



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

Alfredo Manoel de Rezende Silva

ODES EÓLIAS DE BAQUÍLIDES:
análise rítmica, edição e tradução

CAMPINAS
2018

Alfredo Manoel de Rezende Silva

ODES EÓLIAS DE BAQUÍLIDES:
análise rítmica, edição e tradução

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Alfredo Manoel de Rezende Silva e orientada pelo Professor Doutor Trajano Augusto Ricca Vieira.

CAMPINAS
2018

Agência de fomento e nº de processo: CNPq, 140458/2014-0

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3537-1832>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

Rezende Silva, Alfredo Manoel de, 1982-
R339o Odes eólias de Baquilides: análise rítmica, edição e tradução / Alfredo Manoel de Rezende Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2018.

Orientador: Trajano Augusto Ricca Vieira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Baquilides. 2. Poesia lírica. 3. Língua grega - Métrica e ritmo. 4. Crítica textual. I. Vieira, Trajano Augusto Ricca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Aeolic odes of Bacchylides: rhythmic analysis, edition and translation

Palavras-chave em inglês:

Bacchylides

Lyric poetry

Greek language - Metrics and rhythmic

Textual criticism

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Trajano Augusto Ricca Vieira [Orientador]

Paula da Cunha Corrêa

Marcos Martinho dos Santos

Giuliana Ragusa

Flavio Ribeiro de Oliveira

Data de defesa: 23-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Linguística



BANCA EXAMINADORA

Trajano Augusto Ricca Vieira

Paula da Cunha Correa

Marcos Martinho dos Santos

Giuliana Ragusa

Flavio Ribeiro de Oliveira

IEL / UNICAMP
2018

A ATA DA DEFESA com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA – Sistema de Gestão Acadêmica.

L'inno della vittoria potè essere concretato in una sentenza breve:
la Forma è l'immagine plastica della Funzione.

Angelo RUFFINI: *Fisiogenia - La biodinamica dello sviluppo* (1925, p. 970).

AGRADECIMENTOS

ἕτερος δὲ ἐξ ἑτέρου σοφὸς τό τε πάλαι τό τε νῦν, φησὶ Βακχυλίδης
ἐν τοῖς Παιάειν· οὐδὲ γὰρ ῥαίϊστον ἀρρήτων ἐπέων πύλας ἐξευρεῖν.

[Diz Baquilides nos Peãs: “*de um a outro artífice, outrora ou no presente: não é fácil defrontar-se com portais de falas indizíveis.*”]

CLEMENTE de Alexandria: *Miscelânea*. 5, 11, 68, 5, 2.

Ao meu orientador, Trajano Vieira, sou sumamente grato. Seu princípio de conduzir o estudo do grego movido pelo prazer estético, anunciado já no primeiro dia de aula, acompanhou-me por todo esse tempo, e foi responsável por manter aceso meu gosto pela literatura clássica, interesse despertado na biblioteca de meus pais.

Agradeço aos professores Flávio Ribeiro e Isabella Tardin Cardoso. O primeiro incitou-me, há dez anos, a traçar o caminho acadêmico e, desde então, esteve sempre em diálogo com meus trabalhos; já os tópicos abordados pela professora, em cursos e disciplinas, foram fundamentais para este trabalho.

Aos professores externos, convidados a compor a banca de arguição, Paula da Cunha Corrêa (USP), Marcos Martinho (USP) e Giuliana Ragusa (USP), agradeço-lhes pela copiosa contribuição, dada com grande gentileza. Professora Giuliana deixou-me ainda uma cópia com apontamentos acerca da homogeneização de procedimentos redacionais. Agradeço-lhes e os isento de qualquer incorreção remanescente.

Agradeço também a André Ribeiro, então professor de Composição Musical na USP, pela atenta leitura da primeira das análises rítmicas aqui apresentadas, e pelo subsequente diálogo.

Ao Instituto de Estudos da Linguagem, agradeço pelo repasse da Bolsa CNPq durante todo o processo de doutoramento; e aos diligentes secretários da Pós-Graduação e demais funcionários do Instituto.

Agradeço a Ariane Lindemute e Paulo Sachs, ouvintes constantes dos passos e argumentos da tese; a Mônica Mishima, monitora de grego durante toda a minha graduação, que leu atentamente a versão final do trabalho; a Fabiana Lopes da Silveira e

Robson della Torre, que me auxiliaram na obtenção de materiais raros; aos amigos colegas José Leonardo Buzelli, Osvaldo Cunha, Marina Soares e Paulo de Paula; à família Yu; aos queridos Fernando Baumgartner, Igor Kloos, André Nogueira, Éverton Amorim e Camila Lima; a riru; a Maria José e Antônio Sachs; a Flavio Caldonazzo, Alexandre D'Antonio, Michele Vanzetti, Nina Veiga e Moacyr del Picchia, pelos anos de formação. A todos estes e, com especial afeto, a Ana Fátima e aos pais Maria José e José Maria, dos quais tomei o apreço à língua e ouvi primeiro histórias de heróis, ciclopes e minotauros.

RESUMO

Baquílides de Ceos empregou estruturas rítmicas eólias em algumas de suas odes. O texto de seus corais foi editado na antiguidade helenística; parte da tarefa do editor consistia na identificação dessas estruturas rítmicas nas séries silábicas e eventual segmentação dos períodos em pequenos cólones. As modernas edições de Maehler e Irigoin atêm-se, em maior ou menor grau, à edição helenística. Proponho uma edição alternativa, guiada pela identificação de um processo composicional anterior ao aspecto formal; sob esse viés, busco segmentar os períodos encontrando neles elementos de início, meio e fim análogos aos que notoriamente são identificados nos versos eólicos de autores lésbios – estruturas menores, mais regulares e, em geral, de mais fácil análise. Quando confrontados os versos de uma mesma ode, agora identificados, uma grande regularidade emerge de entre suas estruturas rítmicas. Uma tradução acompanha o texto das odes analisadas.

PALAVRAS-CHAVE: Baquílides; Poesia lírica; Língua grega – Métrica e ritmo; Crítica textual.

ABSTRACT

Bacchylides of Ceos uses Aeolic rhythmic structures in some of his odes. The text of his chorals was edited in Hellenistic period; part of the editor's task consisted in identifying those rhythmic structures in syllabic series and eventual segmentation in small cola. Modern editions by Irigoin and Maehler follow the hellenists to a lesser or greater extent. I propose an alternative edition, guided by the identification of a compositional process prior to the formal aspect; from that point of view, I aim to segment the periods, finding in them elements of beginning, middle and end analogue to the ones notoriously identified in the Aeolic verses from Lesbian authors – smaller structures, more regular and, in general, of easier analysis. When we confront the verses of a same ode, now identified, a great regularity emerges from their rhythmic structures. A translation follows the text of the odes studied.

KEYWORDS: Bacchylides; Lyric poetry; Greek language - Metrics and rhythmic; Textual criticism.

ABBREVIATURAS

- DAGM *Documents of ancient Greek music.* Egert PÖHLMANN & Martin WEST.
G-H *The Oxyrhynchus papyri 11.* Bernard GRENFELL & Arthur HUNT.
P-L *Poetarum Lesbiorum fragmenta.* Edgar LOBEL & Denys PAGE.
PMG *Poetae melici Graeci.* Denys PAGE.
LGPM *Lexicon of Greek personal names.* Ed. Peter FRASER & Elaine MATTHEWS

SÍMBOLOS

–	sílaba longa
∪	sílaba breve
┘	síncope entre –∪ ou ∪–
×	sílaba ancípite: – ou ∪
∧	posição sincopada
○○	-- ou –∪ ou ∪–
⊗	início ou fim de ode
^	ponte entre segmentos

VERSOS EÓLIOS

adoneu	–∪∪–┘
base eólia	○○
dodrans	–∪∪–∪–
dodrans ∪	–∪∪∪–
ferecrácio	○○ –∪∪–∧┘
glicônio	○○ –∪∪–∪–
gl. anaclástico	○○ –x–∪∪–
hagesicoreu	x –∪∪–∪–┘
hendecassílabo falécio	○○ –∪∪–∪–∪–┘
hiponaceu	○○ –∪∪–∪–┘
telesileu	x –∪∪–∪–

EXPANSÕES EM VERSOS EÓLIOS

glicônio	○○ –∪∪–<∪∪–>∪–
hagesicoreu	x –∪∪–<∪∪–>∪–┘
ferecrácio	○○ –∪∪–<∪∪–>∧┘

VERSO JÔNIO

hemíepes	–∪∪–∪∪–
----------	---------

VERSOS DATILOEPÍTRITOS

<i>e</i>	--∪-- (núcleo do e<pítrito>)
<i>E</i>	--∪--x--∪--
<i>d</i>	--∪∪--
<i>D</i>	--∪∪--∪∪--

NOTA

Para numeração das odes de Baquilides, adoto o modelo empregado por IRIGOIN segundo o qual a cada classe inicia-se uma nova contagem. Assim, os epinícios, que ocupam a primeira parte do Papiro Britânico, são contados de 1 a 15; os poemas que os seguem, referidos como ditirambos, recebem novamente uma numeração a partir do 1.

Quando me refiro a versos de algum dos poemas de Baquilides fora do escopo desse trabalho, indico a linha em que esses versos aparecem nos poemas conforme nos dão os manuscritos, não as edições modernas. Quando os versos pertencem ao escopo em análise, são referidos por uma numeração *ad hoc* a cada passo sucessivo; quando já analisados, segundo sua posição ao final do processo.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
1. FONTES TEXTUAIS	17
1.1. TEXTO NA ANTIGUIDADE	19
1.2. EDIÇÕES	20
1.2.1. <i>Edições renascentistas</i>	20
1.2.2. <i>Edições românticas</i>	22
1.3. O PAPIRO	23
1.3.1. <i>Descoberta do papiro</i>	23
1.3.2. <i>Características do documento</i>	23
1.3.3. <i>Data da cópia de Baquilides</i>	24
1.3.4. <i>Características da redação</i>	25
1.4. SOBRE AS MÃOS	27
1.5. EDITIO PRINCEPS	29
1.5.1. <i>Edições seguintes</i>	30
2. O METRO	31
2.1. ESCOLA DE ARISTÓFANES DE BIZÂNCIO	34
2.1.1. <i>Recensio & Emendatio</i>	36
2.2. ANÁLISE DAS ODES EÓLICAS DE BAQUÍLIDES	38
2.3. PARÂMETROS DE NOTAÇÃO	39
2.3.1. <i>Ditirambo 4</i>	41
2.3.2. <i>Epinício 6</i>	50
2.3.3. <i>Epinício 2</i>	57
2.3.4. <i>Prosódia 1</i>	61
2.3.5. <i>Estrofe do Epinício 3</i>	71
2.3.6. <i>Epo do Epinício 3</i>	76
2.3.7. <i>Encômio 3</i>	83
2.3.8. <i>Encômio 5</i>	91
2.3.9. <i>Ditirambo 5</i>	93
2.3.10. <i>Ditirambo 2</i>	97
2.3.11. <i>Encômio 2</i>	101
2.3.12. <i>Epinício 4</i>	106
2.4. CONCLUSÃO	116

3. EDIÇÃO CRÍTICA E TRADUÇÃO.....	119
3.1. DUAS CONJECTURAS	120
DITIRAMBO 2.....	126
DITIRAMBO 4.....	130
DITIRAMBO 5.....	134
PROSÓDIA 1	140
ENCÔMIO 2	142
ENCÔMIO 3	148
ENCÔMIO 5	152
EPINÍCIO 2	156
EPINÍCIO 3	158
EPINÍCIO 4	172
EPINÍCIO 6	174
4. O SOM DA ESTROFE.....	176
4.1.1. <i>Dionísio de Halicarnasso e Ateneu de Náucratis</i>	178
4.1.2. <i>Interpretando Dionísio</i>	181
4.1.3. <i>Os acentos tonais no papiro</i>	185
4.2. MELODIA EM BAQUÍLIDES.....	187
4.2.1. <i>Responsividade timbrística e tonal</i>	188
4.2.2. <i>Considerações finais</i>	192
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	193
APÊNDICE.....	199
ANEXOS.....	214

APRESENTAÇÃO

ESTE trabalho é dedicado ao reestabelecimento dos metros eólicos nas odes de Baquilídes. Para este fim, analiso-as em conformidade com os padrões intrínsecos ao próprio escopo, mas também, quando oportuno, em observância a processos composicionais de outros poetas, em especial aos de artífices mélicos de Lesbos. O texto baquilídeo – a partir desse trabalho – passa a apresentar uma divisão dos versos diferente da solução alcançada pela colometria dos filólogos helenísticos e mantida, em grande medida, nas edições modernas.

Como introdução, o primeiro capítulo do trabalho expõe um panorama da transmissão textual de Baquilídes desenvolvida antes da descoberta de dois de seus livros no Egito, passando em seguida a uma breve análise do fac-símile do papiro. Apresentadas as fontes textuais, desenvolvo no segundo capítulo – coração da tese – a análise métrica não só das odes comumente nomeadas como eólias, mas também daquelas às quais a colometria alexandrina não favorecera aos modernos calcular de comum acordo a natureza de suas estruturas rítmicas.

São discriminadas, na análise, três constituintes do verso eólico: base, cadência e cláusula. Cláusula e base possuem prolação ternária, ao passo que a cadência envolve um núcleo de prolação binária. Essa dicotomia incorre em distintas regras para substituições silábicas – umas em prolação ternária, outras em prolação binária.

Duas simetrias, verificáveis entre versos de um mesmo poema, são consideradas: translação e retrogradação ou, em outras palavras, repetição e espelhamento. A partir da análise formal dos versos, um aspecto estilístico emerge da estrofe: o fluxo do canto sugere um processo composicional que justifica a posição dos versos na sequência em que ocorrem; assim, a forma de cada segmento é o indício de um processo maior, gerador da estrofe. Assim sendo, a estrofe deriva do cálculo do todo, muito além de representar uma soma de segmentos.

Ao contrário da multiplicidade de naturezas colométricas estampada nas edições modernas que seguem a esticometria antiga, os versos de Baquilídes, tal como ora evidencio, compartilham internamente de uma expressiva homogeneidade métrica. Essa

homogeneidade decorre do equilíbrio entre as repetições de um tema rítmico e as variações por que esse tema, ocasionalmente, passa. Em contraste com a constância das repetições é que as diferenças se fazem expressivas.

Após a análise, uma edição crítica é apresentada consonante com os resultados; nela, as odes são estampadas segundo o plano métrico verificado. Discutem-se problemas e conjecturas sem lugar na análise métrica. Acompanham-nas traduções cujo parâmetro foi o aspecto do fluxo contínuo entre versos, observado no texto grego.

A última seção do trabalho abarca a responsividade dos acentos tonais e timbrísticos da ode estrófica. Nesse quarto capítulo, expõe-se a questão da possível responsividade nas odes estróficas em geral, pela análise de antigos testemunhos; particularmente, são apontados traços no texto baquilídeo que contribuem ao estudo da questão.

1. FONTES TEXTUAIS

BAQUÍLIDES DE CEOS compôs corais na primeira metade do séc. v a.C. e foi contado entre os nove maiores autores líricos da língua grega pelos filólogos helenísticos.¹ No entanto, sua obra atravessou séculos apenas sugerida por pequenas citações, que foram coligidas pelos editores do tardio humanismo ao fim do séc. XIX, até alcançarem o número de sessenta e nove citações diretas ou indiretas. Em 1896, uma descoberta no Egito trouxe à luz um papiro jacente aos pés de uma múmia; esse rolo continha uma considerável quantidade de odes de Baquílides.² A cargo do Museu Britânico, o paleógrafo KENYON preparou uma edição, auxiliado por eminentes helenistas. Assim surge, em dezembro de 1897, uma tardia *editio princeps* de um autor da antiguidade clássica.

O papiro continha duas coleções de poemas – epinícios e ditirambos;³ como se tratavam de obras corais, seus primeiros críticos modernos foram os helenistas dedicados ao gênero, aqueles que estudavam um contemporâneo de Baquílides, o tebano Píndaro, autor da única porção considerável de epinícios remanescentes até então.⁴ Os pindaristas se dedicavam ao estilo obscuro da língua e narrativas truncadas do tebano e, ao confrontarem-no com Baquílides, longe de encontrar as esperadas – e muitas vezes valorizadas – complexidades textuais, ouviram do poeta de Ceos um texto direto e fluído, ou *gracioso e polido* (“καλλιγραφὸς καὶ γλαφυρός”), como opinara Pseudo-Longino, estilo que lhe renderia o epíteto de poeta da felicidade;⁵ como consequência, uma leitura intencionalista encontrou no texto de ambos um embate poético com prejuízo a Baquílides.⁶

¹ Diz um escólio a Píndaro que “são nove os compositores líricos; nove cânticos dos divinos líricos; eis o nome dos líricos preconizados: Alcman, Alceu, Safo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquílides e Píndaro [Λυρικοί ποιηταὶ μουσικῶν ἄσμάτων ἑννέα· ἑννέα δὲ καὶ αἱ καθ’ ἡμᾶς τῶν θείων ἄσμάτων ὤδαί. τὰ δὲ ὀνόματα τῶν προειρημένων λυρικῶν εἰσὶ τὰδε· Ἀλκμάν Ἀλκαῖος Καπφῶ Στησίχορος Ἴβυκος Ἀνακρέων Σιμωνίδης Βακχυλίδης καὶ Πίνδαρος].” DRACHMANN: 1903, p. 11. Sobre a formação do cânone helenístico e a posição ocupada por Baquílides, cf. HADJIMICHAEL: 2011. Os adjetivos *lírico* e *mélico* referem-se à poesia composta como música. A diferença entre ambos é de ordem diacrônica e aspectual: *μελικός* diz respeito ao *μέλος* (o *fazer melódico*), ao passo que *λυρικός* faz com que um único instrumento, a *λύρα*, empreste seu nome a toda forma de poesia musical; este último, metonímico, que aparece no escólio citado, foi amplamente empregado no período helenístico.

² A descoberta é narrada pelo egiptólogo BUDGE: 1920, pp. 345-355, que levou os papiros do Cairo a Londres ocultando e, algumas vezes, mutilando o manuscrito para escapar à fiscalização egípcia. A edição preparada por KENYON: 1897 apresenta uma transcrição que reproduz tipograficamente os papiros ao lado da de uma edição na convencional tipografia moderna, além de aparato crítico.

³ Depois da descoberta deste papiro, outros dez pequenos fragmentos foram encontrados em outros sítios.

⁴ De Píndaro restaram quatro coleções inteiras de poemas epinícios, contendo um total de 46 poemas.

⁵ [Pseudo-]LONGINUS: 1964, XXXIII 5. BURNETT: 1985, p. 4.

⁶ KENYON: 1897, p. xxx e JEBB: 1905, pp. 13-22. FEARN: 2007, p. 3 apresenta a questão.

Sua recepção foi totalmente desfavorável. Para WILAMOWITZ, por exemplo, a redescoberta dos poemas teria sido mais apropriada no período Galante, e que então, em seu próprio tempo, exigia-se mais dos poetas: “*Viel näher ist die Gefahr, dass die Philologen aus Aerger über eine getäuschte Erwartung es den armen Bakchylides entgelten lassen werden, dass sie in ihm einen grossen Dichter suchten, der denn freilich nicht erschienen ist.*”⁷ Por não atender à expectativa estética dos pindaristas, em parte influenciada pelos preceitos do *De Sublimitate*,⁸ um número restrito de helenistas interessou-se pela obra, e o público geral não chegou a conhecê-la. Este quadro acrescentou mais cinquenta anos de latência ao poeta em reduzido número de publicações acadêmicas.

Por volta de 1970, sua poesia foi gradativamente sendo reavaliada e integrada no campo dos estudos clássicos, dando origem a muitas publicações. Destaco os seguintes estudos: a estrutura formal dos epinícios, confrontada com a dos de Píndaro, foi sintetizada por HAMILTON em 1974; o uso intenso de epítetos na narrativa mítica foi analisado em 1976 por SEGAL; no mesmo ano, LEFKOWITZ publicou uma introdução aos epinícios; em 1985, Anne BURNETT dedicou-lhe um apaixonado livro no qual declara sua intenção de escrever em ato inédito sobre as composições baquilídeas como um todo, e sobre seus “*impulsos poéticos geradores.*”⁹

Em 1982 foi publicada por MAEHLER uma nova edição do texto, junto com o segundo comentário à obra inteira (o primeiro fora o de JEBB, 1905). Uma revisão da estrutura poética constitui a tese de ROMERO, 1987. Em 1993, IRIGOIN publicou o texto baseado no estudo paleográfico do Papiro Britânico. Surgem novos comentários às odes, como os de HUTCHINSON, em 2001, McDEVITT, 2009 e CAIRNS, 2010; e um estudo do contexto cultural e político, por FEARN (2007). Baquilides conta com uma tradução integral em português, por MARTINS DE JESUS (2014), autor de uma tese sobre iconografia afim aos poemas; há, entre outros trabalhos nacionais, uma dissertação sobre o uso de epítetos em seus ditirambos, defendida por MELLO na Universidade de São Paulo (2012).

⁷ “*Mais perigoso é que os filólogos, com raiva pela frustração da expectativa, façam o pobre Baquilides pagar pelo fato de eles buscarem um grande poeta, o que ele nunca foi.*” WILAMOWITZ: 1898, p. 9. Mesmo Píndaro teve sua qualidade literária por vezes questionada (cf. MASLOV: 2015, p. 5).

⁸ Pequeno tratado retórico anônimo, ca. séc. v d.C., onde seu autor pergunta com eloquência: “*ἐν μέλει μάλλον ἂν εἶναι Βακχυλίδης ἔλοιο ἢ Πίνδαρος καὶ ἐν τραγωδίᾳ Ἴων ὁ Χῖος ἢ νῆ Δία Σοφοκλῆ.* [Preferirias ser tomado por Baquilides ou por Píndaro? Na tragédia, preferirias ser Íon de Quios ou Sófocles? Por Zeus!]” [Pseudo-]LONGINUS: 1964, xxxiii 5.

⁹ BURNETT: 1985, p. 3.

1.1. TEXTO NA ANTIGUIDADE

Se o texto de Baquilídes circulou durante seu próprio século, os prosadores seus contemporâneos não o atestam.¹⁰ Os primeiros textos pelos quais se conservou algo de Baquilídes foram escritos no fim do séc. I a.C. Desta época são a citação indireta na obra de ESTRABÃO, o geógrafo, e a repetição de um epíteto da deusa Atena, em DIONÍSIO de Halicarnasso. Nomeiam-se abaixo os autores que mais citaram Baquilídes.

PLUTARCO – ensaísta nascido em Queroneia no séc. I d.C., forneceu quatorze linhas do poeta em quatro citações. Primeiro dos testemunhos supérstites mais expressivos de Baquilídes, suas citações seguem o propósito de ilustração de cunho moral. Há ainda duas citações em textos então creditados a Plutarco, hoje considerados inautênticos.

HEFESTÍON de Alexandria – erudito do séc. II d.C., autor do *Pequeno Manual de Métrica*. O conciso livro se utiliza de constantes citações poéticas exemplificadoras. São citados desde Homero e Safo até poetas alexandrinos e imperiais, como Partênio. Conservaram-se, dentre seus exemplos, seis linhas de Baquilídes.

ATENEU de Náucratis – compôs a narrativa de um *Banquete dos Sofistas*, pelo fim do séc. II, em que oito citações de Baquilídes transmitiram 24 linhas de diferentes poemas.

CLEMENTE de Alexandria – viveu sob a patrística dos sécs. II-III e servia-se, em seus escritos, de versos baquilídeos que corroborassem com os dogmas e a moral cristã de sua época. Transmitiu sete menções diretas ou indiretas, das quais uma encontra lugar no papiro de Londres (DITIRAMB. 1). Tal menção e o Peã 2 são os únicos fragmentos cuja identificação do livro em que estivessem inseridos é hoje conhecida.

ESTOBEU – João, da cidade de Estobos, compôs no séc. V uma obra de *Extratos, Dizeres e Preceitos*, em que reuniu apenas textos de autores gentios, ao contrário do que seu nome, de tradição judaico-cristã, poderia sugerir. É notório que este, dos últimos autores a citar Baquilídes, tenha recorrido a não menos que quatorze vezes ao poeta de Ceos.

Cerca de quarenta outros autores, desde o período helenístico, registraram pequenas referências e testemunhos, até que o *Etymologicum Magnum*, no séc. X, encerrasse o largo – mas rarefeito – período pelo qual se distribuiu a transmissão baquilídea. Trinta escólios a outros poetas também o mencionam, ao comparar os usos de palavras e expressões desses poemas aos usos que faz Baquilídes.

¹⁰ IRIGOIN: 1993, p. XXIII, atenta para o fato de que citações de Píndaro e Simônides sejam encontradas em autores atenienses como Platão e Aristóteles, mas nenhuma se conhece de seu congênere Baquilídes.

1.2. EDIÇÕES

De modo geral, as edições do texto de Baquilídes podem ser divididas entre anteriores à descoberta do papiro de Meir, em 1896, e aquelas que lhe sucederam. Essa divisão leva em conta o aspecto quantitativo da obra editada, já que o papiro deu a conhecer cerca de dezenove poemas em razoável estado de conservação e, antes de seu achado, Baquilídes fora conhecido apenas através das pequenas citações dos referidos autores. Nomeia-se *editio princeps* a edição do papiro em 1897, devido à escassez do texto anteriormente conhecido.

Segundo o aspecto metodológico, as edições podem ser definidas segundo duas outras categorias: por um lado, a das antologias de tradição humanista que compilam o texto conforme a vulgata; por outro, a categoria das edições românticas, cujo projeto metodológico pretendia apresentar um texto melhorado em relação ao recebido, mais próximo ao arquétipo; desta, as recentes edições são herdeiras.

1.2.1. *Edições renascentistas*

A primeira edição impressa de Baquilídes surgiu como apêndice de uma edição das odes de Píndaro composta pelo humanista parisiense Henri ESTIENNE, latinizado *Henricus Stephanus*, no ano de 1560. Impresso em Genebra, o livro se intitula *Pindari Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia*; e informa sob o título: *cæterorum octo lyricorum carmina, Alcaei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis Alcmanis*. O projeto, portanto, fora oferecer o pouco que restou da poesia dos nove líricos preferidos pela antiguidade helênica.¹¹

A publicação se divide em dois tomos com cerca de 500 páginas cada em formato *in octavo*, e oferece uma paráfrase latina ao lado do texto grego. As odes e biografias de Píndaro ocupam o primeiro volume, enquanto o segundo é dedicado aos outros oito poetas. Foram coligidas 19 citações de Baquilídes que preenchem oito páginas de texto grego. Cada citação é antecedida por uma didascália de Estienne, e algumas reproduzem parte do texto do qual se recolheu a citação. As citações recebem emendas ora ou outra que, todavia, não são declaradas. A obra recebeu reedição em 1567 e uma terceira em 1586.

¹¹ Assinale-se que todo o texto de suas *Odes de Anacreonte*, principal *corpus* do volume, é composto por poemas posteriores a Anacreonte, alguns mesmo do séc. IV d.C., cf. WEST, *Anacreontea*. Teubner: 1984.

Como será analisado detidamente na PROSÓD. 1, o editor manteve o cuidado de preservar a colometria de suas fontes textuais.

Reproduz-se abaixo, à esquerda, uma página da terceira edição de Estienne, que se tornaria ela própria a vulgata pelos duzentos anos seguintes. Traduzo à direita; resalto, na última citação, suas três emendas ao texto do códice consultado que, não obstante, foram insuficientes para conferir sentido à oração.

186 ΒΑΚΧΥΛ. ΜΕΛΗ.

Παρά τῆ ἀπαθ Δειπνοσφ.βιβλ.ιε.οκ
τῷ Βακχυλίδου ἐρστικῶν
Εὐτε τῷ ἀπ' ἀγκύλης ἦσι τοῖςδε τοῖ-
σι νεανίας, λυκὸν ἀντεῖνασα πήχῳ.

ΠΑΡΑ ΤΩ ΠΛΟΥΤΑΡΧΩ,
ὦν τῆ Πιδς δεῖ νέον ποιημέ-
των ἀκούειν.

Φάσωμψ πιζὸν κῦδος ἔχειν ἀρετάν·
πλῆτος ᾗ δὲ δεῖλοῖσιν ἀνδράπων ὀμίλει.

ΠΑΡΑ ΤΩ ΔΙΟΝΥΣΙΩ ΤΩ ΑΛΙ-
καρνασεί, ὦν τῆ περὶ σωδέσεως ὀνο-
μάτων, ἡ παρ' Αἰθῳαφ Δειπνοσφ.
βιβλ. ιδ.

Οὐχ ἔδρας ἔρπον ἔδ' ἀμβολας, ἀλλὰ
χρυσαιγίδος Ἰτωνίας χρη παρ' Ὀυδαδα-
Λον ναὸν ἐλθοντας ἀβρόν τι δεῖξα

ΚΛΗΜΗΝΣ Ο ΑΛΕΞΑΝ-
δρὸς Στρωματέων λίγω ε. Ακῶσωμψ
οὐδ' πάλιν (φησι) Βακχυλίδου τῶ με-
λοποιουδ' περὶ τῶ θεῖν λεγοντος,

Οἱ μψ ἀδμηγτες ἀει ἡ λίαν νούσων εἰ-
σι, ἡ ἀγαπτοι, ἔδεν ἀνδράποις εἰκελοι.

Παρά τῆ ἀπαθ, Στρωμ.λογ.ς.

Πάεροισ* δὲ θνατῶ* τὸν ἅπαντα χρο-
νον τῆ δάμῳνι δῶκε ποράσσοντας*

186 LÍR<ICA> DE BAQUÍL<IDES>

✿ ΤΑΜΒÉM no *Banqu<ete dos sofistas>* 15, ex-
traído dos *Poemas amatórios* de BAQUÍLIDES:
Quando da angulosidade ela arremessa a esses jo-
vens, com o branco braço erguido.

✿ PLUTARCO,
em *Por que devem os jovens*
ouvir poemas:

Digamos que a mais notável glória é a virtude; a ri-
queza também acompanha a vileza dos homens.

✿ ΔΙΟΝΪΣΙΟ de Halicarnasso,
na *Composição das palavras*;
também ΑΤΕΝΕΥ, no *Banqu<ete*
dos sofistas> 14:

Não é obra de sentar-se ou esperar; deve-se ir junto
ao primoroso templo de Itônia, de escudo dourado,
a fim de dedicar uma delicada...

✿ CLEMENTE de Alexandria,
na *Misc<elânea>*, 5: ouçamos novamente
o que fala o poeta Baquíledes
ao discorrer sobre o divino:

Eles são sempre e muito imunes às doenças, e irre-
procháveis, em nada iguais aos homens.

✿ ΤΑΜΒÉM na *Misc<elânea>*, 6:

A poucos dos mortais, a todo tempo, a deus é dado
agir [...]

* Esses termos, que assinalo, correspondem às emendas de Estienne.

1.2.2. *Edições românticas*

O séc. XIX observou grandes mudanças de parâmetros editoriais na filologia clássica, tais como grandes proporções do escopo e nova metodologia empregada.¹² Cumpre destacar três destas edições, tendo em vista seu impacto sobre a época e gerações seguintes.

Em 1822, Christian NEUE publica uma coletânea de excertos a que chamou *Bacchylides Cei Fragmenta*. Ampliando a amostra de Estienne, Neue coligiu, verteu ao latim e comentou 61 citações – diretas e indiretas; três são apontadas como de autoria incerta. Em relação à coleção de origem, os fragmentos proviriam: 9 dos epinícios; 2 dos hinos; 3 dos peãs; 3 dos ditirambos; 2 das prosódias; 3 dos hiporquemas; 3 dos amatórios; 2 dos encômios; 2 epigramas; e demais 32 fragmentos de livros não definidos. A edição de Neue os expõe nessa ordem. A obra berlinense é pioneira em sua pretensão de comentar todo o *corpus* baquilídeo ao longo de 76 páginas, e única no séc. XIX a dedicar-se exclusivamente ao compositor de Ceos. Suas conjecturas métricas fizeram-se sentir por todo o século.

Uma edição de 1839, dedicada não só a Baquilídes como a outros poetas mélicos, bem como a poetas elegíacos e iambógrafos, tornou-se modelar para as futuras coletâneas. Trata-se do *Delectus Poesis Graecorum*, de Friedrich Wilhelm SCHNEIDEWIN. O corpo principal das páginas traz 37 citações, que o editor apresenta totalmente depuradas do contexto dos quais foram coligidas: estas referências se encontram no rodapé da página de modo sistemático, acompanhadas de emendas de Heyne, Hermann, Boeckh, Dindorf e Bergk entre outros, constituindo o aparato crítico tal como apresentado ainda hoje pela tipografia de textos clássicos gregos e latinos.

A última das importantes coletâneas *ante editionem principem Bacchylidis* dedica ao poeta as páginas 1226-1243 do terceiro tomo de *Poetae Lyrici Graeci*, obra de Theodor BERGK, que aumenta ao número de 69 as citações do poeta. As citações já compiladas por Neue são nessa referidas pela numeração deste. Impresso em 1867 pela Teubner e republicado no ano de 1882, em alguns meses póstumo, o tomo encerra a extensa obra.

¹² A teorização filológica de então, compreendendo esquematizações cladísticas – movidas pelo interesse ao texto que considerariam mais próximo ao original – e a propensão romântica à poética do fragmento, fez-se sentir também nessas edições.

1.3. O PAPIRO

1.3.1. *Descoberta do papiro*

O texto dos poemas surgiu aos pedaços em Meir, uma cidade egípcia próxima a Faium. O responsável pela sua aquisição foi Sir Wallis BUDGE, orientalista responsável pela edição e tradução de textos do *Livro dos Mortos*, que publicara um ano antes da descoberta de Baquílides. Budge, curador das antiguidades egípcias e assírias do Museu Britânico, publicou um diário no qual a descoberta foi narrada entre outras tantas curiosidades e feitos de aventura, e onde é contado o modo como um excêntrico vendedor egípcio apresentou-lhe, em novembro de 1896, o maço de um rolo de papiro.

Em linhas gerais, a história é esta: BUDGE: 1920 nos conta como um excêntrico vendedor, entre amuletos e cabeças de estátuas, ofereceu-lhe um papiro a um preço exorbitante. Embora previsse importância na velharia, Budge desdenhou-a e consultou o preço de outros produtos. Pediu para copiar umas linhas do texto e as enviou a Londres para que fossem averiguadas pelo Museu, pois não pôde reconhecê-las. Despediram-se. Quando recebeu a ordem do bibliotecário geral para proteger o papiro, Budge buscou o vendedor e adquiriu o rolo, antecipando a compra com seu próprio dinheiro.

Este procedimento poderia ter-lhe rendido um processo judicial em seu prejuízo, pois aos funcionários do Museu era vetado o direito de manter um acervo privado de antiguidades. O material escapou de forma ilegal também à alfândega egípcia, conta o próprio Budge, ora entre folhas de fotografia, ora sob as laranjas de uma cesta; chegou à capital inglesa e foi entregue ao bibliotecário geral do Museu.

1.3.2. *Características do documento*

O papiro chegou em cerca de duzentos pedaços.¹³ Dois fragmentos do mesmo rolo foram integrados ao acervo do museu pela mesma época.¹⁴ Parte deste papiro ainda seria publicada em 1941, completando sete linhas do epinício 4 e dez do epinício 12.¹⁵ A altura

¹³ IRIGOIN: 1993, p. xxvii.

¹⁴ KENYON: 1897, p. xvi.

¹⁵ Dois últimos pedaços do texto, os fragmentos florentinos, foram publicados por Medea NORSÁ em 1941.

do rolo alterna entre 24,5 cm (no início) e 17 cm (no final da cópia); o extenso comprimento chega aos 4,5 m.¹⁶ Estima-se que tivesse ao todo cerca de 1500 linhas.¹⁷

O rolo inicia com os epinícios de Baquilídes. As três colunas iniciais estão esfaceladas. Seguem-nas trinta e quatro colunas em estado razoável – algumas íntegras – contendo 14 epinícios. O copista passa então ao livro de ditirambos; há nove colunas bem preservadas contendo cinco poemas. O ditirambo 6 nos chegou interrompido.

1.3.3. *Data da cópia de Baquilídes*

Nos primeiros anos de sua descoberta, algumas características fizeram os especialistas recuar a cópia ao período Ptolomaico, tais como o ε estreito, com traço horizontal central maior que os demais; π largo; eixo central do ≡ pequeno como um ponto; letra o pequena. Posteriormente, assumiu-se que outras letras tivessem o mesmo caráter que se observa no período imperial, tal como o largo λ. Concluiu-se que o documento fora copiado em um período de transição, em meados do séc. I a.C.¹⁸

No entanto, de um livro ptolomaico – tempo da primeira recensão alexandrina –, espera-se que seguisse o cânone ordenatório de poemas: primeiro os destinados a deuses; em seguida, os endereçados a heróis; e finalmente os que homenageassem os demais mortais. Seria, pois, estranho encontrar nesta época: a) dois livros – ou volumes – em um só volume/rolo; b) um livro de poemas dedicados a homens anteceder-se aos ditirambos dedicados a deuses ou heróis. Cogitou-se então que fosse um par de rolos a transmitir a coletânea.¹⁹ Uma investigação posterior concluiu ser aquela data equivocada, atribuindo a redação aos séculos I a III d.C., período romano imperial, época de edições mais flexíveis.²⁰ Se a nova datação é de consenso geral, a idéia de que os poemas estivessem dispostos em dois tomos – implicada pela antiga datação – é ainda, por vezes, repetida.²¹

¹⁶ Sobre altura, IRIGOIN: 1993, p. XXIX; sobre comprimento, KENYON: 1897, p. XVII.

¹⁷ A partir da segunda investida papirológica sobre o manuscrito, realizada por BLASS: 1898.

¹⁸ KENYON: 1897; JEBB: 1905, p. 126.

¹⁹ “*Volumen sive volumina chartacea quibus haec carmina continentur...* [O rolo ou rolos papiráceos que contêm esses poemas...].” BLASS: 1898, p. III.

²⁰ Para a segunda datação, GRENFELL & HUNT *in* IRIGOIN: 1993, p. XXVIII. IRIGOIN: 1965, pp. 48-50, indica como evidências de um só rolo: a) uma progressiva diminuição dos pedaços como um todo; b) marcas de deterioração comuns na parte inferior do rolo. O próprio Budge, primeiro comprador do texto, havia testemunhado “*a roll of light-coloured papyrus.*” BUDGE: 1920, p. 346.

²¹ Cf. MAEHLER: 2003, p. III: “*Bacchylidis epinicia et dithyrambi continentur clarissimis illis duobus voluminibus [...]*. [Os epinícios e ditirambos de Baquilídes contidos nos dois insígnos volumes [...].”

1.3.4. *Características da redação*

A cópia – observo – coincide com a maior voga baquilídea entre prosadores e letrados que o citariam, e sua escrita conta com sinais diacríticos e paragrafícos exemplares. A julgarmos ainda que o rolo – como parte de um tesouro – fora eleito para acompanhar um homem em seu túmulo, torna-se mais expressiva a coincidência entre a qualidade do trabalho de cópia e o alto índice de citações da época.

Esta coincidência nos permite supor que o séc. II d.C. seja a época em que a obra de Baquilídes mais tenha recobrado sua vivacidade desde o período de sua composição. E se levarmos a conjectura mais além, tais circunstâncias fazem-nos crer que, quando um homem dessa época citava Baquilídes, não estava ilustrando sua classe com frases raras de um autor; não ofertavam um brinde aos seus leitores que, de outra forma, não conheceriam o compositor de Ceos. Antes, o contrário – utilizavam obras em certa medida já conhecidas para validar ou endossar seu próprio texto.

∴

Embora somente algumas palavras recebam acento tonal, quase todas as linhas apresentam ao menos um. Algumas palavras também recebem marca de espírito, rude ou brando. Acentos e espíritos são muitas vezes usados com intuito de desambiguação. Hiatos são marcados com sinal de diérese. A duração de algumas vogais é indicada com uso de macros e braquias. Elisões são marcadas com apóstrofos que, no entanto, não se utilizam em crases. Adjetivos compostos recebem um hífen sobre as letras fronteiriças das partes que os compõem. A indicação de todas as pausas sintáticas sinalizadas se restringe ao uso do ponto alto. Por fim, um traço horizontal, o parágrafo, indica o fim de estrofes dentro de uma tríade; quando acompanhado do asterisco, limita o fim de uma tríade.

Todo o papiro carrega a mão de um escriba cuja escrita seria denominada A nas edições modernas. Escreve os versos em linhas sem qualquer espaçamento, mesmo entre um poema e outro. Os títulos nunca se inscrevem na coluna principal.²² Algumas letras eram alteradas pelo próprio copista durante a redação; ele riscava a letra ou trecho que

²² Uma única exceção é o título do DITIRAMB. 1. O início do poema coincide com o começo da coluna, e o título foi acrescentado não ao lado, mas acima da coluna.

julgava errado,²³ acrescentando em seguida as alterações na linha principal; essas correções são sinalizadas como A¹. A importância do papiro – e a qualidade da cópia – fez com que o estilo dessa letra fosse conhecido, desde a segunda metade do séc. xx, como uncial baquilídea.²⁴ A exclusão de letras através de um risco é creditada a A¹, embora possa dever-se a qualquer uma das mãos que intervieram posteriormente.²⁵

Uma revisão, indicada por editores modernos como A², adicionou três títulos à margem de poemas (EPINÍC. 2, DITIRAMBOS 4 e 5) e operou correções em todo o texto; estas seguem o estilo das correções do escriba do corpo dos poemas. A caligrafia também compartilha do mesmo estilo, a uncial baquilídea, uma letra tão idiossincrática que, como descrito acima, levou especialistas a um erro de datação. A espessura da ponta é a mesma. Descreve-se a diferença entre elas como sendo A² menor que A/A¹, e escrita de modo mais cuidadoso.²⁶ A única diferença técnica é seu menor tamanho em relação da anterior, necessária ao seu propósito: acrescentar correções entre as estreitas linhas, bem como títulos entre colunas igualmente estreitas. A inserção de títulos com mais cuidado não representa necessariamente mudança de mão – é uma tarefa menos extenuante que a cópia já realizada dos poemas.²⁷ Em outras palavras, a diferença entre as duas é, antes de tudo, cronológica: A¹ representa a correção durante a redação, e A², depois. Parece-me desnecessário distingui-las entre dois copistas.

Uma mão corretora A³ ofereceu, em um estágio posterior, algumas dezenas de emendas pelo texto e acrescentou os títulos negligenciados anteriormente, embora tenha

²³ Na realidade, as modificações muitas vezes parecem comprometer a métrica, ao invés de *aprimorar* o texto; cf. ΝΩΜΑΙ > ΝΩΜΑΤΑΙ NO EPINÍC. 5, linha 26 do papiro.

²⁴ A letra fora batizada pela papiróloga italiana Medea NORSI.

²⁵ E.g. EPINÍC. 5, linha 56.

²⁶ KENYON: 1897, p. xx demonstra certa cautela em relação à distinção: “*the earlier (A²) would appear to be contemporary (possibly even identical) with the original scribe* [o mais antigo (A²) pode se passar por contemporâneo (talvez até idêntico) ao escriba original].” JEBB: 1905, p. 133 recorre-se a 3 pequenos títulos para distinção da letra: “*the finer hand of the marginal title is more suggestive of a scholar* [a caligrafia mais cuidadosa no título marginal sugere a de um acadêmico].” Acredito que, ao fim, a única evidência de uma mão mais refinada seja o ω menos taquigráfico.

²⁷ É sabido que houve um costume medieval pelo qual, por vezes, títulos e versais se inscrevessem por um escriba mais habilidoso do que o copista do texto. Este reservava um espaço em sua cópia para que fosse preenchido pelo escriba especializado no uso de pigmentos e desenhos elaborados. Não considero ser o caso do papiro de Baquilídes.

omitido o título do EPINÍC. 5.²⁸ Sua principal contribuição, no entanto, é o acréscimo de três linhas omitidas quase ao fim do DITIRAMB. 4, e anotadas à margem superior. O eixo vertical das letras inclina-se à direita cerca de 10° (enquanto as anteriores têm-no quase a zero). A escrita é mais cursiva (notem-se as ligaduras ει e λι nos versos acrescidos),²⁹ e apresenta diferenças tais como o eixo horizontal do τ maior à direita.

Por fim, A⁴ indica a mão que acrescentou dois versos.³⁰ Assemelha-se à mão do primeiro copista, mas é mais trêmula, parecendo que foi escrita mais demoradamente, escreve o ε com traço vertical arredondado, o traço horizontal do π para além dos traços verticais, e a tinta se mostra mais diluída. Sua primeira ocorrência se espreme entre o texto já escrito de uma coluna; a segunda ocorrência se insere, de modo conveniente, no fim de uma coluna, mas acaba ficando mais abaixo que as colunas vizinhas.

1.4. SOBRE AS MÃOS

Desde que se considerem as grafias A / A¹ e A² obra do mesmo copista, mas com estiletos diferentes, acredito que: a) o papiro tenha sido comercializado após a intervenção da A³, e não antes; b) só A⁴ teria cotejado esta cópia com um modelo diferente daquele seguido por A, mas não é necessário que tal confronto tenha sequer existido.

Após terminar a cópia, o escriba da mão A iniciou a revisão e intitulação dos poemas; mas interrompeu a intitulação durante o processo após a segunda ode, retornando-o após o término da revisão, durante a reversão do enrolamento. Mais uma vez, o procedimento foi interrompido, então de forma permanente.

Durante a correção do texto que ele próprio escrevera, muitos dos erros passaram novamente despercebidos sob o viés de confirmação,³¹ mecanismo psicológico pelo qual

²⁸ IRIGOIN: 1993, p. xxxiv fala sobre grandes melhorias deste possível segundo revisor, que também pudera ser “*l’aquéreur du rouleau, peut-être un grammairien* [o comprador do rolo, talvez um gramático].”

²⁹ DITIRAMB. 4, 55-57.

³⁰ EPINÍC. 11, 23; DITIRAMB. 4, 16.

³¹ Contrário a IRIGOIN: 1993, p. xxxiv: “*un autre copiste, [A²] qui était probablement le chef de l’atelier, a révisé à son tour le travail en le collationnant avec le modèle utilisé par le copiste [A]; il a transcrit trois titres. Un peu plus tard, et en se fondant sur un autre modèle, un autre réviseur a apporté de grandes améliorations.* [Um outro copista, que era provavelmente chefe do atelier, por sua vez, revisou o trabalho comparando-o com o modelo utilizado pelo copista; ele transcreveu três títulos. Pouco tempo depois, firmando-se em outro modelo, um outro revisor conferiu grandes melhora].”

o agente tende a não pôr à prova sua ação ou crença; isso eximiria um *chef de l'atelier* da imputada culpa de inabilidade.³²

Se o projeto desse primeiro copista era entregar os poemas intitutados, o papiro estaria quase pronto, faltando só completar os demais títulos.³³ Por algum motivo, o trabalho passou às mãos de um segundo copista, A³, que terminou de intitular e revisou novamente o papiro. A comercialização do papiro no processo em curso da inscrição de títulos parece-me pouco provável. Ademais, é possível que já o projeto inicial desse texto, anotado com tamanha minúcia de signos, intentasse também a inscrição dos títulos.

Desse modo, considero que A³ trabalhava no mesmo escritório de A, e pode ter usado o mesmo original para corrigir a cópia; não é necessário atribuir-se a um confronto entre arquétipos a inserção de três versos e algumas palavras omitidas por lapso do primeiro copista. Depois que o papiro estava realmente terminado, poderia então ir a público.

Quanto às duas linhas creditadas à terceira mão, A⁴, não é certo que sejam de um outro corretor, ou se seriam já do proprietário; podem ser obra de A³ arremedando a caligrafia de A, uma vez que quase passam por obra deste (tenha-se em mente que os versos de A⁴ não são mais do que dois versos, outrora esquecidos pelo primeiro amanuense).³⁴ Em sua primeira ocorrência, espreme-se entre duas colunas; na outra, insere-se de modo conveniente ao fim de uma coluna, deixando-a mais baixa que as colunas vizinhas.

³² Contrário a MAEHLER: 2003 p x: “*itaque nihil auctoritatis habet A², quamquam haud pauca coniectura corripit.* [Logo A² não possuía autoridade alguma, embora tenha corrigido não poucas conjecturas].”

³³ Sobre o assunto, MAEHLER: 2004, p. 29 apresenta menos certeza do que Irigoin: “A³ *must have collated the text either against the exemplar from which it had been copied, or against another copy.* [A³ deve ter cotejado o texto ou com o próprio exemplar utilizado para a cópia ou com outro texto].”

³⁴ Mesmo MAEHLER: 2003 ensina-os como A⁴, mas em 2004 ignora uma nova mão, dizendo serem de A³.

1.5. EDITIO PRINCEPS

Logo que chegou a Londres, em 1896, o texto foi entregue a George KENYON, helenista e paleógrafo responsável pelos textos gregos do Museu Britânico. No ano de 1891, Kenyon cuidara sozinho da publicação do texto da *Constituição de Atenas* de Aristóteles, obra desaparecida até 1890. Para editar Baquilides, no entanto, recebeu o auxílio de outros classicistas, por causa do estado mutilado do texto poético. Kenyon agradece aos helenistas Richard JEBB, Edwin SANDYS, Friedrich BLASS e ao latinista Arthur PALMER.

A edição surgiu em novembro de 1897, e uma segunda reimpressão já seria demandada em fevereiro do ano seguinte. A edição foi acompanhada de outra, um fac-símile do documento exposto em uma vintena de pranchas coloridas. A composição sob tipografia pós-erasmiana do texto grego estampa-se nas páginas ímpares, enquanto as páginas pares exibem uma transcrição cujos glifos tipográficos emulam a caligrafia; reproduz os diacríticos, riscos e sobrescritos.

Apresenta, ao rodapé, um aparato crítico – não em latim, conforme o hábito da convenção, mas em inglês – e um pequeno comentário. Ao fim do volume, Kenyon fornece os fragmentos da edição de Bergk sem lugar no papiro, assim como fragmentos do papiro sem localização determinada.

Reproduz-se abaixo a composição tipográfica das páginas 62 e 63 (EPINÍC. 6 na íntegra), bem como o aparato crítico preparado por Kenyon para a p. 62:

ΛΑΧΩΝΔΙΟΣΜΕΓΙΣΤΟΥ	<i>Λάχων Διὸς μεγίστου</i>	<i>στρ. α'.</i>
ΛΑΧΕΦΕΡΤΑΤΟΝΠΟΔΕΣΣΙ	<i>λάχε φέρτατον πόδεσσι</i>	
ΚΥΔΟΣΕΠΑΛΦΕΙΟΥΠΡΟΧΟΑΙΣ[<i>κῦδος ἐπ' Ἀλφεοῦ προχοαῖσ[ι σεμναῖς].</i>	
ΔΙΟΣΠΑΡΟΙΘΕΝ	<i>δι' ὄσσα πάροιθεν</i>	
5 ΑΜΠΕΛΟΤΡΟΦΟΝΚΕΟΝ	<i>ἀμπελοτρόφον Κέον</i>	
ΛΕΙΣΑΝΠΟΤ'ΟΛΥΜΠΙΑ	<i>ἄεισάν ποτ' Ὀλυμπία</i>	
ΠΥΞΤΕΚΑΙΣΤΑΔΙΟΝΚΡΑΤΕΥ[<i>πίξ τε καὶ στάδιον κρατεῦ[σαν]</i>	
ΣΤΕΦΑΝΟΙΣΕΘΕΪΡΑΣ	<i>στεφάνοις ἐθείρας</i>	
ΝΕΑΝΙΑΒΡΥΟΝΤΕΣ	<i>νεανίαί βρύνοντες.</i>	<i>στρ. β'.</i>
10 ΣΕΔΕΝΥΝΑΝΑΞΙΜΟΛΠΟΥ	<i>σέ δὲ νῦν ἀναξιμόλπου</i>	
ΟΥΡΑΝΙΑΣΥΜΝΟΣΕΚΑΤΙΝΙΚ[<i>Οὐρανίας ὕμνος ἐκατι νί[κας],</i>	
ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΕΙΟΝ	<i>Ἄριστομένειον</i>	
ΩΠΟΔ'ΑΝΕΜΟΝΤΕΚΟΣ	<i>ὦ ποδάνεμον τέκος,</i>	
ΓΕΡΑΪΡΕΙΠΡΟΔΟΜΟΙΣΑΙ	<i>γεραΐρει προδόμοις αἰ-</i>	
ΔΑΙΣΟ'ΤΙΣΤΑΔΙΟΝΚΡΑΤΗΣΑΣ	<i>δαῖς ὅτι στάδιον κρατήσας</i>	
15 ΚΕΟΝΕΥΚΛΕΪΣΑΣ	<i>Κέον εὐκλείζας.</i>	

vi. Title by A³.

3. Ἀλφεοῦ] ΑΛΦΕΙΟΥ A altered on metrical grounds; the first syllable has been miswritten, and a A is added above the line by A³, but the exact form of the blunder is uncertain.

1.5.1. *Edições seguintes*

No seguinte ano de 1898, Friedrich BLASS, que auxiliara Kenyon, editou o texto para a Bibliotheca Teuberiana, organizando uma dezena de fragmentos – aqueles sem localização determinada na edição de Kenyon – em quatro novas colunas que, segundo o cálculo de linhas por estrofe e métrica dos fragmentos, teriam lugar no início do papiro. Reeditado em 1899, 1904 e 1912, foi fonte para outras edições em Paris, Florença e Viena no primeiro quarto do século. Em 1905, JEBB, também envolvido com a *editio princeps*, publicou em Cambridge uma edição com extenso comentário.

Na primeira metade do séc. xx, dez papiros contendo textos baquilídeos foram encontrados entre as escavações nos sítios de Oxirrinco, também no Egito. O mais importante deles fornece 30 linhas de um peão de Baquilídes que, antecipadas por uma citação de Ateneu e sucedidas por outra de Estobeu, permitem a leitura de quase 60 linhas do poema. Esse peão é apresentado como Apêndice no presente trabalho.

Os fragmentos do PAP. P, transcritos e editados em 1915 por GRENFELL & HUNT, foram descobertos em 1906 e guardam o texto de ao menos sete encômios do poeta de Ceos (é possível que o texto referido por ENCÔM. 2 pelas edições modernas seja, na realidade, um par de odes). O papiro está muito danificado e foi publicado em 48 fragmentos (P. OXY. 1361) e acrescido de outros dois (P. OXY. 2081), em 1927.

As sucessivas reedições da Teubner se devem não somente às novas leituras conjecturais do papiro de Meir, mas também à publicação destes novos fragmentos. Em 1934, a publicação da 5ª edição pela Teubner passou a Bruno SNELL; em 1970, sua décima edição contou com a revisão de Herwig MAEHLER, que publicaria um comentário em 1982 com o qual a 11ª edição da *Teubneriana*, de 2003, se emparelha.

Por volta de 1980, o papirólogo Jean IRIGOIN começou a preparar uma edição para a coleção *Les Belles Lettres* que acompanhasse a tradução de Jacqueline DUCHEMIN. O livro fornece um aparato crítico ao mesmo tempo mais amplo e de redação menos sintética do que as da Teubner. Por fim, a tradução de Duchemin foi completada por Louis BARDOLLET e acomodada ao novo texto grego, estabelecido por Irigoín: publicado em 1993, o texto grego dessa edição foi escolhido para compor o banco de dados *Thesaurus Linguae Graecae*.

2. O METRO

O texto é apenas um dos elementos da apresentação da lírica arcaica; outros elementos frequentemente transbordam sobre o próprio signo textual, cristalizados em versos que forneciam aos preparadores (e ao público) indicações de instrumentação e modos musicais, dança e montagem do evento; tais instruções não são muito frequentes em Baquilides,³⁵ mas são muito comuns em Píndaro. Como aconteceria com a composição de outros poetas arcaicos e clássicos, as odes de Baquilides receberam os cuidados editoriais dos alexandrinos, por quem apenas o signo textual foi preservado – e junto ao texto, seu imanente aspecto rítmico.

Embora partam da mesma dicotomia entre sílabas breves e longas, a linguagem e a música executam de modo distinto os elementos rítmicos que compartilham.³⁶ Ambas, linguagem e música, operam com duração da sílaba, mas a melodia confere razão às proporções silábicas, ou seja, quantifica através de uma relação uniformizadora.³⁷

∴

A obra mélica de Baquilides, tal como a de Píndaro e de quantos se utilizaram de características métricas eólias em matiz dialetal dórico, apresenta um problema à análise esticométrica – seus extensos versos muitas vezes exibem subestruturas que parecem operar como versos autônomos quando se isola o aspecto rítmico subjacente à letra, e.g. Píndaro, O. XI: ἀκρόκοφόν τε καὶ αἰχματᾶν ἀφίξεσθαι. τὸ γὰρ ἐμφυὲς οὐτ' αἶθρων ἀλώπηξ, verso em que a palavra ἀφίξεσθαι liga dois segmentos de mesmo ritmo:

³⁵ Em Baquilides, marcações técnicas são menos empregadas no corpo do poema, mas ocorrem, por exemplo, na guia de instrumentação dos ENCÔMIOS 3 e 5, na última tríada do EPINÍC. 3, e no início do DITIRAMB. 2.

³⁶ Segundo Aristóxeno – dórico de Tarento, séc. IV a.C. – em sua *Rhythmica* II, 19. 15, lista os três *elementos ritmados* (τὰ ῥυθμιζόμενα) envolvidos na música grega: a) *linguagem* (λέξις); b) *melodia* (μέλος); c) *movimentos corporais* (κίνησις σωματική).

³⁷ O texto escrito, então, não nos permite saber, a princípio, quão longa era a realização de uma determinada sílaba longa, embora levantem-se hipóteses em determinadas posições. Uma sílaba longa, segundo a conveniência da melodia, poderia, segundo Aristóxeno, durar duas (—), três(⊔) ou quatro (⊔) vezes mais que uma breve (sendo esta a sílaba de duração indivisível), conforme o tratadista musical explana logo abaixo: καλεῖσθω δὲ <πρῶτος μὲν τῶν χρόνων> ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι, δίσημος δὲ ὁ δις τούτῳ καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις. (Op. cit., 19. 20).

ἀκρόκοφόν τε καὶ αἰχματᾶν ἀφίξε- - ... *homens lanceiros e elevados sábios.*
 cθαι. τὸ γὰρ ἐμφυῆς οὔτ' αἰθῶν ἀλώπηξ - *Pois seu inato caráter, nem a rútila*
[raposa ...]

No exemplo acima, os segmentos são idênticos, o que torna seu reconhecimento simples: os dois segmentos são como dois versos metricamente autônomos emparelhados, revestidos de uma capa textual que nos obriga a uma prosódia contínua, sem qualquer pausa; porém muitas vezes os segmentos têm formas irregulares, e seu reconhecimento é problemático. Estas subestruturas, mais raras nos versos de matiz *leggiero* da líricalésbia, no entanto, não são vetadas desse gênero de composição.

A estrofe sáfica, por exemplo, comum no canto eólio, é composta por três versos que seriam similares - - - x - - - - - x, se último verso não possuísse uma reiteração de sua célula dodrans final (- - - - -) sob a forma catalética (- - - - -).³⁸ Tal reiteração é majoritariamente marcada por uma cesura textual que deixa clara a autonomia do segmento. No entanto, poemas sáficos como o φαίνεται μοι κῆνος ἴκος θεοῖσιν (*fr.* 31 P-L) exibem uma juntura lexical no verso final de três das quatro estrofes. Reitero que são segmentos cuja pressão estética é tão forte em reconhecer dois elementos autônomos que a posteridade evitou de juntá-los, ao emular a estrofe sáfica.³⁹ Na mesma direção, LIDOV aponta versos de Safo (*fr.* 96)⁴⁰ como exemplo de encadeamento de glicônios sem nenhuma preocupação de coincidirem-se fins de palavras e fins de segmentos,⁴¹ que apresento a seguir, vv. 9-14 (Lidov transcreve a base eólia x x, no lugar de o o):

³⁸ A última sílaba longa deve equivaler, em duração, a uma célula iâmbica - - na estrofe sáfica, tendo seu tempo aumentado de duas para três *morae*.

³⁹ Os poemas de Safo compostos na chamada *estrofe sáfica* foram agrupados no primeiro dos seus sete livros. Contamos 12 junções em 52 estrofes nas quais é possível distinguir o procedimento (ed. L-P acrescida por BIERL & LARDINOIS: 2016). Catulo usaria uma vez em dez estrofes. No decorrer do seu uso em Roma, a cesura passou a ser quase obrigatória em Horácio, que liga apenas duas vezes nas 55 estrofes sáficas do LIVRO I, uma vez nas 40 estrofes do II, e não mais nas outras 91 estrofes das duas coleções de *carmina* posteriores ou nas 19 da *Ode Secular*. Não obstante, o hiato antes do *adoneu* é mais evitado do que entre um e outro hendecassílabos, só ocorrendo três vezes, e apenas no primeiro livro. Note-se também que esses casos competem com junções dos hendecassílabos – cuja autonomia não se discute –, como os do LIVRO II, 16, estrofe 9: “*te greges centum Siculaeque circum/mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum/apta quadrigis equa, te bis Afro murice tinctae,*” cujos versos dois e três devem ser lidos com sinafia: “*mugiunt vaccae, tibi tollit hinnit’/apta quadrigis equa, te bis Afro murice tinctae.*”

⁴⁰ Edição L-P. Todos os fragmentos de Safo e Alceu serão citados pela numeração P-L.

⁴¹ LIDOV: 2010, p. 31.

— — —	ο ο	— — — — —	πάντα περ<ρ>έχοις ἄστρα· φάος δ' ἐπί-
	ο ¹ ο	— — — — —	σχει θάλασσαν ἐπ' ἄλμύραν
	ο ο	— — — — — — — —	ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·
— — —	ο ο	— — — — —	ἀ δ' <έ>έρσα κάλα κέχυται τεθά-
	ο ο ¹	— — — — —	λαισι δὲ βρόδα κάπαλ' ἄν-
	ο ο ¹	— — — — — — — —	θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης

Como vemos, a composição por versos jungidos não é uma inovação dos poetas do oeste mediterrâneo, apenas um procedimento de pouco uso entre os compositores do leste. E por serem as estruturas do verso lémbio em geral menores, regulares e bem delimitados, com frequência estabelecemos paralelos entre os versos deles e os versos das odes de Baquílides.

∴

A presente pesquisa aplica uma análise consistente dos elementos métricos das odes de matiz eólia, a fim de demonstrar os procedimentos do processo criativo da música de Baquílides indiciados pelo substrato do texto poético, e determinar o limite do verso e as respirações musicais – ou arcos cíclicos – no ritmo do compositor.

Nessa medida, embora a análise repouse sobre a imagem temporal extraída da dicção da trama poética, ela parte do elemento poético e, sob forma de uma edição crítica, retorna ao domínio textual. Sendo assim, é o ritmo da língua que analiso, e não o ritmo musical propriamente dito; porque deste não restam mais do que vestígios.⁴²

Devemos aos primeiros filólogos o texto que nos chegou, um texto que demonstra ser, em grande medida, fruto de alguma análise métrica. Por isso, apresento no início desse capítulo o problema da análise alexandrina.

A parte central do presente capítulo são seus 12 subcapítulos 2.3.1. – 2.3.12., onde se articulam progressivas discussões relativas à métrica das odes, e que partem da numeração tradicional das linhas; ao final de cada subcapítulo, encontra-se uma grade métrica com eventuais alterações na numeração. O método adotado, de exposição cumulativa, onera o primeiro artigo, 2.3.1., com princípios gerais da métrica, mas também define três constituintes: base iâmbica, cadência dodrânica e cláusula iâmbica; o segundo, 2.3.2.,

⁴² Contudo, a conjectura de trisemas em posições específicas do verso – demonstradas em algumas das presentes análises – extrapola o aspecto rítmico linguístico, incidindo sobre o campo do ritmo musical.

introduz a observação de retrogradações nas análises deste *corpus*; o terceiro, 2.3.3., trata da anáclase e, mais detidamente, da realização de trisemas; o seguinte, 2.3.4., volta-se para a transmissão e crítica textual, mas também à ensambladura métrica cauda-de-andorinha. A parêntese 2.3.5. – 2.3.6. acrescenta comparações entre as estruturas das estrofes analisadas e estrofes lésbias; os seguintes, 2.3.7. – 2.3.8., além de investigarem ársis e tésis, estendem a natureza cadencial do dodrans também a dáctilos específicos; o mesmo tema retorna no artigo seguinte, 2.3.9., no qual se observam justaposições de versos em tudo similares, exceto pela alternância entre cadências ora dodrânicas, ora dactílicas. Em 2.3.10. observa-se – entre repetições de um tema rítmico – uma interessante variação que enfatiza a força semântica do verso. Passa-se, em 2.3.11., ao contato entre Baquilides e um metro jônio. O artigo 2.3.12. pressupõe grande parte das análises anteriores e, assim, encerra o conjunto.

2.1. ESCOLA DE ARISTÓFANES DE BIZÂNCIO

Ao citar alguns versos de Simônides, o gramático Dionísio de Halicarnasso (séc. I d.C.) sugere que Aristófanos de Bizâncio, bibliotecário-chefe em Alexandria no início do séc. II a.C, teria, junto com outros, sistematizado a divisão dos poemas em segmentos (então, necessariamente, também em versos): γέγραπται δὲ κατὰ διαστολὰς οὐχ ὦν Ἀριστοφάνης ἢ ἄλλός τις κατεσκεύαζε κώλων ἀλλ' ὦν ὁ πεζὸς λόγος ἀπαιτεῖ.⁴³ Em seguida, o gramático induz o leitor ao proveito da leitura do poema destituída do aspecto formal e rítmico: πρόσχε δὴ τῷ μέλει καὶ ἀναγίνωσκε κατὰ διαστολάς, καὶ εἶ ἴσθ' ὅτι λήσεταιί σε ὁ ῥυθμὸς τῆς ᾠδῆς καὶ οὐχ ἔξεις συμβαλεῖν οὔτε τροφήν οὔτε ἀντίτροφον οὔτ' ἐπωδόν, ἀλλὰ φανήσεται σοι λόγος εἶς εἰρόμενος,⁴⁴ dando um retrato da realização artística dos poemas arcaicos em sua época.

É notório que os mais antigos documentos helenísticos de poemas,⁴⁵ no entanto, precedem Aristófanos de Bizâncio, e oferecem indícios de que a transmissão textual da

⁴³ “Aceita que os segmentos são escritos não conforme Aristófanos e outros os organizaram, mas conforme o passo narrativo.” DIONÍSIO de Halicarnasso: *De Compositione Verborum*, 26, 112 ss.

⁴⁴ “Dedica-te à canção e reconhece estas divisões, e perceberás que o ritmo da ode te passará despercebido – e não conseguirás distinguir nem a estrofe, nem a antístrofe, nem o epodo, e parecer-te-á uma prosa discursada.” *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁵ Cf. SCHUBART: 1911, p. 5 (prancha 1).

poesia em Alexandria de fato ocorrera sem uma metódica quebra de linhas entre os versos, da mesma forma como praticada nos séculos anteriores, forma atestada por inúmeros epigramas lapidares.

O primeiro documento substancial que atesta a transmissão de poemas por meio de papiro contém um poema do clássico tardio Timóteo (ca. 446-357 a.C.). Considerando-se correta a datação (de que se trate de um papiro do séc. IV a.C.), sua redação é praticamente contemporânea à composição. Observamos um documento cujas colunas de texto extremamente largas chegam a conter mais de cinquenta letras, apresentando linhas que superam vinte sílabas.

A quebra das linhas foi determinada segundo a página – o tamanho de coluna planejado pelo copista –, associado ao critério de cesuras percebidas de modo intuitivo durante a redação, que preserva, no entanto, marcas de fim de estrofe que os editores modernos desconsideram, talvez por se tratarem de estrofes não cíclicas.⁴⁶ Portanto, quando a quebra de linhas em papiros se difere daquela das análises das edições modernas, não estamos diante de um erro de transmissão, porque seu objetivo não fora o nosso.

∴

Se a disposição de versos uma a cada linha foi adotada por gerações de poetas futuros – sendo mesmo tomada pelo senso comum com o que seja a essência da poesia –, devemos ter em mente que, quando a finalidade da transmissão excedia a simples leitura do texto, pretendendo a reprodutibilidade musical, então tal disposição era desnecessária.

A notação da música grega, já durante período clássico,⁴⁷ continha signos de elementos rítmicos e melódicos que permitiam a seu executor – ou executores – prescindir de marcas de respiração melódica. As lápides délficas do período helenístico, que guardam o texto – e a notação musical – de peãs premiados de Ateneu e Limênio (20 e 21 DAGM), apresentam quebras irregulares que dividem a prolação crética |–∪–| em pontos indistintos, sem qualquer sistematicidade: são divisões não marcadas nem pelo as-

⁴⁶ A estrutura do poema de Timóteo exhibe um arranjo quase aleatório de versos métricos, e as estrofes não se repetem nas mesmas séries rítmicas, de forma que o encadeamento das estrofes é imprevisível.

⁴⁷ Cf. HAGEL: 2010, pp. 366 ss.

pecto rítmico nem lexical – tampouco respeitadas fim de palavra – mas unicamente determinada pela extensão da pedra; e.g. (delimitamos, com as barras verticais, os pés crícos):

20, 3 |μόλε[τ]ε, συνόμ|αιμον ἴνα |Φοῖβον ωἰ|δαεῖ-
 20, 4 ci μέλ|ψηητε χρυ|σεοκόμαν|

Por outro lado, a leitura palaciana dos poemas no período helenístico, então destituída de elementos musicais, exigia que os leitores e intérpretes tivessem marcas de respiração a despeito de *enjambements* e eventuais ambiguidades da extensão dos versos. Essa demanda deu origem ao surgimento de um método atento às unidades mínimas internas aos segmentos, conhecidas como pés, totalmente desenvolvido no período imperial em que Hefestíon redige seus manuais de métrica.

2.1.1. *Recensio & Emendatio*

Os metricistas modernos estabelecem um diálogo com os antigos, quer refutando, quer se apropriando da antiga teoria. Dois dos importantes tratados de métrica do séc. XX, os de MAAS: 1923 (com influente tradução inglesa de LLOYD-JONES: 1962) e GENTILI: 1952, refletem respectivamente o posicionamento antagônico numa disputa cujo eixo repousa sobre a teoria alexandrina. Mas ambos concordam em afirmar que os pés, por si só, tenham pouca serventia no estudo dos versos de poetas arcaicos e clássicos.

Com Gentili, para quem “*non sarà più legittimo parlare di piedi, ma soltanto di cola (unità minori) di versi e di periodi formati dall’associazione di più versi (unità maggiori); il «piede» è nato senza dubbio con le teorie dei trattadisti,*”⁴⁸ concordo em atribuir a invenção da doutrina dos *pés* aos metricistas tardios; concordo ainda, em parte, com a hipótese de que as unidades menores do enunciado poético seja algum tipo de segmento (ou *κώλων*).⁴⁹ Mas discordo de quantos insistem em tomar a divisão legada pelos alexandrinos como derivada de uma análise cujos métodos e objetivos fossem análogos ao

⁴⁸ “Não será mais lícito falar de pés, mas apenas de cólonos (unidades menores) de versos e períodos formados pela associação de mais versos; sem dúvida, o ‘pé’ nasceu com a teoria dos tratadistas.” GENTILI: 1952, p.2.

⁴⁹ Segundo Gentili, não fica claro o que é um cólon: se ele é uma unidade mínima de um período (como se fosse um verso) ou uma subunidade de um verso. Também West parece não distinguir com precisão: “A colon is a single metrical phrase of not more than about twelve syllables. Certain types of colon are capable of being used as verses (short periods), but in general cola are subdivisions of periods. [Um cólon

atual, que combina ao esforço filológico o escopo de um *corpus* ampliado em grande medida pela linguística comparativa indo-europeia e histórica, na compreensão diacrônica da língua e sua transmissão.

Tomar a divisão do papiro como base estável da análise métrica de Baquilídes, deixando em segundo plano elementos desconhecidos dos alexandrinos – como a importância da estrutura glicônia na poesia de matiz eólio –, seria como excluir versos da *Ilíada* a partir do juízo de Aristarco e sua escola, deixando de lado as explicações modernas para aparentes irregularidades (tais como as geradas pelo elíptico *vau* ‘f’ ou as fossilizações prosódicas de estruturas poéticas pré-homéricas), cujas causas eram por vezes ignoradas no período dos bibliotecários de Alexandria.

O que não impediu KOPFF de defender a validade da divisão colométrica que fazem os alexandrinos. Este autor faz referência a uma espécie de atestado de autenticidade da colometria baquilídea do Papiro de Londres, que seria assinado pela autoridade de eminentes helenistas do passado: “*Paul Maas e Bruno Snell treated the colometry of the papyri of Bacchylides as valid and usually correct.*”⁵⁰

O artigo representa uma posição de resistência contra a crítica à ‘*doutrina da infalibilidade Alexandrina*,’ de PARKER.⁵¹ Este aponta inconsistências do filólogo ou copista em seguir sua própria deliberação em diversas estrofes de uma mesma ode, a fim de manter a coerência na escansão adotada. Kopff justifica a inconsistência atribuindo aos copistas medievais, e não aos alexandrinos, os possíveis erros encontrados na transmissão da colometria de outros poetas;⁵² essa justificativa não é imputável ao papiro – helenístico – de Baquilídes.

Reclamar um artigo do jovem Paul Maas à defesa da questão,⁵³ no entanto, parece injusto, uma vez que o metricista de Frankfurt, quarenta anos depois, assim avaliaria a

é uma frase métrica de não mais que umas doze sílabas. Certos tipos de cólon são capazes de ser utilizados como versos (pequenos períodos); mas, em geral, cólones são subdivisões de períodos].” WEST: 1987, p. 4. No entanto, essa imprecisão é mínima, uma vez que, para ele, o conceito de verso e cólon podem se equivaler, dando a entender que variam entre si apenas no aspecto: um cólon seria como um verso sem pausa lexical.

⁵⁰ KOPFF: 2005, p. 128.

⁵¹ PARKER: 2001.

⁵² *Op. cit.*, p. 127.

⁵³ *Kolometrie in den Daktiloepitriten des Bakchylides*, na revista *Philologus* 63, 1904, aos vinte e quatro anos.

questão: “*ancient metrical theory offers nothing but superficial description, mechanical classification, and unprofitable speculation,*”⁵⁴ ao que acrescentaria, páginas à frente: “*the colometry of Pindar’s poems in ancient manuscripts, together with the scholia, shows that ancient scholars did not even try to find out where pauses occurred. [...] They knew nothing of the ‘bridge’, nor of the principles set out in §63-66,*”⁵⁵ parágrafos estes nos quais Maas acaba por expor uma definição de *período* e do reconhecimento das pausas que o determinam.

Por fim, Kopff invoca o conceito de primazia filológica do texto recebido sobre o texto emendado, aplicando-o *sobre a questão métrica*;⁵⁶ aplicação correta caso não tivéssemos indícios, como o papiro de Timóteo, de que houve uma descontinuidade na compreensão das unidades rítmicas dos compositores arcaicos e clássicos durante a primeira fase alexandrina, anterior à geração de Aristófanes de Bizâncio, descontinuidade que se reflete no abandono do uso das estruturas rítmicas mistas pelos poetas helenísticos.

2.2. ANÁLISE DAS ODES EÓLICAS DE BAQUÍLIDES

O conjunto das odes do papiro de Baquílides se divide majoritariamente em dois ramos métricos: os poemas dáctilo-epítritos e os poemas eólios.⁵⁷ Os do primeiro ramo são aqueles que alternam sequências de epítritos (— — — ou — — —) e dáctílicos (— — — — —). Os poemas do ramo eólio são aqueles em que entre as longas, (emprego a definição de Paul Maas) encontram-se ora pares de breves, ora apenas uma, isolada,⁵⁸ e.g. o glicônio.

∴

⁵⁴ “A antiga teoria métrica não oferece mais do que descrição superficial, classificação mecânica e especulação improfícua.” MAAS: 1962, §6.

⁵⁵ “A colometria dos poemas em manuscritos antigos, junto com os escólios, mostram que os antigos filólogos nem mesmo tentaram encontrar onde se encontram as pausas. [...] Eles não sabiam sobre as ‘pontes’ nem sobre os princípios estabelecidos em §63-66.” Sobre as ‘pontes’ em Baquílides, ver a análise do ENCÔM. 3.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 128

⁵⁷ Os hiporquemas e *poemas amatórios* são constituídos de versos iâmbicos, bem como o DITIRAMB. 3. MAEHLER: 2003, no prefácio à sua edição, distingue ainda o metro de alguns versos isolados – nalguns, versos jônicos, noutros, dáctilo-iâmbicos, mas sempre integrantes de odes eólias; Maehler distingue ainda o metro dáctílico em alguns versos de odes tanto eólias quanto dáctilo-epítritas.

⁵⁸ *Ibid.* §54.

Em sua edição, MAEHLER toma seis odes como total ou parcialmente eólias: os EPINÍCIOS 3 (*metra iambica et aeolica*), 4 (*aeolica et dactylica*), 6, DITIRAMB. 4, PROSÓD. 1, ENCÔM. 2 (*glyconei et ionicí*). IRIGOIN prefere chamar de ‘*choriambiques*’ as odes eólias.⁵⁹ Lista sete poemas: OS EPINÍCIOS 2,⁶⁰ 3 (*‘strophe seulement’*), 4, e 6; DITIRAMBOS 2,⁶¹ e 4; e o ENCÔM. 4. Explicita *‘l’influence des poètes de Lesbos’* e a importância do ‘*glyconien*’ com seu ‘*choriambe central.*’ Não há unanimidade entre ambos em relação à PROSÓD. 1, EPINÍC. 2 e DITIRAMB. 2.

Analisarei, além das odes apontadas acima,⁶² o epodo do EPINÍC. 3; dois poemas de forma dáctilo-epítrita, ENCÔMIOS 3 e 5, mas de processo composicional eólio; e o DITIRAMB. 5, que combina elementos dáctílicos e dodrânicos, e cuja chave de análise pode ser encontrada nas análises dos ENCÔMIOS 3 e 5.

Em relação às odes coriâmbicas listadas por Irigoín, apenas o DITIRAMB. 4 é disposto em segmentos praticamente coincidentes com aqueles resultantes da presente análise.⁶³ Quanto a MAEHLER, aproximo-me da análise que faz da estrofe da ode 3, mas me distancio de toda a disposição colométrica do texto estampado.

2.3. PARÂMETROS DE NOTAÇÃO

Usualmente, uma barra | simboliza cesura lexical, e duas barras || simbolizam fim de um período, *i.e.* seção de segmentos em que a cesura coincide com sílaba breve em posição longa ou hiato. Visando distinguir dos eventos rítmicos os lexicais e guardar-nos da ambiguidade, mantenho a barra para cesura lexical e proponho um acréscimo à notação rítmica. Chamo verso um segmento de cadeia métrica autônoma, coincidente ou não com fim de palavra; daí decorre a necessidade do emprego de outra marca que não

⁵⁹ Sobre a nomenclatura e listagem dessas odes, IRIGOIN: 1993 p. LV.

⁶⁰ Maehler considera que o EPINÍC. 2 seja composto de *iambi et clausula priaepa*.

⁶¹ Maehler considera o DITIRAMB. 2 como dáctílico.

⁶² Todas exceto o ENCÔM. 4 porque consta de apenas sete linhas, corrompidas com média de quatro a cinco sílabas preservadas por segmento; tampouco me ocupo do PEÃ 2, não listado pelo editor francês: trata-se de uma sequência de três glicônios.

⁶³ Há, nesse ditirambo, uma pequena divergência, em relação à segmentação das sequências — — — — —, que será, em seu tempo, analisada. Também me aproximo quase que totalmente de sua análise do DITIRAMB. 5, ode não listada por ele dentre as coriâmbica (entenda-se *eólias*), mas sim descrita como uma combinação de iambos e anapestos.

a barra: uso o glifo tipográfico de seção (§) exclusivamente para eventos rítmico-musical; o símbolo §§ indica o fim de um verso de um complexo de versos com sentido fortemente conclusivo; esse evento geralmente coincide com cesura lexical.

Muitas das odes aqui analisadas são pequenas, com alto índice de cesuras coincidentes entre estrofes sem, no entanto, sílabas ancípites, que representariam um indício seguro de assinafia; outras são fragmentos de apenas uma estrofe, sem possibilidade de confronto; essas são características que tornariam pouco funcional uma análise de tais obras atrelada ao reconhecimento de períodos: por vezes, uma série inteira de versos de uma estrofe ou epodo não possui marca de fim de período; outras vezes, cesuras presentes em determinada posição, por toda a ode, não determinem o fim de verso, mas coincidam com uma preferência natural do verso, como aquela da quinta posição do hendecassílabo sáfico ou a comuníssima pentemímera épica.

Cada segmento autônomo de um período será chamado verso ainda que não possua cesura lexical; porque, embora sejam encontrados na composição lírica dórica traços da coordenação entre pausa rítmica e cesura lexical (frequentemente associada à pausa sintática) encontradas na épica e no canto lésbio,⁶⁴ essa música desenvolveu, como traço apomórfico,⁶⁵ uma grande liberdade entre a sintaxe gramatical e a cadeia rítmica que estrutura o verso.⁶⁶ O símbolo ^ indica a ponte entre os versos de um período. Assim, o exemplo de Píndaro dado acima, da O. XI, seria notado como v.19^v.20, ou simplesmente 19^20.

⁶⁴ Sobre o sistema poético greco-ariano, WEST: 2007, p. 47 observa que “*the boundaries of the verse do not cut into a word or accentual unit; very often the end of the verse coincides with a syntactic pause* [Os limites do verso não seccionam uma palavra ou unidade accentual; frequentemente o fim do verso coincide com uma pausa sintática].”

⁶⁵ Léxico emprestado da sistemática filogenética, refere-se a uma característica mais recente derivada de uma característica primitiva.

⁶⁶ Por si só a teoria das pontes (MAAS: 1962, p. 45) evidencia essa liberdade. Em muitas odes de Baquírides verifica-se falta de pausa sintática em final de período, mesmo em finais de estrofes, e.g. EPINÍC. 3: estr. 2, ep. 2, estr. 3, ant. 4, estr. 5, ant. 5, ep. 5; EPINÍC. 5: estr. 3, estr. 4, ant. 4; EPINÍC. 6: estr. 1.

2.3.1. *Ditirambo 4*

O ditirambo em jogo de antifonias dedicado a Teseu é composto de quatro estrofes; não há epodo. Se tomássemos a divisão dos versos apresentados no papiro, os cólones desse poema seriam vários e irregulares, apresentando diferentes padrões no início e no fim das linhas. Essa é a transcrição da trama rítmica repetida a cada estrofe:

```

1   ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ - -
2   × - ∪ ∪ - - ∪ - - ×
3   ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ - -
4   - - ∪ ∪ - - ∪ - - ×
5   ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ - -
6   - × - ∪ ∪ - - ∪ - -
7   × - ∪ - - -
8   - × - ∪ ∪ - - ∪ ×
9   - ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ - -
10  - - ∪ ∪ - - ∪ ×
11  - × - ∪ ∪ - - ∪ - -
12  × - ∪ ∪ - - ∪ - - ∪ - -
13  - × - ∪ ∪ - - ∪ - -
14  - ∪ - - ∪ ∪ - -
15  - - - ∪ ∪ - - ∪ - -

```

Observando o modelo do copista, pode-se perceber que há dois cólones de natureza iâmbica (7; 14) e outros treze com um núcleo eólio dodrans (—∪∪—∪—). Nesses treze, o dodrans é precedido de bases irregulares de: uma ou duas *morae* × (2; 12); duas *morae* — (4; 10); três ∪∪— (3; 5; 9); três ou quatro — × (6; 8; 11; 13); e quatro *morae* ∪∪— (1; 15). Prosodicamente, o fim de cada linha da primeira estrofe coincide com o fim de uma palavra; não há, pois, qualquer ponte lexical nessa primeira estrofe. A segunda estrofe, ainda se seguirmos o modelo do copista, tem ligados os cólones 13^14; a terceira estrofe tem duas ligações: 3^4 e 13^14; já a quarta estrofe tem uma junção entre 5^6.

A edição de Herwig MAEHLER emprega essa mesma divisão do manuscrito, e classifica os cólones em ordem: '1. *hiponaceu*,' '2. *glicônio acéfalo + baqueu*,' '3. *hiponaceu*,' '4. *glicônio acéfalo + baqueu*,' '5. *glicônio*,' '6. *hiponaceu*,' '7. *iambo + ∪ -*,' '8. *glicônio*,' '9. *hiponaceu*,' '10. *glicônio acéfalo*,' '11. *hiponaceu*,' '12. *glicônio acéfalo + iambo*,' '13. *glicônio*,' '14. *lecítio*,' '15. *glicônio + baqueu*.' Mesmo que, segundo este modelo, em todas as estrofes não haja ponte lexical entre os cólones 1-2, 6-7, 9-10, 11-12, o editor considera serem estes cólones partes

interdependentes de um só verso ou período, já que não se verificam cesuras em posições ancípiteis.

Se consideramos a possibilidade de inconsistência do método utilizado, mediante a aleatoriedade do modelo apresentado, podemos investigar outra possível divisão partindo da transcrição da série estrófica contínua, marcando com uma barra os pontos com cesura lexical coincidente nas quatro repetições estróficas da série rítmica:

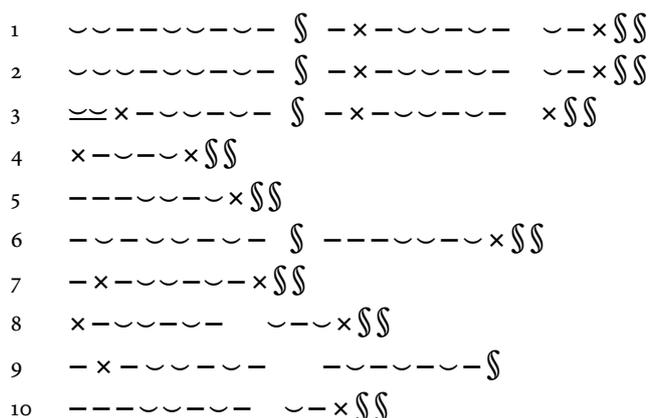
~ ~ - - ~ ~ - - - | x ~ ~ - - ~ ~ - - x | ~ ~ - - ~ ~ - - - x - | ~ ~ - - ~ ~ - - x | ≍ x
 - - ~ ~ - - - x - ~ ~ - - ~ ~ - - x | x - ~ ~ - - x | - - - - ~ ~ - - x | - ~ ~ - - ~ ~ - - - - - - - -
 ~ x | - x - ~ ~ - - ~ ~ - - x - ~ ~ - - ~ ~ - - - | ~ x | - x - ~ ~ - - ~ ~ - - ~ ~ - - | ~ - | - - - - ~ ~
 - ~ - - | ~ - - x

Separaremos os períodos nas cesuras seguintes a sílabas ancípiteis, servindo-nos do princípio de pausa boeckheano para identificação de períodos: a presença de uma sílaba ancípite sugere que uma sílaba breve preencha uma posição longa ao ser seguida de pausa. Na transcrição, empregamos o símbolo ÷ para indicar cesura em três das quatro estrofes, e um só ponto marcando a cesura na estrofe diferente.

1 ~ ~ - - ~ ~ - - ÷ . - - | x ~ ~ - - ~ ~ - - ÷ . - x | §§
 2 ~ ~ - - ~ ~ - - - . - ÷ x - | ~ ~ - - ~ ~ - - ÷ . - x | §§
 3 ≍ x - ~ ~ - - ~ ~ - - ÷ . x - ~ ~ - - ~ ~ - - x | §§
 4 x - ~ ~ - - x | §§
 5 - - - - ~ ~ - - x | §§
 6 - - ÷ . ~ ~ - - - - - - - - ~ ~ - - x | §§
 7 - x - ~ ~ - - ~ ~ - - x | §§
 8 x - ~ ~ - - ~ ~ - - . ÷ - ~ x | §§
 9 - x - ~ ~ - - ~ ~ - - - - - | ~ - | §§
 10 - - - - ~ ~ - - | ~ - x | §§

Os períodos com célula dodrans (—~—~—), possuem como base: período 1 (~—), 2 (~~), 3 (≍x), 5 (—), 6 (—~), 8 (x), 9 (—x). Com exceção do 8, pode-se reduzir a base de todos os períodos dodrânicos a ≍x que, ⁶⁷ combinado ao dodrans seguinte, formam um glicônio (≍x—~—~—). Os períodos 1, 2, 3 e 6 possuem ainda uma simetria de translação interna logo após os glicônios, resultando em outros glicônios; cada uma dessas duplicações é encerrada por uma cláusula, seja curta (1-2: ~—x) ou longa (9: —~—~—). Note-se que o padrão de cláusula em 1 e 2 se repete também na linha 10:

⁶⁷ Ou seja, uma estrutura eólia oo, em que a primeira posição, no caso específico dessa ode, demanda obrigatoriamente dois tempos.



Seja considerada a seção excedente ao glicônio uma *cláusula iâmbica*, e que sua sílaba final x seja executada como *trisema*, i.e. realizada em três *morae* (–) no intuito de preencher a duração de ⏟–, quer com som ou pausa. Temos ⏟–x no fim de 1, 2, e 10, e o próprio poema oferece uma cláusula não sincopada, em 8: ⏟–⏟x o que endossa a tábua de equivalências entre ⏟⏟⏟–, ⏟–x̂ e ⏟–⏟. ⁶⁸

No DITIRAMB. 3, Baquíides emprega em muitos pontos uma incontestável responsividade entre ⏟⏟– e ⏟⏟⏟–, ou entre ⏟–⏟– e ⏟⏟⏟–; e.g. o final do v. 1 da primeira tríade, ἐπτά τ' ἀγλαούς – ⏟⏟⏟–, é respondido na segunda tríade por τε Μίνωι ⏟⏟–; ou o verso μῆτιν, εἶπέν τε· «Μεγαλοσθενές ⏟⏟– ⏟⏟⏟ ⏟⏟– do primeiro epodo, respondido no segundo por θέλωσιν οὐδὲν φρενοάραϊς βροτοῖς· ⏟⏟⏟– ⏟⏟⏟ ⏟⏟– (ou “⏟⏟⏟– ⏟⏟⏟ ⏟⏟–”?).

Embora no diagrama acima, referente ao DITIRAMB. 4, as cláusulas iâmbicas estejam destacadas do glicônio, ela nada mais são do que a repetição ou eco da última porção do glicônio, no gesto de enfatizar ou reforçar o final da cadência glicônia.

O período 3 é o único que parece escapar ao jogo de simetrias iâmbicas das outras linhas, ao menos até este passo da análise. Por analogia ao período 9 – um glicônio acrescido de cláusula iâmbica –, suspendo a cesura §§ do período 3 e tomo o período 4 como

⁶⁸ Sobre a equivalência entre b e c, da assunção da trisema, deve-se lembrar que, embora a prosódia imprimisse sobre a sílaba do verso seu caráter exato, com pouquíssima flexibilidade entre longa e breve, cabia ao compositor determinar a proporção musical entre as sílabas longas e breves, nem sempre na razão de 2:1. “In a few exceptional instances such ‘syncopated’ metra, as they are conventionally called, are found in resposion with unsyncopated metra. [Em poucas instâncias, excepcionais, tais metros sincopados – como são convencionalmente chamados –, são encontrados em responsividade com metros não sincopados].” WEST: 1987, p. 7.

O DITIRAMB. 4 não apresenta estrutura triádica. No entanto, a estrofe possui três partes internas distintas no interior de sua única série rítmica.

A primeira delas é a exposição do material métrico nos seis primeiros versos. Estes possuem base, cadência e – a cada dois versos – uma cláusula iâmbica. A última dessas cláusulas é maior, e enclausura não só o verso como a própria exposição.

A segunda parte consta de quatro versos com base e cadência, sem cláusula. Ocupam a porção central da estrofe e podem ser considerados eles próprios como uma seção *cadencial* da estrofe, reproduzindo em grande escala o procedimento observado nos versos.

Por fim, a estrofe passa à reexposição do material métrico da exposição, mas de forma abreviada – se no início da estrofe havia três parselhas de verso, no fim há três versos, cada um deles com sua própria cláusula iâmbica.

Esse planejamento tripartido da estrofe também se faz sentir na progressão de imagens narrativas do poeta no interior da estrofe. *Grosso modo*, cada um dos três dísticos da EXPOSIÇÃO carrega uma imagem narrativa por meio de uma estrutura sintática fechada; em seguida, os versos centrais tecem o DESENVOLVIMENTO temático do último dístico da exposição, e o passo narrativo avança mais rapidamente – há uma maior concentração de imagens nos curtos versos; no fim, o poeta desacelera novamente o passo narrativo, de forma que os três delongados versos da CODA comportam, juntos, uma única imagem, em geral de maior gravidade.

Na exposição do tema rítmico eólio, as imagens são construídas com passo lento. Assim, os dois primeiros versos da primeira estrofe constituem um núcleo vocativo, onde o βασιλεῦ recebe a especificação de seu poderio (τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν) e o aposto τῶν ἀβροβιῶν ἀναξ Ἴώνων. A segunda parselha guarda o cerne da pergunta: o coro indaga o motivo de a brônzea campânula da trompa estar ressoando belicosos toques. Na terceira parselha o próprio coro arrisca: *acaso (ἦ) alguém (τις) estaria circumvagando a terra deles, hostil?* Baquilides faz o coro encerrar a exposição com um aposto ao τις (da base eólia); o aposto vem a ser a grande cláusula: στραταγέτασ ἀνήρ. Interrogações alternativas coordenadas costumam ter a primeira oração introduzida por um ‘ἀρα’ ou pelo equivalente poético ‘ἦ ρα’; vemos que Baquilides faz um uso abreviado do termo, ἦ, determinando uma ansiedade ainda maior do que aquela já implícita no termo:

- 1 βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἄθωνᾶν, τῶν ἀβροβιῶν ἄναξ Ἰώνων,
 τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων κάλπιγξ πολεμηΐαν αἰοιδᾶν;
 ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς
 δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει στραταγέτας ἀνήρ;

Na segunda estrofe, Egeu lhes informa da existência de um desconhecido: a primeira parêntese apresenta a existência de um mensageiro, e as duas seguintes cuidam de dois passos narrativos, embora as pausas sintáticas não obedeçam estritamente ao limite dos dois últimos dísticos. Os passos são estes: a) existe um mortal realizando fatos fora do comum; b) um desses feitos foi derrotar Sinis, filho de Posídon. Baquíledes serve-se de quase três versos para narrar esse primeiro feito, que coincide com o fim da exposição.

- 14 νέον ἦλθεν δολιχᾶν ἀμείψας κάρυξ ποσὶν Ἴσθμίαν κέλευθον·
 ἄφατα δ' ἔργα λέγει κραταίου φωτός·
 τὸν ὑπέρβιον τ' ἔπεφεν
 Σίνιν, ὃς ἰσχυΐ φέρτατος
 θνατῶν ἦν, Κρονίδα Λυταίου κείσυχθονος τέκος·

A terceira estrofe volta a ter, também no recorte sintático, três dísticos bem definidos. No primeiro, o coro indaga a Egeu qual a natureza do homem desconhecido. Os dois seguintes são coordenados pela estrutura 'πότερα... ἦ...'. A pausa ao fim do terceiro é forte, embora o desenvolvimento que se seguirá atue como *enjambement* apositivo:

- 27 τίνα δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον λέγει, τίνα τε στολᾶν ἔχοντα;
 πότερα σὺν πολεμηΐοις
 ὅπλοισι στρατιᾶν ἄγοντα πολλάν;
 ἦ μῦνον σὺν ὀπάοισιν
 στείχειν ἔμπορον οἶ' ἀλάταν ἐπ' ἄλλοδαμίαν,

A porção interna da estrofe, aquela dos versos cadenciais sem cláusula, tende a desenvolver, de forma mais rápida, o tema do terceiro dístico: na primeira estrofe há duas indagações nessa seção interna, coordenadas com a última da exposição, e lucubram sobre o motivo do toque das trompas militares. Enquanto a indagação dos vv. 6-7 é de

grande pertinência, posto que Teseu seja de fato um herói (άνήρ),⁷¹ a hipótese de um ladrão de gado aliena-se do protocolo da poesia heroica e do tom apropriado ao cantar dos feitos de um rei (mítico) de Atenas – propósito desse ditirambo; trata-se de um desenvolvimento frugal do tema posto.

7 ἢ ληισταὶ κακομάχανοι
ποιμένων ἀέκατι μή-
λων σεύοντ' ἀγέλας βίαι;
ἢ τί τοι κραδίαν ἀμύσει;

Os versos internos da segunda estrofe também são planejados como um desenvolvimento da exposição. Ao contrário do que se viu na exposição rítmica dessa estrofe, em que o poeta ocupa três linhas com uma só imagem, (a da derrota do filho de Posídon), aqui o poeta acelera o passo narrativo e concentra não menos do que três outros feitos de Teseu. Por concentração de adjetivos (ισχυρόν, ἄλκιμον e θρασύν), a terceira estrofe desenvolve, nos versos sem cláusula, a tentativa do coro em imaginar o forasteiro.

Na quarta estrofe, Egeu responde ao coro – nas parselhas de verso iniciais, o rei descreve-lhe três atributos: *um gládio, dois dardos e uma couraça*, em uma média de uma caracterização a cada dois versos. Nos quatro pequenos versos que se seguem, na seção interna da estrofe, o rei descreve *seu pálio, sua clâmide, seus olhos e sua juventude*.

A porção final das estrofes volta a ter a gravidade solene dos primeiros versos: na primeira estrofe, o coro retorna de seu devaneio, e pede que o próprio rei diga quem é o desconhecido cuja proximidade parece ameaçá-los; na segunda estrofe, o rei desacelera o passo narrativo (o castigo de Procoptas é contado em dois versos); na terceira estrofe, o coro novamente retorna de suas lucubrações e encerra sua participação no canto com a formulação gnômica:

11 πάντ' ἐν τῷ δολιχῷ χρόνῳ τελεῖται.

∴

Note-se que o raro *finis uerbi per totum carmen*,⁷² que há no início da segunda parte do desenvolvimento, entre v.4 e v.5a, pode ser tomado por quem escuta a ode como um

⁷¹ Muito embora não tenha exército e não possa ser considerado ainda um στρατηγός (ou στρατηγέτης).

⁷² “*Fim de palavra por toda a ode*,” i.e. ausência de pontes lexicais entre dois determinados versos da estrutura estrófica, quando se observam todas as estrofes do poema.

gesto de suspensão do amplo passo rítmico dos versos anteriores – uma interrupção que demarca os que os versos seguintes terão o passo rítmico ágil de glicônios sucessivos.

Por outro lado, a sinafia entre a segunda e a terceira parte (6.a^6.b), observada em todas as estrofes, exhibe o planejamento do compositor em conduzir o expectador até a *coda*, sem repouso na estrutura textual, quando retoma incisivamente as cláusulas iâmbicas que concluirão a estrofe.

DITIRAMBO 4 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1.a	≅-	-∪∪∪∪-	§
1.b	-x	-∪∪∪∪-	∪--∟ §§
2.a	∪∪	-∪∪∪∪-	§
2.b	--	-∪∪∪∪-	∪--∟ §§
3.a	≅x	-∪∪∪∪-	§
3.b	-x	-∪∪∪∪-	∟x-∪∪∪∪- §§
4	--	-∪∪∪∪-	§
5.a	-∪	-∪∪∪∪-	§
5.b	--	-∪∪∪∪-	§
6.a	-x	-∪∪∪∪-	§§
6.b	-x	-∪∪∪∪-	∪--∪- §§
7	-x	-∪∪∪∪-	∟∪∪∪∪- §§
8	--	-∪∪∪∪-	∪--∟ §§

2.3.2. *Epinício 6*

A pequena ode a Lacon é uma das mais preservadas do *corpus* – consiste em dezesseis cólonos, aos quais nos faltam apenas quatro sílabas. Segue abaixo a transcrição rítmica das linhas da estrofe segundo a disposição do copista:

1	◡—◡—◡—
2	◡—◡—◡—
3	—◡—◡—◡—◡—
4	◡—◡—◡—
5	—◡—◡—◡—
6	◡—◡—◡—
7	—◡—◡—◡—
8	◡—◡—

Seguindo o modelo de divisão de períodos após sílaba ancípite, dividimos a estrofe conforme as linhas abaixo; a incerteza da cesura no período 2 decorre da necessidade de reconstituição do texto,⁷³ já que a 11ª posição é lacunar em ambas as estrofes:

1	◡—◡— ◡—◡— ◡— —◡—◡— x
2	—◡—◡—◡—◡— ?◡—◡—◡— —◡—◡— ◡— x
3	◡—◡— ◡—◡—◡— ◡— ◡—◡— —◡—◡—◡—

Para o período 1, prefiro a divisão do manuscrito, também adotada por MAEHLER (◡—◡—◡— § ◡—◡—◡— x), pelo que me justificarei logo adiante. De modo diverso, a edição de IRIGOIN entende a cesura entre cólonos logo no começo do período (◡—◡— § ◡—◡—◡—◡— x), por reconhecer no segundo segmento um hendecassílabo falécio análogo ao do DITIRAMB. 4, vv. 1.b e 2.b (o o ◡—◡—◡—◡— x).⁷⁴ Descarto essa leitura por conta de uma notícia que HEFESTÍON nos transmite no *Manual de Métrica*. Segundo o metricista, Safo escreveu canções em um tipo de verso em que reconheci a mesma natureza desse período.

⁷³ Embora uma primeira transcrição levante essa dificuldade por conta do v. 4 da primeira estrofe <]δι' >, a leitura da preposição δία é sempre considerada a melhor opção. Trata-se, com grande probabilidade, de uma palavra pós cesura.

⁷⁴ “*En tête du premier vers, un mètre iambique se détache de la suite, où l'on reconnaît un hendecasyllabe phalécien (glyconien plus bacchéé); y voir une tripodie iambique suivie d'un ennéasyllabe choriambique paraît peu vraisemblable* [No começo do primeiro verso, um metro iâmbico se destaca do conjunto, onde se pode reconhecer um hendecassílabo falécio (glicônio mais baqueu); parece improvável reconhecer uma tripodia iâmbica <◡—◡—◡—> seguida de um eneassílabo coriâmbico].” IRIGOIN: 1994, p. 136. A conjectura negada por Irigoín seria assim representada: ◡—◡—◡— § —◡—◡—◡— x; essa, porém, não é a divisão do texto recebido, e o papirólogo francês não justifica sua preferência à do papiro.

Paralelamente, há casos em que padrões retrogradados são constituintes de estruturas autônomas notoriamente estabelecidas, como o primeiro verso da Olímpica 1 do próprio Píndaro, e devem ser contados como um gesto planejado pelo compositor:

Olestr.1 ◡- ◡-◡◡◡◡◡ ◡-◡◡◡◡◡ ◡

O primeiro termo é um verso glicônio ◡-◡◡◡◡◡, seguido pela imediata inversão do dodrans. Consideramos ainda que a última sílaba tenha o valor de três *morae*, em analogia à relação entre a última sílaba de D4.1b com as duas últimas sílabas de D4.6b de Baquilides, (◡-◡ e ◡-◡◡) discutida acima, o que torna palindrômica não só a seção apontada por Istumi, mas o período inteiro.

As possibilidades apresentadas por uma sequência binária (de elementos longos ou breves) pode suscitar leituras ambíguas de uma determinada série temporal; em consequência disso, depois de se reconhecer um palíndromo, é recomendável que seja investigada sua natureza: se planejada ou acidental. O exemplo dado da Nemeia 6 exemplificaria um palíndromo acidental, enquanto o exemplo da Olímpica 1 – tanto quanto o epínício aqui analisado – demonstra o planejamento de retrogradação de um elemento eólio solidamente estabelecido pela tradição.

Cumprindo ainda observar que a retrogradação de um verso – ou de sua seção – encontra-se também em odes não eólias. Na Pítica 4 de Píndaro, conforme evidenciei em trabalho anterior,⁸² há um cálculo estilístico pelo qual sempre que um epítrito ◡◡◡ surge invertido (◡◡◡), verifica-se um espelhamento de um período ou verso próximo mantendo as idiosincrasias dessa estrutura espelhada.⁸³ A sistematização do procedimento pindárico é similar ao que faz Baquilides nessa pequena ode.

No EPINÍC. 6, a retrogradação do dodrans aparece refletida na sonoridade de suas palavras, especialmente na primeira estrofe. Nos dois pares de versos onde ocorre o espelhamento (vv.3-4 e 6-7), Baquilides trabalha como um jogo de alternância vocálica entre /o/ e /a/ acompanhado de *glides* com iota. No primeiro dodrans de cada par, ouvimos uma abertura progressiva do timbre, /o/ ⇒ /a/, associado ao iota, ao passo que no final

⁸² REZENDE SILVA: 2013, p. 78.

⁸³ P.4 Estr.5 e P.4 Estr.6; P.4 Ep.1 e P.4 Ep.3; P.4 Ep.4 e P.4 Ep.6.

dos dodrans espelhados, o timbre das vogais regrida /a/ ⇒ /o/, criando uma imagem acústica que reforça o gesto rítmico.⁸⁴

3 κῦδος ἐπ' Ἀλφειῷ προχοαίῃς[
4]δι' ὄσσα πάροι-
6 ἄεικάν ποτ' Ὀλυμπιάι
7 πύξ τε καὶ στάδιον

Os *glides* tendo o iota como pivô assumem um papel interessante nos versos 14 e 15 (tal como nos versos 6 e 7): o recorrente ditongo é sempre decrescente,⁸⁵ exceto pelo último, em que o *glide* se inverte. O inventivo término oferece uma sonoridade conclusiva da parêntese, e prepara para o mote final em ambas as estrofes.

14 γεραίρει προδόμοις αἰο-
15 δαίς ὅτι στάδιον

Como último apontamento, noto o pequeno gesto de retrogradação timbrística encontrado no fim do 6 e início do 7 (/ũ.pi.a:j.pu/), palíndromo que impulsiona o restante do verso 7:

6-7 ἄεικάν ποτ' Ὀλυμπιάι πύξ τε καὶ στάδιον

⁸⁴ Transcrevo abaixo Ἀλφεῖον tendo em base a reconstituição da pronúncia tardoarcaica (cf. PETROUNIAS: 2010, tabela VI, p. 567): o epsilon passa à função de semivogal j, e o genitivo em -ov (< οιο) mantém ainda o timbre estável /o:/.

⁸⁵ Pelo mesmo motivo da nota acima, não trato a desinência -ει como ditongo.

EPINÍCIO 6 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1.a	∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪	§	
1.b			∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ §§
2.a	- ∪ - ∪ -	- ∪ - ∪ - ∪ -	§
2.b		∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	§
2.c			∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ §§
3.a	∪ -	- ∪ - ∪ - ∪ -	§
3.b		∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	§§
4	∪ -	- ∪ - ∪ - ∪ -	- ∪ §§

sugere a diagramação do papiro, que encontra segmentos inteiros de iampos e coriambos. As diferenças entre o primeiro e o segundo versos derivam de duas pequenas substituições tipicamente eólias: há uma anáclase na base iâmbica $\circ\circ\sim-$ (tal como também aparece no EPINÍC. 6), e a cadência $\sim-$ é substituída por uma só sílaba, hiperlonga. Disponho os dois primeiros versos dessa maneira:

1	$\sim-\sim-$	$-\sim-\sim-$	$\wedge-\lrcorner$
	$-\sim-\sim-$	$-\sim-\sim-$	$\sim-$

Outro forte indício em favor do delineamento desse segundo verso, malgrado sua base anaclástica, é o primeiro verso do epodo, que combina a mesma base iâmbica do v. 1 da estrofe ($\sim-\sim-$) com a cláusula iâmbica do segundo verso ($\sim-$):

estrofe	1	$\sim-\sim-$	$-\sim-\sim-$	$\wedge-\lrcorner$
	2.a	$-\sim-\sim-$	$-\sim-\sim-$	$\sim-$
epodo	1.a	$\sim-\sim-$	$-\sim-\sim-$	$\sim-$

∴

Trisemas na cláusula, em geral, encerram um verso marcado por assinafia,⁸⁷ *i.e.* toda vez que Baquilides emprega uma só sílaba em posição clausular, equivalente a $\sim-$, esta última sílaba coincide com o fim de palavra em toda a ode. Portanto, a escolha de substituição da cláusula \lrcorner (apresentada ao fim do primeiro verso da ode) por $\sim-$ nos demais versos, que dali recebem o tema, é explicada pela sinafia que seria empregada nestes últimos.

A pausa lexical programada, coincidente com o fim do verso ($\lrcorner\text{\textcircled{S}}$), é capaz de preencher o intervalo restante para que se completem as três *morae* do elemento iâmbico; a mesma pausa, que ocorre no verso de apresentação temática, não ocorre entre versos jungidos por sinafia. Disso decorre a escolha de Baquilides entre $\sim-\wedge\text{\textcircled{S}}$ e $\lrcorner|\text{\textcircled{S}}$, mas nunca $\lrcorner\wedge\text{\textcircled{S}}$.

∴

O restante, tanto da estrofe quanto do epodo, também possui estrutura equivalente entre si, e pode ser descrito como três segmentos compostos de dois dodrans encerrados

⁸⁷ Conforme se depreende do resultado da análise dessa e das demais odes no presente trabalho.

por um ferecrácio (ou glicônio sincopado).⁸⁸ Novamente, a base eólia variável $\circ\circ$ no início do último verso (na estrofe, $-\cup$; no epodo, $--$) é empregada, endossando variação que encontramos no início dos versos 1 e 2.a da estrofe):

$$\begin{array}{c} -\cup\cup-\cup\cong \\ -\cup\cup-\cup- \\ \circ\circ -\cup\cup-\cup\cup \end{array}$$

Trato a série $-\cup\cup-\cup\cup$ ao final de 2.b da estrofe como equivalente a $-\cup\cup-\cup-$ porque, além do paralelo dodrânico com as duas cadências seguintes na estrofe, o compositor faz uma clara referência a esse verso (e aos dois que o seguem, terminando a estrofe) ao encerrar o epodo – como exposto no parágrafo anterior.

estrofe	2.b	$-\cup\cup-\cup\cup$
	2.c	$-\cup\cup-\cup-$
epodo	1.b	$-\cup\cup-\cup-$
	1.c	$-\cup\cup-\cup-$

Ademais, embora os lésbios arcaicos nunca tenham variado o número de sílabas fora da base, as odes de Píndaro acusam uma maior liberdade em distensões de longa por duas breves nessa mesma posição final do dodrans,⁸⁹ como atesta, e.g., a Ístmica VIII, 7 (estrofe):

$$-x -\cup\cup-\cup\cong -\cup---$$

⁸⁸ Note-se que, no fim da estrofe, onde há interrupção sináfica, o compositor termina o verso com a trisema ($\cup|\S$), em um dos muitos exemplos que endossam a nota de rodapé anterior.

⁸⁹ Em sua edição de Píndaro, MAEHLER: 1975, p. 175 lista os versos irregulares, e adverte: “*quamquam apud poetas Lesbios numerus syllabarum in metris aeolicis variari non potest, tamen Pindarus dissoluti- onem quam dicunt elementorum longorum in glyconeis, pherecrateis, metris similibus usurpat.* [se nos poetas lésbios o número de sílabas nos metros eólicos não pode variar, Píndaro emprega distensão <em duas breves> de elementos longos nos metros glicônios, ferecrácios e similares].”

ÉPINÍCIO 2 – RESULTADO DA ANÁLISE

		base	cadência	cláusula
ESTROFE	1	◡-◡-	-◡◡-◡-	⊣ §§
	2.a	-◡◡≅	-◡◡-◡-	◡- §§
	2.b		-◡◡-◡	§
	2.c		-◡◡-◡-	§
	2.d	-◡	-◡◡-⋈⊣	§§
EPODO	1.a	◡-◡-	-◡◡-◡-	◡- §§
	1.b		-◡◡-◡-	§
	1.c		-◡◡-◡-	§
	2	--	-◡◡-⋈⊣	§§

εἷς ὄρος· μία βροτοῖσιν ἐστὶν εὐτυχίας ὁδός,
 θυμὸν εἴ τις ἔχων ἀπενθή δύναται διατελεῖν βίον·
 οἷς δὲ, μυρία μὲν ἀμφιπολεῖ φρενί, τὸ δὲ
 παρόμαρτε νύκτα. μελλόντων χάριν
 αὐνι ἄπτεται κέαρ, ἄκαρπον ἔχει πόνον.

Παρόμαρτε ☞ na edição do suíço Gesnero, 1609, o verso vem acompanhado de uma nota informando *nullo sensu*. O primeiro indício da dificuldade do termo é a incorreção dos manuscritos na grafia destituída do alongamento pelo iota, na contração na desinência do verbo *acompanhar*, *παρομαρτέω* na 3 sing. do pres. do indicativo: *παρομαρτεῖ*.

Mesmo considerando-se uma eventual apócope, faltaria à citação o relacionado pelo pronome τό, sujeito da oração. Outra dificuldade é que os complementos desse verbo se declinam no dativo, não no acusativo. Hugo de Groot (ou Grotius), jurista de Delft, solucionou o problema ao manter *παρ'* e seguir uma leitura já feita por Estienne: ἦμαρ no lugar de -ομαρτε. Mas Grotius preferiu o dórico ἀμαρ, escolha que parece muito acertada, dada a proximidade entre a grafia redonda bizantina dos termos: *παρῳμαρτέ* e *παρῳμαρτέ*, semelhança que justificasse o erro do copista. Solucionado o termo, τό converte-se em artigo de ἀμαρ, e τε se destaca como partícula conjuntiva.

A partir do par oximórico ἀμάρ e νύκτα, deve-se reconstituir a locução conjuntiva '... τε καὶ ...' (*tanto x quanto y*). O termo καὶ foi provavelmente suprimido pelo copista, por complicar ainda mais a oração οἷς δὲ, μυρία μὲν ἀμφιπολεῖ φρενί, τὸ δὲ *παρόμαρτε<i>καὶ νύκτα.

Αὐνι ἄπτεται ☞ o copista não soube onde terminava uma palavra e começava outra. Mais provável é que o iota pertença ao verbo *ιάπτεται*, conforme conjecturou Boeckh, um termo de rara ocorrência nos textos literários antigos,⁹³ O termo αὐν, segundo o contexto *noite e dia*, deve então ser lido como *αλέν, sempre*.

⁹³ O verbo *ιάπτω* aparece conjugado apenas duas vezes em Homero, e apenas na Odisseia (2.376 e 4.749), contra as 39 ocorrências de *ἄπτω* (15 vezes na Odisseia e 24 vezes na Ilíada).

Oĩc ∞ a posição ocupada por esse termo, por fim, converte-se forçosamente no sujeito das orações que se seguem – não mais oĩc, mas ðc, como sugere Grotius. Lemos ðc δὲ μυρία μὲν ἀμφιπολεῖ φρενί, τὸ δὲ παρ' ἄμάρ τε <καὶ> νύκτα μελλόντων χάριν αἰὲν ἰάπτεται κέαρ, ἄκαρπον ἔχει πόνον.

∴

Assim como a estrofe do EPINÍC. 6, este fragmento começa com uma sequência rítmica ternária. Se naquela ode os dois dímetros iâmbicos apresentariam a natureza da base iâmbica ∼– dos segmentos seguintes, nesse fragmento um dímetro trocaico apresenta a natureza trocaica das bases que serão seguidas por cadências dodrânicas.

1. – ∼ – ∼ – ∼ – ∼

O fim da sequência trocaica coincide com fim de palavra. O verso seguinte repete uma unidade longa-breve como base e uma célula dodrans, formando um glicônio de base trocaica.⁹⁴

2. – ∼ – ∼ – ∼ – ∼

O terceiro segmento, compreendo idêntico ao segundo. Mas excedem-no quatro sílabas – ∼ – ∼ – ∼ – ∼, que tanto IRIGOIN quanto MAEHLER concordam em considerar arremate ao verso.⁹⁵ Discordo da interpretação, recorrendo à similaridade com um procedimento baquilídeo no EPINÍC. 2:

Naquele poema, uma sequência de três dodrans justapostos domina o centro do epodo ($\wedge 2.b \wedge 2.c \wedge$). A mesma sequência aparece na estrofe, embora com substituição na última longa do primeiro dodrans ($\wedge 2.b \sim \wedge 2.c \wedge$). Segundo o mesmo processo composicional, encontramos na PROSÓD.1 a sequência de dodrans $\wedge 3.b \sim \wedge 3.c$, aos quais se segue um quarto segmento, glicônio, com substituição, na base, de longa em duas breves, em tudo equivalente ao primeiro verso do complexo, 3.a, (e também ao segmento precedente, 2):

⁹⁴ Chamo *verso*, sob advertência de que apenas uma estrofe de um poema seja insuficiente para definir qual seria de fato a extensão de seus períodos.

⁹⁵ Neste caso, o segmento coriâmbico – ∼ – ∼ – seria a única cláusula no poema, já que todos os demais versos constam apenas de base e cadência. Também seria a única do gênero em todos os poemas não dáctilo-epítritos do poeta.

2.	— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	cf. EPINÍC. 2:
3. a	— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	
3. b	— ∪ ∪ — ∪ ∪	2. b
3. c	— ∪ ∪ — ∪ —	2. c
3. d	∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	2. d

As chaves altas ∪ ∪ indicam o início e fim das palavras responsáveis pela ligação dos versos; notamos uma preferência por extrapolar em apenas uma posição do verso seguinte o excedente de uma palavra. O procedimento, apontado como bastante comum em corais eólios da tragédia ática, foi chamado por MAAS *cauda-de-andorinha*, tendo este em mente a ensambladura de mesmo nome na carpintaria;⁹⁶ embora a cesura da ponte 3.c^3.d ocorra após a segunda sílaba da base, em 3.d, a ensambladura toma somente a primeira posição – longa – do verso.

Nas duas edições modernas do texto de Baquilídes, o quarto período é dividido em dois segmentos: ∪ ∪ — ∪ — — ∪ — — — e ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —, de forma que o segundo cólon corresponda a um dodrans de base ∪ ∪; ora, este seria um cólon glicônio de base inusual, resultante da identificação de um tetrâmetro crético catalético (terminado por — ∪ —) no segmento anterior; esse segmento exibiria uma irregularidade por fugir do uso que fazem os dóricos da base eólia, ∪ ∪.⁹⁷ Não se trata de excluir-se a possibilidade de uma ocorrência única, senão que preferir uma possibilidade mais coerente tanto com outros versos do poema quanto com outros poemas, como se verá a seguir.

A regularidade do padrão ternário na base eólia, tanto nessa como na ode anterior, seja iâmbica ou trocaica, permite-nos supor que os elementos créticos desse segmento ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — fossem executados mantendo-se o passo ternário. Isto significa que, a cada elemento, uma das sílabas longas guardará três *morae*. Como todas as outras bases desse poema têm natureza trocaica — ∪, então a terceira sílaba deve valer, ela própria, três *morae* (— ∪ —).

⁹⁶ Em inglês, *dovetail joint*. MAAS: 1962, p. 44. NAGY: 1996, p. 76; WEST: 1982 *b*, p. 295.

⁹⁷ WEST: 1987 nota que “*it is uncommon in the Lesbians for both to be short, and later this is avoided almost completely* [nos lésbios, é incomum que ambas sejam breves e, posteriormente, isso é evitado quase que completamente],” p. 33; cf. também ITSUMI: 2009, pp. 31 ss. Ademais, não se encontra um *telesileu* com base resolvida em nenhum outro período de Baquilídes, embora seja verificado em Píndaro na abertura da OL. IX, onde há recorrência de outros *telesileus* com base longa e utilização mista de versos rítmicos diferentes, na estrofe.

Nesse caso, o ritmo musical, dissociado da métrica prosódica, não se realiza conforme um crético, mas sim do troqueu. Um exemplo de realização de cinco *morae* prosódicas em seis tempos musicais é o epitáfio de Sícilo, cujo verso inicial compõe-se de um baqueu e um peônio (de quarto tipo), à primeira vista; mas a notação musical – uma das raras que nos restaram – revela o caráter iâmbico do canto, e dá a medida para a execução. Assim, ὄσον ζῆς φαίνου deve ser cantado não como padrão quinário $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$; a melhor aproximação seria tomá-lo por um 6/8: $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$.⁹⁸ Mas não é necessário que nos afastemos de Baquilides: no EPINÍC. 5, em três versos diferentes da estrofe, encontra-se responsividade equivalente entre $\cup\cup\cup$ e $\cup\cup\cup$.⁹⁹ Proponho a seguinte base, para nosso verso em questão $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$.

O segmento se coordenaria então com a sequência $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$, contra aquele de base anômala $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$; o verso todo escapa da forma eólia usual, embora compartilhe com essa a mesma organicidade estrutural, a saber, uma base e uma cadência proporcionais, e a expansão de seus elementos: por conta da base longa, a cadência recebeu, duplicada, sua célula dactílica.

4. $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Note-se a grande similaridade entre esse verso e aqueles das odes dáctilo-epítritas, como o recorrente verso $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$. Ora, temos no v. 4 dois *núcleos de epítrito* (*ee*) seguidos de um epítrito de fato (*e-*), além de uma sequência hemiépica que bem poderia ser anotada *D* $\cup\cup$. Segundo a nomenclatura dáctilo-epítrita, v. 4: *eee-D* $\cup\cup$.

Uma lista de justaposições de células *ee* nas odes dáctilo-epítritas de Píndaro é fornecido por Maehler. Nesta, o autor informa versos com a cadeia métrica *]ee-D*[nas P. I, N. X e N. XI, nos fr. 131*b* e 168; um verso *]Ee-D*[na I. II; e outros tantos *]ee-d*[.¹⁰⁰ Em Baquilides, há *]D-ee*[no EPIN. 8 e, e.g. *]ee*[no EPIN. 7. Sendo similares ao verso de Ba-

⁹⁸ Ode 23 DAMG. Sobre trisemas em cláusulas sincopadas iâmbicas, ver WEST: 1987, p. 39.

⁹⁹ No EPINÍC. 5, o caso é diagramado por JEBB: 1905, p. 102, e apontado por WEST: 1982, p. 74, justamente como caso de crético espúrio, não genuíno.

¹⁰⁰ Há ainda as odes de Píndaro e Baquilides O. 2 e o DITIRAMB. 3, consideradas créticas, composta quase que exclusivamente em longas sequências de *e*, com escassas incisões de dáctilos (apenas um $\cup\cup\cup$ em Píndaro e $\cup\cup\cup\cup\cup$, em Baquilides).

quílides em questão, e por este estar cercado de versos eólicos de considerável regularidade – e, supomos, respeitar a mesma organicidade ternária das bases –, o estudo dessa similaridade pode auxiliar a um futuro exame da real valoração dos ritmos musicais dos versos dáctilo-epítritos.¹⁰¹

Ainda sob intuito de acercar-me de evidência a respeito desse verso em especial, e entender sua sonoridade não só pelos valores da prosódia, mas também sob auxílio de uma interpretação musical, passemos ao escrutínio da letra da ode.

O poema é um elogio à simplicidade como caminho da vida feliz. Ocorre que, no extenso verso, o poeta repreende *aquele que acumula preocupações, seja dia ou seja noite, com coisas que ainda estão por vir, aquele que oprime o grácil coração*. A execução do longo verso não diminui a organicidade do poema – o processo composicional segue o mesmo caminho dos glicônios: base e cadência. Mas o gesto rítmico é denso e acumula tensão ao longo das longas e trisemas em τὸ δὲ παρ' ἄμάρ τε καὶ νύκτα μελλόντων, até que χάριν [–], a *graça*, devolva a esperada leveza de suas sílabas breves aos versos eólicos.

Por fim, mais um glicônio de base trocaica ∪∪ encerra o fragmento.

5. ∪∪–∪∪–∪∪–

∴

Uma segunda citação de prosódia foi, desde o trabalho de Neue, considerada continuação do fragmento maior. Por reconhecer uma responsividade em relação ao primeiro verso daquela estrofe, o segundo fragmento foi considerado abertura da antístrofe. Quando Blass conseguiu – delineando dois glicônios – uma nova responsividade, não deixou de considerá-lo parte da antístrofe, afastando-o do fragmento anterior em vinte e oito sílabas métricas. Note-se que embora Blass pudesse reconhecer responsividade com a primeira estrofe já a partir da nona sílaba,

1 –∪–∪–∪–∪–
 ≡ ∪–∪–∪–∪–
 ≡ ∪–∪–∪–∪–
 ≡ ∪∪–∪∪–∪∪–∪∪–

¹⁰¹ O problema entre a equivalência entre metro e ritmo das bases eólicas é investigado, junto com algumas hipóteses de solução, por BARRIS: 2011.

o helenista alemão preferiu considerá-lo resposta antistrófica a um verso com a sequência exata $\sim\sim$, no que foi seguido por Irigoin e Maehler:

1 $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$
 $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$
 $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$
 $\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$
 $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$
 $\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$

A hipótese, de Neue, manteve-se fossilizada nos trabalhos posteriores; não no que tinha de mais original – a responsividade do primeiro verso –, mas em uma de suas consequências, a de que esse fragmento comporia a antístrofe. Ora, se o verso do novo fragmento não manteria responsividade com o primeiro verso da outra citação, ao contrário do que pensou Neue, os editores procuraram outro trecho da estrofe com o qual o novo fragmento responderia, pertencendo à antístrofe.

Mas há outra possibilidade de organização, decorrente da hipótese de ambos os fragmentos serem do mesmo poema, que passou despercebido ao próprio Neue, que não tinha clara a natureza glicônia do poema: a possibilidade de justaposição direta dos dois fragmentos, formando um encadeamento regular de versos glicônios quase *κατὰ στιχόν*.

∴

A estrofe pode ser lida desse modo: após levantar um elogio à tranquilidade de espírito, o primeiro fragmento termina por condenar, em duas orações, a opressão do coração (*κέαρ*), por ser esse um esforço infrutífero (*ἄκαρπον*) com as preocupações do porvir; o último fragmento retoma ambos os elementos condenados com uma questão retórica. Afinal, pergunta Baquilides, qual o alívio (*ἐλαφρόν*) ao que se lamenta, poderia emergir deste esforço – como um fruto – para o benefício do coração (*καρδίαν*) oprimido pelas preocupações? Faz-se notória a relação entre *κέαρ* e *καρδίαν*.

Por faltarem indícios de que o fragmento integre uma antístrofe e ser não só desnecessário como prejudicial ao acolhimento poético do texto separarem-se as citações por lacunas igualmente não indiciadas, e ainda por haver entre eles a possibilidade de uma leitura contínua (reforçada pelos termos *κέαρ* e *καρδίαν*), considero os dois fragmentos como integrantes da mesma estrofe. Sem lacunas.

∴

Levando-se em conta o resultado da presente análise e considerando-se que:

a) a divisão de Vittorio Trincavello seguiu a tradição alexandrina *apud* manuscritos, ao servir-se das pausas sintáticas da primeira estrofe de uma ode como determinação dos versos de todo o resto;

b) Píndaro iniciou sua Nemeia 6 com uma estrutura de redundância numérica (ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν) análoga a este fragmento (εἶς ὄρος, μία βροτοῖσιν ἔστιν εὐτυχία δδός,) – e que uma pôde ter servido de modelo à outra ou terem compartilhado ambas de um mesmo *topos* poético;

então decorre que, segundo a), os versos combinados desses fragmentos compõem a estrofe inicial; e, segundo b), que o primeiro verso transmitido a nós dessa estrofe corresponda também ao primeiro verso do poema. A presente edição leva a marca $\frac{4}{3}$ ao início.

PROSÓDIA 1 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	
1	~~~~~	§	fr. 1.a
2	--	~~~~~ §§	
3.a	--	~~~~~ §	
3.b		~~~~~ §	
3.c		~~~~~ §	
3.d	~~	~~~~~ §§	
4	~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	~~~~~ §§	
5	~~	~~~~~ §§	
6.a	~~	~~~~~ §§	fr. 1.b
6.b	--	~~~~~ §§	
7	--	-? [...	

≡ - ~ - ~ - ~ - ~ -
 ≡ - ~ - ~ - ~ - ~ -
 ≡ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ -
 ≡ - ~ - ~ - ~ - ~ -

Há, em toda a estrofe, a similaridade de iniciarem-se os versos com uma sílaba ancípíte, tanto entre os versos dactílicos quanto no v. 1, iâmbico; essa característica é também apreciada no último segmento. A nomenclatura de Maehler, no entanto, é imprecisa porque um verso glicônio acéfalo com expansão dactílica acrescido de um iambo há muito perdeu sua natureza de glicônio, porque possui alterações profundas na base, na cadência e na cláusula. Nomear o segundo elemento de hiponaceu acéfalo também pode dar uma ideia equivocada de incompletude para um verso a que não falta nenhum elemento.¹⁰⁶

Dois versos octossílabos são recorrentes em poesia eólia, e se diferenciam por uma única sílaba que, em um gesto anaclástico, pode ocupar a primeira ou última posição do verso. São o glicônio $\circ \circ - \sim - \sim -$ e o hagesicoreu $\times - \sim - \sim - -$.¹⁰⁷ Creio que este último seja o verso que emprestou o caráter à estrofe do EPINÍC. 3. Note-se como o hagesicoreu corresponde em absoluto ao segmento que Maehler esboça sob a legenda ‘*hipp.*’

∴

De caráter muito próximo ao da estrofe alcaica pela similaridade do processo de composição, pode-se dizer que Baquilídes faz seu improviso sobre a estrofe mitilena, que possui versos de base iâmbica $\equiv - \sim -$, uma ancípíte \times , e uma cadência $- \sim - \sim -$. Com põe-se de tal modo, a estrofe alcaica:¹⁰⁸

≡ - ~ - ≡ - ~ ~ ~ - ~ -
 ≡ - ~ - ≡ - ~ ~ ~ - ~ -
 ≡ - ~ - ≡ - ~ - ≡ - ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ -

¹⁰⁶ E.g. $\sim - \sim - -$, último colón alexandrino da estrofe do EPINÍC. 6, é chamado pelo editor da Teubner de *phēr* (ferecrácio acéfalo), quando não há procedimento musical algum que permita fazer-se realizar $\sim - \sim - - -$ como $- \sim - \sim - - -$, ferecrácio de fato.

¹⁰⁷ Termo cunhado por WEST (1982, p. 30), em oposição ao termo *paraglicônio*, justamente para evitar de confundirem-se os versos, $\circ \circ - \sim - \sim -$ e o hagesicoreu $\times - \sim - \sim - -$, essencialmente diferentes. O nome é uma menção ao fr. 1 de Alcman, onde o nome feminino é frequente nessa estrutura; e.g., v. 77: “ὄλλ’ Ἀγησιχόρα με τείρει [*mas Hagesícora me oprime*].”

¹⁰⁸ A estrofe alcaica estrutura os poemas compilados nos livros F e G da edição de Lobel e Page.

Note-se a similaridade entre a última linha da estrofe alcaica, em relação à abertura da estrofe do EPNÍC. 3 de Baquilídes:

ALCEU		x - ∪ -		x - ∪ -		x	- ∪ - ∪ - ∪ - - -
BAQUÍLIDES		x - ∪ -		x ∪ -		x - λ -	x - ∪ - ∪ - ∪ - - -

Saliento que existe um motor processual às odes eólias que se sobrepõe ao aspecto formal, e ignora os limites da extensão de segmentos. Em Alceu, a cesura ocorre uma sílaba após o iambo e, em Baquilídes, imediatamente após o iambo.¹⁰⁹ Portanto, em cada um desses autores, reconhecemos limites distintos entre segmentos. Mas a cadeia rítmica resultante da justaposição dos segmentos é a mesma. O efeito estético de cada verso na ode eólia só poderia ser então apreciado segundo o arranjo de sua posição na estrofe.

Essa cesura em Alceu – entre outras cesuras eólias envolvendo versos prefixados por um iambo – levou IRIGOIN à observação de que os lésbios evitavam cesuras imediatamente após o iambo, preferindo deslocá-la para uma sílaba após.¹¹⁰ Segundo WEST, essa é uma inovação em relação à prática mais antiga da poesia indo-europeia, cuja cesura nesse tipo de composição coincidia com o fim do iambo prefixado.¹¹¹ Ao compor a cadeia rítmica descrita acima, Baquilídes toma liberdade para rescindir o uso desenvolvido pelos lésbios e recuperar, consciente ou inconscientemente, outro viés da tradição desses versos.

Chamo a atenção ainda para a vantagem da notação que proponho, que distingue cesuras lexicais (|) das cesuras de natureza musical (§), com a finalidade de se evitarem ambiguidades na interpretação e erros na análise, como ser obrigado a emancipar um segmento, por força de uma cesura lexical recorrente, ou não fazê-lo, por falta de cesura lexical. O primeiro verso do EPNÍC. 3 (x - ∪ - x ∪ - x - λ x) leva, ao final, não só cesura lexical (|) como hiato final de período (||), o que nos força a considerá-lo fim de um período boeckhiano completo, embora a mesma estrutura forme com outro, em Alceu, um só período.

¹⁰⁹ Na ode de Baquilídes, a necessidade de tratar essa cesura como fim de verso é patente já que, a partir da quarta estrofe em diante (vv. 40, 53, 70, 79, 83), observamos ocorrência de sílaba breve na posição final; nas seis estrofes equivalentes anteriores, o poeta sustentou como longas (por natureza ou posição) esse fim de verso: x - ∪ - x ∪ - x - λ .

¹¹⁰ IRIGOIN: 1956, pp. 11 ss.

¹¹¹ WEST: 1982, p. 31

Interpreto a estrofe da seguinte forma: assim como apontei na análise da PROSÓD. 1, em seu extenso v. 4, a expansão da base eólia pode ser acompanhada da expansão da cadência. Tal gesto rítmico é perceptível mesmo em odes mais antigas, como na estância alcaica: nesta, o tema rítmico é mantido inalterado pelos dois primeiros versos, mas quando, no terceiro verso, o iambo inicial surge redobrado, também a cadência dodrânica tem seu elemento dactílico redobrado. É o que acontece no EPNÍC. 3, já na abertura da ode.

Sobre a questão de Baquilides servir-se de uma estrutura alcaica de fim de estrofe na posição inicial, considero ser uma preferência decorrente do estilo do autor a quem, como vimos também no EPINÍC. 6 e na PROSÓD. 1, agrada oferecer um segmento totalmente iâmbico na exposição do tema, um segmento que em outro contexto poderia servir de verso autônomo – suficiente em extensão e terminado em ancípite –, mas que, no fluxo da composição estrófica serve de uma longa base para o restante da composição.

A natureza iâmbica do primeiro segmento – um trímetro iâmbico – é bem delineada pela obrigatoriedade de \sim no início do terceiro elemento, que assume o papel de desambiguador desse termo rítmico em relação ao que viesse a ser uma sequência de três longas.

1. $\bar{\cup} - \cup \bar{\cup} \approx \bar{\cup} \cup \cup - \cup - \bar{\cup}$

O terceiro verso é similar ao segundo, mas substitui a cláusula iâmbica $\bar{\cup}$ por um iambo completo $\cup - \cup -$.

2. $\bar{\cup} - \cup \cup - \cup \cup - \cup - \bar{\cup}$

3. $\bar{\cup} - \cup \cup - \cup \cup - \cup - \cup \cup -$

Por fim, Baquilides não encerra a estrofe através de acumulação rítmica que reservam ao final de suas estrofes os antigos lésbios, mas com um simples hagesicoreu.

4. $\bar{\cup} - \cup \cup - \cup - \bar{\cup}$

Tal preferência pode ser sentida especialmente no EPINÍC. 6, no último verso da estrofe, $\cup - \cup \cup - \cup - -$, após um complexo jogo de espelhamentos com bases longas.

EPINÍCIO 3, ESTROFE – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1	x - - - x - - - - - - - - - - - -		§
2	x	- - - - - - - - - - - -	- - § §
3.a	x	- - - - - - - - - - - -	- - - - § §
3.b	x	- - - - - - - - - - - -	- - § §

2.3.6. Epodo do Epinício 3

Considero um equívoco considerar-se o EPINÍC. 3 uma ode de metro híbrido.¹¹² Evidenciei como, em duas odes,¹¹³ o primeiro verso é importante para a apresentação temática da ode e que, longe de fugir da economia eólia, seus iampos ou troqueus conferem a um só tempo apresentação temática da natureza das bases dos versos dodrânicos (se trocaica ou iâmbica) e também uma grande base para toda a estrofe; mostrarei a seu tempo como o primeiro verso da estrofe desse epinício, triádico, mantém relação com o epodo.

Evidenciei ainda que Baquilides estrutura a estrofe do DITIRAMB. 4 de forma que, mesmo com um só modelo estrófico (não triádico) e, portanto, sem alternância entre estrofes e epodo, o esquema métrico envolvesse partes internas que conduziriam um discurso rítmico variado, possibilitado pelo processo de a) exposição temática base + cadência + base + cadência + cláusula; b) desenvolvimento central com tema enxuto, *i.e.* sem cláusula; c) *coda* reexpositiva composta por base + cadência + cláusula.

Assim, a *coda* do DITIRAMB. 4 exerceria a mesma função de encerramento que o epodo exerce nas odes triádicas. Poderíamos inclusive entender aquela estrofe simples como uma espécie de estância composta por três diferentes estrofes: a última delas se caracterizaria por uma ênfase nos metros iâmbicos, e a concentração destes é maior do que em todos os versos anteriores, cf. o número de sílabas clausulares que se concentram nos últimos três versos da estrofe, quatorze, contra os treze espalhados ao longo dos seis primeiros versos.

¹¹² IROGOIN: 1993, p. 100: “L’ode est d’un type hybride, fort rare [a ode é de um tipo híbrido, muito raro].” MAEHLER: 2004, p. xxiv: “*carminis tertii autem epodi dactyloepitritos, strophae versus aeolicos exhibent.*” JEBB: 1905, p. 93: “The same metre, <sc. o dáctilo-epítrito> appears in the epode of Ode III; where the strophe, logaedic, prepares for the other measure by verses (1-3) containing rhythms common to logaedics and dactylo-epitrites [O mesmo metro aparece no epodo da Ode III, onde a estrofe logaédica prepara para outro compasso pelos vv. 1-3 contendo ritmos comuns a logaédicos e dáctilo-epítritos]”; ou ainda ROMERO: 1987, p. 197: “Al elemento dactílico inicial siguen, hasta el final, elementos epitríticos, lo cual constituye un caso único entre las estrofas de Baquilides que nos han llegado completas [Ao elemento datílico inicial seguem, até o final, elementos epitríticos, o que constitui um caso único entre as estrofes de Baquilides que nos chegaram completas].”

¹¹³ EPINÍC. 6 e PROSÓD. 1.

tipo de discriminação interna: ele apresenta o segundo segmento como $E-E$, e, também como um único verso $E \simeq eE$, a sequência que dividimos em terceiro e quarto versos.

∴

Cumpramos investigar a porção inicial do epodo: $\times - \cup - \cup - \cup - \cup -$. O segmento possui uma base \times que faz com que o epodo estabeleça relação com os versos eólicos da estrofe, e essa similaridade foi reparada por todos os editores. O que pretendo demonstrar aqui é como essa relação se estende para além da base, e se relaciona com aquela primeira sílaba longa, espúria da análise da cadeia ‘epítrita’: $- \cup - \cup - \times - \cup - \times \S [\dots$. Sem lugar naquela análise, a sílaba deve ser analisada em conjunto com a sequência que a precede: $[\times - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -]$.

O segmento possui a base \times análoga ao hagesicoreu que o antecede, ao fim da estrofe, ou aos outros dois hagesicoreus de cadência expandida, também na estrofe. Assim como os hagesicoreus expandidos, temos a sequência $- \cup - \cup - \cup -$. Portanto, há nesse início de epodo: a) um segmento de base eólia completa para essa classe de verso \times ; ¹¹⁶ b) uma cadência eólia incompleta, a que falta o elemento iâmbico $\cup -$ ($- \cup - \cup - \cup -$ por $- \cup - \cup - \cup - \cup -$); e mais uma sílaba longa excedente $-$; a essa, então, cumpre investigar.

Na análise da estrofe, partimos da comparação do primeiro verso de Baquilides com o último verso da estrofe de Alceu. Em Baquilides, ao longo da pequena estrofe, ele ecoa privado de seus troqueus nos versos seguintes, primeiro com cláusula ampliada; depois, com cláusula normal e diminuição de cadência. Toda a estrofe pode ser formalmente considerada um único e grande verso com um tema ecoante. Assumo que, assim como as estrofes lésbias de três versos, essa tríade é composta segundo o mesmo processo composicional que move aquelas: cada estrofe, com uma só grande base, é tratada como um extenso verso. À guisa de terceiro verso, o epodo retoma o tema da cadência das estrofes-verso anteriores e lhe oferece uma extensa cláusula, compatível com a proporção da base.

¹¹⁶ Digo *essa classe de verso* porque, se usualmente a base eólia conta com oo no início, o hagesicoreu, como já descrito na análise da estrofe do ENCOM. 3, possui a peculiaridade de ter, em relação ao glicônio, a anáclase de uma sílaba, que deixa a base e propicia uma sílaba clausular a mais.

Por fim, ofereço como indício que concorre para a delimitação de versos entre o grande hagesicoreu sincopado $\times - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup$ e o começo da cláusula $- \cup - \times - \cup \times$: Alcman empregara quatro vezes o hagesicoreu $\times - \cup - \cup - \cup$ na estrofe de seu *Partênio*, e nas quatro vezes, o verso se emparelha em dísticos com o verso: $- \cup - \times - \cup -$.

∴

Dessa forma, devolvo os únicos dactílicos do chamado ‘*epodo dáctilo-epítrito*’ de ode mista (como Maehler a define) à ordem dos versos tipicamente eólicos. A ode é inteiramente inspirada não só pela forma dos versos eólicos quanto pela própria formação da estrofe de tradiçãolésbia.

EPINÍCIO 3, TRÍADE – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1	x-∩≅ x ∩∩- ∩-∩ §		
2	x	-∩∩-∩∩-∩-	∩ §§
3.a	x	-∩∩-∩∩-∩-	∩-∩- §§
3.b	x	-∩∩-∩-	∩ §§
1	x-∩≅ x ∩∩- ∩-∩ §		
2	x	-∩∩-∩∩-∩-	∩ §§
3.a	x	-∩∩-∩∩-∩-	∩-∩- §§
3.b	x	-∩∩-∩-	∩ §§
1.a	x	-∩∩-∩∩-∩-∩ §	
1.b			-∩-x -∩∩ §§
2		-∩-x -∩-∩- ∩∩-∩- -∩∩ §§	
3.a		≅∩-x -∩-x -∩∩ §§	
3.b		-∩-x -∩∩ §§	

2.3.7. *Encômio 3*

Tomo a licença de, nesse ponto, analisar uma ode dáctilo-epítrita de Baquilides – não para discutir sua classificação, mas para questionar os parâmetros de análise dos primeiros colometristas de Baquilides,¹¹⁸ bem como apresentar uma ode que é devedora do processo de composição da estrofe eólia – a começar pela instrumentação.

O ENCÔMIO, encomendado para ocasião festiva de um certo Alexandre, (provavelmente o filho de Amintas, Alexandre I rei da Macedônia que ajudou os gregos a se defenderem de Xerxes),¹¹⁹ foi encontrado em Oxirrinco e publicado em 1915.¹²⁰ Uma parte do texto era conhecida por uma citação em Ateneu, mas não continha qualquer antropônimo que fizesse incluir a ode entre os encômios; BERGK, então, incluiu-a entre os poemas Amatórios.¹²¹

A voz dos poemas de Baquilides, ao contrário de Píndaro, pouco se mostra na primeira pessoa; nada obstante, aquele *eu* que canta a ode de convite ao vinho e às suas consequências, dirige-se diretamente ao instrumento que deveria acompanhá-lo, o bárbito.¹²² Esse era um instrumento da família da lira – de casco de tartaruga com braços de madeira – que, no entanto, possuía braços mais longos e, portanto, cordas de maior extensão que permitiam ao executante afiná-la uma oitava abaixo de uma lira comum.¹²³

O instrumento era tradicionalmente associado aos poetas eólios;¹²⁴ seu nome aparece no fragmento de Alceu 70, v.4 (sob a variante dialetal βάρμος) e Safo 176. Sua criação foi creditada pelos antigos ora ao círculo de Terpandro de Antissa, em Lesbos,¹²⁵ ora aos habitantes da Frígia.¹²⁶ Baquilides empregou o termo também no ENCÔM. 5, dedicado a

¹¹⁸ O papiro é datado entre 50 a.C. e 50 d.C., por PRODI: 2013, p. 1145

¹¹⁹ ROISMAN & WORTHINGTON: 2010, p. 138. Alexandre I, caso a emenda dos primeiros editores estiver correta – a hipótese é principalmente corroborada pela última letra do pai de Alexandre, <Ἀμύντ>α, texto corrompido do cabeçalho inscrito às margens do início do fragmento. Outro endosso, propõem GRENFELL-HUNT: 1915, p. 66, se refere ao fato de a corte macedônia haver encomendado de Píndaro ao menos uma ode dórica: “[the poem] is addressed to Alexander, i.e. no doubt Alexander son of Amyntas, king of Macedon, to whom an ode was also dedicated by Pindar [endereçado a Alexandre filho de Amintas, rei da Macedônia, a quem Píndaro também dedicou uma ode (sc. fr. 120)].”

¹²⁰ GRENFELL & HUNT: 1915, p. 65-83.

¹²¹ ATENEU, II. 39, E. BERGK: 1882, p. 1234.

¹²² ANEXO 2.

¹²³ MARCELLINO: 1997, p. 7.

¹²⁴ PLUTARCO, *De Musica* 1133 C;

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ ATENEU, X. 3. 17. Cf. MAAS & SNYDER: 1989, p. 39: “The barbitos [...] is associated exclusively with the eastern Greek poets. Its connections with Terpander, Sappho, and Alcaeus, all of Lesbos, and with Anakreon, who was originally from Teos in Ionia, together with its possibly Phrygian etymology, suggest

O primeiro motivo que me faz recusar esse esquema rítmico (sem dúvida intuitivo no universo dos copistas, pelas cesuras lexicais) é a assimetria métrica entre a primeira e as duas demais linhas. Reduzida a série estrófica contínua, temos o seguinte esquema:

---x---|---x---|---x---|-----|ux
|

Percebemos que, lidas em sinafia estrófica, aquelas últimas sílabas cuja posição parecia admitir elemento *breuis in longo*, passam a ser sempre longas, seja por natureza, seja por posição (quando as vogais breves são seguidas de duplas consoantes), exceto no fim do primeiro segmento, \cong , que mantém a possibilidade de breve, em uma única ocorrência; então, devemos tratar a ocorrência da breve com escrutínio.

A breve em questão ocorre na segunda estrofe, sob o seguinte encontro: $\epsilon\iota\acute{\kappa}\acute{\alpha}\delta\epsilon\kappa\kappa\iota\nu|\epsilon\acute{\upsilon}\tau\epsilon$ ---|--- (em vez de ---|---). Mas a sílaba pode ser tomada por longa, e assim o faço, desde que se alongue a consoante nasal: $\epsilon\iota\acute{\kappa}\acute{\alpha}\delta\epsilon\kappa\kappa\iota\bar{\nu}$. O mesmo alongamento, comum à prosódia grega, é necessário em Baquílides em outras odes, como o último verso da estrofe do EPINÍC. 10: $\nu\alpha\kappa\iota\acute{\omega}\tau\iota\bar{\nu}\acute{\epsilon}\kappa\iota\nu\eta\kappa\epsilon\nu$; ---x---.¹³¹ Chegamos, portanto, à cadeia:

---x---|---x---|---x---|-----|ux
|

Atribuir plena sinafia aos segmentos nos permitirá regularizar os três primeiros versos; doravante, os únicos pontos que permitem sem distinção longa ou breve são as posições entre os elementos dactílicos e epítritos, posições tradicionalmente internas nos versos eólicos; após estas, de fato, não se verificam cesuras lexicais *per totum carmen*.¹³²

∴

¹³¹ Sobre alongamento de ν, c, e ρ, cf. WEST: 1982, p. 16. Casos do alongamento $\bar{\nu}$ em Píndaro são dados por MAEHLER: 1975, VOL. 2, p.174. Uma segunda ocorrência contra sinafia poderia ser reconhecida na quarta estrofe, no seguinte evento: $\omicron\lambda\kappa\acute{\omicron}\iota$, | $\pi\bar{\upsilon}\rho\omicron\phi\acute{\omicron}\rho\omicron\iota$ δὲ ---|--- (em vez de ---|---), já que muitas vezes os ditongos -οι e -αι do nominativo plural são contados como sílaba breve. Mas o procedimento não é obrigatório. Aqui, a sílaba deve ser lida como uma longa ‘*χαρμοδικης*’ (TSOPANAKIS: 1983 apresenta essa questão em seu estudo de eventuais problemas nos versos homéricos). Podemos apontar, em Baquílides, o EPINÍC. 1, $\nu\acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon$ θεόδματοι πύλαι ---x---, além da própria sequência do verso em questão, onde $\pi\bar{\upsilon}\rho\omicron\phi\acute{\omicron}\rho\omicron\iota$ δὲ, que deve ser lido ---.

¹³² A cesura após é evitada no poema: das treze linhas atestadas, apenas duas coincidem com fim de palavra, vv 4 e 5; não obstante, nesse último verso a palavra sofre elisão, $\gamma\lambda\upsilon\kappa\epsilon\acute{\iota}\acute{\alpha}$ ---, por sinafia.

Se Píndaro, na Olímpica 1, usa a δωρίαν φόρμιγγα para entoar a ode em νόμῳ Αἰοληΐδι,¹³³ Baquilides matiza de tons ainda mais eólios, por dispensar a φόρμιγγξ em detrimento do eólio bárbito.¹³⁴ Mas instrução de instrumentação não é a única coisa que o ENCÔM. 3 compartilha com as monodias eólias: Hefestíon relata, no seu *Manual de Métrica*, que há um esquema “chamado encomiológico, que surge do dactílico pentemímero [i.e. hemíepes] e do iambo, também pentemímero.”¹³⁵ Diz ainda que desse metro “serviu-se Alceu em um canto que se inicia assim”:¹³⁶

ἦρ' ἔτι Δινομένηι τῶι Τυρρακῆωι	— ◡ — ◡ — — ◡ — —
τᾶρμενα λαμπρὰ κέοντ' ἐν Μυρσινῆωι	— ◡ — ◡ — — ◡ — —

Para além do nome do verso, a relação entre o *encomiológico*, como o chama Hefestíon, e versos do encômio de Baquilides é ritmicamente inegável, exceto por uma única sílaba – a primeira da estrofe. Se os versos de Alceu são formados de hemíepes + epítrito + longa, Baquilides começa pelo último termo: longa + hemíepes + epítrito.

A diferença poderia ser análoga à que há entre o hendecassílabo sáfico (— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —) e o hendecassílabo alcaico (— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —) que, salvo a diferença formal, compartilham do mesmo processo de composição. No entanto, há duas diferenças entre o ENCÔM. 3 e as estrofes dodrânicas de Alceu: 1) a base dos versos alcaicos permite ancípite na primeira posição; b) o fim do verso é muito claro, devido à recorrência das pausas geradas por breve em posição longa.

∴

¹³³ PÍNDARO, O. 1, vv. 17 (“*dória forminge*”) e 102 (“*modo eólio*”).

¹³⁴ As intenções do *eu* poético na obra dos antigos não devem ser confundidas com as do poeta ele próprio (e.g. LEFKOWITZ: 1991); no entanto, a audiência para a qual foi composta poderia apontar a inconsistência no discurso enunciado, qualquer que fosse o referente da voz poética, caso o instrumento enunciado na canção não fosse empregado na sua execução.

¹³⁵ HEPHAESTION: 1906, p. 50 (XV 10). O pentemímero é uma designação da terminologia alexandrina que compreende cinco meias partes (πεντ'ἡμίμερος). Espondeu pentemímero: | — — | — — | —; daí o dactílico pentemímero, que compartilha o passo rítmico do espondeu: | — ◡ | — ◡ | —; um iambo pentemímero apresenta-se | — — | ◡ — | — .

¹³⁶ *Ibid.* Cito a passagem toda: “τὸ ἐγκωμιολογικὸν καλούμενον, ὅπερ ἐστὶν ἐκ δακτυλικοῦ πενθημιμεροῦς καὶ ἰαμβικοῦ τοῦ ἴσου, ᾧ κέχρηται μὲν καὶ Ἀλκαῖος ἐν ἄσματι, οὗ ἡ ἀρχή — ἦρ' ἔτι Δινομένηι τῶι Τυρρακῆωι / τᾶρμενα λαμπρὰ κέοντ' ἐν Μυρσινῆωι;” Essa, a tradução do fr. de Alceu: “*ainda por causa de Dinômene de Tírraco, uma esquadra em repouso splende em Mircineu?*” (Para os versos, parto do fr. 383 (P-L) e do texto de Consbruch, do *Manual* de Hefestíon, com algumas modificações. O texto transmitido parece conter corrupções sistemáticas: τῶ Τυρρακῆωι, onde dual (com acento recuado) não teria lugar, e Μυρσινῆωι.

ῥΩ ∞ Essa única sílaba, no início do canto, faz com que o primeiro verso da estícometria usual se distinga dos dois seguintes. Começar com monossílabo não é exclusividade da presente ode, mas está longe de ser um procedimento ordinário em Baquilídes. A segunda estrofe também se inicia com um monossílabo, καὶ, e um novo ῶ dará início à quinta estrofe. Essa tendência não é forte – após a primeira sílaba da estrofe, essas três ocorrências contrastam com outras três estrofes onde não ocorre tal cesura; mas, novamente, não é um procedimento ordinário entre as odes.

As quatro colunas abaixo registram a abertura das estrofes e epodos nos epinícios e ditirambos de Baquilídes, e a proporção de monossílabos ou dissílabos elididos em relação ao número total de estrofes conservadas para comparação.¹³⁷

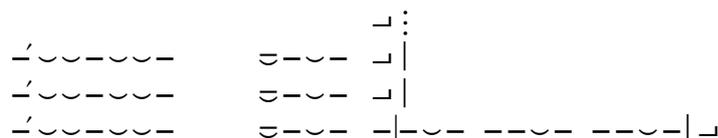
EPINÍC. 1	EPINÍC. 7	EPINÍC. 12	DITIRAMB. 2
0:7 ---	1:1 ---	0:1	1:1 ---
1:2 ---	EPINÍC. 8	---	0:1 ---
EPINÍC. 2	1:1 ---	2:2 ---	DITIRAMB. 3
0:3 ---	EPINÍC. 9	EPINÍC. 13	1:4 ---
EPINÍC. 3	2:4 ---	8:14 ---	1:1 ---
2:13	2:2 ---	EPINÍC. 14	DITIRAMB. 4
---	EPINÍC. 10	2:3 ---	0:4 ---
0:7 ---	2:4	1:1 ---	DITIRAMB. 5
EPINÍC. 4	---	EPINÍC. 16	0:2 ---
0:2 ---	0:2 ---	0:1 ---	ENCÔM. 3
EPINÍC. 5	EPINÍC. 11	DITIRAMB. 1	3:6 ---
6:14	2:9 ---	1:3 ---	
---		1:1	
EPINÍC. 6		---	
0:2 ---			

Se isolarmos, dessas aberturas, aquelas em que uma sílaba longa é seguida por um elemento dactílico (--- ou ---), encontramos que a cesura aparece em 41% das ocorrências (---), contra 23%, nas demais séries de abertura.

A análise do ENCÔM. 3 pode oferecer alguma luz sobre o gesto composicional que leva à discrepância observada, porque é uma ode em que essa única sílaba provoca uma diferença em uma série de três versos, em tudo mais, idênticos.

¹³⁷ As primeiras sílabas dos versos iniciais de estrofes são indubitavelmente as primeiras, mas sílabas de versos internos são passíveis de escansões distintas, que podem defender contar um monossílabo no início de um verso ou no fim do anterior. Contabilizo apenas versos em aberturas, guardo-me do risco.

Creio que tal sílaba seja uma sílaba em ársis na posição de anacruse, onde desempenha não só uma preparação para o início do passo ternário do dactílico que lhe seguirá, como também antecipa a sílaba que ocupará a posição final dos outros versos;¹³⁸ acredito também que a obrigação de ser ela sempre longa se deva à sua execução como um elemento iâmbico sincopado, ou trisema; o efeito alcançado no ENCÔM. 3 é de que a estrofe se inicia como se viesse já de outro verso – um início *in medias res*.



Nesse modelo, podemos ver como o iambo dos dois primeiros versos é quadruplicado no terceiro verso, intensificando a cláusula do fim da estrofe:



Quando abstraídos os iampos – simples ou quadruplicados – sempre resta uma longa, que não só precede uma cadência dactílica como estabelece com ela um raro sistema de dependência: seria curioso que duas dessas sílabas estivessem no texto da estrofe, e que uma trisema esteja, em metade das ocorrências,¹³⁹ necessariamente fundida no dactílico da estrofe seguinte. Desconsideradas as curiosidades, nesse ponto, chegamos à configuração que privilegia, nesse encômio, a estrutura *encomiológica* de Alceu:



Se aceitarmos os *encomiológicos* de Hefestíon, que coincidem com as divisões do modelo que descrevi acima, o texto de Baquilídes deveria ter uma sequência de três encomiológicos mais uma cláusula iâmbica; mas a primeira sílaba que o copista anotou em cada estrofe deveria ser posta na estrofe anterior:

¹³⁸ Dentre as 56 aberturas não --∪∪--..., ainda poderíamos distinguir as que começariam com ∪∪ precedido por uma hipotética anacruse longa (---∪) e as restantes. Também nesse caso, haveria uma incidência maior de cesuras lexicais; nessas, as cesuras -|∪∪ correspondem a 29% das vezes, contra 20% de cesura na primeira posição das outras séries; em ∪∪∪, ou ∪∪∪, por exemplo, nunca se encontram cesuras *∪|∪∪ ou *∪|∪∪∪.

¹³⁹ Naquelas onde não há cesura depois da primeira sílaba da estrofe.

ENCÔMIO 3 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1.a	┌ :	- - - - -	x - - - §
1.b	┌	- - - - -	x - - - §
1.c	┌	- - - - -	x - - - - - - - - - - - - - - - - - - - §§

ENCÔMIO 5 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1.a	┘	- ~--~--	--~-- --~-- --~-- --~-- §
1.b	┘	- ~--~--	--~-- §
1.c	┘	--~--~--	--~-- --~-- -[-~--] ? §§

2.3.9. *Ditirambo 5*

A estrofe dessa ode é composta majoritariamente por × $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ (ou pela variação × $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$); essa estrutura é, muitas vezes, encerrada pelas cláusulas iâmbicas $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ ou $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$; não obstante, foi dividida pelos antigos em linhas que ignoraram a regularidade temática original. A divisão alexandrina foi assim preservada:

1	$\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $	10	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} $
2	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} $	11	$\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $
3	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$	12	$\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $
4	$\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $	13	$\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} \text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$
5	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$	14	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $
6	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $	15	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} $
7	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $	16	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} $
8	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---}$	17	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} $
9	$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \text{---}\text{---} $	18	$\text{---}\text{---} \text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} $

MAEHLER chamou seu estilo métrico de *dáctilo-iâmbico*; IRIGOIN identificou na ode elementos iâmbicos e anapésticos ($\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$).

Maehler preserva a mesma configuração esticométrica; Irigoín altera todas as linhas. A diferença final entre o modelo de divisão colométrica de Irigoín e minha divisão de versos é pequena; apenas nas duas linhas finais.¹⁴³ Penso também que os anapestos encontrados por Irigoín são parte de uma cadência modificada. Embora possua quatro dodrans cadenciais ($\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$), a cadência desenvolver-se-ia outras seis vezes sob a forma de hemíepes ($\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$).

A variação do aspecto (se hemíepes ou anapestos) é significativa quando se operam conjecturas rítmico-musicais sobre o metro do verso, uma vez que, como o sistema de substituições, distensões e sínopes na base são mais livres, a realização musical de cada uma das partes do verso – base, cadência e cláusula – é regida por caracteres de durações distintas.¹⁴⁴ Nesse sentido, a prolação de uma longa é binária, quando na cadência, mas

¹⁴³ Das dez odes não dáctilo-epítritas que analiso, apenas essa e a ode DITIRAMB. 4 foram arranjadas por um editor – ambas por Irigoín – de forma que coincidissem quase com a presente edição; guarde-se, no entanto, a diferença tanto entre os métodos quanto à interpretação.

¹⁴⁴ Cf. BARRIS: 2011, pp. 118-129.

pode ser ternária, se na base, como elemento iâmbico sincopado. Considerando o hemíepes como unidade indivisível,¹⁴⁵ restrinjo à base apenas aquilo que se lhe antepuser. Os hemíepes são precedidos por uma pequena base ×.

Vimos que o ENCÔM. 3 e o ENCÔM. 5 possuem um só elemento por base, precedendo cadências iniciadas por elementos dactílicos (— — — — ...). Observamos também, na análise do ENCÔM. 3, uma alta incidência de cesuras lexicais entre bases e dactílicos (—|— — — — —), mesmo sendo essa primeira sílaba indissociável do verso, uma vez que ocorrem na primeira posição da estrofe. No DITIRAMB. 5, ajuntam-se às cadências, sejam elas hemíepes ou dodrans, pequenas bases ×.

No DITIRAMB. 5, essa frequente cesura acontece entre as linhas 1[^]2 na estrofe e na antístrofe, levando o antigo colometrista a dividir as linhas no ponto da cesura. A primeira sílaba dos iambos recebeu constantes cesuras ou ensambladura cauda de andorinha; nos vv. 10 e 16, por ocorrerem em todas as estrofes da ode, tais iambos sofreram do mesmo tratamento colométrico equivocado que separou as bases dos hemíepes.

∴

A base da estrofe é um dímeter iâmbico. A alta ocorrência de dímetros iâmbicos (alguns deles sincopados) leva-me a isolá-los. O restante são as pequenas cadências em geral precedidas por uma pequena base, exceto em 4.b, duas cláusulas — (4.b e 8.a) e outras duas — — — (ou — — —, v. 5 e 10). A ocorrência dos dímetros (1 e 4) antes e depois de um par de versos — — — — — (2 e 3) indicam não só uma moldura ao tema rítmico como um endosso para o isolamento dos demais dímetros iâmbicos. A mesma moldura iâmbica recebe o dístico 3.a-3.b. A partir do verso 4, Baquíledes começa a tecer variações em que pequenas cláusulas competem com outras grandes, a ponto de 4.b e 8.a possuírem — e serem seguidos por — — — — —. O fato de o v. 5 terminar em trisema e o dímeter seguinte não ser sincopado levou-me a considerar 6 como base (cf. 1.a, em oposição a 2.b, 3.c e 4.c). Mas 7.b me parece ser capaz de receber ambos os rótulos.

¹⁴⁵ Contra Irigoin, que chega a cindir a primeira longa do restante e encontrar o metro anapéstico

~~~~~

Mais problemática é a *coda* do penúltimo verso (– ◡◡◡◡ ◡◡◡◡), a meio caminho entre o iambo (◡◡◡) e o autárquico dímetro iâmbico (◡◡◡◡◡◡);<sup>146</sup> opto por deixá-la como um grande adendo à cadência do que como um segmento isolado: o segmento é grande para ser uma cláusula, mas pequeno demais – penso – para se sustentar como verso.

Note-se, no entanto, que essas seis sílabas denotam uma ambiguidade própria do ofício do colometrista, não do processo da música, uma vez que são elementos de prolação ternária (base/cláusula) permeando cadências bem determinada (hemiepes/dodrans) de núcleo binário (–◡◡–).

Enfatizo que, na arte que se desenvolve pela dimensão temporal, o processo gerador é ainda mais importante do que o aspecto formal.<sup>147</sup> Os versos escritos e diagramas formais são estáticos. Através deles pode-se contemplar em um instante o processo daquilo que o artista produziu na sucessão temporal. Mas esses registros não existem senão como memória residual de princípios motores: uma só imagem à qual se sobrepõem todas as fases do processo.

∴

O epodo da ode, embora excessivamente corrompido, demonstra elementos iâmbicos e dactílicos (que poderiam iniciar dodrans, ocasionalmente). Uma exclusividade do epodo é a sucessão de três breves, tanto no início da linha 6 quanto da 8, elemento que, identificado como uma base ◡◡, corroboraria com a inclusão do DITIRAMB. 5 entre as odes eólias de Baquilides.

<sup>146</sup> Tenha-se em mente o início do EPINÍC. 6, composto por um arranjo de dímetros de natureza iâmbica, comparáveis aos versos do Livro VII de Safo.

<sup>147</sup> Cf. o gesto de composição operante na tríade do EPINÍC. 3 ou nas estrofes dos ENCÔM. 3 e 5, cujo encadeamento das partes permite supor uma semelhança em relação a versos de outros autores, mesmo não apresentando uma identidade formal imediata.

## DITIRAMBO 5 (ESTROFE) – RESULTADO DA ANÁLISE

|     | base                | cadência                   | cláusula            |
|-----|---------------------|----------------------------|---------------------|
| 1.a | ~ - - ~ - - ~ - -   |                            |                     |
| 1.b |                     | ~ - - ~ - - ~ - -          |                     |
| 2.a |                     | ~ - - ~ - - ~ - -          |                     |
| 2.b |                     |                            | ~ - - ~ - - ~ - - ] |
| 3.a |                     | ~ - - ~ - - ~ - -          |                     |
| 3.b |                     | ~ - - ~ - - ~ - -          |                     |
| 3.c |                     |                            | ~ - - ~ - - ~ - - ] |
| 4.a |                     | - - - ~ - - ~ - -          |                     |
| 4.b |                     | - - - ~ - - ~ - - ~ - -    |                     |
| 4.c |                     |                            | ~ - - ~ - - ~ - - ] |
| 5   |                     | - - - ~ - - ~ - -          | ~ - - ]             |
| 6   | ~ - - ~ - - ~ - - * |                            |                     |
| 7.a |                     | ~ - - ~ - - ~ - -          |                     |
| 7.b |                     |                            | ~ - - ~ - - ~ - -   |
| 8.a |                     | oo - - - ~ - - ~ - - ~ - - |                     |
| 8.b |                     |                            | ~ - - ~ - - ~ - - ] |
| 9   |                     | - - - ~ - - ~ - -          | ~ - - ~ - -         |
| 10  |                     | - - - ~ - - ~ - -          | ~ - - ~ - -         |

2.3.10. *Ditirambo 2*

Mais heterogênea do que a ode anterior, a estrofe desse ditirambo insere dois pares de versos exclusivamente dactílicos – formados por grandes cadeias sem qualquer base ou cláusula – entre versos eólicos. O epodo acrescenta ainda anapestos eólicos (encerrados por cláusula iâmbica) à lista de inclusões atípicas. Assim é a segmentação dos versos no papiro:

|       |    |                         |     |    |                             |
|-------|----|-------------------------|-----|----|-----------------------------|
| estr. | 1  | -- ~ ~ ~ --             | ep. | 1  | -- ~ ~ ~ --                 |
|       | 2  | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~      |     | 2  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~         |
|       | 3  | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~  |     | 3  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~             |
|       | 4  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~         |     | 4  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~             |
|       | 5  | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ x -- |     | 5  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~         |
|       | 6  | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~  |     | 6  | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~      |
|       | 7  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~     |     | 7  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~         |
|       | 8  | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~          |     | 8  | ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~             |
|       | 9  | -- ~ ~ ~ ~ ~            |     | 9  | -- ~ ~ ~ ~ ~                |
|       | 10 | -- ~ ~ ~ ~              |     | 10 | ~ ~ ~ { ~ ~ ~ } ~ ~ ~ ~ ~ ~ |
|       | 11 | ~ ~ ~ ~ ~               |     | 11 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~      |
|       | 12 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~  |     |    |                             |

Passo à descrição dos versos da estrofe cuja análise é assegurada:

|   |                            |    |                     |
|---|----------------------------|----|---------------------|
| 1 | ┘ ~ ~ ~ ~ ~                | §§ | telesileu           |
| 2 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~         | §  | $D^{+2}$            |
| 3 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~     | §  | $D^{+2}$            |
| 4 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ┘       | §§ | dodrans + cláusula  |
| 5 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ x ┘     | §§ | $D^{+4}$ + cláusula |
| 6 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~     | §  | $D^{+2}$            |
| 7 | -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ | §  | $D^{+3}$            |

A partir da linha 8, no entanto, a estrofe apresenta seções métricas pequenas às quais integram encadeamentos de três breves. A série ~ ~ ~ pode representar, dependendo da natureza do verso, ~ ~ ou ~ ~ ou simplesmente ~ ~ ~. Opto, nesses versos, por considerá-la trocaica ~ ~, tendo em vista a formação epitritica -- ~ ~ ~, como as encontradas no primeiro segmento da estrofe do EPINÍC. 3, ou, como se verificará logo mais, com o início do quarto segmento do epodo dessa mesma ode (~ ~ ~ ┘ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~).

|       |                             |                                |
|-------|-----------------------------|--------------------------------|
| 8     | — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —             | §§ dodrans expandido           |
| 9+10  | ┘ ∪ ∪ ┘ — — ∪ ∪ —           | §                              |
| 10+11 | ┘ ∪ ∪ ┘ — —                 | §§                             |
| 7.b   | — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ┘ ┘ | §§ coriambo + adoneu expandido |

∴

Apresento a reestruturação e descrição dos versos do epodo:

|      |                           |                                     |
|------|---------------------------|-------------------------------------|
| 1+2  | — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — | § $D^{+3}$                          |
| 3    | —   ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ —     | §§ $D$ + crético                    |
| 4    | ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —   | §§ $\sim\sim D^{+2}$                |
| 5+6  | ∪ ∪ ┘ — ∪ ┘ — ∪ ∪ — ∪ —   | § dímetro crético + dodrans         |
|      | — ∪ ∪ — ∪ —               | §§ dodrans                          |
| 7    | ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —     | § $\sim\sim D$ + cláusula           |
| 8    | ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — —         | § $\sim\sim d$ + cláusula + crético |
| 9+10 | — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ┘ | § $D^{+2}$ + cláusula               |
| 11   | — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — | §§ $d$ + dodrans expandido          |

As linhas 5+6 do epodo concorrem, juntamente com o verso de abertura do poema e os versos finais da estrofe, para oferecer uma chave segura de identificação do matiz eólio do poema.

Após a linha 3, dactílico seguido por crético, surge a ocorrência de anapestos (linhas 4, 7 e 8). A linha 8 deve terminar em crético, τῶν ὑστερον, e não em τῶν, como faz o papiro; dessa forma, Baquilides não teria encerrado um verso com o emprego de um artigo – excentricidade que se averiguaria ímpar no *corpus* estudado.

∴

O v. 3 do epodo é encerrado com um crético após o metro anapéstico. A novidade do epodo, no entanto, se evidencia de forma especial no início da primeira das linhas 5+6. Este verso começa com ∪ ∪ ∪ —, tal como em 9+10 e 10+11 da estrofe; mas aqui Baquilides repete logo em seguida três sílabas com equivalência temporal: ∪ ∪ ∪ — — ∪ —. Apenas outra ode eólia de Baquilides apresenta uma justaposição de células — ∪ —: a

PROSÓD. 1.



## DITIRAMBO 2 – RESULTADO DA ANÁLISE

## ESTROFE

|     |                         |    |
|-----|-------------------------|----|
| 1   | ┘ ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ─           | §§ |
| 2   | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─         | §  |
| 3.a | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─     | §  |
| 3.b | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ┘         | §§ |
| 4   | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─ x ┘     | §§ |
| 5.a | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─     | §  |
| 5.b | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─ | §  |
| 6   | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─           | §§ |
| 7.a | ┘ ◡ ◡ ┘ ─ ◡ ◡ ─         | §  |
| 7.b | ┘ ◡ ◡ ┘ ─ ─             | §§ |
| 8   | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ┘     | §§ |

## EPODO

|     |                         |    |
|-----|-------------------------|----|
| 1.a | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─ | §  |
| 1.b | ─   ◡ ◡ ◡ ◡ ─ ◡ ─       | §§ |
| 2   | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─   | §§ |
| 3.a | ◡ ◡ ┘ ─ ◡ ┘ ─ ◡ ◡ ─     | §§ |
| 3.b | ─ ◡ ◡ ◡ ─               | §§ |
| 4   | ◡ ◡ ─ ◡ ◡ ─ ◡ ◡ ─       | §§ |
| 5   | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─ ◡ ─       | §§ |
| 6   | ◡ ◡ ─ ◡ ◡ ─ ◡ ◡ ┘       | §§ |
| 7   | ─ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ─     | §§ |

2.3.11. *Encômio 2*

Dentre os encômios de Baquilides, esse é o único com cadências dodrânicas. A estrutura é estrófica, não há epodo. A divisão no papiro ocorre dessa forma:

```

1   ~~~~~
2   ~~~~~
3   ~~~~~ |
4   ----- |
5   -----
6   -----

```

As três últimas linhas partilham da mesma natureza: um simples glicônio central (v. 5) é cercado por dois glicônios providos de cláusula iâmbica (4 e 6). A identidade desses versos mais longos é, pois, atestada não só por sua dupla ocorrência quanto por mostrarem-se ambos derivados de um comum tema da rítmica eólia:

```

4   -- ~~~~~ ~~~~ |
5   -- ~~~~~
6   -- ~~~~~ ~~~~

```

Os versos 4 e 6 são idênticos ao v. 6.b do DITIRAMB. 4, e análogos aos vv. 1.b, 2.b e 8 daquele mesmo poema, na medida em que esses versos possuem o último elemento iâmbico sincopado na cláusula (o o ~~~~~ ~~~~).

∴

Mas a divisão do início da ode me parece problemática, porque exhibe uma simetria manca entre as linhas 1 e 3, analisadas tradicionalmente como dímeter jônico e dímeter jônico catalético, que emolduram um verso anacreôntico ~~~~~:

```

1   ~~~~~
3   ~~~~~

```

Segundo o método de identificação de cadências dodrânicas em sequências sináfi-  
cas, experimento a seguinte linha, juntando 1+2: ~~~~~~. Tal se-  
quência possui um núcleo ~~~~~ ~~~~, e termina por uma célula ~~~.  
Essa última porção seria então uma cláusula iâmbica sincopada: ~~~~~  
~~~. O que resta da linha 1+2, ainda não comentado, é a porção ~~~~~ que, então,

iguala-se em absoluto à linha três. Assim, temos reformulada a estrutura da abertura da ode:

~~~~~  
 ~~~~~  
 ~~~~~

Levanto uma possível objeção à segunda dessas linhas: suponho a realização da *coda* mediante síncope trisêmica de uma sílaba que não coincide com cesura lexical, contra o hábito do poeta em servir-se de trisemas cadenciais apenas em fim de períodos. Contra essa objeção, invoco a revisão da crítica textual: das dez estrofes estimadas por entre lacunas e pedaços da ode, em cinco estrofes essa posição sobreviveu.

Em três delas, há evidente cesura lexical após a sílaba longa ~---| ( estr. 3: χαλκομίτραν|; estr. 4: ἀνάγκη|; estr. 5: ...]ραν ἦρωε| ); uma quarta cesura, decorrente da leitura difícil que fazem os primeiros editores Grenfell e Hunt, pode ser identificada na estr. 8: ~---|θυγατ̄. A estrofe 7 não permite afirmar com clareza, dada a fragmentação do texto: ...~]πόειν|, mas traz um problema de escansão ~-|, cesura cujo testemunho abandonamos por sua irregularidade. Dessas estrofes, a cesura ao fim da linha ainda é marcada por pausa sintática indicada por ponto alto, na estr. 5, e ponto final, na estr. 4.

Apenas uma ocorrência de ponte lexical é encontrada, na estr. 2. Esse reconhecimento, no entanto, depende da interpretação de texto extremamente corrompido – esse esforço não foi arriscado pelos primeiros editores, e sim por Maas – que força uma quase conjectural leitura ~-] ὀ- § ξ[ύ]τερὸν, onde todas as letras da raiz procedem de marcas corrompidas.

∴

Algum cuidado a mais é necessário ao se evitar, na análise, um verso tão regular quanto o dímeter jônico ~---~---. Apontei acima que, ao fazê-lo nessa ode, obtemos simetria com todas as demais linhas da estrofe; a partir disso, todos os versos podem ser agrupados em dois grupos temáticos de bem delineada natureza: o dos versos 1 e 3; e o dos versos 2, 4, 5, 6.

É sabido que, a despeito de composições jônicas preferirem compassos regulares – como os dactílicos – às irregularidades como aquelas que envolvem o dodrans, Hefestíon

relata que Anacreonte escreveu poemas inteiros com uma sequência mista,<sup>148</sup> comparável à sequência de Baquilídes vv. 1 e 2, embora um pouco menor.<sup>149</sup> Atente-se para a incisiva cesura após o *enjambement* instrumental, (◡◡— |) dos versos de Anacreonte, fr. 413:

μεγάλῳι δηϋτέ μ' Ἔρωσ ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς      *co' um machado, Eros Ferreiro bateu-me de novo*  
 πελέκει, χειμερήϊη δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῳι.      *co' um dos grandes... lavando-me após na água*  
*fria.*

Pode-se observar que, análogo ao aumento coriâmbico que distingue o *pequeno* do *grande asclepiáde*, Baquilídes distende o verso entre a base e a cadência:

ANACREONTE      ◡◡—      |      —◡◡◡— ◡—◡—  
 BAQUÍLIDES      ◡◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—◡—

Dísticos iniciais separados por hiato do restante da estrofe (atuando como exposição temática) são comuns nas odes eólias de Baquilídes e ocorrem nos EPINÍC. 3 e 6, nos DITIRAMB. 4, PROSÓD. 1; ocorrem também nos ENCÔM. 4 e 5. O verso de Anacreonte atesta versos jônicos de composição mista (onde evidencio o dodrans ◡◡— ◡—◡—◡—◡—◡— justamente por representar o ponto de adesão entre proporções diferentes do cadenciamento), versos pequenos o suficiente para que não se cogite a hipótese de serem versos combinados, arranjados como um hipotético \*§◡◡—◡—§◡—◡—◡—◡—◡—§.

A expansão do início do verso em Baquilídes, no entanto, produz uma sequência ◡◡—◡—◡—◡— preparatória ao dodrans, que atinge certa autonomia comparável à própria cadência dodrânica: igual a essa em número de sílabas e um acúmulo de dez *morae*, uma *mora* a mais que o dodrans. Temporalmente, a série demonstra ser um anagrama rítmico de ◡—◡—◡—◡—, também outra estrutura utilizada por Baquilídes como cadência, como vimos nos ENCÔM. 4 e 5 e no DITIRAMB. 2.

Há um poeta jônico de Rodes, Timocreonte, contemporâneo de Baquilídes, que, a despeito de sua origem, compunha, em dialeto literário dórico, odes dáctilo-epítritas. Talvez adequando o dímeter jônico à poesia, esse poeta também escreveu poemas inteiros nos versos isométricos ◡◡—◡—◡—◡—,<sup>150</sup> subtraindo a última sílaba da série.

<sup>148</sup> HEPHAESTION: 1906, XII 3. PMG 413. Outras duas linhas, conservadas por fontes diferentes, atestam os fr. 414-5.

<sup>149</sup> WEST: 1982 (p. XII) lista uma estrutura muito próxima (◡◡— ◡—◡—◡— ◡—) como um trímetro jônico maior anaclástico. Mas nesse encômio específico, por confronto com o glicônio seguinte, a natureza dodrânica do verso é evidenciada: não se trata de um acidente de um trímetro jônico, mas do compartilhamento de uma estrutura jônica emprestada para uma composição planejadamente eólia.

<sup>150</sup> HEPHAESTION: 1906, XII 4.

Remodelado, não se trata mais de um verso com uma falsa supressão de tempos (tal como  $\bar{—}$  para  $\bar{—}$ ); se o público de Timocreonte esperasse um dímeter jônico nos poemas referidos por Hefestíon, sua expectativa seria deixada de lado após o terceiro ou quarto versos, aos quais faltava uma longa inteira.

∴

A célula, usada em encômios pelos compositores Timocreonte Ródio e Baquilides (de Ceos), é um verso não só aparentado à métrica por sua estrutura rítmica truncada como também pelas ocasiões em que eram executadas – os banquetes. Rodes é a última das ilhas helênicas ao leste do Mediterrâneo; no entanto, temos indícios seguros de que os poemas de Timocreonte impactaram os poetas ocidentais já no início do séc. v a.C.:

Relata a Suda que Timocreonte escreveu um poema contra o general ateniense Temístocles, que lhe conferiu um voto de ostracismo da cidade ática.<sup>151</sup> Apesar disso, no século seguinte, o ateniense Platão refere-se a uma de suas obras, no *Górgias*.<sup>152</sup> Essa permanência mostra tanto sua força de influência sobre sua época quanto sua sobre gerações subsequentes, a despeito do impedimento político.

Ademais, a Suda nos relata também uma querela entre o poeta ródio e Simônides de Ceos, tio de Baquilides. Nosso poeta deve ter conhecido o metro não só por estar em voga na época, mas pelo contato com as odes do próprio Timocreonte, pelo qual o uso de tal metro é, hoje, atestado:<sup>153</sup>

fr. 732	κυκλὸς κομψὸς ἀνὴρ	— — — — —	“Da Sicília, um faceiro
	ποτὶ τὴν μᾶτέρ’ ἔφα	— — — — —	cavalheiro à mãe dizia”

<sup>151</sup> SUD. T 625, in CAMPBELL: 1992, p. 84.

<sup>152</sup> PLATO, *Gorg.* 493, A: ...καὶ τοῦτο ἄρα τις μυθολογῶν κομψὸς ἀνὴρ, ἴσως Κυκλός τις ἢ Ἰταλικός... Cf. Timocreonte, fr. 732.

<sup>153</sup> Fr. 732 PMG.

## ENCÔMIO 2 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula
1.a		∪∪---∪∪-	
1.b		-∪∪-∪∪-	∪ - ∪
2		∪∪---∪∪-	
3	--	-∪∪-∪∪-	∪-∪-
4.a	--	-∪∪-∪∪-	
4.b	--	-∪∪-∪∪-	∪-∪-

2.3.12. *Epinício 4*

O EPINÍC. 4 passou por um processo de transmissão ainda mais longo do que as outras odes do Papiro Britânico: com grandes lacunas entre as linhas 6-12, a ode fora publicada por KENYON na *editio princeps*, e só foi completada após quarenta anos, com a publicação italiana de dois pequenos fragmentos extraviados.<sup>154</sup>

Cito a ode de acordo com o texto recebido. As linhas 4 e 5 da primeira estrofe, indico sobrescrita a leitura com sinafia. Na mesma estrofe, a linha 10 é completada por um escólio do pap. Oxy. 2367, 5. 2. Na segunda estrofe, linha 4, KENYON lera ΑΝΧΙΑΛΟΙCΙ[ΚΙΡΡ]ΑC, enquanto SNELL, ΑΝΧΙΑΛΟΙCΤ[ΕΚΙ]ΡΡΑC. Aproveito o quadro para oferecer a descrição da estrofe que fazem dois autores, em edições recentes.<sup>155</sup>

estr. 1		MAEHLER: 2004
ἔτι Κυρακοσίαν φιλεῖ	1 ~~~~~-	gl
πόλιν ὁ χρυσοκόμας Ἀπόλλων,	2 ~~~~~-	hipp
ἀκτύθεμίν θ' Ἰέ[.]να γεραίρει·	3 ~~~~~[-]~~~~-	4 dact
τρίτον γὰρ παρ'[....]λὸν ὑψιδείρου χθονὸς	4 ~~~~~[-]~~~~~ <sup>~</sup>	ba ᵏgl cr
Πυ[.]ιόνικος ἀ[....]ται	5 ~~~~~[-]~~~~ <sup>~</sup>	
ὦ[.]πόδων ἀρ[....] cὺν ἴππων.	6 -[-]~~~~[-]~~~~-	6 dact ba
έ[....] ἀδυεπῆς ἀ[..	7 ~[-]~~~~-<>~=[?]	gl
[....]μιγγος Οὐρ[.]ίας ἀλέκτωρ	8 [-]~~~~[-]~~~~-	ba ᵏhipp=chodim ba
[.....]εν· ἀλλ' ἔκ[.]τι νόωι	9 ~[-]~~~~[-]~~~~-	chodim
[.....]υς ἐπέσεις, εν, ὕμνους.	10 [-]~~~~[-]~~~~-	hipp
estr. 2		SEVIERI: 2010
[.....]τρατον εἴ τις ορ	1 [-]~~~~-	glyc
[.....] εἶλκε ΔίκαC τάλαν[...]	2 [-]~~~~[-]	hipp
Δεινομένεός κ' ἔγερα[.]ομεν υἰὸν	3 ~~~~~~ <sup>~</sup>	4 da
παρ' ἔστIAN ἀγχιάλοισ τ[...]ρραC μυχοῖC	4 ~~~~~[-]~~~~-	dim <sup>p</sup> do
μοῦνον ἐπιχθονίων τάδε	5 ~~~~~~	ibyc
μηγάμενον στεφάνοισ ἐρέπτειν	6 ~~~~~~	decas alc
δύο τ' ὄλυμπιονίκ<~>αC	7 ~~~~~-<>~	glyc
αἰδεῖν. Τί φέρτερον ἢ θεοῖCιν	8 ~~~~~~	dim <sup>p</sup> ba
φίλον ἐόντα παντο[.]απών	9 ~~~~~~	dim <sup>p</sup>
λαγχάνειν ἀπο μοῖρα[.] ἐCθλών;	10 ~~~~~~	hipp

No diagrama acima, transcrevo <sup>~</sup> quando a sílaba breve necessariamente alongar-se pela sinafia da posição, caso seja realocada para o interior do verso. Da mesma forma,

<sup>154</sup> Os então chamados *fragmentos florentinos* foram encontrados por Medea NORSÁ, que relata tê-los adquirido no Cairo em um bloco com outros pedaços de papiro (NORSÁ: 1941 p. 155).

<sup>155</sup> As abreviações se referem a: *gl/glyc* – glicônio; *hipp* – hiponaceu; *dact/da* – dactílico; *ba* – baqueu; *cr* – crético; *chodim/dim<sup>p</sup>* – dímetro coriâmbico; *ibyc* – íbico; *decas alc* – decassílabo alcaico.

transcrevo  $\sphericalangle$  quando a forma breve puder ser considerada quando do deslocamento da sílaba para o interior de um verso.

Com apenas um par de estrofes, o texto apresenta duas irregularidades na responsividade estrófica. Uma delas é entre as linhas 7 (dada pelos *fragmentos florentinos*):  $\varepsilon[\sim\sim] \acute{\alpha}\delta\upsilon\epsilon\pi\eta\varsigma \acute{\alpha}[\nu\alpha-$  , entendido como glicônio  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$  , e a linha 14:  $\delta\upsilon\omicron \tau'$   $\delta\lambda\upsilon\mu\pi\iota\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$ , transcrita,  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ .

A leitura  $\acute{\alpha}[\nu\alpha\xi\acute{\iota}\phi\acute{o}\rho]\mu\iota\gamma\gamma\omicron\varsigma$ , *soberana sobre as cítaras*, para a linha 7, foi proposta por MAAS em analogia a outros cinco compostos de  $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi-$ :  $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi\acute{\iota}\mu\omicron\lambda\omicron\pi\omicron\varsigma$ , EPINÍC. 6;  $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi\acute{\iota}\alpha\lambda\omicron\varsigma$ , DITIRAMB. 6;  $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi\beta\acute{\rho}\epsilon\nu\tau\alpha\varsigma$ , DITIRAMB. 3 (fim do primeiro epodo);  $[\acute{\alpha}]\nu\alpha\xi\acute{\iota}\pi\pi\omicron\upsilon$ , EPINÍC. 16; e  $[\acute{\alpha}\nu]\alpha\xi\acute{\iota}\chi\omicron\rho\omicron\iota$ , do fr. 12 de atribuição duvidosa; todos os termos são *hapax legomenoi*, e seu uso demonstra certo gosto de Baquilides por essa composição lexical; além desses exemplos, do próprio poeta, há ainda a abertura da Pítica 2 de Píndaro, que atesta justamente o termo que, segundo Maas, completaria o EPINÍC. 4; cito Píndaro:  $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi\acute{\iota}\phi\acute{o}\rho\mu\iota\gamma\gamma\epsilon\varsigma$   $\acute{\upsilon}\mu\upsilon\iota$ , *hinos soberanos dentre as cítaras*.

Mas o problema que levanto refere-se ao verso que lhe responde, na segunda estrofe da ode: a inserção do iota que fazem os editores – a partir de MAAS –, ao pretenderem coincidir  $\delta\lambda\upsilon\mu\pi\iota\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$  com a estrofe anterior, a breve  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ .

Embora a forma restituída ( $\delta\lambda\upsilon\mu\pi\iota\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$ ), à primeira vista, pareça melhor pela simetria que proporciona, podemos considerar válido o texto recebido,  $\delta\lambda\upsilon\mu\pi\iota\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$ , se entendermos o trecho como mais um indício de responsividade entre  $\sim-$  e  $-$  em estrofes de um mesmo poema; assim o texto é dado na presente edição. O evento, que ocorre sistematicamente no DITIRAMB. 3 e no EPINÍC. 5,<sup>156</sup> incide sempre em uma mesma estrutura rítmica do verso e, no caso do EPINÍC. 5, deu início a uma série de tentativas filológicas para acrescentar partículas supletivas às supostas lacunas.<sup>157</sup>

Ademais, a equivalência entre o *adoneu* da estrofe sáfica,  $\sim\sim\sim-$  e as células do-drânicas que o precedem,  $]-\sim\sim\sim-$ , bem como a que há entre  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$  e  $\sim\sim\sim\sim\sim-$ , foram discutidas na análise do EPINÍC. 3, ao se deter sobre o primeiro verso do epodo. Com esses elementos, justifica-se a equivalência que há nesse EPINÍC. 4, entre o glicônio da linha 7 ( $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ ) e o glicônio sincopado da linha 14 ( $\sim\sim\sim\sim\sim-$ ).

<sup>156</sup> Estes casos são expostos no presente trabalho, artigos 2.3.1 e 2.3.4.

<sup>157</sup> JEBB: 1905, p. 102; WEST: 1982, p. 74 tende a considerar o *textus receptus* como legítimo.

∴

A segunda irregularidade na responsividade encontra-se em 4:  $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}[\cup\text{---}]\text{---}\cup\text{---}$  problematizada na segunda estrofe. Para o próprio copista a questão não passou despercebida, uma vez que ele explicitou com uma braquia a duração (**ΠΑΡΕΣΤΙΑΝ**). Cito abaixo toda a passagem da resposta antistrófica, com uma vírgula após **μυχοῖς**, e adoto a leitura particulaer de SNELL, ἀγχιάλοις τ[. A linha 4 é evidenciada pelo negrito. Por ora, sigo Maehler e Irigoín em marcar entre adagas o trecho com as posições irregulares.

[ἔτι δὲ τέ]τρατον εἴ τις ὀρ[θότερος] εἶλκε Δίκας τάλαν[τον,] Δεινομένεός κ' ἐγερα[ίρ]ομεν υἰὸν †παρ' ἐστίαν† ἀγχιάλοις τ[ε Κί]ρρας μυχοῖς, μῶνον ἐπιχθονίων τάδε μηγάμενον στεφάνοις ἐρέπτειν δύο τ' ὀλυμπιονίκας αἰίδειν.

“Mesmo uma quarta vez, se corre[tamente] riscou a balança da Justiça, honraríamos o filho de Dinômenes, **junto ao lar** (παρ' ἐστίαν i.e. em Siracusa, terra natal do vencedor) **e nas angulosas angras de Cirra** (porto de Delfos, cidade onde o vencedor conquistara o título): *único vivente – por tais <conquistas,>* (acusativo de relação) –, *a ter sido memorado por nutrir-se de guirlandas e celebrar duas vitórias olímpicas.*”

No poema, os infinitivos ἐρέπτειν e αἰίδειν não dependem de um verbo em forma finita; são especificações causais de um verbo de pensamento, μήδομαι, sob a forma do participio aoristo passivo, μηγάμενον, por sob a função apositiva do acusativo υἰὸν;<sup>158</sup> assume-se a isso o cuidado demonstrado pelo copista, ao acrescentar a braquia sem qualquer necessidade de desambiguação (como que dizendo: ‘sic!’); não obstante, alguns editores muitas vezes conjecturam uma emenda pelo verbo πάρεστιν.<sup>159</sup>

∴

As duas primeiras e as duas últimas linhas da ode acusam uma base de três *morae* antes de um dodrans. Ambas as parelhas têm o mesmo tratamento na construção (base

<sup>158</sup> Como exemplo sintático de participio acusativo de verbo de pensamento + verbo infinitivo, cito Dio Cássio: Ἴνα δὲ μὴ ἡ μοναρχία βασιλεία δοκῆ, καὶ συνάρχοντα αὐτῷ ἐψηφίσαντο τὸν τῆς Λουκριτίας ἐκείνης ἄνδρα τὸν Κολλατῖνον Ταρκύνιον, ὡς ἀπεχθῶς πρὸς τοὺς τυράνους πιστευόμενον ἔχειν διὰ τὴν βίαν τῆς γυναικός. (CASSII: 1895, p. 35).

<sup>159</sup> MAEHLER apenas transcreve o papiro: †παρεστίαν†; KENYON faz a melhor edição: παρ' ἐστίαν; IRIGOÍN o segue, mas insere as adagas, acrescentado “*locus corruptus necdum sanatus* [trecho corrompido e ainda não restaurado]”; πάρεστιν νιν BLASS; πάρεστιν δ' ἐν MAEHLER (como alternativa); πάρεστι <μ>αν WILAMOWITZ; παρέστα δ' ἄν uel παρήν δ' ἄμμιν PFEIFFER.



Ainda outro verso, equivalente a esses, surge como segundo segmento da série formada pelas linhas 3 e 4 — — — — — — — — — — § — — — — — |. Após essa série, em ambas as estrofes, há uma cesura lexical. Mas a opção alexandrina preferiu manter um termo dissílabo ainda nesse verso, nas duas estrofes:

— — — — — — — — — —  
 — — — — — — — — — — | — — |

Minha escolha parte do total desimpedimento para optar pela primeira cesura: se a opção antiga fora utilizar-se da segunda cesura lexical, de modo igual eu indicaria a outra como fim de verso. Mas me sirvo de um critério que julgo mais adequado, o da comparação temática com os pares já identificados 1-2, 7-8, 9-10; esses versos apresentam: a) base de três *morae*, b) dodrans e, no caso das linhas 2, 7, 8, 10 uma c) cláusula também de três *morae*.

Consonante com esses três pares de complexos de verso, Baquilídes empregou em todos eles o hiponaceu — — — — — — — — — — | como forma de encerrar o dístico (versos 2, 8, 10 e, a partir de agora, nosso verso 4, — — — — — — — — — — |). Sob a perspectiva de identificação de simetrias e coerência processual na composição da estrofe, o texto recebido, considerado corrupto (παρ' ἑστίαν), passa a ser justificado não só pelo sentido textual como pela liberdade da posição que ocupa na estrutura rítmica, tal como justifico a seguir.

A representação da responsividade que há entre — — da primeira estrofe e — — da segunda não seria outra coisa que a base eólia ο ο, cujos exemplos recolho abaixo — exemplos não só dos eólios como de um coro herdeiro dessa tradição. (O sexto verso de Alceu recebeu uma emenda minha, indiferente ao que se quer, por ora, demonstrar):<sup>162</sup>

SAFO 44 – dactílicos eólios

(ο ο — — — — — — — — — —)

13 αὐτικ' Ἰλιάδαι κατίναι[ς] ὑπ' εὐτρόχοις	— — — — — — — — — —
14 ἄγον αἰμιόνοις, ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος	— — — — — — — — — —
15 γυναίκων τ' ἄμα παρθενικά[ν] τ[...]. σφύρων,	— — — — — — — — — —

*Então os filhos de Ilo atrelam mulas nas charretes  
 de rolamento agílimo; e embarca um mar de filhas  
 e virgens de [...]tornozelos*

<sup>162</sup> Conjectura minha: verbo cuja forma nominal seria atestada pelo teônimo da nereida Ἀλιμήδη, em HESÍODO, *Th.* 255; e pelo adjetivo no hexâmetro de DIONÍSIO Periegeta, em sua *Descrição do mundo*: πρῶτοι δ' ἐμπορίης ἀλιμηδέος ἐμνήσαντο os primeiros a serem recordados pelo comércio notavelmente marítimo (sc. os povos da Eritreia).





mas as evidências são inconclusivas: contra o glicônio do v. 12, há o v. 9  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim[\sim$  que também se mostra irregular.<sup>165</sup> Ou seja, em Safo 95, das três ocorrências substanciais desse verso da estrofe – há outros dois que mal atestam duas sílabas cada – não há qualquer regularidade, tampouco um só desses versos de todo completo:

12	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim[\sim$	glicônio?
9	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim[\sim$	glicônio de cadência anaclástica?
6	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim[\sim\sim.$	glicônio com anáclase de base?

∴

Com mais certeza, no poema sáfico seguinte, fr. 96, o glicônio de cadência retrógrada é atestado claramente no v. 7 ( $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ ), e pode ter sua responsividade confrontada com quatro glicônios ordinários preservados na íntegra, vv. 10, 13, 16 e 22. Um exemplo de seu uso pode ser observado na citação da Antígona vv. 810 e 827, oferecido acima. Baquilídes emprega essa estrutura no penúltimo verso desse EPINÍC. 4.

A inversão do dodrans cria um efeito de suspensão na fluência do verso, porque o encerra não pelo elemento clausular afirmativo  $\sim\sim$ , mas pelo elemento mais ágil e menos conclusivo  $\sim\sim\sim$ ; a inversão do dodrans (embora em versos sem base) ocorre também no EPINÍC. 6, em complexos de versos cuja cláusula se daria assertivamente por um dímetro iâmbico. Não por acaso, Baquilídes o utiliza na *coda* da estrofe, v. 9, no complexo composto entre 9+10; uma suspensão sensível que será resolvida com o hiponaceu, linha 10, que reestabelecerá a ordem pela assertividade da cláusula trisêmica, e a reestabelece com a sequência que é o tema rítmico de toda a estrofe:

9	$\sim\sim$	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim$
10	$\sim\sim$	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$

∴

Diferente de tal multiplicidade rítmica dos cólones antigos, que se reflete na vária terminologia apresentada junto ao esquema métrico, a análise ora apresentada encontra, na onomástica colométrica, três grupos afins entre si: a) seis hiponaceus, sendo quatro hiponaceus simples; um hiponaceu de cadência expandida; um hiponaceu de cláusula

<sup>165</sup> WEST: 1982, p. 31; LOBEL & PAGE: 1955, p.77; PAGE: 1955, p. 325.

distendida; b) um glicônio; um glicônio de cadência anaclástica; c) um ferecrácio expandido anaclástico.

O plano métrico da ode segue um motivo rítmico determinado: todos os complexos de dois versos se iniciam com uma variação do hiponaceu e terminam com o hiponaceu *stricto sensu*, repetindo o padrão da exposição motívica do início da ode: glicônio^hiponaceu; o verso central é, ele próprio, uma espécie extendida de hiponaceu; ainda, todas as oito bases, bem como as sete cláusulas, possuem exatas três *morae*.

É notável que as linhas se organizem aos pares – excetuando-se a longa linha central da estrofe. Esse emparelhamento também é evidenciado por pontes lexicais (em uma ou em ambas as estrofes). No entanto, em nenhuma das duas estrofes há ponte lexical no último grupo. Registro-os como versos 5 e 6, com a ressalva de que, tendo em vista o procedimento dos versos anteriores, Baquilides seguramente teria posto entre eles uma ponte textual, se lhe fosse textualmente oportuno.

## EPINÍCIO 4 – RESULTADO DA ANÁLISE

	base	cadência	cláusula	
1.a	≈≈	≈≈≈≈≈	§	gl
1.b	≈≈	≈≈≈≈≈	¬ §§	hipp
2.a		≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈	≈ §	fer <sup>2d</sup>
2.b	oo	≈≈≈≈≈	¬ §§	hipp
3	≈≈	≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈≈	¬ §§	hipp <sup>4d</sup>
4.a	≈≈	≈≈≈≈(≈)≈	≈ §	hipp <sup>~</sup>
4.b	≈≈	≈≈≈≈≈	¬ §§	hipp
5	≈≈	∪ ≈≈≈≈≈	§	gl <sup>~</sup>
6	≈≈	≈≈≈≈≈	¬ §§	hipp

#### 2.4. CONCLUSÃO

Para além dos diagramas estabelecidos a cada ode, considero resumir abaixo os pontos gerais que surgiram no decorrer das análises.

Ao separar em cólonos os versos, os alexandrinos não se preocuparam em distinguir rigorosamente os diferentes níveis das estruturas encontradas nos períodos; tomaram por cólonos (de modo indiscriminado) ora pequenas unidades correspondentes a pedaços de versos (tais como as cadências iâmbicas finais expandidas), ora versos com real autonomia (como glicônios ou dáctilo-epítritos): os cólonos helenísticos representam tanto segmentos de versos quanto segmentos de períodos. Isto porque eles não investigaram a natureza trifásica do verso eólio, composto de *base*, *cadência* e *cláusula*, bem como o manejo que faz o poeta destes elementos no planejamento da composição.

No nível rítmico, tal indiferença criou segmentações que diminuem a percepção da coerência composicional da obra: às vezes os antigos filólogos reconheceram, na trama poética, estruturas rítmicas autônomas e independentes de um período; outras vezes, no entanto, seus segmentos distinguiam partes não autônomas dos versos, ou cindiam-nos pela metade; nas mais fortuitas das vezes, esse tipo de cólonos respeitava bases ou cláusulas de versos.

∴

Segundo a presente análise, cada segmento de período é estruturado conforme um verso; dos três elementos (base, cadência e cláusula), os que possuem são bem delimitados. Existem menos estruturas – e essas são mais regulares – do que permitem os alexandrinos; tal regularidade pressupõe um conceito dilatado de base e cláusula, não restrito a uma quantidade de sílabas, mas sim determinado pela função musical que exercem no verso.

Existe um processo de uso desses três elementos que permite a criação de tecidos esticométricos ímpares no que diz respeito à forma; uma só natureza subjacente, compartilhada entre os variegados versos, é sentida na ordem do encadeamento das partes.

∴

O mesmo processo que articula as partes constituintes do verso (base, cadência e cláusula) também opera sobre a composição da própria estrofe; esse processo cria uma estrutura, seja a estrofe ou tríade, cuja unidade mínima de seu gesto retórico, de impacto estético, seja ela própria.

Apenas admitindo a primazia da análise do processo composicional sobre a análise formal, percebemos a organicidade sonora de um poema como o ENCÔM. 3, em que o acúmulo de segmentos interligados desemboca em uma sequência de elementos típicos de um desfecho. Embora – nesse poema – cada segmento tenha sua própria cláusula iâmbica, a própria estrofe termina com um segmento *todo clausular*, cujo efeito cria a impressão para o ouvinte de que toda a estrofe é um só verso, cujos elementos integrantes refletem, em pequena escala, o procedimento empregado nessa ode dáctilo-epítrita, em que cláusulas seguem as cadências.

Da mesma forma, pelas análises, podemos determinar que, em Baquílides, não só os períodos eólicos dependem de base, em geral eólia, como também a própria estrofe pode iniciar com uma base estendida, proporcional à necessidade de seu emprego. Tal é o caso das odes EPINÍC. 6 e PROSÓD. 1, iniciados por segmentos *todo basilares*. Enquanto o ENCÔM. 3 demonstra um cuidado extremo com o gesto da cláusula, esses poemas receberam um tratamento mais cuidadoso da base, que não só é mais recorrente nos segmentos, como também tem sua apresentação antecipada como abertura da estrofe. Este procedimento faz-se sentir na composição geral do poema, em que a estrofe parece, ela toda, ser a composição de um grande verso iniciado por uma base proporcional.

Todos os ditirambos e epinícios não dáctilo-epítritos de Baquílides são fortemente marcados por procedimentos eólicos tais como sinafia constante entre segmentos e construção sobre os três elementos formais – base, cadência e cláusula; não há motivos para não se incluir qualquer desses cantos no cânone das odes eólias.

Em duas odes Baquílides permite-se responder um elemento iâmbico por um trocaico em um mesmo verso da estrofe: DITIRAMB. 5 e EPINÍC. 4. Em ambas as ocorrências da responsividade oo, as duas sílabas não só se mantêm à parte da cadência como, após a presente análise, mostram-se no início do verso, formando uma base anaclásica; nisso reforçam a herança que as odes eólias mantêm com aquelas dos lésbios arcaicos. Nessas

duas odes, o rearranjo propiciado pela presente análise permite que o texto literário recebido seja validado não só pelo critério gramatical como também pelo métrico, antes questionado.

Em duas odes (PROSÓD. 1 e EPINÍC. 2) o poeta de Ceos serviu-se mais livremente da cadência em relação aos antigos poetas ao substituir a última sílaba longa do dodrans por duas breves, embora tal liberdade também fosse praticada por Píndaro em odes eólias. Cadências não dodrânicas aparecem apenas nos encômios, sob as formas  $- \cup \cup - \cup \cup -$  (ENCÔM. 3 e 5) e na célula que lhe equivale como anagrama métrico  $\cup \cup - - \cup \cup -$  (ENCÔM. 2). Em todas as demais odes, apenas  $- \cup \cup - \cup \cup -$  e seu reverso  $- \cup \cup - \cup \cup -$  são empregados como cadência (ou secção não iâmbica).

Em poucas vezes o poeta faz uso de versos breves – constituídos unicamente pela cadência. Esses versos sempre estão atrelados a outros não só por pontes lexicais – no plano textual –, mas também por um processo musical que envolva um discurso rítmico combinado complexo, seja por enfatizar outra cadência por acúmulo, seja por afrontar outra cadência, por inversão.

Em nenhuma ode a longa final da cadência de um verso interno de um período (isto é, fim de verso não coincidente com cesura lexical  $- \wedge \S \times$ ) é tratada como trisema para adequação ao modelo do método proposto; os versos com cláusula ou terminam com  $\cup - \S$  (com ou sem cesura lexical) ou  $- \S$  (obrigatoriamente com cesura lexical); essa constatação é um indício que corrobora com o acerto do método de equivalência empregado sistematicamente entre  $\cup -$  e  $- \cup$ .

### 3. EDIÇÃO CRÍTICA E TRADUÇÃO

O estabelecimento da edição do *corpus* foi motivado principalmente pela apresentação da estrutura métrica; mas não somente. Sirvo-me de quantas marcas tipográficas considero necessárias para conduzir o leitor pela dicção do texto poético, para além das usuais, tais como o macro sobre as vogais longas (então  $\bar{\alpha}$ ,  $\bar{\iota}$ ,  $\bar{\upsilon}$ , em distinção de  $\alpha$ ,  $\iota$ ,  $\upsilon$ ), ou o macro jungente sobre duas sílabas, quando o plano rítmico prevê uma sílaba longa distendida em duas breves, e.g. EPINÍC. 3, 14: βρῦει μὲν ἱερά̄ βουθύτοις ἑορταῖς – apesar da ambígua sucessão de quatro breves, a natureza de cada posição fica explicitada,<sup>166</sup> de forma a oferecer um texto mais claro em relação aos precedentes.

Cumprir registrar uma nota em relação à prosódia do nome em forma dórica Ἀλυάττᾱ (Ἀλυάττη,<sup>167</sup> em ático/jônio), do EPINÍC. 3, 37. No poema, o alongamento do alfa inicial é obtido através da consonantização do upsilon, procedimento que sói acontecer em acomodações de nomes;<sup>168</sup> daí o cuidado por grafar Ἀλυάττᾱ.

O aparato crítico se encontra ao lado do texto, não ao rodapé da página. Tal escolha aproveita o vazio espaço oferecido às margens da estreita coluna de textos poéticos, e atalha a referência feita, usualmente, pelo índice numérico do verso. Utilizo também cores diferentes na composição dos três encômios, indicando onde se dão as junções entre os estilhaços do papiro. Com isso, pretendo a um só tempo desonerar o aparato crítico e deixar visível o quão forte (ou fraco) é o arranjo dos fragmentos a cada trecho dos poemas.<sup>169</sup>

<sup>166</sup> Além dessa contribuição minha, utilizo as marcações prosódicas adotadas por SNELL nas edições de Píndaro e Baquírides, como a marca de alongamento gerado pela consoante líquida dobrada  $\dot{\rho}$  (DITIRAMB. 2, 30); ou a marca  $\circ\circ$  que faz MAEHLER, quando o encontro de consoantes muda e líquida não causa alongamento da sílaba breve anterior. O sistema de Maehler fora adaptado de Snell, que preferira fazer marcas  $\circ'$  quando as consoantes causassem aumento, o que sobrecarregava a tipografia.

<sup>167</sup> As ocorrências desse nome com substituição do último  $\alpha$  por  $\eta$  em autores como Heródoto (1.6.1), Ateneu (5.45.29) ou Plutarco (p. 401 *Steph.*), paralela à manutenção que estes autores fazem dos outros  $\alpha$ , nos sugere que estes, de fato, fossem breves. Daí o interesse em alongar, por posição, o primeiro deles.

<sup>168</sup> Embora a consonantalização do upsilon seja mais raro que o tratamento análogo sobre o iota, WEST: 1982, p. 14 recolhe seis exemplos.

<sup>169</sup> O recurso da tipografia cromática tomo emprestado da edição de Euclides preparada por Oliver BYRNE: 1847, na qual as delongadas delimitações das linhas e planos dos primeiros seis livros são suprimidos pela instantaneidade da demonstração visual.

Nos textos dos ditirambos e epinícios, contidos pelo Papiro Britânico, optei por não anotar as múltiplas alterações assinaladas pelo seu primeiro amanuense,<sup>170</sup> sob as formas A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup> porque parecem apenas numerosos autocorrekções de lapsos, mais do que correção refletida – já por estudo, já por intuição – ao texto que recebera. Apenas as lições e acréscimos do segundo amanuense, A<sup>3</sup>, são indicados, quando preferíveis ao texto A.

### 3.1. DUAS CONJECTURAS

A primeira das conjecturas dedica-se aos vv. 8 e 9 do ENCÔM. 5: onde MAEHLER e IRIGOIN trazem “]ερε!πε[”, separo dois termos como fez CAMPBELL 1992, e como fizera GRENFELL & HUNT já na primeira edição desse fragmento de Oxirrinco; prefiro essa leitura graças à força de uma cesura recorrente nas outras estrofes, nessa posição; e porque, em todas as demais estrofes, Baquílides emprega um dissílabo após a cesura, entendo que o segundo termo esteja em sua forma quase completa.

O termo εἶπε não encontraria, ao menos na porção remanescente do papiro, um sujeito próximo no singular. Pelo contrário, os agentes de um verbo poderiam ser κοῦραι (v. 7), ou um masculino faltante referido por ὄccoi, que se pode ler no mesmo verso, mais adiante, ou ambos. O termo κοῦραι, por sua vez, poderia se referir tanto às Musas quanto às jovens que outrora teriam dançado ou cantado outra ode de Baquílides: no primeiro caso, as Musas teriam auxiliado na composição da ode cantada pelos homens (ὄccoi); no segundo, jovens meninas teriam participado de um coro misto, com homens.

Baquílides com frequência constrói uma parte da narrativa mítica através do discurso direto, tal como no discurso de Cresos e na intervenção de Apolo, no EPINÍC. 3; nos discursos de Meleagro e Hércules, no EPINÍC. 5; ou ainda na conclusão do DITIRAMB. 1, quando Menelau, “*comunicando com as Graças de belo peplo, pronuncia*” uma série de sentenças gnômicas.<sup>171</sup>

Sabemos que, em outras odes, Baquílides traz ao canto lembranças de apresentações históricas ou menções a personagens menos míticos. No último epodo do EPINÍC. 5,

<sup>170</sup> A ideia de que as mãos A, A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup> pertencem ao mesmo copista, e que corresponderiam a dois estratos do processo de cópia (A e A<sup>1</sup>, em um primeiro momento, e A<sup>2</sup> em seguida), é discutida na primeira parte desse trabalho.

<sup>171</sup> φθεγγατ', εὐπέπλοισι κοινώσας Χάριcciv (v. 49).

Baquílides atribui a Hesíodo uma recomendação de boa fama aos homens caros aos deuses, recomendação que deve ser entendida como endosso aos poemas laudatórios, tais como o próprio epinício em que a citação aparece. No EPINÍC. 3, Baquílides recria, em discurso direto, a comemoração com que o povo de Siracusa teria recebido o vitorioso Hiêron. Por sua vez, o EPINÍC. 6 faz referência a uma apresentação do passado, embora não reproduza, em sua pequena extensão, um discurso direto.

Com base nesses exemplos, e tendo em mente, por um lado, que durante a execução do ENCÔM. 5 o poeta estivesse trazendo à tona a ocasião de uma apresentação passada, e que poderia culminar na apresentação de um discurso direto; e, por outro, que nas demais estrofes Baquílides sempre emprega um dissílabo após a cesura |εἶπ\_|, leio o verbo *dizer* no aoristo do indicativo, com uma pequena emenda ao texto de G-H, εἶπον ao invés de εἶπε, por causa dos antecedentes.

Justifico a alternância entre as letras ε e ο em parte pela dificuldade em se ler o exato ponto do papiro (a primeira transcrição, G-H, indica por meio de um ponto sob a letra a insegura leitura), em parte pela semelhança entre ambas as letras nesse papiro. Seu ‘ε’, muito próximo a ‘ο’, é escrito como um semicírculo pontuado por um pequeno traço ao meio; semelhança intensificada pelo lugar em que o fragmento acaba: se ]περιπῆ ou ]περιπῆ .<sup>172</sup>

Por fim, suponho ὥσπερ – comum na introdução de discursos diretos, nessa formulação: ὥσπερ εἶπον. Assim, na primeira estrofe o poema se anuncia como uma flor que, tão logo é terminada, destina-se a Hiêron e seus convivas siracusanos. A segunda estrofe introduz uma ocasião passada na qual o poeta celebrou a vitória de Hiêron (e seu principal cavalo, Ferênico) nos Jogos Olímpicos (junto ao rio Alfeu).<sup>173</sup> Em seguida, o poeta aponta o auxílio de deusas (ou a dança de moças) na ocasião da ode de outrora, cantada por aqueles que, pondo-se de pé, encadearam uma sequência de sentenças gnômicas como aquelas a que Hiêron havia se acostumado a ouvir de Píndaro, mas que também ouviu de Baquílides, ao menos uma vez, no fim do EPINÍC. 3.

<sup>172</sup> A semelhança não só entre ‘ε’ e ‘ο’, mas também ‘θ’ e ‘ς’, segundo a mão desse copista, pode ser vista no fac-símile que acompanha a edição de GRENFELL & HUNT, 1915, p. 283. Deve-se ressaltar que, no momento da primeira transcrição, não se sabia ao certo nem a posição em que o *fr.* 23 ocuparia na montagem do quebra-cabeça.

<sup>173</sup> A partir dos Jogos Olímpicos de 476 a.C., Baquílides passou a ser constantemente contratado para celebrar as vitórias do tirano de Siracusa.

Não há necessidade de serem localizados, dentre as odes supérstites de Baquilídes, um verso equivalente ao v. 9 do ENCÔM. 5; isso porque não se sabe se Baquilídes teria escrito a Hiêron somente os três poemas que conhecemos; por isso e, sobretudo, porque a ficção em primeira pessoa (μέλλω, v. 1; ὕμνησας [...] εμοί, vv. 4 e 7) não implica necessariamente na veracidade do que é dito em relação ao evento, mas antes na composição mítica de um passado próximo – uma nova ocasião para a urdidura de um discurso que reconfiguraria e complementararia a memória histórica daquele que encomendou as odes.

∴

A segunda conjectura é uma emenda ao v. 60 do EPINÍC. 3, onde a última sílaba do adjetivo *μεγαίνητε* (*muito aclamado*) deveria ser lida – a crer no papiro – longa. O caso termo é dado *μεγαίνητε* em uma lista de MAEHLER,<sup>174</sup> que aponta nove outras particularidades, todas essas explicadas por alongamento, quer por consoante nasal posposta (e.g. *κυ̅νεχέω*c, no terceiro epodo do EPINÍC. 5), quer por consoante líquida (e.g. *ἐπὶ ῥ̅οδοεντι*, DITIRAMB. 2, 30). O que ocorre em *μεγαίνητε* é diferente: a *μεγαίνητε*, sucede Ἰέρων.

O alongamento é improvável, porque o encontro desprotegido entre vogais tende, senão à manutenção das durações, ao encurtamento, sobretudo em uma sílaba final de vocativo, uma vez que há uma força prosódica de redução ou enxugamento no fim dos vocativos gregos; ademais, nos outros exemplos dados por MAEHLER, não se alonga a vogal, delonga-se sobre a consoante.

Com base em outras repetições baquilídeas, como no DITIRAMB. 2, 26: ᾄ δὺςμορος, ᾄ τάλαινα, ou no próprio EPINÍC. 3, 20: θεόν, θεόν τις, conjecturo um duplo vocativo ao chefe siracusano: ᾄ μεγαίνητ', ᾄ Ἰέρων. Penso que a remoção do segundo ᾄ teve como causa o zelo de um diligente copista, que acreditou extirpar do epinício uma descuidada diplografia, uma vez que, bem ou mal, a última sílaba do adjetivo preencheria uma posição tomada, equivocadamente, por ancípite.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> MAEHLER: 2004, p. XXIII.

<sup>175</sup> Uma hipótese alternativa seria aventar a associação etimológica do nome de Hiêron não a ἱερός (sobre a derivação onomástica a partir de ἱερός cf. BECHTEL: 1917, p. 217, linha 16), mas ao adjetivo \*ῥίρος, derivado de (ρ)ίμαι (cf. lat. Iaciō (BEEKES: 2010, p. 580, verbete ἱεράξ, in *etym*; VAAN: 2008, p. 293, iaciō, -ere, in *IE cognates*)), relacionado a velocidade ou destreza. Poderíamos então tomar, como causa do alongamento, um *vau* geminado como consoante dupla: ᾄ μεγαίνητε ῥίέρων. Nesse caso, a transcrição fonética da execução da obra se aproximaria de [ɔ:megajne:tew:iero:n]. Ora, ainda que se assumisse que essa leitura atestasse o único caso do redobro do hipotético *vau* no nome do siracusano, o som da

∴

O presente trabalho confronta o texto dos editores MAEHLER, 2003, IRIGOIN, 1993 e JEBB, 1905 – o último sem grande parte do texto atual dos encômios – com a transcrição paleográfica dos encômios feita por GRENFELL & HUNT, 1915, e dos ditirambos e epinícios feita por KENYON, 1897. A edição fac-símile, preparada por Kenyon também em 1897, foi frequentemente cotejada.

Por motivo de praticidade na leitura, adoto uma numeração das linhas que, ao modo de Maehler (seguindo parcialmente os manuscritos), não distingue períodos. No entanto, os versos de cada estrofe são acompanhados, na página à esquerda, da numeração que lhes compete, para facilitar o estudo formal das estâncias.

---

excentricidade etimológica seria muito próximo ao da interjeição vocativa, e teria evocado em seus ouvintes antes um *Ń* do que um *Ĥ*.

## ABREVIATURAS

A = <i>Papiro A</i>	IRIG<OIN>
ATH<ENAEUS>	J<EBB>
BAR<RETT>	K<ENYON>
BER<GK>	M<AAS>
BOE<CKH>	MAEHL<ER>
BL<ASS>	MUS<URUS>
DESR<OUSSEAUX>	NOR<SA>
ED<MONDS>	P = <i>Papiro P</i>
ERB<SE>	PAL<MER>
ERF<URDT>	PF<EIFFER>
F<ESTA>	PL<ATT>
FRAC<CAROLI>	SAND<YS>
FR<ÄNKEL>	SN<ELL>
FRICK	STEPH<ANUS>
GAL<LAVOTTI>	STOB<EUS>
G<RENFEL>-H<UNT>	WACK<ERNAGEL>
GROT<IUS>	WEIL
ING<RAM>	WIL<AMOWITZ>

⋮	início ou fim da ode
⊙	letra incerta
⊙	vogal consonantizada
⊙	vogal longa ou consoante duplicada
⊙	duas sílabas breves em posição de uma longa
⊙	dois fonemas com valor de um
[⊙]	letra em lacuna do papiro
<⊙>	letra que se considerou ter sido supressa
⊙	letra recuperada por outra fonte textual

#### NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

Optei pela tradução em verso. Não procurei aqui adotar qualquer acomodação direta entre metros gregos e portugueses, mas empreguei versos de nossa própria tradição. Em nada obstante, as estrofes da tradução também assumem cálculo – há uma equivalência indireta: procurei reproduzir o fluxo das odes jungindo os versos nas posições em que o poeta grego também o fizera. Então, versos com hífenes devem ser lidos sem qualquer pausa ao final; eles pressupõem o seguinte como uma continuidade imediata. Ainda sobre a tradução, as estrofes possuem responsividade métrica em relação às suas afins.

♣ DITIRAMBO 2 'HÉRCULES' OU 'DEJANIRA', AOS DÉLFICOS

Do pít]io [...] quando 1  
 a mim me dirigiu um batel [piério 2  
 d'ouro, a [ent]ronizada Urânia, abalroa- 3.a  
 do de hinos [...] d]ifundidos 3.b  
 5 [...] por sobre o floreado Ebro 4  
 ... e]xulta-se, ou com cism[es] de oblon- 5.a  
 go colo [...] ânimo, o contente [...] 5.b  
 [...] caso venha 6  
 em busca de um buquê, ó Apolo pí- 7.a  
 10 tio, de peãs, que corais délficos cantavam 7.b  
 em frente ao glorioso templo. 8

Antes louvávamos, de fato, 1  
 partir-se da Ecália ardida em chamas 2  
 o resoluto filho de Anfitrión, vin- 3.a  
 15 do ao cabo circundado de ondas. 3.b  
 Ali, de seu espólio ia sacrificar, 4  
 a Zeus Ceneu de largos nimbos, nove tou- 5.a  
 ros gravíssonos; dois ao Convulsor do Mar, o Domador da Ter-  
 ra; e à Jovem Virgem de mirada forte, Atena, 6  
 20 uma novilha indômita, com al- 7.a  
 tos cornos. Eis que uma imbatível divindade 7.b  
 urdiu a Dejanira um acérrimo 8

⌊ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΣ Β' — <ΗΡΑΚΛΗΣ Η ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ>

Papyrus A

TITULUS APUD K & SN

α' <sup>⌊</sup> Πυθ]ίου .ιο[ ... ]έπει

[Πυθ] BL

όλκ]άδ' ἔπεμψεν ἐμοὶ χρῦσέᾱν

[όλκ] SAND

Πτερ]ιάθεν ἐ[ῦθ]ρονος [Ο]ύρανιά,

[πιερ] [ῦθ] BL \* [ο] K

—φ]άτων γέμουσαν ὕμνων

[φ] K

5 —]νειτις ἐπ' ἀνθεμόεντι Ἔβρωι

— ἀ]γάλλεται ἢ δολιχαύχενι κύ-

[ἀ] K

κνωι —]δεῖαν φρένα τερπόμενος[—

[κνωι] K

— ]δ' ἴκηι παῖθόνων

ἄνθεα πεδοιχνεῖν, Πύθι' Ἄπο-

10 λλον, τόσα χοροὶ Δελφῶν

K : τοσσα A

κὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα νᾶόν,

A<sup>3</sup> : ακλέα A

πρίν γε κλέομεν λιπεῖν

Οἰχαλίᾱν πυρὶ δαπτομένᾱν

Ἄμφιτρωνιάδᾱν θρακυμηδέα φῶθ',

15 ἴκετο δ' ἀμφικύμον' ἀκτάν·

ἔνθ' ἀπὸ λαῖδος εὐρυνεφεῖ Κηναίωι

Ζηνὶ θύεν βαρυᾶχέας ἐννέα ταύ-

ρους, δύο τ' ὀρσιάλωι δαμασίχθονι μέ[λ]λε κόραι τ'

[λ] K

ὀβριμοδερχεῖ ἄζυγα

20 παρθένωι Ἀθάνᾱι ὑψικέρᾱν

βοῦν. τότε ἄμαχος δαίμων

Δαῖϊανεὶ ρᾱι πολύδακρυν ὕφα[γεν

[γεν] K

- 25 ardil elaborado, logo que se convenceu 1.a  
da mensagem ruinosa: que o intrépido 1.b  
filho de Zeus env[i]ava, como consorte à esplenden- 2  
te] morada, Iole de níveos braços. Desditosa, lacrim[o]sa, ah!  
O que tinh[a] em mente? 3.b
- 30 Inveja de ampla força a derruiu, 4  
e o véu soturno das vindouras cousas, 5  
quando no Licormas (dos roseirais) 6  
tomou de Nesso a prodigiosa maravi[l]ha. 7

25 μῆτιν ἐπίφρον' ἐπεὶ πύθετ' ἀγγελίαν ταλαπεν-  
θέα, Ἰόλᾱν ὅτι λευκώλενον

Διὸς υἱὸς ἀταρβομάχᾱς ἄλοχον λιπαρὸ[ν

[ν] K

ποτὶ δόμον πέμ[π]οῖ. ᾗ δὺςμορος, ᾗ τάλ[αι]ν',

[π] [αι] K

οἶον ἐμήσατ[ο].

[ο] K

30 φθόνος εὐρυβίαις νιν ἀπώλεσεν,

δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν ὕστερον

έρχομένων, ὅτ' ἐπὶ ῥοδόεντι Λυκόρμαι

WIL : ἐπὶ ποταμῶι ῥοδόεντι A

δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρα. <sup>⋮</sup>

A<sup>3</sup> : παρ A \* [αε] K

↯ DITIRAMBO 4 ‘TESEU’, AOS ATENIENSES

estr. 1	<CORO>	“Regente sacro dos atenien-	1.a
		ses, soberano entre os sofisticados jônios,	1.b
		por que, agora, a brônzea campâ-	2.a
		nula da trompa troa belicosos toques?	2.b
5		Acaso circunvaga ao limiar	3.a
		da nossa terra um general, alguém de intento hostil?	3.b
		Talvez ladrões de réprobos ardis	4
		conduzam o ovelhum com violên-	5.a
		cia, a contragosto dos aduaneiros?	5.b
10		Ou outra coisa te lacera o pei-	6.a
		to? Pronuncia; eu creio que, se algum mortal	6.b
		puder contar com denodados jovens, este és tu,	7
		Ó descendência entre Pandión e Creúsa!”	8
estr. 2	<EGEU>	“Chegou agora, após cruzar a exten-	1.a
15		sa estrada que conduz a Istmo, um arauto a pé.	1.b
		Relata inenarráveis heroís-	2.a
		mos de um mortal de brio; ele deu fim a Sinis,	2.b
		aquele mais robusto dos viven-	3.a
		tes, cria do dissolutor Cronida treme-terra;	3.b
20		no cremuônio luco, trucidou	4
		o truculento javali – funes-	5.a
		to para os heróis; matou Escíron;	5.b
		pôs fim à pugilística didá-	6.a
		tica de Cercião; cessou o martelo bruto	6.b
25		– polipemônio – de Procoptas, que encontrou mortal	7
		mais forte. Aterra-me o desfecho de atos tais...”	8

⌊ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΣ Δ' — ΘΗΣΕΥΣ <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>

Papyrus A

TITULUS A<sup>3</sup>. [ἀθηναίους] K

α'  $\frac{\text{ⲛ}}{\text{ⲟ}}$  βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθᾶ-

νᾶν, τῶν ἄβροβιῶν ἄναξ Ἰώνων,

τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώ-

A<sup>3</sup> : χαλκοδωδων A

δων κάλπιγξ πολεμητῶν αἰοιδᾶν;

5 ἦ τις ἀμετέρᾳς χθονὸς

δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει στρατᾶγέτᾳς ἀνήρ;

ἦ ληισταὶ κακομάχανοι

ποιμένων ἀέκατι μή-

PAL : δ' ἑκατι A

λων σεύοντ' ἀγέλας βίαι;

10 ἦ τί τοι κραδίᾳν ἀμύς-

σει; φθέγγευ· δοκέω γὰρ εἶ τινη βροτῶν

BL : φθεγγου A

ἀλκίμων ἐπικουρίᾳν καὶ τὴν ἔμμεναι νέων,

K : αλκιμον A<sup>3</sup> : αλκιμου A

ὦ Πανδίωνος υἱέ καὶ Κρεοῦσᾳς.

β' νέον ἦλθε<ν> δολιχᾶν ἀμεί-

<ν> K

15 ψᾶς κάρυξ ποσὶν Ἰσθμῖᾳν κέλευθον·

ἄφατα δ' ἔργα λέγει κραται-

οὔ φωτός· τὸν ὑπέρβιον τ' ἔπεφεν

Σίνιν, ὃς ἰσχύϊ φέρτατος

θνατῶν ἦν, Κρονίδᾳ Λυταίου σεϊσίχθονος τέκος·

20 σὺν τ' ἀνδροκτόνον ἐν νάπαις

Κρεμμυῶνος ἀτάσθαλόν

τε Σκίρωνα κατέκτανεν·

τᾶν τε Κερκυόνος παλαίς-

τρᾶν ἔσχεν, Πολυπήμονός τε καρτερᾶν

25 σφύραν ἐξέβαλεν Προκόπτᾳς, ἀρείονος τυχῶν

φωτός· ταῦτα δέδοιχ' ὅπαι τελείται.

- estr. 3 <CORO> “E ele revela a proveniência, ou quem  
 seria este homem? O aparato que o abasta?  
 Se guia acaso armada numero-  
 30 sa, com equipamentos de conflagração?  
 Ou só com a escuderia de percur-  
 so ele prossegue assim como um errante forasteiro,  
 vigoroso, aguerrido e tão soberbo,  
 o homem que tomou o dominan-  
 35 te poderio de tão grão-varões?  
 Um deus o incita, sim, sob o propó-  
 sito de que, aos injustos, aja com justiça,  
 pois não é fácil que no ofício intenso um mal não calhe.  
 39 No tempo em curso, tudo encontra seu desfecho.”
- estr. 4 <EGEU> “Somente dois mortais o acompa-  
 nham, diz. Conserva, nas espáduas fulgurantes,  
 um gládio com [ebórea guarnição].  
 Mantém na empunhadura dois brunidos dardos;  
 no crânio, uma couraça da Lacô-  
 45 nia – labor louvável – em torno dos cabelos rúbeos;  
 um pálio púrpura ao redor do torso;  
 e a clâmide tessália. Irides-  
 ce nos seus olhos a flama de Lemnos,  
 vermelha. Recém-vindo à juventu-  
 50 de, é uma criança a entreter-se com os joguetes  
 de Ares, do conflito, da batalha ao som do bronze –  
 aspira agora à amante do esplendor: Atenas.”

- γ'  $\overline{\tau\acute{\iota}\nu\alpha}$  δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦ-  
 τον λέγει,  $\overline{\tau\acute{\iota}\nu\alpha}$  τε στολᾶν ἔχοντα;  
 $\overline{\pi\acute{o}\tau\eta\rho\alpha}$  σὺν πολεμηῖοις  
 30 ὅπλοισι στρατιᾶν ἄγοντα πολλᾶν;  
 ἢ μῦνον σὺν ὀπάοισιν  
 <ε> ἔχειν ἔμπορον οἷ' ἀλάτᾶν ἐπ' ἀλλοδαμίαν, <ε> K  
 ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον  
 ὦδε καὶ θρασύν, ὅς τ<ο>σ<ο>ύ- <ο> B L  
 35 των ἀνδρῶν κρατερόν κθένος  
 ἔσχεν; ἢ θεὸς αὐτὸν ὀρ- A<sup>3</sup> : εχεν A  
 μαὶ δίκᾶς ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται·  
 οὐ γὰρ ράϊδιον αἰὲν ἔρδοντα μὴ ἔντυχεῖν κακῶι.  
 πάντ' ἐν τῶι δολιχῶι χρόνῳι τελείται.
- δ' 40  $\overline{\delta\acute{\upsilon}\omicron}$  οἱ φῶτε μόνους ἀμαρ-  
 τεῖν λέγει, περὶ φαιδίμοισι δ' ὤμοισι  
 $\overline{\xi\acute{\iota}\phi\omicron\varsigma}$  ἔχειν <ἐλεφαντόκω- <ἐλεφαντόκωπον> DesR  
 πον>, ξεστοὺς δὲ δὺ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας  
 κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαι-  
 45 ναν κρατὸς πέρι πῦρσοχαίτου· χιτῶνα πορφύρεον πέρι B : ὑπερ A  
 στέρνοισι τ' ἀμφί, καὶ οὔλιον BAR : στερνοισι τ' A  
 Θεσσαλᾶν χλαμύδ' ὀμμάτων  
 δὲ στίλβειν ἄπο Λαμνίαν στίλβειν ... ατθυρματων A<sup>3</sup> : OMISIT A  
 φοίνισσαν φλόγα· παῖδα δ' ἔμ-  
 50 μεν πρῶθηβον, ἀρηῖων δ' ἀθυρμάτων  
 μεμνάσθαι πολέμου τε καὶ χαλκεοκτύπου μάχας· A<sup>3</sup> : χαλκεντυπου A  
 δίζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάνᾶς.  $\frac{\text{⏏}}{\text{⏏}}$

↵ DITIRAMBO 5 'IO,' AOS ATENIENSES

estrofe	Incontáveis há cami-	1.a
	nhos de cantares imortais	1.b
	àquele a quem as piérias Mu-	2.a
	sas, porventura, assomem dádivas,	2.b
5	e as jovens de olhos violá-	3.a
	ceos – as Graças que sustêm	3.b
	guirlandas – seu honor difundam,	3.c
	com hinos. Para Atenas prós-	4.a
	pera, adorável, tece ago-	4.b
10	ra u'a singularidade, ó	4.c
	Pensamento aclamado de Ceos:	5
	recebeste um privilé-	6
	gio de Calíope, convém-te a ti	7.a
	transir a mais distinta via.	7.b
15	O que era de Argos hípica quando, ao deixá-	8.a
	la, a vaca dourada fugia	8.b
	(aconselhada pelo podero-	9.a
	so Zeus de força amplíssima),	9.b
	a filha (dedos róseos) de Ínaco?	10

♩ ΔΙΟΥΡΑΜΒΟΣ Ε' — ΙΩ ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ

Papyrus A

TITULUS A<sup>3</sup>

α'  $\frac{4}{8}$  παρέστι μῦρίᾱ κέλευ-  
 θος ἀμβροσίων μελέων,  
 ὃς ἂν παρὰ Πιερίδων  
 λάχησι δῶρα Μουσᾶν,  
 5 ἰοβλέφαροί τε κ<όρ>αι  
 φερεστέφανοι Χάριτες  
 βάλωσιν ἀμφὶ τῖμᾶν  
 ὕμνοισιν· ὕφαινε νῦν ἐν  
 ταῖς πολυηράτοις τι και-  
 10 νὸν ὀλβίαις Ἀθάναις,  
 εὐαίνετε Κηϊᾶ μέριμνα.  
 πρέπει σε φερτάτᾱν ἴμεν  
 ὁδὸν παρὰ Καλλιόπᾱς  
 λαχοῖσαν ἔξοχον γέρᾱς.  
 15 τί ἦν Ἄργος ὄθ' ἵππιον λιποῦ-  
 ца φεύγε χρῦσῆᾱ βοῦς,  
 εὐρυςθενέος φραδαί-  
 ci φερτάτου Διός,  
 Ἴνάχου ῥοδοδάκτυλος κόρᾱ;

πιδρίδων K : πειριδων A

BL : λάχησι A

<όρ> ERB

A<sup>3</sup> : ἵππειον A

antístrofe	20 Hera, outrora, a sobera-	1.a
	na em peplo d'ouro, onerou Ar-	1.b
	go – que vê tudo pelos o-	2.a
	lhos incansáveis – com zelar,	2.b
	de forma extênue e insone, o alma-	3.a
	25 lho de galharda cornadura.	3.b
	E o filho de Maia não logrou,	3.c
	nem em dias de clareza fúl-	4.a
	gida, nem em noites hierá-	4.b
	t[icas], burlar aquele.	4.c
	30 Eis que, então, [...<conseguiu>	5
	o ágil mensageir[o de Zeus	6
	dar fim a Argo, [...	7.a
	<filho> [da Terra	7.b
	de vigorosa descendência. Foi daí [... ,	8.a
	35 com indizíveis ambiç[ões;	8.b
	ou as piérides planta-	9.a
	ram] ...	9.b
	a suspens[ão] das amarguras.	10

- 20 ὄτ' Ἄργον ὄμμασι βλέπον-  
 τα πάντοθεν ἀκαμάτοις  
 μεγαστοάνασσα κέλευ-  
 σε χρῦσόπεπλος Ἡρᾶ  
 ἄκοιτον ἄϋπνον ἐόν-  
 25 τα καλλικέραν δάμαλιν  
 φυλάσσειν, οὐδὲ Μαίᾶς  
 υἱὸς δύνατ' οὔτε κατ' εὐ-  
 φεγγέας ἀμέρᾱς λαθεῖν  
 νιν οὔτε νύκτας ἀγν[ᾶς. [ᾶς] J
- 30 εἴτ' οὖν γένητ' εἰ[---  
 ποδαρκέ' ἄγγελον Διὸς [ν διὸς] J  
 κτανεῖν τότε [Γᾶς ---  
 ---] ὀβριμοσπόρου λ[---  
 Ἄργον· ἦ ῥα καὶ [---  
 35 ---] ἄσπετοι μέριμν[αι· [αι] K  
 ἦ Πιερίδες φύτευ-  
 σαν] ---  
 καδῆων ἀνάπαις[ιν ---x [ιν] K
- PL : ΚΕΛΕΥΣΕΝ A  
 χρυσοπεπλος ηρα A<sup>3</sup> : OMISIT A

epodo	A mim, então,	1
40	é irrefutabilíssimo que ela [...	2
	quando chegou no flori[do] Nilo	3
	ba[tido pela brisa:	4
	Io carregando um filh[o,	5
	Épafo. Ali a ele [...<deu a luz,>	6
45	líd[er] dos que vestem bisso,	7
	pleno de soberb[a ...	8
	e grandiosa [...<raça>...] de mort[ais –	9
	da qual também Cadmo, filho de Agenor,	10
	na [Tebas dos] sete umbrais,	11
50	fez crescer] Semel[e,	12
	aquela que gerou	13
	o] estrondoso Dioniso [...	14
	senhor] de guirlandeiras [danças.	15

	έμοι μὲν οὖν	
40	ἀσφαλέςτατον ἄ προ[	
	ἐπεὶ παρ' ἀνθεμῶ[δεα	[δεα] K
	Νεῖλον ἀφίκετ' ο[ιτροπλάξ	[ιτροπλάξ] J
	Ἴω φέρουσα παῖδ[α...	[α] K
	Ἔπαφον· ἔνθα νι[...	
45	λινοστόλων πρύτ[ανιν...	[ανιν] J
	ὑπερόχῳ βρύοντ[α...	[α] J
	μεγίστᾱν τε θνᾶτ[ῶν	
	ὄθεν καὶ Ἀγᾶνορί[δαc	[δαc] BL
	ἐν ἑπταπύλοισ[ι Θήβαιc	[ι θήβαιc] J
50	Κάδμος Σεμέλ[ᾱν φύτευεν,	A <sup>3</sup> : καδος A * [αν φύτευεν] J
	ἃ τὸν ὀρσιβάχχᾱ[ν	[ν] K
	τίκτεν Διόνῡσον [...	
	καὶ χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα. <sup>⋮</sup>	[αφόρων ἄνακτα] WIL

↵      PROSÓDIA 1

estrofe	Uno, o múnus, una, a via	1
	da fortuna dos mortais:	2
	levando o peito leve,	3.a
	ser capaz de perpassar	3.b
5	a vida. Aquele que sobre-	3.c
	carrega a mente	3.d
	com mil cousas dia e noi-	
	te, com assuntos porvindouros,	4
	oprime sempre o grácil coração;	5
	tem o luto sem o fruto –	6.a
10	pois qual alívio advém	6.b
	de agitar-se o coração	7
	com vãos lamentos?	

α' <  $\frac{4}{4}$  > εἶς ὄρος, μία βροτοῖσιν

έστιν εὐτυχίας ὁδός,

θῦμὸν εἴ τις ἔχων ἀπεν-

θῆ δύναται διατε-

5 λεῖν βίον· ὅς δὲ μῦ-

ρῖα μὲν ἀμφιπολεῖ φρενί,

τὸ δὲ παρ' ἀμάρ τε <καί> νύκτα μελλόν-

των χάριν αἰὲν ἰάπτεται

8 κέαρ, ἄκαρπον ἔχει πόνον

τί γὰρ ἐλαφρὸν ἔτ' ἐστὶν ἄ-

10 πρακτ' ὀδῦρόμενον δονεῖν

καρδίαν;

ὅς GROT : οἷς STOB

GROT : παρόμαρτε STOB

<καί> STERH

BOE : αονι ἄπτεται STOB

έστιν BL : έστ' STOB

↵	ENCÔMIO 2	
estrofe 1	...]	1.a
	...]	1.b
	...]	2
	... d]eitada	3
5	...]	4.a
	...] e sobremod[o opres]sa pelo pai,	4.b
estrofe 2	e su[p]lica [às ...	1.a
	subt[é]rreas [Ultrizes], infeli[z,	1.b
	que a velhice, a mai[s] severa,	2
10	lhe vie[sse] – e abominá[vel ...	3
	Sozinha, restrita ao interior [...	4.a
	br]ancos, no [c]rânio [... os c]abelos.	4.b
estrofe 3	Filh[o de Ar]es, de crineira crí-	1.a
	sea, dizem ser [E]veno, o sangu[inár]io	1.b
15	de êneo diadema e mão pesada,	2
	de f[ato] o pai de [M]arpesa	3
	de pele quase pétala, em longo pe-	4.a
	plo. [D]ominaram[-no], entretanto, (e a contragosto)	4.b
estrofe 4	o tempo e a poderosa imperiosidade	1.a
20	do desa[gravo].	1.b
	...]	2
	...] [os cavalos	3
	de Posídon [...] seguin-	4.a
	do Idas,] filho afortunado de [Afa]reu.	4.b

ψ	ΕΝΚΩΜΙΟΝ Β'		Papyrus P
α'	~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~		
	~~~~~ κ]αθημένη	fr. 19	[κ] K
5	----]υφ[-]π[~~~~]μᾱς	fr. 41	
	----] και ὑπέρ[μορ' ἄχθε]ται πατρί,		[μορ' ἄχθε] SN
β'	ιχ[ε]τεύει δὲ κα[- εἰς] χ[θ]ονιάς τάλαι[ν' Ἀράς] ὀ- ξ[ύ]τερὸν νιν τελ[έσαι	fr. 5.i Oxy. 17, 2081.e	ιχ[ε]τ FR [εἰς] [θ] [ν' ἀράς] & ρ M ξ[ύ]τ M * [έσαι] FR
10	γῆρ̄ας και κατάρ̄ατ[ον ~~~~]ν μούνην ἔνδον ἔχω[ν ~- λε]υκαὶ δ' ἐν [κ]εφαλ[αῖ ~~~~ τ]ρίχες.		[ον ...] ν SN ω[ν] SN [λε] [κ] [αῖ ... τ] G-H
γ'	Ἄρ]εος χρῦσολόφου παί[δα] λέγουσι χαλκομίτραν		[ἄρ]εος SN [δα]λέγ MA * SN : χαλκεομίτραν P
15	τα]νυπέπλοιο κόρης Εὐ]εανὸ[ν] θρασύχειρα και μαι[φόνο]ν Μ]αρπήσσης καλυκώπιδος τοι]οὔτον πατέρ' ἔμμεν'· ἀλλά ν[ιν] χρόνος		[τα] G-H [εὐ] [ν] [φόνο] G-H [μ] SN [ν] [ιν] G-H
δ'	ἐδά]μασσε κρατερὰ τ' 20 ἔκ[δικος ο]ὐ θέλοντ' ἀνάγκη. ~~~~]ελίου ~~~~~]εν Ποσειδαωνιάς ἵππους ~~~]ας ἐλαύ- νων Ἰδ̄ας Ἀφάρ]ητιος ὄλβιον τέκος.		[ἐδά] G-H [δικος ο] SN SN : ποσειδαωνιας P [ἵππους] SN [νων] SN * [ἴδας ἀφάρ] MA

estrofe 5	25 O herói rap[tou a anuente] meni-	1.a
	na [de belos cab]elos.	1.b
	...]	2
	...] da deusa de [es]plêndido véu	3
	...]	4.a
	30 ... p]resto arauto	4.b
estrofe 6	...] assim	1.a
	que veio [1.b
	...]	2
	...]	3
	35 ...]	4.a
	...]	4.b
fim da ode?		

ε'	25	ἐθέλουσαν δ] ἐ κόρην		[ἐθέλουσαν δ] MA
		ἦρ[πασεν εὐέθει]ραν ἦρωσ·		[πασεν] G-H * [εὐέθει] MA
		~~~~~ ]του		
		~~~~~ κ]αλλιῶρηδέμνου θεᾶς		[κ] G-H
		~~~~~		
	30	~~~~~ ὦ]κὺς ἄγγελος		[ω] G-H
ζ'		~~~~~ ] ἄν		
		εὐτ' ἔμολεν [~~~~~		
		~~~~~		
		~~~~~		
	35	~~~~~		
		]ιουν[	ⲛⲓ?	fr. 10
		]. 'νον		
		]πρόσιν		
		...]		
		]καπ[		
ζ[				fr. 5.ii
ε [		] δ[ ] . ίνα[		fr. 11
π[		]αινόλις γ[ ]νακρο[	fr. 17	γ G-H
ἀπο[		]νκατ[		
θυγατ[		]νο[		
Μα . [		]ς· ὑπ[	fr. 15	
ξα[νθ		]ζαις[		
ἐμ[		]τνο[		
[...]				

```
    ] e [  
[  
[  
[  
[  
[  
[ ] ... [  
  ]. graç[as
```

π[ ]και.[

μο[

δο[

χέζ[

σει[

.. [

δρα[ ]α ζ[ fr. 42  
]ᾶν χαρ[ι

↳ ENCÔMIO 3

A ALEXANDRE, FILHO DE AMINTAS

estrofe 1	<p>Não mais, bárbito, ocultes tua l[i]m-          pida voz heptacórdia, nem teus bra-          ços; vem às minhas mãos! Para Alexan-          dre, um quê das Musas quero desf[erir]: dourada rêmige,</p>	<p>1.a 1.b</p>
estrofe 2	<p>4 e um brinde [ao] banque[t]e do dia vin-          te,) onde o d[oce] domínio das rondan-          tes taças 'squenta a índole moro-          sa dos jovens, e a Cíprida esperança açula o espírito,</p>	<p>1.a 1.b 1.c</p>
estrofe 3	<p>7 mesclada aos dons de Dioniso; aos ho-          mens, soergue a apreensão ao á-          pice: num átimo, desata os véus          da urbe, e crê que impera, único, sobre os mortais.</p>	<p>1.a 1.b 1.c</p>
estrofe 4	<p>10 As casas de marfim e d'ouro esplên-          dem; sobre o cintilante ma[r] as naus          plenas de trigo trazem, desde o Egi-          to, mil riquezas – tal se exalta, o coração que bebe!</p>	<p>1.a 1.b 1.c</p>
estrofe 5	<p>13 Ó filh[o ...] grandios[o ...] Amin-          tas [...]          obte[ve]; pois, o que é [melhor aos] ho-          mens] mais do que seu coração praz[er]-se com del[ícias]?</p>	<p>1.a 1.b</p>

- ♪ ENKΩΜION Γ' — [ΑΛΕΞΑ]Ν[ΔΡΩΙ ΑΜΥΝΤ]Α Papyrus P & Athenaei *deipnosophistes* 2, 10  
 [ἀλεξά] [δρωι ἀμύντ] G-H
- α' <sup>Ⓢ</sup> ω̄ βάρβιτε, μηκέτι πάσκαλον φυλάξ- fr. 1  
 -ων] ἐπτάτονον λιγυράν κάππαυε γά- [ων] G-H  
 ρυν· δεῦρ' ἐς ἐμάς χέρας· ὀρμαίνω τι πέμ-  
 π[ειν] χρύσειον Μουσάν Ἀλεξάνδρωι πτερόν
- β' 4 καὶ κυμπος[ίαι]σιν ἄγαλμ' [έν] εἰκάδεσ- [ίαι] ΜΑ \* [έν] G-H  
 [σιῖ], εὔτε νέων ἀ[παλόν] γλυκεῖ' ἀνάγ- Ath. [σιῖ] G-H [παλόν] ΜΑ  
 κᾶ σευομενάν κυλίκων θάλπησι θῦ-  
 μόν, Κυπριδός τ' ἐλπὶς δ<ι>αιθύσσει φρένας, ΒL : δ' αἰθύσσει ATH
- γ' 7 ἀμμιγνυμένᾱ Διονῦσιοι δώ- ΒL : ἀ μμιγνυμεν Ρ  
 ροις· ἀνδράσι δ' ὑψοτάτω πέμπει μερί- ATH : ἀνδράσιν Ρ  
 μνᾶς·, αὐτίκα μὲν πολίων κράδεμνα λῦ- ΒER : πόλεων κρήδεμνον ATH  
 ει, πάσι δ' ἀνθρώποις μοναρχήσιν δοκεῖ·
- δ' 10 χρῶσι δ' ἐλέφαντί τε μαρμαίρουσιν οἴ-  
 κοι, πῦροφόροι δὲ κατ' αἰγλάεντα πό[ν- [ντον] ERF  
 τον] νᾶεσ ἀγούσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγι-  
 τον πλοῦτον· ὡς πίνοντος ὀρμαίνει κέαρ. ἀπ' ΜUΣ : ἐπ' ATH
- ε' 13 ω̄ π[α]ῖ μεγαλ[—]υ [×- Ἀμύν- [α] G-H  
 τα — ]εουπ[ —×- ]ον[— [ἀμύντα] G-H  
 — ]λάχ[ον·] τί γὰρ ἀνθρώ[ποισι μεί- [ον] [ποισι μείζον κέρδο] SN  
 ζον κέρδο]c ἢ θῦμῶι χαρίζε[σθα]ι κ[αλὰ fr. 39 [στα] [αλά] SN

estrofe 6	16	...] mental[...	1.a
		...]	1.b
		trevas. Feli[cidade?...] nenhum dos homens [...	1.c
estrofe 7	19	da existência. Mas quem, por sorte [...	1.a
		seiv[a...	1.b
		alicerc[e... ...]	1.c
estrofe 8	22	...] sagrad[o?	1.a
		...]	1.b
		semideus [... ...]	1.c

- ζ' 16 --- ]φρονο[.....]ρό[...]**κα**[  
 ---]επερ[...]......[...]**μ**[  
 ---]φης κόςτος· όλβ[×---  
 - οΰτις] άνθρώπων διαικ[---] *fr.* 3 [οΰτις] SN
- ζ' 19 αιώ]νος· ίσας δ' ό τυχών [×--- [αίώ] SN  
 -[.]ς[....] αταίτοσα[ *fr.* 25  
 -[.]ξ[ --- ]ον θέμεθ[λ-×--- *fr.* 20  
 - ]θυ[----] ποτε τρω[---]
- η' 22 **θα**[ --- ]αν ζαθεο[×---  
 -]μν[---]ατε δη κα[---  
 --- ή]μίθεοι[ ]π[ *fr.* 23  
 ---]νσυνβ[---]ηκίτ[---]ου[-  $\frac{\text{⋈}}{\text{⋈}}$  *fr.* 26

- Não mais [...] o clar[o] bár-  
 bito. Preste[s] a enviar m]últipl[os ...] uma flor [ 1.a  
 2 se]dutora das Musa[s a Hi]êron [...] pelos fla- 1.b  
 vos cavalos completando-a, aos homens no banquete 1.c
- até a planejada [Et-  
 na, se também outrora celebrando [... 1.a  
 5 Ferê[nico] pelos c[o]riscante[s p]és e a vit[ó]- 1.b  
 ria [junto ao A]lfe[u, a]gradecendo o ho[m]em 1.c
- ...] a mim, quando moças [...  
 os quantos [...] de Zeus, feita toda em ou[ro 1.a  
 8 ...] ergueram, [... as]sim dis- 1.b  
 seram: “[...] dentre os vivos [...] não [...] aos covardes.” [...
- As art]es sã[o], sem exce[ção, milha-  
 res, mas com um deus [in]stigid[or 1.a  
 11 ...] dos homens [...] Aurora de alv[os c]orcéis 1.b  
 que aos home[ns confere] tama[nha] luz numa existênci[a.

- ♪ ΕΝΚΩΜΙΟΝ Ε' — [Ι]ΕΡΩΝΙ [CΥ]ΡΑΚΙΩΙ Papyrus P  
[i] [cu] G-H
- α' <sup>4</sup>/<sub>5</sub> μήπω λιγυᾶχ[έα --] βάρβιτον· μέλ- fr. 4 [έα] G-H  
 λ[ω π]ολ[υ---] άνθεμον [ω π] [υ] S
- 2 Μουσᾶ[ν 'Ι]έρων[ι υ-] ξανθαίειν ἴπ- [ν ι] [i] G-H  
 ποικ [ίμ]ερόεν τελέεᾶς [κα]ἰ κυμπόταις άνδρεσσι π[έμπειν] [ίμ] [κα] [έμπειν] G-H
- β' Αἴ[τ]νᾶν ἐς ἐύκτιτον, εἰ κ[αἰ πρ]όσθεν ὑμνή- [αἴ] [αἰ πρ] G-H  
 κας τὸν [---υ---πο]σσὶ λαι- [πο] G-H
- 5 ψ[η]ρο[ί]ς Φερ[ένικον ἐπ' 'Α]λφ[ει]ῶι τε ν[ί]- fr. 46 [η] [i] [ενικον ἐπ' ἄ]  
 κᾶν άν[δ]ρ[ι χ]αριζόμενος εἰ [-]εανθυ [ fr. 33 [ει] [i] G-H  
[δ] [ι χ] SN
- γ' ---] ἔμοι τότε κοῦραι[---]  
 ὄσσοι Διὸς πάγχρ[ῦσον ---υ-] [υσον] G-H
- 8 -]μο[ι]ς τ[ί]θεσαν μ[υ---ώσπ]ερ εἴ- fr. 27 [ι] SN \* [ώσπ] REZENDE  
 πο[ν· «---]ς ἐπιχθονίων [-]ω τὸ μῆ δειλώι . υναι[ fr. 13 ξ G-H : ο[ν·]
- δ' τέχ[ν]αι γε μέν εἰς[ι]ν ἄπᾶ[σαι μῦρία]ι· fr. 24 [τέχν] [ι] [σαι μυρία] G-H  
cὺν θεῶι δὲ θ[α]ρρή[caς---υ-]ν' άν- [α] [caς] MA
- 11 θρώπων ἔ[---υ-] λε[ύκι]ππος Ἄ- [ύκι] G-H  
ὡς τόσσ[ο]ν ἐφ' ἄλικιά[ι] φέγγος κατ' άνθρώπ[ους φέρουcᾶ] » [ι] MA [ους πέρουca] FR

	...]	
	...]	1.a
14	...]	1.b
	as G]raças [...	1.c
	...] o envia[do] dos deuses celebra[vam]	
	...]	1.a
17	...]	1.b
	...] e a natura	1.c

- ε'      ---υ---υ---υ---  
           ---υ---υ---υ---
- 14 ---υ---υ---υ---  
 ---χ]αριτεξ[ε---]εν·[-]ε ταιπ[υ---]ον φυ[---
- fr. 9 fr. 7                      [χ] [ε] G-H
- ς'      ] θεόπο[μπον ξ]μελπο[ν  
           ]ητες[                      ]οὔτοι τ[υ---υ---
- [μπον ξ] [ν] G-H
- 17 ]!απ[                      ]σιως φ[υ---υ---υ--- [                      fr. 28  
 ον· [-υ---υ]εται ![ ]!ε και φύειν[ ]·ν τάλ[                      fr. 8

↳ EPINÍCIO 2

A ARGEU de CÉO – LUTA INFANTIL

estrofe	<p>F[ama,] que conferes esplendor,          veloz ruma à [s]acra C[eos] e anuncia          o títu[lo] gracioso,          pois que em lut[a] desarma-          5 da, o trunfo Arge[u a]rrebatou,</p>	<p>1          2.a          2.b          2.c          2.d</p>
antístrofe	<p>memorando assim as maravilhas          que no ilu[st]re estreito Ístmo, apartan-          do-nos da ilha Euxan-          to, apresentamos, coroa-          10 dos [por] setenta diademas!</p>	<p>1          2.a          2.b          2.c          2.d</p>
epodo	<p>Nativa, a Musa invo-          ca o doce marulhar dos aulos,          com cantos de vitória honrando          o filho amado de Pantides.</p>	<p>1.a          1.b          1.c          2</p>

♩ ΕΠΙΝΙΚΙΟΝ Β' — ΤΩΙ ΑΥΤΩΙ <ΑΡΓΕΙΩΙ ΚΕΙΩΙ ΠΑΙΔΙ ΠΥΚΤΗΙ>

Papyrus A

α' ♩ ἄ[ἴξον, ὦ] σεμνοδότειρα Φήμᾱ,  
 ἐς Κ[έον ἰ]εράν, χαριτώνυμ[ον] φέρουσ'  
 ἀγγελίαν, ὅτι μ[ᾶ]-  
 χάς θρασύχειρ<ος> Ἄρ-  
 5 γείο[ς ᾶ]ρατο νίκαν,  
 [ἴξον ὦ] K  
 [έον ἰ] [ον] K  
 [ᾶ] F  
 <ος> J  
 [ς ᾶ] J

—  
 καλῶν δ' ἀνέμνασεν ὅς' ἐν κλε[εν]νώι  
 αὐχένι Ἴσθμοῦ ζαθέαν λιπόντες Εὐ-  
 ξαντίδα νάσον ἔπε-  
 δείξαμεν ἐβδομή-  
 10 κοντα [ςὺ]ν στεφάνοισιν.  
 [εν] K  
 [ςὺ] K

—  
 καλεῖ δὲ Μοῦς' αὐθιγενῆς γλυκεῖαν αὐ-  
 λῶν καναχάν, γεραί-  
 ρους' ἐπινικίοις  
 Πανθείδᾳ φίλον υἷόν. ♩

	Senhora da Sicília das melhores [sa]fras,	1
	D[e]méter (e Coré, que violetas coroam),	2
	ó Clio de suaves dons, celebra!, e as cé-	3.a
	leres égu[a]s de Hiêron em pistas olímp[icas];	3.b
5	pois com sobrepujante Vitória [lançaram]-se,	1
	e com Res]plendência, tendo ao largo o caudaloso	2
	Alfeu;] ao fi[l]ho afortunado de Dinô-	3.a
	menes [lá] concederam conquistar guirlandas –	3.b
	o p[ovo] aclamou [...	1
10	“Três vezes venturo[so, o homem	2
	que, herdando de Zeus um poderio helênico,	3
	sabe não encriptar monumental rique-	4.a
	za abaixo de um sudário negro.”	4'b

♩ ΕΠΙΝΙΚΙΟΝ Γ' — ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΙ ΙΠΠΟΙΣ [ΟΛΥΜ]ΠΙΑ

Papyrus A

α'  $\frac{4}{8}$  ἀριστο[κ]άρπου Σικελιάς κρέουσᾶν

A<sup>3</sup>. [όλυμ] K

Δ[ά]μᾶτρα ἰοστέφανόν τε Κούραν

[κ] K

ἕμνει, γλυκύδωρε Κλεοί, θοάς τ' Ὀ[λυμ-  
πιοδρόμους Ἰέρωνος ἵππ[ο]υς.

BL : κλειοι A \* [λυμ] K

[ο] K

5             
κεύον]το γὰρ σὺν ὑπερόχῳι τε Νίκῃαι

[κεύον] K

σὺν Ἀγ]λαΐᾳ τε παρ' εὐρυδίνᾶν

[σὺν ἀγ] K

Ἀλφεόν, τόθι] Δεινομένεος ἔθηκαν ὄλ-  
βιον τ[έκος στεφάνω]ν κυρήσαι·

[ἀλφεόν] K\* [τόθι] PAL

[έκος] ED \* [στεφάνω] K

            
θρόησε δὲ λ[ᾶ]ος ὤ---

[αός] K

10 «ᾧ τρισευδαίμ[ων ἀνήρ

[ων ἀνήρ] K

ὃς παρὰ Ζηνὸς λαχὼν πλείσταρχον Ἑλλάνων γέρας  
οἶδε πυργωθέντα πλούτον μὴ μελαμ-  
φᾶρξί κρύπτειν σκότῳι.»

PAL : φαρειν A

	Co' imolação festiva, apinha-se o santuário;	1
15	pela hospitalidade, apinham-se os sendeiros.	2
	O ouro lampeja abaixo de artifício-	3.a
	sas trípodas que, ante o templo, impõem-se	3.b
	justo onde os délfios administram o sagrado,	1
	imen[s]o bosque dedicado a Febo, ao [f]luxo	2
20	da Castália. Que se bendiga ao deus! Ao d[eu]s,	3.a
	que, das [fel]icidades, é a maior!	3.b
	Pois já na antiguidade, ao rei da Lídia	1
	amansadora de [c]avalos,	2
	estan]do Zeus a perpetr[ar] o [julga]mento dest[inado	3
25	(foi Sardes conquistada pela armada Per-	4.a
	sa) a Crespo o deus de [espada] d'ouro	4.b

- β' βρύει μὲν ἱερά βουθύτοις ἑορταίς, ἱερα A<sup>3</sup> : ερα A
- 15 βρύουσι φιλοξενίᾱς ἀγυαί·  
λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαίς ὁ χρῦσός, ὑψιδαι-  
δάλτων τριπόδων σταθέντων
- 
- πάροιθε ναοῦ, τόθι μέγι[στ]ον ἄλκος [στ] K  
Φοίβου παρὰ Κασταλίᾱς [ρ]εέθροις [ρ] K
- 20 Δελφοὶ διέπouσι. θεόν, θ[εό]ν τις ἀγλαΐ- [εό] PAL  
ζέθῳ γὰρ ἄριστος [ῶ]λβων· A<sup>3</sup> : αριστον A \* ὦ < ω ὀ ]: ω A  
[ῶ] K
- 
- ἐπεὶ ποτε καὶ δαμασίπ[π]ου [π] K  
Λυδίας ἀρχᾱγέτᾱν,  
εὔτε τᾶν πεπ[ρωμένᾱν] Ζηνὸς τελέ[σσαντος κρί]σιν [ρωμέναν] WACK  
[σσαντος] K\* [κρί] WEIL  
25 Cάρδιες Περσᾶ[ν ἀλί]σκοντο στρ]ατῶι, [ν ἀλί]σκοντο WACK  
[στρ] PAL  
Κροΐσον ὁ χρῦσά[ορος] [ορος] PAL

	Apolo protegeu. [E ao] desesperançoso	1
	dia veio a se encontrar, de mui plan[gor:	2
	esquivo de manter-se escravo, fez armar,	3.a
30	d[efronte] da muralh[a] em bronze, u'a pira. Aí,	3.b
	sobrelevou-se jun[to à esposa] diligen[te	1
	e junto às fi[l]has com seus belos pentea[dos	2
	chorando incons[oláveis]. E, alteando as mãos	3.a
	pelo a]lteroso éter, elevou a voz:	3.b
35	“Ó divindade de opress[ã]o tamanha,	1
	o [que] é da gratidão dos deuses?	2
	E o soberano filh[o] de Leto, [ond]e? [Derruí]do o alcácer	3
	de Alia[t]es [...] dos incontáveis	4.a
	...]	4.b

<p>γ' φύλαξ' Ἀπόλλων. [ὄ δ' ἐς] ἄελπτον ἄμαρ  μ[ο]λῶν πολυδ[άκρυο]ν οὐκ ἔμελλε  μίμνειν ἔτι δ[ουλοσύ]νᾱν, πυρᾶν δὲ χαλκ[ο]τει-  30 χέος π[ροπάροι]θεν αὐ[λάσ</p> <hr/> <p>ναῆσατ', ἔνθα <u>κὺ[ν ἀλόχωι]</u> τε κεδ[νᾶι  κὺν εὐπλοκάμοι[ς τ'] ἐπέβαιν' ἄλλα[ς]τον  θ]υ[γ]ατράσι δῦρομέναις· χέρας δ' [ἐς] [αἰ]πὺν αἰ-  θέρα σ[φ]ετέρᾱς ἀείρᾱς</p> <hr/> <p>35 γέ]γ[ω]νεν· «ὕπερ[βι]ε δαίμον,  πο]ῦ θεῶν ἐστι[ν] χάρις;  πο]ῦ δὲ Λᾱτοῖδ[ᾱς] ἄναξ; [ἔρρους]ιν Ἄλυσ[τ]τᾶ δόμοι  —x—x—] μῦρίων  —x—]ν.</p>	<p>[ὄ δ' ἐς] J  J: μολῶν A * [άκρυο] K  [ουλοσύ] J* [ο] K  [ροπάροι] [λάσ] K</p> <hr/> <p>ναησατ legit BL  [ν ἀλόχωι] [νᾶι] K  [ς] [ςτον] K* [τ'] PL  [θ] [γ] [ἐς] [αἰ] K  [φ] K</p> <hr/> <p>[γέ] [ω] K* [βι] BL  [πο] [ν] K  [πο] [ας] [τ] K  [ἔρρους] FRICK</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

40	...] a cidade,	1
	e tinge-se de sangue a dourada corrente	2
	do Pactolo. As mulheres são, de modo vil,	3.a
	levadas dos seus primorosos aposentos.	3.b
	O outrora [o]diado é agora caro: o mais doce	1
45	é morrer.” Proferiu; e ord[en]ou a um servo	2
	de reti[ce]nte andar que incendiasse a o-	3.a
	bra. As meninas gri[t]avam e estendiam os braços	3.b
	à mãe, ante a prognose do pior	1
	dos fins que há para os mortais.	2
50	Mas quando a chama [do] terrível [f]ogo ia alastrando a queima,	
	Zeus enviou u’a nuvem de [negrume] inten-	4.a
	so a apagar a [flama] flav[a].	4.b

δ' 40

]ν ἄκτυ,

ἐρεύθεται αἵματι χρῦσο]δίνᾱς

[ἐρεύθεται αἵματι χρυσο] K

Πακτωλός, ἀ[ε]ικελίως γυνα[ί]κες ἐξ ἐϋ-

[ε] [ί] K

κτίτων μεγάρων ἄγονται·

—  
τὰ πρόσθεν [ἐχ]θρὰ φίλα· θανεῖν γλύκιστον.»FRAC : πρόσθεν δ' A  
[ἐχ] PAL

45 τότ' εἶπε, καὶ ἀβ[ρο]βάτᾱν κ[έλε]υεν

ἄπτειν ξύλινον δόμον. ἔκ[λα]γον δὲ παρθένοι,

[λα] K

φίλας τ' ἀνά μᾱτρὶ χεῖράς

—  
ἔβαλλον· ὁ γὰρ προφανῆς θνα-

τοῖσιν ἔχθιστος φόνων·

50 ἄλλ' ἐπεὶ δεινο[ῦ π]υρὸς λαμπρὸν διὰί[ccεν μέ]νος,

[ῦ π] [ccεν μέ] K

Ζεὺς ἐπιστάσᾱς [μελαγχευ]θὲς νέφος

[μελαγχευ] K

cβέννυεν ξανθᾶ[ν φλόγα].

[ν] K\* [φλόγα] PAL

	Nada há de inverossímil no que é arquitetado	1
	pelo [z]elo dos d[euses. Apo]lo, o déli[o,	2
55	levando o [v]elho aos hiperbóreo[s], com as jo-	3.a
	vens de delgados tornozelos, inst[a]lou-os	3.b
	por sua devoção – oblações, as mai[ores,	1
	aos deuses enviara, e à Pi[t]o consagrada.	2
	De todos 's que mantêm a Hélade, [n]ingué[m,	3.a
60	ó aclamadíssimo, ó Hiêron, ousará	3.b
	diz]er que o superou – dentre os humanos –	1
	no envio de ouro ao [Ló]xio.	2
	A]quele que de inveja [n]ão se nutre é livre ao elogio	3
	...] ao homem que ama corcéis, gue[rr]eiro	4.a
65	...] cetr[o] de Zeu[s,	4.b

- ε' ἄπιστον οὐδὲν ὄτι θ[εῶν μέ]ριμνα [εῶν μέ] K  
 τεύχει· τότε Δᾶλογενή[ς Ἀπό]λλων [ς από] K  
 55 φέρων ἐς Ὑπερβορέο[υς γ]έροντα σὺν τανι- [υς γ] K  
 σφύροις κατ[έν]αυσε κούραις [έν] PAL
- δι' εὐσέβειαν, ὄτι μέ[γιστα] θνατῶν [γιστα] K  
 ἐς ἀγαθέαν <άν>έπεμψε Π[υθ]ῶ. <άν> BL \* [υθ] K  
 ὄσο[ι] <γε> μὲν Ἑλλάδ' ἔχουσιν, [ο]ὔτι[ς,] ὦ μεγάι- <γε> BL \* [ι] [ο] [ς] K  
 60 νητ', <ῶ> Ἰέρων, θελήσει <ῶ> REZENDE : [ω μεγάινητε  
 ἱερων] A : ὦ μεγάίνητῆ Ἰέρων MAEHL
- φάμ]εν σέο πλείονα χρῦσόν [φάμ] BL  
 Λοξί]αι πέμψαι βροτῶν. [λοξί] BL  
 εὐ]λέ, γειν πάρεστιν ὅς[τις μ]ὴ φθόνωι πῖαινεται, πῖαινεται A<sup>3</sup> : ἱαινεται A  
 —]λη φίλιππον ἄνδρ' ἀ[ρ]ήϊον .εὐ]λέ. OXY. 2367: 2, 3-5 \* [τις μ] PAL  
 [ρ] BL  
 65 —]ίου σκάπτρ[ο]ν Διό[ς] [ο] [ς] K

e à parcela das Musas [de m]echas trançadas	1
com vi[oleta. ...] te avultas quand[o ...].	2
...] efêmero [...	3.a
examines. Bre[ve é a duração da vida,	3.b
70 mas, de [efem]eridades, a Esperança alada	1
desat[rela o p]ensar. [Cert]eiro [Apolo], o prócer,	2
comunicou ao [filho de] Feres: “Mortal	3.a
que és, concerne-te guardar um par de máximas:	3.b
Somente no amanhã contemplarás	1
75 o resplendor solar! Cinquenta	2
anos de vida hás de levar a termo mergulhado em luxo!	3
Cumprindo os ritos, rejubila o ânimo –	4.a
pois este é o maior dos ganhos.”	4.b

ς' ἰοπλό]κων τε μέρο[c ἔχοντ]α Μουσᾶν· [ἰοπλό] [c ἔχοντ] BL  
 ×-]μαλέαι ποτ[έ-~]. ' ἴων [έ] K  
 ×-]νος ἐφάμερον α[~--~]· [~--]α  
 σκοπεῖς· βραχ[ύς ἐστιν αἰών· [ύς ἐστιν αἰών] BL

70 πτε ρόσσα δ' Ἐλπίς ὑπ[ολύει ν]όημα πτε νόημα OXY. 2367: 3, 4-10  
 ἐφάμ]ερίων· ὁ δ' ἄναξ [Ἀπόλλων [ολύει] SN  
 ἐκάβ]όλος εἶπε Φέρη[τος υἱί·] «θνατόν εὐν- [έκαβ] J  
 τα χρῆ διδύμους ἀέξειν [τος] K\* [υἱί] PL

γνώμας, ὅτι τ' αὐρίον ὄψαι  
 75 μῶνον ἀλίου φάος,  
 χῶτι πεντήκοντ' ἔτεα ζωᾶν βαθύπλουτον τελείς.  
 ὄσια δρῶν εὐφραϊνε θυμόν· τοῦτο γὰρ  
 κερδέων ὑπέρτατον.»

	Entoei perspicácias aos arrazoados.	1
80	Profundo é o ar imaculado; a água do mar	2
	não se corrompe; o ouro, para a mente é um bem;	3.a
	ao homem não é lícito, ch[eg]ada a idade	3.b
	gris, regressar à juventude vicejan[te –	1
	no en]tanto, o brilho [da] virtude dos mortais	2
85	jamais decai, concomitante ao c[or-	3.a
	po, mas a Musa o nut[re]. Hiêron, exte[rior]izas	3.b
	aos mortais as mais belas florações	1
	da bem-aventurança. Quem	2
	vence, não faz [s]igilo do [fast]ígio; com a veracid[ade	3
90	do feito, alguém de lábios mel entoará	4.a
	os dons do rouxinol de Ceos.	4.b

- ζ' φρονέροντι συνετὰ γάρυω· βαθύς μὲν  
 80 αἰθήρ ἀμίαντος· ὕδωρ δὲ πόντου  
 οὐ κάπεται· εὐφροσύνα δ' ὁ χρῦσός· ἀνδρὶ δ' οὐ  
 θέμις, πολὺν π[αρ]έντα [αρ] J
- 
- γῆρας, θάλ[εια]ν αὐτίς ἀγκομί<c>σαι [εια] <c> K  
 ἦβᾶν· ἀρετᾶ[c γε μ]ὲν οὐ μινύθει [c γε μ] K  
 85 βροτῶν ἅμα c[ώμ]ατι φέγγος, ἀλλὰ Μοῦσά νιν [ώμ] ING  
 τρ[έφει.] Ἰέρων, cὺ δ' ὄλβου [έφει] K
- 
- κάλλιστ' ἐπεδ[εῖξ]αο θνατοῖς [εῖξ] K  
 ἄνθεα· πράξα[ντι] δ' εὖ [ντι] K  
 οὐ φέρει κόσμ[ον ci]ωπά· cὺν δ' ἀλᾶθ[εῖαι] καλῶν [ον ci] [εῖαι] K  
 90 καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν  
 Κητῆας ἀηδόνος.  $\frac{\text{κ}}{\text{η}}$

↯ EPINÍCIO 4

A HIËRON DE SIRACUSA – HÍPICA EM DELFOS

estrofe 1		Insiste Apolo de cabelos d'ou-	1.a
		ro em amar Siracusa e em sublimar	1.b
		o justo soberano da cidade, Hiê[ro]n, três vezes	2.a
		no um]bigo de terras penhascas honrado	2.b
	5	Vitorioso em Jogos Pí[t]icos, por causa da destre-	
		za] dos corcéis de pés agíl[i]mos	3
		[...] o sonoro galo de Ur[â-	4.a
		nia, S[enhora das cítaras	4.b
		[...] mas, consen[tin]do,	5
		[...] instiga hinos.	6
estrofe 2	10	Inda uma quar]ta, caso alguém, [com mais	1.a
		pre[cisão] riscava a balan[ça] da Justiça,	1.b
		o filho de Dinômenes celebra[rí]amos (no lar	2.a
		e na angra entranhada de [Ci]rra),	2.b
		o único ser sobre a terra, por tais feitos, memorá-	
		vel por nutrir-se das grinaldas,	3
	15	e gabar-se de duas olimpí-	4.a
		adas. Algo supera acaso,	4.b
	em sendo caro aos deuses, receber	5	
	de toda [p]arte seu quinhã[o] de [b]ens?	6	

↯ ΕΠΙΝΙΚΙΟΝ Δ' — ΤΩΙ ΑΥΤΩΙ <ΙΠΠΟΙΣ> ΠΥΘΙΑ

Papyrus A & Papyrus A 'Florentia'

A<sup>3</sup>. <ίππις> K

α'  $\frac{\text{⋈}}{\text{⋈}}$  ἔτι Κυρᾶκοσιᾶν φιλεῖ

πόλιν ὁ χρῦσοκόμας Ἀπόλλων,

ἀκτύθεμιν θ' Ἰέ[ρω]να γεραίρει· τρίτον

[ρω] K

γάρ π[αρ' ὀμφα]λὸν ὑψιδείρου

[αρ' ὀμφα] K

χθονὸς Πῦ[θ]ιονῆκος ἀ[εῖδε]ται ὦ[χυ]πό-

[θ] [εῖδε] [χυ] K  
[ετᾶι] ΣΤΕΡΗ

- 5<sup>b</sup> δων ἀρ[ετᾶι] σὺν ἵππων.  
 ἐ[~] ἀδυεπῆς ἀ[ναξιφόρ- [ναξιφόρ] M  
 μιγγοσ Οὐρ[αν]ίᾱσ ἀλέκτωρ [αν] NOR  
 ~]εν· ἀλλ' ἐκ[όν]τι νόωι *par. Flor.* [όν] BL  
 ~ο]υσ ἐπέσειεν, ὕμνουσ. [εν, OXY. 2367: fr.5, 2
- β' 10 ἔτι δὲ τέ]τρατον εἴ τις ορ- [ἔτι δὲ] PF \* [τέ] GAL  
 θότερον] εἶλκε Δίκᾱσ τάλαν[τον, [θότερον] PF \* [τον] NOR  
 Δεινομένεσ κ' ἐγερα[ίρ]ομεν υἷον παρ' ἐσ- [ίρ] K  
 τίᾱν ἀγχιάλοισ τε[ε Κί]ρρᾱσ [ε] SN \* [κί] BL  
 μυχοῖσ μούνον ἐπιχθονίων τάδε μηγάμε-  
 14<sup>b</sup> νον στεφάνοισ ἐρέπτειν  
 15 δύο τ' ὀλυμπιονῆκ<ι>ᾱσ αἰεί- <ι> M  
 δειν. τί φέρτερον ἢ θεοῖσιν  
 φίλον ἐόντα παντο[δ]απῶν [δ] K  
 λαγχάνειν ἀπο μοῖρα[ν ἐσ]θλῶν; <sup>⋮</sup> [ν] K\* [ἐσ] BL

## ↳ EPINÍCIO 6

## A LÁCON DE CÉO – CORRIDA INFANTIL EM OLÍMPIA

estrofe 1	Lácon, à foz do Alfeu,	1.a
	legou-te Zeus sublime	1.b
	a excelsa glória por teus tornoze-	2.a
	los, [bela como] aque-	2.b
	5 las que em Olímpia outrora,	2.c
	garnidos de guirlanda, jo-	3.a
	vens de vigor cantavam	3.b
	a vinicultora Ceos,	4
estrofe 2	pujante em pés e punho.” A-	1.a
	10 gora a ti, de Urânia	1.b
	senhora dos cantares, o hino hono-	2.a
	ra em odes, ao anemo-	2.b
	pés Aristomênio,	2.c
	à beira-umbral, pelo triun-	3.a
	15 fo. Conquistando o estádio,	3.b
muito ensoberbeceste Ceos.	4	

‡ ΕΠΙΝΙΚΙΟΝ Σ' — ΛΑΧΩΝΙ ΚΕΙΩΙ <ΠΑΙΔΙ> ΣΤΑΔΙΕΙ ΟΛΥΜΠΙ[ΙΑ]

Papyrus A

TITULUS A<sup>3</sup>. <παιδί> BL  
[ια] K

α' † Λάχων Διὸς μεγίστου  
λάχε φέρτατον πόδεςσι  
κύδος ἐπ' Ἀλφειοῦ προχοαίσι[ι κᾱ-

K: αλφειου A  
[ι καλῶν] IRIG  
(ᾱ cf. EPINIC. 13. 206)

5 θεν ἀμπελοτρόφον Κέον  
ἄεισάν ποτ' Ὀλυμπίᾳ  
πύξ τε καὶ στάδιον  
κρατεῦ[σαν] στεφάνοις ἐθειράς

[σαν] K

νεᾶνίαι βρύοντες.

10 ἐδὲ νῦν ἀναξιμόλπου  
Οὐρανίᾳς ὕμνος ἕκᾱτι Νί-  
κ[ᾱς,] Ἀριστομένει-  
ον ᾧ ποδάνεμον τέκος,  
γεραίρει προδόμοις ἀοι-  
15 δαίς ὅτι στάδιον  
κρατήσας Κέον εὐκλείξας. †

[ακ] K

#### 4. O SOM DA ESTROFE

No *corpus* analisado, há duas classes de estâncias cíclicas. A primeira delas abarca as odes cuja estância é idêntica à estrofe (AUA): o DITIRAMB. 4, OS ENCÔMIOS 2, 3 e 5, e OS EPINÍCIOS 4 e 6. A segunda classe é integrada pelas odes cuja repetição total da estância só ocorre depois de dois ciclos de uma estrofe seguidos de uma nova série, o epodo; essa composição triádica (AABUAAB) é representada pelos DITIRAMBOS 2 e 5 e pelo EPINÍC. 3. Não sabemos a que classe pertence a PROSÓD. 1, pela pequena amostragem.

Nos períodos arcaico e clássico, as composições em estâncias deveriam possuir uma mesma melodia repetida a cada ciclo. Incidindo também sobre as composições de Baquilides, essa proposição – não assegurada por unanimidade pelos helenistas – é defendida por autores como DALE e WEST por inferência do metro: se o ritmo retorna a cada ciclo, supõe-se também que a melodia devesse se repetir.<sup>176</sup>

Entre esses, COMOTTI aponta que, se as melodias da estrofe não se repetissem, “*una composizione che si articola in tredici triadi come la Pitica 4 di Pindaro sarebbe stata eseguita su trentanove linee melodiche differenti; riesce difficile immaginare un coro capace di eseguire a memoria un canto così complesso e articolato.*”<sup>177</sup> Embora inconclusivo (já que cantores são capazes de decorar extensas melodias), o argumento se assoma a outros, mais seguros.

<sup>176</sup> DALE: 1950, p. 142: “Lyric verse, though sung, is based upon the natural prosody of speech-rhythm for its quantities but has sacrificed pitch-accent in favour of the principle of responsion. [O verso lírico, ainda que cantado, é baseado na prosódia natural do ritmo da fala para as durações, mas sacrificou os acentos tonais em favor do princípio de responsividade].” WEST: 1992, p. 212 escreve sobre estrofes complexas recorrentes ao longo de um drama: “The recurrence of the melody is of course an inference from the recurrence of the metrical scheme”; e ainda: “Stesichorus, Pindar, and others in their times often used the triadic system, in which two strophes sung to the same music were followed by a third, the ‘epode,’ that had a different metrical scheme and melody. [É claro que a recorrência da melodia é uma inferência da recorrência do esquema métrico [...]. Estesícoro, Píndaro e outros de seu tempo frequentemente usaram o sistema triádico, no qual duas estrofes cantadas com a mesma música eram seguidas por uma terceira, o ‘epodo,’ que tinha esquema métrico e melodia diferentes].”

<sup>177</sup> “Uma composição que se articula em treze tríadas como a Pítica 4 de Píndaro teria sido executada em trinta e nove linhas melódicas diferentes; é difícil imaginar um coro capaz de executar de cor um canto assim complexo e articulado.” COMOTTI: 1989, p. 94, recuperando um argumento de DALE: 1948, p. 206. Embora este assumo que a ode tenha sido executada por um coro, não é certo que as odes públicas fossem cantadas por um grupo de cantores ou por só um cantor, como defendem – ao menos para algumas odes – Wilamowitz, Gildersleeve e Lefkowitz (cf. ECKERMAN: 2011, p. 83). Parte do problema é levantada pelo imperativo singular λάμβαν<ε> na Primeira Olímpica de Píndaro, v. 17 e, sob tal viés, expõe a disputada questão; Eckerman decide-se pelo coro. Tenha sido executada por coro ou por um solista, o argumento da dificuldade das 39 árias diferentes mantém sua pertinência.

Um forte argumento, retomado pelo teórico musical PÖHLMANN,<sup>178</sup> decorre da comparação entre a música de obras com responsividade métrica entre estrofes e de obras sem repetição de blocos rítmicos; com efeito, existe grande correspondência entre curva melódica e acentuação prosódica nas composições sem responsividade métrica,<sup>179</sup> mas essa tendência é fortemente negligenciada no fragmento do *Orestes* de Eurípides vv. 338-344,<sup>180</sup> em que temos apenas as linhas da antístrofe;<sup>181</sup> nelas, não há concordância entre prosódia e melodia; daí se pode deduzir que tal liberdade se devesse justamente ao sucessivo aproveitamento de uma mesma melodia.

Ainda para Pöhlmann, a prova capital da repetição melódica recai sobre o signo *i* no referido fragmento que, quando copiado pelo amanuense, diria respeito não à música compartilhada entre as estrofes, mas *ao texto* da estrofe anterior: o signo indicaria uma cesura lexical: faltaria ao v. 343, onde necessária, e apareceria em 344 num gesto de transposição mecânica dos signos por um inepto copista. Com esta prova, o autor pretendeu “*to answer the much-debated question whether strophic lyric was subject to melodic as well as metrical respension or through-composed over strophe and antistrophe in accordance with the word accents.*”<sup>182</sup>

A demonstração é problemática. PRAUSCELLO alerta que “*Pöhlmann-West’s explanation relies on the assumption (still to be proved) that P.Vind. [sc. DAGM 3] does represent a faithfully strophic performance of the first choral song of Euripides’ Orestes.*”<sup>183</sup> PARKER parece ainda mais reticente: “*nor is there even strong reason to assume that the two papyri of Euripides preserve the poet’s own music.*”<sup>184</sup>

<sup>178</sup> PÖHLMANN & WEST: 2001, no comentário ao DAGM 3.

<sup>179</sup> Cf. ALLEN: 1973, pp. 231-234, especialmente sobre a alta coincidência entre prosódia e melodia nos hinos délficos (DAGM 20 e 21) e no epitáfio de Sículo (DAGM 23).

<sup>180</sup> Essa liberdade também é observada no fragmento trágico de um *Ájax* anônimo (DAGM 17-18).

<sup>181</sup> DAGM 3; no comentário a esse fragmento, Pöhlmann lista os autores que discutiram uma possível responsividade melódica entre as estâncias, nota 7) e.

<sup>182</sup> “*Responder a disputada questão acerca da lírica estrófica: se era sujeita à responsividade melódica tal como à métrica ou composta a cada passo na estrofe e na antístrofe, em observância aos acentos.*” PÖHLMANN-WEST: 2001, p. 16.

<sup>183</sup> “*A explanação de Pöhlmann-West repousa sobre a assunção (ainda por se provar) que o papiro de Viena represente uma fiel performance estrófica da primeira canção do Orestes, de Eurípides.*” PRAUSCELLO: 2006, p. 132. Embora West tenha trabalhado na composição do referido volume, os créditos ao comentário ao fragmento em questão devem ser, segundo o prefácio, dirigidos a Pöhlmann.

<sup>184</sup> “*Não existe nem mesmo uma razão forte para assumir que os dois papiros de Eurípides preservem a música do próprio poeta.*” PARKER: 2001, p. 37.

4.1.1. *Dionísio de Halicarnasso e Ateneu de Náucratis*

Dois escritores deixaram testemunhos acerca da melodia da antístrofe. Ambos escreveram em um período já distante em relação à música de Baquilides:

α' ∞ O primeiro, de Dionísio de Halicarnasso, foi escrito cerca de quatrocentos anos depois das composições de Baquilides: τοῖς δὲ τὰ μέλη γράφουσιν τὸ μὲν τῶν τροφῶν τε καὶ ἀντιτροφῶν οὐχ οἷόν τε ἀλλάξαι μέλος, ἀλλ' ἕαν τ' ἐναρμονίου ἐάν τε χρωματικὰς ἐάν τε διατόνους ὑποθῶνται μελωδίας, ἐν πάσαις δεῖ ταῖς τροφαῖς καὶ ἀντιτροφοῖς τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν.<sup>185</sup>

∴

β' ∞ Um segundo testemunho, ainda em Dionísio: τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοὶ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον καὶ μάλιστα ἐκ τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ πεποίηκεν τὴν Ἥλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὀρέστη πρὸς τὸν χορόν· «εἶγα εἶγα, λευκὸν ἶχνος ἀρβύλης τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'· ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖς, ἄποπο μοι κοίτας» (DAGM 2).<sup>186</sup> Segundo a explicação do autor helenístico, todas as sílabas de εἶγα e κτυπεῖτ' são cantadas na mesma nota; ἀρβύλης tem a terceira sílaba (não acentuada) tão elevada quanto a segunda; ἀπροπρὸβᾶτε (Dionísio recomenda a prosódia recessiva, ao invés de ἀπροπροβᾶτε) não possui elevação melódica na sílaba προ, e sim na sílaba seguinte.<sup>187</sup>

Apesar do 'μάλιστα,' esse exemplo não lhe é de grande serventia argumentativa: apenas em τίθετε há, de fato, um desvio prosódico, uma vez que as demais citadas não comprometem em nada o uso normal observável em qualquer outro canto grego antigo dos remanescentes, desde os de Ateneu e Limênio até Mesomedes e Sículo, de modo que teria sido de mais valia ao argumento se Dionísio tivesse analisado a melodia de outro

<sup>185</sup> "Aos que compõem melodias em estrofes e antístrofes, não se deve alterar a melodia: tenham adotado cantares melódicos enarmônicos, cromáticos ou diatônicos, devem manter, em todas as estrofes e antístrofes, as mesmas sequências." DIONYSII: 1929, XI, 93 ss.

<sup>186</sup> "Obriga-se que as palavras se subordinem à melodia, e não a melodia às palavras, tal como é evidente entre tantas, mas sobretudo (dentre as de Eurípides), aquela executada por Electra, quando se dirige a Orestes frente ao coro: 'silêncio, silêncio – que brancas imprimais as marcas da sandália: não façais ruído; afastei-vos, por mim, do tálamo.'" DIONYSII: 1929, XI, 93-99., com alterações na acentuação em εἶγα e ἀποπρὸ βᾶτε (seguindo a edição euripidiana de DIGGLE). WEST propõe ainda outra acentuação em PÖHLMANN & WEST: 2001, p. 11: ἀπροπο βᾶτε; ambas as leituras compatibilizam prosódia e melodia.

<sup>187</sup> *Ibid.* 11, 56-67.

trecho da mesma peça, aquele acima discutido (DAGM 3), tendo aquele quatro desvios como este ‘τίθετε’:<sup>188</sup> ainda que Dionísio esteja de fato citando aqui uma melodia original de Eurípides, e que conhecesse aquele outro (DAGM 3), de que temos algo da partitura; ainda que não quisesse citá-lo, no lugar desse (DAGM 2) por não considerá-lo original – mesmo sob essas circunstâncias, a música de Ateneu e Limênio (DAGM 20 e 21) oferecem abundante testemunho de pequenas liberdades prosódicas aceitáveis mesmo considerando-se a melodia subordinada à pronúncia do texto. Dado que são cantos premiados em Delfos, deveriam refletir uma prática comum mais próxima do tempo de Dionísio.

Sobre esse assunto, cabe mencionar Platão que, alguns séculos antes, nas recomendações em sua *República*, apresenta a seguinte proposição: “καὶ μὴν τὴν γε ἄρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.”<sup>189</sup> Não fica claro como o filósofo entende essa adequação da ἄρμονία ao λόγος, se formal, *i.e.* acústica, levando-se em conta a natureza do *logos* enquanto signo, ou retórica, *i.e.* ética, em se interpretando *logos* segundo a natureza do seu referente. No primeiro caso, ἄρμονία deveria ser tomada no contexto da frequência melódico-musical em relação à prosódia natural da língua; no segundo caso, como prefiro, ἄρμονία corresponderia à melodia adotada para o desdobramento do texto segundo as paixões que este suscita.

Platão alude ainda a que um “εὐρυθμὸν [*algo de bom ritmo*]” e um “εὐἄρμοστον [*algo de boa harmonia*]” estariam subordinados ao λόγος na razão em que este se subordina “τῷ τῆς ψυχῆς ἦθει [*ao caráter da alma*],” havendo a possibilidade, no entanto, de existir um mal ritmo que não se submeta às palavras, mas que as obrigue (*República*, 400. d). Ora, considerando que prosodicamente não seja possível alterar o valor de duração da sílaba, Platão deve ter-se referido à má adequação ou escolha do ritmo a um determinado material poético.

A leitura da adequação segundo o critério ético, e não prosódico, está em acordo com a análise moral da poesia pelos interlocutores, problema em questão nesse passo do diálogo. Entender ἄρμονία como melodia é possível ainda graças à definição de canto dada por Platão duas linhas acima: “τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἔστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ

<sup>188</sup> Talvez a melodia aqui descrita (tenha sido ela original de Eurípides ou posterior), fora a causa da variante τιθεῖτε, que consta nos manuscritos F, E, M, V (Cf. *Orestes*, ed. DIGGLE).

<sup>189</sup> “Então certamente a ‘harmonia’ e o ritmo devem se subordinar à palavra.” (*República*, 398. d).

ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ [o canto possui três fundamentos: o texto, a melodia <enquanto distribuição das notas possíveis no sistema adotado> e o ritmo].” (República, 398. d).

∴

γ’ ∞ Ateneu, ainda mais afastado – seis séculos – da música do tardoarcaico Baquilides, apresenta-nos o sistema coral da Γραμματικὴ Θεωρία (*Espetáculo das Letras*) de Cálías de Atenas, do final do séc. v a.C. O erudito egípcio ensina que o coro de Cálías, através de um arranjo entre consoantes e vogais,<sup>190</sup> ἐπὶ τῶν λοιπῶν συλλαβῶν ὁμοίως ἐκάκτων τό τε μέτρον καὶ τὸ μέλος ἐν ἀντιτρόφοις ἔχουσι πάσαι ταῦτόν.<sup>191</sup>

Em seguida, Ateneu levanta uma desconcertante suspeita: ὥστε τὸν Εὐριπίδην μὴ μόνον ὑπονοεῖσθαι τὴν Μήδειαν ἐντεῦθεν πεποιηκέναι πάσαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μέλος αὐτὸ μετενηνοχότα φανερόν εἶναι.<sup>192</sup> Ora, não há um coral na Medeia sobre o qual o ritmo dessa melodia do *Espetáculo das Letras* pudesse repousar – ou ao menos não fica nada evidente. Isso levou KOLLER a considerar que melodia τὸ μέλος pudesse ser traduzido por um “*melodischer Ductus*” que pudesse ser transposto para outros cantos.<sup>193</sup> Ao mesmo tempo em que relativiza o conceito de μέλος, o helenista atribui à época do *Espetáculo das Letras* o início do reaproveitamento da melodia estrófica na antístrofe. “*Damit*”, implica o autor, “*ist aber die Grundlage der alten griechischen Musiké, das Wort mit seinem die Melodie strukturierenden Akzent, endgültig verlassen worden*”.<sup>194</sup> Sem tomar claramente um lado na discussão, WINNINGTON-INGRAM objeta: “*It is strange that Koller hardly refers to the post-classical melodies, though they are our only positive evidence that accents were observed in melody at all*”.<sup>195</sup>

<sup>190</sup> Em uma estrofe, “\*βῆτ’ ἄλφα, βα· βῆτ’ εἶ, βε· βῆτα ἦτα, βη...”, e na estrofe seguinte, “\*γάμμ’ ἄλφα, γα· γάμμ’ εἶ, γε· γάμμα ἦτα, γη...”. Não há uma transmissão rigorosa dos versos. RUIJGH: 2001 os reconstrói octossilábicos.

<sup>191</sup> “A cada sílaba seguinte [i.e. após a estrofe], em cada uma das estrofes, compartilham-se tanto o metro quanto também a melodia.” ATHENAEI: 1966, x. 79. 18.

<sup>192</sup> “E é de se suspeitar que, a partir daí, Eurípides tenha não só composto da mesma maneira toda a Medeia como é também evidente que tenha transposto a própria melodia.

<sup>193</sup> KOLLER: 1956, p. 31.

<sup>194</sup> “Mas, com isso, é finalmente deixado de lado o fundamento da antiga musiké grega: a palavra com seu acento estruturador da melodia.” Ibid. p. 31.

<sup>195</sup> “É curioso que Koller a custo se refira a melodias pós-clássicas, a despeito de todas serem evidências positivas de que os acentos fossem observados em absoluto na melodia.” WINNINGTON-INGRAM: 1958, p. 43.

#### 4.1.2. Interpretando Dionísio

A partir desse termo, μέλος, retorno ao testemunho α', sobre o qual ainda não comentei. É dito que μέλος poderia ser traduzido por 'gênero melódico';<sup>196</sup> tal leitura nos levaria a interpretar α' da seguinte maneira: após ter escolhido compor a estrofe em um modo diatônico, cromático ou enarmônico, não se devem alterar os gêneros. Partidário dessa opinião, escreve RUIJGH que, "*à première vue, on pourrait croire qu'il s'agit de la répétition de la même mélodie, mais le second membre prouve que τὸ ... μέλος se réfère ici au mode mélodique*",<sup>197</sup> apoiando-se, assim, em uma prova que considero equivocada, com implicações igualmente equivocadas.<sup>198</sup>

Ao contrário do filólogo holandês, penso que a leitura mais simples é, ao mesmo tempo, a mais técnica, com base nas especificidades do uso de μέλος e μελωδία que encontramos, por exemplo, em ARISTÓXENO de Tarento. Nos seus Elementos Harmônicos, o tratadista do séc. IV a.C. emprega aqueles substantivos na proporção de 40:7. O escasso uso de μελωδία é restrito a descrever o canto como uma ação ou disciplina do verbo μελωδεῖν, enquanto μέλος se encarrega daquela forma resultante do processo composicional.

De fato, μελωδία é aquilo a que se atribui o espectro da tessitura (96.3);<sup>199</sup> o gênero (96.7); a disposição entre os intervalos melódicos (119.5; 120.4; 144.7); e aquilo a que se atribui o escopo da modulação e transposição (101.2; 129.6).

Sob aspecto diverso, μέλος é associado à forma acústica, aquilo que se ouve, como se pode depreender das dez vezes em que ocorre entre as pp. 110-111. Lá, compara-se a curva sonora da prosódia (λέχεωσ μέλος) à curva criada pela música (μουσικὸν μέλος). Nessa passagem, Aristóxeno termina por recomendar a investigação da natureza – ou

<sup>196</sup> WINNINGON-INGRAM: 1958, p. 42 oferece essa interpretação como hipótese; RUIJGH: 2001 apoia-se sobre essa leitura como um fundamento.

<sup>197</sup> "*À première vista, pode-se pensar que se trata da repetição da mesma melodia, mas a segunda oração prova que τὸ ... μέλος, aqui, se refere ao modo melódico.*" RUIJGH: 2001, p. 303.

<sup>198</sup> Essa prova implicaria na validação de um argumento hipotético de Koller. Escreve Ruijgh: "*Cela prouve que dans le chant traditionnel, les mélodies des strophes et des antistrophes reposaient toutes sur la même gamme, du moins à l'intérieur d'une seule ode; c'est là opinion de Koller. [Isso prova que, no canto tradicional, as melodias das estrofes e antístrofes mantinham-se totalmente em um mesmo espectro, ao menos dentro de uma mesma ode; é a opinião de Koller.]*" Ibid. p. 304, em nota de rodapé.

<sup>199</sup> Página e linha segundo APICTOΞENOC: 1902, ed. MACRAN.

gênero – do μέλος enquanto manifestação musical,<sup>200</sup> o produto aparente do entoar (μελοιδεῖν).

Mas há uma passagem em Aristóxeno em que podemos observar a distinção clara do uso que o músico faz entre μελωδία e μέλος, através de um estágio intermediário entre ambos, o da μελοποιΐα, e aparecem no contexto da investigação da modulação.<sup>201</sup> Faço o recorte da passagem:

πρῶτον μὲν αὐτὸ τί ποτ' ἐστὶν ἢ μεταβολὴ καὶ πῶς γιγνόμενον – λέγω δ' οἶον πάθους τινὸς κυμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς μελωδίας τάξει, (“*de início,*” deve-se falar “*do que é a própria modulação, isto é, certo desvio operado na disposição da entonação*”).<sup>202</sup> Aqui, Aristóxeno não fala de uma melodia, mas de uma régua intervalar *a priori*, que deverá reger qualquer melodia que repouse sobre ela. ἔπειτα, continua o autor, πόσαι εἰσὶν αἱ πάσαι μεταβολαὶ καὶ κατὰ πόσα διαστήματα. περὶ γὰρ τούτων οὐδεὶς οὐδενὸς εἴρηται λόγος οὔτ' ἀποδεικτικὸς οὔτ' ἀναπόδεικτος (“*em seguida, de quantas são as modulações e quantos, os intervalos; pois sobre isso ninguém disse nada – com ou sem demonstrações*”).

Só após a escolha do preestabelecimento de um plano modal geral, de uma μελωδίας τάξις, passa-se ao estudo da composição e de seu resultado final, a melodia particular: τελευταῖον δὲ τῶν τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιΐας. ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδιαφόροις οὐκ εἶναι τὸ καθ' αὐτοὺς πολλὰ τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιΐαν. (“*Finalmente,*” deve-se falar “*do que concerne ao fazer melódico; dado que entre notas indiferentes entre si fazem-se muitas e variegadas melodias, é evidente que isso seria da alçada do uso prático. A isso damos o nome de fazer-poético.*”

<sup>200</sup> Entendo deste modo também por causa do uso do verbo p. 111, 6 ss.: *Que se tome uma lista, na sequência da exposição do μέλος como um todo, de quais gêneros foram empregados ao manifestar-se φαίνεται.*

<sup>201</sup> Das duas modulações de que fala Ptolomeu, Aristóxeno se refere a um tipo de modulação da segunda classe, uma vez que sua modulação se dá no âmbito das notas móveis (cf. p. 113, 26 ss.). Escreve Ptolomeu: μία μὲν καθ' ἣν ὅλον τὸ μέλος ὀξυτέρα τάξει διεξιέμεν ἢ πάλιν βαρυτέρα, τηροῦντες τὸ διὰ παντὸς τοῦ εἶδους ἀκόλουθον, δευτέρα δὲ καθ' ἣν οὐχ ὅλον τὸ μέλος ἐξαλλάσσεται τῇ τάξει, μέρος δὲ τι παρὰ τὴν ἐξαρχῆς ἀκολουθίαν. “*A primeira é aquela por meio da qual toda a melodia é transposta a uma tensão mais aguda ou, ao contrário, mais grave, respeitando-se todos os parâmetros entre as notas consequentes,*” i.e. o que chamamos hoje de transposição; “*e a segunda, pela qual não toda a melodia é alterada pela tensão, mas apenas uma parte do arranjo original.*” ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΣ: 1682, p. 117, 10-16.

<sup>202</sup> ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ: 1902, p. 111, 5-6

Tendo visto a distinção entre μέλος e μελωδία, cumpre ainda investigarmos a natureza da ‘condução’, ἡ ἀγωγή, em Aristóxeno, uma vez que o termo é utilizado por Dionísio, associado ao μέλος. Para aquele músico, ἡ ἀγωγή seria ἡ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων (“a sequência das notas”).<sup>203</sup> Continua Aristóxeno: εὐθεία δ’ ἡ ἐπὶ τὸ αὐτό (“condução direta é aquela que mantém a mesma direção”).<sup>204</sup> Com essa especificação, deixa claro que há outros tipos de *condução*, e que, por conseguinte, o termo não equivale a um modelo teórico, estático, uma predisposição da μελωδία, senão que à curva ou ‘movimento da μελωδία,’ o μέλος. Em dois trechos, Aristóxeno, tal como Dionísio, associa ἀγωγή ao μέλος, nunca à μελωδία: 143, 18 e 144, 16.

∴

Por meio dessa distinção aristoxênica, entendo que Dionísio não tenha sido negligente ao seu próprio discrimen, ao escrever sobre o μέλος antístrofe; também, creio, não se deve entender o emprego como uma questão de estilo, onde ele evitasse a repetição do termo, uma vez que não se importou em empregar μέλη e μέλος em sequência:

“Aos que compõem melodias (μέλη) em estrofes e antístrofes, não se deve alterar a melodia (μέλος): quer tenham sido adotadas entonações (μελωδίας) enarmônicas, cromáticas ou diatônicas, devem-se manter, em todas as estrofes e antístrofes, as mesmas sequências <melódicas> (ἀγωγὰς <μέλους>).”

Não se sabe ao certo o quanto os autores helenísticos conheciam da prática da música e modulação dos gêneros da música arcaica, quando o próprio Aristóxeno se ressentia da falta de uma sistematização anterior.<sup>205</sup> Mas podemos supor que Dionísio tivesse em mente modulações internas dentro de uma mesma estrofe (ou uma tríade cujo epodo se compusesse sobre outro modo), e que tais modulações devessem ser respeitadas *ipsis*

<sup>203</sup> *Id.*, p. 121, 7.

<sup>204</sup> *Ibidem*, 9.

<sup>205</sup> Por todo o texto, percebe-se a sensação de originalidade que a obra de Aristóxeno provoca em seu próprio autor. Cito um exemplo, extraído da investigação dos gêneros melódicos: ὅτι δ’ οὐδένα πεπραγμάτευνται τρόπον οὐδὲ περὶ αὐτῶν τούτων, ὧν ἡμῶν τυγχάνουσι, σχεδὸν μὲν ἡμῖν γεγένηται φανερόν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν ὅτε ἐπεσκοποῦμεν τὰς τῶν ἀρμονικῶν δόξας, “que, mesmo a respeito desses assuntos, <meus antecessores> investigavam sem qualquer rumo – se chegassem a avançar! –, ficou claro para nós quando investigáramos, em suas obras, as conjecturas sobre a ciência harmônica.” *Id.*, p. 96, 9-14. De qualquer forma, a mudança de paradigma investigativo e o estabelecimento de uma nova metodologia de estudo acabam por inviabilizar a transmissão das teorias precedentes.

*litteris*, quer na estrofe seguinte, quer na tríade correspondente;<sup>206</sup> ou ainda, que, escolhido um gênero para toda a estrofe ou tríade, e respeitando o âmbito das notas móveis desse gênero, a coloratura adotada na estrofe deveria ser transportada à antístrofe seguinte ou na tríade correspondente adaptando-se a um outro modo.

Se quisermos especificar a qual dessas leituras se refere o autor, dependemos de um estudo diacrônico: por um lado, investigar quanto da teoria teria chegado a Dionísio e quanto dessa conservaria a memória da prática antiga; por outro, o quanto o próprio autor e sua época discerniam entre a) as práticas musicais de seu tempo, b) as antigas, mas posteriores ao Novo Ditirambo e, c) aquelas do tempo de Baquilides ou das primeiras tragédias. Mas todas as interpretações propostas são evocadas pela leitura mais simples e direta – uma só melodia, inalterada, deveria servir à estrofe e à antístrofe.

∴

Que a música sem ciclos estróficos respeite a prosódia de cada palavra, não só se entende como também se verifica nas canções helenísticas e imperiais. No entanto, o falante grego devia ser acostumado ao *sandhi* que provoca constante decaimento de acentos tonais, sem ter prejudicada a recepção da mensagem dita;<sup>207</sup> o acento raramente é um signo distintivo,<sup>208</sup> deslocamentos tonais não são incomuns na raiz da palavra grega, forçados quer por desinências longas, quer por partículas enclíticas; ademais, sabemos que em dialetos eólios – ao menos no lébio – o acento fora recessivo, mas a particularidade não impediu que as composições de Safo se difundissem pelo Mediterrâneo,<sup>209</sup> nem

<sup>206</sup> Nesse caso, Dionísio poderia conhecer com segurança um sistema antigo de modulação no mesmo canto ou ser anacrônico em ver no passado práticas já helenísticas de composições modulantes, como o já citados hinos de Ateneu e Limênio, em que os versos peônicos são modulados em seções.

<sup>207</sup> Respeito sem, no entanto, aceitar a opinião de ΡΥΙΓΗ, para quem “*Il s’agit de textes fort difficiles que le public n’aurait guère pu comprendre si la mélodie du chant avait été en désaccord avec les contours mélodiques du langage parlé. Dans le théâtre d’Athènes, le public ne disposait pas du texte écrit, à la différence du public moderne qui peut se procurer le livret d’un opéra. [Trata-se de textos tão difíceis que o público não haveria de entender caso a melodia do canto estivesse em desacordo com a linha melódica da língua falada. No teatro de Atenas, o público não dispunha do texto escrito, ao contrário do público moderno, que pode se dispor do libreto de uma ópera.]*” ΡΥΙΓΗ: 2001, p. 308

<sup>208</sup> Como acontece entre ἄλλα e ἄλλᾶ. No mais das vezes, ambiguidades na *scripta continua* podem ser desfeitas com o uso de acentos; mas, para além de tais diacríticos serem uma inovação posterior na escrita grega (e, por conseguinte, não poderem resolver qualquer ambiguidade na transmissão dos textos arcaicos e clássicos no seu próprio tempo), nem sempre os copistas os empregavam.

<sup>209</sup> Cf. MÉNDEZ DOSUNA: 2010, p. 464, acerca da recessividade para além da prática poética. A propósito, toda a produção literária arcaica, mesmo a Lésbia, não é desprovida de influências prosódicas

há motivos para se crer que os nativos de Mitilene entendessem Homero a custo de esforço ou indulgência.

Reforço que toda a produção literária arcaica – como se sabe – passou pelo filtro ático alexandrino, e que a massiva quantidade de fontes materiais pelas quais ela nos chegou pode ser datada das recensões alexandrinas em diante, e isso quer dizer que, nelas, misturam-se ótimas reconstruções dialetais com outras equivocadas (seja por comparação anacrônica, seja por emprego de um relato antigo, mas impreciso).

Por isso, ainda hoje, discutem-se questões sobre a relação entre os diversos dialetos dóricos (do *mitior* ao *seuerior*) e sua relação aos dóricos literários (o oriental, de Álcman e Íbico e o ocidental, de Baquilides e Píndaro),<sup>210</sup> e diferentes abordagens marcam discrepâncias entre edições críticas modernas.<sup>211</sup>

#### 4.1.3. Os acentos tonais no papiro

NAGY recupera uma tese, originalmente proposta em 1928, que aponta uma ‘marcação de acentos seletiva’ em papiros.<sup>212</sup> Bernhart LAUM, autor da tese, sugeriu que os acentos em papiros eram distribuídos segundo um critério específico: privilegiar a curva melódica da recitação do texto. Para Nagy, a acentuação compunha uma interessante demonstração de que a cópia de Baquilides teria, como principal finalidade, a leitura recitada, ao lado dos argumentos de ‘marcação seletiva de breves’ e de ‘colometria.’<sup>213</sup>

No artigo sobre Baquilides, Nagy se refere particularmente a WEST,<sup>214</sup> e defende, contra o helenista britânico, que houvesse uma maleabilidade na curva melódica. Nagy também se apoia sobre o argumento colométrico para supor um propósito, ao papiro,

---

externas à comunidade para a qual foi produzida; cf. COLVIN: 2007, p. 56: “*Sappho and Alkaios were clearly working within a tradition of Aeolic poetry, one which must have had a long history of interaction with the neighbouring Ionian traditions. [...] The dialect is recognizably Lesbian, but, like the Ionic and Doric literary languages, contains forms from a poetic tradition which do not reflect contemporary vernacular.*”

<sup>210</sup> Cf. UCCIARDELLO: 2012, pp. 136-138.

<sup>211</sup> Cf. Um exemplo é a flutuação editorial entre  $\alpha \leftrightarrow \eta$ , cf. Ístmica 7, v. 33 Ἀμφιάρων Bowra, Snell, Maehler: Ἀμφιάρων Boeckh, Turin. Há um curioso exemplo não só de divergência timbrística  $\alpha \leftrightarrow \eta$  em códices, mas também entre  $\eta \leftrightarrow \epsilon$  /e:/ em edições modernas no verso 49 da Pítia 5, de Píndaro:

μνημήϊα Φ Ε Η<sup>1</sup> : μναμήϊα Η<sup>8</sup> : μνημήϊαον G : μναμήϊ Boeckh, Maehler : μναμεϊα Hermann, Turin.

<sup>212</sup> Cf. NAGY: 1996, p. 15; NAGY: 2000, pp. 14-21.

<sup>213</sup> Especificamente em NAGY: 2000.

<sup>214</sup> *Id.*, p.20. contra WEST: 1992, p. 198-199.

não só recitativo como músico-coreográfico; tendo a discordar desse postulado porque: 1) a música grega dependeu de mais do que memória para sua sobrevivência – sua complexidade fez desenvolver-se desde o início do séc. v a.C.<sup>215</sup> uma notação musical que vai muito além da simples marcação tonal, notação que se estenderia até um período posterior à redação do Papiro Britânico, e perto da qual os acentos não passariam de garatuja musical; 2) a colometria apresentada é uma tentativa de representar graficamente o que a grafia da música – quando propriamente registrada – prescinde, e indica uma fatura de propósito não musical;<sup>216</sup> 3) talvez esses ‘cólones’ fossem executados com algum tipo de dança ou música no séc. II d.C., mas disso o papiro de Baquílides não seria um indício seguro.

Embora Nagy discorde do emprego de uma mesma melodia em várias estrofes, a proposta geral defendida, de acentuação seletiva no papiro baquilídeo, oferece-nos um testemunho de que, ao menos no período do amanuense (ou do filólogo que editara o texto copiado), não seriam necessárias variações tonais – ou acentos – em todas as palavras de um discurso para que o receptor acústico entendesse seu sentido; temos razões suficientes para crer que o texto (livre da obrigatoriedade acentual) fosse ainda mais compreensível para os destinatários imediatos de Baquílides do que para aqueles alexandrinos e imperiais.

Eu apontaria o início do EPINÍC. 6 como exemplo do uso dos acentos, cuja finalidade (nem musical, nem desambiguação) parece ser a persuasão discursiva:

ΛΑΧΩΝΔΙΟΣΜΕΓΙΣΤΟΥ  
ΛΑΧΕΦΕΡΤΑΤΟΝΠΟΔΕΣΣΙ

Acima encontra-se a transcrição dos dois primeiros versos conforme acentuados no papiro. O nome do vencedor, Λάχων, está enunciado – como título – ao lado do primeiro verso, à margem esquerda da coluna; por isso, não seria necessário acentuar λαχων por motivo de desambiguação: ler Λάχων seria a primeira opção do recitante, em detrimento do participio aoristo λαχών – embora o antropônimo guarde com este um estreito vínculo.

<sup>215</sup> WEST: 2010, p. 1430, situa entre 500 e 450 a.C. o desenvolvimento da notação musical.

<sup>216</sup> A questão foi mais detidamente observada na seção 2.1 do presente trabalho.

Ademais, em grego são frequentes os nomes derivados de substantivos de ação, de composição análoga, cuja composição consiste do radical acentuado de um verbo +  $\omega\nu$ ;<sup>217</sup> assim, embora o uso desse antigo antropônimo não seja registrado pelos tempos do papiro,<sup>218</sup> o instinto linguístico do recitante restituiria a posição do acento sem dificuldades, por analogia. Quanto ao restante do verso, mesmo sem ênfase tonal, seria um ato de impiedade divina o ouvinte não reconhecer o sintagma genitivo  $\delta\iota\omicron\varsigma\mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\varsigma\tau\omicron\upsilon$  (*sic*).

O segundo cólon começa com o mesmo radical aoristo, agora verbo de fato. Também aqui o termo recebeu do copista um acento. Nesse verso, já o segundo termo ( $\phi\acute{\epsilon}\rho\tau\alpha\tau\omicron\nu$ ) também deveria ser recitado com uma sílaba mais aguda, caso o recitante tomasse em consideração a prescrição da tipografia moderna; mas, ao realizar um segundo acento, o ouvinte perderia a ênfase que incidira sobre o verbo.

Para a comunidade cultural para a qual o papiro foi preparado, o efeito inicial planejado por Baquilides dependeria de uma ênfase na etimologia, como se o atleta desde sempre tivera sido predestinado, por Zeus, à excelsa glória ( $\phi\acute{\epsilon}\rho\tau\alpha\tau\omicron\nu\ \kappa\acute{\upsilon}\delta\omicron\varsigma$ ) como campeão olímpico. Sob esse ponto de vista, somado a outros acima expostos, o argumento da dificuldade de compreensão em trechos átonos perde algo de sua força.

#### 4.2. MELODIA EM BAQUÍLIDES

Uma observação atenta das odes eólias de Baquilides pode nos fornecer elementos que sugerem não só uma responsividade métrica entre as estrofes como também uma responsividade da ordem do timbre sonoro e da curva melódica.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> Uma brevíssima lista poderia incluir  $\Gamma\acute{\alpha}\varsigma\tau\rho\omega\nu$ ,  $\text{Νίκων}$ ,  $\text{Πλάτων}$ ,  $\text{Ἰέρων}$ ,  $\text{Ἀλκμάων}$  (ou  $\text{Ἀλκμᾶν}$ ), entre tantos outros nomes.

<sup>218</sup> Na literatura, o nome aparece apenas a este Lácon de Ceos; quanto às inscrições, são listadas atualmente três ocorrências no LGPN: nos demos atenienses de Acarnas e Acamantis (ambas do séc. IV a.C.), e uma já do séc. III a.C na cidade de Ioulis, também na ilha de Ceos.

<sup>219</sup> Há trabalhos, como o de COMOTTI: 1989 ou WAHLSTRÖM: 1970, que contabilizam a concordância entre acentos de estrofes e antístrofe. Wahlstrom fez a análise de apenas cinco poemas arcaicos e tardo-arcaicos que lhe bastaram para concluir que a incidência fosse expressiva. Comotti reproduziu o experimento (tendo os trágicos clássicos como objeto), e concluiu que nos coros mais antigos haveria mais responsividade tonal.

4.2.1. *Responsividade timbrística e tonal*

DITIRAMB. 2 ∞ Comparando as duas estrofes do DITIRAMB. 2, encontramos traços dessa responsividade já no fim da primeira linha da melodia: ἐπεὶ e λιπεῖν são termos na mesma posição, e se ajustam não apenas pelo timbre do /e:/ quanto pela consoante π.

A segunda linha se inicia com um interessante jogo entre as estrofes, caso a conjectura proposta por Sandys – e adotada em todas as outras edições – estiver correta. ὀλκάδ' e Οἰχαλίαν ocupam a posição inicial, equivalendo-se; aqui, há uma simetria direta entre as vogais 'ο...α'; a segunda sílaba é iniciada pela oclusiva velar /k/ ou /k<sup>h</sup>/; há também um terceiro eco de 'λ' alternante, ora antes da segunda sílaba, ora depois.

O jogo continua. Entre ὀλκάδ' ἔπεμψεν e Οἰχαλίαν πυρὶ, encontramos mais um indício de que uma estrofe tenha implicado na composição da outra: embora se encontre a grafia <-μψ-> e <-ν π->, a o encontro fônico desses fonemas – no exato ponto de equivalência métrica entre as estrofes – resulta em /mp/, quando se observa a alternância entre os alófonos [n] ⇒ [m] na desinência do acusativo Οἰχαλίαν, diante do bilabial 'π'.<sup>220</sup> Não bastasse, o verso termina em uma rima entre /ea:n/ e /-ena:n /. Como última observação aos versos 2 e 14, noto a presença de 'ρυ' ou 'υρ', que, embora não se encontrem na mesma posição do verso, timbram importantes substantivos nesses versos (χρυρέαν e πυρὶ).

Cantados em sequência, estes versos soariam como variantes sonoras muito próximas. Tal como se a musa, em transe melopeico, tivesse guiado o fluir semântico pelo gosto auditivo, sob sugestão da curva daquele outro verso:

v. 2 ὀλκάδ' ἔπεμψεν ἐμοὶ χρυρέαν  
v. 13 Οἰχαλίαν πυρὶ δαπτομέναν

A próxima ressonância entre as estrofes se dá ao final da linha 5. Tanto o v. 5 quanto o v. 16 – seu equivalente – carregam dativos ao fim. Na primeira estrofe, o rio Ἐβρος é referido; na segunda, alude-se ao adjetivo toponímico Κηναίος. Ambos os versos, portanto, terminam com a rima 'ωι'. Isso no plano prosódico; como eco semântico, esses nomes são predicados ambos por adjetivos, ἀνθεμόεις e εὐρυνεφής, também no dativo.

<sup>220</sup> Cf. COLVIN: 2007, p. 24, sobre a frequente marca de assimilação do -ν diante de π- em inscrições, a despeito de as recensões literárias não fazerem memória dessa acomodação prosódica.

Tal como se concentram no início da estrofe, as incidências de responsividade timbrística também marcam seu fim. Os vv. 9 e 21 se iniciam com a sequência de vogais ‘α - ε’, ligados pela dental ‘θ’; as consoantes ‘π’ e ‘ν’ alternam-se em cercar essas vogais, ora antes, ora depois, nos dois versos; ambos se encerram com nasal + vogal: ἄνθεα e παρθένωι.

Na linha que sucede cada um desses versos, as vogais ‘υ’ e ‘ι’ são encadeados nessa sequência, com ‘π’ (ou ‘ψ’) móvel; os versos terminam em /on/ e /o:n/, respectivamente:

- v. 10 Πύθι' Ἄπολλον  
v. 22 ὑψικέραν βοῶν

O antepenúltimo verso de ambas as estrofes se inicia com um pronome demonstrativo τόσα ou com o advérbio τότε, seu cognato. Na pequena linha, verifica-se um ‘χ’ móvel, antes ou depois da segunda sílaba. Os termos finais dos versos guardam, entre si, uma estreita proximidade fonética, não só pela rima:

- v. 11 τόσα χοροὶ Δελφῶν  
v. 23 τότε ἄμαχος δαίμων

O último verso da estrofe está longe de ser o mais interessante nessa *tábua de concordância*, porque não se encontram ecos no seu início; ainda assim, observamos, na posição extrema, uma clara correspondência – o ‘π’, ‘α+κ+λ/ρ’, e o ‘ν’ final, todas em exata correspondência, além de um outro jogo entre as líquidas ‘ρ/λ’ na segunda sílaba (quiasmático, em relação àquele encontro κ+líquida). Um último eco é sentido entre ‘α να’ e ‘αν’:

- v. 12 -σαν παρ' ἀγακλέα ναόν.  
v. 24 -ραι πολύδακρυν ὕφανεν.

A peça tem um baixo índice de responsividade tonal. Em toda a ode, apenas cinco acentos coincidem; mas, pela distribuição dessas coincidências, esses acentos podem endossar aquelas timbrísticas, acima observadas: elas também se concentram no início e no fim das estrofes, quatro delas incidindo sobre termos acima já tratados: ἐπεὶ / λιπεῖν (vv. 1 e 13), χρυσεάν / δαπτομέναν (vv. 2 e 14), Ἄπολλον / ὑψικέραν (vv. 10 e 22) e τόσα / τότε (vv. 11 e 23). Outra responsividade ocorre entre os termos εὐθρονος e Ἀμφιτρυωνιάδαν (vv. 3 e 15), na sétima posição desses versos.

Nessa ode, a responsividade tonal não se mostra fruto de um cálculo; parece antes surgir espontaneamente graças à recuperação timbrística entre as estrofes.

∴

A única tríade do DITIRAMB. 2 possui um grande contraste temático entre as partes. Enquanto a primeira estrofe cuida do envio da ode de matiz dourado, do seu endereçamento a Delfos, e de um elogio aos espetáculos já produzidos naquele templo, a segunda estrofe estabelece uma forma do mito de Hércules por um recorte funesto: o tema não é tratado de forma alusiva ou sóbria, como em Píndaro se costumam ler narrativas de infortúnio;<sup>221</sup> pelo contrário, o *pathos* expresso pelo coro aproxima o ditirambo ao relato de mensageiros da tragédia ateniense.

Se os humores contrastantes do coro se utilizam da mesma estrutura rítmica, também compartilham algo do desenho timbrístico. Como as rimas e os jogos sonoros distam entre si, considero que esse compartilhamento não tenha impacto sobre o ouvido do expectador a não ser como uma lembrança associada à memória melódica; ou nem nisso. Esse retorno à outra estrofe não tem impacto direto sobre o público – parece ser um procedimento de uso reservado às necessidades do ofício do poeta.

Tenha-se em mente que, para o canto, determinadas vogais não se colocam bem em posições agudas da melodia, ou que seu emprego gere interessantes distorções no timbre. Algumas das notas mais agudas do *Peã* de Ateneu,<sup>222</sup> por exemplo, privilegiam os timbres /i/ e /y/ nas duas primeiras seções da composição; há dois casos em sequência na linha 6: *κακταλίδος εὐύδρου*;<sup>223</sup> e outro na 10: *τριτωνίδος*; nesses três exemplos, a melodia ascendente atinge a nota mais aguda da canção apenas nas sílabas indicadas, descendo em seguida. A mesma nota aguda é atingida outras duas vezes nessas seções do peã, mas com timbre em /o/: uma em 9: *μεγαλόπολις*; outra na linha 4: *δικόρυμβα*.<sup>224</sup>

<sup>221</sup> Como exemplos, aponto o episódio de Tântalo (Ol. 1, 54-59) narrado com estilo austero – o tema do infortúnio serviu como pano de fundo para o preceito contra o excesso; a guerra tebana, como ‘semente’ de sua glória (Ol. 2, 41-48) e causa de hinos ‘de vozes melífluas’ (Ol. 6, 12-21).

<sup>222</sup> Fragmento DAGM 20.

<sup>223</sup> Neste último exemplo, o timbre das vogais vizinhas à tônica mais aguda é muito próximo a /i/ e /y/, (timbres de língua alta): /u/.

<sup>224</sup> Note-se a presença de /i/ e /y/ no último exemplo, apenas um semitom mais grave que o tônico /o/.

Apenas no último caso a nota aguda é precedida por uma consoante oclusiva, ao invés de uma soante ou, simplesmente, outra vogal. No tempo de Píndaro e Baquilídes, temos testemunhos de um curioso cuidado em relação ao sigma;<sup>225</sup> a censura em torno de seu uso chegou a ser explicada pela sua incompatibilidade com o timbre do aulos.<sup>226</sup>

∴

DITIRAMB. 4 ∞ O plano dessa ode é composto sobre o diálogo entre o governante mítico de Atenas, Egeu, e o coro dos cidadãos. Quando, no fim de sua primeira fala, o rei demonstra temor frente à premência de atos violentos do desconhecido contra a cidade, sem saber que o desconhecido era seu próprio filho, assim se pronuncia:

v. 25 ἀρείονος τυχῶν  
v. 26 φωτός. ταῦτα δέδοιχ' ὅπαι τελεῖται.

Ao que o coro responde, na mesma posição – final – da estrofe, com dicção oracular:

v. 38 οὐ γὰρ ῥάιδιον αἰὲν ἔρδοντα μὴ ἔντυχεῖν κακῶι.  
v. 39 πάντ' ἐν τῶι δολιχῶι χρόνῳι τελεῖται.

O verbo τέλλω (*cumprir-se, chegar a um desfecho*) tem lugar no desfecho de ambas as estrofes, como convém a uma resposta dessa natureza. Chamo atenção para outros elementos timbrísticos que se repetem na mesma posição, na : a sequência /p<sup>h</sup>/.../t/.../t/ do v. 26 é repetida em /p/.../t/.../t/ na estrofe seguinte; o advérbio ὅπαι é respondido com um dativo χρόνῳι, cuja desinência  $\bar{\omega}$  i evoca a constituinte final do advérbio. Outra marca de responsividade é o ditongo /oi/ ou /ɔ:i/ seguido de χ (δέδοιχ') respondido por δολιχῶι χρόνῳι, na mesma posição.<sup>227</sup>

Outros indícios da responsividade timbrística são aquelas que não ocupam mesma posição na estrofe, mas muito próxima, evidenciando que a sonoridade de uma estrofe estaria presente na criação da outra: os δ e o único χ de δέδοιχ' continuam em δολιχῶι

<sup>225</sup> PORTER: 2007 oferece uma cuidadosa pesquisa sobre a questão que incide diretamente sobre o Ditirambo 2 de Píndaro.

<sup>226</sup> ATHENAEI: 1966, XI. 30. 30: “οἱ γὰρ μουσικοί, καθάπερ πολλάκις Ἀριστόξενός φησι, τὸ εἶγμα λέγειν παρηγοῦντο διὰ τὸ κληρόστομον εἶναι καὶ ἀνεπιτήδειον αὐλῶι· *Pois os músicos, segundo muitas vezes Aristóxeno nos informa, desculpavam-se quando pronunciavam um sigma, porque este é desagradável e não se casa bem ao aulos.*”

<sup>227</sup> Note-se a aspiração do χ pelo contato entre a desinência do perfeito e a vogal aspirada ὀ.

χρόνῳ. O penúltimo verso da estrofe, v. 25, termina em *τυχῶν*, termo cuja raiz será levemente antecipada no v. 38., onde a expressão *ἐντυχεῖν κακῶι* substitui, com peso oracular, o dissílabo *τυχῶν* por *κακῶι*.

- v. 25 ἀρείονος *τυχῶν*  
 v. 26 φῶτός. ταῦτα δέδοιχ' ὅπαι τελεῖται.  
 v. 38 οὐ γὰρ ῥάιδιον αἰὲν ἔρδοντα μὴ 'ντυχεῖν κακῶι.  
 v. 39 πᾶντ' ἐν τῶι δολιχῶι χρόνῳι τελεῖται.

Ainda outros três eventos merecem menção, nessa ode: o eco do v. 30 no v. 43 (*ἄγοντα* e *ἄκοντας*); o início dos vv. 28 e 41 (-τον λέγει e -τεῖν λέγει) e a seguinte parêntese, assonântica:

- v. 33 και ἄλκιμον  
 v. 34 ὦδε και θρασύν, δε τ<ος>ού-  
 v. 46 και οὔλιον  
 v. 47 Θεσσαλᾶν χλαμύδ' ὀμμάτων

#### 4.2.2. *Considerações finais*

Não se encontra uma responsividade geral de acentos expressiva entre as estrofes observadas; mas a incidência daquelas que encontramos (coincidência em pontos críticos do verso: o início e o fim) podem ser indícios a favor da responsividade melódica.

Mais do que a observação dos acentos, a incidência de timbres ressoantes entre as estrofes indica um processo criador em contínuo retorno às partes já criadas. Nesse sentido, acredito que as concordâncias timbrísticas decorram do retorno a um plano já estabelecido não só de ritmo como também da melodia.

A palavra é um dos elementos fundamentais do poema, ao lado do ritmo e da melodia, mas nem sempre a logopeia é diretriz do discurso: os muitos elementos se alternam em ditar o rumo da obra: ora o metro de um verso sugere o texto, ora a melodia o guia; às vezes, o próprio timbre – como parece ser o caso do DITIRAMB. 2.

De resto, não podemos afirmar se Baquilides compunha suas odes na progressão do primeiro ao último verso ou se organizava as partes do canto em qualquer outra ordem, conforme as musas lhe ditavam. Mas podemos afirmar que Baquilides estava sempre em diálogo com os versos já concluídos na ode em que trabalhava, para além do sentido das imagens poéticas: um diálogo de sons.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALLEN, William Sidney. *Accent and rhythm; prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction*. Cambridge: University Press, 1973.
- ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ Ἀρμονικά στοιχεῖα. Ed. Henry Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.
- ATHENAEI Naucraticae *Deipnosophistae*. Ed. Georg Kaibel. VOL. 3. Stuttgart: 1966
- BARRIS, Joan. *Metre and rhythm in Greek verse*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2011.
- BEEKES, Robert. *Etymological dictionary of Greek*. 2 VOL. Leiden: Brill, 2010.
- BERGK, Theodor. *Poetae lyrici Graeci*. VOL. 3. Leipzig: Teubner, 1867-1882.
- BIERL, Anton; LARDINOIS, André. *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4*. Leiden: Brill, 2016.
- BLASS, Friedrich. *Bacchilidis carmina cum fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1898.
- BUDGE, Wallis. *By Nile and Tigris. Egypt and Mesopotamia on behalf of the British Museum between the years 1886 and 1913*. VOL. 2. London: John Murray, 1920.
- BURNETT, Anne. *The art of Bacchylides*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- CAIRNS, Douglas. *Bacchylides. Five epinician odes*. Cambridge: Francis Cairns, 2010.
- CAMPBELL, David. *Greek lyric: Bacchylides, Corinna, and others*. VOL. 4. Cambridge MA: Harvard University Press, 1992.
- CASSII Dionis Cocceiani *Historiarum Romanarum quae supersunt*. VOL. 1. Berlin: Weidmann, 1895.
- CLEMENS Alexandrinus. *Stromata Buch 1-VI*. Ed. Ludwig Früchtel. Berlin: De Gruyter, 2011.
- COMOTTI, Giovanni. 'Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, VOL. 32, N. 2, pp. 91-108. Urbino, 1989;
- DALE, Amy Marjorie. 'The metrical units of Greek lyric verse. I', *Classical Quarterly*, VOL. 44, N. 3/4, pp. 138-148. Cambridge, 1950.
- \_\_\_\_\_. *The lyric metres of Greek drama*. Cambridge: University Press, 1948.
- DIONYSII Halicarnasei *De compositione verborum*. Ed. Usener & Radermacher. VOL. 6. Leipzig: Teubner: 1929.

- DRACHMANN, Anders Bjørn. *Scholia vetera in Pindari carmina*. VOL. 1. Stuttgart: Teubner, 1903.
- ECKERMAN, Christopher. 'Pindar's "Olympian" 1.17 and solo vs. choral epinician performance', *Mnemosyne*, fourth series, VOL. 64, N. 1, pp. 83-85. Leiden, 2011.
- ESTIENNE, Henry. *Pindari olympia, pythia, nemea, isthmia cæterorum octo lyricorum carmina, Alcaei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis Alcmanis*. Genève: *apud ipsum*, 1560; 1567; 1586.
- EURUPIDIS *Fabulae: Orestes*. VOL. 3. Ed. James Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- FEARN, David. *Bacchylides – politics, performance, poetic tradition*. Oxford: University Press, 2007.
- GENTILI, Bruno. *La metrica dei greci*. Messina: Casa Editrice G. D'Anna, 1952.
- GRENFELL, Bernard; HUNT, Arthur. *The Oxyrhynchus papyri*. VOL. 11. Oxford: University Press, 1915.
- GUASTELLA, Gianni. 'L'invenzione dell'anacrusi', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, VOL. 98, N. 2, pp. 101-117. Urbino, 2011.
- HADJIMICHAEL, Theodora. *Bacchylides and the emergence of the lyric canon* [tese]. London: University College London, 2011.
- HAGEL, Stefan. *Ancient Greek music: a new technical history*. Cambridge: University Press, 2010.
- HAMILTON, Richard. *Epinikion: general form in the odes of Pindar*. Den Haag: Mouton, 1974.
- HEPHAESTION. *Enchiridion de metris*, ed. Consbruch. Leipzig: Teubner, 1906.
- HUTCHINSON, Gregory. *Greek lyric poetry: a commentary on selected larger pieces*. Oxford: University Press, 2001.
- IRIGOIN, Jean; DUCHEMIN, Jacqueline; BARDOLLET, Louis. *Bacchylide – dithyrambes, épines, fragments*. Paris: Les Belles Letres, 1993.
- IRIGOIN, Jean. 'La composition métrique de la 3<sup>ème</sup> épinicie de Bacchylide', In *Apophotera Philologica Emmanuelli Fernández-Galiano a sodalibus oblata*. Pars Altera. Estudios Clásicos, VOL. 26, 2, pp. 85-91. Madrid, 1984.
- \_\_\_\_\_. 'La structure des vers éoliens', In *L'Antiquité Classique*. Tomo xxv, 1. pp. 5-19. Bruxelles, 1956.

- IRIGOIN, Jean. *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers*. Paris, C. Klincksieck, 1953.
- ITSUMI, Kiichiro. *Pindaric metre*. Oxford: University Press, 2009.
- JEBB, Richard. *Bacchylides. The poems and fragments*. Cambridge: University Press, 1905.
- KENYON, Frederic. *The poems of Bacchylides*. London: British Museum, 1897.
- \_\_\_\_\_. *The poems of Bacchylides: facsimile of papyrus DCCXXXIII in the British Museum*. London: British Museum, 1897b.
- KOLLER, Hermann. 'Die Parodie', *Glotta*, VOL. 35, 1/2, pp. 17-32. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- KOPFF, Christian. 'Metrics, manuscripts and A. M. Dale', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, VOL. 80, N. 2, pp. 127-130. Urbino, 2005.
- LAUM, Bernhart. *Das alexandrinische Akzentuationssystem unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischen Verwendung in den Papyri*. Paderborn: Schöningh, 1928.
- LEFKOWITZ, Mary. *First-person fictions: Pindar's poetic 'I.'* Oxford: University Press, 1991
- \_\_\_\_\_. *The victory ode*. New Jersey: Noyes Press, 1976.
- LIBERMAN, Gauthier. *Alcée: fragments*. 2 VOL. Paris: Belles Lettres, 1999.
- LIDOV, Joel. 'Meter, colon and rhythm: Simonides (PMG 542) and Pindar between archaic and classical', *Classical Philology*, VOL. 105, N. 1, pp. 25-53. Chicago, 2010.
- LOBEL, Edgar; PAGE, Denys. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- LONGINUS. *On the sublime*. Ed. Donald Russell. Oxford: University Press, 1964.
- MAAS, Martha; SNYDER, Jane. *Stringed instruments of ancient Greece*. West Hanover: Yale University Press, 1989.
- MAAS, Paul. *Greek metre*. Transl. Hugh Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. 'Kolometrie in den Daktyloepitriten des Bakchylides', *Philologus*, VOL. 63, pp. 297-309. Göttingen, 1904.
- MAEHLER, Herwig. *Bacchylides: a selection*. Cambridge: University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Bacchylidis: carmina cum fragmentis*. 11<sup>a</sup> ed. München: Teubner, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pindari: carmina cum fragmentis*. VOL. 2. München: Teubner, 1975.

- MARCELLINO, Antonino. 'Gli strumenti a corda nella grecia antica: τὸ βάρβιτον', *Rivista Italiana di Musicologia* VOL. 32, N. 1; pp 3-24. Firenze, 1997.
- MARTINS DE JESUS, Carlos. *Baquílides. Odes e fragmentos. Tradução do grego, introdução e comentário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- MASLOV, Boris. *Pindar and the emergence of Literature*. Cambridge: University Press, 2015.
- MCDEVITT, Arthur. *Bacchylides: the victory poems*. London: Bristol Classical Press, 2009.
- MELLO, Mariana do Amaral. *Os ditirambos de Baquilides: um poeta entre dois mundos* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2012.
- MÉNDEZ DOSUNA, Julián. 'The Aeolic dialects'. In *A history of ancient Greek*. Ed. Anastassios-Fivos CHRISTIDIS, pp. 556-570. Cambridge: University Press, 2010.
- NAGY, Gregory. 'Reading Greek poetry aloud: evidence from the Bacchylides papyri', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, VOL. 64, N. 1, pp. 7-28. Urbino, 2000.
- \_\_\_\_\_. 'Metrical convergences and divergences in early Greek poetry and song'. In *Struttura e storia dell'esametro Greco II*. Ed. Fantuzzi, Prestagostini, pp. 63-110. Roma, 1996.
- NEUE, Christian Friedrich. *Bacchylidis Cei fragmenta*. Berlin: Stark, 1822.
- NORSA, Medea. 'Due frammenti fiorentini del papiro di Bacchilide P. Brit. Mus 733', *Annali della Scuola Normale di Pisa*, N. 10; pp. 155-163. Pisa, 1941.
- PAGE, Denys. *Lyrice Graeca selecta*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Sappho and Alcaeus*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- PARKER, L.P.E. 'Consilium et ratio? Papyrus of Bacchylides and Alexandrian metrical scholarship', *Classical Quarterly*, VOL. 51 N. 1; pp. 23-52. Cambridge, 2001.
- FRASER, Peter; MATTHEWS, Elaine. *A lexicon of Greek personal names*. VOL. 1-5B. Oxford: University Press, 1987-2014.
- PETROUNIAS, Evangelos. 'The pronunciation of classical Greek'. In *A history of ancient Greek*. Ed. Anastassios-Fivos CHRISTIDIS, pp. 556-570. Cambridge: University Press, 2010.
- PLATONIS *Opera*. VOL. 3-4, ed. John Burnett. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin. *Documents of ancient Greek music*. Oxford: University Press, 2001.

- PORTER, James. 'Lasus of Hermione, Pindar and the riddle of S', *Classical Quarterly*, VOL. 57 N. 1; pp. 1-21. Cambridge, 2007.
- PRAUSCELLO, Lucia. *Singing Alexandria: music between practice and textual transmission*. Leiden: Brill, 2006.
- PRODI, Enrico. 'Titles and markers of poem-end in the papyri of Greek choral lyric'. In *Proceedings of the 27th International Congress of Papyrology*, pp. 1137-1184. Warsaw: 2013.
- ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ, Κ. Ἀρμονικῶν βιβλία γ'. Ed. John Wallis. Oxford: Theatro Sheldoniano, 1682.
- REZENDE SILVA, Alfredo. *Quarta pítica de Píndaro: tradução e comentário analítico* [dissertação]. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem; Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- ROISMAN, Joseph; WORTHINGTON, Ian. *A companion to ancient Macedonia*. Singapore: Blackwell, 2010.
- ROMERO, Fernando Garcia. *Baquílides. Odas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estructura de la oda baquilidea: estudio composicional y métrico* [tese]. Madrid: Universidad Complutense, 1987.
- RUIJGH, Cornelis Jord. 'Le "Spectacle des lettres," comédie de Callias (Athénée X 453c-455b), avec un excursus sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé', *Mnemosyne, fourth series*, VOL. 54, fasc. 3, pp. 257-335. Leiden, 2001.
- RUFFINI, Angelo. *Fisiogenia: la biodinamica dello sviluppo ed i fondamentali problemi morfologici dell'embriologia generale*. Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1925.
- SCHNEIDEWIN, Friedrich. *Delectus poesis Graecorum elegiacae, iambicae, melicae*. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1839.
- SCHUBART, Wilhem. *Papyri Graecae Berolinenses*. Bonn: A. Marcus & E. Weber, 1911.
- SEGAL, Charles. 'Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, VOL. 22, pp. 99-130. Urbino, 1976.
- SEVIERI, Roberta. *Bacchilide: epinici*. Milano: La Vita Felice, 2010.
- ΣΤΟΒΑΙ *Collectiones sententiarum*. Ed. Vittore Trincavelli. Venetiis: Zanetti, 1536
- \_\_\_\_\_. *Sententiae ex thesauris Graecorum*. Ed. Conrado Gesnero. Lyon: P. Frellon, 1609.

- TSITSIBAKOU-VASALOS, Evanthia. 'The meter of the Lille Stesichorus,' *Greek, Latin and Byzantine Studies*. VOL. 28 N. 4; pp. 401-431. Durham CN, 1987.
- TSOPANAKIS, Agapitos. *Homeric researches: from the prosodic irregularity to the construction of the verse*. Thessalonica: University of Thessalonica, 1983.
- UCCIARDELLO, Giuseppe. 'Ancient readers of Pindar's "epinicians" in Egypt: evidence from papyri,' *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, N. 112; pp. 105-140. London, 2012.
- VAAN, Michiel de. *Etymological dictionary of Latin and other Italian languages*. Leiden: Brill, 2008.
- WAHLSTRÖM, Erik. 'Accentual responion in Greek strophic poetry,' *Commentationes Humanarum Litterarum*, VOL. 47; pp. 1-23. Helsinki, 1970.
- WEST, Martin. 'Ancient Greek music.' In *A history of ancient Greek*. Ed. Anastassios-Fivos CHRISTIDIS, pp. 1428-1436. Cambridge: University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Indo-european poetry and myth*. Oxford: University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Introduction to Greek metre*. Oxford: University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Anacreontea*. München: Teubner, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Greek metre*. Oxford: University Press, 1982 a.
- \_\_\_\_\_. 'Three topics in Greek metre,' *Classical Quarterly*, VOL. 32 N. 2; pp. 281-297. Cambridge, 1982 b.
- \_\_\_\_\_. *Textual criticism and editorial technique applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner, 1971.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Backylides*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1989.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald. *Ancient Greek music: 1932-57*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.

#### LEXOGRAFIA CONSULTADA

- BAILLY, Anatole. *Dicctionaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000
- BEEKES, Robert. *Etymological dictionary of Greek*. 2 VOL. Leiden: Brill, 2010.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dicctionaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- LIDDEL, Henry; SCOTT, Robert; JONES, Henry. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

## APÊNDICE

Onde são recolhidos poemas e fragmentos de Baquilides ou a ele atribuídos. Esses textos representam os textos mais completos dos *Peãs*, *Hinos*, *Híporquemas* e *Poemas Amatórios* que chegaram a nós, além dos dois empigramas apresentados abaixo.

## EPIGRAMAS

- |                                                                                                                                                                                       |                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| <p>1. Εὐδήμος τὸν νηὸν ἐπ' ἀγροῦ τόνδ' ἀνέθηκεν<br/> τῶι πάντων ἀνέμων πιότατῳ Ζεφύρῳ.<br/> Εὐξαμένῳ γὰρ οἱ ἦλθε βοηθός, ὄφρα τάχιστα<br/> λικμήσῃ πεπόνων καρπὸν ἀπ' ἀσταχύων.</p>   | <p>ANTHOLOGIA PALATINA VI<br/> Epigramma 39</p>  |
| <p>2. Κούρᾳ Πάλλαντος πολυώνυμε, πότνια Νίκα,<br/> πρόφρων Κραναίδων ἱμερόεντα χορὸν<br/> αἰὲν ἐποπτεύοις, πολέας δ' ἐν ἀθύρμασι Μουσᾶν<br/> Κηϊῶι ἀμφιτίθει Βακχυλίδῃ στεφάνους.</p> | <p>ANTHOLOGIA PALATINA VI<br/> Epigramma 313</p> |

1. Tal templo, ao vento Eudemo ergueu-o na seara,  
de todos eles, ao mais fértil: *Zéfiro*.  
Pois atendeu, quando rogado, e acelerou  
o joeirar da espiga os grãos maduros.
2. Soberba Nike, polinômia, cria palântida,  
o coro sedutor dos Crânaos queiras  
guardar sempre; e a Baquilides de Ceo cinge,  
nos embates das Musas, muitas tiaras.

## 1. [PEÃ A APOLO PÍTIO – ASINE]

[ <i>faltam vinte linhas</i> ]	
mantendo-se sob o batente pétreo,	ep. 1
enquanto aprestavam o repasto, falava:	22
“aos fornidos festins dos benfeitores, de bom grado dirigem-se os justos mortais.”	
[ <i>faltam treze linhas</i> ]	
	str. 2
]... Pito[	39
]... últim[	40
]Febo ordenou ao f[i- lho] célebre [de Alcme- na] para fora do templo e de[ mas ele, neste] território,	ant. 2
s]ulcou as folh[	45
da re]torcida oliveira	
]aqueles de Asine[	
] mas com o temp[o	
]dentre os halicenses [	
áugur]e argivo, Melâm[po,	50
cheg]ou, filho de Amitáon, e erigi[u um tem]plo ao Pítio[ e] um consagrado santuário, a partir da[que- l]a estirpe. O [ sublime]mente Apolo reverencia	ep. 2          55

## 1. [ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΠΥΘΑΙΕΙ ΕΙΣ ΑCΙΝΗΝ]

21-25: ATHENAEUS 5, 5 | 23-24: ZENOBIUS ATHOUS 1, 15  
 39-70: P. OXY. T (3, 426) | 61-80: STOBAEUS Flor. IV, 14, 3  
 69-77: PLUTARCHUS Numa 20, 6.

[desunt xx cola]

στὰ δ' ἐπὶ λάϊνον οὐδόν,  
 τοὶ δὲ θοίνας ἔντυον, ὧδέ τ' ἔφα·  
 «αὐτόματοι δ' ἀγαθῶν ἐς  
 δαίτας εὐόχθους ἐπέρχονται δίκαιοι  
 φῶτες.» <----υ--->

[desunt XIII cola]

---υ--- ]τα Πυθω[---υ---

---υ--- ]εἰ τελευτ[---

--- ]κέλευσεν Φοῖβος [Ἄλ-  
 κμήνας] πολεμαίνετον υ[ί-  
 ὄν ---] ἐκ νᾶοῦ τε καὶ παρ[---υ-  
 ἀλλ' ὅ γε τᾶι]δ' ἐνὶ χώρᾳι  
 ---υ---c]χίσειν ταν φυλλο. [---  
 ---υ--- στ]ρέψας ἐλαίας  
 ---υ--- ]φ' Ἀσινεῖς [---  
 --- ]λε . . ' ἐν δὲ χρόν[ωι  
 ---υ--- ]εξ Ἄλικῶν τε. [---υ---  
 μάντι]c ἐξ Ἄργευσ Μελάμ[πους

ἦλ]θ' Ἀμυθαονίδας [βω-  
 μόν τε Πυθα<ι>εἰ κτίσει[---υ---  
 καὶ] τέμενος ζάθεον [κεί-  
 ν]ας ἀπὸ ρίζας· τὸ δὲ χρ[---υ---  
 ἐξό]χως τίμας Ἀπόλλων

<p>bosqu]e, afim de festas [flo-  re]ce[rem,] e canções lumin[osas  ]... ó soberano! [  ]... e tu, aben[çoado  ] ... [</p>	60
<p>A Paz dispõe aos efêmeros  riqueza sobre-humana  e flores de odes voz-de-mel;  e, sobre laboradas aras,  crestar carne bovina aos deuses  e a dos laníferos carneiros;  ocuparem-se os jovens nos jogos  atléticos, aulos e festividades;  e, sobre empunhaduras férreas, tecerem-se  teias de aranhas sombrias;</p>	<p>str. 3  65  70</p>
<p>dardos agudos e gládios  digúmeos, consome-os  ferrugem. ...  ...  sem o estrépito de êneas trompas;  não é arrancado às pálpebras  o sono – mel d'alma –  o que, na aurora, abranda o coração.  As vias transbordam de amantes de banquetes  e hinos foguejam, dos jovens.</p>	<p>ant. 3  75  80</p>
<p>[<i>falta o terceiro epodo</i>]</p>	ep. 3



## SOBRE PARTÊNIOS DE BAQUÍLIDES

1. PS.-PLUT. MUS. 1136, E6: Τούτων δὴ τῶν ἀρμονιῶν τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης, τῆς δ' ἐκλελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτὰς τὴν Δωριεὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἀρμόζουσιν εἴλετο. οὐ μὰ Δί' ἀγνοήσας, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν Μουσικῶν, ὅτι καὶ ἐν ἐκείναις τι χρήσιμον ἦν πρὸς πολιτείαν φυλακικὴν· πάνυ γὰρ προσέσχε τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ Πλάτων, ἀκουστῆς γενόμενος Δράκοντος τοῦ Ἀθηναίου καὶ Μεγίλλου τοῦ Ἀκραγαντίνου. ἀλλ' ἐπεὶ, ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνόν ἐστιν ἐν τῇ Δωριεὶ, ταύτην προετίμησεν· οὐκ ἠγνόει δ' ὅτι πολλὰ Δῶρια Παρθένεια ἄλλα Ἀλκμάνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται.

1. PSEUDO-PLUTARCO *Sobre a Música*: Por serem esses modos um lamentoso [sc. lídio disjunto], e outro relaxante [sc. jônio], Platão preferiu, evidentemente, escolher o modo dórico por este convir com os guerreiros e os prudentes. Não, imagina!, porque ignorasse, como diz Aristóxeno no DE MUSICA II, que tais modos fossem também úteis à polis resguardada – ora, Platão se debruçara sobre a ciência musical, sendo aluno de Drácon de Atenas e Megilo de Agrigento! – mas o escolheu, como dissemos, por ser o modo dórico sobremaneira insigne. Não ignorava que muitos Partênios dóricos houvessem sido compostos por Alcman, Píndaro, Simônides e Baquíledes.

## HIPORQUEMAS

1. Λυδίᾱ λίθος μᾶνύει χρῦσόν, ἀνδρῶν δ' ἀρετᾶν σοφίᾱ τε  
παγκρατῆς τ' ἐλέγχει ἀλάθεια <—> LAPIS LYDIUS apud CAYLUS  
Recueil d'antiquités v, 50, 4
- vel* Λυδίᾱ μὲν γὰρ λίθος  
μᾶνύει χρῦσόν, ἀν-  
δρῶν δ' ἀρετᾶν σοφίᾱν <τε>  
παγκρατῆς {τ'} ἐλέγχει  
ἀλήθεια STOBÆUS Flor. III, 11, 19
2. ⊗ οὐχ ἔδρα̅ς ἔργον οὐδ' ἄμβολᾶς, ἀλλὰ χρῦσαίγιδος Ἴτωνίᾱς  
χρῆ παρ' εὐδαιδαλον νᾶόν ἐλθόντας ἀβρόν τι δεῖξαι [μέλος] STOB. Flor. III, 11, 19
3. ⊗ ὦ Περικλειτέ, δῆλ' ἀγνοήσειν μὲν οὐ σ' ἔλπομαι. HEPHAESTIO Metris 13, 7
- 

1. Delata o ouro, a gema lídia; mas a arte humana,  
esta elenca a excelência e a verdade onipotente.

*ou* Pois, como a pedra lídia  
delata o ouro, também  
a verdade elege a onipotente  
excelência artística  
dos homens.

2. ⊗ Não é o caso de repouso ou tardar, mas indo ao templo Itônio,  
jóia de áureo baluarte, é necessário oferecer um [canto] delicado
3. ⊗ Ó Períclito, que não despercebas as evidências prefiro!

## POEMAS AMATÓRIOS

1.                   ... quando,  
com o antebraço, jogam para os jovens,  
suspense o branco membro
2.                   belo, o Teócrito –  
não és o único dos homens a sabê-lo.
3.                   [Usando, apenas, a antetúnica,  
junto, à mulher amada, foges.  
                    ... com batalhas  
  
...  
...  
... de engano, e a calúnia  
                    ... perjúrio.  
[Usando, apenas, a antetúnica,  
junto, à mulher amada, foges.

1. ... εὖτε ATHENAEUS 15, 5  
 τὴν ἀπ' ἀγκύλης ἴησι τοῖσδε τοῖς νεᾶνίαις  
 λευκὸν ἀντεῖνᾶσα πῆχυν
2. ἦ καλὸς Θεόκριτος· HEPHAESTIO Poemata 7, 3  
 οὐ μόνος ἀνθρώπων ὄραϊς. ⊗
3. ]σὺ δὲ ]σὺν χιτῶνι μούνωι P. OXY. U (23, 2361)  
 ]παρὰ τ ]ὴν φίλην γυναῖκα φεύγε ]ς. 8-9: ⚡ HEPH. Poemat. 7, 3  
 ]. μάχαις  
 ]  
 ]ο. ]·. ]·. ]  
 . . . . ]απάτ ]η]ς καὶ ψίθυ ]ρος  
 . . . . ἐπ ]ίορκος.  
 ]σὺ δὲ ]σὺν χιτῶνι μούνωι ]  
 ]παρὰ τ ]ὴν φίλην γυ ]ναῖκα ] φεύγεις.

## ENCÔMIOS

1.

PAPIRO DE OXIRRINCO P

] era[

] ira[

...

...

...



2.

...

str. 1

...

...

... d]eitada

...

5

 PAP. DE OXI. P  
 & PAP. DE OXI. 17

... sobre[modo opressa] pelo pai,

e suplica às ...

str. 2

subt[é]rreas [Vinganças], infeliz,

que a velhice, a mais severa,

lhe viesse – e desditosa.

10

Sozinha, restrit[a] ao interior ...

bran]cos, no [c]râni[o ... os c]abelos.

Filho de [Ar]es, de crineira crísea,

str. 3

dizem ser [Ev]eno, o sangu[inár]io

de êneo diadema e mão pesada,

15

de fato o pai de [M]arpesa

de pele quase pétala em [lo]ngo peplo.

[Do]minaram-[no], entretanto, (e a contragosto)



o tempo e a poderosa imperiosidade **str. 4**  
do desagravo: 20

...

... [os cavalos]  
de Posídon [...] seguin-  
[do Idas,] filho afortunado de [Afar]eu.

O herói rap[tou a anuente] menina **str. 5**  
de belos cab]elos. 26

...

... da deusa de [e]splêndido véu

...

... pr]esto arauto 30

... ]assim **str. 6**  
que veio

... / ... / ...

...

36

...

**str. 7**

...

...

...

40

...

...

ἐδά]μασσε κρατερὰ τ' ἔκ-  
 δικος ο]ὐ θέλοντ' ἀνάγκη.  
 ~~~~ ]ελίου  
 ~~~~ ]εν Ποσειδῶνίας  
 ἵππους ~~~~ ]ας ἐλαύ-  
 νων Ἴδαο Ἀφάρ]ητιος ὄλβιον τέκος.

ἐθέλουσαν δ]ὲ κόρην ἦρ-  
 πασεν εὐέθει]ραν ἦρωο·  
 ~~~~~ ]του  
 ~~~~~ κ]αλλικρηδέμνου θεῶο  
 ~~~~~ ]  
 ~~~~~ ὦ]κὺς ἄγγελος

~~~~~]αν εὐτ'  
 ἔμολεν
 [*desunt III cola*]
 ~~~~~]ιουν[

~~~~~ ]·'νον-  
 ~~~~~ ]πόειν  
 ~~~~~ ]  
 ~~~~~ ]καπ[

ς[~~~~~]  
 ε[ ]...[.]...δ.ίνα[

|                               |                |
|-------------------------------|----------------|
| seu pai no topo, a desvairada | <b>str. 8</b>  |
| do alto[... ]abaix[           |                |
| a filh[ ]...[                 | 45             |
| Mar[pesa ]sob[                |                |
| lo[ir ]...[                   |                |
| ...                           |                |
| ...                           | <b>str. 9</b>  |
| ...                           | 50             |
| ...                           |                |
| ...                           |                |
| ...                           |                |
| ...                           |                |
| ...                           |                |
| faz[ ]...[                    | <b>str. 10</b> |
| ]a suav[i                     | 56             |

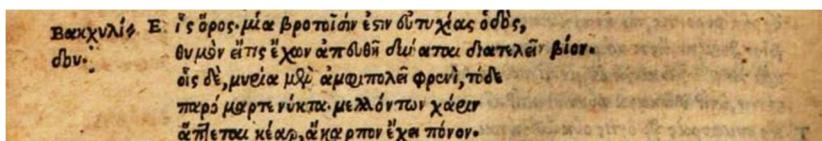
π[ατέρ' ή μ]αινόλις άκρο[ι'  
 άπο[ ]ν κατ[  
 θυγατ[ ]νο[  
 Μαρ[πησσ ]ς ύπ[  
 ξα[νθ ]ςαις[  
 έμ[ ]τνο[

π[ ]και.[  
 μο[  
 δο[  
 χές[  
 σε! [  
 ..[

δρα[ ]α ς[  
 ]αν χαρ[ι

## ANEXOS

ANEXO 1 – PROSÓDIA 1 (*Stobaei Collectiones sententiarum*, ed. Vittore Trincavelli: 1536).



ANEXO 2 – BÁRBITO HEPTACÓRDIO, ca. 490-480 a.C. (*Metropolitan Museum* 22.139.32).

Este pequeno vaso, de pouco mais de 23 cm, é atribuído ao *Pintor de Berlim*, e possivelmente retrata uma cena encomiástica. O instrumento, de braços mais longos que uma lira comum, possui a mesma estrutura como caixa de ressonância: um casco de tartaruga coberto de pele. O instrumento é mencionado nos EN-CÔMIOS 3 e 5 de Baquílides.



ANEXO 3 – PIRA DE CRESO, ca. 500-490 a.C. (*Musée du Louvre*). Atribuído ao pintor Míson, esta ânfora representa o dia trágico em que Creso, rei da Lídia, ordenou que se acendesse uma pira para si, a fim de escapar da submissão ao rei persa. Em tempo, Apolo impediu que se cumprisse o fúnebre plano, e levou Creso consigo até a terra dos Hiperbóreos. O mito é narrado por Baquílides no EPINÍC. 3.

O mito é narrado por Baquílides no EPINÍC. 3.