

# humanitas

Vol. LX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. LX



# IO E MARPESSA – UMA ANÁLISE DOS DITIRAMBOS XIX E XX DE BAQUÍLIDES

LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA

Universidade de Coimbra  
luisanazare@hotmail.com

## Resumo

Propomos neste artigo uma análise dos ditirambos XIX e XX de Baquíledes, seguida da sua tradução, centrada nos seguintes aspectos: estrutura, mito, processos literários, linguagem e ainda a relação entre a poesia de Baquíledes e os vasos áticos.

**Palavras-chave:** Baquíledes, ditirambo, mito, Io, Marpessa, Idas.

## Abstract

The propose of this paper is the analysis of Bacchylides' dithyrambs XIX and XX, following by a Portuguese translation, focused on the following main aspects: structure, myth, literary processes, language, and also the relation between Bacchylides' poetry and Attic vases.

**Keywords:** Bacchylides, dithyramb, myth, Io, Marpessa, Idas.

O elogio do poeta e da sua arte constitui o tema de abertura do ditirambo XIX, que Baquíledes compôs para a pólis ateniense. Incontáveis são os caminhos que o eleito das Musas tem à sua disposição, de honras se revestem seus cantos e a excelência é a única meta. O prelúdio não dispensa também o elogio da cidade que acolhia o “talento tão louvado de Ceos” (v. 11), possivelmente pela primeira vez. Assim leva a pensar o modo elaborado como Baquíledes inicia o seu hino, fazendo uso de recursos que se tornaram característicos da lírica coral, mas que nunca perderam

vitalidade: retoma metáforas familiares, acumula epítetos de tom épico, evoca as patronas da poesia e as deusas da beleza, que com elas dançam, e ainda Calíope, a musa de “bela voz”, a mais importante das nove filhas de Zeus, como cantou Hesíodo (*Th.* 79). Pressente-se a chama subtil do poeta da Beócia, mas a voz de Homero ecoa a todo o momento.

A moldura do quadro inicial é circular: à imagem dos muitos caminhos que se oferecem ao cantor lírico (cf. Bacch. 5. 31, Pind. *Isth.* 4. 1) contrapõe-se a via concedida por Calíope, que é afinal uma só – a da excelência (vv. 12-14). Como veremos mais adiante, a associação entre a inspiração poética e a realização de uma viagem, feita de acasos ou certezas, será o fio condutor deste ditirambo.

Se o poeta começa por insistir no valor singular da sua arte, pela qual velam as Musas e as Cárites, não deixa de sublinhar uma outra qualidade do seu trabalho: a novidade. “Tece, agora, um canto novo...” (vv. 8-9) surge com a força que o modo imperativo lhe impõe e a carga simbólica da associação à arte da tecelagem, mas se a ideia é tradicional (e.g. Pind. *Ol.* 3. 4, 9. 48-49), nem por isso deixa de ter significado. A tarefa podia parecer, de facto, difícil de alcançar na Atenas da primeira metade do séc. V a.C., perante um auditório que conhecia o repertório imenso das histórias mitológicas, que assistia regularmente às recitações de rapsodos, à apresentação de ditirambos e de outras composições de lírica coral, que não perdia os concursos de tragédia.

A mensagem de Baquilídes é clara, tal como a arquitectura da sua ode que, apesar das lacunas, integra o conjunto das mais bem preservadas. Assim, depois desses catorze versos que constituem a apresentação do poeta aos Atenienses, o mito de Io é introduzido, nos últimos quatro versos da estrofe, por um termo que hoje suscita dúvidas, mas cujo sentido se conjectura.

Como sugere Baquilídes (vv. 8-9), o poeta de talento não podia, naturalmente, ser um servo da tradição. A consciência desta norma não deixou de causar alguma estranheza aos que se detiveram na interpretação deste ditirambo, por considerarem que não acrescenta elementos novos à célebre história de Io (cf. e.g. R.C. Jebb 1905: 236). Todavia, alegam outros estudiosos que a arte de Baquilídes não reside necessariamente naquilo que diz, mas no modo como o faz. É notável, de facto, a forma como dispõe, ao longo da trama poética, os elementos que elegera da história da princesa argiva, apenas nomeada no v. 41, vinte e seis versos depois de ser referida pela primeira vez. Por outro lado, a organização dos diferentes

momentos da narração mitológica é marcada pela variação da estrutura métrica, um aspecto que os especialistas consideram um dado inovador desta ode. Singular é também o facto de o poeta não atender à cronologia da lenda, uma vez que se inicia a narração *in medias res*, como parece ter sido seu hábito, ao referir a fuga de Io transformada em novilha, a partir do v. 19 detém-se num episódio anterior: a sujeição à vigilância de Argos, um dos filhos da Terra, imposta pela deusa Hera. Confirma-se o gosto de Baquílides pelo recurso à analepse como estratégia narrativa, o que vinha já, como é sabido, da epopeia homérica. A caracterização do vigilante de Io e, em especial, o modo como sucumbiu às mãos de Hermes ocupam, por conseguinte, toda a antístrofe (vv. 19-36). Finalmente, no epodo, o poeta retoma o tema com que iniciara a narração – os erros de Io, que a levariam até ao Egipto – para chegar a um tópico fundamental da lenda: a bela e longa progénie que faz da princesa argiva a antepassada de Diónisos, o patrono do festival onde decerto foi apresentado este ditirambo. Portanto, o poeta recorre, como no primeiro momento do hino, à técnica da composição em anel, a fim de salientar a pertinência da escolha do mito de Io numa composição que encerra com uma referência clara, apesar das lacunas, a Diónisos (v. 50). Justifica-se assim o título que os comentadores alexandrinos deram ao poema, cuja classificação como ditirambo, desde a primeira edição de F. Kenyon (1897), nunca foi contestada.

Ignoramos a data da sua composição, um dado importante quando procuramos confrontar o poema com outras fontes literárias e iconográficas. Supõem alguns estudiosos que Baquílides terá provavelmente acompanhado o seu tio, Simónides, quando este foi convidado por Atenas e outras cidades a celebrar a resistência helénica contra a invasão dos Persas (490-479 a.C.). Por outro lado, como referimos no início deste comentário, é plausível que esta composição tenha oferecido ao poeta a oportunidade de se estrear em Atenas. Por conseguinte, não é de excluir a hipótese de o ditirambo XIX ser anterior às tragédias em que Ésquilo tratou o mito de Io, o *Prometeu Agrilhoado* e *As Suplicantes*, cujas datas de apresentação também não conhecemos. Como o primeiro drama alude à erupção do Etna, apenas se sabe que foi composto depois de 479/478 a.C. A data do segundo costuma ser situada em 463 a.C. (cf. H. Maehler 2004: 208). No entanto, não temos de pressupor uma relação de influência entre o texto lírico e o dramático, porque o mito de Io, que os Poemas Homéricos ignoram, foi tratado numa epopeia perdida, por alguns atribuída a Hesíodo (*Aigimios*, frs. 294-296 M-W), e noutros poemas épicos do séc. VII a.C. Talvez por

influência dessas obras, desde a segunda metade do séc. VI a.C., a história da princesa de Argos figura entre os temas da cerâmica grega e, em especial, da ática (vide N. Yalouris 1990).

O confronto do ditirambo XIX com a tradição literária e iconográfica permite confirmar o que acima dissemos sobre a técnica narrativa de Baquílides, designadamente o modo como o poeta privilegia alguns elementos do mito em detrimento de outros, embora essa selecção obedeça a um desígnio que não se esclarece completamente.

Filha de Ínaco, primeiro rei mítico de Argos, Io era sacerdotisa de Hera (Aesch. *Supp.* 291-292). Vítima inocente da sedução de Zeus, foi transformada em novilha pelo próprio pai dos deuses, que assim procurava protegê-la dos ciúmes de Hera, ou por vontade da esposa divina, que não se deixou ludibriar.

Seja qual for a versão, a “vaca de ouro” (v. 16), como Ihe chama Baquílides, para sublinhar a sua eleição aos olhos de um deus, passou a ser vigiada pelo boieiro Argos. A este episódio dedica o poeta lírico mais atenção do que Ésquilo. No *Prometeu Agrilhado*, Io chega, depois de muito vaguear, ao monte Cáucaso, na Cítia, e aí encontra o Titã acorrentado a um rochedo. É atormentada pela perseguição do moscardo em que se transformara o filho da Terra depois de morto (vv. 567-568), mas sobre o fim do seu guardião apenas comenta que foi inesperado (vv. 680-681). Em *As Suplicantes*, a vigilância de Argos e a sua morte às mãos de Hermes são mencionadas num único verso (v. 305). Na pintura de vasos, porém, este último episódio tornou-se um tema favorito na cerâmica ática de figuras negras e de figuras vermelhas. É também nessa arte que adquire visibilidade a caracterização de Argos como o “boieiro de olhos inúmeros”, nas palavras de Ésquilo (*Pr.* 568-569, 678-679; *Supp.* 304).

Não é de afastar a hipótese de Baquílides ter presente algumas dessas imagens tão familiares em Atenas, em especial a do boieiro com olhos espalhados por todo o corpo, que nunca se fechavam ao mesmo tempo. Essa parece ser a representação de Argos mais recente. Na cerâmica está atestada sobretudo nas figuras vermelhas do início do séc. V a.C. Numa ânfora de figuras negras de c. 540 a.C., o filho da Terra tem dois rostos e dois pares de olhos (*LIMC*, s.v. Hera n.º 485). Num vaso do mesmo tipo de c. 530 a.C., surge com um olho suplementar no peito (*LIMC*, s.v. Io I n.º 31). Um lécito de figuras negras de c. 480 a.C. retrata Argos com dois rostos e cinco olhos vermelhos sobre o corpo (*LIMC*, s.v. Io I n.º 2). Esta variedade é possivelmente um reflexo da tradição literária, que conheceu

também diversas versões. Num fragmento do poema *Aigimios* (fr. 294 M-W), preservado num escólio das *Fenícias* de Eurípides (v. 1116), o ajudante de Hera tinha dois pares de olhos que observavam em todas as direcções. O zelo de Argos já era sublinhado nesse poema antigo: “A deusa inspirou-lhe uma força incansável. Ao sono não / sucumbiam seus olhos e mantinha uma vigilância sempre firme”.

Baquílides insiste igualmente nesta ideia: os olhos do boieiro contemplavam “de todos os lados”, “infatigáveis” (v. 20), “sem descanso, sem sono” (v. 23) e nem se deixavam iludir pelo mais ardiloso dos deuses (vv. 25-29), a quem Zeus dera ordens para furtar a novilha amada. Note-se que Hermes não chega sequer a ser nomeado, pelo menos na parte legível do texto, sendo identificado somente pela filiação materna (vv. 25-26, cf. e.g. Simon. fr. 555.1-2 *PMG*) e pela função que exercia junto dos Olímpicos (v. 30).

O filho de Maia já nos Poemas Homéricos recebe o epíteto *argeiphontes*, “matador de Argos” (e.g. *Il.* 2. 103, *Od.* 1. 38), ainda que a figura de Io não seja referida. O tema seria tratado noutras epopeias, como já foi dito. Quanto às diferentes versões que foram surgindo, Baquílides parece hesitar, mas o passo em causa é para nós difícil de reconstituir. Teria sido Argos atingido com uma pedra (v. 32, segundo a conjectura de Deubner), teria sucumbido às suas “imensas inquietações” (v. 34) ou foi o doce canto que, a pouco e pouco, lhe mitigou as penas sem fim (vv. 35-36)? As hipóteses são alinhadas nos últimos quatro versos da antístrofe, que se destacam dos restantes pela variedade rítmica. Baquílides parece oferecer uma resenha das variantes atestadas na tradição literária e iconográfica, mas sem privilegiar nenhuma em particular. A primeira foi preservada por Apolodoro (2. 1. 3), a segunda pode corresponder ao que diz Io, no *Prometeu Agrilhado*, sobre a morte inesperada do boieiro (cf. supra), enquanto a terceira põe em relevo a astúcia de Hermes e a qualidade lenitiva do canto, porque o deus teria primeiro adormecido Argos para o conseguir matar (cf. *Ov. Met.* 1. 682-688, *Val. Flac.* 4. 381-390). Na cerâmica grega, a libertação de Io pela astúcia de Hermes surge atestada na ânfora de figuras negras de c. 530 a.C. acima referida (*LIMC*, s.v. Io I n.º 31). No entanto, tornou-se mais familiar a representação do deus a atacar o guardião com violência, servindo-se habitualmente de uma espada. Cite-se, a título de exemplo, a pintura de um *stamnos* de c. 460 a.C., atribuída a um artista que foi nomeado precisamente a partir deste tema: Pintor de Argos (*LIMC*, s.v. Io I n.º 13).

Alguns estudiosos consideram as hesitações de Baquilides perante as variantes da tradição literária um exemplo inferior da arte narrativa do poeta de Ceos. Julgamos que se trata antes de uma estratégia que vai ao encontro do que ficou estipulado na abertura da ode: são muitas as possibilidades de que dispõe o poeta quando as divindades o abençoam. O cantor de génio conhece a tradição e pode fazer as escolhas que quiser. Nesta composição, decidiu recordar o tema famoso da morte de Argos, que era, como vimos, apenas um dos vários episódios da lenda de Io. Por conseguinte, é preciso retomar o fio da narração. Assim, na passagem para o epodo e última parte do ditirambo, recorre, se a conjectura de Jebb estiver correcta, à metáfora com que deu início ao canto: são muitos os caminhos que se podem seguir, mas agora “o mais seguro” é o que permite ao poeta cumprir a sua tarefa (v. 38), i.e, apresentar ao seu auditério o termo da viagem errante de Io. Só neste momento, ao que parece, era referido o moscardo que, desde a região de Argos, perseguia a princesa (v. 40).

Os erros constituem nas tragédias de Ésquilo um elemento essencial da lenda. Perseguida pelo moscardo, Io erra pela Grécia e pelo Mediterrâneo, passa para a Ásia e chega ao Egipto. Em sua homenagem, o Mar Adriático passou a chamar-se “Iónio” (*Pr.* 839-841) e o que separa a Europa da Ásia recebeu o nome de “Bósforo”, que significa “passagem da vaca” (*Pr.* 732-734). Do tema dos erros, o ditirambo de Baquilides regista apenas ecos, no início da narrativa mitológica (vv. 15-16) e na referência ao “florido Nilo” (vv. 39-40). É evidente que a ênfase é dada à chegada de Io ao Egipto.

Discutem os comentadores como imagina Baquilides a metamorfose da princesa. Os vv. 16 e 24 sugerem que pensou numa transformação completa em novilha. É essa imagem que prevalece na cerâmica grega mais antiga, mas a partir da segunda metade do séc.V surge a representação de Io com corpo de animal e cabeça de donzela com cornos (*LIMC*, s.v. Io I n.º 33) e torna-se sobretudo familiar a figura de uma donzela com cornos de vaca (e.g. *LIMC*, s.v. Io I n.º 35, 39; cf. Aesch. *Pr.* 588, Hdt. 2. 41).

Mais singular nos parece a referência à gestação de Épafo (v. 41), porque embora o passo contenha lacunas, é muito plausível a reconstituição de Jebb, segundo a qual Io chega ao Egipto com o filho no ventre. É decerto bem mais coerente a versão de Ésquilo: o nome de Épafo relaciona-se



com o verbo *heptomai*, que significa “tocar”, porque a sua concepção ocorreu quando Zeus tocou pacificamente em Io e a libertou dos seus sofrimentos (e.g. *Pr.* 848–851, *Supp.* 41 sqq.).

Não é, porém, esse pormenor etimológico que interessa agora ao lírico coral. A parte final do epodo, como já referimos, é dedicada aos descendentes de Io, sendo de destacar o relevo dado ao seu filho, antepassado dos Egípcios (vv. 42–45). Épafo desposou Mênfis, filha do deus-rio Nilo. Da união de uma das suas filhas, Líbia, com Poséidon nasceram Belo e Agenor (v. 45). O primeiro tornou-se rei do Egipto, o segundo tomou Telefaassa como esposa e instalou-se em Tiro ou Sídón. Dos vários filhos nascidos deste casamento distinguiram-se em especial Europa e Cadmo (v. 48). É este herói que o poeta agora recorda nos versos finais da sua ode. Das célebres núpcias de Cadmo e Harmonia, que inspiraram a Roberto Calasso uma das suas obras mais conhecidas<sup>1</sup>, nasceu a progenitora do deus que este canto celebra. Assim, a partir do v. 42, Baquilides parece visitar a antiga técnica da composição em catálogo, que permitia alinhar uma longa série de nomes e epítetos, segundo uma ordem determinada e ritmos diversos. Em poucas linhas, o quadro traçado confirma a importância do mito de Io. Tal como o de Europa, expressa de uma forma poética a consciência das relações e contactos culturais que desde a época micénica, pelo menos, se estabelecem entre o mundo grego, o Egipto e o Oriente. Por outro lado, na época clássica era familiar a associação de Io com a deusa-vaca Ísis (Hdt. 2. 41, D.S. 1. 24. 8) e de Épafo com Ápis, o deus-touro (Hdt. 2. 153, 3. 27–28).

Os dois versos finais do ditirambo são adequadamente dedicados a Diónisos e a menção dos “coros ornados de grinaldas”, que dão brilho às suas festas, parece conter uma alusão subtil à abertura da ode, na qual se evocava as “Graças ornadas de grinaldas” (v. 6) que cobrem de honra os hinos do poeta. Com estas observações entramos na última parte da nossa análise. Em rigor, até este momento centramo-nos em particular na estruturação dos elementos da narrativa mitológica, mas para se perceber por inteiro a arte de Baquilides convém examinar algumas características da sua linguagem.

---

<sup>1</sup> *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988. Tradução portuguesa de Maria Jorge Vilar de Figueiredo: *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*, Lisboa, Cotovia, 1990.

Se prestarmos atenção aos processos literários presentes no ditirambo XIX, verificaremos que, além das metáforas, das perífrases, da introdução da narrativa *in medias res*, da análepse e da composição em anel, é a utilização de epítetos que sobressai como traço de estilo dominante. Por conseguinte, também neste poema está bem evidente uma característica da maneira de compor de Baquílides.

Não obstante o estado fragmentário do ditirambo, podemos perceber que há um certo equilíbrio na distribuição dos termos qualificativos na estrofe e na antístrofe, enquanto o seu número é menor no epodo. Esta diferença coincide com o facto de o poeta dedicar esta última parte à enumeração dos descendentes de Io sem se deter em muitos pormenores.

Boa parte destes adjectivos mantém o valor meramente decorativo que já vinha da tradição épica, ou seja, visam conferir elegância e beleza ao poema, mas não são motivados por uma função particular. Por exemplo, na parte final da ode, um verso é dedicado a Tebas “das sete portas” (*heptapyloisi*, 47), epíteto que já nos Poemas Homéricos distinguia a cidade da Beócia (e.g. *Il.* 4. 406, *Od.* 11. 263).

No entanto, ficamos muitas vezes com a impressão de que as escolhas de Baquílides raramente são arbitrárias e pretendem suscitar no ouvinte uma atenção especial. Na abertura da ode, em posição de destaque a iniciar o segundo verso, o poeta emprega o adjectivo *ambrósios*, “divino, imortal”. Nos Poemas Homéricos, este termo caracteriza em particular os deuses, que comem “ambrósia” (*Od.* 5. 93) e vivem afastados do mundo dos mortais, mas também pode designar a noite ou o sono. Portanto, tal como Píndaro fez na *Pítica IV* (v. 299, “versos imortais”), Baquílides aplica ao canto lírico o epíteto que melhor expressa a ideia de distinção e imortalidade.

É notório que o poeta revisita com frequência o léxico homérico. Assim acontece quando no v. 18 emprega *rhododáctylos*, “de dedos róseos”, que na epopeia homérica é exclusivo da Aurora (e.g. *Il.* 6. 175, *Od.* 2. 1), para louvar a beleza de Io, embora não tenha sido o primeiro a diversificar a utilização daquele termo (cf. Safo, fr. 96. 8 L-P, que o aplica à lua). Não deixa, porém, de ser singular, porque ao evocar a filha de Ínaco como “donzela de dedos róseos” estabelece um contraste com o que havia sido dito três versos atrás: a sua metamorfose em novilha (v. 16). Mas o poeta observa que o animal é *chrýseos*, “áureo”, um adjectivo de uso frequente na poesia grega desde os Poemas Homéricos, onde é aplicado em especial a Afrodite (e.g. *Il.* 3. 64, *Od.* 8. 337). Mais restrito é o uso de *podarkés*, “de

pés velozes” (v. 30), que neste ditirambo qualifica Hermes, enquanto na poesia épica distinguia Aquiles (e.g. *Il.* 1. 121). É curioso que Baquíledes aplique a um deus um epíteto que na epopeia era distintivo de um herói.

Baquíledes, tal como Simónides e Píndaro, emprega também qualificativos que apenas estão atestados na tradição lírica. É o caso de *híppios*, “terra de cavalos” (v. 15), que é meramente decorativo. Todavia, a fama de Argos como região propícia para a criação desses distintos animais já é referida na *Ilíada* (3. 258).

É evidente o interesse do poeta por adjectivos compostos e alguns parecem ter significado especial. No início do v. 5 emprega *ioblépharoi*, “de olhos violáceos”. A cor e a textura delicada da violeta (*ion*) suscitaram a sensibilidade dos poetas, pelo que os compostos com esse termo ocorrem com frequência na lírica grega, sobretudo para qualificar figuras divinas, como as Ninfas, as Plêiades, as Nereides, as Musas e, neste poema, as Cárites. Aquele epíteto, que Baquíledes aplica também às Musas no epinício IX (v. 3), é aqui particularmente adequado, uma vez que o nome de Io, tema central do ditirambo, era habitualmente associado ao da violeta. Outro epíteto curioso é *euaínetos*, “muito louvado” (v. 11). No *corpus* de Baquíledes apenas está atestado neste passo, mas Píndaro aplicou-o a Orfeu na *Pítica IV* (v. 177), composta em 462 a.C. Mais uma vez, seria importante conhecermos a data de apresentação do ditirambo, mas não seria de estranhar que o lírico de Ceos aplicasse à sua pessoa o epíteto que num outro poema havia qualificado Orfeu. Refira-se ainda *chrysópepos*, “de peplo dourado” (v. 22), que parece surgir pela primeira vez num fragmento de Anacreonte (418 *PMG*). Simónides aplica-o à musa Clio (fr. 577b.2 *PMG*) e Píndaro a Mnemósine (*Isth.* 6. 75). No presente ditirambo não cremos que tenha valor meramente decorativo, porque estabelece uma ligação implícita com o v. 16: Io e Hera, a amante e a esposa de Zeus, partilham da mesma natureza “áurea” do divino.

Este último exemplo leva-nos a falar de uma outra característica do estilo de Baquíledes: a concentração de epítetos, ou seja, a acumulação de dois ou mais qualificativos que, por vezes, põe em destaque aspectos diversos da mesma personagem. Hera de “peplo dourado” é também, como se diz no verso anterior, “a senhora mais poderosa” (*megistoánassa*, v. 21). Portanto, o primeiro epíteto sublinha o poder da deusa, o segundo a sua beleza física. Logo nos primeiros versos, o poeta recorre a este processo para intensificar a referência às Cárites “de olhos violáceos” (*ioblépharoi*, v. 5) e “ornadas de grinaldas” (*pherestéphanoi*, v. 6). Se o primeiro valoriza o

aspecto físico das deusas da beleza, o segundo é ambíguo, pois também pode significar “que concedem grinaldas”, i.e., a vitória, como atesta uma inscrição. A disposição dos termos no verso também não é arbitrária. Ao elogiar a cidade anfitriã, emprega igualmente dois epítetos, ambos da tradição homérica: Atenas “muito amada” (*polyerátōis*, v. 9) e “feliz” (*olbíais*, v. 10). O segundo, curiosamente, é aplicado por Píndaro a Esparta na abertura da *Pítica X*, o epinício mais antigo do seu *corpus*, composto em 498 a.C., se a informação do escólio estiver correcta. Quanto ao primeiro, a escolha não foi decerto casual, tendo em conta que Sólon o usou também, ao dirigir-se à sua cidade, numa das composições elegíacas mais célebres (fr. 4. 21 West).

O ditirambo XIX exemplifica ainda um aspecto que Baquilides partilha com os poetas da época arcaica: a inovação linguística. Há termos que apenas estão atestados nesta ode ou no *corpus* do poeta: Hera, “a senhora mais poderosa” (*megistoánassa*, v. 21); Terra “de robusta progénie” (*obrimospórou*, v. 32); Argos que vigia “sem descanso” (*ákoiton*, v. 23); os Egípcios “que se vestem de linho” (*linostólon*, v. 43); Diónisos “inspirador de Bacantes” (*orsibáchan*, v. 49).

O último epíteto do texto, respeitante aos coros do deus, está mutilado. Se estiver correcta a conjectura de U. von Wilamowitz, “ornados de grinaldas” (*stephanaphóron*, v. 51), cremos que se confirma a ligação, que acima referimos, entre este termo pouco usual (cf. Bacch. fr. 20B. 48?; Eur. *Ba.* 531) e o que o poeta aplica às Cárites na abertura do ditirambo (v. 6). Ambos têm poucas ocorrências atestadas e resultam da junção de um nome que significa “coroa, grinalda” com uma forma verbal que expressa as acções de “levar, conceder”. Por conseguinte, no início e na conclusão do poema alude-se à importância da vitória no concurso ditirâmico, que trará ao poeta a almejada *time* (v. 7), através de dois termos raros, talvez criados de propósito para esta composição.

Em conclusão, as escolhas de Baquilides no domínio lexical aproximam-no, em particular, de Simónides. Tio e sobrinho revelam um conhecimento muito profundo da tradição épico-lírica e não hesitam em combinar esse legado com criações novas. Baquilides distingue-se por ser, na utilização de epítetos, o mais exuberante dos três cultores de poesia coral.

Ao invés do que costuma acontecer nas obras de lírica coral, o ditirambo XIX é parco em reflexões de carácter ético. Quer isto dizer que o poeta não se detém em pensamentos de valor universal, preferindo comentar na introdução aspectos que dizem respeito à sua arte (1-14).

Creemos, porém, que é evidente a qualidade literária desta ode. Como tentámos mostrar, ela põe em evidência dois aspectos que distinguem a poesia de Baquilides e que os especialistas muito elogiam: a exímia técnica narrativa e o emprego exuberante e criterioso dos epítetos.

Do ditirambo transmitido com o título *Idas*, o último do conjunto de obras corais reveladas pelo papiro descoberto no Egípto em 1896 e hoje na British Library, preservam-se apenas os onze primeiros versos, que estão fragmentados. Apesar das lacunas, permitem confirmar o local de apresentação, ter uma ideia do mito tratado e dos processos literários usados.

Com a palavra “Esparta” a iniciar a ode, o auditório era convidado a evocar uma lenda antiga que, no séc.V a.C., integrava o repertório mitológico da Lacedemónia. Nos primórdios da época arcaica, porém, Idas era um herói da Messénia, filho de Afareu. No canto IX da *Ilíada*, Fénix, preceptor de Aquiles, ao narrar a lenda ancestral de Meleagro<sup>2</sup> recorda que Idas “era o mais forte dos homens que então / habitavam a terra — ele que tomara o arco para enfrentar / o soberano Febo Apolo, por causa da donzela de belos tornozelos.” (vv. 558-560)<sup>3</sup>. Um escólio a este passo informa que Simónides tratara num poema este tema, ou seja, a disputa pela mão de Marpessa que o filho de Zeus havia raptado. Chamado a arbitrar o conflito, o chefe supremo do Olimpo concedeu à donzela a última palavra e ela escolheu o esposo mortal, por temer que na velhice o deus a abandonasse<sup>4</sup>.

Os dados de que dispomos são escassos e não permitem saber que elementos do mito foram privilegiados por Baquilides no ditirambo XX. No entanto, podemos avançar algumas hipóteses, porque na outra aventura em que Idas se envolveu para conquistar a noiva teve de enfrentar o homem a que provavelmente se refere a última linha do fragmento.

O segundo verso do ditirambo prende a atenção com uma notação pictórica: o poeta imagina as “louras” donzelas lacedemónias a cantar numa recepção a Idas e Marpessa, e sugere uma comparação entre esse

---

<sup>2</sup> Meleagro, filho de Altaia e de Eneu de Cálidon, desposou Cleópatra, filha de Idas e Marpessa.

<sup>3</sup> Citamos a tradução de F. Lourenço (2005), *Homero. Ilíada*. Lisboa, 195.

<sup>4</sup> Schol. BT Hom. *Il.* 9. 557-558 = Simon. fr. 563 *PMG*.

hino antigo e o que agora se apresenta em Esparta. Este passo suscitou dúvidas sobre a classificação genérica do presente poema, porque poderíamos supor que o fragmento pertence a um epitalâmio e não a um ditirambo (cf. R.C. Jebb 1905: 238-239; F. García Romero 1988: 35, 181). Julgamos, porém, que se trata de uma estratégia narrativa que permite ao poeta dois feitos: elogiar subtilmente a ode que compôs para os Espartanos e introduzir a narração mitológica.

O tema geral depreende-se sobretudo da presença do nome de Marpessa, já que o de Idas apenas pode ser subentendido. É muito plausível que se encontrasse no v. 5, como supõem os editores, mas também é possível que o protagonista fosse apenas nomeado a meio do poema, como acontece no ditirambo XIX. Filha de Eveno, rei da cidade de Plêuron, situada na Etólia, Marpessa estava condenada a envelhecer sem casar, uma vez que o pai costumava matar os seus pretendentes, depois de os obrigar a competir contra ele numa corrida de carros, provavelmente viciada. À semelhança do ditirambo XIX, julgamos que a narrativa se iniciava *in medias res* e na ordem inversa dos acontecimentos. De facto, menciona-se primeiro a chegada dos noivos a Esparta (vv. 4-5), em seguida a ajuda prestada por Poséidon – um carro puxado por cavalos rápidos como os ventos, com o qual Idas rapta a princesa (vv. 7-9) – e só depois se nomeia a cidade onde tudo se passou (v. 10). Como é próprio do estilo da lírica coral e de Baquilides, Eveno é evocado através de uma perífrase que ocupa todo o v. 11 e que põe a ênfase no seu progenitor: Ares, o próprio deus da guerra.

Um escólio à *Ístmica IV* de Píndaro informa que num poema de Baquilides o rei de Plêuron cobria o templo de Poséidon com os crânios das suas vítimas. Se esse passo pertencia ao ditirambo XX, como sugere o v. 7, então é possível que o tema central fosse a conquista da mão de Marpessa. O fr. 20A de Baquilides, do qual se preservam quarenta e oito versos mutilados, trata a mesma lenda, mas parece deter-se em particular na relação entre Eveno e a filha.

Sendo o único poema do *corpus* composto para a pólis rival de Atenas, cremos que teria sido de grande interesse confrontar este ditirambo com o anterior. No que diz respeito à técnica narrativa, tudo parece indicar que neste a narração mitológica era introduzida no início, enquanto no XIX é antecedida de um próemio. No domínio da linguagem, porém, registamos o mesmo gosto pela profusão de epítetos.

Se as conjecturas dos editores estiverem correctas, Baquilides emprega em onze versos nove adjectivos e pelo menos cinco pertencem à tradição homérica. Alguns são meramente decorativos, como os que dizem respeito às cidades: Esparta tem “amplos espaços” (*eurýchoroi*, v. 1), Plêuron é “bem edificada” (*euktímēnan*, v. 10)<sup>5</sup>. Para Poséidon, “senhor dos mares” (*anaxíalos*, v. 8), o poeta criou um composto que, segundo parece, só ocorre neste passo. O que qualifica os cavalos, “que igualam os ventos” (*isanémous*, v. 9), talvez surja pela primeira vez em Baquilides (cf. Eur. *IA* 206). Ares, “de áureo escudo” (*chrysáspidos*, v. 11), recebeu um composto adequado à sua experiência guerreira, mas que Píndaro aplicou a Tebas numa das suas odes (*Isth.* 1. 1). No entanto, ao evocar as donzelas da Lacedemónia antiga (v. 2), Baquilides empregou um epíteto que não é um simples ornamento. Alguns dos mais importantes heróis dos Poemas Homéricos, como Aquiles, Menelau e Ulisses, são louros. Helena, que viria a ser venerada como deusa em Esparta, também tem os cabelos desse tom, pelo menos desde Safo (fr. 23. 5 L-P) e Íbico (fr. 282a.5 *PMG*). É, provavelmente, um sinal de distinção e de beleza. Para caracterizar os protagonistas da narrativa mitológica, Baquilides optou pela concentração de epítetos, que não incidem sobre os mesmos aspectos: na donzela, sublinham o aspecto físico, a sua beleza (*kallipáraion*, “de lindo rosto”; *iótrix*, “de cabelos violáceos”<sup>6</sup>); no jovem, a firmeza de carácter, a sua coragem (*thrasýkárdios*, “de coração intrépido”). Sublinhe-se que a disposição destas palavras no verso obedece a uma ordem precisa: o qualificativo de Idas foi colocado no meio dos que dizem respeito à sua noiva, o que confere grande vivacidade ao poema.

Não dispomos de informação sobre a data de composição do ditirambo XX. Segundo informa Plutarco, Baquilides viveu exilado no Peloponeso (*De exilio* 14. 605c-d) e, com base no seu testemunho, supõem alguns estudiosos que foi provavelmente durante esse período que apresentou esta ode. No entanto, como é sabido, um dos aspectos que distinguiu a

---

<sup>5</sup> O epíteto *eurýchoros*, que caracteriza espaços e cidades, é muito comum na poesia épica e lírica. Píndaro aplica-o a Esparta na *Nemeia X* (v. 52) e Baquilides emprega-o numa ode a respeito de Argos (10. 31). Trata-se, portanto, de uma conjectura plausível. Também *euktímenos* vem da tradição homérica (e.g. *Il.* 2. 501) e Baquilides aplica-o à cidade de Eveno no epinício V (v. 149).

<sup>6</sup> A conjectura de Jebb não está atestada na tradição literária, mas os compostos com a palavra *íon*, “violeta”, como vimos no comentário ao ditirambo XIX (cf. v. 5), eram familiares na lírica grega.

actuação dos cultores de lírica coral foi a sua mobilidade. Tal como o seu tio Simónides foi solicitado a compor para os Atenenses e para os Espartanos, provavelmente na mesma altura, por que teríamos de supor que o seu sobrinho apenas apresentou as suas odes na Lacedemónia enquanto aí viveu como exilado? Um outro dado merece ser referido. Pensa-se que o desafio atlético imposto por Eveno aos pretendentes de Marpessa foi inspirado pela corrida entre Pélops e Oinómao, narrado na *Olimpica I* de Píndaro. Nos dois episódios, os pretendentes vencem o pai da noiva com o apoio de Poséidon. Se houve, de facto, uma influência daquele epinício na ode de Baquílides, teremos de concluir que o ditirambo XX foi composto depois do ano de 476 a.C.

### Baquílides, ditirambo XIX

*Io, para os Atenenses*

*estrofe*

- Dispõe de incontáveis caminhos  
 de cantos imortais  
 aquele que recebe os dons  
 das Musas da Piéria,  
 5 e as donzelas de olhos violáceos,  
 as Graças ornadas de grinaldas,  
 vestem de honras  
 seus hinos. Tece, agora,  
 um canto novo na muito amada  
 10 e feliz Atenas,  
 talento tão louvado de Ceos.  
 Tens de percorrer o caminho  
 da excelência que de Calíope recebeste  
 como prémio superior.  
 15 Pois quando deixou Argos, terra de cavalos,  
 e em fuga se pôs a áurea vaca,  
 graças aos conselhos do insuperável Zeus de vasto poder,  
 a filha de Ínaco, a donzela de dedos róseos,



*antístrofe*

- quando a Argos, que observa  
20 com olhos infatigáveis de todos os lados,  
ordenou a senhora mais poderosa,  
Hera de peplo dourado,  
que sem descanso, sem sono,  
a novilha de belos cornos  
25 vigiasse, nem o filho  
de Maia conseguia iludir a atenção  
dele nem no esplendor do dia  
nem durante a noite sagrada.  
Quando aconteceu...  
30 o veloz mensageiro [de Zeus  
matar então Argos, [o filho terrível  
da Terra] de robusta progénie,  
com uma pedra]; ou decerto também [fecharam seus olhos terríveis  
imensas inquietações;...  
35 ou as Piérides cultivaram [com um doce canto  
o alívio das suas penas... [incessantes?

*epodo*

- Para mim decerto  
o mais seguro [é o caminho que me leva até ao fim,  
quando junto do florido  
40 Nílo chegou, picada [por um moscardo,  
Io, que [no ventre] levava o filho [de Zeus,  
Épafó. Aí o [gerou], ao chefe  
[dos Egípcios] que se vestem de linho...  
pleno de excelsa [honra,  
45 e fez aparecer] a melhor [linhagem de homens.  
Daí também veio o descendente de Agenor,  
Cadmó, que [na Tebas] das sete portas  
foi pai] de Sêmele,  
aquela que gerou Dioniso,  
50 o mestre das Bacantes, [de festas esplêndidas  
e de coros ornados de grinaldas [senhor.

**Baquílides, ditirambo XX***Idas, para os Espartanos*

- Na Esparta [de amplos espaços] outrora,  
 as louras [filhas] dos Lacedemónios  
 um canto como este entoaram,  
 quando [Idas] de coração intrépido  
 5 trouxe [para sua casa] a donzela de lindo rosto,  
 Marpessa [de cabelos violáceos?],  
 depois de escapar à morte [funesta, quando  
 Poséidon, senhor dos mares, [lhe deu um carro  
 e cavalos que igualam os ventos,  
 10 e para a bem edificada Plêuron [o enviou  
 para junto do] filho de Ares de áureo escudo...

**Edições, traduções e comentários**

- D. A. CAMPBELL (1992), *Greek Lyric*. Vol. IV: Bacchylides, Corinna, and Others. Cambridge, Mass.
- F. GARCÍA ROMERO (1988), *Baquílides. Odas y Fragmentos*. Madrid.
- J. IRIGOIN, J. DUCHEMIN et L. BARDOLLET (1993), *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments*. Paris.
- R. C. JEBB (1905), *Bacchylides. The Poems and Fragments*. Cambridge.
- E. LOBEL and D. L. PAGE (1963), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford. [L-P]
- H. MAEHLER (2004), *Bacchylides. A Selection*. Cambridge.
- H. MAEHLER (2003, 11<sup>a</sup> ed.), *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*. Leipzig.
- R. MERKELBACH and M. L. WEST (1967), *Fragmenta Hesiodica*. Oxford. [M-W]
- D. L. PAGE (1962), *Poetae Melici Graeci*. Oxford. [PMG]
- D. PAGE (1979), *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxonii.

**Estudos**

- E. ROBBINS (1997), “Public Poetry: ‘Alcman’, ‘Stesichorus’, ‘Simonides’, ‘Pindar’, ‘Bacchylides’”, in D. E. Gerber (ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden–New York–Köln, 221–287.
- L. J. ROCCOS (1992), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. München, s.v. Marpessa.

- B. SNELL (1966), “Bakchylides’ Marpessa – Gedicht (Fr. 20A)”, *Hermes* 80.2: 156-163 (= *Gesammelte Schriften*. Göttingen, 105-111).
- E. SUÁREZ DE LA TORRE (1988), “Capítulo VIII: Lírica coral”, in J. A. López Férez (ed.), *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, 206-242.
- N. YALOURIS (1990), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich-München, s.v. Io I.