
TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DE EXCERTO DA OBRA
SYMPOSIAKÁ/QUAESTIONES CONVIVALES DE PLUTARCO: QUESTÃO XV -
LIVRO IX

*TRANSLATION AND COMMENTARY OF AN EXCERPT FROM THE WORK
SYMPOSIAKÁ / QUAESTIONES CONVIVALES, BY PLUTARCH: QUESTION
XV - BOOK IX*



Pedro IPIRANGA JÚNIOR*
Universidade Federal do Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Neste trabalho é traduzido e comentado um trecho do livro *Symposiaká* de Plutarco, especificamente a questão 15 do livro 9 da referida obra. No texto são abordados três conceitos-chaves para a teorização da dança nesta época, a saber, levada (*φορά*-passo de dança), afiguração (*σχῆμα*-disposição coreográfica do corpo) e parte indicativa (*δειξις*-apontar seres ou objetos em cena). Discute-se na introdução o escopo de sentidos de cada um desses termos, assim como a analogia e comparação encetadas por Plutarco entre dança e poesia. O texto não deixa de evocar a pantomima, embora não nominalmente referenciada; dessa forma, é uma das fontes sobre essa dança de caráter dramático na Antiguidade. Na tradução, busco evidenciar o jogo buscado entre esses conceitos, o que gera, por um lado, um certo estranhamento e, por outro, um esforço maior de reflexão e interpretação por parte do leitor.

Palavras-chave: Dança na Antiguidade. Pantomima. Plutarco. *Symposiaká*. Comparação dança/poesia.

Abstract: In this work is translated and commented an excerpt from the book *Symposiaká* from Plutarch, specifically question 15 of book 9 of the referred note. The text deals with three key concepts for dance theorization at this time, namely, *levada* (*φορά*-dance step), *appearance* (*σχῆμα*- choreographic disposition of the body) and *indicative part* (*δειξις*-pointing beings or objects on stage). The introduction discusses the scope of meanings of each of these terms, as well as Plutarch's analogy and comparison between dance and poetry. The text nevertheless evokes pantomime, although not nominally referenced; thus, it is one of the sources about this dramatic dance in antiquity. In translation, I seek to highlight the game sought between these concepts, which generates, on the one hand, a certain strangeness and, on the other, a greater effort of reflection and interpretation by the reader.

Keywords: Dance in antiquity. Pantomime. Plutarch. *Symposiaka*. Comparison between dance / poetry.

147

RECEBIDO EM: 11 de outubro de 2019

ACEITO EM: 25 de novembro de 2019

PUBLICADO EM: março 2020

Plutarco - *Quaestiones Convivales*

Plutarco (ca. 45/46-119/125 d. C), oriundo da cidade de Queroneia na região da Beócia na Grécia, foi um autor prolífico, cuja obra ficou em grande parte conservada. Completa sua formação em Atenas, empreendendo no período entre 67 a 79 sua primeira viagem a Roma; novamente faz uma segunda jornada a Roma no período entre 81-96, em que passa também por Delfos, Atenas e Egito. Escritor, filósofo, historiador, Plutarco foi o responsável pelo aprimoramento do gênero do *bíos* na Antiguidade, cuja obra *Vidas Paralelas* representa até hoje uma forma emblemática da biografia antiga. Embora ciente da posição dos gregos em sua relação de súditos do Império Romano, buscou em suas obras uma espécie de revalorização da cultura grega. Em vista de ter abarcado uma ampla gama de temas em seus textos, abordando questões filosóficas, filológicas, religiosas, morais, antiquárias, políticas e de costumes, ele se torna um grande referencial para a cultural ocidental como um todo. Sua obra conhecida como *Moralia*, composta de 75 ou 80 opúsculos de temas variados, é um agrupamento de textos reunidos em coletânea por Planudes no século XIII¹. Entre estes tratados encontra-se a obra conhecida como *Symposiaká* ou *Quaestiones Convivales*, traduzida como *Questões de Banquete* ou simplesmente como *No Banquete*.

148

Nesta obra *Symposiaká/Quaestiones Convivales*, Plutarco ambienta em situações de simpósio e banquete problemas de cunho filosófico mesclados com questões mais amenas e mundanas, conservando um tom mais leve e descontraído das conversações. De maneira geral, ele se atém a aspectos e elementos tradicionais da cultura simposiarca grega, em que, ao lado da poesia e da música, a dança surgia como um elemento característico deste evento de caráter social e comunitário; por conseguinte, não deixava ele de ressaltar sua afiliação com pensadores antigos, especialmente com Platão, Xenofonte e, em certa medida, com Aristóteles. É nesse clima, ao mesmo tempo, de descontração e de trato filosófico que a dança entra como um ponto passível de argumentação e de formulações conceituais no último livro da obra, Livro 9, com a enunciação da décima quinta questão: Por que são três as partes da dança: passo, afiguração e ação indicativa. E o que é cada uma delas e quais os aspectos comuns entre a poética e a arte da dança.

Vejamos como são definidos no texto plutarqueano essas três partes:

Trasíbulo, então, buscou saber que queria dizer o conceito de passo na dança e forneceu a Amônio a ocasião para discorrer um pouco mais sobre as partes da dança. (2) E aquele disse serem três as partes: levada (φορά-passo/moção), afiguração (σχῆμα) e parte indicativa (δείξις-apontamento). “Pois a dança é composta de levadas (passos) e afigurações (poses coreográficas), assim como a música de notas e

intervalos. Ali as paradas são os términos dos movimentos. Eles então chamam os movimentos de passos, e as poses e as disposições/posturas do corpo de afigurações, nas quais os movimentos, após sua execução, terminam, quando, assumindo a afiguração de Apolo, Pã, ou de um Baco, conservam sua posição como na pintura em retratos (mantêm a postura gráfica como nas representações pictóricas). Mas a terceira parte, a ação indicativa, não é mimética, mas de fato mostra apontando os objetos. Com efeito, os poetas utilizam os nomes próprios como uma ação indicativa da referência, nomeando Aquiles e Ulisses, a terra e o céu, como são falados pela maioria das pessoas; e para as expressões e representações miméticas usam das onomatopeias e metáforas [...]² (PLUTARCO, *Quaestiones Convivales*, IX, 15)

Segundo o que é definido no texto, a *phorá* seria um trecho coreográfico padrão, o que corresponderia a espécies de passos muitas vezes já tradicionais e consistiria de uma sequência específica de movimentos; o *skhéma*, que traduzi por afiguração, são desenhos coreográficos ou posturas adotadas pelo corpo e que, segundo a letra do texto, retrataria frequentemente a atitude e a aparência externa de figuras divinas, como se compusesse um retrato. Por seu turno, a *deîxis*, a ação indicativa, seria a ação dramática de apontar elementos na cena e que pudessem ser diretamente identificados pelo auditório, como o céu, a terra ou os interlocutores. Enquanto as duas primeiras partes são concebidas como miméticas ou representativas, a *deîxis* é definida como não mimética, não representando ou imitando ações ou objetos, mas simplesmente indicando sua presença. São feitas várias comparações: primeiro com a música (os passos estariam para as notas, assim como as afigurações/poses coreográficas estariam para os intervalos); depois com a poesia: a parte indicativa, a *deîxis*, corresponderia aos nomes próprios, enquanto as duas partes miméticas, passos e afigurações, às onomatopeias e metáforas.

149

Lilian B. Lawer, num estado clássico de 1954³, analisou os três termos e seus respectivos cognatos em seu uso diacrônico por autores gregos, desde Platão e Aristoteles, até Libânio. O passo, *phorá*, que literalmente poderíamos traduzir pelo termo “levada”, quer dizer que o dançarino leva ou carrega a si mesmo de um lugar para outro; é associado usualmente a “*kínesis*”, movimento por Platão (*Crat.* 434c) e Aristóteles (*Phys.* 243A.8) e indica uma movimentação do corpo, dos pés ou das mãos, consoante a fonte (Ateneu, 14.631B; Libânio, *Pro salt.* 57; cf. Hipócrates, *Progn.* 4). Por seu turno, *skhéma* desde cedo adquire uma utilização técnica na dança, havendo uma série de *skhémata* tradicionais: o “duplo”, a “tenaz/tesoura”, a “mão para baixo”, a “mão arrebitada”, o “pegando o bastão”, o “baile de duplo passo”, a “coruja”, o “cestinho”, o “alguém observando”, o “cotovelos para fora”. Segundo a estudiosa, conforme os itens da lista, são descritos, além de posturas ou poses corporais, gestos miméticos, como também movimentos ou ações características, como “sacudir”, “um depois do outro”,

“andar furtivamente”. Dessa forma, os exemplos de *skhémata* tradicionais extrapolariam a formulação definida por Plutarco. Embora pudesse especificar padrões de movimentos de duração breve para os *skhémata* em contraposição à sequências mais longas e de maior duração próprias das *phorai*, chega ela à conclusão de que não haveria uma precisão técnica para os gregos em geral, o que contradiz em certa medida a formulação tal qual aparece em Plutarco. Em relação à *deixis*, a ação indicativa não mimética na argumentação plutarqueana, em outros escritores, como Libânio, a utilização do verbo *deiknymi* e cognatos não se distinguiria do emprego de *miméomai*, ou seja, diria respeito a papéis ou ações representativas. Por conseguinte, para a estudiosa, as formulações e conceitos forjados por Plutarco referentes às três partes, *phorá*, *skhéma*, *deixis*, não poderiam ser tomados como fonte de informação técnica sobre dança grega em geral, mas como concepções filosóficas de caráter mais pontual sem uma abrangência genérica.

Por outro lado, Marie-Hélène Garelli-François⁴ se contrapõe a essa visão de Lawer e afirma que as definições de Plutarco são claras e as distinções feitas entre os termos são bastante precisas, com uma exemplificação pertinente e uma conceituação suficiente. Embora possa haver alguma referência à teorização aristotélica e platônica, em Plutarco elas adquirem sentidos técnicos mais precisos, segundo uma argumentação em que cada parte da dança seria definida por sua função expressiva: “ela é portadora de uma parte do “texto coreográfico” e cada elemento encontra seu correspondente no domínio literário” (Garelli-François, 2001, p. 290). Para ela, embora não haja referência direta à pantomima e seja usado como exemplo prioritário o gênero do hipórquema, uma dança tradicional arcaica, não haveria como Plutarco não ter a pantomima como pano de fundo para as suas formulações, o hipórquema aí sendo empregado como uma referência genérica à dança mimética e, por conseguinte, à própria pantomima⁵. Sua releitura dos termos também seria distintiva: as *phorai* não seriam passos específicos, mas movimentos coreográficos em geral; por seu turno, os *skhémata* corresponderiam a “quadros mitológicos”, ao mesmo tempo, comparados e relacionados às artes plásticas e imaginados tendo por base um fundo comum de lugares comuns mitológicos. Garelli-François confirma a função da *deixis* plutarqueana pela existência de uma gestualidade deítica, gestos demonstrativos, nos jogos cênicos da época registrada em outras fontes; além disso, esta ação indicativa seria apoiada por uma teoria gramatical e retórica que pode ser pressuposta no seguinte trecho:

Assim na dança a afiguração é mimeticamente representativa da figura e da forma aparente, enquanto a levada (o passo) expressivamente evoca alguma emoção

(afecção sentida), ação ou poder/potencialidade. Mas pelas ações indicativas eles mostram precisamente as próprias coisas: a terra, o céu e, a si próprios, aqueles que estão perto. Evento que, quando efetivamente ocorre com uma certa ordenação e um cálculo do ritmo, parece com os nomes próprios na arte poética, empregados com certo decoro e sutileza [...] (PLUTARCO, *Quaestiones Convivales*, IX, 15)

A originalidade da teorização de Plutarco seria, ao par da verificação da importância da gestualidade teatral, dar a essa terceira parte uma certa autonomia, tratando a dança como uma espécie de linguagem, a *deîxis* implicando a visibilidade do objeto designado. Além disso, há a possibilidade dessas ações indicativas abarcarem o escopo da quironomia, um conjunto de gestos padronizados para as mãos e os braços, que designaria a simples ação de apontar para coisas ou personagens ou uma gestualidade que sugeriria ao espectador a presença de objetos ausentes, mas que, nesse último caso, poderia se confundir com um efeito mimético, o que burlaria as distinções propostas. Então, ao lado das funções representativa e alusiva da dança, através de passos, afigurações e quadros mitológicos, haveria uma “função comunicativa e retórica que, pela *deîxis*, fazia da dança um *lógos*, um texto efêmero inscrito no espaço” (GARELLI-FRANÇOIS, 2001, p. 300).

151

Tradução

A presente tradução tem como base a edição da LOEB Classical Library (Eds. T. E. Page et alii): *Plutarch's Moralia IX* (in fifteen volumes), 697c-771e. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heineman, 1961. Foi traduzido unicamente o trecho relativo à questão XV do Livro 9 da referida obra.

Livro IX - Questão XV

Por que são três as partes da dança: levada (passo)⁶, afiguração e ação indicativa. E o que é cada uma delas e quais os aspectos comuns entre a poética e a arte da dança.

Personagens do diálogo: Amônio, Trasíbulo.

1. Depois disso, bolos especiais, *pyramoúntes*, eram trazidos aos garotos como prêmios da competição de dança. E foi indicado como juiz, juntamente com o professor de ginástica Menisco, meu irmão Lâmprias, pois havia ele dançado a pírrica de forma bem convincente e mesmo parecia superar os rapazes das escolas de luta na performance (que simulava golpes) de boxe. Pelo fato de a maior parte dançar com mais empolgação do que destreza artística, alguns solicitavam que os dois dançarinos mais reputados entre aqueles e que primavam por manter a cadência apropriada a dançarem levadas alternadamente⁷.

Trasíbulo, então, buscou saber que queria dizer o nome de levada (o conceito de passo) na dança e forneceu a Amônio a ocasião para discorrer um pouco mais sobre as partes da dança. (2) E aquele disse serem três as partes: levada (passo), afiguração e parte indicativa (apontamento). “Pois a dança é composta de levadas (passos) e afigurações (poses), assim como a música de notas e intervalos. Ali as paradas são os términos dos movimentos. Eles então chamam os movimentos de levadas (passos) e as poses e posturas do corpo de afigurações, nas quais os movimentos, após sua execução, terminam, quando, assumindo a afiguração (aparência/forma padrão) de Apolo, Pã, ou de um Baco, conservam sua posição como na pintura em retratos⁸. Mas a terceira parte, a ação indicativa, não é mimética, mas de fato mostra os objetos, apontando-os. Com efeito, os poetas utilizam os nomes próprios como uma ação indicativa da referência, nomeando Aquiles e Ulisses, a terra e o céu, assim como são falados pela maioria das pessoas; e para as expressões e representações miméticas usam das onomatopeias e metáforas: falando “murmurar” e “balbuciar” aludem às inflexões das correntes; quanto a dardos que são lançados, adota-se a expressão “desejante de romper a pele”⁹; e para uma batalha equilibrada há a expressão “a refrega mantinha iguais as cabeças”¹⁰. E formam, com elementos vários, arranjos de palavras de forma mimética, como Eurípides:

“E o matador-de-górgonas voando através do éter divino de Zeus”¹¹;

E Píndaro sobre o cavalo:

“Quando, pelas bandas do Alfeu, foi em desabalada carreira, seu corpo,

Não carente-de-agulhão¹², dispondo-se à corrida”¹³;

E Homero sobre a corrida de cavalos:

“E o carro, a sua vez, revestido de bronze e de estanho,
Corria em pós dos cavalos de-pés-velozes”¹⁴.

Assim na dança a afiguração é mimeticamente representativa da figura e da forma aparente, enquanto o passo expressivamente evoca alguma emoção¹⁵, ação ou potencialidade. Mas pelas ações indicativas eles mostram precisamente as próprias coisas: a terra, o céu, a si próprios e aqueles que estão perto. Procedimento que, quando efetivamente ocorre de forma coordenada e com um ritmo apropriado, tem sua correspondência com os nomes próprios na arte poética que são empregados com certo decoro e sutileza, tal como nos exemplos seguintes:

“E a veneranda Têmis, e Afrodite de olhos-ágeis,
E Hera de áurea coroa e bela Dione”¹⁶;

E ainda:

“E de Heleno os reis se tornaram ministros das leis,
Doro, Xuto e Éolo”¹⁷.

A não ser assim, a ação indicativa corresponderia a construções por demais prosaicas e com métrica defeituosa/esdrúxula, a saber:

“Vieram a ser, de um, Hércules, e, do outro, Íficlos”¹⁸;

E ainda:

“E dela o pai e o marido e o filho (foram) reis, e mesmo
Os irmãos,

E também as antecessores. E a Hélade a chama Olímpia.”¹⁹”

Com efeito, tais faltas também são cometidas em relação à dança, caso não mantenham nem plausibilidade nem graça, as quais são acompanhadas da conveniência e da simplicidade. E, em suma”, disse ele, “o dito simonideano faz sua transposição da pintura para a arte da dança. Pois é corretamente lícito dizer que esta última é poesia silenciosa, e a poesia, por sua vez, uma dança proferidora (falante). De fato, nada da arte da poesia tem algo em comum com a pintura, nem da pintura com a arte poética, nem utilizam absolutamente algo uma da outra. Mas há toda uma comunicação e partilha de elementos entre a arte da poesia e a da dança; e, especialmente, ao estarem conjugadas no gênero dos hipórquemas, ambas alcançam um único efeito através da representação mimética conjunta de afigurações e palavras. E os poemas, por seu tracejado, pareceriam como numa pintura, justamente em relação às linhas, pelas quais são delineadas as suas formas. E aquele (poeta) mais reputado na consecução dos hipórquemas e que se tornou

mais convincente em seu ofício demonstra o fato de uma arte necessitar da outra. Consoante a isso, eis o exemplo:

“O cavalo pelásgio ou a cadela
De Amicleia, com o pé
Competitivo tu, vibrante, representas no encalço de melodia em metro arrojado,
Qual aquela assim, pelo prado florido de Dócio,
Voa prenunciando o encontro de morte para
A corça galhada
Que retorce sua cabeça por sobre o pescoço em todo o trajeto”.²⁰

E os seguintes (... não só ...)²¹. Parecem conduzir os poemas para a disposição à dança, arrebanhando ambos os pés e mãos, de modo a arrastar e tensionar o corpo, como por cordas, às melodias, não sendo possível manter-se quieto ao serem aqueles recitados e cantados. E ele próprio [o poeta], pelo menos, não se envergonha de prestar encômios não menos à dança do que à poesia, ao dizer:

154

“Num leve bailado eu sei mesclar os pés,
E chamam este estilo de cretense.”²²

Porém, hoje em dia nenhum gênero padece de tanto desregramento artístico quanto a dança. Como resultado, tem sofrido aquilo que Íbico, deixando patente seu receio, compôs:

“Eu temo que, contra os deuses

Cometendo algum desatino, eu, em compensação, receba honra por parte dos homens”²³.

De fato, (a dança) tomou como parceira um tipo de poética popularesca, desprendendo-se daquela qualidade celeste. Domina os teatros com cenas assombrosas e desarrazoadas, como um tirano que produz artificialmente para si mesma e seu público quase todo tipo de performance artística e, dessa forma, perdeu verazmente seu valor para os homens dotados de inteligência e de espírito divino.”

Estes foram basicamente então os últimos discursos, caro Sócio Senécio, desta erudita conversação no festim das Musas junto com o ilustre Amônio.

REFERENCIAS

GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène. “Le geste et la parole: mime et pantomime dans l’Empire romain”. IN: **Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico**. Ed. Maria Fernanda Brasete (Org.). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, p. 285-303.

HALL, Edith. Os atores-cantores da Antiguidade. IN: **Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão**. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Traduzido por Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

HALL, Edith. WYLES, Rosie (Ed.). **New Directions in Ancient Pantomime**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

LAWLER, Lillian B.. Phora, Schêma, Deixis in the Greek Dance. **TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE AMERICAN PHILOLOGICAL ASSOCIATION**, Vol. 85, 1954, p. 148-15. URL: <https://www.jstor.org/stable/283472>. Acessado em 30 de dezembro de 2018. ISSN: 1533-0699.

PÍNDARO. **Píndaro: epínícios e fragmentos**. Traduzido por Roosevelt Rocha. Curitiba: Kottler Editorial, 2018.

PLUTARCO. **Plutarch’s Moralia IX** (in fifteen volumes), 697c-771e. Eds. T. E. Page et alii. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: Wiliam Heineman, 1961 (LOEB Classical Library).

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. Práticas de Educação na Antiguidade: um Olhar sobre a Paideia de Plutarco. **REVISTA TRAVESSIAS**, v. 1, n. 1, 2011. ISSN: 1982-5935.

* Pedro Pedro IPIRANGA JÚNIOR – Licenciado em Música (1991) pela Universidade Estadual do Ceará. Licenciado em Letras (1996) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Estudos Literários (2006) pela mesma instituição. Realizou pesquisa pós-doutoral na *Universitat de Barcelona* (2010-2011), Espanha, e na *Harvard University’s Center for Hellenic Studies in Greece* (2017-2018), EUA. Professor Associado na Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Departamento de Polônês, Alemão e Letras Clássicas. Curitiba, Paraná, Brasil

Currículo acadêmico: <http://lattes.cnpq.br/2953097102308858>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8834-1544>

E-mail: juniorpiranga7@hotmail.com

- 1 Cf. SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. Práticas de Educação na Antiguidade: um Olhar sobre a Paideia de Plutarco. *Revista Travessias*, 1, 1, 2011, p. 1-24.
- 2 Cf. **Plutarch’s Moralia IX** (in fifteen volumes), 697c-771e. Eds. T. E. Page et alii. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: Wiliam Heineman, 1961, p. 288-290. (LOEB Classical Library).
- 3 LAWLER, Lillian B.. Phora, Schêma, Deixis in the Greek Dance. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 85, 1954, p. 148-15. URL: <https://www.jstor.org/stable/283472>. Acessado em 30 de dezembro de 2018.
- 4 GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène. “Le geste et la parole: mime et pantomime dans l’Empire romain”. IN: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Ed. Maria Fernanda Brasete (Org.). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, p. 285-303.
- 5 Para a pantomima, cf. HALL, Edith. Os atores-cantores da Antiguidade. IN: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Trad. Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 3-44; *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

-
- 6 O termo *phorá* vem do verbo *phéro* (levar, carregar, suportar) e diz respeito a espécies de passos coreográficos. Traduzi por “levada” para retomar um dos aspectos significativos em grego e por ter esse sentido derivado em português de cadência ritmada ou passo de dança.
 - 7 Ou seja, um passo a passo alternado.
 - 8 Ou seja, mantém a postura como nas representações pictóricas.
 - 9 HOMERO, *Iliada*, xi, v. 574.
 - 10 *Iliada*, xi, v. 72.
 - 11 EURÍPIDES, frag. 985, (Nauck).
 - 12 Ou seja, sem necessidade de utilizar as esporas.
 - 13 Cf. PÍNDARO, *Olimpicas*, 1, 20. Os versos citados apresentam algumas diferenças em relação às versões supérstites do texto. Cf. *Píndaro: epinícios e fragmentos*. Trad. de Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018, p. 78.
 - 14 *Iliada*, xxiii, v. 503-504. Aqui aparece bronze em lugar de ouro.
 - 15 Aqui pode ter um sentido mais geral de qualquer afecção sofrida (*páthos*).
 - 16 Cf. HESÍODO, *Teogonia*, v. 16-17. Troca-se Hebe, na versão original, por Hera.
 - 17 HESÍODO, frag. 27.
 - 18 Fragmento trágico de autoria não definida: *Trag. Graec. Frag. Adespoton 400* (Nauck).
 - 19 Trata-se de Olímpia, mãe de Alexandre e esposa de Filipe, rei da Macedônia. O fragmento é de autor desconhecido.
 - 20 Autor desconhecido, mas atribuído por Snell a PÍNDARO (frag. 107a, Snell). Na Tessália, famosa pelos cavalos, habitaram os pelasgos; a cidade ou vilarejo de Amicleia foi tomada por Esparta, sendo conhecida pelos cães de caça. Numa tradução mais prosaica, ficaria assim o trecho: “você, com métrica competitiva e com toda vibração, mimetiza o cavalo pelásgio ou a cadela de Amicleia, empreendendo uma melodia intrincada, e, como aquela, voa em disparada pelo prado florido de Dócio presumindo encontrar a morte para a corça galhada, que volta seu pescoço para trás por todo o percurso”.
 - 21 Neste trecho há uma lacuna.
 - 22 Também referido por Snell ao mesmo poema de PÍNDARO (frag. 107b, Snell).
 - 23 ÍBICO, frag. 24 (Diehl).