

A tradução da *Olímpica I* de Píndaro: de José Bonifácio a considerações sobre *performance* e ritual

Sérgio Luiz Gusmão Gimenes Romero

Resumo: Neste artigo proponho-me a abordar a poesia de Píndaro considerando, do ponto de vista da execução de seus epínícios, o caráter performático das odes pindáricas, tomadas em sua dimensão poético-ritual. Apresentamos uma tradução da *Olímpica I*, que é uma das odes de Píndaro mais conhecidas pelo público de língua portuguesa e ocupa uma posição privilegiada no corpus pindárico, sendo ela, o epínício escolhido desde Alexandria para abrir o livro das *Olímpicas*; fazendo ainda uma breve referência à tradução para o português da mesma ode por José Bonifácio de Andrada e Silva, o ilustre “patriarca da independência” do Brasil, no século XIX. Nossa proposta consiste em considerar a dimensão performática dos epínícios chamando a atenção para o fato de que uma ode de Píndaro consiste num fragmento de uma obra maior e mais complexa que envolvia ainda, além da letra, a música e a expressão corporal. Parece-nos de fundamental importância que as odes de Píndaro não sejam tomadas como um texto de expressão unicamente verbal, mas que a consciência de sua fragmentação e de sua unidade original impregne a leitura e a tradução da poética pindárica.

Palavras-chave: Píndaro; *Olímpica I*; tradução de José Bonifácio; história da tradução; performance ritual.

Traduzir a *Olímpica I* de Píndaro para a língua portuguesa não constitui propriamente novidade, haja vista a relativa quantidade e diversidade de traduções de que dispomos dessa célebre ode. Ao contrário da maior parte do *corpus* pindárico, vários grandes nomes dos Estudos Clássicos brasileiros figuram na lista de tradutores da *Olímpica I* de Píndaro, desde que apareceram em 1861 as *Poesias de Americo Elysio*. Essa publicação póstuma apresenta a primeira tradução brasileira da *Olímpica I*, efetuada pelo nosso ilustre patriarca da independência, José Bonifácio de Andrada e Silva¹.

1 Americo Elysio era pseudônimo utilizado por José Bonifácio desde 1825 quando publicou, durante o exílio na França, *Poesias avulsas de Américo Elysio*. Sobre o “poeta” José Bonifácio, Alfredo Bosi comenta que seu “relevo de estadista tem deixado em segundo plano (e não sem justiça...) as veleidades do poeta”; cf. Bosi, 1994, p. 82.

Entre poemas de sua própria lavra, as *Poesias de Americo Elysio* apresentam-nos algumas traduções de José Bonifácio, entre elas, excertos de Píndaro, Hesíodo e Virgílio, habilmente vertidos para a língua portuguesa.

O tradutor presenteia-nos também com interessantes reflexões no comentário introdutório à tradução da *Olímpica I*, que trata, entre outras coisas, da obra de Píndaro e a complexa tarefa de traduzi-lo. José Bonifácio toca também a questão que é o cerne deste artigo: o modo execução das odes pindáricas, que conjuga gesto, música e palavra, e o fato de que não podem ser plenamente compreendidas considerando-se unicamente o aspecto verbal:

[...] quase toda a harmonia de seus versos é perdida para ouvidos do tempo de agora. Os mesmos Romanos, entre os quaes florescia a lingua grega, pela indole diversa da latina, não poderião já sentir, e saborear inteiramente as bellezas de collocação, as chammas do estro, e a ousadia das figuras e metaphoras, que muito têm da antiga poesia hebraica. Para fazermos porém alguma idéa das profundas e deliciosas sensações, que excitarião os sublimes canticos de Pindaro, devemos lembrar-nos que entre todas as nações cultas da antiguidade nenhuma havia mais enthusiastica da musica, e da poesia, do que a grega: devemos atender que uma victoria alcançada no estádio olympico, por exemplo, era talvez de maior valia, que as do campo de Marte; e finalmente, que a poesia andava sempre acompanhada pela musica, e muitas vezes pela danza. Sem estas considerações, muitos dos rasgos, e vãos pindaricos parecerão antes a alguns modernos, partos de embriaguez, ou de cérebro desconcertado, do que inspirações de Apollo. (ANDRADA E SILVA, 1861, p. 117-118).

De fato, a *performance* do epinício vale-se de múltiplos meios (música, dança e canto) para articular sua complexa expressividade. Para além dos limites da palavra e do enquadramento do poema, o mito cantado assume, mediante enunciação num contexto performático específico, as características de um ritual. Segundo Claude Calame (1997, p. 62), é no contexto da “*performance* ritual do canto”, que mito e rito interagem, além de ser por meio dessa situação performativa que seu poder social se projeta sobre o público receptor.

É por meio dessa conjunção, que a *performance* do epinício envolve emocionalmente os participantes e os integra em uma sintonia de recepção sinestésica do ritual de que execução faz parte.

De acordo com Barbara Kowalzig, os rituais caracterizam-se pela convergência de diferentes linguagens:

[...] Os rituais são sentidos e experienciados, e não entendidos. No fundamento da definição do registro no qual o “entendimento” é gerado através do envolvimento emocional e comportamental, e não no intelectual, repousa o reconhecimento de que é predominantemente a presença simultânea de muitos meios de comunicação no ritual, empregados de forma redundante, que permite a compreensão estética e responde ao potencial complexo que o ritual possui na sociedade. A dramaturgia do ritual é intrincada e emprega – com frequência ao mesmo tempo – elementos como dramatização e texto, música, canto e dança. Todos eles são voltados para a mesma coisa, embora nenhum deles aja da mesma forma que o outro e nenhum deles tenha o mesmo sentido se for performatizado por si só. A antropologia tomou da psicologia o termo “sinestesia” para descrever a cooperação multifacetada de muitos meios de comunicação que compõem, por um lado, o caráter intensamente representativo do ritual e por outro sua concretude arrojada. (KOWALZIG, 2007, p. 47, tradução minha)².

Além disso, convém destacar um aspecto essencial do ritual: o fato de que ele não é lido ou falado, mas encenado em sua *performance* (KOWALZIG, 2007).

Assim, faz-se necessário considerar esse aspecto ritual dos epinícios de Píndaro, em que poesia, música e dança eram conjugadas numa construção que se valia de múltiplas expressões artísticas das quais, infelizmente, só nos restam, quando muito, os textos. Desse modo, qualquer abordagem das odes pindáricas que prescindia de sua dimensão performática tenderá inevitavelmente a uma leitura limitada de sua especificidade. Por outro lado, convém admitir que a reconstituição efetiva das características performáticas da execução do epinício é impossível, uma vez que não dispomos de registros específicos sobre sua música e coreografia.

Christopher Carey comenta, na passagem que se segue, as dificuldades envolvidas em qualquer tentativa de estudar o aspecto performático dos epinícios:

2 “Rituals are felt and experienced, not understood. At the basis of the definition of the register in which ‘understanding’ is generated through emotional and behavioural, rather than intellectual, involvement, lies the recognition that it is predominantly the simultaneous presence of many media in ritual, employed redundantly, that allows for aesthetic understanding and accounts for ritual’s complex potential in society. Ritual’s dramaturgy is intricate, often simultaneously employing elements such as role play and text, music, song, and dance. All of these are geared towards the same thing, though none of them acts in the same way as another, nor would any of them make the same sense if performed on their own. Anthropology has borrowed from psychology the term ‘synaesthesia’ to describe the multifarious cooperation of many communicative means that compose ritual’s highly representational character on the one hand, and its bold concreteness on the other.”

Há muita coisa sobre a fisicalidade da *performance* que gostaríamos de saber, mas não é possível recuperar. A música só pode ser recriada por especulação. A poesia é pouco informativa sobre a dança. Ela é apenas intermitentemente informativa sobre a localização precisa e mesmo assim, apenas por implicação. Ao contrário dos cantores de *parteneion*, os coros de Píndaro e Baquilídes são silenciosos sobre o seu traje, para além do detalhe (por si só comum em apresentações corais) que eles usavam guirlandas³. (CAREY, 2007, p. 199, tradução minha).

Lucia Athanassaki, por sua vez, pontua a especificidade do epinício, além de opor às limitações da reconstituição da prática performativa as possibilidades da análise dêitica das odes:

A simultânea reencenação de conquistas gloriosas no hic et nunc da recepção e de feitos divinos e heroicos em *illo tempore* é o desafio de poetas que compõem com um olho na *performance*. Quase todos os epinícios existentes exibem um padrão comum: comemorar uma vitória histórica específica à luz de memoráveis feitos heroicos e divinos num passado remoto. (...) As práticas performativas dos epinícios estão perdidas para sempre para nós, mas podemos explorar, nos textos sobreviventes, as várias maneiras pelas quais os poetas epinícios trouxeram atletas vitoriosos, heróis e deuses à vida na *performance* através de um nexo de marcadores dêiticos⁴. (ATHANASSAKI, 2004, p. 317, tradução minha).

De acordo com a perspectiva apresentada, a tradução que ora apresentamos deve ser percebida como parte incompleta de um todo desfeito. É a letra de uma canção perdida cuja música alimentava uma dança igualmente significativa que a completava.

De acordo com Albin Lesky:

3 “There is much about the physicality of *performance* we would like to know but cannot recover. The music can only be recreated by speculation. The poetry is uninformative about dance. It is only intermitently informative about precise location – and even then only by implication. Unlike the singers of the partheneion, the chorus of Pindar and Bacchylides are silent about their costume, beyond the detail (in itself common in choral *performances*) that they wore garlands.”

4 “Simultaneous re-enactment of glorious achievements in the hic et nunc of reception and of divine and heroic deeds *in illo tempore* is the challenge of poets composing with an eye to *performance*. Almost all extant epinicians display a common pattern: they commemorate a specific historical victory in the light of memorable heroic and divine deeds in the remote past. [...] Epinician performative practices are forever lost to us, but we can explore, in the surviving texts, the various ways that epinician poets brought victorious athletes, heroes, and gods to life in *performance* through a nexus of deictic markers.”

Em todos os tempos, a lírica coral foi autêntica *μολπή*, quer dizer, andava associada a movimentos rítmicos. Se é lamentável a perda da música, para a nossa compreensão da lírica antiga, devemos ter em conta, sobretudo na lírica coral, que a palavra conservada só nos proporciona uma fracção daquilo que outrora foi um todo de som e movimento. (LESKY, 1995, p. 177).

Assim, buscou-se na presente tradução transpor uma perspectiva estética que é própria do texto, mas cuja completude o ultrapassava no contexto da *performance*. Nesse sentido, convém atentar para as dificuldades colocadas por Hayden Pelliccia a propósito da *IX Olímpica*:

A linguagem de Píndaro é notoriamente difícil de acompanhar; esta propensão para fazer os marcadores dêiticos saltarem para direções imprevisíveis contribui para a dificuldade. Devemos nos questionar até mesmo se o público-alvo original poderia apreender tudo. [...] Como é que uma audiência grega antiga poderia ter resolvido a ambiguidade, ou será que não sentiram que era fundamental fazê-lo (talvez uma inquietante possibilidade)? Não podemos dar uma resposta segura, mas podemos observar que Píndaro apresenta esse tipo de problema com muito mais frequência do que Baquilides⁵. (PELLICCIA, 2009, pp. 254-255, tradução minha).

De fato, a *performance* ritual do epinício era, ao que tudo indica, assimilada muito mais por uma chave emocional-sensorial do que racional. Assim, a dificuldade que, presumivelmente, a audiência original sentira em acompanhar cada palavra ou frase, compreendendo-as completamente, não ocasionaria nenhum ônus significativo para a recepção da *performance* como um todo. E devemos considerar que a dificuldade de compreensão do discurso do epinício pela audiência da *performance*, apontada por Pelliccia, não constitui, obviamente, uma questão isolada ou circunscrita a uma ou algumas composições, mas configura uma problemática de todo o conjunto de odes de que dispomos.

Destarte, a tradução que ora se apresenta não poderia, de acordo com a perspectiva apresentada, almejar constituir-se como um texto poético completo,

5 “Pindar’s language is legendarily hard to follow; this penchant for making the deictic markers jump around in unpredictable directions contributes to the difficulty. We must wonder if even the original target audience could take it all in. [...] How would an ancient Greek audience have resolved the ambiguity, or would they not have felt it was critical to do so (a perhaps disquieting possibility)? We cannot give a confident answer, but we can observe that Pindar poses this kind of problem far more often than does Bacchylides.”

existindo independentemente da unidade original que se perdeu. E, sendo assim, o produto desse traslado linguístico não poderia engessar-se numa literariedade fria que visasse unicamente a transmissão racional dos sentidos produzidos pelo texto, nem tampouco perder-se em recursos poéticos de uma expressividade artificial que tentasse compensar a fragmentação da obra.

Ainda que desprovido das atuais abordagens do aspecto performático de Píndaro, o célebre José Bonifácio também compartilhou algumas das pedras no caminho que encontrou em sua então inédita empresa:

Ficção expostas as dificuldades, que tive de vencer na versão desta, e outras odes de Pindaro em que trabalho. Se ella fosse muito atada á letra, seria má pelo barbarismo da phrase, e inintelligivel pela obscuridade do estylo; se muito solta e livre, não seria então traducção, mas sim uma paraphrase, ou composição minha. Procurei portanto, quando não podia emparelhar com Pindaro na carreira, não desviar-me ao menos do seu trilho, caminhando pelas suas mesmas pégadas; ou como honrado devedor, já que não podia pagar na mesma moeda recebida, busquei, quanto em mim coube, satisfazer em outra de igual quilate e peso. (ANDRADA E SILVA, 1861, p. 126).

Evidentemente, a perspectiva de tradução adotada por José Bonifácio não coincide com tudo o que viemos de expor, mas seus esforços são, inegavelmente, bem sucedidos naquilo que era seu primordial objetivo: dar a conhecer o até então inédito Píndaro aos leitores brasileiros:

A primazia tem dos elementos
 A agua; e qual em noite escura chamma,
 Que estrepitosa ondeia,
 Entre a soberba das riquezas o oiro
 Brilha: porém se queres,
 Ó mente minha, celebrar victorias,
 Outro não busques astro, que te inflamme
 Mais docemente que o esplendor diurno
 Do sol, quando raiando
 Os paramos ethereos atravessa;
 Nem mais famosas lides
 Que os combates de Olympia.

(*Olímpica I* de Píndaro, vv. 1-7. Tradução de José Bonifácio).

Para a presente tradução da Olímpica I de Píndaro utilizamos a edição de William H. Race, *Pindar, Olympian Odes, Pythian Odes* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), por se tratar da mais recente de que se tem notícia, além de mais utilizada nos estudos atuais sobre a poética pindárica.

Sobre a estrutura da ode, compõe-se pela repetição de quatro encadeamentos convencionais de estrofe, antístrofe e epodo. Somando-se assim um total de 116 versos sendo que, como é comum ao gênero, as estruturas métricas de estrofe e antístrofe são paralelamente idênticas, seguindo-se epodos que são metricamente iguais entre si, mas diferem do padrão métrico adotado nas estrofes e antístrofes⁶. Naturalmente, a tradicional separação em tríades foi mantida, bem como as partes constitutivas dessas: estrofe, antístrofe e epodo; seguindo-se também a numeração de acordo com o estabelecido na edição de Race.

Buscou-se também a manutenção da correspondência entre os vocábulos constantes dos versos em português e dos originais em grego, relativizando-se essa prática apenas nos casos em que a manutenção de algum termo em seu verso original comprometia ou dificultava seriamente a sintaxe.

Quando possível, a equivalência não se resume unicamente ao aspecto semântico do vocábulo, como no caso do verso 23, em que λάμπει δέ οί κλέος é vertido por “Lampeja-lhe a glória”. Mas, naturalmente, esse é um exemplo raro e não seria o caso, na presente tradução, de se preterir em nenhum caso o sentido em prol da melopeia.

O número de versos foi, igualmente, preservado e os versos que são divididos em duas partes são, assim como na edição de Race, indicados por um espaçamento a guisa de parágrafo na segunda metade do verso.

A perspectiva de tradução adotada no presente trabalho não nos indicaria (como também não é usual em outras traduções de Píndaro para o português) a adoção de uma medida métrica específica, sobretudo porque isso colocaria em evidência uma abordagem do texto pindárico que intentamos problematizar, qual seja, a dos epinícios enquanto textos preponderantemente verbais e serviria para compensar uma ausência ou fragmentação do objeto artístico que de modo algum, no presente trabalho, se objetiva encobrir, mas sim ressaltar.

6 Segundo se pensa, a divisão das odes em tríade está relacionada à sua coreografia. Na estrofe, o coro faria uma evolução, dançando para um lado, na antístrofe para o lado oposto e, no epodo, ficaria parado. De acordo com Race (1997, p. 15): “Late sources say that choruses danced the strophe (“turn”) in one direction, reversed the steps for the antistrophe (“counterturn”), and stood in place for the epode (“after song”), but even that must remain a conjecture”.

A manutenção, quando possível, da ordenação sintática grega resultou na utilização de alguns hipérbatos, que além de uma aproximação do texto grego possibilitam demarcar a complexidade que envolvia o entendimento do discurso pelo público da *performance*.

Figuras de linguagem relacionadas ao aspecto musical dos versos também foram usadas ocasionalmente, como a assonância do verso 87: “concedeu-lhe aurífero carro/de alados infatigáveis cavalos”; ou mesmo a simples rima dos versos finais: “e eu tão somente a vencedores/associar-me, preclaro em minh' arte/junto aos Helenos em toda parte.”. No entanto, essas figuras não são empregadas de modo a sugerir uma dimensão poética autônoma, no máximo reforçar o caráter estético da obra, ainda que se trate de uma fração do mesmo.

Haroldo de Campos, em seu ensaio “Píndaro, hoje”, afirma que sua tradução da *Pítica I* “é uma tradução para os que se interessam por um texto de poesia como poesia”. Nossa tradução, entretanto, a partir da reflexão teórica adotada, estaria mais bem situada ao lado das letras de canções dispostas no encarte de um álbum que nunca ouvimos ou, talvez até mesmo, como um texto teatral cuja encenação desconhecemos. Isso caberia melhor a uma ode de Píndaro do que confiná-la a um livro de poemas.

Parece-nos, como foi dito, que num todo expressivo muito além do nível verbal, a compreensão e o entendimento de cada palavra por parte da audiência ficava em segundo plano na recepção do epinício como um todo, cedendo lugar, assim, à percepção sinestésica da *performance* que se refletia em uma dimensão sensorial e emocional.

A mesma justificativa, dimensão estética aliada à reprodução da complexidade verbal, aplica-se à escolha do vocabulário e a utilização de alguns anacolutos ocasionais.

Olímpica I:

ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΩΙ ΚΕΛΗΤΙ

estrofe 1

A' Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
 ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μέγανορος ἔξοχα πλούτου·
 εἰ δ' ἄεθλα γάρυεν
 ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,

5 μηκέτ' ἀελίου σκόπει
 ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρα φαεν-
 νὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος,
 μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν·
 ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
 σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν

10 Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἰκομένους
 μάκαιραν Ἰέρωνος ἐστίαν,

antístrofe 1

θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σκᾶπτον ἐν πολυμήλῳ
 Σικελία, δρέπων μὲν κορυφὰς ἀρετᾶν ἀπο πασᾶν,
 ἀγλαΐζεται δὲ καὶ

15 μουσικᾶς ἐν ἀώτῳ,
 οἷα παίζομεν φίλαν
 ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. ἀλλὰ Δω-
 ρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου
 λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε καὶ Φερενίκου χάρις
 νόον ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν,

20 ὅτε παρ' Ἀλφεῶ σῦτο δέμας
 ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,
 κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην,

epodo 1

Συρακόσιον ἵπποχάρ-
 μαν βασιλῆα· λάμπει δέ οἱ κλέος
 ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικία·

25 τοῦ μεγασθενῆς ἐράσσατο Γαιάοχος
 Ποσειδάν, ἐπεὶ νιν καθαροῦ λέβη-
 τος ἔξελε Κλωθῶ,
 ἐλέφαντι φαίδιμον ὄμον κεκαδμένον.
 ἦ θάυματα πολλά, καὶ πού τι καὶ βροτῶν

28b φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
 δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις
 ἐξαπατῶντι μῦθοι.

estrofe 2

- β' Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,
 31 ἐπιφέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν
 ἔμμεναι τὸ πολλάκις·
 ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι
 μάρτυρες σοφώτατοι.
 35 ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν εἰκόδος ἀμφὶ δαι-
 μόνων καλά· μείων γὰρ αἰτία.
 υἱὲ Ταντάλου, σὲ δ' ἀντία προτέρων φθέγξομαι,
 ὅπότ' ἐκάλεσε πατὴρ τὸν εὐνομώτατον
 ἐς ἔρανον φίλαν τε Σίπυλον,
 ἀμοιβαῖα θεοῖσι δεῖπνα παρέχων,
 40 τότε Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι

antístrofe 2

- δαμέντα φρένας ἰμέρω, χρυσεαῖσί τ' ἀν' ἵπποις
 ὑπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβᾶσαι·
 ἔνθα δευτέρῳ χρόνῳ
 ἦλθε καὶ Γανυμήδης
 45 Ζηνὶ τωῦτ' ἐπὶ χρέος.
 ὥς δ' ἄφαντος ἔπελες, οὐδὲ ματρὶ πολ-
 λὰ μαιόμενοι φῶτες ἄγαγον,
 ἔννεπε κρυφᾷ τις αὐτίκα φθονερῶν γειτόνων,
 ὑδατος ὅτι τε πυρὶ ζέοισαν εἰς ἀκμὰν
 μαχαίρα τάμον κάτα μέλη,
 50 τραπέζαισιν τ' ἀμφὶ δεύτατα κρεῶν
 σέθεν διεδάσαντο καὶ φάγον.

epodo 2

- ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαρ-
 γον μακάρων τιν' εἶπεῖν· ἀφίσταμαι·
 ἀκέρδεια λέλογχεν θαμινὰ κακαγόρους.
 εἰ δὲ δή τιν' ἄνδρα θνατὸν Ὀλύμπου σκοποῖ
 55 ἐτίμασαν, ἦν Τάνταλος οὗτος· ἀλ-
 λὰ γὰρ καταπέψαι
 μέγαν ὄλβον οὐκ ἐδυνάσθη, κόρφῳ δ' ἔλεν
 ἄταν ὑπέροπλον, ἄν τοι πατὴρ ὑπερ

57b κρέμασε καρτερὸν αὐτῷ λίθον,
 τὸν αἰεὶ μενοιῶν κεφαλᾶς βαλεῖν
 εὐφροσύνας ἀλᾶται.

estrofe 3

Γ' ἔχει δ' ἀπάλαμον βίον τοῦτον ἐμπεδόμοχθον
 60 μετὰ τριῶν τέταρτον πόνον, ἀθανάτους ὅτι κλέψαις
 ἀλίκεσσι συμπόταις
 νέκταρ ἀμβροσίαν τε
 δῶκεν, οἷσιν ἄφθιτον
 θέν νιν. εἰ δὲ θεὸν ἀνὴρ τις ἔλπεται
 <τι> λαθέμεν ἔρδων, ἀμαρτάνει.

65 τοῦνεκα προῆκαν υἷον ἀθάνατοὶ οἱ πάλιν
 μετὰ τὸ ταχύποτμον αὐτίς ἀνέρων ἔθνος.
 πρὸς εὐάνθεμον δ' ὅτε φυὰν
 λάχλαι νιν μέλαν γένειον ἔρεφον,
 ἐτοῖμον ἀνεφρόντισ·εν γάμον

antístrofe 3

70 Πισάτα παρὰ πατρὸς εὐδοξον Ἴπποδάμειαν
 σχεθέμεν. ἐγγυὺς ἐλθὼν πολιᾶς ἀλὸς οἶος ἐν ὄρφνα
 ἄπυεν βαρύκτυπον
 Εὐτρίαιναν· ὁ δ' αὐτῷ
 παρ ποδὶ σχεδὸν φάνη.

75 τῷ μὲν εἶπε· “Φίλια δῶρα Κυπρίας
 ἄγ' εἴ τι, Ποσειδάον, ἐς χάριν
 τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οἰνομάου χάλκεον,
 ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτάτων πόρευσ·ον ἀρμάτων
 ἐς Ἄλιν, κράτει δὲ πέλασον.

ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ἄνδρας ὀλέσαις
 80 μναστῆρας ἀναβάλλεται γάμον

epodo 3

θυγατρός. ὁ μέγας δὲ κίν-
 δυνος ἄναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει.
 θανεῖν δ' οἷσιν ἀνάγκα, τὰ κέ τις ἀνώνυμον
 γῆρας ἐν σκότῳ καθήμενος ἔψοι μάταν,
 ἀπάντων καλῶν ἄμμορος; ἀλλ' ἐμοὶ

- μὲν οὗτος ἄεθλος
 85 ὑποκείσεται· τὸ δὲ πρᾶξιν φίλαν δίδοι.”
 ὧς ἔννεπεν· οὐδ’ ἀκράντοις ἐφάψατο
 86b ἔπεσι. τὸν μὲν ἀγάλλων θεὸς
 ἔδωκεν δίφρον τε χρύσειον πτεροῖ-
 σὶν τ’ ἀκάμαντας ἵππους.
- estrofe 4*
- Δ’ ἔλεν δ’ Οἰνομάου βίαν παρθένον τε σύνευνον·
 ετέκε λαγέτας ἔξ ἀρεταῖσι μεμαότας υἱούς.
 90 νῦν δ’ ἐν αἵμακουρίαις
 ἀγλααῖσι μέμικται,
 Ἄλφειοῦ πόρῳ κλιθεῖς,
 τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενω-
 τάτῳ παρὰ βωμῶ· τὸ δὲ κλέος
 τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοις
 95 Πέλοπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται
 ἀκμαί τ’ ἰσχύος θρασύπονοι·
 ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοτον
 ἔχει μελιτόεσσαν εὐδίαν
- antístrofe 4*
- ἀέθλων γ’ ἔνεκεν. τὸ δ’ αἰεὶ παράμερον ἐσλὸν
 100 ὕπατον ἔρχεται παντὶ βροτῶν. ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι
 κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ
 Αἰοληΐδι μολπᾷ
 χρῆ· πέποιθα δὲ ξένον
 μή τιν’, ἀμφοτέρα καλῶν τε ἴδριν ἄ-
 μα καὶ δύναμιν κυριώτερον
 105 τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.
 θεὸς ἐπίτροπος ἐὼν τεαῖσι μήδεται
 ἔχων τοῦτο κᾶδος, Ἰέρων,
 μερίμναισιν· εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι,
 ἔτι γλυκυτέραν κεν ἔλπομαι
- epodo 4*
- 110 σὺν ἄρματι θεῶ κλει-
 ξειν, ἐπίκουρον εὐρῶν ὁδὸν λόγων

παρ' εὐδείελον ἐλθὼν Κρόνιον. ἐμοὶ μὲν ὦν
 Μοῖσα καρτερώτατον βέλος ἀλκᾶ τρέφει·
 ἐπ' ἄλλοισι δ' ἄλλοι μεγάλοι· τὸ δ' ἔ-
 σχατον κορυφοῦται
 βασιλεῦσι. μηκέτι πάπταινε πόρσιον.
 115 εἶη σέ τε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν,
 115b ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις
 ὀμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἑλ-
 λανας ἐόντα παντᾶ.

Olímpica I

A HIERÃO DE SIRACUSA, VENCEDOR NA CORRIDA DE CAVALOS
 (476 a.c.)

estrofe 1

A' O melhor é a água, enquanto o ouro, como o fogo brilhando
 na noite, distingue-se mais que a riqueza exaltadora de homens⁷.
 Se jogos celebrar
 desejas, caro coração,
 5 não mais cálido que o sol
 luzindo de dia outro astro
 mires no ermo éter,
 nem cantaremos uma competição superior à de Olímpia.
 De lá, o mui afamado hino envolve
 o intelecto dos sábios que, para exaltar
 10 o filho de Cronos, chegam
 ao rico e ditoso lar de Hierão,

antístrofe 1

o qual detém o cetro da justiça na fecunda⁸
 Sicília, colhendo os píncaros de todos os êxitos⁹,
 e gloria-se também

7 Acerca dessa interpretação de μεγάνορος; cf. VERDENIUS, 1988, p. 6.

8 Como há divergência entre os códices, variando entre πολυμήλω e πολυμάλω, optou-se por verter o vocábulo por “fecunda”, evitando assim problematizar desnecessariamente a passagem, mas, todavia, preservando o sentido do epíteto. Cf. VERDENIUS, 1988, p. 11.

9 Acerca da tradução de ἀρετᾶν: cf. VERDENIUS, 1988, p. 12.

15 na fina flor da música,
com que nós, varões, folgamos
amiúde em sua mesa amiga.

Mas então retira a dória lira
da cavilha, se acaso o encanto de Pisa e Ferênico
submeteu a tua mente a dulcíssimos cuidados,
20 quando às margens do Alfeu lançou-se, seu corpo
sem agulhão ao páreo oferecendo,
e à vitória uniu seu soberano,

epodo 1

de Siracusa o cavaleiro
rei. Lampeja-lhe a glória
na colônia farta em heróis do lídio Pélops;
25 pelo qual se enamorou o poderoso sustentáculo da terra,
Poseidon, quando do imaculado caldeirão
Cloto o retirou,
com a brilhante espádua de marfim ornada.
Muitos prodígios há, mas talvez também dos homens
28b a fala exceda a vera palavra;
Adornados de mentiras matizadas,
os mitos enganam.

estrofe 2

β' E a Graça, que as doçuras todas aos mortais fabrica,
31 conferindo-lhes distinção, também o incrível concebe que crível
o mais das vezes seja.

Mas os dias vindouros são
as mais sábias testemunhas.

35 E ao homem convém dizer sobre os numes
coisas belas: menor é a culpa.

Filho de Tântalo, infenso a meus precedentes, de ti falarei:
quando teu pai convidou para o digníssimo
festim na amada Sípilo,
oferecendo um recíproco banquete aos deuses,
40 foi então que o Ilustre-Tridentino te arrebatou,

Antístrofe 2

dominado no peito pelo desejo, e sobre auríferos corcéis,
 conduziu-te à altíssima morada do mui honrado Zeus,
 para a qual ulteriormente
 foi também Ganimedes a Zeus
 45 para o mesmo ofício.
 E como invisível estavas, nem
 os homens muito buscando à tua mãe trouxeram-te,
 logo um dos invejosos vizinhos contou em segredo
 que, no auge da fervura d'água ao fogo,
 com faca te retalharam os membros
 50 e sobre as mesas por fim as tuas
 carnes repartiram e comeram.

épodo 2

Mas a mim inviável é chamar de glutão
 a qualquer um dos bem-aventurados. Renuncio.
 O desproveito é o quinhão que cabe frequentemente aos maledicentes.
 E se de fato algum homem mortal as sentinelas do Olimpo
 55 estimaram, esse foi Tântalo.
 Mas, no entanto, de digerir
 a imensa fortuna não foi capaz, e pelo fastio¹⁰ granjeou
 insolente ruína, qual seja, o pai sobre ele
 57b suspendeu súpera penha,
 que sempre aspirando da cabeça arrojar,
 do bem-estar se exila.

estrofe 3

Γ' E tem imaneável vida atada-em-dor,
 60 com três outros quarto suplício, pois tendo roubado os imortais,
 a seus companheiros comensais
 serviu o néctar e a ambrosia,
 com os quais imperecível

10 Para uma discussão mais detalhada acerca do uso de κόπος em Píndaro: cf. SOARES, M. "Da instabilidade da vida ao brilho imortal da poesia: Ístmicas III e IV". In: LOURENÇO (org.), 2006, p. 200.

fizera-se. Porém, se a um deus algum homem conjectura
ocultar um de seus atos, engana-se.

65 Por isso os imortais enviaram-lhe seu filho de volta,
junto mais uma vez à fugaz estirpe humana.
E na flor da idade então, quando
fina barba lhe coroava o queixo escuro,
ponderou sobre o possível himeneu:

antístrofe 3

70 tomar a egrégia Hipodâmia de seu pai, o senhor de Pisa.
E abeirando-se do cinéreo mar, solitário em meio à noite,
invocava o baritonante Benetridentino. O qual então
ao seu pé lhe surgiu.

75 Disse-lhe: “Amáveis dons de Cípris,
Poseidon, se em alguma gratidão resultam,
vamos! Agrilhoa de Enómao a ênea lança,
leva-me sobre o mais veloz dos carros
à Élide e conduz-me ao domínio.
Pois treze varões pretendentes tendo
80 aniquilado, ele protela as núpcias

epodo 3

da filha. Mas grande perigo
não se apodera de um homem fraco.
E já que morrer lhes é necessário, por que razão alguém
cozinhará em vão uma velhice anônima, sentado na sombra,
privado de tudo o que é belo? Mas para mim
essa empresa

85 há de se impor. E tu, amigável êxito concede-me”.
Assim disse; e não debalde fiou-se
86b a tais palavras. Pois para exaltá-lo o deus
concedeu-lhe aurífero carro
de alados infatigáveis cavalos.

estrofe 4

Δ’ Ele tomou de Enómao a força e a donzela como esposa.
E concebeu seis filhos, pelas virtudes ávidos príncipes.
90 E agora, dos cruentos sacrifícios

magníficos toma parte,
jazendo junto ao curso do Alfeu,
tumba cultuada tem perto
do mais hospitaleiro altar. E a fama
das Olimpíadas de longe refulge dos hipódromos
95 de Pélops, onde rapidez dos pés se disputa
e extremos de vigor bem sofridos.
E o vencedor por toda vida
o doce mel da bonança goza

antístrofe 4

100 por causa dos jogos. Mas o bem que cada dia traz
surge maior para cada um dos mortais. A mim lhe
coroar em hípico canto
com eólia melodia
cabe. Pois estou convicto de que nenhum outro
anfitrião ao mesmo tempo do belo conhecedor
e de poder mais soberano
105 em nosso dias adornarei com os ilustres drapejos de meus hinos.
Um deus guardião trabalha,
cuidadosamente, Hierão,
por tuas aspirações. E se não logo te deixa,
ainda mais docemente espero

epodo 4

110 celebrar com o célere carro,
achada em teu auxílio a via das palavras,
tendo chegado ao radiante Crônion. Para mim, todavia,
a Musa seta fortíssima com vigor alimenta.
Doutros modos outros são grandes.
Mas o cume eleva-se para
os reis. Não vises além.
115 Que tu possas por teu tempo nas alturas caminhar,
115b e eu tão somente a vencedores
associar-me, preclaro em minh' arte
junto aos Helenos em toda parte.

Conclusão

Finalizando, diríamos que pensar a poesia de Píndaro como peças fragmentárias que, na origem, se destinavam à *performance* num contexto ritual parece-nos ser uma porta de entrada para a construção de novas leituras críticas e novas problematizações teóricas. Haja vista que, não obstante o fato de que Píndaro é tido em grande conta como poeta desde a Antiguidade, a complexidade e o estilo inerentes às suas composições, bem como o estado parcial em que nos chegaram (ausência de dados relativos à música e a dança), impõem dificuldades e obstáculos a todo aquele que as submete a um exercício de leitura, interpretação e tradução.

Assim, busquei ressaltar a condição essencialmente performática das odes, que, segundo a perspectiva adotada, não pode negligenciar-se em prol de uma abordagem que as tome só como texto verbal, como poemas atados à dimensão da palavra escrita e à imobilidade desse registro.

Por outro lado, tive intenção de sugerir alguns dos contornos ritualísticos da enunciação do canto, que se perfaz em uma *performance* plurissignificativa e atua sobre a audiência que dela toma parte numa dimensão mais sensorial do que racional.

A despeito de todo esforço que a crítica pindárica tem feito para construir leituras consistentes, Píndaro, ao que parece, permanece uma fonte inesgotável de reflexões. Os estudos, quer pela complexidade das odes, quer pelas lacunas, constituem, quando muito, pequenos tijolos na reconstrução desse glorioso palácio, em última instância irrecuperável, que é a poética pindárica.

Referências

- ANDRADA E SILVA, José Bonifácio. *Poesias de Americo Elysio*. 1861. Página eletrônica: <http://www.obrabonifacio.com.br>.
- ATHANASSAKI, Lucia. “Deixis, Performance, and Poetics in Pindar's First Olympian Ode”. *Arethusa* 37, n. 3 (2004). The Johns Hopkins University Press. pp. 317-341.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CALAME, Claude. “Entre Narrativa Heróica e Poesia Ritual: o Sujeito Poético que Canta o Mito”. In: *Letras Clássicas* 1 (1997). São Paulo: Humanitas. pp. 47-65.
- CAMPOS, Haroldo de. “Píndaro Hoje”. In: *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva: 1975. pp. 109-119.
- CAREY, Christopher. “Pindar, Place and Performance”. In: HORNBLLOWER, Simon; MORGAN, Catherine. *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals*. New York: Oxford University Press, 2007. pp. 199-210.

KOWALZIG, Barbara. *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

LOURENÇO, Frederico (org.). *Ensaio sobre Píndaro*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

PELLICCIA, Hayden. “Simonides, Pindar and Bacchylides”. In: BUDELMANN, F. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. New York: Cambridge University Press, 2009.

PINDAR. *Olympian Odes, Pythian Odes*, edited and translated by William H. Race. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

VERDENIUS, W. J. *Commentaries on Pindar*. Vol. 2, Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2. Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum. New York, 1988.