

“ARQUITETOS DE CANÇÕES”: METÁFORAS CONCEITUAIS PARA A COMPOSIÇÃO POÉTICA EM PÍNDARO¹

Robert de Brose* *Professor Adjunto,
Universidade Federal
do Ceará.

robert.de.brose@ufc.br

Recebido em: 04/02/2021

Aprovado em: 14/07/2021



RESUMO: Nesse artigo analisarei algumas metáforas conceituais para a composição poética utilizadas por Píndaro em passagens de seus epinícios. Para tanto, utilizarei o arcabouço teórico da Linguística e da Poética Cognitiva, bem como dos Estudos da Oralidade a fim de argumentar que Píndaro conceitualiza a composição poética como uma atividade prática, oral e sem qualquer relação com a escrita enquanto meio de criação.

PALAVRAS-CHAVE: lírica grega; Píndaro; oralidade; metáfora conceitual; metapoética.

“ARCHITECTS OF SONGS”: CONCEPTUAL METAPHORS FOR POETICAL COMPOSITION IN PINDAR

ABSTRACT: In this article I will analyse some conceptual metaphors for the poetic composition used by Pindar in passages of his epinicians. I will make use of the theoretical framework of Cognitive Linguistics and Poetics, as well as Orality Studies to argue that Pindar conceptualizes the poetic composition as a practical, oral activity without any relation to writing as a creative medium.

KEYWORDS: Greek lyric; Pindar; orality; conceptual metaphor; metapoetics.

¹ Gostaria de agradecer aos dois pareceristas anônimos pela leitura atenta deste texto. Suas críticas, sempre pertinentes, sugestões, indicações de fontes e correções contribuíram decisivamente para o aperfeiçoamento desta versão final. Gostaria de agradecer, igualmente, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), cuja bolsa de Pós-Doutorado no Exterior (PDE), na Universidade de Oxford entre 2019-2020, ajudou a sedimentar alguns dos resultados publicados neste artigo.

Se, por um lado, a obra poética de Píndaro, por sua complexidade e imensa fortuna crítica, impõe uma dificuldade considerável a quem quer que pretenda discuti-la brevemente, como, obviamente, é preciso que se faça neste artigo; por outro, também é bastante complexo o arcabouço teórico da Linguística e da Poética Cognitivas,² de que vou me utilizar para tecer considerações importantes sobre a poética pindárica. Essas dificuldades, no entanto, por triviais e evidentes para qualquer especialista que já se viu na posição de tentar dizer algo relevante sobre o seu campo de estudo, não nos devem paralisar. Dessa forma, desde que algumas concessões sejam feitas no que diz respeito à extensão dos detalhes, factuais e bibliográficos, com que alguns pontos serão aqui tratados, acredito que seja possível apresentar, de uma maneira certamente resumida devido ao espaço deste artigo, uma proposta que seja de certa valia para a compreensão da poesia pindárica.

Antes de mais nada, então, algumas palavras sobre a metodologia. O uso de novas teorias ou abordagens, sobretudo linguísticas, sempre desperta certa desconfiança dentro dos Estudos Literários, especialmente entre classicistas, na medida em que o método filológico tradicional, baseado na crítica textual, ainda é visto como a abordagem predominante e “mais correta” para se pensar os textos da Antiguidade Clássica.³ Uma metodologia, no entanto, é apenas uma ferramenta que nos permite avaliar um determinado objeto de estudo a partir de um determinado ponto de vista, e ela é tão válida quanto útil se a perspectiva que oferece ao pesquisador lhe possibilita enxergar uma nova faceta do objeto estudado, de maneira que um aspecto antes oculto venha a ser revelado ou posto em evidência por uma abordagem específica. A despeito, portanto, das inúmeras complexidades do construto teórico de que me utilizei para estudar as canções pindáricas, não arrastarei o leitor por toda a emaranhada estrada da teoria, mas, seguindo o exemplo de Píndaro, tentarei tomar um curto atalho, procurando resumir, a princípio, as premissas centrais da Linguística Cognitiva que nos serão úteis para o restante da discussão.

Colocando de uma maneira bastante simples, os dois pressupostos centrais da Linguística Cognitiva (LC) são os seguintes: (a) o pensamento, que é primordialmente inconsciente, e a sua expressão consciente, isto é, a linguagem, são corporificados, o que equivale dizer que os conceitos derivam seu significado de experiências sensorimotoras; e, (b) os conceitos abstratos são eminentemente metafóricos em virtude, segundo a hipótese de alguns cognitivistas, da arquitetura em forma de redes do nosso cérebro, que computaria o processamento das informações recebidas do aparelho sensorio-motor em paralelo, ao contrário de um computador, que o faz em série, i.e., sequencialmente. Esses princípios, além de serem topologicamente válidos, são fáceis de ser demonstrados.

² Sobretudo na formulação dada por Lakoff e Johnson (1980, 1987, 1999); Kövecses (2002, 2005); Langacker (1999, 2008). A partir da leitura desses três autores citados, o leitor interessado poderá por si mesmo encontrar o fio da meada que o guie através da bibliografia e do sistema teórico em questão. Os termos técnicos da LC e suas acepções podem ser desafiadores ao não especialista. Para uma correta compreensão dos mesmos, recomendo a consulta ao glossário de Evans (2007).

³ Como já disse Taplin (2003), tem se tornado uma amarga piada o fato de que os classicistas parecem estar sempre uma geração atrás de seus colegas de outras literaturas com relação às suas metodologias.

Analisemos, por exemplo, as seguintes expressões que usamos costumeiramente para falar dos conceitos AMOR e AFEIÇÃO em português:

1. *Ela é uma pessoa calorosa/fria;*
2. “*Amor é fogo que arde sem se ver*” (Camões);
3. “*Refrescaste meu coração, que queimava de desejo*” (Safo, fr. 48V).⁴

Ou, no caso de FELICIDADE e TRISTEZA:

1. *Ele está sempre se sentindo para cima/para baixo;*
2. *Ela ficou nas alturas com as notícias;*
3. *João chegou no fundo do poço.*

A partir do primeiro grupo de expressões, podemos ver que AMOR⁵ e AFETO são conceitualizados em termos de **calor**, ao passo que FELICIDADE e TRISTEZA o são por meio de uma **direção** vertical, ordenada em sentidos opostos. Nem sempre são claros os motivos pelos quais determinadas sensações servem de base para a abstração de certos conceitos.⁶ Pode ser que, no caso da metáfora conceitual AFETO é CALOR, a proximidade entre a mãe e o filho nos primeiros estágios de desenvolvimento crie uma correlação, no cérebro, entre o calor materno e a relação de cuidado e atenção devotada pela mãe ao filho; enquanto as relações entre FELICIDADE e TRISTEZA e as suas respectivas orientações espaciais podem ser entendidas a partir de nossas reações a esses sentimentos: nós pulamos e dançamos quando estamos felizes (sentido para cima), mas nos prostramos e dormimos quando estamos tristes (sentido para baixo).⁷

Todas essas expressões estão baseadas em metáforas de alta ordenação, chamadas de *metáforas conceituais*, segundo as quais AMOR é um FOGO e AFETO é CALOR, de um lado, e FELICIDADE é PARA CIMA e TRISTEZA é PARA BAIXO. Nos exemplos citados acima, podemos ver claramente uma ideia abstrata entendida a partir de uma experiência corporal, uma relação que dá sentido ao que se entende por “conceito” na LC. Conceitos podem estar ligados de uma maneira muito clara a experiências e sensações físicas, como as citadas acima, ou podem ser mais complexos em sua ordenação, tanto verticalmente, i.e., apresentando muitos níveis que precisam ser analisados para explicitar sua base corpórea; como horizontalmente, quando circunstâncias culturais agem para promover diferentes relações entre as experiências corpóreas e a realidade de culturas diversas.⁸

⁴ Todos os textos gregos citados neste artigo remetem às edições do *Thesaurus Linguae Graecae*: a Digital Library of Greek Literature. Irvine, Calif.: TLG, 2001.

⁵ Conceitos, domínios e relações conceituais são normalmente gravados em versalete na LC.

⁶ Para uma discussão mais detalhada sobre o assunto, cf., por exemplo, Grady e Ascoli (2017).

⁷ Lakoff e Johnson (1980).

⁸ Para a relação entre metáforas conceituais e cultura, vide Kövecses (2005).

Em nossa cultura, por exemplo, é muito difícil falarmos de *tempo* sem usar a metáfora conceitual superordenada segundo a qual TEMPO é um OBJETO EM MOVIMENTO (*O tempo já está correndo...*), cujo subconjunto, O TEMPO PASSA POR NÓS (“*O tempo passou por mim |, mas eu não passei por ele*”, Guilherme de Almeida),⁹ é implicado por um *ponto de vantagem* culturalmente específico de acordo com o qual O TEMPO PASSA POR NÓS DA FRENTE PARA TRÁS (*Os anos à nossa frente serão os melhores*), uma conceitualização que poderíamos ter erroneamente por universal, já que no Grego Antigo, como em outras línguas (como a língua Aymara e Quechua),¹⁰ a implicação é a de que o TEMPO PASSA POR NÓS DE TRÁS PARA A FRENTE.

No caso específico do grego, a palavra usada para expressar o sentido “futuro” é *ὀπίσω/ὀπίσθε*, “atrás/ para trás/ de trás”, uma vez que as coisas futuras, por não poderem ser vistas, dão origem à metáfora conceitual o FUTURO ESTÁ ATRÁS, como, por exemplo, quando os troianos reclamam que seria melhor que Helena fosse embora de Troia do que “deixasse atrás [isto é, no futuro] dores para nós e nossas crianças” (*ἡμῖν τεκέεσσι τ’ ὀπίσω πῆμα λίποιτο*).¹¹ O passado, por outro lado, posto que visto/conhecido, fica à frente e, portanto, é denotado por *πρόσω*.¹² Um tipo de mundivisão tão diferente da nossa e que é sempre motivo de confusão para qualquer um que comece a aprender grego.

Outra forma de expressar essa conceitualização de que o FUTURO está ATRÁS fica mais evidente em expressões com o subst./adj./adv. *ὑστερος* (lit. “atrás”, “último”, numa série que se imagina centrada no falante), como nessas passagens de Píndaro:

εἶ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι
ὑστέρων ἀρχὰ λόγων
 τέλλεται [...].

Mas se alguém com esforço tem sucesso, melífonos hinos,
 prelúdio de **futuras** comendas,
 alcança [...].
 (O. 11.5-6)

⁹ Almeida (1955, p. 115).

¹⁰ Em Aymara, *qh̃iṗa uru*, literalmente, “os dias de trás”. Vide Athanasopoulos et al. (2017, p. 305 et seq). Curiosamente, os autores acreditam ser essa língua a única a apresentar tal traço.

¹¹ O assunto é bastante complexo e não permite um tratamento detalhado aqui. Pretendo retornar a essa questão em outro artigo sobre o tema. Por enquanto, o leitor interessado poderá consultar o excelente artigo de Dunkel (1982) e a bibliografia lá listada, bem como as observações de Bassi (2016, p. 221 et seq.), que o retoma.

¹² Confira a explicação do Escólio T da *Iliada* ao verso 18.250, ὃ γὰρ οἶος ὄρα **πρόσω** καὶ **ὀπίσω** (“pois esse é um tal que conhece tanto **à frente** como **atrás**”): *πρόσω τὸ παρελθόν, ἐπειδὴ τὸ ἔμπροσθεν βλέπεται· καλεῖται δὲ πρόνοια. ὀπίσω δὲ τὸ μέλλον, ὅτι ἀφανές ἐστι· καλεῖται δὲ ἀγχίνοια* (“*próssō* é o passado, porque se vê o que está à frente; chama-se “ciência” [*prónoia*]. *Opíssō* é o futuro, porque é invisível; chama-se “perspicácia” [*agkhínoia*]). Um exemplo interessante é aquele de Heródoto (1.75.1) que fala dos *οἱ ὀπίσω λόγοι*, isto é, os “livros *de trás*”, querendo dizer, “os livros *seguintes*” e não “os livros *precedentes*”.

ou

τὸν μὲν πολυχρῦσφ ποτ’ ἐν δώματι
Φοῖβος ἀμνάσει θέμισσιν
Πύθιον ναὸν καταβάντα **χρόνω**
ὑστέρω, [...]

a ele, algum dia, no poliáureo domínio,
o Lúcio admoestará com preceitos,
após zarpar ao templo Pítio num **tempo**
futuro, [...]
(P. 4.53-56)

e

ἔποιτο μοῖρα καὶ **ὑστέραισιν**
ἐν ἡμέραις ἀγάνορα πλοῦτον ἀνθεῖν σφίσιν.

Seguiu-se o fado e nos **dias**
do porvir excelsa riqueza se lhes desabrochará.
(P. 10.17-18)

O que eu pretendo salientar com esses exemplos é que, dentro do *frame*¹³ delimitado pela metáfora TEMPO É UM OBJETO EM MOVIMENTO, nem nós podemos falar do futuro como se ele estivesse às nossas costas (**Veremos como estarão as coisas daqui a alguns dias de trás*), nem os gregos podiam pensar ou expressar frases em que o futuro fosse imaginado à sua frente.¹⁴ Fica fácil entender então (e isso será muito importante mais à frente) que, contrário ao que uma parte da filosofia ocidental possa postular, a cognição e, conseqüentemente, o poder da razão humana, não pode transcender as capacidades do nosso cérebro e, portanto, nós *não somos capazes de pensar qualquer coisa*, quanto menos expressar, através da linguagem, algo que é – pelas próprias limitações de nosso sistema categorial internalizado –, literalmente impensável¹⁵ e, portanto, indizível.

Algo ainda mais interessante é que o *reverso* dessa constatação, isto é, que aquilo que dizemos e, sobretudo, *como* o dizemos pode revelar as estruturas conceituais, específicas e universais, determinadas, de um lado, pela nossa realidade sensoriomotora e cognitiva e, de outro, sociocultural. O texto, dessa forma, pode se abrir como uma janela privilegiada para o sistema conceitual de uma sociedade e de uma cultura que já não existem mais, permitindo-

¹³ Para a teoria de *frames*, vide Fillmore (2006).

¹⁴ Ao menos não no período arcaico. É uma suposição minha, em cujo favor eu precisarei declinar de argumentar a fim de evitar uma longa digressão, que, à medida em que se efetuava a passagem da oracia à literacia, a materialização da linguagem pela escrita levou à inversão da metáfora temporal, por fim igualando-a à nossa, segundo a qual o futuro está à nossa frente. Dunkel, no artigo mencionado na nota 10, já apontava para essa mudança.

¹⁵ Lakoff e Johnson (1999, p. 244).

nos investigar a realidade subjacente a esse sistema conceitual enquanto ela emerge no uso da língua, o que nos capacitaria, em última análise, a dizer algo sobre uma certa cultura a que já não temos mais um acesso direto, seja para avaliar em que medida ela se aproxima da nossa ou no que ela difere.

Esse é o cerne de minha abordagem para entender a poética pindárica e, de fato, toda a oratura¹⁶ grega arcaica. Isto é, olhar para esses textos, que são o registro de uma performance oral, e tentar entender o relacionamento entre as expressões metafóricas neles usadas e os conceitos a que aquelas se subsumem. Entender o mapa de relacionamentos que explicita como alguns conceitos motivam certas metáforas de criação poética a partir de uma experiência corporal que é, ao mesmo tempo, universal e culturalmente específica, permitirá, acredito, compreender melhor a cultura na qual o poeta vivia a partir não das nossas, mas das *suas* próprias categorias, as quais, ulteriormente, devem ter sido motivadas pela cultura em que vivia e pela tradição a que pertencia e na qual operava. Esse mapa poderia fornecer formas previsíveis em que ele e outros poetas pertencentes à mesma tradição eram capazes de se expressar dadas as categorias de que dispunham em sua cultura, as quais devem estar inextricavelmente ligadas ao seu mundo e lhes deram os meios para pensar e dizer algumas coisas de certas maneiras, mas não de outras.

Uma outra suposição implícita em minha abordagem é a de que a cultura do período arcaico e de quase todo o período clássico na Grécia era *preponderantemente* oral,¹⁷ muito embora a escrita já fosse conhecida e utilizada. Minha pressuposição, contudo, é a de que, não importa quão difundida pudesse estar a escrita, ela não se difundira ainda o suficiente para mudar substancialmente o modo como os gregos conceitualizavam o mundo, de modo que, para todos os fins práticos, mesmo se levarmos em consideração os indivíduos que sabiam escrever, devemos admitir que esses se serviam da escrita apenas como um meio para registrar a língua oral. A cultura da Grécia nesse período seria mais bem definida, conseqüentemente, como uma “oracia”, ao invés de uma “literacia”, isto é, uma cultura em que a palavra falada tem supremacia sobre a palavra escrita; “oral” servindo para definir “escrito”, ao invés do contrário.¹⁸ Uma outra pressuposição que assumo como válida é a de que pessoas que vivem numa oracia conceitualizam o mundo de uma maneira diferente daquelas que vivem numa literacia.¹⁹

Com base nisso, posso dizer que minha hipótese de trabalho é a de que Píndaro, vivendo numa oracia como a que acabei de definir, se chegou a usar a escrita, fê-lo apenas como um meio de se expressar nos termos, e de acordo com as categorias, de uma tradição oral de composição de canções. Conseqüentemente, o modo como ele descreve sua práxis poética, por meio das metáforas que emprega, torna isso muito evidente na medida em que ele jamais subordina o *domínio* conceitual COMPOSIÇÃO POÉTICA àquele da ESCRITA.

¹⁶ Discuto o conceito de “oratura” em Brose (2020).

¹⁷ Discuto essa questão extensivamente em Brose (2020) e Brose (2021).

¹⁸ Nagy (1990).

¹⁹ Nesse sentido, os trabalhos de Ong (2004 [1982]), Goody (1963), Finnegan (1980), Thomas (1992; 2012) e Havelock (1963; 1991) já são clássicos e indispensáveis.

Apesar disso, quem quer que tenha despendido algum tempo lendo a fortuna crítica de Píndaro na modernidade deverá estar familiarizado com o fato de que a maioria das análises pressupõem, tacitamente ou não, que ele deve ter *escrito* seus poemas e, conseqüentemente, que eles são passíveis de serem analisados por meio da crítica literária tradicional, da mesma forma que um poeta moderno o é, e isso é verdade mesmo para aquelas abordagens que reconhecem a importância e a preponderância da performance oral e pública de suas canções.²⁰ Acredito que isso possa ter levado a uma série de equívocos acerca da natureza de sua poesia, entre as quais a sua tão deplorada obscuridade, sua hipotética falta de unidade, temática ou sintática, suas intromissões algo abruptas nas canções, a falta de coerência entre o mito e a ocasião etc.

Não teríamos tempo para examinar todos os problemas que surgem quando se tenta ler Píndaro como se ele fosse um poeta imerso numa literacia que produzisse literatura como a entendemos hoje, ao invés de canções *compostas* a partir do estatuto de uma oracia. No entanto, há um grupo cada vez maior de helenistas, citados ao longo deste artigo, que veem em seus poemas canções que são apenas incidentalmente literatura, na medida em que nos foram legadas como textos fixados pela escrita, isto é, como *letra de música*. Isso não deveria nos cegar para o óbvio fato de que essas letras são, na verdade, o registro entextualizado de uma performance oral.²¹ Conseqüentemente, no que se segue, tentarei mostrar que há evidências suficientes em Píndaro que nos permitem dizer com alguma segurança que ele nunca entendeu seu processo de composição de canções nos termos da escrita, mas, isto sim, por meio de uma prática oral dedutível das metáforas conceituais que usa para falar de sua própria arte, as quais se relacionam, todas, com experiências corpóreas ou práticas, sem jamais haver qualquer tipo de comparação com a atividade intelectual e silenciosa da escrita como hoje a entendemos.

O melhor lugar para começar é examinando as duas únicas passagens²² em que Píndaro menciona a escrita: a O. 6.87-93 e a 10.1-3, respectivamente:

ὄτρυνον νῦν ἑταίρους,
Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἥραν
Παρθενίαν κελαδῆσαι,
γῶναί τ' ἔπειτ', ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν
λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὕν.
ἔσσι γὰρ ἄγγελος ὀρθός,
ἠῦκόμων σκυτάλα Μοι-
σᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν

[...] E agora, Eneias, incita os camaradas
a primeiro celebrar
Hera Donzela,

²⁰ Cf., por exemplo, Spelman (2018) e Budelmann (2018).

²¹ Assim, por exemplo, Wells (2009).

²² A menos que indicado em contrário, todas as traduções são minhas. A edição usada para o texto grego de Píndaro é aquela de Snell e Maehler (1980).

e então conferir se, do antigo abuso por meio de veras
palavras, escaparemos: o tal “porco beócio”,
porque és um mensageiro correto,
a *skytala* das belícomas Musas,
uma doce cratera de retumbantes canções.

e

Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι
Ἀρχεστράτου παῖδα, πόθι φρενός
ἐμᾶς γέγραπται· γλυκὴ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων
ἐπιέλαθ' ὦ Μοῖσ', ἀλλὰ σὺ καὶ θυγάτηρ
Ἀλάθεια Διός, **ὀρθῆ χερὶ**
ἐρύκετον ψευδέων
ἐνιπὰν ἀλιτόξενον

Lede para mim o nome do vencedor olímpico,
do filho de Arquestrato, onde, em minha mente,
está gravado. Pois eu, devendo-lhe doce canção,
me esqueci, ó Musa! mas tu e a filha
de Zeus, Verdade, com alçada mão
protegei-me da censura
por inóspitas mentiras.

No que diz respeito a essas duas passagens, uma pode servir para explicar a outra. Na primeira, Eneias é descrito como uma “*skytala* das Musas”.²³ No caso da *O. 6*, a *skytala* era um mecanismo criptográfico que consistia em um bastão de determinado diâmetro em torno do qual uma tira de pergaminho era enrolada para que uma mensagem fosse nela escrita. A tira então era desenrolada, o que desordenava a inscrição e efetuava a criptografia. Para efetuar a decodificação, a tira deveria ser então reenrolada num bastão de mesmo diâmetro pelo receptor da mensagem.²⁴

Essa passagem é frequentemente citada como evidência de que Píndaro, não sendo capaz ou não podendo executar ele mesmo a ode, enviara Eneias, que seria a *skytala*, acompanhado de uma cópia escrita do poema. Contudo, sua caracterização metafórica como o mensageiro da canção não para aí: além de ser comparado a uma *skytala*, ele também é descrito como “uma doce cratera de retumbantes canções”. Comum a ambas as imagens é a metáfora conceitual superordenada segundo a qual o CANTOR É UM CONTÊINER no qual a canção é colocada (veja, p. ex., a apologia de Fêmio para Odisseu na *Odisseia*, 22.347-48):²⁵ na

²³ Para um argumento semelhante ao aqui delineado, vide Schmid (1998).

²⁴ Para uma descrição, cf. Plutarco, *Vida de Lisandro*, 19.

²⁵ αὐτοδίδακτος δ'εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας | παντοίας ἐνέφρυσεν, “Eu nasci cantor, e foi o deus que em minha mente sendas | [de canções] de todo tipo engastou”. Compare com o testemunho de Orpingalik, o bardo inuíte que dizia “All my being is song, and I sing as I draw breath” em Finnegan (1980, p. 180).

primeira imagem, a canção é descrita como uma *inscrição* codificada (O CANTOR É O SUPORTE) e, na segunda, como uma bebida (O CANTOR É UM CONTÊINER).

Por meio da primeira passagem podemos ver que a mensagem/canção²⁶ foi gravada na mente de Eneias pelas Musas, o que nada mais é que uma maneira poética de dizer que ele deve ter aprendido a canção oralmente. Da mesma forma, se estivessem implicadas cópias escritas da canção, essas dificilmente poderiam ser comparadas à inscrição em uma *skytala*, cuja mensagem, devido ao próprio engenho do mecanismo, apenas um único destinatário seria capaz de decodificar. Assim, chegamos à conclusão de que Eneias é a *skytala* das Musas, seja porque apenas ele conhece a canção que irá cantar (caso, como eu acredito, Píndaro aqui se refira a uma canção que se seguiria à performance dessa ode) ou, então, se se tratar da própria ode, porque apenas ele conheceria todos os complexos elementos acessórios da canção (detalhes de execução, melodia, realização rítmica, gestual, coreografia etc.), passados por Píndaro para que a execução da ode se desse da maneira como aquele a imaginara, isto é, *corretamente*, que, ademais e em grego, se diz ὀρθῶς.²⁷ Para os outros, a audiência, estão sempre faltando “intérpretes”, como Píndaro nos diz em outro lugar.²⁸

Pois bem, na figura de Eneias teríamos o intérprete que faltaria à audiência para que a mensagem das Musas, elaborada por Píndaro e transmitida pelo primeiro, pudesse ser reproduzida com total fidelidade. Uma cópia escrita carregaria apenas a letra da canção, sem os elementos que lhe permitissem ser convertida em *mousiké*, na acepção mais larga dessa palavra, que implica em música e dança num contexto de performance pública. Uma cópia escrita não poderia, portanto, e com propriedade, ser chamada de *skytala* das Musas.

Na segunda passagem, temos imagem semelhante. Note que a informação solicitada por Píndaro²⁹ está gravada em sua *phrén*, uma imagem comum para se referir ao sítio que os gregos identificavam com a sede da inteligência, onde eram plantadas ideias pelos deuses, que daí brotavam,³⁰ e que é entendida como a sede da memória a partir da metáfora conceitual de que MEMÓRIA é um REGISTRO, ademais presente no fr. 597 do *Triptólemo* de Sófocles, em que

²⁶ Se de fato pudermos equacioná-la com a própria ode de Píndaro (o que eu não acho que seja possível, como argumento em meu livro sobre a performance dos epinícios pindáricos, cf. Brose, 2016).

²⁷ Note a repetição dessa palavra na O. 6.90 (ἄγγελος ὀρθῶς) e 10.4 (ὀρθῆ χειρί).

²⁸ O. 2.149-55.

²⁹ Por uma questão de simplicidade, eu uso “Píndaro”, mas deve-se entender que, muito provavelmente, trata-se de uma *persona loquens* que é melhor manter separada da figura do poeta.

³⁰ Ésquilo, *Septem*, v. 593-4, acerca de Anfíarau, “βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενον, | ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλευματα”, “colhendo os frutos ao longo da funda lavra de seu intelecto | donde bem pensados planos brotam”. Um emprego semelhante de δέλτος nesse sentido parece ser aquele do peã 7b S-M, onde temos o genitivo δέλτου, contudo é preciso ter extremo cuidado ao se lidar com essa passagem, já que a palavra ocorre num fragmento não contínuo e seu posicionamento dentro do poema bem como os suplementos propostos são bastante conjecturais. Mesmo se a palavra pertencer aos versos em que foi inserida (do que não há qualquer evidência convincente), dado o contexto de pedido de auxílio às Musas do peã, seu emprego é facilmente, e mais satisfatoriamente, explicado por meio da metáfora MEMÓRIA é um REGISTRO, do que como uma possível referência à escrita da canção.

Deméter lhe diz *θεῷ δ' ἐν φρενὸς δέλτοισι τοὺς ἐμοὺς λόγους*.³¹ Essa metáfora das “tabuletas da memória”, contudo, nos revela que a função da escrita, ainda no período clássico, se restringia apenas à função de suporte, não de instrumento de composição. Além disso, ela é uma metáfora, isto é, o contexto da comunicação entre Deméter e Triptólemo é oral, o que ela pragmaticamente lhe diz é “guarda minha fala na tua memória” e não “pega uma tabuleta e escreve o que eu estou dizendo”. Como eu disse antes, os gregos tinham conhecimento da escrita, inclusive a ponto de começar a desenvolver algumas metáforas como a recém-mencionada. O uso cotidiano da escrita, era, no entanto, muito limitado e a tecnologia, por demais recente para produzir metáforas conceituais.

Voltando à passagem da ode em questão, eu acredito, portanto, que Píndaro esteja aqui traçando um paralelo metafórico entre sua memória e uma estela (ou com um livro contábil, como alguns preferem),³² na qual o nome de Hagesídamo teria sido gravado, seja pelas Musas, se pensarmos que ele se refere à própria memória, como na *O. 6*, que acabamos de ver, seja por um escravo amanuense, no caso da teoria do livro contábil. Além disso, como já notado por Nagy (1990, p. 171), o uso do verbo *ἀναγιγνώσκω* invoca um domínio de leitura oral; literalmente, o verbo significa “re-conhecer”, ou, em sua acepção técnica, “de-codificar” os signos da escrita por meio da voz. É a voz, outra vez, que tem proeminência aqui, não a letra.

Creio que seria importante tentar entender, ainda, por que Píndaro pede às Musas³³ que leiam em voz alta o nome de Hagesídamo examinando a sua *phrén*, ao invés de ele mesmo o fazer. Infelizmente, não teríamos tempo de examinar essa questão em detalhes aqui. Por enquanto, eu me satisfaço em propor que o pedido de Píndaro possa ser interpretado como uma rememoração do vencedor e da vitória por meio de uma microperformance metafórica e idealizada, disparada pelo uso do verbo *ἀναγιγνώσκω*, cujo sentido etimológico, como já apontado, é o de “re-conhecer” símbolos escritos ao decodificá-los e, portanto, reenunciá-los por meio da voz.³⁴ O que nos leva imediatamente a pensar na proclamação do vencedor em Olímpia (ou nos outros jogos), quando o nome do vencedor, de seu pai e de sua cidade eram proclamados.

Muito embora se possa argumentar que a metáfora o CANTOR é uma SKYTALA é aqui usada para salientar o papel da escrita, penso que o foco da metáfora (que se adequa, como argumentado, com o sentido mais *prototípico* de uma *skytala* como um mecanismo criptográfico) aponta para uma conceitualização do aedo, nesse caso Eneias, como o

³¹ Já lembrado pelo escoliasta no comentário a essa passagem: *ὡς προδιαθεμιένος τὸν ἐπίνικον νῦν ἀναμνήσεως δεῖν αὐτῷ φησι. καὶ Σοφοκλῆς ἐν Τριπτολέμῳ*, no sentido de que Píndaro, como Triptólemo, consultara as “tabuinhas de sua mente” e se lembrara que devia agora compor o epinício para Hagesídamo.

³² Gildersleeve (1886), por exemplo, no comentário a esse verso.

³³ Ou à audiência, ou a quem quer que seja o sujeito plural que apostrofa. Eu não aceito a opinião, ademais não fundamentada, de Verdenius (1988, p. 55), segundo a qual o imperativo plural deva ser tomado “absolutamente”. O que isso quer dizer, ademais?

³⁴ Assim Nagy (1990, p. 171).

guardião e decodificador da mensagem poética transmitida por Píndaro ou pelas próprias Musas. É preciso acrescentar que, em vista da passagem similar na *O.* 10.2-3, o cantor deve ser entendido metonimicamente por sua *phrén*, que está, claro, *dentro* dele, o que nos levaria de volta para a metáfora de que o CANTOR é um CONTÊINER. Há, de fato, muitas imbricações metafóricas complexas aqui que, infelizmente, não poderemos explorar. Ao contrário, no restante deste artigo, eu gostaria de apresentar outros meios pelos quais Píndaro descreve sua práxis poética, a partir de um ponto de vista da composição de canções que aponta para uma conceitualização oral e corporificada desse processo.

Em Píndaro, o processo de composição de uma canção é normalmente conceitualizado a partir do frame *artesanato*, um *tópos* comum da poética arcaica e que dá maior *saliência* ao caráter de feitura (*poiēsis*) e de arranjo das palavras (*léxis*) num todo harmonioso. Dessa forma, as metáforas que utiliza para descrever sua arte normalmente são retiradas de atividades manuais como a escultura, a carpintaria, a joalheria, a tecelagem etc., com vistas a enfatizar o caráter acretivo e/ou laminar dessas artes, em que a sobreposição de muitas partes díspares produz um todo cuja unidade depende de uma apreciação *gestáltica*, mais do que lógica, do produto final.³⁵ A habilidade de fazer isso, quer dizer, de se utilizar de material antigo para produzir canções novas por meio de acreção e improvisação é a tarefa dos *sophoi*, uma palavra que para a poética arcaica tem a conotação principal de “poeta”, isto é, “aquele que é perito na arte de fazer algo com as palavras”, onde “algo” deve ser entendido como a *thing of beauty* de Keats. Destarte, da poesia de Píndaro pode-se deduzir que *sophós* implica a combinação de uma habilidade técnica (*σοφία*), um dom inato (*φύα*) para alguma atividade e a intervenção de um deus (*θεός*).

Essa tarefa complexa de bricolagem é bem ilustrada pela *N.* 7.77-9, na qual a metáfora conceitual para a CANÇÃO é uma COROA³⁶ é usada para contrastar a tarefa do poeta com aquela de um artesão comum, ou mesmo com a de um joalheiro:

εἶρειν στεφάνους ἐλαφρόν, ἀναβάλεο· Μοῖσά τοι
κολλᾷ χρῦσόν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ’ ἀμᾶ
καὶ λείριον ἄνθεμιον ποντίας ὑφελοῖς’ ἐέρσας.

Tecer coroas é fácil, deixa disso! A Musa, sabes,
engasta o ouro e o alvo marfim e a esses junta
a flor lírial que ela colheu do orvalho marinho.

³⁵ Sobre isso, vide minha discussão em Brose (2015) e Brose (2016). Não pretendo dizer com isso, necessariamente, que Píndaro visualizava sua práxis poética como semelhante ou mesmo comparável a essas outras artes ou técnicas eminentemente manuais, mas que as usava como *comparanda* a partir da qual tanto seu talento como sua obra pudessem ser mais bem enquadrados, mormente por meio de contraste, como na *N.* 7.79 citada a seguir. Para uma discussão mais aprofundada desse tema vide Ford (2002), sobretudo os capítulos 4 a 6.

³⁶ Cf. Nisetich (1975) para a *O.* 1.

Nessa passagem cheia de preciosismo, a simples tarefa de tecer coroas para um atleta vitorioso é contrastada com aquela de se produzir a *supina* coroa a que qualquer atleta almejaria: a canção. Essa, no entanto, apenas o poeta, com o auxílio da Musa, é capaz de produzir. Na O. 6.84-7 temos uma outra instanciação dessa metáfora:

ματρομάτων ἐμὰ Στυμ-
φαλῖς, εὐανθής Μετώπα,

**πλάξιππον ἄ Θήβαν ἔτι-
κτεν, τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ
πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων
ποικίλον ὕμνον.**

A mãe de minha mãe era Estinfália
viçosa Metopa,

que gerou Teba domadora
de cavalos, de cujas amáveis águas
beberei ao tecer a homens lanceiros
um variegado hino.

Algumas vezes, por um processo conhecido como *blending* metafórico, a canção é tanto uma coroa como um variegado manto tecido. Na próxima passagem, tomada da O. 1, é possível argumentar que o hino está sendo descrito simultaneamente como uma coroa e como uma *kyrtis*, o manto açafraão que recobria os atletas vencedores:

ἐμὲ δὲ **στεφανῶσαι**
κεῖνον ἱπίῳ νόμῳ
Αἰοληΐδι μολπᾷ
χρή· πέποιθα δὲ ξένον
μὴ τιν' ἀμφοτέρα καλῶν τε ἴδριν ἴ-
μα καὶ δύναμιν κυριώτερον
τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυγαῖς.

Àquele devo coroar
com a hípica melodia
de uma canção eólia.
Estou certo de que hóspede
nenhum, experto não apenas
no que é belo mas também
de um supremo poderio,
dentre os de hoje, adornarei
dos hinos c'os ínclitos drapeados.

Ainda que se possa duvidar que *πτυχαί* aqui em colocação com o verbo *δαιδαλώ* possa ser usado para induzir na audiência a imagem de um manto (como o faz Gerber,³⁷ ainda que admita a possibilidade), é preciso lembrar que a metáfora segundo a qual a CANÇÃO é um TECIDO, não é uma peculiaridade pindárica. Baquilídes (5.9-10), numa ode composta para o mesmo vencedor, Hierão de Siracusa, fala de *ὑφαίνειν* um ὕμνος, i.e., “tecer um hino” com a ajuda das Graças. O mesmo hino que, na *O.* 1, é descrito com o adjetivo *πολύφατος*, que, de acordo com Renehan (1969) e outros, poder ser interpretado como um composto da forma *πολ-ῦφατος*, isto é, “multitecido”.

As metáforas conceituais segundo as quais a CANÇÃO é um EDIFÍCIO e o POETA é um ARQUITETO podem ser vistas expressas de maneira explícita no final da *P.* 3.112-14, donde este artigo toma o título:

Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις,
ἐξ ἐπέων κελαδενῶν, **τέκτονες οἷα σοφοὶ**
ἄρμουςαν, γινώσκομεν ἅ δ' ἄρετὰ κλειναῖς ἀοιδαῖς
χρονία τελέθει· παύροις δὲ πράξασθ' εὐμαρές.

De Nestor e do lício Sarpédão, conversa dos homens,
por meio de retumbantes versos, que **poetas carpinteiros**
marketaram, viemos a conhecer. A virtude, em famosas canções,
dura gerações, mas poucos facilmente as ganham.

E também, de uma maneira ainda mais explícita, na *O.* 6.1-3:

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐ-
τειρεῖ προθύρῳ θαλάμου
κίονας ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον
πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον
χρῆ θέμεν τηλαυγές.

Áureas colunas soto-pondo
ao belo átrio de um tálamo,
como se a um mirífico palácio,
comporemos: da iniciada obra, o rosto
deve-se fazê-lo resplendente.

Há muitos outros exemplos de como Píndaro conceitualiza o seu processo de composição de canções e não teríamos tempo de discuti-los todos em detalhes.³⁸ Contudo, se examinarmos todos eles, nunca acharemos um único exemplo em que Píndaro assemelhe, por meio de uma metáfora, o ato de compor canções ao de escrever. Ainda mais importante: mesmo que Píndaro se compare a muitos artesãos, alguns deles bastante humildes, como os carpinteiros ou timoneiros, nunca o veremos se comparar a um *grammateís* (i.e., a um escriba

³⁷ Gerber (1982) no comentário a esse verso.

³⁸ Para mais detalhes, Nünlist (1998) e Rueda Gonzáles (2003).

ou um gravador de inscrições) ou a qualquer outro profissional que lidasse com a então nova tecnologia da escrita. Na verdade, em todo o seu *corpus*, que é o maior entre os poetas líricos, aí incluindo-se inclusive os fragmentos, nem sequer achamos uma única menção a *grammata*,³⁹ letras, exceto de uma maneira indireta, i.e., com relação a inscrições cujo contexto não nos permite associar a escrita com nada mais do que a simples habilidade de desenhar símbolos para formar sentenças simples. Nada, no entanto, que se compare à habilidade técnica que seria requerida para se escrever uma ode inteira.

Por que isso acontece? Ainda que a resposta a essa questão seja complexa, tentarei resumir algumas de minhas ideias. Acredito que Píndaro nunca use o domínio conceitual da ESCRITA para falar do domínio da COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES porque ele é um poeta oral, que não apenas compunha oralmente, mas que absorvera uma poética arcaica eminentemente oral em seu treinamento, tendo herdado paradigmas poéticos tradicionais muito antigos que surgiram ancorados num mundo totalmente oral, quiçá indo-europeu.⁴⁰ Não se trata de tentar precisar se Píndaro detinha habilidades de lectoescritura ou se se utilizava da escrita para compor suas canções, o que, de qualquer maneira, é impossível determinar. O fato permanece, no entanto, de que suas canções apresentam indícios de uma conceitualização oral do fazer poético, um dos quais, e talvez o mais importante, sejam as metáforas que usa para descrever a criação poética e a performance. Dessa forma, ainda que escritas, as canções pindáricas são orais do ponto de vista conceitual, isto é, apenas em relação à sua mídia de suporte é que elas são *literatura*.⁴¹

Nada disso invalida, é importante dizer, estudos literários das odes pindáricas. Esses são perfeitamente legítimos e podem trazer resultados, em tudo o mais, úteis ou esclarecedores, sobretudo se se considera a recepção do poeta na modernidade. O que não é possível é que tais estudos sejam feitos desconsiderando-se o caráter oral das canções e da cultura oral em que vieram à luz ou que, em virtude dessa desconsideração, demandem do “texto” qualidades não típicas de textos orais, deplorando sua inexistência ao mesmo tempo em que sirvam para tecer um juízo de valor sobre a obra poética a partir de princípios metodológicos equivocados, como foi o caso da busca pela “unidade” e o da alegada “obscuridade” dos poemas.⁴²

Entendo perfeitamente que a ideia de que Píndaro possa ter composto canções tão complexas de uma maneira oral possa ser vista como uma hipótese incrível para alguns, mas é preciso que se diga que a história da “literatura” está repleta de exemplos tão ou mais incríveis que os de Píndaro, basta que pensemos nos textos védicos, na poesia escáldica, na poesia dos *guslari*, nos *orikés* africanos, na poesia dos esquimós etc., todos produzidos sob

³⁹ O caso de δέλτος peã 7b já foi discutido na nota 30.

⁴⁰ Para explorar esse assunto, o livro de Meusel (2019) é essencial, bem como as contribuições de Calvert Watkins (1995; 2002) e de Martin West (2007). A conexão das tradições poéticas grega e indiana é feita magistralmente por Nagy (1974) na chave da métrica comparada.

⁴¹ Para uma distinção entre oralidade e literacia conceitual e midiática, veja, sobretudo o primeiro capítulo de Bakker (1997).

⁴² O caso da unidade foi discutido em Brose (2015).

o signo da oralidade. Além do mais, uma parte da crítica pindárica já assume essa hipótese tacitamente, mesmo que ela seja pouco enfatizada devido à associação, em alguns casos ainda vigente, que equaciona “escrito” a “sofisticado” e “oral” a “popular”, ou “pouco sofisticado”.

Não se trata também de negar o processo de letramento crescente a partir mesmo da época de Píndaro. Como disse, é bastante plausível que Píndaro estivesse acostumado a ver palavras escritas, e talvez até a lidar com elas num nível elementar, mas isso apenas aumenta o mistério de se tentar entender por que a palavra escrita e o ato da escrita não desempenham qualquer papel no *corpus* de sua poesia sobeja, o que me parece reforçar o argumento de que, da mesma maneira que a metáfora conceitual culturalmente específica que não nos permite falar do tempo como estando às nossas costas, também Píndaro não era capaz de pensar no processo de composição de suas canções nos termos da escrita. De novo, a ideia de que possamos pensar qualquer coisa e, conseqüentemente, dizer qualquer coisa da maneira que bem queiramos, desponta, como vimos, cada vez mais como uma concepção sem base na realidade do aparato cognitivo humano.

É inevitável que muitas questões devam permanecer abertas a partir deste artigo em que tentei expandir um pouco mais os resultados de minha pesquisa com a poesia pindárica. Píndaro é um mestre da palavra falada, da canção, e sua poesia, mesmo que reduzida à única dimensão da escrita – ou talvez por causa mesmo disso – não nos permite contê-la e classificá-la em pequenas caixas, que nós, ademais, estamos sempre tentando construir para ela. Como acontece com qualquer uma de suas odes, nós podemos apenas ter um vislumbre de seu mundo se dermos um passo atrás para contemplar o mosaico formado pelas inúmeras abordagens e pontos de vista daqueles que dedicaram e dedicam sua vida e esforços para se engajar com esse poeta. Com este artigo, eu espero ter contribuído com uma pequenina peça para esse mosaico, um pixel, na verdade, e, dessa forma, ter ajudado a obter uma definição melhor daquele desfocado vislumbre que nunca deixará de nos fascinar.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. O tempo passou por mim. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955. v. 6.
- ATHANASOPOULOS, Panos et al. The psychological reality of spatio-temporal metaphors. In: ATHANASIADOU, Angeliki (ed.). *Studies in figurative thought and language*. Amsterdam: John Benjamins, 2017. (Human Cognitive Processing, 56).
- BAKKER, Egbert J. *Poetry in speech. Orality and Homeric discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- BASSI, Karen. Fading into the future: visibility and legibility in 'Thucydides' *History*. In: LIANERI, Alexandra (ed.). *Knowing future time in and through Greek historiography*. Germany: Walter de Gruyter, 2016, p. 215-41. (Trends in Classics, 32).
- BROSE, Robert de. *Epikōmios Hymnos. Investigações sobre a performance dos epinícios pindáricos*. São Paulo: Humanitas, 2016.

- BROSE, Robert de. Oralidade e poesia oral: paradigmas para a definição de uma oratura grega antiga. *Conexão Letras*, v. 15, n. 24, p. 81-106, 2020.
- BROSE, Robert de. The poetics of intricacy: construing unity in Pindar's odes. In: WERNER, Christian; DOURADO-LOPES, Antonio et al. (ed.). *Tecendo narrativas. Unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas, 2015, p. 93-120.
- BROSE, Robert de. Translating Pindar as oral poetry. The role of a hermeneutics of performance. In: AGNETA, Marco; CERCER, Larisa (ed.). *Textperformance und Kulturtransfer*. Leipzig: Roehrig, 2021.
- BUDELMANN, Felix; PHILLIPS, Tom. *Textual events. Performance and the lyric in early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- DUNKEL, George E. Πρόσσω και ὀπίσσω. *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, v. 1, n. 96, p. 66-87, 1982.
- EVANS, Vyvyan. *A glossary of cognitive linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- FILLMORE, Charles J. Frame semantics. In: GERAERTS, Dirk. *Cognitive linguistics: basic readings*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- FORD, Andrew. *The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- GERBER, Douglas E. *Pindar's Olympian One*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- GILDERSLEEVE, Basil L. *Pindar: Olympian and Pythian Odes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1886.
- GOODY, Jack; WATT, Ian. The consequences of literacy. *Comparative studies in society and history*, v. 5, n. 3, p. 304-45, 1963.
- GRADY, Joseph E.; ASCOLI, Giorgio A. Sources and targets in primary metaphor theory: Looking back and thinking ahead. In: HAMPE, Beate (ed.). *Metaphor: embodied cognition and discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 27-45.
- HAVELOCK, Erick A. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- HAVELOCK, Erick A. The oral-literate equation: a formula for the modern mind. In: OLSON, Douglas R.; TORRANCE, Nancy (ed.). *Literacy and orality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 11-27.
- KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor: a practical introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor in culture: universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books, 1999.
- LANGACKER, Ronald W. *Grammar and conceptualization*. Berlin: Mouton De Gruyter, 1999.
- LANGACKER, Ronald W. *Cognitive grammar: a basic introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- MEUSEL, Eduard. *Pindarus Indogermanicus. Untersuchungen Zum Erbe Dichtersprachlicher Phraseologie Bei Pindar*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- NAGY, Gregory. *Comparative studies in Greek and Indic meter*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- NAGY, Gregory. *Pindar's Homer*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- NISETICH, Frank J. Olympian 1.8-11: an epinician metaphor. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 79, p. 55-78, 1975.
- NÜNLIST, René. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Leipzig: De Gruyter, 1998.
- ONG, Walter J. *Orality and literacy*. London: Routledge, 2004 [1982].
- RENEHAN, Robert F. Conscious ambiguities in Pindar and Bacchylides. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, v. 10, p. 2, p. 217-228, 1969.
- RUEDA GONZÁLES, Celia. Imágenes del quehacer poético en los poemas de Píndaro y Baquilides. *Cuadernos de Filología Clásica*, v. 13, p. 115-63, 2003.
- SCHMID, Michael J. *Skýtála Moisésân: song and writing in Pindar*. *Minerva: Revista de Filología Clásica*, n. 12, p. 57-81, 1998.
- SNELL, Bruno; MAEHLER, Herwig (ed.). *Pindari Carmina cum fragmentis, Pars I: Epinikia, Pars II: Fragmenta. Indices*. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. v. 1. (Bibliothecae Teubnerianae).
- SPELMAN, Henry. *Pindar and the poetics of permanence*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. London: Routledge, 2003.
- THOMAS, Rosalind. *Literacy and orality in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- THOMAS, Rosalind. *Oral tradition and written record in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

THOMAS, Rosalind. Pindar's 'difficulty' and the performance of epinician poetry. In: AGÓCS, Peter; CAREY, Chris et al. (ed.). *Reading the victory ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 11, p. 224-45.

TORRALDO, Izeti Fragata; MINCHILLO, Carlos Cortez (ed.). *Sonetos de Camões*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VERDENIUS, Willen Jacob. *Commentaries on Pindar*. Leiden: Brill, 1988. v. 2.

WATKINS, Calvert. *How to kill a dragon: aspects of Indo-european poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

WATKINS, Calvert. Pindar's Rigveda. *Journal of the American Oriental Society*, v. 122, n. 2, p. 432-5, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3087640>.

WELLS, James Bradley. *Pindar's verbal art: an ethnographic study of epinician style*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

WEST, Martin L. *Indo-european poetry and myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.