 2002, P. 102-137.
- SEAFORD, R. “Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dyonisiac: Response to Friedrich”. In: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* [Ed. M. S. Silke]. Oxford: Clarendon Press, 1996.

- SEGAL, C. "Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative", in: *Aglaia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998, p. 251-279.
- SEVERYNS, A. *Bacchylide: Essai Biographique*. Pp. 181. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. LVI.) Paris: Droz, 1933.
- SLINGS. S. R. "Bacchylides XVIII 41-42", *ZPE* 80, 1990, p. 9-10.
- SMITH, A. H. "Illustrations to Bacchylides", *JHS* 18, 1898, p. 267-80.
- SÓFOCLES. *As Traquínias*. [Intr. versão e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho], Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.
- SLAVITT. D. R. *Epinician Odes and Dithyrambs of Bacchylides*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1998.
- STERN. J. "The sctructure of Bacchylides' Ode 17". *Revue belge de philology et d'histoire* 45, 1967, p. 40-7.
- VEZÁR, M. "Pyrgi e l'Afrodite di Cipro, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 92, 1980, p. 35-86.
- VILLARRUBIA. A. "Minos y Teseo: Análisis de la Oda XVII de Baquílides", *HABIS* 21, 1990, p. 15-32.
- _____. "Los símiles en la Poesía de Baquílides", *HABIS* 22, 1991, p. 81-96.
- WALKER. H. J. *Theseus and Athens*. New York: Oxford University Press, 1995.
- WEST, M. L. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

_____. *Greek Epic Fragments – From the seventh to the fifth centuries BC*.
Cambridge: Harvard University Press, 2003 (The Loeb Classical Library).

_____. *Indo-European Poetry and Myth*. New York: Oxford University Press,
2007.

WIND, R. “Bacchylides an Pindar: A Question of Imitation”, *CJ* 67, 1971, p. 9-13.

_____. “Myth and History in Bacchylides Ode 18”, *Hermes* 100, 1972, p. 511-
523.