

O POETA NA CASA DO REI

Jacyntho Lins Brandão
Universidade Federal de Minas Gerais

Résumé

Cette étude, centrée sur les rapports entre le poète et ses récepteurs, a pour objet la réflexion sur les concepts de poésie, de poète et de poème chez Pindare. Le statut du poète s'établit par rapport à celui des dieux, des héros, des rois et des vainqueurs au jeu. N'appartenant pas par origine à ce monde aristocratique, le poète y est introduit parce qu'il participe de la nature de l'**ariston**. On utilise dans l'analyse les trois premières **Olympiques**, écrites en 476 av.C., dans la période la plus productive et la plus brillante de la carrière de Pindare, au moment de son arrivée en Sicile, où il est accueilli como **hôte (xénos)** dans la cour de Théron d'Agrigente et de Hiéron de Syracuse.

Mais que a maioria dos outros autores da literatura grega, a obra de Píndaro exige do leitor o esforço constante e pacífico da rinação, a fim de que possa atinar com o sentido que a movimenta. Sem dúvida, uma atitude contrária à própria natureza dos textos, cuja finalidade se ata à festa, ao canto e à dança, ao movimento rápido do espetáculo que lhes imprime determinada feição. Tenderia a ver nisso o próprio motivo da dificuldade que os poemas de Píndaro colocam para o leitor, ou seja, o motivado pelo fato de uma peça destinada à apresentação festiva (ou à representação, à mimese da fala no canto e na dança) permanecer como poema que se lê. Que se lê e se destrincha, relendo e ruminando. Evidentemente, procede-se a um deslocamento de conseqüências marcantes para a recepção do texto, desvia-se seu sentido e modifica-se seu efeito estético. No embaraço, as dificuldades crescem e o texto assim deslocado coloca problemas sobre problemas a exigir reflexão.

A realização imediata do texto como espetáculo deveria dar ocasião a experiências bem diversas: sem leitura, sem retomada do anterior, sem releitura, deveria prevalecer o impacto do conjunto dito e cantado e dançado na efetivação da festa. Isso supõe que o receptor ideal do poema não se rebelava contra o ritmo do texto, que o próprio ritmo é que dá seu sentido. Entendo por ritmo não apenas a cadência melódica, marcada musicalmente, a que as palavras se fazem adequadas, mas igualmente a estrutura de pensamento que nasce dessas palavras e transmite ao ouvinte um determinado conteúdo. Muito da dificuldade que a poesia de Píndaro gera estaria justamente no decompasso de, tomada como um texto para leitura (e leitura silenciosa), busca-se nela uma estrutura discursiva e não musical. Quando muito, admite-se o dado de que ao texto acompanharia uma melodia, mas raramente se busca tirar todas as conseqüências desse fato. O que é natural, na medida em que, perdida a noção melódica e podendo o ritmo apenas parcialmente ser reproduzido, os poemas passem à tradição como textos literários, escritos.

É interessante ressaltar o aspecto de que só o poema, como resultado da função de composição da obra, perdure e seja transmitido à posteridade. Tudo leva a crer que, ligados a uma festa singular, os epínios de Píndaro teriam sido apresentados (com canto e dança) uma única vez. Assim, na realização plena de uma práxis em função da qual foram compostos, são obras efêmeras, no sentido mais rigoroso do termo: obras de um dia. Não um dia qualquer, mas um dia de festa, a qual predisporia o público para receber de uma certa forma o poema. Dificilmente poderemos atinar com a singularidade dessa situação, que orientaria uma determinada experiência estética e uma determinada compreensão da obra. A rigor, portanto, o seu sentido, surgido da tríplice estrutura envolvendo a realização, a experiência e a compreensão, escapa-nos inevitavelmente. O fato de a realização da obra ter sido completa apenas na primeira ocasião, cria a distância radical entre a experiência e a compreensão dos receptores aos quais o poeta se dirigiria preferencialmente, isto é, o número reduzido dos participantes da festa, e a experiência e a compreensão de todos os outros receptores que não se incluem nesse grupo. Em vista disso, não seriam, basicamente, nem a distância no tempo nem as vicissitudes da transmissão que dificultariam a experiência e compre-

ensão de Píndaro para nós. Seria antes essa circunstância comum a todos os excluídos da festa, contemporâneos do próprio poeta ou não.

Ora, o fato de a realização plena da ode epinícia ser, por natureza, efêmera, levanta o problema da perenidade e da fama, do qual depende o da legitimidade de sua leitura fora do ambiente da festa. Perenidade e fama são categorias que se realizam no tempo mas transcendem o tempo. Isso quer dizer que, atravessando o tempo, não se submetem à vicissitude da efemeridade temporal. Pelo texto perenizado na escrita e pela fama que cobre esta perenização e a pessoa do poeta, a efemeridade deixa de ser mero acidente temporal. Decerto toda literatura grega mais arcaica tem a marca da efemeridade, a que se ata sua realização e, por consequência, sua experiência e compreensão. Mas no epinício é que essa característica assume forma mais radical: os poemas homéricos bem como a maior parte dos poemas líricos deviam realizar-se pelo canto (e dança, se fosse o caso) diversas vezes, sua própria destinação comporta isso; o teatro, embora como o epinício ligado à festa, mas não necessariamente apenas a uma única festa determinada, podia voltar a ser realizado em representações sucessivas, como parece ter acontecido na própria Antigüidade, o que seu feitiço permite. Já o epinício se prende a uma circunstância singular, a uma efemeridade única da vida de uma personagem única. Cada vitória de cada vitorioso exige um poema, ou seja, o poema existe para uma única vitória de um único vitorioso¹. É pois impossível a realização plena da obra mais de uma vez – e com grande margem de probabilidade podemos admitir que apenas uma única vez tenha acontecido isso com as odes epinícias de Píndaro.

Mas a impossibilidade da repetição factual da efemeridade não impossibilita perenização e a fama, pela superação da efemeridade factual na efemeridade que o próprio texto perpetua. O texto, assim, deixa de ser mero produto da efemeridade, para tornar-se seu produtor. É a vitória de Hierão de Siracusa, na corrida de cavalos, em Olímpia, no ano de 476, que dá ocasião à **1a. Olímpica**; mas é na perenização do poema que tal vitória se alça a um nível diferente, escapa da efemeridade do tempo e se inscreve nas efemeridades da fama.

Desse modo, tornam-se problemáticas as próprias relações do poema com a efemeridade: produzido em função dela, ele sobrevive a ela e fá-la sobreviver em função dele próprio. Ou seja, o poema não se reduz a uma práxis mas, enquanto texto, inscrição, preserva certa carga de virtualidade que o abre para novas possibilidades de experiência e compreensão por outros recebedores. Os

“...docessoantes hinos
princípio de posterior fama
são o fiel testemunho”

¹ - Na verdade, segundo a concepção do próprio poeta, ele deve celebrar com cantos cada vitória. Na abertura da **10a. Olímpica** (mais exatamente na primeira antístrofe), o poeta se refere a esse dever (**bathỳ khréos**) cujo atraso no cumprimento o poema vem saldar.

de grandes virtudes" (XI, 4-7).²

A definição, assim concisa, colocada no início da 11a. Olímpica, toca diretamente no cerne da questão: não são as **megálai aretai** (grandes virtudes) que produzem a fama, mas os **meligáryes hymnoi** (docessoantes hinos). A **areté** que brilha na ação e se consubstancia na vitória pertence ao domínio da efeméride. O que fundamenta a fama é o canto, ao transferir o efêmero para a categoria do perene. O **hymnos** é **arkhá** da posterior fama, o que pode ser entendido, de um lado, tanto no sentido de que ele é seu começo, sua origem, seu fundamento, quanto sua causa primeira, seu ponto de partida e seu término; mais ainda, a **hystéron arkhá lógon** poderia ser lida como o domínio sobre a posterior fama, o poder e a autoridade sobre ela ou, em sentido decorrente destes, como o reino da futura fama (ou do futuro discurso). É portanto o hino que engendra, principia, governa e reina sobre o **lógos** futuro. Visando a posteridade (**tò hysteron**), o hino transcende a efeméride do feito como testemunho digno de fé. Por ele é que o valor da **areté** adquire confiabilidade e, conseqüentemente, renome. Os cantos epinícios dessa perspectiva se fazem o reino da posteridade.

Não se deve portanto estranhar que, a par de referências ao caráter efêmero do canto, ligado à festa singular, as quais abundam nas odes epinícias de Píndaro, existam outras figuras que insistem em seu caráter concreto e, por isso mesmo, duradouro. Na acima referida 11a. Olímpica, os versos melodiosos são postos em pé de igualdade com a "coroa de dourada oliveira" recebida como prêmio por Agesíamo (v.13-14); na sétima, são como uma "peça de ouro maciço" que um homem opulento oferece ao jovem noivo (v.5-6); na sexta, o poema é um **érgon** que "como admirável palácio" se constrói (v.1-5); na 2a. Pítica, é conforme uma "mercadoria fenícia" enviada ao rei, pelo poeta, através do cinzento mar (v.125-126); na sexta, para os vitoriosos constrói-se (**tetelkhista**) um "tesouro de hinos", contra o qual nada podem as intempéries (v.7-14). A suposta gravação da 7a. Olímpica, em letras de ouro, no templo de Atena, em Lindos³, representaria assim a efetivação radical de uma concretude que a própria poesia de Píndaro reivindica para si⁴.

Apenas por ser um objeto concreto o epinício é capaz de cumprir inteiramente sua função comunicativa, passando de um lugar a outro como mercadoria. Na 5a. Neméia, com efeito, o poeta declara ser não um estatuário, que produz figuras estáticas sobre sua base, defendendo para o poema um estatuto de bem que pode ser transportado, através dos mares, a fim de espalhar a glória do vitorioso (v.1-6). Ora, isso evidencia que, para o próprio poeta, o texto escrito, fora do ambiente da festa, além de efeméride, tem uma função, a **diangelfa** (divulgação, proclamação, informação). Ele é, de fato, **Inscrição** da vitória e da festa, visando à sua difusão e fama, que reproduz a inscrição efetivada pelas mesmas no próprio espírito do poeta, como se afirma na

2 - As citações remetem sempre aos textos estabelecidos por A. Puech (Pindare, tome I: **Olympiques**, Paris, Belles Lettres, 1970; tome II: **Pythiques**, 1955; tome III: **Néméennes**, 1952; tome IV: **Isthmiques et Fragments**, 1952.)

3 - A tradição é transmitida pelo escollasta Gorgon, autor de um tratado **peri thysiôn**, do I século a.C. (Cf. Ateneu, 697 a; **apud** Puech, 1970, p. 88)

4 - Vejam-se as interessantes considerações de D. Malhadas em **Píndaro, Odes aos príncipes da Sicília**, Araraquara, UNESP, 1976, p. 70, nota 3 (à 3a. Olímpica).

10a. Olímpica (v.1-3). Enquanto inscrição, objeto perene, o poema se torna instrumento de re-conhecimento da vitória, ação que, em grego, se expressa pelo verbo **anagnósko**: ler. (Re)conhecimento e leitura se (con)fundem na mesma ação perenizadora da efeméride. Ler o poema é pois reconhecer a efeméride na ação de conhecer de novo, de conhecer bem, de conhecer com certeza e de prestar reconhecimento, o que se torna possível porque a efeméride factual foi elevada à categoria do que está escrito (“*tòn Olympionkan...gégraptai*”: OI X, 1-3).

A possibilidade da **anágnosis** é que determina, pois, a legibilidade do texto de Píndaro fora do contexto da festa. Ele deixa assim de ter um sentido unívoco para se abrir a novas experiências e compreensões. Aristóteles já observava, com relação à tragédia, que mesmo através da mera leitura uma peça poderia produzir seus efeitos⁵. O mesmo diria das odes epinícias de Píndaro. Sem dúvida não se trata de efeito idêntico ao experimentado pelos participantes da festa, mas de efeitos igualmente legítimos e pressupostos pelos poemas. Diante do texto perene, a experiência estética e a compreensão dependem sempre de um esforço de atualização de virtualidades, numa leitura entendida como re-conhecimento.

É o que me proponho fazer, elegendo como objeto as três primeiras **Olímpicas**. A escolha baseia-se no fato de todas elas terem sido compostas no mesmo período – o ano de 476 a.C. – e dedicadas a dois príncipes da Sicília, Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento. A data e o local são sem dúvida importantes, uma vez que a viagem à Sicília representa a afirmação da fama do poeta e o início de seu período mais criativo (os estudiosos costumam situá-lo entre 480 e 460). De fato ele conta 42 anos, se aceitarmos a data de 518 para seu nascimento⁶, ou seja, encontra-se na **akmé**, no início daquele período da vida em que, segundo Sólon, se estende o espírito em seu direito e nunca para afazeres inúteis é conduzido⁷.

A produção de Píndaro, nessa fase, reflete mudanças favoráveis. Como observa J. Finley Jr., “esta visita a um novo mundo completa sua emancipação”⁸ Emancipação em termos de pensamento, de técnica e de arte: “emancipação de todo esquema fixo e aceitação de si mesmo”⁹, quando o poeta atinge sua maturidade. Todo esse processo vem a par e, em certa medida, em decorrência da fama, o que o leva a refletir com mais profundidade sobre o sentido de sua poesia e de sua missão. Creio que é a partir de então que a consciência da perenidade de sua produção irá crescer para o autor. Não se trata mais apenas de cantar uma vitória e um vencedor, mas de transmitir, através do canto, uma **diangella** que é fruto de sua própria reflexão sobre as relações da poesia com os sucessos atléticos, que por sua vez se relacionam com os antigos sucessos heróicos e com os sucessos divinos. O esquema formal do epinício, que alla ao

5 – **Poética**, 1462a.

6 – Cf. Suidas, **apud** Puech (1970) p. 11

7 – Fr.

8 – **Pindar and Aeschylus**. Cambridge, Oberlin College/Harvard University Press, 1966, p. 30.

9 – **Ibid**, p. 31.

louvor do atleta a lembrança das antigas gestas heróicas e divinas, deixaria de ser uma imposição e transformar-se-ia, pela mediação do poeta que canta. É o próprio estatuto do poeta que se põe assim em jogo, em suas relações com o mundo superior de deuses e heróis, com a comunidade a quem se dirige o canto e com a posteridade a que ele se **trans-mite**.

Na análise do **corpus** escolhido procurarei ressaltar que idéia Píndaro tem do próprio trabalho nesse momento crucial de sua carreira, sob a perspectiva dessas múltiplas relações. Análise é portanto um termo inadequado. A análise deve funcionar apenas como instrumento da **anágnosis**, leitura/ reconhecimento em que se busca atingir o sentido do texto.

A água e o ouro: o poeta como mediador

Julgo que a característica comum mais marcante das três odes de que me ocupo está no fato de, nelas, a reflexão sobre o sentido da função do poeta e do poema colocar-se em pé de igualdade, em termos de importância, como o canto da vitória e do motivo mítico com ela relacionado. Em termos gerais, as referências à natureza e função do canto não deixam de estar presentes, ainda quando de modo menos explícito, em outras produções. Mas nas três primeiras **Olimpicas** – como já se observou, escritas em períodos temporalmente próximos e em uma mesma situação – o aspecto se torna especialmente relevante.

J. Duchemin¹⁰ levantou farta documentação, retirada dos próprios textos, relativa à concepção da atividade poética presente nas obras de Píndaro. Sem descer a detalhes, reteria o dado de que ao poeta cabe uma missão de transmitir aos demais homens uma determinada sabedoria que ele próprio recebe dos deuses. Abstraidas particularidades, essa visão da poesia não contradiz o senso comum então vigente. O poeta é um privilegiado, cuja atividade se coloca como mediadora entre duas esferas do cosmo, a divina e a humana, ou a mítica e a histórica.

Nos epínios de Píndaro, todavia, o sentido superior da poesia assume maior brilho, dado que não julgaria fortuito, mas na dependência do contexto determinado pela comemoração da vitória. Mais que nunca cabe ao poeta exercer sua função mediadora, fazendo a vitória transcender o plano do factual para inscrever-se no conjunto maior de um cosmo em que as partes se relacionam. Assim, a força do fato concreto torna imperioso fazer mais nítido e brilhante o sentido da transcendência. Todos os elementos que, associados, compõem a efeméride da vitória nos jogos, devem ser dirigidos nesse sentido: a vitória enquanto feito; o vitorioso enquanto seu agente; o espaço da prova como cenário e palco do evento; a cidade, a raça, a família e a festa do vitorioso enquanto prolongamentos da ação gloriosa. Todos esses dados, pertencentes ao domínio do humano, são arrancados dele, num primeiro momento, pela grandeza reconhecida socialmente à própria ação perpetrada, acontecida no espaço sagrado de um templo famoso, mas apenas definitivamente pelo canto da vitória, que a insere no domínio dos

10 – Pindare, *poète et prophète*. Paris, Belles Lettres, 1955.

feitos gloriosos de deuses e heróis. O sentido da inspiração que move o poeta poderia ser entendido como um movimento capaz de revelar a transcendência dos elementos efêmeros que se relacionam com o evento, cabendo-lhe interpretar esses elementos em face de um nível de realidade superior e atemporal.

Os famosos versos que abrem a 1ª Olímpica colocam-se, desse modo, como um verdadeiro programa:

“Excelente a água, e o
 ouro inflamado fogo
 enquanto esplende
 na noite, superior a soberba riqueza.
 se então jogos ressoar
 desejas, meu coração,
 não mires, além do sol,
 outro brilhante astro mais quente
 de dia, em
 céu deserto,
 nem disputa melhor
 que de Olímpia proclamaremos.
 daí o famoso hino se ornamenta
 com o gênio dos poetas, para celebrar
 o filho de Cronos vindos ao opulento
 e feliz lar de Hierão.” (v. 1-17)

Os problemas de interpretação que essa abertura levanta se devem, em grande parte, ao fato de que não se procura ver todo o trecho como uma unidade, bem marcada, aliás, por conformar uma estrofe, que por sua vez se liga à antístrofe e ao epodo seguintes como sub-unidade de um conjunto tripartido. O relativo *hós*, que aparece no primeiro verso da antístrofe, ao mesmo tempo que ata as duas partes, marca sua separação: a alusão a Hierão (v. 17) constitui o gancho que fornece ao poeta o tema da unidade seguinte, dedicada a referências ao tirano e a sua vitória; do mesmo modo, a alusão a Siracusa, abrindo o epodo (v. 35), dá margem à introdução do mito de Pélops e Tântalo. Ora, se é relativamente fácil determinar na antístrofe e no epodo um percurso que vai de Hierão à vitória e de Siracusa (e seu tirano) ao mito, respectivamente, cabe indagar de que trata a estrofe de abertura, que movimento se registra nela.

Em princípio, escolheria a resposta mais simples, afirmando que se trata de um a unidade que vai do *áriston* à *Hiéronos hestífan*. Assim, o mesmo movimento que ata Hierão à vitória (*hós/krátei*), na antístrofe, e Siracusa (e seu tirano) ao mito (*Sirakô-sion...basilêa/mythoi*), no epodo, liga o “excelente” ao lar de Hierão” na estrofe. Uma primeira observação, portanto, relativa às três partes, é que Hierão é o grande elo que garante a unidade do primeiro movimento do poema. Se isso é verdade, poderíamos, em seguida, apenas para efeito de análise, abstrair da presença de Hierão (já que ela,

sendo constante, não poderia servir de critério para o estabelecimento do conteúdo principal e particular de cada trecho), delimitando mais estritamente que o objeto da antístrofe é a vitória e o do epodo a cidade de Siracusa, colônia do Ídio Pélops, ao qual diz respeito o mito. Na mesma linha de raciocínio, caberia então voltar ao **áriston** que abre o poema, para investigar a que se refere.

Mantendo temporariamente o processo analítico, creio conveniente separar a estrofe em três partes, sintática e semanticamente bem delineadas: os versos 1-4; os versos 5-13; e os versos 14-17. Parece evidente que a unidade sintática aberta no verso 1 se estende até o 4, introduzindo o verso seguinte nova unidade de pensamento dependente do condicional **ei**, cujas conseqüências se desdobram nas posições coordenadas introduzidas por **mekéti** (v.7) e **medé** (v.11). Já o advérbio de procedência **hóthen** (v.14) introduz nova unidade, desenvolvida a partir da referência anterior a Olímpia (v.11). Assim, constata-se um esquema bem arquitetado de desenvolvimento de pensamento em que as unidades se distinguem sem se isolar. Especialmente as duas últimas partes ilustram um processo peculiar da poesia de Píndaro, quando uma referência aparentemente fortuita serve de gancho para o desenvolvimento da unidade seguinte¹¹.

Ora, o problema maior permanece com relação ao sentido dos versos 1-4, que admitimos ser uma primeira unidade no corpo da estrofe. Não haveria necessidade, nesse caso, de apelar para dados exteriores ao texto, como faz o escoliasta ao sugerir que a alusão à água se explicaria em face do postulado de Tales que afirmou ser este princípio de todas as coisas; muito menos seria desejável ler o verso difícil acrescentando o que nele não está, como fazem alguns tradutores¹². Por isso, proponho uma leitura o mais possível fiel à letra do poema:

“Excelente a água, e o
ouro inflamado fogo
enquanto esplende
na noite, superior a soberba riqueza”.

De fato, não me parece que Píndaro se referia ao “maior dos bens” nem a um primeiro elemento a que se oporiam outros. O **áriston**, nesse caso, significaria mais bem o **excelente**, estando as duas proposições nominais em relação bem estabelecida pelas partículas **mén...dé**, que permitiriam o entendimento: (por um lado) a água (é) excelente, e (por outro lado) o ouro (é) fogo inflamado. Esse paralelismo das duas proposições torna, por sua vez, dispensável o entendimento de **háte** como elemento introdutor de uma comparação (o ouro é inflamado como fogo; ou o ouro é como fogo inflamado), o

11 – Creio que essa técnica é das mais peculiares em Píndaro, servindo para desenvolver não apenas unidades menores, como no caso acima aludido, mas também para conformar a arquitetura do poema como um todo. É através desse processo que mito, vitória, jogos, etc., se sucedem e se relacionam sem cortes abruptos, orientando um certo sentido do texto.

12 – Cf., por exemplo, Puech: “Le premier des biens est l'eau” (p. 26 de edição de Píndaro, op. cit.)

que levaria a um sentido bem determinado: o ouro (é) fogo inflamado enquanto (já que, posto que, porque) esplende na noite superiormente à soberba riqueza. Com efeito, o advérbio **éxokha**, derivado de **éxokhos** (eminente, superior, excelente, assinalado), composto por sua vez de **ex** e **ékhein**, em que o elemento **ex** realça o sentido de algo que se destaca, aproxima o ouro da água, já que o conceito de excelente (em latim **ex-cellens**) é comum à esfera semântica de **éxokhos** e de **áristos**. Desse modo, os versos em questão tratariam da excelência da água e do ouro, ou seja, o cerne de seu sentido repousa no conceito de excelência.

Mas a que remeteria esse sentido? Tal resposta só poderá ser dada se, reparando a fragmentação temporária a que submetemos o texto, pusermos agora em relação os versos em pauta com o resto da estrofe. À bipartição deles (água/ouro) corresponde uma bipartição da proposição seguinte, expressa de forma negativa: nada mais quente (ou vivificante) que o sol; nem melhor que as disputas de Olímpia. Vertido para forma positiva, surgiria assim o esquema sol/disputas olímpicas, que corresponderia a água/ouro. Por um sistema de transposição, seria lícito entender que a qualidade de **áristos** se aplicaria também àquele par, através da mediação do poeta que canta.

A ordenação parece natural: o poeta canta a excelência da água e do ouro, pois é o que ele de fato faz nos quatro primeiros versos. Mas se deseja cantar disputas atléticas, então não deve buscar nada além do sol ou dos jogos de Olímpia, pois esses são assuntos tão dignos de ser cantados quanto a água e o ouro. Assim, na correlação das duas seqüências, o que se põe em causa é a excelência do objeto do canto, devendo os versos 5-6 ser entendidos como nodais, ao colocar em jogo o desejo de cantar (**garyen éldeai**), o íntimo do poeta (**philon étor**) e os jogos (**éathla**). **Garyen** e **étor** são aí elementos-chave pois instauram o caráter do canto. Em primeiro lugar, é o **étor** do poeta que canta ou que impulsiona ao desejo de cantar. Já o verbo utilizado, embora possa, em sentido especializado e determinado pelo contexto, ser entendido como **cantar**, comporta acepções mais abrangentes, relativas à emissão de som pela fala: **fazer ressoar**, **fazer ouvir**, **dizer**. Assim, o desejo a que o impele o coração é bem mais de fazer ressoar, pela fala, os **éathla**, de dizer as disputas atléticas, de transpô-las do plano factual para o verbal e, assim, celebr(iz)á-las.

O entendimento da relação dos versos 1-12 com os seguintes exige o mesmo esforço de penetração no texto. Como já observel, é Olímpia que dá ocasião à passagem de uma esfera à outra. De Olímpia vem a ser (lança-se em torno, veste-se, ornamenta-se) o hino, pelos engenhos dos sábios (**metfessi sophôn**). Este trecho se abre pois, como o anterior, com uma consideração relativa ao canto e ao poeta, chamado honrosamente de **sophós**. A expressão **métis sophôn** é quase redundante, podendo ser entendida como **sabedoria dos sábios**. Esse elemento de sapiência é que confirmará e determinará a inelutabilidade de que o objeto do canto seja aquilo que é **áriston**, como o são a água e o ouro, o sol e os jogos de Olímpia. Dessa mesma condição participam aqueles que cantam o filho de Cronos na casa de Hierão – o que o próprio Píndaro faz no próprio poema. Se antes tínhamos como objeto do canto entidades genéricas – água/ouro; sol/jogos olímpicos – agora se desce à nomeação particular-

zade: Zeus/Hierão, ou seja, por toda série de transposições a que dá lugar a própria estrutura da estrofe, a Zeus e a Hierão cabe na noite superiormente à opulenta riqueza. A excelência da água é inerente a ela, mas a excelência do ouro se impõe apenas enquanto a outros objetos (*éx-okha*). A preeminência do sol no céu deserto é por igual absoluta, mas a dos jogos olímpicos relativa a outros jogos. Embora o poeta, ao referir-se ao sol, fale de outros astros, ajunta que ele se faz ver no céu deserto, ou seja, é único durante o dia. Finalmente a grandeza superior de Zeus é que comunica à casa de Hierão um caráter assinalado, enquanto para ela acorrem os poetas. Ora, essa eminência relativa de que gozam o ouro, os jogos olímpicos e Hierão, como primeiros entre pares, só se efetiva na medida em que, através dos hinos dos poetas, participam eles da eminência absoluta da água, do sol e de Zeus. Deixa pois de ser necessário admitir que a água, o ouro e o sol sejam metáforas, para se investirem da qualidade de seu ser, do qual se transmite a condição de excelente para outras esferas postas em relação com eles pela ode.

Assaltar as colunas de Hércules: a função do mito no canto

A sugestiva retomada das imagens da água e do ouro na 3a. Olímpica repete e referenda a interpretação sugerida, com base num esquema bipartido. Diz o poeta:

“E se é excelente a água, e das riquezas
o ouro a mais venerável,
agora, ao ápice Terão
chegando, pela excelência, assalta
por si as colunas de Hércules.” (v.75-80)

Parece-me que, dividida em duas metades, separadas pelo termo **agora** (*nyn*), colocam-se de um lado a água e o ouro, e de outro Terão. O paralelismo é acentuado, pois Terão atinge o ápice pela excelência (*aretaísi*, ou seja, participa ele de algum modo do *aristeyeín* que é próprio da água. Esta, por natureza, é excelente, não podendo a tradução portuguesa do verbo grego (*aristeyei*) dar conta exata de que, como sujeito da oração, é a própria água que exerce ativamente a função de ser excelente; já Terão atinge a excelência (ou ápice) por meio das virtudes (*aretaísi*), o que o dativo instrumental deixa claro. Por outro lado, esse caráter de excelência que pertencia à água, Terão o alcança igualando-se a Hércules, repetindo a ação eminente do herói que fala confirmado nela pela própria apoteose, lembrada nos versos 64-65. Nesse caso fica clara a possibilidade de transmissão da excelência da água para o ouro, como de Hércules para Terão.

Ao estabelecer-se, assim, o esquema

água	Hércules
ouro	Terão

instaura-se novo problema de interpretação, relativo à natureza de Hércules. Acima, ele ocupa o posto que, na 1ª Olímpica, cabe a Zeus, ou seja, trata-se do herói divinizado. Mas enquanto herói e mortal é de supor-se que, em algum momento, estivera na posição de Terão, trocando de posto em virtude de sua divinização. Desse modo, o sentido da utilização do mito de Hércules na 3ª Olímpica se deixa perceber, em razão do movimento de transcendência que eleva o herói ao patamar dos deuses. Ora, se é verdade que a função do hino é alçar a efeméride da vitória à transcendência das ações míticas, pelo processo de fazer participar o vencedor da excelência divina, seria igualmente verdadeiro que o uso do mito pelo poeta deveria cumprir a função de tornar praticamente viável esse movimento.

Não creio, de fato, que a presença do mito possa ser considerada consequência da imposição de um modelo fixo, nem muito menos que tenha uma função meramente ilustrativa e apenas sirva de pretexto para introdução de outros conteúdos, dada a importância e extensão do mito no corpo do poema. O mito é parte integrante da ode e só está nela porque lhe cabe uma determinada função. Se o louvor do vitorioso é indispensável, pois o poema se fez para isso, e o louvor dos deuses é compreensível, já que nos jogos existe um elemento marcante de sacralidade, por que os mitos heróicos? Não parece tão evidente, como nos casos anteriores, sua presença no poema e, raciocinando em extremos, não seriam eles dispensáveis? Em outros termos, não poderia o poeta transmitir sua mensagem, não poderia o poeta surtir seus efeitos sem o uso do mito?

Qualquer pessoa com um mínimo de conhecimento da produção de Píndaro de certo responderia que não. Mas não basta. É preciso de novo perguntar por que não. Parece que a abertura da 2ª Olímpica pode fornecer pistas para a resposta. Em primeiro lugar, porque considera os heróis como objeto do canto em pé de igualdade com deuses e vitoriosos:

"Reis da lira – hinos,
que deus, que herói,
que homem celebraremos?" (v. 1-3)

As escolhas, determinadas pela situação, são significativas, pois continua o poeta:

"por certo Pisa é de Zeus; às Olimpíadas
erigiu Hércules,
primícias de combate;
e a Terão, da quadriga,
pela vitória,
é mister celebrar..." (v.5-10)

A justificativa da escolha do objeto do canto impõe-se assim a partir de certos critérios: Zeus, por ser senhor de Pisa; Hércules, por ter instituído os jogos; Terão, pela vitória recente. Apesar de ser o derradeiro, é Terão, na verdade, que provoca o canto, a ele dedicado. Hierarquicamente dependente de Zeus e de Hércules, estes contudo de-

pendem da vitória daquele para serem cantados. A vitória, em si, dispensaria os outros níveis, mas se perderia na fatuidade de um acontecimento particular. De novo se evidencia que a missão do poeta é justamente fazer a vitória transcender seus limites ao relacioná-la com deuses e heróis: *keledeîn* (v. 3) e *gegoneîn* (v. 10) significam propriamente fazer ressoar (ecoar), e daí, celebrar e celebrizar. Quem celebraremos? – pergunta o poeta, colocando de antemão que deve ser um deus, um herói e um homem. Ele considera assim justo tomar como implícito que deve cantar os três. O que, na 1a. Olímpica, é objeto de longa reflexão, aqui já se coloca como programa da ode, em certa medida considerando o que foi dito no poema anterior. O que se deve decidir não é pois propriamente o que cantar, mas qual deus, qual herói e qual homem (“*tína theón, tîn'héroa, tína d'ándra*”).

A posição do herói nessa enumeração coloca-o como intermediário entre o deus e o homem a serem escolhidos. Da evidência de que Zeus deve ser cantado, pois Pisa é de Zeus, chega-se à evidência de que Terão também merece sê-lo, pelo sucesso alcançado, através da mediação de Hércules que instituiu, no espaço de Zeus, os jogos em que Terão se distinguiu. É através dos jogos que a fama de Terão se alia à glória de Zeus. Mas isso só é possível porque Hércules, um dia, fundou as Olimpíadas, as quais cumprem a função de viabilizar esse movimento dos mortais até o senhor de Olímpia, isto é, do efêmero ao perene. Como se afirma no trecho antes citado da 3a. Olímpica, é através de Hércules que Terão atinge o ápice.

É significativo que, na 2a. Olímpica, o mito de Hércules não seja desenvolvido, como poderia ser de se, esperar. A partir do gancho constituído pela referência aos *patéres* do vitorioso, ainda na primeira estrofe, o poeta escolhe ter como esqueleto a determinar o movimento da ode a história dos antepassados míticos do rei, de Cadmo a Tersandro. Sendo uma estirpe marcada pelo infortúnio (Sêmele, Ino, Laio, Édipo, Polínicce), o tema do sofrimento pode ser desenvolvido, centrado na consideração das correntes que

“...outras em outro tempo
tanto com felicidade quanto
com sofrimento para os homens vêm” (v. 63-65).

Tersandro, sobrevivendo a Polínicce, recebeu sem dúvida a primeira sorte, honrado como vitorioso nos jogos como na guerra (cf. v. 77-80). É ele pois que se coloca como modelo mais próximo da sorte de Terão. De Cadmo e de suas filhas divinizadas o poeta percorre o trajeto até Tersandro, no qual a ligação familiar com os Adrástidas e, conseqüentemente com Terão, se manifesta de modo especular. Assim, a mediação do elemento heróico permite o movimento que vai de Zeus (a quem cabe inclusive um papel concreto no episódio de Sêmele) a Terão.

Basicamente, portanto, os mitos ligados à família de Terão cumprem o mesmo papel de Hércules na abertura. O fato de Hércules ser filho de Zeus, ou seja, de estar ligado à divindade por liames de parentesco, sem deixar de ser mortal, torna possível o recurso da genealogia mítica. Em Hércules se resume a função atribuída à longa série

de gerações apresentadas. Ele sozinho é capaz de efetivar a ligação entre Zeus e os homens, ele sozinho conheceu, na vida, ondas sucessivas de felicidade e de infortúnio. Não creio que, referindo-se a Hércules de início, o poeta tenha mudado de idéia a seguir, simplesmente abandonando seu mito por outros. O procedimento, pelo contrário, parece-me justamente confirmar que, mais que uma ou outra lenda, o poeta vê no mito heróico uma função de intermediação.

Isso não significa que as características particulares de cada vitória não orientem a escolha do mito. São as ligações de Pélops com Siracusa que atam sua história a Hérão, como são as ligações de Terão com Tersandro que justificam a genealogia mítica. A 3a. Olímpica, contudo, oferece exemplo diverso, pois não há ligação de família nem de pátria entre Terão e Hércules. Este se introduz no poema em virtude das coroas que trazem os vitoriosos, as quais remetem para a lenda de que Hércules é que teria trazido para Olímpia a árvore de cujas folhas eram feitas. Mas já vimos como, através de sua dupla natureza, Hércules serve de mediador entre os homens e o mundo divino. Talvez justamente por isso seja ele tão caro a Píndaro, que considera

“mudo aquele homem que a Hércules a boca não consagrar” (Pit., IX, 151-152),

pois é ele “aristomákhos” (Pit., X, 4), excelente guerreiro ou, se quisermos, o guerreiro por excelência. Embora a predileção por Hércules possa ser rastreada em fatos diversos, como nas relações do mítico herói com Tebas, pátria do poeta, creio que deva ser preferencialmente explicada em virtude da excelência que nele se realiza de modo particularmente elevado, fazendo-o o herói por excelência capaz de cumprir a função de relacionar o mundo divino com o mundo humano. Nesse sentido, o herói que de fato mais merece ser cantado é sempre Hércules. É a função de Hércules que o poeta pede sempre aos demais heróis que repitam, ao induzi-los em seus cantos de vitória.

Cantar um estrangeiro: o poeta e o rei

Se pois a vitória dita no poema é transcendida, pela própria razão de passar à categoria do dito (e do escrito), isso se faz através do mito. O poeta, que mediatiza a festa com seu canto, usa o mito como mediador entre a vitória factual e a vitória celebr(iz)ada. Isso quer dizer que, ao eleger o mito, o poeta tem consciência de que poderá extrair dele um certo sentido, que o mito suporta uma determinada leitura que rege sua escolha. Noutros termos, ao utilizar o mito o poeta age com discernimento.

Esse discernimento atua não apenas com relação à eleição de algum trecho, mas também com respeito ao que realçar nele. Não é a narrativa ou a figura mítica, em si, que interessa, mas o efeito que se pretende tirar delas. Daí que, lançando mão do mito, o poeta demonstre ter consciência crítica com relação ao mesmo. Isso parece evidente na referência às duas versões da lenda de Tântalo, na 1a. Olímpica:

“Decerto há muitas maravilhas, e
quicá também a dos mortais

fala vá além do verdadeiro discurso:
adornados com mentiras coloridas
enganam os mitos" (v. 43-47).

Ora, o importante, nesse caso, não é apenas a constatação de que os mitos podem ser enganadores, mas a de que podem sê-lo em virtude de uma certa arte: tanto o verbo *daldállein* (que traduzi por adornar) tem sentido francamente positivo, indicando um trabalho finamente elaborado, quando o adjetivo *poikilos* (colorido) sugere uma especial riqueza de matéria. É na *brothn fátis* (a dos mortais fala) que se enfaça o desvio de tais enganadoras histórias, sempre que ela ultrapassa o *alathê lógon* (verdadeiro discurso). Da distinção entre esses dois extremos, a *fátis* e o *lógos*, brota o discernimento, baseado no testemunho dos tempos futuros e no pressuposto de que não devem ser atribuídas aos deuses ações indignas:

"Mas a Graça, que tudo cons-
trói de doce para os mortais,
trazendo hon-
ra, também o Incrível maquina crível
ser muitas vezes;
mas os dia vindouros
testemunhas mui sábias.
É ao homem conveniente dizer
sobre deuses belezas; me-
nor pois a culpa." (v. 48-57)

Esse princípio parece-me, ao contrário do que afirma Puech¹⁴, aplicar-se em geral a deuses e heróis. O próprio fato de comumente Píndaro silenciar ou não relevar as ações indignas dos heróis demonstra sua aplicação. Não seria de esperar que ele refutasse cada passo considerado chocante, como faz aqui, através de considerações teóricas, pois não se deve esperar uma perfeita analogia entre todas as odes. Na *1a. Olímpica*, essa é mais uma prova, o poeta reflete explicitamente sobre o sentido de sua missão e sobre os critérios que regulam sua atividade. O trecho citado deve assim ser entendido como um programa poético cuja aplicação pode ser detectada em outros poemas.

Mas o que regula a aplicação de tal programa é, de fato, o efeito que se pretende tirar do mito. Um dado chocante, como o parricídio e o fratricídio referidos na *2a. Olímpica*, pode dar margem à transmissão de verdades elevadas. Tudo depende da intenção da obra e da função que o mito tem nela. No último caso, interessa ressaltar a variedade de sortes, o caráter imprevisível da Moira que traz felicidades e desgraças (v. 65-69), o que dá margem à consideração da diversidade de destinos do homem nesta vida e após ela (v. 110-136).

O interessante, entretanto, é que a fala mentirosa se deve também à Graça

14 - Op. cit., p. 28, nota.

(**kháris**). Jacqueline Duchemin, no livro já citado, estudou bem a importância que têm as **khárites** como divindades a quem, como às Musas e às Horas, o poeta deve sua inspiração. Em princípio, portanto, haveria duas espécies de **kháris**, cabendo ao poeta discernir entre elas. Ora, no mesmo texto o autor usa o termo **kháris** ao falar da vitória de Ferênico, em passagem já citada, muito rica de sentido:

"mas a dória li-
ra do gancho
toma, se acaso de Pisa
e de Ferênico a graça
pôs o espírito sob dulcíssimos pensamentos" (v. 26-30).

É essa **kháris** de Pisa e de Ferênico que dá origem ao poema, uma **kháris** sem dúvida envolta pela verdade observável da vitória. Em face da lenda mentirosa do banquete dos deuses se coloca a certeza da vitória, detalhadamente descrita (cf. v. 31-33). A **kháris** que irradia da vitória é assim autêntica, tanto que na 2a. Olímpica são as próprias **Khárites** que levam em comum a coroa que recompensa os vencedores (v. 90-92).

Não creio que se deva entender as duas referências à **kháris** como diferentes¹⁵. O que parece existir é antes a consciência da necessidade de discernimento da **kháris**, a partir da conformidade da vitória com o mito: assim como a vitória é verdadeira, o mito deve sê-lo; assim como os dias futuros darão testemunho da vitória, é preciso testar o mito da perspectiva deles. O testemunho deles é, com efeito, **sophótatos**. Não se pode esquecer que antes o poeta fora chamado de sábio e sua arte de "sabedoria dos sábios" (v. 15). O testemunho do futuro e o dos poetas têm assim alguma relação, ao provocar o discernimento da **kháris**, separando nela o verdadeiro daquilo que não passa de mentira devido à inveja (cf. v. 47-75). Ao declarar que falará do filho de Tântalo contra (**antífa**) o que disseram os antecessores (v. 58-59), o poeta quer declarar que faltou àqueles discernimento ao tomarem o mito, ou, noutros termos, faltou-lhes **kháris**. Discernimento que Píndaro busca justamente na **kháris** que flui de Pisa e da vitória de Ferênico, a qual lhe dá a medida da elevação que não deve faltar no relato mítico. Ou seja, é na comparação com deuses e heróis que o vitorioso é confirmado em sua grandeza, mas a grandeza divina e heróica só pode ser percebida a partir da consideração da grandeza do vitorioso. A excelência do sucesso da vitória, transcendida no **lógos** do poeta, revela a ação divina e se faz critério de discernimento.

Esse mesmo movimento que leva do vitorioso aos heróis e deuses e destes àquele se repete na relação entre o poeta e o objeto de seu canto. Ao pretender dizer o mito contra os anteriores, Píndaro sublinha, com certeza, que é dono de uma **kháris** particular. Creio que se poderia transpor a relação antes descrita, afirmando-se que ao

15 – Puech traduz a palavra, no caso de Pisa e de Ferênico, por **honneur**, no outro, por **Gé-nie**; em nota, explica suas razões. Já Malhadas prefere **brilho** e **Graça**, respectivamente. Preferi verter, nos dois casos, **kháris** por graça.

mesmo tempo que é o poeta que toma a vitória algo de grandioso, é a vitória que dá grandiosidade ao poeta. A *kharis* do poeta flui da *kharis* da vitória. Não há como separar as duas sortes.

Desse modo, a arte do poeta se envolve com a grandeza daqueles que canta. Nesse sentido é que se poderia atribuir à obra de Píndaro o qualificativo de **aristocrática**. Decerto ela o é, não no sentido enviesado de que se põe a serviço de uma aristocracia enquanto classe social, mas no sentido de que busca o **áriston**. Ora, a **aristefia** sem dúvida brilha na performance dos príncipes poderosos que realizam feitos semelhantes aos dos heróis e deuses no estádio de Olímpia. Essa **aristefia** se expande e cobre igualmente de brilho as cortes, as cidades e as famílias de tais príncipes. A mesma **aristefia** explende nos mitos que o poeta elege e, finalmente, no próprio canto que faz brilhar a festa. O que poderia pois ser entendido como o caráter aristocrático da produção de Píndaro seria esse movimento de elevação e de brilho que toma conta de tudo o que passa pela mediatização de sua fala poética. Não haveria porque estranhar que, dedicando-se quase que totalmente ao louvor da aristocracia, pois era dela que provinham as mais brilhantes personagens de seu tempo, ele também se referia à democracia Atenas como brilhante, celebrada pelos poetas e cidade divina (Dit, fr. 5). Onde quer que brilhe a **aristefia**, ainda quando não nos limites de uma classe aristocrática, para aí se volta seu canto.

Enquanto se alia, pois, aos **áristoi**, o poeta, de um certo modo, garante o brilho de sua obra e de sua fama. Dirigindo-se a Hierão, ele conclui, na **1a. Olímpica**:

“...A mim pois
a Musa valorosíssima
ma flecha, em auxílio, provê:
para uns, outros grandes; o supremo se eleva
para reis. Jamais investigues além.
E a ti o cimo neste tempo calcar,
e a mim pois com vencedores
estar, famoso pelo gênio entre os heróis sendo em tudo.” (v. 178-188)

O que se efetiva, dessa forma, é o enlace do destino do poeta ao do rei. De fato, a metáfora das flechas que a Musa provê ao poeta só se esclarece na sua relação com a eminência da realeza. O verso 181, de leitura penosa e polêmica, é o essencial nesse caso. Ele é que efetiva a ligação entre a Musa/o poeta e a grandeza dos reis. Dentre outras sugestões, de outros tradutores, prefiro o entendimento mais próximo da letra, ainda que mais nebuloso: “para uns, outros grandes”, ou seja, para grandes, outros

grandes. De fato, o paralelismo dos pronomes sugere isso¹⁶. Ao mesmo tempo, a gama semântica de **mégas** (grande, alto, elevado) permite a aproximação com o adjetivo **karterós** (forte, potente, valoroso, veemente, impetuoso), aplicado à flecha que a Musa entrega ao poeta, e com o adjetivo substantivado **éskhatos** (último, extremo, o mais alto, o maior), que designa a grandeza que se eleva para os reis. Assim, é através das qualidades de forte, potente, valoroso, veemente, grande e alto que o poeta se aproxima do rei: para um grande, outro grande; para um forte, outro forte; para um alto, outro alto.

Se o grau supremo de todas essas qualidades se eleva para os reis, o poeta o acompanha, pois só um grande pode cantar outro grande. Além dessa altura, não se deve investigar. Assim, o rei e o poeta colocam-se no cimo do possível ao homem. O estabelecimento dessa relação e o fato de o poeta associar-se ao rei tem conseqüências para a fama. O poeta não é da mesma natureza que o rei, mas se torna o outro dele pela ação de estar com ele.

Ora, o que traduzi por **estar com** se diz, no poema, **homileîn**, isto é, entreter-se com, ter familiaridade com, encontrar-se junto com, falar com, discorrer com; combater com; aplicar-se a, ocupar-se de. Parece-me que a idéia básica, subjacente a todos esses significados, seria a da existência de uma relação interpessoal, o que se confirma nos usos do mesmo termo na esfera das relações conjugais e de comércio. No **homileîn** (ter relação), se associa o poeta ao rei. Ora, **hómilos**, de que deriva o verbo, significa multidão. Assim, a ação de **homileîn** poderia ser entendida como uma sorte de eleição: na multidão existe uma relação compacta e difusa que só atinge o **estar com** através de um processo de seleção. Na multidão de soldados, por exemplo, o **combater com** (**homileîn**) se efetiva no enfrentamento de dois que, na multidão, se escolhem um ao outro.

Um processo análogo se dá quando a um grande corresponde outro grande, na multidão dos homens em geral, o que se efetiva em grau supremo no enfrentamento entre rei e poeta. Existiria um elemento de atração dos semelhantes nessa relação, aliado à constatação da diferença. O rei é um (**állos**) a que corresponde um outro (**állos**) constituído pelo poeta. Esse caráter do outro parece-me bem marcado nos epínios de Píndaro, em geral, pela insistência com que lembra ele sua condição de **xénos** (estrangeiro). Vimos como, na 1a. Olímpica, os poetas acorrem à casa de Hierão, o que supõe que estão nela como estranhos (v. 16-17); logo no início da 2a. Olímpica, Terão é elogiado por ser hospitaleiro para com os estrangeiros (**Xénon**, v. 11), o que volta a acontecer, aplicado aos Tindáridas, no primeiro verso da 3a. Olímpica (**Tyndarídais te philoxénois**) e mais à frente, no verso 71 (**xénais trapézais**).

Não julgaria que tal recorrência, nas odes em questão, fosse fortuita – com base, por exemplo, apenas em dados gerais como a importância atribuída pelos gregos à virtude da hospitalidade – mas que deva remeter à própria experiência do poeta como **xénos** recebido nas cortes daqueles que canta, nas quais encontrará espaço para

¹⁶ – Cf. a construção **állos mén... állos dé**, 'um... outro'.

exercer sua arte. Quando compõe essas três odes, Píndaro está no início de sua experiência como **xéno**s na Sicília. Para além disso, contudo, o poeta é **xéno**s por, não pertencendo ao círculo dos reis, associar-se a eles para cantá-los:

“...E eu coroar
este com equestre modo,
em eólico compasso
Impõe-se: mas sei um estrangeiro
por igual do belo
conhecedor e também em força
mais poderoso
dentre os de agora, não haver de adorar
com as gloriosas pregas dos hinos.” (I, 162-170)

A missão do poeta se impõe, nesse caso, como a necessidade (**khḗ**, v. 165) de cantar estrangeiros (**xénoi**) distinguidos pelo gosto do belo e pelo poder de sua força (**dynamis**). Ora, enquanto também o poeta possui essas características, enquanto cultiva o belo e tem na sua arte sua **dynamis**, é o mesmo que o rei. Mas a qualidade de estrangeiro – aqui entendida na dinâmica de relações bipessoais, ou seja, o rei é o estrangeiro do poeta como este daquele – é que determina a individualidade de cada um em face do outro. Na alteridade das excelências que lhes são próprias, rei e poeta se associam no brilho da glória que os hinos perenizam, rei e poeta põem o que têm de melhor em sua **dynamis** a serviço do vir a ser dos hinos. O que se encontra além desses extremos

“...é aos sábios Inacessível
e também aos não sábios” (III, 81-82).

Por esse motivo, termina o autor, delimitando bem o objetivo de seu canto num programa de conteúdo,

“...não o perseguirei: fútil seria” (III, v. 82).

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS

PINDARE. *Olympiques*. Texte établie et traduit par A. Puech. Paris, Les Belles Lettres, 1970.

ESTUDOS:

ADRADOS, F.R. *El mundo de la lfrica griega antigua*. Madrid, Alianza, 1981.

BASLEZ, M.F. *L'étranger dans la Grèce antique*. Paris, Les Belles Lettres, 1984.

DUCHEMIN, J. *Pindare, poète et prophète*. Paris, Les Belles Lettres, 1955.

FINLEY Jr., J. H. *Pindar and Aeschylus*. Cambridge, Harvard University Press, 1966.

LESKY, A. *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern, Francke, 1971.

MALHADAS, D. *Píndaro: odes aos prncipes da Sicilia*. Araraquara, UNESP, 1976.

SNELL, B. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Trad. di V. Degli Alberti. Torino, Einaudi, 1951.