

humanitas

Vol. LXI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

Vol. LXI



LÍRICA CORAL E MONÓDICA: UMA PROBLEMÁTICA REVISITADA

FREDERICO LOURENÇO
Universidade de Coimbra
greciarevisitada@yahoo.com

Resumo

A divisão oitocentista da lírica grega arcaica em lírica “coral” e “monódica” levanta problemas que têm vindo a ser debatidos por vários estudiosos, pelo menos desde que Wilamowitz sugeriu que as Olímpicas I e II de Píndaro teriam sido compostas para serem executadas a solo. Revêem-se aqui os dados em que assenta a problemática, concluindo-se que, até no caso de Píndaro, seria forçado abdicarmos por completo da designação “lírica coral”.

Palavras-chave: Lírica grega, monódia, *performance* poética.

Abstract

The nineteenth-century division of archaic Greek lyric into “choral lyric” and “monody” implies a number of problems that have been debated since Wilamowitz suggested that Pindar’s Olympians I and II might have been composed for solo performance. I review some of the evidence on which the problem rests and conclude that it would be artificial to do away with term “choral lyric”.

Keywords: Greek lyric, monody, poetic performance.

O compêndio de história da literatura grega de K. O. Müller (publicado pela primeira vez em 1840¹) foi o primeiro livro a impor a divisão da lírica

¹ Sobre esta história da literatura grega, curiosamente publicada num primeiro momento em língua inglesa (apesar de o autor ser alemão) sob o título *History of*

grega arcaica em **lírica coral** e **lírica monódica** (note-se que a divisão não tinha tradição na Antiguidade²), divisão depois retomada em termos quase idênticos por C. M. Bowra no seu influente livro *Greek Lyric Poetry* (Oxford, 1961, 2ª edição). Coube mais tarde a Martin West, Malcolm Davies e Mary Lefkowitz a contestação desta terminologia, embora os primeiros passos nesse sentido tivessem sido já dados por Wilamowitz. A breve trecho explicitaremos as teorias destes estudiosos.

Sob a alçada da lírica coral associaram tradicionalmente os manuais de literatura grega os poetas Álcman, Estesícoro, Íbico, Simónides, Píndaro e Baquilides; sob a alçada da monódica, os poetas Safo, Alceu e Anacreonte. Estas categorizações já não são aceites modernamente sem reservas, mormente no que concerne ao estatuto de lírica coral atribuído a algumas composições de Estesícoro e Íbico, como se verá mais adiante.

1. Lírica coral e monódica: problemas terminológicos

Independentemente das controvérsias dos modernos teóricos, não há dúvida de que, já na *Ilíada* homérica, encontramos sustentação inequívoca para a existência daquilo a que mais tarde se chamou poesia “coral” e “monódica”. Quando, no Canto IX da *Ilíada*, os embaixadores de Agamémnon chegam à tenda de Aquiles, é assim que o encontram vv. (186-189):

τὸν δ' ἠῦρον φρένα τερπόμενοι φόρμιγγι λιγείηι,
καλῆ δαιδαλέηι, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,
.....
τῆ ὅ γε θυμὸν ἔτερπειν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.³

A cena descreve, pois, uma situação de monódica (isto é, canto a solo acompanhado por um instrumento de corda dedilhada). Mesmo que repudiamos qualquer sugestão de canto lírico em contexto épico (Homero não

the Literature of Ancient Greece, ver Davies 1988: 59.

² Tem toda a razão Maria Helena da Rocha Pereira (2006: 194 n. 5) ao lembrar que o passo das *Leis* de Platão por vezes citado em abono da antiguidade de tal divisão apenas “está a distinguir entre a preparação dos solistas e dos coreutas”.

³ “Encontraram-no a deleitar-se com a lira de límpido som, / bela e bem trabalhada, cuja armação era de prata - / ... com ela deleitava o seu coração, cantando os feitos gloriosos dos homens”.

o específica, mas seria difícil imaginar o canto de Aquiles noutra ritmo que não fosse o hexâmetro dactílico), não podemos deixar de reconhecer que os κλέα ἀνδρῶν são tema característico da lírica grega, que conhecerão em Píndaro o seu máximo expoente.

Por outro lado, nos Cantos I (vv. 472-474) e XXII (vv. 391-392) da *Ilíada* encontramos situações musicais que nos apontam no sentido do canto coral:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆι θεὸν ἰλάσκοντο
καλὸν αἰεῖδοντε παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν,
μέλποντε Ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων. (*Il.* 1. 472-474)⁴

νῦν δ' ἄγ' αἰεῖδοντε παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
νηυσὶν ἔπι γλαφυρήισι νεώμεθα..... (*Il.* 22. 391-392)⁵

Diferente, ainda, é a descrição que nos é feita na *Odisseia* (8. 261-264; 23. 143-147; cf. *Il.* 18. 569-572): nestes passos, depara-se-nos um canto monódico “interpretado” coreograficamente por um χορός de bailarinos⁶:

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγεια
Δημοδόκω· ὃ δ' ἔπειτα κί' ἔς μέσον· ἀμφὶ δε κοῦροι
πρωθήβαι ἴσταντο, δαήμονε ὀρχηθμοῖο,
πέπληγον δε χορὸν θεῖον ποσίν..... (*Od.* 8. 261-264)⁷

Resumindo: Homero aponta já no sentido de um potencial desdobramento tríplice da *performance* poética: (1) canto executado por um solista;

⁴ “Durante todo o dia apaziguaram com cantos o deus, / entoando um belo péan, os mancebos dos Aqueus, / cantando em honra do deus que actua ao longe, que no seu espírito se deleitou ao ouvi-los”.

⁵ “Mas agora entoando o canto vitorioso, ó mancebos dos Aqueus, / regressemos para as côncavas naus”.

⁶ Como explica com excepcional felicidade de expressão Hermann Fränkel (1969: 179), a finalidade da referida interpretação coreográfica seria “in sinnvollen Bewegungen dem Inhalt der Worte plastischen Ausdruck zu geben”.

⁷ “Aproximou-se o arauto, trazendo a lira de límpido som / para Demódoco, que se colocou no meio; e em seu redor / se posicionaram mancebos na floração da juventude, / exímios bailarinos, que o solo sagrado percutiram com os pés”.

(2) canto vocalmente executado e dançado por um coro; (3) canto executado por um solista ao mesmo tempo que é coreograficamente interpretado por um coro.

Admitindo, pois, que as três modalidades de execução não seriam estranhas à experiência real da poesia na Grécia arcaica, cada vez que abordamos um poema ou fragmento pertencente ao cânone dos Nove Líricos levanta-se então a seguinte pergunta: que modalidade de execução estará implícita no próprio poema? Que informações nos podem dar o género (e.g. epinício, partenéion, etc.), a estrutura métrica, ou o próprio desenvolvimento discursivo e conceptual do texto lírico?

Ora é neste campo que actualmente colidem as opiniões mais contrastantes. Se, em relação a Safo, Alceu e Anacreonte, não esteve nunca em causa a qualidade evidente de lírica monódica de que a poesia desses criadores está imbuída, o mesmo não poderemos dizer no que toca aos autores e textos habitualmente reunidos sob o cabeçalho da lírica coral. O problema começou a ser colocado por Martin West em relação a Estesícoro, em 1971. Já antes, porém, Wilamowitz parecia ter intuído no seu livro *Pindaros* de 1922 algo de semelhante em relação a Píndaro.

Começemos pelo caso de Estesícoro, já que este constitui, por assim dizer, o ponto nevrálgico.

2. Circunstancialismos da execução: ecos de uma controvérsia

A visão tradicional da lírica coral grega, tal como esta foi legada a Bowra por Müller, assentava na ideia de que a composição em tríades (estrofe/antístrofe/epodo) seria por si só indício de que o poema fora composto para ser cantado por um coro. Como as tríades são, no teatro ático, apanágio das odes corais, pareceria natural dizer com Bowra (1961: 251) que a sua presença em determinado poema lírico arcaico “means that the poem was sung by a choir”.

O que levou os estudiosos a rever esta *idée reçue* foi a redescoberta de partes significativas da obra poética de Estesícoro. Como nos lembra oportunamente Maria Helena da Rocha Pereira (2006: 217), este poeta foi considerado na Antiguidade Ὀμηρικώτατος, “homericíssimo”, mormente por Pseudo-Longino, no seu *Tratado do Sublime* (13. 3). A recente recuperação dos seus poemas veio confirmar o cognome que a Antiguidade lhe apôs. Pois não é só no tema e na linguagem que Estesícoro se aproxima do modelo de Homero: também a imensa extensão dos seus poemas líricos

lhês confere um sopro verdadeiramente homérico⁸. E esse fôlego espriado levanta a seguinte questão: como teria sido possível a interpretação de tais poemas por um coro? Não apontará a sua dimensão quasi-épica no sentido de uma execução solística, eventualmente com acompanhamento coreográfico de um χορός de bailarinos, como no modelo explicitamente encenado por Homero no Canto VIII da *Odisseia* (passo citado *supra*)?

A associação mais antiga que se conhece de Homero e Estesícoro provém de autoridade sobremaneira fidedigna: Simónides. Quando este grande lírico nos diz, no fragmento 564 *PMG*, “desde modo cantaram ao povo Homero e Estesícoro” (οὕτω γὰρ Ὀμηρος ἠδὲ Στησίχορος ἄεισε λαοῖς), não poderá estar implícita a ideia de canto a solo? Nas palavras de Malcolm Davies (1988: 53), “the perpetual association of him with Homer in Antiquity points in the direction of monody”⁹.

É preciso recordar, todavia, que o próprio nome Στησίχορος é interpretado pelo dicionário bizantino *Suda* como “nome falante”: ἐκλήθη δὲ Στησίχορος ὅτι πρῶτος κιθαρωιδίαι χορὸν ἔστησεν. A frase é extremamente vaga (além de que o dicionário em causa não é paradigma de fidedignidade¹⁰) e, por isso, admite traduções muito divergentes. Se David Campell, na sua edição dos líricos gregos na coleção Loeb, traduz “he was called Stesichorus because he was the first to establish a chorus of singers to the cithara” (*Greek Lyric* III, pp. 29-31), já Mary Lefkowitz nos dá uma versão totalmente diversa: “he was called Stesichorus because he first set up dance for songs to the lyre”¹¹.

⁸ O Papiro de Oxirrinco 2617 deixa entrever que a *Geroneida* teria quase 2000 versos. Quanto à *Oresteia*, já era sabido que ocupava mais de um livro inteiro; e o Papiro de Oxirrinco 2360, que nos dá a longa narrativa sobre Telémaco, tem, segundo West (1971: 302), “nearly Homeric amplitude”.

⁹ Devo, no entanto, à Doutora Luísa de Nazaré Ferreira a observação pertinente de que, no fr. 564 de Simónides, poderá não estar necessariamente implícita uma referência ao modo de execução, uma vez que a menção de Homero e de Estesícoro pode configurar, antes, uma forma de dar credibilidade ao que Simónides teria afirmado nos versos anteriores (a participação de Meleagro nos jogos fúnebres em honra de Pélias?), evocando os dois poetas antigos como autoridades no tratamento deste mito.

¹⁰ Sobre as falhas da *Suda* (“not one of the major achievements of Byzantine scholarship”) ver Wilson 1996: 145-147 (a frase citada surge na p. 147).

¹¹ Cf. Lefkowitz 1991: 192.

O problema está à vista: reside na ambiguidade da palavra grega χορός, que tanto pode significar “dança” como “coro”. Que a palavra στήσιχος se podia referir à dança é comprovado pela inscrição em verso num vaso de figuras vermelhas, onde as Graças ou as Musas são descritas como “conduzindo um hino que dá início à dança” (στήσιχρον ὕμνον ἄγουσαι). Sir John Beazley abona a favor de tal interpretação: “the adjective στήσιχος is used elsewhere of the poet who sets the dance (ἐκλήθη δὲ Στήσιχος ὅτι πρῶτος κιθαρῳδία χορὸν ἔστησεν...)”¹².

Finalmente, se admitirmos com Davies e Lefkowitz que não há razão objectiva para pensarmos que a modalidade de execução das odes de Estesícoro seria o canto coral, segue-se a conclusão lógica de que a composição em tríades pode dissociar-se da ideia de um poema lírico obrigatoriamente cantado por um coro. De resto, a esta conclusão já chegara Martin West em 1971, quando chamou à tríade “a purely musical principle of composition”, concluindo que “the fact that Stesichorus’ poetry is triadic is no evidence that it was choral”¹³.

3. O caso específico do epinício

A ideia acima apresentada, de que a composição em tríades não implica necessariamente canto coral, vem de algum modo esclarecer casos enigmáticos de poemas com estrutura triádica cuja temática se nos afiguraria, à partida, não só sentimental como até erótica - poemas, portanto, cuja emotividade “pessoal e intransmissível” seria quase impensável num contexto de oralização colectiva como é o canto coral. Estão nesta categoria o famoso fragmento de Píndaro dedicado a Teóxeno de Ténédo (fr. 123 Snell) e o poema de Íbico dedicado a Polícrates de Samos (282a *PMG*). São poemas em que, não obstante a aura de “coralidade” conferida pela estrutura triádica, facilmente aceitamos a possibilidade de a sua execução ter sido monódica.

Mais complexo é o caso do epinício. Aqui, as teorias de Lefkowitz encontraram um opositor de peso em Christopher Carey, que veio pôr em dúvida a proposta da helenista americana de que os epinícios teriam tido, na Grécia, execução monódica, defendendo o helenista britânico a posição

¹² Cf. Beazley 1948: 338.

¹³ Cf. West 1971: 313.

tradicional de que os epinícios teriam sido cantados por um coro¹⁴. Também Anne Pippin Burnett defendeu a execução coral dos epinícios, tanto num importante artigo de 1989¹⁵, como no seu livro *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina* (Oxford, 2005), a que adiante voltaremos.

Na verdade, há factos incontornáveis, cristalizados no próprio texto poético de Píndaro, que parecem abonar a favor do canto coral¹⁶.

Mas antes de passarmos em revista esses passos fulcrais do texto pindárico, recordemos que já Wilamowitz apontara para a possibilidade do canto monódico no respeitante a dois epinícios celeberrimos: *Olímpica I* e *Olímpica II*.

Sobre o primeiro poema, o incomparável filólogo germânico formulou a seguinte pergunta: “Ist dies ein Chorlied, oder sang Pindar, die Phorminx auf den Knien, wie die bildende Kunst ihn dargestellt hat? Mich dünkt, man braucht es nur auszusprechen, dies Bild ist die Wahrheit”¹⁷.

Sobre a *Olímpica II*, afirmou Wilamowitz: “nichts deutet auf Vortrag durch einen Chor, die Phorminx wird ebenso wie in Ol. 1 erwähnt, und so werden wir auch dies Gedicht von Pindar selbst vorgetragen glauben” (*Pindaros*, p. 240).

Note-se que Wilamowitz não alarga ao *corpus* integral dos epinícios a possibilidade da execução monódica. Destaca, antes, dois poemas específicos, em cujo texto (*Olímpica I*) - ou nas circunstâncias de composição do qual (*Olímpica II*) - haverá marcas que sugerem ter a *performance* original dispensado o coro (remeto para as páginas citadas do livro de Wilamowitz). Note-se, ainda, que ambos os poemas são dedicados a altas personalidades da realeza siciliana, que não foram elas próprias intervenientes nas provas atléticas que os textos líricos celebram. Não é descabido pressupor, assim, um contexto de execução diferente daquele que seria usual quando o vencedor celebrado era um jovem atleta, rodeado de outros jovens da sua idade, como no quadro (quiçá demasiado) gracioso que nos pinta Burnett, ao falar da

¹⁴ Cf. Carey 1989: 545-565; 1991: 192-200.

¹⁵ Cf. Burnett 1989: 283-293.

¹⁶ Outro crítico importante da tese de Lefkowitz foi G. B. D'Alessio 1994: 117-139. A este artigo respondeu a autora americana com Lefkowitz 1995: 139-150. Uma visão recente da temática, tendente a atribuir ao coro a execução tanto vocal como coreográfica com base noutro tipo de pressupostos teóricos, é a de Fearn 2007: 7-9.

¹⁷ Cf. Wilamowitz 1922: 233.

performance by troupes of singing male dancers, amateurs who were, like the victors, not yet 18 years old. These entered, well-rehearsed and naked or nearly so, into a limited space (hall or courtyard of a house in town, or perhaps in one case the lower terrace of the Apollo temple) and there entertained a small and familiar audience - the relatives and friends of the host, most of whom had, at least as boys, performed in similar choruses. These discriminating listeners were ready to be delighted by the sight of youthful bodies in motion (a version of the pleasure one might take on a visit to the gymnasium) and by the tones of their voices, at once sweet and sharp - the kind of sound Greeks most admired.¹⁸

Há, todavia, outros passos nos epinícios de Píndaro onde o próprio texto parece admitir a hipótese de oralização monódica. Lembraremos aqui o mais sugestivo, que surge na *Nemeia IV*, onde o poeta dirige as seguintes palavras ao vencedor:

.....εἰ δ' ἔτι ζαμειεῖ Τιμόκριτος ἄλιω
 σὸς πατὴρ ἐθάλπεται, ποικίλον κιθαρίζων
 θαμά κε, τῶιδε μέλει κλιθείς,
 υἷον κελάδησε καλλίνικον... (vv. 13-16)¹⁹

O poeta imagina, portanto, o pai do vencedor, se ainda fosse vivo, a cantar ele próprio, com acompanhamento de cítara, o epinício em honra do filho²⁰.

*

Vejamos, agora, alguns passos dos epinícios pindáricos em que o canto coral me parece incontornável.

¹⁸ Cf. Burnett 2005: 8. A citação acima transcrita não contempla as notas que a autora apõe a várias frases no texto.

¹⁹ “Se ainda ao sol ardente teu pai Timócrito / se pudesse aquecer, amiúde teria dedilhado na lira algo de variegado, / e, apoiado neste canto, / teria celebrado seu filho vitorioso...”

²⁰ Para outros passos do mesmo género, veja-se Lefkowitz 1991: 195.

(i) *Nemeia III*, 1-5

ᾠ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρα, λίσσομαι,
 τὰν πολυξέναν ἐν ἱερονομίαι Νεμεάδι
 ἴκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγινα· ὕδατι γάρ
 μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίω μελιγαρύων τέκτονε
 κόμων νεανίαι, σέθεν ὄπα μαιόμενοι.²¹

Seria forçado admitir aqui outra interpretação para os “jovens artífices dos cantos de vozes de mel” (como expressivamente traduz Luísa de Nazaré Ferreira) que não fosse a de que, por essa perífrase, quer o poeta referir-se ao coro.

(ii) *Olímpica VI*, 87-92

..... ὄτρυνον νῦν ἐταίρους,
 Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἴηραν
 Παρθενίαν κελαδήσαι,
 γυνῶναί τ' ἔπειτα, ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν
 λόγον εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ἦν.
 ἐσσι γὰρ ἄγγελος ὄρθος,
 ἠῦκόμων σκυτάλα Μοι-
 σάν, γλυκὺν κρατῆρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν.²²

Neste passo, “Eneias” é identificado pelos escólios como χοροδιδάσκαλος, pelo que é perfeitamente verosímil ver nos ἐταῖροι o coro de jovens e na belíssima imagem da “doce taça de cantos ressoantes” a perfeição estética do canto coral.

²¹ “Ó Musa soberana, nossa mãe, suplico-te, / vem, no sagrado mês nemeu, à muito hospitaleira / ilha dórica de Egina, pois junto das águas / do Asopo aguardam os jovens artífices / dos cantos de voz de mel, da tua voz desejosos”. Tradução de Luísa de Nazaré Ferreira (in Lourenço org. 2006: 239).

²² “ Incita agora os teus companheiros, / ó Eneias, a celebrar primeiro / a deusa Hera Virginal, / para depois se saber se fugimos com nossas verídicas / palavras ao antigo insulto de ‘suína beócia’: / pois tu és recto mensageiro, / bastão transmissor das Musas de belos cabelos, / doce taça de cantos ressoantes”.

(iii) *Pítica I*, 1-4

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
 σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει
 μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
 πείθονται δ' αἰδοὶ σάμασιν
 ἀγησιχόρων ὅπῳταν προοιμίω
 ἀμβολὰ τεύχη ἐλελιζομένα.²³

Por muito que os opositores da execução coral do epinício queiram insistir na equivalência coro/dança, não há dúvida de que aqui temos uma referência muito concreta a αἰδοί, portanto a cantores - independentemente de estes serem também, em simultâneo, bailarinos.

Concluindo: ressalta, dos passos pindáricos acima transcritos, a dificuldade de se arredar por completo a ideia da execução coral do epinício. Não significa isto que não seja de admitir a hipótese aventada já por Wilamowitz, de que alguns dos poemas, que habitualmente classificamos com a etiqueta de “lírica coral”, possam ser na verdade artefactos líricos cuja execução poderá ter sido monódica. No caso da *Pítica IV*, por exemplo, a longa extensão do poema (o mais extenso poema lírico grego que a nós chegou completo) sugeriria uma execução análoga à que West defende para Estesícoro.

Em suma, sobre esta questão tão complexa, sobremaneira pertinentes se nos afiguram ainda as palavras de Charles Segal: “we know too little about the details of either composition or performance to do more than speculate”²⁴.

²³ “Lira dourada, justa pertença de Apolo e das Musas / de tranças violetas! Ouve-te / o inicial passo dançante do esplendente festim; / e os cantores obedecem a teus sinais, / quando vibrando fazes soar os acordes iniciais / dos prelúdios condutores dos coros”.

²⁴ Cf. Segal 1986: 10.

Bibliografia

- J. D. BEAZLEY (1948), “Hymn to Hermes”, *AJA* 52: 336-340.
- C. M. BOWRA (1961), *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Clarendon Press (2ª edição).
- A. P. BURNETT (1989), “Performing Pindar’s Odes”, *CPh* 84: 283-293.
- A. P. BURNETT (2005), *Pindar’s Songs for Young Athletes of Aigina*. Oxford: University Press.
- C. CAREY (1989), “The Performance of the Victory Ode”, *AJPh* 110: 545-565.
- C. CAREY (1991), “The Victory Ode in Performance: the case for the Chorus”, *CPh* 85: 192-200.
- G. B. D’ALESSIO (1994), “First-Person Problems in Pindar”, *BICS* 39: 117-139.
- M. DAVIES (1988), “Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book”, *CQ* 38: 52-64.
- D. FEARN (2007), *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford: University Press.
- H. FRÄNKEL (1969), *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. München: Beck (3ª edição).
- M. HEATH (1988), “Reveiving the κῶμο: The Context and Performance of the Epinician”, *AJP* 109: 180-195.
- M. R. LEFKOWITZ (1991), *First Person Fictions: Pindar’s Poetic I*. Oxford: University Press.
- M. R. LEFKOWITZ (1995), “The First Person Reconsidered in Pindar - Again”, *BICS* 40: 139-150.
- F. LOURENÇO org. (2006), *Ensaaios sobre Píndaro*. Lisboa: Cotovia.
- K. O. MÜLLER (1840), *History of the Literature of Ancient Greece*. London: Baldwin.
- M. H. ROCHA PEREIRA (2006), *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I: Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Gulbenkian (10ª edição revista e atualizada).
- C. SEGAL (1986), *Pindar’s Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, Princeton: University Press.
- S. SLINGS ed. (1990), *The Poet’s ‘I’ in Archaic Greek Lyric*. Amsterdam: Vrije Universiteit (especialmente 41-58).
- M. L. WEST (1971) “Stesichoros”, *CQ* 21: 302-314.
- U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1922), *Pindaros*: Zürich: Weidmann.
- N. G. WILSON (1996), *Scholars of Byzantium*. London: Duckworth (2ª edição).