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

Alisson Alexandre de Araújo

Píndaro em fragmentos:
estudo, tradução e comentários aos hiporquemas, prosódios e partênios
(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2013

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

Estou de acordo com a versão corrigida:

Píndaro em fragmentos:
estudo, tradução e comentários aos hiporquemas, prosódios e partênios
(VERSÃO CORRIGIDA)

Alisson Alexandre de Araújo

Tese 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 a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Christian Werner

São Paulo

2013

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

Píndaro em fragmentos:
estudo, tradução e comentários aos hiporquemas, prosódios e partênios
(VERSÃO CORRIGIDA)

Alisson Alexandre de Araújo

Tese 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 a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Christian Werner

São Paulo

2013

Sumário

Apresentação	7
1. Hiporquemas.....	13
1.1. Estudo do gênero	13
1.2. Hiporquemas de Píndaro: fragmentos	30
1.3. <i>Testimonia Vetera</i>	62
2. Prosódios	78
2.1. Estudo do gênero	78
2.2. Prosódios de Píndaro: Fragmentos	89
2.3. <i>Testimonia Vetera</i>	131
3. Partênios.....	141
3.1. Estudo do gênero	141
3.2. Partênios de Píndaro: Fragmentos	156
3.3. <i>Testimonia Vetera</i>	195
4. Bibliografia	203

Para os meus amigos

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio concedido;

A meu orientador, Prof. Dr. Christian Werner.

Resumo

Araújo, A. A. **Píndaro em fragmentos: estudo, tradução e comentários aos hiporquemas, prosódios e partênios**. 220 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O presente estudo descreve e caracteriza três dos gêneros poéticos que, segundo a tradição, teriam sido praticados por Píndaro: o hiporquema, o partênio e o prosódio. Essa descrição foi realizada, principalmente, a partir do estudo dos testemunhos dos autores antigos, da análise dos fragmentos remanescentes desses gêneros e da discussão do conhecimento acumulado pela crítica moderna com relação ao tema. Buscou-se identificar o que é cada um desses gêneros, suas origens, as diferenças e semelhanças com relação aos demais gêneros mélicos, sua função, finalidade, ocasião na qual eram executados e os principais autores que os praticaram. Além disso, foi realizado um comentário detalhado de cada um dos fragmentos pindáricos supérstites classificados nesses gêneros, destacando questões relacionadas com as dimensões poética, histórica, mítica, lexical, da tradição textual, gramatical e métrica, buscando, quando possível, uma interpretação ao mesmo tempo pormenorizada e completa de cada fragmento. Adicionalmente, discutiu-se a classificação, pelas fontes antigas, desses fragmentos nos gêneros estudados. Por fim, foi realizada uma tradução dessas odes para o português.

Palavras-Chave: Píndaro; fragmentos; hiporquemas; partênios; prosódios.

Abstract

Araújo, A. A. **Pindar in Fragments: survey, translation and commentaries on hyporchemata, prosodia and parthenia**. 220 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This study describes and characterizes three of poetic genres which, according to tradition, had been practiced by Pindar: hyporchemata, parthenia and prosodia. The description was mainly carried out from the study of the testimonies of ancient authors, from the analysis of the remaining fragments of these genres and from the discussion of knowledge accumulated by modern criticism on the issue. We sought to define what each of these genres, its origin, its basic characteristics, differences and similarities with respect to the other melic genres, purpose, occasion for which were made, the situation in which they were executed and the main authors who practiced them. In addition, we performed a detailed comment of pindaric fragments classified in these genres, highlighting issues related to the poetic, historical, mythical, lexical, textual and metrics dimensions, seeking to interpret each fragment. Additionally, it was discussed the classification, by ancient sources and the modern editors, of these fragments in the genres studied. Finally, we performed a translation of these odes to the Portuguese.

Key-words: Pindar; fragments; hyporchemata; parthenia; prosodia.

Apresentação

O estudo da classificação da poesia mélica grega em gêneros é uma matéria complexa. Tal qual a conhecemos, essa classificação é o resultado do trabalho dos editores alexandrinos, que, a partir do material e das informações de que dispunham, dividiram os poemas de autores como Píndaro e Baquilides em várias categorias¹. Se ela tem afinidades com uma concepção mais antiga – e esses gêneros se aproximam do paradigma de composição dos poetas – ou se foi, em grande medida, criada por esses editores é difícil saber. De toda maneira, é preciso reconhecer que, ao se falar em gênero mélico, há pelo menos duas concepções envolvidas: uma mais antiga, com base na qual operaram os poetas; e outra da época em que os alexandrinos operacionalizaram sua atividade classificatória.

Na concepção ‘antiga’², os gêneros eram um conjunto de expectativas que o público tinha com relação aos poemas que seriam executados em determinadas situações: as odes eram vistas como pertencendo a um mesmo gênero porque tinham funções similares e ocasiões de performance comuns³. É provável que um mesmo gênero fosse nomeado de maneiras diferentes e que, em alguns casos, nem mesmo tivesse um nome específico (como observa Swift, 2010, 18, a “ausência de uma palavra específica para um conceito não implica a ausência desse conceito”). Mesmo assim, as odes compostas para aquela ocasião e com aquela finalidade seriam reconhecidas pelo público como pertencentes àquele gênero. Além disso, deveria haver sobreposições e intersecções de gêneros em odes específicas.

¹ As obras dos diferentes poetas gregos foram classificadas pelos alexandrinos de diferentes maneiras. Sabe-se que, no caso de Píndaro e Baquilides, ela foi dividida de acordo com o gênero (*Vita Ambrosiana*, 3 Drach; Estobeu, III.10). No de Simônides, os epínícios foram divididos conforme a modalidade esportiva (*Escólios a Aristófanis, Cavaleiros*, 405). Para as obras de Safo, o critério foi o metro.

² Como observado por Christian Werner, o termo ‘classificação’ nesse contexto seria duplamente impróprio, pois pressuporia a existência de uma classificação arcaica pré-definida e constante, quando, na verdade, nesse período, deveriam operar práticas poéticas que implicariam uma tipologia mais ou menos rígida, mais ou menos consciente e mais ou menos mutante.

³ Cf. Rutherford (2001, 3-10), Carey (2009, 21-38), Swift (2010, 7) e Ford (2010, 70).

Nessa concepção, alguns traços formais estavam embutidos na definição do gênero, pois as odes compostas pelos poetas de uma geração eram percebidas como continuação de uma tradição mais antiga, que deveria ser seguida, mas que permitia algum grau de inovação⁴. Nessa época, o bom poeta era aquele que conseguia superar as expectativas legítimas do público manipulando as convenções do gênero⁵.

Como observado por Ford (2010, 75), já no séc. IV a.C. se podia notar um afastamento com relação a essa concepção “funcional” do gênero em favor de uma abordagem mais formal. De fato, a própria terminologia empregada por autores dos séc. IV a.C. parece refletir essa mudança. Em Aristófanes, *Aves*, por exemplo, os nomes dos gêneros mélicos são ‘partênios’, ‘prosódios’, ‘kyklia’, todos designados não a partir da função ou do conteúdo, mas de um traço formal, ligado à performance. A título de comparação, pode-se cotejar os nomes empregados pelo comediógrafo com os utilizados por Píndaro no Fr. 128 SM: peã, lino, himeneu e iálemo, que são, com exceção do último, já citados por Homero na *Ilíada*⁶. Essa mudança sutil poderia estar relacionada com a diminuição de contextos em que a poesia mélica, considerada fora de moda na época de Aristófanes, era executada⁷. Uma explicação alternativa é proposta por Fearn (2007, 206), para quem é possível que, mesmo antes do século IV. a.C., teóricos e poetas já tivessem começado a pensar em classificação e terminologia tendo em vista algumas competições que julgavam e davam prêmios aos vencedores em diferentes categorias de performance, como ocorria nas Panateneias, por exemplo.

⁴ Pode-se pensar, por exemplo, no Fr. 140b, em que Píndaro, ao mencionar Xenócrito da Lócrida, um dos seus antecessores na composição de peãs e de μέλη, cita as invenções do poeta e as compara com um carro, ὄχημα. A metáfora da ode como um carro ou como uma estrada a ser seguida é bastante comum na poesia grega, cf. *Olímpicas*, IX.47; *Ístmicas*, II.2, e pode, nessa passagem, estar fazendo alusão à vinculação de Píndaro à tradição poética estabelecida por Xenócrito.

⁵ Ford (2010, 72).

⁶ Himeneu, XVIII.493, e lino, XVIII.570, ambos citados em cenas retratadas no Escudo de Aquiles. Os peãs são citados, por exemplo, em I.473, XXII.391.

⁷ Como demonstram os testemunhos de Êupolis, Fr. 148 K, τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε ἀρχαῖον ἀείδειν e Fr. 398 K.

Quanto à classificação feita pelos alexandrinos⁸, sabe-se que uma de suas principais finalidades era a taxonomia com objetivos editoriais⁹. Não há informações sobre os procedimentos e critérios usados por eles¹⁰. Há, porém, algumas notícias trazidas por escólios sobre discordâncias entre editores quanto ao enquadramento de poemas específicos, as quais podem ajudar a entender de que maneira os eruditos operavam. O P.Oxy. 2.368, por exemplo, relata a discordância entre Calímaco e Aristarco sobre a classificação de um poema de Baquilídes, hoje conhecido como um ditirambo. Calímaco defendia que se tratava de um peã, pelo fato de haver um refrão, e Aristarco, que era um ditirambo, pelo fato de ser proeminentemente narrativo. Essa anedota parece demonstrar que, por trás da classificação, havia uma concepção de gênero em que prevaleciam critérios formais de discriminação. Apesar da possibilidade de que os editores dispusessem de informações sobre o contexto de performance de algumas odes – oferecidas pelo próprio texto mais bem conservado ou por dados que pudessem ter sido transmitidos junto com os papiros –, esse não parece ter sido utilizado como

⁸ Sabe-se que a atividade dos eruditos de Alexandria sobre os textos dos poetas gregos não foi uniforme e se estendeu por várias gerações, de Calímaco a Dídimo, sendo repleta de debates e discordâncias, como mostram bem os escólios, cf. Pfeiffer (1968) e Fraser (1972). Quando nos referimos à classificação alexandrina das obras de Píndaro, estamos nos referindo à realizada por Aristófanos de Bizâncio, que, segundo a *Vita Ambrosiana*, 5 D, teria sido o responsável pela divisão da obra em 17 livros.

⁹ Cf. Harvey (1955, 157), Pfeiffer (1968, 183) e Negri (2004, 208-225). O trabalho dos gramáticos alexandrinos sobre os textos antigos parece ter sido de pelo menos dois tipos: classificação/catalogação dos autores e de suas obras e estabelecimento de texto único de cada obra a partir das variantes encontradas no material existente na Biblioteca. Essa segunda tarefa, envolvia duas atividades: a διόρθωσις, que era o trabalho crítico-textual, de correção, compilação de variantes, propostas de conjecturas etc. e a ἔκδοσις, o trabalho de edição voltado para a publicação, destinada à difusão e à circulação geral do texto, cf. Irigoin (1952, 31), Pfeiffer (1968, 216) e Gentili (1995, LXXIV).

¹⁰ A influência que exerceram, sobre a prática editorial dos eruditos de Alexandria, as concepções de Aristóteles e de seus discípulos quanto à poética é matéria de debate entre os *scholars* modernos. Pfeiffer (1968, 88) considera que, com Aristóteles e seus discípulos, havia se encerrado um ciclo de reflexão sobre a 'literatura' grega e que, com os alexandrinos, teria surgido uma nova concepção de poesia. Segundo ele, essa nova concepção poderia ser percebida principalmente na produção literária dos poetas do período helenístico, mas também teria influenciado a atividade crítica e editorial realizada pelos filólogos alexandrinos sobre os textos antigos. Ford (2002, 229-249), no entanto, argumenta que a concepção formal de gênero, como uma categoria fechada, utilizada pelos editores alexandrinos na classificação da poesia grega antiga, poderia, sim, decorrer da formalização do estudo da poética levada a cabo por Aristóteles e seus alunos. Sobre esse debate, cf. Richardson (1994, 7-38).

principal critério distintivo¹¹. O que se nota, portanto, é uma diferença entre a forma como os gêneros eram vistos na época da composição dos poemas e na época de sua classificação.

Por causa dessas diferenças de concepção e da ambivalência que é própria à natureza dos gêneros mélicos, é muito provável que nem todas as odes tidas como aderentes a um gênero na época de sua composição tenham sido consideradas da mesma maneira pelos editores helenísticos. Um problema é que os nomes de gêneros de poesia mélica adotados pelos alexandrinos na época da classificação foram utilizados desde então e se consolidaram em todos os textos posteriores que comentam, citam ou aludem à poesia de Píndaro e Baquilídes. Consequentemente, esses também são os nomes dos gêneros adotados nas edições modernas desses poetas. Nesse sentido, as odes que estão distribuídas nas edições como pertencentes a um dos livros que a tradição atribui a Píndaro provavelmente estão sendo entendidas de uma forma distante de como eram percebidas na época de sua composição.

Diante dessa constatação, o problema que se coloca é como abordar a questão da relação entre o gênero mélico e a obra supérstite desses poetas.

A proposta deste trabalho é contribuir para essa discussão. Essa contribuição se fará por meio do estudo de três gêneros mélicos que, segundo a tradição, teriam sido praticados por Píndaro: o hiporquema, o prosódio e o partênio. Esses gêneros serão analisados a partir das informações disponíveis sobre eles nas fontes antigas e com base nos próprios fragmentos classificados sob esse rótulo nas edições modernas.

Para cumprir esse objetivo, o trabalho está estruturado em três capítulos, um sobre cada gênero. Cada capítulo, por sua vez, é composto de três partes: a primeira é um breve estudo introdutório sobre cada um desses gêneros; a segunda, um comentário

¹¹ Fearn (2007, 211) defende que, no caso dos ditirambos de Baquilídes, apenas quando a informação sobre a ocasião não estivesse disponível é que os editores recorreriam à classificação mais formal. Mas o caso que ele cita como exceção é exatamente a defesa de Calímaco de que o *Ditirambos*, XXIII, de Baquilídes, era um peão por causa do refrão. Ele afirma que essa defesa estava relacionada com uma associação feita por Calímaco entre o refrão e a ocasião em que o poema deveria ter sido executado. Porém, nas edições de Baquilídes a lição adotada foi a de Aristarco, o que parece demonstrar que, independentemente da interpretação que se dê à posição de Calímaco, prevaleceram os critérios mais formais.

a todos os fragmentos de Píndaro classificados em cada um deles e a terceira, a compilação de *Testimonia Vetera* sobre o gênero.

No estudo introdutório, os gêneros serão analisados com base em determinados tópicos de análise. Esses tópicos foram escolhidos tendo em vista a disponibilidade de informações sobre eles nos testemunhos antigos e nos próprios textos criativos. Nesse sentido, foram selecionados os seguintes tópicos: 1) nome do gênero, no qual são analisados a definição nas fontes antigas e o contexto em que o termo foi citado pela primeira vez, a fim de verificar se dizem algo sobre a função ou ocasião de performance; 2) origens, em que se tenta identificar a tradição poética à qual o gênero era vinculado pelos autores antigos; 3) dança e coro e 4) metro e música, nos quais se tenta avaliar se as informações relacionadas com a performance dão indícios sobre as especificidades do gênero; 5) relação com outros gêneros, que permite identificar eventuais sobreposições e intersecções entre as odes de gêneros diferentes; 6) conteúdo, função e ocasião de performance, tópico que, segundo o que foi exposto acima, poderia dar pistas sobre as especificidades de cada gênero.

A segunda parte de cada capítulo é composta de comentários aos fragmentos dos hiporquemas, prosódios e partênios de Píndaro. Esses comentários – que são a parte principal da tese – apesar de terem servido também para o estudo do gênero, vão além disso. Destacam questões relacionadas com as dimensões poética, histórica, mítica, gramatical e métrica, buscando, quando possível, uma interpretação ao mesmo tempo pormenorizada e completa de cada fragmento. Os comentários são antecidos de traduções dos fragmentos. Cabe esclarecer que essas traduções são literais, para apoio à leitura dos textos, e não têm pretensões poéticas.

Por fim, em cada capítulo foram compilados os *Testimonia Vetera* sobre aquele gênero específico. Esses testemunhos forneceram subsídios para a composição dos estudos introdutórios.

Cabe esclarecer que a escolha dos três gêneros, hiporquemas, prosódios e partênios, se deve ao fato de estarem entre os poucos gêneros da produção poética de

Píndaro que não foram objeto de estudo nas últimas décadas¹² e cujos fragmentos, em sua maioria, jamais receberam comentários específicos¹³.

A edição de referência utilizada para estudo, tradução e comentários aos fragmentos de Píndaro foi MAEHLER, H. (ed.). *Pindarus: Carmina cum fragmentis. Pars II. Fragmenta – Indices*. Bibliotheca Teubneriana. München/Leipzig, 2001.

¹² Nas últimas décadas, houve um crescimento do interesse pelo estudo dos gêneros fragmentários de Píndaro. Foram lançadas obras específicas sobre vários deles, com a finalidade de descrevê-los e/ou de estabelecer comentários detalhados dos fragmentos: peãs, Bona (1988), Käppel (1992) e Rutherford (2001); ditirambos, Lavecchia (2001) e Weiden (1991); trenos, Cannatà-Fera (1990).

¹³ O atual interesse acadêmico sobre o estudo desses gêneros pode ser demonstrado pelo fato de, atualmente, estarem em curso duas teses de doutorado sobre eles: uma sobre os prosódios, no Merton College, em Oxford, conduzido por Enrico Prodi, e uma sobre os hiporquemas, na Universidade de Atenas, conduzido por Maria Panagiotopoulou.

1. Hiporquemas

1.1. Estudo do gênero

Dos gêneros mélicos em que foi dividida a produção poética dos gregos da Antiguidade, o hiporquema é provavelmente um dos de mais difícil caracterização¹⁴. As fontes de informação sobre o gênero são contraditórias e os fragmentos dos poetas escassos e heterogêneos.

Uma definição básica de hiporquema seria a seguinte: composição mélica, dedicada aos deuses, executada por um coro, em que a dança e as palavras estão intimamente unidas. Uma definição bastante ampla e que não diz muito sobre as especificidades do gênero.

Ciente da dificuldade da tarefa, a finalidade deste capítulo é a de tentar oferecer um quadro geral sobre o hiporquema. Para atingir esse objetivo, ele está dividido em três partes: a primeira, composta por um breve estudo sobre o gênero, estruturado segundo os tópicos descritos na *Apresentação* e construído a partir das principais informações disponíveis sobre ele nos testemunhos antigos. Na segunda parte, são apresentados uma tradução e um comentário detalhado sobre os fragmentos supérstites dos hiporquemas de Píndaro. Por fim, há uma compilação das fontes antigas que veicularam informações sobre o gênero e que foram, em sua maioria, utilizadas na composição deste estudo inicial.

1.1.1. Corpus

O *corpus* de fragmentos utilizados neste estudo inclui os sete textos classificados na edição teubneriana de Píndaro sob essa rubrica (Fragmentos 105ab, 106, 107ab, 108ab, 109-110, 111-111a, 112). Serão utilizados também os três fragmentos de

¹⁴ Cf. Sevieri (1999, 217), Ceccarelli (1998, 179), Marco (1973, 326-348), Dale (1969, 34-40), Koller (1954, 166-173).

Baquílides classificados nesse gênero (Fr. 14, 15-15a, 16 SM). Esses dez fragmentos são os únicos hiporquemas mélicos conhecidos atualmente¹⁵.

1.1.2. Nome e definição nas fontes antigas

O termo ὑπόρχημα foi atestado pela primeira vez em Platão, *Íon*, 534c. Nessa passagem do diálogo, em que Sócrates está tratando sobre a inspiração poética, ele afirma a Íon que os poetas compõem seus versos não por sua arte, mas porque são inspirados pela Musa, acrescentando que isso ocorre em qualquer gênero, seja nos ditirambos, nos encômios, nos hiporquemas, na épica e nos jambos.

Sem dúvida, no contexto o termo se refere a um tipo de composição poética, citado ao lado de outros sobre os quais nosso conhecimento é um pouco mais bem documentado. Após essa breve menção, Platão não dá mais detalhes sobre a palavra, pelo que se entende que ela deveria ser significativa para os destinatários do diálogo. Após essa menção, o termo não é registrado em outro autor até reaparecer, muito mais tarde, em Dionísio de Halicarnasso, *Sobre o estilo de Demóstenes*, VII.50, como o nome de um gênero de poesia praticado por Píndaro.

No longo intervalo entre essas duas citações, ocorreu a atividade editorial dos filólogos alexandrinos sobre os textos da poesia lírica. Segundo testemunhos, *Vita Ambrosiana*, 3 D, dos 17 livros em que esses eruditos classificaram a obra de Píndaro dois eram do gênero chamado hiporquema. Contudo, não há garantia de que o termo *hiporquema* fosse entendido da mesma maneira por Platão (e, supõe-se, seus leitores no séc. IV) e pelos editores helenísticos.

Se, por um lado, não há outras menções ao nome do gênero nos contemporâneos de Platão, um dos poemas atualmente classificados como hiporquema, o Fr. 105a SM, dedicado a Hiéron de Siracusa, foi parodiado por Aristófanes, *Aves*, 904-958, e citado duas vezes pelo filósofo (*Mênon*, 76d; *Fedro*, 227a), sem designação de sua classificação. Isso poderia demonstrar que, mesmo sem fazer referência ao termo ὑπόρχημα, os

¹⁵ Durante muito tempo se discutiu a possibilidade de que um fragmento de Pratinas, TrGF F 3 K, fosse um hiporquema, pois foi assim designado por Ateneu, XIV.617b. Todavia, desde meados da década de 1980, a tendência é considerá-lo como um ditirambo ou como parte de um drama satírico. Sobre o assunto, cf. Napolitano (2000, 109-155) e Zimmermann (1986, 145-154).

exemplares famosos de poesia hiporquemática eram conhecidos na época¹⁶. Todavia, nada garante que esse fragmento, apesar de conhecido, fosse entendido, na época, como um ὑπόρχημα.

O vocabulo ὑπόρχημα em si mesmo não é muito revelador das especificidades do gênero e de sua distinção quanto às outras formas de lírica coral. Não se sabe o que exatamente os gregos designavam com esse nome e os testemunhos antigos são bastante vagos¹⁷.

Uma das poucas tentativas de definição do gênero nas fontes antigas é atribuída a Proclo, que, no resumo de sua obra feito por Fócio (*Crestomatia*, 320b), define-o assim: ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὀρχήσεως ᾄδόμενον μέλος ἐλέγετο. γὰρ οἱ παλαιοὶ τὴν ὑπὸ ἀντὶ τῆς μετὰ πολλάκις ἐλάμβανον. Trata-se de uma definição pouco elucidativa, já que na Grécia a dança estava associada a todos os gêneros de poesia mélica¹⁸. A ressalva οἱ παλαιοὶ τὴν ὑπὸ ἀντὶ τῆς μετὰ πολλάκις ἐλάμβανον parece ser uma tentativa de ressaltar que, nesse gênero em particular, a dança e o canto não estavam subordinados um ao outro, mas, sim, no mesmo nível¹⁹.

Essa ligação especial entre dança e canto é ressaltada por outras fontes que também trataram do hiporquema. Nas *Questões conviviais*, 747b, em uma discussão acerca da relação entre dança e poesia²⁰, Plutarco diz que ambas estavam associadas especialmente nos hiporquemas, onde se uniriam para a realização de mimese através

¹⁶ A hipótese de Hubbard (2011, 349-363) é de que os poemas compostos pelos poetas circulassem por escrito, em cópias patrocinadas pelos comitentes, como uma estratégia para disseminar seu nome, suas realizações e as odes compostas para sua louvação.

¹⁷ Os nomes dos gêneros de poesia lírica antigos são baseados em vários critérios: conteúdo (peã, ditirambo), destinação (encômio, hino), composição do coro (partênio), ocasião (epinício, treno) e forma de execução (prosódio). Nesse quadro, a designação do hiporquema é uma das mais intrigantes, pois não exclui a possibilidade de sobreposição com os demais gêneros.

¹⁸ Para uma discussão sobre a caracterização da cultura grega como uma “song-dance culture”, cf. Herington (1985, 3), Nagy (1994/5, 41-55), Henrichs (1996) e Ceccarelli (1998, 12-16).

¹⁹ Outra definição é encontrada em *Escólios a Dionísio Trácio*, 451, 26-7: ποίημα πρὸς ὄρχησιν γεγραμμένον, mas não difere muito da registrada por Fócio.

²⁰ A arte da dança seria composta pelo conjunto de três elementos, φοραί “movimentos”, σχήματα “formas/attitudes” e δείξεις “indicações/apontamentos”. Seria por meio da combinação entre eles que os coreutas buscariam realizar a mimese do que estava sendo cantado no poema. Sobre essa passagem de Plutarco, cf. Ceccarelli (1998, 12-13), Garelli-François (1995, 29-43) e Jesus (2010, 87-128).

de dança e palavras. Ateneu, IX, 614c, também cita como traço distintivo do hiporquema a ligação especial entre a dança e a poesia para criação de efeitos miméticos²¹.

Esses testemunhos apontam o que seria uma característica distintiva do hiporquema com relação aos gêneros mélicos. Se, em todos os demais gêneros, a dança era um elemento importante, no caso do hiporquema ela era essencial, fazia parte do núcleo de definição, de modo que a falta desse elemento poderia inviabilizar o reconhecimento de uma ode como um hiporquema.

Todavia, essa definição é problemática, pois a perda de informação sobre a performance dessas odes impede que o conceito seja usado para identificação dos exemplares desse gênero. Por exemplo, entre os fragmentos de hiporquemas de Píndaro e Baquírides que conhecemos, apenas um, Fr. 105 SM, poderia ser definido a partir dessa conceitualização. A mesma dificuldade deve ter sido enfrentada pelos filólogos alexandrinos na classificação das odes de Píndaro e Baquírides a que tiveram acesso, já que, em sua época, é provável que a informação sobre a performance também houvesse sido perdida.

Sendo assim, apesar de termos um primeiro esboço de como poderia ter sido definido o hiporquema, esse esboço ainda não é satisfatório. É preciso analisar as outras informações transmitidas pela tradição, para avaliar se são capazes de fornecer pistas que permitam entender a que tipo de produções poéticas se refere o termo hiporquema.

²¹ Sobre a mimese promovida pela linguagem, cf. Platão, *Crátilo*, 423ab. Sobre as potencialidades miméticas da dança, cf. Aristóteles, *Poética*, 1447 a 26-28.

1.1.3. Origens

Segundo os testemunhos, o hiporquema seria originário de Creta²² e seu criador teria sido Tales de Gortina²³. De Creta, teria sido introduzido em Esparta²⁴ pelo próprio Tales²⁵, por volta do século VII a.C., provavelmente ligado ao culto de Apolo²⁶. De lá teria sido disseminado para outras regiões da Grécia²⁷. Além de Tales, a Xenódamo de Citera e a Xenócrito de Lócrida²⁸, membros de sua escola, são atribuídas composições de hiporquemas e peãs²⁹. Um dos fragmentos de hiporquema, Fr 107b, autodescreve sua execução ao acompanhamento de um aulo e no Κρήτα τρόπον, que deve ser uma alusão à origem cretense do gênero. Entre os autores cujos textos sobreviveram, há somente fragmentos de hiporquemas compostos por Píndaro³⁰ e Baquilides³¹.

²² Cf. Ateneu, *Deipnosophistas*, V.181b. Como observa Ceccarelli (1999,108), Creta era famosa na Antiguidade por suas danças. Essa ligação é reconhecida desde a *Ilíada* (XVI, 617-19; XIII, 249), em que Meríones é definido como ὀρχηστής. Favorável à origem cretense do hiporquema é o testemunho de Sosíbio de Esparta (*Escólios a Píndaro, Píticas*, II, 127 Drachmann = Fragmentos, 8 Müller). Outra hipótese aventada em fontes antigas é de que tenha se originado em Delos, cf. Luciano, *Sobre a dança*, 16.

²³ A Tales era atribuída a maior parte das canções da Creta dórica, especialmente os peãs (Estrabo, X, 4.16-18; Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134 b). Sobre a invenção do hiporquema, Fócio (*Biblioteca*, 320) cita como inventores os Curetes ou Pirro/Neoptólemo, filho de Aquiles, de onde derivava o nome de uma dança que o acompanhava, a pírrica.

²⁴ Cf. Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1145c-d (= Pratinas, *Fragmentos*, 5 Snell), onde se relata que Tales, seguindo um oráculo de Delfos, teria viajado a Esparta para livrar os lacedemônios de uma peste que os assolava. Nessa ocasião, teria instituído as Gimnopédias.

²⁵ Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134 c.

²⁶ Menandro Retor, *Divisão dos Estilos Epidíticos*, 331 RW.

²⁷ Há testemunhos da execução de hiporquemas em Delfos (cf. Heliodoro, *Etiópicas*, VI, 8) e Delos (Luciano, *Sobre a dança*, 17) e, talvez, em Etna (Píndaro, Fr. 105a), Tebas (Políbio, *Histórias*, IV, 31.5; Fr. 109-110) e Esparta (Fr. 112 SM).

²⁸ Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134 c-d; Ateneu, *Deipnosophistas*, I, 27.

²⁹ Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134 b. Cf. et. Marco (1973, 326-348).

³⁰ Píndaro é considerado como um dos inventores do gênero, por causa das inovações que teria introduzido em suas composições, cf. *Escólios a Píndaro, Píticas*, II, 127 Drachmann e Clemente de Alexandria, *Stromata*, I, 16.

³¹ Embora no século XIX Boeckh tenha atribuído a autoria do atual Fr. 107 SM a Simônides, a tendência hoje é atribuí-lo a Píndaro, com base na afirmação do próprio Plutarco: μάλιστα κατωρθωκέναι δόξας ἐν

De acordo com as fontes antigas, em sua origem o hiporquema estava ligado ao culto de Apolo³². Todavia, a partir dos fragmentos remanescentes, não é possível observar explicitamente essa característica religiosa dos hiporquemas. Pelo contrário, um dos fragmentos se assemelha muito a uma espécie de encômio a Hiéron (Fr. 105 SM), no qual o tirano é louvado como fundador de Etna. O caráter lacunar do texto, no entanto, não permite que sejam feitas extrapolações, já que, logo após a interpelação ao tirano, poderia ocorrer uma invocação a uma divindade ou algum outro tipo de louvação a um deus.

Outro fragmento, 108ab, mostra, no entanto, um profundo sentimento religioso, traduzido em duas imagens sobre o poder dos deuses: uma sobre a capacidade de apontarem o melhor caminho a ser seguido por um mortal e outra sobre seu poder para alterar o destino dos mortais. Todavia, em função da falta de contexto, não é possível concluir que essas imagens estejam relacionadas com uma divindade louvada no hiporquema, podendo ser apenas passagens com valor gnômico³³.

1.1.4. Relação com outros gêneros

É provável que houvesse semelhanças entre o hiporquema e o peã, gênero dedicado ao culto de Apolo. Além das similaridades quanto à métrica (v. abaixo), uma inscrição contendo um poema chamado *Peã e Hiporquema délfico*³⁴ parece ser indicativa de certa ambivalência. Essa ambivalência é confirmada também por Pseudo-Plutarco³⁵, que alude a uma origem cretense³⁶ e apolínea comum aos dois gêneros. Além disso, os dois gêneros são atribuídos ao mesmo εὔρετής e podem ter sido destinados ao culto de outras divindades³⁷.

ὑπορχήμασι (Questões conviviais, 748 b). Não há nenhum testemunho de que Simônides tenha composto hiporquemas. Sobre o tema, cf. D'Alessio (2011).

³² Cf. Menandro Retor, *Divisão dos estilos epidíticos*, 331.

³³ Sobre as características dos gnomes em Píndaro, cf. Boeke (2007,32-53).

³⁴ Anônimo Ateniense, *Hino Délfico a Apolo – Peã e Hiporquema* (Delphi Inv. NR. 517, 526, 494, 49) Pöhlmann (1970, 58-67). Cf. Rutherford (2001, 100).

³⁵ Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134c-d

³⁶ Sobre a origem cretense do peã, *Hino Homérico a Apolo*, 513-516.

³⁷ Cf. Baquilides, Fr. 14 SM, aparentemente destinado a Atena, e Fócio, *Biblioteca*, 320b.

É possível que tenha havido muitos casos de sobreposição entre esses dois gêneros³⁸. Todavia, se for aceita a definição do hiporquema conforme proposta anteriormente, deveria haver uma nítida diferença quanto à performance dos dois gêneros: no caso dos hiporquemas, a dança deveria ser mimética e estritamente articulada com o que era cantado nos versos³⁹. No caso da dança dos peãs, poderia ser processional (*Hino Homérico a Apolo*, 516-519) ou circular (*Ifigênia em Áulis*, 1467-1484)⁴⁰.

Quanto a uma eventual confusão em termos de matéria e conteúdo, qualquer afirmação poderia ser problemática, tendo em vista a amplitude de temas cobertos pelo peã e a escassez de elementos para sistematizar o conteúdo dos hiporquema. Pelo estágio de conhecimento atual, qualquer um dos fragmentos de hiporquema conhecidos poderia ser classificado como um peã, com exceção talvez do Fr. 107ab SM, por sua excessiva ênfase na performance.

Por outro lado, é possível que o hiporquema também tivesse semelhanças com o ditirambo⁴¹. No caso do já citado Fr. 107a, diz-se que o coro ἐλελιζόμενος, que pode ter o significado de ‘rodopiar’ ou de ‘realizar uma dança circular’, como no caso da performance dos ditirambos⁴². Além disso, nesse mesmo fragmento, é dito que o μέλος é καμπύλον, provavelmente uma alusão à variação de modulação que mais tarde foi associada ao ditirambo⁴³.

³⁸ Na primeira metade do século XX, foram levantadas algumas hipóteses sobre a relação entre os peãs e os hiporquemas: a hipótese de Deubner (1919, 396) era de que não houvesse, em suas origens, diferenças entre peã e hiporquema. Isso poderia ser testemunhado pelo fato de o termo παιᾶν existir em Homero e ὑπόρχημα ter sido atestado pela primeira vez somente em Platão. Para ele, a explicação disso era de que a designação de hiporquema teria nascido apenas num segundo momento, para diferenciar o peã original de um peã de tipo especial no qual a dança havia assumido particular importância. Já Köller (1954, 170) defendia que o termo ὑπόρχημα não designava um gênero mélico específico, mas uma conceituação criada para enfatizar, entre os diversos tipos de canto, os que eram também dançados, de modo que poderiam ser classificados como hiporquemas gêneros poético-musicais muito diversos e, mais tarde, mesmo os cantos corais dos dramas, cf. Marco (1973, 341-342).

³⁹ Como demonstra o já citado Fragmento 107a SM.

⁴⁰ Sobre o assunto, cf. Rutherford (2001, 65-68),

⁴¹ Dionísio Halicarnasso, *Sobre o estilo de Demóstenes*, VII, 49. Cf. tb. Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134 e. Platão, *República*, 394c. Sobre a relação entre peãs e ditirambos, cf. Mathiesen (1999, 71-81).

⁴² Denominados, em Atenas, de κύκλιοι χοροί, cf. Fearn (2011, 164-171)

⁴³ Franklin (2013, 213-236).

Quanto ao conteúdo de ambos os gêneros, o ditirambo costuma ser descrito como sendo altamente narrativo (como demonstram, por exemplo, vários dos ditirambos atribuídos a Baquilides). Um trecho como o que constitui hoje o Fr. 111, em que há a narração do mito de Héracles e Anteu, poderia, por esse critério, ser confundido com a passagem de um ditirambo⁴⁴.

Essa dificuldade de diferenciar com exatidão o hiporquema do peã e do ditirambo demonstra a própria ambivalência dos gêneros na antiguidade. De fato, o hiporquema poderia ter sido percebido como associado a esses gêneros por características limítrofes, relacionadas muito provavelmente mais à performance, no caso do ditirambo, e mais a características formais, de destinação e do culto, no caso do peã. Com relação ao ditirambo, a dança agitada poderia ser um fator de confusão, embora, por definição, na execução do hiporquema a dança devesse ter um papel fundamental, indissociável e altamente mimético em articulação com o texto⁴⁵, o que não era esperado nos ditirambos.

No caso dos peãs, as afinidades foram discutidas acima. É preciso acrescentar, no entanto, que, como gêneros originalmente apolíneos, o hiporquema e o peã deveriam estar tematicamente mais correlacionados com temas cívicos, relacionados com manutenção da cidade, com a ordem política e social e com o conjunto de cidadãos⁴⁶.

Ainda quanto à relação entre esses três gêneros, Rutherford (2001, 98) diz que poderia ser estabelecido um *continuum* entre eles, com base no critério de como era feita a narração do mito em um poema. Na divisão tradicional, que remonta a Platão⁴⁷, um poema poderia ser mimético (como o drama), diegético (como o ditirambo) ou uma

⁴⁴ Sobre os ditirambos de Píndaro e sua ambivalência temática, cf. Weiden (1991,1-19).

⁴⁵ Para Mathiesen (1999, 71-81), uma mesma composição poderia receber diferentes classificações: uma mesma ode poderia ser executada ora como um ditirambo – se performada de uma dada maneira ou em determinada ocasião –, ora como hiporquema – se apresentada em outra oportunidade ou se dançada de outra maneira. Segundo ele, esse mesmo raciocínio poderia ser aplicado a diversos gêneros de poesia, ao peã e ao hiporquema, ao hino e ao prosódio (Fócio, *Biblioteca*, 320, alude a certa indistinção entre peãs e prosódios).

⁴⁶ Cf. Rutherford (2001, 60-62). Típicos dessa característica parecem ser os Fr. 109 e 110, em que Píndaro reflete sobre a guerra e recomenda que a tranquilidade seja mantida em Tebas, em um contexto em que aparentemente há uma dissensão na cidade.

⁴⁷ Platão, *República*, 392d; Aristóteles, *Poética*, 1448a; Diomedes, *Arte métrica*, I.482 Keil.

mistura dos dois (como a épica homérica). Rutherford observa que, embora o ditirambo seja o único gênero mélico com alguma função explícita nesse esquema, o hiporquema poderia figurar como um exemplo de gênero mimético e o peã poderia estar no meio termo entre o hiporquema e o ditirambo, por ser parcialmente mimético – por exemplo, quando o coro descreve sua chegada ao santuário – e parcialmente diegético – no caso das narrativas míticas. De acordo com ele, esse modelo explicaria porque o peã era confundido ora com o ditirambo (no caso de Xenócrito) ora com o hiporquema (no caso de Xenódamo)⁴⁸. Um problema dessa esquematização é que, aparentemente, o hiporquema também pode apresentar narrativas. O Fr. 111 SM parece relatar o assassinato de Anteu por Héracles, em terceira pessoa.

1.1.5. Metro e música

Quanto ao metro empregado nos hiporquemas, a informação é de que o metro tradicional era crético, considerado responsável por gerar um ritmo agitado⁴⁹. O peônico seria uma forma especial de crético, e o metro era muitas vezes chamado de crético-peônico⁵⁰, o que parece reforçar a idéia de uma associação do hiporquema com Creta e com o peã⁵¹.

⁴⁸ Pseudo-Plutarco, *Acerca da música*, 1134c

⁴⁹ Segundo Gentili & Lomiento (2003, 222-228), o crético e o peônico eram ritmos próprios das danças cretenses (que provavelmente acompanhavam o hiporquema e o peã) e também haviam tido como inventores Tales de Gortina e sua escola. Na verdade, o termo mais antigo é crético. O peônico seria uma forma especial de crético, derivado, muito provavelmente, da fórmula ἰὴ παιάν. A denominação crético-peônico pode ter surgido de uma similaridade observada frequentemente entre o peã e o hiporquema. A origem cretense desses ritmos seria testemunhada por Cratino (*Fragmentos*, 222 Kock), ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος. Cf. et. Mário Plócio Sacerdote, *Gramáticos Latinos*, VI, 499.3-5 Keil. A menção a peãs cretenses pode ser encontrada no *Hino Homérico a Apolo*, 514-519, e o costume de compor hinos ao deus em ritmos crético-peônicos deveria ser bastante tradicional, haja vista a estrutura métrica dos *Peãs délficos*, 21-22 Pöhlmann-West. Para uma discussão mais aprofundada do tema, cf. Gentili-Lomiento (2003, 220-228), Mathiesen (1999, 90-91) e Huxley (1975, 119-124).

⁵⁰ Aristides Quintiliano, *Sobre a música*, II, 15.8 Winnington-Ingram, associa o peônico com o metro crético, cf. Mathiessen (1999, 90).

⁵¹ Cf. Rutherford (2001, 77), que explica que, apesar da vinculação peã - peônico os créticos peônicos são pouco encontrados nos peãs 'literários' do séc. V a.C.

Entretanto, no caso dos exemplares de hiporquemas remanescentes, há certa variedade métrica. Os metros créticos são, de fato, empregados em todos os exemplares de hiporquemas de Baquilides (Fr. 14, 15 e 16 SM)⁵² e apenas em Fr. 105 e 106 SM de Píndaro⁵³. Nos demais fragmentos do tebano, apesar da menção a um Κρήτα τρόπον no Fr. 107b, prevalecem os metros éolicos e iâmbicos.

Com relação à melodia, a referência a καμπύλον μέλος no fragmento 107a SM parece indicar que o estilo da melodia era complexo, provavelmente com modulações e variações entre as estrofes⁵⁴. A inferência é de que dada sua característica mais agitada⁵⁵, no culto a Apolo, originalmente o hiporquema exprimiria aspectos mais alegres e festivos do que o peã⁵⁶, tradicionalmente ligado aos mais graves⁵⁷.

Do mesmo modo, a referência ao καμπύλον μέλος parece indicar a possibilidade de a estrutura do hiporquema ser estrófica ou triádica, já que, de acordo com os *Escólios a Aristófanes, Nuvens*, 332, o termo καμπάς denominava as variações entre estrofes ou tríades (estrofe, antistrofe e epodo).

Quanto ao μέλος Καστόρειον, que, provavelmente estava associado aos Fr. 105 e 106, não há informações sobre o que significa em termos musicais, apenas que era executado ao acompanhamento do aulo. Suas implicações em termos de performance da ode são discutidas abaixo, na seção sobre a dança dos hiporquemas.

⁵² Hefestião (*Enquiridion*, 13 Consbruch) explica que odes inteiras teriam sido compostas em metros créticos e cita o exemplo de um hiporquema de Baquilides (Fr. 16 SM), cf. Mathiesen (1990, 91).

⁵³ Para a interpretação métrica desse fragmento, veja Gentili (1992, 49-55), que o interpreta como uma estrutura mista eólico-crético-iâmbico-trocaica, com presença constante do glicônio e do dócmio. Na edição de Mähler, a estrutura é definida de uma maneira mais geral *ex iambis ortum*, “derivado do iambo”.

⁵⁴ Franklin (2013, 213-236) trata da possibilidade de, nesse fragmento, Píndaro estar aludindo a variação modular, enarmônica, na execução da ode. Cf. et. Mathiessen (1999, 90)

⁵⁵ Uma imagem que poderia aludir a essa agitação seria Êsquilo, *Coéforas*, 1023-1025, primeira ocorrência do verbo ὑπορχεῖσθαι, usado, nessa passagem, com referência à loucura de Orestes, φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι, πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ἄδειν ἑτοῖμος ἢδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ. Segundo Garvie (1986, 337), o medo canta e dança com a ira diante do coração de Orestes.

⁵⁶ Gentili levanta a possibilidade de o hiporquema ser uma espécie de gênero de caráter sério-cômico.

⁵⁷ Cf. tb. Plutarco, *Sobre a Letra E em Delfos*, 389 b, τῷ δὲ παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.

O acompanhamento musical do hiporquema parece ter sido feito com o aulo, sendo que, tardiamente, parece que foram usados fórminx e aulo⁵⁸. Pólux cita como instrumento especialmente apropriados aos hiporquemas os αὐλοὶ δακτυλικοί, mas reconhece não saber se se trata de um instrumento e ou de uma variedade de melodia⁵⁹.

Da mesma forma, pairam muitas dúvidas sobre o que seria o ὄργανον Μολοσσόν citado por Píndaro, no Fr. 107ab SM⁶⁰.

1.1.6. Coro e dança

Sobre o coro que executava o hiporquema, poderia, de acordo com as fontes, ser composto exclusivamente por homens⁶¹ ou por homens e mulheres⁶². Dada sua semelhança com os peãs, que eram composições para serem executadas por coros masculinos, a participação de mulheres na execução é pouco provável⁶³. No caso do Fr. 112 SM, citado por Ateneu para demonstrar a participação das mulheres na execução dos hiporquemas, não há certeza se a Λάκαινα μὲν παρθένων ἀγέλα representa o coro, parte do coro ou é apenas um grupo de mulheres presente na ocasião, que é a hipótese mais provável⁶⁴.

No esquema proposto por Platão, Leis, 664c, a execução dos cantos destinados a Apolo deveria ser feita por coros masculinos formados por homens até 30 anos. É

⁵⁸ Cf. Luciano, *Sobre a dança*, 16. Em Esparta, o acompanhamento tradicional das composições líricas era feito com o aulo.

⁵⁹ Pólux, *Onomasticon*, IV, 82.

⁶⁰ Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 27 cita uma dança μολοσσική, que pode ter alguma relação com o instrumento. Os *Escólios a Homero, Ilíada*, T, XVI 617a, arrolam entre os inventores da dança armada os Molossos. Há ainda uma tradição que faz derivar o nome do pé formado por três longas, o molosso, do filho de Andrômaca e de Pirro/Neoptólemo, Molosso. Cf. *Escólios a Hefestião, Enquirídon*, 300, 21-26 Consbruch, cf. Ceccarelli (1999, 160).

⁶¹ Luciano, *Sobre a dança*, 16.

⁶² Cf. Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 28-30, καὶ ἐστὶν ὑπορχηματικὴ ὄρχησις ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν.

⁶³ Cf. Käppel (1992, 43) e Rutherford (2001, 59).

⁶⁴ Cf. comentário ao Fr. 112 abaixo.

provável que essa deva ter sido também a idade dos coreutas que faziam ordinariamente a performance dos hiporquemas⁶⁵.

Assim como no caso dos peãs, a preparação e a performance desses coros deveria ter certo grau de relevância política e social. A hipótese de Rutherford (2001, 63) é de que, no caso dos coros devotados a Apolo, os valores transmitidos estivessem relacionados com a habituação à ordem. Isso poderia ser transmitido pelo treinamento do coro para a disciplina da performance e da música – que deveria ser percebida como tendo um componente de ordenação – e pelo componente parenético da poesia, cuja função era exortar as pessoas à moderação. Esse caráter parenético do hiporquema pode ser visto, por exemplo, no Fr. 108, se pudermos interpretar que nele há uma exortação ao decoro e respeito aos ditames das divindades, e no Fr. 109-110, de evidente caráter político, em que está explicitada a exortação à manutenção da ἡσυχία na cidade⁶⁶.

Ainda com relação ao coro que executava os partênios, por causa dessa função cívico-moral que o treinamento e a performance desempenhavam, é provável que não fosse normalmente formado por especialistas, mas por cidadãos. Embora, dependendo da especificidade da dança e do grau de acurácia exigido, se pudesse recorrer a dançarinos especialistas⁶⁷.

No que diz respeito à dança que acompanhava o hiporquema, os testemunhos são bastante contraditórios. De acordo com os *Escólios a Píndaro*, *Píticas*, II 127 D, a dança executada era a pírrica: uma dança armada, veloz, que mimetizava os movimentos de ataque e defesa dos soldados. Essa associação com a pírrica remontaria às origens do

⁶⁵ Platão, *Leis*, 664c, prevê a organização da população masculina da cidade em três coros: a) o de garotos, dedicado às musas; b) o de homens até 30 anos, dedicado a Apolo; c) e o de homens entre 30 e 60 anos, dedicado a Dionísio. O conteúdo das odes cantadas por esses coros deveriam ter caráter moral e político.

⁶⁶ O fragmento 109 foi citado por Políbio. De acordo com o historiador, esses versos foram usados por Píndaro para convencer os tebanos a não entrarem em guerra contra os persas, cf. Comentário ao Fr. 109 abaixo.

⁶⁷ Rutherford (2001, 60-2) aponta que havia grupos especializados na execução de peãs, por exemplo, os Molpoi, os Orkhestai, os Deliastai. É possível que pudessem estar envolvidos com a execução de outros gêneros, como os hiporquemas.

gênero, já que Tales de Gortina teria escrito os primeiros hiporquemas, compostos em metros créticos, para acompanhar essas danças⁶⁸.

Entre as odes remanescentes, há possibilidade de que a performance dos Fr. 105 e 106 tenha sido feita pelo coro usando algum tipo de dança armada. Os escoliastas associam esses fragmentos com o Καστόρειον, um μέλος de caráter marcial, executado no aulo enquanto os soldados espartanos marchavam contra os inimigos⁶⁹. Esse μέλος, segundo Plutarco, *Questões conviviais*, 748a, estaria associado à execução de danças armadas (ἔνοπλος ὄρχησις), cujo aspecto mimético condiz com nossa noção da dança que era executada com os hiporquemas. Outro fragmento que poderia ter sido executado com dança armada é Baquílides, Fr. 15 SM, composto integralmente em metros créticos em celebração a Atena Itônia, uma deusa de caráter guerreiro.

Já para Ateneu, a dança do hiporquema é uma espécie de pantomima, de caráter frenético e agitado, próxima do córdax⁷⁰ e do batileio⁷¹. Plutarco também vê semelhanças entre o batileio e o hiporquema, por serem ambos ἰλαρωτέρᾳ ἢ δὲ Βαθύλλειος γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι⁷².

A imagem que emerge desses testemunhos, apesar de eventuais diferenças quanto à nomenclatura, é de que a dança dos hiporquemas era agitada e mimética, motivo pelo qual, na época de Ateneu e Plutarco parece já estar sendo assimilada pelas formas de mimo e pantomima romanas, assimilação que parecia estar mais bem estabelecida no tempo de Luciano⁷³.

⁶⁸ Ceccarelli (1998:179) reconhece que deveria haver, de fato, uma relação entre pírrica e hiporquema, baseada no particular empenho mimético que os caracterizava. Segundo ela, é a esse forte caráter mimético das danças armadas que se deve sua classificação como hiporquemáticas. Essa associação poderia ter sido a causa de tanto o hiporquema quanto a pírrica terem, tardiamente, se confundido com o mimo.

⁶⁹ Plutarco, *Licurgo*, XXII.2; Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1140c. Nos *Escólios a Píndaro*, II.27, há a informação de que τινὲς δὲ ῥυθμόν τινά φασι τὸ Καστόρειον.

⁷⁰ *Deipnosophistas*, XIV, 27.

⁷¹ *Deipnosophistas* I, 37.

⁷² Sobre a discussão da dança em Plutarco, cf. Jesus (2010, 109-128).

⁷³ Cf. Luciano, *Sobre a dança*, 66, onde o verbo ὑπορχεῖσθαι designa a dança de um ator de pantomima. Sobre a relação entre mimo e córdax, cf. Hesíquio, *Léxico*, κορδακισμοί τὰ τῶν μίμων γελοῖα, καὶ παίγνια.

1.1.7. Conteúdo, funções e ocasião de performance

Em nossas fontes, há pouca informação sobre o conteúdo, as funções e a ocasião de performance do hiporquema. A única exceção é a notícia sobre sua destinação religiosa, veiculada por Fócio e Menandro Retor. Mesmo assim, não há nenhum dado adicional sobre como era a inserção desse gênero nesses cultos. Nesse sentido, a constituição de um quadro com essas informações deve ser tentada a partir da análise empírica dos fragmentos remanescentes. A tarefa, no entanto, pode se revelar muito frustrante, uma vez que os fragmentos são escassos e muito pouco elucidativos.

Os dez fragmentos supérstites, de Píndaro e Baquilides, foram todos transmitidos por via indireta⁷⁴, ou seja, passagens desprovidas de seu contexto original e utilizadas para demonstração ou como argumento de autoridade pelos autores que as citaram. Esse modo de transmissão é altamente sujeito a equívocos, seja quanto à forma do texto, quanto ao conteúdo, quanto à classificação e, quiçá, quanto à própria autoria⁷⁵.

A partir dos fragmentos e testemunhos remanescentes não é possível estabelecer funções que permitam distinguir o hiporquema dos demais gêneros. As funções que podem ser vislumbradas são bem gerais e comuns a vários tipos de poesia mélica⁷⁶:

- a) celebratória: como no caso do Fr. 105, que poderia ter sido compostos para festejar a fundação de Etna ou, se os escólios a Píndaro estiverem corretos, uma vitória em uma competição esportiva, como um apêndice a um epinício (*Píticas*, II).

⁷⁴ A exceção é o Fr. 111a, transmitido pelo P.Oxy XXVI 2.446. Todavia, nesse fragmento há apenas algumas palavras legíveis. Não contribuiu para nosso conhecimento do gênero.

⁷⁵ Elucidativo é casos de *Peãs*, IX, cujo trecho inicial foi citado por Dionísio de Halicarnasso como um hiporquema. Com o advento do P. Oxy. 841, que trazia outras partes do texto, descobriu-se que, na verdade, tratava-se de um peã.

⁷⁶ Essas três 'funções' provavelmente estavam associadas uma função principal, ou original. Citando os exemplos de outros gêneros, o peã teria como função principal/original a apotropaica (cf. Swift, 2011, 17); o prosódio, a propiciatória. Todavia, a partir do atual estado de conhecimento sobre o gênero, que se tentou sintetizar neste capítulo, não é possível vislumbrar se haveria uma função específica original/principal para o hiporquema.

Nesses casos, o hiporquema funcionaria como uma espécie de encômio às personalidades em função de quem as festas eram realizadas, seja o fundador da cidade, seja o atleta vencedor. Nessa função, o hiporquema poderia cumprir papel análogo ao do epinício, mas, obviamente, com a possibilidade de cobrir um espectro mais amplo de ocasiões. O problema é que essa característica contradiz a definição do hiporquema como uma poema destinado aos deuses.

Trata-se de uma contradição que não pode ser resolvida tendo em vista o que conhecemos sobre o hiporquema. As possibilidades de solução, todas especulativas, são de que, após o fragmento – que constitui o início do poema segundo a fonte que o transmitiu –, houvesse uma menção a um deus (provavelmente Zeus Etneu, no caso de a ocasião ser a fundação da cidade) ou de que Hiéron estivesse sendo cultuado como um herói-fundador⁷⁷.

- b) cúltica: como no caso do Fr. 15 SM de Baquílides, destinado a cultuar Atena Itônia. A escolha do hiporquema para essa ocasião talvez estivesse relacionada à ligação do gênero com a dança armada (como ficou explicitado no caso do μέλος Καστόρειον). A performance da ode parece ter ocorrido em uma ocasião religiosa, o festival Pambeócio, na Coroneia⁷⁸.

Se os testemunhos estiverem corretos, muito provavelmente, os hiporquemas estiveram associados ao culto de Apolo. Nessas ocasiões, como explicitado acima, provavelmente estavam relacionados com os aspectos mais festivos e alegres, em contraposição ao peã. Todavia, essa informação é bastante vaga. Além disso, os fragmentos conhecidos não revelam traços claros de associação com essas ocasiões⁷⁹.

⁷⁷ Cf. o comentário ao Fr. 105 *abaixo*.

⁷⁸ Cf. Irigoin (1993, 228). As Pambeócias, como o próprio nome diz, reuniam todos os povos beócios para um dos cultos mais antigos à deusa, o qual incluía a realização de competições esportivas (Calímaco, *Hino a Deméter*, 74), especialmente de caráter marcial e equestres (Estrabo, IX; Pausânias, IX.34; Políbio, IV.3.5).

⁷⁹ A possibilidade de os fragmentos gnômicos 108ab estarem associados a esse contexto foi mencionada acima, item 1.1.3.

- c) parenética/gnômica: nesse caso, poderiam estar os Fr. 108ab, 109-110. No primeiro caso, uma exortação à observância dos preceitos divinos, seguida por uma alusão à possibilidade de os deuses alterarem completamente e de súbito o destino de um mortal. No caso do Fr. 109-110, o conteúdo está claramente relacionado com o contexto político. Trata-se de uma exortação à manutenção da paz e da tranquilidade, como valores importantes para a cidade.

Se o testemunho de Políbio sobre Fr. 109-110 for verdadeiro⁸⁰, essa exortação desempenhou papel fundamental no convencimento dos tebanos a não ingressarem na guerra contra os persas. Todavia, mesmo com essa informação sobre a importância da ode, não é possível deduzir em que situação pode ter ocorrido sua performance. De toda maneira, essa função parenética, registrada por meio de gnomes, poderia estar presente em qualquer gênero de poesia mélica praticada por Píndaro. Sua presença nos hiporquemas não tem nenhum valor discriminativo.

Os demais fragmentos são um *Priamel* (106), uma gnome sobre a poesia (Baquilides, Fr. 14 SM), duas referências à performance do hiporquema (Fr. 107ab, Fr. 112) e um fragmento de natureza narrativa (Fr.111). Infelizmente não é possível fazer nenhuma inferência sobre sua função, conteúdo ou ocasião de performance.

1.1.8. Síntese

O quadro descrito acima é frustrante. Demonstra que, nem a partir dos testemunhos nem da análise empírica dos próprios textos disponíveis, é possível ter uma noção mais ou menos clara do que distingue os hiporquemas dos demais gêneros de poesia mélica.

À exceção da propalada relação especial entre a dança e a poesia, enfatizada pelas fontes antigas, mas, infelizmente, impossível de ser constatada nos textos remanescentes pela perda da informação sobre a performance, os demais traços apontados pelos testemunhos antigos quanto à origem, metro, acompanhamento musical etc. poderiam se aplicar igualmente a vários outros gêneros de poesia mélica.

⁸⁰ Cf. Comentário *ad loc.*

A comparação entre os fragmentos de hiporquemas conhecidos também não auxilia nessa tarefa. Eles são tão poucos e tão heterogêneos que não permitem nenhum tipo de generalização sobre suas similaridades ou incompatibilidades.

Nesse sentido, a conclusão possível é de que, infelizmente, a perda das informações sobre a performance dessas odes selou as chances de termos conhecimento, a partir dos dados atualmente disponíveis, sobre o que seria um hiporquema, seja no conceito utilizado por Platão, seja no usado pelos gramáticos de Alexandria para classificação dos textos mélicos de Píndaro e Baquilides.

No caso desses filólogos, a não ser que os textos a que tiveram acesso possuísem informações sobre o contexto de performance ou que as passagens dessas odes que nos são desconhecidas caracterizassem bem a ligação especial de palavras e dança, é provável que sua classificação fosse fortemente especulativa, pelo menos no caso dos hiporquemas.

1.2. Hiporquemas de Píndaro: fragmentos

105

ΙΕΡΩΝΙ (ΕΙΣ ΠΥΘΙΑ?)

Metrum: ex iambis ortum

- (a) Ν Σύνες ὅ τοι λέγω,
ζαθέων ἱερῶν ἐπώνυμε
πάτερ, κτίστορ Αἴτνας·

* * *

- (b) νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις ἀλᾶται στρατῶν,
ὃς ἀμαξοφόρητον οἶκον οὐ πέπαται,
ἀκλεῆς <δ'> ἔβα.

105

Para Hierão (nos Jogos Píticos?)

- (a) Ouça o que te digo,
pai epônimo de consagrados
rituais, fundador de Etna:

- (b) Pois entre os nômades cítios vaga longe de seu povo
quem não possui uma casa sobre rodas,
e caminha sem glória.

Comentário: o fragmento, destinado a Hiéron de Siracusa, louva-o na condição de fundador da cidade de Etna. O texto, bastante simples, é composto de duas partes: na primeira, 105a, trata da fundação de Etna pelo tirano; na segunda, 105b, descreve os costumes nômades dos citas (um claro contraexemplo à ocasião descrita no poema).

Ambos os excertos foram transmitidos pelos *Escólios a Aristófanes, Aves*, 920-945, como extraídos de um hiporquema⁸¹. Nos versos remanescentes, sobressai o caráter encomiástico do fragmento. De todo modo, a falta de contexto não permite identificar como a passagem se articulava com o restante da ode. Uma possibilidade é de que a louvação a Hiéron ocorresse não à sua figura de mortal, mas à de um herói que, tal como na tradição de outros personagens míticos, fundou uma cidade e estabeleceu o culto a um deus (asim como Batos, em *Píticas*, IV). É possível também que, logo após a abertura da ode, houvesse a menção a Zeus Etneu, cujo culto foi estabelecido por Hiéron na região, como indica *Olímpicas*, VI.96.

Com relação à performance, os *Escólios a Píndaro, Píticas*, II.127a D, informam que este poema seria o *Καστόρειον μέλος* citado em *Píticas*, II.69. Segundo a anedota, o hiporquema/*Καστόρειον* teria sido enviado a Híeron na mesma ocasião em que o epinício. O *Καστόρειον* seria um *μέλος*, de caráter marcial, executado pelos espartanos ao aulo enquanto marchavam contra os inimigos (Plutarco, *Licurgo*, XXII.2; Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1140c). Esse *μέλος* teria sido inventado por Cástor e era acompanhado geralmente de uma *ἔνοπλος ὄρχησις*, uma dança armada (Plutarco, *Questões Simposiais*, 748a). Nesse sentido, a hipótese levantada pelas fontes antigas é de que a dança executada neste hiporquema fosse uma dança armada, cujo aspecto mimético condiz com os testemunhos sobre a dança dos hiporquemas, cf. Ceccarelli (1998, 99-102)⁸². Todavia, no próprio texto, não há indicações nesse sentido.

⁸¹ Todos os versos do fragmento foram citados ou parodiados por Aristófanes em *Aves*, 926-945. No comediógrafo, o fragmento é usado na boca de um poeta mercenário que compõe odes para a nova cidade de Nefelococigia em troca de presentes.

⁸² Segundo Catenacci (2007, 237-245), a execução de um *Καστόρειον μέλος* seria pertinente na ocasião da fundação de Etna: realçava as bases dóricas do empreendimento e amplificava, por seu caráter marcial, os sucessos militares de Hiéron.

1. **Σύνες ὃ τοι λέγω:** a exortação direta ao destinatário para que preste atenção no conteúdo da ode ocorre em alguns epínicios, especialmente nos dirigidos a Hiéron (*Píticas*, I.85; II.69, III.80). A frase que abre essa foi repetida duas vezes por Platão, *Fedro*, 236d; *Mênon*, 76d, com aparente valor proverbial. **Σύνες:** em Píndaro, συνίημι e seus correlatos têm um valor bastante específico: designam uma capacidade especial de entendimento, mesmo dos discursos difíceis e enigmáticos, sempre associado aos nobres e aristocratas⁸³, como em *Olímpicas*, II.85; *Píticas*, V.108; Teógnis, 681; 903, cf. Gentili (2013, 409) e Battisti (1990, 5-25). **ὃ τοι λέγω:** nas três ocorrências do verbo συνίημι em Píndaro, o complemento é sempre uma palavra derivada de λέγω, cf. *Píticas*, III.80, λόγων συνέμεν κορυφάν, e *Nemeias*, IV.31, λόγον ὃ μὴ συνιείς. Píndaro exorta Hiéron porque reconhece que ele, dada sua condição aristocrática, tem condições de entender o conteúdo do que vai ser dito.

2. **ζαθέων ἱερῶν ἐπώνυμε πάτερ:** ζαθέων, é usado sobretudo de lugares (*Ilíada*, I.38; *Olímpicas*, III.22; *Píticas*, V.70), mas também de coisas consagradas pelos deuses (*Peãs*, VI.5; Hesíodo, *Teogonia*, 253). **ἱερῶν:** jogo de palavras com o nome do destinatário da ode. Pode ser uma simples deferência a seu papel na fundação da cidade. O mais provável, no entanto, é que seja uma referência às investiduras religiosas do tirano⁸⁴: a) Hiéron era, hereditariamente, hierofante de Deméter e Core (Heródoto, VII.153, *Olímpicas*, VI.94-5), as divindades protetoras da Sicília (Baquilides, *Odes*, III.1); b) e, principalmente, tinha a ἱερωσύνη de Zeus Etneu, por ter estabelecido o culto ao deus na cidade (*Olímpicas*, VI.96, *Escólios a Píndaro*, *Píticas*, I.56b), cf. Gentili (2013, 471). No plural substantivado, ἱερά equivale a “rituais” ou “sacrifícios”, como em *Ilíada*, I.147; Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 336; *Olímpicas*, VII. 40, cf. Slater (1969, 244). **πάτερ**, com a conotação de instituidor, cf. contra Slater (1969, 419, “guardião”). Em *Píticas*, III.71, o termo também é usado com relação a Hiéron, mas lá a conotação é de protetor ou acolhedor dos estrangeiros (ξείνοις δὲ θαυμαστὸς πατήρ).

⁸³ Sobre o conceito de ‘aristocracia’ conforme empregado geralmente para os destinatários das odes de Píndaro, cf. Donlan (1999, 77-111) e Fearn (2007, 143-152).

⁸⁴ Escólios a Píndaro, *Olímpicas*, VI.96, 158^a, ἱερωσύνην <εἶχεν> ὁ Ἱέρων Δῆμητρος καὶ Κόρης καὶ Διὸς Αἰτναίου ἐν Σικελίᾳ ἐκ διαδοχῆς Τηλίνου τοῦ προγόνου αὐτῶν.

3. **κτίστορ Αἴτνας**: no período helenístico, os poetas cultivaram uma espécie de gênero de poesias relacionadas à fundação de cidades, cf. Krevans (2000,69-84)⁸⁵. Como não havia, nos períodos arcaico e clássico, um gênero específico para isso, a celebração desses eventos ocorria nos mais diferentes gêneros de poesia, cf. Arquíloco, Fr. 93a, 94 West, Xenófanes, T Fr. 1.24 DK. Note-se que, na passagem das *Aves*, 917-919, em que Aristófanes parodia o texto do hiporquema, é mencionada a possibilidade de composição de variados tipos de poesia mélica para a ocasião, entre os quais partênios, ditirambos e outros praticados por Simônides. Os fundadores de cidade celebrados nessas composições geralmente eram figuras míticas que, após sua morte, alcançaram o status de heróis e que recebiam culto periodicamente, geralmente associados a competições esportivas, como, por exemplo, Tlepólemo em Rodes, *Olímpicas*, VII.27-33. Essas ocasiões propiciavam a performance de poesia que rememorava os mitos de fundação e os heróis fundadores, cf. Dougherty (1993, 15-30).

No caso específico de Etna, segundo Diodoro Sículo, *Biblioteca*, XI.49-66, Hiéron removeu as populações que viviam na região da Catânia (os náxios e os catânios) e estabeleceu uma colônia dórica com 10 mil pessoas, 5 mil do Peloponeso e 5 mil de Siracusa, mudando o nome da cidade (de Catânia para Etna) e estabelecendo uma linhagem dórica. De acordo com o historiador, o tirano havia fundado a cidade por razões militares, mas também por que queria ser honrado como um κτίστης: τοῦτο δ' ἔπραξε σπεύδων ἅμα μὲν ἔχειν βοήθειαν ἐτοίμην ἀξιόλογον πρὸς τὰς ἐπιούσας χρείας, ἅμα δὲ καὶ ἐκ τῆς γενομένης μυριάνδρου πόλεως τιμὰς ἔχειν ἡρωικάς⁸⁶. Para cumprir essa segunda finalidade, a poesia desempenhava um papel importante. Por isso, Hiéron teria contratado poetas proeminentes da época para compor obras que celebrassem a fundação da cidade. Há notícias de obras de Ésquilo (*Etneias*, Fr. 6-11 Radt), Simônides (552 PMG) e Píndaro (*Píticas*, I.59-63) para essa mesma ocasião.

⁸⁵ κτίσις, praticado por Apolônio de Rodes (*Coletânea Alexandrina*, 4-12) e, eventualmente, por Calímaco. De toda maneira, há vários relatos de fundações de cidades integradas seja nos *Áitia* (Fr.50,1-83), seja nas *Argonáuticas* (I.735;1321; II.746; IV.1470), cf. Fantuzzi (2006).

⁸⁶ O que acabou ocorrendo após sua morte, Συρακοσίων βασιλεὺς ἐτελεύτησεν ἐν τῇ Κατάνῃ, καὶ τιμῶν ἡρωικῶν ἔτυχεν, ὥς ἂν κτίστης γεγονὼς τῆς πόλεως, Diodoro Sículo, XI.66.

1-3b: **νομάδεσσι ... ἔβα:** é bem provável que o Fr.105b faça parte da mesma ode que o 105a. Todavia, sua única fonte, os *Escólios a Aristófanes, Aves*, não deixa isso claro. A referência aos citas e a seu costume nômade é uma espécie de paradigma negativo para uma ode sobre o estabelecimento de uma cidade.

1b. **νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις:** o costume nômade dos citas e suas habitações sobre carros foram mencionados por outros autores (Hesíodo, Fr. 151 MW; Ésquilo, *Prometeu*, 708), sendo a principal fonte de informação o Livro IV, das *Histórias*, de Heródoto. Os citas eram vistos pelos gregos como um povo bárbaro⁸⁷ que vivia ao norte do Ponto Euxino, com uma ligação especial com os cavalos e que habitava em carros puxados por bois, cf. Corcella (1993, ii-xliii) e Rolle (1989). **νομάδεσσι:** entre os textos remanescentes, Píndaro é o primeiro autor a usar a palavra νομάς, nesta passagem e em *Píticas*, IX.123. Contudo, no epinício, trata-se de um uso substantivado, com referência aos líbios, que viviam próximo a Cirene, Cf. Gentili (1995, 619-620).

1b. **ἀλᾶται στρατῶν:** o sentido do sintagma não é muito claro. Nos manuscritos de Aristófanes, a forma que predomina é στρατών, que os escoliastas explicam como se fosse o nome de uma pessoa, Estráton. Desde o século XIX, no entanto, as edições têm aceitado a correção para στρατῶν. Com a proposta, passaria a haver a construção ἀλᾶται + genitivo, como em *Olímpicas*, I.58, com o sentido “vagar longe do povo”, ou ser “ser banido de sua comunidade”, como propõe Dunbar (1995, 362). **στρατῶν**, “povo”. Em Píndaro, cf. *Olímpicas*, V.12; *Píticas*, II.46, *Nemeias*, I.61, sempre no singular, στρατός, à exceção dessa passagem. O paralelo usado para esse uso inédito é *Píticas*, IV.153, onde é usado λαοῖς em vez de λαῶ, cf. Braswell (1988, 236). Posteriormente, o uso no singular é comum, cf. Ésquilo, *Eumênides*, 683.

2b. **ἀμαξοφόρητον:** um *hárax*. ἄμαξα, em Homero, é um tipo de carro de carga, provavelmente de quatro rodas, puxado por mulas, *Odisseia*, IV.260, e, principalmente,

⁸⁷ Interessantes as anedotas que envolvem a vida Anacársis, de origem cita, considerado um precursor dos cínicos e um dos sete sábios, cf. Heródoto, IV.76; Diógenes Laércio, *Vidas dos filósofos*, I.101; Plutarco, *Sólon*, V.

Ilíada, XXIV.265-74, onde o carro é detalhadamente descrito, cf. Richardson (1993, 302). Em Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 426-56, o carro é puxado por bois, assim como em Xenofonte, *Anábase*, VI.4.22; Luciano, *Diálogo dos Mortos*, IV.2, e, muito provavelmente, aqui, como demonstra o testemunho de Heródoto, IV.114, sobre os carros dos citas. **οἶκον**: no singular, refere-se geralmente à família, não à habitação propriamente dita, sendo o plural utilizado para esse segundo sentido (*Odisseia*, XXIV.417; *Nemeias*, IX.14; *Ístmicas*, IV.60). Aqui, no entanto, o foco é claramente o lugar, assim como em *Peãs*, IV.45; XX.16, cf. Braswell (1998, 71). **πέπεται**: “ganhar”, “conquistar”, em Píndaro, assim como κτάομαι, sempre tendo como objeto os prêmios oriundos das vitórias esportivas, cf. *Píticas*, VIII.73, cf. Gentili (1995, 581). No perfeito, demonstra o resultado do processo, daí, “possuir”, como nas *Píticas* e, por exemplo, em Eurípides, *Íon*, 675.

3b. **ἀκλεῆς δ' ἔβα**: uma triste sina, tendo em vista o sistema de valores da poesia de Píndaro. **κλέος**, como explica Braswell (1998, 122), é um conceito central no sistema de valores de Píndaro, representando o renome obtido por alguém, herói ou mortal, durante sua vida, graças a seus feitos, e que sobreviverá após a morte, assegurando um tipo de imortalidade, cf. *Ístmicas*, I.58; *Nemeias*, IX.39 e, principalmente, *Olímpicas*, XII.15, cf. et. Nagy, 1990, 147-52,

106

metrum: aeolicum

N' Ἀπὸ Ταῦγέτοιο μὲν Λάκαιναν

ἐπὶ θηρσὶ κύνα τρέχειν

πυκινώτατον ἔρπετόν·

Σκύρια δ' ἐς ἄμελξιν γλάγεος αἶγες ἐξοχώταται·

5 ὅπλα δ' ἀπ' Ἄργεος ἄρμα Θη-

βαῖον, ἀλλ' ἀπὸ τᾶς ἀγλαοκάρπου

Σικελίας ὄχημα δαιδάλεον ματεύειν.

Uma cadela laconiana
do Tegeto <é> o animal mais astuto
para perseguir as feras;
e cabras esquírias <são> as melhores para a ordenha de leite;
5 e armas, de Argos; um carro de guerra, de Tebas;
mas da Sicília de esplêndidos frutos
um bem trabalhado carro busque.

Comentário: fragmento transmitido por Ateneu, *Deipnosophistas*, I,28a, como sendo o trecho de uma ode Pítica para Hiéron, ἐν τῇ εἰς Ἱέρωνα Πυθικῇ ᾠδῇ. Ten do em vista que o trecho não pertence a nenhuma das odes Píticas conhecidas, foi classificado pelos editores modernos como um hiporquema, graças à proximidade temática com o Fr. 105. Apesar de, na atual edição teubneriana, os fragmentos terem sido tratados como pertencendo a odes diferentes, é provável que façam parte do mesmo poema, tendo em vista, como aponta Gentili (1992,51), a afinidade métrica, já que ambos apresentam “uma estrutura mista de eólicos, créticos, iambos e troqueus, com a presença constante do dócmio e do glicônio”. Do ponto de vista temático, é possível ver relação entre o tema da excelência dos carros sicilianos e Hiéron, destinatário da ode anterior e que foi vencedor várias vezes em competições de carros nos jogos pan-helênicos, cf. Catenacci (2007, 240).

O fragmento é construído com uma estrutura clássica de *Priamel*, muito utilizado na poesia grega, em que se sucedem vários objetos, excelentes em sua respectiva categoria, culminando no último elemento – no presente caso, o carro siciliano –, considerado como superior a todos os demais, cf. Sevieri (1999,218). A estrutura foi usada intensamente por Píndaro, cf. Bundy (1962), e por quase todos autores gregos, dos mais variados gêneros, cf. Race (1982). Portanto, a estrutura não permite entrever nenhuma especificidade quanto ao caráter hiporquemático da ode. Da mesma maneira, quanto à temática e ao conteúdo do *Priamel*, não é possível inferir nada a respeito do

gênero do poema nem de sua destinação ao um deus ou a um homem. A classificação como um hiporquema baseia-se somente na hipótese de que a passagem faz parte do mesmo poema do qual foi extraído o Fr. 105.

1-3. **Ἀπὸ Ταῦγέτοιο ... ἔρπετόν:** esses primeiros versos foram citados também por Eustácio de Tessalônica em seu *Comentário à Odisseia* (II.148,8), numa passagem em que comenta sobre as qualidades dos cães. **Ταῦγέτοιο:** é uma cadeia de montanhas situada entre a Lacônia e a Messênia, cf. Homero, *Odisseia*, VI.103; Estrabo, VIII.5, Cf. Gentili (1995, 351) e Lienau (2006). Geralmente, refere-se à Esparta, Píndaro, *Píticas*, I.63. **Λάκαινα ... κύων:** uma das primeiras menções à raça de um cão. Como observa Hünemörder (2006), no tempo de Homero não havia o costume de identificar os cães pela raça, mas, sim, pela sua função: caça (p.ex. *Iliáda*, VIII.338; X.360-362), pastoreio (p.ex. *Iliáda*, V.476; X.183) e guarda (*Odisseia*, XIV.29; XX.15). As primeiras menções às raças de que se tem notícia ocorrem, justamente, em Epicarmo, Fr. 263, e Píndaro, aqui e em Fr. 107 SM. Segundo Xenofonte (*Cinegético*, III.2-11)⁸⁸, os cães da raça laconiana se destacavam por seu faro aguçado e por sua velocidade⁸⁹. De acordo com Lilja (1976, 50), a utilização do feminino (em Homero, é usado principalmente o masculino), nesta passagem e em Xenofonte, refletiria o costume espartano de preferir usar as cadelas na caça (segundo Aristóteles, *História dos Animais*, 608a, αἱ Λάκαιναι κύνες αἱ θήλειαι εὐφρέστεραι τῶν ἀρρένων εἰσίν), cf. Sófocles, *Ájax*, 8; Eurípides, *Hipólito*, 18. Sobre a cadela laconiana, cf. et. Aristóteles, *História dos animais*, 574a; Ateneu, XII.540d; Plínio, *História Natural*, X.177. Sobre os cães na poesia grega em geral e, em Píndaro, em particular, Lilja (1976, 49-53).

⁸⁸ Na descrição das origens da raça canina laconiana, Xenofonte cita que ela se originou de duas outras raças primitivas da região: αἱ ἄλωπεκίδες e αἱ κάστοριαι, a primeira oriunda do cruzamento de cães com raposas e a segunda que teve seu nome derivado do dióscuro Cástor, ἔχουσι δ' αἱ μὲν καστόριαι τὴν ἐπωνυμίαν ταύτην ὅτι Κάστωρ ἦσθεις τῷ ἔργῳ μάλιστα αὐτὰς διεφύλαξεν. É notável a presença, também no Fr. 107 SM, de uma cadela de Amicleia, também uma raça de caça da lacônia. Numa hipótese forçada, poder-se-ia pensar que os cães tinham alguma relevância no contexto de execução dessas odes (provavelmente associados a Cástor).

⁸⁹ Xenofonte, *Constituição dos Lacedemônios*, VI.3-4, relata que, em Esparta, havia um espécie de propriedade comum dos cães de caça, que poderiam ser usados por qualquer cidadão que fosse à caça.

2. ἐπὶ θηροῖ τρέχειν... πυκινώτατον ἔρπετόν: θήρ geralmente de criaturas selvagens, objeto de caça, p.ex. *Nemeias*, III.23; *Ístmicas*, IV.46; *Ilíada*, XV.585, em oposição a ἔρπετόν, mais genérico, de qualquer animal que se move sobre a terra (*Odisseia*, IV.418; Álcman, Fr.89 P; Teócrito, *Idílios*, XV.118), seja sobre patas (Heródoto, IV.183) ou se arrastando (Eurípides, *Andrômaca*, 269; *Píticas*, I.25, com relação ao corpo em forma de serpente de Tifeu), cf. Gentili (1995,338). **πυκινώτατον**: originalmente **πυκνός** significa “compacto”, “denso”, “constante”, usado metaforicamente com relação a pessoas, qualificando o órgão de inteligência (*Ilíada*, XV.461; *Píticas*, IV.58; Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, 67) e, daí, a própria pessoa, *Olímpicas*, XIII.52, Sófocles, *Filoctetes*, 854. Aqui, como em Aristófanes, *Aves*, 430, refere-se à sagacidade de um animal. Note-se o grau superlativo do adjetivo, assim como ἐξοχώταται (v.3), típico da estrutura do *Priamel*. **τρέχειν**: completa πυκινώτατον. Talvez em tmesse, já que, por um lado, em Homero, *Odisseia*, XIV.30, ἐπιτρέχω é o verbo utilizado para descrever o avanço dos cães contra Odisseu e, por outro, em Píndaro, ἐπὶ + dativo com verbo de movimento indica sempre um local sobre o qual o sujeito do verbo vai permanecer, e.g. *Píticas*, I.7; IX.12; *Nemeias*, X.71, o que não parece ser o caso nessa passagem, cf. Braswell (1988,115).

4. Σκύρια δ' ἐς ἄμελξιν γλάγεος αἶγες ἐξοχώταται: Esquiro era uma ilha do mar Egeu, ao leste de Eubeia, cujo nome é derivado do fato de possuir um terreno pedregoso (Estrabo, II.5; Plínio, *História Natural*, IV.69). Segundo uma das tradições, a ilha teria sido conquistada por Aquiles (*Ilíada*, I.668) e seria o local de nascimento de seu filho Neoptólemo (*Ilíada*, XIX.326; *Odisseia*, XI.507). Além disso, acreditava-se que teria sido o local da morte de Teseu (Plutarco, *Teseu*, I.35; Pausânias, I.22), e foi de onde seus ossos foram trazidos, no início do século V a.C., após a conquista da ilha pelos atenienses (Tucídides, I.98), que aí estabeleceram uma espécie de possessão (Xenofonte, *Helênicas*, IV.8). Provavelmente por causa do caráter inapropriado de seu solo para a agricultura, uma das principais atividades econômicas da ilha era a criação de bodes/cabras, cuja excelência é confirmada por autores tardios (Zenóbio, II.18, que diz que a capacidade de πολλὸν γάλα φέρειν τὰς Σκυρίας αἶγας é lembrada por Píndaro e Alceu (Fr. 167 LP); Clito e Alexis *apud* Ateneu, XII, 540c-d, Estrabo, IX.5, αἱ τῶν αἰγῶν ἀρεταὶ τῶν Σκυρίων).

Sobre Esquiro, cf. Smith (1854) e Külzer (2006)⁹⁰. **ἐς ἄμελξιν γάλατος**: adverbial, “com vistas a”, “para”, construído com ἐξοχώταται “excelentes para a extração do leite”, cf. Heródoto, I.115. **ἄμελξιν**: formado a partir do verbo ἀμέλω. Nos textos gregos remanescentes, ἄμελξις ocorre somente nessa passagem⁹¹, “extração do leite”, “ordenha”. **γάλατος**, homérico (*Ilíada*, II.471), também muito raro (posteriormente, abundante na épica tardia, p.ex. Nicandro, *Alexifάρμακα*, 135; Opiano, *Haliêutica*, II.405; Nono, *Dionisiaca*, XIV.419; Quintos de Esmirna, *Posthomerica*, III.556), “leite”. **ἐξοχώταται**: ἐξοχος é também homérico, tanto no sentido literal, de algo ou alguém muito alto (de Ájax, *Ilíada*, III.227; Píndaro, *Nemeias*, IV.52), quanto no metafórico, com referência às qualidades de uma pessoa, “superior”, “proeminente” (*Ilíada*, VI.194; XVIII.56; Olímpicas, VI.51; *Nemeias*, I.60). Em duas passagens, é usado para se referir a um rebanho de cabras (*Odisseia*, XV.227; XXI.266). Em Píndaro, mesmo no grau normal, o adjetivo tem geralmente sentido superlativo, com frequente omissão do genitivo da coisa sobre a qual o referente sobressai, p.ex. *Píticas*, IX.52; *Nemeias*, IV.91, cf. Pfeijffer (1999,384).

5. **ὄπλα δ' ἀπ' Ἄργεος**: Argos, uma cidade da Argólida, a leste do Peloponeso (Heródoto, I.82; Estrabo, VIII.371). **ἄρμα Θηβαῖον**: ἄρμα, em Homero, é o carro de guerra (*Ilíada*, II.384; IV.366; XXIII.286), sempre puxado por cavalos (Ésquilo, *Persas*, 190; *Prometeu*, 465). Em Píndaro, geralmente é o carro de corrida, de duas rodas e puxado por quatro cavalos (*Ístmicas*, I.14; *Olímpicas*, VIII.48; *Nemeias*, I.7; Fr. 234 SM), mas também o carro de guerra (*Píticas*, VI.32; *Nemeias*, IX.12).

5-6. **ἀλλ' ἀπὸ τᾶς ἀγλαοκάρπου Σικελίας ὄχημα δαιδάλεον ματεύειν**: esses versos foram citados também pelo *Escólios de Aristófanes*, Paz, 73c, para explicar porque o besouro gigante de Trigueu é oriundo de Etna. Segundo os escoliastas, ἦ ὅτι οἱ αἰτναῖοι ἵπποι

⁹⁰ Um resquício dessa ligação da região com a criação de bodes e cabras pode ser encontrado ainda hoje na celebração do carnaval em Esquiro, onde existe o costume de os homens vestirem uma pele de bode/cabra enquanto festejam pela cidade, além de haver muitos pastores na região, cf. Lawson, J. *Modern Greek folklore and ancient Greek religion: A study in survivals*. Cambridge, 2012, 224-225 e Couliantianou, J. *The Goat-dance of Skyros*. Hermes, 1977.

⁹¹ Posteriormente, em uma passagem da Septuaginta, *Livro de Jó*, XX.17, na *Vida de Esopo*, 48.5, e em Eustácio, *Comentários à Odisseia*, I.338.

διαβόητοι καὶ τὸν δρόμον ἀξιόλογοι καὶ τὰ ζεύγη ἐπαινετοί. καὶ Πίνδαρός φησιν <<ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἀγλαοκάρπου Σικελίας ὄχημα>>. **ἀγλαοκάρπου**: homérico, *Odisseia*, VII.115; XI.589; *Hino Homérico a Deméter*, 23, “de esplêndidos frutos”, provavelmente uma referência às riquezas naturais da região, decantadas posteriormente por Diodoro Sículo, *Biblioteca*, V.3 (em Píndaro, Fr. 30.6 SM, é um epíteto das Horas, decerto por sua ligação com as estações do ano). **ὄχημα**: um carro de duas rodas, puxado por mulas e, provavelmente, de carga (cf. o jogo de palavras γῆς ὄχημα em vez de γαιήοχος aplicado por Eurípides, *Troianas*, 884, a Zeus). Posteriormente, usado com referência a carros em geral (Eurípides, *Suplicantes*, 662; Aristófanes, *Paz*, 866). Em Píndaro, ocorre em duas outras ocasiões, Fr. 124.1 SM, 140b.8 SM, referindo-se, metaforicamente, à poesia. A excelência do carro siciliano é atestada em outras fontes, cf. Crítias, Fr. B2.3 W, *Escólios a Élio Aristides*, III.36. **δαιδάλλω** é um verbo, de origem homérica (*Odisseia*, XIX.226), que implica a ideia de “ornamentar ricamente” (Braswell, 1988, 396) e não meramente “fazer com habilidade” (Slater, 1969, 113), cf. *Píticas*, IV.296, Fr. 94b.32 e comentário *ad loc.* Trata-se, segundo Gregorio (2013, 89), de uma palavra emprestada ao vocabulário da arquitetura e da arte. A tradição de carros “ricamente ornamentados”, *carrettu sicilianu*, perdura na Sicília até hoje. **ματεύειν**: infinitivo absoluto, com valor de imperativo, como em Fr. 180 SM e *Nemeias*, XI.9-10, com aspecto presente, “busque”.

107ab

Metrum: iambi, dactyli

(a) Πελασγὸν ἵππον ἢ κύνα

Ἀμυκλαίαν ἀγωνίῳ

ἐλελιζόμενος ποδὶ μιμέο καμπύλον μέλος διώκων,

οἷ' ἀνὰ Δώτιον ἀνθεμόεν πεδί-

ον πέταται θάνατον κεροέσσα

5 εὐρέμεν ματεῖσ' ἐλάφῳ·

τὰν δ' ἐπ' αὐχένι στρέφοι-

σαν ἕτερον κάρα πάντ' ἐπ' οἶμον ...

* * *

(b) ἐλαφρὸν ὄρχημι' οἶδα ποδῶν μειγνύμεν·

Κρήτα μὲν καλέοντι τρόπον, τὸ δ' ὄργανον Μολοσσόν.

107ab

(a) A um cavalo pelasgo ou a uma cadela

amicleia imita

girando com o pé competidor, perseguindo a curvada ode,

assim como corre <a cadela> sobre a florida planície de Dótion buscando causar

5 a morte à chifruda corça;

e esta virando a cabeça sobre o pescoço

(de um lado pra outro) por todo o caminho...

Sei como compor a leve dança dos pés;

De cretense chamam o modo, e o instrumento, de molosso.

Comentário: o fragmento mais hiporquemático entre os textos supérstites. Apresenta uma autodescrição da movimentação do coro, na qual se nota claramente a interrelação entre palavras e movimentos de dança. Como observado por Sevieri (1999, 218), a descrição do cão que persegue a presa desenvolve a comparação introduzida nos versos iniciais e fornece, simultaneamente, uma instrução sobre como os pés dos coreutas devem seguir o ritmo da dança.

É composto por duas partes, transmitidas por fontes diferentes: Plutarco, *Questões conviviais*, 748b e Ateneu, X 181b. A passagem de Plutarco trata da estreita relação entre poesia e dança no hiporquema e usa o Fr. 107a-b como exemplo. Não é citado o nome do autor da passagem, apenas que ele é ὁ μάλιστα κατωρθωκέναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι. A controvérsia sobre a identidade do autor foi longa, se Píndaro ou Simônides, mas, atualmente, as edições modernas classificam o texto entre os hiporquemas de Píndaro. Em Ateneu, a citação é feita no âmbito de uma explicação sobre a relação entre a dança e os cretenses, no meio da qual ele afirma que, como ἦ τε

ὄρχησις ἐπιχώριος καὶ τὸ κυβιστᾶν, (...) ὅθεν καὶ Κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα e, em seguida, menciona o texto para ilustrar essa afirmação.

1. **Πελασγὸν... Ἀμυκλῆαν**: uma imagem de caça⁹². Sua utilização deve-se muito provavelmente ao fato de, entre os comitentes aristocráticos de Píndaro, a caça ter sido uma atividade muito valorizada (Xenofonte, *Constituição dos Lacedemônios*, IV.7; Aristófanes, *Vespas*, 1194)⁹³. No *Cinegético*, XII.1-9, por exemplo, Xenofonte descreve a caça como um excelente exercício, pois assegura boa forma física e prepara os jovens para a guerra, tornando-os bons comandantes e soldados (cf. et. *Hípicas*, VIII.10)⁹⁴. Já Platão, *Leis*, 823a, considera ἀρίστη a caça com cães e cavalos. Sobre a caça na Grécia, cf. Schneider (2006). Decerto, havia algum valor associado à presença e à mimese do movimento desses animais para a execução do hiporquema, mas isso, infelizmente, a partir dos dados remanescentes não é possível recuperar.

1. **Πελασγὸν ἵππον**: Pelasgo é, aqui, uma região não precisamente identificável, provavelmente entre a Tessália (os combatentes de Argos de Pelasgo estão sob o comando de Aquiles, *Ilíada*, II.681) e o Épiro (Aquiles faz uma prece a Zeus Pelasgo, de Dódona, *Ilíada*, XVI.233), cf. Gschnitzer (2006) e Fowler (2011, 637). Especificamente quanto aos cavalos pelasgos, não há informação nas fontes antigas. Sobre utilização de cavalos nas caças, podem ser encontrados detalhes em Xenofonte (*Hípicas*, IV.3; VIII.10) e, especialmente, em Opiano (*Cinegética*, I.158-367), cf. Barringer (2001, 10-68) e Griffith (2006, 195-205).

1-2. **κύνα Ἀμυκλῆαν**: uma variedade da raça de cães laconianos. Seu nome é derivado de Amicleia, cidade lacedemônia localizada próximo a Esparta (*Ilíada*, II.581-587) e sob

⁹² Na poesia grega arcaica, há diversos relatos de caça (*Ilíada*, IX.33. X.156; *Odisseia*, XIX, 428-58), seja para defesa contra animais selvagens, sobrevivência ou por mero esporte, cf. Fox (1996, 128-153).

⁹³ Sobre o valor e a nobreza associada aos cavalos e cães de caça, cf. o testemunho de Aristófanes, *Pluto*, 155-156.

⁹⁴ Em um testemunho tardio, Libânio, *Orações*, V.23, diz que, em Esparta, os meninos eram impedidos de participar do banquete em honra de Ártemis se não tivessem ainda participado de uma caçada.

seu domínio (*Pausânias*, III.1; Apolodoro, III.10), famosa por ser o local onde estava o túmulo de Jacinto e onde eram celebradas as Jacíntias (Eurípides, *Helena*, 1468-74; Aristóteles, Fr. 532 Rose; Polícrates, *FrGrH* 588 F1, Estrabo, VIII.5; Pausânias, III.19), cf. Pettersson (1992, 9-41). Como explicado anteriormente, os cães laconianos eram admirados por sua velocidade, o que era essencial na caça à corça (*Nemeias*, III.51), cf. Lilja (1978, 49-53). O *Amyclaeum canem* é citado por Virgílio (*Geórgicas*, III.346) como um cão pastor.

3. **μιμέο**: autodescrição ou autoinstrução para a representação coreográfica. Em Píndaro, o verbo μιμέομαι ocorre em três passagens, sempre no contexto da criação poética e com algum modificador adverbial: σειρηνά δὲ κόμπον μιμήσομ' αἰοδαῖς, *Partênios*, II.15, σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον, *Píticas*, XII.21 e aqui, onde é construído com duas orações participiais⁹⁵. Ou seja, implica uma concepção de representação construída com os recursos do meio em questão (no caso, palavras, instrumentos musicais e gestos)⁹⁶. Sendo assim, na performance do hiporquema, não era de se esperar que os coreutas fingissem ser a corça e a cadela e corressem uns atrás dos outros, mas que fizessem a mimese com a dança e a música de uma maneira que, no contexto, os elementos pudessem ser reconhecidos pelo público. Sobre a mimese na poesia antiga, cf. Bakker (1999,11-26)

3. **ἄγωνίῳ ... ποδὶ**: em Píndaro, ἄγων e seus derivados sempre se aplicam a competições esportivas. Nessa passagem, cujo contexto é diferente dos epinícios, o sentido não é claro. É entendido, geralmente, como se o “pé competitivo” aludisse à uma competição entre coros na execução de hiporquemas (Slater, 1969, 10). **ἐλελιζόμενος**: o verbo ἐλελίζω tem dois sentidos básicos: a) hipoteticamente uma forma redobrada de ἐλίσσω

⁹⁵ As únicas referências anteriores são Teógnis, 370, e, provavelmente, *Hino Homérico a Apolo*, 163, se sua atribuição feita pelos *Escólios de Píndaro*, *Nemeias*, II.1c D a Cineto de Quios for verdadeira. Ambas também no contexto da criação poética.

⁹⁶ Como bem define Halliwell (2002, 16-20), “(...) and far more fruitful to accept that from an early stage, when applied to poetry, visual art, music, dance, and the like, mimesis amounts to a concept (or family of concepts) of representation, which in this context can be broadly construed as the use of an artistic medium (words, sounds, physical images) to signify and communicate certain hypothesized realities”.

(LSJ s.u.)⁹⁷, cuja raiz ἔλιγ- significa, originalmente, na voz ativa, “causar um movimento circular” (*Odisseia*, V.314), e, na médio-passiva, “fazer um movimento circular” (*Ilíada*, II.316; XI.139); b) na própria *Ilíada* (I.530), ἐλελίζω é usado, na voz ativa, com o sentido de “fazer tremer” (de Zeus sacudindo o Olimpo com um sinal de cabeça), e, na voz passiva, de “tremer”, “agitar-se”, (II.448, do tremor dos membros de Andrômaca ao pressentir a morte de Heitor). Em Píndaro, em todas as outras ocorrências, prevalece o segundo sentido, cf. *Nemeias*, IX.19 (de Zeus brandindo um raio como se fosse uma lança) e, *Píticas*, IX.13, metaforicamente, da manipulação da forminge, referindo-se ao ato de fazer vibrar suas cordas. Apesar dessa prevalência, não há motivo para não se ver nessa passagem uma referência a uma dança, provavelmente circular (ou em rodopios)⁹⁸.

3. **καμπύλον μέλος διώκων**: **καμπύλον** é homérico, um epíteto normal para arcos (Kirk, 1990), aplicado, na *Ilíada*, V.231, também a um carro. Posteriormente, tornou-se um epíteto tradicional para carros, p.ex. Ésquilo, *Suplicantes*, 123; Píndaro, *Ístmicas*, IV.29. Nessa passagem, ajuda a compor a imagem da ode como um carro, tradicional em Píndaro (*Olímpicas*, IX.81; *Ístmicas*, II.2; *Píticas*, X.65), cf. Verdenius (1988,48). Em termos de estrutura poética, καμπή e seus cognatos, na época de Píndaro, estavam associados à alternância entre estrofes ou entre tríades (*Escólios a Aristófanes*, Nuvens, 332) e, provavelmente, à modulação de tons, especialmente no ditirambo. Nesse sentido, a frase καμπύλον μέλος διώκων poderia ser o anúncio de uma mudança de estrofe, de estrutura métrica e, talvez, de mudança melódica⁹⁹. **διώκων**: “perseguir” (*Nemeias*, X.66), “caçar” (Calímaco, *Hino Homérico a Ártemis*, 94). O sentido da passagem é de que a mudança no μέλος ditaria o ritmo que seria seguido pelo coro na dança hiporquemática.

4. **οἱ ἄνὰ Δώτιον ἀνθεμόεν πεδίον**: a imagem da cadela perseguindo a corça lembra muito o símile utilizado em *Ilíada*, X.360. **οἶα ... πέταται**: provavelmente, uma referência a uma dança veloz, mais agitada, como em Eurípides, *Cíclopes*, 71. **Δώτιον ... πεδίον**:

⁹⁷ Em Eurípides, ἐλίσσω é usado, na voz ativa, nas partes líricas, frequentemente com referência ao movimento de dança, p.ex. *Orestes*, 171; *Ifigênia em Áulis*, 215; *Ifigênia em Táuris*, 1145; *Fenícias*, 234, sem implicação de circularidade.

⁹⁸ Sobre a existência de danças circulares não-ditirâmicas, cf. Fearn (2007, 166).

⁹⁹ A sugestão é de Franklin (2013, 220).

Dótion é uma planície na Tessália, onde, segundo Calímaco, *Hino a Deméter*, 34, habitavam os pelasgos e onde dedicaram um bosque à deusa. Foi desse bosque que Erisícton cortou a árvore consagrada à deusa, o que culminou em sua fome e autofagia (cf. et. Ovídio, *Metamorfoses*, VIII.738-878). **ἀνθεμόεν:** na região havia um santuário de Deméter (Kramolisch, 2006). Uma provável alusão às características naturais da região.

4-5. **πέταται θάνατον κεροέσσα εὐρέμεν ματεῖσ' ἐλάφῳ:** uma longa perífrase, “corre buscando acarretar a morte à chifruda corça”. **πέταται:** pode ser uma instrução para que o coro faça uma dança veloz. **εὐρέμεν:** “acarretar”, “causar”, como em Eurípides, *Electra*, 650, Platão, *Protágoras*, 321c. **κεροέσσα:** o fato de a corça ser apresentada como chifruda, também em *Olímpicas*, III.29, embora entre os cervídeos apenas os machos apresentem cornos, tem sido objeto de controvérsia desde Aristóteles, *Poética*, 1360b. Como observa Gentili (2013, 427), há descrição de corças com chifre em vários autores antigos (Anacreonte, Fr. 408 Page; Pisandro, Fr. 3; na *Teseida*, Fr. 2; Ferécides, FrGrH 3 F 71; Sófocles, Fr. 89 Radt; Eurípides, *Héracles*, 375; *Helena*, 382; Fr. 740 K). A origem a essas referências é, provavelmente, o mito da caça à corça de Cerineia por Héracles. Entre as explicações possíveis, listadas por Gentili, está a possibilidade de o mito tratar de um animal não conhecido pelos gregos, uma rena talvez (único dos cervídeos cuja fêmea tem chifres), tendo em vista que o mito da caça à corça da Cerineia na versão relatada por Píndaro em *Olímpicas*, III, implica deslocamento para o gélido norte, para além do Istro, em direção à terra dos hiperbóreos. A explicação, no entanto, pode ser mais prosaica: a possibilidade de uso genérico do feminino para se referir à espécie, como ocorre em algumas passagens de Aristóteles (*História dos animais*, 611a27) e Xenofonte (*Cinegético*, IX.11; X.22), cf. LSJ s.u. Nesse sentido, na presente passagem, o uso do qualificativo κεροέσσα poderia servir para diferenciar o veado da corça. **ἐλάφῳ:** sobre vários aspectos da anatomia e dos hábitos da corça/veado, cf. Aristóteles, *História dos animais*, 506a, 611a, 632b, 677a. Um relato mais detalhado da caça à corça/veado pode ser encontrado em Xenofonte, *Cinegético*, IX, cf. Hünemörder (2006).

6. **τὰν δ' ἐπ' αὐχένι στρέφοισαν ἕτερον κάρα πάντ' ἐπ' οἶμον:** provavelmente, uma autodescrição da movimentação do coro. **στρέφοισαν:** pode ser uma referência não

apenas à movimentação da cabeça do animal, mas também à evolução dos coreutas na dança, à alternância entre estrofes, cf. D'Alfonso (1994,23).

1b. **ἐλαφρόν ὄρχημι' οἶδα ποδῶν μειγνύμεν**: mais uma referência à performance da ode. Uma declaração sobre a habilidade do poeta para compor poesia para o coro (semelhante à declaração de Arquíloco em Fr. 120 W, ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας). **ὄρχημα**: a raiz ὀρχε- é rara em Píndaro. Somente aqui e em Fr. 148. Píndaro prefere χορ- e cognatos (p.ex. Fr. 94c; 99; 156; *Ditirambos*, II.22; *Olímpicas*, XIV.9; *Píticas*, X.38), sendo as menções à dança muito mais frequentes nos fragmentos do que nos epínicios (16/5). **μειγνύμεν**: “misturar”, na voz ativa, geralmente constrói-se com acusativo + dativo, dos ingredientes a serem misturados (Fr. 75 SM; *Píticas*, V.19). Todavia, nessa passagem, o sentido parece ser absoluto (“sei como misturar/compor a leve dança dos pés”). Uma alternativa, sugerida por Slater (1969, 319), é prever um dativo oculto, αὐλοῖς, ἐν ἀοιδαῖς, σὺν ἔντεσι.

2b. **Κρήτα μὲν καλέοντι τρόπον, τὸ δ' ὄργανον Μολοσσόν**: continuação da descrição da performance. O sentido é muito enigmático. **Κρήτα ... τρόπον**: segundo Gentili (2003, 54), *τρόπος*, em sentido técnico, refere-se ao *τόνος*¹⁰⁰ e à *ἁρμονία*¹⁰¹, ou, em seu sentido original, à composição melódica (Aristides Quintiliano, Fr. 30.1 W). Nessa passagem, não é um termo técnico, pois não há, nos tratados de música antigos menção a nenhuma harmonia, tom ou composição melódica cretense. A hipótese mais provável é de que Píndaro esteja aludindo à origem cretense do hiporquema, como explicitado no *Estudo Introdutório*. **ὄργανον Μολοσσόν**: ὄργανον é um termo genérico para descrever um instrumento musical, podendo se referir tanto a instrumentos de corda (Platão, *República*, 399c), quanto a instrumentos de sopro (Platão, *Simpósio*, 215c). Nessa

¹⁰⁰ Os *τόνοι* eram quinze: hiperlídio, hipereólico, hiperfrígio, hiperiastiano, lídio, eólico, frígio, iônico, hipolídio, hipoeólico, hipofrígio, hipoiastiano, hipodórico (Cleonides, *Introdução à Harmonia*, 203 Ptolomeu, *Elementa Harmonica*, II.15).

¹⁰¹ As *ἁρμονίαι* conhecidas a partir dos tratados musicais antigos são: lídia, frígia, dórica, iônica, mixolídia e a sintonolídia (Platão, *República*, 398e; Aristides Quintiliano, Fr. 18 W)

passagem, muito provavelmente é um instrumento de sopro¹⁰². É a única ocorrência do termo em Píndaro. **Μολοσσόν**: molossos são habitantes da região do Épiro, que exerciam, na época de Píndaro, controle sobre o oráculo de Dódona (Eurípides, *Andrômaca*, 1243-1251). A referência aos molossos parece indicar uma performance de dança mimética, já que, nos testemunhos antigos, há conexões entre os molossos e esse tipo de dança, especialmente a dança armada: segundo os *Escólios a Homero, Ilíada*, T, XVI 617a, os molossos teriam sido os inventores da dança armada (possivelmente da dança *μολοσσική* citada por Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 27), cf. Ceccarelli (1998, 109). Além disso, os molossos também estão conectados a Neoptólemo/Pirro – tido por algumas fontes como o inventor da dança armada, especificamente da pírrica (*Escólios a Píndaro, Píticas*, II 127 D; Fócio, 296a; 321b; Eurípides, *l.c.*). Talvez uma menção à performance de uma dança armada também neste fragmento.

108

Metrum: ex iambis ortum

(a) θεοῦ δὲ δείξαντος ἀρχάν

ἕκαστον ἐν πρᾶγος, εὐθεῖα δὴ

κέλευθος ἀρετὰν ἐλεῖν,

τελευταί τε καλλίονες.

* * *

(b) θεῶ δὲ δυνατὸν μελαίνας

ἐκ νυκτὸς ἀμίαντον ὄρσαι φάος,

κελαινεφεῖ δὲ σκότει

καλύψαι σέλας καθαρὸν

5 ἀμέρας

¹⁰² Pólux, *Onomasticon*, IV, 82, fala sobre αὐλοὶ δακτυλικοί, especialmente apropriados aos hiporquemas.

(a) Quando um deus aponta o início
 para cada coisa, reta, certamente,
 é a estrada para se alcançar a excelência,
 e os resultados <são> mais belos.

(b) A um deus é possível da negra
 noite fazer surgir imaculada luz,
 e com a escuridão de negras nuvens
 encobrir o puro resplendor

5 do dia.

Comentário: outro fragmento composto de duas partes. 108a foi transmitido por Pseudo-Sócrates, *Epístolas*, I.7, como ilustração da explicação do filósofo a seu interlocutor, Arquelau da Macedônia, sobre porque não deveria desobedecer às ordens do deus que o ordenava a não ir visitar, mediante pagamento, a corte do soberano. É explicitamente classificado pelo autor da epístola como um hiporquema¹⁰³.

O excerto 108b foi transmitido por Clemente de Alexandria, *Estrómata*, V.14, no contexto de uma explicação sobre o poder atribuído a um deus (no caso, o de fazer do dia noite e *vice-versa*). Nesse segundo caso, não há menção ao gênero do poema. A atribuição aos hiporquemas ocorreu em função da semelhança métrica e temática entre os dois fragmentos, sugerida por Blass (1900, 92).

Afora a classificação explícita do epistológrafo apócrifo, não há nenhum elemento nos próprios textos que permita perceber a especificidade de um hiporquema. O fragmento, por seu caráter gnômico, poderia ter sido extraído de um poema de

¹⁰³ O primeiro verso foi citado em duas oportunidades por Élio Aristides, *Orações*, XXVII.2; XXXIII.1.

qualquer gênero. A piedade demonstrada por Píndaro nessa passagem não difere da explicitada, por exemplo, nos epinícios.

1-4. **θεοῦ δὲ δείξαντος ἀρχάν ἕκαστον ἐν πρᾶγος**: o contexto não é claro, mas trata-se de uma declaração sobre vantagens da obediência aos ditames divinos. A construção se baseia na oposição entre ἀρχάν e τελευταί. A gnome poderia se referir, por exemplo, ao cumprimento de um oráculo ou, menos provavelmente, à própria execução da poesia sob regência de um deus (em ambos os casos, a presença de Apolo estaria implicada). O sentido, no entanto, parece ser genérico, como aponta a presença da expressão em ἕκαστον ἐν πρᾶγος.

1. **θεοῦ δὲ δείξαντος ἀρχάν ἕκαστον ἐν πρᾶγος**: como observa Boeke (2007, 37-49), os deuses, com exceção de Zeus, não são nomeados em passagens gnômicas. A explicação para isso, segundo ela, seria que as gnomes serviriam para fazer referência a atributos gerais dos deuses em sua relação com os mortais, o que, de fato, parece ser o caso nesta passagem. **δείκνυμι**, de um sinal divino, como em *Odisseia*, III.178, *Ilíada*, XIII.244. A nuance principal parece ser a de “indicar”, “apontar”, daí, “dar a conhecer” (como em *Píticas*, IV.220; Fr.131b S-M). **ἀρχάν**: em Píndaro, a oposição entre o início e fim/resultado de um empreendimento é um tema recorrente, *Píticas*, X.10 (trata-se de uma prece a Apolo, cujo sentido é muito próximo ao desta passagem); *Píticas*, VIII.25 (cujas referências são a ilha de Egina e, provavelmente, Éaco, seu fundador, cf. Pfeiffer, 1999,505) e Fr. 137.2 SM (um treno, cf. Cannatà-Fera, 1999,204-209). **ἕκαστον ἐν πρᾶγος**: **ἐν** é uma preposição dórica, por εἰς, “no que diz respeito a” ou “para”. **πρᾶγος**: = πρᾶγμα, poético e raro, cf. *Nemeias*, III.6; Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 803; Aristófanes, *Aves*, 112.

2-3. **εὐθεῖα δὴ κέλευθος**, um “caminho direto”, sem curvas (Platão, *Teeteto*, 194b; *República*, 602c), é uma metáfora recorrente em Píndaro, no que diz respeito à consecução de um objetivo: por exemplo, em *Olímpicas*, VII.33, a imagem se refere ao cumprimento de um oráculo de Apolo (a fundação de Rodes por Tlepólemo). Outras ocorrências, *Olímpicas*, VI.103; *Nemeias*, I.25. **κέλευθος**, poética, desde Homero, pode se referir, igualmente, tanto a um caminho terrestre (*Ilíada*, X.66; *Olímpicas*, VII.52) quanto a um marítimo (*Odisseia*, IV.389; *Píticas*, IV.195), mas é usada, muitas vezes, , em sentido

metafórico (*Odisseia*, X.86, *Píticas*, IX.45). **ἀρετὰν ἐλεῖν**: a ἀρετά é o prêmio a ser conquistado, como em *Nemeias*, III.53. Como observa Pfejffer (1999,595), em Píndaro, ἀρετά pode ser entendida tanto como uma qualidade, física (*Píticas*, X.23) ou moral (*Píticas*, VI.39), quanto como suas manifestações (*Olímpicas*, VII.89). Nesse sentido, apesar de ser uma qualidade inata (*Ístmicas*, III.14), deve-se buscar obter sucesso, dando provas de possuí-la (*Nemeias*, VII.7). Dado o caráter gnômico do fragmento, é provável que se refira a “sucesso”, de uma maneira geral. **ἐλεῖν**: infinitivo epexegetico, complementando o sentido do nome, **κέλευθος** (como em *Nemeias*, VI.45-46, e Fr. 168.6 SM). Sobre o uso do infinitivo epexegetico em Píndaro, cf. Hummel (1993, 279).

1b-5b. **θεῶ ... φάος**: a segunda passagem, também de caráter gnômico, alude ao poder da divindade, sintetizado em sua capacidade transformar o dia em noite (e vice-versa). Refere-se, assim, também à mutabilidade da fortuna dos mortais, tema presente na poesia grega desde Homero (*Odisseia*, IV.237, ἀτὰρ θεὸς ἄλλοτε ἄλλω / Ζεὺς ἀγαθὸν τε κακὸν τε διδοῖ; δύναται γὰρ ἅπαντα) e frequente em Píndaro, *Olímpicas*, II.32-37; VII.95; XII.6; *Píticas*, III,104; *Ístmicas*, IV.5; 17-8, cf. et. Ésquilo, *Suplicantes*, 89-98.

1. **ἀμείαντον**: rara, somente nessa passagem e em Teógnis, 447; Baquilides, *Odes*, III.86; Ésquilo, *Persas*, 578 e Platão, *Leis*, 777d, mas somente em Píndaro como epíteto da luz (cf. φάει καθαρῶ, *Olímpicas*, VI.14); **ὄρσαι**: causativo, como em *Ilíada*, XXII.190. Em duas passagens de Homero, refere-se ao surgimento do dia, *Ilíada*, XI.1-2 (com alguma semelhança de vocabulário, Ἡὼς δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο / ὄρνυθ', ἵν' ἀθανάτοισι φῶς φέροι ἠδὲ βροτοῖσι), e XXIII.348 (em que Atena faz surgir o dia, chamando Ἔος ἀπ' Ὠκεανοῦ). **κελαινεφεῖ δὲ σκότει**: κελαινεφής ocorre somente em Homero e Píndaro. Um epíteto de Zeus (*Ilíada*, XXI.520; *Peãs*, VI.55; XII.9) que se refere às nuvens escuras, origens dos raios e trovões. **σέλας καθαρὸν** retoma **ἀμείαντον φάος**.

110-109

ΘΗΒΑΙΟΙΣ

Metrum: iambi, aeolica~

110 γλυκὺ δὲ πόλεμος ἀπείροισιν, ἐμπείρων δέ τις

ταρβεῖ προσιόντα νιν καρδίᾳ περισσῶς

* * *

109 τὸ κοινόν τις ἀστῶν ἐν εὐδίᾳ

τιθεῖς ἐρευνασάτω μεγαλάνορος Ἕσυχίας

τὸ φαιδρὸν φάος,

στάσιν ἀπὸ πρᾶπίδος ἐπίκοτον ἀνελών,

πενίας δότεिरαν, ἐχθρὰν κουροτρόφον

110-109

Aos Tebanos

110

Doce é a guerra para os inexperitos; mas alguém que a experimentou

<a> teme muito no coração quando ela se apresenta.

109

Que aquele que administra em bonança

a comunidade dos cidadãos busque a luz radiante da ativa Tranquilidade,

arrebatando da mente a raivosa discórdia,

distribuidora de pobreza e hostil nutriz de jovens.

Comentário: os fragmentos 109 e 110, foram citados por mais de uma fonte, mas as versões mais completas se devem a Estobeu: 110, entre as passagens acerca da guerra (ΠΕΡΙ ΠΟΛΕΜΟΥ), e 109 entre as referentes à tranquilidade (ΠΕΡΙ ΗΣΥΧΙΑΣ). Nas duas passagens, a atribuição aos hiporquemas é explícita.

O Fr.110 foi citado integralmente também nos *Escólios à Ilíada*, XI.227. O escoliasta, ao comentar o fato de Ifidamante, mesmo recém-casado, ter ido para a guerra, explica que ὡς νέος καὶ νεωτέρων πραγμάτων ἔρῳν. φιλοπόλεμοι γὰρ οἱ νέοι e cita o texto na sequência¹⁰⁴. O primeiro verso foi citado também pelos *Escólios a Tucídides*, I.80, por sua semelhança com o início do discurso de Arquidamas aos lacedemônios.

Quanto ao Fr. 109, seus dois primeiros versos foram citados, antes de Estobeu, por Políbio, IV.31, em uma passagem em que, comentando a decisão dos messênios de não entrarem em guerra contra os etólios¹⁰⁵, recrimina enfaticamente a decisão. Ele cita como paralelo o caso de Tebas e diz que οὐδὲ γὰρ Θηβαίους ἐπαινοῦμεν κατὰ τὰ Μηδικά, διότι τῶν ὑπὲρ τῆς Ἑλλάδος ἀποστάντες κινδύνων τὰ Περσῶν εἴλοντο διὰ τὸν φόβον, οὐδὲ Πίνδαρον τὸν συναποφηνάμενον αὐτοῖς ἄγειν τὴν ἡσυχίαν διὰ τῶνδε τῶν ποιημάτων, e cita os versos do fragmento. A partir desse testemunho, o fragmento recebeu, desde a edição de Snell, o título de ΘΗΒΑΙΟΙΣ.

A hipótese de que os dois fragmentos possuíam à mesma ode deve-se a Schneidewin (1865), com base na semelhança métrica e de conteúdo.

A despeito da classificação explícita dos fragmentos como hiporquemas por Estobeu, não há nenhum elemento nos próprios textos que permita percebê-los como tal. A falta de contexto impede de definir como esses fragmentos sobre receio da guerra e elogio à tranquilidade poderiam se articular em um gênero que, de acordo com alguns testemunhos antigos, tem também ligação com dança armada e rituais marciais.

¹⁰⁴ O fragmento foi mencionado também por Eustácio, *Comentários a Ilíada*, XI.227.

¹⁰⁵ Sobre o contexto da descrição e o posicionamento de Políbio diante dos eventos, v. Eckstein, A. *Moral Vision in "The Histories" of Polybius*. California, 1995.

1. **γλυκὺ δὲ πόλεμος ἀπείροισιν**¹⁰⁶: o fragmento é construído em torno da oposição γλυκὺ ... ἀπείροισιν / ἐμπείρων ... ταρβεῖ. Na obra de Píndaro em geral, a guerra, assim como as competições esportivas, é apresentada como uma ocasião para demonstração da ἀρετή, cf. *Olímpicas*, II.4. Esse fragmento, contudo, apresenta uma outra perspectiva sobre o fenômeno: não se trata de uma *recusatio* à guerra, mas apenas da constatação de ser uma experiência ruim (cf. a constatação de Zeus em *Ilíada*, IV.15-6). A declaração de que somente quem participou da guerra conhece seu lado negativo foi explicitada de modo gnômico em outra ode de Píndaro, *Nemeias*, IV.30 (ἀπειρομάχας ἐὼν κε φανείη λόγον ὁ μὴ συνιείς. ἐπεὶ ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν). **ἀπείροισιν**: aqui, da pessoa que nunca passou por uma experiência (em oposição a ἐμπείρων, “experientes”), como em *Ístmicas*, VIII.70 e Fr.143 SM, e não do “néscio”, que é o sentido em *Ístmicas*, VIII.48 (em que se refere às pessoas que não conheciam a história de Aquiles). A associação com juventude, conforme o uso que os escoliastas de Homero fizeram do texto, é possível: em *Ístmicas*, VIII.70, ἀπείρια está associada a ἦβαν; em Fr. 143 SM, no entanto, refere-se à noção de que os deuses nunca experimentam sofrimento. Em *Píticas*, II.64, está explícita a noção de guerra como uma atividade para os jovens, Cf. Braswell (1988, 381-2).

2. **ἐμπείρων δέ τις ταρβεῖ προσιόντα νιν καρδίᾳ περισσῶς**: o motivo da guerra que amedronta foi citado já em Homero, na fala de Diomedes a Afrodite, na *Ilíada*, V.350-51, εἰ δὲ σύ γ' ἐς πόλεμον πωλήσῃαι, ἧ τέ σ' ὄϊω / ῥιγήσῃιν πόλεμόν γε καὶ εἴ χ' ἐτέρωθι πύθηαι. **ταρβεῖ**: homérico, “sentir medo” diante de algo, muito frequente na *Ilíada*, IV.388; X.374; XI.384; 405 etc. **καρδίᾳ**, do órgão que sente o medo, como em *Ilíada*, XXI.575; XXIV.152. **περισσῶς**: “excessivamente”, “fora do normal”, cf. *Píticas*, II.91.

1. **τὸ κοινόν τις ἀστῶν ἐν εὐδίᾳ**: o vocabulário denuncia bem o caráter político da passagem. O testemunho de Políbio pode estar correto quanto ao contexto de composição da ode, pois o trecho faz referência a uma cisão em uma cidade: Píndaro louva a tranquilidade em oposição à agitação (ἡσυχία a στάσις). **τὸ κοινόν ἀστῶν** são os assuntos públicos, comuns aos cidadãos, cf. *Olímpicas*, XIII.49; Platão, *Leis*, 872b. **ἐν εὐδίᾳ**:

¹⁰⁶ A frase tornou-se proverbial: foi citada por Vegécio, *Compêndio Militar*, XII, e usada por Erasmo como o nome de um tratado, *Dulce bellum inexpertis*, de 1521, de onde extrai o “inexpertos”.

“tempo bom”, uma metáfora meteorológica, usada aqui e nas outras passagens de Píndaro, como sinônimo de serenidade (*Olímpicas*, I.98; *Ístmicas*, VII.38; *Peãs*, II.52), Cf. Gentili (2013, 384).

2. **τιθείς ἐρευνασάτω μεγαλάνορος Ἡσυχίας**: ἐρευνασάτω: com sentido terminativo, “encontrar”, como em *Nemeias*, III.298, mais do que “procurar”, o que justifica o uso do aoristo, cf. Pfeijffer (1999,298). **μεγαλάνορος**: um *hárax*, somente aqui e em *Píticas*, I. 52, com o sentido de “orgulhosa”, “altiva” (Slater, 1969,316). **Ἡσυχίας**: representa a tranquilidade social dentro da cidade, diferentemente da paz externa, εἰρήνη (*Olímpicas*, IV.16; *Píticas*, I.70; IV.296). Da mesma maneira, στάσις é o conflito interno, diferente do conflito externo, πόλεμος¹⁰⁷. A oposição é clara: enquanto ἡσυχία pode proporcionar prosperidade, στάσις será responsável por πενίαις e ἐχθρὰν. Personificada, Ησυχία é filha de uma das Horas, Dique (as outras são Eunomia e Eirene), e neta de Zeus e Têmis, cf. Hesíodo, *Teogonia*, 901; *Olímpicas*, XIII.6-10, *Píticas*, VIII.1-2. Além de Píndaro, que a personificou em outras oportunidades (*Olímpicas*, IV.16), já havia sido personificada por Epicarmo (Fr. 101 K) e, posteriormente, o foi por Aristófanes (*Aves*, 1321), cf. Gentili (1995, 354, 563) e Pfeijffer (1999, 467-9).

3. **φάος**: no sentido literal, geralmente luz de algum astro, seja do sol (Píndaro, Fr. 108, *Olímpicas*, VI.14) ou da lua (*Olímpicas*, X.75), mas o uso metafórico com a ideia de salvação é tradicional na poesia grega, cf. *Ilíada*, VI.6; XI.797; *Olímpicas*, V.14; *Píticas*, IV.270, cf. Ciani (1974, 22) e Braswell (1988,373).

4. **στάσιν ἀπὸ πραπίδος ἐπίκοτον ἀνελών**: στάσιν é o conflito civil, discórdia interna (ver acima), como em *Olímpicas*, XII.16; *Nemeias*, IX.13 e *Peãs*, IX.15, que se opõe a ἡσυχία. **ἐπίκοτον**: como observa Pfeijffer (1999,482), κότος e seus derivados designam “rancor”, raiva arraigada, difícil de aplacar, como a de Atena e Hera contra os Troianos, *Ilíada*, VIII.447-449, ou a de Posídon contra Odisseu, *Odisseia*, XI.102. Um forte qualificativo para as tensões internas à cidade. **ἀπὸ πραπίδος**: desde Homero, usado como sede das

¹⁰⁷ Entretanto, ἡσυχία pode também ser afetada por conflitos externos, cf. *Peãs*, II.28-34. Por outro lado, em Eurípides, Fr. 453, εἰρήνη opõe-se a στάσις

5. **πενίας δότεيران, έχθράν κουροτρόφον**: um oxímoro, “provedora de pobreza”. **δότεيران** é usado de seres animados, *Ilíada*, XIX.44, Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 356, especialmente deuses, Álcman, Fr. 298.23 P, Teógnis, 134 W. **έχθράν** envolve a noção de calúnia, como em *Píticas*, I.96. **κουροτρόφον**: homérico, um epíteto de lugares (*Odisseia*, IX.27) ou de deusas (Hesíodo, *Teogonia*, 450; Aristófanis, *Tesmofórias*, 299). A aplicação desses epítetos parece indicar uma personificação de **στάσις**, em clara oposição a Ησυχία.

Metrum: ?

...

...

fez beber misturado com sangue, e muitos ferimentos
infligia (...) golpeando com a dura clava,
e, finalmente, tendo-o erguido <do chão>, quebrou-o contra as robustas
5 costelas e a vida se esvaiu pelos ossos.

]<muito> sangue[

]e cérebro[

] filha[

]tendo visto[

...

111a

...

]ηρ

].ριπτομεν.[

].ὄτ' ἦσαν

]κορυφαί

5].ενδον..[

].οιδ' ὅτ' ἐστρα[τευ...

]ἄωτος ἡρώων

]ντες ὀβρ[

9].οσε[

...

111a

...

]?

]lançado[

]quando/que eram[

]cabeças[

5]dentro(?)[

]viu quando expedic[i]ona
]flor dos heróis[
9]?]

Comentário: o fragmento foi transmitido por duas fontes, uma direta, outra indireta. Os primeiros quatro versos de Fr. 111 foram citados por Erotiano, *Vocabulário de Hipócrates*, 49-50 Klein, como explicação para o uso da palavra αἰών. O lexicógrafo explica que, segundo Hipócrates, um trauma na medula espinhal pode levar alguém à morte e cita o fragmento para ilustrar o que é dito, atribuindo-lhe explicitamente aos hiporquemas.

Os demais versos de Fr. 111, bem como Fr. 111a, foram transmitidos pelo P.Oxy. 2446, que é um papiro em estado bastante prejudicado. Em P.Oxy. 2446 foram identificadas algumas palavras de Fr. 111. Trata-se do único hiporquema conhecido por transmissão direta.

O fragmento, bastante curto, descreve uma luta entre dois personagens. A hipótese é de que o fragmento trate da luta entre Héracles e Anteu¹⁰⁸. Segundo os relatos antigos, Anteu era um gigante da Líbia, filho de Posídon e Gaia, que convidava os estrangeiros para lutarem e que, após a vitória, matava-os e coletava seus crânios para decorar o templo de Posídon. Um dos lutadores estrangeiros a ser desafiado foi Héracles, que o venceu na peleja. No relato tardio da história, Anteu possuía força descomunal quando estava em contato com a terra, por isso Héracles só o conseguiu matar levantando-o (Diodoro Sículo, *Biblioteca*, I.17; II.115; Plutarco, *Sertório*, IX.1). Segundo Cannatà-Fera (2011, 207), não há garantia de que esse detalhe fizesse parte do mito na época de Píndaro e os testemunhos iconográficos do período são ambíguos. Todavia, o fato de, nessa passagem, Héracles tê-lo matado no alto parece indicar que Píndaro conhecia esse detalhe. O mito de Anteu foi narrado também em *Ístmicas*, IV.49-55.

Mais uma vez, não há no texto nenhum elemento que indique sua classificação como um hiporquema. O interessante, nesse caso, é o estabelecimento da possibilidade

¹⁰⁸ A hipótese de que se tratasse de Héracles foi levantada por Heringa (1749), com base na presença de ῥόπαλον, em v.2. A presença de Anteu foi proposta por Zuntz (1957).

da presença do mito também nos hiporquemas, já que, até o momento, nenhum dos fragmentos examinados apresentava essa característica.

Além disso, poder-se-ia supor que a plasticidade e riqueza descritiva da cena fosse adequada a um gênero tido por altamente mimético como o hiporquema. Contra esse argumento, no entanto, pode-se mencionar que há em outros gêneros não miméticos passagens com, pelo menos, o mesmo apuro na descrição visual. Pode-se citar as descrições das cenas de batalha na *Ilíada*, entre as quais, por exemplo, XXI.99-113, cuja vivacidade e crueza são superiores à do presente hiporquema.

1. **ἐνέπισε κεκραμέν' ἐν αἵματι**: O texto do Fr.111, apesar de ter sido transmitido de maneira indireta, apresenta muitas dificuldades. **ἐνέπισε**: é um verbo muito raro, ἐμπιπίσκω, causativo de ἐμπίνω. Tanto o sujeito como o complemento do verbo são desconhecidos. O sujeito é, provavelmente, Héracles. O complemento, que concordaria com κεκραμένα, foi omitido na citação de Erotiano. Zuntz (1957, 405) propõe a integração δ' ἰδρῶτ' ἐνέπισε κεκραμένον αἵματι, conjecturalmente, a partir da descrição de Lucano, *Sobre a guerra civil*, IV.269, para o mesmo episódio, com a implicação de que a Terra, mãe de Anteu, bebia suor misturado com sangue. Trata-se de uma boa conjectura, com a desvantagem de fazer muitas alterações no texto transmitido. **κεκραμέν' ἐν αἵματι**: a construção κεράννυμι + ἐν + dativo não é conhecida de nenhuma outra passagem. Todavia, encontra-se μείγνυμι em construções semelhantes em, por exemplo, *Ilíada*, III.55; XIII.379; Píndaro, *Píticas*, IV.251; *Olímpicas*, I.91.

2. **πολλὰ δ' ἔλκε' ἔμβαλλε νωμῶν τραχὺ ῥόπαλον**: ἔλκεα, de ferimentos em geral, seja por mordida de animal (*Píticas*, I.52), por flecha (*Ilíada*, IV.93), por lança (*Ilíada*, V.361). Aqui, dos golpes infligidos por Héracles. **ἔμβαλλε**: raramente com o sentido de “infligir”, cf. Xenofonte, *Anábase*, I.5. **νωμῶν**: no sentido de manejar uma arma, é homérico, *Ilíada*, V.95; VII.238; *Píticas*, VIII.47. **τραχὺ**: da superfície irregular (*Ilíada*, V.308) e da dureza da

arma (*Píticas*, I.10). **ρόπαλον**: a tradicional arma de Héracles¹⁰⁹, cf. Sófocles, *Traquínias*, 512; Aristófanes, *Rãs*, 47; Apolônio Ródio, I.532, cf. Balmaseda (1988, 253-262).

4. **τέλος δ' αείραις πρὸς στιβαρὰς ἐπάραξε**: **τέλος δ'**: adverbial, “e finalmente”. Após descrever a luta, Píndaro, anuncia o golpe final de Héracles em Anteu. Esse uso adverbial é raro na poesia (Teógnis, 1294; Sófocles, *Ájax*, 268; Ésquilo, *Prometeu*, 664). **αείραις**: “levantando (-o)”, um golpe de luta, já que Anteu desafiava os estrangeiros para uma *πάλη*, cf. *προσπαλαίσων*, *Ístmicas*, IV.53, com referência à luta de Héracles com Anteu, e Platão, *Leis*, 796a, em que o gigante é apresentado como um lutador de *πάλη*. **πρὸς στιβαρὰς πλευράς**: “contra as fortes costelas”, de Anteu. **στιβαρὰς**, “robustas”, como em *Ilíada*, V.400; XVIII.68. **ἐπάραξε**: *lectio difficilior*. O verbo não possui registros antes de Platão, *Πρωτάgoras*, 314d, onde o significado é “bater”. Contudo, como ocorre em outras formas compostas do verbo (*διαράσσω*, Hesíodo, *Escudo*, 364), o sentido aqui é claramente de “quebrar”, “quebrou-o contra as costelas”. A raiz *ἀράσ-* é usada tardiamente com referência à luta, Heliodoro, *Ετιόπicas*, X.31, Luciano, *l.c.*; *Εσκόλιος a Platão*, *Leis*, 796a.

5. **αἰὼν δὲ δι' ὀστέων ἐρραίσθη**: apesar de a passagem ter sido usada para ilustrar o significado de *αἰὼν*, é provável que, aqui, a palavra tenha um sentido menos específico, a “força vital”, cuja perda acarreta a morte do indivíduo, como em *Ilíada*, XVI.453; XIX.27. Para uma síntese recente da discussão sobre o uso de *αἰὼν* na poesia grega, cf. Kaizer (2010, 15-32). **ἐρραίσθη**: *ῥαίω* tem sempre um sentido concreto, geralmente usado da quebra de objetos, especificamente de naufrágios e acidentes com naus, *Odisséia*, VI.326; XIII.151.

A partir desse ponto, só é possível recuperar algumas palavras. A descrição da cena de morte continuava, com a menção a muito sangue (**αἶμα πολὺ**, v.6) e, provavelmente, ao cérebro espalhado de Anteu (**ἐγκεφαλ.**, v.7) e a algum espectador

¹⁰⁹ Luciano, *Héracles*, I.11: ἀλλὰ καὶ τοιοῦτος ὢν ἔχει ὅμως τὴν σκευὴν τὴν Ἡρακλέους· καὶ γὰρ τὴν διφθέραν ἐνήπτει τὴν τοῦ λέοντος καὶ τὸ ρόπαλον ἔχει ἐν τῇ δεξιᾷ καὶ τὸν γωρυτὸν παρήρηται, καὶ τὸ τόξον ἐντεταμένον ἢ ἀριστερὰ προδείκνυσιν, καὶ ὅλος Ἡρακλῆς ἐστὶ ταῦτά γε.

da luta (**ἰδῶν**, v.9). **θυγατέρα** sugere que, na continuação da ode, houvesse alusão a versão narrada pelos *Escólios a Píndaro, Píticas*, IX.185 D, segundo a qual após a morte de Anteu, Héracles se casou com sua filha.

Quanto ao Fr. 111a, o estado do texto é também muito lacunoso para que se possa tentar alguma interpretação. O tema parece ser, ainda, Héracles, como a expressão **ἄωτος ἥρώων**[v parece indicar.

112

ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣ

Λάκαινα μὲν παρθένων ἀγέλα

Fragmento.112

Aos Lacedemônios

Um grupo de virgens da Lacônia

Comentário: o fragmento foi transmitido por Ateneu, IX 631c, como prova de que o hiporquema poderia ser executada por coros de homens e mulheres, conforme visto no *Estudo do gênero*.

O texto, de uma frase apenas, cita um grupo de παρθένοι laconianas. A falta de outros elementos impede qualquer tipo de conclusão sobre a que o fragmento se refere e, principalmente, sobre a possibilidade de os hiporquemas poderem ter sido executados por um coro feminino ou misto.

1. **Λάκαινα μὲν παρθένων ἀγέλα:** **Λάκαινα:** não há indicações de que Píndaro tenha composto algum tipo de ode para Esparta ou que as tenha composto para serem executadas nas grandes festas espartanas, as Gimnopédias, as Carnéias e as Jacíntias.

ἀγέλα: um termo oriundo da linguagem camponesa, na qual designa um grupo de animais (*Ilíada*, XI.678; 696; XIX.281; Fr. 239 SM; *Píticas*, IV.149; 205). Quando aplicado a seres humanos, refere-se a um conjunto de pessoas com certa identidade (Píndaro, Fr.122.18, sacerdotisas¹¹⁰; Eurípides, *Bacantes*, 1022, as Mênades). Em sentido mais específico, serve para designar unidades em que são divididos os jovens em Creta e Esparta. Em Creta, reuniria os jovens a partir de dezessete anos que, entre outras atividades preparativas para a vida adulta, executavam treinamentos marciais acompanhados por instrumentos musicais (Éforo, FrGH. 149 J; Estrabo, X.4, 16). Em Esparta, eram as unidades em que se dividiam os jovens, entre os sete e dezessete anos, para receberem educação e formação coletiva, cf. Platão, *Leis*, 666e; Plutarco, *Licurgo*, 16, Cartledge (2006), Petterson (1992, 80) e Calame (1977, 373-380). A referência, de fato, não é clara. É pouco provável que Píndaro esteja usando esse sentido específico na passagem. As alternativas, portanto, são: a) admitir que o bando de meninas executa o hiporquema e, nesse sentido, haveria a possibilidade de coros femininos (e mistos) fazerem a performance das odes desse gênero, conforme testemunho de Ateneu; b) por analogia ao Fr.122, reconhecer a presença dessas virgens na execução da ode, mas sem que elas sejam o coro que a executa. **παρθένων:** há menção a coros de moças em algumas ocasiões nos textos supérstites de Píndaro, nos epinícios (*Píticas*, IX.122; *Píticas*, XII.19) e nos peãs (II.100), mas, em nenhuma dessas ocasiões, são elas que executam a ode. Em alguns casos, são coros compostos pelas musas, como em XII.19. No presente caso, portanto, parece que o fragmento não é uma fonte segura para afirmar que o hiporquema fosse executado por um coro de mulheres ou, mesmo, por um coro misto.

¹¹⁰ Burnett (2011, 49-60)

1.3. *Testimonia Vetera*

Platão, *Íon*, 534 c

ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὅμηρου, ἀλλὰ θεία μοῖρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν.

Plutarco, *Numa*, XIII, 4.5.

Σάλιοι δὲ ἐκλήθησαν, οὐχ, ὥς ἔνιοι μυθολογοῦσι, Σαμόθρακος ἀνδρὸς ἢ Μαντινέως, ὄνομα Σαλίου, πρώτου τὴν ἐνόπλιον ἐκδιδάξαντος ὄρχησιν, ἀλλὰ μάλλον ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως αὐτῆς, ἀλτικῆς οὔσης, ἣν ὑπορχοῦνται διαπορευόμενοι τὴν πόλιν, ὅταν τὰς ἱερὰς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί, φοινικοῦς μὲν ἐνδεδυμένοι χιτωνίσκους, μίτραις δὲ χαλκαῖς ἐπεζωσμένοι πλατεῖαις καὶ κράνη χαλκᾶ φοροῦντες, ἐγχειριδίῳ δὲ μικροῖς τὰ ὅπλα κρούοντες.

Plutarco, *Questões conviviais*, 711 f

ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὔσαν· αἰδοῖ δὲ τῶν ἐγκωμίων ἐκείνων, ἃ Σωκράτης περὶ ὀρχήσεως διῆλθε, δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πέζαν τοῦ κόρδακος ἀπτομένην, Ἦχοῦς ἢ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἑρωτι κωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην.

Plutarco, *Questões conviviais*, 748 a-b

καὶ ὅλως' ἔφη 'μεταθετέον τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν· * * σιωπῶσαν, καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν [δὲ] πάλιν τὴν ποίησιν· † ὅθεν εἶπεν οὔτε γραφικὴν εἶναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικὴν γραφ<ικ>ῆς, οὐδὲ χρῶνται τὸ παράπαν ἀλλήλαις· ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα [μιμούμεναι] περὶ <τὸ> τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι. δόξειε δ' ἂν ὥσπερ ἐν γραφικῇ τὰ μὲν ποιήματα ταῖς γραμμαῖς, ὑφ' ὧν ὀρίζεται τὰ εἶδη* *. δηλοῖ δ' ὁ μάλιστα

κατωρθωκέναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι καὶ γεγονέναι πιθανώτατος ἑαυτοῦ τὸ δεῖσθαι τὴν
ἐτέραν τῆς ἐτέρας· τὸ γὰρ.

Ἵπελασγὸν ἵππον ἢ κύνα

Ἄμυκλαίαν ἀγωνίῳ

ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμεο καμπύλον μέλος διώκων,

† τὸν μὲν ‘οἷ’ ἀνὰ Δώτιον ἀνθεμόεν πεδῖον

πέτεται θάνατον κεροέσσα

εὐρέμεν ματεῖσ’ ἐλάφῳ

Ateneu, *Deipnosophistas*, I. 27

ὑποσημαίνεται δὲ ἐν τούτοις ὁ ὑπορχηματικὸς τρόπος, ὃς ἦνθησεν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ
Πινδάρου.

Ateneu, *Deipnosophistas*, I. 37 = Aristônico, *Fragmentos*, 1 Jacoby

τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητὴς γέγονε
Βάθυλλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς, ὃν φησι παντομίμους ὀρχήσασθαι Σέλευκος. τοῦτον τὸν
Βάθυλλον φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἔστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν
Ἰταλικὴν ὀρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ
ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις (διὸ καὶ οἱ Σάτυροι
σικιννισταί), ἥς εὐρετὴς Σίκιννός τις βάρβαρος• οἱ δὲ φασιν, ὅτι Κρῆς ἦν ὁ Σίκιννος. ἦν
δὲ ἡ Πυλάδου ὀρχησις ὀγκώδης παθητικὴ τε καὶ πολύκοπος, ἡ δὲ Βαθύλλειος
ίλαρωτέρα• καὶ γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι.

Ateneu, *Deipnosophistas*, V, 10

ὅθεν καὶ Κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα (Pind. Fr. 107)•

“Κρῆτα μὲν καλέουσι τρόπον, τὸ δ’ ὄργανον Μολοσσόν”.

Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 8

Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινὰς ἐπὶ τῷ τοῦς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοῦς χοροὺς συνάδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ Ὑπορχήματος·

Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 25

καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ πορεία καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φορτικόν. διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις καὶ ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ἀδομένων, τηροῦντες αἰεὶ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες ἐπ' αὐτῶν, ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον. εἰ δέ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.

Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 28-30

ὁμοίως δὲ καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τρεῖς, πυρρίχη, γυμνοπαιδική, ὑπορχηματική. καὶ ἐστὶν ὁμοία ἢ μὲν πυρρίχη τῇ σατυρικῇ· ἀμφοτέραι γὰρ διὰ τάχους. πολεμικὴ δὲ δοκεῖ εἶναι ἢ πυρρίχη· ἔνοπλοι γὰρ αὐτὴν παῖδες ὀρχοῦνται. τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἠττωμένους· φεύγειν μὴδὲ μένειν μὴδ' αἰδεῖσθαι κακοὺς εἶναι'. ἢ δὲ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερὴς ἐστὶ τῇ τραγικῇ ὀρχήσει, ἣτις ἐμμέλεια καλεῖται· ἐν ἑκατέρᾳ δὲ ὁράται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν. ἢ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκείουται, ἣτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφοτέραι. (...) καλεῖται δ' ἢ πυρρίχη καὶ χειρονομία. ἢ δ' ὑπορχηματικὴ ἐστὶν ἐν ἧ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται. φησὶ γοῦν ὁ Βακχυλίδης·

οὐχ ἔδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς.

καὶ Πίνδαρος δέ φησιν·

Λάκαινα μὲν παρθένων ἀγέλα.

ὀρχοῦνται δὲ ταύτην παρὰ τῷ Πινδάρῳ οἱ Λάκωνες, καὶ ἐστὶν ὑπορχηματικὴ ὄρχησις ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν.

Luciano, *Sobre a dança*, XVI

τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ᾄσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.

Luciano, *Sobre a dança*, LXVI

ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα – τοσούτων γὰρ μερῶν τὸ δράμα ἦν – ἐζήτει, ἕνα ὁρῶν τὸν ὀρχηστήν, τίνες οἱ ὀρχησόμενοι καὶ ὑποκρινόμενοι τὰ λοιπὰ προσωπεῖα εἶεν· ἐπεὶ δὲ ἔμαθεν ὅτι αὐτὸς ὑποκρινεῖται καὶ ὑπορχήσεται τὰ πάντα, “Ἐλελήθεις,” ἔφη, “ὦ βέλτιστε, σῶμα μὲν τοῦτο ἔν, πολλὰς δὲ τὰς ψυχὰς ἔχων.

Dionísio de Halicarnasso, *Sobre o estilo de Demóstenes*, 7

ταῦτα καὶ τὰ ὅμοια τούτοις, ἃ πολλά ἐστίν, εἰ λάβοι μέλη καὶ ῥυθμούς ὥσπερ οἱ διθύραμβοι καὶ τὰ ὑπορχήματα, τοῖς Πινδάρου ποιήμασιν εἰκέναι δόξειεν ἂν τοῖς εἰς τὸν ἥλιον εἰρημένοις, ὥς γ' ἐμοὶ φαίνεται· Ἄκτις ἀελίου, τί πολύσκοπ' ἐμήσω θοῶν μάτερ ὀμμάτων;

Dionísio de Halicarnasso, *Sobre o estilo de Demóstenes*, 43

καὶ τῶν ῥυθμῶν πολλαχῇ μὲν τοὺς ἀνδρώδεις καὶ ἀξιωματικούς καὶ εὐγενεῖς, σπανίως δὲ πού τοὺς ὑπορχηματικούς τε καὶ Ἰωνικῶς [καὶ] διακλωμένους.

Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1134 c-d

ἦσαν δ' οἱ μὲν περὶ Θαλήταν τε καὶ Ξενόδαμον καὶ Ξενόκριτον ποιηταὶ παιάνων, οἱ δὲ περὶ Πολύμνηστον τῶν Ὀρθίων καλουμένων, οἱ δὲ περὶ Σακάδαν ἐλεγείων. ἄλλοι δὲ Ξενόδαμον ὑπορχημάτων ποιητὴν γεγονέναι φασὶ καὶ οὐ παιάνων, καθάπερ Πρατίνας (fr. 7 Bgk.)· καὶ αὐτοῦ δὲ τοῦ Ξενοδάμου ἀπομνημονεύεται ᾄσμα ὃ ἐστὶ φανερώς ὑπόρχημα. κέχρηται δὲ τῷ γένει τῆς ποιήσεως ταύτης καὶ Πίνδαρος, ὁ δὲ παιὰν ὅτι διαφορὰν ἔχει πρὸς τὰ ὑπορχήματα, τὰ Πινδάρου ποιήματα δηλώσει· γέγραφε γὰρ καὶ παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα.

Έφορο, *Fragmentos*, 228 Jacoby = *Escólios a Teócritο*, 7, 103a Wendel

Ὅμολη δὲ Θετταλίας ὄρος, ὡς Ἔφορος καὶ Ἀριστόδημος ὁ Θηβαῖος (III) ἐν οἷς ἱστορεῖ περὶ τῆς ἐορτῆς τῶν Ὁμολωίων καὶ Πίνδαρος ἐν τοῖς Ὑπορχήμασιν.

Clemente de Alexandria, *Stromata*, I,16.78

μέλος τε αὖ πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι καὶ τοὺς Λακεδαιμονίων νόμους ἐμελοποίησε Τέρπανδρος ὁ Ἀντισσαῖος, διθύραμβον δὲ ἐπενόησεν Λᾶσος Ἑρμιονεύς, ὕμνον Στησίχορος Ἱμεραῖος, χορείαν Ἀλκμὰν Λακεδαιμόνιος, τὰ ἐρωτικά Ἀνακρέων Τήιος, ὑπόρχησιν Πίνδαρος Θηβαῖος νόμους τε πρῶτος ᾗσεν ἐν χορῷ καὶ κιθάρα Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος.

***Epístolas de Sócrates*, I, 7 Hercher**

ἀπειθεῖν δὲ αὐτῷ ὀκνῶ, καὶ τὸν Πίνδαρον ἡγούμενος εἰς τοῦτο εἶναι σοφόν, ὅς φησι <θεοῦ δὲ δεῖξαντος ἀρχὰν ἕκαστον> ἐν <πρᾶγος εὐθεῖα δὴ κέλευθος ἀρετὰν ἐλεῖν, τελευταῖ τε καλλίονες>· σχεδὸν γὰρ οὕτω που αὐτῷ ἔχει τὸ ὑπόρχημα.

Filóstrato, *Vidas dos sofistas*, II. 620

Οἱ τὸν Λαοδικέα Οὐᾶρον λόγων ἀξιοῦντες αὐτοὶ μὴ ἀξιούσθων λόγων, καὶ γὰρ εὐτελὲς καὶ διακεχηνῶς καὶ εὐήθης καὶ ἦν εἶχεν εὐφωνίαν αἰσχύνων καμπαῖς ἁσμάτων, αἷς κἂν ὑπορχήσαιτο τις τῶν ἀσελγεστέρων· οὗ διδάσκαλον ἢ ἀκροατὴν τί ἂν γράφοιμι, τί δ' ἂν φράζοιμι, εὖ γινώσκων, ὅτι μήτ' ἂν τοιαῦτα διδάξειέ τις καὶ τοῖς μεμαθηκόσιν ὄνειδος τὸ τοιούτων ἡκροᾶσθαι;

Heliodoro, *Etiópicas*, VI.8.3

Οἱ μὲν δὴ ἄλλοι πρὸς χοροῖς ᾗσαν καὶ τὸν ὑμέναιον ἀπρόσκλητον ἐπὶ τοῖς θαλάμοις ἐκώμαζον καὶ γαμήλιος παννυχὶς τὴν οἰκίαν κατέλαμπεν, ἡ Χαρίκλεια δὲ χωρισθεῖσα μόνη τῶν ἄλλων ἐπὶ τὸ σύνηθες ἔρχεται δωμάτιον καὶ τὰς θύρας εἰς τὸ ἀσφαλὲς ἐπικλεισαμένη πρὸς οὐδενός τε ὀχλεῖσθαι πιστεύουσα βάκχιόν τι οἰστρηθεῖσα τὰς τε κόμας ἀφειδῶς λύεται καὶ θοιμάτιον περιρρηξαμένη «Φέρε» ἔφη «καὶ ἡμεῖς δαίμονι τῷ εἰληχότι χορεύσωμεν κατὰ τὸν ἐκείνου τρόπον· ἄσωμεν αὐτῷ θρήνους καὶ γόους

ὑπορχησώμεθα ζόφος δὲ ἐπιχείσθω καὶ νύξ ἀλαμπῆς ἡγείσθω τῶν δρωμένων, τοῦδε τοῦ
λύχνου τῇ γῇ προσαραχθέντος.

Erotiano, *Coleção das palavras de Hipócrates*, 49, line 18

αἰῶν· ὁ νωτιαῖος μυελός. φησὶ γάρ· ‘ἐσφακελίσθη τὸν αἰῶνα’. κὰν τῷ Περὶ βελῶν καὶ
τραυμάτων φησί· ‘τὸν αἰῶνα νοσήσας τις ἐβδομαῖος ἀπέθανεν’. καὶ Πίνδαρος ἐν
‘Ὑπορχήμασι λέγων·

ἐνέπισε κεκραμένα ἐν αἵματι,
πολλὰ δ' ἔμβαλ' ἔλκεα νωμῶν
τραχὺ ρόπαλον, τέλος δὲ ἀείρας
†πρὸς στιβαρὰς σπάραξε πλευράς,
αἰῶν δὲ δι' ὀστέων ἐραίσθη.

Filóstrato, *Imagens*, I, 21.2

τὸ μὲν ὄμμα σοι χαροπόν, πολλὰ δὲ αὐτοῦ πρὸς τὸν αὐλὸν τὰ κέντρα, ὄφρ' οὐδὲ αὐτῷ
περιβέβληται διασημαίνουσα τὸν νοῦν τῶν αὐλημάτων, ἢ παρειὰ δὲ πάλλεσθαι δοκεῖ
καὶ οἶον ὑπορχεῖσθαι τῷ μέλει, τὸ πνεῦμα δὲ οὐδὲν ἐπαίρει τοῦ προσώπου ὑπὸ τοῦ ἐν
τῷ αὐλῷ εἶναι, ἢ κόμη τε οὐκ ἀργῇ οὔτε κεῖται καθάπερ ἐν ἀστικῷ μειρακίῳ λιπῶσα,
ἀλλ' ἐγήγερται μὲν ὑπὸ τοῦ αὐχμοῦ, παρέχεται δὲ αὐχμηρὸν οὐδὲν ἐν ὀξείᾳ καὶ χλωρᾷ
τῇ πίτνι.

Estobeu, *Antologia*, III.11.19

Βακχυλίδου Ὑπορχημάτων.

Λυδία μὲν γὰρ λίθος μανύει χρυσόν·
ἀνδρῶν δ' ἀρετὰν σοφίαν τε παγκρατῆς ἐλέγχει ἀλήθεια.

Estobeu, *Antologia*, IV.9.3

Πινδάρου Ὑπορχημάτων.

Γλυκὺ δὲ πόλεμος ἀπείροισιν· ἐμπείρων δέ τις
ταρβεῖ προσιόντα νιν καρδίᾳ περισσῶς.

Estobeu, *Antologia*, IV.16.6

Πινδάρου Ὑπορχημάτων.

Τὸ κοινόν τις ἀστῶν ἐν εὐδίᾳ τιθεῖς
ἐρευνασάτω μεγάλανόρος Ἀσυχίας ἱερὸν φάος,
στάσιν ἀπὸ πραπίδος, ἐπίκοτον ἀνελών,
πενίας δότειραν,
ἐχθρὰν κουροτρόφον.

Eunápio, *Vidas dos sofistas*, VI.2.4

ὥσπερ οὖν ὅτε ἐπὶ τοῦ παλαιοῦ καὶ μεγάλου Σωκράτους ἀπάντων Ἀθηναίων (εἰ καὶ δῆμος ἦσαν) οὐκ ἂν τις ἐτόλμησε κατηγορίαν καὶ γραφήν, ὅν γε ὦντο πάντες Ἀθηναῖοι περιπατοῦν ἄγαλμα σοφίας τυγχάνειν, εἰ μὴ μέθη καὶ παραφροσύνη καὶ τὸ τῶν Διονυσίων τῆς ἐορτῆς καὶ παννυχίδος ἀνειμένον, ὑπὸ γέλωτος καὶ ὀλιγωρίας καὶ τῶν εὐκόλων καὶ σφαλερῶν παθῶν ἐπὶ τοῖς ἀνθρώποις ἐξευρημένων, πρῶτος Ἀριστοφάνης ἐπὶ διεφθαρμέναις ψυχαῖς τὸν γέλωτα ἐπεισαγαγὼν καὶ τὰ ὑπὸ τῆς σκηνῆς κινήσας ὑπορχήματα, τότε θέατρον ἀνέπεισεν, ἐπὶ τοσαύτῃ σοφίᾳ ψυλλῶν πηδήματα καταμωκώμενος, καὶ νεφελῶν διαγράφων εἶδη καὶ σχήματα καὶ τᾶλλα ὅσα κωμωδία ληρεῖν εἴωθεν εἰς γέλωτος κίνησιν.

João Crisóstomo, *Sobre a virgindade*, 9

Πρῶτον μὲν γὰρ ἐν ἀγέλῃ θεραπαινίδων τοσούτων μόνος στρέφεται μέσος, καθάπερ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας ἐν τῷ χορῷ τῶν γυναικῶν ὁ τοῖς ὑπορχουμένοις ὑπάδων χορευτής· οὐ τί γένοιτ' ἂν αἰσχρότερον καὶ ἀτιμότερον;

Miguel Pselo, *Cronografia*, VI.138

Ἰλαρὰν εἶχεν ὁ αὐτοκράτωρ πρὸς πᾶσαν παιδιὰν τὴν ψυχὴν καὶ ἐβούλετο ψυχαγωγεῖσθαι αἰεὶ, παρεμυθεῖτο δὲ τοῦτον οὔτε ὄργάνου φωνή, οὔτε ἦχος αὐλῶν, οὐ φωνὴ ἐμμελὴς, οὐκ ὀρχήματα, οὐχ ὑπορχήματα, οὐδέ τι ἄλλο τῶν οὕτως ἐχόντων· εἰ δέ τῳ ἢ γλῶττα ἐδέδετο φυσικῶς καὶ ὀρθοεπεῖν οὐκ ἠδύνατο, ἢ εἴ τις ἕτερος ἀπλῶς ἐφλυάρει τὸ ἐπὶ τὸν ἅπαν φθεγγόμενος, ταῦτα ἐκεῖνον ὑπερφυῶς ἠΰφρανεν, καὶ ὅλως τὸ διημαρτημένον, τῆς παιδιᾶς τοῦτο ἐκεῖνος ἐτίθετο σπούδασμα.

Γόcio, *Lexicon*, 103 b

Ῥάττει: ἐπιφώνημα χαιρόντων καὶ ὑπορχουμένων.

Γόcio, *Biblioteca*, 103 b

Ὁ δὲ πέμπτος σύγκειται αὐτῷ ἔκ τε τῆς Ῥούφου μουσικῆς ἱστορίας πρώτου καὶ δευτέρου καὶ τρίτου βιβλίου, ἐν ᾧ τραγικῶν τε καὶ κωμικῶν ποικίλην ἱστορίαν εὐρήσεις, οὐ μόνον δὲ ἀλλὰ καὶ διθυραμβοποιῶν τε καὶ αὐλητῶν καὶ κιθαρωδῶν, ἐπιθαλαμίων τε ᾠδῶν καὶ ὕμεναίων καὶ ὑπορχημάτων ἀφήγησιν, περὶ τε ὀρχηστῶν καὶ τῶν ἄλλων τῶν ἐν τοῖς Ἑλληνικοῖς θεάτροις ἀγωνιζομένων, ὅθεν τε καὶ ὅπως οἱ τούτων ἐπὶ μέγα κλέος παρ' αὐτοῖς ἀναδραμόντες γεγόνασιν, εἴτε ἄρρενες εἴτε καὶ τὴν θηλείαν φύσιν διεκκληρώσαντο· τίνες τε τίνων ἐπιτηδευμάτων ἀρχὴ διεγνώσθησαν, καὶ τούτων δὲ τίνες τυράννων ἢ βασιλέων ἐρασταὶ καὶ φίλοι γεγόνασιν· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τίνες τε οἱ ἀγῶνες καὶ ὅθεν, ἐν οἷς ἕκαστος τὰ τῆς τέχνης ἐπεδείκνυτο.

Γόcio, *Biblioteca*, 320 a-b

Περὶ δὲ μελικῆς ποιήσεώς φησιν ὡς πολυμερεστάτη τε καὶ διαφόρους ἔχει τομάς. Ἄ μὲν γὰρ αὐτῆς μεμέρισται θεοῖς, ἃ δὲ <ἀνθρώποις, ἃ δὲ θεοῖς καὶ> ἀνθρώποις, ἃ δὲ εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις. Καὶ εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι ὕμνον, προσόδιον, παιᾶνα, διθύραμβον, νόμον, ἄδωνίδια, ἰόβακχον, ὑπορχήματα.

Ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὀρχήσεως ἀδόμενον μέλος ἐλέγετο· καὶ γὰρ οἱ παλαιοὶ τὴν ὑπὸ ἀντὶ τῆς μετὰ πολλάκις ἐλάβανον. Εὐρέτας δὲ τούτων λέγουσιν οἱ μὲν Κουρήτας, οἱ δὲ Πύρρον τὸν Ἀχιλλέως· ὅθεν καὶ πυρρίχην εἶδος τι ὀρχήσεως λέγουσιν.

Eustácio, *Comentários à Ilíada de Homero*, XVIII, 594

Κρησὶ γὰρ κατὰ τὴν ἱστορίαν ἐπιχώρια τό τε κυβιστᾶν καὶ ἡ ὄρχησις, ὥς καὶ Ὅμηρος οἶδε, καὶ περιήδοντο τοῖς πάλαι τὰ Κρητικὰ ἐμμελῆ ὑπορχήματα.

Eustácio, *Comentários à Odisseia de Homero*, XVII, 617

ἐν οἷς ὑποσημαίνεται φασὶ τὸ ὑπορχηματικὸν εἶδος, ἀνθῆσαν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ Πινδάρου.

***Vida Ambrosiana de Píndaro*, 3 Drachmann**

γέγραφε δὲ βιβλία ἑπτακαίδεκα· ὕμνους, παιᾶνας, διθυράμβων β', προσοδίων β'· παρθενίων β', φέρεται δὲ καὶ γ' ὃ ἐπιγράφεται κεχωρισμένων παρθενίων· ὑπορχημάτων β', ἐγκώμια, θρήνους, ἐπινίκων δ'.

***Escólios a Aristófanes, Aves*, 926**

σὺ δ' ὦ πάτερ κτίστορ: Ἐκ τῶν Πινδάρου ὑπορχημάτων «ξύνες ὃ τι λέγω ζαθέων ἱερῶν ἐπώνυμε πάτερ κτίστορ Αἴτνας.» ἐπειδὴ ὁ Ἱέρων ἔκτισεν αὐτήν. παίζει πρὸς τὸ Πινδαρικόν. τῇ γὰρ κεφαλῇ ἐπινεύουσιν οἱ βασιλεῖς.

***Escólios Recentes a Aristófanes, Rãs*, 896 Koster**

κυρίως δὲ ἡ μετὰ μέλους ὄρχησις τραγική· οἱ δὲ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις”.

***Escólios Recentes a Aristófanes, Rãs*, 914 Koster**

καὶ πάλιν ὁ Εὐριπίδης· ὁ δὲ χορὸς ἂν ἐφεξῆς στάσεις μελῶν ὑπορχηματικῶν εἶπε τέσσαρας· οἱ δ' ἐσιγῶν, Ἀχιλεῖς ἢ Νιόβαι.

***Escólios Recentes a Aristófanes, Rãs*, 1248 Koster**

<ἀλλ' ἐς τὰ μέλη αὐτοῦ> ἦτοι τὰς μελοποιίας καὶ τὰ μελωδικὰ ὑπορχήματα τράπηθι.

Escólios à *Ilíada*, I, 473b1-2 Erbse

πέντε δὲ αἱ παρὰ τοῖς ἥρωσιν ῥοδαί, παιανικόν, ὥς [νῦν· θρη]νητικόν, ὅπερ ἐπὶ γυναικῶν τάσσει, “ἄνερ, ἀπ’ αἰῶνος νέος ὦλεο” (Ω 725)· ὑπορχηματικόν, “κοῦροι δ’ ἐπελήκεον ἄλλ[οι]” (Θ 379)· σωφρονιστικόν, ὥς ὁ τοῦ ἀοιδοῦ Κλυταιμνήστρας (cf. γ 267)· ἐγκωμιαστικόν, οἷον τὸ φήμιος† εὐρηται ἄδων, “ἄειδε δ’ ἄρα κλέα ἀνδρῶν” (Ι 189).

παιήων γὰρ καὶ παιὰν ὕμνοι εἰσὶν ἐπὶ καταπαύσει λοιμοῦ ἢ πολέμου ἀδόμενοι, πολλάκις καὶ προσδοκωμένου τοῦ δεινοῦ. **b** πέντε δὲ αἱ παρὰ τοῖς ἥρωσιν ῥοδαί· σωφρονιστικόν, ὥς τὸ τοῦ ἀοιδοῦ Κλυταιμνήστρας· ἐγκωμιαστικόν, οἷον Ἀχιλλεὺς εὐρηται ἄδων· παιανικόν, ὥς νῦν· θρηνητικόν, ὅπερ ἐπὶ γυναικῶν μᾶλλον τάσσει, καὶ ὑπορχηματικόν.

Escólios à *Ilíada* (scholia vetera et recentiora e cod. Genevensi gr. 44), I 473bis Nicole

[παιήονα] παιήων ὕμνος ἐπὶ καταπαύσει λοιμοῦ ἀδόμενος παρὰ τὸ παύω. * [καλὸν ἀείδοντες παιήονα] πέντε αἱ παρὰ τοῖς ἥρωσιν ῥοδαί – οἷον Ἀχιλλεὺς εὐρηται ἄδων· «ἄειδε δ’ ἄρα κλέα ἀνδρῶν». – θρηνητικόν, ὅπερ ἐπὶ γυναικῶν μᾶλλον τάσσεται· «ἀπ’ αἰῶνος νέος ὦλεο», <καὶ> ὑπορχηματικόν.....

Escólios a *Píndaro*, *Olímpicas*, XIII, 25c Drachmann

ὁ Πίνδαρος δὲ ἐν μὲν τοῖς ὑπορχήμασιν ἐν Νάξῳ φησὶ πρῶτον εὐρεθῆναι διθύραμβον, ἐν δὲ τῷ πρώτῳ τῶν διθυράμβων ἐν Θήβαις, ἐνταῦθα δὲ ἐν Κορίνθῳ.

Escólios a *Píndaro*, *Píticas*, II, 125c Drachmann

τὸ δὲ Καστόρειον μέλος ὑπορχηματικόν, Αἰολικῷ ῥυθμῷ συντεταγμένον, ὅπερ χάριν καὶ προῖκά σοι διεπεμψάμην, ἀπαντήσας τῷ μέλει, φησὶ δὲ τῷ Καστορείῳ, καὶ ὑποδεξάμενος αὐτὸ διὰ τῆς ἐπταμίτου κιθάρας, φησὶ δὲ τῆς λύρας, ἐκὼν ἐπιθεώρησον τὸ μέλος, ἀντὶ τοῦ κροῦσον καὶ δοκίμασον, εἰ μὴ εὐρύθμως γέγραπται.

Escólios a *Píndaro*, *Píticas*, II, 127 Drachmann

τὸ Καστόρειον: τὸν ἐπίνικον ἐπὶ μισθῷ συντάξας ὁ Πίνδαρος ἐκ περιττοῦ συνέπεμψεν αὐτῷ προῖκα ὑπόρχημα, οὗ ἡ ἀρχή

Σύνες ὅ τοι λέγω ζαθέων ἱερῶν ἐπώνυμε,

ὁ δὲ Καστόρειον εἶπε διὰ τὸ τὴν ἔνοπλον ὄρχησιν κατ' ἐνίους τοὺς Διοσκούρους εὐρεῖν· ὄρχηστικοὶ γάρ τινες οἱ Διόσκουροι. ὁ δὲ Ἐπίχαρμος τὴν Ἀθηνᾶν φησι τοῖς Διοσκούροις τὸν ἐνόπλιον νόμον ἐπαυλῆσαι, ἐξ ἐκείνου δὲ τοὺς Λάκωνας μετ' αὐλοῦ τοῖς πολεμίοις προσιέναι. τινὲς δὲ ῥυθμόν τινά φασι τὸ Καστόρειον, χρῆσθαι δὲ αὐτῷ τοὺς Λάκωνας ἐν ταῖς πρὸς τοὺς πολεμίους συμβολαῖς. διέλκεται δὲ ἡ τῆς πυρρίχης ὄρχησις, πρὸς ἣν τὰ ὑπορχήματα ἐγράφησαν. ἔνιοι μὲν οὖν φασι τὴν ἔνοπλον ὄρχησιν πρῶτον Κούρητας εὐρηκέναι καὶ ὑπορχήσασθαι, αὐθις δὲ Πύρριχον Κρήτα συντάξασθαι, Θαλήταν δὲ πρῶτον τὰ εἰς αὐτὴν ὑπορχήματα· Σωσίβιος δὲ, τὰ ὑπορχηματικά πάντα μέλη Κρηταϊκὰ λέγεσθαι (*Fragmentos*, 8 Müller). ἔνιοι δὲ οὐκ ἀπὸ Πυρρίχου τοῦ Κρητὸς τὴν πυρρίχην ὠνομάσθαι, ἀλλὰ ἀπὸ τοῦ παιδὸς τοῦ Ἀχιλλέως Πύρρου ἐν τοῖς ὅπλοις ὀρχησαμένου ἐπὶ τῇ κατὰ Εὐρυπύλου τοῦ Τηλέφου νίκῃ.

Ἀριστοτέλης δὲ πρῶτον Ἀχιλλέα ἐπὶ τῇ τοῦ Πατρόκλου πυρᾷ τῇ πυρρίχῃ κεχρησθαι, ἣν παρὰ Κυπρίοις φησὶ πρύλιν λέγεσθαι, ὥστε παρὰ τὴν πυρὰν τῆς πυρρίχης τὸ ὄνομα θέσθαι. <τὸ Καστόρειον> τὸν ἐπίνικον ἐπὶ μισθῷ συντάξας ὁ Πίνδαρος ἐκ περιττοῦ συνέπεμψεν αὐτῷ προῖκα ὑπόρχημα, οὗ ἡ ἀρχή (fr. 105)· Σύνες ὅ τοι λέγω ζαθέων ἱερῶν ἐπώνυμε, ὁ δὲ Καστόρειον εἶπε διὰ τὸ τὴν ἔνοπλον ὄρχησιν κατ' ἐνίους τοὺς Διοσκούρους εὐρεῖν· ὄρχηστικοὶ γάρ τινες οἱ Διόσκουροι.

Escólios a Píndaro, Ístmicas, I,1 Drachmann

Ἰόλαος δὲ ἦν Ἡρακλέους ἡνίοχος· ἀλλ' εὐρήματα Πινδάρου ἐν Ὑπορχήμασιν, ὡς εὖρημα Κάστορος, ὡς αὐτὸς λέγει.

Suda, Lexicon, s.v. Ἑμμέλεια Adler

Ἑμμέλεια: χορική ὄρχησις. διχῶς, Ἑμμέλεια καὶ Ἑμμελία, ἡ εὐρυθμία. οἶσθα γάρ, ὅπως διακείμεθα περὶ τὴν ἐμμελίαν τὴν σὴν. καὶ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις καὶ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.

Suda, Lexicon, s.v. Πίνδαρος Adler

ἔγραψε δὲ ἐν βιβλίοις ἱζ' Δωρίδι διαλέκτῳ ταῦτα· Ὀλυμπιονίκας, Πυθιονίκας, Προσόδια, Παρθένια, Ἐνθρονισμούς, Βακχικά, Δαφνηφορικά, Παιᾶνας, Ὑπορχήματα, Ὑμνους,

Διθυράμβους, Σκολιά, Ἐγκώμια, Θρήνους, δράματα τραγικά ἰζ', ἐπιγράμματα ἐπικά καὶ καταλογάδην παραινέσεις τοῖς Ἑλλησι, καὶ ἄλλα πλεῖστα.

Pólux, *Onomasticon*, IV.54 Bethe

Ποιητής ποιητικός, ὥδός ὥδικός, μέτρων συνθέτης, εἰς μέτρα ἐπίπνους, εἰς ὥδας ἔνθεος, κάτοχος ἐκ μουσῶν, μουσομανῶν, ἐμμανῆς εἰς ποίησιν, μυθολογικός, παραλλάττων ἐπὶ ποιήμασιν, εἰς μέτρα κεκινημένος, ἐνθουσιῶν ἐπὶ ποιήμασιν, καὶ ὅσα ἂν ἄλλα εἴποι τις ἐπὶ τοῦ ἐνθέως διακειμένου. τὰ δὲ ποιήματα καὶ ὥδαι καὶ ᾠσματα καὶ μέτρα καὶ λόγοι ἕμμετροι, ἔπη ἡρῶα, ἐξάμετρα, ῥαψωδία, ἐλεγεία, πεντάμετρα, ἐπιγράμματα, ἱάμβοι, ἱαμβεῖα, τρίμετρα, τετράμετρα, ἀνάπαιστα, μέλη χορικά, στροφή, ἀντίστροφος, ἐπὶ ὥδός, ὕμνοι, παιᾶνες, προσόδια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, διθύραμβοι, ἰθυφαλλικά, ὠσχοφορικά, παροίνια, ἰόβακχοι, ὑπορχήματα, θρίαμβοι, ἐπιλήνια, ἐπιλοΐμια, παρθένεια, ἐπιθαλάμια, ἐγκώμια, ἐπίνικοι, σκολιά, θρήνοι, σίλλοι, κωμωδία, τραγωδία, πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομματικά, ἔξοδος, εὐκτικά, ἐμβατήρια, ὑμέναιος, νόμοι, προοΐμια, προνόμια, προαύλια, ἴουλοι, οὐλαμοί, οὐπιγγοί, λίνος, ἐπιμύλιος ὥδῃ ἱμαλὶς καὶ ἱμαῖος, ὁ δ' ἄδων ἱμαϊδός.

Pólux, *Onomasticon*, IV.82 Bethe

ἔνιοι δὲ καὶ ἐμβατηρίους αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις, καὶ δακτυλικούς τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν· οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αὐλῶν ἀλλὰ μελῶν εἶναι εἶδη λέγουσιν, ὑποθεάτρους δ' αὐλοὺς τοὺς ἐπὶ τοῖς νόμοις τοῖς αὐλητικοῖς ἐκάλεσαν. οἱ δὲ Σύριοι θρασὺ τι καὶ εὐτολμον ἐμπνεῖν δοκοῦσιν. γίγγλαρος δὲ μικρός τις αὐλίσκος Αἰγύπτιος, μοναυλία πρόσφορος, καὶ σκυτάλια μέντοι μικρῶν αὐλίσκων τοῦνομα.

Pólux, *Onomasticon*, IV.82 Bethe

Εἰ δὲ καὶ ὄρχησις μέρος μουσικῆς, ῥητέον ὀρχηστής ὀρχηστικός, ὀρχήσασθαι ὑπορχήσασθαι κατορχήσασθαι ἐξορχήσασθαι, ὀρχήματα ὑπορχήματα. τάχα δὲ καὶ Ὀρχομενὸς παρὰ τὴν τῶν Χαρίτων ὄρχησιν, ὡς Εὐφορίων Ὀρχομενὸν Χαρίτεσσιν ἀφαρέσιν ὀρχηθέντα.

Pólux, *Onomasticon*, IV.113 Bethe

Εἰσὶ δ' ἀπὸ τούτων καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὑπόκρισις καὶ ἀντίκρισις, καὶ ὑποκρίνασθαι τὰ ἱαμβεῖα, διαθέσθαι, σχηματίσασθαι, ῥῆσιν διαπεράνασθαι, ῥῆσιν ἀποτεῖναι, εἶρα ὑπορχήσασθαι, ἐνδείξασθαι παρενδείξασθαι, νεῦσαι, χλευάσαι, μορφάσαι. στιχομυθεῖν δ' ἔλεγον τὸ παρ' ἐν ἱαμβεῖον ἀντιλέγειν, καὶ τὸ πρᾶγμα στιχομυθίαν.

Pólux, *Onomasticon*, VII.180 Bethe

ὄρχηστοδιδάσκαλος, ὄρχηστής ὄρχηστρίς, ὄρχησις, ὄρχήματα ὑπορχήματα.

Aristeneto, *Epístolas*, I.26

καὶ πράγματα γράφεις καὶ λόγους παντοδαποὺς ὑποφαίνεις καὶ φύσεως ἀπάσης ἐναργῆς ὑπάρχεις εἰκῶν, ἀντὶ χρωμάτων καὶ γλώττης χειρὶ πολυσχήμῳ καὶ ποικίλοις ἤθεσι κεχρημένη, καὶ οἷά τις Φάριος Πρωτεὺς ἄλλοτε πρὸς ἄλλα μεταβεβλήσθαι δοκεῖς πρὸς τὴν εὐμουσον τῶν ὑπορχημάτων ὥδῃν.

Querobosco, *Escólios a Hefestião*, 218 Consbruch

παίων τέταρτος, ὁ ὑπορχηματικός, ὁ καὶ κρητικός, ἐκ τριῶν βραχειῶν καὶ μακρᾶς <πεντάχρονος> δεῖ δὲ νοῆσαι, ὅτι κρητικός πρῶτος καὶ τέταρτος λέγεται.

***Escólios Londinienses à Arte Gramática de Dionísio Trácio*, 451.26-7 Hilgard**

Ἐπορχημά ἐστι ποίημα πρὸς ὄρχησιν γεγραμμένον πρὸς τὸν αὐτὸν ῥυθμόν, ὃς δὴ ὑπορχηματικός καλεῖται.

***Etimológico Magno*, s.v. Προσώδιον Gaisford**

Προσώδιον: Λιτανεία μετὰ ὕμνων· παρὰ τὸ προσίεναι μετὰ τούτου τοῖς θεοῖς. Ἰστέον ὅτι τῶν μελῶν καὶ τῶν ὕμνων τὰ μὲν καλεῖται προσώδια· τὰ δὲ, ὑπορχήματα· τὰ δὲ, στάσιμα. Καὶ προσώδια μὲν, τὰ λεγόμενα ᾠσματα εἰσφερομένων εἰς τὸν βωμόν τῶν ἱερείων· παρὰ τὸ προσιόντων εἰς τὸν βωμόν τῶν θυμάτων ταῦτα λέγειν. Ἐπορχήματα δὲ, ἅτινα πάλιν ἔλεγον ὀρχούμενοι καὶ τρέχοντες κύκλῳ τοῦ βωμοῦ, καιομένων τῶν ἱερείων. Στάσιμα

δὲ, ἃ ἐστῶτες ὕστερον ἔλεγον, ἀναπαυόμενοι μετὰ τὸ κύκλῳ δραμεῖν τοῦ βωμοῦ. Ὅτε δὲ περιέτρεχον τὸν βωμὸν, ἀπήεσαν πρότερον μὲν ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ μέρους ἐπὶ τὸ δεξιὸν, κατὰ μίμησιν τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου, ἐπεὶ καὶ αὐτὸς τὴν ἐναντίαν τῷ οὐρανῷ ποιεῖται κίνησιν, ἀπὸ δυσμῶν ἐπὶ ἀνατολὰς φερόμενος· ὕστερον δὲ πάλιν, ἀπὸ τοῦ δεξιοῦ ἐπὶ τὸ ἀριστερὸν ἦεσαν, κατὰ μίμησιν τοῦ οὐρανοῦ· τελευταῖον δὲ, πάντα τὸν βωμὸν περιέτρεχον.

Geoponica, XI.4

Περὶ κυπαρίσσου. Ἱστορία.

Διττὸν αἱ κυπάρισσοι ὄνομα ἔχουσιν, ἡδεῖαι καὶ τερπναὶ καὶ ταῖς κόμαις ἴσαι Χάριτες μὲν διὰ τὴν τέρψιν καλούμεναι, κυπάρισσοι δέ, διὰ τὸ κύειν καὶ φύειν παρίσους τοὺς τε κλάδους καὶ τοὺς καρπούς. Ἐτεοκλέους δὲ αὐταὶ καθεστήκασιν παῖδες. ὑπορχόμεναι δὲ ταῖς θεαῖς, εἰς φρέαρ ἐξελιττόμεναι πίπτουσι. Γῇ δὲ ἑλεοῦσα τὸ πάθος φυτὰ εὐθαλῇ ὅμοια ταῖς κόραις ἀνῆκε, τέρψιν ἀνθρώποις καὶ μνήμην ἐπ' αὐταῖς ἐμποιοῦσα.

Menandro Retor, Divisão dos Estilos Epidícticos, 331

Τῶν δὴ ἐπιδεικτικῶν τὸ μὲν ψόγος, τὸ δὲ ἔπαινος· ἅς γὰρ ἐπιδείξεις λόγων πολιτικῶν οἱ σοφισταὶ καλούμενοι ποιοῦνται, μελέτην ἀγώνων εἶναί φαμεν, οὐκ ἐπίδειξιν. τὸ μὲν τοίνυν τοῦ ψόγου μέρος ἄτμητον. ἔπαινος δὲ τις γίνεται, ὅτε μὲν εἰς <θεοὺς, ὅτε δὲ εἰς τὰ θνητά· καὶ ὅτε μὲν εἰς> θεοὺς, ὕμνους καλοῦμεν, καὶ τούτους αὖ διαιροῦμεν κατὰ θεὸν ἕκαστον· τοὺς μὲν γὰρ εἰς Ἀπόλλωνα παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα ὀνομάζομεν, τοὺς δὲ εἰς Διόνυσον διθυράμβους καὶ ἰοβάκχους, καὶ ὅσα τοιαῦτα [εἴρηται Διονύσου], τοὺς δὲ εἰς Ἀφροδίτην ἐρωτικούς, τοὺς δὲ τῶν ἄλλων θεῶν ἢ τῷ [λόγῳ] γένει ὕμνους καλοῦμεν <ἢ> μερικώτερον <οἷον> πρὸς Δία. ὅπως δὲ χρή μετιέναι τούτων τῶν εἰδῶν ἕκαστον, καὶ εἰ ἀρμόττει ὅλως τοῖς καταλογάδην συγγράφουσιν, ἢ πόσα μὲν ἀρμόττει, πόσα δ' οὐ, ἢ πόσαι μέθοδοι καθ' ἕκαστον, ἢ τίνες οἱ τρόποι, ἐπειδὴν τὸ ὅλον διελώμεθα, τῆνικαῦτα καθ' ἕκαστα ἐργασόμεθα.

Nicetas Coniates, História, 271.4-8

καὶ πρὸς μέλος κεκλασμένον μεταρρυθμίζοντες τὴν φωνὴν καὶ πανικῶς ἐξαλλόμενοι καὶ τὰς χεῖρας ὥς ἐς κρότον ξυμβάλλοντες τῷ πόδε ὑπεσάλευον καὶ κατὰ μέσον

ἐδίνεον μολπῇ τ' ἰυγμῶ τε τὴν γῆν ἐκρότουν ὑπορχούμενοι. ὦ τῆς ἀναιδεΐας καὶ τῆς
μικρογνώμονος φρενὸς καὶ κουφότητος.

João Tzetzēs, *Sobre a poesia trágica*, 95-98 Koster

πρόλογος, ὁ ἄγγελός τε καὶ ἐξάγγελος, πάροδος, ἐπιπάροδος, μεθ' ὧν καὶ τὸ στάσιμον,
ἔβδομον ὑπορχηματικόν, ἀμοιβαῖον, ἔπειτα τὸ σκηνικὸν τάττει δὲ πάντων ἐσχάτως.

João Tzetzēs, *Sobre a poesia trágica*, 114-117 Koster

τὴν δ' ἐμμέλειαν οὗτος ὑπόρχησιν λέγει, ὥδῃν χοροῦ τελοῦσαν ὀρχησμοῦ μέτα, ἢ
μᾶλλον ἐστὶ πρέπουσα δράμασι τῶν σατύρων· αὐτοὶ σὺν ὀρχήσει γὰρ ἦδον τῷ πάλαι.

1.3.1. Hiporquemas de outros autores

Baquílides, *Fragmentos*, 14 SM

Λυδία μὲν γὰρ λίθος
μανύει χρυσόν, ἀν-
δρῶν δ' ἀρετὰν σοφία τε
παγκρατῆς τ' ἐλέγχει
ἀλάθεια

Baquílides, *Fragmentos*, 15 SM

Οὐχ ἔδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς,
ἀλλὰ χρυσαίγιδος Ἴτωνίας
χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-
θόντας ἀβρόν τι δεῖξαι <>

Baquílides, *Fragmentos*, 15A SM

Ἄλαλκομενία

Baquílides, *Fragmentos*, 16 SM

ᾧ περικλειτέ, δῆλ' ἀγνοή-
σειν μὲν οὐ σ' ἔλπομαι.

2. Prosódios

2.1. Estudo do gênero

O próximo gênero a ser abordado é o prosódio. Uma definição básica seria a de que se trata de uma composição mélica para ser executada em procissões solenes aos templos ou altares dos deuses. O critério de definição, relacionado à forma de execução da ode, também não é suficientemente discriminativo, principalmente em um contexto de baixa disponibilidade de informações.

Nesse sentido, utilizando os mesmos passos e a mesma estrutura do capítulo anterior, tentar-se-á oferecer um quadro geral sobre esse gênero.

2.1.1. *Corpus*

O *corpus* de fragmentos utilizados neste capítulo inclui os quatro textos classificados na edição teubneriana de Píndaro sob essa rubrica (89a, 92, 93, 94), além de quatro cuja classificação como prosódios foi proposta, em 1997, por D'Alessio (52f, 52m, 52n, 52o), com base em cruzamento de informações e releitura de papiros. Esses últimos textos constam na edição de referência como peãs.

Além desses, foram utilizados também os três fragmentos de prosódio atribuídos a Baquilides, Fr, 11, 12 e 13 SM, e o prosódio atribuído a Êumelo de Corinto. Esses, no entanto, não foram objeto de tradução e comentários.

2.1.2. Nome e definição nas fontes antigas

A primeira aparição do termo προσόδια ocorreu em Aristófanes, *Aves*, 851-857. O contexto é a cerimônia de fundação da cidade de Nefelococigia. Nessa ocasião, Pistêtero é instruído a προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖσιν junto com um sacrifício (προβάτιόν τι θύειν), para atrair boa vontade dos deuses (χάριτος ἔνεκα). A procissão

seria executada ao acompanhamento do aulo (συναυλείτω δὲ Χαῖρις ᾠδᾶ) e pontuada por um grito ritual a Apolo (Ἴτω ἴτω ἴτω δὲ Πυθιάς βοά)¹¹¹.

A cena é bastante elucidativa de alguns elementos que ajudarão a compor o conceito do gênero mélico prosódio: performance processional (προσιέναι προσόδια) para acompanhamento de sacrifícios, destinação ao culto de Apolo, ocasião solene (a fundação da cidade), função propiciatória e acompanhamento musical pelo aulo.

Como aconteceu no caso do hiporquema, a primeira foi também a única e última ocorrência do termo nos textos no período. Após esse registro, a menção aos prosódios só reaparecerá bem mais tarde, em escólios e autores como Plutarco e Ateneu¹¹². Essas ocorrências tardias estarão já influenciadas pelo resultado da atividade classificatória dos filólogos alexandrinos¹¹³.

Uma das primeiras definições de προσόδιον é atribuída a Dídimο (*Etimológico Magno*, 690.33), que o considera como a ode cantada ao som do aulo enquanto se dirige ao altar ou templo. Definição semelhante é encontrada nos *Escólios a Dionísio Trácio*, 451, 17, que acrescentam as informações de que é cantado por um coro de homens ou de παρθένοι e destinada aos deuses. Uma terceira definição é a atribuída a Proclo, que repete a informação sobre a execução cantada em direção ao altar acompanhada pelo aulo, mas acrescenta que se distingue do hino porque este era executado ao acompanhamento da lira e com o coro parado. Por fim, ainda no *Etimológico Magno*, 690.43, há a informação de que o προσόδιον acompanha as vítimas que estão sendo levadas para sacrifício no altar.

Apesar de pequenas diferenças nos detalhes, essas fontes parecem estar de acordo com relação à definição da principal característica do gênero. O problema é que esse traço peculiar refere-se apenas à performance. E, como visto anteriormente, a informação externa sobre a performance dos textos está definitivamente perdida. Além disso, nem todos os textos transmitidos como prosódios apresentam informações sobre

¹¹¹ Sobre essa passagem, conferir Grandolini (1986, 263), Dunbar, (1995, 342) e D'Alessio (1997, 29).

¹¹² Nesses textos posteriores, há certa variação quanto à grafia do nome do gênero. Embora prevaleça a forma προσόδιον, alguns autores registram προσῳδιον.

¹¹³ Segundo a *Vita Ambrosiana de Píndaro*, 3 D, os prosódios de Píndaro foram compilados em 2 livros pelos editores alexandrinos.

sua forma de execução, já que a maioria deles são pequenos fragmentos, extraídos de seus contextos e utilizados como citação por outros autores.

Mais uma vez, portanto, a falta de elementos relacionados com a performance impede que se tenha, a partir da definição do gênero, uma ideia do que exatamente significava sua designação e qual era sua especificidade com relação aos demais gêneros líricos.

Nesse sentido, será preciso recorrer à compilação e análise das outras informações disponíveis nas fontes antigas e dos textos poéticos remanescentes para se tentar especificar melhor o que significa um *προσόδιον*.

2.1.3. Origens

No geral, o prosódio é um gênero muito pouco documentado pelos testemunhos antigos. De acordo com as fontes, Êumelo de Corinto¹¹⁴ ou Clona de Tégea¹¹⁵ teria sido o primeiro autor a compor prosódios.

Com relação a Clona, trata-se de um nome que não está associado a uma tradição poética específica. Essa situação contrasta com a do peã e a do hiporquema, por exemplo, cuja origem estava vinculada a Tales de Gortina, filiado às tradições poéticas dóricas, especialmente de Creta e Esparta. Essas vinculações étnicas eram importantes para os gregos porque ajudavam a definir o *éthos* do gênero e associavam a ele algumas características básicas, principalmente quanto ao metro e à melodia tradicionalmente empregados. Como veremos, não há, por exemplo, a identificação de um metro típico associado aos prosódios.

No caso de Êumelo, o relato é de que o referido prosódio teria sido encomendado ao poeta pelos messênios para ser executado no âmbito de uma *θεωρία* a Delos. A datação do poema, no entanto, é matéria de muita controvérsia entre os *scholars* modernos: Bowra (1963, 143-153) e West (2002, 109-133) defendem que se trata de um poema autêntico, cuja composição estaria situada entre os séc. VII ou VIII a.C. D'Alessio (2009, 137-167) e Tausend (2012, 66-77), por outro lado, defendem que o prosódio tenha sido composto entre os séc. V ou IV a.C., logo após a refundação da cidade de Messênia,

¹¹⁴ Pausânias, *Descrição da Grécia*, IV.4.1. IV.33,2 e V.19,10.

¹¹⁵ Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1132c.

como um ato de propaganda e um meio para criação da identidade política da nova cidade. Nessa segunda hipótese, que é a mais provável, é interessante notar a ligação de um prosódio com a (re)fundação de uma cidade, tal qual havia ocorrido na peça de Aristófanes.

Além desses casos, há notícias de que Prônomos de Tebas, no séc. V a.C., teria composto um prosódio para ser executado em Delos pelos cálquidas (PMG 767)¹¹⁶, e de que, no séc. II a.C., Ânficles de Reneia teria composto um προσόδιον deliano para os atenienses, no qual louvou os deuses e a cidade (ID 1497)¹¹⁷.

2.1.4. Relação com outros gêneros

Na classificação de Fócio, diz-se que o prosódio pode ser entendido como uma espécie do gênero hino, tomando-se por hino a poesia executada em honra aos deuses¹¹⁸. Seria, portanto, uma ode religiosa, que, por um lado, se distingue do hino, por ter uma execução processional, e, por outro, se diferencia das demais odes cuja execução também era processional, como o dafnefórico¹¹⁹, o tripodefórico¹²⁰ e o oscofórico¹²¹, por essas serem espécies do gênero misto, dedicadas igualmente aos deuses e aos homens.

Nesse sentido, é de se esperar que haja muitas semelhanças entre os textos dos hinos propriamente ditos e dos prosódios. De fato, entre os fragmentos de prosódio remanescentes, quase todos estão relacionados com temas ligados aos deuses, particularmente Ártemis e Apolo. De todos eles, o Fr. 89a é o mais semelhante a um

¹¹⁶ Cf. Duris, FGrHist 76 F 13, Pausânias, IX.12,6, Ateneu, XIV, 631e e Castório, Fr. 845 P.

¹¹⁷ D'Alessio (2009, 137-167)

¹¹⁸ Órion, *Etimológico*, s.u. ὕμνος; Fócio, Biblioteca, 320a.

¹¹⁹ Sobre o dafnefórico, ver o capítulo sobre os partênios.

¹²⁰ Segundo Proclo, trata-se de um canto coral executado pelos tebanos, os quais, durante uma festa anual celebrada em Dódona em honra a Zeus, portavam uma trípode de sagrada roubada da Beócia em comemoração de sua vitória sobre os pelagos, obtida por haverem obedecido ao oráculo, que os compeliu a cumprir um grande sacrilégio, o roubo da trípode sagrada. Sobre a festa, cf. Eurípides, Fr. 368 Nauck; Heráclides Pôntico, FHG II, 198; *Escólios a Píndaro, Píticas*, XI.5 Drachmann; Estrabo, Geografia, IX. 2.64; Proclo, 321b; Píndaro, Fr. 59 e 66 S-M;

¹²¹ Quanto ao oscofórico, cf. Rutherford & Irvine (1988, 43-51).

hino: é uma espécie de proêmio como o encontrado em outro hino de Píndaro (Hinos, 1). Quanto aos demais fragmentos, se analisados do ponto de vista das características básicas de um hino (apóstrofe, tratamento em segunda pessoa, genealogia e aretologia), há poucas passagens que as apresentam: apenas duas apóstrofes, mas nenhuma delas é dirigida diretamente a um deus (uma a Egina, no fr. 52f, e uma a Delos, no Fr. 52m)¹²².

Por outro lado, parecia haver uma complementaridade entre o prosódio e o peã. Por exemplo, há entre os textos conhecidos uma ode que foi transmitida com a denominação de παιᾶν καὶ προσόδιον¹²³. Há também o caso do Fr. 52f, que é, aparentemente um peã, mas cuja terceira tríade foi transmitida separadamente como um prosódio¹²⁴. A hipótese é de que a ode tenha sido destinada a celebrar a Teoxenia Déléfica e o culto de Neoptólemo, compreendendo um peã na abertura do ritual e, na sequência, um prosódio, executado enquanto as vítimas são levadas para o sacrifício. A performance pode ter sido dividida entre os delfianos e os eginetas. Segundo Rutherford (2001, 34), essa divisão parece fazer sentido em termos rituais: como a Teoxenia é um festival délfico, os delfianos fazem a abertura e o controlam, enquanto os eginetas, como convidados, têm a função especial de cantar para acompanhar a procissão das vítimas.

A chance de esses dois gêneros terem sido sobrepostos a casos concretos é muito grande. Os dois tinham origem no culto a Apolo: aparentemente, o peã com caráter apotropaico e o prosódio, com caráter propiciatório. Além disso, eram ambos associados, em algum grau, ao sacrifício ritual de vítimas¹²⁵. Rutherford (2003, 721) levanta pelo menos três de associação no culto: se o prosódio era executado enquanto as vítimas eram levadas ao altar, o peã poderia acompanhar o momento anterior à procissão, provavelmente introduzindo o ritual de purificação. Alternativamente, o

¹²² A associação entre o hino e o prosódio é feita também pela Suda, s.u. προσόδια, por Escólios a Aristófanes, Aves, 919 e por Fócio, 321b.

¹²³ É o caso da chamada Ode de Limênio. Segundo Rutherford (2003, 721), considera-se geralmente que o peã é a parte principal, composta em metros créticos, e que o prosódio é o apêndice, ao fim, em metros eólico-coriâmbicos. Cf. et. Rutherford (2001, 34-35) e Vamvouri (1998, 37-57).

¹²⁴ Cf. Comentário abaixo

¹²⁵ Nos Escólios à *Ístmica*, 1, há referência a um προσοδιακός παιᾶν; Cf. Rutherford (2001, 106, 284). Cf. Proclo, *Crestomatia*, 320a, 4-5: κατακρήστικως δὲ καὶ τὰ προσώδια τίνες παιάνας λέγουσιν.

prosódio poderia corresponder à procissão de aproximação ao altar¹²⁶ e o peã poderia ser executado em um ponto de concentração a alguma distância do altar ou, se não fosse o coro a executar a procissão, peã e prosódio poderiam ser executados no próprio altar¹²⁷.

Essa confinidade entre os dois gêneros deve ter sido um grande complicador na construção da edição alexandrina de Píndaro e Baquílides, pois, aparentemente, se uma ode não fizesse alusão explícita à movimentação ou participação na procissão, a escolha entre classificá-la como peã ou prosódio deve ter sido feita de maneira bastante especulativa.

Entre os fragmentos de prosódios disponíveis, nenhum dos que foram transmitidos por via indireta, por exemplo, faz menção a algum tipo de procissão ou movimentação. No caso dos transmitidos pelos papiros, nos quatro é possível entrever a possibilidade de procissão (cf. *infra*).

Quanto à relação entre os três gêneros – peãs, hinos e prosódios – um decreto encontrado em Atenas, datado do séc. III a.C. e relacionado com as teoxenias, indica que a ordem de execução das odes era προσόδιον, παιᾶν, ὕμνος, o que poderia corresponder aos três estágios do rito sacrificial, com o prosódio executado enquanto as vítimas eram levadas ao altar, o peã precedendo à morte da vítima e o hino executado após o sacrifício, enquanto a carne das vítimas queimava¹²⁸.

Um testemunho provavelmente muito tardio liga os prosódios e os hiporquemas. Segundo o *Etimológico Magno*, 690.43, os hinos líricos estavam divididos em prosódios, hiporquemas e estásimos, sendo os prosódios cantados enquanto as vítimas eram levadas ao altar, os hiporquemas eram executados em torno no altar enquanto as vítimas eram queimadas e o estásimo, depois que se parava de circular em torno do altar.

¹²⁶ Cf. *Escólios a Dionísio Trácio*, 451.17 Hilgard.

¹²⁷ *Etimológico Genuíno* s.v. Προσόδιον. Cf. et. Grandolini (1987-1988, 34-40)

¹²⁸ Cf. Grandolini (1987-1988, 39).

2.1.5. Metro e música

Com relação ao acompanhamento musical, como no caso das procissões em geral, deveria ser feito pelo aulo¹²⁹. Na exposição de Fócio, o acompanhamento feito no aulo era uma das características que diferenciava o prosódio do hino. Na passagem de Aristófanes em que o prosódio é citado pela primeira vez, o instrumento que acompanha a procissão é o aulo. Entre os fragmentos remanescentes, há possibilidade de que, em Fr. 52n.12, σὺν κτύπῳ seja uma referência a esse instrumento. Posteriormente, foi usada também a fórminx, como no caso da já citada *Ode a Limênio*.

Segundo Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1136f, a harmonia dórica era empregada na performance dos prosódios, bem como no dos peãs e dos partênios. Há um testemunho tardio, de Filo de Alexandria, *Sobre a vida contemplativa*, 84.2, que descreve a execução de prosódios, em sua época, com as vozes dos coreutas em uníssono.

Quanto ao metro, não há nenhuma informação precisa sobre se havia um metro típico dos prosódios no período arcaico. Entre os ritmos da doutrina antiga, há um conhecido como prosodíaco ou κατ'εὐνόπιον (uu_uu_uu_), o qual, no entanto, não tem a ver com o gênero em questão: seu nome refere-se à marcação da marcha militar em direção à batalha¹³⁰.

Nos prosódios conhecidos prevalecem, em Píndaro, os dáctilo-epitritos e os eólicos, que são os metros mais comumente usados também nos epinícios¹³¹. No caso de Baquilides, são empregados também os eólicos, misturados com créticos. A *Ode de Limênio* apresenta crético-peônicos na primeira parte, considerada o peã, e eólicos na parte considerada um prosódio. O fragmento de Êumelo, por sua vez, alterna hexâmetros e pentâmetros dactílicos. Nesse sentido, é possível constatar a prevalência dos metros eólicos, mas não é possível fazer nenhuma inferência a respeito dessa informação, tendo em vista que, como o caso de Píndaro demonstra, é um metro bastante comum em composições líricas.

¹²⁹ Cf. Órion, *Etimológico*, s.u. ὄργανον, 155, 22 Sturz; *Etimológico Magno*, 690, 33; 777,1; Fócio, 320a. Pólux, IV.81, especifica que o tipo de aulo usado era o ἐμβατήριος.

¹³⁰ Cf. Gentili & Lomiento (2003, 197-198)

¹³¹ Como demonstra Itsumi (2009, 8, 24-43), dos 44 epinícios, 23 são compostos em dáctilo-epitritos. Entre os demais, os eólicos.

2.1.6. Coro, dança e procissão

O coro poderia ser masculino (Pausânias, IV.4.1) ou ser misto, de homens e παρθένοι (*Escólios a Dionísio Trácio*, 451,17 Hilg). Na época de Fílon de Alexandria (*Sobre a Vida contemplativa*, II.484), os prosódios eram executados por dois coros, um feminino e um masculino.

Embora seja um gênero cuja definição se alicerça na forma de execução, não há nos textos antigos detalhes sobre ela, apenas a informação de que era executado enquanto se seguia para o altar acompanhando os sacrifícios. A única exceção é encontrada em Ateneu, 253b, em que, ao descrever a execução de um prosódio em Atenas, cita que havia procissão, canto e dança¹³². Todavia, não fica claro se o mesmo coro executa as mesmas atividades.

No caso dos textos dos fragmentos, na passagem de Êumelo, Μοῖσα ἄ καθαρά καὶ ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχοισα, pode haver uma referência à dança. Em Píndaro, Fr. 52n, é descrita a dança de um coro de musas e deuses, mas não parece ser uma descrição da performance do próprio poema.

Nos fragmentos disponíveis, há clara menção à chegada a um altar acompanhando o sacrifício de vítimas em Fr. 52m, ἔρχεται Ναξόθεν λιπαροτρόφων θυσία μῆλων Χαρίτεσσι μίγδαν Κύγθιον παρὰ κρημνόν. Em Fr. 52n, embora o texto esteja bastante danificado, há menção ao altar de um herói acompanhado de um deítico τανδε, o que poderia indicar o ponto de chegada da procissão. E, por fim, no Fr. 52o, há menção a uma θεωρία, que era a ocasião propícia para a realização de uma procissão sagrada.

2.1.7. Conteúdo, funções e ocasião de performance

A partir do conjunto desses testemunhos antigos, não surge ainda um quadro claro do que seria o prosódio. Foi identificada sua principal característica distintiva, a performance processional em honra aos deuses, a qual, no entanto, pelo fato de não possuímos informações sobre a execução desses poemas, tem limitado valor discriminativo para o entendimento dos fragmentos disponíveis.

¹³² Cf. et. Ateneu, XIV. 631d

Todavia, diferentemente do que ocorre no caso do hiporquema, as fontes dão algumas indicações sobre o conteúdo, as funções e a ocasião de performance do prosódio. Sendo assim, buscar-se-á sistematizar essas informações, confrontando-as com as extraídas a partir da análise empírica dos fragmentos remanescentes.

Como pode ser visto na passagem de Aristófanes, *Aves*, 854, a principal função do prosódio deveria ser propiciatória, i.e., angariar a benevolência dos deuses. Essa função pode ser vista em alguns fragmentos: por exemplo, no encerramento do Fr.52f, apesar de o texto estar muito danificado, é possível identificar duas preces: uma provavelmente para Apolo e Ártemis, com exortações para que a cidade seja amada (φ[ιλεῖ]τε πόλιν) e cingida com guirlandas de saúde (στεφάνοισι ὑγείας σκιάζετε) e outra para que Peã receba os sacrifícios rituais (Παιάν, δέξ' ἐννόμων θυσίαν).

Essa função poderia ser bastante adequada não somente no contexto da fundação de cidades – que é o caso do prosódio de Êumelo –, mas também no âmbito da realização de θεωρία a Delos ou a Delfos. Há pelo menos três fragmentos que estão relacionados com essas peregrinações sagradas: o já citado Fr. 52f, provavelmente executado em uma Teoxenia délfica; Fr. 52m, que, aparentemente, também foi executado no âmbito de θεωρία dos náxios a Delos; e 52o, que cita explicitamente uma θεωρία¹³³.

Tendo em vista a sua associação com os sacrifícios rituais, as ocasiões de performance poderiam ser várias. Todavia, as mencionadas acima são as únicas registradas nos fragmentos supérstites. No caso do Fr. 52n.21, há uma menção a um δαίς, uma espécie de banquete do qual participam os deuses e os homens. Esse, porém, é um banquete ritual que ocorria após o sacrifício¹³⁴.

Quanto às divindades louvadas nos prosódios, as odes remanescentes demonstram que o gênero estava fortemente associado a Apolo, Ártemis (e Leto, sempre associada aos dois). Por exemplo, no Fr. 89a, mãe e filha são citadas; o Fr. 52m relata o nascimento dos gêmeos e, aparentemente, em Fr. 52f.55, há um imperativo plural de 2ª

¹³³ Essa associação entre a θεωρία e prosódio não exclui a possibilidade de que outros tipos de poesia fossem executados durante sua realização, principalmente o peã. Há alguns relatos de execução de peãs nessas missões sagradas. Em alguns deles, como no caso da *Ode de Limênio*, o peã precede à execução do prosódio. Sobre o assunto, cf. Rutherford (2001, 33-36)

¹³⁴ Cf. comentário abaixo *ad loc.*

pessoa, φ[ιλεῖ]τε, muito provavelmente solicitando a benevolência de Ártemis e Apolo¹³⁵.

Uma das características apontadas por Proclo para diferenciar o prosódio dos demais gêneros processionais, como o dafnefórico, por exemplo, seria seu caráter religioso, em oposição ao caráter misto desse outro. De fato, nos textos conhecidos não há passagens contendo elogios a mortais (que são, por outro lado, explicitamente louvados nos dafnefóricos, como será visto no próximo capítulo).

Ainda no que diz respeito aos temas, pode-se encontrar nos fragmentos remanescentes passagens gnômicas e míticas. Os três fragmentos atribuídos a Baquilides são altamente gnômicos: Fr. 11 e 12, são exortações à moderação, e Fr. 13, fala sobre a distribuição da fortuna aos mortais pelos deuses. Quanto aos fragmentos de Píndaro, surpreendentemente não apresentam passagens gnômicas. A exceção talvez seja Fr. 52o.39-40, onde há uma tradicional imagem sobre o valor da poesia comparada ao ouro.

Fr. 92 e 93 SM são duas passagens curtas sobre o mito de Tifão. O contexto do qual foram extraídas não é claro. A falta de narrações míticas nos demais fragmentos, principalmente nos transmitidos diretamente por papiros, impede que comparações sejam feitas e que conclusões sejam tiradas sobre como os mitos se articulavam com o restante da ode.

2.1.8. Síntese

Como toda tentativa que tenta reduzir um fenômeno complexo a um esquema, o quadro descrito acima é desanimador. Os testemunhos antigos sobre o prosódio são muito poucos. A maior parte deles é muita tardia para que se possa ter o mínimo de confiança de que descrevem uma situação que pudesse ser encontrada ou fosse minimamente análoga à existente na época em que Píndaro teria composto seus prosódios.

¹³⁵ Curioso o testemunho de Pólux, *Onomasticon*, I.38, segundo o qual o prosódio era destinado a celebrar ambos os irmãos e se distinguia do peã, destinado a celebrar somente Apolo, e do upingo, somente a Ártemis. Em nossos fragmentos, nenhum dos dois é citado sozinho, estando juntos ou na companhia de Leto.

Quanto aos textos supérstites, principalmente os transmitidos por via direta, parecem apresentar, por um lado, grandes afinidades entre si e, por outro, diferenças reais com relação a outros gêneros conhecidos, como, por exemplo, os epinícios. Nesse sentido, há, de fato, a possibilidade de que tenham feito parte de um mesmo gênero na época de sua composição¹³⁶. É possível, também, que essas especificidades tenham sido reconhecidas pelos editores alexandrinos na composição dos dois livros de prosódios em que foram classificadas as odes de Píndaro.

¹³⁶ Ver, p.ex., a opinião de Swift (2010, 21), a respeito da inexistência do prosódio como um gênero poético.

2.2. Prosódios de Píndaro: Fragmentos

52f

[ΑΙΓ[ΙΝΗΤΑ]ΙΣ ΕΙ]Σ ΑΙΑ[ΚΟ]Ν ΠΡΟΣ[Ο]ΔΙΟΝ]

Metrum: aeolicum

- ὀνομακλύτα γ' ἔνεσσι Δωριεῖ
μ[ε]δέοισα [πό]ντω
νᾶσος, [ῶ] Διὸς Ἑλ-
λανίου φαεννὸν ἄστρον.
5 οὔνεκεν οὔ σε παιηόνων
ἄδορπον εὐνάξομεν, ἀλλ' ἀοιδᾶν
ρόθια δεκομένα κατερεῖς,
πόθεν ἔλαβες ναυπρύτανιν
δαίμονα καὶ τὰν θεμίζενον ἀρετ[άν].
10 ὁ πάντα τοι τά τε καὶ τὰ τεύχων
σὸν ἐγγυάλιξεν ὄλβον
εὐρύο[πα] Κρόνου παῖς, ὑδάτ<εσσ>ι δ' ἐπ' Ἄσ[ω]-
ποῦ π[οτ' ἀ]πὸ προθύρων βαθύκολ-
πον ἀνγρέψατο παρθένον
15 Αἴγιναν· τότε χρύσσαι ἀ-
έρος ἔκρυψαν κόμ[α]ι
ἐπιχώριον / κατάσκιον νῶτον ὑμέτερον,
ἵνα λεχέων ἐπ' ἀμβρότων
φ[]·
20 αἰς[]αι

Μυρ[μιδον]
 τον[σωφρο]νέστατον
 Διὸς []
 πεύ[]
 25 πο[]ον
 πα[]ων·
 ξε[ν]έμμεν ἄλίω
 κυ[]υ δε-
 ξα[]τία
 30 νο[]εμον..ναιδων·
 τρ[]νοῖον ἅ σοί
 σε[]οῦν οἷ
 Ζη[ν]πρὶν Στυγὸς ὄρκιον ἐξ εὖ-
 []δικάσαι

(desunt vv. 157—168=antistr. 9—13,ep. 1—5)

[]αροῖ[
]κλυτὰς ἴδω ἰ[
 χα]λκοχάρμα[
 50 ποινὰ]δα κεχολωμένος
]ωι
]ξ[]ες ἰ]μυρία[]όγοι'
 τῶν γε δορικτ]ύπων []εῖν ἀπείρονας ἀρετάς
 Αἶακ]ιδᾶν· φ[ιλεῖ]τε
 55 ...]ἰ πόλιν πατρίαν, φί-
 λεῖτε] δ' εὖφ[ρον]α λαόν
 τόνδε καὶ στεφάνοισι νιν

παν]θαλέος ὕγιε[ίας] σκιάζετε· Μοισᾶν
ἐπαβολέοντ[α] πολλάκι, Παιάν, δέ-
60 ξ'] ἐννόμων θ[υσί]αν.

Fr. 52f

[Aos Eginetas. Para Éaco, um prosódio]

És de nome glorioso ilha
que domina o mar
dórico, astro luminoso
de Zeus Helânios.
5 Por isso, não te colocaremos no leito
sem um banquete de peãs, e recebendo
ondas de odes dirás
de onde recebeste a divina supremacia
naval e a excelência na justiça com os estrangeiros.
10 Aquele que erigiu todas as coisas
colocou em tua mão a felicidade,
o filho de Crono que vê longe, e, outrora, nas águas
de Asopo raptou de casa a virgem
de cintura funda
15 Egina; então, uma áurea
cabeleira de ar cobriu
tuas costas nativas com uma sombra,
para que no tálamo imortal...
(...)

Da excelência sem limite dos Eácidas

55 Na colisão de lanças; amem
 ... a cidade natal e amem
 este povo benévolo
 e cinjam-no com guirlandas
 de saúde florescente; e receba,

60 Peã, quem muitas vezes
 acolhe os sacrifícios rituais das Musas.

Comentário: segundo informações extraídas dos papiros, esse fragmento pertenceu a dois livros na edição alexandrina de Píndaro: ao livro dos peãs, como uma das três estrofes que compunham o *Peã VI* (P. Oxy. 841); e ao livro dos prosódios, como uma ode separada, com o título de “Prosódio para os Eginetas em honra de Éaco” (P. Oxy. 1792, cf. Rutherford, 1997, 1-21). D’Alessio (1997, 27) chama a atenção para o fato de a estrutura colométrica das duas versões do fragmento ser diferente de acordo com o Papiro.

Como aponta Rutherford (2001, 304), há grande possibilidade de que a performance da ode tenha ocorrido no contexto de uma Teoxenia délfica (v. 58-64 do *Peã, VI*)¹³⁷. Nesse sentido, parece plausível, como já dito no *Estudo*, que a ode tenha tido uma execução em duas partes¹³⁸, por dois coros, um de delfianos e outro de eginetas, em que os anfitriões podem ter executado o peã no altar e os hóspedes o prosódio em uma procissão em direção ao altar.

O comentário abaixo refere-se somente ao “Prosódio para os Eginetas em honra de Éaco”.

¹³⁷ Segundo Rutherford (2001, 310), a Teoxenia era um festival cujo ponto alto era um banquete, do qual, acreditava-se, participavam os deuses, e que era oferecido a anfitriões e hóspedes. A Teoxenia Délfica era um festival pan-helênico que ocorria anualmente e no qual eram realizados sacrifícios. Sobre a Teoxenia délfica, cf. Kurke (2005, 81-130) e Kowalzig, 2007, 201-219).

¹³⁸ Currie (2005, 322-338), por outro lado, busca estabelecer conexões entre as duas partes do poema e entre Delfos e Egina, para demonstrar que o poema como um todo é um mesmo e único peã.

1-4. **ὄνομακλύτα... ἄστρον**: elogio a Egina. A própria ilha é interpelada, como se a ode fosse dirigida a ela. As qualidades da ilha parecem se referir tanto ao passado (salvação dos gregos por meio de Éaco, que intercedeu por eles junto a Zeus e, em agradecimento, estabeleceu o templo e o culto de Zeus Helânio), quanto com relação ao presente de Egina (uma referência a seu poderio naval e influência militar na região do Golfo Sarônico).

1. **ὄνομακλύτα**: um adjetivo homérico (*Ilíada*, XXII.51; *Hino Homérico a Hermes*, 59 e *Odisseia*, IX.364, ὄνομα κλυτόν). **Δωριεῖ μ[ε]δέοισα [πό]ντῳ νᾶσος**: em Píndaro, o adjetivo Δωριεύς é sempre usado em referência a Egina (*Olímpicas*, VIII.30; *Píticas*, VIII.20; *Ístmicas*, IX.4), devido à sua colonização pelos dóricos (cf. Heródoto, VIII.46), cf. Pfeijffer (1999, 246) e Gentili (2013, 509). Segundo Slater (1969, 154), Δωριεῖ πόντῳ é uma referência ao Golfo Sarônico. **μεδέοισα** refere-se ao domínio marítimo e militar de Egina nessa região (v. ναυπρύτανιν *abaixo* e ναυσικλυτὸς Αἴγινα, *Ístmicas*, IX.1.). μέδω é, em Píndaro, geralmente usado para se referir ao âmbito de domínio de um deus, cf. *Olímpicas*, VII.88; Fr. 95.1. Sobre a proeminência naval e militar de Egina no Golfo Sarônico, cf. Kowalzig (2011, 148).

3. **Διὸς Ἑλλανίου**: Zeus Helânio é a principal divindade de Egina, cultuada em um santuário no Monte Oros, o qual teria sido construído por Éaco em agradecimento ao fato de Zeus ter mandado uma forte chuva como resposta às suas preces na época em que houve uma grave seca na Grécia, cf. Isócrates, IX.14; Pausânias, I.44; II.29; *Escólios a Píndaro*, *Nemeias*, VIII.19. Sobre Zeus Helânio, cf. Kurke (2005, 81-130) e Kowalzig (2007, 201-219). **φαεννὸν ἄστρον**: a hipótese de Rutherford (2001, 324) é de que a imagem se refira a Egina como um astro brilhante em contraste com o mar escuro, como Delos, no Fr. 33c, τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον.

5. **οὔνεκεν ... ἀρετ[άν]**: uma referência à necessidade de louvação a Egina: por causa de suas qualidades, a ilha deve receber elogios em forma de composições poéticas. **οὔνεκεν**: causal, com referência ao que acabou de ser dito, como em *Píticas*, IX,93-4, cf. Hummel (1993,345). **οὔ σε παιήνων ἄδορπον εὐνάζομεν**: uma metáfora que, provavelmente, faz referência à ocasião de execução da ode: a Teoxenia (Sevieri,

1999,188; Rutherford, 2001,324; Kurke, 2005, 81-130; e Kowalzig, 2007, 201-219). **παιήωνων**: em Píndaro, **παιήων** ocorre apenas em peãs (II.4; V.47; IV.121). O caráter duplo dessa composição, peã e prosódio, poderia justificar a presença do vocabulário nessa passagem. **ἄδορπον**: predicativo de σε, construído com genitivo. O vocábulo ocorre somente aqui e, posteriormente, em Licofron, *Alexandra*, 638. **δόρπον** é uma refeição noturna, feita ao cair do sol, como em *Ilíada*, XIX. 208; *Odisseia*, IV.429; e *Olímpicas*, X.47. **εὐνάξομεν**: análogo à *Odisseia*, IV.408 e *Fr.* 193 SM, sentido ativo, “colocar no leito”.

6-7. **ἀλλ' αἰδᾶν ῥόθια δεκομένα**: uma bela metáfora náutica, a ilha de Egina recebe ondas de poesia. **ῥόθια**: refere-se originalmente ao ruído das ondas quando quebram contra o território, como, p.ex., em *Odisseia*, V.412; Sófocles, *Filoctetes*, 687-688. Segundo Péron (1974, 240), a imagem pode se referir às ondas tanto no que diz respeito a seu movimento – com a chegada do coro para executar a ode no território da ilha, numa metáfora processional – quanto com relação a seu som – representado pelo canto do coro e pelos instrumentos que o acompanham. **αἰδᾶ** é o vocábulo mais frequente em Píndaro para se referir à poesia, ocorre em sua obra cerca de 50 vezes, nos diferentes gêneros praticados por ele. **δεκομένα**: um verbo muito utilizado nas preces presentes nos epínicios, em contextos de solicitação para que os deuses acolham os vencedores ou os votos presentes na poesia (*Olímpicas*, IV.1-10; *Píticas*, XII.1-6). Egina, interpelada na 2ª pessoa, é instada a receber as ondas de poesia do prosódio (como Ortígia, em *Nemeias*, I; Tebas, em *Ístmicas*, I).

7-9. **ναυπρύτανιν**: um *hápax*, menção à supremacia naval dos eginetas, cf. *Nemeias*, V.9; *Ístmicas*, IX.1 e Hesíodo, *Fr.* 205.6 MW. Sobre a supremacia naval de Egina, cf. Hornblower (2007, 287-314) e Gentili (2013, 507). **θεμίξενον**: mais um *hápax*, referente à hospitalidade dos eginetas para com os estrangeiros, mais especificamente quanto às leis dos eginetas para acolhimento dos estrangeiros. A ξενία de Egina recebe atenção particular de Píndaro: é mencionada em praticamente todas as odes eginetas (*Olímpicas*, VIII.26-30; *Nemeias*, III.2-3; IV.11-3; *Ístmicas*, IX.5-6). Para Kowalzig (2011, 151-163), essa φίλοξενία era uma instituição na ilha e estava conectada com os mitos etiológicos de

Zeus Helânios e Éaco¹³⁹. O elemento θεμί- do vocábulo parece ter também relação com os mitos etiológicos da cidade: em *Olímpicas*, VIII.22, Têmis é representada sentada ao lado de Zeus Xênios. Além disso, em várias narrativas, Éaco desempenha o papel de juiz, inclusive dos deuses (Aristófanes, *Rãs*, 414-478; Platão, *Apologia de Sócrates*, 41a; *Górgias*, 523e-24).

10 -18. **ὁ πάντα ... ἐπ' ἀμβρότων**: Egina era uma ninfa, filha de Asopo e Métope, que foi raptada pelo Cronida, que a levou para uma ilha desabitada então chamada de Oinone (mais tarde Egina) e lá teve com ela um filho, Éaco, cf. Baquilides, *Odes*, XIII.45; Hesíodo, Fr. 205 MW; *Ístmicas*, VIII.16; Heródoto, V.80; Apolodoro, III.56; Diodoro Sículo, IV.72; Pausânias, II.29.

10-12: **ὁ πάντα τοι τά τε καὶ τὰ τεύχων ... εὐρύοπα Κρόνου παῖς**: responde a πόθεν ἔλαβες do verso 8. Zeus tem um papel fundamental na história da ilha de Egina. **εὐρύοπα** é um epíteto tradicional de Zeus em Homero (*Ilíada*, I.498; VIII. 206; *Odisseia*, XIV.235; *Peãs*, VIIIa.15). **σὸν ἐγγυάλισεν ὄλβον**: literalmente “colocou a riqueza na palma de tuas mãos”. ἐγγυᾶλίζω é homérico, cf. *Ilíada*, XXIII.278; *Odisseia*, VIII.319; XVI.66. Após Homero, ocorre em Hesíodo (*Teogonia*, 485) e Píndaro, aqui e em *Ístmicas*, VIII.43.

12. **ὕδατεσσι δ' ἐπ' Ἀσωποῦ**: há discordância sobre a localização do episódio em questão: na Beócia (*Escólios a Apolônio Ródio*, I.117; Calímaco, *Hino a Delos*, 77) ou em Fliunte (Diodoro Sículo, IV.72). Mesmo na obra de Píndaro, as referências não são claras: em *Neméias*, IX.9, refere-se a Fliunte e, em *Neméias*. III.3, à fonte Asopo, em Egina, cf. Privitera 63-70 e Pfeijffer (1999, 247). Personificado, Asopo era filho de Oceano e Tétis e pai de 20 ninfas, entre as quais Tebas e Egina (Heródoto, V.80; Diodoro Sículo, IV.72). Nos relatos mitológicos, várias de suas filhas são sequestradas por deuses e tornam-se epônimos de ilhas. Com toda certeza, trata-se de um relato etiológico do estabelecimento de várias colônias gregas, cf. Dougherty (1993,68).

¹³⁹ A interpretação de Pfeijffer (1999,111) é de que a ξενία típica de Egina seria uma necessidade em uma sociedade dependente do comércio marítimo e seria essencial para a segurança das naus e de sua tripulação.

13. **ποτε**: sinaliza que a história volta no passado, para um tempo não definido. A estratégia é muito utilizada por Píndaro para introduzir narrativas míticas, cf. 93.3 com nota *ad loc.* **βαθύκολπον ἀγρέψατο παρθένον Αἴγιναν**: o rapto de ninfas por deuses é tema constante na mitologia grega: Tebas (Pausânias, V.22), Cócira (Apolônio Ródio, IV.557), Salamina (Diodoro Sículo, IV.72), Eubeia (Nono de Panópolis, *Dionisiaca*, XL.411) e Sinope (Apolônio Ródio, II.946-51). Todas, assim como Egina, filhas de Asopo, sequestradas por Zeus ou Poseidon e transformadas em ilhas, cf. Corina, Fr. 654 PMG. **βαθύκολπον**: homérico (*Ilíada*, XVIII.122; XXIV.215, com relação às troianas e, em Píndaro, *Píticas*, I.12, às musas). Nos *Hinos Homéricos* (a Afrodite, 257, e a Deméter, 5) ocorre duas vezes como um atributo das ninfas, “de baixa cintura” cf. 89a.2, com nota *ad loc.* **ἀγρέψατο**: o mesmo verbo é usado, na *Ilíada*, XX.234, com relação ao rapto de Ganimedes por Zeus; na *Teogonia*, 990, para caracterizar o rapto de Faetonte por Afrodite e, no *Hino Homérico a Afrodite*, 203, o de Clito, por Éos.

15. **τότε χρύσειαι ἀέρος ἔκρυψαν κόμαι ἐπιχώριον κατάσκιον νῶτον ὑμέτερον, ἵνα λεχέων ἐπ' ἀμβρότων**: uma complexa sobreposição de imagens. O ato sexual entre Zeus e Egina é escondido por cabeleireira dourada de ar, χρύσειαι ἀέρος κόμαι; os cabelos de ouro sobre as costas, νῶτον, apontam para a ninfa e para a ilha, simultaneamente. Em outras passagens, de Píndaro e Homero, chuvas ou nuvens de ouro escondiam as relações sexuais de Zeus, cf. *Ilíada*, XIV. 341-353 (com Hera), *Ístmicas*, VII.5 (com Alcmena) e *Píticas*, XII.17 (com Dânae). **νῶτον**: pode se referir tanto às costas de uma pessoa (como em *Píticas*, IV.88; *Nemeias*, VI.57) quanto à costa territorial (como em *Píticas*, IV.26; 228), aqui caracterizada por adjetivo ἐπιχώριον. **ὑμέτερον**, por σός, no singular, como em Sólon, Fr. 19.2 W; Calímaco, *Hino a Delos*, 204; 227.

18. **ἵνα λεχέων ἐπ' ἀμβρότων**: λεχέων, como em Homero, denota uma relação sexual, *Píticas*, III.99; XII.15, Cf. Braswell (1988, 131) e Gentili (1995, 598).

A partir desse ponto, o texto se torna bastante lacunoso. Podem-se recuperar referências a Mírmidon, filho de Zeus e ancestral dos mirmidões, ou aos mirmidões (relacionados com o mito de Zeus, Éaco e Egina), a Éaco (σωφρο]νέστατον é um epíteto adequado ao herói, *Ístmicas*, VIII.23-6) e **Στυγὸς ὄρκιον**, provavelmente é uma referência à história de Éaco como árbitro dos deuses (como em *Nemeias*, VIII.7-12; *Olímpicas*,

VIII.49-50) e a algum relato de um contexto militar (provavelmente a Guerra de Troia, pelas referências a χαλκοχάρμαι, ποινὰ e κεχολωμένος e δορικτύπων), cf. Rutherford (2001, 326).

Na sequência, uma parte um pouco mais conservada apresenta um elogio à cidade dos Eácidas (ἀπείρονας ἀρετάς Αἰακιδᾶν) e interpela os interlocutores, provavelmente Apolo e Ártemis, a amarem a cidade e o povo de Egina (φιλεῖτε πόλιν πατρίαν, φίλων δ' εὐφρονα λαόν), cobrindo-os com coroas de florescente saúde (στεφάνοισι νιν παν]θαλέος ὑγιείας σκιάζετε). Por fim, uma exortação a Peã para que receba quem compartilha os sacrifícios rituais das musas (Μοισᾶν ἐπαβολέοντα πολλάκι, Παιάν, δέξ' ἐννόμων θ[υσί]αν).

Essa prece final está, muito provavelmente, relacionada com a função propiciatória do prosódio. O vocabulário é bem claro a esse respeito: φιλεῖτε πόλιν, ὑγιείας σκιάζετε, Παιάν, δέξ' ἐννόμων θ[υσί]αν. A referência a ὑγιείας e Παιάν parece estabelecer uma conexão com o peã que era a parte inicial da ode.

52m

[ΝΑΞΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ?]

metrum: aeolicum

[]με[.....]ων ἰο[-
[πλόκ]οισιν ἐννέ[α Μοί]σσαις
μ]άλα δ' Ἀρτέμιδ[ος Λα]τώϊον, Ασ[τερία,
λέ]χος ἀμφέπο[ισ' ἄν]θεα τοια[σ-
5 δ']ὕμνήσιος δρέπη· θαμὰ δ' ἔρ[χεται
Να]ξόθεν λιπαροτρόφων θυσί[α(ι)
μή]λων Χαρίτεσσι μίγδαν
Κύ]γθιον παρὰ κρημνόν, ἔνθα [
κελαινεφέ' ἀργιβρένταν λέγο[ντι

- 10 Ζῆνα καθεζόμενον
 κορυφαῖσιν ὑπερθε φυλάξαι π[ρ]ονοί[α,
 ἀνίκ' ἀγανόφρων
 Κοίου θυγάτηρ λύετο τερπνᾶς
 ὠδίνος· ἔλαμψαν δ' ἀελίου δέμας ὅπω[ς
- 15 ἀγλαὸν ἐς φάος ἰόντες δίδυμοι
 παῖδες, πολὺν ῥόθ[ο]ν ἔσαν ἀπὸ στομ[άτων
 Ἑ]λειθυιά τε καὶ Λᾶ[χ]εσις· τελέσαι δ' ὄλ[βον θέλουσαι
 κα]τελάμβανον.[...]
 ..]εφθέγξαντο δ' ἐγχώρια
- 20 ἀγ]λαὸς ἄς ἀν' ἐρκε[.]...[
 ...].αραντοταρακταινοντογ[.].[
].[.....].ι φυγον ἄνδρα[
 []ηρεσορ.[...]
 []...[

- 25 []φα.[
 []ανευ.ει[]]
 []μολοι.α.[|]πολλάκις[
 []γαι·]]
 []π.[]]
 [] ...]τιν

(a) 52ma

[] |].

...

...

[]υ σοφ[

]ε..νιαν π[

]ᾱγε προφα[

Λ]ατοϊδαιγ[]]ν·

.]εξια[...].[]]

.]δαπ[...]λωγ.[

?.]μοσω πολυσέπτ[

.]εινοτοιτεκεπαλ[

.]προσοδοντ.....[

..].ε χορὸν ὑπερτατ[

...]χαριν λ[.]...τεκ[

..π]έμπει· μ.λοι κα[

[]..ντας οἴγειν[

...

(b) 52mb

[].[

μᾱν[

υμ.[

μα.[

ελπι[

εξειν[

ἄλα[

γον[

...

(c) 52mc

[θαν[.].[

]ωρθ' ὑποκρ[

]ωσομεν γ[

]ἔθνος αιδ[

]μεχρ[..].ε[

...

(d) 52md

...

]ινα..[

κ]ίθαριν τ[

]λεμον π[

]ηγιμε[

(e) 52me

...

[κινδυν[

[νεφελα.ε[

[].κατεργω[

[].....[

...

52m

Aos Náxios. Para Delos

...

Com as nove musas de trança violeta...

Bem velando o leito onde Leto

deu à luz Ártemis, Astéria,

5 colhe as flores deste hino; sempre vem

de Naxos junto com as Graças

um sacrifício de ovelhas bem nutridas

para o monte Cíntio, de onde se diz

que Zeus de negras nuvens e de

10 esplêndido trovão sentado

sobre o cume observava com

quando a filha

de Céos de mente gentil livrava-se das doces

dores do parto: e brilharam como o fulgor do sol

15 as crianças gêmeas quando vieram à luz

esplêndida, e forte grito saiu das bocas

de Ilítia e Láquesis; e querendo completar

a felicidade, receberam ...

e reverberaram <o grito> as nativas...

Comentário: o fragmento foi transmitido pelo P. Oxy. 1792. A ode foi composta, provavelmente, para ser executada em Delos, pelos náxios.

Classificado na edição Teubner e por Rutherford entre os peãs, foi identificado como um prosódio por D'Alessio (1997), com base na releitura do P. Oxy. 1792. A partir dos testemunhos antigos, que indicavam a existência, na edição alexandrina, de somente um livro de peãs, D'Alessio observou que a quantidade de peãs transmitidos pelos papiros era muito superior à capacidade de um livro (comparando, por exemplo, o tamanho de cada livro dos epinícios). A partir dessa premissa, defendeu que algumas das odes transmitidas por esse Papiro poderiam pertencer a outros gêneros, entre as quais Fr. 52m, 52n e 52o. No caso do presente fragmento, a hipótese do autor está baseada no fato de, aparentemente, a ocasião de performance ser uma θεωρία a Delos¹⁴⁰, ocasião em que eram comuns a realização de procissões acompanhando a peregrinação e a execução de prosódios em homenagem a Apolo e Ártemis.

O que sobrou do texto explicita duas características paradigmáticas do que seria o prosódio: a) o caráter religioso: destinação a Ártemis (e, provavelmente, a Apolo, embora ele não seja explicitamente denominado no texto conservado); b) contexto processional: é dito explicitamente que chega ao Monte Cíntio θυσία μύλων, os sacrifícios que são acompanhados pela execução de prosódios. Adicionalmente, é dito que esses sacrifícios chegam Χαρίτεσσι μίγδαν, uma clara auto-referência ao próprio prosódio que os acompanha.

1-5. **ιο[πλοκ]οισιν ἐννέ[α Μοί]σαις... ὕμνήσιος δρέπη:** o início do texto apresenta várias lacunas. Trata-se de uma referência à poesia, uma invocação às musas para inspirarem o canto.

¹⁴⁰ Segundo Rutherford (2004, 70-71), as evidências de θεωρία estão quase sempre associadas a performances de coros, ocorrendo frequentemente o caso de uma cidade-estado encaminhar um coro para executar um hino de culto, geralmente um peã ou um prosódio. Nesses casos, a θεωρία funciona como uma espécie de escolta para o coro, enviado como parte da oferenda ao deus. A θεωρία é a delegação religiosa, formada por delegados de Estado ou por peregrinos sagrados, enviada por outra cidade para consultar um oráculo ou para participar de um festival fora de seu território. Um estudo detalhado dessas peregrinações foi lançado recentemente por Rutherford (2013).

1. **ἰόπλοκος**: a forma ἰόπλοκος é rara, ocorre somente em Píndaro, *Olímpicas*, VI.30; Baquilides, *Odes*, VIII.72; *Ditirambos*, III.37 e Alceu, Fr. 384. Segundo Gentili (2013,454), trata-se de uma referência aos cabelos de um negro tão intenso que têm reflexos quase violáceos (Hesíquio, s.u. ἰοπλόκαμος· μελανόθριξ); **ἐννέ[α Μοῖ]σαι**: todas as musas estão presentes ao nascimento de Apolo e Ártemis. Trata-se de caso único na poesia de Píndaro, pois a quantidade de musas nunca é citada. Nove musas são mencionadas já em Homero, *Odisseia*, XXIV.60. Sobre o significado da presença das musas na cena, cf. comentário ao verso 7 abaixo.

3. **Ἀρτέμιδ[ος]**: irmão gêmea de Apolo, cultuada especialmente em Delos (*Neméias*, I.3; III,50), onde recebe o nome de Ortígia (*Píticas*, II, 7; III, 10; IV,90). A designação da deusa logo no início da ode (sem que Apolo tenha sido mencionado) pode indicar que a ode fora composta especificamente para ela. Não está fora de cogitação, porém, que Apolo fosse citado, nominalmente, em alguma das lacunas do texto. **Λα]τώϊον**: mãe de Apolo e Ártemis, em Píndaro, é sempre invocada em conexão com seus filhos (*Olímpicas*, III.26; VIII.31; Fr. 89a acima). **Ασ[τερία]**: filha dos titãs Céos e Foebe, irmã de Leto (Hesíodo, *Teogonia*, 404-12; Apolodoro, *Biblioteca*, I.8). Uma habitante do Olimpo que, para fugir do assédio de Zeus, metamorfoseou-se em uma ὄρνιξ e lançou-se no mar, dando origem à ilha de Astéria (cf. Píndaro, Fr. 33c¹⁴¹) ou Ortígia, que mais tarde foi renomeada como Delos. Posteriormente, sua irmã Leto procurou a ilha para que servisse de local de nascimento de Apolo e de sua irmã-gêmea, Ártemis, Cf. *Hino Homérico a Apolo*, 47-69; Píndaro, *Peãs*, V; Calímaco, *Hino a Delos*, 35-58. Aparece na introdução do poema com dupla característica (ἀμφέπο[ισα]): de deusa que vela o leito onde Leto deu à luz Apolo e Ártemis e também como ilha-sede que abriga o nascimento dos deuses gêmeos.

4-5. **ἄν]θεα τοια[σδ']ὑμνήσιος**: ὕμνων ἄνθος ocorre em outras passagens de Píndaro com referência à poesia, *Olímpicas*, VI.105 e IX, 48. Compõe a metáfora com o verbo δρέπῃ. **ὕμνησις** é um *hárax*, encontrado posteriormente apenas em Diodoro Sículo, *Biblioteca*, IV.7. No período arcaico, ὕμνος e seus derivados indicavam genericamente

¹⁴¹ χαῖρ', ὦ θεοδμήατα, λιπαροπλοκάμου/παῖδεσσι Λατοῦς ἱμεροέστατον ἔρνος/πόντου θύγατερ, χθονὸς εὐρεῖ-/ας ἀκίνητον τέρας, ἄν τε βροτοί/Δᾶλον κικλήσκουσιν, μάκαρες δ' ἐν Ὀλύμπῳ/τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον

uma composição poética (Cf. Fr. 29, em que Píndaro elenca entre as opções que poderá ‘hinear’ cidades, acontecimentos, homens, heróis, deuses), podendo indicar tanto um canto de louvor aos deuses (Hesíodo, *Teogonia*, 11), quanto de elogio aos homens (de um treno, em Fr. 128c6; de um epinício, em *Ístmicas*, II.3). A partir de Platão é que ὕμνος assume um significado mais específico, de canto aos deuses (*República*, 607a; *Banquete*, 177a; *Leis*, 700b), em oposição ao encômio, em honra dos homens (*Leis*, 801a). No contexto de um prosódio, composição religiosa, o significado parece ser de uma composição sacra (especificado talvez pela singularidade da denominação ὕμνησις). **τοια[σδ]**: expressão dêitica, aponta para a performance atual da ode. Sobre a estratégia de deixis veiculada pelo emprego dos pronomes adjetivos em -δε, gestual exofórica, v. Bonifazi (2004, 396-399) e Calame (2012, 316-7). **δρέπη**: indica o ato de colher frutos, flores etc. Usado metaforicamente por Píndaro em outras passagens, *Píticas*, I, 49; Fr. 209 SM. A ilha de Delos/Asteria colhe a ode, ὕμνων ἄνθος, ou seja, recebe o coro que a executa.

5-11. **θαμὰ δ' ἔρχεται ... τερπνᾶς ὠδίνος**: essa passagem parece aludir à performance do prosódio. Os náxios chegam a Delos, ao Monte Cíntio, para realizar um sacrifício, acompanhados pelas Graças. **θαμὰ δ' ἔρχεται**: θαμὰ indica o caráter frequente, e, portanto, devoto, com que os náxios vêm a Delos para sacrifícios rituais; **ἔρχομαι**, verbo comum para indicar a chegada do poeta ou do coro em uma localidade, em contraste com a menção, também frequente, do envio da ode, πέμπεται (*Píticas*, II.34; *Olímpicas*, VII.7-8). Expressões de chegada são frequentes nas odes de Píndaro, e.g. *Olímpicas*, V, 19; IX,82; *Ístmicas*, VI, 57; *Peãs*, VI,9, cf. Gentili (1995,366). No presente do indicativo, provavelmente indicando a movimentação do coro.

6. **Να]ξόθεν**: os náxios, conhecidos por sua conexão com Apolo, são provavelmente os comitentes da ode. Junto ao templo de Apolo em Delos, havia uma construção conhecida como οἶκος dos Náxios. O οἶκος pode ter sido o primeiro templo de Apolo em Delos, de acordo com Tsakos (1999,180)¹⁴². Constantakopoulou (2007,44) afirma que a construção do οἶκος expressa o envolvimento dos náxios nas festividades do santuário e que sua

¹⁴² Inscrições de Delos 104 (25), 5.

construção não era a única manifestação de seu interesse no culto de Apolo em Delos. Ele explica que, durante o séc. VII a.C., os náxios parecem ter sido a principal influência no templo, sendo que a maioria das oferendas, neste período, usava o alfabeto náxio e que, além disso, eles haviam sido os responsáveis pela construção de um colosso de Apolo em Delos, datado do século VI a.C, cf. et. Andrisco, *Naxíacas*, I.8.

6. **λιπαροτρόφων θυσί[α μή]λων**: em Píndaro, λιπαρός é um tradicional epíteto de cidades, cf. *Píticas*, II.3, *Olímpicas*, XIII.110; *Ístmicas*, II.20, indicando fertilidade e riqueza. Foi aplicado a Naxos em outra oportunidade, *Píticas*, IV.88. **λιπαροτρόφος** é um *hárax*. O cortejo ao sacrifício é uma das ocasiões de execução dos prosódios.

7. **Χαρίτεσσι μίγδαν**: uma indicação da execução da poesia. **Χαρίτεσσι**: as Graças são as três filhas de Zeus e de Eurínome. Estão associadas com a fertilidade e com a inspiração poética. Assim como as musas, são inspiradoras da criação poética, conferindo graça, doçura e vitalidade ao canto do coro que estão acompanhando¹⁴³. A construção é equivalente à mais frequente σύν + Χαρίτεσσι (*Píticas*, IX,2-3; Baquilides, *Odes*, V,9). Sobre a função das Graças na poética de Píndaro, cf. Gianotti (1975, 70) e Gentili (2013, 613). **μίγδαν** advérbio raro, formado a partir do homérico μίγδᾶ (*Odisseia*, XXIV, 77), encontrado somente aqui, no *Hino Homérico a Hermes*, 484 e, posteriormente, em *Apolônio Ródio* (*Argonáuticas*, III.1381). Constrói-se com dativo, para indicar companhia ou ajuda.

8. **Κύλγθιον παρὰ κρημνόν**: frequentemente citado como o local de nascimento de Apolo, como no *Hino Homérico a Apolo*, 17; 26 e em Eurípides, *Ifigênia em Tauris*, 1098. Cíntio era um dos epítetos do deus (Aristófanes, *Nuvens*, 596; Calímaco, *Hino a Delos*, 10). A construção **παρὰ + acusativo** indica que esse era o local da performance e do sacrifício, cf. Sevieri (1999, 195).

¹⁴³ De acordo com Pseudo-Plutarco, havia uma estátua de Apolo em Delos (*Sobre a música*, 1136a), em que o deus tinha em uma de suas mãos a estátua das três Graças, cada uma portando um instrumento musical. Sobre a estátua, cf. D'Alessio (2009, 136) e Prost (1999, 37-60).

8. **ἔνθα**: Píndaro geralmente introduz a narrativa mítica por meio de uma oração relativa, cf. *Olímpicas*, I.25; II.70; Fr. 70b.27. Sobre esse uso, cf. Braswell (1988, 64-5). Aproveita a menção ao monte Cíntio para iniciar o relato do nascimento de Apolo e Ártemis.

9-10. **κελαινεφέ' ἀργιβρένταν... Ζῆνα καθεζόμενον**: **κελαινεφές** é um epíteto tradicional de Zeus em Homero (*Ilíada*, I.397; II.412; *Odisseia*, IX.552) e em Píndaro (*Peãs*, IV.55). Remete ao aspecto escuro das nuvens de chuva, origem dos raios característicos do deus (Píndaro, Fr. 108b, *Píticas*, IV.52). **ἀργιβρένταν** é um *hápax*, com sentido muito semelhante a ἀργικέραυνος (*Olímpicas*, VIII.3) e ἀναξιβρέντας (Baquilídes, *Odes*, XVI.6). **π[ρ]ονοί[α]**: a sugestão de Rutherford (2001, 367) é de que haja aqui uma menção a Atena, que em uma versão do mito conduziu Leto para Delos, cf. Élio Aristide, *Atena*, 14.

12-17. **άνίκ' ἀγανόφρων... Ἐ]λείθυιά τε καὶ Λά[χ]εσις**: se comparado com o relato do nascimento de Apolo e Ártemis retratado no *Hino Homérico a Apolo*, pode-se notar algumas diferenças: o fato de Apolo e Ártemis serem gêmeos, de o parto ter sido rápido e indolor (diferentemente da versão homérica, segundo a qual dores excruciantes foram infligidas a Leto por Hera), a presença de Ilítia (impedida por sua mãe, Hera, de intervir no parto) e a supervisão de Zeus, cf. Rutherford (2001, 367).

12. **ἀγανόφρων Κοίου θυγάτηρ**: ἀγανόφρων é um epíteto raro, que, antes dessa passagem, ocorre somente uma vez em Homero (*Ilíada*, XX.467). **Κοίου**: Céos é citado na literatura grega apenas como pai de Leto, não havendo detalhes sobre suas características (cf. Hesíodo, *Teogonia*, 133; 207; 404; *Hino Homérico a Apolo*, 61; Píndaro, Fr. 33d; e a menção de Ovídio a seu caráter misterioso, “nescio quoque audete satam Titanida Coeo”, *Metamorfoses*, VI.185). De acordo com West (1985, 175), a origem do nome da divindade estaria relacionada com a palavra κοίας, que seriam as pedrinhas utilizadas para adivinhação em Delfos. Dessa conexão com seu avós é que poderiam advir os dons divinatórios de Apolo (já que Leto não era uma deusa oracular).

13-14. **λύετο τερπνᾶς ὠδίνος**: um oxímoro, assim como em ὠδίνος τ' ἐρατᾶς, *Olímpicas*, VI.43. No momento do nascimento, Leto é livrada das dores do parto, o que pode ter sido favorecido pela presença de Ilítia. Como observa Sevieri (1999, 194) poderia se tratar de mais um caso de correção do mito, com a finalidade de diminuir as dolorosas consequências da infidelidade de Zeus, como em *Nemeias*, I.35-36, em que o parto de Alcmena também é suavizado.

16. **πολὺν ῥόθ[ο]ν ἔσαν ἀπὸ στομ[άτων]**: um grito de júbilo, provavelmente, anunciando o nascimento dos deuses e o início do seu culto. No caso do nascimento de Atena, é a própria deusa recém-nascida que dá um grito, segundo Píndaro, *Olímpicas*, VII. ῥόθος em sua origem é um termo náutico que implica um barulho repetido (Ésquilo, *Persas*, 462) ou indistinto (Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 220), aqui reforçado por πολὺν.

17-18. **Ἴλ[ε]ίθυιά τε καὶ Λά[χ]ξεις**: Ilítia e as Moiras estão sempre presentes no nascimento das crianças, cf. *Nemeias*, VII.1; *Olímpicas*, VI.42, com funções distintas: Ilítia provoca o trabalho de parto (*Ilíada*, XVI.187 e *Hino Homérico a Apolo*, 115-6) e as Moiras fixam o destino da criança (*Ilíada*, XIV. 209). **Ἴλ[ε]ίθυιά**: é a deusa protetora dos partos, cf. *Ilíada*, XVI, 187; Píndaro, *Píticas*, III.7; Simônides, Fr. 166; Aristófanes, *Lisístrata*, 742. Na *Teogonia*, de Hesíodo, 922, Ilítia é filha de Hera e de Zeus; na *Ilíada*, XI.270, as Ilitias são duas filhas de Hera, cf. Hesíquio, s.u. Εἰλειθυίας. Posteriormente, há menção a apenas uma Ilítia, p.ex. *Odisseia*, XIX.188. No *Hino Homérico a Apolo*, o nascimento de Apolo somente é possível após sua chegada (que havia sido impedida por Hera). Era cultuada em Delos (Heródoto, IV.35; Pausânias, I.18), provavelmente por sua participação no nascimento dos deuses gêmeos. **Λά[χ]ξεις**: uma das Moiras. Em Píndaro, estão sempre presentes nos nascimentos das crianças (*Olímpicas*, I,25-27; VI.42; *Ístmicas*, VI.17).

19. **εφθέγγαντο δ' ἐγχώρια**: segundo Rutherford (1988, 72), se εφθέγγαντο estiver sendo usado em sentido técnico, trata-se da execução de um refrão, ἐπίφθεγμα (cf. Ateneu, XV. 696f). Ainda que não seja utilizado em sentido técnico, o verbo implica que as mulheres da localidade responderam ao grito das deusas, reconhecendo imediatamente a chegada dos deuses. Gritos rituais, como os ὀλολυγαί, são registrados no contexto de

execução de odes religiosas: enquanto o coro masculino executa o canto principal, coros femininos os acompanham entoando esses gritos, cf. Safo, *Fr.* 44; Baquilides, *Odes*, 17.127, Xenofonte, *Anábase*, IV.3.19. Segundo Calame (1977, 150-152), esses gritos femininos tem como função a invocação da divindade e pontuam a execução de um canto ritual, repetindo regularmente algumas palavras de um refrão¹⁴⁴. No contexto desse fragmento, além do caráter ritual do grito, poder-se-ia pensar em uma referência à performance do prosódio, com mulheres delianas pontuando com os gritos a execução da ode pelo coro estrangeiro.

A partir dessa passagem o estado geral do texto é muito lacunoso. É possível, no entanto, no *Fr.* 52ma, ler algumas palavras que poderiam ser significativas com relação à performance da ode: *προσοδον* (9), *χορὸν* (10) e *πέμπει* (12), que sugerem a procissão por um coro, corroborando a possibilidade de que o fragmento seja oriundo de um prosódio.

52n

Metrum: dactyloepitr.

ἥρωϊ τε βω[μὸν
 τῷ τανδε[
 δωκεν· οἶ[
 πόντοιο [
 5 Παλλάδα [
 .]έπτοι τ[....()]ωσαι λειπ[
 σὺν παντ[....()]ωτερον α[
 ὕμνων ἐρ[...()]γοριας
 θάλλο[ν]τι [.....()]τῷ προς[

¹⁴⁴ O grito também está relacionado com contextos de sacrifício. De acordo com Calame (1977-152), a partir de Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 269, no momento em que o sacerdote corta o pescoço das vítimas, os instrumentos musicais, geralmente os aulos, são silenciados e as mulheres entoam o *ololygé*.

- 10 πολυηρατο[.....()]εξα[
 <ANTI~ΣΤΡ.?> νῦν...ανθ[
 νυμφαν συ[
 θυ [ο] ιαίγιδ' αμ[
 ιστάμεναι τελ[ca. 10 ll.]
- 15 δων τανυα[....] σὺν κτύπῳ [()]ἀν-
 δησάμεναι πλ[ο]κάμους
 μύρτων ὑπ[....] σφιν ἔγειρον [
 αἰθέρι', ἑλικ[....] δὲ πορφυ-
 ρέα σὺν κρόκ[α..]τιν ἄει πρ[
- 20 ευανπυκιεν[.....]μῶ σελα[
 ἐν δαιτί τε πα[.....]ει μακαρ[
 ἔνθεν μὲν ἀρ[.....]ατων Ὀλυμπ
 ταν πολέμου[.....]ν
 σαμάντορι [
 25 ἐν χρ[

(a)

- []ς ἐχθρῶν ὁμιλήσειε[.]α-
 []ιρατου πάτρας ἐκάς
 []λέρας[]
 [χ]εῖρας ἀραιάς
- 5 [φ]έρτατος ἀνθρώπων φ[
 [ο]ὐκ αἰσχρὸν πάθοις
 []σις ἀνανύτοις εὔρεν
 []ιαν αἴσαν·

[]
 10 []υθυπορήσαν[.]
 []θ[.]φ[..]ν προκρίνοι[
 []ση καλεῖν
 []ει τις ἄτερθεν [
 []κασ[...]
 15 []..δε θυμῷ
 []ενει κατεβα[
 []
 []
 []ων ὁπότε
 20 []ύοντές νιν ἐκ
 []χαν νέμειν
 []
 []σαν
 []ων κύριοι
 25 []..

(b)

...
 []ιν τοία τις ἐμ[
 []σαι σταθειςαι[
 []ν
 5 []αις ὀλολυγαῖς []
 []ῆμαθον δ' ὅτι μοῖραν []
 []λλα ἐπλα[..].[.]παθα[

[]ς ἔδραι θε[....]ιον[
 []εσχοντολ[...].
 10 []·ει καὶ νῦν τέρας δι[
 []γονουτουν ἀμπελ[
 []ιατων οὐδ' Ἀχελωιο[
 []
 []ινᾶν μνᾶμ' ἔτι τοῦ[
 15 []οντεσσαμφ[...].γ[
 []ξδ' ἀμφ[
 []εσποτ[
 []ιτεμ[
 []ω ναξ[
 20 [].[
 ...

(c)

...
 []..φυκο[
 []θα τουτο[
 [].εις πε[
 []κρυον· ὦναξ[
 5 []ς νξωτερο[
 []τεραν[
 []νη· κα[
 []ε· καὶ τα[
 ...

(d)

...

ἐνν[

πατρ[

δεπ[

ἐν κλ[

5 θ[

...

(g)

...

[]σιωνε[

[]τ' Ἀχιλλῆα [

[]γ ἔστιν[

52n

Ao herói um altar e

esta

deu

do mar

5 Palas

...

...

de hinos

com florescente ... para

10 muito amada...

agora
 das ninfas
 que chacoalha égide ... a dança
 estabelecendo
 15 ... com ruído
 coroadas com guirandas
 de mirto para elas elevaram
 ao céu., e as Helicônias com manto
 púrpura...
 20 e com bela tiara
 no banquete ... beatos
 onde ... Olímpios
 da guerra
 ao comandante
 ...
 (b)
 Dos hostis ... que entrasse em batalha
 ... longe da pátria
 As mãos delicadas
 O mais valioso dos homens
 5 Que algo não vergonhoso padecesses
 Com ineficazes encontrou
 O destino...

Comentário: trata-se de um fragmento transmitido pelo P. Oxy. 1792 e também pelo P. Berol. 13411. Comentadores modernos classificaram-no de diferentes maneiras: peã (Snell, 1940, 185-91), hino, hiporquema ou prosódio (Lobel, 1961, 29), oscofórico (Rutherford, 1988,50), ditirambo ou outro gênero dionisíaco (Ferrari, 1991, 385-389). Mais recentemente, foi identificado como um prosódio por D'Alessio (1997,32) por causa da presença no P. Oxy. 1792. Na edição dos peãs de Rutherford (2001, 422), está listado entre os peãs dúbios, por não haver nenhuma razão especial para classificá-lo como um peã (refrão, assinatura de gênero etc.).

O estado extremamente fragmentário do texto supérstite impede que sejam recuperadas informações articuladas do poema. A partir dos elementos legíveis, pode-se supor que se trata de uma procissão em direção ao altar de um herói (note-se a presença do dêitico τανδε, provavelmente com referência a um elemento presente na ocasião da performance). Há menção a ninfas, às musas e a um coro, cuja vestimenta e acessórios são descritos com certo detalhamento. Há menção também a um contexto de guerra e a um banquete com a presença de deuses olímpicos, dos quais Atena é nominalmente citada. Há menção também a Aqueloo e a Aquiles.

Pelas informações recuperadas, a classificação da ode não é clara. Sua atribuição aos prosódios repousa somente na evidência papirológica. As referências a uma procissão são possíveis (o altar de um herói como ponto de partida ou de chegada da procissão, a realização do banquete sacrificial etc.). A recuperação de um contexto apolíneo baseia-se em forte especulação sobre a identidade do herói e localização do túmulo a que se refere o verso inicial e sobre o mito narrado na ode.

1-2. ἥρωϊ τε βω[μὸν τῷ τανδε].δωκεν: referência ao túmulo de um herói, provavelmente o ponto de chegada da procissão e de execução da ode, como parece indicar o dêitico τανδε (aparentemente em coordenação com βω[μὸν]). A identidade do herói não está clara a partir dos fragmentos remanescentes. Uma possibilidade é de que fosse o túmulo de Neoptólemo, filho de Aquiles, cujo jazigo está situado no templo de Delfos, cf. *Nemeias*, VII. 34-35; 44-47, e cujo mito de morte está ligado a Apolo. A localização do jazigo no templo é confirmada por testemunhos, Eurípides, *Andrômaca*, 1239-42; Ferécides, FGrH 3 F64a; Pausânias, X.24.6; Estrabo, IX.3.9; *Escólios a Píndaro*, *Nemeias*, VII.62 D. Em *Nemeias*, VII.46-47, Píndaro diz que havia uma procissão ritual em honra ao

herói em direção a Delfos, ἡρώϊαις δὲ πομπαῖς θεμισκόπον οἰκεῖν ἔόντα πολυθύτοις. De acordo com Heliodoro (*Etiópicas*, III.10), o culto a Neoptólemo em Delfos era composto de, pelo menos duas fases, a procissão e, posteriormente, o sacrifício no altar do herói. A existência de um culto ao herói no séc. V. a.C. é defendida por Currie (2005, 301), mas contestada por Most (1985, 163) e por Carey (1981, 154). Além disso, a homenagem a Neoptólemo estaria relacionada com a presença de Atena (relação entre a invenção da dança armada, cf. Estudo sobre o hiporquema) e com Aquiles (citado no final da ode).

5. **Παλλάδα**: a ligação de Atena com Neoptólemo se dá por meio da associação de ambos à execução de danças armadas, tanto do ponto de vista do mito quanto do ponto de vista do ritual, cf. Ceccarelli (1998,27). Platão, *Crátilo*, 406d-407a, explica que o epíteto Πάλλας deriva de sua dança armada, Τοῦτο μὲν τοίνυν ἀπὸ τῆς ἐν τοῖς ὅπλοις ὀρχήσεως ἡγούμενοι τεθῆναι ὀρθῶς ἄν, ὥς ἐγῶμαι, ἡγοίμεθα· τὸ γάρ που ἢ αὐτὸν ἢ τι ἄλλο μετεωρίζειν ἢ ἀπὸ τῆς γῆς ἢ ἐν ταῖς χερσὶν “πάλλειν” τε καὶ “πάλλεσθαι” καὶ ὀρχεῖν καὶ ὀρχεῖσθαι καλοῦμεν. Em *Leis*, 796b, também é citada a dança armada de Atena juntamente com a dos Dióscuros, em Esparta, e a dos Curetes, em Creta. De acordo com Ateneu, IV.184f, Epicarmo havia descrito uma cena na qual Atena tocava o aulo enquanto os Dióscuros executavam uma dança armada, cf. *Escólios a Píndaro, Píticas*, II.127; Élio Aristides, *Atena*, 37.22.

12. **νυμφᾶν**: em Píndaro, νύμφαι no plural referem-se sempre às ninfas, não a noivas ou mulheres casadas. A correção νυμφᾶν foi proposta por Ferrari (1991, 387) a partir de uma revisão do Pap. Berol. 13411, em vez do tradicional νύμφων, estabelecido por Zuntz e com base o qual pretendia ver uma cena de matrimônio no fragmento. Outra possível conexão com as ninfas é dada por πόντοιο, no verso 4.

13. **Θυιαίγιδ'**: provavelmente um epíteto de Atena. Um *hápax*. Na *Ilíada*, a égide é um atributo de Zeus (IV.167; XVII.593), de Atena (II.447; V.738; XXI.400) ou de Apolo (XV.229), utilizada também, por concessão de um deus, por Aquiles (XVIII.203) e Heitor (XIV.20). Posteriormente, está quase sempre associada a Atena, especialmente em Píndaro, *Olímpicas*, XIII.70; Fr. 215b.7, e Baquilides, Fr. 11.2. Formado a partir da junção

de αἰγίς com θυω/θυίω (B), “agitar-se com furor” Sobre o movimento da égide de Atena, cf. Hesíodo, *Escudo*, 344-5; Eurípides, *Íon*, 210.

14-20 **χορόν ... ευανπυκιεν**: descreve a performance de uma dança, provavelmente por um coro de mulheres. Não é possível dizer que se trata de um coro das ninfas ou das musas, ambas mencionadas no fragmento.

15. **σὺν κτύπῳ**: o “ruído” pode ser das muitas vozes, do coro, como em Sófocles, *Édipo em Colono*, 1500, ou do instrumento que acompanha a performance (Baquílides, *Odes*, IV.75 e Fr. 23.2 SM), provavelmente o aulo ou do ruído proveniente da batida dos pés dos dançarinos, como em Timoteu, Fr. 791.199-201 PMG.

16. **ἀνδησάμεναι πλ[ο]κάμους μύρτων**: guirlandas de mirto têm diversos usos na cultura grega. Tem função específica no culto de alguns deuses, particularmente de Afrodite (Plínio, *História Natural*, XV.120), Dionísio (Aristófanes, *Rãs*, 328-30) e Hermes (Pausânias, I.27), mas também estão relacionadas com Atena, seja nas Panateneias, onde coroas de mirto eram utilizadas como decoração festiva, seja no mito de Mirsine, segundo o qual a deusa havia matado a ninfa num ataque de cólera e, depois disso, passado a cultivar o mirto como sinal de tristeza (*Geopônicas*, XI.16). Além disso, são usadas como prêmio em alguns festivais esportivos antigos, como em Mégara e Epidauro, cf. Píndaro, *Ístmicas*, VIII.70, e nas Iolaeias, *Ístmicas*, IV. 70. O mirto era associado também com cerimônias fúnebres (*Escólios a Píndaro*, *Ístmicas*, IV.70), cf. Hunemörder (2006).

17. **σφιν ἔγειρον**: a construção ocorre em *Olímpicas*, IX. 47. O verbo é, com muita probabilidade, um imperfeito na terceira pessoa do plural, tendo como sujeito as coreutas, cf. D’Alessio (1997, 33). ἐγείρω, em Píndaro, é usado geralmente em sentido metafórico, com relação à poesia, como em *Olímpicas*, IX.47 e *Nemeias*, X.21.

18. **ἑλικ[ώνια]**: na cena que descreve a execução de uma ode, as musas também estão presentes. As musas são denominadas helicônias também em *Ístmicas*, II.34; *Peãs*, VIIb.19 S-M e em *Ístmicas*, VIII.57.

18. **πορφυρέα σὺν κρόκ[α]**: um manto púrpura, provavelmente a veste das musas, mas com alguma conexão com Atena. **κρόκ[α]**: é uma roupa feita de lã, κροκύς, mas a conexão com κρόκος, “cor de açafrão”, parece evidente. O manto que Atena recebia nas Panateneias era tingido de açafrão com detalhes em púrpura, Cf. Eurípides, *Hecuba*, 469. Segundo Deacy e Villing (2009, 115), assim como o ouro, a cor púrpura – por ser produzida a partir de um material raro e valioso (cf. Aristóteles, *História dos animais*, 546b; Plínio, *História Natural*, IX.124) – era um imponente sinal de riqueza e de status social e bastante valorizada por seus efeitos visuais e luminosidade.

20. **εὐάνθυκι**: “com uma bela tiara”, provavelmente das musas (v. ἑλικ[ώνια], no v.18), cujos diademas são mencionados em outras passagens, cf. Hesíodo, *Teogonia*, 916; Píndaro, *Ditirambos*, I.13; *Píticas*, III.89; *Ístmicas*, II.1, Cf. Ferrari (1991,389). Note-se que há um grande detalhamento das vestes e acessórios das personagens femininas. Os diferentes tipos de cobertura (guirlandas, égide e diademas), sugerem a presença de diferentes personagens, bem como a menção a Palas Atena, às ninfas e às musas. Essa profusão, em oposição a ausência de palavras que podem ser atribuídas a homens, além do registro do grito ritual típico das mulheres (o ὀλολυγή), parece indicar a possibilidade de execução da ode por um coro feminino.

21-22: **ἐν δαίτι ... Ὀλυ[μπ]**: a execução do coro parece ocorrer no contexto de um banquete, no qual estão presentes os deuses. **δαίς** é propriamente o banquete ritual que ocorre após o sacrifício nas festas religiosas, cf. *Píticas*, V. 80, Gentili (2013, 114). A maior parte dos banquetes gregos, segundo Verdenius (1988,142) era uma ocasião para conagração entre homens e deuses. **μακά[ρων e Ὀλυ[μπ]**... reforçam a hipótese da presença dos deuses na cena descrita.

Após a descrição da festa, na transição entre as partes (a) e (b), há menção a um contexto de guerra. O vocabulário empregado é bastante significativo: πολέμου,

σαμάντορι, ἐχθρῶν, ὁμιλήσειε, αἰσχροὺν πάθοις, αἶσαν. Não está claro, todavia, a que conflito o trecho se refere nem quais são os personagens envolvidos. É provável, no entanto, que se refira à história do herói cujo túmulo foi apresentado no início do fragmento.

4b. **χεῖρας ἀραιάς**: como na *Ilíada*, V.425, quando Atena refere-se à mão de Afrodite ferida por Diomedes. Provavelmente da mão de uma deusa ou de uma mulher.

5b. **φέρτατος ἀνθρώπων**: pode se referir a vários heróis. Para integrar com a hipótese inicial, de que o túmulo visitado era o de Neoptólemo, poderia ser uma adequada menção a Aquiles (que é designado na parte (g) do fragmento) ou ao próprio Neoptólemo.

As demais partes (c), (d), (e), (g) e (k) são ilegíveis. Em (c) há menção ao grito ὀλολῡγή e ao rio Aqueloo (v.11c); em (g), é feita menção a Aquiles, Ἀχιλλῆα (v.2g).

52o

Metrum: ?

...

8]ρδει

11]χειν.

13 οὔτ' ἐχθρὰ στάσις?]

15 διὰ]

20 ἐν ἀοιδᾷ]

22 ἐ]ταίρους

...

desunt vv. non minus 3

26 δ[.....]..υ πόλιν χαλκῆα[

 θ[]σ ἴ[...].ρό[

 []εἰ.[.].[.].[

. [].αθυ[

30].λα..α.[..].γ.[.].[

 εὐδοξίας δ' ἐπίχειρα δε[

 θε· λίγεια μὲν Μοῖσ' ἀφ' αγ[

 μων τελευταῖς ὀαρίζε[ι

 λόγον τερπνῶν ἐπέων [κόσμον

35 μνάσει δὲ καί τινα ναίο[ν-

 θ' ἐκάς ἡρωΐδος

 θεαρίας· βασανι-

 σθέντι δὲ χρυσῷ τέλος μ[ανύεται

 γνώμας δὲ ταχείας σύν[

40 σοφίᾳ γὰρ αἰρείρεται πλει[.

Fr. 52o SM

...

...

...

13 Nem hostil discórdia

...]

20 na ode

22 partidários

...

(...)

uma cidade de bronze

...

...

...

30 ...

recompensa pelo renome...

a musa de clara voz

no encerramento conta

um relato ornado com belas palavras

35 e faz lembrar mesmo para quem mora

longe a procissão

para o herói. Quando testado,

o ouro prova sua perfeição;

de um julgamento ligeiro[

40 para o conhecimento, pois, eleva-se ...

Comentário: o fragmento foi transmitido pelo P. Oxy. 1792 e pelo P. Oxy. 2441. O texto preservado é curto, cerca de 15 linhas, das quais 10 são mais ou menos legíveis. Representam o final da ode que, no total, deveria ter cerca de 40 linhas. A atribuição do fragmento ao livro dos prosódios foi proposta por D'Alessio (1997,34).

A porção de texto conservada parece relatar a ocasião de performance. Há menção a uma ἡρωϊδὸς θεαρίας, uma procissão sagrada para um local de culto a um herói. Uma θεωρία, como dito anteriormente, era uma oportunidade apropriada à performance de um prosódio.

Nem identidade do herói nem a festividade em que ocorre a performance podem ser recuperadas. Não há menção também nem à divindade celebrada nem à composição do coro. A interpretação é de que o fragmento conservado faça menção à fase final da procissão em cujo contexto está sendo executada.

1-30. O início do texto está completamente perdido. São legíveis apenas algumas palavras isoladas, que parecem indicar a descrição de um contexto político: menção a algum tipo de discórdia civil (οὕτ' ἐχθρὰ στάσις), a partidários (ἐταῖρους) e a uma ode (ἐν αἰοιδᾷ). Após uma lacuna de pelo menos três versos, a expressão πόλιν χαλκέα parece se referir a uma cidade fortificada ou armada para guerra, como em *Peãs*, VI.7.

31-36. εὐδοξίας ... θεαρίας: após a descrição do ambiente político, o poeta parece mencionar a ocasião da performance. **εὐδοξίας δ' ἐπίχειρα:** εὐδοξία, em Píndaro, está estreitamente relacionada com a qualidade, ἀρετά, de uma pessoa, seja um atleta, seja um herói, cf. *Píticas*, XII.5, Baquilides, *Odes*, XIV.22. É a boa fama, reconhecimento que advém das ações realizadas. **ἐπίχειρα:** nessa passagem, a ode é a recompensa, o pagamento, pelo valor de quem está sendo louvado. A palavra é muito rara em poesia, sendo essa a única ocorrência na lírica arcaica em geral. Em verso, ocorre apenas em Sófocles, *Antígona*, 820, e Aristófanes, *Vespas*, 581, e, posteriormente, em Calímaco, *Fr*, 260.59. Na maior parte das ocorrências, porém, tem significado negativo, de “expição”, que não combina com εὐδοξίας.

32. **λίγεια Μοῖσα**: homérico, *Odisseia*, XXIV.62. Uma descrição tradicional da voz das musas (cf. Álcman, *Fr.* 14a.1; Platão, *Fedro*, 237a). λιγύς traduz a ideia de um som agudo, seja de vozes (*Olímpicas*, VI.84) ou de instrumentos (*Ilíada*, IX.189), entendido pelos gregos como límpido, claro (cf. *Ilíada*, I.248, do discurso de Nestor, Álcman, *Fr.* 30.1, da voz das Sereias).

33. **τελευταῖς**: provavelmente da conclusão da procissão. **ᾠρίζει**: ᾠρίζω e seus cognatos significam, originalmente, “conversar”, com a conotação de conversa amistosa ou familiar, como em *Ilíada*, XIX.179; XXII.126; Hesíodo, *Teogonia*, 205; *Os trabalhos e os dias*, 789. Em Píndaro, seu uso está sempre relacionado com a poesia, como em *Nemeias*, III.11; *Píticas*, I.98. **λόγον** é acusativo cognato do verbo ᾠρίζει. Trata-se de um relato de algo que aconteceu (como em *Nemeias*, III.29; *Olímpicas*, I.28). **τερπνῶν ἐπέων [κόσμον**: uma declaração sobre a forma como deve ser elaborado um relato na poesia, ornado com versos agradáveis. **ἐπέων**: tem aqui o sentido técnico de “versos”, componente verbal da poesia, como em Homero, *Odisseia*, VIII.91; *Olímpicas*, IX.47; Baquílides, *Fr.* 5.3 S-M, cf. Braswell (1988,400).

35. **μνάσει δὲ καὶ τινα ναίωνθ' ἐκὰς ἡρωίδος θεαρίας**: a musa fará lembrar, mesmo para alguém que mora distante, da peregrinação sagrada. Uma declaração sobre o longo alcance, no tempo e no espaço, de sua poesia, como em *Olímpicas*, I. 94, IX.21-6; *Ístmicas*, IV.42, em que o poeta celebra a capacidade de sua poesia de disseminar a fama do louvado. **μνάσει**: ativo e causal, como na épica (*Ilíada*, I.407; *Odisseia*, III.103), embora seja raro em Píndaro (somente aqui e em *Píticas*, XI.13), com acusativo da pessoa que lembrará e genitivo da coisa lembrada. Não se trata de um futuro programático, já que a ode se encerrará em poucos versos, mas de um futuro genérico, uma declaração sobre os efeitos na ode no tempo vindouro indefinido, cf. Pfeijffer (1999,45-52). As conexões entre as musas e a memória são bastante evidentes em toda a poesia grega, cf. Hesíodo, *Teogonia*, 53, Píndaro, *Olímpicas*, X.3. **τινα ναίωνθ' ἐκὰς**: um referente genérico. A implicação é de que a poesia terá um longo alcance. Preservará a memória do relato da procissão por toda a parte, não apenas para quem presenciou a execução da ode.

35. ἥρωϊδος θεαρίας: θεαρίας é um substantivo e ἥρωϊδος um adjetivo, cf. Slater (1969, 226). Refere-se ao envio da delegação sagrada para honrar um herói. A identidade do herói não é conhecida. Há vários relatos de cultos a heróis em Píndaro, por exemplo, Tlepólemo em Rodes (*Olímpicas*, VII. 76-80) e Éaco em Egina (*Nemeias*, V.53-4)¹⁴⁵. Muitos dos quais descrevem, explicitamente, a realização de procissões e sacrifícios junto aos túmulos. Não é possível afirmar, porém, que, na época de Píndaro, algum desses rituais tenha constituído uma θεωρία independente, devotada exclusivamente ao culto do herói¹⁴⁶. Poderiam, porém, ocorrer associadas ao culto de uma divindade: no caso do Peã, VI, por exemplo, há o relato de uma θεωρία enviada a Delfos, portanto, no âmbito do culto a Apolo, e na qual há menção ao culto de um herói, Neoptólemo, com a visita a seu túmulo, localizado no próprio templo pítico (em *Nemeias*, VII.34-47, há menção explícita a procissões sacrificiais em honra do herói). Em Olímpia, as peregrinações eram destinadas a honrar Zeus, mas implicavam também a visita ao túmulo de Pélops, com a execução de sacrifícios e outros rituais¹⁴⁷, cf. *Olímpicas*, I.89-92; X.24; Pausânias, V.13. Vale lembrar que uma θεωρία poderia ser acompanhada por um coro para execução de poesias nos rituais associados, cf. Rutherford (2005, 70-74). Nesse sentido, a hipótese é de que a presente ode seja executada em uma dessas oportunidades. ἥρωϊδος: diferentemente do uso homérico, em que ἥρωες é usado sempre com referência a mortais, vivos na época da guerra de Tróia (*Ilíada*, I.4; XII.165; *Odisseia*, IV.268), em Píndaro, o uso é menos definido: é utilizado, às vezes, para designar uma categoria à parte dos homens e deuses (por exemplo, na expressão τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα ἄνδρα, em *Olímpicas*, II.2); outras vezes, confundindo-se com uma das duas categorias: em *Píticas*, II, Íxion é ἄνθρωπος e ἥρωες; em *Nemeias*, III, Hércules é ἥρωες e θεός. A partir da tipologia proposta por Currie (2003, 60-70), os usos de ἥρωες em Píndaro poderiam ser agrupados em dois: a) não religiosos, em que se aplica a mortais em ação no tempo da narrativa mítica, que, geralmente, é um tempo passado (p.ex. *Olímpicas*, VI.33; *Nemeias*,

¹⁴⁵ Cf. outros exemplos em Currie (2005, 47-8).

¹⁴⁶ Nos testemunhos posteriores, há relatos de θεωρίαι exclusivas para heróis: Filóstrato, *Sobre os heróis*, 67-70, descreve uma θεωρία enviada regularmente pelos tessálios para o túmulo de Aquiles; Heliodoro, *Etiópicas*, III.10, cita uma θεωρία em direção ao túmulo de Neoptólemo, em Delfos. Apesar da profusão de elementos fantasiosos nessas duas narrativas, cf. Rutherford (2009, 230-250), não é possível descartar que se tratasse de uma prática real e que poderia ter existido há muito tempo na Grécia.

¹⁴⁷ Em *Olímpicas*, VII.76-80, Píndaro cita um culto a Tlepólemo, herói local, que envolve a realização de sacrifícios (θυσίαι) e procissões (μήλων τε κνισάεσσα πομπή), como a um deus ὥσπερ θεῶ.

X.82; Fr. 187 SM); b) religiosos, em que os heróis são vistos como objeto de culto (como um agrupamento diferente de homens e deuses), p. ex. *Olímpicas*, II.2; *Píticas*, V.95; *Peãs*, VII.13, categoria em que se insere esta ode.

37-40. **βασανισθέντι δὲ χρυσῷ τέλος μ[ανύεται**: uma gnome sobre o valor da poesia: assim como o ouro, a poesia de Píndaro, quando testada, demonstra ter valor. **βασανισθέντι**: “testar com a pedra de comparação”. Em Píndaro, Fr. 122.15 SM e *Nemeias*, VIII.20, βάσανος é a pedra utilizada para comprovar a pureza do ouro (cf. Platão, *Górgias*, 486d; Teógnis, 119-120 e Baquilídes, Fr. 14.1 S-M). Sobre a pedra de comparação, cf. Cannatà-Fera (1995, 413-422) e Olimpia (2000, 59-70). **χρυσῷ**: o ouro, por suas características, é utilizado com frequência em metáforas sobre o valor das coisas (*Píticas*, X.67; *Nemeias*, IV.82), cf. Rutherford (1992, 62). **μ[ανύεται** a integração foi sugerida por Snell, a partir de Baquilídes, Fr. 14.4 e 33 SM. **τέλος**: de algo que completou seu ciclo de preparação, “perfeição”, como em *Ilíada*, XVIII.378.

39-40. **γνώμας δὲ ταχείας σύν[... σοφία γὰρ αἰρείται πλει]**: uma frase gnômica, provavelmente uma condenação ao julgamento precipitado (γνώμας δὲ ταχείας), que se opõe à σοφία, o conhecimento verdadeiro. **γνώμας**, em Píndaro, geralmente, implica uma disposição mental, mais volitiva e menos intelectual, cf. Pfeijffer (1999, 594) e Braswell (1988, 180). Nessa passagem, no entanto, o sentido parece ser genérico, “opinião”, “julgamento”, como em *Nemeias*, X.89; *Píticas*, III.28. **ταχείας**: com sentido negativo, como em Sófocles, *Édipo Rei*, 617, “precipitado”. **σοφία**: “conhecimento”, implicando habilidade para fazer, no caso, reconhecer o valor do ouro (*Olímpicas*, VII.53; *Píticas*, II.56; IV.263), em oposição ao julgamento rápido (γνώμας δὲ ταχείας).

89a

EIS APTEMIN?

Metrum: dactyloepitr.

Ν Τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν

ἢ βαθύζωνόν τε Λατώ

καὶ θοᾶν ἵππων ἐλάτειραν ἀεῖσαι;

89a

Para Ártemis (?)

O que é mais belo para quem inicia ou para quem conclui <uma ode>

do que cantar Leto de baixa cintura

e a domadora de cavalos velozes?

Comentário: fragmento transmitido pelos *Escólios de Aristófanes, Cavaleiros*, 1264. Sua classificação como um prosódio decorre da informação veiculada pelo escoliasta: τοῦτο ἀρχὴ προσοδίου Πινδάρου. Trata-se de um fragmento muito curto, de caráter hinódico, cuja destinação à Ártemis e Leto está de acordo com o que se esperaria de um prosódio. Um texto muito parecido é citado por Ateneu no encerramento dos *Deipnosophistas*, XV.702c, e atribuído a Dionísio Calco, Fr. 6 W. τί κάλλιον ἀρχομένοισιν / ἢ καταπαυομένοις ἢ τὸ ποθεινότατον.

1. **Τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν:** uma dúvida retórica muito semelhante a de *Hinos*, I. 1-7 SM. Führer (1988, 60) aponta que as três primeiras linhas do *Hino a Zeus*, de Calímaco, são modeladas a partir do início desse prosódio, Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν αἰεῖδεν / λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν, αἰεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα, /

Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπόλον Οὐρανίδῃσι; O início do *Hino* também é feito por meio de interrogações para as quais não há uma resposta e há certa semelhança vocabular, p.ex., ἀεῖσαι/ἀεΐδειν, v.1, ἐλάτειραν/ἐλατῆρα, v.3. A semelhança também é apontada por Morrisson (2007,117).

2. **βαθύζωνόν Λατώ**: um tradicional epíteto de beleza das divindades femininas em Píndaro, cf. *Olímpicas*, III.35 (Leda); *Píticas*, IX.2 (Graças), *Ístmicas*, VI.74 (Musas). É empregado com referência a Leto também em Baquilides (*Odes*, XI.16). Segundo Gentili (2013,428), o significado mais apropriado é “de cintura estreita”. De acordo com Verdenius (1987,33), no entanto, o significado correto é “de cintura baixa”, com βαθύ-se referindo à posição da cintura mais adequada ao correto caimento das vestes (como no homérico βᾶθυκολπος, *Ilíada*, XIII.122; XIV.215; *Píticas*, I.12 e em Heródoto, IV.125).

3. **θοᾶν ἵππων ἐλάτειραν**: uma referência a Ártemis. **ἐλάτειραν**: formado a partir do masculino ἐλατήρ, ocorre no feminino somente aqui em Píndaro. Define a pessoa que conduz os cavalos, seja atrelados a um carro (*Ilíada*, IV.145), ou montando-os diretamente (Heródoto, IV.64). Conexões de Ártemis com os cavalos são retratadas em diversas passagens da poesia grega, cf. *Ilíada*, VI.205; *Olímpicas*, III.26; Eurípides, *Hipólito*, 228. **θοᾶν ἵππων** ocorre também em *Píticas*, IV.25. **θοός** não é um epíteto tradicional de cavalos, sendo geralmente empregado a veículos – navios, *Ilíada*, XVII.458; carros, XIV.410 – e a armas, *Odisseia*, XX.83.

92 = Prosódio V

Metrum: dactyloepitr.

κεῖνῳ μὲν Αἴτνα δεσμὸς ὑπερφίαλος

ἀμφίκειται

Em torno dele o Etna, invencível cadeia,
está posto.

Comentário: fragmento transmitido por Estrabo, XIII.4. Assim como o Fr. 93, relacionado com o mito do gigante Tifão. Foi citado pelo geógrafo ao lado de uma passagem de *Píticas*, I. 16-19, no contexto de uma discussão sobre a correta localização do cárcere de Tifão (cf. *Ilíada*, II.783). A cena descreve a prisão do gigante sob o Etna.

A atribuição ao livro dos prosódios (por Bergk e seguida pelos editores da edição Teubner, Snell e, posteriormente, Mähler) baseia-se no testemunho de Porfírio, *Sobre a abstinência*, III.16.16-20, segundo o qual, nos prosódios, Píndaro teria relatado que os deuses, ao fugirem de Tifão, haviam se transformado em animais¹⁴⁸. Uma atribuição altamente especulativa. A história de Tifão foi tratado por Píndaro também nos epínícios, *Olímpicas*, IV.7; *Píticas*, I.16; VIII.16.

1. **Αἴτνα:** o vulcão, na Sicília (Estrabo, VI.2). Por punição de Zeus, Tifão foi preso sob o peso do monte, de onde não consegue fugir (*Olímpicas*, IV.434; *Píticas*, I.16-28); **ὑπερφίαλος:** homérico. Geralmente como um atributo negativo de pessoas, “arrogante”, relacionado a comportamentos excessivos, como em *Odisseia*, I.227 (associado com ὕβρις), *Ilíada*, I.227; *Píticas*, IV.111; *Olímpicas*, X.34. Como um predicado de coisas, a ocorrência é rara e o sentido deve ser mais concreto, de algo excessivamente forte (*Íon*, Fr. 10 Snell), “invencível”. Em *Píticas*, I. 25, a cadeia de Tifão foi feita por Hefesto.

¹⁴⁸ A história da fuga dos deuses é conhecida a partir de fontes tardias (Nicandro, Fr 59 Schneider; Eratóstenes, *Catasterismos*, I.27; Apolodoro, I.41; Higino, *Fábulas*, 196; Diodoro Sículo, I.86; Ovídio, *Metamorfoses*, V.321-331) e não é encontrada em autores anteriores ou contemporâneos a Píndaro, cf. D’Alessio (1997,39-40). Apesar de não haver menção a ela nos outros relatos pindáricos sobre Tifão (*Píticas*, I.16; VIII.16), οἷος θεῶν em Fr. 93 SM, abaixo, pode ser um indício de que Píndaro conhecia a versão de que os deuses, à exceção de Zeus, tenham de fato fugido (não necessariamente metamorfoseados).

2. **ἀμφίκειται**: também raro, ocorre aqui e em Sófocles (*Édipo em Colona*, 1620; *Antígona*, 1292). Constrói-se com dativo. O sentido é de que o Etna está sobre Tifão (cf. esse sentido de ἀμφί em *Ilíada*, IV.493; XVIII.344). Em *Píticas*, I.15, assim como em Ésquilo, *Prometeu*, 364, é usada a forma simples κείται, com referência ao cárcere de Tifão.

93

Metrum: dactyloepitr.

ἀλλ' οἷος ἄπλατον κεράϊζε θεῶν

Τυφῶνα πεντηκοντοκέφαλον ἀνάγκᾳ Ζεὺς πατήρ

ἐν Ἀρίμοις ποτέ.

93

Mas Zeus pai, sozinho da parte dos deuses,

abateu, por necessidade, o inaproximável Tifão de cinquenta cabeças

em Árimos, outrora.

Comentário: fragmento transmitido também por Estrabo, XIII.4. Foi citado na sequência do anterior, o que não significa que fizesse necessariamente parte da mesma ode. Retrata o triunfo de Zeus sobre Tifão. As afinidades métrica e temática com o Fr. 92 fizeram com que o fragmento fosse classificado entre os prosódios (originalmente por Bergk, seguido por Snell e por Mähler). Assim como no caso do excerto anterior, não há elementos que permitam discutir a classificação do texto.

1. **οἷος ... θεῶν**: provavelmente uma referência ao detalhe do mito segundo o qual, quando Tifão estava escalando o Olimpo para se confrontar com os deuses, todos fugiram, com exceção de Zeus (Apolodoro, *Biblioteca*, I.6). **ἄπλατον**: “do qual não se pode aproximar”, também relacionado com Tifão, em *Píticas*, I.21, e em Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, 371. Geralmente usado com referência a seres monstruosos, que inspiram

medo (Hesíodo, *Teogonia*, 148; *Píticas*, VIII.16; Baquilídes, XIII.51), cf. Gentili (1995,337). **κεράϊζε**: épico (*Ilíada*, II.861; XXI.129), no sentido de “assassinar”, cf. *Píticas*, IX.21;

2. **Τυφῶνα**: um dos mais proeminente inimigos dos deuses (θεῶν πολέμιος *Píticas*, I.15), era um gigante, filho de Gaia e Tártaro, de proporções assombrosas, gerado na Cilícia (*Píticas*, I.16; Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, 353) para vingar a derrota dos Titãs (Hesíodo, *Teogonia*, 820-868). No *Hino Homérico a Apolo*, 305-355, no entanto, Tifão foi gerado por Hera, em resposta ao nascimento de Atena e nutrido pela serpente Pítia. Após dura luta com Zeus, foi golpeado por seus raios e lançado no Tártaro (*Teogonia*, 868; Aristófanes, *Rãs*, 475), sob o monte Etna (*Hino Homérico a Apolo*, 306; Estesícoro, fr.239 Page; Píndaro, *Olímpicas*, IV.8; Fr. 92) – de onde emana seu fogo por meio do vulcão (*Píticas*, I.15-28, Estrabo, XVI.2) – ou morto, como aqui (e tb. em Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, 357-60), Cf. Gentili (1995, 334) e Pfeijffer (1999,496). **πεντηκοντοκέφαλον**: em todas as demais fontes, Tifão era um monstro de cem cabeças (Hesíodo, *Teogonia*, 824; *Píticas*, I. 16; Ésquilo, *Prometeu*, 353). O adjetivo πεντηκοντοκέφαλον foi usado somente aqui e por Hesíodo (*Teogonia*, 312), no segundo caso, com referência a Cérbero, filho de Tifão. **ἀνάγκη**: Zeus é obrigado a matar Tifão, “por força da necessidade”. Sobre o uso da expressão, cf. *Píticas*, IV.288, com o comentário de Braswell (1988, 387). O uso adverbial dessa forma no dativo é muito comum em Homero, cf. *Ilíada*, IV. 300; *Odisseia*, I.154.

3. **ἐν Ἀρίμοις**: em Homero (*Ilíada*, II.783), Árimos é a localização do cativeiro de Tifão. Hesíodo (*Teogonia*, 295) identifica essa localidade como a morada de Equidna, esposa de Tifão. Estrabo, XIII, 4.6, cita diversas localidades possíveis para a luta entre o deus e o gigante: Mísia, Frígia, Lídia, Síria, não havendo elementos que permitam identificar com precisão a que parte do mapa grego a palavra se refere, Cf. Kirk (1985,244). Segundo Latacz (2010, 255), trata-se, na verdade, de uma localização mitológica. **ποτέ**: geralmente usado para introduzir narrativas míticas. Serve para indicar que haverá uma mudança do presente, seja da narrativa, seja da ocasião de performance, para o passado, cf. *Nemeias*, III.38; V.39.

μεμνῶατ' ᾠοιδᾶς

Comentário: transmitido pelos *Escólios a Homero, Ilíada*, XXIII.361a, no contexto de uma discussão sobre as variações do verbo μιμνήσκω. A classificação do fragmento entre os prosódios é feita explicitamente pelo escoliasta. Com relação ao sentido do trecho ou à sua classificação, não é possível extrair nenhuma conclusão. Sobre o uso do verbo μιμνήσκω em Píndaro, cf. Fr. 107.3, com comentário *ad loc.*

2.3. *Testimonia Vetera*

Aristóphanes, *Aves*, 853

Ὅμορροθῶ, συνθέλω,
συμπαινεύσας ἔχω
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖ-
σιν, ἅμα δὲ προσέτι χάριτος ἔνε-
κα προβάτιόν τι θύειν.

Plutarco, *Vida de homens ilustres*, Paulo Emílio, XXXIII,1

Τῆς δὲ τρίτης ἡμέρας ἔωθεν μὲν εὐθὺς ἐπορεύοντο σαλπικταί, μέλος οὐ προσόδιον καὶ πομπικόν, ἀλλ' οἷω μαχομένους ἐποτρύνουσιν αὐτοὺς Ῥωμαῖοι, προσεγκελευόμενοι.

Pseudo-Zonaras, *Léxico*, s.v. Προσῳδίων

Προσῳδίων. λιτανεία μετὰ ὕμνων. παρὰ τὸ προσιέναι.

Pólux, *Onomasticon*,

ἔνιοι δὲ καὶ ἐμβατηρίους αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις, καὶ δακτυλικούς τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν·

Ateneu, *Deipnosophistas*, VI 62,21

τί οὖν παράδοξον οἱ Ἀθηναῖοι <οἱ> τῶν κολάκων κόλακες ἐποίησαν [οἱ] εἰς αὐτὸν τὸν Δημήτριον παιᾶνας καὶ προσόδια ἄδοντες; φησὶ γοῦν ὁ Δημοχάρης ἐν τῇ πρώτῃ καὶ εἰκοστῇ γράφων· ἔπανελθόντα δὲ τὸν Δημήτριον ἀπὸ τῆς Λευκάδος καὶ Κερκύρας εἰς τὰς Ἀθήνας οἱ Ἀθηναῖοι ἐδέχοντο οὐ μόνον θυμιῶντες καὶ στεφανοῦντες καὶ οἰνοχοοῦντες, ἀλλὰ καὶ προσοδιακοὶ χοροὶ καὶ ἰθύφαλλοι μετ' ὀρχήσεως καὶ ᾠδῆς ἀπῆντων αὐτῷ καὶ ἐφιστάμενοι κατὰ τοὺς ὄχλους ἦδον ὀρχούμενοι καὶ ἐπάδοντες ὡς εἴη μόνος θεὸς ἀληθινός, οἱ δ' ἄλλοι καθεύδουσιν ἢ ἀποδημοῦσιν ἢ οὐκ εἰσίν, γεγονώς

δ' εἶη ἐκ Ποσειδῶνος καὶ Ἀφροδίτης, τῷ δὲ κάλλει διάφορος καὶ τῇ πρὸς πάντας φιλανθρωπία κοινός.

Filo Judeu, *Acerca da vida contemplativa*, 80

καὶ ἔπειτα ὁ μὲν ἀναστὰς ὕμνον ᾄδει πεποιημένον εἰς τὸν θεόν, ἢ καινὸν αὐτὸς πεποιηκώς ἢ ἀρχαῖόν τινα τῶν πάλαι ποιητῶν – μέτρα γὰρ καὶ μέλη καταλελοίπασιπολλὰ ἐπῶν τριμέτρων, προσοδίων ὕμνων, παρασπονδείων, παραβωμίων, στασίμων χορικῶν στροφαῖς πολυστρόφοις εὖ διαμεμετρημένων – , μεθ' ὃν καὶ οἱ ἄλλοι κατὰ τάξεις ἐν κόσμῳ προσήκοντι, πάντων κατὰ πολλὴν ἡσυχίαν ἀκρωμένων, πλὴν ὅποτε τὰ ἀκροτελεύτια καὶ ἐφύμνια ᾄδειν δέοι· τότε γὰρ ἐξηχοῦσι πάντες τε καὶ πᾶσαι.

Filo Judeu, *Acerca da vida contemplativa*, 84

εἶτα ᾄδουσι πεποιημένους ὕμνους εἰς τὸν θεὸν πολλοῖς μέτροις καὶ μέλεσι, τῇ μὲν συνηχοῦντες, τῇ δὲ καὶ ἀντιφώνοις ἀρμονίαις ἐπιχειρονομοῦντες καὶ ἐπορχοῦμενοι, καὶ ἐπιθειάζοντες τοτὲ μὲν τὰ προσόδια, τοτὲ δὲ τὰ στάσιμα, στροφάς τε τὰς ἐν χορείᾳ καὶ ἀντιστροφάς ποιοῦμενοι.

Pseudo-Plutarco, *Acerca da música*, 1132c

οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἳ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν· ἀποφῆναι δὲ τοῦτον λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρωδικοῖς νόμοις· ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλωδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι, καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρήσασθαι ποιήμασιν.

Pseudo-Plutarco, *Acerca da música*, 1136f

ἀλλ' ἐπεὶ, ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνὸν ἐστὶν ἐν τῇ Δωριστί, ταύτην προουτίμησεν· οὐκ ἡγνόμεν δ' ὅτι πολλὰ Δώρια Παρθένεια [ἄλλα] Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες, καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἴκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδήθησαν καὶ τινὰ ἐρωτικά.

Etimológico Magno, 690.34

Προσωιδίαι: Παρὰ τὸ προσιόντας ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ᾄδειν· διὰ δὲ τῶν ὕμνων· ὅτι τοὺς ὕμνους πρὸς κιθάραν ἐστῶτες ᾄδουσιν. Οὕτω Δίδυμος ἐν τῷ περὶ λυρικῶν ποιητῶν. Ἡ παρὰ τὸ πρὸς αὐτὰς ᾄδειν ἡμᾶς ταῖς φωναῖς· ἢ παρὰ τὸ πρὸς αὐτὰς ᾄδεσθαι τὰ ποιήματα· ὥδ' αὖ γὰρ οἱ παλαιοὶ τὰ ποιήματα ἐκάλουν· ἢ παρὰ τὸ προσάδειν καὶ ἀρμόζειν τῇ ὑποκειμένη λέξει. Ἐκ τῆς πρὸς προθέσεως καὶ τοῦ ὠδή.

Προσώδιον: Λιτανεία μετὰ ὕμνων· παρὰ τὸ προσίεναι μετὰ τούτου τοῖς θεοῖς.

Pausânias, *Descrição da Grécia*, IV

ἐπὶ δὲ Φίντα τοῦ Συβότα πρῶτον Μεσσήνιοι τότε τῷ Ἀπόλλωνι ἐς Δῆλον θυσίαν καὶ ἀνδρῶν χορὸν ἀποστέλλουσι· τὸ δὲ σφισιν ἄσμα προσόδιον ἐς τὸν θεὸν ἐδίδαξεν Εὐμήλος, εἶναί τε ὡς ἀληθῶς Εὐμήλου νομίζεται μόνα τὰ ἔπη ταῦτα. ἄγουσι δὲ καὶ ἑορτὴν ἐπέτειον Ἰθωμαῖα, τὸ δὲ ἀρχαῖον καὶ ἀγῶνα ἐτίθεσαν μουσικῆς· τεκμαίρεσθαι δ' ἔστιν ἄλλοις τε καὶ Εὐμήλου τοῖς ἔπεσιν, ἐποίησε γοῦν καὶ τάδε ἐν τῷ προσοδίῳ τῷ ἐς Δῆλον· τῷ γὰρ Ἰθωμάτα καταθύμιος ἔπλετο μοῖσα ἡ καθαρὰ<ν κιθάραν> καὶ ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχοισα.

Pausânias, *Descrição da Grécia*, V

τὸν μὲν δὴ τὴν λάρνακα [κατ]εῖργασμένον ὅστις ἦν, οὐδαμῶς ἡμῖν δυνατὰ ἦν συμβαλέσθαι· τὰ ἐπιγράμματα δὲ τὰ ἐπ' αὐτῆς τάχα μὲν που καὶ ἄλλος τις ἂν εἴη πεποιηκώς, τῆς δὲ ὑπονοίας τὸ πολὺ ἐς Εὐμήλον τὸν Κορίνθιον εἶχεν ἡμῖν, ἄλλων τε ἕνεκα καὶ τοῦ προσοδίου μάλιστα ὃ ἐποίησεν ἐς Δῆλον.

Pausânias, *Descrição da Grécia*, IX,12

λέγεται δὲ ὡς καὶ τοῦ προσώπου τῷ σχήματι καὶ τῇ τοῦ παντὸς κινήσει σώματος περισσῶς δὴ τι ἔτερπε τὰ θέατρα· καὶ οἱ καὶ ἄσμα πεποιημένον ἐστὶ [ἐς] προσόδιον ἐς Δῆλον τοῖς ἐπ' Εὐρίπῳ Χαλκιδεῦσι.

Fócio, *Biblioteca*, 320a

Περὶ δὲ μελικῆς ποιήσεώς φησιν ὡς πολυμερεστάτη τε καὶ διαφόρους ἔχει τομάς. Ἄ μὲν γὰρ αὐτῆς μεμέρισται θεοῖς, ἃ δὲ <ἀνθρώποις, ἃ δὲ θεοῖς καὶ> ἀνθρώποις, ἃ δὲ εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις. Καὶ εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι ὕμνον, προσόδιον, παιᾶνα, διθύραμβον, νόμον, ἄδωνίδια, ἰόβακχον, ὑπορχήματα.

Καὶ φησι τὸν ὕμνον μὲν ὠνομάσθαι ἀπὸ τοῦ ὑπόμονόν τινα εἶναι καὶ οἶον εἰς μνήμην καὶ ὑπόμνησιν ἄγειν τὰς πράξεις τῶν ὑμνουμένων· ἢ ἀπὸ τοῦ ὕδριν αὐτάς, ὅπερ ἐστὶ λέγειν. Ἐκάλουν δὲ καθόλου πάντα τὰ εἰς τοὺς ὑπερόντας γραφόμενα ὕμνους διὸ καὶ τὸ προσόδιον καὶ τὰ ἄλλα τὰ προειρημένα φαίνονται ἀντιδιαστέλλοντες τῷ ὕμνῳ ὡς εἶδη πρὸς γένος· καὶ γὰρ ἔστιν αὐτῶν ἀκούειν γραφόντων ὕμνος προσοδίου, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος καὶ τὰ ὅμοια.

Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προσιέναι ἦδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο ἐστῶτων.

Ὁ δὲ παιᾶν ἐστὶν εἶδος ὥδῃς εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεοῦς, τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ἀδόμενος. Καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσοδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν.

Porfírio, *Acerca da abstinência*, III, 16

Πίνδαρος δὲ ἐν προσοδίοις πάντας τοὺς θεοὺς ἐποίησεν, ὅτε ὑπὸ Τυφῶνος ἐδιώκοντο, οὐκ ἀνθρώποις ὁμοιωθέντας, ἀλλὰ τοῖς ἄλλοις ζώοις· ἐρασθέντα δὲ Πασιφάης Δία γενέσθαι <νῦν> μὲν ταῦρον, νῦν δὲ ἄετὸν καὶ κύκνον.

Estobeu, *Antologia*, IV,34

Βακχυλίδου Προσοδίων.

Πάντεσσι θνατοῖσι δαίμων ἐπέταξε πόνους ἄλλοισιν ἄλλους.

Estobeu, *Antologia*, IV,44

Βακχυλίδου Προσοδίων.

Εἷς ὅρος, μία βροτοῖσιν ἐστὶν εὐτυχίας ὁδός,
θυμὸν εἴ τις ἔχων ἀπενθῇ δύναται διατελεῖν βίον.
ὃς δὲ μυρία μὲν ἀμφιπολεῖ φρενί,
τὸ δὲ πᾶν ἅμάρ τε καὶ νύκτα μελλόντων χάριν
ἐὼν ἰάπτεται
κέαρ, ἄκαρπον ἔχει πόνον.

Estobeu, *Antologia*, IV,44

Βακχυλίδου Προσοδίων.

Τί γὰρ ἐλαφρὸν ἔτ' ἔστ' ἄπρακτ' ὀδυρόμενον δονεῖν
καρδίαν;

Hesíquio, *Léxico*

προσόδιον· ὥδή, θεοῦ ὕμνον περιέχουσα

Escólios a Homero, *Ilíada*, XXIII.361a

Πίνδαρος δὲ Δωρικώτερον διὰ τῆς αἰ διφθόγγου ἐν προσωδίαις «μεμναΐατ' αἰοιδᾶς.»

Vida Ambrosiana de Píndaro, 3

γέγραφε δὲ βιβλία ἑπτακαίδεκα· ὕμνους, παιᾶνας, διθυράμβων β', προσοδίων β'·
παρθενίων β', φέρεται δὲ καὶ γ' ὃ ἐπιγράφεται κεχωρισμένων παρθενίων· ὑπορχημάτων
β', ἐγκώμια, θρήνους, ἐπινίκων δ'.

Escólios em Aristófanes, Cavaleiros, 1264b

“τί κάλλιον ἀρχομένοισι”: τοῦτο ἀρχὴ προσοδίου Πινδάρου. ἔχει δὲ οὕτως “τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν, ἢ βαθύζωνόν τε Λατῶ καὶ θοᾶν ἵππων ἐλάτειραν ἀεῖσαι”;

Escólios em Aristófanes, Aves, 853

νῦν δὲ ἀντὶ τοῦ συνεργῶ τῇ εἰς θεοὺς θυσίᾳ. συμπαινεύσας ἔχω: Ἀντὶ τοῦ συμπαινήνεσα. προσόδια μεγάλα: (Ἀπὸ τῶν προσόδων.) οὕτω δὲ ἔλεγον τὰς προσαγομένας τοῖς θεοῖς πομπάς, καὶ προσόδια τὰ εἰς πανηγύρεις τῶν θεῶν ποιήματα παρὰ τῶν λυρικῶν λεγόμενα.

Escólios em Aristófanes, Aves, 918

ποικίλα οἶον ὕμνους, παιᾶνας, προσόδια, καὶ τὰ λοιπὰ τούτοις παραπλήσια.

Escólios recentes em Aristófanes, Aves, 853

συμπαινεύσας ἔχω] συναινῶ συγκατατεθείς. (προσόδια) οὕτω γὰρ ἔλεγον τὰς προσαγομένας τοῖς θεοῖς πομπάς.

Escólios em Teócritο, 1, 61

<κεχώριται δὲ τῶν ἐγκωμίων καὶ τῶν προσοδίων καὶ τῶν παιάνων> οὐχ ὥς κἀκείνων μὴ ὄντων ὕμνων, ἀλλ' ὅτι τὰ ἄλλα προσόδια<, καθὰ κέκληται,> προσιόντες ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ἦδον, τὸν δὲ ὕμνον πρὸς κιθάραν.

Suda, s.v. Πίνδαρος

<Πίνδαρος>: ἔγραψε δὲ ἐν βιβλίοις ἱζ' Δωρίδι διαλέκτῳ ταῦτα: Ὀλυμπιονίκας, Πυθιονίκας, Προσόδια, Παρθένια, Ἐνθρονισμούς, Βακχικά, Δαφνηφορικά, Παιᾶνας, Ὑπορχήματα, Ὑμνους, Διθυράμβους, Σκολιά, Ἐγκώμια, Θρήνους, δράματα τραγικά ἱζ', ἐπιγράμματα ἐπικά καὶ καταλογάδην παραινέσεις τοῖς Ἕλλησι, καὶ ἄλλα πλεῖστα.

Suda, s.v. Προσόδια

<Προσόδια>: ἀπὸ τῶν προσόδων. οὕτω δὲ ἔλεγον τὰς προσαγομένας τοῖς θεοῖς πομπάς. καὶ προσόδια τὰ εἰς πανηγύρεις θεῶν ποιήματα παρὰ τῶν λυρικῶν λεγόμενα.

<Προσόδια>: ὕμνοι. ἀρχὴ προσοδίου· τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν ἢ θεῶν ἵππων ἐλατῆρας αἰεῖδεν;

Escólios Londrinos à Arte Gramática de Dionísio Trácio, 451.17 Hilgard

Προσόδιόν ἐστι ποίημα ὑπὸ ἀρρένων ἢ παρθένων χοροῦ ἐν τῇ προσόδῳ τῇ πρὸς τὸν θεὸν ἀδόμενον· φέρεται δὲ ἐν τούτῳ τῷ γένει καὶ τὸ ἀποτρεπτικόν· ἔστι δὲ ποίημα σπαστικόν, κατὰ τὸν ἀπὸ τῶν θεῶν χωρισμὸν ἀδόμενον.

2.3.1. Prosódios de outros autores

Baquílides, *Fragmentos*, 11 SM

Εἷς ὅρος, μία βροτοῖσιν ἐστὶν εὐτυχίας ὁδός,
θυμὸν εἴ τις ἔχων ἀπενθῇ δύναται
διατελεῖν βίον· ὃς δὲ μυ-
ρία μὲν ἀμφιπολεῖ φρενί,
τὸ δὲ παρ' ἅμάρ τε <καὶ> νύκτα μελλόντων
χάριν αἰὲν ἰάπτεται
κέαρ, ἄκαρπον ἔχει πόνον

Baquílides, *Fragmentos*, 12 SM

τί γὰρ ἐλαφρὸν ἔτ' ἐστὶν ἄ-
πρακτ' ὀδυρόμενον δονεῖν
καρδίαν;

Baquílides, *Fragmentos*, 13 SM

πάντεσσι θνατοῖσι δαί-
μων ἐπέταξε πόνους ἄλλοισιν ἄλλους

Êumelo de Corinto – Prosódio a Delos

τῷ γὰρ Ἰθωμάται καταθύμιος ἔπλετο Μοῖσα
ἀ καθαρά καὶ ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχοισα.

Limênio – Peã II e Prosódio a Apolo – Powell

Πα]ιὰν δὲ καὶ π[οθό]διον εἰς τ[ὸν θεὸν ὃ ἐπό]ησε[ν καὶ
προσεκιθάρισε]ν Λιμήνι[ος Θ]ρίνο[υ Ἀθηναῖος

[ῥ]τ' ἐπὶ τηλέσκοπον τάν[δ]ε Πα[ρ]νασί[αν] [φιλόχορον]
 δικόρυφον κλειτύν, ὕμνων κ[ατά]ρχ[ετε] δ' ἐμῶν,
 Πιερίδες, αἵ νιφοβόλους πέτρας ναίεθ' [Ἑλι]κωνίδ[ας].
 μέλπετε δὲ Πύθιον χ[ρ]υσοχαίταν ἔ[κατ]ον εὐλύραν
 Φοῖβον, ὃν ἔτικτε Λατὼ μάκαιρα πα[ρὰ] λίμνᾳ κλυτᾷ,
 χερσὶ γλαυκᾷς ἐλαίᾳς θιγοῦ[σ'] ὄζον ἐν ἀγωνίαι[ς] ἐριθα[λῆ].
 Πᾶ[ς] δὲ γ[ά]θησε πόλος οὐράνιος [ἀννέφελος ἀγλαός,]
 [ν]ηνέμους δ' ἔσχεν αἰθὴρ ἀε[λλῶν] ταχυπετ[εῖς] [δρό]μους,
 λῆξε δὲ βαρυβρόμων Νη[ρέως] ζαμενὲς οἱῖδμ'
 ἡδὲ μέγας Ὠκεανός, ὃς πέριξ [γᾶν] ὑγραῖς ἀγ[κάλαις] ἀμπέχει.
 Τότε λιπὼν Κυνθίαν νῆσον ἐ[πέβα] θεὸς
 πρω[τό]καρπον κλυτὰν Ἀτθίδ' ἐπὶ γαλ[όφῳ] πρῶνι Τριτωνίδος·
 μελίπνοον δὲ Λίβυς αὐδὰγ χέω[ν] λωτὸς ἀνέμελ[πεν] ἀ-
 δεῖαν ὅπα μειγνύμενος αἰόλ[οις] κιθάριος μέλεσιν, ἄ[λ]μα δ'
 ἴαχεν πετροκατοίκητος ἀχ[ὼ] Παιᾶν ἰὲ Παιάν·
 [ὁ] δὲ γέγαθ', ὅτι νόφω δεξάμενος
 ἀμβρόταν Δι[ὸς] ἐπέγνων φρέ[ν]· ἀνθ' ὧν ἐκεί-
 νας ἀπ' ἀρχᾷς Παιήονα κικλήσκ[ομεν] ἅπας
 λ]αὸς α[ὐτο]χθόνων ἡδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλή[ξ]
 ἔσμὸς ἱερὸς τεχνιτῶν ἔνοικος πόλει Κεκροπία.
 Ἄ[λλὰ] χρησμ[ωδὸν] ὃς ἔχεις τρίποδα, βαῖν' ἐπὶ θεοστιβ[έα]
 τάνδε Π[α]ρνασίαν δειράδα φιλένθεον.
 Ἀμφὶ πλόκ[αμον] σὺ δ' οἱ[νῶ]πα δάφνας κλάδον πλεξάμενος
 ἀπ[λétους] θεμελίους τ' ἀμβρότᾳ χειρὶ σύρων, ἄναξ,
 Γ[ᾶς] πελώρῳ συναντᾷς κόρᾳ.
 Ἄλλὰ Λατοῦς ἐρατογ[λέφαρον] ἔρνος ἀγρία]ν

παῖδα Γᾱ[ς] τ' ἔπεφνες ἰοῖς, ὁ[μοῦ τ' ἀναβοᾱς (?)

ἢ δὲ] πόθον ἔσχε ματρὸς [φίλας ?

..]ηρ ᾱ κατέκτ[α]ς οσ[....

[σύ]ριγμ' ἀπε..ων[...

...] ἐφρούρε[ις δὲ Γᾱ[ς]

[ιέρων, ὦναξ, παρ' ὀμφαλόν, ὁ βάρ]βαρος ἼΑρης

ὅτε [τε]ὸν μαντόσ[υνον οὐ σεβί-

ζων ἔδος πολυκυθ]ἔς ληζόμενος

ῶλεθ' ὕγρᾱ χ[ιόνος ἐν ζάλα.]

[Ἄλλ', ὦ Φοῖβε,] σῶζε θεό-

κτιστον Παλλάδος [ἄστν καὶ

λαὸν κλεινόν, σύν] τε θεά,

τόξων δεσπότη Κρησίω[ν]

κυνῶ[ν τ' ἼΑρτεμις, ἡδὲ Λα-

τῶ] κυδίστα· καὶ ναέτας

Δελφῶν τ[ημελεῖθ' ἅμα τέ-

κνοῖς συμ]βίοις δώμασιν ἀ-

πταίστους, Βάκχου [θ' ἱερονί-

καισιν εὐμε]νεῖς μόλετε

προσπόλοισ[ι], τάν τε δορί-

[στεπτον κάρτεϊ] Ἰωμαίω[ν]

ἀρχὰν αὔξετ' ἀγηράτῳ

θάλ[λουσιν φερε]νίκαν.

Prônomos de Tebas – Prosódio a Delos

Προσόδιον εἰς Δῆλον

3. Partênios

3.1. Estudo do gênero

Assim como no caso dos gêneros anteriormente vistos, entre as principais dificuldades para o estudo dos partênios estão a baixa quantidade e a heterogeneidade de textos poéticos remanescentes e de testemunhos antigos sobre eles¹⁴⁹.

Grosso modo, o termo indica um tipo de canto definido pela identidade dos seus executores: παρθένεια são odes executadas por coros de παρθένοι. Um conceito bastante abrangente, tendo em vista a variedade de odes que poderiam ser executadas por um coro com essas características¹⁵⁰. Além disso, o gênero ainda apresenta duas subdivisões: os dafnefóricos e os partênios separados (κεχωρισμένα παρθένεια)¹⁵¹.

Nesse sentido, a finalidade deste capítulo é tentar traçar um quadro geral sobre esse gênero e suas especificidades. Para isso, serão empregados os mesmos passos e a mesma estrutura dos capítulos anteriores.

¹⁴⁹ Trata-se de um problema comum à maior parte dos gêneros líricos. No caso dos gêneros mais difundidos, no entanto, como o peã e o ditirambo, há muito mais testemunhos e uma quantidade razoável de fragmentos remanescentes. Esse pode ser um dos motivos pelos quais bastante literatura crítica tem sido produzida sobre eles (nos últimos 20 anos, cada um deles foi objeto de mais de uma edição crítica e de comentários detalhados). No caso dos gêneros menores, cujos casos extremos são o hiporquema, o prosódio e o partênio, a situação é bem mais crítica, tanto em termos de fragmentos remanescentes quanto de testemunhos. Por isso, talvez, não tenham sido ainda objeto de nenhum comentário ou edição crítica.

¹⁵⁰ Entre as quais os prosódios e os hiporquemas, conforme testemunhos citados nos capítulos anteriores.

¹⁵¹ Os dafnefóricos e os partênios separados (*ver definição abaixo*) serão tratados ao longo do capítulo como espécies do gênero partênio. Como espécies, espera-se que compartilhem as características nucleares do gênero, embora possam divergir quanto a detalhes. Suas eventuais singularidades serão assinaladas sempre que necessário.

3.1.1. *Corpus*

O *corpus* de fragmentos utilizados nesse capítulo inclui os três textos classificados na edição teubneriana de Píndaro sob a denominação partênios (94a, 94b, 94c), bem como os chamados partênios separados (Fr. 95, 96, 97, 104). Os fragmentos de Álcman classificados sob essa mesma denominação serão utilizados sempre que possível para estabelecer comparações¹⁵².

3.1.2. *Nome*

O primeiro registro conhecido do termo παρθένειον referindo-se a uma composição poética está em Aristófanes, *Aves*, 918-919. O contexto de citação é, como no caso do prosódio, a fundação da cidade de Nefelococigia. Durante a cerimônia, um poeta lírico surge em cena. Sua finalidade é compor μέλη εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας, τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ, καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου. A referência é bastante explícita: παρθένεια refere-se, sem dúvida, a um tipo de poesia mélica, μέλη, assim como os κύκλια (ditirambos) e os praticados por Simônides¹⁵³.

¹⁵² Os textos de Álcman classificados em algumas edições modernas como partênios são objeto de muita controvérsia quanto à sua denominação. Sabe-se que sua obra foi dividida em seis livros pelos filólogos de Alexandria, mas não há certeza de que algum deles tenha recebido a denominação de partênios. Apenas em três oportunidades são citados pelos autores antigos com esse nome: a principal forma de citação dos poemas é indicá-los pela ordem do livro de que fizeram parte (no primeiro, no segundo livro etc.).

¹⁵³ Não há dúvida de que Aristófanes conhecia a poesia de Álcman, pois o comediógrafo cita seu nome uma vez (Fr. 590.52 KA) e alude a passagens de sua obra em duas outras oportunidades (*Aves*, 250; *Lisístrata*, 1296-1321). Além disso, em Êupolis, os nomes de Álcman e Simônides são citados associadamente como representantes da velha poesia (Fr. 148, Τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τ' ἀρχαῖον αἰεῖδεν / ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστιν ἀκούειν), cf. Carey (2011, 437-460) e Bierl (2011, 415-436). É possível, portanto, que ao falar em παρθένεια Aristófanes estivesse se referindo à poesia de Álcman. De todo modo, não é possível saber se a referência feita pelo comediógrafo era mais específica, entendendo os παρθένεια como um gênero mélico estrito, ou mais geral, apenas uma reminiscência da característica mais evidente das poesias de Álcman, que é sua associação com os temas relacionados às παρθένοι.

Da mesma maneira como ocorreu com o prosódio e o hiporquema, após essa primeira menção o termo παρθένειον não é encontrado em autores contemporâneos a Aristófanes, vindo a reaparecer somente bem mais tarde, sobretudo nos compêndios sobre poesia grega, dicionários etimológicos e escólios.

Entre as poucas definições encontradas para o gênero está a de Proclo. Em sua tipologia de gêneros líricos (Fócio, 321a), os partênios encabeçavam as lista dos gêneros mistos, i.e., para celebração tanto de deuses quanto de homens¹⁵⁴. Para ele, os partênios poderiam ser definidos como odes compostas para execução por coros de παρθένοι¹⁵⁵.

A definição de Proclo usa dois critérios na definição do gênero: destinação mista e execução por um coro de moças. Mesmo tendo em vista a perda das informações sobre a performance das odes, trata-se de uma definição muito mais discriminativa do que a feita para os outros gêneros vistos até agora¹⁵⁶, pois essas são marcas que eventualmente poderiam ser percebidas nos textos: a destinação mista pela presença de loas a mortais e deuses e a identidade do coro por meio de formas nominais e verbo-nominais no feminino, por exemplo. No caso do Fr. 94b, essas duas características podem ser vistas claramente. Todavia, no caso do Fr. 94a, o particípio que se refere ao coro está no masculino e a destinação mista não é perceptível. Nos demais fragmentos, nenhuma dessas características é evidente.

Ainda em termos de definição, Proclo acrescenta que o partênio é um gênero ao qual pertence a espécie dafnefórico, que era um tipo de ode para ser executada em procissão durante as Dafnefórias¹⁵⁷. Note-se que a definição do dafnefórico é bastante específica. São usados vários critérios: performance (execução processional e por um

¹⁵⁴ Cr. Élio Aristide, *Contra Platão: em defesa da retórica*. 32.25 J.

¹⁵⁵ Cf. et. Plutarco, *Sobre a música*, 1136f = Aristóxeno, *Fr.* 82 W; Suda s.v. παρθενεῖα e Pólux, *Onomasticon*, IV.53; *Escólios a Aristófanes*, Aves, 919.

¹⁵⁶ Tanto no caso do hiporquema como no do prosódio, o conceito proposto por Proclo também conjugava dois critérios, um temático e um de performance: no caso do hiporquema, relação especial com a dança e destinação aos deuses; no do prosódio, destinação aos deuses e execução processional. O problema é que, em ambos os casos, a ausência de informações sobre a performance torna impossível distinguir, somente pelo conteúdo religioso, um prosódio de um hino ou de um hiporquema, por exemplo.

¹⁵⁷ Sobre as festas Dafnefórias, cf. Fócio, *Crestomatia*, 321a; Pausânias, IX.10; Schachter (1981,42-49)

coro de moças), conteúdo (em louvor a Apolo e aos homens) e ocasião de performance (durante as Dafnefórias).

Uma segunda espécie de partênios é mencionada em outras fontes antigas, os chamados partênios separados (κεχωρισμένα παρθένεια)¹⁵⁸. O nome teria sido dado pelos editores de Alexandria, que, ao classificarem as obras de Píndaro, teriam designado um livro com esse título. Seu significado é um mistério. Não há definição sobre a que esse livro se refere. O único fragmento transmitido sob essa classificação é Fr. 95, uma apóstrofe a Pã. A hipótese mais tradicional é de que os κεχωρισμένα possuísem algumas características destoantes com relação aos partênios comuns, mas não há nenhuma evidência quanto a isso. Os fragmentos conhecidos também são muito curtos para que se possa entrever as diferenças. De toda maneira, ao que tudo indica, eram uma espécie de partênio e, portanto, deveriam compartilhar com os demais exemplares as principais características do gênero¹⁵⁹.

3.1.3. Origens

A origem mítica do gênero diz que o músico Filamon teria sido o responsável por instituir coros de παρθένοι em Delfos para o culto a Apolo¹⁶⁰. A Filamon estavam associadas várias outras histórias relacionadas com poesia e música em Delfos: por exemplo, a instituição de coros masculinos (Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1133b) e uma vitória nos Jogos Píticos, na competição de aulo (Pausânias, X.7). É preciso notar, no entanto, que esse testemunho refere-se à instituição de coros de παρθένοι no geral, sem que esteja declarado que tipo de poesia eles executavam.

Quanto à vinculação do gênero a uma tradição poética, Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1136f, parece indicar que o gênero teria se originado em Esparta, sendo Álcman um dos seus criadores. Há, ainda, um escólio às odes de Álcman que registra um

¹⁵⁸ *Vita Ambrosiana de Píndaro*, 2 D; *Escólios em Píndaro, Píticas*, III.139^a; *Escólios em Teócrito*, II.10b.

¹⁵⁹ Sobre os partênios separados, cf. Lehnus (1979, 68-90). Os editores modernos adotaram a classificação e inseriram entre os κεχωρισμένα todos os fragmentos relacionados com Pã, i.e. Fr. 95, 96 e 97, e o Fr. 104b, que é destinado a Apolo.

¹⁶⁰ Ferécides de Atenas, BNJ 3 F 120, BNJ 3 F 26. Sobre Filamon, cf. Kossatz-Deissmann (1997, 982).

testemunho segundo o qual o poeta teria sido conhecido como τέκτον.. πα]ρθενίων σοφῶν Ἀλκμᾶνι. ω]ν τε μελέων ποτίφορον¹⁶¹.

No entanto, uma análise de todos os testemunhos sobre o poeta laconiano demonstra que, além dos dois casos mencionados no parágrafo anterior, apenas Estéfano de Bizâncio o cita explicitamente como compositor de partênios¹⁶². Portanto, apesar de evidentemente o poeta ter composto odes para serem executadas por παρθένοι – como mostram alguns dos fragmentos que conhecemos –, não fica claro se a tradição o associava a um gênero específico chamado παρθένειον¹⁶³.

Dos autores antigos, tem-se notícia de que Píndaro¹⁶⁴, Simônides e Baquilídes¹⁶⁵ teriam composto partênios, mas, infelizmente, não há fragmentos de odes compostas nesse gênero por esses dois últimos autores. Alguns estudiosos modernos apontaram a possibilidade de existência de partênios compostos por Corina¹⁶⁶. Todavia, no caso dela, há muita controvérsia sobre sua datação e também sobre o fato de sua poesia ter sido destinada para execução por um coro¹⁶⁷.

¹⁶¹ Alcman, Fr. 1a CLGP. Segundo Lobel, o papiro que veicula o escólio deve ser do séc. I d.C. Sobre este texto, cf. a edição e o comentário de Römer (2013, 11-46).

¹⁶² Cf. Estéfano de Bizâncio, *Étnica* s.v. Ἑρυσίχη.

¹⁶³ Em outros comentadores antigos, ele é citado como compositor de odes e danças para παρθένοι (Antígono Carístio, *Mirabilia*, 23, καὶ τοῖς χοροῖς οὐ δυνάμενος συμπεριφέρεσθαι οὐδὲ τῇ τῶν παρθένων ὀρχήσει; Aquiles Tácio, *Isagoge*, II.166; ἐκάλεσε τὰς ἐν τάξει χορεύσας παρθένους; *Escólios a Homero, Odisseia*, VI.224. ἐπεὶ καὶ Ἀλκμᾶν αὐτὸν μετέβαλε παρθένους λεγούσας εἰσάγων; Élio Aristides, *Contra Platão*, II.40; ὁ τῶν παρθένων ἐπαινέτης τε καὶ σύμβουλος ὁ Λακεδαιμόνιος ποιητής), mas nessas passagens, não há menção às suas composições como sendo παρθένεια.

¹⁶⁴ *Vida Ambrosiana de Píndaro*, 10 D; *Escólios a Píndaro, Píticas*, III.139 D; *Escólios a Aristófanes, Acarnenses*, 720.

¹⁶⁵ De acordo com Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1136, Baquilídes e Simônides também teriam composto odes desse gênero, mas não há outro registro dessa informação nem fragmento supérstite.

¹⁶⁶ Corina, Fr. 655. A possibilidade foi defendida recentemente por Lardinois (2011, 165-168).

¹⁶⁷ Quanto ao debate sobre sua datação, cf. Collins (2006, 19-32). Acredita-se que tenha sido uma poeta da época helenística que imitava a poesia coral do séc. V. a.C. Outros autores defendem que possa ter vivido, de fato, no séc. V a.C., na Beócia, e que tenha convivido com Píndaro.

3.1.4. Relação com outros gêneros

Como dito antes, na definição de Proclo o partênio era, do ponto de vista temático, um gênero misto, no qual deveria haver louvor aos deuses e elogio aos homens. Do ponto de vista da performance, a única restrição era de que fosse executado por um coro de moças.

Essas características abrangentes deveriam acarretar semelhanças com vários outros gêneros, por causa da sobreposição de elementos. Nos testemunhos antigos, por exemplo, os *Escólios a Dionísio Trácio*, 451, citam a possibilidade de os prosódios serem executados por um coro de παρθένοι¹⁶⁸, e Ateneu diz que os hiporquemas também poderiam sê-lo¹⁶⁹.

É possível ver, nos fragmentos supérstites, algumas dessas sobreposições. O Fr. 94b possui, na parte destinada à louvação dos Eóladas, um catálogo das vitórias esportivas da família, um elemento típico do epinício. Esse mesmo fragmento descreve a realização de uma procissão em louvor a Apolo, o que poderia levar a confundi-lo com o prosódio. Fr. 94a, que é composto por duas seções gnômicas e uma prece para que Zeus seja favorável aos Eóladas, poderia ser confundido com um encômio. Os Fr. 95 e 96 possuem vários elementos típicos dos hinos, como, por exemplo, epiclese, interlocução com a divindade na 2ª pessoa do singular, descrição dos atributos e regiões de domínio da divindade¹⁷⁰.

3.1.5. Metro e música

A performance e os traços formais dos partênios estão muito mal documentados nas fontes disponíveis. O acompanhamento musical era feito provavelmente pelo aulo. Pólux apresenta uma classificação dos tipos de aulo utilizados para acompanhamento da poesia lírica, da qual faz parte uma espécie denominada αὐλός παρθένιος, destinada

¹⁶⁸ Προσόδιόν ἐστι ποίημα ὑπὸ ἀρρένων ἢ παρθένων χοροῦ ἐν τῇ προσόδῳ τῇ πρὸς τὸν θεὸν ᾄδόμενον.

¹⁶⁹ Ateneu, XIV.631c

¹⁷⁰ Quanto aos demais fragmentos, talvez 94c pudesse ser confundido com um hiporquema por causa da ênfase na dança.

a acompanhar os coros de παρθένοι¹⁷¹. Esse instrumento seria distinto do utilizado no caso dos coros masculinos (αὐλοὶ ὑπερτέλειοι) e no de crianças (αὐλοὶ παιδικοί). Segundo Calame (1977, 165-166), essa distinção entre αὐλοὶ παρθένιοι e παιδικοί remontaria a Aristóteles, que classificava o αὐλός παρθένιος como τοῦ παιδικοῦ ὀξύτερος¹⁷². De acordo com essa informação, portanto, é possível que as odes executadas por coros de παρθένιοι fossem acompanhadas por um tipo de instrumento específico durante suas performances. Um indício dessa possibilidade é a denominação que Píndaro dá ao instrumento que acompanha a execução do Fr. 94b, αὐλίσκοι, diminutivo de αὐλοί¹⁷³.

No caso dos partênios separados devotados a Pã, Fr. 95, 96 e 97, é possível que, juntamente com o aulo, tenha sido usado outro instrumento durante sua execução, a sírinx, que era associada à divindade¹⁷⁴. O próprio texto do Fr. 97 parece fazer uma alusão à especificidade do μέλος empregado na performance¹⁷⁵.

Quanto à harmonia utilizada, Pseudo-Plutarco, *Sobre a música*, 1136f, informa que era a dórica, tanto em Píndaro quanto em Álcman¹⁷⁶, o que era coerente com a origem lacedemônica que o musicólogo atribuía ao gênero. Trata-se de uma informação que não pode ser recuperada a partir de nenhum dos fragmentos.

No que diz respeito ao metro, os fragmentos não demonstram nenhuma singularidade. Há na nomenclatura especializada um metro denominado partênio, uma forma catalética do dímetro iônico, wwquawu¹⁷⁷. Não há, no entanto, nenhuma informação que o associe com o gênero. Além disso, nenhum dos fragmentos conhecidos faz uso desse tipo de metro¹⁷⁸. Em Álcman prevalecem os trocaicos e os

¹⁷¹ Aristoxeno, Fr. 101 W e Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV, 634b. Na classificação de Aristoxeno, são cinco os gêneros de aulo, além de παρθένιοι, παιδικοί e ὑπερτέλειοι, há os aulos κιθαριστήριοι e os τέλειοι.

¹⁷² *História dos Animais*, 581b

¹⁷³ Cf. *et.* Ateneu, XIV.634c.

¹⁷⁴ Nas ocasiões em que a sírinx está presente, é sempre acompanhada pelo aulo, por exemplo, *Ilíada*, X.13; XVIII.606; Eurípides, *Troianas*, 127; *Ifigênia em Táuris*, 1038. Cf. West (1992, 110).

¹⁷⁵ Cf. comentário *ad loc.*

¹⁷⁶ *Sobre a música*, 1136f.

¹⁷⁷ Heféstion, 407,7 Consbruch.

¹⁷⁸ Foi usado por Baquilides, Fr. 20a (um encômio); por Timócreon, Fr. 732 PMG; por Ésquilo, *Persas*, 102-103; e por Eurípides, *Bacantes*, 370-375.

hexâmetros dactílicos¹⁷⁹ e, em Píndaro, os eólicos. Uma mistura de iambos e coriambos é encontrada no Fr. 94a. Na análise métrica do Fr. 94b, Itsumi (2009, 396-398) afirma que a simplicidade do metro utilizado é surpreendente e que isso poderia estar relacionado com o fato de a performance ser feita por um coro de meninas.

Uma questão que poderia ser levantada é se a execução dos partênios tinha um caráter mais solene ou mais festivo. A composição métrica não dá nenhum indício sobre isso. Com base apenas na informação sobre o instrumento musical, também não é possível afirmar nada a respeito, pois, embora o aulo fosse um instrumento que, em suas origens, esteve ligado ao lamento¹⁸⁰, posteriormente foi utilizado em muitas ocasiões festivas¹⁸¹. Todavia, se essa informação for conjugada com a da harmonia, uma possível conclusão é de que a execução tivesse um caráter mais solene, já que, desde Platão, *Laques*, 188d, há vários testemunhos sobre o caráter austero da harmonia dórica¹⁸².

3.1.6. Coro e dança

A própria definição do gênero se dá a partir da composição do coro. Talvez por isso ser uma questão óbvia, não há registro de problematização sobre o assunto nas fontes antigas. Não há também informação adicional sobre seu tamanho ou forma de organização.

No que diz respeito à dança, há uma passagem bastante problemática sobre o tema em Ateneu, XIV.631c. Ao expor sobre as danças, ele diz que os melhores tipos são os que se combinam com o canto, entre os quais estão o *προσοδιακός* e o *ἀποστολικός*, que seria chamado também de *παρθένιος*. A informação é bastante estranha, pois de acordo com Proclo (322a), os apostólicos são um tipo de poesia mélica ocasional, composto por poetas que, tendo sido enviados em viagens, contam o que aconteceu

¹⁷⁹ Cf. Kousoulini (2013, 420-440) e Tsantsanoglou (2012, 112-140).

¹⁸⁰ Cf. *Píticas*, XII.6, em que Píndaro narra que Atena se inspirou no lamento da Górgona para inventar o instrumento.

¹⁸¹ Sobre essa ambivalência do instrumento, cf. Aristóteles, *Problemas*, 917b; Plutarco, *Do E em Delfos*, 394b.

¹⁸² Píndaro, Fr. 67 SM; Filócoro, Fr. 172; Pseudo-Plutarco, 1136f.

durante elas. Trata-se de um evidente erro paleográfico que, infelizmente, não permite que a informação original seja decifrada¹⁸³.

Nos fragmentos conhecidos, há duas possibilidades quanto à performance do coro, dança e procissão. Em 94b.39, é mencionada a dança executada pelo coro. Alguns versos depois, 94b.67-70, o coro é instruído a seguir em procissão, ἔψεται. Uma explicação possível é de que poderia haver dois momentos distintos na execução da ode ou de que havia dois coros, um para dançar e outro para acompanhar o dafnéforo na procissão. Menção à dança coral pode ser encontrada também em Fr. 94c, que, se for mesmo oriundo de um dafnéforico, deveria prever uma performance processional¹⁸⁴.

3.1.7. Conteúdo, funções e ocasião de performance

A descrição do partênio que surge a partir dos dados acima não é bastante elucidativa de suas especificidades. Vários dos elementos descritos são comuns a outros gêneros e, portanto, não suficientemente discriminativos. Sendo assim, é necessário tentar identificar, nos fragmentos conhecidos, outros traços que permitam formar um juízo mais apurado a respeito do gênero.

Dos fragmentos disponíveis é possível extrair algumas indicações sobre seu conteúdo, funções e ocasiões de performance. Quando analisados os fragmentos de partênios conhecidos, nota-se que todos eles têm, aparentemente, como ocasião de performance uma festa religiosa. Os Fr. 94a e 94b foram compostos para serem executados durante as Dafnéforias tebanas. Da mesma maneira, se a informação da fonte que transmitiu Fr. 94c estiver correta, ele foi composto para ser executado também nesse festival. Com relação aos fr. 95, 96 e 97, devotados a Pã, não há informações sobre a ocasião específica em que foram apresentados, mas, sem dúvida, o foram em uma oportunidade em que a divindade desempenhava um papel central, haja

¹⁸³ Cf. Calame (1977, 177), que cita a correção proposta por Kaibel, editor de Ateneu, para a passagem: em vez de ἀποστολικοί, δαφνηφορικοί.

¹⁸⁴ Em um dos testemunhos sobre os partênios, Élio Aristides, *Orações*, XLI.6, é dito que, segundo Píndaro, Pã era considerado χορευτῆς τελεώτατος θεῶν. Trata-se de um atributo do deus reconhecido em outras fontes tardias (*Hinos Órficos*, XI.4; Luciano, *Tribunalia*, 11) e que poderia, eventualmente, ser explorado em um partênio se levarmos em consideração o fato de que as tradicionais acompanhantes de Pã na dança eram moças, as ninfas (cf. *Hino Homérico a Pã*, 6; 20).

vista as características hínicas do texto, especificamente a apóstrofe e a explicitação dos atributos do deus. Por fim, o Fr. 104b igualmente seria um partênio executado em uma festa em homenagem a Apolo.

Todos esses fragmentos conferem certo destaque aos deuses, provavelmente como reflexo das cerimônias em que foram executados¹⁸⁵. Fr. 94b, por exemplo, abre-se com a chegada de Apolo à ocasião de celebração do festival. Uma espécie de epifania, que é narrada brevemente, mas descrita como trazendo graça à ocasião festiva e à cidade de Tebas. O Fr. 95 igualmente se abre com uma epiclese a Pã, mencionando seu domínio sobre a Arcádia e sua tutela sobre as grutas. De maneira semelhante, Fr. 96 interpela Pã diretamente e estabelece a relação entre ele e os demais deuses olímpicos. Fr. 104b é uma descrição dos efeitos da epifania do deus sobre os rebanhos, que, miraculosamente, passam a produzir leite em abundância, em uma narrativa de caráter etiológico sobre o epíteto com o qual o deus está sendo celebrado, Galáxio. Ainda com relação ao conteúdo religioso dos fragmentos, Fr. 94c é o início de uma ode que descreve uma invocação para que Apolo e Leto conduzam a dança a ser executada no partênio. Nesses fragmentos, os deuses, em princípio, desempenham um papel destacado e seus nomes são acompanhados de adjetivos que demonstram reverência, por exemplo, Λοξίας πρόφρων, 94b.3; κλυτά Λᾱτῷ, 94c.3; μάκαρ [Πάν], 96.1.

Entre os textos supérstites, o Fr. 94a é aquele em que a ligação com a ocasião de execução é menos evidente. Trata-se de um fragmento com referências bastante genéricas, composto por duas seções gnômicas e uma prece aos deuses cronidas em favor dos comitentes tebanos, os Eóladas. Uma ligação com a ocasião de execução, que deve ter sido as Dafnefórias, pode ser vista no conteúdo da segunda gnome, na qual Píndaro descreve o sofrimento de alguém que não tem filhos. Trata-se, obviamente, de uma gnome que valoriza a ocasião de execução da ode: uma festa em que se celebra justamente a perpetuação da estirpe por meio de uma procissão em que pais e filhos desempenham as funções principais.

Os casos acima explicitados parecem demonstrar a ligação das odes com as cerimônias religiosas e o destaque que conferem aos deuses. Contudo, na definição de

¹⁸⁵ Sobre a relação entre a presença de menções aos deuses e a função das odes no caso dos epinícios, cf. Eckermann (2012, 338–360), Ferrari (2012, 158–172) e Ágocs (2012).

Proclo, além do componente εἰς θεούς, os partênios deveriam igualmente contemplar o elemento εἰς ἀνθρώπους.

Esse segundo componente é raro nos fragmentos que conhecemos, podendo ser visto com clareza somente em Fr. 94b. Nos versos 8-11, após a descrição da chegada de Apolo, o coro se apresenta e diz que louvará a πάνδοξον σταθμόν de Eólada e de seu filho Pagondas. É de se notar que, na primeira vez em que é declarada a finalidade da ode, ela é descrita como sendo a louvação da família do dafnéforo (e não de Apolo, divindade principal da festa). Nos versos 30-37, após uma passagem perdida do texto, na qual provavelmente havia um relato mítico¹⁸⁶, o coro diz, em um típico *break-off* pindárico, que poderia cantar muitas coisas, mas que a ele πρέπει παρθενήϊα φρονεῖν τε γλώσσῃ λέγεσθαι· ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλεσσιν ἔγκειμαι, χρή με λαθεῖν ἀοιδὰν πρόσφορον.

As declarações dos versos 30-37 parecem bastantes significativas em termos de programa poético. O coro, em um gesto de autocensura, diz que a ele não caberia falar sobre outras coisas, sendo adequado dizer παρθενήϊα e que era preciso não esquecer o elogio devido à família dos Eóladas. Essas declarações podem ser vistas em uma perspectiva mais restrita, como uma afirmação sobre a necessidade de retomada do objetivo da ode em particular: a louvação da família do dafnéforo (já declarado nos versos 8-11); ou, alternativamente, poderiam ser interpretadas em uma perspectiva mais ampliada: considerando a existência de um gênero partênio, seriam um reconhecimento por parte do coro de que uma das funções do gênero como um todo (παρθενήϊα λέγεσθαι) era o elogio aos homens/mortais (χρή με λαθεῖν ἀοιδὰν ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός ὧν θάλεσσιν ἔγκειμαι).

De toda maneira, adotando-se uma ou outra perspectiva, o mais importante é que, com essas declarações, o coro restabelece como sua finalidade a louvação da família do dafnéforo¹⁸⁷. E, a partir dessa passagem, o restante do poema é integralmente dedicado ao elogio dessas pessoas e à descrição de sua participação no ritual em curso.

¹⁸⁶ Mähler estimou que o número de versos perdidos deve ser de 8 a 23.

¹⁸⁷ Dessa passagem constam alguns motivos típicos da poesia encomiástica, como, por exemplo, o do canto como χρέος, uma dívida a ser paga às pessoas que estão sendo louvadas tendo em vista sua ἀρετή. Esses tópicos serão mencionados no comentário a essa passagem que se encontra na segunda seção deste capítulo.

O curioso é que, para o caso de uma ode que pertencia a um gênero misto, que deveria se caracterizar pela louvação tanto de deuses quanto de homens, o conteúdo do Fr. 94b é bastante desbalanceado em favor dos últimos¹⁸⁸.

Esse desbalanceamento do poema parece estar relacionado com o fato de que o dafnéforo é, assim como o epinício, uma ode encomendada por uma família, em seu próprio nome, para ser executada em uma ocasião pública¹⁸⁹. A investidura como um dafnéforo teria bastante relevância na comunidade e merecia, como no caso de uma vitória esportiva, ser celebrada com uma execução coral. É interessante notar que esse encômio à família por suas ἀρεταί é feita de forma muito semelhante à celebração do atleta no caso dos epinícios. Os Eóladas são elogiados por sua proxenia/hospitalidade e por suas vitórias nas competições esportivas.

Quanto aos demais fragmentos, não há neles passagens relacionadas com o elogio aos homens e, portanto, não é possível generalizar se apresentavam essa mesma função laudatória do Fr. 94b.

Ainda com relação aos tópicos em análise, poder-se-ia investigar se há nos fragmentos traços que indiquem que os partênios de Píndaro desempenhavam alguma

¹⁸⁸ O poema como um todo deveria ter em torno de 105 versos, dos quais conhecemos cerca de 75 apenas. É possível que nas passagens perdidas houvesse mais trechos com louvação aos deuses, como parece apontar a forma ὦ Ζεῦ no que sobrou do verso 91.

¹⁸⁹ Cf. Currie (2011, 269-310) e Hubbard (2011, 356, 362). A hipótese de Currie é de que a escolha do jovem como dafnéforo ocorria porque sua família era a financiadora do festival dafnéforo, incluídas as despesas com a contratação do poeta e a instrução do coro.

Apesar de, aparentemente, toda a poesia de Píndaro ser encomendada, no caso dos poemas religiosos, como os hinos e os prosódios, a hipótese é de que a contratação fosse feita em nome da cidade, não de uma família específica. Nesse caso, segundo Wilson (2000, 280-283), a prática deve ter sido a de que os homens mais influentes das cidades alternassem entre si na divisão das despesas relacionadas com as performances corais.

função no processo de transição das moças para a comunidade de adultos¹⁹⁰, como parece ocorrer no caso dos coros de meninas que executam as odes de Álcman¹⁹¹.

Trata-se de uma característica difícil de avaliar tendo em vista que, com exceção do Fr. 94b, nenhum dos demais mostra a presença de παρθένοι em sua execução. Todavia, mesmo com relação a esse fragmento específico, os elementos que poderiam indicar essa função são escassos ou mesmo inexistentes. Swift (2010, 184) aponta que a presença de três elementos poderiam ser indícios de que o partênio estava relacionado com essa função transicional: questões relacionadas à feminilidade, à sexualidade e ao desenvolvimento feminino. Todavia, diferentemente do que ocorre nos poemas de Álcman, em Fr. 94b é difícil enxergar sugestões de conteúdo erótico (um indicador poderia ser a presença das sereias) e, em princípio, não há nada relacionado com desenvolvimento feminino.

Por outro lado, pode-se notar que, de fato, há um nível elevado de autodescrição por parte de coro em termos de sua indumentária e participação no ritual. O coro, ao longo do fragmento, descreve seu peplo, suas mãos, sua guirlanda, suas sandálias. Além disso, em duas ocasiões relembra sua condição de παρθένος. Essa afirmação do caráter feminino do coro por meio das autodescrições já era encontrada em Álcman, principalmente Frs. 1 e 3 PMG. E, de fato, destoa do conteúdo de outras composições que envolvem execuções corais, principalmente com coros masculinos. Lefkowitz (1991,15-20) faz uma comparação entre a autodescrição do coro nesta passagem e em dois Peãs (II.1-4 e 24-35 e IV.21-26) cujos coros são masculinos. Aponta que, no caso dos peãs, a autodescrição se volta mais para o caráter da comunidade de que seus membros

¹⁹⁰ Sobre uma função iniciatória dos coros de moças em Esparta, relacionada principalmente com as odes de Álcman, cf. Calame (1977). A função de transição é tratada por Swift (2010, 173-185), que destaca como um dos critérios para a classificação de uma ode como o partênio o fato de ele tomar parte no ciclo de vida das παρθένοι em sua comunidade.

¹⁹¹ Na verdade, o treinamento para as execuções corais em geral desempenhava um papel na formação dos coreutas, principalmente no caso dos mais jovens, geralmente por meio da transmissão de valores entre as gerações e da disciplina para a performance de música-canto-dança. No caso das παρθένοι, a expectativa era de que, adicionalmente a isso, houvesse uma preparação específica, voltada o casamento, para a iniciação sexual, para a geração de filhos, entre outros papéis desempenhados pelas mulheres gregas adultas. A esse respeito, cf. Rutherford (2001, 60-62), Stehle (1997, 71-118) e Ingalls (2000, 1-20).

fazem parte, enquanto nesse partênio prevaleceria o aspecto estético das componentes do coro¹⁹².

Portanto, é possível que, caso o partênio tenha existido como um gênero do qual foram representantes Píndaro e Álcman, essa autorreferencialidade feminina fosse um de seus traços de conteúdo¹⁹³. Porém, tendo em vista a inexistência de outras odes de Píndaro com características parecidas, não é possível ter certeza seja quanto à essa característica seja quanto à função na transição das meninas para a vida adulta que seus partênios poderiam desempenhar.

Com relação a esse último aspecto, uma alternativa seria tentar perceber alguma relação entre a transição dessas moças para a idade adulta e a ocasião de performance das odes. A hipótese, nesse caso, é de que as cerimônias religiosas em que os partênios eram realizados estavam sempre associados a cultos de fertilidade. Essa hipótese poderia, por exemplo, explicar a presença de Pã como uma divindade cultuada nos partênios (Fr. 95, 96 e 97)¹⁹⁴, bem como a associação dos coros de moças com as festas dafnefóricas (Fr. 94a, 94b e 94c)¹⁹⁵. O Fr. 104b, que descreve a abundância na produção de leite pelas ovelhas associada à epifania de Apolo, demonstra bem a ligação com fertilidade dessas festividades¹⁹⁶.

Por fim, com relação à presença de mitos, há muito pouco a se dizer. Nos fragmentos conhecidos, há duas passagens que poderiam, inicialmente, ser consideradas míticas. No Fr. 94b, o relato do efeito do canto das sereias sobre os ventos e os mares e, no Fr. 104, o relacionado com o efeito da epifania de Apolo sobre as ovelhas. No primeiro caso, tem-se somente o início do relato, embora haja indicações textuais de que uma narrativa mais longa poderia ter sido feita (cf. comentário *ad loc*). Não há,

¹⁹² Cf. et. Gregorio (2013, 71-72).

¹⁹³ Dionísio de Halicarnasso (*Sobre o estilo de Demóstenes*, 39), por exemplo, diz que, nos partênios, Píndaro emprega um estilo diferente do seu tradicional estilo austero. Infelizmente, essa observação de Dionísio é muito sintética para que se tenha noção das diferenças a que ele se refere.

¹⁹⁴ Pã está associado à fertilidade de animais, especialmente de bodes e cabras, cf. Borgeaud (1988,71-87).

¹⁹⁵ As Dafnefórias eram realizadas na primavera e o intervalo de nove anos entre duas edições parece estar relacionado com o ciclo do sol e da lua, cf. Farnell (1907, 284), Schachter (1981,84) e Calame (2001, 102).

¹⁹⁶ Segundo Olivieri (2011, 189-190), o epíteto Galáxio poderia estar relacionado com o período do ano em que ocorria o festival, já que Galáxio era o primeiro mês da primavera no calendário de Delos.

contudo, garantia de que a menção às sereias e aos ventos não fosse uma transição para outro mito. Sendo assim, é difícil avaliar sua relevância do ponto de vista da função e da ocasião de performance da ode. Ao que tudo indica, tratava-se da menção a um paradigma da beleza e do caráter sedutor do canto. O mito do Fr. 104 é, sem dúvida, de caráter etiológico, usado para explicar o epíteto do deus, Galáxio, no culto em que estava sendo executado.

3.1.8. Síntese

A partir do que foi exposto no estudo acima, tomando por base os testemunhos antigos e os próprios fragmentos, é difícil estabelecer de maneira clara o que era o partênio. Na verdade, a conclusão é de que não há dados suficientes para afirmar ou negar a existência do gênero. Se, por um lado, um dos fragmentos, 94b, mostra bastante afinidade com a definição proposta por Proclo e com os poemas de Álcman, por outro, os demais fragmentos não possuem elementos suficientes que permitam relacioná-los com esse paradigma (não é possível identificar nem a presença de moças nem o elogio a homens/mortais, por exemplo).

Quando comparados entre si, os fragmentos não apresentam notáveis similaridades, o que se explica mais pelo fato de serem, em sua grande maioria, muito curtos do que por qualquer incompatibilidade grave entre eles. Contudo, é possível que todos estejam relacionados com ocasiões de performance similares e que, talvez, nesse contexto, desempenhassem algum tipo de função no processo de transição das παρθένοι para a vida adulta.

Portanto, com base apenas nas informações disponíveis, não é possível afirmar a existência de um gênero denominado partênio do qual essas odes analisadas fariam parte.

Quanto à classificação pelos editores de Alexandria, os testemunhos que indicam a existência do livro chamado κεχωρισμένα παρθένεια parecem demonstrar bem a dificuldade que tiveram para lidar com os 'partênios'. Além disso, se o P. Oxy. 4659, que transmitiu, na sequência, os Fr. 94a e 94b, é cópia de parte de um dos livros alexandrinos de partênios, isso parece demonstrar que, sob a mesma rubrica, eles classificaram fragmentos bastante diferentes entre si.

3.2. Partênios de Píndaro: Fragmentos

94a

[ΘΗΒΑΙΟΙΣ?]

Metrum: iambi, choriambi

[]

ρη[..]χο[]ξεφ[
αιτι[..]σαλ[.....].[.....]
δεῖ δεσμὸς [...]οσ[....]θειδισερ[.]
.ω.ενα κ[αρ]δίᾳ

- 5 μάντις ὥς τελέσσω
ἱεραπόλος τιμαῖ
δὲ βροτοῖσι κεκριμέναι·
παντὶ δ' ἐπὶ φθόνος ἀνδρὶ κεῖται
ἀρετᾶς, ὁ δὲ μηδὲν ἔχων ὑπὸ σι-
10 γᾶ μελαίνῃ κάρῃ κέκρυπται.

- φιλέων δ' ἄν εὐχοίμαν
Κρονίδαις ἐπ' Αἰολάδῃ τε
καὶ γένει εὐτυχίαν τετάσθαι
ὁμαλὸν χρόνον· ἀθάναται δὲ βροτοῖς
15 ἀμέραι, σῶμα δ' ἐστὶ θνατόν.

ἀλλ' ὥτινι μὴ λιπότε-
κνος σφαλῇ πάμπαν οἶκος βιαί-

α δαμεις ἀνάγκη,
ζώει κάματον προφυγῶν ἀνία-
20 ρόν· τὸ γὰρ πρὶν γενέ-
[...]

94a

Aos Tebanos

....
...
é preciso um vínculo...
... no coração
5 que eu possa cumprir, como um profeta
que se ocupa de coisas sagradas. As honras
estão distribuídas entre os mortais;
e sobre cada homem pende a inveja
de seu sucesso; e aquele que nada possui
10 esconde a cabeça sob o negro silêncio.

Como um amigo suplicarei
aos Cronidas que sobre Eólada
e sua estirpe estenda a felicidade
por tempo ininterrupto; imortal para os homens
15 é o tempo; o corpo, porém, é mortal.

E aquele cuja casa sem filhos

não ruiu completamente, subjugada
por destino violento,
vive fugindo de um incômodo peso;
20 pois antes ...

Comentário: fragmento transmitido pelo P. Oxy. IV 659 e atribuído a Píndaro por Blass (1906). Trata-se de um fragmento de caráter gnômico, sem referência a nenhum deus, herói ou outra personalidade mitológica. Também não há menção quanto à performance. A única citação é ao nome de Eólada, um personagem histórico de Tebas, referido por Tucídides, IV.91-96.

Sua classificação pelos editores modernos como um partênio foi feita a partir de dois elementos: a) por ter o mesmo destinatário e por ter sido transmitido pelo mesmo papiro que o Fr. 89b - que é claramente um dafnefórico; b) a referência ao γένοϝ de Eóladas e a declaração sobre a necessidade de se deixar descendentes, que parecem ser temas adequados a uma ode em cuja execução os jovens descendentes dos Eóladas desempenham um papel destacado (cf. Fr. 89b).

A ode é composta por duas seções gnômicas e uma prece para que Zeus seja favorável aos Eóladas. Se foram executados na mesma ocasião, o mais provável é que tenha sido uma espécie de proêmio para o Fr. 94b.

1-4. ρη[...].χο[... ενα κ[αρ]δία: os primeiros versos são muito lacunosos. Neles podem ser identificadas apenas algumas palavras, cuja conexão com o restante do texto não é possível estabelecer.

5. μάντις: a referência é provavelmente ao próprio poeta. Em outras passagens, Píndaro associa sua poesia à atividade do profeta, no sentido de ela ser inspirada por uma divindade, geralmente as musas (Peãs, VI.6; Fr. 150 SM), e de proferir seus cantos como um oráculo. ὥς τελέσω: o verbo é geralmente associado ao cumprimento de oráculos (Píticas, IV.165; Olímpicas, II.40), mas também associado à composição de poesia (Píticas, I.79; II.13). Os dois sentidos aqui parecem estar implicados, “cumprir, com a composição

da poesia”. A menção à atividade do profeta antecipa o anúncio da *gnome* que vem logo a seguir. **ἱεραπόλος**; é um *hárax*. Segundo Rodi (1978, 776), poderia se referir a alguma investidura formal do poeta, o que é pouco plausível. O mais provável é que seja um adjetivo, sem conotação, formado da mesma maneira que palavras como *θύηπόλος*, “que se ocupa de sacrifícios” (Ésquilo, *Persas*, 202) ou *νᾶοπόλος*, “que se ocupa do templo” (*Teogonia*, 991). O sentido deve ser “que se ocupa das coisas ou dos ritos sagrados”.

6-10. **τιμαὶ ... κάρα κέκρυπται**: uma *gnome* sobre a distribuição das *τιμαὶ* entre os homens e sobre a relação entre *ἀρετά* e *φθόνο*s, muito frequente em Píndaro (*Ístmicas*, I.14; *Olímpicas*, VI.74; *Píticas*, VII.19). **τιμαὶ δὲ βροτοῖσι κεκριμέναι**: segundo Gentili (2013, 369), *τιμή*, em Píndaro, pode ser entendida como “um valor público, aquilo que torna uma pessoa ou coisa digna de honra e, portanto, a medida da estima pública de alguém e a parte da honra devida a ele pela comunidade”. Essa honra pode ser devida a feitos, atléticos, por exemplo, como em *Olímpicas*, XIII.37, mas também derivada de características hereditárias (*Píticas*, IV. 108) ou da posição social ocupada (*Olímpicas*, VI.60). Aqui, numa passagem gnômica, deve ser entendida no sentido mais geral (como em *Píticas*, IV.278). **κεκριμέναι**: com valor distributivo, como em *Ístmicas*, V.11; *Nemeias*, VI.2.

8-10. **παντὶ δ' ἐπὶ φθόνο**s **ἀνδρὶ κεῖται ἀρετᾶ**s: *φθόνο*s é um conceito negativo em Píndaro¹⁹⁷, uma consequência gerada pela manifestação da *ἀρετά* por parte de alguém, como em *Olímpicas*, VI.74; *Píticas*, VII.18 cf. Rodi (1979,777). **κεῖται ἐπὶ παντὶ ἀνδρὶ**: a imagem é de que a inveja está pendente sobre a cabeça de cada homem. Em *Olímpicas*, VIII.55, *φθόνο*s é comparada a uma pedra. **ἀρετᾶ**s: como dito anteriormente, refere-se tanto a qualidades físicas e morais, como também a suas manifestações, uma noção que cobre tudo o que é admirado em um ser humano. Qualidades que, no entanto, somente se concretizam por meio do sucesso das ações empreendidas. Esse sucesso concreto é a causa de *φθόνο*s. Sobre *φθόνο*s em Píndaro, cf. Bullman (1992,1-36), na ‘literatura’ grega em geral, cf. Konstan (2006, 111-128)

¹⁹⁷ Cf., *Píticas*, I.85, onde ele diz, no entanto, que κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνο

9-10. **ὁ δὲ μηδὲν ἔχων ὑπὸ σιγᾷ μελαίνα κάρα κέκρυπται**: em oposição a κλέος, caracterizada como luminosa (*Olímpicas*, I.23) e sonora (*Píticas*, I.99), a falta de ἀρετή corresponde à ausência de som e de luz, que esconde o homem que não possui essas qualidades, cf. Rodi (1979,777). No caso dos epinícios, por exemplo, que são o relato da realização concreta de ἀρετή, a poesia para o atleta bem sucedido garante evitar esse negro silêncio (*Píticas*, IX.92; *Nemeias*, IX.7), cf. Braswell (1998, 55), Gentili (1995, 613).

11 - 14. **φιλέων ... χρόνον**: após uma *gnome*, de caráter geral, Píndaro volta-se agora ao elogio específico da ἀρετή do destinatário da ode, em um procedimento que lhe é típico (p.ex. *Píticas*, VIII,13-15, cf. Most, 1985, 137). O elogio se inicia com uma prece aos deuses olímpicos em favor de Eóladas e seu γένος. A prece é um elemento bastante comum nas odes de Píndaro, mesmo nas consideradas seculares (Race, 1990, 86 identificou mais de 60). A estrutura dessa prece, para o futuro e solicitando aos filhos de Crono que concedam εὐτυχίαν aos comitentes, é muito parecida com a registrada em *Píticas*, V.117-20. **φιλέων**: esse particípio no masculino tem sido utilizado para desmentir que o fragmento seja um partênio. Essa dificuldade, no entanto, não deve ser considerada um impedimento à classificação, já que, aparentemente o referente do particípio deve ser o próprio poeta, assim como ocorre em Fr. 94b.76-77 e em Álcman, Fr. 26 Page, cf. Dale (2011, 34-5). Quanto ao sentido do verbo φιλέω nessa passagem, não descreve uma amizade específica, mas caracteriza genericamente uma relação de φιλία entre poeta e destinatário da ode, como, por exemplo, em *Píticas*, X.66, cf. Gentili (1995, 644).

11. **ἄν εὐχοίμαν**: a construção de uma prece com optativo não é frequente em Píndaro (*Píticas*, I.29; *Olímpicas*, VIII.84-88). **εὔχομαι**, o verbo típico das preces, constrói-se geralmente com infinitivo (*Olímpicas*, III.2; VIII.86). A construção com dativo do destinatário da prece, comum na prosa ática (Platão, *Fedro*, 11cc; Xenofonte, *Memorabilia*, II.2), aparece somente nessa passagem, cf. Rodi (1978, 777).

12. **Κρονίδαις**: um epíteto tradicional de Zeus (*Olímpicas*, VIII.43; *Ístmicas*, II.23 etc.); no plural refere-se não apenas aos filhos de Cronos, mas aos deuses em geral, seus

descendentes, como em *Píticas*, V.118. **ἐπ' Αἰολάδᾳ τε καὶ γένει εὐτυχίαν τετάσθαι**: Eólada era o chefe da família de comitente; os Eóladas são, muito provavelmente, os descendentes do beotarca Pagondas, que, segundo Tucídides (IV.91), comandou o exército beócio contra Atenas, na batalha de Délíos, em 424. Sobre os Eóladas, ver Hornblower & Morgan (2007, 35-39), que, a partir das informações de Tucídides e, principalmente, do Fr. 94b, tentam reconstruir a história dessa família. **εὐτυχία**: nos epínicios, geralmente associado ao sucesso atlético (*Olímpicas*, VII.81; *Ístmicas*, III.1); Aqui, da “boa fortuna” em geral.

14. **ὁμαλὸν χρόνον**: acusativo de duração, como em *Píticas*, I.57; *Ístmicas*, V.28, cf. Hummel (1993, 106). Para Rodi (1977, 785), a interpretação da passagem é de que o tempo deve permanecer igual a si mesmo, mantendo intacto o estado de prosperidade dos Eóladas. Todavia, a imagem parece ser a de o tempo é comparado a uma superfície plana, sem acidentes (cf. Xenofonte, *Anábase*, IV.6; Tucídides, V.65). **ὁμαλός** é raro na poesia (*Odisseia*, IX.327).

14 – 15. **ἀθάναται δὲ βροτοῖς ἀμέραι, σῶμα δ' ἐστὶ θνατόν**: mais uma *gnome*. Após a prece aos deuses em favor do comitente e de sua família, Píndaro fecha o fragmento com uma declaração sobre a importância da continuidade do γένος, afirmando que, por meio da descendência, o renome da família se perpetuará no futuro. Nesse sentido, o *gnome* alerta também para os efeitos de não se possuir uma descendência, bem de acordo com a concepção grega de que a ausência de filhos é uma situação dolorosa, Mimnermo, Fr. II.2 W; Sófocles, *Electra*, 165, cf. Rodi (1978, 778) e Gregorio (2013, 58). Trata-se de uma *gnome* apropriada a um partênio, no qual a atenção se volta para a descendência do comitente. **ἀμέραι**: é sinônimo de tempo também em *Olímpicas*, I.33; *Píticas*, X.18; *Ístmicas*, X.18, sempre no plural.

16-21. **ἀλλ' ᾧτινι ... ἀνιαρόν**: a passagem é difícil: “mas vive fugindo de um incômodo peso aquele cuja casa sem filhos não ruiu completamente, subjugada por destino violento”. Após a prece pela felicidade duradoura de Eóladas e de sua família e da frase gnômica significando que o renome perdura mesmo após a morte, essa declaração parece ser uma sugestão de que os homens que realizaram grandes feitos busquem ter

descendentes, de modo que os filhos possam perpetuar a excelência do γένος. Ou seja: a família (οἶκος) que não tem descendência (λιπότεκνος) e que não é destruída em função de algum evento violento (βιαία δαμείς ἀνάγκη) sofre (ζώει) em ver passar o tempo tendo consciência de que seu renome não será perpetuado (κάματος προφυγὼν ἀνιαρόν).

16. **Λιπότεκνος**: um *hárax*. O prefixo λιπό-, apesar de bastante produtivo em autores tardios, no sentido de “privado ou afastado de”, não é encontrado em nenhum autor anterior a Píndaro, cf. LSJ (1996, 1053)¹⁹⁸. A partir do século V a.C. é encontrado, com baixa frequência, na poesia dramática e na prosa ática, sempre com sentido ativo, de alguém que abandonou algo (λῖπόγαμος e λῖποπάτωρ, Eurípides, *Orestes*, 1305; λῖπόνανς, Ésquilo, *Agamemnon*, 212; λῖποτάξιον, Aristófanes, Fr. 808 Nauck; Platão, *Leis*, 943d; λῖπομαρτυρίου, Lísias, Fr. 370 Talheim). Essas ocorrências deixam dúvida sobre se o sentido nessa passagem de Píndaro também não é o ativo, de uma família que optou por não ter descendentes. A única ocorrência não-tardia do prefixo λιπό- com sentido passivo é λῖπόξυλος, em Empédocles, Fr. 71.1 DK. 17. **οἶκος**: ambivalente, tanto no sentido de uma construção (com σφάλλω), como em *Ístmicas*, IV.60, quanto no de família, como em *Olímpicas*, XIII.2; *Píticas*, IV.151 (de acordo com Braswell (1998, 69), em grego antigo, o significado predominante de οἶκος remete não à construção em si, mas à família que vive nela). **πάμπαν**: adverbial, como em *Olímpicas*, II.69; XIII.59.

18. **βιαία δαμείς ἀνάγκη**: a combinação entre βιαία, δαμείς e ἀνάγκη implica, necessariamente, uma ideia de morte violenta. **κάματος**: em Homero, designa geralmente o resultado de um esforço físico, cansaço, cf. *Ilíada*, IV.230; V.811. Uma explicação sobre o valor dessa palavra em Píndaro, particularmente nos epínicios, para designar os esforços associados à preparação para as lutas e da própria competição pode ser encontrada em Nagy (1990, 138). **ζώει** + participio: com a noção de continuidade, sem interrupção. A falta de filhos causa uma dor ininterrupta, da qual se tenta fugir o

¹⁹⁸ Anteriormente a Píndaro, uma possível ocorrência do prefixo λιπό- com sentido de “que se privou de, abandonou” é λῖπεσάνωρ, em Estesícoro, Fr. 46,5 Page, com referência a Helena.

tempo todo. **ἀνιαρόν**: “doloroso”, associado a um sofrimento, como o causado pelo exílio, em *Píticas*, IV.288 e Tirteu, Fr. 10.3-6.

19. **τὸ γὰρ πρὶν γενέ[...]**: na sequência, provavelmente havia a continuação da gnome, com referência à γεν- (talvez γενέσθαι). Após essa passagem, não é mais possível ler a ode.

94b

<ΘΗΒΑΙΟΙΣ ΔΑΦΝΗΦΟΡΙΚΟΝ ΕΙΣ ΙΣΜΗΝΙΟΝ>

Metrum: aeolicum

- A '] χρυσοπ[επλ
 ...]δωμ[...].λέσηστ[....]με.[
 ἤκε]ι γὰρ ὁ [Λοξ]ίας
 π]ρ[ό]φρω[ν] ἀθανάταν χάριν
5 Θήβαις ἐπιμ<ε>ίζων.
 ἀλλὰ ζωσαμένα τε πέπλον ὠκέως
 χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν ὄρπακ' ἀγλαόν
 δάφνας ὀχέοισα πάν-
 δοξον Αἰολάδα σταθμόν
10 υἱοῦ τε Παγώνδα
 ὑμνήσω στεφάνοισι θάλ-
 λοισα παρθένιον κάρα,
 σειρηνα δὲ κόμπον
 αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων
15 μιμήσομ' αἰοδαῖς

B' κεῖνον, ὃς Ζεφύρου τε σιγάξει πνοὰς
 αἰψηράς, ὁπότεν τε χειμῶνος σθένει
 φρίσσων Βορέας ἐπι-
 σπέρχῃσ' ὠκύαλον †τε πόντου †

20 ῥ]ιπὰν †έτάραξε καὶ †
 (desunt vv. aut 8 aut 23)

.....]φεν[
]ας [[ικ]] μ[ι]ζωννα[

(desunt vv. aut 8 aut 23)

Γ' (Δ') πολ]λὰ μὲν [τ]ὰ πάροιθ[
 δαιδάλλοισ' ἔπειςιν, τὰ δ' α[
 Ζεὺς οἶδ', ἐμὲ δὲ πρέπει
 παρθενήϊα μὲν φρονεῖν
 γλώσσα τε λέγεσθαι·
 ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλασσιν ἔγ-
 κειμαι, χρή μ[ε] λαθεῖν αἰοδὰν πρόσφορον.
 πιστὰ δ' Ἀγασικλέει
 μάρτυς ἦλυθον ἐς χορόν

40 ἐσλοῖς τε γονεῦσιν
 ἀμφὶ προξενίαισι τί-
 μαθεν γὰρ τὰ πάλαι τὰ νῦν
 τ' ἀμφικτιόνεσσιν
 ἵππων τ' ὠκυπόδων πο[λυ-

45 γνώτοις ἐπὶ νίκαις,

Δ' (Ε') αἶς ἐν αἰόνεσσιν Ὀγχη[στοῦ κλυ]τᾶς,

ταῖς δὲ ναὸν Ἰτωνίας α[.....]α

χαίταν στεφάνοις ἐκό-

σμηθεν ἔν τε Πίσᾳ περιπ[

(desunt vv. aut 8 aut 23)

ρίζα τέ [

σε]μνὸν αν[] Θ[ή-

60 βαις] ἑπταπύλοισ<ιν>.

Ε' (Ζ') ἐνῆκεν καὶ ἔπειτ[.....]λος

τῶνδ' ἀνδρῶν ἔνε[κε]ν μερίμνας σώφρονος

ἐχθρὰν [ἔ]ριν οὐ παλίγ-

γλωσσον, ἀλλὰ δίκας ὁδούς

65 π[ισ]τὰς ἐφίλη[σε]ν.

Δαμαίνας πα[ῖ, ἡσ]ύχ[ω νῦν μοι ποδὶ

στείχων ἀγέῳ· [τ]ὶν γὰρ ἐ[ῡ]φρων ἔψεται

πρώτα θυγάτηρ [ὁ]δοῦ

δάφνας εὐπετάλου σχεδ[ό]ν

70 βαίνοισα πεδίλοις,

Ἀνδαισιστρότα ἄν ἐπά-

σκησε μήδεσ[ι.].[.].[.]ρο[]

ἃ δ' ἔρ[γ]μασι [

μυρίων ε[.....]αῖς

75 ζευξα[

v' (H') μὴ νῦν νέκτα[ρ.....]νας ἐμᾶς

διψῶντ' α[.....] παρ' ἄλμυρόν

οἷχεσθον· ἐ[

(desunt vv. aut 10 aut 25)

]οια[

90 αθα[

z' (I') ὦ ζε[ῖ

σηρα[

αὔξεις [

τ[

95]σ μυ[

]

]

]

]ντ[

]αδαν

]

]ιν αρ-

]

H' (IA')]νος τί' ἐστίαν

107 ἀ]γλαΐζεται

(desunt reliqua)

Dafnefórico aos Tebanos. Para Ismênio

<Musa> de peplo de ouro

...

Chega, pois, o Lóxias,

favorável, adicionando

5 graça imortal a Tebas.

Mas vestindo, rapidamente, o peplo,

e nas tenras mãos portando o esplêndido

ramo de louro a toda-

renomada casa de Eóladas

10 e de seu filho Pagondas

celebrarei, adornando

com guirlandas minha cabeça virginal;

e representarei na ode,

ao acompanhamento dos pequenos aulos de lótus,

15 o canto das sereias,

o qual silencia o veloz sopro

de Zéfiro, e quando, com a força do inverno,

Bóreas que faz tremer se

enfurece e agita os rápidos

20 movimentos do mar...

(desunt vv. aut 8 aut 23)

Muitas coisas passadas...
 Ornadas com belas palavras, mas ...
 Zeus conhece; a mim convém
 coisas de moça pensar
 35 e com a língua dizer:
 não devo esquecer a ode adequada
 nem ao homem nem à mulher entre cujos filhos estou.
 E como testemunha fiel
 de Agasícles e dos nobres pais
 40 vim para o coro;
 por causa da proxenia foram
 honrados no passado e <são> agora
 entre os vizinhos
 e pelas vitórias muito conhecidas
 45 com cavalos de rápidas patas,

 pelas quais nas águas da famosa Onquesto
 e no templo renomado de Itônia
 ornaram os cabelos
 com guirlandas, e em Pisa ...
 (desunt vv. aut 8 aut 23)
 E a raiz...
 distinto ... em Tebas
 60 de sete portas.

... também em seguida incitou,

por causa da aspiração moderada destes homens,
discórdia hostil para a qual não houve retratação -
porém, ao confiável caminho
65 da justiça se apegaram.
Pai de Damena, agora avançando
com passo tranquilo conduza <a procissão>; a ti, pois, de bom grado, seguirá
pelo caminho primeiro a filha,
perto do louro de belas folhas
70 caminhando com as sandálias,
ela a quem Andesistrota treinou
com instruções ...
e com os artefatos...
de inúmeros..
75 tendo jungido...

Agora que o néctar da minha [fonte]...
quando estiverem com sede ... junto à água salgada
não procurem ...
(desunt vv. aut 10 aut 25)

(...)

Comentário: também transmitido pelo P. Oxy. IV. 659 e igualmente destinado aos Eóladas. De maneira geral, a ode está bem conservada. Trata-se certamente de uma ode executada nas festas Dafnefórias, em Tebas. Do ponto de vista da classificação, os principais elementos contidos nas descrições do gênero partênio são encontradas nesse poema: a) destinação mista, aos homens (Eóladas) e aos deuses (Apolo); b) performance

por um coro de παρθένοι. Além disso, há várias autorreferências ao traje, aos objetos e ao conto do coro. A cerimônia de execução é uma Dafnefória tebana, o que também está de acordo com a ocasião de execução do partênio descrita por Fócio (*Biblioteca*, 321b).

1-15. χρυσόπ[επλ ... ἀοιδαῖς: a primeira estrofe se divide em uma invocação à musa, a descrição da chegada de Apolo e do coro, o elogio ao comitente e, por fim, um elogio à poesia.

1. **χρυσόπεπλε:** apesar de o primeiro e segundo versos estarem mutilados, é possível ver que se trata de uma invocação, provavelmente à Musa, que é instada a participar da cerimônia. Sobre a importância das musas no contexto da poesia, cf. nota a Fr.52f.7. O epíteto foi empregado a outras divindades, Hera (Baquílides, *Ditirambos*, V.22; Mnemosine, *Ístmicas*, VI.75). Em Píndaro, o ouro está geralmente associado aos pertences dos deuses, como, p. ex. em *Olímpicas*, I.41; VII.32; *Píticas*, X.88, uma referência tanto a seu caráter radiante quanto à sua imperecibilidade, cf. Verdenius (1987,22).

3. ἦκε]ι γὰρ ὁ [Λοξ]ίας ... ἐπιμ<ε>ίξων: epifania de Apolo. O próprio deus, a quem a ode dafnefórica e a festa são dedicados, está presente. **Λοξ]ίας:** tradicional epíteto de Apolo, *Píticas*, III.28; *Ístmicas*, VII.49; *Peãs*, VI.60, provavelmente relacionado com suas funções junto a Delfos e seus oráculos, de caráter ambíguo, tortuoso (λοξός), cf. Plutarco, *Sobre a loquacidade*, 511b. Outra possibilidade é de que o epíteto tenha a ver com o fato de Apolo ter sido criado, em Delos, por uma hiperbórea chamada Loxo (*Escólios a Calímaco, Hino a Ártemis*, 204), cf. Frey (2006).

4. **ἀθανάταν χάριν:** a graça oriunda da poesia, descrita como um poder imortal. A associação entre as musas e χάρις/Cáris é frequente em Píndaro. Segundo Verdenius (1987, 105), essa associação está relacionada à “divisão de trabalho” entre as duas entidades: o poeta é inspirado pelas Musas, que, como filhas de Mnemosine, determinam o conteúdo dos poemas (cf. *Peãs*, VI.51), enquanto as graças seriam as responsáveis pelo efeito sobre a audiência (como em *Nemeias*, IX.53-5). Essa associação, que, como dito, ocorre em diversas outras odes é muito adequada no caso do partênio,

em que a execução da ode é feita por um coro de moças, tal qual no *Hino Homérico a Apolo*, 189, onde é descrito um coro formado pelas Graças – que dançam – e pelas Musas – que cantam – ao som da lira tocada por Apolo.

5. **ἐπιμείζων**: “adicionar (x) misturando (a y)”. Geralmente é usado para referir-se ao envolvimento de pessoas (no dativo) com alguma coisa (no acusativo), como em *Píticas*, II.32. Na execução da poesia, Tebas será envolvida pela graça imortal da poesia. Uma bela imagem para representar o local de execução da ode.

6. **ἀλλὰ ζωσαμένα ... κάρα**: descrição do coro e dos destinatários da ode. Após a invocação de Apolo e das musas, o poema descreve a situação de execução da ode. **ζωσαμένα τε πέπλον ὠκέως**: um exemplo da autorreferencialidade ao aspecto feminino presente em várias passagens desse poema e mencionada no *Estudo Introdutório*. **ζωσαμένα** (assim como ὀχέοισα e θάλλοισα) no feminino, indicam que o coro fala em seu próprio nome. A partir desse ponto, a atenção se volta para o presente: o coro passa a descrever gestos e objetos rituais, colocando-se no meio do culto. **πέπλον**: retoma o verso inicial. Tal como a musa, as coreutas também portavam um peplo. O πέπλος é uma tradicional veste das mulheres gregas, cujo significado ritual nessa passagem, se havia, não é possível recuperar¹⁹⁹. **ὠκέως**: a impressão é de que as moças ainda estão se preparando para executar a performance quando Apolo chega.

7-8. **χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν ὄρπακ' ἀγλαόν δάφνας ὀχέοισα**: continuação da descrição dos elementos do culto. **χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν**: uma referência às mãos femininas e jovens das coreutas²⁰⁰ (cf. Aristófanes, *Pluto*, 1022). **ὄρπακ' ἀγλαόν δάφνας**: o esplêndido ramo de louro, um dos principais símbolos das Dafnefórias. De acordo com a descrição de Proclo (321a-321b) para o ritual da procissão dafnefórica, o parente mais próximo

¹⁹⁹ Há testemunhos de peplos com importante valor ritual, por exemplo, o peplo de Atena, na *Ilíada*, VI.303 e nas Panateneias, e o de Hera, em Olímpia, cf. Pausânias, V.16. Todavia, não foi possível encontrar nenhum significado especial no presente caso, a não ser uma melhor autocaracterização dos membros do coro.

²⁰⁰ Apesar de Píndaro usar o mesmo adjetivo com relação às mãos de Apolo (*Píticas*, IV.271) e de Quíron (*Nemeias*, III.55).

iria na frente do dafnéforo, conduzindo o κώπω, um tronco de oliveira ricamente ornado, em direção ao santuário de Apolo Ismênio. Após ele, vem o dafnéforo propriamente dito, portando o ramo de louro. O coro de παρθένοι seguiria o dafnéforo e portaria também ramos de louro. **ἀγλαόν:** em Píndaro, usado principalmente de objetos especiais, que não são feitos de materiais resplandecentes, mas que se imagina que brilhem (πρόθυρον, *Ístmicas*, VIII.2; δένδρα, *Olímpicas*, II.73), cf. Pfeijffer (1999.380).

9. **πάνδοξον Αἰολάδα σταθμόν υἱοῦ τε Παγώνδα:** uma breve interrupção na autodescrição do coro para apresentar os destinatários mortais da ode, complementando a destinação mista, εἰς θεούς, εἰς ανθρώπους, do partênio. Com relação ao Eóladas e sua família, v. Fr. 94a.12, com comentário *ad loc.* **πάνδοξον:** um *hárax*, embora Píndaro tenha usado πανδοξία em *Nemeias*, I. 11, “toda-renomada”.

11. **στεφάνοισι θάλλοισα παρθένιον κára:** completa-se a descrição dos adereços usados pelas componentes do coro: peplo, ramo e coroa de louro. A coroa de louro, que era o elemento ritual mais importante na festividade, remete ao mito da morte da serpente Píton, por Apolo, e ao ritual de purificação a que o deus se submeteu antes de tomar posse do oráculo de Delfos (Plutarco, *Questões conviviais*, 293c; *Sobre o esgotamento dos oráculos*, 418a). **παρθένιον:** uma assinatura de gênero, como em Álcman, Fr. I. 86 PMGF. **ὑμνήσω:** futuro programático, cf. Pfeijffer (1999,33-43) e Fr. 94a, nota *ad loc.* É um verbo muitíssimo frequente em Píndaro, com o sentido de “celebrar em ode” (Slater, 1969, 518), sem conotação religiosa²⁰¹. No período arcaico, ὕμνος e seus derivados indicavam genericamente uma composição poética (cf. Fr. 29, em que Píndaro elenca entre as opções que poderá ‘hinear’ cidades, acontecimentos, homens, heróis, deuses) podendo indicar tanto um canto de louvor aos deuses (Hesíodo, *Teogonia*, 11), quanto de elogio aos homens (de um treno, em Fr. 128c6; *Ístmicas*, VIII.80; de um canto de amor, *Ístmicas*, II.3, de um epinício). A partir de Platão é que ὕμνος assume um significado mais específico, de canto aos deuses (*República*, 607a; *Banquete*, 177a; *Leis*, 700b), em oposição ao encômio, em honra dos homens (*Leis*, 801a).

²⁰¹ *Olímpicas*, I.8;105; II.1; III.3; VI.6; 27; 87; 105; VIII.54; IX.48; XI.4; *Píticas*, I.60; 79; II.14; III.64; IV.3; V.100; VI.7; VIII.57; X.53; *Nemeias*, I.5; III.11; 65; IV.11;16; 83; V.42; VI.33; VII.13; 81; VIII.50; IX.3; *Ístmicas*, I.16; 63; II.45; IV.3; 21; 43; V.20; 63; VI.62; VII.20.

12. **σειρηνα δὲ κόμπων αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων μιμήσοι' αἰοδαῖς**: após a invocação do deus, da descrição do coro e da nomeação dos destinatários da ode, vem uma declaração sobre a performance do partênio: o coro representará, com os cantos, o ruído das Sereias, ao acompanhamento do *aulisco* de lotos. **σειρηνα δὲ κόμπων**: as sereias aparecem pela primeira vez em Homero (*Odisseia*, XII.39-84; 166-200), mas não há aqui nem na poesia posterior informações sobre sua origem e características físicas. Segundo Bäßler (2006), elas são, pelo menos desde o séc. VII a.C., representadas nos vasos e em outras imagens como sendo metade mulher e metade pássaro. O canto das coreutas de um partênio já foi comparado ao das Sereias em uma ode de Álcman (Fr. I.96-99 PMGF) e seu papel naquela ode é matéria de muita discussão²⁰². Em ambos os casos, não está evidenciado o caráter negativo que as Sereias têm na *Odisseia* (XII.39-84; 166-200), sendo apresentadas como exemplos de habilidade musical feminina (cf. Álcman, Fr. 30 P, no qual são comparadas às musas). Bowie (2011, 49-65) levantou uma série de características das Sereias, nas fontes antigas e tardias, que podem auxiliar na compreensão da sua importância no contexto dos partênios. Entre as mais importantes estão: a) a versão segundo a qual seriam filhas de uma musa (Apolônio Ródio, IV.893) ou que eram ninfas, filhas do rio Aqueloo, seduzidas por Hera para competir com as musas, de quem perderam e receberam uma punição (Pausânias, IX.34); b) a versão do mito segundo a qual eram companheiras de Perséfone, que cantavam e dançavam com ela e que se tornaram metade moça e metade pássaro como punição por não a terem ajudado no episódio do rapto (Eustácio, *Comentários a Homero, Odisseia*, XI.191-200) ou para poderem procurá-la (Ovídio, *Metamorfoses*, V.552); c) foram transformadas em híbrido de pássaro e moças como uma punição dada por Afrodite pelo fato de quererem permanecer virgens (Eustácio, *id. ibid.*). O que parece claro é que, como modelo para os partênios, as Sereias têm duas características: a) excelsa no canto feminino (daí, talvez sua associação com os pássaros); b) são moças, uma vez que eram ainda jovens quando foram transformadas em monstros. **μιμήσομαι**: em Álcman, Fr. I.96, o coro diz que as Sereias são αἰδοτέραι do que o coro/Hagesícora. Essa habilidade musical das Sereias é

²⁰² Cf. Bowie (2011, 33-65), Swift (2010, 180-183) e Too (1997, 19-26).

que tentará ser representada na execução do partênio²⁰³. Sobre a mimese em Píndaro, cf. Fr. 107.3, com nota *ad loc.*

12. **αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων**: ὑπὸ + genitivo, com o sentido de “ao acompanhamento de”, como em *Olímpicas*, VII.12; *Ístmicas*, V.27. **αὐλίσκων**: no diminutivo, pode ser uma miniatura de aulo, adequada para ser tocada por um jovem, como em Teógnis, 241 (cf. Henry, 2007, 131). Alternativamente, poderia se referir ao instrumento musical específico para acompanhar as odes executadas por coros de παρθένοι mencionado por Pólux, *Onomasticon*, IV.81. **λωτίνων**: o aulo é feito, tradicionalmente, de κάλαμος, cf. *Píticas*, X.84; *Nemeias*, V.38; Eurípides, *Electra*, 702. É provável que seja uma alusão ao aulo específico destinado à execução de odes por moças. Em Corina, fr. 692, o λωτός também foi utilizado como material do qual era fabricado o aulo tocado por uma παρθένος, cf. Olivieri (2011, 179). Posteriormente, λωτός foi utilizado metonimicamente como sinônimo do aulo por Eurípides, *Electra*, 716 e *Ifigênia em Áulis*, 1036.

16. **κεῖνον, ὃς Ζεφύρου ... τέτάραξε καὶ ἴ**: após mencionar o canto das Sereias, o poema relata o efeito pacificador desse canto sobre os ventos e os mares (esse poder já havia sido relatado por Homero, *Odisseia*, XII.167-9, e Hesíodo, Fr. 27-8 MW), cf. *Píticas*, I.1-28. A hipótese é de que essa passagem introduzisse um relato mítico. Todavia, ao final da imagem, há uma lacuna de 8 a 23 versos. **Ζεφύρου**: é vento oeste. Personificado, é filho de Éos, irmão de Bóreas e de Noto (Hesíodo, *Teogonia*, 378-80) e pai dos cavalos de Aquiles (*Ilíada*, XVI.15). Em Homero, é considerado o mais rápido dos ventos (*Ilíada*, XIX.416), daí sua caracterização, aqui, como αἰψηράς. **Βορέας**: é o vento do norte. É o vento do inverno (χειμῶνος), que traz escuridão e frio.

21-30. Há uma lacuna de oito a vinte e três linhas nesse trecho. É provável que, na passagem perdida, houvesse uma narrativa mítica. Dois indícios dessa possibilidade são: a) κεῖνον, no v.16, sinalizando a introdução do mito com a oração relativa de ligação, cf.

²⁰³ Para Lehnus (1984, 80-82), seguido por Stehle (1997, 96) e por Kurke (2007, 87), a menção às sereias pode estar relacionada com seu caráter sedutor, já que na *Odisseia*, XII.184-91, são virgens que, para atrair Odisseu, prometem lhe contar uma narrativa heroica da Guerra de Troia.

Pfeijffer (1999, 38-39) – um artifício tradicional na poesia grega antiga (cf. *Ilíada*, I.2; *Odisseia*, I.1, Hesíodo, *Teogonia*, 2, *Olímpicas*, I.25; XIII,63); b) a interrupção, *break-off*, e a recusa em proceder com a narração da história, sinalizada pela frase que se inicia com πολ]λὰ μὲν τὰ πάροιθα, no v.31. Tais *break-offs* são um elemento estilístico comum nos epínicios (*Olímpicas*, I. 52-3; IX.76-84; *Píticas*, I. 27-31), cuja utilização ocorre geralmente após a narração de mito. Essa interrupção serve, na maior parte das vezes, para reintroduzir a situação presente da ode e retomada o programa poético de louvação ao comitente. Sobre o *break-off* em Píndaro, cf. Race (1989, 189-209).

31-35. πολ]λὰ μὲν ... λέγεσθαι: uma frase programática: o coro diz que há muitas coisas do passado que poderiam ser relatadas por meio da poesia, mas que ao coro de moças convém pensar e dizer coisas adequadas ao partênio (ἐμὲ δὲ π' ῥέπει παρθενίᾳ μὲν φρονεῖν γλώσσᾳ τε λέγεσθαι). A declaração veicula a ideia de que o objetivo (ou um dos objetivos) do partênio deve ser a louvação dos comitentes. Ela relembra e retoma a declaração feita no verso 11, de que a finalidade da ode era celebrar a casa de Eólada e sua estirpe. A partir desse momento, o coro retoma seu programa poético e se concentra na louvação da família do dafnéforo e na descrição do ritual. Adicionalmente, a recusa em prosseguir com a narrativa pode aludir ao motivo de que as narrativas longas não eram adequadas ao gênero, cuja preocupação deveria ser com a situação imediata e o elogio dos comitentes.

32. τὰ πάροιθα: uma alusão ao que acabou de ser dito, provavelmente ao mito que acabou de ser narrado. [καλοῖς] δαιδάλλοις' ἔπειν: δαιδάλλοισα refere-se à habilidade do poeta em forjar as palavras que compõem a ode. Segundo Braswell (1988, 396), δαιδάλλω é um verbo, de origem homérica (*Odisseia*, XIX.226), que implica a ideia de “ornamentar ricamente” e não apenas de “fazer com habilidade” (Slater, 1969,113), cf. *Píticas*, IV.296. Uma referência ao caráter artesanal de fazer poético. Trata-se, segundo Gregorio (2013, 89), de uma palavra emprestada ao vocabulário da arquitetura e da arte e utilizada, prevalentemente, por Píndaro com referência à esfera poética, cf. *Olímpicas*, I.29; II.53; *Nemeias*, XI.18. ἔπειν: refere-se aos versos da poesia, podendo ser utilizado como um termo técnico, conforme defendido por Grandolini (1983, 24), referindo-se à poesia épica, como ocorre, por exemplo, em *Nemeias*, II.2. Nesse caso, o sentido poderia

ser o de que o âmbito das narrativas longas competiria à épica, cabendo à lírica, particularmente ao partênio, os detalhes pertinentes à circunstância e à festividade em curso.

33. **τὰ δ' ἄ[... Ζεὺς οἶδ'**: aqui parece se estabelecer uma oposição entre o conhecimento de Zeus, que é acurado, preciso sobre todas as coisas, e o que convém cantar em um partênio, que é curto, circunstancial e tem uma finalidade específica (ἐμὲ δὲ πρέπει παρθενίῃα μὲν φρονεῖν γλώσσα τε λέγεσθαι).

34. **πρέπει**: segundo Braswell (1988, 231), Píndaro usa o verbo *πρέπω* principalmente em seu sentido estético, “ser adequado”, atestado em Píndaro, *Ístmicas*, V.16, e em Ésquilo, *Agamênon*, 941, e que, posteriormente, tornou-se um conceito técnico importante na crítica literária, cf. Aristóteles, *Retórica*, 1408a10-36. Denota aqui o que convém ser tratado no partênio, a matéria típica do gênero. **γλώσσα**: uma metonímia do canto do coro (*Olímpicas*, VI.82; *Píticas*, III.2; *Peãs*, VI.59).

36-41. **ἀνδρὸς ... προξενίαισι**: um desdobramento da frase programática anterior. Após rechaçar o que não deve ser cantado no partênio, especifica o que é adequado: a louvação dos comitentes. Nessa passagem, fica claro o caráter de louvação εἰς ἀνθρώπους do partênio. São contemplados nessa louvação a hospitalidade e a ἀρετὰ dos comitentes, simbolizadas por sua posição política em Tebas e por suas vitórias nas competições esportivas. A presença do coro é reintroduzida e seus membros são descritos como testemunhas do valor dos Eóladas.

36. **ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλασσιν ἔγκειμαι**: da posição do coro na performance do partênio. O coro encontra-se junto aos filhos dos Eóladas, que tem pai e mãe vivos. Uma alusão à condição de o dafnéforo ser ἀμφιθάλής, cf. Gregorio (2013,92). **χρή μ[ε] λαθεῖν ἀοιδὰν πρόσφορον**: a contrução *χρή* + infinito é um *tópos* da poesia encomiástica. O elogio é visto como uma obrigação, um pagamento pelas virtudes da pessoa que está sendo louvada, como, por exemplo, em *Olímpicas*, I.113 e *Ístmicas*, III.7, cf. Cingano (2003, 29-31). Trata-se ainda de um desdobramento da frase programática anterior, com o

sentido de que, no partênio, o elogio dos comitentes é uma característica essencial do gênero.

38. **πιστὰ δ' Ἀγασικλέει μάρτυς**: mais um aspecto do “motivo da chegada”. Trata-se de um elemento do vocabulário jurídico usado com certa frequência por Píndaro: o coro vem como testemunha fiel do valor da família dos comitentes que será louvada (como em *Olímpicas*, IV. 1-4; VI. 20-1; *Nemeias*, VII.49). Como apontado por Kurke (2007, 89), causa certa estranheza o fato de as moças desempenharem a função de testemunhas de algo, uma vez que, no sistema legal grego, não eram aceitas com esse papel. A expressão, no entanto, é convencional, estando relacionada mais com a função encomiástica da ode do que com as especificidades das componentes do coro que a executa. **Ἀγασικλέει**: é o dafnéforo.

39. **ἦλυθον ἐς χορόν**: uma referência à performance dançada do partênio. Como aponta Gregorio (2013, 94), a construção é usada duas vezes em Homero com referência a danças por coros femininos, *Iliada*, XV.508 (em oposição à atividade de guerra, tipicamente masculina) e *Odisseia*, XVIII.194. Trata-se de um aoristo convencional (Hummel, 1993, 244), usado nas passagens em que Píndaro retrata a si mesmo ou ao coro chegando para execução da ode, p.ex. *Olímpicas*, VII.13; XIV.18.

41. **ἀμφὶ προξενίαισι**: a proxenia era uma instituição grega, que se materializava por meio da escolha de um cidadão local para acolher e tratar dos interesses de cidadãos estrangeiros de determinado Estado. Era um título honorífico e geralmente hereditário, do qual, provavelmente, os Eóladas eram detentores, cf. Kurke (2007, 90). De acordo com Pavlou (2012, 77), a proxenia estava bem estabelecida desde o século VI a.C. e era conhecida de Píndaro, já que ele havia se referido ela em odes destinadas a atletas da Lócrida, e.g. *Olímpicas*, IX.83, região considerada como a responsável pela invenção dessa instituição. Sobre a proxenia, cf. Welwei (2006).

42-49. **τίμαθεν γὰρ ... ἔν τε Πίσσᾳ**: catálogo de vitórias da família de Agasícles em jogos esportivos. A menção a uma vitória olímpica o final do catálogo parece indicar que a

ordem de importância é crescente, da menos para a mais importante. Para Kurke (2007, 90), no entanto, esse é um catálogo anômalo, na perspectiva de um epinício, nos quais as vitórias são quase invariavelmente listadas da mais importante para a menos importante, sendo inadmissível mencionar as vitórias locais antes das vitórias pan-helênicas. A explicação seria que, no caso desse partênio, há uma ênfase no caráter da comunidade beócia, uma vez que Onquestos e Itone eram cidades que, mais tarde, se tornariam importantes centros religiosos dessa comunidade.

42-3. **τίμαθεν γὰρ τὰ πάλαι τὰ νῦν**: os méritos da família de Agasicles são tanto do passado quanto do presente. **ἀμφικτιόνεσσιν**: nessa passagem, tem sentido genérico de “entre os vizinhos”, como em *Píticas*, X. 8; *Nemeias*, VI.36; *Ístmicas*, VIII.64, cf. Heródoto, VIII.104; Pausânias, X.8.1. Refere-se, provavelmente, aos beócios – tendo em vista a posição de Pagondas, beotarca, que, segundo Tucídides (IV.91), comandou o exército beócio contra Atenas, na batalha de Délios, em 424, cf. Hornblower & Morgan (2007, 35-39) e Fr. 94a.12, com nota *ad loc.* A primeira menção às Anfíctionias como instituição política é feita somente por Sófocles, *Traquínias*, 638. Sobre as Anfíctionias, cf. Sanchez (2001, 16-120).

44-5. **ὠκυπόδων**: um tradicional epíteto homérico para cavalos, cf. *Ilíada*, II.383; *Odisseia*, XVII.263; Hesíodo, Fr. 75.22 MW; Baquílides, *Odes*, IV.6; Simônides, *Epigramas*, VII.3 P. As vitórias dos Eóladas a família deveriam ter sido em competições equestres, que eram as de maior prestígio (*Ilíada*, XXIII.262-650), as mais caras (Aristófanes, *Nuvens*, 22-3; Isócrates, *Sobre a parelha*, XVI.46) e as que rendiam mais distinção entre as disputadas nos jogos pan-helênicos, cf. Golden (1997, 331-337) e (2004, 35-36; 85-6). Segundo Pausânias, V.8.7, nas XXV Olimpíadas, foram introduzidas as corridas de carros puxados por cavalos, que foram vencidas por um tebano chamado Pagondas e, que, com muita probabilidade, poderia ser um ancestral dos Eóladas, cf. Kurke (2007, 91), e que provavelmente estavam referidas entre as honras τὰ πάλαι mencionadas acima. **πο[λυγνώτοις**: um *hápax*, encontrado somente aqui e em *Nemeias*, X. 37.

46. **ἐν αἰόνεσσιν Ὀγχεστοῦ κλυ]τᾶς**: Onquesto era uma cidade da Beócia, próxima a Tebas, onde havia um santuário de Posídon (*Ilíada*, II.506; Hesíodo, Fr. 209 M-W; *Hino*

Homérico a Apolo, 230; Alceu, Fr. 325 LP) e disputa de jogos esportivos (Píndaro, *Ístmicas*, I.33, 52; IV.19; *Escólios a Homero, Ilíada*, XI.700). Posteriormente, assume muita importância política, pois é onde se realizarão as reuniões do Conselho Anfictiônico dos beócios (Estrabo, IX.2).

47-8. **ταῖς δὲ ναὸν Ἰτωνίας**: Atena Itônia era a forma sob a qual a deusa era cultuada em um santuário na Queroneia, também na Beócia. Próximo ao santuário, era realizado o festival posteriormente conhecido como Pambeócias, que reunia todos os povos beócios para um dos cultos mais antigos à deusa na Beócia, o qual incluía a realização de competições esportivas (Calímaco, *Hino a Deméter*, 74), especialmente de caráter marcial e equestres (Estrabo, IX; Pausânias, IX.34; Políbio, IV.3.5), cf. Post (2012, 104-107). **στεφάνοις ἐκόσμηθεν ἔν τε Πίσσᾳ**: indica uma vitória nos Jogos Olímpicos. Pisa era um território próximo ao santuário de Zeus e, em várias passagens de Píndaro, indica o próprio local dos Jogos Olímpicos, cf. *Olímpicas*, I.18; II.3; III.9 etc.

Há aqui mais uma lacuna. A extensão estima é de 8 a 23 versos. O que se segue é o comentário a alguma situação política envolvendo Tebas, como se pode ver pela referência a **Θήβαις ἐπταπύλοισιν** e pelo vocabulário empregado nos versos seguintes.

61-65. **ἐνήκεν...ἐφίλη[σα]ν**: o sentido da passagem é difícil, pois o estado do texto, nesse ponto, é bastante fragmentário. Aparentemente há uma menção a uma situação política conflituosa que Tebas vivia no momento, mas não é possível recuperar referências específicas a nenhum acontecimento, cf. Kurke (2007, 92-3).

61. **ἐνήκεν**: forma derivada de ἐνίημι, “provocar”, “incitar”. **τῶνδ' ἀνδρῶν**: por sua posição, provavelmente ligada a μερίμνας (Kurke, 2007, 92). Com valor dêitico, apontando para os destinatários, os Eóladas, com referência a algum acontecimento passado envolvendo a eles ou a seus ancestrais, como indicam os verbos no aoristo e a progressão dos adverbiais ἔπειτα e νῦν.

63. **ἐνε[κε]ν μερίμνας σώφρονος**: de acordo com Pfeiffer (1999,379), μερίμνας denota interesse pessoal em alguma situação futura, sendo que, se a situação for desagradável,

significa “ansiedade” (*Ístmicas*, VIII.12; Fr. 124.6 SM); se for positiva, “aspiração” (*Olímpicas*, I.108; *Píticas*, VIII.92), como aqui. Parece se referir a algum tipo de aspiração pública, muito provavelmente de caráter político, da família de Pagondas. **σώφρωνος**: caracteriza a aspiração dos eóladas como moderada, justa. Em Píndaro, σωφροσύνη é um termo empregado geralmente com referência a um contexto político, no sentido de se buscar evitar, na vida civil, os excessos e a injustiça contra os concidadãos, que podem conduzir à στάσις, cf Rademaker (2005, 75-98). Está geralmente associada à δικαιοσύνη, como indica, na presente a ode, a referência a δίκας ὁδούς πιστὰς. De acordo com Kurke (2007, 92), como é possível que, nas Dafnefórias, estivessem presentes outros membros da aristocracia beócia, essa descrição da aspiração política como σώφρων poderia ser uma tentativa de neutralizar eventuais tensões e ressentimentos. Grandolini (1983, 26) sugere que o tema da moderação poderia ser inerente ao partênio, assim como ao peã, pois, como um gênero dedicado a Apolo, deveria sempre celebrar a disciplina, a moderação e a justiça, virtudes das quais o deus era inspirador, cf. *Peã*, I.10; IX.46.

64. **ἐχθρὰν ἔριν οὐ παλίγλωσσον**: trata-se do tema da στάσις ameaçando a estabilidade política de Tebas. Sobre **ἐχθρός**, cf. Fr. 107.5, com nota *ad loc.* **ἔρις** uma disputa prejudicial, cf. *Nemeias*, VIII.51, onde se refere à disputa entre Adrasto e Cadmeu, e *Ilíada*, XIX.63-4, em referência à discórdia entre Agamêmnon e Aquiles), cf. Kirkwood (1989, 7-12). **παλίγλωσσον**: é um *hárax*, cujo significado não é claro. Formado a partir de πάλιν – que implica a ideia de retorno, repetição, reforço e, com palavras relacionadas à fala, de contradição – e γλῶσσα, relacionada com língua e linguagem. Ocorre em outras duas passagens de Píndaro (*Nemeias*, I.58; *Ístmicas*, VI.24), aparentemente com acepções diversas. Em *Nemeias*, I.58, o sentido é “desmentido, falso”; em *Ístmicas*, VI.24, de “falar uma língua estrangeira”. Em Hesíquio, a paráfrase é παλίγλωσσον = βλάσφημος; em Pólux (II.109; VI.164), o sentido é parecido, δύσφημος, κακόφημος. Nessa passagem, contudo, o sentido parece estar relacionado com retratação (com πᾶλίμφημος, em Eurípides, *Íon*, 1096), ou seja, não houve retratação com relação à discórdia hostil/caluniosa contra os Eóladas. Sobre a dificuldade de definição do termo, cf. Gregorio (2013, 105-106).

65. **ἀλλὰ δίκας ὁδούς πιστὰς ἐφίλησαν**: especifica a qualidade de σώφρωνος dos Eóladas. A despeito da hostilidade da qual os Eóladas são vítimas, eles respeitam a justiça, **δίκας ὁδούς**. Sobre a estreita relação entre δικαιοσύνη e σωφροσύνη, especialmente na poesia arcaica, cf. Rademaaker (2005, 75-97).

66-75. **Δαμαίνας ... ἔργμασι**: após a menção ao contexto e aos acontecimentos ocorridos na cidade dos comitentes, o poeta volta para a atualidade da performance (νῦν, em contraposição a καὶ ἔπειτα, do v. 61) e para a descrição da procissão propriamente dita. São introduzidos outros personagens, cuja função na performance da ode parece ser de fácil interpretação. Damena é, muito provavelmente, a irmã do dafnéforo, Agasícles, e, portanto, filha de Pagondas. Desempenha papel destacado no coro. Andesístrota, pode ser a mãe de ambos ou apenas a instrutora do coro (ou ambas as coisas)²⁰⁴. A insistência na nomeação a todos os membros da família deve ser uma exigência do gênero, especialmente no caso das odes executadas em festas dafnefórias.

Conforme a descrição de Proclo, o dafnéforo deveria, necessariamente, ser um ἀμφιθαλής, e a nomeação da presença do pai e da mãe deveria cumprir alguma função ritual no contexto de execução da ode. Além disso, tratava-se da execução levada a cabo por um coro de παρθένοι e a presença no coro de uma menina da família do comitente e do dafnéforo deveria também ter um valor ritual significativo. A nomeação dos membros do coro deveria fazer parte da poética de autodescrição típica do gênero e que pode ser conferida também nos fragmentos de Álcman, especialmente no Fr. 1.

Por fim, como sugere Sevieri (1999, 213), uma vez que os partênios e, mais especificamente, as dafnefórias deveriam ter algum significado relativo à continuação da vida por meio da sucessão de gerações, a ênfase na presença dos componentes da família forneceria um paradigma de sobrevivência do nome da casa ao longo do tempo, conforme sugerido pelo Fr. 94a.

66. **Δαμαίνας πά[τε]ρ, ἡσ[ύχ]ῳ νῦν μοι ποδὶ στείχων ἄγέο**: se Damena é a filha de Pagondas e irmã de Agasícles, mencionada como θυγάτηρ, no verso 68, o texto seguiria o esquema proposto por Fócio, *Biblioteca*, 321b, para a execução do ritual dafnefórico.

²⁰⁴ Sobre a possibilidade, cf. Wilson (2000, 198-262).

Mencionado em Fr. 94b.7. ἡσ[ύχ]ω νῦν μοι ποδὶ στείχων ἄγέο: uma instrução para a maneira como se dará o movimento processional. O parente mais próximo do dafnéforo é instado a caminhar na frente e conduzir a procissão (στείχων ἄγέο), atrás da qual segue o coro de meninas. ἡσύχω ποδὶ: há duas interpretações possíveis (e não excludentes) para o adjetivo ἡσύχω: a) uma alusão à maneira como o coro (ou a procissão) deve proceder, com passo calmo. A expressão ocorre também na tragédia, por exemplo, em Eurípedes, *Orestes*, 136, em que o coro, que estava dançando, é instado a ἡσύχῳ ποδὶ χωρεῖτε, μὴ ψοφεῖτε, μηδ' ἔστω κτύπος, cf. Lehnus (1984, 100), e Gregorio (2013, 112); b) um contraponto a ἐχθρὰν ἔριν, de v.64, e um reforço das qualidades de σωφροσύνη e δικαιοσύνη dos Eóladas, cf. Kurke (2007,94).

67-70. τὴν γὰρ εὖφρων ... πεδίλοις: continuação da descrição da procissão e da performance do coro. Damena é a coreuta que seguirá à frente das outras, próxima ao bastão decorado com louro. Demonstra a posição de destaque da menina no coro que segue a procissão dafnefórica. É digna de menção, novamente, a quantidade de detalhes descritivos presentes na passagem, com referência a acessórios da coreuta (πεδίλοις) e posição próximo ao bastão decorado (δάφνας εὐπετάλου σχεδόν). σχεδόν: em Píndaro, com genitivo somente nesta passagem e em Peãs, VI.109. Nas demais ocorrências, sempre com dativo, cf. *Nemeias*, X.66; *Peãs*, II.73 etc. ἔψεται: assim como βαίνουσα indicam que, nesse caso, o coro realiza a execução de maneira processional, provavelmente não como uma dança.

71 – 75. Ἀνδαισιστρότα ἂν ἐπάσκησε ... ζευξα[....]: passagem bastante lacunosa. É possível identificar o nome de Andesístrota. ἐπάσκησε: em Homero, implica a ideia de trabalho manual elaborado (*Odisseia*, XVII.266). Posteriormente, implica a ideia de treinamento de uma pessoa, seja para a guerra (Heródoto, II.166), para uma competição esportiva (Heródoto, VI.92) ou para a performance em um coro, como nesta passagem. μήδεσι: o sentido é o mesmo de *Píticas*, X.11, “conselhos”, “instruções”.

76-78. μὴ νῦν νέκταρ ... ἄλμυρόν: no último trecho conservado da ode, uma metáfora sobre a poesia de Píndaro. O poeta opõe o néctar de sua poesia à água salgada de uma fonte, provavelmente numa metáfora sobre a qualidade de sua produção em oposição a

de outros poetas. **νέκταρ ἰδόντ' ἀπὸ κρίνας ἐμᾶς**: a poesia como néctar é uma imagem que ocorre em outras odes, *Olímpicas*, VII.7; Fr. 194 S-M. A oferta da poesia como néctar, bebida dos deuses, implica a ideia de que a poesia tornará as pessoas louvadas imortalizadas. Sobre o tema, cf. Gentili (1995, 605) e Poliakoff (1980, 41-47). **ἀπὸ κρίνας ἐμᾶς**: a poesia de Píndaro é descrita como uma fonte (de cantos) também em *Ístmicas*, VI.74-5. **διψῶντε**: particípio presente dual, usado provavelmente com referência ao dafnéforo e a Pagondas ou a Pagondas e Damena, e construído com o verbo principal οἷχεσθον, imperativo, também no dual. **διψάω**: “sede”, de poesia, como *Píticas*, IX.104-4; *Nemeias*, III.6 e *Ístmicas*, VI.74. **ἀ[λλότριον ῥόον] παρ' ἄλμυρόν**: a integração foi proposta por Schröder. Após descrever sua poesia como uma fonte de néctar, Píndaro a opõe à água salgada do mar. Como observa Gregorio (2013, 130), se o doce néctar representa a imortalidade, a água salgada, em oposição, representa a esterilidade.

Após essa passagem, há outra grande lacuna no texto, de cerca de 10 a 25 linhas. Na sequência, é possível identificar apenas algumas palavras avulsas, ὦ Ζεῦ, αὔξεις e ἀ]γλαΐζεται, cujo sentido e contexto não são possíveis de identificar.

94c

ΔΑΙΦΑΝΤΩΙ ΘΗΒΑΙΩΙ ΔΑΦΝΗΦΟΡΙΚΟΝ

<ΕΙΣ ΙΣΜΗΝΙΟΝ?>

metrum: aeolicum

Ν'Ο Μοισαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι

[᾿Α]πόλλων[?]

ἄγοις, ὦ κλυτά, θεράποντα, Λατοῖ

[Dafnefórico para Deifanto, Tebano. Para Apolo Ismênio(?)]

Condutor das Musas, Apolo,

Chama-me para o coro

Conduza, renomada Leto, seu devoto

Comentário: o fragmento foi transmitido por duas fontes distintas, Heféstion (*Enquirídio*, 44.16-17 Consbruch) e *Vita Oxirrinca de Píndaro*. Em Heféstion, como exemplos do Πινδαρικὸν ἑνδεκάσύλλαβον, os versos são citados separadamente: 'Ο Μουσαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι e ἄγοις ᾧ κλυτὰ θεράποντα Λατοῖ, sem menção ao gênero do poema do qual seriam oriundos e sem a informação se seriam parte da mesma ode.

Na *Vita Oxirrinca*, é citado apenas o primeiro verso 'Ο Μουσαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι, com a adição da palavra [Ἄ]πόλλων[. O biógrafo informa que se trata dos versos iniciais de um partênio, de cuja execução haviam participado os três filhos de Píndaro, Deifanto, Protômaca e Eumetis.

Quanto ao conteúdo, a primeira parte é uma invocação a Apolo para que introduza a apresentação de um coro; o segundo, uma interpelação a Leto, para que conduza seu devoto, provavelmente o poeta.

Do ponto de vista da classificação, não há elementos que permitam analisar o gênero dos fragmentos. Sua classificação repousa, meramente, na informação obtida a partir da *Vita Oxirrinca*.

1. **Μουσαγέτας ... Ἀπόλλων:** na poesia, o epíteto ocorre somente em Píndaro. A função de Apolo como condutor das Musas é bastante explorada na poesia antiga, cf. *Ilíada*, I.

601-604; *Hino Homérico a Apolo*, 186-93; *Píticas*, I. 1-4; *Nemeias*, V.21-25; *Escudo de Aquiles*, 201-206. O epíteto foi utilizado por Platão, *Leis*, 653c, provavelmente numa alusão a essa passagem.

1. **χορευσαι**: do vocabulário relacionado à performance, χορός e seus cognatos são termos relativamente pouco representados na obra supérstite de Píndaro, sobretudo nos epinícios, onde são muito pouco frequentes (apenas seis ocorrências), cf. Slater, 1969, 547. **με καλεῖ**: trata-se, provavelmente, da fala do próprio coro, chamada a dançar junto com as musas pelo próprio deus. Poderia ser um exemplo da autorrefencialidade típica do partênio. A falta de contexto, porém, impede qualquer conclusão nesse sentido.

3. **θεράποντα**: Píndaro se declara θεράπων de Apolo em *Olímpicas*, III.16; *Peãs*, V.45. Uma imagem tradicional, cf. *Hino Homérico a Selene*, 20; *Margites*, I.2 West; Hesíodo, *Teogonia*, 100; Teógnis, 769. Em Homero, o θεράπων é um servo de status social mais elevado (*Odisseia*, IV.23; 217; *Píticas*, IV.41), oposto ao δράστᾱς, que era um servo com menor qualificação (*Odisseia*, XV.317-24; XX.160-1). Essa oposição é conhecida por Píndaro, que a cita em *Píticas*, IV.287, θεράπων δέ οἱ, οὐ δράστας ὀπαδεῖ. Sobre o θεράπων na poesia antiga, cf. Nagy (1979, 729-740) e Braswell (1988, 386).

95

Metrum: aeolicum

Ἦ Πάν, Ἀρκαδίας μεδέων

καὶ σεμνῶν ἀδύτων φύλαξ,

Ματρὸς μεγάλας ὀπαδέ,

σεμνᾶν Χαρίτων μέλημα

5 τερπνόν

Partênios Separados

95

Pã, senhor da Arcádia,

guardião de consagrados antros,

Seguidor da grande Mãe,

Amável objeto de cuidado das veneráveis

5 Graças

Comentário: o fragmento foi transmitido por duas fontes: a) *Vita Ambrosiana de Píndaro*, 2 D. De acordo com o biógrafo, Píndaro era não somente um εὐφυὴς ποιητής, mas também um ἄνθρωπος θεοφιλῆς. Para explicar essa afirmação, ele relata uma história

segundo a qual Pã havia sido visto entre os montes Citéron e Hélicon cantando um peã de Píndaro. Em agradecimento, o poeta havia composto uma ode para o deus, cujo início seria²⁰⁵; Ω Πάν, Ἀρκαδίας μεδέων/ καὶ σεμνῶν ἀδύτων φύλαξ; b) *Escólios a Píndaro, Píticas*, III.78 139a D. No comentário ao verso 78, o escoliasta explica que a expressão σὺν Πανί significava que Pã era πάρεδρος τῇ Ῥέᾳ. Para demonstrar sua afirmação, cita o verso 1, Ω Πάν, Ἀρκαδίας μεδέων e, omitindo v.2, logo em seguida, os três versos que compõem a segunda parte do fragmento, atribuindo-os ao livro de partênios separados.

Quanto à classificação do fragmento, não há informação suficiente que permita nenhuma conclusão. Deve-se notar que, apesar da classificação pelos escoliastas, as odes agrupadas como partênios separados não demonstram nenhum resquício do que seriam os elementos mínimos utilizados para definição dos partênios: a) execução por παρθένοι; b) destinação para os deuses e para os homens (todos têm apenas caráter religioso); c) autorreferencialidade. Nesse sentido, a partir dos textos comentados abaixo, a definição do que seria um partênio separado continua sendo uma incógnita.

1. Ὡ Πάν, Ἀρκαδίας μεδέων: a ode se abre com a invocação ao deus que será louvado e com a indicação de seu âmbito de domínio. Trata-se de uma característica típica do hino ou da prece (*Olímpicas*, VII.80), cf. Lehnus (1979, 114-115). Πάν: Pã não foi citado por Homero ou Hesíodo. A hipótese é de que seu culto, oriundo da Arcádia, tenha se expandido para a Beócia e, posteriormente, para Atenas a partir do séc. V a.C. Em Atenas, segundo Heródoto, a fundação do culto estava associada à aparição do deus e à sua ajuda durante as invasões persas (Heródoto, VI.205). Na poesia, a primeira menção registrada ao deus de que se tem notícia foi em Píndaro, que o menciona, associado à Grande Mãe, em *Píticas*, III.78. Há menções a Pã nos principais autores dos séculos V e IV, cf. Heródoto, *l.c.*, Eurípides, *Íon*, 492-506; *Medeia*, 1167; Sófocles, *Ájax*, 694; Ésquilo, *Persas*, 447; Platão, *Fedro*, 263d; Aristófanes, *Rãs*, 230; *Aves*, 745; Menandro, *Díscolo*, 1. Pã é frequentemente associado à música (Eurípides, *Helena*, 190), tendo sido um dos inventores da siringa (Teofrasto, *História das Plantas*, IV.11). É acompanhado frequentemente pelas ninfas, que dançam ao acompanhamento de sua música (*Hino*

²⁰⁵ A anedota sobre Pã e Píndaro foi relatada em outras fontes, cf. *Vita Tomana*, 5 D; Élio Aristides, *Orações*, XLII.12; XLVI.2; Coríquio de Gaza, *Orações*, 29.48; Eustácio, *Proêmio aos Comentários a Píndaro*, 27 D, que também cita os dois primeiros versos do fragmento.

Homérico a Pã, 6,20). Sobre Pã, cf. Borgeuad (1988) e Robert (2006). **μεδέων**: refere-se ao domínio de deuses sobre uma região. É relacionado especialmente a Zeus, desde Homero, *Ilíada*, III.276; XVI.234; *Olímpicas*, VII.88, sendo, posteriormente, usado com relação a outros deuses, geralmente olímpicos, cf. Aristófanes, *Cavaleiros*, 560; 585.

2. **καὶ σεμνῶν ἀδύτων φύλαξ**; **σεμνῶν**: em Píndaro, é usado geralmente como epíteto de heróis ou de divindades não-olímpicas, “venerado” (*Olímpicas*, III.80 e fr. 70b.8-9, da Grande Mãe; *Nemeias*, V.25, de Tétis). **ἀδύτων**: um lugar inacessível. O vocábulo foi usado para designar um santuário de Apolo em Pérgamo (em *Ilíada*, V. 448) e o santuário délfico (Píndaro, *Olímpicas*, VII.32), cf. Gentili (2013, 484). Um dos principais locais do culto a Pã eram as cavernas e grutas: além da gruta em Atenas (Eurípides, *Íon*, 492), próximo a Delfos era cultuado na Gruta Corícia, juntamente com as ninfas (Pausânias, X.32). **φύλαξ**: não é usado para se referir aos deuses, somente para outras entidades que velam pessoas ou lugares, como a raça de ouro (Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 123) ou heróis (*Píticas*, VIII.58).

Apesar de os escoliastas não sinalizarem nenhuma interrupção, a maior parte dos editores concorda que, em se tratando da mesma ode, na composição original deve ter havido versos intercalados entre os excertos transmitidos. A hipótese de Lehnus (1979, 119) é de que o intervalo perdido seja de poucos versos e de que, neles, se tratasse da genealogia da divindade.

3. **Ματρὸς μεγάλας ὀπαδέ**: em *Píticas*, III.77-79, Pã e a Grande Mãe são cultuados juntos. A Grande Mãe era uma divindade frígia, introduzida na Grécia provavelmente por volta do séc. VIII a.C. Na poesia, as primeiras referências à deusa podem ser encontradas em Hipônax (Fr. 124b)²⁰⁶ e Píndaro (*Ditirambos*, II.8-11; *Píticas*, III.80). Identificada às vezes com Cibele (Eurípides, *Bacantes*, 78), é chamada entre os gregos simplesmente de Μήτηρ. Seus rituais ocorriam à noite e envolviam possessões divinas e instrumentos de percussão como o τύμπανον e o κροτάλον (Píndaro, *Ditirambos*, II.8-11). Por suas características, foi associada, assim como Pã, à execução de ditirambos. Em *Ditirambos*,

²⁰⁶ A referência em Semônides, Fr. 36 West, é incerta.

II.8-13, ela é mostrada juntamente com as Náíades na execução da ode. Sobre a Grande Mãe, cf. Gentili (1995, 418). **ὄπαδέ:** de alguém que segue, acompanha, sem protagonismo, “assistente” ou “sequaz”, cf. *Ilíada*, II.184; Sófocles, *Édipo em Colono*, 1091. De acordo com Lehnus (1979, 122), Píndaro reforçaria aqui o caráter de divindade menor de Pã, provavelmente por exigências religiosas da época.

4-5. **σεμνῶν Χαρίτων μέλημα τερπνόν:** a associação de Pã com as Graças parece ser circunstancial, não havendo nenhuma ligação entre essas duas divindades em seus cultos. A presença das Graças se justifica aqui, assim como em muitas outras passagens de Píndaro, pela sua função de conferir charme, efeito sobre a audiência (como em *Nemeias*, IX.53-5 e Fr. 94b.4 SM com a nota *ad loc.* **μέλημα τερπνόν:** Pã é objeto de cuidado das Graças provavelmente por sua associação com a música, cf. Fr. 97 e *Hino Homérico a Pã*, 47-8.

96

Metrum: ?

ὦ μάκαρ, ὃν τε μεγάλας
θεοῦ κύνα παντοδαπόν
καλέοισιν Ὀλύμπιοι

96

Abençoado, a quem os Olímpios
chamam de cão de muitas formas
da Grande Deusa

Comentário: o fragmento, que pode pertencer à mesma ode que o anterior, foi transmitido por Aristóteles, *Retórica*, 1401a17, para exemplificar um tipo de entimema falacioso, o que provém da homonímia²⁰⁷. O filósofo diz que é falacioso o caso de alguém que, para elogiar um cão, o comparasse a Pã, ὅτι Πίνδαρος ἔφησεν, ὃ μάκαρ, ὃν τε μεγάλας θεοῦ κύνα παντοδαπὸν καλέουσιν Ὀλύμπιοι. Não há menção ao gênero do poema e a classificação entre os partênios separados se deve à hipótese de que esse fragmento pertencesse à mesma ode da qual provém Fr. 95.

Trata-se de uma apóstrofe à divindade, tal qual o texto anterior, com a introdução de um curioso epíteto do deus. Com relação a sua classificação como um partênios, não há no texto nenhum elemento que possa contribuir para essa tarefa.

1. **μάκαρ:** um epíteto tradicional, aplicado desde Homero aos deuses (*Ilíada*, I.339) e, excepcionalmente, aos heróis (*Ilíada*, III.182). Em Píndaro, é aplicado aos deuses (*Píticas*, V.118) e a entidades que gozam da benção divina, como os heróis, *Nemeias*, VII.94, os hiperbóreos, *Píticas*, X.46, os bem-aventurados, *Olímpicas*, II.71, e fundadores de cidades, *Píticas*, IV.59. A aplicação do adjetivo a Pã pode ser entendido como uma referência à sua origem divina, já que, em vários relatos, era filho de Zeus (Epimênides, Fr. 16 DK), ou de Hermes (Sófocles, *Ájax*, 694; *Hino Homérico a Pã*, 30), ou de Apolo (*Escólios a Teócrito*, 12a) ou de Crono (Ésquilo, Fr. 25 R).

2. **κύνα παντοδαπόν:** a designação como um cão está associada à sua designação como ὀπαδέ da deusa. Provavelmente, também à sua atividade como caçador (*Hino Homérico a Pã*, 9-15). **παντοδαπόν:** uma referência à sua aparência teriomórfica (*Hino Homérico a Pã*, 1-5; 35-40). Outras ocorrências do adjetivo παντοδαπόν referem-se a seres que tem capacidade de assumir outras formas, por exemplo, Empusa (Aristófanes, *Rãs*, 285-295), Proteus (Platão, *Íon*, 541).

²⁰⁷ (...) τὸ δ' ἐνθύμημα συλλογισμόν, καὶ ἐξ ὀλίγων τε καὶ πολλάκις ἐλαττόνων ἢ ἐξ ὧν ὁ πρῶτος συλλογισμός· ἐὰν γὰρ ἢ τι τούτων γινώριμον, οὐδὲ δεῖ λέγειν αὐτὸς γὰρ τοῦτο προστίθῃσιν ὁ ἀκροατής, οἷον ὅτι Δωριεὺς στεφανίτην ἀγῶνα νενίκηκεν· ἱκανὸν γὰρ εἶπεῖν ὅτι Ὀλύμπια νενίκηκεν, τὸ δ' ὅτι στεφανίτης τὰ Ὀλύμπια οὐδὲ δεῖ προσθεῖναι· γινώσκουσι γὰρ πάντες. Aristóteles, *Retórica*, 1357a.

Metrum: ?

τὸ σ<ὸν> αὐτοῦ μέλος γλάζεις

Faz ressoar a tua própria melodia

Comentário: o fragmento foi transmitido pelos *Escólios a Teócrito*, Idílios, 1, 2b para esclarecer o sentido de μελίσδεται: μελίσδεται δὲ ἀντὶ τοῦ μελίζει, ὃ ἐστὶ λιγυρῶς ἡχεῖ καὶ ᾄδει. μέλη γὰρ τὰς ᾠδὰς ἔλεγον, ὡς καὶ Πίνδαρος τὸν Πᾶνα φάσκων ‘τὸ σ<ὸν> αὐτοῦ μέλος γλάζεις’, τουτέστιν ἑαυτῷ ᾠδὴν ᾄδεις. O texto original de Píndaro parece ser a declaração sobre a especificidade da melodia pânica, tocada na sírinx inventada pelo deus.

Mais uma vez, não há no texto nada que permita discutir sua classificação como um partênio separado. A sua definição como um exemplar desse gênero foi feita pelos editores modernos com base no provável pertencimento do fragmento ao mesmo poema do qual provêm os dois fragmentos anteriores (Fr. 95 e 96).

1. τὸ σ<ὸν> αὐτοῦ μέλος κλάζεις: σ<ὸν> αὐτοῦ: provavelmente um μέλος tocado na sírinx, instrumento associado ao deus (Eurípides, *Electra*, 702; *Bacantes*, 952). Uma referência à especificidade do μέλος de Pã (Pausânias, VIII.38) e que leva seu nome (Menandro, *Díscolo*, 432-3). μέλος, aqui, é o acompanhamento musical” apenas, como em *Píticas*, XII.19; Platão, *Leis*, 656c; Aristóteles, *Poética*, 1450a. A sírinx era conhecida desde o tempo de Homero, cf. *Ilíada*, X.13; *Odisseia*, XVIII.526. κλάζεις: caracteriza o som agudo do instrumento, como o do canto de uma garça, *Ilíada*, X.76, ou de uma gralha, XVII.756. É aplicado ao instrumento de Pã também no *Hino Homérico*, 14, cf. Lehnus (1979, 177).

104b

ΔΑΦΝΗΦΟΡΙΚΟΝ ΕΙΣ ΓΑΛΑΞΙΟΝ

προβάτων γὰρ ἐκ πάντων κελάρυξεν,
 ὥς ἀπὸ κραναῶν φέρτατον ὕδωρ,
 θαλείον γάλα· τοὶ δ' ἐπίμπλαν ἐσσύμενοι πίθους·
 ἄσκόδ' οὔτε τις ἀμφορεὺς ἐλίνυεν δόμοις,
 5 πέλλαι γὰρ ξύλιναι πίθοι <τε> πλησθεν ἅπαντες

104b

Dafnefórico a Apolo Galáxio

Pois fluía de todo o rebanho,
 como a melhor água das fontes,
 leite abundante; e eles enchiam apressados os jarros;
 odre nem ânfora repousou nas casas,
 5 pois os baldes de madeira e os jarros ficaram completamente cheios.

Comentário: tanto a classificação quanto à autoria do texto são incertas. Foi citado por Plutarco, *Sobre os oráculos da Pítia*, 409a, para demonstrar como os béocios que viviam em Galáxio perceberam a epifania de Apolo por meio da abundância de leite. A atribuição a Píndaro foi feita no século XIX, por Schneidewin e, desde então, aceita pelos editores. Sua classificação como um dafnefórico foi feita com base em um testemunho de Proclo, *Biblioteca*, 321b29, segundo o qual havia dafnefóricos para Apolo Ismênio e Apolo Galáxio. A classificação foi feita por Schroeder e mantida nas recentes edições teubnerianas. Todavia, tanto a atribuição ao poeta quanto sua classificação foram objeto de muita disputa, cf. Cairns (1972, 33-41).

O fragmento é etiológico e descritivo: mostra, provavelmente, os efeitos decorrentes da epifania de Apolo sobre os rebanhos, de onde provém a denominação do deus. Segundo Schachter (2000, 105-112), Galáxio era uma divindade cultuada na Beócia, que tinha um templo próximo ao rio Galáxio e era associado com fertilidade e com os rituais das dafnefórias. O nome do rio, segundo Smith (1890), era derivado do fato de seu fundo ser rico em calcário.

O tema da passagem poderia ocorrer em outras composições destinadas a Apolo, em um hino, um prosódio, um peã. A classificação do fragmento como um partênio separado está relacionado com o fato de que, como no caso dos fragmentos 95, 96 e 97, não há menção à performance com a presença de παρθένοι. A concepção subjacente é de que os dafnefóricos estariam presentes tanto no livro dos partênio, como no dos partênios separados.

1. **προβάτων γὰρ ἐκ πάντων κελάρυξεν θηλᾶν γάλα:** πρόβατα, “rebanho”, como em Homero, refere-se a ovelhas, *Ilíada*, XXIII.550. **κελάρυξεν:** “fluir”, com o sentido colateral de volume (*Ilíada*, XXI.261) e do ruído de água corrente que o leite fazia (*Odisseia*, V.323), como explicita a comparação no verso posterior (ὥς ἀπὸ κρανᾶν φέρτατον ὕδωρ). **θηλᾶν:** provavelmente por θαλείον, “abundante”, como em *Odisseia*, III.420, e não com referência às tetas das ovelhas (*contra* Slater, 1969, 297). Nem a colocação tão distante da preposição que o rege nem a sobreposição de genitivos plurais e, principalmente, a falta de registro de uma forma correspondente nos textos antigos favorece essa segunda interpretação, cf. Cairns (1972, 36-39), que apresenta outras alternativas de solução para a passagem.

2. **ὥς ἀπὸ κρανᾶν φέρτατον ὕδωρ:** além do caráter comparativo, provavelmente há nessa passagem uma alusão à água “láctea” do rio Galáxio.

3. **τοὶ δ' ἐπίμπλαν ἐσσύμενοι πίθους:** não é possível identificar os referentes. É irrelevante, para a classificação do poema, a discussão sobre o sexo de quem enchia as vasilhas (sintetizada em Cairns, 1972, 34-35). Não se trata de uma referência à performance da ode ou de uma passagem em que o coro fala em primeira pessoa, apenas

do relato de um mito etiológico (ainda que se esteja pensando em uma performance que simula os fatos narrados!). **ἔσσόμενοι** o uso desse particípio em construções como essa ocorre somente em Homero e Píndaro, *Ilíada*, VI.518; *Píticas*, IV.135; *Peãs*, IX.3. Na sequência são enumerados vários tipos de vasilhas: **πίθους**, as maiores entre as vasilhas gregas, feitas geralmente de argila e utilizadas para guardar vinho ou grãos (*Odisseia*, II.34; *Ilíada*, XXIV. 527). Dado o seu tamanho, geralmente permaneciam fixas nas casas; **ἄσκος**: odre, feito de pele de bovinos ou caprinos, e usado para transporte de produtos líquidos, *Ilíada*, III.47; sólidos, Tucídides, IV.26, ou, mesmo, gasosos, *Odisseia*, X.19 (os ventos de Eólo); **ἀμφορεύς**: geralmente de argila, no dia a dia eram utilizadas como utensílio doméstico para transporte e armazenamento de vinho, azeite etc. **πέλλαι**: balde, geralmente de madeira, utilizado principalmente para armazenar leite, *Ilíada*, XVI.642. Com relação a esses utensílios, cf. Hurschmann e Scheibler (2006). **δ' οὔτε**: com efeito retroativo para ἄσκος, negando ambos, “nem ... nem”, como em Fr. 94b.36, cf. Hummel (1993, 312).

3.3. Testimonia Vetera

Aristófanes, *Aves*, 919

Μέλη πεπόηκ' εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας
τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ
καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου.

Escólios em Alcman, P.Oxy. 2389, Fr. 9

[].[...]γος ἐχέγγυος [] βεβαιωτῆς ἂν γένοιτο ὅτι] Λάκων εἴη ὅτε φησί·]
ἀντίφαριν Λάκωνι τέκτονα πα]ρθενίων σοφῶν Ἀλκμᾶνι ω]ν τε μελέων ποτίφορον
[].ον· ἀλλ' ἔοικε Λυδὸν αὐτὸν νομί]ζειν ὃ τε Ἀριστοτέλης καὶ [σύ]μψηφοι
ἀπατηθέντες [] ἀνὴρ ἀγρεῖος οὐδ[ὲ σκαιὸς {κτλ.

Ferécides de Leros (BNJ 3 F 120) = *Escólios a Homero, Odisseia*, 19.432 = F 154 Dolcetti

Φιλωνὶς ἡ Δηϊόνος θυγάτηρ οἰκοῦσα τὸν Παρνασσὸν Ἑρμῇ ἐν ταύτῳ παρελέχθη καὶ Ἀπόλλωνι· εἶχε γὰρ τὸ κάλλος ἐράσιμον ἐπὶ τοσοῦτον ὥστε καὶ τοὺς θεοὺς ζηλοτυποῦντας κατὰ τὸ αὐτὸ θελῆσαι μίσγεσθαι. εἶτα ἐκ μὲν τοῦ Ἀπόλλωνος γίνεται Φιλάμμων, ἀνὴρ σοφιστής, ὃς καὶ πρῶτος ἐδόκει χοροὺς συστήσασθαι παρθένων, ἐκ δὲ τοῦ Ἑρμοῦ Αὐτόλυκος, ὃς οἰκῶν τὸν Παρνασσὸν πλεῖστα κλέπτων ἐθησαύριζεν. εἶχε γὰρ ταύτην τὴν τέχνην παρὰ τοῦ πατρός, ὥστε τοὺς ἀνθρώπους ὅτε κλέπτει τι λανθάνειν, καὶ τὰ θρέμματα τῆς λείας ἀλλοιοῦν εἰς ὃ θέλοι μορφῆς, ὥστε πλείστης αὐτὸν δεσπότην γενέσθαι λείας. ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Φερεκύδει.

Élio Aristide, *Contra Platão: em defesa da retórica*. 32.25 Jebb

τί δὲ ὁ τῶν παρθένων ἐπαινέτης τε καὶ σύμβουλος λέγει ὁ Λακεδαιμόνιος ποιητής;

Escólios em Aristófanes, Aves 918

κύκλιά τε πολλά: Τὰ τὴν αὐτὴν ὑπόθεσιν ἔχοντα, ταῦτα κύκλια ἔλεγον. ἀντὶ τοῦ ἃ αἱ παρθένοι ἦδον. κύκλια δὲ καλοῦνται μέλη, τὰ ἐπεκτεταμένα. ἔστι δὲ διηγηματικόν.

(Ἄλλως. ἀντὶ τοῦ κατὰ τεχνα. ποικίλα οἷον ὕμνους, παιᾶνας, προσόδια, καὶ τὰ λοιπὰ τούτοις παραπλήσια. προπερισπωμένως δὲ τὸ ὄνομα, τὰ παρθενεῖα. ἔστι δὲ τὰ εἰς παρθένους ἀδόμενα.)

Ateneu, *Deipnosophistas*, XIV 619d

Ἀριστόξενος δὲ ἐν τετάρτῳ περὶ μουσικῆς· ἦδον, φησὶν, αἱ ἀρχαῖαι γυναῖκες καλύκην τινὰ ὥδῃν. Στησιχόρου δ' ἦν ποίημα, ἐν ᾧ Καλύκη τις ὄνομα ἐρῶσα Εὐάθλου νεανίσκου εὔχεται τῇ Ἀφροδίτῃ γαμηθῆναι αὐτῷ. ἐπεὶ δὲ ὑπερεῖδεν ὁ νεανίσκος, κατεκρήμνισεν ἑαυτήν. ἐγένετο δὲ τὸ πάθος περὶ Λευκάδα. σωφρονικὸν δὲ πάνυ κατεσκεύασεν ὁ ποιητὴς τὸ τῆς παρθένου ἦθος, οὐκ ἐκ παντὸς τρόπου θελούσης συγγενέσθαι τῷ νεανίσκῳ, ἀλλ' εὐχομένης εἰ δύναιτο γυνὴ τοῦ Εὐάθλου γενέσθαι κουριδίᾳ, ἢ εἰ τοῦτο μὴ δυνατόν, ἀπαλλαγῆναι τοῦ βίου.

Suda, s.v. Παρθενεῖα

<Παρθενεῖα:> προπερισπωμένως, τὰ εἰς παρθένους ἀδόμενα μέλη.

Suda, s.v. κύκλια

Κύκλια· τὰ τὴν αὐτὴν ὑπόθεσιν ἔχοντα, ταῦτα κύκλια ἔλεγον. Ἀριστοφάνης· κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ. τουτέστι μέλη, ὕμνους, παιᾶνας, προσῳδία, παρθένια.

Suda, s.v. Πίνδαρος

ἔγραψε δὲ ἐν βιβλίῳ ιζ' Δωρίδι διαλέκτῳ ταῦτα· Ὀλυμπιονίκας, Πυθιονίκας, Προσόδια, Παρθένια, Ἐνθρονισμούς, Βακχικά, Δαφνηφορικά, Παιᾶνας, Ὑπορχήματα, Ὑμνους, Διθυράμβους, Σκολιά, Ἐγκώμια, Θρήνους, δράματα τραγικὰ ιζ', ἐπιγράμματα ἐπικά καὶ καταλογάδην παραινέσεις τοῖς Ἑλλησι, καὶ ἄλλα πλεῖστα.

Dionísio de Halicarnasso, Sobre a Dicção de Demóstenes, 39

καὶ παραδείγματα δὲ αὐτῆς ποιητῶν μὲν καὶ μελοποιῶν ἢ τ' Αἰσχύλου λέξεις ὀλίγου δεῖν πᾶσα καὶ ἡ Πινδάρου, χωρὶς ὅτι μὴ τὰ Παρθένια καὶ εἴ τινα τούτοις ὁμοίας ἀπαιτεῖ

κατασκευάς· διαφαίνεται δέ τις ὁμοία κᾶν τούτοις εὐγένεια καὶ σεμνότης ἀρμονίας τὸν ἀρχαῖον φυλάττουσα πίνον.

Pseudo-Plutarco, Sobre a música, 1136f

ἀλλ' ἐπεὶ, ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνόν ἐστὶν ἐν τῇ Δωριστί, ταύτην προτίμησεν· οὐκ ἠγνόνει δ' ὅτι πολλὰ Δῶρια Παρθένεια [ἄλλα] Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες, καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἴκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδήθησαν καὶ τινὰ ἐρωτικά.

Fócio, Biblioteca, 320a

Εἰς θεοὺς δὲ καὶ ἀνθρώπους παρθένια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, ὠσχοφορικά, εὐκτικά· ταῦτα γὰρ εἰς θεοὺς γραφόμενα καὶ ἀνθρώπων περιεῖληφεν ἐπαίνους.

Fócio, Biblioteca, 321a

Τὰ δὲ λεγόμενα παρθένια χοροῖς παρθένων ἐνεγράφετο. Οἷς καὶ τὰ δαφνηφορικά ὡς εἰς γένος πίπτει· δάφνας γὰρ ἐν Βοιωτίᾳ διὰ ἐννεαετηρίδος εἰς τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος κομίζοντες ἱερεῖς ἐξύμνουν αὐτὸν διὰ χοροῦ παρθένων.

Escólios a Aristófanes, Aves, 1099,

παρθένια: (Διὰ τὸ ἐπιμελῶς τὰς γυναῖκας καὶ τὰς παρθένους) τὰ μύρτα ἐσθίειν.

Élio Herodiano, Sobre a prosódia. III.131.

διχῶς οὖν ἔσται, ὥς ἐστι δῆλον παρ' Ἀλκμᾶνι ἐν ἀρχῇ τοῦ δευτέρου τῶν παρθενείων ᾠσμάτων. φησὶ γάρ οὐκ ἦς ἀνὴρ ἄγροικος οὐδέ σκαιὸς οὐδέ παρὰ συφοῖσιν, οὐδέ Θεσσαλὸς γένος, οὐδ' Ἑρυσιαῖος οὐδέ ποιμήν.

Escólios em Píndaro, Píticas, III.139a

πάρεδρος γὰρ ὁ Πάν τῇ Ῥέα, ὡς αὐτὸς ὁ Πίνδαρος ἐν τοῖς κεχωρισμένοις τῶν Παρθενείων (fr. 95) φησίν· ἦ Πάν Ἀρκαδίας μεδέων, ἕως τοῦ Ματρὸς μεγάλας ὀπαδὲ, σεμνῶν Χαρίτων μέλημα τερπνόν.

Escólios em Teócrito, II. 10b

<ἀλλὰ Σελάννα:> Πίνδαρός φησιν ἐν τοῖς κεχωρισμένοις τῶν Παρθενείων, ὅτι τῶν ἐραστῶν οἱ μὲν ἄνδρες εὖχονται <παρ>εῖναι Ἥλιον, αἱ δὲ γυναῖκες Σελήνην.

Estéfano de Bizâncio, Étnicas, 282

Ἐρυσίχαιος προπαροξυνόμενον ἐν τοῖς ἐθνικοῖς. μήποτε οὖν τὸ χαῖον ἐγκεῖσθαι, ὃ ἐστὶν ἡ βουκολικὴ ῥάβδος, καὶ τὸν ἐρύσω μέλλοντα. διχῶς οὖν ἔσται, ὡς ἐστὶ δῆλον παρ' Ἀλκμᾶνι ἐν ἀρχῇ τοῦ δευτέρου τῶν παρθενείων ᾠσμάτων· φησὶ γάρ

οὐκ ἦς ἀνὴρ ἄγροικος οὐδέ

σκαῖος οὐδέ παρὰ σοφοῖσιν, οὐδέ Θεσσαλὸς γένος,

οὐδ' Ἐρυσιχαῖος [οὐδὲ ποιμήν].

Ρόlux, Onomasticon, IV. 81

καὶ τὸ μὲν γαμήλιον αὐλήμα δύο ἦσαν αὐλοί, μείζων ἄτερος, συμφωνίαν μὲν ὑποδηλοῦντες, μείζω δ' εἶναι χρῆναι τὸν ἄνδρα. οἱ δὲ παροίνιοι σμικροὶ μὲν, ἴσοι δ' ἄμφω· τὴν γὰρ ἰσότητα συμποσίῳ πρέπειν. ἤρμοττον δὲ πρὸς ὕμνους μὲν οἱ σπονδειακοί, πρὸς παιᾶνας δ' οἱ Πυθικοί· τελείους δ' αὐτοὺς ὠνόμαζον, ἡὔλουν δὲ τὸ ἄχορον αὐλήμα, τὸ Πυθικόν, οἱ δὲ χορικοὶ διθυράμβοις προσηύλουν. καὶ τοῖς μὲν παρθενίοις αὐλοῖς παρθένοι προσεχόρευον, τοῖς δὲ παιδικοῖς παῖδες προσῆδον· οἱ δ' ὑπερτέλειοι προσεφθέγγοντο ἀνδρῶν χοροῖς. κιθαριστήριοι δὲ καὶ τοῦνομα διότι κιθάραις προσηύλουν διδάσκει. παράτρητοι δὲ θρήνοις ἤρμοττον, ὃξὺ καὶ νωθὲς πνέοντες. τῶν δὲ βομβύκων ἔνθεον καὶ μανικὸν τὸ αὐλήμα, πρέπον ὀργίοις. ἔνιοι δὲ καὶ ἐμβατηρίους αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις, καὶ δακτυλικοὺς τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν· οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αὐλῶν ἀλλὰ μελῶν εἶναι εἶδη λέγουσιν, ὑποθεάτρους δ' αὐλοὺς τοὺς ἐπὶ τοῖς νόμοις τοῖς αὐλητικοῖς ἐκάλεσαν. οἱ δὲ Σύριοι θρασύ τι καὶ εὐτολμον ἐμπνεῖν

δοκοῦσιν. γίγγλαρος δὲ μικρός τις αὐλίσκος Αἰγύπτιος, μοναυλία πρόσφορος. καὶ σκυτάλια μέντοι μικρῶν αὐλίσκων τοῦνομα.

Vita Ambrosiana de Píndaro, 3

γῆμας δὲ Μεγάκλειαν τὴν Λυσιθέου καὶ Καλλίνης ἔσχεν υἱὸν Δαΐφαντον, ᾧ καὶ δαφνηφορικὸν ᾄσμα ἔγραψεν· καὶ θυγατέρας δύο, Πρωτομάχην καὶ Εὐμητίν.

Comentários a Dionísio Trácio, Arte Gramática, 450

Δαφνηφορικόν ἐστὶ τὸ ἀδόμενον εἰς τὸν Ἀπόλλωνα ὑπὸ τῶν κομιζόντων τὴν δάφνην ἐκ τῶν Τεμπῶν.

Escólios em Clemente de Alexandria, 298

δάφνης] τῶν δαφνηφορικῶν οὕτως ὀνομαζομένων παρ' ὅσον δάφνας δι' ἐνναετηρίδος εἰς τὸ τοῦ Ἀπόλλωνος κομίζοντες οἱ ἱερεῖς ἐξύμνουν αὐτόν.

Pólux, Onomasticon, IV.53

τὰ δὲ ποιήματα καὶ ᾠδαὶ καὶ ᾄσματα καὶ μέτρα καὶ λόγοι ἔμμετροι, ἔπη ἡρῶα, ἐξάμετρα, ῥαψωδία, ἐλεγεῖα, πεντάμετρα, ἐπιγράμματα, ἱαμβοὶ, ἱαμβεῖα, τρίμετρα, τετράμετρα, ἀνάπαιστα, μέλη χορικά, στροφὴ, ἀντίστροφος, ἐπωδός, ὕμνοι, παιᾶνες, προσόδια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, διθύραμβοι, ἰθυφαλλικά, ὠσχοφορικά, παροίγια, ἰόβακχοι, ὑπορχήματα, θρίαμβοι, ἐπιλήνια, ἐπιλοΐμια, παρθένεια, ἐπιθαλάμια, ἐγκώμια, ἐπίνικοι, σκολιά, θρῆνοι, σίλλοι, κωμωδία, τραγωδία, πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομματικά, ἔξοδος, εὐκτικά, ἐμβατήρια, ὑμέναιος, νόμοι, προοίμια, προνόμια, προαύλια, ἴουλοι, οὐλαμοί, οὐπιγγοί, λίνος, ἐπιμύλιος ᾠδὴ ἱμαλὶς καὶ ἱμαῖος, ὁ δ' ἄδων ἱμασιδός.

Fócio, Biblioteca, 320a.4

Εἰς θεοὺς δὲ καὶ ἀνθρώπους παρθένια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, ὠσχοφορικά, εὐκτικά· ταῦτα γὰρ εἰς θεοὺς γραφόμενα καὶ ἀνθρώπων περιείληφεν ἐπαίνους.

Fócio, *Biblioteca*, 320a.4

Οἷς καὶ τὰ δαφνηφορικὰ ὡς εἰς γένος πίπτει· δάφνας γὰρ ἐν Βοιωτίᾳ διὰ ἐννεαετηρίδος εἰς τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος κομίζοντες ἱερεῖς ἐξύμνουν αὐτὸν διὰ χοροῦ παρθένων.

Fócio, *Biblioteca*, 321b.25

Αὐτὸς δὲ ὁ δαφνηφόρος ἐπόμενος τῆς δάφνης ἐφάπτεται, τὰς μὲν κόμας καθειμένος, χρυσοῦν δὲ στέφανον φέρων καὶ λαμπρὰν ἐσθῆτα ποδήρη ἐστολισμένος ἐπικρατίδας τὲ ὑποδεδεμένος· ὧ χορὸς παρθένων ἐπακολουθεῖ προτείνων κλῶνας πρὸς ἱκετηρίαν ὕμνων. Παρέπεμπον δὲ τὴν δαφνηφορίαν εἰς Ἀπόλλωνος Ἰσμηνίου καὶ Χαλαζίου.

Vita Ambrosiana de Píndaro, 3 D,

γῆμας δὲ Μεγάκλειαν τὴν Λυσιθέου καὶ Καλλίνης ἔσχεν υἱὸν Δαΐφαντον, ὧ καὶ δαφνηφορικὸν ᾄσμα ἔγραψεν· καὶ θυγατέρας δύο, Πρωτομάχην καὶ Εὐμητίν.

Escólios Londrinos a Dionísio Trácio, 450.17

Ἰόβακχόν ἐστι μέλος ᾄδόμενον εἰς Διόνυσον· εἴρηται δὲ ἀπὸ τοῦ λέγειν «ἰὼ Βάκχε». Δαφνηφορικόν ἐστι τὸ ᾄδόμενον εἰς τὸν Ἀπόλλωνα ὑπὸ τῶν κομιζόντων τὴν δάφνην ἐκ τῶν Τεμπῶν.

Escólios a Clemente de Alexandria, 298.29

δάφνης] τῶν δαφνηφορικῶν οὕτως ὀνομαζομένων παρ' ὅσον δάφνας δι' ἐννεαετηρίδος εἰς τὸ τοῦ Ἀπόλλωνος κομίζοντες οἱ ἱερεῖς ἐξύμνουν αὐτόν.

Escólios a Teócritο, V.14b

Πᾶνα <τὸν> ἄκτιον· ἔστι Πανὸς ἱερὸν πλησίον Κράθιδος ποταμοῦ, ὡς φησι Φιλοστέφανος. τινὲς δὲ φασὶ τὸν ὑπὸ ἀλιέων [τὸν] ἐπὶ τῆς ἀκτῆς ἰδρυμένον· φησὶ δὲ καὶ Πίνδαρος τῶν ἀλιέων αὐτὸν φροντίζειν.

Élio Aristides, *Orações*, XLI.6

διδόασι δ' αὐτῷ <Διονύσω> καὶ τὸν Πᾶνα χορευτὴν τελεώτατον θεῶν ὄντα, ὡς Πίνδαρός
τε ὕμνεϊ καὶ οἱ κατ' Αἴγυπτον ἱερεῖς κατέμαθον.

Escólios a Teócrito, II.10b

Πίνδαρός φησιν ἐν τοῖς κεχωρισμένοις τῶν Παρθενείων, ὅτι τῶν ἐραστῶν οἱ μὲν ἄνδρες
εὖχονται <παρ>εῖναι Ἥλιον, αἱ δὲ γυναῖκες Σελήνην.

3.3.1. Partênios de outros autores (exceto Álcman)

Pseudo-Álcman (Collectanea Alexandrina), Fr. 9.1 Powell

Ἦνθομεν ἐς μεγάλας Δαμάτερος ἐννέ' ἐάσσα[ι
παῖσαι παρθενικαί, παῖσαι καλὰ ἔμματ' ἐχοῖσα[ι],
καλὰ μὲν ἔμματ' ἐχοῖσαι, ἀριπρεπέας δὲ καὶ ὄρμ[ως
πριστῶ ἐξ ἐλέφαντος, ἰδῆν ποτεοικότας αἰτ[

Παρθένειον (Collectanea Alexandrina), Fr. 26.1 Powell

Βᾶτε βᾶτε κεῖθεν, αἰ δ'
ἐς τὸ πρόσθεν ὁρόμεναι·
τίς ποθ' ἄ νεᾶνις; ὥς
εὐπρέπης νιν ἀμφέπει

4. Bibliografia

- AGÓCS, P., CAREY, C. & RAWLES, R. (ed.) *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 2012.
- _____. AGOCS, P. "Epinician as Sacred Song". APA (2013).
- ANDERSON, J. *Ancient Greek Horsemanship*. Berkeley & Los Angeles, 1961.
- ARDIZZONI, A. "Note sul testo di Pindaro". GIF 26 (1974) 252-262.
- BÄBLER, B. "Sirens". In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- BAKKER, E. "Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter". *Poetics Today* 20 (1999) 11-26.
- BAKKER, S.
- BALSAMEDA, L.J. *Heracles/Hercules*. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich/München, 1988. v.5, 253- 262.
- BARRINGER, J. *The Hunt in Ancient Greece*. Maryland, 2001.
- BATTISTI, D. "σύνετος as Aristocratic Self-Description". GRBS 31 (1990) 5-25.
- BEEKES, R. et al. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden, 2009.
- BERNARDINI, P. "Linguaggio e programma poetico in Pindaro". QUCC 4 (1967) 80-97.
- _____. *Mito e attualità nelle odi di Pindaro*. Roma, 1983.
- BOEKE, H. *The Value Of Victory In Pindars Odes: Gnomai, Cosmology and the Role of the Poet*. Leiden, 2007.
- BONA, G. *I Peani: Testo, traduzione, scoli e commento*. Cuneo, 1988.
- _____. "Pindaro tra poeti e filologi alessandrini". In PORRO, A & MILANESE, G. (ed.). *Poeti e filologi, filologi-poeti. Composizione e studio della poesia epica e lirica nel mondo greco e romano*. Aevum 8 (1995) 87-103.
- BONIFAZI, A. "Communication in Pindar's Deictic Acts." *Arethusa* 37 (2004) 391-414.
- BORGEAUD, P. *The cult of Pan in ancient Greece*. Chicago, 1988.
- BOWIE, E. "Alcman's first Partheneion and the song the Sirens sang." In ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*. Berlin/Boston, 2011, 33-66.

- BOWRA, C. *Pindari carmina cum fragmentis*. Oxford, 1947.
- BOWRA, C. "Two Lines os Eumelus". CQ 13 (1963) 143-153
- BRASWELL, B. *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin-New York, 1988.
- _____. *A Commentary on Pindar Nemean One*. Fribourg, 1992.
- _____. *A Commentary on Pindar Nemean Nine*. Berlin-New York, 1998.
- _____. "Reading Pindar in Antiquity". MH 69 (2012) 12-28.
- BREMER, J. *Interpretations of Greek Mythology*. London, 1987.
- _____. *Greek Hymns*. Tübingen, 2001.
- _____. "Traces of the Hymn in the *epinikion*." *Mnemosyne* 61 (2008) 1-17.
- _____. *Greek Religion and Culture, the Bible and the Ancient Near East*. Leiden, 2004, 73-100
- BRIAND, M. "Les épinicies de Pindare sont-elles lyriques? ou Du trouble dans les genres poétiques anciens". In MONCOND'HUY, D; SCEPI, H. (ed.) *Le genre de travers: littérature et transgénéricité*. Rennes, 2008, 21-42.
- BUDELMANN, F. "Epinician and the symposion: A comparison with the enkomia". In AGÓCS, P. et. al. (ed.) *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 2012, 173-190.
- BULMAN, P. *Phthonos in Pindar*. Berkeley, 1992.
- BUNDY, E. *Studia Pindarica*. California, 1962.
- BURNETT, A. *Pindar's songs for young athletes of Aigina*. Oxford, 2005.
- BURNETT, A. "Servants of Peitho: Pindar fr. 122." GRBS 51 (2011): 49-60.
- CAIRNS, E. "Pindar Fr. 104b Snell" CQ 22 (1972) 33-41.
- CALAME, C. "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque". QUCC 17 (1974) 113-128.
- _____. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Roma, 1977.
- _____. 'From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song'. Arion 3 (1995) 136-54.
- _____. *Choruses of young women in ancient Greece: Their morphology, religious role, and social functions*. Lanham, 2001.

- CANNATÀ-FERA, M. *Pindarus: Threnorum fragmenta: introduzione, testo, traduzione e commento*. Roma, 1990.
- . "Pindaro e la pietra di paragone." *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano (1995): 413-422.
- . "Anteo, da Pindaro a Filostrato". In ALONI, A.& ORNAGHI, M. *Tra panellenismo e tradizioni locali: nuovi contributi*. Messina, 2011, 201-220.
- CAREY, C. 'Pindar, place and performance' in HORNBLOWER, S.; MORGAN, C. (ed.). *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals*. Oxford, 2007, 199-210.
- . "Genre, occasion and performance." In BUDELMANN, F. (ed). *The Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge, 2009, 21-38.
- CATENACCI, C. "L' Iporchema di Pindaro per Ierone e gli Uccelli di Aristofane". In PERUSINO, F.; COLANTONIO, M. (ed.) *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa, 2007, 233-258.
- CAZZANIGA, I. "In Pindari Fragm. 94b Sn.-M. (P. Oxy. 659, II 18-20)". *PP* 33 (1978) 292-293.
- . "Pindaro *meli glazeis*. La melodia pânica". *PP* 33 (1978) 338-346.
- CECCARELLI, P. *La pirrica nell' antichità greco romana: Studi sulla danza armata*. Pisa & Roma.
- CENTANNI, M. "Emmeleia come parte strutturale (Meros) della tragedia nel trattato bizantino *Peri tragoidias*: Ipotesi per una denominazione dei canti corali infraepisodici". *QUCC* 38 (1991) 97-104.
- CINGANO, E. "Entre skolion et enkomion: réflexions sur le genre et la performance de la lyrique chorale grecque". In JOUANNA, J.; LECLANT, J. (org.). *La poésie grecque antique*. Paris, 2003, p. 17-45.
- CLAY, J. S. "Pindar's Sympotic Epinicia." *QUCC* 62 (1999) 25-34.
- COLE, T. *Pindar's Feasts and the Music of Power*. Roma, 1992.
- COLLINS, D. "Corinna and mythological innovation." *CQ* 56 (2006) 19-32.
- CONSTANTAKOPOULOU, C. *The dance of the islands: insularity, networks, the Athenian empire, and the Aegean world*. Oxford, 2007.

- CORCELLA, A. et al. (ed.) *Erodoto, Le storie, Libro IV: La Scizia e la Libia*. 1993.
- CRUSIUS, O. "Enkomion". RE V (1905) 2581-2583.
- CURRIE, B. *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford, 2005.
- _____. "Epinician choregia: funding a Pindaric chorus". In ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*. Berlin/Boston, 2011, 269-310.
- D'ALESSIO, G. "Nota Testuale a Pindaro fr. 123,2 Sn.-M.". SCO 37 (1987) 133-140.
- _____. & Ferrari, F. (1988). "Pindaro Peana 6, 125-183". SCO, 38, 159-180.
- _____. "Pindar's Prosodia and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments." ZPE 118 (1997): 23-60.
- _____. "Su di un papiro berlinese di lirica corale (P. Berol. inv. 13411 = Pind. fr. 52 N S. M.)". ZPE 126 (1999) 15-25.
- _____. "Defining local identities in Greek lyric poetry". In HUNTER, R. & RUTHERFORD, I. (org.). *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, 2009, 137-167.
- _____. "Re-Constructing Pindar's First Hymn: The Theban "Theogony" and the Birth of Apollo" in ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. (eds.). *Apolline Politics and Poetics*. Athens, 2009b, 129-48.
- DALE, A. "Stasimon and Hyporchema". In *Collected Papers*. Cambridge, 1969, 34-40.
- DALE, A. "Topics In Alcman's Partheneion". ZPE 176 (2011) 24-38.
- D'ALFONSO, F. *Stesicoro e la performance. Studio sulle modalità esecutive dei carmi stesicorei*. Roma, 1994.
- DAVIDSON, J. "Pindar Fr. 99 Bowra (109 Snell)". CR 16 (1966) 16.
- DAVIES, M. "Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book". CQ 38 (1988) 52-64.
- DEACY, S. & VILLING, A. "What was the Colour of Athena's Aegis?" JHS 129 (2009) 111-129.
- DENNISTON, J. *The Greek Particles*. Oxford, 1954.

- DEPEW, M. & OBBINK, D. (ed.). *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge, 2000.
- DIEHL, E. "Hyporchema". *RE IX* (1914) 338-343.
- DIK, H. *Word Order in Ancient Greek*. Amsterdam, 1995
- _____. *Word Order in Greek Tragic Dialogue*. Oxford, 2007.
- DODDS, E. R. (1960). *Euripides Bacchae*. Oxford.
- DONLAN, W. *The Aristocratic Ideal in Ancient Greece and Selected Papers*. Lawrence, 1999.
- DRACHMANN, A. *Scholia vetera in Pindari carmina*. I-III. Amsterdam, 1967-1969.
- DUCHEMIN. *Pindare, poète et prophète*. Paris, 1955.
- ECKERMAN, C. "Was Epinician Poetry Performed at Panhellenic Sanctuaries?" *GRBS* 52 (2012) 338-360.
- ECKSTEIN, A. *Moral Vision in "The Histories" of Polybius*. California, 1995.
- ELSNER, J. & RUTHERFORD, I. (eds). *Pilgrimage in Graeco-Roman and early Christian antiquity: seeing the gods*. Oxford, 2005.
- ERBSE, H. "Über Pindars Umgang mit dem Mythos". *Hermes* 127 (1999) 13-32.
- FABBRO, E. (ed.). *Carmina convivalia attica*. Roma, 1995.
- FANTUZZI, M. "Ktisis Poems." In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. *BNP*, 2006.
- _____. "Sung Poetry: The Case of Inscribed Paeans." In CLAUSS, J. & CUYPERS, M. (eds.). *A Companion to Hellenistic Literature*. Chichester, 2010, 181-196.
- FARAONE, C. "An Athenian Tradition of Dactylic Paeans to Apollo and Asclepius: Choral Degeneration or a Flexible System of Non-Strophic Dactyls?" *Mnemosyne* 64 (2011) 206-231.
- FÄRBER, H. *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*. München, 1936.
- FARNELL, L. *The cults of the Greek states*. Vol. 4. Oxford, 1907.
- FERRARI, F. "Sul prosodio pindarico per gli Egineti". *SCO* 47 (1999) 149-158.
- _____. "Representations of cult in epinician poetry". In AGÓCS, P. et. al. (ed.) *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 2012, 158-172.
- FERRARI, G. *Alcman and the Cosmos of Sparta*. Chicago, 2008.

- FINKELBERG, M. *The Homer Encyclopedia*. 3. vols. Oxford, 2011.
- FORD, A. "The genre of genres." *Classical Review* 10 (2002): 41.
- _____. *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, 2009.
- _____. *Aristotle as Poet: The Song for Hermias and its Context*. Oxford, 2011.
- FOX, R. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios", In SHIPLEY, G & SALMON, J. (ed.). *Human Landscapes in Classical Antiquity*. London/New York, 1996, 119-153.
- FRANCIS, E. "Pindar Fr. 104b Snell" *CQ* 22 (1972) 33-41.
- FRANKLIN, J. "Songbenders of Circular Choruses." In KOWALZIG, B. & WILSON, P. (eds.). *Dithyramb in Context*. Oxford, 2013, 231-235.
- FREY, A. "Loxias." In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- FÜHRER, R. "Responsionen in Pindarfragmenten". *ZPE* 9 (1972) 41-42.
- FÜHRER, T. "A Pindaric Feature in the Poems of Callimachus". *AJPh* 109 (1988) 53-68.
- FUNKE, P. "Onchestus." In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- GALIANO, M. "Los papiros pindaricos". *Emerita* 16 (1948) 165-200.
- _____. "La lirica griega a la luz de los descubrimientos papirológicos". In *Actas del Primer Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 1958, 63-79.
- GALLAVOTTI, C. "Pindaro Hyporch. Fr. 107ab". *RFIC* 40 (1962) 38-42.
- GALLO, I. "Gli skolia di Pindaro. Nota critica al catalogo pindarico del Papiro di Ossirinco XXVI 2438". *QUCC* 8 (1969) 105-112.
- GARROD, H. W. (1920). "The Hyporcheme of Pratinas". *CR* 34: 129-136.
- GARVIE, A. F. (1986). *Aeschylus: Coephoris*. Oxford.
- GENTILI, B. *La metrica dei greci*. Messina, 1951.
- _____. "Aspetti del rapporto poeta, committenti, uditorio nella lirica corale greca." *Studi urbinati di 'storia, filosofia e letteratura* 39 (1965) 70-88.
- _____. & PAIONI, G. (eds.). *Il mito greco*. Roma, 1977
- _____. *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Bari, 1984.

- _____. "Pindarica III: La Pitica 2 e il carme iporchematico di Castore (fr. 105 a-b Maehler)". QUCC 40 (1992) 49-55.
- _____. et al. *Pindaro: Pitiche*. Roma, 1995.
- _____. & LOMIENTO, L. "Colometria antica e filologia moderna". QUCC 69 (2001) pp. 7-22;
- _____. *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella grecia antica*. Milano, 2003.
- _____. et al. *Pindaro: Olimpiche*. Roma, 2013.
- GERBER, D. *A bibliography of Pindar, 1513-1966*. Cleveland, 1969
- GERBER, D. *Emendations in Pindar, 1513-1972*. Amsterdam, 1976.
- _____. *Pindar's Olympian One: A Commentary*. Toronto, 1982.
- _____. "Pindar's Olympian Four: A Commentary". QUCC 54 (1987) 7-24.
- _____. "Pindar, Nemean Six: A Commentary." HSCPh 99 (1999) 33-91.
- GIANOTTI, G. *Per una poetica pindarica*. Torino, 1975.
- GOLDEN, M. "Equestrian Competition in Ancient Greece: Difference, Dissent, Democracy". Phoenix 51 (1997) 327-344.
- _____. *Sport in the Ancient World from A to Z*. London, 2004.
- GOSTOLI, A. "L'inno apopemptico in Menandro Retore e nella prassi poetica greca (Bacchilide e Callimaco)." *Paideia* 64 (2009) 589-596.
- GRAF, E. "Das Kollegium der Molpoi". MH 31 (1955) 209-215.
- GRANDOLINI, S. "Il dafneforico di Pindaro per Apollo Ismenio (Fr. 94b Sn.-M.)". AFLPer 6 (1982/83) 5-28.
- _____. "Sul fr. 95 Sn.-M. di Pindaro". AFLPer 7 (1983/84) 5-11.
- _____. "In margine ad Aristophanes, Av. 851-857". GIF 38 (1986).
- _____. "Osservazioni sul prosodio". AFLPer 25 (1987-1988) 27-52.
- _____. "Canto processionale e culto nell'antica Grecia" AION 13 (1991) 125-140.
- GREGORIO, M. *Pindaro: Frammenti 94a-94b*. Pisa, 2013.

- GRIFFITH, M. "Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination". *CP* 101 (2006) 185-246.
- GRIFFITHS, J. "The Flight of the Gods before Typhon: an Unrecognized Myth (Fr. 91 Sn.-M)". *Hermes* 88 (1960) 374-376.
- GRONINGEN, B van. *Pindare au banquet. Les fragments des scolies edités avec un commentaire critique e explicatif*. Leiden, 1960.
- GUTZWILLER, K. "Literary Criticism," in CLAUSS, j. & CUYPERS, M. *A Companion to Hellenistic Literature*. Chicester, 2010, 337-65.
- HALDANE, J. "Pindar and Pan: frs. 95-100 Snell". *Phoenix* 22 (1968) 18-31.
- HAMILTON, R. Alkman and the Athenian Arkteia'. *Hesperia* 58 (1989) 449-72.
- HARVEY, E. "The Classification of Greek Lyric Poetry", *CQ* 5 (1955) 157-175.
- HEATH, M. 'Receiving the κῶμος: the context and performance of epinician', *AJPh* 109 (1988) 180-95.
- HENRICHS, A. *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart, 1996.
- HERDA, A. "The Cult of Apollo Delphinus in Miletus and the Molpoi-Decree". *APA* (2010) 2-6.
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley-London, 1985.
- HERMAN, G. *Ritualised Friendship and the Greek City*. Cambridge, 1987.
- HERZHOFF, B. "Lotus". In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. *BNP*, 2006.
- HINGE, G. "Cultic Persona and the Transmission of the Partheneions" in JENSEN, J. et al. *Aspects of Ancient Greek Cult*. Aarhus, 2009, 213-34.
- HORNBLOWER, S. *Thucydides and Pindar: historical narrative and the world of Epinikian poetry*. Oxford, 2004.
- HORNBLOWER, S. & MORGAN, *Pindar's Poetry, Patrons and Public Festivals*. Oxford, 2006.

- HUBBARD, T. "The dissemination of Pindar's non-epinician choral lyric". In ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*. Berlin/Boston, 2011, 347-363.
- HUMMEL, P. *La syntaxe de Pindare*. Paris, 1993.
- . *L'épithète pindarique*, Bern, 1999.
- HURSCHMANN, R. "Wineskin". In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- IERANÓ, G. *Il Dittirambo di Dioniso*. Roma, 1997.
- IMPERIO, O. "Pindaro e la pietra di paragone: una metafora poetologica". *Eikasmos* 11 (2000) 59-70.
- INGALLS, W. "Traditional Greek choruses and the education of girls." *History of Education* 28 (1999) 371-393.
- . "Ritual Performance as Training for Daughters in Archaic Greece". *Phoenix* 54 (2000) 1-20.
- IRIGOIN, J. *Histoire du texte de Pindare*. Paris, 1952.
- . *Recherches sur les mètres de la lyrique corale grecque. La structure du vers*. Paris, 1953.
- . *Les scholies métriques de Pindare*. Paris, 1958.
- ITSUMI, K. *Pindaric Metre: 'The Other Half'*. Oxford, 2009.
- JESUS, C. *Sympotika. Entretenimento no banquete plutarquiano*. In RODRIGUES, A. et al. *Intervenientes, Discussão e entretenimento no Banquete de Plutarco*. Coimbra, 2010, 87-128.
- KALLE, L. *Les banquets chez Pindare*. Gothenburg, 2008.
- KÄPPEL, L. *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*. Berlin, 1992.
- . "Bakchylides und das System der chorlyrischen Gattungen im 5. Jh. v. Chr.". In BAGORDO, A.; ZIMMERMANN, B. (eds). *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*. München, 2000, 11-27.
- KEIZER, H. *Life Time Entirety. A Study of AION in Greek Literature and Philosophy, the Septuagint and Philo*. Amsterdam, 2010.
- KER, J. "Solon's" Theôria" and the End of the City." *CA* (2000) 304-329.

- KIRK, G. et al. (eds). *The Iliad: a commentary*. 6 vols. Cambridge, 1985.
- KIRKWOOD, G. "Blame and Envy in the Pindaric Epinician", in GERBER, D. *Greek Poetry and Philosophy, Studies in Honour of Leonard Woodbury*. California, 1984, 169-183.
- . "Nemean 4, 93 and Eris in Pindar" QUCC 31 (1989) 7-12.
- KLINCK, A. 'Male Poets and Maiden Voices: Gender and Genre in Pindar and Alcman'. *Hermes* 129 (2001) 276-9.
- KNORR, T. "Philammon" In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- KÖHNKEN, A. *Die Funktion des Mythos bei Pindar*. Berlin, 1971.
- KOLLER, H. *Die Mimesis in der Antike*. Berne, 1954.
- KONSTAN, D. *The emotions of the ancient Greeks: Studies in Aristotle and classical literature*. Toronto, 2006.
- KOSSATZ-DEISSMANN, "Philammon". LIMC 8 (1997) 982.
- KOUSOULINI, V. "Alcmanic Hexameters and Early Hexametric Poetry: Alcman's Poetry in its Oral Context". GRBS 53 (2013) 420-440.
- KOWALZIG, B. "Changing Choral Worlds: Song-Dance and Society in Athens and Beyond", in Murray, P. & Wilson, P. (ed.). *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford, 2004, 39-65.
- . *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford, 2007
- . & WILSON, P. *Dithyramb in Context* Oxford, 2013.
- KREVANS, N. "On the Margins of Epic. The Foundation-poems of Apollonius". In HARDER, A. (ed.). *Apollonius Rhodius*. Hellenistica Groningana 4. Leuven, 2000, 69-84.
- KUEHNER, R. & GERTH, B. *Grammatik der griechischen Sprache*, I-II. Hannover-Leipzig, 1898-1904.
- KURKE, L. *The traffic in praise: Pindar and the poetics of social economy*. New York, 1991.
- . "Visualizing the Choral Epichoric: Ritual, and Elite Negotiation in Fifth-Century Thebes". In GOLDHILL, S. et. al. *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford, 2007. 63-101.

- LARDINOIS, A. "The parrhesia of young female choruses in Ancient Greece." In
ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics
and Dissemination*. Berlin/Boston, 2011, 161-172.
- LATACZ, J. et al. (eds.). *Homers Ilias: Gesamtkommentar*. II.2. Berlin/New York, 2010.
- LAVECCHIA, S. *Pindari dithyramborum fragmenta: introduzione, testo critico, traduzione e
commento*, Roma, 2001.
- LEFKOWITZ, M. *First-Person Fictions: Pindar's Poetic 'I'*. Oxford, 1991.
- LEHNUS, L. "Nota al Fr. 80 di Pindaro" ZPE 10 (1973) 275-277.
- _____. "Da una nuova ispezione di P. Oxy. IV 659 (Pindaro, Partheneia)" MPhL 2
(1977) 227-31.
- _____. *L'Inno a Pan di Pindaro (95-100 Sn.-M)*. Milano, 1979.
- _____. "Pindaro: il dafneforico per Agasicle. (Fr. 94b Sn. M.)". BICS 31 (1984) 61-92.
- _____. "Revisione di Pindaro, Partenio I". In GUALANDRI, I (org.). *Graeco-Latina
Mediolanensia*. Milano, 1985, 49-57.
- _____. "Una glossa pindarica in Corina di Tanagra". RIL 107 (1973) 393-422.
- LIENAU. "Taygetus." In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- LOBEL, E. (ed.). *The Oxyrhynchus Papyri*. V. 26. London, 1961.
- LONSDALE, S. *Dance and ritual play in Greek religion*. Baltimore, 1993.
- LOSCALZO, D. *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico*. Roma, 2003.
- LUCARINI, C. "Per l'interpretazione di Pind. Fr. 140 a S.-M. (= G8 Ruth.)". *Philologus* 155,
(2011) 3-13.
- LUCERO, J "El hiporquema en algunos dramas de Sófocles". REC 15 (1979) 79-84
- MAAS, P. *Greek Metre*. Oxford, 1962.
- MACKIE, H. *Graceful errors: Pindar and the performance of praise*. Berkeley, 2003.
- MAEHLER, H. *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*.
Göttingen, 1963.
- _____. *Die Lieder des Bakchylides*, Mnemosyne Supplement 62. Leiden, 1982.

- _____. *Pindarus: carmina cum fragmentis. Pars II. Fragmenta. Indices.* München/Leipzig, 2001.
- MANIERI, A. *Agoni poetico-musicali nella Grecia antica.* Roma, 2009.
- MARCH, J. *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry.* BICS Supplement 49, London, 1987.
- MARCO, M. "Osservazioni sull'iporchema". *Helikon* 13-14 (1973-1974) 326-348.
- MARIOTTI, G. "Ricerche sulla tecnica esegetica degli scholia vetera a Pindaro". *RFC* 3 (1987) 83-167.
- MATHIESEN, T. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages.* Nebraska & London, 1999.
- MCCRACKEN, G. "Pindar's Figurative Use of Plants". *AJPh* 55 (1934) 340-345.
- MERKELBACH, R. "Paönische Strophen bei Pindar und Bakchylides". *ZPE* 12 (1973) 45-55.
- MILLER, P. *Alcman's Partheneion and the Near East.* Toronto, 2009.
- _____. *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome.* London, 1994.
- MORRISON, A. *The narrator in Archaic Greek and Hellenistic poetry.* Cambridge, 2012.
- MOST, G. *The measures of praise: structure and function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean odes.* Göttingen, 1985.
- _____. "Pindar, Fr. 94b. 19-20 Sn.-M". *ZPE* 64 (1986) 33-38.
- MÜHL, P. von der. "Weitere pindarische Notizien". *MH* 21 (1964) 168-172.
- MULLEN, W. *Choreia: Pindar and dance.* Princeton, 1982.
- MUTH, R. "Prosodion". *RE* XXIII (1957) 857-863.
- NAGY, G. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past.* Baltimore, 1990.
- _____. "Genre and Occasion." *Mètis* 9 (1994) 11-25.
- _____. "Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater", *Arion* 3 (1994/5) 41-55.

- NAPOLITANO, M. "Note all'iporchema di Pratina". In CASSIO, C. et al. (ed.). *Synaulia Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*. AION 5 (2000) 109-155.
- NEGRI, M. "L'oschophorikon di POxy 2451 B fr. 17.6 e la sua posizione nell'edizione di Pindaro". ZPE 138 (2002) 31-39.
- _____. *Pindaro ad Alessandria. Le edizioni e gli editori*. Brescia, 2004.
- OAKLEY, J. *The wedding in ancient Athens*. Wisconsin, 1993.
- OLIMPIA, I. "Pindaro e la pietra di paragone: una metafora poetologica". Eikasmos XI (2000) 59-70.
- OLIVIERI, O. *Miti e culti tebani nella poesia di Pindaro*. Pisa, 2011.
- PAGE, D. *The Partheneion*. Oxford, 1951.
- PAVESE, C. *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. Roma, 1972.
- PAVLOU, M. "Fathers in absentia in Pindar's Epinicians." GRBS 52 (2012) 57-88.
- PÉRON, J. *Les images maritimes de Pindare*. Klincksieck, 1974.
- PETTERSSON, M. *Cults of Apollo at Sparta: the Hyakinthia, the Gymnopaediai and the Karneia*. Estocolmo, 1992.
- PFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford, 1968.
- PFEIFFER, I. *Three Aeginetan Odes of Pindar, A Commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*. Leiden, 1999.
- _____. *First Person Futures in Pindar*. Stuttgart, 1999b.
- PHILLIPS, T. 'Epinician Variations: Music and Text in Pindar, Pythians 2 and 12'. CQ 63 (2013) 37-56.
- PILZ, O. "The Performative Aspect of Greek Ritual: The Case of the Athenian Oschophoria". In HAYSOM, M. & WALLENSTEN, J. (eds.). *Current Approaches to Religion in Ancient Greece*. Stockholm, 2011, 151-167.
- PLATT, V. *Facing the gods: epiphany and representation in graeco-roman art, literature and religion*. Cambridge, 2011.
- POETHKE, G. "Pindar in der papyrologischen Überlieferung". In SCHMIDT, E. (ed.). *Aischylos und Pindar*. Berlin, 1981, 93-96.

- PÖHLMANN, E. *Denkmäler altgriechischer musik*. Erlangen, 1970.
- POLIAKOFF, M. "Nectar, Springs, and the Sea: Critical Terminology in Pindar and Callimachus". ZPE 39 (1980) 41-47.
- POMEROY, S. *Spartan women*. New York/Oxford, 2002.
- POST, R. *The Military Policy of the Hellenistic Boiotian League*. Montreal, 2012.
- POTTIER, E. "Partheneia". In DAREMBERG, C. & SAGLIO, E. (ed.). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, 1907, 338.
- PRIVITERA, A. "Pindaro, Nem. III 1-5, e l'acqua di Egina". QUCC 29 (1988) 63-70.
- PRIVITERA, G. "Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale." CS 43 (1972) 5-66.
- PRODI, E. "P. OXY. 2448 (Pi. Fr. 215 SM.) and Pindar's Prosodia." ZPE 185 (2013) 53-59.
- PROST, F. "La statue cultuelle d'Apollon à Delos". REG 112 (1999) 37-60.
- PUECH, A. *Pindare: Isthmiques. Fragments*. Paris, 2003.
- RACE, W. *The Classical Priamel from Homer to Boethius*. Leiden, 1982.
- . "P. Oxy. 2438 and the Order of Pindar's Works". RhM 130 (1987) 407-410.
- . "Elements of Style in Pindaric Break-Offs." AJPh 110 (1989) 189-209.
- RADEMAKER, A. *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint: Polysemy and Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Leiden, 2005.
- REINACH, T. (1898) "Deux fragments des hyporchemes anonymes". In *Mèlanges Henri Weil*. Paris, 413-422.
- REINHOLD, M. *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, 1970.
- RICHARDSON, N. "Aristotle and Hellenistic Scholarship". In MONTANARI, F (ed). *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*. Vandoeuvres-Genève, 1994, 7-38.
- RIJKSBARON, A (ed.). *New Approaches to Greek Particles: Proceedings of the Colloquium Held in Amsterdam to Honor C. J. Ruigh on the Occasion of His Retirement*. Amsterdam, 1997.
- . *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek: An Introduction*. Chicago, 2006.

- ROBBINS, E. "Alcman's Partheneion: Legend and Choral Ceremony. *Classical Quarterly* 44.1 (1994): 7-16.
- ROBBINS, E. "Hyporchema". CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- ROBERT, J. "Pan". In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- ROCCHI, G. "Korykion Antron", in CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- RODI, L. "Il primo partenio di Pindaro (Pap. Oxy. IV, 659 Grenfell-Hunt = fr. 94a Snell-Maehler)" in LIVREA, E & PRIVITERA, A. (org.) *Studi in onore di Anthos Ardizzoni* 2. Roma, 1978, 769-88.
- ROLLE, R. *The world of the Scythians*. California, 1989.
- RÖMER, C. (ed.). *Commentaria et lexica Graeca in papyris reperta* (CLGP). Fasc. 2.1 *Alcman*. Berlin/Boston, 2013.
- ROSSI, L. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *BICS* 18 (1971) 69-94.
- RUMPEL, I. *Lexicon Pindaricum*. Leipzig, 1883.
- RUTHERFORD, I. & IRVINE, J. "The Race in the Athenian Oschophoria and an Oschophoricon by Pindar". *ZPE* 72 (1988) 43-51.
- _____. "A New Papyrus of Pindar's Paeans: Notes on P. Oxy. LVI 3822 (= Pa. VIII, VIIIb)". *ZPE* 86 (1991) 5-8.
- _____. "Two Heroic Prosodia: A Study of Pindar, Pa. XIV-V". *ZPE* 92 (1992) 59-72
- _____. "Apollo in ivy: the tragic Paean". *Arion*, 3 (1994) 112-135.
- _____. "Apollo's Other Genre: Proclus on Nomos and his Source" *CP* 90 (1995) 354-61
- _____. "The nightingale's refrain: P. Oxy. 2625 = SLG 460." *ZPE* 107 (1995b) 39-43.
- _____. "For the Aeginetans to Aiakos a Prosodion: An Unnoticed Title at Pindar, Paean 6, 123, and Its Significance for the Poem". *ZPE* 118 (1997) 1-21.
- _____. "ΠΡΟΣΩΔΙΟΝ. A Musical Term in a Delian Inscription (IG XI 120.49)". *ZPE* 130 (2000) 147-148.

- _____. "Theoria and Darśan: pilgrimage and vision in Greece and India." CQ 50 (2000) 133-146.
- _____. *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford, 2001
- _____. "The prosodion: approaches to a lyric genre". In AA.VV. *Studi di Filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*. Napoli, 2003, p. 713-726.
- _____. "Theoria and the Olympic Games. A Neglected Aspect in Ancient Athletics", in KAILA, M. et al. (eds.). *Hue Kue. The Olympic Games in Antiquity. Bring Forth Rain and Bear Fruit*. Athens, 2004, 171-83.
- _____. "Black Sails to Achilles. Pilgrimage and Initiation in Philostratus' *Heroicus*". In BOWIE, E. & ELSNER, J. (eds.). *Philostratus*. Cambridge, 2009, 231-250.
- _____. *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece: A Study of Theoria and Theoroi*. Cambridge, 2013.
- SÁNCHEZ, P. *L'Amphictionie des Phyles et de Delphes: recherches sur son rôle historique des origines au IIe siècle de notre ère*. Stuttgart, 2001.
- SANTÉ, P. *Gli scoli metrici a Pindaro*. Pisa-Roma, 2008.
- SBORDONE, F. "Partenii pindarici e dafneforie tebane". *Athenaeum* 18 (1940) 26-50.
- SCHACHTER, A. "La fête des Pamboiotia: le dossier épigraphique". *CEA* 7 (1978) 81-107.
- _____. *Cults of Boiotia*. London, 1981.
- SCHEIBLER, I. "Amphora". In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. BNP, 2006.
- SCHMIDT, D. "Bacchylides 17: paeon or dithyramb?" *Hermes* 118 (1990) 18-31.
- SCHRÖDER, O. *Pindari carmina*. Leipzig, 1923.
- SCHRÖDER, S. *Geschichte und Theorie der Gattung Paian*. Stuttgart, 1999.
- SCHWYZER, E. *Griechische Grammatik, I-III*. München, 1939-1953.
- SEAFORD, R. "The hyporchema of Pratinas". *Maia* 29-30 (1977-1978) 81-94.
- SEVERYNS, A. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*. Paris, 1938.
- SEVIERI, R. *Pindaro: Frammenti*. Milano, 1999.

- SISSA, G. *Greek virginity*. Cambridge, 1990.
- SLATER, W. *Lexicon to Pindar*. Berlin, 1969.
- SLUITER, I. 'The Dialectics of Genre: Some Aspects of Secondary Literature and Genre in Antiquity', In DEPEW, M. & OBBINK, D. (ed.). *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge, 2000, 183–203.
- SMITH, A. "The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment." *Leeds International Classical Studies* 4 (2005): 1-32.
- SMYTH, H.
- SMITH, H. "Iporchema". In CALAME, C. (org.) *Rito e poesia corale nella Grecia. Guida storica e critica*. Roma, 1977, 39-44.
- SNELL, B. "Was sagt Pindars Neues?". In SCHMIDT, E. *Aischylos und Pindar*. Berlin, 1981, 25-30.
- SOKOLOWSKI, F. *Lois sacrées des cités grecques*, Paris, 1969.
- STEHLE, E. *Performance and gender in ancient Greece: Nondramatic poetry in its setting*. Princeton, 1997.
- STONEMAN, R. "Pindar and the Mythological Tradition". *Philologus* 125 (1981) 44-63.
- SUTTON, D. *Dithyrambographi Graeci*. Hildesheim, 1989.
- SWIFT, L. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- TAUSEND, K. (2012). "Das Prosodion des Eumelos: Literarische Propaganda und Politische Identitätsstiftung im 4. Jh. v. Chr.". *Historia* 61, 66-77.
- TESSIER, A. *Scholia metrica vetera in Pindari carmina*. Leipzig, 1989.
- _____. *Tradizione metrica di Pindaro*. Padova, 1995.
- THEILER, W. "Die Gliederung dre griechischen Chorliedstrophe. Eine metrische Übung". *MH* (1955) 181-200.
- THUMMER, E. *Die Religiosität Pindars*. Innsbruck, 1957.
- TORRE, E. de la. "Melaina kardia: algunas notas pindaricas". *Eclás* 25 (1981/83) 5-9.
- TSANTSANOGLU, K. *Of Golden Manes and Silvery Faces: The Partheneion 1 of Alcman*. Berlin, 2012.

- TURYN, A. *Pindari carmina cum fragmentis*. Oxford, 1952.
- VAMVOURI, M. "Fiction poétique et réalité historique à propos du Péan de Liménios". *Gaia* 3 (1998) 37-57.
- VERDENIUS, W. *Commentaries on Pindar, I-II*. Leiden, 1987-1988.
- VETTA, M. "Convivialità pubblica e poesia per simposio in Grecia". *QUCC* 54 (1996) 197-209.
- VLEMINCK, S. "Leçon de grec: la guerre e la paix (Tyrtée, fr. 15 Bergk – Pindare, Hyporchèmes, 3 Puech)". *LEC* 47 (1979) 47-52.
- WAANDERS, F. *The History of "Télos" and "Teléo" in ancient Greek*. Amsterdam, 1983.
- WEIDEN, M. *The Dithyrambs of Pindar: Introduction, Text and Commentary*. Amsterdam, 1991.
- WELWEI, K. "Proxenia, proxenos.". In CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. *BNP*, 2006.
- WEST, M. "Melica". *CQ* 20 (1970) 205-215.
- _____. *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin Texts*. Stuttgart, 1973.
- _____. "Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar". *ZPE* 37 (1980) 137-55.
- _____. *Greek Metre*. Oxford, 1982.
- _____. *Ancient greek music*. Oxford, 1992.
- _____. "Eumelos: A Corinthian Epic Cycle?" *JHS* 122 (2002) 109-133.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. *Textgeschichte der Griechischen Lyriker*. Berlin, 1900.
- WILSON, P. *The Athenian Institution of the Khoregia*. Cambridge, 2000.
- YOUNG, D. "Some types of scribal errors in manuscripts of Pindar" *GRBS* 6 (1965) 247-273.
- ZIMMERMANN, B. "Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment", *MH* 43 (1986) 145-54.
- _____. *Dithyrambos, Geschichte einer Gattung*. Göttingen, 1992.
- ZUNTZ, G. "A Pindar Fragment (Fr. 100 Snell)". *Hermes* 85 (1957) 401-413.