



## A Terceira Ode Pítica de Píndaro: protótipo de uma tradução comentada.

### *Pindar's Third Pythian Ode: Prototype for a Commented Translation.*

Robert de Brose

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará / Brasil

robert.de.brose@ufc.br

<https://orcid.org/0000-0001-8591-4861>

**Resumo:** Este artigo é uma tradução da Terceira Ode Pítica de Píndaro (*P.3*) seguido por um comentário acerca dos princípios teóricos da tradução assumidos e empregados na translação para o vernáculo. O artigo está dividido em duas partes. Na primeira, discuto a natureza da poesia pindárica, sua recepção na antiguidade e de que maneira características associadas com essa poesia, como seu caráter oral, sua complexidade e a alegada obscuridade, importam para o trabalho do tradutor. Na segunda, apresento minha tradução da *P.3*, seguida de um comentário em que discuto como as características evidenciadas na primeira parte podem ser transpostas para o português, ao mesmo tempo em que argumento que recursos poéticos mormente tidos como intraduzíveis em Píndaro, como a manutenção dos nomes compostos e as inversões de sintaxe, não sendo alheias nem à língua nem à tradição da poesia lírica em português, podem, e deveriam, ser preservadas na tradução.

**Palavras-chave:** Tradução; Tradução Comentada; Lírica Grega; Epinício; Píndaro; *Pítica 3*.

**Abstract:** This article presents a translation of Pindar's Third Pythian Ode (*P.3*) into Portuguese followed by a commentary that deals with my theoretical translation tenets. It is divided into two main parts. In the first part, I discuss the nature of Pindaric poetry, its reception in antiquity, and how characteristics associated with it, such as its oral character, its complexity, and its alleged obscurity, matter to the translator's work. In the second part, I present my translation of *P.3*, followed by a commentary in which I discuss how the characteristics evidenced in the first part can be transposed into

Portuguese, while arguing that poetic devices used by Pindar in his epinicians and often deemed untranslatable, such as the maintenance of compound nouns and inversions of syntax, not being alien to the Portuguese language and to its lyrical past, can and should be preserved in translation.

**Keywords:** Translation; Commented Translation; Greek Lyric; Epinician; Pindar; *Pythian 3*.

## 1. Introdução e Premissas Teóricas

Píndaro (c. 522-443<sup>1</sup>) é o único dos nove líricos canônicos cuja produção poética nos foi legada de maneira mais completa, ainda que através de uma longa e problemática transmissão textual (IRIGOIN, 1952), ao menos no que diz respeito a um dos gêneros a que se dedicou, os *epinikioi*, ou *canções de celebração de uma vitória atlética*, agrupados em quatro dos dezessete livros catalogados pelos bibliotecários de Alexandria. Dos outros treze, ainda nos restaram cerca de 359 fragmentos de tamanho variável, de acordo com a edição de Snell-Maehler (1980). Essa fortuna, comparada a de seu antecessor, Íbico, e a de seus contemporâneos, Simônides de Ceos e Baquilides<sup>2</sup>, bem como com a de outros poetas líricos do período arcaico, dos quais muito pouco nos restou, deve nos dizer alguma coisa sobre sua apreciação já no período helenístico, mas, principalmente, bizantino e romano, particularmente do livro de epinícios, uma vez que o restante de sua obra não parece ter tido a mesma atenção, muito embora a descoberta de inúmeros papiros tenha aumentado consideravelmente a extensão de seu *corpus*, especificamente no caso dos peãs<sup>3</sup>.

Píndaro, além disso, ocupa um papel central dentro do universo literário greco-romano, a ponto de Quintiliano dar-lhe o título de “príncipe

---

<sup>1</sup> Todas as datas são AEC (Antes da Era Comum), do contrário, acrescentar-se à EC, “era comum”.

<sup>2</sup> Aqueles sobrevivem em apenas esparsos fragmentos, ao passo que Baquilides, não fosse pela descoberta do magnífico papiro de Londres (*P. Lond. inv. 733*), teria sido partícipe de um destino semelhante ao do tio.

<sup>3</sup> Para esse ver a monografia de Rutherford (2001).

dos poetas” e classificar a qualidade de sua poesia como muito superior a dos outros poetas líricos:

Píndaro, dentre os nove poetas líricos, ocupa, verdadeiramente, o primeiro lugar [*princeps*] em inspiração, em magnificência, em expressão, em suas figuras, em sua feliz abundância de palavras e histórias, sendo comparável, de certo modo, a um rio de eloquência [*cf. abaixo*], justamente por isso Horácio considerava-o como não sendo passível de ser imitado por ninguém. (QUINTILIANO, *Fundamentos da Oratória*, 10.1.61)<sup>4</sup>

Desde a Antiguidade, no entanto, mas sobretudo a partir da recepção do poeta em Alexandria, o principal obstáculo associado com a sua poesia seria o da dificuldade de sua linguagem, de sua sintaxe marcada por inversões na ordem da frase e da alegada obscuridade de sua dicção e estilo, o que engendra até hoje incontáveis análises que procuram fazer sentido das passagens mais controversas. Já Horácio, o emulador paradigmático da lírica grega, nos alertava para a tentativa de tentar imitar o estilo pindárico ao dizer:

Píndaro, quem quer que o queira imitar,  
ó Julo, com a ajuda de dedáleas asas  
de cera se esforça, e ao vítreo mar  
dará seu nome.

Vem descendo do monte como um rio  
que as chuvas cevaram sobre as margens,  
e ferve e ruge o enorme Píndaro  
com copiosa boca.  
(HORÁCIO, *Carmina*, 4.2)

Dessa forma, não nos deve surpreender que no séc. XVIII, Voltaire, com seu sarcasmo característico, teria resumido o poeta como

---

<sup>4</sup> A menos que indicado em contrário, todas as traduções são minhas. Para reduzir o tamanho desse artigo, optei por não incluir o original a menos que o texto fosse relevante para o argumento, exceção feitas às notas, dirigidas a um público mais especializado. A menos que seja indicado o contrário, todos os textos provêm das edições do *Thesaurus Linguae Graecae*: a Digital Library of Greek Literature. Irvine, Calif. :TLG, 2001.

tendo o talento principal de “*parler beaucoup sans rien dire/ (...) [e de modular de um modo erudito] Des vers que personne n’entende/ Et qu’il faut toujours qu’on admire*”<sup>5</sup>; ou, de um modo ainda mais burlesco, no verbete do *Bluffer’s Guide to Classics* (LECKIE 2005, p. 44), “*Pindar: Almost untranslatable, usually unintelligible and always inexplicable, he is unfortunately the greatest of Greek lyric poets*”<sup>6</sup>. Humorismo à parte, a opinião de Voltaire ou de Leckie não destoa muito da real apreciação do poeta na fase final de seu estudo renascentista<sup>7</sup>, antes da publicação do magnificente comentário e tradução latina de Boeckh (1821), com o qual é inaugurada a fase moderna da crítica pindárica e por meio do qual o poeta veio a ser mais apreciado e traduzido (YOUNG, 1970, p. 1-95), especialmente para as línguas vernáculas.

Dessa feita, qualquer um que queira traduzir Píndaro, deve considerar o problema dessa suposta obscuridade e o da dificuldade hermêutica associadas aos seus poemas como uma das principais questões em seu retrabalho com o texto.

Numa primeira leitura do original, uma ode de Píndaro pode ser desestimulante mesmo para alguém acostumado a ler em grego, por conta da linguagem artificial, do uso de símiles convencionalizados pelo gênero, de narrativas míticas complexas que, às vezes, parecem pouco integradas ao contexto (afinal de contas a “unidade” das odes sempre foi uma *crux* para crítica especializada) e, sobretudo, pela sensação, causada no leitor moderno, de vã grandiloquência de seu estilo. A essas dificuldades somam-se, para esse mesmo leitor, a estranheza causada pelas digressões pessoais presentes no texto, do contexto histórico muitas vezes paroquial, das dúvidas (e, em alguns casos, total ignorância) relativas à ocasião

<sup>5</sup> Voltaire, *Gallimathias Pindarique*, essa ode foi traduzida por mim no site *Versos(re) Versos*. Disponível em: <http://versosemreverso.blogspot.com/2018/11/ode-xvii-galimatias-pindarique-ode-xvii.html>. Data do acesso: 11 de abril de 2022. O texto utilizado foi retirado de Voltaire, *Œuvres complètes: Poésie. Nouvelle Édition conforme par le texte à l’édition de A. J. Quentin Beuchot*. Garnier: Paris, 1877, pp. 486-89.

<sup>6</sup> “Píndaro: quase intraduzível, normalmente ininteligível e sempre inexplicável, ele é, infelizmente, o maior dos poetas líricos gregos”.

<sup>7</sup> Sobre essa fase da crítica, não coberta por Young (1970), *vide* Heath (1986).

e ao modo da *performance*. Todos esses, elementos essenciais para o entendimento de uma ode (BUNDY 1962, p. 2 *et passim*)<sup>8</sup>.

Em uma tradução para uma cultura e língua modernas tais fatores contextuais como os mencionados acima são, se não de todo, pelo menos parcialmente remediáveis por meio de uma adequada suplementação do texto com notas explicativas e aparato crítico. Resta ainda o problema da dicção poética convencional, ademais bastante particular, se comparada com a de outros poetas do mesmo período e que, inclusive, trabalharam o mesmo gênero, como Baquilides (518-451), Simônides de Ceos (556-468) e Íbico (segunda metade do séc. VI).

Reações ao estilo característico do texto pindárico começaram a surgir já logo no início de sua transmissão. Contudo, é interessante notar, como faz Most (1985, p. 11-25), que, das duas tradições envolvidas na recepção de Píndaro na Antiguidade, a “acadêmica”, representada principalmente pelos escólios<sup>9</sup>, e a “literária”, composta por vários autores que citam textos do poeta no contexto de suas obras para os mais diversos propósitos (como no caso de Horácio, acima), apenas a primeira vê Píndaro como um poeta particularmente caracterizado pela obscuridade (ἀσάφεια/*asápheia*), difícil de ser entendido e dado a idiosincrasias (descritas normalmente por palavras como ἴδιος, -ίως/*ídiος, idíōs*, “típico”, nos escólios) em termos de estilo, vocabulário e sintaxe<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Sobre essas questões, Schadewaldt (1966) e Thummer (1968/69).

<sup>9</sup> Escólios são anotações de comentadores de diversos períodos que chegaram até nós nas margens do texto das odes, depois que essas foram copiadas dos rolos de papiro para o formato de códex. Atualmente, os escólios aparecem numa edição à parte daquela das odes. A utilizada para o presente artigo foi aquela de Drachmann (1903).

<sup>10</sup> A perplexidade dos comentadores antigos fica evidente na alta frequência de palavras como ἄδηλος (*ādēlos*, obscuro), αἰνίγμα (*ainigma*, enigma), αἰνιγματοδῶς (*ainigmatodōs*, enigmaticamente), αἰνίττεσθαι (*ainíttessthai*, falar por meio de alusões), ἀμφιβάλλειν (*amphibálllein*, falar de maneira ambígua), ἀμφιβολία (*amphibolía*, ambiguidade), ἀμφίβολος (*amphíbolos*, ambíguo), οὐκ ἄργῶς (*ouk argōs*, não claro), ἀσάφεια (*asápheia*, obscuridade), διαπορεῖν (*diaporeîn*, duvidar), ζητεῖν (*zēteîn*, questionar), κρύπτειν (*krýptein*, ocultar), ὑποδηλοῦν (*hypodēloûn*, insinuar), ὑπονοεῖν (*hyponoeîn*, subentender), ὑπόνοια (*hypónoia*, conjectura), ὑποσημαίνειν (*hyposēmaínein*, dar a entender), etc. Most (1985, p. 21); Lefkowitz (1991, p. 153 seq.).

Para a tradição literária, mesmo aquela dos retóricos antigos, familiarizados com a discussão do tema da “obscuridade” – já nessa época um tópico bem definido –, esse era um problema absolutamente inexistente. A bem da verdade, junto com Tucídides, Píndaro é citado por Dioniso de Halicarnasso como um exemplo do assim chamado “estilo austero”, marcado pela grandiloquência (μεγαλοπρέπεια/*megaloprépeia*), pela polida beleza (γλαφυρόν... κάλλος/*glaphyròn... kállos*) e, surpreendentemente, por sua clareza/ vivacidade (ἐναργεία/*enargéia*)<sup>11</sup>. Também Estácio, nas *Silvae* (5.3.147-58), contrapõe Homero, Hesíodo e Píndaro ao estilo empolado e obscuro de poetas como Licofronte, Calímaco e Sófrão (MOST, 1985, p. 14).

Most (1985, p. 23-4) explica essa divisão na recepção pindárica propondo dois tipos de dificuldade que um ouvinte ou leitor de Píndaro poderia experimentar ao se deparar com as odes: a primeira é de natureza retórica; a segunda, hermenêutica. Ao passo que a dificuldade retórica de Píndaro está ancorada na mensagem e deve-se, em grande parte, à dificuldade que *qualquer* texto poético impõe ao seu receptor, podendo ser resolvida, dessa forma, de inúmeras maneiras e com o emprego das mais diferentes estratégias, a dificuldade hermenêutica está ancorada no *intérprete*<sup>12</sup> (e na cultura a que ele pertence) e reflete o modo como este se relaciona com o texto poético. Ela

(...) reside na possibilidade de que certos tipos de obscuridade poderiam se colocar não apenas para o intérprete, mas também **por causa dele** – isto é, que tais obscuridades não são tanto uma característica intrínseca do texto literário, **mas muito mais um produto de questões específicas e de proposições que um método de interpretação impõe sobre o texto**. Dificuldades podem não apenas ser encontradas, elas também **podem ser**

<sup>11</sup> Cf. Dionísio de Halicarnasso, *De Compositione Verborum*, 1.22, pp. 168-91, Loeb Classical Library, trad. Stephen Usher.

<sup>12</sup> Muito embora Most não faça essa ressalva, é importante entender que “intérprete” pode ser qualquer um que se engaje com a leitura de Píndaro e não apenas o especialista.

**criadas**, e podem ser, apesar disso, muito angustiantes para o intérprete. (Most, 1985, p. 24-25, grifo meu)<sup>13</sup>

Uma outra forma de se ver esse problema talvez seja supor que, numa ode pindárica, nada carece de motivação e que, sempre que essas obscuridades se apresentem, elas provavelmente se devem, o mais das vezes, à nossa pobre compreensão das características do gênero, a expectativas equivocadas acerca do estatuto do texto, ou a outras condições acessórias, pragmáticas ou discursivas a que não temos mais acesso.

De fato, a própria complexidade da poesia de Píndaro pode ter sido precisamente o que lhes conferiu fama, sendo, além disso, um dos fatores que garantiram a sua difusão, como argumenta Thomas (2012). De acordo com essa autora, poemas compostos com vistas a uma *performance*, como certamente é o caso da poesia pindárica, não precisam se adequar às nossas concepções modernas e ocidentais que conferem à clareza de enunciação num texto escrito uma grande centralidade. A passagem merece ser citada por completo. Segundo ela,

Peritos na poesia somali, na literatura da corte persa ou na poesia de louvor africana poderiam retrucar que a complexidade [de um poema] durante a *performance* é precisamente o objetivo. É muito bem sabido, entre aqueles que estudam literaturas modernas dependentes da *performance*, que essas podem ser extremamente densas, alusivas e complexas, mas que nenhuma dessas características diminui seu efeito potencial durante a *performance*. Na verdade, elas contribuem para ele (...). A poesia oral somali do tipo tradicional, conhecida como *maanso*, composta e transmitida completamente sem o

---

<sup>13</sup> Uma posição semelhante a de Lefkowitz (1991, p. 74), *Comparison* [entre os escólios] *reveals a consistent pattern: the scholarly debates recorded in the scholia focus on matters of particular interest to Aristarchus and his successors at Alexandria. The critical attitudes of these scholars were influenced by the aesthetics of Hellenistic poetry; when applied to a fifth century poet like Pindar, these late aesthetics inevitably led to misapprehension, which in turn compelled the commentators to look outside the poems for solutions to the problems their method of reading made them find*, grifo meu. Para uma formulação semelhante do problema, cf. Montanari (2011, p. 20).

auxílio da escrita, é tão densa, cuidadosamente composta (‘tecida’, na verdade) e ornamentada com uma linguagem e imagética especiais que Martin Orwin prefere falar de um poema desse tipo como um “texto definitivo”. (...) Muitos tipos de poesia de louvor em culturas da África subsaariana também valorizam a obscuridade e a alusão de maneiras que mostram uma certa similaridade básica com Píndaro. Vail e White, em seu estudo das tradições de poesia laudatória africanas, analisam vários tipos que são abundantes em linguagem figurativa e metafórica. A ‘dificuldade’ da poesia, que se expressa em termos de densidade de alusões, metáforas, imagética, dificuldade, gramática pouco convencional e uma dicção inusitadamente elevada, longe de tornarem a *performance* mais difícil, a tornam mais especial e distinta. Nessas mais variadas literaturas modernas – ou, de fato, medievais –, o quanto mais elaborada for a letra, ou a *performance*, mais ela cumprirá a função de marcar e salientar o evento, capturando a atenção da audiência, elevando os sentimentos a um nível especialmente refinado, mais sofisticado ou exaltado, do que seria possível ao se ouvir um discurso comum. **Resumindo, a dificuldade ajuda a fazer, da *performance*, uma *performance*** (Thomas, 2012, p. 228. Grifo meu).

Como Most e Thomas, nos trabalhos citados, argumento, em outro lugar (BROSE, 2021), que é precisamente a natureza enigmática dos epinícios de Píndaro que age como uma força centrípeta capaz de, ao mesmo tempo, dirigir a atenção do público para a *performance*, bem como promover um sentimento de integração entre os mais variados estratos da audiência, na medida em que todos, obviamente, desejariam fazer parte dos entendidos em poesia (*synetoî*), aos quais tanto Píndaro quanto Baquilides frequentemente se dirigem<sup>14</sup>, ao invés das massas (*polloî*) incapazes de compreender poesia.

<sup>14</sup> O. 2. 82-5, πολλά μοι ὑπὲρ | ἀγκῶνος ὠκέα βέλη | ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας | φωνάεντα συνετοῖσιν· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἑρμανέων χατίζει (“Sob meu braço muitas setas ágeis, dentro do arcas, vozeantes aos entendidos; mas para o resto, carece-se de intérpretes”). Baquilides, E. 3.85, Φρονέοντι συνετὰ γάρυω (“Canto para os entendidos!”).

A partir daí, podemos entender porque Nagy (1990, p. 148) vê na linguagem do epinício um *aĩvoç* (*aĩnos*, louvor/ fábula) e o conecta ao substantivo *aĩvryua* (*aĩnigma*, enigma): a poesia de louvor é vista como uma mensagem codificada, um enigma, que é inteligível a um determinado círculo de pessoas e incompreensível para outro, a partir de uma conceitualização idealizada da *performance*. Dentro desse círculo, como um público ideal, estariam (a) os *sophoĩ* (poetas e sábios em geral), (b) os *agathoĩ* (nobres) e (c) os *philoĩ* (amigos) capazes de decodificar a mensagem. Fora dele, os *kakoĩ* (*kakoĩ*, a “ralé”). Esse contraste, no entanto, opera para *aumentar* a coesão da audiência dos poemas e minimizar possíveis críticas. Ao dizer que somente pessoas inteligentes (ou nobres, ou sábias etc. isto é, os *synetoĩ*) serão capazes de entender sua poesia, Píndaro utiliza-se de um recurso retórico<sup>15</sup> que tende a limitar possíveis críticas negativas, já que depreciar aquilo que não é capaz de compreender é precisamente a marca distintiva do *kakós*. Criticar uma ode, portanto, seja por sua possível incompreensibilidade ou por suas excessivas digressões, tamanho etc. serviria apenas para alienar o próprio crítico, já preemptivamente denunciado por Píndaro, do círculo social dos “*kaloĩ kãgathoĩ*” (belos & nobres). Numa cultura de vergonha<sup>16</sup> como a grega, essa era uma poderosa estratégia retórica para calar os oponentes.

Dessa forma, nosso principal problema em uma tradução de Píndaro dever ser o de nos perguntarmos até que ponto a dificuldade da poesia pindárica não é, de fato, uma das características principais de seu texto e, sendo esse o caso, se a tentativa de tentar simplificar tais dificuldades por meio da domesticação e da simplificação da sintaxe e do vocabulário, ao invés de procurar transpô-las na tradução, não seria uma forma de trair a intenção do original. Sobre isso, as palavras de Humboldt (2010 [1816], p. 112) acerca de sua experiência com a tradução do *Agamêmnon* de Ésquilo (um poeta cuja semelhança com Píndaro não precisa ser enfatizada) são de especial relevância:

---

<sup>15</sup> Uma espécie de *argumentum ad passiones*.

<sup>16</sup> Retomo aqui a distinção feita por Dodds (1966, p. 28) entre “cultura da vergonha” (*shame culture*) e “cultura da culpa” (*guilty culture*).

Uma tradução não pode e não deve ser um comentário. Não lhe deve ser permitido conter nenhuma obscuridade oriunda do uso claudicante de uma palavra ou de uma sintaxe atropelada; mas lá onde o original apenas sugere, ao invés de claramente declarar, onde permite o uso de metáforas cujas relações são difíceis de se entender, onde idéias de ligação são elididas, **o tradutor cometeria uma injustiça se, arbitrariamente, introduzisse por conta própria uma deslocada clareza como se essa fosse uma característica do próprio texto.** A obscuridade que se encontra frequentemente nas obras da Antiguidade, e que é especialmente característica do *Agamêmnon*, surge da concisão e da ousadia com a qual (...) pensamentos, imagens, sentimentos, lembranças e presentimentos, à medida que surgem de uma alma profundamente inspirada, são contrapostos uns aos outros. O quanto mais se penetra na atmosfera do poeta, na de sua época, e na dos personagens por ele criados, desaparece, mais e mais, essa obscuridade, e uma grande claridade lhe toma o lugar. Deve-se ter este cuidado na tradução: **nada do que na língua do original se sobressai, que é gigantesco ou exótico deve, na tradução, ser fácil ou instantaneamente compreensível.** [grifo meu]

Uma posição corroborada por Robert Grene em sua resenha crítica<sup>17</sup> à tradução de Robert Lowell da *Oresteia*, de Ésquilo, quando diz que

A tentação de um tradutor moderno em tal matéria é ou cortar ou substituir por um tipo de poesia que é mais aceitável. Mas Ésquilo era assim e talvez devamos nos conformar com a estranheza e a rusticidade de uma tradução literal. Havia aí um poeta cujas imagens e metáforas lhe eram próprias e a mais ninguém e, se meditarmos sobre elas, mesmo no estado de puro osso em que se encontram, podemos aprender mais sobre poesia do que se tentarmos aculturá-las.

---

<sup>17</sup> *New York Times*, Sunday Book Review, 8 de abril de 1979, p. 43. Não disponível online. Tradução minha.

Não se trata, obviamente, de recriar o grego (ou qualquer outra língua) por meio de uma fidelidade vocabular ou uma literaridade impossível de se obter no português, mas de encontrar, no português, aquilo que Haroldo de Campos (2013, p. 84 seq.) chamava de uma “isomorfia”, isto é, a recristalização do sentido do original em uma outra arquitetura por meio de uma relação topológica entre as possibilidades sintagmáticas e paradigmáticas da língua de partida e aquelas da língua de chegada. Buscar uma tradução que esteja numa relação de isomorfia com o original é procurar entender as regras que operam na sua traduzibilidade e que permitem trasladar a forma<sup>18</sup> do original como uma função do sentido que lá existe por meio de um conjunto de operações compatíveis com, e existentes na, língua de chegada. Se se busca uma verdadeira recriação do original na língua de chegada, não sobra espaço para qualquer tipo de condescendência para com o leitor, típica de traduções parafrásticas. Ao contrário, a função do tradutor é instigar, desafiar e provocar o leitor. Como muito bem coloca Pound no seu ensaio *Guido's Relations* (2000 [1929], p. 33)

No final das contas, o tradutor será, muito provavelmente, impotente para fazer todo o trabalho para o leitor linguisticamente preguiçoso. Ele pode mostrar onde o tesouro está, ele pode guiar o leitor na escolha de que idioma deve ser estudado e pode até assistir ao estudante apressado que conhece um pouco da língua e tem a energia necessária para ler o texto original lado a lado com a glosa métrica.

W. Benjamin (1991 [1923], p. 21 seq.), em seu ensaio seminal sobre a tarefa (ou renúncia?) do tradutor, “*Tableaux Parisiens*”, posteriormente conhecido como *Die Aufgabe des Übersetzerts*, adota posição semelhante quando fala das traduções de Sófocles e Píndaro feitas por Hölderlin, que ele considerava como o arquétipo (*Urbild*) face ao modelo (*Vorbild*). Nelas, segundo Benjamin, o sentido é tocado apenas

---

<sup>18</sup> Já que, como diria Benjamin (1991 [1923], p. 9), “*Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugeben auf das Original. Denn in ihm liegen deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen*”,.

tangencialmente, como “o vento que toca as cordas de uma harpa eólia”, sem que isso, no entanto, signifique que o sentido do original seja menos servido pela tradução. Na verdade, seria justamente o oposto, já que, de acordo com sua visão platônica de uma “*reine Sprache*” ou “pura língua”<sup>19</sup>, a língua do tradutor é capaz de expressar facetas ocultas do original por meio de suas relações mútuas, deste e daquela, com a pura língua<sup>20</sup>. Por outro lado, uma vez que, para ele, todas as línguas são instanciações particulares da pura língua, essas seriam capazes de se complementar, de maneira que, idealmente, o somatório dos componentes de todas as traduções, *ad infinitum*, poderia expressar, muito além do próprio original, a *intenção* poética em sua totalidade, como concebida em sua estrutura mais profunda, daí o valor especial concedido por Benjamin às traduções e a sua objeção a uma fidelidade ao conteúdo:

Pois, de fato, no que a fidelidade [ao conteúdo] pode contribuir para a reprodução do sentido? A fidelidade na tradução de uma única palavra geralmente nunca é capaz de fornecer o completo sentido do original. Porque esse, no que tange ao seu sentido poético face ao original, não se esgota no significante; ao contrário, ele adquire esse [sentido] precisamente do modo como, à forma de significar, une-se o significante de uma determinada palavra. (...) De que maneira, finalmente, a fidelidade em reproduzir a forma dificulta a reprodução do sentido, é, por si mesmo, evidente. Por conseguinte, a promoção da literalidade não poder ser deduzida do interesse em manter o sentido. A indisciplinada liberdade dos maus tradutores serve bem melhor ao sentido, muito embora bem menos à poesia e à língua. (*idem*, p.17).

<sup>19</sup> Não se trata, obviamente de uma língua “purificada”, mas da linguagem em estado puro, sem a intervenção de qualquer expressão particular de uma determinada língua (vide citação abaixo). Daí minha preferência pela tradução de Susana Kampff Lages (BRANCO, 2008, p. 65 seq.) e outros por “pura Língua” ao invés de “língua/linguagem pura”, que é ambígua e não corresponde, a meu ver, àquilo que Benjamin quer dizer.

<sup>20</sup> Um pouco antes, na p. 19, Benjamin diz: “*In dieser reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdruckslos und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeint ist, trifft endlich alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlöschen bestimmt sind*”.

No caso da poesia de Píndaro, bem como da oratura arcaica em geral, vemo-nos diante de outras questões que não se põe, ou não de maneira tão marcante, para a literatura moderna. Uma dessas, por exemplo, diz respeito à natureza intersemiótica do processo tradutório das canções pindáricas. De fato, salienta-se pouco, sobretudo para os leigos, que a lírica grega arcaica insere-se em um prática artística a que os gregos denominavam *mousiké* (μουσική), isto é, a “arte das Musas” (origem última, aliás, do vernáculo “música”). Dessa forma, aquilo que chamamos “poesia grega”, e que tendemos a conceitualizar como um texto *escrito*, é, na verdade, apenas uma das dimensões da *mousiké* grega, mais precisamente a da *léxis* (λέξις), ou *composição verbal*<sup>21</sup> de uma canção e, daí, “letra”, no seu sentido ainda corrente em português<sup>22</sup>. Os outros dois elementos igualmente importantes são o ritmo, a melodia e, em alguns casos, a dança que acompanhava algumas canções corais.

A questão que sempre se impõe, e para a qual as respostas variam bastante, é a de se saber se seria possível reproduzir na escrita<sup>23</sup> a melopeia das canções gregas por meio da reconstrução do ritmo do texto de partida na tradução? A meu ver, a resposta mais simples é de a que isso não é

---

<sup>21</sup> Note que, de fato, mesmo a tradução de λέξις por “letra” é marcada por um raciocínio atrelado aos modelos cognitivos da literacia, já que “letra” em sua acepção mais prototípica implica uma marca gráfica (acepção 1, do Houaiss). Não obstante, λέξις é um deverbativo de ação oriundo de “λέγω” em sua acepção primitiva de “escolher”, e, daí, “enumerar” (por cantar uma sequência em *voz alta*), donde o “contar” como “narrar” (eventos em uma sequência), todos esses, processos *orais* (segundo o LSJ, λέγω é usado “*of all kinds of oral communications*” – grifo meu). Na verdade, não há no grego da época arcaica palavras que expressem o conceito de “palavra” enquanto entidade *claramente* delimitada da fonação. Mesmo com o advento da escrita, o costume de não se observar o espaçamento entre as “palavras” aponta para uma indiferença quanto à atomização do conteúdo verbal da fala. Essa atomização só irá tomar forma com o advento da filosofia estoica, a partir do séc. IV. Para uma discussão detalhada da natureza da oratura grega arcaica, Brose (2021).

<sup>22</sup> Aquilo que em inglês chama-se “*lyrics*”. Cf. acepção 5, do Houaiss.

<sup>23</sup> Obviamente, numa reconstrução musical seria possível preservar o ritmo, mas aí pululariam outros tipos de problemas. Como, por exemplo, conseguir condensar em português o sentido do grego de modo a obter uma equivalência sílaba a sílaba, necessária para a acomodação das notas musicais? Certamente seria preciso fazer amplo uso de uma adaptação do texto original.

possível devido às diferenças entre os sistemas rítmicos da língua de partida (LP) e da língua de chegada (LC), uma vez que o metro grego baseia-se em um sistema quantitativo, no qual o contraste entre sílabas se dá por meio da oposição *longa x breve*, ao passo que o português, num sistema qualitativo, no qual o contraste se dá por meio da oposição *tônica x átona*. No caso de Píndaro, a questão é ainda mais complicada devido à diferença entre a versificação tradicional, transmitida pelos escólios métricos, e aquela da teoria moderna<sup>24</sup>, um assunto que merece alguma elaboração.

A disposição métrica das odes epiniciais de Píndaro sofreu uma grande intervenção em 1809 com a publicação de dois trabalhos importantíssimos de Boeckh, o *Über die Versmaße des Pindaros*, daquela data, e o *De Metris Pindari* de 1811. Até então a versificação das odes seguia a disposição por “metros protótipos” (*métra protótypa*), também chamada “metro a metro” (*katà métron*)<sup>25</sup>. Boeckh, porém, nessas duas monografias, propôs uma nova divisão métrica que, segundo ele, reproduziria o verdadeiro ritmo das odes, rompendo assim com a doutrina transmitida pelos metricistas antigos<sup>26</sup>.

A divisão boeckhiana baseava-se no princípio de que o fim de um verso deveria sempre coincidir com fim-de-palavra, demarcada ou pela presença de hiato ou de *brevis in longo* (isto é, uma sílaba breve onde deveria haver uma longa). A consequente adoção da “linha boeckhiana”, baseada nesses dois princípios, pelos editores que lhe

<sup>24</sup> Sobre isso, vide 4.1(a), abaixo.

<sup>25</sup> Mas não por *cola*. Trata-se de um anacronismo designar a disposição métrica nos epínios de “colometria” uma vez que, de acordo com Heféstião (Consbruch), o κῶλον (*kōlon*, lat. *colon, cola*.) nunca supera a extensão de duas sizíguas, isto é, nunca é maior que um dímeter. A definição de West (1982, p. 5) de que o cólon é “*a single metrical phrase of not more than about twelve syllables*” é, portanto, arbitrária, além de imprecisa.

<sup>26</sup> O desprezo de Boeckh (1811, p. 3) pela teoria métrica dos Alexandrinos fica clara no próêmio do *De Metris Pindari*: “(...) *cui non damnosum videbitur rei metricae musicaeque artis, qualis erat apud veteres, divortium infausto casu pridem institutum per Alexandrinos grammaticos, harum rerum perquam ignaros, quorum doctrinam nobis tradunt Hephæstio, Longinus, Draco Stratonicensis (...) aliorumque libris partim ignorantibus partim spernentibus*”.

seguiram, resultou na união de versos que, nas edições precedentes, eram impressos em separado, dando origem a linhas muito mais longas, chamadas de “períodos”. É essa apresentação dos versos que perdura nas edições de Píndaro que sucederam a de Boeckh até hoje. Finalmente, a doutrina métrica de Boeckh marcou um cisma, que ainda persiste, entre os que resolveram abandonar a teoria métrica antiga como detalhada nos escólios e no *Encheiridion de Metris* (CONSBRUCH, 1906) de Heféstião e aqueles que nela ainda veem valor<sup>27</sup>.

Não me parece, ainda assim, que as abordagens dessas duas escolas, isto é, a dos novos metricistas e a dos adeptos da tradição métrica antiga, sejam mutuamente excludentes, mas apenas que se orientem a partir de objetivos diferentes. Ainda é matéria de discussão se a intenção dos Alexandrinos foi a de fazer uma divisão *rítmica* das odes de Píndaro, ou, como acredito, apenas a de encontrar um sistema para codificar esse ritmo a partir de unidades menores, que ainda preservassem, contudo, a semântica do ritmo, já que isso lhes permitiria dispor o texto, recebido na forma de prosa e sem qualquer tipo de divisão, nas colunas em que os rolos de papiro sóiam ser divididos, as quais tinham a largura de um hexâmetro holodático, isto é, 17 sílabas<sup>28</sup>.

Dessa maneira, segundo meu entendimento, a versificação proposta pelo Alexandrinos reflete a natureza irregular do ritmo grego como este foi *metrificado* em uma série de *metra protótya* de extensão e configurações distintas. Não creio, portanto, que esses metros sejam arbitrários, mas que reflitam unidades ritmo-semânticas (ritmemas) importantes dentro de uma hierarquia superior, ao nível do período, e, por isso mesmo, mantém relações potencialmente carregadas de significado com o conteúdo verbal do poema.

---

<sup>27</sup> Respectivamente, a assim chamada escola Anglo-saxã, nas figuras de Snell (1955); Maas (1962 [1929]); Dale (1951; 1969); Korzeniewski (1968); West (1982); Nagy (1990, Apêndice), e, de outro lado, o “Círculo de Urbino” centrado em torno da figura de Bruno Gentili (Gentili e Perusino, 1995; Gentile e Lomiento, 2003; Cole, 1998). Uma terceira via importante e, acredito, promissora, é aquela exposta por Itsumi (2007).

<sup>28</sup> Sobre isso, Irigoin (1952) e Itsumi (2007).

Foi minha intenção, destarte, e num primeiro momento da minha tradução das odes de Píndaro, analisar o valor pragmático dos dois sistemas, antes de considerá-los como construtos teóricos de importância apenas para a crítica textual das odes. Afinal, o que está por trás de suas matrizes métricas nada mais é que o próprio ritmo (musical ou não) da poesia de Píndaro. E ainda que os ritmos das odes não possam ser reproduzido na LC pelos motivos já expostos, é de capital importância que o tradutor seja capaz de entendê-los e experienciá-los, ou não será capaz de encontrar, na sua LC, um modelo que, independente do original, seja, por este, motivado, isto é, sua forma isomórfica, a que aludimos mais acima.

De maneira geral, então, foram esses os motivos que me levaram a voltar à colometria antiga em minha tradução. Há ainda outras razões específicas, pertinentes tanto à teoria métrica moderna em geral quanto à sua aplicação aos três grupos métricos em que as odes de Píndaro costumam ser divididos, que não teríamos espaço para explorar aqui. No caso da *Pítica* 3, ofereço mais detalhes na seção 4.1(a) deste artigo, em que trato da versificação da ode e das soluções por mim propostas para a sua tradução.

A reflexão feita até aqui acerca dos desafios que o tradutor de Píndaro enfrenta pode ser agora sumariada em três grandes dimensões, para que possamos ter mais clareza em explicitar, na seção seguinte, que métodos, práticas e convenções foram empregados na tradução do *corpus* pindárico e, neste artigo em especial, da 3ª Ode Pítica.

A primeira dessas dimensões diz respeito ao próprio texto utilizado para a tradução, que está longe de ser estável ou fixo. Além do problema da divisão colométrica mencionado, precisamos considerar que a história da recepção da literatura grega antiga no ocidente se confunde com a própria história do estabelecimento dos seus textos, cujos manuscritos não são concordantes, mas admitem uma série de variantes textuais. No caso de Píndaro, e se formos nos ater apenas à sua recepção “moderna”, isto é, a partir de sua primeira edição na Europa por Aldo Manúcio, em 1513, o trabalho editorial já conta com 505 anos de intensa atividade filológica, por meio da qual os primeiros manuscritos

foram lidos, corrigidos, emendados e reformatados. Evidentemente, não seria oportuno, que, numa tradução, se reeditasse o texto de Píndaro. Apesar disso, a consideração de variantes textuais se impõe quando, em algum momento, o texto da edição utilizada pelo tradutor parece fazer pouco sentido ou quando é obscuro ou se está em desacordo com o metro ou, ainda, se parece fazer mais sentido numa segunda edição de apoio ou mais recente, como mormente é o caso das edições de Gentili et al. (2013; 2012 [1995]) para as Olímpicas e Píticas, a de Privitera (1992) para as Ístmicas e de Cannatà-Fera (2020) para as Nemeias face à edição completa de Snell-Maheler, de 1980. Nesse caso, ainda que se mantenha o texto de uma determinada edição, o tradutor não só pode como deve adotar as melhores leituras, anotando-as no paratexto.

O segundo aspecto diz respeito à dimensão textolinguística do original. A linguagem das odes pindáricas é uma *Kunstsprache* que jamais foi falada e que se constitui, principalmente, no amálgama de uma dicção de substrato épico, dórico, eólico e, em menor grau, jônico-ática, que, ao mesmo tempo em que permitia ao poeta a liberdade necessária para a estruturação métrica do conteúdo linguístico e, talvez mais importante, para situá-lo e a sua audiência, dentro de uma tradição e de um espaço discursivo ligados ao gênero das canções em que compunha. Essa *Kunstsprache* também dificulta o entendimento das odes, na medida em que conhecemos apenas de maneira incompleta a gramática dos dialetos gregos que não o ático e o épico, o que ergue barreiras muitas vezes difíceis de ser transpostas na compreensão de alguns aspectos linguísticos do texto de partida e de seus referenciais discursivos.

Finalmente, o terceiro aspecto relaciona-se à práxis, *stricto sensu*, da tradução. Que caminho optar para integrar as soluções encontradas para os problemas na língua e cultura de chegada de maneira que honre e respeite o estatuto poético do texto de partida? Admitindo-se que não se deva permitir que a translação de um conteúdo poético possa prescindir de seu conteúdo estético, há de se crer, por forçoso, que toda tradução de poesia que não seja, também ela, poética, trai da maneira mais profunda a essência do original e é, por isso mesmo, a menos fiel. Consequentemente, porque nem toda solução que resolva os problemas de

cunho filológico e linguístico também pode ser adequada para preservar a informação estética do original, deduz-se que, na tradução, a filologia deve ter um caráter acessório.

É comum, apesar disso, que se fale com naturalidade de traduções de poesia em prosa e que se argumente que essas sejam as “mais fiéis” ao texto de partida. Porém, devemos nos perguntar, fiéis ao quê? Certamente não à própria poesia. Há aqui uma grande confusão acerca dos diferentes pontos focais definidos pela prosa e pela poesia que já deveria ter sido suficientemente dissipada, pelo menos, desde o trabalho de Jakobson (1971;1987) sobre as diferentes funções poéticas da linguagem. Esse linguista argumentou, de maneira convincente, a meu ver, que a função da linguagem predominante na poesia é a poética, sendo seu objeto o próprio código, ou, mais precisamente, a traslação das relações sintagmáticas da língua sobre o eixo paradigmático. No texto prosaico, por outro lado, predomina a função referencial, onde a mensagem, e não o código, tem precedência. Não se trata, como Jakobson deixa claro, de uma dicotomia (por certo há prosas poéticas e poemas prosaicos), mas de um *gradiente*, ou, como disse, de um *ponto focal*, onde uma maior ou menor profundidade de campo define, com maior ou menor clareza, diferentes perfis. No entanto, ao traduzir poesia, o tradutor que sobrepõe o plano referencial ao poético acaba por produzir uma imagem desfocada do original, o que mormente indica uma certa falta de sensibilidade para o discurso poético. Neste, como alertava Benjamin (1991 [1923], p. 9), não se deve procurar a transmissão inexata de um conteúdo inessencial, isto é, subordinar o texto poético àquelas características que, nele, são apenas “comunicação” (*Mitteilung*) e, dessa feita, acessórios.

## 2. A Terceira Ode Pítica: traduzindo a linguarte<sup>29</sup> pindárica

### 2.1. Contexto histórico

A Terceira Ode Pítica (daqui em diante *P.* 3) é dedicada a Hierão de Siracusa (*r.* 540-66<sup>30</sup>), um dos três filhos de Dinomenes<sup>31</sup>, tirano de Gela, na Sicília, e patrono da estirpe, a partir dele nomeada, dos “Dinomênidas”.

Em 485, depois que Gelão (*r.* 485-78), o irmão mais velho, conquista Siracusa, Hierão é apontado governador de Gela. Dois anos mais tarde, com a morte de Gelão por hidropisia, Hierão assume o trono de Siracusa e consolida sua aliança com Terão de Ácragas (moderna Agrigento) ao se casar com a filha de Xenócrates, irmão de Terão. Devido à coalisão vitoriosa entre Gelão e Terão contra os cartaginesenses na Batalha de Himera (480), Hierão herda um reino em relativa estabilidade<sup>32</sup>, que trata de expandir. Não muito tempo depois disso, em 476, temendo uma tomada de poder por seu irmão, Polizelo, que era extremamente popular entre os siracusanos, aquele o exila e se cerca de um corpo de guarda-costas<sup>33</sup>. Adota então um política externa expansionista. Em 477, dando uma mostra de seu poder e influência, obriga Anaxilas, rei de Régio e Messana, a não atacar a Lócrida Epizefirínea, que cai, dessa forma, sob seu protetorado. Em 476-5, contudo, ataca e destrói as cidades de Catana e Naxos, cujas populações são expulsas para Leontini. Catana é refundada como colônia do Etna e repopulada com uma leva de 10.000 dórios vindos do Peloponeso e de Siracusa. Em 474, Hierão se alia à Cuma na guerra contra um ataque marítimo dos etruscos e os vence. Píndaro iria comparar essa vitória àquela dos Gregos do leste contra os persas em Salamina<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Assim traduzo o termo alemão *Kunstsprache*.

<sup>30</sup> Essa data indica o período de seu reinado (*r* = *rexit*).

<sup>31</sup> Os outros dois foram Gelão (o mais velho) e Polizelo, o mais novo. Hierão era o filho do meio.

<sup>32</sup> Diodoro Sículo, 11.38.

<sup>33</sup> Diodoro Sículo, 11.48.

<sup>34</sup> *P.* 1. 135 *seq.*

Em 472, Hierão impede que o filho de Terão e governador de Himera, Trasideu, suba ao trono após a morte do pai, mas não instala tiranos de sua família em Ácragas, que se torna, contudo, subordinada à Siracusa, nessa época indiscutivelmente o centro político e cultural da Sicília. Diodoro Sículo descreve o governo de Hierão como opressivo, violento e ao próprio Hierão como mesquinho e paranóico<sup>35</sup>. Como um tirano paradigmático, Hierão promove uma série de obras públicas em Siracusa. Por volta de 475-2, o antigo anfiteatro de madeira é substituído por um de pedra, onde Ésquilo teria produzido uma versão adaptada da sua peça *Os Persas*, possivelmente salientando o paralelo com Salamina já mencionado. É provável que aí também tenha sido encenada as *Mulheres Fenícias* de Frínico. Suas vitórias nos jogos panhelênicos foram celebradas por Píndaro (*Olimpica* 1 e *Píticas* 1 a 3) e por Baquílides (*Epinícios* 3 e 5). Simônides de Ceos também esteve algum tempo na corte de Hierão e deve ter composto odes e outras canções em seu louvor. O diálogo *Hierão* de Xenofonte é baseado na suposta amizade entre o tirano e esse poeta e centra-se sob a questão de como o tirano pode distinguir o louvor justo e sincero do interesseiro. Hierão morre em 466-5 na sua colônia do Etna, onde recebe honras póstumas como seu herói fundador.

Com base nas informações acima, é possível datar a *P.* 3 para depois de 476-5 já que no v. 23 dessa ode Píndaro se dirige a Hierão como “etnaio anfitrião”. Como sabemos que a cidade de Etna foi fundada apenas naquele ano, essa seria a chamada data *post quem* da composição. Hierão, por outro lado, morre em 466-5, e essa seria, portanto a data *ante quem*. Dentro desse período de dez anos, é difícil estimar exatamente em que momento a ode poderia ter sido executada. Cingano (1991), revisando a hipótese de Wilamowitz-Moellendorff (1966 [1922], p. 280-83) à luz das novas evidências proporcionadas pelo *Epinício* 4 de Baquílides, propõe, a meu ver de maneira convincente, que a data mais provável seria em algum momento do ano de 473. É interessante notar, contudo, que, segundo os escólios (DRACHMANN, 1903, vol. 2, pp. 62-3), à época da *performance* da ode, Hierão já apresentava um quadro de urolitíase, uma doença séria, sobretudo na Antiguidade, que poderia facilmente

---

<sup>35</sup> Diodoro Sículo, 11.60.

tê-lo levado a óbito. Se esse for realmente o caso, seria possível datar essa ode para um período ainda mais recente ou até mesmo para o ano de sua morte<sup>36</sup>. O local da *performance*, provavelmente deve ter sido a cidade de Etna.

Apesar dos escólios classificarem a *P. 3* como um epinício que comemoraria a vitória de Hierão com a carruagem na 27<sup>a</sup> (482) e na 28<sup>a</sup> (478)<sup>37</sup> edição dos jogos píticos, a maior parte dos especialistas modernos a partir de Heyne preferem vê-la como uma espécie de encômio consolatório<sup>38</sup> tanto pela derrota de Hierão na corrida de cavalos nos jogos píticos em 474, quanto pela doença que o incapacitava. Baseando-se no *corpus* restante de poesia epinicial, podemos verificar que essa ode está longe de ser um típico epinício. É preciso que se diga, no entanto, que sabemos muito pouco acerca das características formais do gênero epinicial para que possamos, igualmente, descartar essa classificação.

## 2.2. O mito

Os temas míticos do poema, que mostram uma grande unidade, podem ser divididos em dois grupos: de um lado, (a) o mito de Corônis, que introduz (b) as circunstâncias relativas à concepção e o nascimento de

---

<sup>36</sup> Não caberia discutir aqui a datação dessa ode em detalhes, até mesmo pela complexidade do assunto e as incertezas envolvidas. No entanto, se pensarmos que na *P. 1*, datada de 470, Píndaro já parece fazer menção a um estado avançado da urolitíase de Hierão, e que há indícios de que a *P. 2* tenha sido composta em 469, onde Píndaro se refere, entre outras coisas, à origem dos Centauros, que serão particularizados e diferenciados de Quíron na *P. 3*, não seria absurdo, ainda que admitidamente uma conjectura, pensar que essa ode possa ter sido incluída nessa posição no cânon devido a alguma hipótese de cunho cronológico por parte dos editores alexandrinos, o que, teoricamente, poderia colocar a data de *performance* da *P. 3* no ano da morte de Hierão, em 467.

<sup>37</sup> Drachmann (1903, vol. 2, p. 62-3).

<sup>38</sup> Mas certamente não uma “epístola poética”, como queria Wilamowitz (1966 [1922], p. 280). David Young (1983), baseando-se no advérbio *pote* (“outrora”) do v. 76, propôs que a ode seria um epinício composto em 477 para a vitória pítica de Hierão com o cavalo Ferênico em Delfos em 476. Para uma contra argumentação a essa tese e um resumo das diferentes teorias, ver o artigo de Cingano já citado.

Asclépio, herói fundador da medicina, e seus feitos posteriores e, de outro, (c) referências míticas correlatas, como o destino de Cadmo e Peleu: seu casamento com as deusas Harmonia e Tétis, o triste destino das filhas de Cadmo, Autonoé, Ino, Agave, balanceado, porém, pela graça acordada a Semele (identificada na ode como a “Alvibrácia Tione”), mãe de Dioniso com Zeus, e a glória e morte do filho de Peleu, Aquiles.

Esta ode de Píndaro abre-se com a menção a Quíron, o famoso centauro, identificado pelo matronímico “Filirida”, isto é, filho de Filira, uma das inúmeras filhas de Oceano<sup>39</sup> e, nos versos seguintes, pelo pai, Crono. Quíron era um “hipocentauro”, isto é, um ser híbrido cuja metade superior tinha a aparência humana e a inferior, a de um cavalo. Além de Asclépio, foi pai adotivo de Jasão (P. 4. 103) e de Aquiles (P. 6.22; N. 3.43) aos quais ensinou a arte da medicina e da poesia lírica, ambas por ele inventadas<sup>40</sup>.

Há algumas versões para a sua concepção e nascimento.

Apolodoro (*Bibliotheca*, 1.9.1-2) nos informa que “Quíron, o biforme centauro, nasceu de Crono e de Filira”<sup>41</sup>. De acordo com o historiador Ferecides (fr. 2 FGrH), “Crono, tomando a forma de um cavalo, copulou com Filira, a filha de Oceano, e por causa disso Quíron [nasceu] biforme”<sup>42</sup>. Apolônio de Rodes, na *Argonáutica* (2.1231), nos apresenta a versão mais completa do mito:

Com a noite a girar, passaram [os argonautas] pela ilha  
[Filirida,

<sup>39</sup> Seu nome em grego, *philyra*, é traduzido como “tília” pelos autores latinos. A identificação com a árvore pode significar que originalmente Filira era uma dríade, ou seja, uma ninfa das árvores, ou que se tenha transformado em uma tília após o intercuro com Crono, uma versão que aparece nas *Fábulas* de Higino (*Fabulae*, 14.1 e 13.81-2) e no comentário de Sérvio às *Geórgicas* 3.92-4 de Virgílio.

<sup>40</sup> *Scholia Vetera in Iliadem* (D), 4.219, “[Χείρων] εἷς τῶν Κενταύρων, εὐρέτης ἰατρικῆς καὶ λυρικῆς, υἱὸς Κρόνου καὶ Φιλύρας, ἧ ὡς ἔνιοι Ποσειδῶνος” (*Quíron: um dos centauros, descobridor da medicina e da poesia lírica, filho de Crono e Filira, ou, segundo alguns, de Possidão*). Vide também, Eustácio, *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam*, 1.733.4-10 (van der Valk).

<sup>41</sup> ἐγένετο δὲ καὶ Κρόνου καὶ Φιλύρας Χείρων διφυῆς Κένταυρος.

<sup>42</sup> Κρόνος ἀπεικασθεὶς ἵππῳ ἐμίγη Φιλύρα τῇ Ὠκεανοῦ, καὶ διὰ τοῦτο διφυῆς ὁ Χείρων.

onde Crono, filho de Urano, quando no Olimpo reinavam os Titãs, e, sob o abrigo da gruta cretense, Zeus ainda crescia aos cuidados dos Curetas do Ida, enganando Reia, com Filira se deitou. Mas no leito os surpreendeu a deusa no ato. Ele, pulando da cama, disparou, a forma tomando de um cavalo de longa crina. Ela, pela vergonha, àquela região e a sua terra deixando, a oceânida Filira, partiu aos altos montes dos Pelásgios<sup>43</sup>, onde, enfim, ao ingente Quíron pariu, numa parte, cavalo; na outra, deus, consoante a metamorfose no leito.

“Quíron”<sup>44</sup> (*Kheírōn*; no dialeto dórico, *Khírōn*), é um dos muitos *nomen omen* nesta ode, isto é, ele sugere características e qualidades associadas com o nomeado. Segundo Chantraine e Beekes<sup>45</sup>, o nome deriva da palavra grega para “mão”, *kheír*. De fato, as duas atividades associadas com Quíron, a medicina e a poesia lírica, por ele inventada, dependem de mãos hábeis e precisas<sup>46</sup>. É provável que o nome fosse interpretado como “Manhoso”, no sentido primitivo de “manipresto”, “prestímano”<sup>47</sup>, e, daí, por extensão, “médico”, “cirurgião”<sup>48</sup>. O leitor deve estar atento para a importância das mãos ao longo desta ode, em que o inatingível é o tema principal: se por um lado Quíron se define

<sup>43</sup> Como eram conhecidos os habitantes indígenas da Grécia, antes da invasão dos povos indo-europeus que trouxeram a língua grega para o continente. As montanhas são certamente aquelas da Dolópiá.

<sup>44</sup> Essa é a forma mais comum em português, resolvi preservá-la em detrimento de “Quíirão”, que a meu ver seria a forma mais correta de transcrever seu nome, mas que poderia causar alguma confusão num leitor não familiarizado com o mito que tentasse buscar o nome num dicionário ou mesmo na Wikipedia.

<sup>45</sup> Chantraine (1968a-b) e Beekes (2010a), *s.v.* χεῖρ.

<sup>46</sup> Na *Nemeia* 3.55 (S-M), contando justamente sobre a educação de Asclépio, Píndaro diz que Quíron lhe ensinou “das drogas, (...) o levímico *nómos*” (τὸν φαρμάκων (...) μαλακόχειρα νόμον).

<sup>47</sup> Da mesma forma que, de *gastér*, “barriga”, o grego deriva *gástrōn*, “barrigudo”. Para “manhoso”, *vide* Houais, *s.v.*, “manhoso”, que nos informa que o adjetivo, proveniente de “manha”, nos chega através do Latim *manus*, “mão”, sua acepção não coloquial é “que tem manha, habilidade para realizar algo; desenvolto, destro, talentoso”.

<sup>48</sup> *Cf.*, por exemplo, o verbo denominativo *kheirizō*, “operar”, “fazer uma cirurgia”

como “aquele que é hábil com as mãos”, e é com as mãos que Asclépio cura; também nas mãos é-lhe ofertado o ouro que o corrompe e o leva à ruína. Finalmente, por ambas as mãos de Zeus, Asclépio é morto.

De Quíron, por meio de um único pronome relativo unindo a estrofe a antístrofe, passamos a Asclépio<sup>49</sup>. Como no caso de Crono e Filira, o herói é fruto de uma relação proibida, levada a cabo em segredo. De acordo com Ísilo<sup>50</sup>, o nome da mãe de Asclépio era, na verdade, *Aigla* (“Raio de Luz”, em grego), sendo Corônís um epíteto, dada sua beleza<sup>51</sup>. “Corônís”, outro *nomem omen*, apresenta uma rica polissemia. Em grego, ele pode ser interpretado como o diminutivo de *korōnē*, designação utilizada tanto para o corvo como para a gralha (*Corvus sp. corone* ou *sp. frugilegus*), ou com aves marinhas do gênero *Puffinus*, como a pardela (conhecida no Brasil como bobo-pequeno, *Puffinus puffinus*). Dado o fato que Corônís vivia às margens do lago Bebeida<sup>52</sup>, a identificação com a ave marinha talvez seja mais provável do que com o corvo, que desempenha uma função diversa em outra versão do mito<sup>53</sup>. Na forma *korōnis*, segundo o *LSJ*<sup>54</sup>, o nome indica “qualquer coisa torta”, bem como

<sup>49</sup> Edelstein e Edelstein (1945) reúnem, no primeiro volume de sua obra, todos os testemunhos antigos relacionados a Asclépio e é, ainda hoje, uma das principais obras de referência.

<sup>50</sup> IG IV<sup>2</sup> 1.128 (c. 280 AEC), v. 44, <http://epigraphy.packhum.org/text/28559>.

<sup>51</sup> Ou porque *Corōnis* em grego quer dizer “coroa” (*vide Suda*, kappa, 2108) de flores ou de folhas, ou porque pode estar associada a uma ave de colorida penugem, é difícil de se ter certeza.

<sup>52</sup> Mencionado pela primeira vez na *Iliada*, 2. 717, em conexão com as cidades de Feres – onde reinava o filho de Admeto e Alcestes, Eumelo –, Bebeidas, Gláfira e Iolcos, as quais formavam, provavelmente, uma tetrápolis. Alguns tradutores preferem transliterar “Boibeis”, para o lago, e “Boiba(s)” para a cidade. Os autores latinos chamavam o lago de *Boebē*, *-idos*, mas pelas regras de derivação histórica do português, o ditongo *oe* metafonizar-se-ia em *e* (*tragoedia* > tragédia, *comoedia* > comédia, *foetere* > feder, *foedus* > fé etc.), e o restante da palavra seria tomado da forma do acusativo plural da terceira declinação, nesse caso a grega, com a apócope do *-s* final, logo: *Boebeidas* > *Boebeida* > *Bebeida*, /be. be. 'i.da/, forma que adotei.

<sup>53</sup> Discutido abaixo.

<sup>54</sup> *s.v.* κορωνίς.

“o ápice das vergonhas”, isto é, a glânde, na glosa do Suda<sup>55</sup>. É de se supor que essas diferentes acepções ou ecos semânticos façam alusão tanto ao torto juízo dos mortais, quando comparado ao retíssimo discernimento do deus (*cf.* v. 24 e 50, com a nota a esse verso), quanto à lascívia de Corônís. O fato de Corônís ser irmã de Íxion, de que Píndaro tratara na *P.* 2, e filha de Flégias (o “Fogoso”, um filho de Ares, condenado, como o filho, a penas terríveis no Hades), serve para ilustrar, a meu ver, toda uma geração notória por seu desvario (*átē*) e audácia (*lēma*)<sup>56</sup> e, de uma maneira tipicamente grega, a herança maligna que contribui para a desgraça de seus integrantes.

Uma das principais fontes do mito do nascimento de Asclépio, depois do próprio Píndaro, é Pausânias (2.26.3 seq.), que nos conta em detalhes três versões diferentes. De acordo com a primeira, Corônís, tendo engravidado de Apolo ainda na Tessália, escondera a gravidez do pai e, durante a expedição de Flégias ao Peloponeso, teria dado à luz Asclépio em Epidaurus, expondo-o em seguida e às escondidas no monte chamado Titíon (“Mamilo”, em grego)<sup>57</sup>. A criança, contudo, não morreria, mas seria descoberta por um certo pastor de nome Arestanas<sup>58</sup> quando este procurava por uma cabra desgarrada, que, de fato, tendo encontrado o bebê, o alimentara. Além disso, o cachorro desses mesmo Arestanas teria protegido o bebê das feras selvagens. Ao encontrar Asclépio, o pastor, num primeiro momento, teria decidido criá-lo, mas, ao ver que seu corpo fulgurava com uma luz sobrenatural, por medo desiste e o abandona. De alguma forma, que Pausânias não nos informa, Asclépio ainda assim sobrevive e viaja o mundo curando os doentes e ressuscitando os mortos<sup>59</sup>.

A segunda versão do mito é bastante semelhante à apresentada nesta ode de Píndaro: já grávida de Apolo, Corônís apaixonou-se por um

<sup>55</sup> <Κορώνη:> διάφορα σημαίνει· καὶ τὸ ἄκρον τοῦ αἰδοίου. ἔδοξε τις τὸ αἰδοῖον αὐτοῦ ἄχρι τῆς κορώνης τετριχῶσθαι (Kappa, 2105)

<sup>56</sup> *Vide* vv. 41-2, abaixo

<sup>57</sup> O morro na forma de um seio a nordeste de onde o templo iria ser posteriormente construído.

<sup>58</sup> O qual, junto com a serpente, mormente aparece em representações do deus, sentado ao seu lado.

<sup>59</sup> *Vide* nota 60, mais abaixo.

estrangeiro de que nada sabemos, Ísquio (o “Forte”, em grego), filho de Elatos, um rei lápita. A diferença para o relato de Píndaro é que quem salva a criança do ventre da mãe calcinada é Hermes, e não, como na *P. 3*, Apolo. Pausânias nos informa ainda (7.23.7) que, numa discussão com um homem sidônio no templo de Asclépio na cidade de Égio, esse ter-lhe-ia dito que, entre os fenícios, havia o relato de que Asclépio teria nascido diretamente de Apolo, sem nenhuma mãe mortal, de maneira semelhante ao que se passara com Dioniso, nascido de Zeus – um mito, ademais, igualmente aludido por Píndaro na *P. 3* ao mencionar a visita de Zeus ao leito de Semele (vv. 176-7). Finalmente, na terceira versão do mito, que Pausânias vê como pouco plausível, se não uma interpolação ao texto das *Heoiai* de Hesíodo, Asclépio teria sido filho de Arsinoé, filha de Leucipo.

Apolodoro, na *Biblioteca* (III, 10; 3; 5-4; 1), complementa a história em mais alguns detalhes. Segundo ele, após engravidar Corônís, Apolo teria ordenado a um corvo que a vigiasse, a fim de que ela não se poluísse tendo relações com um mortal enquanto carregasse seu filho divino. Quando o corvo, que até então era completamente branco, conta para Apolo sobre a traição de Corônís, o olhar que o deus lhe dirige, calcinando-o, torna sua plumagem negra. De acordo com Ovídio, nas *Metamorfoses* (2.542-648), é o próprio Apolo que mata Corônís a flechadas. Na *P. 3*, porém, o deus delega essa tarefa a Ártemis, tradicionalmente associada com a morte das parturientes. Após a morte de Corônís, seu corpo é cremado em uma pira. Aqui está um outro elemento alusivo da ode: o fogo (*pûr*): por ele, consome-se o corpo de Corônís; ele traz a morte aos vizinhos, mas, do cadáver da mãe, a vida ao filho, Asclépio. Esse, por sua vez, cura os que sofrem de insolação ou queimaduras, mas, na forma de um raio, o fogo fulminará Asclépio, junto com o homem por ele ressuscitado<sup>60</sup>. O fogo, por fim, poderia aludir à febre (*puretós*) da doença que afligia Hierão.

<sup>60</sup> Píndaro não nomeia o ressuscitado. Autores como Sexto Empírico (*Adversus Mathematicus*, 1.260-2) e Apolodoro (*Bibliotheca*, 3.10.3.9-10) dão versões de diferentes poetas: Capaneu e Licurgo, de acordo com Estesícoro (c. 640-555) na *Erifile*; Hipólito, a pedido de Ártemis, de acordo com o autor (VI séc., talvez) na *Naupactica*;

Asclépio, então, como fruto da relação entre um deus e uma mortal, é um *herói* (*hērōs*, v. 13), que aqui deve ser lido, mais propriamente, na acepção religiosa da palavra em grego, isto é, como uma espécie de divindade menor<sup>61</sup>, mediador entre o mundo dos homens e dos deuses (BURKERT 2011, p. 311-18). A etimologia de seu nome, com sua acentuação irregular, *Asklēpiós*/*Asklāpiós*, é obscura, mesmo em suas formas dialetais<sup>62</sup>, e, provavelmente, segundo Chantraine e Beekes<sup>63</sup>, pré-grega, o que não impediu sua etimologização pelos gregos. Conquanto pré-científicas, essas etimologias não são, do ponto de vista sincrônico à ode, de somenos importância. Não seria possível discutilas neste artigo, ainda que a tradução as tenha considerado e explicitado sempre que possível.

### 3. Texto Grego e Tradução

No que se segue, apresento o texto grego de acordo com a divisão colométrica antiga, como preservada até a edição de Heyne (1817). A edição do texto, no entanto, e o aparato crítico utilizado para nortear as escolhas na tradução, que apresento ao lado, são aqueles de Gentili et al. (2012 [1995]).

---

Tíndaro, de acordo com Paniassis (c. 500); Himeneu, de acordo com mitos órficos; Glauco, filho de Minos, de acordo com Ameleságoras (séc. V).

<sup>61</sup> No peã PMG 16 *adespota*, por exemplo, ele é evocado como um *daimōn*, isto é, uma “divindade”.

<sup>62</sup> *Aisklāpiós Haiskla-*, no dialeto argivo; *Aiskhlābiós*, numa figura de bronze de Bolonha em alfabeto coríntio; *Askhlāpiós*, beócio; *Aiglāpiós* e *Aglāpiós*, lacônio; *Askalapiós*, tessálio; *Askālpíos*, em Górtina. Hesíquio glossa *Aiglāer: ho Asklēpiós* (“Iluminador: Asclépio”), Chantraine, s.v. Ἀσκληπιός. A antiguidade da forma *Asklēpiós*, contudo, é garantida pela menção aos filhos do mesmo, Podalírio e Macáon na *Iliada*, 2. 731, em conexão com seu centro de culto mais antigo, segundo Estrabo (9.5.17.15) na cidade de Trica, na Tessália. A única outra menção a Asclépio na *Iliada*, é no Livro 4, v. 194. Kirk et al. (1993, p. 234) nota como, aí, ele é descrito apenas como um “impecável curandeiro” sem qualquer menção ao seu caráter divino. No entanto, dada a caracterização de Macáon como o seu “filho mortal” (φῶτ’ Ἀσκληπιοῦ υἱὸν ἀμόμνος ἡτῆρος) implica, por oposição, a natureza divina do pai, algo já apontado inclusive por Pausânias (1.26.10.8).

<sup>63</sup> Chantraine e Beekes s.v. Ἀσκληπιός.

ἦθελον Χίρωνά κε Φυλλυρίδαν,  
 εἰ χρεῶν τοῦθ' ἀμετέρας ἀπὸ γλώσ-  
 σας κοινὸν εὐξασθαί ἔπος,  
 ζῶειν τὸν ἀποχόμενον,  
 5 Οὐρανίδα γόνον εὐ-  
 ρυμέδοντα Κρόνου,  
 βάσσαισιν τ' ἄρχειν Παλίου  
 φῆρ' ἀγρότερον  
 νόον ἔχοντ' ἀνδρῶν φίλον· οἷ-  
 10 ος ἐὼν θρέψεν ποτέ  
 τέκτονα νοδυνίας  
 ἡμερον γυιαρκέος Ἀσκλαπιόν,  
 ἦρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νούσων.

τὸν μὲν εὐίπτου Φλεγιά θυγάτηρ  
 15 πρὶν τελέσσαι ματροπόλῳ σὺν Ἑλει-  
 θυία, δαμείσα χρυσέοις  
 τόξοισιν ὑπ' Ἄρτεμιδος  
 εἰς Αἴδα δόμον ἐν  
 θαλάμῳ κατέβα,  
 20 τέχνας Ἀπόλλωνος· χόλος  
 δ' οὐκ ἀλίθιος  
 γίνεται παίδων Διός, ἅ  
 δ' ἀποφλαυρίζισά μιν  
 ἀμπλακίαισι φρενῶν,  
 25 ἄλλον αἰνήσεν γάμον κρύβδαν πατρός,  
 πρόσθεν ἀκερσεκόμα μιχθεῖσα Φοίβῳ,

Quisera o filho de Filira, Quíron,  
 se mister, de nossa língua, houvera  
 vulgar de se lançar tal dito,  
 'inda viver, quem já se foi,  
 5 cria do filho de Urano,  
 Vastipotente Crono,  
 e nos vales do Pélio<sup>64</sup> reinar,  
 a agreste fera  
 que a mente tinha amiga de varões.  
 10 Como era, criou, outrora,  
 um artifice de anodínias  
 membrivirentes, o mansueto Asclápio<sup>65</sup>,  
 herói protetor contra todas as doenças,

a quem a filha do bem-montado Flégias,  
 15 antes de levar a termo com a doula Ilítia<sup>66</sup>,  
 já domada pelas áureas  
 setas de Ártemis<sup>67</sup>,  
 para a morada de Hades  
 no leito então baixou  
 20 pelas artes Apolo. A bile  
 em vão não surge  
 dos filhos de Zeus. Mas aquela,  
 tendo-a menosprezado,  
 com obnub'lado juízo  
 25 outro enlace preferiu, do pai oculta,  
 depois de ao Intonso Lúcio<sup>68</sup> ter se unido,

<sup>64</sup> Pélio (em grego moderno, Pílio) é um monte (1.624m) no sudeste da Tessália, ao norte da Grécia. Foi palco de inúmeros eventos mitológicos, como o casamento de Tétis e Peleu, mencionado nessa ode, e o julgamento de Páris, que deu origem à guerra de Tróia.

<sup>65</sup> A presença de formas dóricas, que trazem o ã original dos femininos e de alguns masculinos com final em ē, para os nomes dos deuses (Atana, Afrodita etc.) e de alguns heróis era uma característica da lírica coral grega e, especialmente, de Píndaro. Resolvi preservá-la na tradução para fornecer ao leitor um pouco desse estranhamento presente no original. Ademais, a variação de uma única vogal não é suficiente para deixar alguma dúvida acerca de que deus se trata em cada caso.

<sup>66</sup> Ilítia (equivalente à romana Lucina) era a deusa (ou deusas em alguns casos, e.g., *Iliada* 11.270) que auxiliava no nascimento. Píndaro a descreve como auxiliar das Moiras ou Parcas, divindades do destino, na *Nemeia* 7.

<sup>67</sup> Ártemis era associada à morte das mulheres durante o parto.

<sup>68</sup> Apolo, sobretudo nas representações arcaicas, é representado com a farta cabeleira de um jovem no auge do vigor. Lúcio, *Phoibos*, amiúde traduzido por Febo, por ser ou o deus da luz ou porque traz à luz o que estava oculto, como, nessa ode, o crime de Corônís.

καὶ φέροισα σπέρμα θεοῦ καθαρὸν  
οὐκ ἔμειν' ἐλθεῖν τράπεζαν νυμφίαν,  
οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν  
30 ὑμεναίων, ἄλικες  
οἶα παρθένοι φιλέοισιν ἐταῖραι  
ἐσπερίαις ὑποκου-  
ρίζεσθ' αἰοδαῖς· ἀλλὰ τοι  
ἦρατο τῶν ἀπεόν-  
35 τῶν· οἶα καὶ πολλοὶ πάθον.  
ἔστι δὲ φῶλον ἐν ἀν-  
θρώποισι ματαιότατον,  
ὅστις αἰσχύνων ἐπιχώ-  
ρια παπταίνει τὰ πόρσω,  
40 μεταμώνια θη-  
ρεύων ἀκράντοις ἐλπίσιν.

ἔσχε τοι ταύταν μεγάλην ἀνάταν  
καλλιπέπλου λῆμα Κορωνίδος· ἐλ-  
θόντος γὰρ εὐνάσθη ξένου  
45 λέκτροισιν ἀπ' Ἀρκαδίας.  
οὐδ' ἔλαθε σκοπόν· ἐν  
δ' ἄρα μηλοδόκῳ  
Πυθῶνι τόσσαις αἶεν  
ναοῦ βασιλεύς  
50 Λοξίας, κοινᾶν παρ' εὐ-  
θυτάτῳ γνώμαν πιθόν,  
πάντα ἰσάντι νόφ·  
ψευδέων δ' οὐχ ἄπτεται, κλέπτει τέ μιν  
οὐ θεὸς οὐ βροτὸς ἔργοις οὔτε βουλαῖς.

e, carregando do deus o puro gérmen,  
o banquete nupcial não esperou chegar  
e nem o brado dos polífonos  
30 himeneus, coisas tais que  
coevas as moças companheiras tanto amam,  
com vespertinas canções  
em fazer graça<sup>69</sup>. Mas, repara:  
enamorado-se do distante,  
35 disto muitos já sofreram.  
Há uma raça entre os humanos,  
mais que todas, estultíssima,  
que, desonrando o que é local,  
do longínquo corre atrás,  
40 ilusões ao vento  
caçando com írritos anseios.

Cuida, esta a grande insânia que colheu,  
de Corônios do bel peplo, a ousadia:  
com um hóspede deitou-se, vindo  
45 da Arcádia, no leito nupcial.  
Não escapou ao vigia.  
E no abrigo dos armentos,  
Delfos, tais coisas veio a ouvir  
o rei do santuário  
50 Lóxias, de seu mais direto  
sócio a nova conhecendo<sup>70</sup>:  
a mente que tudo sabe.  
Mentiras não na tocam, nada se lhe escapa,  
nem deus nem mortal, por obras ou manobras.

<sup>69</sup> De acordo com o escoliasta (32c, p. 68 Drachmann), ou porque era comum se fazer votos por uma união abençoada com descendentes, na forma da expressão “σὺν κόροις τε καὶ κόραις” (*syn kórois te kai kórais*, “com filhos e filhas”) ou porque se costumava cantar canções de cunho vulgar para a noiva, para provocá-la, como o ἐκκόρει κόρην, κορώνη (*ekkórei kórēn, korōnē*, “desvirgina a virgem, verga”, vide *Suda* (ADLER), kappa, 2105), como nas *Carmina Popularia*, 881a PMG (PAGE), aproveitando-se do *double entendre* do dito. É possível que aqui o sentido de ὑποκουρίζομαι (*hypokourizomai*) esteja empregado na acepção de “fazer troça”, “ridicularizar”, como glosa o *Suda*, *upsilon*, 516 e 517.

<sup>70</sup> Contrário ao mito tradicional, segundo o qual Apolo teria sabido da traição por meio de um corvo. Note a contraposição entre o epíteto de Lóxias (“Oblíquo”, devido ou à ambiguidade dos oráculos, ou, alternativamente, ao caminho do sol no céu) com *eúthutos nóos*, “(cor)retíssima/ diretíssima mente”.

55 καὶ τότε γνοῦς Ἴσχυος Εἰλατίδα  
 ξεινίαν κοίταν ἄθεμίν τε δόλον,  
 πέμψεν κασιγνήταν μένει  
 θύοισαν ἀμαμακέτῳ  
 ἐς Λακέρειαν, ἐπεὶ  
 60 παρὰ Βοιβιάδος  
 κρημοῖσιν ὄκει παρθένος·  
 δαίμων δ' ἕτερος  
 ἐς κακὸν τρέψαις ἐδαμάσ-  
 σατό νιν, καὶ γειτόνων  
 65 πολλοὶ ἐπαῦρον, ἀμᾶ  
 δ' ἔφθαρεν· πολλὰν δ' [ἐν] ὄρει πῦρ ἐξ ἐνός  
 σπέρματος ἐνθορὸν ἀπώσων ὕλαν. ἀλλ' ἐπεὶ  
 τείχει θέσαν ἐν ζυλίνῳ  
 σύγγονοι κούραν, σέλας δ' ἀμφέδραμεν

70 λάβρον Αφραίστου, τότ' ἔει-  
 πεν Ἀπόλλων· Ὀυκέτι  
 τλάσομαι ψυχᾷ γένος ἄμὸν ὀλέσσαι  
 οἰκτροτάτῳ θανάτῳ  
 ματρὸς βαρεῖα σὺν πάθῃ.  
 75 ὡς φάτο· βᾶματα δ' ἐν  
 πρώτῳ κιχὸν παῖδ' ἐκ νεκροῦ  
 ἄρπασε· καιομένα  
 δ' αὐτῷ διέφαινε πυρά.  
 καὶ ῥά νιν Μάγνητι φέρων  
 80 πόρε Κενταύρῳ διδάξαι  
 πολυπήμονας ἀν-  
 θρώποισιν ἰᾶσθαι νόσους.

τοὺς μὲν ὄν, ὅσσοι μόλον αὐτοφύτων  
 ἐλκῶν ξυνάονες, ἢ πολιῶ

55 Conhecendo de Ísquio<sup>71</sup>, filho de Elatos,  
 hospitaleiro o coito e impiedoso o dolo,  
 enviou a irmã de vigor  
 inelutável, furibunda,  
 até Lacéria<sup>72</sup>, uma vez  
 60 que, do Bebeída, junto  
 às fontes a moça habitava.  
 E aversa deidade,  
 ao mal voltada, a dominou,  
 de que também seus vizinhos  
 65 muitos partilharam e juntos  
 pereceram: muita, no monte, o fogo, único  
 de um germen oriundo, lenha consumiu.

mas, no muro de madeira após deitarem,  
 os pais a filha e de a chama a circundar  
 70 edaz de Hefesto, disse então  
 Apolo: “Já não mais  
 suportarei n’alma que minha prole pereça  
 lugentíssima numa morte,  
 junto da mãe com a grave insânia”.  
 75 Assim falou. E, num passo,  
 pegando o filho do cadáver,  
 arrebatou-o e ardente  
 dividiu-se-lhe a fogueira.  
 E daí, portando-o ao Magnésio  
 80 Centauro, o trouxe a ensinar-lhe  
 como multipenosas  
 dos homens curar as doenças.

A esses, então, quantos vieram, de autógenas  
 chagas companheiros, ou pelo cinéreo

<sup>71</sup> O nome quer dizer, literalmente, Forte (*iskhús*), em grego. O nome do pai, Elatos, em grego, faz menção ao abeto grego (*Abies cephalonica*), comum nas montanhas da Arcádia. Elatos, por sua vez, era filho de Árcades, o herói epônimo da Arcádia, que, no imaginário grego era “o fim do mundo”, daí o “enamorado-se do distante” do v. 34.

<sup>72</sup> Lacéria era uma cidade às margens do lago Bebeída, mencionado a seguir e localizado na fronteira norte da Magnésia. O local da antiga cidade de Lacéria nunca foi identificado e ela não se confunde com a moderna cidade de Lacéria. O lago Bebeída hoje se chama lago Karla.

85 χαλκῷ μέλη τετρωμένοι  
 ἢ χερμάδι τηλεβόλω,  
 ἢ θερινῷ πυρὶ περ-  
     θόμενοι δέμας ἢ  
 χειμῶνι, λύσαις ἄλλον ἄλ-  
 90      λοίων ἀχέων  
 ἔξαγεν, τοὺς μὲν μαλακαῖς  
 ἐπαιδαῖς ἀμφέπων,  
 τοὺς δὲ προσανέα πί-  
     νοντας, ἢ γνίους περάπτων πάντοθεν  
 95 φάρμακα, τοὺς δὲ τομαῖς ἔστασεν ὀρθούς·

ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδεται.  
 ἔτραπεν καὶ κείνον ἀγάνορι μι-  
     σθῷ χρυσὸς ἐν χερσὶν φανείς  
 ἄνδρ' ἐκ θανάτου κομίσει  
 100 ἤδη ἄλωκότα· χερ-  
     σι δ' ἄρα Κρονίων  
 ρίψαις δι' ἀμφοῖν ἀμπνοῶν  
 στέρνων κάθελεν  
 ὠκέως, αἴθων δὲ κεραυ-  
 105      νὸς ἐνέσκιμψεν μόρον.  
 χρῆ τὰ εὐκότα παρ  
 δαιμόνων μαστευέμεν θναταῖς φρασίν  
 γνόντα τὸ παρ ποδός, οἷας εἰμὲν αἴσας.

μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον  
 110 σπεῦδε, τὰν δ' ἐμπρακτον ἄντλει μαχανάν.  
 εἰ δὲ σῶφρων ἄντρον ἔναι'  
 ἔτι Χίρων, καὶ τί οἱ  
 φίλτρον ἐν θυμῷ μελιγάρυες ὕμνοι  
 ἀμέτεροι τίθεν, ἰ-

85 bronze nos membros perfurados,  
 ou por longibaldas fundas,  
 ou pelo fogo estival  
     queimados na pele, ou,  
 pelo inverno, e tendo livrado  
     cada um de suas dores,  
 os alforriou: a esses, maviolos  
 com encantos protegendo;  
 a esses, antálgicas ποῦδες  
     dando a beber, ou os membros enfaixando  
 95 com emplastos. Estoutros, com cortes, pôs de pé.

Mas pelo lucro até a sapiência é agrilhoada<sup>74</sup>.  
 Convenceu também àquele, por grão soldo,  
 o ouro ostentado às mãos  
 a um varão trazer da morte,  
 100 já apesado. E com as mãos  
     então o filho de Crono  
 de ambos lhes varando o peito  
 o alento abateu  
 de pronto, e candente o raio  
 105      transfixou-os com o fatal.  
 Mister há de se buscar,  
 dos numes, o adequado aos mortais juízos,  
 cientes da passada qual por fado temos.

Nunca, ó minh'alma, uma vida imortal  
 110 persigas, mas do possível exaure o engenho.  
 Se, prudente, o antro habitasse  
 'inda Quíron, e nele algum  
 filtro, em sua alma, melífonos nossos hinos  
     pudessem instilar, uma

<sup>73</sup> Cf. Alceu, fr. 360 Voigt, Baquilides fr. 1.1 e a *Ístmica* 2.2.

115 ἀτῆρά τοί κέν νιν πίθον  
καί νυν ἐσλοῖσι παρα-  
σχεῖν ἀνδράσιν θερμῶν νόσων  
ἢ τινα Λατοῖδα  
κεκλημένον ἢ πατέρος.  
120 καί κεν ἐν ναυσὶν μόλον Ἴ-  
ονίαν τάμων θάλασσαν  
Ἀρέθουσιν ἐπὶ  
κράναν παρ' Αἰτναῖον ξένον,

ὃς Συρακόσσαισι νέμει βασιλεύς,  
125 πραῦς ἀστοῖς, οὐ φθονέων ἀγαθοῖς,  
ξείνοις δὲ θαυμαστὸς πατήρ.  
τῷ μὲν διδύμας χάριτας  
εἰ κατέβαν ὑγίει-  
αν ἄγων χρυσέα  
130 κῶμόν τ' ἄεθλων Πυθίων  
αἴγλαν στεφάνοις,  
τοὺς ἀριστεύων Φερένι-  
κος ἔλεν Κίρρα ποτέ,  
ἀστέρος οὐρανίου  
135 φαμί τηλαυγέστερον κείνῳ φάος  
ἐξικόμαν κε βαθὸν πόντον περάσαις.

ἀλλ' ἐπεύξασθαι μὲν ἐγὼν ἐθέλω  
Ματρί, τὰν κοῦραι παρ' ἐμὸν πρόθυρον  
σὺν Πανὶ μέλπονται θαμὰ  
140 σεμνὰν θεὸν ἐννύχαι.  
εἰ δὲ λόγων συνέμεν

115 cura, vê, o convencera  
ainda agora, a justos  
varões dar, de febris enfermidades,  
fosse “filho do Letída”  
ele chamado ou, “do Pai”<sup>74</sup>.  
120 E num navio teria vindo,  
pelo jônico mar singrando,  
à fonte de Aretusa,  
junto do etnaio anfitrião,

que aos siracusanos pastoreia, um rei  
125 gentil com os cidadãos, pródigo com os nobres  
e aos hóspedes, admirável pai.  
Para ele então, dídimas graças,  
tivesse eu vindo, a saúde  
teria trazido, áurea,<sup>75</sup>  
130 e um cortejo dos jogos píticos,  
cintilante um brilho  
às coroas que, vencendo, Ferênico<sup>76</sup>  
um dia arrebato em Cirra<sup>77</sup>.  
De uma estrela do céu,  
135 juro, mais longifulgente do que a luz,  
teria vindo, fundo o ponto atravessando.

Mas relançar a prece por certo eu quero<sup>78</sup>  
à Mãe<sup>79</sup>, cujas filhas, junto ao meu portão,  
com Pã celebram amiúde,  
140 noctívagas, a sacra deusa.  
E dos versos se entender

<sup>74</sup> Asclépio ou Apolo.

<sup>75</sup> O verdadeiro ouro é a saúde, e essa não pode ser comprada.

<sup>76</sup> Ferênico era o nome do famoso cavalo de Hierão, em grego quer dizer “Vitorioso”.

<sup>77</sup> Cirra refere-se à planície adjacente à cidade portuária de mesmo nome, às margens do Golfo de Corinto, próxima a Delfos. Davam-se aí as competições hípicas antes de serem transferidas para o hipódromo no topo do santuário.

<sup>78</sup> Cf. com o “quisera” do v. 1.

<sup>79</sup> Gaia, Terra, também conhecida como Cibele ou Cibebe, célebre por seus dons curativos e de que Píndaro era devoto. Para ela, segundo os escólios, o poeta teria construído um templo em frente de sua casa em Tebas.

κορυφάν, Ἰέρων,  
 ὀρθάν ἐπίστα, μανθάνων  
 οἶσθα προτέρων  
 145 ἐν παρ' ἐσλὸν πῆματα σύν-  
 δυο δαίονται βροτοῖς  
 ἀθάνατοι. τὰ μὲν ὧν  
 οὐ δύνανται νῆπιοι κόσμῳ φέρειν,  
 ἀλλ' ἀγαθοί, τὰ καλὰ τρέψαντες ἔξω.

150 τιν δὲ μοῖρ' εὐδαιμονίας ἔπεται.  
 λαγέταν γάρ τοι τύραννον δέρκεται,  
 εἶ τιν' ἀνθρώπων, ὁ μέγας  
 πότημος. αἰὼν δ' ἀσφαλῆς  
 οὐκ ἔγεντ' οὐτ' Αἰακίδα παρὰ Πηλεῖ  
 155 οὔτε παρ' ἀντιθέῳ  
 Κάδμω· λέγονται [γε] μὲν βροτῶν  
 ὄλβον ὑπέρτατον οἱ  
 σχεῖν, οἶτε καὶ χρυσαμπύκων  
 μελπομενᾶν ἐν ὄρει  
 160 Μοισᾶν καὶ ἐν ἑπταπύλοις  
 ἄϊον Θήβαις, ὀπόθ' Ἄρ-  
 μονίαν γᾶμεν βοῶπιν,  
 ὁ δὲ Νηρέος εὐ-  
 βούλου<sup>83</sup> Θέτιν παῖδα κλυτάν,  
 165 καὶ θεοὶ δαΐσαντο παρ' ἀμφοτέροις,  
 καὶ Κρόνου παῖδας βασιλῆας ἴδον  
 χρυσεῖας ἐν ἔδραις, ἔδνα τε

a suma, Hiërão,  
 correta sabes, que, ouvindo,  
 conheces dos antigos:  
 145 com uma dita, duas desditas  
 dividem com os mortais  
 os imortais<sup>80</sup>. Àquelas os néscios  
 não podem, com graça, suportar;  
 mas os nobres, que o belo afora viram,

150 um fado de alegria há de seguir-te.  
 Olha, ao guia e ao general na mira tem,  
 se por alguém, o Grã Destino.  
 Inabalada vida  
 não foi dada nem a Peleu, filho de Eäco,  
 155 nem sequer ao antídivo  
 Cadmo. Contam que, dos mortais,  
 supina dita lhes coube  
 ter, e que das Auric'oadas  
 Musas, no monte, o canto,  
 160 e em Tebas de Sete Portas,  
 ouviram, quando com a boópe<sup>81</sup>  
 Harmonia um se casou,  
 e o outro, do prudente  
 Nereu com Tétis, ínclita filha,  
 165 e os deuses dividiram com ambos um festim,  
 e de Crono os régios filhos eles viram  
 em tronos de ouro, e dotes

<sup>81</sup> Cf. II. 24.525-33.

<sup>82</sup> Isto é, que tem os olhos como os de uma vaca: largos e encimados por longos cílios.

<sup>83</sup> De Têmis, na O. 13.8, I. 8.31, Hino fr. 30.1;

δέξαντο· Διὸς δὲ χάριν  
 ἐκ προτέρων μεταμει-  
 170 ψάμενοι καμάτων  
 ἔστασαν ὀρθὰν καρδίαν.  
 ἐν δ' αὖτε χρόνω  
 τὸν μὲν ὀξείαισι θύγα-  
 τρες ἐρήμωσαν πάθαις  
 175 εὐφροσύνας μέρος αἰ  
 τρεῖς· ἀτὰρ λευκολένω γε Ζεὺς πατήρ  
 ἦλυθεν ἐς λέχος ἱμερτὸν Θουῶνα.

τοῦ δὲ παῖς, ὄνπερ μόνον ἀθανάτα  
 τίκτεν ἐν Φθίᾳ Θέτις, ἐν πολέμῳ  
 180 τόχοις ἀπὸ ψυχᾶν λιπὼν  
 ᾤρσεν πυρὶ καίόμενος  
 ἐκ Δαναῶν γόνον. εἰ  
 δὲ νόφ τις ἔχει  
 θνατῶν ἀλαθείας ὁδόν,  
 185 χρὴ πρὸς μακάρων  
 τυγχάνοντ' εὐ πασχέμεν. ἄλ-  
 λοτε δ' ἄλλοῖαι πνοαί  
 ὑψιπετᾶν ἀνέμων.  
 ὄλβος δ' οὐκ ἐς μακρὸν ἀνδρῶν ἔρχεται  
 190 ὅς πολὺς εὐτ' ἂν ἐπιβρίσαις ἔπηται.

σμικρὸς ἐν σμικροῖς, μέγας ἐν μεγάλοις  
 ἔσσομαι, τὸν δ' ἀμφέποντ' αἰεὶ φρασὶν  
 δαίμον' ἀσκήσω κατ' ἐμᾶν  
 θεραπεύων μαχανάν.  
 195 εἰ δέ μοι πλοῦτον θεὸς ἄβρὸν ὀρέξαι,  
 ἐλπιδ' ἔχω κλέος εὐ-  
 ρέσθαι κεν ὑψηλὸν πρόσω.  
 Νέστορα καὶ Λύκιον  
 Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις,

ganharam. E a graça de Zeus,  
 por passadas provações  
 170 então intercambiada,  
 pôs de pé seus corações.  
 Mas de novo e em tempo,  
 a um, as filhas por acerbas  
 aflições o espoliaram  
 175 de uma parte da alegria,  
 as três<sup>83</sup>. Contudo, d'Alvibrácia Tiona  
 Zeus Pai veio ao leito desejado.  
 E do outro<sup>84</sup>, ao filho, que único a imortal  
 Tétis em Ftia concebeu, na guerra  
 180 sob flechas a alma abandonou  
 e ergueu, queimado pelo fogo,  
 dos Dânaos o pranto. Se  
 com tino algum mortal  
 a senda trilha da verdade,  
 185 deve, dos Beatos  
 bem suportar o que vier.

Mudam-se os tempos e os ares  
 dos altivolantes ventos  
 e a dita dos varões longe não chega  
 190 amiúde, 'inda que garrada a barlavento.

Pequeno entre os pequenos, grande entre os grandes  
 serei, sempre com juízo à amparadora  
 deidade assistirei, servindo-o  
 de acordo com meu engenho.  
 195 E se um deus fina a riqueza me ofertar,  
 tenho esperança de glória  
 encontrar, alta, no porvir.  
 Nestor e também o lício  
 Sarpédão, fama entre os homens,

<sup>83</sup> Autoonóé, Agave, Ino e Semele, chamada de Tione no verso seguinte e mãe de Dioniso com Zeus. Autoonóé teve a infelicidade de ver seu filho Actéon devorado pelos próprios cães, por ter espiado o banho da deusa Ártemis; Agave, num frenesi báquico destróçou o próprio filho, Penteu; Ino, perseguida pelo marido, o rei Atamas, que fora enlouquecido por Hera, lançou-se no mar junto com o filho Melicertes, tornando-se as divindades Leucoteia e Palemon. Semele, grávida de Zeus, foi convencida por Hera, num ardil, a pedir que Zeus lhe revelasse sua verdadeira forma. Causticada pelo raio, veio a morrer. Zeus, no entanto, salvou o feto de Dioniso e o costurou a sua coxa, onde ele terminou de ser gerado.

<sup>84</sup> Aquiles, morto por uma flechada de Paris dirigida por Apolo.

200 ἐξ ἐπέων κελαδεν-  
 νῶν, τέκτονες οἶα σοφοί  
 ἄρμοσαν, γινώσκομεν· ἅ  
 δ' ἄρετὰ κλειναῖς αἰοδαῖς  
 χρονία τελέθει·  
 205 παύροις δὲ πράξασθ' εὐμαρές.

200 através de sonantes versos,  
 tais como hábeis artesões  
 os enlearam, conhecemos.  
 O valor, em inclitas canções,  
 no tempo se alonga,  
 205 mas poucos as ganham facilmente.

## 4. Comentário da Tradução

### 4.1. Versificação

Como vimos na primeira parte deste artigo, optei por seguir, na apresentação do texto grego e na tradução da *Pítica 3*, a divisão de versos dada pelos escólios métricos antigos (Tessier 15), que foi a disposição adotada durante toda a transmissão textual dos epínicios, inclusive na maioria de suas edições modernas desde aquela de Aldo Manúcio, em 1513 até a de Heyne, em 1817. Por essa disposição ter modernamente caído em desuso, detalho, no que se segue, meus motivos para retomá-la nas odes classificadas como dátilo-epítritas, entre as quais a *P. 3* se insere.

#### a) A versificação da *P. 3* nas edições de Píndaro

Em 1854, Rossbach e Westpahl (1854, p. 128-35), influenciados pelos já aludidos tratados de Boeckh, por quem tinham grande estima, teorizaram a existência de versos chamados “dátilo-epítritos” e propuseram que eles formariam a base de todo um sistema de composição estrófica sobre a qual uma determinada categoria das odes de Píndaro, chamadas por conta disso “dátilo-epítritas”, estaria construída. A *P. 3* pertence a essa categoria<sup>85</sup>. Contudo, a designação “dátilo-epítrito” para sequências formadas pela junção de metros do tipo  $\text{—} \text{—} \text{—}$  e  $\text{—} \text{—}$  é não apenas infeliz, na medida em que o metro dessas odes não é nem composto por dátilos, nem por epítritos<sup>86</sup>, mas também incorreta, já que

<sup>85</sup> Os dois outros dois subgrupos são as odes eólicas e as “oriundas de (metros) jâmbicos” (*ex iambis orta*).

<sup>86</sup> Assim, por exemplo, West (1982a, p. 70) “The term ‘dactylo-epitrite’ (...) is cumbrous and inapposite, but firmly established”. É preciso que se diga, no entanto, que a teoria de Rossbach-Westpahl é muito mais sofisticada do que normalmente se reconhece e, ainda que o nome possa implicar numa conceitualização equivocada do ritmo, as ideias

o andamento desses versos tampouco é dactílico, pois sequências do tipo formam metros coriâmbicos, alguns inclusive já identificados pelos metricistas gregos, como o hemiepos (masculino), para a sizígia ; o prosodíaco, , e o pindárico, , para a junção de um epítrito-trocaico e de um hemiepos. Coriambos, ademais, por serem metros hexássemos, isto é, de seis tempos (3:3), formam estruturas rítmicas completamente diversas dos dátilos líricos, que são tetrássemos (2:2). Não bastasse isso, o dátilo ainda não admite anáclase (isto é, a troca de posição entre a longa e a curta) em sequências dactílicas devido à irracionalidade entre o tempo forte (tese) e fraco (ársis)<sup>87</sup>, mas o coriambo, sim<sup>88</sup>.

Um outro problema com a denominação “dátilo-epítrito” é que, a rigor, a doutrina métrica tradicional denomina de “epítrito” apenas aqueles pés onde a proporção de tempo entre a tese e a ársis é de 3:4, isto é , que é o exemplo dado por Heféstião (Consbruch) no seu manual de metros. Dessa feita, o metro que Rosbach e Westphal chamavam de “dátilo-epítrito” enquadrava-se naquela categoria que os metricistas antigos denominavam *kat'enóplion*, vale dizer, metros derivados do enóplio ( | )<sup>89</sup>, os quais, por serem do

---

que levaram aqueles autores a assim nomeá-lo são interessantes e precisam ser levadas em consideração. Foi Maas o responsável pela distorção dessas ideias com seu opúsculo métrico de 1929. Infelizmente, não haveria espaço aqui para entrar nos detalhes dessa questão.

<sup>87</sup> A doutrina moderna inverteu as definições de tese e ársis. *Vide*, por exemplo, as definições dadas pelo Houaiss a esses termos nos seus respectivos verbetes. Para a doutrina métrica antiga, contudo, o tempo forte era marcado pelo bater (*thésis*) do pé dominante em cada passo (*básis*) da dança e o tempo fraco, pela retirada do pé do chão, por meio de sua elevação (*ársis*). Esses termos, depois, foram transpostos do domínio da dança para o da voz e, assim, a elevação (*ársis*) da intensidade da voz começou a ser identificada com o tempo forte e a sua deposição (*thésis*), com o tempo fraco. Mario Vitorino (vol. 6.1, p. 40, 14-16, Keil; séc. IV EC) reconhece esse duplo uso dos termos ao dizer que *est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono: item arsis elatio temporis soni vocis, thesis depositio et quaedam contractio syllabarum*.

<sup>88</sup> A rigor, nesse caso, falar-se-ia de “metátese”, que é a inversão de posições dentro do *mesmo* metro.

<sup>89</sup> O chamado prosodíaco é uma versão com uma sílaba a mais, isto é, *hipercatalético*, do enóplio: | . Ambos os nomes era intercambiáveis na antiguidade.

gênero ímpar, diferenciavam-se daqueles do gênero par, isto é, os *katà dáktylon*<sup>90</sup>. A esses versos *kat' enóplion* poderiam se juntar *verdadeiros* metros epítritos, como o epítrito trocaico ( | ) e o epítrito jâmbico ( | ) e daí o serem modernamente chamados por alguns teóricos como Gentili, de *kat' enóplion*-epítritos (GENTILI e LOMIENTO, 2003, p. 197-204), o que me parece uma denominação mais acertada.

Apesar disso, o nome “dátilo-epítrito” foi adotado e popularizado por Maas em seu manual de 1929 (p. 15, §55), onde ele codificou as sequências “dátilo-epítritas” por meio de uma série de símbolos: **D** para ; e para <sup>91</sup>; **E** para a sequência e e, onde é uma *anceps* (isto é, uma sílaba que pode ser tanto curta quanto longa<sup>92</sup>), e **d**<sup>1</sup> e **d**<sup>2</sup> para os elementos e , respectivamente. A intenção de Maas, no entanto, não era fornecer uma interpretação *etimológica* desses metros, mas prática; isto é, ele almejava apenas criar um sistema de *notação* que permitisse apreender sinopticamente a estrutura métrica das estrofes em que essa sequências aparecem (WEST, 1982a, p. 70; GENTILI E LOMIENTO, 2003, p. 29). Suas convenções, no entanto, foram tomadas como uma interpretação métrica dos epinícios, o que acabou por confundir ainda mais o assunto.

Na última edição de Píndaro, aquela de Snell-Maehler (1980), por exemplo, o esquema da estrofe, antístrofe e epodo da *P.* 3 pode ser resumido em duas linhas, a saber: (a) estrofe e antístrofe<sup>93</sup>,

e\_D || e\_D \_E || \_D || D d<sup>2</sup> d<sup>2</sup> | \_E \_d1 || e \_D \_e || De \_E || D \_e \_ ||

<sup>90</sup> Platão, *República*, 3.399e.1 seq.

<sup>91</sup> A abreviação e refere-se a “epítritos”, mas o metro que ela denomina é, na verdade, um crético!

<sup>92</sup> Chamada por Maas de “*anceps interpositum*”, um termo sem amparo na doutrina métrica antiga e justamente criticada por West (1982a, p. 70): “The ‘link-syllable’ is a false concept as far as the process of creation is concerned. Greek poets compose with cola and need no mortar to join them”. Além disso, a notação e e pressupõe que seja sempre monossilábico, isto é, , quando, na verdade, essa posição pode ser ocupada por dissílabos da forma como na *P.* 1.92.

<sup>93</sup> Onde | indica fim de palavra, || de verso e ||| de um dos elementos da tríade.

e (b) epodo<sup>94</sup>:

e \_ D || E \_ e || e \_ D \_ | e || e \_ D \_ || D \_ E || D \_ E || D \_ D || e \_ D \_ e  
 \_ || d<sup>2</sup>d<sup>2</sup> \_ E |||

Uma notação certamente conveniente, mas obviamente de pouco valor, por opaca, para quem se interessar em entender o ritmo dessa ode. Além disso, essa notação, que resume a versificação das edições modernas, esconde, em sua aparente simplicidade, versos de 18, 19 e até de 21 sílabas, como no caso do v. 4 da estrofe/antístrofe, ao passo que, de acordo com a versificação tradicional, o maior verso alcança um máximo de 12 sílabas. É importante que se diga que, para os metricistas antigos, o limite teórico máximo para um verso era de 32 tempos, ou mais ou menos a extensão de um tetrâmetro anapéstico. Pela versificação moderna da P. 3, contudo, o v. 4 da E/ A dessa ode, com suas 21 sílabas apresentaria impressionantes 31 ou 32 tempos, a depender da *anceps*, se longa ou breve, dessa linha.

Para uma disposição gráfica na página, que desconsidera a natureza performativa do verso grego, e cuja principal vantagem é auxiliar a crítica textual<sup>95</sup>, esses detalhes técnicos podem parecer de somenos importância. Para a consideração do ritmo poético dos epinícios, no entanto, elas são fundamentais, na medida em que alteram nossa experiência com o texto de partida, algo de grande importância em uma tradução, mesmo que esta não tenha como objetivo tentar recriar o ritmo do original.

Uma tradução poética, conseqüentemente, para merecer esse nome não deveria ignorar tais questões de cunho métrico, ainda que possa preferir entre uma ou outra disposição dos versos, ou ainda que opte pelos chamados versos livres, ou soltos, que, mesmo se desprovidos de metro,

<sup>94</sup> Ao longo desse artigo irei utilizar as seguintes abreviações: Estrofe, E; Antístrofe, A; Epodo, Ep.

<sup>95</sup> No entanto, veja os problemas causados por emendas ao texto pindárico oriundas de uma adesão por demais estrita à um resposta estrófica que se baseia na interpretação desse grupo de odes como tendo uma base “dátilo-epítrita” em Gentili (1991), *Pindarica I*.

não o são de *ritmo*<sup>96</sup>. Em qualquer um dos casos, o tradutor precisa estar ciente dessas questões e, preferencialmente, informar seu leitor.

Para além das questões postas por uma poética da tradução, uma outra vantagem que vejo em retornar à divisão métrica vigente até o séc. XIX é a de se preservar o elo com toda uma rica tradição de traduções e de recepção da poesia pindárica que se inicia na Renascença, com a redescoberta de Píndaro na Europa. Do contrário, um leitor incauto poderia se perguntar, por exemplo, porque as traduções de José Bonifácio de Andrada e Silva (1861, p. 116-39) da *O. 1*, de um lado, e, para citar o exemplo mais célebre, as de Hölderlin, de outro, foram traduzidas em versos tão curtos quando comparadas, por exemplo, com as de Haroldo de Campos (1969, p. 109-20) e Mário Faustino (1957). Para os que se interessam pela ode pindárica *qua* forma poética (a qual, de fato, marca o renascimento do gênero “ode” na Europa a partir do séc. XVI), a adoção dos períodos *boeckhianos* torna mais difícil o reconhecimento do elo entre o modelo antigo e as odes de Ronsard ou os *Pindaricks* de Ben Johnson, Abraham Cowley ou Thomas Gray. Resumindo, a quebra de tradição representada pela mudança na disposição dos versos dos epínios de Píndaro contribui para um obscurecimento não apenas da importância que a forma de seus poemas teve na definição do gênero e da forma “ode” bem como da relação entre o passado e o presente literários desse gênero/ forma, sem trazer qualquer vantagem para a elucidação do ritmo dos poemas, quando não em detrimento de alguma. A meu ver, a divisão colométrica moderna deveria ser abandonada.

## **b. Versificação da tradução**

Nessa tradução mantive a isostiquia com o original, isto é, cada estrofe apresenta o mesmo número de versos do texto de partida, algo

---

<sup>96</sup> A denominação de verso “polimétrico” por Haroldo de Campos em seu ensaio *Píndaro Hoje* (1969, p. 112), hoje em dia muito em voga, ainda que pomposa, diz pouco. Os versos de Píndaro já são polimétricos (*symmikta*) no original, além disso, uma tradução “polimétrica” implica no uso de um conjunto determinado – e não *indeterminado*, como na tradução de Haroldo – de metros. Não há razão, portanto e a meu ver, para se dispensar a nomenclatura tradicional em português de “metro livre”.

que me pareceu necessário para preservar as referências internas da ode, cuja importância discutirei mais abaixo. Visei, ainda, o paralelismo de conteúdo e o isossilabismo, sem, no entanto, me deixar limitar, em nenhum momento, por um esquema por demais rígido a ponto de descartar o que considero bons versos simplesmente por não caberem na medida da linha, o que seria absurdo.

Consequentemente, a medida do verso na tradução é, acima de tudo, ditada pela fala, não pela escrita; ela é acústica, e não visual, e, assim, nem sempre palavras que na página aparecem separadas assim o são na *performance* do poema, feito para ser declamado. Tanto a lírica grega quanto a portuguesa obedecem, ainda que por meio de diferentes sistemas métricos e fonotáticos, ao princípio da sinafia, isto é, da união e coalescência entre fonemas adjacentes. No entanto, ao passo que a elisão de vogais dentro do verso grego é rara devido à tendência a se evitar o hiato pela interposição de consoantes ou de um *nu* móvel, no português, não havendo essa limitação, as vogais naturalmente se aglutinam quando em contato, seja por elisão, ditongação ou degeminação, preservando, assim, a sinafia do verso.

As regras de coalescência no português do Brasil são bastante simples<sup>97</sup>. Essa acontece sempre que: (1) duas vogais átonas se encontrem e uma delas seja alta ou (2) sempre que *e*, *i* e *u* (ou o *l* final no PB, que se vocaliza) em final de palavra forem seguidos por vogal, átona ou tônica, tornando-se respectivamente as semivogais /j/ ou /w/. Por outro lado, se vogais nasais raramente se elidem de acordo com Câmara Jr. (1970, p. 49), por terem sílaba travada, isto é, fechada por consoante nasal, os ditongos tônicos decrescentes, de regra, não o fazem<sup>98</sup>. Dessa forma, algumas irregularidades são apenas superficiais, desaparecendo durante a *performance*.

E aqui cabe fazer uma distinção entre *performance*, isto é, a declamação da poesia, e leitura, sejam ambas em voz alta ou silenciosa (ZUMTHOR, 2010, p. 164 seq.). A declamação é uma forma marcada de leitura e sempre pressupõe uma interpretação emotiva do poema, além

<sup>97</sup> Para uma visão sinóptica, vide Collischon (2014 [1996]), p. 91-123.

<sup>98</sup> Para mais detalhes, Collischon, idem, especialmente p. 116-18.

de atenção à sua estrutura fonético-melódica, às pausas, às regras de declamação de poesia em português, à intenção do poeta/ tradutor com o objetivo de se interpretar vocalmente o que está escrito. A simples leitura em voz alta, por outro lado, não tem essa preocupação e demove o texto poético para a dimensão da escrita, efetivamente destruindo a sinafia e tantas outras de suas características. Esta tradução da *P. 3*, portanto, foi imaginada para ser declamada, em voz alta ou no teatro da mente, tanto o faz, mas não para ser lida como prosa.

Quanto à extensão dos versos, se observarmos o texto grego da *P. 3*, acima, veremos que ela varia entre 5, 6, 7, 8, 10, 11 e 12 sílabas. O *leitmotiv* rítmico dessa ode é o verso pindárico de onze sílabas (

<sup>H)</sup><sup>99</sup> que abre a E/A e o epodo e transita para a forma de um estesicoreu, no v. 2-E. Este, por sua vez, introduz e amplifica o andamento dos enóplio-epítritos, com suas sequências e do epodo. Ao final da E/A, o trímetro epicoriâmbico acatalético do v. 11 e o encomiológico do v. 12 representam uma variação rítmica do pindárico: a primeira parte do v. 11, dividido pela sílaba indiferente, repete a cabeça do pindárico, ao passo que a primeira parte do v. 12 repete sua coda. Adicionalmente, o ritmo da coda do v. 11 é a inversão daquele da cabeça, ao passo que o da coda do v. 12 ecoa o dímeter jâmbico acatalético do v. 15-E, último movimento da ode. Paralelamente, no português, a forma isossilábica, o hendecassílabo, que é apontada por Spina (2003) e Ali (1999) como bastante antiga na língua e reservada, no *Cancioneiro Geral* de Garcia Resende para “os assuntos graves e heróicos” (SPINA, 2003, p. 64) devido ao seu andamento anfibráquico (× ‘ ×× ‘ ×) (ALI, 1999, p. 102), parece ser uma escolha adequada para fazer ecoar o pindárico e, por isso, o adotei.

De modo geral, na *P. 3* os versos de 11 sílabas da abertura são seguidos de medidas decrescentes de 8, 7 e 6 sílabas na E/A que, com suas formas créticas e coriâmbicas, ampliam o movimento sugerido pelo

<sup>99</sup> O pindárico de 12 sílabas do v. 5-E é daqueles que Gentili (2012 [1995], p. 87) classifica com o do tipo (c), isto é, terminados por um hemiepos feminino e, portanto, com uma longa a mais. Segundo Tessier (1989), os comentadores antigos identificam 12 tipos diferentes de “Pindáricos”.

pindárico, até consolidá-lo no hemiepos masculino do verso 5-E/A, o menor de toda a ode e reservado, como se percebe pela progressão rítmica, para o seu umbigo: aí aparecem expressões parentéticas, frases de efeito e/ou transições. No epodo, margeiam o terceiro pindárico de doze sílabas do v. 5, as duas estruturas quirais de 8-6 e 7-8 sílabas dos vv. 3-4 e 6-7, respectivamente. Na lírica portuguesa, a combinação de deca-, hende- ou dodecassílabos com rendondilhas (menores ou maiores) e octossílabos sempre foi comum (ALI, 1999, p. 103), algo natural se considerarmos que o hendecassílabo pode ser dividido em dois hemistíquios de 5' + 5<sup>100</sup>, 5 + 6, 4' + 6 ou 6 + 4, sendo a forma 7 + 3 e seu inverso de emprego limitado (SPINA, 2003, p. 66-7). Os versos de oito sílabas nessa ode correspondem, ademais, a dímteros jâmbicos acataléticos no texto de partida, um andamento que, na forma do trímetro jâmbico latino, se especula que tenha dado origem aos primeiros octossílabos no romance, por volta do séc. X EC (SPINA, 2003, p. 41). Octossílabos viriam a se tornar extremamente populares durante toda a baixa idade média, já que “o romance bretão primitivo, o romance cortês, a *lais* de Marie de France, as narrativas versificadas, a poesia didática, a poesia lírica, se servem do metro octossílabo” (SPINA, 2003, p. 42). Ele também foi usado nos dois poemas épicos *Fragment d’Alexandre* e *Gormund et Isenbarde* e, largamente, no drama.

Nunca é demais enfatizar que essas correlações que faço entre a estrutura métrica grega e a versificação da lírica portuguesa por mim adotada na tradução são admitidamente o fruto de um feliz *coincidência*, pois, como procurei enfatizar, a versificação grega e a portuguesa estruturam-se a partir de sistemas diferentes. Os paralelos que traço, no entanto, servem para mostrar, em primeiro lugar, que a colometria antiga cabe melhor dentro do nosso sistema poético tradicional e, em segundo, que as formas utilizadas na tradução não são um decalque servil do original grego, mas um reflexo que se insere na tradição da práxis poética em língua portuguesa. Ao fim e ao cabo – e isso é importante que se ressalte –, o que o tradutor está sempre a procurar numa tradução são exatamente coincidências deste tipo: pontos tangenciais onde dois

100

A apóstrofe indica sequência grave, i.e., com sílaba átona descontada.

sistemas se tocam e, a partir dos quais, se pode apoiar a projeção de uma forma na outra. A importância de se ter consciência e, ainda mais importante, de se comunicar ao leitor de maneira inequívoca que tais paralelos são, em casos de línguas e sistemas tão distantes como o grego antigo e o português, quase que totalmente fortuitos, ainda assim se impõe, para que não se perpetue a ideia de uma falsa fidelidade formal ao original que, algumas vezes, se vê em algumas discussões sobre a tradução da poesia greco-latina.

### c. Dicção e Estilo

No âmbito da dicção e do estilo, meu objetivo principal foi o de tentar encontrar um equivalente em português que desse conta de duas características principais do estilo pindárico, conforme vimos na primeira parte desse artigo: os nomes compostos e as inversões, sobretudo a anástrofe, o hipérbato e a sínquise. Minha metodologia para lidar com esses recursos poéticos na tradução foi obviamente o de não os apagar, mas, ao contrário, de lhes dar tanta proeminência quanto me parece que têm no original, sem medo de extrapolar, inclusive, os limites da língua portuguesa, com o intuito de enriquecê-la através da inseminação, nela, do “pindárico”, como considero ser a tarefa do tradutor. Tratarei primeiro dos vocábulos compostos e depois das figuras de sintaxe.

A tradução dos nomes gregos próprios e, mais ainda, dos compostos por aglutinação, é sempre um tópico polêmico<sup>101</sup>. Se, por um lado, há aqueles que resistem à introdução de neologismos na língua portuguesa ou até mesmo sustentam que o português, ao contrário da língua grega, não é capaz de formar novas palavras por aglutinação, há, contudo, os que, propondo o enriquecimento do vernáculo, defendem a criação de tais compostos<sup>102</sup>. É nessa última categoria que, como tradutor

---

<sup>101</sup> Nesta ode em particular, não há nomes próprios que considere problemático e os esclarecimentos necessários foram feitos *ad hoc* nas notas de rodapé à tradução. Os nomes compostos, bastante comuns nessa ode, merecem um tratamento mais detalhado.

<sup>102</sup> Felizmente, os tradutores de Píndaro me parecem mais ousados que aqueles de outros autores, veja-se o exemplo de José Bonifácio (*vide* mais abaixo), de Haroldo de Campos e, modernamente, de Roosevelt Rocha, em sua Introdução à tradução completa

de Píndaro, me enquadro. Minhas observações aqui não são, por óbvio, prescritivas, mas apenas detalham o caminho que resolvi seguir e os critérios em que embaso minhas escolhas.

Ainda que a última posição das duas acima listadas nos pareça a mais inovadora e arrojada, José Bonifácio de Andrada e Silva, o primeiro tradutor de uma ode de Píndaro para a língua portuguesa, já a propunha na segunda metade do séc. XVIII. Segundo ele:

Onde acharemos nós uma só palavra que exprima a energia do *Elater*, e outra que pinte ao ouvido a rapidez galopante dos dous anapestos do epitheto ἀκαμαντοπόδός [ăkămantöpödôs]? Para podermos pois traduzir dignamente a Pindaro, ser-nos-hia preciso enriquecer primeiro a lingua com muitos vocabulos novos, principalmente compostos, como provavelmente fizeram os mesmos Homero e Pindaro para com a sua: se por fatalidade nossa o immortal Camões, que tanto tirou do latim e italiano, não ignorasse o grego, certo teria dado ao seu poema maior força e laconismo, e á lingua portugueza maior emphase e riqueza. Nós já temos muitos vocabulos compostos tirados do latim, e porque não faremos, e adoptaremos muitos outros, tanto ou mais necessarios em poesia, como por exemplo: *auricómada*, *roxicómada*, *boquirubra*, *bracciorosea*, *olhinegra*, *olhiamorosa*, *argentipede*, *tranciloira*, *docirisonha*, *docifallante*, etc., etc.? Ousem pois os futuros engenheiros brasileiros, agora que se abre nova época no vasto e nascente Imperio do Brasil á lingua portugueza, dar este nobre exemplo; e fico, que apesar de franzirem o beijo puristas acanhados, chegará o portuguez, já bello e rico agora, a rivalisar em ardimento e concisão com a lingua latina, de que traz a origem. (de Andrada e Silva, 1861, p. 124-25; preservou-se a ortografia do original.).

Essa atitude, que poderíamos classificar como de vanguarda, é um primeiro convite à prática daquilo que, mais tarde, Haroldo de Campos

---

da obra do poeta. Para uma apreciação dos resultados da tradução de Roosevelt, veja Tavares da Silva (2018).

(1969) irá popularizar em *Píndaro, Hoje* como “tradução criativa” ou “transcrição”.

A bem da verdade, a criação de compostos por composição em português sempre foi uma tendência natural da língua, e não apenas da literária mas também da falada, como comprova o alto número de vocábulos formados por haplogia tanto num registro mais culto (*tragicômico, auriverde, fidalgo, planalto, filantropo, sociopata, tremeluzente*) como num mais coloquial (*boquiaberto, portunhol, mãedrasta, bebemorar, showmício, namorido, sacolé, pontapé, chafé, bolsolixo*) e, principalmente, mas nem por isso menos importante, vulgar (*vulgívaga, vampeta, vagaranha*) etc. Como demonstram Andrade e Rondinini (2016), donde colhi alguns desses exemplos, antes de se constituírem numa curiosidade da língua, eles são o fruto de regras precisas e produtivas no português falado.

Destarte, o argumento normalmente invocado contra a recriação dos compostos gregos no português, a saber, de que a língua portuguesa não é dada à formação por aglutinação, ou que um tal processo apenas se daria por meio de uma criação erudita, não é substanciada por estudos linguísticos. Não é meu objetivo, aqui, discutir em detalhes essa questão, de que irei tratar em outro artigo, mas apenas pontuar, de maneira breve, que a língua portuguesa, como defendia José Bonifácio, é muito mais plástica e flexível do que mormente se argumenta e que, de maneira contrária à injunção daquele erudito, vem sendo sistematicamente empobrecida por ideias de um purismo castiço que não encontram lastro nem na sua história diacrônica, de um rico lirismo marcado pela complexidade e sofisticação vocabular, nem na sincrônica, dada a criatividade do brasileiro em cunhar novas palavras, e, muito menos, nos estudos linguísticos.

Na tradução dessa ode de Píndaro, portanto, minha primeira abordagem foi sempre a de tentar usar compostos formados por aglutinação, mormente por haplogia, ou *portmanteaux*<sup>103</sup>. Assim, *verti εὐρυμέδων (eurymédōn)* por *vastipotente*, tirando vantagem da

<sup>103</sup> Sobre a formação de vocábulos por *portmanteaux* e haplogia no português do Brasil, ver Braga e Pacheco (2019). Desnecessário dizer que algumas de minhas

regra que determina que palavras terminadas em *-e/-o* podem participar como primeiro membro de um vocábulo formado por aglutinação pela perda do *-e/-o* e conseqüente inserção de um *-i*. Assim, *matriarca*, *cancerígeno*, *carnívoro*, *dulcífico* etc. O mesmo processo foi usado para recriar em português os unicismos γυιαρκής (*gyarkés*), *membrivrente*, os quais, mesmo não estando dicionarizados, apresentam os dois elementos suficientemente claros para serem facilmente deduzidos por um leitor de poesia, diretamente ou com auxílio de um dicionário. Outros compostos recriados de forma semelhante são τηλεβόλος (*tēlebólos*), *longibala* (onde o segundo termo pode ser facilmente entendido a partir do substantivo *bala*, no sentido de “projétil”); τηλαυγέστερος (*tēlaugésteros*), *longifulgente*; λευκώλενος (*leukólenos*), *alvibrácia*; χρυσάμπυξ (*khrysámpix*), *auricoroada* (na tradução com síncope e diérese para preservar a cadência grave).

Ματροπόλος (*matropólos*) poderia ter sido rendido por *matriauxiliadora*, seguindo o mesmo raciocínio. Há, porém, um termo mais adequado, mesmo que não esteja ainda dicionarizado ou conste no VOLP, por recente, que é o de “doula”, nome dado à profissão da assistente que presta auxílio à parturiente<sup>104</sup>. Note-se, aqui, que a tradução de *matropólos* por “parteira” não seria adequada, já que a deusa Ilítia (equivalente à Lucina dos Romanos) vela sobre o parto das mulheres<sup>105</sup>, podendo torná-los fáceis, difíceis ou até impossíveis, mas não atua como parteira, ao menos dos humanos.

As exceções, por outro lado, deram-se apenas quando (a) o composto resultante produzia uma forma obscura, a partir da qual seria

---

opções não são inéditas, mas já apareceram em outros poetas ou foram propostas por outro tradutores, como Odorico Mendes.

<sup>104</sup> De acordo com o verbete da *Encyclopedia Britannica* online (CORFIELD, J., 2012), o termo teria sido usado pela primeira vez pelo antropólogo Dana Rafael. Veja também a definição de “doula” dada pela Adoulas-RJ em <http://doulasrj.com.br/o-que-e-uma-doula/>. O verbete da Wikipédia também já registra o termo: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Doula>.

<sup>105</sup> Além de Píndaro, ματροπόλος é atestado somente por Hesíquio, mas no plural, com o sentido de “abelhas” que assistem à rainha, uma glosa que nos ajuda a entender o sentido de “auxiliares”, uma vez que as abelhas obviamente não fazem o parto das larvas, mas atendem à rainha no cuidado daquelas.

difícil para o leitor identificar os dois elementos originais da palavra, mesmo com auxílio de um dicionário; (b) o composto, graças à audácia de poetas e tradutores pretéritos, já estava dicionarizado ou tinha um equivalente semelhante, como πάμφωνος (*pámphōnos*), *polífono*; αὐτόφυτος (*autóphytos*), *autógeno*; ou, finalmente, (c) quando a tradução resultaria em um cacófato. Nessas situações, avalei duas possibilidades: a primeira, no caso de (a), de acrescentar uma nota que explicasse o sentido do neologismo, o que fiz sempre que me pareceu que a contribuição para a recriação do efeito poético do original em português fosse maior que o incômodo de desviar o leitor para uma nota. Nos outros, preferi utilizar-me de perífrases, até porque convenientes ao metro, como em μηλόδοκος (*mēlódokos*), que traduzi por “abrigo de armentos” e εὐῖππος (*éuiḗppos*), “bem montado”, καλλιπέπλος (*kallipéplos*), “do bel peplo”<sup>106</sup>. Essa última solução apliquei também a alguns compostos cuja tradução já adquiriu um caráter quase formular em português, como, por exemplo, no caso de “Tebas de Sete Portas” (*heptapýlois (...) Thēbais*).

Apenas um composto nessa ode se enquadra entre aqueles em que uma recriação não me pareceu adequada, seja porque as soluções que encontrei resultavam no que me pareciam cacófatoss, seja porque uma perífrase soaria pouco poética: βοῶπις (*boōpis*), “quem tem os olhos como os de uma vaca”<sup>107</sup>. A imagem que o epíteto evoca era uma característica física feminina apreciada pelos gregos (e outras civilizações pré-industriais)<sup>108</sup>: olhos largos encimados por longos cílios. Infelizmente, “vaca” tornou-se um termo de abuso em nossa cultura. Pareceu-me melhor, por isso, introduzir um possível<sup>109</sup> neologismo no português, acrescentando uma nota a essa passagem, o que, em tais casos, torna-se

<sup>106</sup> Esses dois últimos provavelmente *bahuvrihis* com o sentido de “cavaleiro” e “rica” ou “elegante”.

<sup>107</sup> O “olhitáurea” ou “olhitoura” que Odorico tomou emprestado de Filinto Eliso para Hera (MENDES, Notas ao Canto I, v. 491, p. 875), ainda que me pareça adequado para a esposa de Zeus, não casaria bem com a imagem que podemos ter ou fazer de uma deusa como Harmonia.

<sup>108</sup> Ele é comum, por exemplo, na poesia pré-islâmica das *Mu’allaquat*.

<sup>109</sup> Digo “possível”, porque não pude encontrar o termo usado correntemente em português. Em italiano já está dicionarizado *boopide*, com o mesmo sentido.

inevitável porque nem o composto é claro, nem seu sentido é dedutível a partir das partes, que não se encontram dicionarizadas<sup>110</sup>.

No que tange às inversões e descontinuidade sintáticas, os gramáticos e dicionários da língua portuguesa, em sua maioria, classificam as interrupções da ordem dita “natural” do português, isto é, SVC, como perturbações que obscurecem o sentido na frase<sup>111</sup>. Distinguem, além disso, esses fenômenos entre si pelo grau da alegada “perturbação” do sentido, a saber, branda (anástrofe), média (hipérbato) e severa (sínquise). Essa não era, obviamente, a avaliação dos gramáticos e retores clássicos, que viam nessas figuras de sintaxe uma forma de dar proeminência a determinadas partes do discurso ou de mimetizar emoções através da sintaxe. Há, a meu ver, uma série de equívocos causados pela chancela e adoção desses preceitos da gramática tradicional do português na práxis de tradução de poesia (ou outras formas de discurso marcado), não somente porque é bastante problemático falar de uma “ordem natural” na língua portuguesa, onde pode haver apenas uma tendência, como é bem sabido pela Estilística da nossa língua e como comprovam estudos linguísticos<sup>112</sup>, mas igualmente porque tal atitude normativa ignora tanto a realidade da língua falada, onde essas inversões são comuns, quanto da linguagem retórica e poética do próprio vernáculo, onde elas se constituem numa verdadeira regra de sintaxe expressiva.

<sup>110</sup> O Houaiss registra “boopídeo” como termo científico, relativo a uma classe de insetos do gênero *Amblycera*, sem, contudo, explicar sua etimologia. O Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa registra tanto esse quanto “boópida”, mas aqui, como é sempre o caso no VOLP, falta a definição que poderia ajudar o leitor comum. Além disso, todos os outros compostos com ὄψ (*óps*) em português terminam em -ope e não -ópida: *ambliope*, *ametlope*, *botlope*, *ciclope*, *conope*, *megalope*, *melanope*, *nictalope*, *poliope* etc.

<sup>111</sup> Sempre se deu pouca atenção à questão das inversões na língua portuguesa e ao seu possível valor comunicativo. Sobre isso, veja Funk (1996). Na maior parte das gramáticas, o assunto aparece como apêndice. É raro encontrar juízos como os de Napoleão Mendes de Almeida (§ 854, p. 502 *seq.*) que vê nas inversões “uma das belezas que o português, mais do que as línguas suas irmãs, conservou do latim”.

<sup>112</sup> Veja, por exemplo, Pezatti (1993), Coelho e Martins (2012). No âmbito da literatura, o tema é tratado extensivamente por Martins (2008, p. 208 *seq.*).

Por exemplo, a ninguém soar poético, estanho, pomposo etc., ouvir alguém dizer “está pronta a comida”, ou, então, “dos meus problemas, cuido eu”, dois exemplos clássicos de anástrofe. São também comuns frases do tipo “ela é uma bela mulher e inteligente”, “caro esse restaurante, não?”, ou, para citarmos um exemplo comum entre os gramáticos, “brincavam antigamente na rua as crianças”, todos exemplos correntíssimos de inversões. Muito embora a estrutura sintática dessas frases tenha um nível de complexidade comparável ao de algumas inversões em Píndaro, um falante nativo poderia compreendê-los automaticamente, sem qualquer tipo de análise ou esforço verbal. Na verdade, utilizamo-nos de muitas estruturas parecidas no dia a dia sem sequer nos darmos conta.

Se essas inversões são comuns e produtivas na linguagem falada e mesmo na prosa culta, mas não necessariamente acadêmica, quanto o mais não o serão na poesia. Além disso, contrário ao que se poderia pensar, inversões não são um recurso da poesia do passado, utilizadas apenas pelos poetas barrocos, românticos ou parnasianos. A bem da verdade, elas fazem parte da dicção de poetas de todos os tempos. Dessa forma, não precisamos recorrer a Camões (exemplo clássico de tais casos) ou então a um Filinto Elísio ou, entre nós, a um Bilac ou a um Alberto de Oliveira. Poetas dos mais contemporâneos, alguns, inclusive, cuja dicção frequentemente tomamos por simples e direta, utilizaram-se dos mais variados tipos de inversão. Em Vinícius de Moraes, um poeta que ninguém acusará de ser barroco, podemos encontrar, por exemplo, versos do tipo: “De repente da calma fez-se o vento | Que dos olhos desfez a última chama”<sup>113</sup>, ou, em Hilda Hilst, “Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo | Tomas-me o corpo”<sup>114</sup>.

O poeta da simplicidade por excelência, Manuel Bandeira, pôde escrever, sem causar espanto ou repúdio em seus companheiros modernistas, versos como “Mas, como o dele, batia | Dela o coração também”<sup>115</sup>. É seu também um dos exemplos mais citados pelos gramáticos

---

<sup>113</sup> *Soneto de Separação*, 5-6.

<sup>114</sup> *Porque há desejo em mim*,

<sup>115</sup> *Cartas a Meu Avô*, 23-4

sob a rubrica geral de “hipérbato”: “Quando a indesejada das gentes chegar”<sup>116</sup>. Em Cecília Meireles, lemos estes belos versos: “As mesmas salas deram-me agasalho | onde a face brilhou de homens antigos”. Um outro, mais sofisticado, mas importante a meu ver justamente pela reapropriação da “frase labiríntica”, é aquele dado por Carlos Drummond de Andrade no quarto terceto de *A Máquina do Mundo*: “a máquina do mundo se entreabriu | para quem de a romper já se esquivava | e só de o ter pensado se carpia”. No terceiro terceto do mesmo poema, ainda, este verso que com justiça mereceria o título de “pindárico” pelo hipérbato: “os mesmos sem roteiro tristes périplos” (9.3). No ultramar, Fernando Pessoa, ícone da modernidade, tampouco se acanha das inversões em seu *Mensagem*: “Vivemos, raça, porque houvesse | Memória em nós do instinto teu” (*Segundo: Viriato*).

Não se questiona, porém, que foram os poetas do barroco e do romantismo que mais tiraram proveito das inversões, e, dentro de cada um desses períodos, nenhum, talvez, com maior arte do que Gregório de Matos Guerra e Gonçalves Dias. De Gregório de Matos os exemplos são tantos e conhecidos que me escuso de citá-los. De Gonçalves Dias, cito um tipo de inversão bastante comum em Píndaro e na lírica grega em geral, o hipérbato entre o objeto, direto ou indireto, do verbo e seu complemento, como em *Ainda um Vez, Adeus*, vv. 10-12: “Derramei meus lamentos | nas surdas asas do vento | do mar na crespa cerviz”. No mesmo poema, temos um belo exemplo (XII, vv. 89-92) de anástrofe e hipérbato: “(...) Horrendo caos | Nessas palavras se encerra, | Quando do engano, quem erra, | Não pode voltar atrás!”.

Finalmente, para concluir esse elenco, que está longe de ser exaustivo, alguns belos hipérbatos retirados do *Cântico do Calvário*, de Fagundes Varela. Aqui, eu gostaria de ressaltar que a ausência de pontuação, amiúde invocada como obrigatória para evitar ambiguidades, em nada prejudica a imediata compreensão dos versos, mas em muito

116

*Consoada*, 1. Esse verso foi inclusive questão da FUVEST, mas é curioso notar que entre as opções (clímax, eufemismo, sínquise, catacrese, pleonasma) não existia “hipérbato” ou, como seria mais acertado “anástrofe”, o que revela que a definição de tais termos não tem a precisão que se poderia supor.

faria deles destruir o ritmo, se empregada. O v. 21 é paradigmático nesse sentido: “São mortos para mim da noite os fachos”. Houvesse o poeta separado “para mim” ou “da noite” por vírgulas, teria anulado a bela cadência do tetrâmetro jâmbico com pausa após a 6ª sílaba. O próximo exemplo é semelhante (vv. 31-2), “Nem de teus olhos no cerúleo brilho | Acharei um consolo a meus tormentos”, onde outra vez se vê a anástrofe entre a locução adverbial locativa “no cerúleo brilho” e o complemento adnominal “de teus olhos”. Há de se notar, ainda, que o primeiro verso media o hipérbato entre a conjunção “Nem” e todo o segundo verso.

Em Píndaro, a extensão e a intensidade das inversões variam sempre de acordo com algum propósito; jamais são fortuitas. No próêmio desta ode, por exemplo, podemos ver como ele utiliza uma estrutura sintática convoluta para elaborar uma cautelosa e lenta *recusatio*, a saber, a de que ele, ao contrário das pessoas comuns, incapazes de ver nos acontecimentos o desígnio dos deuses, não exprimiria um desejo na superfície piedoso, mas que, quando examinado (como o será no restante da ode), revela-se ímpio e perigoso:

Ἦθελον Χίρωνά κε Φιλλυρίδαν,  
εἰ χρεῶν τοῦθ' ἀμετέρας ἀπὸ γλώσ-  
σας κοινὸν εὗξασθαι ἔπος,  
ζῶειν τὸν ἀποιχόμενον,

Quisera o filho de Filira, Quíron,  
se mister, de nossa língua, houvera  
vulgar de se lançar tal dito,  
ainda viver, quem já se foi,

A separação da hipotética prece/verso/dito<sup>117</sup> nos vv. 1-4 por uma condicional parentética (vv. 2-3)<sup>118</sup> suaviza a recusa do que se pode imaginar dito de maneira leviana, como Píndaro dá a entender<sup>119</sup>,

<sup>117</sup> Ἐπος, no grego, é ambíguo aqui, e pode querer significar todas essas coisas.

<sup>118</sup> Para uma análise dessa estrutura, ver Pelliccia (1987).

<sup>119</sup> Daí minha tradução por “vulgar”, que me parece igualmente ambíguo: num registro mais alto é “que é comum a todos, corriqueiro”, num registro mais baixo, “banal, reles”.

por outras pessoas a um Hierão enfermo. Além disso, dentro da oração condicional, a colocação de τοῦθ' ἄμετέρας (*toûth' hāmetéras*, “este<sub>NOM</sub> nossa<sub>GEN</sub>”) efetivamente separa o poeta do renegado dito, ao mesmo tempo que cria a expectativa na audiência de ouvi-lo. Quando o impossível desejo é finalmente enunciado no v. 4, a construção *infinitivo + acusativo* não somente dá um caráter gnômico ao *épos* enunciado mas, por seu isolamento nesta linha e pela distância entre a expressão εἰ χρεὼν (*ei khreōn*, “se mister”) e o verbo εὔξασθαι (*éuksasthai*, “emitir > precar”), com que está construído, confere também a *impressão* de uma citação indireta: *este dito (que dizem): viver, quem já partiu*. Foi tentando manter essa impressão que quis preservar a ordem do grego.

Há, por certo, casos mais extremos.

Nesta ode, temos, inclusive, uma sínquise, isto é, uma mimese, por meio das palavras, da reação emocional do autor frente à imagem que vai construindo, a qual ele intenta, por sua vez, imprimir em sua audiência por meio da descontinuidade da sintaxe. Muito embora se possa dizer que esta seja a construção mais complexa da ode, também não é nada que, examinado do ponto de vista da nossa tradição poética, seja capaz de confundir ou surpreender um leitor de poesia acostumado com nossos poetas citados acima. O trecho são os versos 66-7:

πολλὰν δ' [ἐν] ὄρει πῦρ ἐξ ἐνός  
σπέρματος ἐνθορόν ἀΐτωσεν ὕλαν.

muita, no monte, o fogo, único  
de um gérmen oriundo, lenha consumiu.

onde o gênero e a pontuação permitiram-me uma tradução bastante próxima da ordem do original, em que procurei preservar a sínquise que, nesse contexto, mimetiza a ruína de Corônís e de sua vila através do colapso violento da sintaxe e, portanto, confere sentido extratextual, quase pictórico, aos versos: é como se víssemos a pira de Corônís e as casas de sua vila ruírem, devoradas pelo fogo.

Igualmente, na descrição dos feitos miraculosos de Asclépio, o objeto direto antecipado, que se refere aos “homens” do vv. 81-2 do epodo da segunda tríade, está separado de seu verbo, na estrofe que inicia a terceira

tríade, por nada menos que 7 versos (28 palavras) na primeira sequência, iniciada por τὸς μὲν ὄν (toùs mèn òñ), no v. 83, e por 4 versos de 16 palavras, na segunda, iniciada no v. 91. Na primeira sequência, o objetivo do hipérbato é apresentar os diferentes tipos de doenças que afligiam os homens que vinham até Asclépio em busca de cura, mimetizando o que o poeta e sua audiência deveriam imaginar como uma longa fila de enfermos. A segunda sequência apresenta, por meio de histerologia e da anteposição<sup>120</sup> de frases participiais, a resposta à primeira, listando os diferentes remédios e métodos de cura empregados pelo herói para curar os enfermos que ia recebendo ou encontrando em seu caminho.

τὸς μὲν ὄν, ὅσσοι μόλον αὐτοφύτων  
 ἐλκέων ξυνάονες, ἢ πολιῶ  
 χαλκῶ μέλη τετρωμένοι  
 ἢ χερμάδι τηλεβόλω,  
 ἢ θερινῶ πυρὶ περ-  
     θόμενοι δέμας ἢ  
 χειμῶνι, λύσαις ἄλλον ἀλ-  
     λοίων ἀχέων  
**ἔξαγεν**, τὸς μὲν μαλακαῖς  
 ἐπαιδαῖς ἀμφέπων,  
 τὸς δὲ προσανέα πί-  
     νοντας, ἢ γυίοις περάπτων πάντοθεν  
 φάρμακα, τὸς δὲ τομαῖς ἔστασεν ὀρθούς·

120

Trata-se de uma das diversas formas do que convencionou chamar de estrutura em anel, tão típica das oraturas.

**A esses**, então, quantos vieram de autógenas  
 chagas companheiros, ou pelo cinéreo  
 bronze nos membros perfurados,  
 ou por longíbalas fundas,  
 ou pelo fogo estival  
     queimados na pele ou  
 pelo inverno, e tendo livrado  
     cada um de suas dores,  
**os alforriou**: a esses, maviosos  
 com encantos protegendo;  
 a esses, antálgicas poções  
     dando a beber, ou os membros enfaixando  
 com emplastos. Estoutros, com cortes, pôs de pé.

Há que se considerar, ainda, que determinados temas e palavras recorrem nas mesmas, ou quase nas mesmas, posições e pés ao longo da ode.

Na *P.* 3, por exemplo, a palavra *vousōn* (*nousōn*, doenças<sub>GEN PL.</sub>) no v. 13, reaparece no v. 82 do epodo na mesma posição, mas dessa vez no acusativo plural. A recorrência tampouco é fortuita: tanto no v. 13 quanto no 82 o referente é “Asclépio”, na qualidade de protetor contra, no primeiro caso, ou provedor de cura para as doenças humanas, no segundo. No v. 27 do primeiro epodo, ouvimos que Corônis ainda carregava o *σπέρμα καθαρόν* (*spérma katharón*, “puro gérmen”) do deus, ao passo que, no v. 67 da segunda antístrofe, é o *σπέρμα ἐνθορόν* (*spérma enthorón*, “fogo oriundo”) que dá origem ao incêndio que destrói Lacéria. Nem a ordem nem o *homoioteleuton* se podem ter por triviais.

Outra relação une os vv. 35 e 74 do primeiro e do segundo epodo e o v. 174 da quinta estrofe: o verbo *πάσχω* (*páskhō*, ser objeto de uma afecção, física ou mental). No v. 35 é a “paixão pelo distante” que acometeu (*πάθον/ páthon*) Corônis; no segundo, a “grave insânia” (*βαρεία...πάθα/ baréia pátha*) em que perece; no terceiro, os diferentes “sofrimentos” (*πάθα/ páthai*) das filhas de Cadmo. Entre todos esses paralelismos, porém, aquele entre Asclépio, no v. 95, que soerguia os homens por lhes curar os membros quebrados (*τοὺς... ἔστασεν ὀρθοῦς/ toùs... éstasen orthoús*), e Zeus, no v. 171, que, dos heróis alquebrados

por infortúnios, soergueu o coração (ἔστασαν ὀρθὰν καρδίαν/ *éstasan orthàn kardían*) parece-me ser central para salientar como os poderes e os limites de ação diferem entre homens e deuses. Há outros exemplos, que deixo ao leitor a tarefa de tentar descobrir, porque os preservei, sempre que pude e os percebi, na tradução.

A inversão, enfim e por tudo que foi visto, ao invés de estar aí, e em várias outras passagens, empregada como um mero torneio de frase, ou de se constituir numa excentricidade, ou mesmo numa idiosincrasia do grego, tem, na verdade, um *significado*: ela promove um efeito e denota uma certa imagem, fazendo-se parte indissociável da mensagem poética. Píndaro não se dizia um “artesão de palavras” (v. 201) à toa, nem assim estão em sua poesia as inúmeras metáforas tiradas da construção de prédios e de trabalhos artesanais<sup>121</sup>. Qualquer tradução que se queira fiel, portanto, não poderá ignorar a intrincada arquitetura das odes pindáricas sem incorrer na maior das infidelidades contra o poeta. É, então, o *significado figurado* que se projeta das relações paradigmáticas do texto que dá azo ao tradutor para buscar uma equivalência na forma, e não, como argumenta-se de maneira às vezes leviana a meu ver, algum tipo de pedantismo, anacronismo, ou uma mera paixão pelo complicado e o barroco.

Obviamente, tantas explicações podem parecer desnecessárias, senão óbvias, para quem lê poesia. No entanto, como o público leitor de poesia (que dirá acostumado ou versado em sua leitura) está em eterno e assintótico processo de rarefação, elas se impõem. Ademais, certas coisas, mesmo que óbvias a uns, não o são a outros, ou, às vezes, também é o caso de que precisem ser reafirmadas para renovarem sua força. Não fosse esse o caso, porque então uma das críticas mais frequentes às traduções (re)criativas seria justamente a de que tal ordem, tal construção, tal composto “não é natural” em nosso idioma, ou, doutra feita, de que “o português não é o alemão, onde essas coisas são possíveis”, quando nos provam todos os nossos poetas que sim, elas o são! ou, pior ainda na minha avaliação porque condescendente, é a posição de que uma linguagem mais distante do prosaico, uma sintaxe menos direta tornariam a leitura difícil ou até mesmo incompreensível para o leigo, como se

---

<sup>121</sup> Sobre isso Brose (2015).

Píndaro fosse simples ou fácil no original. Essas afirmações peremptórias, que muitas vezes embasam críticas contundentes ao tipo de tradução que aqui se propõe de Píndaro, não devem ser menosprezadas e, muito menos, ficar sem resposta.

Por certo, não se trata de fazer proselitismo a um ou outro tipo de tradução e, certamente, não foi esse meu propósito neste artigo. Cada tradução, porém, deve ser julgada por seus objetivos e critérios, e é parte do dever do tradutor expressá-los sempre, de maneira clara e precisa, para que não apenas o leitor possa tomar uma decisão informada e crítica sobre se tal tradução é aquela que busca ou mais se adequa a seu gosto mas também para que os críticos possam se ater a um programa tradutório ao julgar o valor de uma tradução, ao invés de resvalarem para a expressão do gosto pessoal que, no contexto da crítica literária acadêmica, deve ter pouco, se algum, valor.

\*\*\*

#### 4. Referências Bibliográficas

- ADLER, A. ed. *Suidae Lexicon*. 4: 1928 (vol. 1); 1931 (vol. 2), 1933 (vol. 3); 1935 (vol.4) vols. Leipzig: Teubner, 1928 [1994].
- ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática Metódica Da Língua Portuguesa*. 46ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009 [1943].
- ANDRADE, Katia E. e Roberto B. Rondinini. “Cruzamento Vocabular: um subtipo da composição?” *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada* 32.4 (2016): 26. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/27231>.
- BEEKES, R. “Ἀσκληπιός.” *Etymological Dictionary of Greek*. Ed. Lubotsky, Alexander. Leiden e Boston: Brill, 2010. 1747. Vol. 1. 2 vols.
- BEEKES, R. “Χείρ.” *Etymological Dictionary of Greek*. Ed. Lubotsky, Alexander. Leiden/ Boston: Brill, 2010. 1747. Vol. 1. 2 vols.
- BENJAMIN, W. “Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens.” In: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. Ed. Rexroth, Tilma. Vol. IV. Frankfurt am Maim: Suhrkamp, 1923 [1991]. 9-21.

BISOL, L., ed. *Introdução a Estudos de Fonologia do Português Brasileiro*. 5ª rev. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

BOECKH, A. *De Metris Pindari Libri Tres*. Leipzig: Ionn. Aug. Gottlob Weigel, 1811.

BOECKH, A. ed., *Pindari Epinicionum Interpretatio Latina Cum Commentario Perpetuo, Fragmenta Et Indices*. Vol. 2. 2: Pindari epinicionum interpretatio latina cum commentario perpetuo vols. Hildesheim: Georg Olms, 1821.

BOECKH, A. *Ueber Die Versmasse Des Pindaros*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1809.

BRAGA, Emerson Viana, and Vera Pacheco. “Balanceamento do Número de Sílabas e Haplologia Atuando no Processo Do *Portmanteau*.” *Id on line Revista Multidisciplinar e de Psicologia* 13.43 (2019): 13. Disponível em: <<https://idonline.emnuvens.com.br/id/article/view/1597>>. Acesso em: 12 abr. 2022. doi:<https://doi.org/10.14295/idonline.v13i43.1597>.

BRANCO, Lucia Castelo, ed. *A Tarefa Do Tradutor; De Walter Benjamin: Quatro Traduções Para O Português*. Belo Horizonte: Fale/ UFMG, 2008.

BROSE, R. de. The Poetics of Intricacy: construing unity in Pindar’s odes. In: WERNER, C.; DOURADO-LOPES, A., et al (Ed.). *Tecendo Narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas, 2015. p.93-120.

BROSE, R. de. Translating Pindar as Oral Poetry: the role of a hermeneutics of performance. In: AGNETA, M. e CERCER, L. (Ed.). *Textperformance und Kulturtransfer*. Leipzig: Roehrig, 2021.

BROSE, R. de. Oralidade e Poesia Oral: paradigmas para a definição de uma oratura grega antiga. *Revista Conexão Letras*, 15(24), 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2594-8962.110646>.

BUNDY, E.L. *Studia Pindarica*. Berkeley: University of California, Department of Classics, 1962.

BURKERT, W. *Griechische Religion Der Archaischen Und Klassischen Epoche - Zweite, Überarbeitete Und Erweiterte Auflage*. Die Religionen Der Menschheit. Eds. Antes, P., et al. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2011.

CAMARA Jr., Joaquim M. *Estrutura Da Língua Portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMPOS, Haroldo de. “Píndaro, Hoje.” *A Arte No Horizonte Do Provável E Outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 109-20.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Estudos. Eds. Tápia, M and Thelma M. Nóbrega. Vol. 315. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANNATÀ FERA, M., Ed. *Le Nemeë*. Scrittori Greci e Latini. Roma: Fondazione Lorenzo Valla/ Mondadori, 2020.

CHANTRAINE, P. “Ἀσκληπιός.” *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque - Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksiek, 1968. Vol. 1. 2 vols.

CHANTRAINE, P. “Χεῖρ.” *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque - Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksiek, 1968. 1368. 2 vols.

CINGANO, E. “La Data e l’occasione dell’encomio Bacchilideo per Ierone (Bacchyl. Fr. 20 C Sn.-M).” *QUCC* 38.2 (1991): 31-34.

COELHO, Izete Lehmkuhl, e MARTINS, Marco Antonio. “Padrões de Inversão do Sujeito na Escrita Brasileira do Século 19: Evidências empíricas para a hipótese de competição de gramáticas.” *Alfa: Revista de Linguística* 56.1 (2012): 17. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4959>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

COLE, T. *Epiploke*. Loeb Classical Monographs. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

COLLISCHONN, Gisela. “A Sílabas Em Português.” *Introdução a Estudos De Fonologia Do Português Brasileiro*. Ed. Bisol, Leda. Porto Alegre: Edipucrs, 2014 [1996]. 91-123.

CONSRUCH, M., ed. *Hephaestionis Enchiridion: Accedunt Variarum Metricorum Graecorum Reliquiae*. Leipzig: B. G. Teubner, 1906.

CORFIELD, Justin. “doula”. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/doula>>. Data do Acesso: 12 April 2022.

DALE, A. M. “The Metrical Units of Greek Lyric Verse, II & III.” *Classical Quarterly* XLV (1951): 20-30.

DALE, A.M. *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

DE ANDRADA E SILVA, J. Bonifácio. *Poesias De Americo Elysio*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1861.

DE CAMPOS, H. . “Píndaro, Hoje.” In: *A Arte No Horizonte Do Provável E Outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 109-20.

DODDS, E.R. *The Greeks and the Irrational*. Sather Classical Lectures: University of California Press, 1966.

DRACHMANN, A.B., ed. *Scholia Vetera in Pindari Carmina*. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903.

EDELSTEIN, Emma J., and Ludwig Edelstein. *Asclepius: A Collection and Interpretation of the Testimonies*. 2 vols. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1945.

FAUSTINO, M. “Píndaro: Primeira Olímpica.” In: Suplemento do *Jornal do Brasil*, 03 November 1957 ed., sec. Suplemento Dominical: 1. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_07](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07)>

CASTRO, Ivo ed. *A Questão da Ordem das Palavras na Gramática Portuguesa Tradicional*. XII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística. 1996. APL.

GENTILI, Bruno. “”Pindarica” I. Note Testuali Alle Pitiche.” *QUCC* 38.2 (1991): 7-13.

GENTILI, B., and PERUSINO, F. eds. *Mousike Metrica Ritmica e Musica Greca in Memoria Di Giovanni Comotti*. Pisa e Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995.

GENTILI, B., and LOMIENTO, L. *Metrica e Ritmica: Storia delle Forme Poetiche nella Grecia Antica*. Milão: Mondadori Università, 2003.

GENTILI, B. et al., Eds. *Le Pitiche*. Scrittori Greci e Latini. Roma: Fondazione Lorenzo Valla, 2012 [1995].

GENTILI, B. et al., Eds. *Le Olimpiche*. Scrittori Greci e Latini. Milano: A. Mondadori, 2013.

HEATH, M. “The Origins of Modern Pindaric Criticism.” *JHS* 106 (1986): 85-98.

HENDERSON, Jeffrey, ed. *Dionysius of Halicarnassus*. Trans. Usher, Stephen. Vol. 2. Cambridge, Massachussets; London, England.: Harvard University Press, 1985.

HEYNE, C. G., ed. *Pindari Carmina Cum Lectionis Varietate Et Adnotationibus*. 1798. Vol. 1-3. 3 vols. Leipzig: Vogelii, 1817.

HUMBOLDT, Wilhelm von. “Einleitung Zu Agamemnon.” Trans. Lages, Susana Kampff. *Clássicos Da Teoria Da Tradução, Vol. 1 - Alemão-Português*. Ed. Heidermann, W. 2ª edição, revista e ampliada ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010 [1816]. 104-17.

IRIGOIN, J. *Histoire Du Texte De Pindare*. Paris: Klincksieck, 1952.

ITSUMI, Kiichiro. “What’s a Line? Papyrus Formats and Hephaestionic Formulae.” *Hesperos: Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on His Seventieth Birthday*. Eds. Finglass, J.P, C. Collard and N.J. Richardson. New York: Oxford University Press, 2007. 306-25.

JACOBY, F. *Die Fragmente der griechischen Historiker*. (FGrH) Weidmann, Berlin 1923ff.

JAKOBSON, R. “Linguistics and Poetics.” *Language in Literature*. Eds. Pomorska, K. and S. Rudy. Michigan: Belknap Press, 1987. 62-94.

JAKOBSON, R. “On Liguistic Aspects of Translation.” *Roman Jakobson Selected Writings*. Vol. 2. The Hague, Paris: Mouton, 1971. 260-66.

KEIL, Heinrich, ed. *Grammatici Latini*. Vol. 6, part 1. 8 vols. Leipzig: B. G. Teubner, 1857.

KIRK, G.S., et al., eds. *The Iliad: A Commentary*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KORZENIEWSKI, D. *Griechische Metrik*. Darmstadt: Vers. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

LECKIE, R. *The Bluffer’s Guide to Classics*. Bluffer’s Guides: Oval Books, 2005.

LEFKOWITZ, M. *First-Person Fictions - Pindar’s Poetic ‘I’*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

MAAS, P. “Griechische Metrik.” Eds. Gercke, A. and E. Norden. 1 ed. Leipzig/Berlin: Teubner, 1929. 1-76. Vol. 7 of *Einleitung in die Altertumswissenschaft*. Eds. Gercke, A and E. Norden.

MARTINS, N.S. *Introdução À Estilística: A Expressividade Na Língua Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2008.

MATTHAIOS, S., F. Montanari, and A. Rengakos, eds. *Ancient Scholarship and Grammar: Archetypes, Concepts and Contexts*. Berlin: Gruyter, Walter de GmbH, 2011.

MENDES, Manuel Odorico. “Notas Aos Livros.” Trans. Mendes, Manuel Odorico. *Iliada/ Homero*. Ed. Filho, Plínio Martins. Campinas: Editora da Unicamp: Ateliê Editorial, 2010 [1874]. 908.

MONTANARI, F. Ancient Scholarship and Classical Studies. In: *Ancient Scholarship and Grammar: Archetypes, Concepts and Contexts*. Eds. Matthaios, S., F. Montanari and A. Rengakos. Vol. 8. Trends in Classics. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2011. 11-24.

MOST, G.W. *The Measures of Praise*. Hypomnemata. Ed. Dihle, A.(et al.). Vol. 83. Göttingen 1985.

NAGY, G. *Pindar’s Homer*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

PAGE, D. L., ed. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

PELLICCIA, Hayden. “Pindarus Homericus: Pythian 3.1-80.” *Classical Philology* 91 (1987).

PEZATTI, Erotilde Goreti. “A Ordem de Palavras e o Caráter Nominativo/ Ergativo do Português Falado.” *ALFA: Revista de Linguística* (1993): 17.

PINDAR. *Píndaro: Epinícios e Fragmentos*. Trans. Rocha, Roosevelt. Kotter Editorial. Curitiba, 2018.

POUND, E. Guido’s Relations. In: Venuti, L., ed. *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge, 2000.

PRIVITERA, G. A., Ed. *Istmiche*. Scrittori Greci e Latini. Italia: Fondazione Lorenzo Valla, 1998.

ROSSBACH, A., and R. Westphal. *Metrik der Griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten*. Vol. 3. Leipzig: B. G. Teubner, 1854.

RUTHERFORD, I.C., ed. *Pindar’s Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SCHADEWALDT, W. *Der Aufbau des pindarischen Epinikion. 2. Unveränderte Auflage*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

SNELL, B. *Griechische Metrik*. Studienheft Zur Altertumswissenschaft. Eds. Snell, B and H. Erbse. 4 ed. Vol. 1. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1982.

SNELL, B, and H. Maehler, eds. *Pindari Carmina Cum Fragmentis - Pars I: Epinikia, Pars II: Fragmenta. Indices*. Vol. I. 2 vols. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1980.

SPINA, S. *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TAVARES da Silva, Rafael G., Píndaro. As odes olímpicas de Píndaro. Introdução, tradução e notas de Glória Braga Onelley e Shirley Peçanha. 1.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. Píndaro. Píndaro: epínícios e fragmentos. Tradução, introdução e notas Roosevelt Araújo Rocha. Curitiba: Kotter, 2018. *Cadernos de Tradução da UFSC*, vol. 40, nº 1, p. 278-92.

TESSIER, A., ed. *Scholia Metrica Vetera in Pindari Carmina*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 1989.

THOMAS, R. “Pindar’s ‘Difficulty’ and the Performance of Epinician Poetry.” In: *Reading the Victory Ode*. Eds. Agócs, P., C. Carey and R. Rawles. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 224-45.

THUMMER, E. *Pindar - Die Isthmischen Gedichte*. Vol. 2 vols. Heiderberg 1968/1969.

VENUTI, L., ed. *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge, 2000.

VOGEL, F., ed. *Diodori Bibliotheca Historica*. Vol. 1. 5 vols. Leipzig, Stuttgart: Teubner, 1888.

WEST, M.L. *Greek Metre*. Clarendon Press, 1982.

WEST, M.L. “Three Topics in Greek Metre.” *CQ* 32.2 (1982): 281-97.

WILAMOWITZ-Moellendorff, U. *Pindaros*. Berlin/Zurique/Dublin: Weidmann, 1966.

YOUNG, D.C. “Pindar Pythians 2 and 3: Instructional Ποτέ and the “Poetic Epistle”.” *HSCP* 87 (1983): 31-48.

YOUNG, D.C. “Pindaric Criticism.” In: *Pindaros Und Bakchylides*. Eds. Calder III, W.M. and J. Stern. Vol. 2. Wege Der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970. 1-95.

ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Recebido em: 11 de outubro de 2021.

Aprovado em: 11 de abril de 2022.