UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

JOSÉ MARCOS MARIANI DE MACEDO

A PALAVRA OFERTADA
Uma análise retórica e formal dos hinos gregos e da tradição hínica grega e indiana

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

A PALAVRA OFERTADA
Uma análise retórica e formal dos hinos gregos e da tradição hínica grega e indiana

José Marcos Mariani de Macedo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Corrêa

São Paulo
2007

Para a Adriana

AGRADECIMENTOS

É comum a quem faz os seus agradecimentos acadêmicos ceder a certa tentação hiperbólica e ser levado a dizer que, sem fulano ou beltrano, o trabalho jamais teria sido realizado. Dito isso, afirmo que sem a minha orientadora, Paula, essa tese jamais teria visto a luz do dia; que ela não tome isso como um exagero. Foi ela quem aceitou o meu projeto inicial, quem me apoiou a cada passo, quem me incentivou a passar um ano em Oxford, quem leu e comentou em detalhes cada capítulo, quem me facilitou o caminho para seguir adiante, quem nunca me faltou em assuntos acadêmicos ou administrativos. A ela toda a minha gratidão.

Partes da tese foram apresentadas, sob forma diversa, em alguns seminários. Uma primeira versão dos itens 1.1.2 e 1.1.4 reunidos foi exposta em 2005 num seminário de pós-graduação na FFLCH-USP sob o título "Dois Hinos: Peã a Higiéia de Arífron (*PMG* 813) e Hino a Dioniso de Sófocles (*Antígone*, 1115-54)"; agradeço aos participantes pelos comentários e sugestões. O mesmo texto, ligeiramente mais elaborado, foi apresentado em 2006 no Corpus Christi Classical Seminar (Oxford) sob o título "In Between Poetry and Ritual: Two Hymns by Ariphron (*PMG* 813) and Sophocles (*Antigone* 1115-54)". Sou grato a Jan-Mathieu Carbon pelo convite, a Scott Scullion e Lucia Athanassaki pelo vivo interesse demonstrado e sobretudo a Martin West, Philomen Probert, Ewen Bowie, David Fearn, Daniel Kölligan e Victor Davella, que leram previamente o texto e corrigiram vários erros de forma e de fundo. Uma versão preliminar do capítulo 2 foi apresentada no Comparative Philology Graduate Seminar da Universidade de Oxford (2006), sob o título "Short Notes on the Structure of Some Rig Vedic Hymns". Agradeço de coração a Andreas Willi pelo generoso convite e sobretudo a Elizabeth Tucker, com quem trabalhei cada detalhe do texto e que dedicou várias horas do seu trabalho para aperfeiçoá-lo. Elizabeth apresentou-me ao grupo de filologia comparada da universidade, convidou-me a fazer parte de grupos de estudo e incentivou-me imensamente toda vez que surgiram dúvidas e hesitações da minha parte – sempre com a sua enorme modéstia, circunspecção e elegância. Ela é meu modelo de competência e generosidade intelectual. Aos participantes do seminário, sou grato pelas inúmeras sugestões e críticas.

O período de um ano que passei em Oxford não teria sido tão proveitoso, como foi, sem a hospitalidade de Ewen Bowie, a quem expresso o meu sincero agradecimento. Daniel Kölligan também contribuiu em muito para que esse período de estudos fosse dos mais agradáveis: sempre disposto a ajudar, ele foi e continuará sendo um permanente estímulo, e com ele aprendi um bocado. Sua erudição e entusiasmo ainda me servem de alento.

Não preciso dizer que todos esses profissionais que me auxiliaram durante a elaboração da tese não compartilham necessariamente das minhas opiniões a respeito da matéria. De fato, os acertos devem-se mais a eles, e os erros à minha ignorância ou obstinação.

Agradeço também à FAPESP pela bolsa de doutorado que financiou a pesquisa e à Capes pela bolsa-sanduíche que, durante doze meses, me possibilitou dar seqüência aos estudos na Universidade de Oxford. Devo agradecer ainda aos comentários da banca de qualificação.

Aos meus pais, a quem devo tanto, sou grato entre outras coisas por nunca me terem perguntado para que servem essas coisas que eu estudo, embora tivessem todo o direito de fazê-lo.

Agradecer aqui à Adriana, minha companheira por mais de vinte anos, dedicar-lhe essa tese, é infinitamente pouco diante de tudo aquilo que ela representa para mim. Mas como ela sabe muito bem disso, que lhe baste a simples dedicatória.

São Paulo, outubro de 2007

RESUMO

MACEDO, J. M. M. **A palavra ofertada. Uma análise retórica e formal dos hinos gregos e da tradição hínica grega e indiana**. 2007. 301 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

O objetivo do trabalho é analisar alguns elementos retóricos e estilísticos de certos hinos gregos de várias épocas. Partindo deles, são estudos também alguns hinos da tradição indiana mais antiga, contidos no Rig Veda, a fim de sugerir traços comuns a essas duas tradições hínicas indo-européias e as suas respectivas especificidades. A tese procura apontar, com base na leitura de hinos paradigmáticos, as estratégias formais dos poetas para louvar a divindade. A preocupação básica é com as estruturas dos hinos, com os expedientes de que se vale o poeta para expressar seu louvor. São descritos os meios com que, no hino grego, a divindade é atraída para perto e como, em certos poemas, essa convenção é quebrada para alcançar efeitos literários. Estudam-se pares contrastantes que estruturam a composição de determinados hinos e também como esse mesmo contraste, em outros casos, é deliberadamente borrado em benefício do louvor. Quanto aos hinos rigvédicos, sugere-se uma forma peculiar a partir do qual se estruturam, a saber, a partir do seu centro. Conclui-se que, em ambas as tradições – a grega e a indiana – o hino é uma oferenda que instaura entre deus e devoto uma relação de reciprocidade na qual ele próprio, hino, atua como objeto de troca – um objeto de troca digno da estima divina, que chama atenção sobre si mesmo à força da sua elaboração estilística e retórica.

Palavras-chave: Hino. Grécia antiga. Rig Veda. Estilo. Retórica.

ABSTRACT

MACEDO, J. M. M. **The word as an offering. A rhetorical and stylistic study of the Greek hymns and of the Greek and Indian hymnic tradition**. 2007. 301 p. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

This work aims at analyzing some rhetorical and stylistic features of some Greek hymns from various periods. Taking them as a starting point, some hymns from the Rig Veda will be studied as well, in order to assess certain common characteristics of both hymnic traditions and their peculiarities. Based on the close reading of the hymns, the author tries to show the poet's formal strategy to praise the deity. The structure of each hymn is a main concern, as are the devices used by the poet to give voice to his praise. As for the Greek hymns, it will be described how the poet persuades the deity to come near and how he builds his work based on contrasting pairs. As for the Rigvedic hymns, it is suggested that some of them are organized around its middle section. The conclusion to be drawn is that in both traditions – in the Greek and the Indian one – the hymn is an offering that creates a bond of reciprocity between deity and his worshipper. The hymn itself is valued in the exchange by means of its stylistic and rhetorical quality.

Keywords: Hymn. Ancient Greece. Rig Veda. Style. Rhetoric.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA..... 1

CAPÍTULO 1..... 6

1.1 AUTO-REFERENCIALIDADE..... 6
- 1.1.1 *Hino Homérico a Apolo* (1-52, 135-217)..... 8
- 1.1.2 Sófocles, *Antígone* (1115-1154)..... 22
- 1.1.3 Calímaco, *Hino a Apolo* (55-104)..... 32
- 1.1.4 Aríphron, *Peã a Higiéia* (*PMG* 813)..... 38
- 1.1.5 Aristóteles, *Hino à Virtude* (*PMG* 842)..... 47
- 1.1.6 Píndaro, *Neméia* 7, 1-8..... 53
- 1.1.7 *Hino Homérico a Héracles*..... 55
- 1.1.8 *Hino Homérico a Hefesto*..... 57
- 1.1.9 Píndaro, *Olímpica* 12..... 59
- 1.1.10 Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* (1-10)..... 62
- 1.1.11 Safo, fr.2 V..... 64
- 1.1.12 Píndaro, *Peã* 6..... 66
- 1.1.13 Sófocles, *Antígone* (781-800)..... 74
- 1.1.14 Aristófanes, *Cavaleiros* (551-564 / 581-594)..... 77
- 1.1.15 Sófocles, *Traquínias* (205-224)..... 81
- 1.1.16 Hino ao Kouros do Monte Dicta..... 83
- 1.1.17 *PMG* 887..... 89

1.2 QUEBRAS DE CONVENÇÃO..... 91
- 1.2.1 Píndaro, *Olímpica* 14..... 91
- 1.2.2 Eurípides, *Helena* (167-178)..... 96
- 1.2.3 Eurípides, *Hipólito* (525-564)..... 100

CAPÍTULO 2..... 104

2.1 A ESTRUTURA DO HINO RIGVÉDICO..... 104
- 2.1.1 Grupo central..... 107
  - 2.1.1.1 Repetição simples..... 107
  - 2.1.1.2 Repetição complexa..... 108
    - 2.1.1.2.1 Palavras gêmeas..... 108
    - 2.1.1.2.2 Numerais..... 111
    - 2.1.1.2.3 Termos afins..... 114
- 2.1.2 Divisão ao meio..... 116
  - 2.1.2.1 Repetição simples..... 116
  - 2.1.2.2 Repetição complexa..... 121
- 2.1.3 Palavra-chave..... 125
- 2.1.4 Ambigüidade..... 131
- 2.1.5 Clímax..... 136

2.2 HINO GREGO E "OMPHALOS"..... 142
2.2.1 Anacreonte (*PMG* 357)..... 144
2.2.2 Arístono, *Hino a Héstia*..... 149
2.2.3 Eurípides, *Ifigênia em Táuris* (1234-1258)..... 153
2.2.4 Calímaco, *Hino a Delos*..... 156

CAPÍTULO 3..... 160

3.1 PARES CONTRASTANTES..... 160
3.1.1 Alternância passado – presente: Limênio, *Peã a Apolo*..... 160
3.1.2 Acontecimento único – atividade atemporal:
Hesíodo, *Teogonia* (1-115)..... 168
3.1.3 Planos temporais no Rig Veda..... 179
3.1.4 Passado mítico / passado histórico e presente..... 184
3.1.4.1 Aristófanes, *Lisístrata* (1247-1294)..... 185
3.1.4.2 Teógnis 773-782..... 188
3.1.4.3 Píndaro, *Ístmica* 7, 1-22..... 191

3.2 UNIÃO DE OPOSTOS..... 195
3.2.1 União de gêneros: Filodamo, *Peã a Dioniso*..... 196
3.2.2 Presente da celebração..... 210
3.2.2.1 Píndaro, *Pítica* 5, 54-93..... 212
3.2.2.2 Hino dentro do hino: *Hino Homérico a Pã*..... 219
3.2.3 Ambigüidade..... 224
3.2.3.1 Peã Eritreu..... 224
3.2.3.2 Píndaro, *Olímpica* 4, 1-16..... 227
3.2.3.3 Hino matinal a Asclépio..... 232
3.2.3.4 Hino mágico a Apolo..... 236

CAPÍTULO 4..... 239

4.1 RECIPROCIDADE COMO TEMA..... 239
4.1.1 Arístono, *Peã a Apolo*..... 239
4.1.2 Macedônico, *Peã a Apolo e Asclépio*..... 244
4.1.3 Louvor e pedido: *Hino Homérico a Gaia*..... 249
4.1.4 Paronomásia..... 252
4.1.5 Justaposição de pronomes..... 257

CONCLUSÃO..... 270

APÊNDICE..... 276

BIBLIOGRAFIA..... 285

TEXTOS E ABREVIAÇÕES

Os textos gregos são citados de acordo com as seguintes edições:

Hinos Homéricos: T. Allen, W. Halliday e E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford, 1936;
Calímaco: R. Pfeiffer, *Callimachus*, Oxford, 1949-53;
Píndaro: B. Snell e H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis* (8ª ed.), Leipzig, 1987; os peãs seguem a edição de I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford, 2001.
Sófocles: H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1990.
Poetas líricos: D. L. Page, *Poetae Melici Graeci* (*PMG*), Oxford, 1962.
Hesíodo: M. L. West, *Theogony*, Oxford, 1966, e *Works & Days*, Oxford, 1978.
Aristófanes: J. Henderson, *Lysistrata*, Oxford, 1987; demais: F. W. Hall e W. M. Geldart, *Aristophanis Comoediae*, Oxford, 1906.
Eurípides: salvo indicação em contrário, J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxford, 1981-94.
Teógnis: M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci* (2ª ed.), Oxford, 1989.

Referências às demais edições utilizadas serão feitas ao longo da tese.

O Rig Veda é citado segundo o texto metricamente restaurado por B. A. Van Nooten e G. B. Holland, *Rig Veda: A Metrically Restored Text with an Introduction and Notes*, Harvard Oriental Series (vol. 50), Cambridge, Mass., 1994.

Abreviações de periódicos seguem no geral as convenções de *L'Année philologique*.

NOTA INTRODUTÓRIA

"A poesia cultual da época antiga perdeu-se", notou Wilamowitz em 1921,[1] e de fato o que restou dos hinos gregos da era arcaica e clássica é muito pouco em comparação com a relevância do canto hínico na vida religiosa. Na era helenística, cresce um pouco o número de documentos graças aos hinos destinados a cultos locais ou a determinados eventos do calendário litúrgico, principalmente em Delfos e Epidauro. O material inclui os *Hinos Homéricos*, utilizados como prefácio à récita dos épicos, o canto monódico de poetas líricos e elegíacos, composto para ocasiões privadas ou banquetes, a lírica coral tanto dos hinos entoados pelos coros dramáticos quanto dos peãs e ditirambos atestados em papiro, os hinos inseridos na poesia laudatória dos epinícios, os hinos de Calímaco, os quais retomam as antigas convenções do gênero e por vezes buscam recriar, de maneira "mimética", as ocasiões de performance, os hinos de culto gravados em pedra, os hinos órficos, os hinos contidos nos papiros mágicos, os hinos filosóficos e alegóricos e ainda os hinos em prosa dos escritores retóricos Élio Aristides, Menandro Retor e das chamadas aretalogias de Ísis.

O volume de textos que nos foi transmitido é pequeno também em comparação, por exemplo, com a riqueza de um *corpus* hínico como o Rig Veda, com seus mais de mil hinos que correspondem aproximadamente – como mais de um já observou – ao tamanho da *Ilíada* e *Odisséia* juntas. No horizonte da religião indo-européia, no entanto, os hinos gregos sobressaem por compor, ao lado dos hinos indo-iranianos, os principais exemplos de poética hínica que remontam à matriz comum.[2] Serão eles, os hinos gregos, meu ponto de partida e de chegada nesse trabalho, com eventuais incursões no terreno indiano, a fim de estudar temas estilísticos abrangentes da tradição hínica grega e confrontá-los, quando oportuno, com o uso que deles é feito pela tradição irmã no campo indo-europeu.

---

[1] Wilamowitz (1921), 242.

[2] No processo de transmissão oral, perderam-se praticamente todas as informações sobre os hinos celtas, eslavos, bálticos e germânicos; os hinos hititas são numerosos, mas a sua natureza é tributária sobretudo da tradição mesopotâmica, não da indo-européia; quanto aos hinos em latim, vários dos seus recursos retóricos foram tomados de empréstimo aos gregos e não representam (com a possível exceção do Hino Saliar dos irmãos Arval) uma herança autônoma. Cf. West (2007), 304s., Schmitt (1967), 195-220, e Durante (1976), 155-66.

Meu objetivo básico é analisar a expressão formal da intenção retórica de louvar as divindades. Uma das minhas preocupações constantes, como logo ficará claro, é com a estrutura dos hinos, com as suas repetições expressivas em diversos níveis – temático, verbal, fonético etc. – que obedecem ao propósito laudatório específico de cada poeta. Não basta, para tanto, fazer uma listagem deste ou daquele recurso retórico ou arrolar os poemas que os contêm; é preciso mostrá-los em uso, descrever como o poeta lança mão de determinadas estratégias para criar certos efeitos estéticos, como os integra no poema. Daí por que procuro, na medida do possível, fazer uma leitura cerrada das obras, ao contrário de autores como por exemplo Keyssner, que raramente levam em conta o hino como unidade de sentido.[3]

Cabe aqui uma palavra sobre o meu *corpus*. Como se sabe, o Rig Veda é um conjunto de hinos composto e transmitido oralmente entre 1500–1000 a.C. e organizado em dez livros ou maṇḍalas, sendo seis deles – os chamados "Livros Familiares" (II-VII) – atribuídos a diferentes famílias de bardos. Nesses livros, por exemplo, a divisão em hinos e as suas fronteiras seguem princípios claros, identificados por Bergaine e Oldenberg:[4] o número de hinos por livro cresce; uma pequena série de hinos endereçados a Agni, Indra e outras divindades são dispostos segundo o número total decrescente de hinos em cada grupo; dentro de cada série, os hinos progridem do maior para o menor, e outro fator para decidir a ordem é o metro: uns precedem os outros, em seqüência rígida. Embora o hino forme assim uma unidade autônoma, e embora nos últimos cento e cinqüenta anos os indólogos e indo-europeanistas tenham feito avanços monumentais na compreensão de um texto freqüentemente obscuro, repleto de elipses e alusões enigmáticas, são raros os autores que se dedicaram ao estudo dos poemas como conjunto independente, dotado de estrutura própria. Uma das exceções recentes é Stephanie Jamison, cujo trabalho inspirou a parte relativa aos hinos védicos dessa tese.[5]

---

[3] Esta é a razão pela qual deixo de fora os hinos avésticos, que compõem, a par dos hinos indianos, a outra vertente da hinologia indo-iraniana: sua estrutura já foi e continua sendo amplamente tratada – ao contrário do que ocorre com os hinos rigvédicos – por Schmidt (1968b), (1974) e (1985), Schwartz (1998), e Hintze (2002). Que os hinos gregos tenham por característica "die besonders konsequente literarische Formung, die Integration in Poesie", é assinalado por Burkert (1994), 16.

[4] Bergaine (1886), Oldenberg (1884) e (1888), esp. 191-270.

[5] Cf. Jamison (2004) e (2007), esp. 51-89 ("Structuring Devices in Rigvedic Hymns"). Faço notar que só tive acesso a esse último texto quando a tese já havia sido escrita.

Se o Rig Veda representa um *corpus* fechado, inverso é o caso dos hinos gregos de que trato. Aqui os limites são mais flexíveis, tanto em termos diacrônicos quanto pela função que cumprem os poemas. Trata-se de hinos rapsódicos, cultuais, simpóticos ou líricos, empregados em culto ou de fundo literário – porém a todos, em diversos graus, é comum a forma conservadora da poesia hierática.[6] De uns, o recurso retórico está calcado na prática cultual efetiva, de outros, o elemento formal ganha precedência na tentativa de recriar a imagem associada ao gênero. Em hinos tardios, portanto, não é raro que traços estilísticos sejam tanto mais evidentes, mas a verdade é que já na era clássica existe uma sofisticada manipulação do gênero, cujas regras são observadas ou então deliberadamente infringidas para criar efeitos literários. Estejam estreitamente ligados à prática religiosa ou não, os hinos gregos de todas as épocas costumam utilizar certas estratégias retóricas que se repetem, empregadas com maior ou menor sucesso segundo o contexto ou a habilidade do poeta.

São algumas dessas estratégias que procuro descrever neste trabalho. No primeiro capítulo, trato inicialmente de um dos aspectos formais mais marcantes dos hinos gregos: a auto-referencialidade, o meio formal e estilístico de que se vale o poeta hínico para atrair a divindade para perto, para seduzi-la ao instante presente da celebração, em um movimento que leva do universal ao particular, do geral ao concreto (itens 1.1.1 a 1.1.17). Em seguida, mostro como tais estratégias, certamente reconhecíveis pelo público, são utilizadas pelo poeta para frustrar ou corroborar as expectativas dos ouvintes, ou ainda conferir um colorido especial à sua obra (itens 1.2.1 a 1.2.3). No capítulo 2, sugiro uma forma particular pela qual alguns dos hinos rigvédicos estruturam-se, a saber, a partir do seu centro. Vários são os meios utilizados pelos ṛṣis ou bardos védicos para dar relevo à parte central da composição: acúmulo expressivo de vocábulos conexos nas estrofes nucleares (2.1.1), divisão estrutural da obra em duas metades (2.1.2), palavra-chave posicionada no exato centro do poema (2.1.3), frase ambígua que, aninhada na seção média, fornece a chave para a compreensão do hino (2.1.4), clímax temático antecipado para a estrofe central (2.1.5). Sugiro a seguir, no restante do capítulo, possíveis paralelos

[6] Cf. Hunter (1996), 53: "[...] the language and ideas of hymnic praise are of necessity conservative, because it is part of the point of such praise that its object is thereby placed (or confirmed) in a familiar category of divine – radical innovation would threaten to defeat the very purpose of praise".

na tradição grega, na qual alguns poucos hinos parecem seguir princípio composicional análogo (2.2).

Já no capítulo 3, estudo pares contrastantes que estruturam a composição de determinados hinos. No item 3.1.1, enfoco o par antitético presente – passado; no item 3.1.2, a contraposição entre acontecimento único e atividade temporal; no item 3.1.4, os planos antagônicos e complementares do passado mítico-histórico e o presente da celebração. Incluo ainda a análise de dois hinos rigvédicos para servir de termo de comparação entre as duas tradições (item 3.1.3). Em um segundo momento (3.2), indico alguns expedientes que borram deliberadamente as fronteiras entre passado e presente, entre mito e realidade para uni-los indissoluvelmente no instante presente da celebração do próprio hino. Trata-se da união de gêneros tradicionalmente opostos (3.2.1), do rito atual que se confunde com o rito mítico (3.2.2) e da ambigüidade como recurso estilístico destinado a unir o deus louvado e seu devoto (3.2.3). Finalmente, no capítulo 4, analiso alguns hinos nos quais a reciprocidade, cuja idéia está na base de toda a relação em que o poema figura como objeto de troca por dádivas divinas, torna-se o próprio tema da composição. Neles, a reciprocidade entre os deuses serve de paradigma para a relação que o fiel deseja instaurar com a divindade (4.1.1), ou então os mortais inserem-se no vínculo mútuo entre os deuses a quem prestam homenagem (4.1.2). A troca mútua de bens revela-se ainda no louvor entoado pelo poeta, que já traz implícito o pedido endereçado ao deus (4.1.3), na paronomásia entre termos referentes à esfera divina e humana (4.1.4) e na justaposição de pronomes dos dois pólos da relação, fiel e imortal (4.1.5). Em conclusão, em ambas as tradições – a grega e a indiana – o hino é uma oferenda que instaura entre deus e devoto uma relação de reciprocidade na qual ele próprio, hino, atua como objeto de troca – um objeto de troca digno da estima divina, que chama atenção sobre si mesmo à força da sua elaboração estilística e retórica.

Essas estratégias, como é natural, raramente aparecem isoladas nos hinos; várias delas costumam entremesclar-se, embora em geral uma prevaleça. É inevitável que os exemplos sejam em certa medida intercambiáveis, mas sob cada rubrica procuro escolher os mais paradigmáticos para ilustrar a questão. Meu argumento é em parte cumulativo, devido à própria natureza da matéria: mostrar como certos recursos estilísticos repetem-se em poemas diversos, sob diversas formas. O principal desafio é apontar a semelhança

de tais artifícios retóricos ao longo dos hinos sem deixar de fazer jus à especificidade de cada poema em particular, sem sucumbir à tentação de impor um gabarito que empobreça as obras no afã de comprovar o raciocínio. É claro que sempre entrarão em linha de conta as preferências pessoais do pesquisador e a capacidade deste ou daquele hino prestar-se como exemplo de um aspecto retórico característico, mas caberá sempre – e espero não ter fugido muito a este preceito – esforçar-se por tomar o poema como base para, a partir dele, identificar estratégias comuns, não o contrário.

Na escolha do material grego, o trabalho foi imensamente facilitado pelos dois volumes de hinos gregos selecionados e comentados por William Furley e Jan Maarten Bremer, *Greek Hymns* (2001), que serviram de guia a várias partes da tese. Ficará clara, ainda, a influência do livro ainda hoje fundamental de Eduard Norden, *Agnostos Theos* (1913), e das obras de Lutz Käppel (1997) e Ian Rutherford (2001) sobre os peãs.[7] O modelo geral, enfim, de como ler poemas antigos e conceber a sua poética foi fornecido pelo trabalho de Calvert Watkins.

[7] Todas as traduções oferecidas ao longo do texto são minhas e visam a proporcionar um simples apoio à leitura; são tradução literais, sem nenhum propósito poético. Menciono aqui, para benefício do leitor, algumas outras obras brasileiras que tratam dos poemas aqui analisados: *Hesíodo – Os Trabalhos e os Dias*, trad. M.C.N. Lafer, São Paulo, 1991; *Hesíodo – Teogonia: a origem dos deuses*, trad. J.A.A. Torrano, São Paulo, 1991; Adriane da Silva Duarte, *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*, São Paulo, 2000; *Aristófanes – Duas comédias: Lisístrata e Tesmoforiantes*, trad. A.S.Duarte, São Paulo, 2005; *O Hino Homérico a Apolo*, trad. Luiz Alberto Machado Cabral, Campinas, 2004; Giuliana Ragusa, *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, Campinas, 2005. Entre as teses não publicadas, menciono a de M.L.G. Massi, *Zeus e a poderosa indiferença*, USP, 2005, e a de E.P.N. Werner, *Os hinos de Calímaco*, USP, 2005.

CAPÍTULO 1

1.1 AUTO-REFERENCIALIDADE

Ruhnkenius foi o primeiro a sugerir, em 1782, que o *Hino Homérico a Apolo* seria uma combinação de dois poemas originalmente separados: um hino délico, recitado em Delos e tendo por tema o nascimento de Apolo na ilha, a par de uma viva descrição do festival ali realizado, onde gente de toda a Jônia se reúne para celebrá-lo; e um hino pítico, que narra o advento do deus em Delfos e a posterior instauração do seu oráculo. Abriu-se então uma disputa que dura até hoje entre os críticos, reproduzindo em ponto menor a querela entre analistas e unitários sobre a "questão homérica".[8] Uns concordam com Ruhnkenius e alegam em defesa da sua tese divergências de estilo, linguagem, técnica métrica de versificação e perspectiva ideológica entre as duas partes; outros lembram que a combinação não é fortuita nem resultado de corrupção dos manuscritos, pois a estrutura de ambas as seções revela paralelismos tais que só podem ser obra de um único autor. Mas que autor seria esse? Para Tucídides (3.104,5), ninguém menos que o próprio Homero. Fato único entre os hinos homéricos, o cantor do hino a Apolo alude a si mesmo como o cego que vive em Quios, cujas canções, vangloria-se, são todas elas reconhecidas como supremas (172-3). Tucídides identifica Homero ao cantor cego,[9] porém um famoso escólio sobre a Segunda Neméia de Píndaro (*FgrHist* 568 F 5) diz tratar-se de um caso de pseudepigrafia: compositor do hino seria um certo Cineto, homerida proveniente de uma família de Quios, o qual teria escrito a obra e atribuído a autoria a Homero, patrono da companhia de rapsodos da qual era ilustre representante. Cantor e autor, portanto, seriam duas figuras diversas: nem Cineto, lembrado pela posteridade como aquele que ocultou a sua identidade sob a de Homero, estaria reivindicando que as suas canções eram famosas pela Grécia afora, nem o público o identificaria à pessoa de Homero, famoso cantor do passado que vivera algumas gerações

[8] Detalhes da disputa, até 1975, são descritos em Förstel (1979), 20-62; cf. ainda Burkert (1979 e 1987a); Janko (1982), 99-115; West (1999), 368-372.
[9] É possível que também Aristófanes supusesse ser Homero o autor do hino (cf. *Aves*, 575, e *HHom.Apolo*, 114), como sugere Wünsch (1916), 151-52.

antes. Resta no entanto a dúvida se tal Cineto a que se refere o escólio como o primeiro a recitar os poemas de Homero em Siracusa na 69ª Olimpíada (= 504/1 a.C.),[10] é a mesma pessoa a quem a autoria do hino é imputada: West acredita que sim, Burkert não vê necessidade para tanto.[11] Dúvida paira também a respeito da cronologia dos hinos délico e pítico. Qual teria sido composto primeiro? Qual imitaria qual? Enquanto a maioria segue Wilamowitz[12] e vê a seção pítica como posterior à délica, há quem sustente[13] a ordem inversa.

Seja quanto à unidade ou não do hino, seja quanto ao seu autor, seja ainda quanto à ordem cronológica das duas seções – até hoje não se chegou a um consenso mínimo sobre tais questões. Partidários desta ou daquela teoria, contudo, parecem estar de acordo acerca de um único ponto: a data provável em que o hino foi apresentado pela primeira vez ao público. Burkert e Janko,[14] de forma independente, chegaram à mesma conclusão, e sugerem a data de 523 ou 522 a.C, quando Polícrates, tirano de Samos, celebrou em Delos – com o aval do oráculo de Delfos – um festival chamado ao mesmo tempo pítico e délico. Na ocasião, Polícrates dedicou a ilha de Renéia a Apolo ao prendê-la com uma corrente a Delos – ato simbólico que visava a marcar o controle do tirano sobre o Egeu após a morte de Pisístrato e diante do domínio persa sobre o continente, onde antes era realizado o grande festival pan-iônico em Micale.

O que aqui nos interessa é o fato de esse festival délico, no qual o hino foi recitado pela primeira vez, ser evocado em imagens no corpo do próprio hino. Não pela simples evocação, embora o relato seja único entre os hinos homéricos, mas sim porque o autor toma cuidado extremo (como veremos) para ressaltá-la dentro da obra. Não apenas se alude ao festival, ele não é apenas descrito em cores vivas, mas a sua posição no interior do hino é minuciosamente demarcada à força de repetições, temáticas e vocabulares, que lhe emprestam destaque. Apolo, destinatário do hino, é aos poucos trazido para perto, atraído para o *hic et nunc* do festival com auxílio de balizas formais e retóricas que o poeta faz questão de sublinhar. Delos – o seu festival – é o ponto de

[10] Cineto é um nome raro; em Gela, porém, outra importante cidade da Sicília, foi encontrada uma base de estátua com a seguinte inscrição, datando do século sexto: ϙ]υναιθο εμι το α[γαλ]μα το Εποχο 'Sou a es[tát]ua de [C]ineto, filho de Épocо'. Cf. West (1999), 368, com bibliografia.
[11] West (1999), 372; Burkert (1979), 61 e (1987a), 55.
[12] Wilamowitz (1916), 411.
[13] West (1975), 163-65.
[14] Burkert (1979), 59-60; Janko (1982), 112-13. Cf. também Aloni (1989).

chegada no qual deus e devoto unem-se em uma mesma celebração. E ao mesmo tempo a ilha de Delos, ora como local de nascimento, ora como ponto alto das festividades pan-iônicas que tanto agradam a Apolo, figura no centro da seção délica do hino, delimitada de modo claro por molduras que a põem em evidência. É por prestar-se a essa dupla interpretação, como expediente retórico que faz convergir a atenção da divindade para o instante presente do culto e instala simultaneamente esse instante no centro do poema, que o *Hino Homérico a Apolo* servirá de introdução aos demais exemplos que pretendo analisar nesse e no próximo capítulo – uns marcados pelo foco progressivo que se fecha sobre o momento presente, sobre o próprio hino, outros pela estratégia de fazer o hino irradiar o seu significado a partir do centro. Estes últimos servirão de gancho para uma comparação entre os hinos da tradição indiana mais arcaica, representada pelo Rig Veda, e alguns hinos gregos que lançam mão de um expediente análogo.

Como para verificar as estratégias retóricas e estilísticas é necessário uma leitura cerrada dos hinos, e como para estudar a sua estrutura é desejável uma visão de conjunto, adoto como praxe transcrever as passagens e as analiso em seguida.

1.1.1 *Hino Homérico a Apolo* (1-52, 135-217)

Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο,
ὅν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα·
καί ῥά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπὶ σχεδὸν ἐρχομένοιο
πάντες ἀφ' ἑδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.
Λητὼ δ' οἴη μίμνε παραὶ Διὶ τερπικεραύνῳ,
ἧ ῥα βιόν τ' ἐχάλασσε καὶ ἐκλήϊσε φαρέτρην,
καί οἱ ἀπ' ἰφθίμων ὤμων χείρεσσιν ἑλοῦσα
τόξον ἀνεκρέμασε πρὸς κίονα πατρὸς ἑοῖο
πασσάλου ἠὲκ χρυσέου· τὸν δ' ἐς θρόνον εἷσεν ἄγουσα.
τῷι δ' ἄρα νέκταρ ἔδωκε πατὴρ δέπαϊ χρυσείῳ
δεικνύμενος φίλον υἱόν, ἔπειτα δὲ δαίμονες ἄλλοι
ἔνθα καθίζουσιν· χαίρει δέ τε πότνια Λητώ,
οὕνεκα τοξοφόρον καὶ καρτερὸν υἱὸν ἔτικτεν.
χαῖρε μάκαιρ' ὦ Λητοῖ, ἐπεὶ τέκες ἀγλαὰ τέκνα,
Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
τὴν μὲν ἐν Ὀρτυγίῃι, τὸν δὲ κραναῇι ἐνὶ Δήλῳι,
κεκλιμένη πρὸς μακρὸν ὄρος καὶ Κύνθιον ὄχθον,
ἀγχοτάτω φοίνικος, ὑπ' Ἰνωποῖο ῥεέθροις.
πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω, πάντως εὔυμνον ἐόντα;
πάντηι γὰρ τοι, Φοῖβε, νομὸς βεβλήαται ὠιδῆς,

ἠμὲν ἀν᾽ ἤπειρον πορτιτρόφον ἠδ᾽ ἀνὰ νήσους.
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τοι ἄδον καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ᾽ ἅλα δὲ προρέοντες
ἀκταί τ᾽ εἰς ἅλα κεκλιμέναι λιμένες τε θαλάσσης.
ἦ ὥς σε πρῶτον Λητὼ τέκε χάρμα βροτοῖσι,
κλινθεῖσα πρὸς Κύνθου ὄρος κραναῇι ἐνὶ νήσωι,
Δήλωι ἐν ἀμφιρύτηι; ἑκάτερθε δὲ κῦμα κελαινὸν
ἐξήιει χέρσον δὲ λιγυπνοίοις ἀνέμοισιν·
ἔνθεν ἀπορνύμενος πᾶσι θνητοῖσιν ἀνάσσεις.
ὅσσους Κρήτη τ᾽ ἐντὸς ἔχει καὶ δῆμος Ἀθηνῶν
νῆσός τ᾽ Αἰγίνη ναυσικλειτή τ᾽ Εὔβοια
Αἰγαί τ᾽ Εἰρεσίαι τε καὶ ἀγχιάλη Πεπάρηθος
Θρηϊκιός τ᾽ Ἄθως καὶ Πηλίου ἄκρα κάρηνα
Θρηϊκίη τε Σάμος Ἴδης τ᾽ ὄρεα σκιόεντα,
Σκῦρος καὶ Φώκαια καὶ Αὐτοκάνης ὄρος αἰπύ
Ἴμβρος εὐκτιμένη καὶ Λῆμνος ἀμιχθαλόεσσα
Λέσβος τ᾽ ἠγαθέη, Μάκαρος ἕδος Αἰολίωνος,
καὶ Χίος, ἣ νήσων λιπαρωτάτη εἰν ἁλὶ κεῖται,
παιπαλόεις τε Μίμας καὶ Κωρύκου ἄκρα κάρηνα
καὶ Κλάρος αἰγλήεσσα καὶ Αἰσαγέης ὄρος αἰπύ
καὶ Σάμος ὑδρηλὴ Μυκάλης τ᾽ αἰπεινὰ κάρηνα
Μίλητός τε Κόως τε, πόλις Μερόπων ἀνθρώπων,
καὶ Κνίδος αἰπεινὴ καὶ Κάρπαθος ἠνεμόεσσα
Νάξος τ᾽ ἠδὲ Πάρος Ῥήναιά τε πετρήεσσα,
τόσσον ἔπ᾽ ὠδίνουσα Ἑκηβόλον ἵκετο Λητώ,
εἴ τίς γαιέων υἱεῖ θέλοι οἰκία θέσθαι.
αἱ δὲ μάλ᾽ ἐτρόμεον καὶ ἐδείδισαν, οὐδέ τις ἔτλη
Φοῖβον δέξασθαι καὶ πιοτέρη περ ἐοῦσα
πρίν γ᾽ ὅτε δή ῥ᾽ ἐπὶ Δήλου ἐβήσετο πότνια Λητώ,
καί μιν ἀνειρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
Δῆλ᾽ εἰ γάρ κ᾽ ἐθέλοις ἕδος ἔμμεναι υἷος ἐμοῖο
Φοίβου Ἀπόλλωνος κτλ.

(...)

. . . χρυσῶι δ᾽ ἄρα Δῆλος ἅπασα
βεβρίθει, καθορῶσα Διὸς Λητοῦς τε γενέθλην,
γηθοσύνηι ὅτι μιν θεὸς εἵλετο οἰκία θέσθαι
νήσων ἠπείρου τε, φίλησε δὲ κηρόθι μάλλον.
ἤνθησ᾽ ὡς ὅτε τε ῥίον οὔρεος ἄνθεσιν ὕλης.
Αὐτὸς δ᾽ ἀργυρότοξε ἄναξ ἑκατηβόλ᾽ Ἄπολλον,
ἄλλοτε μέν τ᾽ ἐπὶ Κύνθου ἐβήσαο παιπαλόεντος,
ἄλλοτε δ᾽ αὖ νήσους τε καὶ ἀνέρας ἠλάσκαζες.
πολλοί τοι νηοί τε καὶ ἄλσεα δενδρήεντα,
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τε φίλαι καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ᾽ ἅλα δὲ προρέοντες·

ἀλλὰ σὺ Δήλωι Φοῖβε μάλιστ' ἐπιτέρπεαι ἦτορ,
ἔνθα τοι ἑλκεχίτωνες Ἰάονες ἠγερέθονται
αὐτοῖς σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίηις ἀλόχοισιν.
οἱ δέ σε πυγμαχίηι τε καὶ ὀρχηθμῶι καὶ ἀοιδῆι
μνησάμενοι τέρπουσιν ὅταν στήσωνται ἀγῶνα.
φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρως ἔμμεναι αἰεὶ
ὃς τότ' ἐπαντιάσει' ὅτ' Ἰάονες ἀθρόοι εἶεν·
πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας
νῆάς τ' ὠκείας ἠδ' αὐτῶν κτήματα πολλά.
πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται,
κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβελέταο θεράπναι·
αἵ τ' ἐπεὶ ἂρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
αὖτις δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.
πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὺν
μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή.
ἀλλ' ἄγεθ' ἱλήκοι μὲν Ἀπόλλων Ἀρτέμιδι ξύν,
χαίρετε δ' ὑμεῖς πᾶσαι· ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθε
μνήσασθ', ὁππότε κέν τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
ἐνθάδ' ἀνείρηται ξεῖνος ταλαπείριος ἐλθών·
ὦ κοῦραι, τίς δ' ὔμμιν ἀνὴρ ἥδιστος ἀοιδῶν
ἐνθάδε πωλεῖται, καὶ τέωι τέρπεσθε μάλιστα;
ὑμεῖς δ' εὖ μάλα πᾶσαι ὑποκρίνασθ' ἀμφ' ἡμέων·
τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεῖ δὲ Χίωι ἔνι παιπαλοέσσηι,
τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί.
ἡμεῖς δ' ὑμέτερον κλέος οἴσομεν ὅσσον ἐπ' αἶαν
ἀνθρώπων στρεφόμεσθα πόλεις εὖ ναιεταώσας·
οἱ δ' ἐπὶ δὴ πείσονται, ἐπεὶ καὶ ἐτήτυμόν ἐστιν.
αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἑκηβόλον Ἀπόλλωνα
ὑμνέων ἀργυρότοξον ὃν ἠΰκομος τέκε Λητώ.
ὦ ἄνα, καὶ Λυκίην καὶ Μηιονίην ἐρατεινὴν
καὶ Μίλητον ἔχεις ἔναλον πόλιν ἱμερόεσσαν,
αὐτὸς δ' αὖ Δήλοιο περικλύστου μέγ' ἀνάσσεις.
εἶσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς
φόρμιγγι γλαφυρῆι πρὸς Πυθὼ πετρήεσσαν,
ἄμβροτα εἵματ' ἔχων τεθυωμένα· τοῖο δὲ φόρμιγξ
χρυσέου ὑπὸ πλήκτρου καναχὴν ἔχει ἱμερόεσσαν.
ἔνθεν δὲ πρὸς Ὄλυμπον ἀπὸ χθονὸς ὥς τε νόημα
εἶσι Διὸς πρὸς δῶμα θεῶν μεθ' ὁμήγυριν ἄλλων·
αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ ἀοιδή.
Μοῦσαι μέν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῆι
ὑμνεῦσίν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἠδ' ἀνθρώπων
τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι

ζώουσ᾽ ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται
εὑρέμεναι θανάτοιό τ᾽ ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ·
αὐτὰρ ἐϋπλόκαμοι Χάριτες καὶ ἐΰφρονες Ὧραι
Ἁρμονίη θ᾽ Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ᾽ Ἀφροδίτη
ὀρχεῦντ᾽ ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι·
τῇσι μὲν οὔτ᾽ αἰσχρὴ μεταμέλπεται οὔτ᾽ ἐλάχεια,
ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγητή
Ἄρτεμις ἰοχέαιρα ὁμότροφος Ἀπόλλωνι·
ἐν δ᾽ αὖ τῇσιν Ἄρης καὶ ἐΰσκοπος Ἀργειφόντης
παίζουσ᾽· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς, αἴγλη δέ μιν ἀμφιφαείνει
μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ ἐϋκλώστοιο χιτῶνος.
οἳ δ᾽ ἐπιτέρπονται θυμὸν μέγαν εἰσορόωντες
Λητώ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεύς
υἷα φίλον παίζοντα μετ᾽ ἀθανάτοισι θεοῖσι.
πῶς τ᾽ ἄρ σ᾽ ὑμνήσω πάντως εὔυμνον ἐόντα;
ἠέ σ᾽ ἐνὶ μνηστῇσιν ἀείδω καὶ φιλότητι
ὅππως μνωόμενος ἔκιες Ἀζαντίδα κούρην
Ἶσχυ᾽ ἅμ᾽ ἀντιθέωι Ἐλατιονίδηι εὐίππωι;
ἢ ἅμα Φόρβαντι Τριοπέωι γένος, ἢ ἅμ᾽ Ἐρευθεῖ;
ἢ ἅμα Λευκίππωι καὶ Λευκίπποιο δάμαρτι
πεζός, ὁ δ᾽ ἵπποισιν; οὐ μὴν Τρίοπός γ᾽ ἐνέλειπεν.
ἢ ὡς τὸ πρῶτον χρηστήριον ἀνθρώποισι
ζητεύων κατὰ γαῖαν ἔβης, ἑκατηβόλ᾽ Ἄπολλον;
Πιερίην μὲν πρῶτον ἀπ᾽ Οὐλύμποιο κατῆλθες·
Λέκτον τ᾽ ἠμαθόεντα παρέστιχες κτλ.

(Que eu me lembre e não me esqueça de Apolo que atira longe, diante da chegada de quem tremem os deuses na casa de Zeus. Todos se erguem num pulo dos seus assentos quando ele distende o seu arco brilhante. [5] Somente Leto permanece ao lado de Zeus cuja diversão é o raio; ela afrouxa-lhe o arco e fecha-lhe a aljava, e após retirar o arco dos seus ombros fortes ela os pendura em um pilar da casa do seu pai, em um gancho de ouro, e o conduz a uma cadeira, fazendo-o sentar-se nela. [10] Seu pai lhe oferece néctar em uma taça dourada, erguendo um brinde a seu filho, e então as demais divindades fazem o mesmo de onde se acham sentadas, enquanto a senhora Leto deleita-se em ter dado à luz um filho arqueiro poderoso.
Salve, ó bem-aventurada Leto, pois deste à luz filhos esplêndidos, [15] o senhor Apolo e Ártemis que empunha as flechas: ela em Ortígia, ele na rochosa Delos, apoiada na longa eminência do Cintos, junto à palmeira, sob as correntes do Ínopos.
Como te cantarei, tão celebrado que és em canto em todos os aspectos? [20] Pois por toda a parte, Febo, estende-se o campo para a tua canção, tanto no continente que cria novilhos quanto nas ilhas. Todos os picos te agradam, e as cristas superiores das altas montanhas e os rios que correm para o mar, e os promontórios que se inclinam para as águas e os portos costeiros. [25] Ou então como primeiro Leto te deu à luz para deleite dos mortais, inclinada contra o monte Cintos em uma ilha rochosa, Delos cercada pelo mar, enquanto

de ambos os lados as ondas escuras chegavam às praias sob os ventos penetrantes? De lá partindo, tu reinas sobre todos os mortais.
[30] Todos quantos Creta possui dentro de si, e a terra de Atenas, e a ilha de Egina e Eubéia famosa pelos navios, e Ege e Irêsie, e a marítima Pepáretos, e o Átos trácio e os picos elevados do Pélion, e Samotrácia e as montanhas sombreadas do Ida, [35] Ciro e Fócia, e o monte íngreme de Autocane, e o Ímbros bem cultivado e Lemnos inóspita, e a sagrada Lesbos, colônia de Mácar o Eólida, e Quios, a mais lustrosa das ilhas que jazem no mar, e o escarpado Mimas, e os picos elevados do Córico, [40] e Claro esplendorosa e o monte íngreme de Esagéia, e Samos rica em águas e os picos excelsos de Micale, e Miletos e Cós, cidade dos méropes, a excelsa Cnidos e Cárpatos batido pelo vento, e Naxos e Paros e a rochosa Renéia – [45] tanto foi quanto Leto percorreu quando grávida do deus que atira longe, para ver se alguma dessas terras estava disposta a dar morada ao seu filho. Mas elas tremiam e temiam muito, e nenhuma, por mais rica que fosse, ousava aceitar Febo, até que afinal a senhora Leto pôs os pés em Delos, [50] e perguntou-lhe com palavras aladas: "Delos, se tu quisesses ao menos ser a sede do meu filho, Febo Apolo..."

[...]

... e Delos inteira carregou-se de ouro ao contemplar o rebento de Zeus e Leto, em júbilo que o deus a tivesse elegido para fazer sua morada entre todas as ilhas e o continente, e a havia preferido no seu coração. Ela floresceu como quando floresce com flores selvagens um declive da montanha.
[140] Tu mesmo, senhor do arco de prata, deus que atira longe, caminhavas por vezes pelo escarpado Cintos, por vezes tu vagavas pelas ilhas e por entre os homens. Muitos são os teus templos e bosques cobertos de árvores, e todos os picos te são caros e as cristas [145] superiores das altas montanhas e os rios que correm para o mar, mas é em Delos que tu, Febo, mais deleita-te no teu coração, onde os jônios com túnicas que se arrastam reúnem-se com os seus filhos e as suas nobres esposas. Estes, uma vez estabelecida a reunião, [150] lembram de ti e te divertem com boxe, dança e canto. Um homem pensaria que eles são imortais que não envelhecem nunca, se lá chegasse quando os jônios estão todos juntos: veria a beleza de toda a cena, deleitaria o seu coração ao observar os homens e as mulheres de belos cintos, [155] os navios velozes e os seus inúmeros pertences. E também esta grande maravilha, cuja fama jamais perecerá: as donzelas de Delos, servas do deus que atira longe, as quais, após celebrarem primeiro Apolo em canto, e depois Leto e Ártemis que empunha flechas, [160] lembram-se dos homens e das mulheres do passado e entoam uma canção que encanta os povos. Elas sabem imitar as vozes e o balbucio de todas as gentes; cada qual pensaria estar ele próprio falando, tão bem armado é o seu canto.
[165] Mas que agora Apolo seja favorável, juntamente com Ártemis, e salve todas vós, donzelas. Lembrai-vos de mim no futuro, se algum dia um dos homens que vivem sobre a terra, um estrangeiro, que após muito sofrer aqui vier e perguntar: "Ó donzelas, qual é o vosso cantor favorito [170] que aqui costuma vir, e quem mais vos deleita?" Então vós todas respondei a meu respeito: "É o cego, e ele mora na rochosa Quios; todas as suas canções permanecem supremas para sempre". E nós levaremos a vossa reputação onde quer que formos ao vagarmos [175] pelas cidades bem ordenadas dos homens, e eles

acreditarão, pois que é verdade. E quanto a mim, eu não cessarei de cantar Apolo do arco prateado, o deus que atira longe, que Leto dos belos cabelos deu à luz.
Ó senhor, a Lícia também é tua, e a adorável Lídia, [180] e Miletos, adorável cidade costeira; e tu mesmo, ninguém mais, reina soberano sobre Delos banhada pelo mar; e tocando a sua lira côncava o glorioso filho de Leto dirige-se à rochosa Pito, vestindo fragrantes roupas imortais, enquanto sua lira [185] sob o plectro dourado produz um delicioso clangor. De lá ele sobe da terra ao Olimpo, rápido como pensamento, até a casa de Zeus, para reunir-se à congregação dos demais deuses; de pronto os imortais dedicam-se à lira e à canção. As Musas, respondendo todas juntas com voz adorável, [190] cantam as dádivas imortais dos deuses e os sofrimentos humanos – tudo quanto eles recebem dos deuses imortais e ainda assim vivem sem tino e desamparados, incapazes de encontrar um remédio contra a morte ou uma defesa contra a velhice. As Graças de belos cabelos e as animadas Horas, [195] e Harmonia, e Hebe, e a filha de Zeus Afrodite dançam segurando uma o pulso da outra; entre elas canta, por certo não indigna nem inferior, mas majestosa e bela de se ver, Ártemis que empunha as flechas, deusa criada junto com Apolo. [200] Entre eles Ares e o assassino de Argos, de olhar agudo, brincam, enquanto ele, Febo Apolo, toca a sua lira em meio aos outros, com passos ágeis e altos, e um fulgor o envolve, e o rebrilho dos seus pés e a sua túnica bem-tecida. [205] Leto de cachos dourados e Zeus perspicaz deleitam-se em seus grandes corações ao contemplarem os seus filhos brincando entre os deuses imortais.
Como te cantarei, tão celebrado que és em canto em todos os aspectos? Será que devo cantar-te como galanteador e amante, como foste cortejar a donzela azântida em disputa [210] com Ísquio, filho de Elato, semelhante a um deus, rico em cavalos? Ou com Forbas, nascido de Tríopas, ou com Ereuteu, ou com Lêucipo e a mulher de Lêucipo, tu a pé, ele sobre a carruagem – e ele não era inferior a Tríops? Ou como primeiro vagaste pela terra, [215] Apolo que atira longe, em busca de um oráculo para os homens?
A Piéria chegaste primeiro vindo do Olimpo; passaste pela arenosa Lectos etc.)

Inicia o hino com uma cena no Olimpo. Após o cantor declarar que se lembrará, que não se esquecerá de Apolo,[15] segue a cena olímpica introduzida por uma frase relativa característica do gênero hínico.[16] Apolo causa sobressalto aos deuses reunidos na casa de Zeus; todos se põem de pé diante do seu arco tendido; Leto, porém, logo os acalma ao afrouxar-lhe o arco, fechar-lhe a aljava e pendurá-los num gancho de ouro fixado a uma coluna. Zeus ergue um brinde de néctar a seu filho, Leto orgulha-se de tê-lo dado à luz. Como fecho ao episódio (14-18), o poeta saúda Leto e acena com um novo tema, Delos, local onde Apolo veio ao mundo. Do episódio ao seu fecho a transição é

[15] Acerca de μιμνήσκομαι nesse contexto, cf. Moran (1975), para quem o verbo é provavelmente um termo técnico dos bardos com o sentido de "eu lembrarei-cantarei" (cf. ainda Richardson (1974), 325, e Simondon (1982)). Para outros exemplos nos hinos gregos, cf. Keyssner (1932), 14. Sobre a natureza convencional da forma futura ("futuro encomiástico"), cf. Slater (1969b) e Faraone (1995). Convencional também é a fórmula μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι (afirmação positiva mais contra-afirmação negada): cf. Humbach (1959) e a coletânea de exemplos em Tzamali (1997).
[16] Cf. Norden (1913), 168-76.

suave, mas nítida: Leto alegra-se (χαίρει 12) por ter dado à luz (ἔτικτεν 13) a um poderoso filho arqueiro; eu te saúdo (χαῖρε 14), diz o poeta, ó Leto, porque deste à luz filhos esplêndidos (τέκες… τέκνα 14 – figura etimológica sublinhada pelos finais de verso ἔτικτεν e τέκνα 13-14).[17] Os versos 12-13, portanto, encadeiam-se aos outros cinco que sucedem (14-18) – bloco de versos este bem-burilado e que conclui a cena olímpica (1-18), antes da quebra na narrativa que ocorre com a pergunta aporética do poeta: "como te cantarei?" (πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω; 19). O aceno ao novo tema – Delos – resulta aqui de paralelismos formais. São cinco versos, cinco frases, no exato centro das quais a ilha de Delos sobressai:[18]

χαῖρε μάκαιρ' ὦ Λητοῖ, ἐπεὶ τέκες ἀγλαὰ τέκνα,
15 Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
τὴν μὲν ἐν Ὀρτυγίηι, τὸν δὲ κραναῇι ἐνὶ Δήλωι,
κεκλιμένη πρὸς μακρὸν ὄρος καὶ Κύνθιον ὄχθον,
ἀγχοτάτω φοίνικος, ὑπ' Ἰνωποῖο ῥεέθροις.

'Salve, ó bem-aventurada Leto, pois deste à luz filhos esplêndidos, o senhor Apolo e Ártemis que empunha as flechas: ela em Ortígia, ele na rochosa Delos, apoiada na longa eminência do Cintos, junto à palmeira, sob as correntes do Ínopos.'

Versos 15 e 16 figuram em ordem quiástica: as referências a Apolo e Delos emolduram as alusões a Ártemis e Ortígia;[19] a marcada cesura masculina no verso 16, acrescida do adjetivo κραναῇι (Ortígia não possui adjetivo a qualificá-la), põem Delos em definitivo destaque, tanto mais sublinhado pela hendíadis do verso seguinte – dois termos (μακρὸν ὄρος e Κύνθιον ὄχθον) para designar o mesmo lugar, agora foco das atenções – e pela precisão topográfica do último verso. A narrativa nos trouxe, de forma sutil mas firme, do Olimpo a Delos, num movimento de aproximação que se repetirá posteriormente, agindo tanto como tema geral do hino quanto como encaixe entre as partes. Que este seja de fato um movimento desejado pelo autor é comprovado pela interrupção da narrativa no verso 19, com uma pergunta aporética[20] que fecha um ciclo e abre outro.

[17] Cf. Forderer (1971), 64.
[18] Ibid., 65.
[19] Miller (1986), 18, afirma que Ártemis e Ortígia servem de contraste para Apolo e Delos: "[...] the focus widens momentarily only to be narrowed again with greater precision".
[20] Para uma análise detalhada do modo aporético no gênero hínico, ver Bundy (1972), 57-77.

πῶς τ’ ἄρ σ’ ὑμνήσω, πάντως εὔυμνον ἐόντα;
πάντηι γὰρ τοι, Φοῖβε, νομὸς βεβλήαται ὠιδῆς,
ἠμὲν ἀν’ ἤπειρον πορτιτρόφον ἠδ’ ἀνὰ νήσους.
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τοι ἄδον καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ’ ἅλα δὲ προρέοντες
ἀκταί τ’ εἰς ἅλα κεκλιμέναι λιμένες τε θαλάσσης.

‘Como te cantarei, tão celebrado que és em canto em todos os aspectos? Pois por toda a parte, Febo, estende-se o campo para a tua canção, tanto no continente que cria novilhos quanto nas ilhas. Todos os picos te agradam, e as cristas superiores das altas montanhas e os rios que correm para o mar, e os promontórios que se inclinam para as águas e os portos costeiros.’

A aporia é explicada e amplificada nos versos seguintes. Como cantar-te, ó Apolo, se há cantos teus por toda a parte, no continente bem como nas ilhas? Continente e ilhas são um merismo, um modo de expressão polar[21] com significado universalizante, mas não só isso. Da terra firme às ilhas inaugura-se um movimento retomado nos três versos seguintes (22-24), mas agora como sentido descendente, de cima para baixo[22] – dos picos e cristas (σκοπιαί, πρώονες) das elevadas montanhas (ὑψηλῶν ὀρέων), fluímos com os rios (ποταμοί) em direção ao mar, e dos cabos (ἀκταί) baixamos aos portos marítimos (λιμένες θαλάσσης). O relato ganha ritmo com o *enjambement* dos versos 22-23, onde do alto das montanhas somos conduzidos ao som de versos predominantemente dactílicos rumo ao mar que – após duas repetições, uma com a partícula alativa (ἅλαδε), outra no acusativo preposicionado (εἰς ἅλα) – figura como última palavra e ponto de chegada da frase (θαλάσσης).

Tal como ocorrera na cena olímpica (1-18), quando fôramos baixados do Olimpo até Delos, aqui também repete-se o movimento, mas agora em outro contexto. Trata-se agora de um priamel,[23] cujo objetivo é ressaltar, por contraste, o tema específico a que se propõe o poeta. Seu *embarras de richesse* traduz-se em termos geográficos, do alto das montanhas até o mar, para então fixar-se num ponto – a história do nascimento de Apolo. Que se dá, obviamente, em Delos, ilha cercada do mesmo mar que dá fecho ao verso 24.

[21] Sobre a expressão polar (ou merismo), na qual dois substantivos (A e B) numa relação de cópula servem para designar, juntos, um conceito superior (C), cf. Watkins (1995), 44ss. et passim.
[22] Cf. Roux (1964), 1-6.
[23] Sobre o priamel em geral, ver Race (1982b). Acerca dos propósitos do poeta ao dramatizar o processo de decisão poética, cf. Miller (1979), 185s., e (1986), 27. Cf. ainda Bundy (1972), 63.

…λιμένες τε θαλάσσης.
ἦ ὥς σε πρῶτον Λητὼ τέκε χάρμα βροτοῖσι,
κλινθεῖσα πρὸς Κύνθου ὄρος κραναῇι ἐνὶ νήσωι
Δήλωι ἐν ἀμφιρύτηι; ἑκάτερθε δὲ κῦμα κελαινὸν
ἐξήιει χέρσον δὲ λιγυπνοίοις ἀνέμοισιν·
ἔνθεν ἀπορνύμενος πᾶσι θνητοῖσιν ἀνάσσεις.

'... e os portos costeiros. Ou então como primeiro Leto te deu à luz para deleite dos mortais, inclinada contra o monte Cintos em uma ilha rochosa, Delos cercada pelo mar, enquanto de ambos os lados as ondas escuras chegavam às praias sob os ventos penetrantes? De lá partindo, tu reinas sobre todos os mortais.'

De todas as ilhas onde se oferece campo aberto a seu canto (ἀνὰ νήσους 21), sugere o poeta cantar *esta* ilha, Delos (ἐνὶ νήσωι 26); de todas as montanhas (ὀρέων 23), *esta* montanha, o Cintos (Κύνθου ὄρος 26). Novamente, nesse grupo de cinco versos que faz eco aos versos 14-18, Delos figura no centro, agora encabeçando o hexâmetro (Δήλωι ἐν ἀμφιρύτηι 27; cf. v.16). Em ambos os casos, o poeta acentua por meio da forma o posto de destaque conferido à ilha, ao término de dois movimentos que levam do geral ao particular; em ambos, os paralelos são inequívocos[24] (τέκε 25 ~ τέκες 14, κλινθεῖσα 26 ~ κεκλιμένη 17, πρὸς Κύνθου ὄρος 26 ~ πρὸς μακρὸν ὄρος καὶ Κύνθιον ὄχθον 17, κραναῇι ἐνὶ νήσωι Δήλωι ἐν ἀμφιρύτηι 26-7 ~ κραναῇι ἐνὶ Δήλωι 16). Assim são encadeadas as duas seções do relato, tal como se havia encadeado, no interior de uma mesma seção (1-18), começo e fim da narrativa (1-13/14-18), como sugeri acima.

Ao final do verso 29, portanto, após um duplo movimento que posiciona Delos no centro temático e formal da narrativa, parece que afinal estamos prontos para o relato do nascimento de Apolo a que se propusera o autor. Somos frustrados, todavia, por uma aparente digressão em forma de catálogo, no qual são arrolados, à primeira vista, as ilhas, cidades e regiões sobre as quais Apolo mantém domínio. Partindo de Delos, para onde acabáramos de ser conduzidos, Apolo reina (assim nos informa o poeta), sobre todos os mortais quantos Creta contém dentro de si e a terra de Atenas e a ilha de Egina etc. (πᾶσι θνητοῖσιν ἀνάσσεις ὅσσους Κρήτη τ' ἐντὸς ἔχει καὶ δῆμος Ἀθηνῶν νῆσός τ' Αἰγίνη… 29-31). Mas trata-se na verdade de um *trompe-l'œil* sintático. Ao cabo de quinze versos, descobrimos que o relativo ὅσσους (29) correlaciona-se com o τόσσον do distante verso 45, não com o πᾶσι θνητοῖσιν do verso anterior: "todos quantos Creta

[24] Cf. Miller (1986), 28s. e Forderer (1971), 66.

contém dentro de si e a terra de Atenas e a ilha de Egina... tanto foi quanto Leto percorreu quando grávida do Arqueiro" (τόσσον ἔπ' ὠδίνουσα Ἑκηβόλον ἵκετο Λητώ 45) em sua busca por um local onde dar à luz, até finalente pôr os pés em Delos.[25]

Ou seja, longe de ser uma digressão que desvia o foco da ilha, o catálogo nela faz incidir as atenções – já pela terceira vez no hino – mediante um truque de sintaxe[26] e pela meticulosa construção dos seus elementos constituintes. É que, a despeito dos zigue-zagues, o movimento geral deixa-se entrever com facilidade.[27] Partindo de Creta ao sul e seguindo no rumo norte pelo desvio do oeste, os versos 31-36 descrevem um trajeto em semi-círculo. Dali tornamos ao sul pelo desvio do leste, onde o círculo quase se fecha em Cárpatos (43), para então, num último salto, irmos de Naxos a Paros e a Renéia[28] – ilha contígua a Delos, dedicada a Apolo por Polícrates com grande aparato, unindo-as com uma corrente por ocasião da primeira performance do nosso hino, no festival Πύθια καὶ Δήλια.

Também a ordem da localidades obedece a uma simetria quase perfeita:[29] são cinco os grupos de três versos (30-32, 33-35, 36-8, 39-41, 42-44), cada qual com um número fixo de locais mencionados. Em geral duas a três localidades são referidas em cada verso, sendo a única exceção o grupo central, cujos versos 37 e 38 descrevem respectivamente um único sítio geográfico (Lesbos e Quios). Tal grupo central é flanquado por dois outros cujos versos assemelham-se em suas partes finais.

Importa-nos aqui observar que o catálogo, além de servir ao claro propósito de concentrar pela terceira e última vez as atenções do público em Delos, antes da narrativa do nascimento e infância de Apolo, atrai também a atenção sobre si próprio – mediante a sua rebuscada articulação interna – como bloco articulador essencial da narrativa. Isso se torna claro quando, ao fim do relato do nascimento e da infância de Apolo, outro catálogo

---

[25] Ao leitor, a ambigüidade da frase é anulada pelo ponto final ao termo do verso 29; ao ouvinte, só lhe dado compreender a frase nesse segundo sentido após escutar o verso 45. Até ali, é natural supor que relacione ὅσσους (29) ao πᾶσι θνητοῖσιν ἀνάσσεις do verso imediatamente anterior: "reinas sobre todos os mortais quantos...".

[26] Miller (1986), 39, n.79, comenta que "this passage has posed problems to editors and commentators precisely because it makes good syntactical and rhetorical sense construed in either direction".

[27] Cf. Forderer (1971), 70s., Förstel (1979), 110, e Wilamowitz (1916), 444-6.

[28] A pequena ilha ganha especial relevância por figurar ao cabo do elaborado catálogo. Infundada, portanto, a hesitação de Bowie (1985), 242, sobre a sugestão de Janko a respeito da ocasião original da performance do nosso hino: "[...] one might have expected more prominence of Rheneia than a single reference in a list at verse 44".

[29] Cf. Baltes (1982), 25-28, para uma discussão em detalhes, e Miller (1986), 34.

(140-146) atua como fecho da narrativa e ao mesmo tempo como introdução às festividades na ilha descritas pelo poeta.

Αὐτὸς δ' ἀργυρότοξε ἄναξ ἑκατηβόλ' Ἄπολλον,
ἄλλοτε μέν τ' ἐπὶ Κύνθου ἐβήσαο παιπαλόεντος,
ἄλλοτε δ' αὖ νήσους τε καὶ ἀνέρας ἠλάσκαζες.
πολλοί τοι νηοί τε καὶ ἄλσεα δενδρήεντα,
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τε φίλαι καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ' ἅλα δὲ προρέοντες·
ἀλλὰ σὺ Δήλωι Φοῖβε μάλιστ' ἐπιτέρπεαι ἦτορ,
ἔνθά τοι ἑλκεχίτωνες Ἴονες ἠγερέθονται
αὐτοῖς σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίηις ἀλόχοισιν.

'Tu mesmo, senhor do arco de prata, deus que atira longe, caminhavas por vezes pelo escarpado Cintos, por vezes tu vagavas pelas ilhas e por entre os homens. Muitos são os teus templos e bosques cobertos de árvores, e todos os picos te são caros e as cristas superiores das altas montanhas e os rios que correm para o mar, mas é em Delos que tu, Febo, mais deleita-te no teu coração, onde os jônios com túnicas que se arrastam reúnem-se com os seus filhos e as suas nobres esposas.'

Após saborear comida divina, néctar e ambrosia, Apolo livra-se dos cordões dourados que lhe tolhem os movimentos e começa a andar sobre a terra, ao que Delos cobre-se de ouro à vista do deus (124-139). Mais uma vez, a exemplo do que ocorrera no verso 29, Apolo parece pronto a ganhar o mundo; o catálogo, porém, torna a fechar o foco sobre Delos, à força de anáforas (ἄλλοτε μέν… ἄλλοτε δέ… 141-2) e expansões[30] (πολλοί ~ πᾶσαί 143-4) que, por contraste (ἀλλὰ σύ Δήλωι… 146), dão brilho tanto maior ao local das festividades – das quais o hino faz parte – descritas nos versos 147-176. Somos trazidos ao momento presente em etapas progressivas, do aoristo ἐβήσαο (141) passando pelo imperfeito ἠλάσκαζες (142) e por uma frase nominal (143-5) sem cópula – portanto de caráter universal – até chegarmos ao presente "hínico" ἐπιτέρπεαι (146).[31]

[30] Cf. Forderer (1971), 96: de πολλοί a πᾶσαι não há só expansão, mas número crescente de elementos – "erst ein Vers mit zwei, dann zwei Verse mit drei Subjekten".
[31] Groningen (1948), 308: "[...] les formes des verbes sont tour à tour à l'aoriste, à l'imparfait, au présent". Cf. Miller (1979), 183, n.37, e Vamvouri (2004), 87s.: "En décrétant son arrivée au présent, le locuteur introduit Apollon dans l'espace et le temps de son énonciation. C'est comme si le chant avait progressivement entraîné l'arrivée du dieu dans le lieu même où les Ioniens étaient rassemblés". Sobre a natureza universal da frase nominal, cf. Benveniste (1966); contra, Kahn (1973), 435-52.

Outro breve catálogo (179-81) remata, por sua vez, a narrativa do festival em Delos, formando mais uma moldura que lhe confere saliência tanto maior na seqüência do relato.

ὦ ἄνα, καὶ Λυκίην καὶ Μηιονίην ἐρατεινὴν
καὶ Μίλητον ἔχεις ἔναλον πόλιν ἱμερόεσσαν,
αὐτὸς δ' αὖ Δήλοιο περικλύστου μέγ' ἀνάσσεις·

'Ó senhor, a Lícia também é tua, e a adorável Lídia, e Miletos, adorável cidade costeira; e tu mesmo, ninguém mais, reinas soberano sobre Delos banhada pelo mar.'

Da Lícia à Meônia, duas regiões respectivamente a sudeste e nordeste de Delos[32] e que partilham o mesmo verso, segue-se para Miletos, cidade localizada entre as duas regiões e que preenche o hexâmetro inteiro, para então fechar-se novamente o foco sobre Delos no verso seguinte, marcado pela expressão enfática αὐτὸς δέ (em posição métrica de destaque) que faz eco à mesma construção que abre o catálogo anterior (140), com a abrupta interpelação de Apolo. Mas este segundo catálogo, que com o primeiro emoldura as festividades délicas, não cumpre apenas a função de salientar a narrativa que encerra; embora seja uma unidade fechada[33] (ὦ ἄνα e μέγ' ἀνάσσεις delimitam-no, em anel, dos versos adjacentes), ele forma com os versos 177-8 uma unidade maior. Estes últimos representam uma ruptura com a narrativa anterior: o poeta despede-se das delíades (χαίρετε δ' ὑμεῖς πᾶσαι 166), pondo fim ao relato do festival pan-iônico, mas afirma que continuará cantando Apolo.[34] E de fato o faz, logo após o breve catálogo que põe termo às celebrações em Delos, a fim de relatar a sua ascensão ao Olimpo passando por Pito (εἶσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱός 182).[35]

Notamos assim que as duas principais narrativas que têm Delos como palco – o nascimento e infância de Apolo e as celebrações por ocasião do festival pan-iônico – são ladeadas por três molduras em forma de catálogo geográfico, que as delimitam e lhes dão destaque:

[32] Forderer (1971), 111.
[33] Ibid., 112.
[34] Acerca da controvérsia sobre o sentido desses versos, cf. Miller (1979).
[35] Sobre os paralelos entre os versos 140-45 e 179-87, ver Heubeck (1972), 141.

. moldura (30-46)
. nascimento e infância de Apolo (47-139)
. moldura (140-146)
. festival (147-176)
. moldura (177-181)

Cada uma das molduras, de modos diversos, afunila as atenções para Delos, e o mesmo movimento de aproximação reflete-se ainda nas duas narrativas que elas abarcam: da Delos do passado mítico (47-139) a platéia é conduzida à Delos do presente (147-76), onde o próprio hino é recitado como parte das festividades por ele descritas.[36]

Mas o zelo do poeta em construir uma estrutura clara embora fluente não pára por aí. Ao último catálogo que emoldura a narrativa délica segue-se a ascensão de Apolo ao Olimpo. Da Lícia a Miletos, passando pela Meônia, chega-se num tricólon crescente (179-80) a Delos, verso final da seção. Mas Delos é também o primeiro membro na seqüência que leva até o Olimpo, passando por Pito – igualmente num tricólon crescente; a Delos dedica-se um verso (181), a Pito quatro (182-85), ao Olimpo vinte e um (186-206).[37] Duas seções são assim encadeadas, e esta última, uma cena no Olimpo, serve de contraponto à cena olímpica que abre o hino (1-18). Na primeira, Apolo e seu arco foram o tema; agora, Apolo e a sua lira, cujos sons fazem os deuses devotarem-se à música e incitam as Musas ao canto, pondo as Graças, as Horas, Harmonia, Hebe e Afrodite a dançarem. Cumpre-se portanto, em ordem inversa, os votos de Apolo para que lhe sejam agraciados como atributos próprios a lira e o arco (εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα 131); a afirmação do verso seguinte, de que ele profetizará aos homens a vontade infalível de Zeus (χρήσω δ' ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλήν 132), o poeta irá desdobrá-la na segunda parte do hino – a seção pítica (216-546). Entre o fim da segunda cena olímpica, porém, e o início dessa seção pítica, o poeta abre espaço para outra pergunta retórica (207-215), em tom aporético muito próximo aos dos versos 19-29, cujo propósito agora é servir de priamel para a narrativa pítica que lhe segue.

Expandindo o esquema estrutural do hino délico proposto acima, observamos que as próprias molduras são emolduradas por duas seções paralelas:

[36] Fantuzzi e Hunter (2004), 363, observam corretamente que "the description of parts of the ritual with which the song is associated, a description which often involves reflexive self-reference by the singers, is one of the most persistent features of Greek cultic song". Cf. ainda Nagy (1990), 53ss.
[37] Kakridis (1937), 107.

. cena olímpica (1-18)
. transição – πῶς… (19-29)
    . moldura (30-46)
. nascimento e infância de Apolo (47-139)
    . moldura (140-146)
. festival (147-176)
    . moldura (177-181)
. cena olímpica (182-206)
. transição – πῶς… (207-215)

Não se trata de compartimentos estanques; como vimos a respeito das duas primeiras seções, o poeta esforça-se por encadeá-las, e o mesmo se dá com relação às demais, a fim de gerar significado por meio da comparação e contraposição. A segunda cena olímpica, por exemplo, não se contrapõe somente à primeira cena olímpica, mas ao próprio festival celebrado em Delos:[38] em ambos os casos trata-se de uma festa na qual um coro de donzelas dança e canta ao som de música (157-61, 164 ~ 189-99); em ambos a dança se dá diante de pessoas/deuses reunidos (147 ~ 187), que dela tiram prazer (146, 153-5, 161 ~ 204-6). Aliás, o hiato que separa homens e deuses (190-93) parece ser abreviado só mesmo em ocasiões como o festival em Delos (151-2), onde a ambos é dado celebrarem juntos.

Outro fator que empresta especial relevo à descrição do festival em Delos é o fato de ela poder ser destacada da narrativa geral, de constituir como que um intervalo entre o final da infância de Apolo, quando o deus se prepara para ganhar o mundo após ingerir néctar e ambrosia (127-39), e a sua efetiva ascensão ao Olimpo (182-206).[39] Plenamente articulado à narrativa, em parte graças às molduras que nela o inserem, tal intervalo (140-81) sobressai por obra das próprias molduras que lhe dão destaque.

Composição de estrutura complexa, na qual a clara delimitação das partes é usada ao mesmo tempo em benefício do encadeamento entre elas – seja ele próximo ou a distância, por contraste ou identidade –, o *Hino Homérico a Apolo*, em sua seção délica, permite reconhecer simultaneamente duas estratégias retóricas comuns a vários hinos gregos. De um lado, o esforço de atrair o deus para o instante presente do culto, e fazê-lo através de elementos formais habilmente laborados pelo poeta. De outro, o artifício – esse

[38] Ibid., 104ss.; Forderer (1971), 127s.; Heubeck (1972), 143s.
[39] Baltes (1982), 29, designa os versos intervalares 140-181 de "Delosverherrlichung".

já mais raro – de situar em seu centro o núcleo da mensagem, para assim lhe conferir relevo. Em várias etapas, como tentamos mostrar, o poeta do nosso hino acerca-se progressivamente de Delos, com o intuito de louvar Apolo em duas narrativas consecutivas, a do seu nascimento ali ocorrido e a do festival celebrado em seu louvor. Entre as duas, passa-se da Delos mítica à Delos do presente, onde, em meio a honras cultuais de que o nosso próprio hino faz parte, as delíades entoam um hino a Apolo (158) e onde o deus, *agora presente* (146), alegra-se de pleno coração à vista das celebrações conjuntas que o unem aos seus devotos.

Delos e Apolo estão duplamente presentes nas narrativas centrais, flanqueadas por molduras que ecoam uma a outra, no foco temático e formal do hino. Uma vez atraído o deus para perto, uma vez posicionado no centro do relato, o poeta permite-se expandir a narrativa ao tema tradicional da recepção do deus no Olimpo. Começo e fim do hino são marcados pelo advento de Apolo na morada de Zeus; no seu centro, Apolo mistura-se aos homens na terra.

1.1.2 Sófocles, *Antígone* (1115-1154)

Esse movimento, do universal para o particular, do atemporal para o *hic et nunc* do culto também caracteriza, sob outra perspectiva, outro hino de grande refinamento, o hino a Dioniso que compõe o quinto estásimo da *Antígone* de Sófocles. Creonte, após ser duramente repreendido por Tirésias, acaba de sair de cena com o firme propósito de desfazer a injustiça cometida ao impedir o sepultamento de Polinice e ao pôr Antígone a ferros. É nesse ponto que o coro entoa uma ode a Dioniso:

1115	πολυώνυμε, Καδμείας	estr.A
	νύμφας ἄγαλμα	
	καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα	
	γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις	
	Ἰταλίαν, μέδεις δὲ	
1120	παγκοίνοις Ἐλευσινίας	
	Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ,	
	Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν	
	ναιετῶν παρ' ὑγρὸν	
	Ἰσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ'	
1125	ἐπὶ σπορᾶι δράκοντος.	

σὲ δ’ ὑπὲρ διλόφου πέτρας ant.A
στέροψ ὄπωπε
λιγνύς, ἔνθα Κωρύκιαι
στείχουσι Νύμφαι Βακχίδες,
Κασταλίας τε νᾶμα.
καί σε Νυσαίων ὀρέων
κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ’ ἀ-
κτὰ πολυστάφυλος πέμπει
ἀμβρότων ἐπέων
εὐαζόντων Θηβαΐας
ἐπισκοποῦντ’ ἀγυιάς.

τὰν ἐκ πασᾶν τιμαῖς estr.B
ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνίαι·
νῦν δ’, ὡς βιαίας ἔχεται
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,
μολεῖν καθαρσίωι ποδὶ Παρνασίαν
ὑπὲρ κλειτὺν ἢ στονόεντα πορθμόν.

ἰὼ πῦρ πνεόντων ant.B
χοράγ’ ἄστρων, νυχίων
φθεγμάτων ἐπίσκοπε,
Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ’,
ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις
Θυίασιν, αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι
χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἴακχον.

(Tu de muitos nomes, glória da noiva cadméia e gerado por Zeus que troveja fundo, tu que abraças a famosa Itália bem como imperas sobre os hospitaleiros recessos da eleusínia Deo, ó Baco, morando em Tebas, cidade mãe das bacantes, junto às fluidas correntes do Ismeno e sobre a semente do dragão agreste; /
tu foste visto ainda pela chama fumarenta sobre a rocha de crista dupla, onde as báquicas ninfas corícias executam seus passos, e pela torrente da Castália. E tu és escoltado pelas encostas cobertas de hera do monte Nisa e pelo verde litoral de muitas vinhas para zelares pelas avenidas tebanas que ecoam com versos imortais aos brados de “evoé!”; /
a Tebas, que das cidades é a que tu honras acima de todas, junto com tua mãe visitada pelo raio. Mas agora, como todo o povo da cidade está nas garras de uma violenta enfermidade, vem com pé catártico do alto do Parnaso ou através do estreito ressonante; /
eia, corego das estrelas que respiram fogo, guardião dos gritos noturnos, rebento de Zeus, aparece, ó senhor, com teu séqüito de tíades que, em transe, dançam a noite inteira em tua honra, Íaco dispensador.)

Do diálogo que o precede, o hino mantém o alto grau de tensão emotiva e a verte na devotada esperança de que, com a vinda de Dioniso, a catástrofe que se anuncia seja

afinal evitada. O artifício do poeta está em fazer com que a universalidade do poder de Dioniso, tal como se revela nos seus vários sítios de devoção, aflua a um ponto comum, Tebas, onde transparece a essência cósmica da divindade num único local – a sua cidade predileta.

É sob o signo da multiplicidade que se abre o hino com a invocação: πολυώνυμε. Mas o que vem em seguida está longe de ser uma sucessão de epítetos, como por exemplo no peã de Filodamo a Dioniso, que começa com um chorrilho de epítetos e títulos cultuais: "Ditirambo, Baco evoé, Touro cingido de coroa de heras, Bramador" (Διθύραμβε, Βάκχ' ε[ὖιε, Ταῦρε κ]ισσοχαῖτα, Βρόμιε). Aliás, em nenhum momento Dioniso é interpelado ou referido pelo nome; o que interessa é divulgar a abrangência geográfica do seu poder. Após breve menção genealógica dos pais, Sêmele e Zeus,[40] segue-se um catálogo dos locais que o deus mantém sob a sua autoridade (Itália, Elêusis, Tebas), numa seqüência ascendente que culmina na cidade natal do coro. [41] Nesse crescendo, que constitui um recurso retórico bastante difundido nos epinícios de Píndaro,[42] a importância dos seus elementos constitutivos reflete-se no tamanho que cada um ocupa na estrofe. O primeiro, relativo à Itália, soma apenas dez sílabas, e um único adjetivo (κλυτάν) qualifica a localidade, a mais afastada de Tebas. Já Elêusis, mais

[40] O verso de abertura (πολυώνομε, Καδμείας) resume em duas palavras contíguas o movimento que ditará o curso de todo o hino: do múltiplo para o específico, dos muitos nomes para um nome só, Cadmo, que além de pai de Sêmele é epônimo dos habitantes de Tebas, οἱ Καδμεῖοι. Tal como no peã de Arífron (veja a seguir), o hino abre com uma seqüência ⏑⏑—⏑⏑—, mas πολυώνυμε Καδμείας νύμφας ἄγαλμα é, de acordo com Dale (1968), 191 n.3, 'a dicolon ⏑⏑—⏑⏑—⏓—|⏒|—⏑—|⏑ in which one double-short has contracted to accommodate the proper name'. Assim, Καδμείας recebe, pode-se dizer, ênfase semelhante a πρεσβίστα no primeiro verso do peã, com três longas contrastando com a abertura anapéstica.

[41] Várias conjeturas foram avançadas para corrigir Ἰταλίαν (1119). Dawe (1978), 116, declara-se surpreso que "Italy should be named alongside Thebes (1115), Eleusis (1120), Thebes again (1122), the river Ismenus (1124), a cave on Mt. Parnassus (1127), a stream at Delphi (1130), Nysa in Euboea (1131), and lastly Thebes again (1135)". Ele sugere então Οἰχαλίαν, argumentando que "since Euboean sites are only mentioned once in the list, that area ought perhaps to be strengthened". No que segue, procuro explicar a razão pela qual os nomes das localidades aparecem nessa ordem específica, e não em outra. Veja também Henrichs (1990), 268, para uma discussão a respeito e Förstel (1979), 396 n.394, para quem a descrição "ganha autonomia" no meio do catálogo: "Nachdem in der konventionellen Form der relativischen Anknüpfung Dionysos Walter über Italien, Gebieter von Eleusis und Bewohner von Theben genannt ist, verselbstständig sich die Darstellung, und es werden die Höhe des Parnaß und die nysäischen Berge als die vom Gott bevorzugten Orte backischer Feiern andeutend beschrieben".

[42] Cf. Race (1990), 9-40. Exemplo de aproximação geográfica expressa com membros crescentes: Λύκιε | καὶ Δάλοι' ἀνάσσων Φοῖβε | Παρνασσοῦ τε κράναν Κασταλίαν φιλέων (Píndo. *Pít.*1,39). Lícia e Delos, centros cultuais de Apolo, articulam o crescendo que culmina no monte Parnaso (Delfos), onde se concentra o interesse do poeta que, não por acaso, celebra uma vitória pítica.

próxima, espalha-se por dezesseis sílabas com densidade algo maior, não só por conter o nome de uma deusa (Deo), mas pelo epíteto que sugere escopo mais amplo (παγκοίνοις). Chegamos então finalmente a Tebas, que inunda com as suas 29 sílabas quatro versos inteiros, não sem antes passar por uma sutil transição que aproxima de vez o deus e a sua cidade. Entre Elêusis e Tebas o coro insere no final do verso o vocativo ὦ Βακχεῦ, que de um lado retoma a forma interpelativa com a qual se iniciara o hino e, de outro, atrela a epiclese divina ao nome daquelas que o celebram, cuja cidade-mãe é Tebas.

πολυώνυμε …
… ὦ Βακχεῦ || → || Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν ναιετῶν …

A própria mudança dos verbos finitos (ἀμφέπεις, μέδεις) para a forma participial (ναιετῶν) trai a maior proximidade do deus: ele ampara a Itália, governa Elêusis, mas é *morando* em Tebas que o faz, onde se acha realmente em casa.[43]

Na antístrofe A, mais uma vez nos deparamos com o fluxo que conduz de outras localidades ao centro da ação dramática em Tebas. Agora, porém, o contraste não é entre longe e perto, e sim entre alto e baixo. Do alto do santuário de Delfos, assinalado pelas Fedríades (a rocha de crista dupla) e pela gruta corícia, rumamos montanha abaixo ao longo da torrente que brota da fonte Castália. E do alto do monte Nisa descemos as suas encostas até o litoral da Eubéia, repleto de vinhas, que escolta o deus para o seu destino final, as avenidas tebanas. Ambas as localidades, Delfos e Eubéia, denunciam a presença divina em seus sítios naturais, seja pelas ninfas báquicas a dançarem na montanha, seja pela hera que recobre as encostas e a vinha do litoral – uma e outra atributos de Dioniso. Mas é em Tebas que o deus assume postura ativa, como alguém que zela pelas avenidas que ecoam com a poesia imortal e os seus gritos festivos. Até então ele fora simples objeto: a chama fumarenta é que o vê, e também as águas da fonte Castália; são as encostas do monte Nisa que o escoltam, e também o litoral eubeu. A intervalos regulares, em destaque no verso, o deus é referido no acusativo:

[43] Análogo é o recurso estilístico de que lança mão o *Hino Homérico a Apolo* (180-81): καὶ Μίλητον ἔχεις ἔναλον πόλιν ἱμερόεσσαν, / αὐτὸς δ' αὖ Δήλοιο περικλύστου μέγ' ἀνάσσεις ("... e tua é Mileto, bela cidade junto ao mar, mas tu próprio, ninguém mais, é senhor supremo de Delos cercada pelas ondas").

1126 σὲ δέ…
1131 καί σε…
1136 ἐπισκοποῦντα…

Nos dois primeiros casos, ele sofre a ação externa; no terceiro, embora objeto, o deus é simultaneamente sujeito de outra ação, cujo objeto não é outro senão Tebas. Antes ele fora visto (ὄπωπε) por chama e torrente; agora é escoltado a Tebas para inspecionar (ἐπισκοποῦντα) as avenidas que ecoam com poesia em seu louvor. Fecha-se, desse modo, o círculo descrito por estrofe e antístrofe: todos os caminhos levam a Tebas, seja no plano horizontal da estrofe (da Itália a Tebas passando por Elêusis), seja no plano vertical da antístrofe (de Delfos a Tebas passando pelo Nisa eubeu e o seu litoral). Uma e outra adotam progresso semelhante, do distante rumo ao próximo, e em Tebas atingem o seu destino. Após a repetição do esquema, Tebas assume de vez o foco das atenções, a começar pelo pronome anafórico em destaque (#τάν… 1137) que inaugura a estrofe B.

Sófocles esmera-se em soldar as três primeiras estrofes, embora deixe entrever ao mesmo tempo a excitação do coro tal como refletida na sintaxe: a primeira estrofe, preenchida pela invocação, é conduzida adiante no início da antístrofe por uma partícula anacolútica δέ e por um pronome relativo[44] à testa da segunda estrofe; a falta de uma concordância exata entre τάν e o seu antecedente Θηβαΐας… ἀγυιάς enfatiza, porém, a quebra,[45] sublinhando o que segue. Agora já não é mais necessário o contraste oferecido pelas demais localidades; Tebas, diz o coro, é a cidade que Dioniso mais honra na companhia de sua mãe. Todo o caminho percorrido até ali conduz naturalmente a convergir o foco para o *hic et nunc* do pedido (νῦν δέ… 1140 μολεῖν 1142):[46] que Dioniso venha com pé catártico, ou seja, com passos de dança – como sugere Scullion[47] – para libertar a cidade, cujo total desamparo, sob as garras de uma enfermidade violenta, é ressaltado pelo hipérbato de βιαίας e νόσου emoldurando o sujeito πάνδαμος πόλις. O

[44] Ver Kranz (1933), 178: "so reißt die Erregung […] über die Strophenabsätze hinweg, freilich so, daß die Gedankengliederung immer ganz durchsichtig bleibt".
[45] Taragna (1979) 136.
[46] νῦν δ' é a leitura de Lloyd-Jones e Wilson; os manuscritos trazem καὶ νῦν, cujo sentido é próximo, embora sublinhe a habitualidade das visitas de Dioniso a Tebas: pede-se a ele que "agora também" (como antes) venha à cidade. O texto corrigido quadra melhor numa frase de transição para o pedido propriamente dito, expresso num infinitivo jussivo com valor de imperativo (μολεῖν). Cf. ainda Lloyd-Jones and Wilson (1997), 83. Como observa Müller (1967), 244, μολεῖν é o primeiro verbo da oração principal da canção.
[47] Cf. Scullion (1998) sobre essa expressão, esp. 101-114. Acerca da dança em geral na Grécia Antiga, cf. Lonsdale (1993).

nosos, segundo Scullion, é a "enfermidade cívica",[48] a luta política que dilacera a família real e acaba por minar todo o corpo de cidadãos. O poder de desatar próprio de Dioniso Báquico é amplamente atestado no contexto eleusínio e órfico,[49] e Elêusis, de fato, figura com proeminência no início (Ἐλευσινίας Δηοῦς 1120-1) e ao final (Ἴακχον 1152) do nosso hino – Íaco, lembre-se, é o nome de Dioniso em Elêusis. Diz-se que o seu pé é *katharos*, o que talvez endosse o vínculo etimológico com o sânscrito *śithirá-* "desatado, frouxo" que Martin Peters trouxe novamente à baila (uma hipótese que nem sequer é mencionada por Frisk ou Chantraine).[50] Afora a prática de dança coribântica e dionisíaca como cura para desordens mentais referida por Scullion,[51] a dança catártica ou dotada do poder de desatar a que o deus é chamado a pôr em prática talvez guarde também alguma relação com o fato de Antígone ser mantida no confinamento da sua cela rochosa e estar próxima – o público bem o sabe[52] – do Hades, a divindade "que ata".[53] Não é tanto que Sófocles esteja fazendo uma alusão à "resposta de Elêusis à mortalidade humana" a fim de acalentar as esperanças de Antígone, como Henrichs sugere;[54] antes, ele faz uso do mito, não do culto, para aumentar as expectativas do público, que assim ficaria tanto mais propenso a acreditar na pronta libertação de Antígone ao associá-la a Perséfone.[55]

Assim é que o deus é chamado a vir, com passos de dança, do alto do Parnaso ou através do estreito ressonante. Parnaso e estreito referem-se às localidades não-beócias mencionadas na antístrofe A (o Êuripos separa a Eubéia da Beócia). Essa referência dupla ladeia e abraça a dupla referência a Tebas feita no final da antístrofe e no começo da estrofe seguinte, num esquema quiástico ABBA:

A	1126-33 (Delfos e Eubéia)
B	1134-6 (Tebas)
B	1137-42 (Tebas)
A	1143-5 (Delfos e Eubéia)

[48] Sobre as várias acepções do termo *nosos*, cf. Lloyd (2003), 12 n.2, com referências. Para uma sugestão de nova etimologia da palavra, cf. Willi (2006).
[49] Cf. Krummen (1998), 309 n.32.
[50] Cf. Peters (1993), 95-101.
[51] Scullion (1998), 106-20.
[52] Antígone anseia pela morte (θανεῖν ἐρᾷ 220) e refere a si própria como "noiva de Hades" (816).
[53] Para a etimologia de Hades como "aquele que ata, amarra", cf. Janda (2000), esp. 114ss.
[54] Henrichs (1990), 267.
[55] Ver Seaford (1994), 381s.: "Perhaps […] the invocation of Dionysos to come as the torch-bearing Iakchos of the mysteries implies an analogy between the joyful release of Antigone and of Kore, each from her dark bridal chamber in Hades".

Tebas ocupa o centro da composição e, além de centro geográfico, é também centro temporal: é *agora* (νῦν δέ) que se pede a vinda do deus com a sua dança catártica à cidade para a qual ele é escoltado (πέμπει 1133, presente de um verbo de ação, em oposição a ἴδε 1127, perfeito gnômico de um verbo de percepção)[56] a fim de zelar pelas avenidas que *agora* ecoam ao som da poesia imortal. Mas que poesia imortal seria essa? Não é preciso buscar muito longe: a poesia imortal outra não é senão aquela que entoa o coro nesse mesmo instante, isto é, *o próprio hino cujos versos estamos ouvindo*.

Tal expressão, versos imortais, é usada por Píndaro ao final da *Pítica* 4 (298-9) como uma forma de aludir a si mesmo e a este próprio epinício que celebra Arcésilas:

καὶ κε μυθήσαιθ', ὁποίαν, Ἀρκεσίλα,
εὗρε παγὰν ἀμβροσίων ἐπέων,
πρόσφατον Θήβαι ξενωθείς.

"E ele [Damófilo] contaria, Arcésilas, que fonte de versos de ambrosia encontrou ao ser recentemente entretido como hóspede em Tebas."

Todo o movimento até aqui foi na direção da *cidade* de Tebas (repete-se três vezes a palavra πόλις ao longo do hino, sempre com referência a Tebas e em três casos diversos: 1122, 1138 e 1141). Na antístrofe B inverte-se a tendência, agora sublinhada pela renovada interpelação direta encontrada no início, em um movimento circular.[57] O que era local assume ares cósmicos. As mesmas avenidas tebanas pelas quais o deus zela (ἐπισκοποῦντα 1136) são aquelas às quais é chamado a guardar (ἐπίσκοπε 1148) na condição de corego das estrelas que respiram fogo (contrapartida divina das tochas utilizadas nos rituais dionisíacos). Há uma certa progressão do local para o universal quando se mencionam Sêmele e Zeus na estrofe (ματρὶ σὺν κεραυνίαι 1139) e antístrofe (Ζηνὸς γένεθλον 1149) respectivamente, retomando a linhagem divina com que se inicia

[56] ἴδε pode, é certo, ter sentido presente, mas é melhor interpretá-lo, seguindo Jebb (1888), 201, como perfeito gnômico: "hath (oft) seen thee". Cf. Taragna (1979), 134.
[57] Cf. Taragna (1979), 138, e Kranz (1933), 197: "[…] die gedankliche Gliederung des Chorliedes von zwei Strophenpaaren in die Form αα'β : β', also eine gewisse Zerteilung des zweiten Paares und die gedankliche Lösung der Antistrophe vom Vorangehenden, die sich davon durch Kontrastierung […] abhebt". Como observa Dale (1968), 141, ὑπὲρ κλειτὺν ἢ στονόεντα πορθμόν é um hendecassílabo eolo-coriâmbico com um "dragged close" muito raro (⏑——⏑—⏑⏑—⏑——). Um recurso métrico, talvez se possa dizer, que focaliza a atenção na antístrofe que segue, de maneira análoga ao verso itifálico (7) do peã de Arífron (veja item 1.1.4).

o hino. A noiva/ninfa tebana serve de signo da cidade, e Zeus, do cosmo. Mas os limites são borrados quando reparamos que Dioniso é lá e cá ἐπίσκοπος; quando a poesia com que ressoam as avenidas de Tebas é dita *imortal*; quando os gritos de "evoé!" lançados pelo coro simplesmente ao mencioná-los (εὐαζόντων 1135) encontram paralelo nos brados noturnos (νυχίων φθεγμάτων 1147-8) das tíades, que dançam (em honra de)[58] Íaco – nome que vem de ἰαχή 'grito'. E Íaco recebe o epíteto de dispensador (ταμίαν) pelas suas virtudes salutares, cuja eficácia está intimamente ligada às atividades que o próprio coro desenvolve no momento: é pela dança, com o seu pé catártico, que o deus há de curar a enfermidade em sua condição de ταμίας κώμων, de mestre-de-cerimônias da celebração que, naquele exato momento, ocorre em sua honra.[59]

Assim, o coro alcança máxima eficácia no seu canto ao mimetizar o processo no qual Dioniso é habilmente guiado pelos seus centros de culto até a localidade onde ele, coro, se acha, transformando-a em seguida no palco de uma celebração cósmica que tem por centro o próprio canto entoado.[60] Tebas, destino do trajeto divino minuciosamente traçado pelos versos, converte-se em última instância na própria Atenas, onde o coro, no palco construído em homenagem ao deus, celebra Dioniso no contexto de uma competição trágica em seu louvor.[61] Ponto final das andanças do deus, Tebas o celebra

---

[58] χορεύω tem aqui complemento acusativo. Segundo Furley–Bremer (2001), vol. 2, 279, isso pode significar tanto que as tíades honram Dioniso através da dança (*obiectum affectum*) como incitam a sua epifania por meio dela (*obiectum effectum*). A dança do coro teria então como contrapartida a dança divina catártica; as evoluções do coro seriam espelhadas nos seguidores do deus, ditos περίπολοι (1150), cujo nome, por sua vez, bem pode ser uma alusão às revoluções dos astros. Cf. Taragna (1979), 140: "Le Tiadi che danzano in onore del dio riproducono lo stesso movimento circolare delle stelle che ruotano intorno al χορηγός; come il movimento degli astri è tramutato in danza rituale, cosí la danza delle Tiadi è tradotta in immagine del movimento stellare'.

[59] ταμίας κώμων é expressão usada por Píndaro na *Ístmica* 6, 57-8. É sobretudo nessa condição, de intendente ou organizador (ταμίαν, ἐπισκοποῦντα) da própria ode laudatória, que Dioniso é chamado por esse hino clético a fazer a sua epifania. Pela dança o deus cura a enfermidade em reconhecimento ao louvor que lhe é dirigido pela própria dança do coro. Kamerbeek (1978), 190, faz referência à passagem pindárica, sem maiores comentários; Furley–Bremer (2001), vol. 2, 279, sugerem que o encargo de "Íaco dispensador" refere-se à dupla função divina de distribuir os frutos da terra e guiar os iniciados a uma espécie de felicidade no Hades.

[60] Cf. Segal (1981), 205: "The Dionysos who leads the remote 'fire-breathing stars' in the last ode is also the Dionysos celebrated by the performance itself". Cf. Wilamowitz (1859), vol. 3, 149: "[…] das Dionysoslied der Antigone is nur so erklärlich". *Contra*: Dorsch (1983), 221 n.120. Como se vê, a auto-referência do coro pode expressar-se não apenas no uso da primeira pessoa, ao contrário do que afirma Henrichs (1994-5), 26, em artigo fundamental sobre o assunto: "In choral lyric as well as in the choral odes of tragedy and comedy, choral self-referentiality is always expressed in the first person".

[61] Acerca do "nexo ateniense" de nossa ode, cf. Vicaire (1968), esp. 358-65, Bierl (1989), 51s., Bierl (1991), esp. 131s., e Henrichs (1990), 266ss. Para Furley–Bremer (2001), vol. 2, 279, "the poet contrives a

em cantos (dos quais nosso hino é porta-voz) cuja magnitude só tem paralelo na dança cósmica das estrelas. Dessa dança,[62] o cenário é a própria Tebas, e reúnem-se nela o universal e o local; as estrelas são trazidas para perto, onde se confundem astros e fiéis em uma única celebração, na qual falta apenas o convidado principal – Dioniso.

Com Dioniso bem pode ser que a tragédia nada tenha a ver, e estou inclinado a concordar com quem[63] nega que o coro tenha uma identidade ritual onipresente – ou seja, que o coro é sempre parte da ação trágica e rende simultaneamente culto a Dioniso. E tampouco me parece que o papel dos coristas como participantes de um ritual dionisíaco condiciona fundamentalmente a interpretação das odes. Mas no caso específico da nossa ode, creio que o contexto cultual do festival, longe de ser irrelevante, foi tomado em consideração pelo autor precisamente para salientar a função irônica que em geral ele atribui a essas odes extáticas (antes chamadas "hiporquemas") em outras peças (*Édipo Rei* 1086-97, *Ájax* 693-705, *Traquínias* 205-21). Mal terminado o nosso hino, sobrevém a notícia das mortes de Hêmon e Antígone; o contraste entre as esperanças frustradas do coro e a sua celebração eufórica[64] torna-se tanto mais incisivo pela aparente impressão de normalidade ritual criada pela ode, que mescla a ordem cósmica com a Tebas mítica para daí baixá-las à performance coral na própria Atenas. Não atribuo, note-se, poder ritual efetivo à ação ritual realizada pelos coreutas; o ritual mantém o seu caráter metafórico,

---

sort of ring composition, in so far as the identification of the Eleusinian Iakchos with Dionysos here corresponds to the juxtaposition of Dionysos with Eleusinian Deo in the opening stanza".

[62] Cf. Henrichs (1996b), 46: "Wie so oft, wenn das rituelle Rollenverhalten seiner Verehrer auf den Gott übertragen wird, erscheint Dionysos auch hier in doppelter Funktion: als aktiver Mittänzer, aber auch als göttlicher Rezipient des Tanzes, dem zu Ehren das kultische Tanzen stattfindet und der sozusagen 'betanzt' wird".

[63] Scullion (2002), esp. 118, 121 e 134, e Furley (1999-2000), 186s.: "I do not believe these moments of self-referentiality in choral odes represent any kind of break with the dramatic illusion. […] I believe that choric self-referentiality in tragedy mirrors the self-referentiality of such cult hymns, and in no way reminds the audience that the chorus is dancing for Dionysos, rather than the purpose required by the play". *Contra*, por exemplo, Henrichs (1994-5), (1996a), (1996b) e Sourvinou-Inwood (2003), 52: "If tragic choruses were indeed perceived, albeit not as dominantly, as choruses for Dionysos in the present, it follows that in the fifth century tragic performances were not perceived as ritual only in the sense that they were part of the festival of Dionysos and were framed by ritual; the tragedies themselves were shot through by ritual, not only insofar as ritual acts were important in the action in the other world enacted by the tragedy, but also, and more importantly, it was shot through by ritual performed in the present; so tragedy itself could not have been perceived as other than fundamentally religious". Sobre a relação entre ritual e drama, cf. Parker (2005), cap. 7 ("Religion in the Theatre"), 136-52, Krummen (1998), Friedrich (1996), esp. 269, e Easterling (1993).

[64] Kranz (1933), 213: "[…] ist es [das hoffnungsfreudige Lied] verklungen, so öffnet sich ein Abgrund". Ver ainda Stehle (2004), 150, tecendo comentários sobre o *Íon* de Eurípides: "[…] the more intense a spectator's identification with the choral 'I', the more sharply the outburst of violence at the end would intrude on the illusion".

continua a ser parte da ficção, mas Sófocles o explora, como fato, em benefício do efeito artístico.[65] Nesse caso específico talvez seja lícito afirmar com Christiane Sourvinou-Inwood que há "uma certa permeabilidade" entre o mundo da peça e o aqui e agora da perfomance trágica, ou antes uma "dupla identidade" [66] dos hinos cantados pelo coro. As expectativas do público são assim insufladas; a dramatização trágica das ações rituais produz uma sensação de realidade cultual justamente em benefício do efeito literário, amplificando o impacto das notícias aterradoras trazidas pelo mensageiro. A presença de Dioniso, tão almejada, revela-se absoluta ausência. Sófocles, porém, insiste em manter viva a ambigüidade quanto à presença ou ausência divina; a catástrofe que põe fim à peça, pode-se argumentar, é talvez maquinada voluntariamente pelo deus – sua presença nos eventos é mais notável do que nunca, muito embora frustre ironicamente os anseios mais profundos do coro. Se Sófocles "via o culto orgiástico com uma certa distância irônica", como sugere Scullion[67] – isso deve necessariamente permanecer uma questão em aberto; mas é razoável supor, como faz Burton, que "uma prece endereçada por cidadãos tebanos ao deus tebano suscitaria uma pronta resposta dos atenienses sentados no teatro desse mesmo deus Dioniso para assistir a peças representadas como parte do culto a ele devido". [68]

A ode une inextricavelmente o instante presente da celebração (a Atenas histórica da Dionísia urbana), o passado mítico (a Tebas de Antígone e Creote) e o universo cósmico das entidades celestes – todos eles imbuídos da presença divina. Fatos tebanos são amplificados de modo a serem vistos em seu contexto cósmico[69] e simultaneamente afunilados para o hino entoado pelo coro ateniense. Ao valer-se de estratégias retóricas para canalizar a atenção e favor divinos, o coro instiga Dioniso a deixar os seus centros cultuais mais remotos e vir a Tebas a fim de curar a cidade pela dança, e o faz oferecendo em troca a canção-dança que eles, como grupo de dançarinos na orquestra, apresentam. Tebas entrelaça-se a Atenas, e ambas são subsumidas sob a ordem cósmica.

---

[65] Cf. Friedrich (1996), 269.
[66] Ver Sourvinou-Inwood (2003), 51 n.126, e 52.
[67] Scullion (2002), 136.
[68] Burton (1980), 134.
[69] See Rohdich (1980), 211s.: "Das Lied stellt das menschliche Leben in den Rahmen des kosmischen […]; diesselbe Kraft, die den Kosmos erhält, wird auch die Polis bewähren".

1.1.3 Calímaco, *Hino a Apolo* (55-104)

Outro exemplo bastante requintado da capacidade poética de seduzir o deus para perto através da estrutura do poema é o *Hino a Apolo* de Calímaco. Interessam-me aqui os versos 55-104.

Φοίβωι δ' ἐσπόμενοι πόλιας διεμετρήσαντο
ἄνθρωποι· Φοῖβος γὰρ ἀεὶ πολίεσσι φιληδεῖ
κτιζομένηισ', αὐτὸς δὲ θεμείλια Φοῖβος ὑφαίνει.
τετραέτης τὰ πρῶτα θεμείλια Φοίβος ἔπηξε
καλῆι ἐν Ὀρτυγίηι περιηγέος ἐγγύθι λίμνης.
Ἄρτεμις ἀγρώσσουσα καρήατα συνεχὲς αἰγῶν
Κυνθιάδων φορέεσκεν, ὁ δ' ἔπλεκε βωμὸν Ἀπόλλων,
δείματο μὲν κεράεσσιν ἐδέθλια, πῆξε δὲ βωμόν
ἐκ κεράων, κεραοὺς δὲ πέριξ ὑπεβάλλετο τοίχους.
ὣδ' ἔμαθεν τὰ πρῶτα θεμείλια Φοῖβος ἐγείρειν.
Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττωι,
καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἡγήσατο λαῶι,
δεξιὸς οἰκιστῆρι καὶ ὤμοσε τείχεα δώσειν
ἡμετέροις βασιλεῦσιν· ἀεὶ δ' εὔορκος Ἀπόλλων.
ὤπολλον, πολλοί σε Βοηδρόμιον καλέουσι,
πολλοὶ δὲ Κλάριον, πάντη δέ τοι οὔνομα πουλύ·
αὐτὰρ ἐγὼ Καρνεῖον· ἐμοὶ πατρώιον οὕτω.
Σπάρτη τοι, Καρνεῖε, τόδε πρώτιστον ἔδεθλον,
δεύτερον αὖ Θήρη, τρίτατόν γε μὲν ἄστυ Κυρήνης.
ἐκ μέν σε Σπάρτης ἕκτον γένος Οἰδιπόδαο
ἤγαγε Θηραίην ἐς ἀπόκτισιν· ἐκ δὲ σε Θήρης
οὖλος Ἀριστοτέλης Ἀσβυστίδι πάρθετο γαίηι,
δεῖμε δέ τοι μάλα καλὸν ἀνάκτορον, ἐν δὲ πόληι
θῆκε τελεσφορίην ἐπετήσιον, ἣι ἔνι πολλοί
ὑστάτιον πίπτουσιν ἐπ' ἰσχίον, ὦ ἄνα, ταῦροι.
ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε, σεῖο δὲ βωμοί
ἄνθεα μὲν φορέουσιν ἐν εἴαρι τόσσα περ Ὧραι
ποικίλ' ἀγινεῦσι ζεφύρου πνείοντος ἐέρσην,
χείματι δὲ κρόκον ἡδύν· ἀεὶ δέ τοι ἀέναον πῦρ,
οὐδέ ποτε χθιζὸν περιβόσκεται ἄνθρακα τέφρη.
ἦ ῥ' ἐχάρη μέγα Φοῖβος, ὅτε ζωστῆρες Ἐνυοῦς
ἀνέρες ὠρχήσαντο μετὰ ξανθῆισι Λιβύσσηις,
τέθμιαι εὖτέ σφιν Καρνειάδες ἦλυθον ὧραι.
οἳ δ' οὔπω πηγῆισι Κύρης ἐδύναντο πελάσσαι
Δωριέες, πυκινὴν δὲ νάπησ' Ἄζιλιν ἔναιον.
τοὺς μὲν ἄναξ ἴδεν αὐτός, ἑῆι δ' ἐπεδείξατο νύμφηι
στὰς ἐπὶ Μυρτούσσης κερατώδεος, ἧχι λέοντα
Ὑψηὶς κατέπεφνε βοῶν σίνιν Εὐρυπύλοιο.
οὐ κείνου χορὸν εἶδε θεώτερον ἄλλον Ἀπόλλων,

οὐδὲ πόλει τόσ' ἔνειμεν ὀφέλσιμα, τόσσα Κυρήνηι,
μνωόμενος προτέρης ἁρπακτύος. οὐδὲ μὲν αὐτοί
Βαττιάδαι Φοίβοιο πλέον θεὸν ἄλλον ἔτισαν.
ἰὴ ἰὴ παιῆον ἀκούομεν, οὕνεκα τοῦτο
Δελφός τοι πρώτιστον ἐφύμνιον εὕρετο λαός,
ἧμος ἐκηβολίην χρυσέων ἐπεδείκνυσο τόξων.
Πυθώ τοι κατιόντι συνήντετο δαιμόνιος θήρ,
αἰνὸς ὄφις. τὸν μὲν σὺ κατήναρες ἄλλον ἐπ' ἄλλωι
βάλλων ὠκὺν ὀϊστόν, ἐπηύτησε δὲ λαός·
'ἰὴ ἰὴ παιῆον, ἴει βέλος, εὐθύ σε μήτηρ
γείνατ' ἀοσσητῆρα'· τὸ δ' ἐξέτι κεῖθεν ἀείδηι.

(É seguindo os passos de Febo que nós homens traçamos os limites das cidades, pois a Febo sempre agrada a sua construção, e Febo ele próprio lhes tece os fundamentos. Aos quatro anos, Febo firmou pela primeira vez os fundamentos na bela Ortígia, próximo ao lago circular. [60] Ártemis em caça acumulava cabeças e mais cabeças de cabras do Cintos, enquanto ele, Apolo, firmava um altar. De chifres ele construiu a base, de chifres firmou o altar, com chifres ergueu as paredes ao redor. Assim Febo aprendeu pela primeira vez a erguer fundamentos.
[65] Febo também a Battos indicou a minha cidade de solo fecundo e guiou, na forma de corvo, à direita do chefe, a entrada do seu povo na Líbia, e jurou que daria as muralhas a nossos reis. Apolo sempre cumpre os seus juramentos.
Ó Apolo, muitos chamam-te Boedrômio, [70] muitos Clário, em toda a parte inúmeros são os teus nomes. Mas eu, eu chamo-te Carneio: tal é a minha tradição. Esparta, Carneio, foi a tua primeira sede, Tera a segunda, a terceira foi a cidade de Cirene. De Esparta um descendente de Édipo, seis gerações depois dele, [75] conduziu-te com os seus colonos a Tera; e de Tera Aristóteles o Forte levou-te à terra dos Asbistas; ele te construiu um templo esplêndido e instituiu o sacrifício no qual, a cada ano, touros em quantidade têm o seu fim, caindo sobre os seus flancos. [80] *Iê*, *iê* Carneio, deus de muitas preces, os teus altares na primavera carregam-se de tantas flores variegadas quantas as Horas trazem sob o Zéfiro que sopra orvalho, e no inverno, do doce açafrão; sempre brilha para ti o fogo que jamais se extingue, e nunca o carvão do dia anterior é engolido pela cinza. [85] Grande foi o júbilo de Febo quando, chegado o tempo das festas carnéias, os homens de Ênio, dotados dos seus cinturões, organizaram uma dança entre as líbias loiras. Os dórios ainda não haviam sido capazes de aproximar-se da fonte de Cire: eles moravam em Azílis de vales cerrados. [90] O rei Febo os viu e os mostrou à sua noiva, do alto do rochedo Mirtousa, lá mesmo onde a filha de Hipseu dera cabo do leão que dizimava os bois de Eurípilo. Jamais Apolo viu coro mais divino que aquele, jamais concedeu tantos benefícios a uma cidade quanto a Cirene, [95] em recordação do rapto de outrora. E os batíadas eles próprios também não renderam homenagens a outro deus mais que a Apolo. "*Iê*, *iê* peã!", nós ouvimos, pois o povo de Delfos inventou primeiro esse refrão, quando com o teu arco dourado tu deste prova de ser arqueiro habilidoso. [100] Ao descer a Pito, tu encontraste a fera prodigiosa, a terrível serpente. Tu a mataste atirando uma flecha veloz atrás de outra, e o povo bradou: "*Iê*, *iê* peã! Lança a tua flecha, deus auxiliador desde que a tua mãe te deste à luz". E desde então, assim tu és aclamado.)

Num primeiro movimento, Calímaco conduz deus (e público) do geral ao particular. Versos 55-64 mantêm-se no plano geral, e narram a predileção de Apolo pelas cidades, sua participação ativa em lhes tecer os fundamentos, seu gosto precoce tal como manifesto na confecção do Altar dos Chifres em Delos; nos versos seguintes (65-8) passa-se do geral ao particular, das cidades à cidade de Cirene, ao papel ativo da divindade na sua fundação, sua promessa de edificar muralhas e transferi-las aos reis cirenos.

A princípio, a relação de Apolo é com os homens em geral – com os homens e as suas cidades. Abrem os dois primeiros versos, em posição enfática, os dois pólos dessa relação, Febo e os homens (Φοίβωι 55, ἄνθρωποι 56).[70] As cidades, estas, figuram em dupla anáfora (sublinhada pelo políptoto) ligadas ao nome de Apolo (Φοίβωι… πόλιας 55 ~ Φοῖβος… πολίεσσι 56).[71] Tanto no geral como no particular Apolo assume um papel ativo, é sujeito das ações; no trato com os homens, é ele quem age, quem indica (ἔφρασε 65), quem guia (ἡγήσατο 66), os homens o seguem (ἑσπόμενοι 55).

Dos homens passamos a um único homem, Battos, e ambos, deus e mortal, para maior ênfase, figuram também em posição de destaque, abrindo e fechando o hexâmetro (#Φοῖβος… Βάττωι# 65). Aliás, essa seção dedicada a fornecer um exemplo específico aos poderes fundadores do deus, dos quais Battos é beneficiário, começa e termina com Apolo (#Φοῖβος 65 – Ἀπόλλων# 68),[72] formando uma unidade. A seção de caráter geral também é circunscrita pela tripla repetição, duas no início, uma no verso final, do sintagma θεμείλια Φοῖβος (57, 58 e 64), nas três vezes seguido de um verbo incomum do ponto de vista semântico (tecer ὑφαίνει 57, fixar ἔπηξε 58, erigir ἐγείρειν 64),[73] e duas vezes precedido pela locução adverbial τὰ πρῶτα (58, 64). Três também são as vezes que a conjunção καί é repetida, a primeira delas (65) com valor particularizante,[74] convergindo o foco para o exemplo específico.

Finda, portanto, essa marcha do geral ao particular – na qual o deus foi sujeito ativo e descrito na terceira pessoa ("Er-Stil") –, com Apolo na ponta do verso, no caso

[70] Williams (1978), 55.
[71] Ibid., 56.
[72] Cf. a posição métrica polar de Ártemis e Apolo nos versos 60-1.
[73] Cf. Williams (1978) *ad loc*., o qual observa também que se trata de uma alusão a uma passagem do *Hino Homérico a Apolo* (254=294).
[74] Cf. Race (1990), 97 n.33, e veja a seguir análise da *Neméia* 7, 1-8, de Píndaro (item 1.1.6).

nominativo (᾽Απόλλων# 68). No vocativo, porém, inicia o verso seguinte (#ὦπολλον 69), e agora, tratado na segunda pessoa ("Du-Stil"),[75] ele não é mais sujeito, mas objeto[76] das ações. Se antes ele guiara, como corvo, o povo que entrava na Líbia (ἡγήσατο 66), agora é a sexta geração posterior a Édipo que o guia (ἦγαγε 75), é Aristóteles (ou seja, Battos) que o porta (πάρθετο 76) à terra dos Asbistes. Entre acusativo e dativo oscilam os pronomes enclíticos que a ele se referem (σε 69, 74, 75, τοι 70, 72, 77), mas é também pelos pronomes, estes de primeira pessoa, que se torna mais suave o encadeamento entre as partes descritiva (55-68) e apelativa (69ss.): foi a *minha* cidade (ἐμὴν πόλιν 65), diz o poeta, que Febo indicou a Battos, foi aos *nossos* reis (ἡμετέροις βασιλεῦσιν 68) que ele prometeu dar muralhas. Passando ao "Du-Stil", após o vocativo (69), Calímaco constrói um crescendo em forma de priamel (πολλοί… πολλοί δέ… πάντη δέ… 69-70)[77] cujo clímax é o adjetivo Καρνεῖον, ladeado pelos pronomes pessoais de primeira pessoa ἐγώ e ἐμοί.

Na verdade, o encadeamento das partes promovido pelos pronomes reflete uma estrutura mais ampla. Versos 65-96 formam um conjunto dedicado a Cirene, e também aqui Calímaco cuidou de lhe demarcar os limites:[78] o primeiro verso contrabalança o último, expressando o vínculo entre Apolo e os batíadas na ordem quiástica dos termos Φοῖβος… Βάττωι (65) e Βαττιάδαι Φοίβοιο (96). Assim, os mesmos versos (65-8) que haviam servido para particularizar o relato que o precede (55-64), inauguram agora uma seção que irá pelo mesmo caminho, não mais do geral ao particular, mas do passado ao presente, do distante ao próximo. Tema da narrativa é como Apolo foi levado – ou antes, trazido – de Esparta até Cirene via Tera. O trajeto é dado a ver *in nuce* nos versos 72-3, na clareza da disposição dos seus membros: Esparta e Cirene nas duas pontas do hexâmetro, Tera junto à cesura. O restante da seção desdobra e detalha esse esquema, numa crescente aproximação a Cirene que se dá, porém, em duas etapas, cada qual marcada por um estilo – apelativo ou descritivo. A partir do verso 69, como vimos, Apolo

[75] Sobre ambos os estilos, convencionais nos hinos, cf. Norden (1913), 143-63 ("Du-Stil") e 163-66 ("Er-Stil").
[76] Cf. Calame (1993), 39.
[77] Cf. Williams (1978), 66, sobre a combinação de anáfora, políptoto e trocadilho etimológico na seqüência ᾽Απόλλων (68) | ὦπολλον πολλοί… (69) | πολλοὶ… πουλύ (70).
[78] Williams (1978), 63.

é interpelado de forma direta, e o "Du-Stil" estende-se até o verso 84; dos versos 85-96, torna-se ao "Er-Stil".

Primeiro narram-se em ordem cronológica (69-84) as etapas da colonização, como os descendentes de Édipo conduziram Apolo Carneio de Esparta a Tera, onde Battos o levou até o território da população nativa da Líbia, os Asbistes, e lhe edificou um templo e lhe instituiu um sacrifício anual de touros em massa. Ainda não chegamos a Cirene propriamente dita, mas do passado somos transferidos ao instante atual, com a transição dos aoristos (ἤγαγε 75, πάρθετο 76, δεῖμε 77, θῆκε 78) para o tempo presente (πίπτουσιν 79, φορέουσιν 81, ἀγινεῦσι 82, περιβόσκεται 84). Da primeira Carnéia, tal como a viu nascer Battos, passamos sem sobressaltos à sua repetição anual, ou antes aos sacrifícios que se prolongam pelo ano afora,[79] *até o momento presente*. Antecipa-se aqui o fecho etiológico da nossa passagem (98-104), no qual passado e presente se fundem ao relatar-se a origem do refrão cultual que ouvimos também aqui (80 ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε '*iê iê* Carneio, deus de tantas preces'). Por meio do jogo dos tempos verbais e sobretudo pelo refrão, o poema é alçado ao contexto dos primeiros colonizadores – refrão este posto em destaque por Calímaco não só pela seqüência de homeoteleutos[80] dos versos 78-80, todos marcados pela cesura bucólica,

‖ ἦι ἔνι πολλοί
‖ ὦ ἄνα, ταῦροι.
ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε, σεῖο δὲ βωμοί,

mas também por localizar-se bem no centro da seção dedicada a Cirene (65-96).

Numa segunda etapa (85-96), novamente em "Er-Stil", seguimos no rumo de Cirene, mas o assunto já não são os sacrifícios, e sim a dança. Tornam ao tempo passado os verbos para narrar qual não foi a alegria de Febo ao assistir às danças (pírricas?) de homens em meio a líbias loiras, não ainda em Cirene, mas em Azílis, pois os dórios, sublinha o poeta, "ainda não haviam podido aproximar-se da fonte Cire" (88). Quem se acha, ele sim, no futuro sítio de Cirene, é Apolo, que com a sua noiva (a ninfa Cirene)

[79] Cf. Williams (1978), 71, sobre ἐπετήσιον.
[80] Ibid., 72.

aprecia o espetáculo do coro, sobre o rochedo Mirtousa,[81] onde ela (filha de Hipseu) dera cabo do leão que dizimava os bois de Eurípilo. Aqui finalmente chegamos a Cirene, cidade à qual Apolo concedeu benesses como a nenhuma outra (94); coro e deus agora se fundem em dois hexâmetros balanceados:[82]

93 οὐ κείνου χορὸν εἶδε **θεώτερον** || ἄλλον ᾽Απόλλων#
96 #Βαττιάδαι Φοίβοιο πλέον **θεὸν** || ἄλλον ἔτισαν

(Jamais Apolo viu coro mais divino que aquele; [Nem] os batíadas [eles próprios] honraram outro deus mais que a Febo.)

Vindos de Esparta, Tera e Azílis, alcançamos Cirene em meio às celebrações do coro, e podemos ouvi-lo, escutar os seus refrões "iê iê peã!" (ἰὴ ἰὴ παιᾶον ἀκούομεν 97) – ou será que é o coro de jovens a quem o narrador, no começo do hino, ordenara aprestar canto e dança (οἱ δὲ νέοι μολπήν τε καὶ ἐς χορὸν ἐντύνεσθε 8) e exclamar "iê iê" (ἰὴ ἰὴ φθέγγεσθε 25)? Do passado tornamos ao tempo verbal presente (ἀκούομεν 'ouvimos' 97) num breve relato (97-104) sobre a origem desse grito ritual – num *aition* que mescla presente e passado na ficção de um cenário cultual para o hino.[83] Ouvimos *agora* o refrão ἰὴ ἰὴ παιᾶον porque, ao deparar-se Apolo com a serpente em Pito, o povo bradou *então* "iê iê peã, lança a tua flecha" (ἰὴ ἰὴ παιᾶον, ἵει βέλος 103). Daí ele ser desde então celebrado (ἀείδηι 104 – presente) dessa forma, em Delfos e Cirene – *inclusive no nosso próprio poema*.

Complexa é assim a estrutura do hino, com as suas antecipações, transições marcadas, com a sua integração de planos temporais e geográficos. Faço aqui um esboço do esquema para melhor visualização:

[81] κερατώδεος (91) faz eco às formas κεράεσσιν (62), κεράων, κεραούς (63), referentes ao altar dos chifres construído por Apolo em Delos. Sugere-se, assim, uma ligação entre Delos e Cirene.
[82] Cf. Williams (1978), 80.
[83] Calame (1993), 45: "In the play with verbal tenses and enunciative stances, the interaction tends to efface limits between legendary or 'mythological' time and the time taken to perform the poem, the 'ritual' time, a continuity is woven between these two temporal dimensions which aims at superimposing them". Cf. ainda Bing (1993), 186 n.16, e, sobre o caráter mimético do hino, Harder (1992), Falivene (1990) e Prestagostini (1991).

55-68 geral-particular (Er-Stil)
    55-64 geral
    65-68 particular
65-96 aproximação a Cirene
    65-68 Apolo sujeito (Er-Stil)
    69-84 Apolo objeto (Du-Stil); sacrifícios; passado → presente
    85-96 coro (Er-Stil); passado →
97-104 *aition* (Du-Stil); presente

A complexidade estrutural, no caso de Calímaco, é parte integrante do propósito por ele perseguido, de borrar as fronteiras entre presente cultual e passado mítico. Nem sempre, é claro, as estratégias retóricas para atrair a divindade são tão refinadas – mas nem por isso elas revelam-se menos eficazes. Um bom exemplo é o peã de Arífron (*PMG* 813).

1.1.4 Arífron, *Peã a Higéia* (*PMG* 813)

Poucos foram os hinos que desfrutaram durante séculos de tão ampla notoriedade como o peã a Higiéia composto por Arífron de Sícion. Datado provavelmente do século IV a.C., é mencionado por Luciano como um poema conhecidíssimo e sempre na boca de todos (τό γνωριμώτατον ἐκεῖνο καὶ πᾶσι διὰ στόματος). Ateneu o cita e a ele se refere como "peã"; ao todo quatro autores dos séculos segundo e terceiro depois de Cristo lhe fazem alusão ou o transcrevem;[84] além da lápide de Epidauro, onde o poema fazia parte do culto a Asclépio, há uma outra, que se encontra em Kassel na Alemanha – uma peça volumosa, para lá transportada como troféu ou talismã por tropas de Hessen no século XVII. [85]

Parece, no entanto, que o poema permaneceu na obscuridade por quatrocentos anos antes de ganhar fama. O silêncio que se interpõe entre a primeira inscrição e um punhado de atestações séculos mais tarde pode muito bem ser imputado ao caráter fragmentário da transmissão, mas sugere antes um renascimento. Um renascimento que, de acordo com Ewen Bowie,[86] é comparável ao do peã de Sófocles inscrito no

[84] Luciano, *Pro lapsu inter salutandum* 6; Ateneu, *Deipnosophistae* 15,701f-702b; Máximo de Tiro 7,1a; Sexto Empírico, *Adversus mathematicos* 11,49; Plutarco, *De fraterno amore* 2,3 = *Mor.* 479a; id., *De virtute morali* 10,3 = *Mor.* 450b. Além de Ateneu, o poema acha-se preservado em outro manuscrito, que dele oferece, em termos gerais, a melhor versão: o código grego anônimo Ottobonianus 59 II, fol. 31^{v}.
[85] Epidauro *IG* 4.1.132; Kassel *IG* 3^{2} 4533.
[86] Comunicação pessoal.

monumento de Serápion e também ao peã eritreu, cuja história epigráfica possui perfil bastante semelhante ao do de Arífron.

Não é algo inusitado a sobrevivência de antigos hinos em cultos recentes. Além do peã a Asclépio de Sófocles (*PMG* 737) e da pedra na qual o poema de Arífron está inscrita, que junto com duas outras pedras encontradas em Epidauro acham-se gravadas com hinos, pode-se mencionar também o hino de Creta a Zeus do Monte Dicta, preservado através de um registro tardio (III século d.C.?) copiado de uma inscrição bem mais antiga.[87] Quanto a nosso poema, parece quase certo que ele integrava o programa ritual do culto a Asclépio em Epidauro, sendo cantado nas primeiras horas do dia entre demais canções que acompanhavam a abertura do santuário durante a alvorada.[88] Embora provável que as inscrições envolvessem leitura e performance, possível é também, devemos admiti-lo, que elas fossem utilizadas, não como parte do ritual diário, mas sim como oferendas votivas.[89] Maas[90] expressa as suas dúvidas quanto ao fato de que oferendas votivas a Asclépio em Epidauro – ou mesmo qualquer outro hino inscrito, como os de Filodamo, Arístono, Ísilo e Limênio – tivessem algo a ver com canções empregadas no culto: antes, tais hinos haverão de ter sido inscritos às expensas do próprio autor ou em sua honra. O *Certame entre Homero e Hesíodo*[91] narra como Homero, tendo aportado a Delos para o festival, tomou posição junto ao altar dos chifres e recitou seu "hino a Apolo", ao que os délios lhe redigiram o poema numa tábua pintada de branco (λεύκωμα) e a dedicaram no templo de Ártemis. O historiador Górgon,[92] por sua vez, menciona a consagração do texto da *Olímpica* 7 de Píndaro, cinzelado na pedra com letras douradas, no templo de Atena em Lindos.

Solene, e não em pequeno grau, parece ter sido a inscrição de hinos em locais de culto.[93] Antes de transferir à pedra o peã que compusera a Apolo e Asclépio, Ísilo encarregou um certo Astiledas de consultar o oráculo em Delfos sobre a conveniência do seu propósito. Como o procedimento parece ter-se revestido de uma função simbólica, não admira que muitos dos peãs délficos fossem inscritos em tabletes nos muros do

[87] Cf. item 1.1.16.
[88] Cf. Wagman (1995), 172, e Maas (1933), 154.
[89] Devlin (1995), 114.
[90] Maas (1933), 155 n.3.
[91] *Certamen Homeri et Hesiodi*, 314-320.
[92] Schol. Pind. *Ol.* 7,1 (Drachmann), *FGrHist* 515 F 18.
[93] Devlin (1995), 114 n.9.

Tesouro ateniense.[94] Seja como for, o peã de Arífron – após jazer em estado dormente por tão longo tempo – despertou para a vida tanto em sua versão escrita (embora a pedra de Kassel, infestada de erros, mal se preste à leitura) quanto em sua versão oral (o peã simpótico tal como o conhecemos da prece prandial relatada por Ateneu).

Se o peã possuía, como é plausível supor, uma função diária no culto de Epidauro, não menos em casa ele achava-se no contexto da libação ao término de um banquete. Seria, no entanto, um erro identificar nisso uma mudança de um cenário estritamente religioso para uma forma de canto mais secularizada. Talvez se possa dizer que o peã simpótico, mais que uma simples formalidade indispensável, era cantado como um verdadeiro rito em reuniões festivas, por gente imbuída das suas origens religiosas. Uma vez concluída a refeição, as mesas eram recolhidas e aos deuses ofertavam-se três libações, antes que se começasse propriamente a beber. A terceira delas era acompanhada pelo peã entoado em uníssono.[95] Sendo o peã de Arífron o único exemplo que restou de um peã simpótico (com exceção, talvez, do "Hino a Virtude" [96] de Aristóteles), é difícil precisar os detalhes. Talvez baste dizer que, ao cumprir a sua dupla função como objeto cultual ou votivo e como canção entoada em simpósios, o nosso hino revela como a religião costumava permear todas as esferas da vida grega antiga, não sendo apropriada a rígida distinção entre "religioso" e "profano".

Tendo em mente esse breve pano de fundo, voltemos ao peã de Arífron (*PMG* 813). Muito do seu sucesso e longevidade deve-se a uma combinação de conteúdo singelo e delicadeza de expressão. A mensagem é simples: ninguém é feliz sem saúde, sem ela ninguém pode usufruir as outras dádivas divinas.[97]

---

[94] Ibidem. Os atos da irmandade dos Arvais, que Devlin cita como exemplo, talvez sejam um paralelo interessante. Beard (1985) afirma que "the writing of the Arval record is […] essentially a non-utilitarian activity. […] there is no good reason to suppose that any of the Arval Acta were ever used or read at all" (137); "The act of writing in the Arval cult formed part of the ritual activity itself and its purpose was as 'symbolic' as the rites and sacrifices it records" (139).

[95] Xen. *Simp.* 2,1, Pl. *Simp.* 176a, Feréc. *Pers.* fr.138.5 Kassel-Austin, Antífon fr.4 Kock; Plut. *Quaest. conv.* 615b; cf. Ésquilo, *Ag*. 246-7, *Supl*. 27, *Coé*. 578, *Eum*. 759-60, Sófocles fr.425 Radt. Cf. Murray (1990), 6.

[96] Bowra (1938) 186: "Aristotle modelled his poem on the Paean but added to it some characteristics of the θρῆνος […]". Veja análise do poema a seguir (item 1.1.5).

[97] Este é um *topos* hínico: "contigo tudo é possível, sem ti, nada". Cf. Pínd. *N.*7,3-8, *O.*14,5-8, Cleantes *Zeus* 15, Keyssner (1932), 29, Norden (1913), 157, 159 n.1, Libânio *Hino a Ártemis* 25 e Devlin (1995) 383 n.106, 279. A formulação binária, na qual um termo negativo é aliado ao seu equivalente positivo, é traço estilístico característico da linguagem hínica indo-européia. Cf. Schmitt (1967), 266-9, Gonda (1959),

1 ῾Υγίεια βροτοῖσι πρεσβίστα μακάρων, μετὰ σεῦ
ναίοιμι τὸ λειπόμενον βιοτάς, σὺ δέ μοι πρόφρων ξυνείης.
εἰ γάρ τις ἢ πλούτου χάρις ἢ τεκέων
ἢ τᾶς ἰσοδαίμονος ἀνθρώποις βασιληίδος ἀρχᾶς ἢ πόθων,
5 οὓς κρυφίοις ᾽Αφροδίτας ἔρκεσιν θηρεύομεν,
ἢ εἴ τις ἄλλα θεόθεν ἀνθρώποισι τέρψις ἢ πόνων
ἀμπνοὰ πέφανται,
μετὰ σεῖο, μάκαιρ᾽ ῾Υγίεια,
τέθαλε καὶ λάμπει Χαρίτων ὀάροις.
10 σέθεν δὲ χωρὶς οὔτις εὐδαίμων ἔφυ.

(Higiéia, para os mortais a mais venerável entre os deuses, contigo possa eu conviver o resto da minha vida, e possas tu benigna acompanhar-me. Pois se reluz algum deleite propiciado pela riqueza ou pelos filhos, ou pelo poder régio que iguala os homens às divindades, ou pelos desejos, de que saímos à caça com as armadilhas secretas de Afrodite, ou se [reluz] algum outro prazer concedido aos homens pelos deuses ou algum alívio dos pesares, contigo, abençoada Higiéia, eles vicejam e brilham na fala das Graças. Ora, sem ti ninguém é feliz na vida.)

São dois os temas em torno dos quais gira todo o hino, cada qual firmado em uma oposição: 1) homens – deuses; 2) presença – ausência.

O contraste entre deuses e homens resulta explícito já nas duas primeiras palavras do peã. Como é costume da dicção hínica, a deusa figura em primeiro lugar, em posição de destaque; que entre os deuses ela seja a mais venerável para os mortais é reforçado pela posição que os mortais ocupam em relação à deusa no interior do verso, em proximidade imediata (# ῾Υγίεια βροτοῖσι). A mesma vizinhança é repetida no segundo verso, agora na forma de pronomes pessoais (σύ… μοι), também eles nos mesmos casos – nominativo e dativo – que os nomes a que se referem. Mas com uma diferença: se antes a menção era aos mortais em geral, agora o poeta, ao fazer a sua prece, converge o foco sobre si próprio ("possas *tu*... acompanhar-*me*"), num movimento que, como veremos, percorre todo o hino.

Nesses dois versos introdutórios, a adjacência imediata dos nomes e pronomes a que aludimos cumpre um propósito claro: reforçar a estrutura redundante das duas orações optativas que compõem o pedido (μετὰ σεῦ ναίοιμι…, σὺ δέ μοι… ξυνείης).

87-108, e Humbach (1959). Sobre o conteúdo banal do poema, cf. Des Places (1969) 169: "manifestement, le poète n'a en vue qu'un public de dévotion moyenne et sans grand idéal".

Em apoio às frases optativas, cuja redundância tem por objetivo sublinhar os votos do poeta para ter Higiéia a seu lado, formam-se três blocos de palavras contíguas nos quais ele figura ao lado da deusa (Ὑγίεια βροτοῖσι / σὺ δέ μοι / μετὰ σεῦ ναίοιμι).

Que a posição dessas palavras cumpre um papel expressivo, não sendo produto do acaso, é o que se torna patente no verso 8, no qual alguns termos do verso 1 reaparecem para compor uma estrutura quiástica[98]:

1 Ὑγίεια [**A**] βροτοῖσι πρεσβίστα μακάρων [**B**], μετὰ σεῦ [**C**]
8 μετὰ σεῖο [**C**], μάκαιρ' [**B**] Ὑγίεια [**A**]

O paralelismo destina-se a unir abertamente a primeira parte do hino (1-2) à segunda (3-9), preparando assim para a gnoma final (10). Ainda na segunda parte, o tema "homens – deuses" ressurge outras duas vezes, expresso na contigüidade dos seus termos: no verso 6 (θεόθεν–ἀνθρώποισι) e no verso 4 (ἰσοδαίμονος–ἀνθρώποις). E as próprias armadilhas com que os homens saem à caça dos desejos são armadilhas secretas da *deusa Afrodite* (5); e é na fala *das Graças* que as dádivas divinas vicejam (9). Enfim, a gnoma final resume a trajetória desse tema (<u>σέθεν</u> δὲ χωρὶς <u>οὔτις</u>…)[99] e também do segundo tema a que me referi: o jogo entre presença e ausência da deusa Higiéia (<u>σέθεν</u> δὲ <u>χωρίς</u>…).

Após expressar o desejo, nos dois versos introdutórios, de que Higiéia "conviva" com ele e o "acompanhe", o poeta desdobra um longo período hipotético que preenche boa parte do hino (3-9). A prótase alonga-se por cinco versos, metade de todo o poema, e subdivide-se em várias partes que compõem um crescendo, enquanto são dedicados apenas dois versos em *staccato* à apodose, o que a torna por contraste tanto mais saliente. Unido aos versos anteriores pela conjunção γάρ, o período hipotético começa na mesma chave otimista que a introdução, marcada pelos votos de partilhar a presença da "mais venerável" das deusas: εἰ γάρ τις ἢ πλούτου χάρις ἢ τεκέων 'pois se alguma χάρις de riqueza ou de filhos' – mas em vez do verbo, a frase acrescenta mais duas conjunções

[98] Cf. Wagman (1995), 166, que ressalta a estrutura "em anel" levada a efeito também em termos métricos, com o retorno da cadência anapéstica no verso oitavo.
[99] μετὰ σεῦ# (1) não serve de alinhave apenas para #μετὰ σεῖο (8), mas também para o gnoma final, σέθεν δὲ χωρὶς (10). As formas anafóricas σύ ~ σεῦ ~ σεῖο ~ σέθεν são exemplos de *variatio* do pronome pessoal relacionado à divindade louvada, cf. Norden (1913), 149-63, esp. 159.

disjuntivas no verso seguinte, cujos elementos, ambos no genitivo, dependem igualmente do substantivo χάρις. O último deles é ampliado com uma frase relativa, e mais uma vez somos frustrados em nossa expectativa de encontrar o verbo; terminada esta, sobrevêm mais duas disjunções, agora com um agravante: a reiteração do εἴ τις do verso 3. Quando o período parece ramificar-se indefinidamente, o poeta descontinua a cadência num verso catalético de transição (7), na extremidade do qual suspende-se o tão esperado verbo principal: πέφανται. Toda essa tortuosidade não é gratuita; são dois os seus efeitos. De um lado, salientam-se os termos das pontas, dos quais depende a compreensão da frase: χάρις (sujeito) e πέφανται (verbo); de outro, delimitado por tais balizas, o próprio conteúdo das disjunções ganha relevo.

Estas, como dissemos, obedecem a um crescendo: no primeiro par de disjunções, que soa como uma hendíadis[100], riqueza e filhos não possuem adjetivos que os qualifiquem; na disjunção seguinte, o poder já recebe as atribuições de régio e apto a elevar os homens a deuses; a seguir, os desejos (πόθων) são agraciados com uma frase relativa, cujo verbo, além do mais, conjuga-se na primeira pessoa (θηρεύομεν), o que confere maior candência ao relato: cresce o grau de envolvimento do poeta, que dos homens em geral do verso 4 (ἀνθρώποις) transita para a generalização dos afãs amorosos dos quais ele próprio toma parte.

A seqüência é rematada, enfim, por outro par disjuntivo que simboliza o ápice do crescendo que se avoluma desde o verso 3. Esse remate ganha relevo não apenas pelo seu próprio tamanho (22 sílabas, maior que qualquer outro par de disjunções), mas também por reiterar o εἴ τις e fazer assim com que o elenco isolado das dádivas – a χάρις de riqueza e filhos, de poder régio e desejos – estenda-se aos prazeres ou alívio de pesares concedidos em geral pelos deuses aos seres humanos. O movimento ascendente do particular ao genérico é acompanhado pelo esquema rítmico: os dáctilos prevalecentes no

[100] "Riqueza" e "filhos" aparecem muitas vezes juntos nos hinos do Rig Veda. O substantivo *suvīrya* 'rico em heróis, em filhos' costuma fazer par com *rayí* 'riqueza, tesouro'. *Suvīrya* é um composto cujo segundo elemento, *vīrá*, significa "homem, herói" ou ainda "filho homem, vigoroso". Alguns exemplos: *sá naḥ... ā́ bhara rayíṃ stotré suvī́r¡yam* 'traze a nosso poeta riqueza plena de filhos/heróis' (9.40,5*ab*); *sá tváṃ na ūrjām pate rayíṃ rāsva suvī́r¡yam* 'tu, senhor da força, concede-nos riqueza plena de filhos/heróis' (8.23,12*ab*); *vanéma rayíṃ rayivaḥ suvī́r¡yaṃ* 'queremos ganhar, ó rico em tesouros, riqueza plena de filhos/heróis' (1.129,7*b*). Cf. ainda o adjetivo *sárvavīra* 'composto só de filhos/heróis' (ou 'de filhos/heróis sãos'): *a¸smé rayíṃ sárvavīraṃ ní yachatam* 'concede-nos riqueza toda ela de filhos/heróis' (4.50,10*d*). Sobre a figura da hendíadis em grego, cf. Sansone (1984).

início do período dão lugar progressivamente aos E (—⏑—×—⏑—) para culminar no itifálico (—⏑—⏑——) do verso 7, um pé catalético de transição que, em seu *stacatto*, faz convergir todas as atenções para a apódose dos versos seguintes.[101] Esta, por sua vez, sobressai pela sua brevidade, em flagrante contraste com as sinuosidades daquilo que a precede: toda a χάρις de origem divina, seja de filhos, riqueza, poder, desejos ou quaisquer outros prazeres e alívios – tudo isso prospera na presença de Higiéia.[102] As bênçãos divinas, cujo esplendor intensifica-se ao longo da prótase, demonstram ter, segundo a apódose, um valor condicionado, e não absoluto: *somente* com Higiéia elas ganham sinal positivo; sem ela, nada são. A litotes final potencializa a presença benfazeja da deusa ao lembrar que, ela *ausente*, *ninguém* é feliz (dupla negação num único verso, que serve de contraponto ao voto duplo e positivo dos dois versos iniciais).

Dividido em três partes (1-2, introdução; 3-9, parte central; 10, conclusão), o poema sinaliza com grande cuidado a junção entre elas, inclusive em termos métricos: a introdução é anapéstica, a parte central transita para os dáctilos-epitritos, a conclusão exibe um trímetro jâmbico. Já indicamos a composição em anel que une os versos 1-2 e 8-9 (apódose), com a sua repetição quiástica de ῾Υγίεια, μακάρων ~ μάκαιρ᾽ ε μετὰ σεῦ ~ μετὰ σεῖο (onde há *variatio* dos dois últimos, mas não da destinatária do hino). Além disso, os versos 2 e 9, que fecham respectivamente a primeira e segunda partes, concentram os verbos ativos do poema: o verso 2 com dois verbos (1ª e 2ª pessoas) adjacentes às fronteira métricas, o verso 9 com outros dois (3ª pessoa), postados no início e ligados por conjunção aditiva. As balizas dessa *Ring-Komposition* não fazem atentar somente para si mesmas, mas já para aquilo que encerram – a prótase (3-7). Nesta, dois versos em posição simétrica (4 e 6) assemelham-se pelo homeoteleuto (ἢ πόθων, ἢ πόνων)[103] e pela disposição paralela do tópico "deuses e homens" (ἰσοδαίμονος ἀνθρώποις ~ θεόθεν ἀνθρώποισι), com *variatio* dos termos. Entre prótase e apódase, o

[101] Para detalhes métricos, cf. Wagman (1995), 168, Furley–Bremer (2001), vol. 2, 176, e Bremer (1981), 211.
[102] Em Ateneu, o verso 9 lê-se τέθαλε πάντα; Furley–Bremer (2001), vol. 2, 179, comentam: "πάντα as subject to τέθαλε and λάμπει destroys the build-up of the previous six lines, which have accumulated possible subjects: 'if there is any a, b, c or d then it flourishes and shines…'". Sigo-lhes a tradução, pondo o verbo no plural.
[103] ἢ πόθων e ἢ πόνων têm igual formato métrico, um crético (e). No verso 4 dominam os hemiepes (– D – D – e), no verso 6 os créticos (– E – E), mas, talvez para marcar a semelhança mútua, ambos terminam em créticos.

mesmo vocábulo – um no primeiro verso da prótase, o outro no último da apódose – atua como traço de união: χάρις (3) e Χαρίτων (9).

Todo o poema, como vimos, sublinha a importância que a presença ou ausência da deusa Higiéia tem para os seres humanos: nada mais natural, quando se trata de louvar uma abstração personificada cuja área de atuação (a saúde) diz respeito de perto aos mortais. Por maior que seja a graça divina, é somente com Higiéia que ela prospera na fala das Graças. E a χάρις, um dos termos básicos da hinologia, serve para expressar esse caminho de mão dupla que conduz dos deuses aos homens e dos homens aos deuses: χάρις é tanto o favor dispensado pelos deuses quanto as honras que os homens lhes prestam. Ora, essa "fala das Graças" (Χαρίτων ὀάροις) na qual a graça (χάρις) divina brilha e viceja na presença de Higiéia nada mais é senão o canto[104] no qual os homens retribuem aos deuses as graças obtidas. Não todo e qualquer canto, note-se, mas *este* canto em específico, ou seja, *o próprio poema*, em cuja fala das Graças brilha cada uma das graças divinas dispostas em forma de catálogo na parte central do hino.

Ao cabo da progressão que culmina na ampla generalização do último termo do catálogo ("qualquer outro prazer ou alívio de pesares concedidos pelos deuses"), o poema converge bruscamente o foco para o campo individual, referindo-se a si mesmo como o local privilegiado onde, presente Higiéia, se fazem também presentes as demais graças.[105] Ou numa paráfrase da apódose: "Na tua presença, ó Higiéia, elas – as graças divinas que acabo de enumerar – vicejam e brilham na fala das Graças que é este hino". Em apoio ao

---

[104] ὄαρος, no sentido de canto ou poema, é usado por Píndaro em três passagens: *N.* 3,11-2, *P.* 1,98; 4,137. De resto, a influência pindárica nesse hino me parece clara. O paralelo mais nítido, quanto a dicção e tema, é oferecido por *O.* 14,4-9: Χάριτες... | κλῦτ', ἐπει εὔχομαι· σὺν γὰρ ὑμιν τά <τε> τερπνὰ καὶ | τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς, | εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαός ἀνήρ. | οὐδὲ γὰρ θεοί σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ | κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας 'Graças... ouvi a minha prece. Pois convosco tudo quanto há de agradável e doce acontece aos mortais, seja o homem sábio, belo ou ilustre. Nem mesmo os deuses preparam coros ou banquetes sem as augustas Graças'. Wagman (1995), 177, aponta a semelhança, mas opta por outra leitura do verso 9: Χαρίτων ὄαροι, que ele traduz, em aposição ao sujeito de λάμπει, como "mormorio delle Cariti". Furley–Bremer (2001), vol. 2, 180, observam com acerto que esta é uma interpretação forçada do grego; seguindo o Ottobonianus (ὀάροις), eles oferecem, contudo, uma tradução pálida do original: "endowed with charm". A leitura ὄαροι, registrada em Ateneu, é adotada por Maas, que sugere *schema Pindaricum*. Uma proposta atraente, sem dúvida, mas que só funciona se destacássemos a apódose do seu contexto, tornando-a um simples apêndice, com uma forte ruptura sintática entre ela e a apódose. A leitura ὀάροις, além de ser a mais clara em termos sintáticos, quadra melhor com o estreito laço entre prótase e apódose a que referimos acima, por obra do qual χάρις e Χαρίτων são termos que espelham um o outro.

[105] Tal movimento, como dissemos, já havia sido sugerido nos dois versos introdutórios, que são por si sós um hino completo, com invocação (Ὑγίεια), argumento (βροτοῖσι πρεσβίστα μακάρων) e pedido (μετὰ σεῦ ναίοιμι τὸ λειπόμενον βιοτάς, σὺ δέ μοι πρόφρων ξυνείης).

vínculo que quer deixar explícito entre as duas χάρις complementares, o poeta utiliza verbos que fazem eco um ao outro: se a graça divina "manifesta-se, reluz" (πέφανται), com Higiéia ela "brilha" (λάμπει) no canto das Graças. Neste ela "viceja" (τέθαλε), ao passo que, sem Higiéia, ninguém é feliz "na vida" (ἔφυ).[106] Tudo isso concorre para acentuar a reciprocidade entre as graças divina e humana. Os deuses concedem χάρις aos homens e a recebem de volta na forma de canto (ὀάροις) – um canto, aliás, cuja χάρις consiste em louvar a divindade Higiéia pela graça da sua presença, sem a qual de nada valem as demais graças divinas.

Mais que apenas afirmar que a graça divina brilha nos hinos quando Higiéia está presente, a estrutura hipotética do poema parece sugerir que, *se* Higiéia acompanhar as graças divinas, *então* essas brilharão no hino cujo louvor consiste em declará-la indispensável. É como se o poeta a incentivasse a persistir na dádiva da sua presença, pois ela receberá em contrapartida a oferenda de um canto que a sobrepõe às demais dádivas. Ao chamar atenção sobre si próprio, nosso peã lança mão de um tópico largamente difundido no gênero hínico, o da auto-referencialidade. A face dupla da χάρις faz muitas vezes com que o poeta peça à divindade que preste sua graça ao objeto de culto (neste caso, o peã), e, por meio desse mesmo objeto, renda devoção em honra do deus ou da deusa louvados.

O peã de Arífron, ao contrário dos dois últimos hinos analisados (o de Sófocles e Calímaco), tem uma função eminentemente cultual; o seu *Sitz im Leben* é o culto, quer como oração matutina em Epidauro, quer como prece para acompanhar as libações nos simpósios atenienses. Diversos embora, os três logram borrar a distinção entre hinos ditos "literários" e "rituais": o hino a Apolo de Calímaco e a ode a Dioniso de Sófocles são hinos "literários" cuja força dramática é alcançada, entre outras coisas, por tornarem-se poemas efetivamente cultuais; já o peã de Arífron é um hino "ritual" que exerce o seu poder persuasivo sobre a divindade por meio de recursos "literários" ou retóricos. Os três, é claro, diferem muito em qualidade literária. A ode de Sófocles, o hino de Calímaco, são

[106] Entre os versos 1 e 10 talvez se possa estabelecer uma correspondência análoga às indicadas acima. O final do verso 1 (μετὰ σεῦ) faz contraponto a σέθεν δὲ χωρίς do início do verso 10; μακάρων ecoa, no plano divino, o εὐδαίμων no plano humano; e῾ Υγίεια, cuja raiz etimológica é cognata do verbo ζῆν 'viver', abre o peã que finda com o verbo φύω, um verbo de cópula usado no sentido de "crescer, medrar".

universalmente aclamados; o poema de Arífron divide opiniões: para uns, como Maas,[107] o seu estilo é chão e desbotado; West[108] o inclui naquilo "que pode ser chamado de lírica burguesa letrada"; Wagman,[109] por sua vez, observa "a particular elegância da forma", ao passo que Furley–Bremer [110] louvam o "discurso eficaz de elevadíssima ordem". Seja como for, há de se notar que contextos de performance diversos requerem diferentes graus de ênfase ritual e de expectativa literária. Como sustenta Devlin,[111] "os termos 'literário' e 'cultual' não são mutuamente exclusivos nem incompatíveis, já que um refere-se ao caráter interno do poema – estrutura, linguagem, estilo – e o outro aos fatores externos de contexto e ocasião a que se destina". A ode de Sófocles, por exemplo, é um hino "literário" que cumpre uma exigência ritual; o poema de Arífron é um hino "ritual" que aspira a um padrão literário. Em ambos, o poeta busca tornar sua obra digna de uma divindade que, invocada como indispensável à própria existência do hino, não é alheia ao valor estético da composição que lhe é oferecida e à qual ela mesma contribui.

1.1.5 Aristóteles, *Hino à Virtude* (*PMG* 842)

Outro poema que partilha várias semelhanças com o de Arífron e que também se vale, embora com estratégia diversa, do artifício de convergir o foco sobre si próprio para sublinhar a reciprocidade entre deuses e mortais, é o hino à Virtude, de Aristóteles (*PMG* 842).

᾿Αρετὰ πολύμοχθε γένει βροτείωι,
θήραμα κάλλιστον βίωι,
σᾶς πέρι, παρθένε, μορφᾶς
καὶ θανεῖν ζηλωτὸς ἐν ῾Ελλάδι πότμος
καὶ πόνους τλῆναι μαλεροὺς ἀκάμαντας·
τοῖον ἐπὶ φρένα βάλλεις
καρπὸν ἰσαθάναθον χρυσοῦ τε κρείσσω
καὶ γονέων μαλακαυγήτοιό θ᾿ ὕπνου.
σεῦ δ᾿ ἕνεκεν <καὶ> ὁ δῖος
῾Ηρακλέης Λήδας τε κοῦροι
πόλλ᾿ ἀνέτλασαν ἐν ἔργοις

[107] Maas (1933), 149, "der glatte farblose Stil".
[108] West (1982), 139, "what may be called educated bourgeois lyric"
[109] Wagman (1995), 165, "la particolare eleganza della forma".
[110] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 226, "effective speech of a very high order".
[111] Devlin (1995), 113.

σὰν †[. .] ἑποντες δύναμιν†·
σοῖς τε πόθοις Ἀχιλεὺς Αἴ-
ας τ' Ἀίδαο δόμους ἦλθον·
σᾶς δ' ἕνεκεν φιλίου μορφᾶς Ἀταρνέος
ἔντροφος ἀελίου χήρωσεν αὐγάς.
τοιγὰρ ἀοίδιμος ἔργοις,
ἀθάνατόν τέ μιν αὐξήσουσι Μοῦσαι,
Μναμοσύνας θύγατρες, Δι-
ὸς ξενίου σέβας αὔξου-
σαι φιλίας τε γέρας βεβαίου.

(Virtude, conquistada a muito custo pelo gênero humano, caça das mais cobiçadas ao longo da vida, por causa de ti, virgem, de tuas formas, até morrer é tido como um destino desejável na Grécia, [5] e também suportar penas esmagadoras, infindáveis – tão precioso é o fruto que implantas na mente: divino, superior ao ouro e aos pais e ao sono de olhos lânguidos. Por tua causa, o luminoso [10] Héracles e os filhos de Leda muito penaram em suas tarefas [?almejando] o teu poder, e desejosos de ti Aquiles e Ájax baixaram à morada de Hades. [15] Por causa de tuas formas o filho nativo de Atarneu deixou desolada a luz do sol. Eis por que os seus feitos são louváveis, e as Musas, filhas da Memória, promovem-no à imortalidade promovendo a reverência de [20] Zeus, deus dos hóspedes, e a honra da amizade sólida.)

Antigo aluno da Academia de Platão, Hérmias, tirano de Atarneu,[112] é celebrado nessa ode de Aristóteles. De origem humilde, Hérmias logrou assumir poder sobre um território da Ásia Menor defronte a ilha de Lesbos, do qual faziam parte as cidades de Assos e Atarneu. O tirano convidou Aristóteles para uma temporada em Assos após a morte de Platão; Aristóteles aceitou e lá passou alguns anos, de 347 a 345 a.C.; os dois tornaram-se amigos; Hérmias deu-lhe a mão da sua sobrinha e filha adotiva Pítia em casamento. Em 343, depois de uma escala em Lesbos para pesquisar a fauna marinha, Aristóteles retorna à Grécia continental, e na corte de Filipe II da Macedônia assume o cargo de tutor do jovem Alexandre. Foi ali, nos idos de 342/341, que lhe chegou a notícia da prisão de Hérmias: Mentor de Rodes, sátrapa da costa oeste da Ásia Menor nomeado pelo rei persa Artaxerxes III, usara de perfídia para encarcerá-lo e enviá-lo a Susa, onde o rei persa interrogou-o sob tortura e lhe deu fim à vida. De regresso a Atenas, Aristóteles, além de erguer em Delfos uma estátua a Hérmias,[113] introduziu no Liceu o costume de

[112] Cf. P. von der Mühll, *RE* Suppl. III (1918), col. 1126-1130, e Furley–Bremer (2001), vol. 1, 263-66.
[113] Diog. Laérc. 5,6; Dídimo 6,39-43.

cantar, após as refeições, um poema da sua própria pena em homenagem ao amigo. Para tal propósito, o filósofo escolheu a forma de um hino à virtude, ou à excelência (ἀρετά).

O poema apresenta inúmeros ecos vocabulares ao peã de Arífron, do qual é tido pela *communis opinio*[114] como posterior. Bowra detalha as semelhanças apontadas por Wilamowitz.[115] Mas quanto à estrutura, as duas obras são nitidamente diversas, embora igualmente claras em sua tripartição. Assim divide-se o poema de Aristóteles:

1-8 elogio à Virtude
9-14 exemplos heróicos
15-21 Hérmias

Em busca da Virtude, o homem está preparado a padecer dor, a morrer.[116] Progride-se do geral ao particular durante o elogio: é o gênero humano (γένει βροτείωι 1) que primeiro lhe faz objeto de caça, mas é na Grécia (ἐν ῾Ελλάδι 4) que morrer e padecer dores são considerados como um destino digno de desejo, tal é o fruto que ela incute nas mentes. Fruto, aliás, imortal, superior ao ouro (χρυσοῦ 7), aos pais (γονέων 8), ao sono de olhos lânguidos (μαλακαυγήτοιό θ'ὕπνου 8). Nesse tricólon[117] de membros crescentes (χρυσοῦ duas sílabas, γονέων três sílabas, μαλακαυγήτοιό θ'ὕπνου oito sílabas), Aristóteles prepara a transição para a segunda parte, sublinhando o seu início, σεῦ δ' ἕνεκεν (9), com o paralelo σᾶς δ' ἕνεκεν (15), que abre a terceira parte. Ambos, note-se, são antecipados pelo σᾶς πέρι… μορφᾶς (3) e reforçados pela repetição enfática do pronome pessoal de segunda pessoa ao longo do hino (σᾶς 3 ~ σεῦ 9 ~ σάν 12 ~ σοῖς 13 ~ σᾶς 15).[118]

---

[114] Mas cf. as dúvidas de Furley–Bremer (2001), vol. 1, 265s., para quem, de resto, o peã de Arífron revela marcantes aspectos helenísticos, no estilo e na dicção.

[115] Wilamowitz (1893), 406; Bowra (1938), 184, nota as seguintes coincidências:

Aristóteles	Arífron
1. γένει βροτείωι	1. βροτοῖσι
2. θήραμα	7. θερεύομεν
5. πόνους	8. πόνων
7. ἰσαθάνατον	5. ἰσοδαίμονα
12. σοῖς πόθοις	5. πόθων

[116] Versos 4 e 5 estão dispostos em uma espécie de *hysteron proteron*: pela Virtude dispõe-se o homem a morrer (4), a sofrer penas (5) – a conseqüência mais drástica mencionada primeiro, ambas marcadas pelo duplo καί em início de verso.

[117] Renehan (1982), 262.

[118] Cf. Norden (1913), 149-60.

Do comum dos homens, portanto, passamos aos gregos, dispostos a sofrer, a morrer pela Virtude, pois o seu fruto é superior a ouro, pais, sono. A segunda parte do hino oferece exemplos concretos desse fato. É por causa dela (σεῦ δ' ἕνεκεν 9)[119] que também Héracles e os filhos de Leda penaram, que também Aquiles e Ájax desceram ao Hades, dela sequiosos (9-14). E é por causa dela (σᾶς δ' ἕνεκεν… μορφᾶς 15) que, na terceira parte, também Hérmias abandonou esse mundo (15-6).

Transitamos assim, da segunda à terceira partes, do passado mítico ao presente – dos heróis a Hérmias. A todos une a busca implacável da virtude. Hérmias é o ponto final da trajetória que leva dos semi-deuses (Héracles e Dióscuros) aos heróis homéricos (Aquiles e Ájax) até chegar a um mortal, que com eles partilha a mesma qualidade do empenho pela excelência.

E o término desse percurso é marcado por uma frase que explicita essa inversão graças à qual Hérmias, um mortal (e, de fato, já morto), assume uma característica comum aos deuses. Aristóteles diz que ele, nativo de Atarneu, deixou órfã, deixou viúva (χήρωσεν 16) a luz do sol. O mais comum seria dizer que ele, ao morrer, abandonou a luz do sol – sendo este um *topos* poético,[120] assim como "ver a luz do sol" equivale a "viver".[121] Alguns chegam até a imprimir o genitivo singular αὐγᾶς (para construí-lo com ἀελίου 'sol') e forçam uma acepção média à voz ativa: "χήρωσεν: 'bereft himself' = ἐχηρώσατο", como é o caso de Smyth.[122] Dizer o contrário, que Hérmias deixou desolada a luz do sol, manifesta a grandeza da qualidade que ele partilha com os heróis, e serve ao mesmo tempo de transição para a seção final do poema (17-21). Nela, tiram-se

---

[119] O texto de Page, que sigo aqui, é conjetura dele próprio. Os manuscritos trazem ἕνεκεν ὁ διὸς, ἕνεχ' ὁ διὸς, ἕνεκ' ἐκ διὸς (Brunck sugere ἕνεχ' οὐκ Διὸς); a interpretação do poema segue a mesma, sem ser com isso afetada. Mas o καί acrescentado por Page quadra bem no contexto, sendo talvez um exemplo do uso "particularizante" da conjunção, comum em Píndaro, destinada a fazer a ligação entre a afirmação geral e o exemplo particular. Cf. Race (1990), 97 n.33.

[120] Cf. os paralelos citados por Renehan (1982), 266.

[121] *Il.*18,61 ζώει καὶ ὁρᾶι φάος ἠελίοιο, *Ésq.*Pers.,299 ζῆι τε καὶ βλέπει φάος etc. *Topos* semelhante é o da tradição indiana do Rig Veda: *sū́ryaṃ dṛśé* 'para ver o sol' ou *paśyema sū́ryam* 'que nós vejamos o sol' correspondem a "viver", cf. RV 1.23,21; 1.50,1; 10.9,7; 10.57,4; 4.25,4*b*, 9.4,6*b*; 10.37,8*d* e Renou *EVP* 15,1. Trata-se, na verdade, de uma perífrase de origem indo-européia, com vários paralelos na tradição grega, indiana e hitita: cf. Dunkel (1993), 106-8. Ainda sobre a metáfora da luz na poesia indo-européia, cf. Durante (1976), 115-19, esp. 116-7.

[122] Smyth (1900), 468s. Note-se que o torneio inusitado da frase, com αὐγάς no acusativo plural, ecoa o *hapax* μαλακαυγήτοιο (8), assim como μορφᾶς (15) retoma o μορφᾶς do verso 3, e os ἔργοις (17) de Hérmias espelham os ἔργοις (11) de Héracles e dos filhos de Leda. Para uma lista das demais repetições do poema, ver Renehan (1982), 267.

as conseqüências (τοιγάρ 17) dos versos precedentes. É por ter morrido pela virtude que Hérmias, êmulo de deuses e heróis, será celebrado pelas Musas.

A afirmação, na verdade, é um pouco mais complexa: porque os seus feitos o tornam digno de ser cantado (ἀοίδιμος), as Musas hão de promovê-lo (αὐξήσουσι), promovendo (αὔξουσαι) a reverência devida a Zeus Xênio e a honra (γέρας) da amizade inabalável. A repetição da forma finita e participial do mesmo verbo (αὐξήσουσι… αὔξουσαι)[123] tem por fim unir as duas pontas do raciocínio, em ordem quiástica: sendo digno e passível de receber um canto, as Musas promovem Hérmias, promovendo a honra da amizade (ἀοίδιμος… αὐξήσουσι… αὔξουσαι… γέρας). Ora, γέρας 'honra' é usado aqui em contexto marcado, assim como αὔξω 'promover, aumentar'. Ambos referem-se ao canto, e tal campo semântico torna-se patente pelo fato de Aristóteles situar as Musas em seu centro:

…ἀοίδιμος…
…αὐξήσουσι…
…Μοῦσαι, Μναμοσύνας θύγατρες…
…αὔξουσαι…
…γέρας…

Tal como em Píndaro (*Ist*. 1,14), γέρας designa *o próprio hino* (ἀλλ' ἐγὼ Ἡροδότωι τεύχων τὸ μὲν ἅρματι τεθρίππωι γέρας 'mas, de minha parte, elaborando um hino a Heródoto pela sua quadriga'); e αὔξω/αὐξάνω é várias vezes empregado, pelo mesmo poeta, no contexto do canto que *o próprio poeta entoa no momento*, por exemplo[124] *Pít*. 4,3 (ὄφρα… αὔξῃς οὖρον ὕμνων 'para que infles a brisa dos hinos') – inclusive para pôr em evidência o poder da sua palavra poética: *Nem*. 9,48-9 νεοθαλὴς δ' αὔξεται μαλθακᾶι νικαφορία σὺν ἀοιδᾶι 'mas a vitória cresce com renovado viço ao acompanhamento da suave canção'; *Nem*. 7,31-2 τιμὰ δὲ γίνεται, ὧν θεὸς ἁβρὸν αὔξει λόγον τεθνακότων 'honra cabe àqueles cuja bela história um deus exalta depois de mortos'. Aqui se dá o mesmo. Mais uma vez, Aristóteles transita do geral ao particular, agora para fechar o foco sobre *o seu próprio hino*: Hérmias é digno de canto

[123] Paralelos do uso honorífico de tal construção em Renehan (1982), 267s.
[124] Cf. demais exemplos em Slater (1969a), ad loc. Que Aristóteles se valha da dicção pindárica é algo plenamente plausível, já que sua fonte de inspiração é Arífron, outro poeta cujo hino é (como tentamos mostrar, item 1.1.4) fortemente influenciado por Píndaro.

(ἀοίδιμος 17), e em vista disso recebe das Musas *esse canto* (γέρας 21) que louva a amizade inabalável entre ele e Aristóteles.

Vimos que, na primeira parte (1-8), o autor avança dos homens em geral aos gregos em particular, para então arrolar exemplos específicos do passado mítico na segunda parte, e daí poder chegar ao presente histórico de Hérmias que conclui o poema. Aristóteles parte de uma deusa (Areta), ruma para os semi-deuses (Héracles e Dióscuros), passa pelos heróis (Aquiles e Ájax) e desemboca num mortal (Hérmias), concluindo a obra e fechando o círculo com outra divindade, as Musas. A fim de celebrar a memória do seu amigo, Aristóteles elegeu a forma de um hino pindárico, desses que costumam abrir vários dos seus epinícios (por exemplo, *Ol*. 4, *Ol*. 12, *Ol*. 14, *Pít*. 8, *Íst*. 5). Neles, parte-se da divindade e chega-se ao vencedor celebrado na ode: o mortal é louvado pelo vínculo que guarda com o deus ou a deusa, destinatários originais do hino.

Terá sido após a morte de Alexandre, em 323, que um certo Demófilo julgou oportuna a ocasião para acusar Aristóteles de impiedade[125] pelo hábito de cantar um "peã a Hérmias" (Aten. 696b). Em defesa do filósofo, Ateneu (ou Hermipo, a sua fonte) observa que o texto do poema não invoca Hérmias como deus, pelo contrário: o tirano é descrito como já morto (16). Se não é um peã, a que gênero pertence o nosso poema? Ateneu sugere a possibilidade de tratar-se de um σκόλιον, Diógenes Laércio o designa ora como peã (5,4), ora como hino *a Hérmias* (5,5), e a discussão estende-se até hoje. Harvey,[126] embora se diga sem esperanças de descobrir-lhe o verdadeiro gênero, inclina-se para o σκόλιον; Bowra[127] afirma que Aristóteles moldou o seu poema num peã, mas adicionou-lhe algumas características do θρῆνος; Renehan[128] sustenta que não se trata nem de hino, nem peã, nem de *skolion*, nem de *thrēnos*, mas de um gênero totalmente diverso, próximo do estilo ditirâmbico. Ora, como vimos até aqui, um dos recursos estilísticos de ampla difusão nos hinos gregos é tomar a divindade louvada como ponto de partida e convergir as atenções (dela e do público) para um caso específico, no qual deus e mortal entram em contato, numa relação de reciprocidade. Outro não é o caso do

[125] Parker (2005b), 61: "It is fairly certain that, late in the fourth century, politically motivated accusations of impiety were brought against the philosophers Theophrastus and Aristotle; their pro-Macedonian political stance was widely resented, and the formal charge is likely to have been just a pretext for all concerned, including jurors". Cf. ainda Parker (1996), 276-7, e Rutherford (2001), 92-7.
[126] Harvey (1955), 173 e 162.
[127] Bowra (1938), 186.
[128] Renehan (1982), 256.

nosso poema: ainda que Hérmias tenha sido o estopim para sua composição, o seu encômio só se sustenta como reflexo do louvor à deusa Virtude (uma abstração personificada), a quem ele persegue e com quem partilha as qualidades. Hérmias, vale dizer, representa um caso paradigmático do poder universal da deusa, cujo louvor precede e possibilita o do mortal. Assim, o hino (pois de hino é que se trata) fornece um pano de fundo contra o qual a ocasião particular sobressai com tanto maior pertinência.

1.1.6 Píndaro, *Neméia* 7, 1-8

Exemplo claro dessa estratégia é um hino introdutório de Píndaro, *Nem*. 7,1-8.

᾿Ελείθυια, πάρεδρε Μοιρᾶν βαθυφρόνων,
παῖ μεγαλοσθενέος, ἄκου-
σον, ῾Ηρας, γενέτειρα τέκνων· ἄνευ σέθεν
οὐ φάος, οὐ μέλαιναν δρακέντες εὐφρόναν
τεὰν ἀδελφεὰν ἐλάχομεν ἀγλαόγυιον ῾Ηβαν.
ἀναπνέομεν δ᾿ οὐχ ἅπαντες ἐπὶ ἴσα·
εἴργει δὲ πότμωι ζυγένθ᾿ ἕτερον ἕτερα. σὺν δὲ τίν
καὶ παῖς ὁ Θεαρίωνος ἀρετᾶι κριθείς
εὔδοξος ἀείδεται Σωγένης μετὰ πενταέθλοις.

(Elêitia, entronizada ao lado das Moiras de pensamento profundo, filha da poderosa Hera, escuta-me, tu que dás crianças à luz. Sem ti não vemos nem a luz nem a escuridão da noite, nem nos cabe em lote a tua irmã, Hebe (= Juventude) de membros esplêndidos. Ora, nem todos tomamos fôlego para fins iguais, pois coisas diversas compelem cada qual ao jugo do destino. Mas graças a ti o filho de Teárion, Sógenes, é famoso em canção porque se distinguiu pela sua excelência entre pentatletas.)

Sógenes, celebrado nessa ode, é um jovem vencedor do pentatlo; o primeiro movimento de aproximação que leva até ele nesse breve hino a Elêitia é antecipado já na primeira frase (1-4), cujos pólos[129] são Elêitia – nome que inaugura a sentença – e a sua irmã Hebe – nome que lhe dá fecho. Sem Elêitia, deusa do nascimento, não teríamos existência, não veríamos a noite suceder ao dia, não nos seria dado alcançar a juventude, Hebe – cujo epíteto, ἀγλαόγυιον (4), sobressai não só pela raridade (é de fato um *hapax*

[129] Köhnken (1971), 43 n.35.

legomenon), mas ainda por indicar a maturidade física para competir (γυῖον) e conquistar ἀγλαία, o sucesso nas disputas atléticas,[130] como fez o jovem Sógenes.

A marcha do geral ao particular é reforçada pelo avanço da ausência (ἄνευ σέθεν 2) à plenitude (σὺν δὲ τίν 6).[131] Após a preposição privativa ἄνευ, seguem-se em breve intervalo duas partículas negativas (οὐ… οὐ), acompanhadas de um tricólon crescente (οὐ φάος | οὐ μέλαιναν δρακέντες εὐφρόναν | τεὰν ἀδελφεὰν ἐλάχομεν ἀγλαόγυιον Ἥβαν), numa frase que a todos iguala – inclusive a Sógenes – em nossa natureza humana, no dia (φάος) e na noite (μέλαιναν… εὐφρόναν). Duas gnomas (5-6) introduzem porém as diferenças,[132] referindo uma à diversidade de aspirações (ἀναπνέομεν δ' οὐχ… ἐπὶ ἴσα 5), outra às limitações do destino (εἴργει δὲ πότμωι ζυγέν θ' 6). Mais uma vez, transita-se aqui do geral indiferenciado (ἅπαντες ἐπὶ ἴσα 5) à sina individual (ἕτερον ἕτερα 6).[133]

A expressão de termos repetidos ἕτερον ἕτερα 'um – o outro', com a sua idéia latente de reciprocidade, prepara então a inversão de sinais, do negativo ao positivo: σὺν δὲ τίν… 'mas contigo' (6).[134] Se antes proliferava a idéia de privação (ἄνευ 2, οὐ… οὐ 3, οὐχ 5, εἴργει 6), agora seguem termos de inclusão (σύν 6, καί 7, μετά 8).[135] Race[136] nota que esse καί, que ele denomina "particularizante", é de uso especial, com vários paralelos nos epinícios de Píndaro, sobretudo antes de pronomes e nomes próprios em passagens de clímax, nas quais as reflexões precedentes são aplicadas ao caso em questão[137] – aqui, à vitória de Sógenes no pentatlo.

---

[130] Race (1990), 89, com remissão a Miller (1977), 228, para quem, em Píndaro, ἀγλαός é a "*vox propria* descriptive of agonistic success".
[131] Cf. o peã de Arífron, acima (item 1.1.4).
[132] Race (1990), 89.
[133] Note-se que o par ἐπὶ ἴσα / ἕτερον ἕτερα faz contraponto ao par φάος / εὐφρόναν (3).
[134] ἄνευ σέθεν também ocupa posição de destaque nos versos 2-4, vindo logo após o vocativo γενέτειρα τέκνων, que figura no exato centro da frase cujos extremos são Elêitia e Hebe.
[135] Sobre a evolução sintática de μετά, cujo sentido original é "no meio de", "entre", ver Wackernagel (1924), vol. 2, 240-48.
[136] Race (1990), 89 n.15 e 97 n.33.
[137] Interessante é observar que a conjunção coordenante *utá*, numa passagem do Rig Veda (3.7,10), revela um uso particularizante análogo ao nosso καί: *pṛkṣáprayajo draviṇaḥ suvā̆caḥ suketáva uṣáso revád ūṣuḥ* / *utó cid agne mahinā́ pṛthivyā́ḥ kṛtā́m cid énaḥ sám mahé daśasya* 'As auroras, de quem o culto matinal traz força, dotadas que são de boas palavras, portadoras de boa chama, brilharam ricamente, ó riqueza. / E agora portanto, ó Agni, pela grandeza da terra, perdoe o pecado cometido para (a nossa) grande (satisfação)'. Klein (1985), 458, comenta: "In this stanza the poet deals for the first time with the *hic et nunc*. The sense 'therefore' can take as its causal basis all of what precedes (understood as an offering which the god may

De Elêitia descemos a Sógenes, portanto, em etapas, as quais levam de Elêitia a Hebe ἀγλαόγυιον, de todos (ἅπαντες 5) a cada um (ἕτερον 6), das Moiras (Μοιρᾶν 1) ao destino individual (πότμωι 6), da filha de Hera (παῖ 2) ao filho (παῖς 7) de Teárion, da ausência à presença. Ausência, aliás, marcada por verbos e particípio ativos (δρακέντες 3, ἐλάχομεν 4, ἀναπνέομεν 5, εἴργει 6), enquanto à presença reservam-se em contraste verbo e particípio passivo (κριθείς 7, ἀείδεται 8). E Sógenes, havendo distinguido-se pela sua excelência, torna-se famoso em canção (notar o uso proléptico de εὔδοξος 8) porque cantado *nessa canção, nesse hino* em louvor a Elêitia. Com a referência que o hino faz a si próprio, atingimos o ponto máximo de especificação no trajeto iniciado com a palavra que o inaugura. Do contexto negativo, ditado pela privação, passamos à presença positiva – de Elêitia, Hebe, Sógenes e ainda do próprio hino em louvor à divindade que primeiro o tornou possível.

1.1.7 *Hino Homérico a Héracles*

Do negativo ao positivo é também o caminho percorrido por outro pequeno hino, este homérico: o *Hino Homérico a Héracles* (nº 15).

Ἡρακλέα Διὸς υἱὸν ἀείσομαι, ὃν μέγ' ἄριστον
γείνατ' ἐπιχθονίων Θήβηις ἔνι καλλιχόροισιν
Ἀλκμήνη μιχθεῖσα κελαινεφέϊ Κρονίωνι·
ὃς πρὶν μὲν κατὰ γαῖαν ἀθέσφατον ἠδὲ θάλασσαν
πλαζόμενος πομπῆισιν ὑπ' Εὐρυσθῆος ἄνακτος
πολλὰ μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα, πολλὰ δ' ἀνέτλη·
νῦν δ' ἤδη κατὰ καλὸν ἔδος νιφόεντος Ὀλύμπου
ναίει τερπόμενος καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην.
χαῖρε, ἄναξ Διὸς υἱέ· δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον.

(Cantarei Héracles, filho de Zeus, de longe o melhor dos mortais, nascido em Tebas das belas danças, da união de Alcmena com Zeus das nuvens escuras. No passado ele vagou pela vastidão de terra e mar sob as ordens do rei Euristeu, causando ele próprio muito sofrimento e padecendo outro tanto. Mas agora na bela morada do nevoento Olimpo ele vive em prazer e tem Hebe dos belos tornozelos como sua esposa. Salve, senhor rei, filho de Zeus! Dá virtude e fortuna!)

---

requite with favour) or merely the pragmatic appearance of the dawn, the occasion of the morning worship to Agni".

Divide-se em três partes o poema, cada uma com três versos. Nos versos 1-3, o poeta usa o tempo futuro do verbo para afirmar que cantará Héracles, no acusativo, e acrescenta uma frase relativa que lhe detalha a ascendência, divina e terrena. Tempo futuro, acusativo ("Er-Stil") e frase relativa são elementos hínicos tradicionais, sobretudo nos hinos homéricos, como tradicional é também o relato da genealogia divina. Versos 4-6 abrem com um novo pronome relativo, inaugurando a narrativa histórica localizada no passado (ὃς πρίν… cumpre a mesma função que ὅς ποτε… 'certa vez' em Píndaro). Ao final dela, após ficarmos sabendo das peregrinações de Héracles por terra e mar à mercê dos caprichos de Euristeu, torna o poeta ao tempo presente que preenche a terceira e última parte (7-9), na qual se formula o pedido.

Do passado ao presente é clara a mudança do pior ao melhor. Da terra e mar onde errara pelas vastidões (ἀθέσφατον 4), Héracles transita ao Olimpo, onde agora tem sede fixa (ἕδος 7);[138] se antes fora causa e ao mesmo tempo objeto de sofrimento, se muito mal suscitara e muito mal padecera (πολλὰ μέν… πολλὰ δ'… 6), agora lhe cabem tão-só prazeres (τερπόμενος 8); se antes, mortal, sujeitara-se a Euristeu (πλαζόμενος 5), agora, imortal, ele tem por mulher (ἔχει 8) Hebe – a eterna juventude. Mesmo em termos neutros, a progressão é manifesta: de Tebas (2), onde nasceu, Héracles fixa moradia no Olimpo (7); de filho de Alcmena e Zeus (3), agora passa a marido de Hebe (8).

Papel importante desempenham também os ecos vocabulares e sonoros, dispostos em forma de anel:

Διὸς υἱόν
καλλιχόροισιν
κελαινεφέι
μέν
ἄνακτος
μέν[139]
νιφόεντος
καλλίσφυρον
ἄναξ Διὸς υἱέ

[138] Cf. Haubold (2001), 28, que também nota essa evolução.
[139] O segundo μέν ecoa o primeiro por intercalar-se entre ele e o δέ (νῦν δ' 7) que lhe corresponde. Trata-se de uma característica da linguagem homérica: o segundo μέν não é simples repetição do primeiro, como é comum na prosa, mas compõe uma nova oposição (πολλὰ μέν… πολλὰ δέ… 6) emoldurada pela principal (ὃς πρὶν μέν… νῦν δέ… 4/7). Cf. Kühner–Gerth (1890-1904), vol. 2, 270 nota.

De Euristeu, o "mau" senhor (ἄνακτος 5) do centro do hino, passa-se a Héracles, o "bom" senhor (ἄναξ 9) do final.[140] O herói que antes, no passado mítico (πρὶν μέν 4), era servo, agora, no presente momento em que o hino é entoado (νῦν δ' 8), transforma-se em senhor. Com isso é possível fazer-lhe o pedido – a ele, que da terceira pessoa (Διὸς υἱόν 1) passa à segunda (Διὸς υἱέ 9): que ele transmita ao poeta a virtude e a fortuna da qual ele próprio se fez senhor no transcorrer do hino, com a sua apoteose. A dádiva só se torna viável em razão do progresso descrito pelo hino, do qual Héracles é o beneficiário e cujos frutos ele, poeta, pede em troca da sua canção (χαῖρε… δίδου…).[141]

1.1.8 *Hino Homérico a Hefesto*

Outro poema da mesma coleção que exibe igual pedido (δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον), e cuja progressão de um estado negativo para outro, positivo, faz lembrar nosso hino a Héracles, é o *Hino Homérico a Hefesto* (nº 20).

Ἥφαιστον κλυτόμητιν ἀείδεο Μοῦσα λίγεια,
ὃς μετ' Ἀθηναίης γλαυκώπιδος ἀγλαὰ ἔργα
ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονός, οἳ τὸ πάρος περ
ἄντροις ναιετάασκον ἐν οὔρεσιν ἠΰτε θῆρες.
νῦν δὲ δι' Ἥφαιστον κλυτοτέχνην ἔργα δαέντες
ῥηϊδίως αἰῶνα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν
εὔκηλοι διάγουσιν ἐνὶ σφετέροισι δόμοισιν.
ἀλλ' ἵληθ', Ἥφαιστε· δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον.

(Canta, ó Musa de clara voz, Hefesto famoso pelo seu engenho, ele que com Atena de olhos cinzas ensinou esplêndidos ofícios aos homens dessa terra, que antes costumavam viver em cavernas nas montanhas feito animais selvagens. Mas agora que aprenderam ofícios com Hefesto, famoso pela sua perícia, eles passam a vida à vontade em suas casas durante o ano inteiro. Sê assim favorável, Hefesto: dá virtude e fortuna!)

Assim como o *Hino Homérico a Héracles*, nosso hino a Hefesto[142] inicia com o deus no acusativo e acrescenta duas frases relativas, a segunda das quais conduz, lá como cá, a uma situação no passado (*h.H.*15,4 πρὶν ~ *h.H.*20,3 πάρος) – ambas com matizes

[140] Haubold (2001), 29s., nota o eco dos versos 1/9 (Διὸς υἱόν ~ Διὸς υἱέ) e 5/9 (ἄνακτος ~ ἄναξ).
[141] Cf. discussão sobre χαῖρε, capítulo 4.
[142] Paralelos apontados por Haubold (2001), 32.

negativos. Em seguida passamos a épocas melhores, já no presente (νῦν δέ, *h.H.*15,7 ~ *h.H.*20,5): lá a morada, a sede (ἕδος) no Olimpo, aqui as casas (δόμοισιν) de Hefesto.

Do antes ao agora, do τὸ πάρος περ (3) ao νῦν δέ (5), a transição é sublinhada pela posição dos vocábulos no hexâmetro. Antes os homens (#ἀνθρώπους 3) mais pareciam feras (θῆρες# 4); antes viviam em cavernas (#ἄντροις 4), mas, depois que aprenderam os ofícios, vivem agora em suas casas (δόμοισιν# 7).

#ἀνθρώπους…
ἄντροις… … θῆρες#
…
… δόμοισιν#

Cavernas e casas são os dois pólos, inicial e final, da evolução. Tendo aprendido com os deuses, com Atena e Hefesto, seus ofícios (cf. o paralelo entre ἔργα… ἐδίδαξεν 2-3 e ἔργα δαέντες 5), agora os homens com eles partilham algo da estatura divina, tal como se reflete na adjacência dos termos ῥηϊδίως αἰῶνα '(levam) a vida à vontade' – o primeiro usado em geral para descrever os deuses,[143] o outro empregado exclusivamente (ao menos na épica) em relação aos mortais.[144] De feras selvagens, pois, que no passado costumavam viver em cavernas – ναιετάασκον (4) é um imperfeito iterativo[145] carregado de sentido –, agora os homens levam sua vida à vontade, livre de preocupações (ῥηϊδίως αἰῶνα… εὔκηλοι διάγουσιν 6-7), quase como se foram deuses. Alcançado esse ponto da narrativa, num presente que expressa a complementaridade entre deuses e mortais, é lícito proceder ao pedido:[146] que Hefesto dê virtude e fortuna. Virtude e fortuna, de resto, das quais o deus é responsável, segundo a evolução traçada pelo próprio hino.

---

[143] Cf. a quádrupla repetição de ῥέα/ῥεῖα em Hes.*Op*.5-7, referindo-se a Zeus; para Homero (*Il*. 6,138, *Od*. 4,805; 5,122), os deuses são ῥεῖα ζῶντες. Ver West (1978) ad loc.

[144] Haubold (2001), 36s., a quem devemos a observação sobre estes termos, nota ainda dois outros paralelos que aproximam deuses e mortais: εὔκηλοι utilizado por Homero em contexto análogo, mas em referência aos deuses (*Il*. 11,75-7), e o fato de que certos deuses da narrativa hínica (Dioniso, *HHom.*1; Hermes, *HHom.*4 e 18; Dióscuros, *HHom.*27) costumam transitar da caverna ao Olimpo no curso do relato.

[145] Mais exato é falar, nesse caso, de um imperfeito "intensivo" ou "durativo", pois não se trata de ações repetidas, nas quais o sufixo -σκον é acrescentado a um predicado dinâmico, mas de uma ação que não se repete, na qual o sufixo refere-se a uma situação estática. Cf. Zerdin (2002), 122: "we are not to understand that the state broke off and was repeated later, but that it was once the case, and is no longer".

[146] Duas vezes mencionado no acusativo (Ἥφαιστον κλυτόμητιν 1 ~ Ἥφαιστον κλυτοτέχνην 5), o deus é interpelado agora diretamente, no vocativo (Ἥφαιστε 8).

1.1.9 Píndaro, *Olímpica 12*

Um derradeiro exemplo desse tema hínico grego que conduz do estado negativo ao positivo até chegar ao presente glorioso da narrativa: a *Olímpica* 12 de Píndaro.

Λίσσομαι, παῖ Ζηνὸς Ἐλευθερίου,
Ἱμέραν εὐρυσθενές' ἀμφιπόλει, σώτειρα Τύχα.
τὶν γὰρ ἐν πόντωι κυβερνῶνται θοαί
νᾶες, ἐν χέρσωι τε λαιψηροὶ πόλεμοι
καὶ γοραὶ βουλαφόροι. αἵ γε μὲν ἀνδρῶν
πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω
ψεύδη μεταμώνια τάμνοισαι κυλίνδοντ' ἐλπίδες·

σύμβολον δ' οὔ πώ τις ἐπιχθονίων
πιστὸν ἀμφὶ πράξιος ἐσσομένας εὗρεν θεόθεν,
τῶν δὲ μελλόντων τετύφλωνται φραδαί·
πολλὰ δ' ἀνθρώποις παρὰ γνώμαν ἔπεσεν,
ἔμπαλιν μὲν τέρψιος, οἱ δ' ἀνιαραῖς
ἀντικύρσαντες ζάλαις
ἐσλὸν βαθὺ πήματος ἐν μικρῶι πεδάμειψαν χρόνωι.

υἱὲ Φιλάνορος, ἤτοι καὶ τεά κεν
ἐνδομάχας ἅτ' ἀλέκτωρ συγγόνωι παρ' ἑστίαι
ἀκλεὴς τιμὰ κατεφυλλορόησε(ν) ποδῶν,
εἰ μὴ στάσις ἀντιάνειρα Κνωσίας σ' ἄμερσε πάτρας.
νῦν δ' Ὀλυμπίαι στεφανωσάμενος
καὶ δὶς ἐκ Πυθῶνος Ἰσθμοῖ τ', Ἐργότελες,
θερμὰ Νυμφᾶν λουτρὰ βαστάζεις ὁμι-
λέων παρ' οἰκείαις ἀρούραις.

(Rogo-te, filha de Zeus Libertador, preserva o poder de Himera, ó Boa-Fortuna salvadora. Pois és tu que no mar guia barcos velozes, e na terra batalhas ligeiras e assembléias que dão conselho. Quanto às esperanças dos homens, muitas vezes elas sobem, outras vezes rolam ladeira abaixo por entre mentiras vãs. /
Nenhum mortal descobriu ainda um sinal seguro dos deuses acerca de uma ação iminente; os seus planos para o futuro escapam à vista. Muitas coisas sucedem aos homens ao arrepio do seu julgamento, uma hora contrárias a seu gosto, outra hora aqueles que enfrentaram tempestades atrozes trocam a sua dor por um bem profundo em breve espaço de tempo. /
Filho de Filânor, verdade é que a honra dos teus pés, feito um galo local de briga junto ao lar nativo, teria deixado cair as tuas penas de forma inglória, não fosse uma facção hostil haver-te deprivado da pátria. Mas agora, tendo conquistado uma coroa em Olímpia e duas vezes em Pito e no Istmo, Ergóteles, tu exaltas os banhos quentes das ninfas, no convívio com terras que são as tuas próprias.)

Invocação e pedido endereçado à deusa Τύχα[147] são feitos de forma sucinta nos dois primeiros versos. Segue-se daí um esboço dos seus poderes universais em terra e mar, na guerra e na paz (3-5). Quanto aos homens, como eles lidam com tais poderes – isso é descrito em um notável hipérbato introduzido pela adversativa γε μέν (5):

αἳ γε μὲν ἀνδρῶν
πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω
6a ψεύδη μεταμώνια τάμνοισαι κυλίνδοντ' ἐλπίδες·

No intervalo de 24 sílabas entre artigo e substantivo, as expectativas humanas sobem e, no mesmo verso, tornam a baixar[148] em rodopio até a última palavra do verso seguinte, a qual empresta (só então) sentido à frase. A antístrofe inicia na mesma chave negativa, e explica a razão pela qual tanto oscilam as esperanças: é que não se dispõe de sinal seguro, vindo dos deuses, para as ações; os seus planos nos escapam à vista.[149] E a conseqüência disso é esta, vertida em uma gnoma: muitas coisas sucedem aos homens ao contrário do que julgam (10). Entre elas, diz o verso seguinte, umas são desagradáveis (ἔμπαλιν μὲν τέρψιος 11), ao passo que outras – mas em vez de concluir o raciocínio, Píndaro desvia a sintaxe para pôr agora em foco os próprios agentes (οἱ δ' 11),[150] e encerra a antístrofe, como nota Race,[151] com uma declaração de triunfo e libertação: οἱ δ' ἀνιαραῖς / ἀντικύρσαντες ζάλαις / ἐσλὸν βαθὺ πήματος ἐν μικρῷι πεδάμειψαν χρόνωι 'aqueles que enfrentaram tempestades atrozes trocam a sua dor por um bem profundo[152] em um breve espaço de tempo'.

Do cenário negativo, que dominara o final da estrofe e boa parte da antístrofe, passamos ao quadro positivo da salvação e do bafejo súbito da sorte. Cria-se a sensação

[147] Opto traduzir *tukha* por "boa-fortuna" uma vez que, para Píndaro, ela não se resume ao mero acaso; seu papel é sempre positivo, como manifestação das vontades divinas. Para uma discussão em detalhes da *tukhe* em Píndaro, ver Strohm (1944), 1-82, 96-9, e Thummer (1957), 90-109.
[148] Sobre a discussão a respeito do significado de ἄνω e κάτω, se querem dizer "para lá e para cá" (movimento lateral) ou "para cima e para baixo" (movimento vertical), cf. Race (2004), 378-80. Sobre a função coesiva do artigo, cf. Hummel (1993), 186s. Acerca do valor estilístico da separação entre artigo e substantivo, cf. Dornseiff (1921), 108: "Ein nachträgliches, retardiertes Subjekt hat größeres Gewicht".
[149] Outros traduzem, seguindo o escoliasta (φραδαί = γνώσεις), "a percepção [dos homens] sobre o futuro é cega". Numa e noutra interpretação, porém, o sentido negativo mantém-se. Cf. Race (2004), 381.
[150] Race (2004), 382 n.29, "In contrast to the preceding general references to humans (ἀνδρῶν, 5; ἐπιχθονίων, 7; and ἀνθρώποις, 10), οἱ ('others') anticipates an individual agent to be singled out."
[151] Race (2004), 382.
[152] βαθύ talvez aluda aqui ao movimento vertical do início, πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω (6).

de um fecho, sobretudo porque o final da antístrofe traz à lembrança o epíteto de Tukha presente na invocação, σώτειρα 'salvadora' (2).[153] Do início até aqui, fomos conduzidos do mar (πόντωι 3) à terra (χέρσωι 4) – esta subdividida em quiasma entre guerra e paz (4-5)[154] –, e da terra aos homens em geral. A fim de manter a atmosfera negativa com que fechara a estrofe, Píndaro faz avançar a antístrofe por meio de duas partículas δέ, uma explicativa (7), outra conclusiva (10).[155] Agora, dos homens em geral, ele foca a atenção – mediante a ruptura sintática do οἱ δ' (11) – naqueles que se valeram da ação benéfica de Tukha. O ambiente está pronto para aproximar ainda mais a lente de um caso concreto que dê corpo às idéias gerais desenvolvidas ao longo de estrofe e antístrofe. E este é dado por Ergóteles, introduzido de forma abrupta na apóstrofe que abre o epodo.

Entre o geral e o particular, a ligação é feita pelas palavras ἤτοι καί (13).[156] Não fosse ele ter sido privado da pátria (Creta) por uma facção inimiga (cenário negativo), não lhe teria sido possível sagrar-se vencedor olímpico (cenário positivo). Do contexto hipotético do que teria acontecido caso, no passado, ele não houvesse sofrido o exílio, passamos através do νῦν δέ (17) – tal como nos *Hinos Homéricos a Héracles* e *a Hefesto* – ao tempo presente, no qual o exemplo específico de Ergóteles é coroado de sucesso graças à boa ação da deusa. Também ele enfrentou tempestades atrozes e trocou a dor pelo bem profundo (12a) na sua trajetória de Creta a Olímpia, culminando em Himera e seus banhos termais.

Fecha-se assim definitivamente o círculo do poema, que termina em Himera tendo em Himera (2) iniciado, que principia com a imagem da água (πόντωι 3) para nela terminar (θερμά… λουτρά 19).[157] Ora, esses banhos termais, a Ergóteles é dado agora *tomá-los nas mãos* (isto é, banhar-se) ou *exaltá-los* – o verbo βαστάζω presta-se a ambos os sentidos. Nessa segunda acepção, o verbo é o mesmo usado por Píndaro para a atividade poética, como em *Íst*. 3,7-8:

---

[153] Race (2004), 382.
[154] Cf. Race (1990), 96 n.31 (λαιψηροὶ πόλεμοι… κἀγοραὶ βουλαφόροι :: adjetivo – substantivo – substantivo – adjetivo).
[155] Cf. Verdenius (1987), 96 e 97; não se tratam, portanto, de partículas adversativas.
[156] Cf. Race (2004), 383: "the ἤτοι [...] looks back to the general observations, whereas the καί points ahead to the specific example".
[157] Himera é famosa pelas suas fontes termais como pelo seu poder naval. Para a imagem da água no poema, cf. Kurke (1991a), 32-4.

εὐκλέων δ' ἔργων ἄποινα χρὴ μὲν ὑμνῆσαι τὸν ἐσλόν,[158]
χρῆ δὲ κωμάζοντ' ἀγαναῖς χαρίτεσσιν βαστάσαι.

(Em recompensa por feitos gloriosos, há que celebrar-se o homem de prol, há que exaltá-lo, enquanto ele comemora, com delicados poemas de louvor.)

Píndaro funde assim, num verbo ambíguo, vencedor e poeta (ele próprio), ou antes, faz do seu hino, no qual louva Tukha, o ponto de chegada – o resultado último – das ações da deusa em sua trajetória do universal ao exemplo específico de Ergóteles, cidadão de Himera, cidade famosa (inclusive graças ao nosso hino) pelas suas fontes termais.

1.1.10 Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* (1-10)

O exemplo específico como termo do percurso pode resultar também de uma composição em anel, como no hino a Zeus que constitui o proêmio dos *Trabalhos e os Dias* de Hesíodo.[159]

Μοῦσαι Πιερίηθεν, ἀοιδῆισι κλείουσαι,
δεῦτε, Δί' ἐννέπετε σφέτερον πατέρ' ὑμνείουσαι,
ὅν τε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοί τε φατοί τε
ῥητοί τ' ἄρρητοί τε Διὸς μεγάλοιο ἔκητι.
ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δέ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης ὅς ὑπέρτατα δώματα ναίει.
κλῦθι ἰδὼν ἀιών τε, δίκηι δ' ἴθυνε θέμιστας
τύνη· ἐγὼ δέ κε Πέρσηι ἐτήτυμα μυθησαίμην.

(Musas de Piéria, que glorificam pelas canções, vinde a mim, falai de Zeus vosso pai em vosso canto. Por causa dele os mortais não são mencionados ou são mencionados, são falados ou não são falados, segundo a vontade do grande Zeus. Pois facilmente ele torna forte, e facilmente ele oprime o forte, facilmente ele diminui o conspícuo e magnifica o inconspícuo, e facilmente torna o torto direito e faz murchar o orgulhoso – Zeus que troveja do alto, que habita as moradas mais elevadas. Escuta enquanto vês e ouves, e julga de maneira reta com justiça, senhor; eu, por minha vez, gostaria de dizer a Perses coisas verdadeiras.)

---

[158] Sobre essa construção com duplo acusativo (εὐκλέων δ' ἔργων ἄποινα é objeto interno), na qual se equipara o hino e a recompensa do vencedor, cf. Jacquinod (1989), 119-20.
[159] Sobre a composição em anel, ver Otterlo (1944).

Das Musas até Perses, interlocutor de quem se ocupará Hesíodo no restante do poema, esse breve hino faz o louvor de Zeus em versos repletos de figuras retóricas. West, em seu comentário,[160] indica a maioria delas: "anáfora (5-7), quiasmo (3-4, 7), frases balanceadas que resultam em rima (1-2, 5-8), e talvez *figura etymologica* em 2-3" (ou seja, jogo etimológico entre o teonímico e a preposição posposta, em posição métrica e ambiente fonético idênticos – δεῦτε, Δί' e ὅν τε διὰ 'por causa do qual').

Mas o cuidado artístico do poeta vai mais além. Watkins[161] aponta ainda outros artifícios que dão um colorido todo especial ao poema. Como vimos, West já indicara a anáfora de ῥεῖα nos versos 6-7 e o quiasmo de verbo-objeto-objeto-verbo no verso 7:

6 **ῥεῖα** δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δέ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει

'facilmente ele diminui o conspícuo e magnifica o inconspícuo, e facilmente torna o torto direito e faz murchar o orgulhoso.'

Além desse quiasmo "horizontal", Watkins enxerga outro, "vertical", entre os versos 6 e 7, com a ordem inversa dos elementos constituintes junto à cesura:

… ἀρίζηλον ‖ μινύθει …	... objeto ‖ verbo ...
… ἰθύνει ‖ σκολιὸν …	... verbo ‖ objeto ...

O contraste é sublinhado aos ouvintes pelo eco fonético entre os dois verbos:

... arizēlon ‖ mINUTHEI ...
... ITHUNEI ‖ skolion ...

No último verso (10), outro jogo significativo. "A Perses", afirma Hesíodo, "eu diria coisas verdadeiras", ἐτήτυμα μυθησαίμην. Trata-se, como desvenda Watkins, de um palíndromo dos elementos "verdade" e "dizer", que pode ser lido igualmente de trás para frente.

etĒTUMA MUTHĒsaimēn

Essa inversão fonética chamaria assim a atenção, segundo Watkins, para a estrutura em anel (fonética e semântica) que emoldura o poema:

[160] West (1978), ad loc.
[161] Watkins (1995), 100s., de quem reproduzo os esquemas.

MOUSAI ————————— MUthēSAImēn[162]

Das Musas de que parte o hino – um hino cuja estilização faz o ouvinte atentar a cada passo para a sua própria arte – somos conduzidos, via Zeus, até ao verbo final na primeira pessoa do singular, μυθησαίμην 'eu diria'. Poeta e Musas são assim postos em proximidade, como próximo também se tornou Zeus, interpelado diretamente nos dois últimos versos tal como as Musas haviam sido nos dois primeiros, e de quem o poeta figura lado a lado em posição enfática no hexâmetro, após *enjambement* (τύνῃ· ἐγὼ δέ… 10). As Musas são incitadas a "falar de" Zeus (ἐννέπετε 2); o poeta, congenial às Musas, expressa seu voto de dizer (μυθησαίμην) coisas verdadeiras a Perses, exemplo específico a que serão dedicados então os versos remanescentes da obra.

Aproximar divindade e poeta que a canta é estratégia comum dos hinos. E não só nos hinos cléticos,[163] nos quais o recurso é manifesto e corriqueiro, mas também naqueles que se valem de artifícios mais sofisticados, embora nem por isso menos eficazes. Cito dois exemplos, um singelo hino clético e um elaborado peã cultual: Safo, fr. 2, e Píndaro, *Peã* 6. O primeiro, uma invocação a Afrodite de natureza pessoal, dir-se-ia literária, para récita entre amigos; o segundo, um hino encomendado para celebrar um culto específico, um festival – a Teoxenia em Delfos. Ambos dão prova eloqüente de que é equivocado equiparar *tout court* hinos "literários" à complexidade e hinos "cultuais" à banalidade de conteúdo e dicção.

1.1.11 Safo, fr. 2 V

Mas passemos a Safo, fr. 2 Voigt.

..ανοθεν κατιου[σ
†δευρυμμεκρητ̣εσι π̣[.]ρ̣[ ]† ναῦον
ἄγνον, ὄππ[αι] χάριεν μὲν ἄλσος
μαλί[αν], βῶμοι δ' ἔ<ν>ι τεθυμιάμε-
4 νοι [λι]βανώτω<ι>·

ἐν δ' ὔδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὔσδων

[162] Watkins chama essa figura de "Saussurian hypogram". Sobre o fenômeno, ver Starobinski (1971).
[163] Sobre os chamados "hinos cléticos" ver Menandro Retor, 334,25–336,4, com as respectivas notas de Russell e Wilson (1981).

μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἐσκίαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
κῶμα †καταιριον·

ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος τέθαλε
†τῳ... (.)ριννοις† ἄνθεσιν, αἰ <δ'> ἄηται
μέλλιχα πν[έο]ισιν [
[ ]

ἔνθα δὴ σὺ . † συ.αν† ἔλοισα Κύπρι
χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρως
<ὀ>μ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ
οἰνοχόεισα

(Para cá até mim, vem! de Creta, a esse templo sagrado, onde fica o teu agradável bosque de macieiras, e altares com a fragrância do incenso que arde; nele a água fresca rumoreja por entre ramos de macieira, e o sítio inteiro é sombreado por rosas, e das folhas que tremeluzem desce[164] um leve estupor; nele um prado onde pastam os cavalos viceja com flores primaveris, e suave é a brisa que sopra ... ; lá, deusa cipriota, pega ... e verte com graça, em cálices dourados, néctar mesclado a nossas festividades.)

Afrodite é chamada a vir de Creta para as festividades celebradas em um dos seus recintos sagrados. Safo os descreve – o templo, o bosque, o altar – a fim de atrair a deusa, e na mescla de impressões auditivas, olfativas e visuais – o rumor das águas, o aroma do incenso, a sombra das rosas – procura torná-los dignos aos olhos de Afrodite. A ela será dada uma acolhida à altura, parece dizer a poetisa. Mas esses locais evocam ao mesmo tempo o ambiente simpótico, onde a deusa, em meio à companhia, serve néctar à maneira de vinho em cálices dourados.

Nas três primeiras estrofes as imagens descritas guardam uma certa relação com o culto a Afrodite, em suas diversas localidades – maçãs, flores, cavalos, primavera.[165] Ao terminarmos a quarta estrofe, porém, o que eram atributos cultuais destinados a seduzir a divindade a participar do seu festival transformam-se em atributos de um simpósio – uma atmosfera tão adorável quanto serena (cf. κῶμα καταρρεῖ 8), uma reunião entre amigos, um festival privado.

Na interjeição que abre o hino, Safo convida Afrodite a juntar-se a ela (δεῦρύ μ' 1) e insiste na especificidade e delícias do local ([τόνδε ναῦον 1, ὄππαι 2, ἐν δ' 5, ἐν δέ

[164] Sobre os versos 7-8 e o verbo καταρρεῖ (na vesão de Hermógenes), cuja forma não é eólica, cf. Risch (1962).
[165] Bowra (1961), 197.

9). Delícias que acabam por persuadir a deusa, pois, chegada a quarta estrofe, lá está ela (ἔνθα δὴ σύ 13) junto a Safo, "inquestionavelmente presente", como diz Page,[166] em meio às festividades, a ponto de lhe ser dirigido, se aceitarmos o suplemento de Lobel e Page para o verso 16, o primeiro imperativo do fragmento:[167] οἰνοχόαισον 'verte à maneira de vinho'. De hino clético a poema simpótico, os versos de Safo aproximam-na de Afrodite com graça e simplicidade.

1.1.12 Píndaro, *Peã 6*

Mais tortuosos são os caminhos para que deus e poeta estabeleçam um laço de reciprocidade no sexto peã de Píndaro.[168]

Πρὸς ᾽Ολυμπίου Διός σε, χρυσέα — estr.A
κλυτόμαντι Πυθοῖ,
λίσσομαι Χαρίτεσ-
σίν τε καὶ σὺν ᾽Αφροδίται
ἐν ζαθέωι με δέξαι χρόνωι
ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν·
ὕδατι γὰρ ἐπὶ χαλκοπύλωι
ψόφον ἀϊὼν Κασταλίας
ὀρφανὸν ἀνδρῶν χορεύσιος ἦλθον
ἔταις ἀμαχανίαν ἀ[λ]έξων
τεοῖσιν ἐμαῖς τε τιμ[α]ῖς·
ἤτορι δὲ φίλωι παῖς ἄτε ματέρι κεδνᾶι
πειθόμενος κατέβαν
στεφάνων καὶ θαλιᾶν τροφὸν ἄλσος ᾽Απόλλωνος,
τόθι Λατοΐδαν
θαμινὰ Δελφῶν κόραι
χθονὸς ὀμφαλὸν παρὰ σκιάεντα μελπ̣[ό]μεναι
ποδὶ κροτέο[ντι γᾶν θο]ῶι

(faltam os versos 19-49 = str.A. 19-21, ant.A, ep.A. 1-7)

καὶ πόθεν ἀθάν[ατος πόνος ἄ]ρ̣ξατο. — ep.A
ταῦτα θεοῖσι [μ]ὲν
πιθεῖν σοφοὺ[ς] δυνατόν, | βροτοῖσιν δ᾽
ἀμάχανο[ν
εὑ]ρέμεν· ἀλλά —παρθένοι γὰρ, ἴσα̣τ[ε], Μο[ῖ]σαι,

[166] Page (1955), 43.
[167] Há razões para supor que o poema continuasse para além do verso 16 e tivesse início antes do primeiro verso atestado, mas isso não compromete a minha análise.
[168] O texto é de Rutherford (2001), a quem sigo de perto em vários pontos do seu comentário.

πάντα· κε[λαι]νεφεῖ σὺν
πατρὶ Μναμοσ[ύν]αι τε
τοῦτον ἔσχετ[ε τεθ]μόν –
κλῦτε νῦν· ἔρα[ται] δέ μο[ι]
γλῶσσα μέλιτος ἄϝωτον γλυκὺν [⏑⏑––
ἀγῶνα Λοξίαι καταβάντ' εὐρὺν
ἐν θεῶν ξενίαι.
θύεται γὰρ ἀγλαᾶς ὑπὲρ Πανελ- estr.B
λάδος, ἄν τε Δελφῶν
ἔθ[ν]ος εὔξατο λι-
μοῦ θ[⏑–⏑–⏑––
ἐκδι[⏑–⏑––⏑–
φιλει[⏑––⏑⏑–⏑⏑–
Κρόν[ιε ⏑⏑⏑–⏑⏑–
πρυτᾳ[νι⏑––⏑⏑–
τοὶ πα[⏑––⏑–⏑⏑⏑–
χρησ[τ]ῃ[ρι–⏑⏑–⏑––
Πυ]θωνόθ[εν–⏑––
καὶ ποτε [⏑⏑––⏑⏑–⏑⏑–
Πανθοο[–⏑⏑–
⏑⏑– δ' ἐς Τροΐα[ν⏑⏑–⏑⏑]ἤνεγκε͞[ν
⏑⏑– θρασυμή-]
δεα πάϊς [–⏑–
⏑⏑–⏑–]ον ἐμβα[λ––⏑–⏑⏑–
Πάριος ἑ[καβόλος βροτη-
σίωι δέμαϊ θεός,
Ἰλίωι δὲ θῆκεν ἄφαρ
ὀψιτέραν ἄλωσιν,
κυανοπλόκοιο παῖδα ποντίας ant.B
Θέτιος βιατάν,
πιστὸν ἔρκος Ἀχαι-
ῶν, θρασεῖ φόνωι πεδάσαις·
ὅσσα τ' ἔριξε λευκωλένωι
ἄκναμπτον Ἥραι μένος ἀν[τ]ερείδων
ὅσα τε Πολιάδι. πρὸ πόνων
δὲ κε μεγάλων Δαρδανίαν
ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασσεν Ἀπό[λ]λ[ω]ν·
νέφεσσι δ' ἐν χρυσέοις Ὀλύμποι-
ο καὶ κορυφα[ῖσι]ν ἵζων
μόρσιμ' ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλ-
μα· περὶ δ' ὑψικόμωι
[Ἑ]λέναι χρῆν ἄρα Πέργαμον εὐρὺ[ν] ἀϊστῶσαι
σέλας αἰθομένου
πυρός· ἐπεὶ δ' ἄλκιμον
νέκυν [ἐ]ν τά[φωι] πολυστόνωι θέντο Πηλεΐδαν,

ἁλὸς ἐπὶ κῦμα βάντες [ἦ]λ-
θον ἄγγελο[ι] ὀπίσω
Σκυρόθεν Ν[ε]οπτόλεμο[ν
εὐρυβίαν ἄγοντες
ὅς διέπερσεν Ἰλίου πόλ[ιν· ep.B
ἀλλ' οὔτε ματέρ' ἔπειτα κεδνὰν
ἴδεν οὔτε πατρωίαις ἐν ἀρού[ραις
ἵππους Μυρμιδόνων,
χαλκοκορυ[στ]ὰν [ὄ]μιλον ἔγε[ίρ]ων.
σχεδὸν δ[ὲ Το]μάρου Μολοσσίδα γαῖαν
ἐξίκετ' οὐδ' [ἀ]νέμους ἔ[λ]α[θ]εν
οὐδὲ τὸν [ε]ὐρυφαρέτραν ἑκαβόλον·
ὤ[μο]σε [γὰρ θ]εός,
γέ[ρον]θ' ὅ[τι] Πρίαμον | π[ρ]ὸς ἑρκεῖον ἤναρε
βωμὸν ἐ[πεν]θορόντα, μή νιν εὔφρον ἐς οἶ[κ]ον
μ]ήτ' ἐπὶ γῆρας ἰξέ-
μεν βίου· ἀμφιπόλοις δὲ
μυριᾶν περὶ τιμᾶν
δεριαζόμενον κτάνεν
ἐν τεμέ]νεϊ φίλωι γᾶς παρ' ὀμφαλὸν εὐρύν.
<ἰὴ> ἰῆτε νῦν, μέτρα παιήό-
ν]ων ἰῆτε νέοι.

(Em nome de Zeus Olímpio, rogo-te, Pito dourada, famosa pela profecia, com as Graças e Afrodite recebe-me, porta-voz das Piérides, famoso pelo canto, [5] nesse tempo sagrado. Pois tendo ouvido, junto à água com o seu portão de bronze, o murmúrio da Castália órfã da dança dos homens, eu vim [10] para defender do desamparo os teus compatriotas e os meus privilégios. Obedecendo ao meu coração como uma criança obedece a sua querida mãe, vim até o bosque de Apolo que nutre guirlandas e banquetes, [15] onde ao lado do sombreado umbigo do mundo as donzelas de Delfos, cantando o filho de Leto, muitas vezes batem o chão com pés ligeiros ... [...] ... [50] e quanto à fonte da labuta imortal, aos deuses é possível persuadir disso os sábios, mas os mortais não têm como descobri-lo. Ora, virgens Musas, porque sabeis de todas [55] as coisas – tendes tal prerrogativa junto com vosso pai das nuvens escuras e Mnemosina –, escutai! Pois a minha língua anseia (cantar) a doce perfeição do mel ... [60] agora que vim à vasta reunião em homenagem a Lóxias, por ocasião do banquete dos deuses.
Pois o sacrifício é oferecido em favor de toda a gloriosa Grécia, que a tribo dos délfios rezou (para salvar) da [65] fome ... gosta ... filho de Cronos ... senhor ... [70] que ... oráculos ... de Pito ... e certa vez ... Pântoo ... [75] e rumo a Tróia ... levou ... uma criança de espírito valente ... atirou ... o deus que atira longe, sob a forma [80] humana de Páris, e de imediato adiou a captura de Ílion, prendendo em audaz morte o violento filho da deusa marinha Tétis de cabelos escuros, [85] confiável bastião dos aqueus. Que luta travou com Hera de alvos braços ao lançar a sua inflexível força contra ela, e que luta com Atena, guardiã da cidade! Antes de grandes [90] labutas ele teria saqueado Dardânia, não estivesse Apolo de guarda. Mas Zeus, sentinela dos deuses, sentado em nuvens douradas e nos picos do Olimpo, não se atreveu a desfazer coisas destinadas a acontecer. [95] Por

causa de Helena de alta cabeleira, era necessário afinal que o brilho do fogo ardente destruísse a espaçosa Pérgamo. E depois que eles puseram o corpo do valente filho de Peleu em seu muito chorado túmulo, [100] mensageiros que haviam cruzado a onda do mar regressaram de Ciros trazendo o fortíssimo Neoptólemo, que saqueou a cidade de Ílion. [105] Mas ele nunca tornou a ver sua querida mãe, nem os cavalos dos mirmidões em seus campos ancestrais, enquanto incitava o exército de capacetes de bronze. Perto do monte Tômaros ele aportou, em terras da Molóssia, [110] e não escapou nem aos ventos nem ao que atira longe com sua ampla aljava. Pois o deus jurara que, porque havia matado o velho Príamo, que pulara [115] para junto do altar de Zeus Herkeios, ele não chegaria ao seu lar acolhedor nem à idade avançada em sua vida. Enquanto ele discutia com assistentes sobre um sem-número de privilégios, Apolo matou-o [120] em seu próprio santuário ao lado do vasto umbigo da terra. *Iê*, cantai *iê* agora – medidas de peãs – cantai *iê*, jovens.)

A teoxenia, ou banquete dos deuses, para o qual Píndaro compôs esse peã, era um festival em cujo centro figurava uma refeição compartilhada pelos deuses, seja como anfitriões, seja como hóspedes.[169] Em Delfos, a θεοξένια era celebrada anualmente, talvez no mês de teoxênio (março-abril), e sua natureza era pan-helênica (cf. versos 62-3: sacrifícios em favor de toda a Grécia). O título que aparece à margem do papiro, logo no início, lê-se: "Para os délfios em honra de Pito" (Δελφοῖς | εἰς Πυθώ). Ou seja, Pito, o sítio do oráculo délfico, é o local destinado à apresentação do peã a cargo dos habitantes de Delfos.

O texto completo, porém, tal como preservado no papiro, contém três tríades, e não duas, como transcrevo aqui. A terceira, embora no mesmo metro das duas anteriores, pouco parece relacionar-se com elas. Boa parte dessa terceira tríade não foi preservada, mas seu início – um início abrupto, que abre com o louvor da ilha Egina para em seguida narrar a união de Zeus com a ninfa epônima, da qual nasceu Éaco – permite entrever um cenário que condiz mal com as tríades precedentes, nas quais Delfos figura em destaque. Em 1997 foi descoberto[170] que o papiro continha outro título marginal, justamente ao lado do início da terceira tríade: "Para os eginetas em honra de Éaco, um prosódio" (]Αἰγ[ινήτα]ις | εἰ]ς Αἰα[κό]ν |]προσ[ό]διον).

Rutherford[171] sugere três possibilidades distintas para explicar os dois títulos e tentar reconciliar a canção como unidade, com uma seção délfica (tríades 1-2) e outra

[169] Cf. referências em Rutherford (2001), 310 n.15.
[170] Rutherford (1997) e D'Alessio (1997).
[171] Rutherford (2001), 336-38.

egineta (tríade 3). Primeira hipótese: de um poema originalmente com três tríades, a terceira destacou-se em algum ponto da transmissão e passou a circular de forma independente, como prosódio; segunda hipótese: a terceira tríade é acréscimo posterior, um suplemento composto talvez como apologia a fim de aplacar a indignação egineta com o retrato que se pinta de Neoptólemo – um eácida, afinal, sepultado em Delfos – nas duas primeiras tríades; terceira hipótese: composto como uma unidade, a apresentação original foi dividida entre dois grupos, um délfico responsável por cantar o peã (duas primeiras tríades) e outro egineta, ao qual caberia entoar o prosódio. Rutherford não se decide por nenhuma delas, mas sugere que a segunda hipótese, a da apologia, talvez seja a mais próxima da realidade.[172] Seja como for, como unidade ou acréscimo posterior, a terceira tríade representa uma ruptura com a narrativa que a antecede, mas a omito aqui somente porque ela não diz respeito a meus propósitos no momento.

Uma prece (1-6) inaugura o poema, endereçada a Pito. O poeta pede-lhe que o receba – a ele, porta-voz das Musas – no tempo sagrado da teoxenia, acompanhado das Graças e de Afrodite. À prece segue-se a explicação do porquê ele veio e dos propósitos a que veio: tendo ouvido que a fonte da Castália estava órfã de coros de homens, ele veio para defender de tal desamparo os cidadãos de Delfos e para defender os seus próprios privilégios (τιμαῖς 11). Veio obedecendo a seu coração, como uma criança à mãe, até o sítio sagrado de Apolo, onde as donzelas de Delfos cantam e dançam junto ao umbigo da terra.

Após um intervalo no qual faltam vários versos no papiro, o poeta retorna com uma pergunta (indireta?) sobre a origem de algo imortal. Rutherford, ao contrário da maioria dos editores, que propõem "briga" (ἔριϛ), sugere "tarefa, labuta" (ἀθάν[ατοϛ πόνοϛ), em referência à tarefa de celebrar a teoxenia com uma canção como essa mesma que o poeta entoa: e imortal seria ela porque apresentada a cada ano nos festivais.[173] Sobre tais matérias, diz Píndaro, aos sábios é dado sabê-las através dos deuses, aos mortais não há como descobri-las (51-3). Daí seu apelo às Musas para que o auxiliem a

[172] Com ela concordam Furley–Bremer (2001), vol. 1, 106.
[173] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 107, adotam o suplemento de Rutherford, mas sugerem ainda outras possibilidades análogas como "privilégio divino" (ἀθά[νατον γέραϛ) ou "festival de ação de graças imortal" (ἀθαν[άτων χάριϛ).

compor uma canção doce como o mel (54-9), agora que ele chegou para o banquete dos deuses (60-1).

Dois pontos até aqui merecem ser sublinhados. Píndaro insiste em destacar o fato de que veio, de que chegou a Delfos: primeiro pede que Pito o receba (δέξαι 5), depois informa que chegou (ἦλθον 9), e então torna a repetir que veio (κατέβαν 13) a Delfos, onde de fato (τόθι 15) a primeira estrofe chega ao fim (faltam somente dois versos para o final da estrofe no papiro). E, no fecho do epodo, outra repetição: ao banquete dos deuses ele agora chegou (καταβάντ' 60). Ao cabo de estrofe e epodo, portanto, as atenções são centradas no local e instante presentes, a teoxenia em Delfos.

Um segundo ponto: no que restou da primeira tríade, Píndaro é pródigo em alusões a si próprio e a sua obra. Ele é o famoso[174] porta-voz das Piérides (ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν 6), sai em defesa de suas prerrogativas (ἐμαῖς… τιμαῖς 11), é veladamente um dos "sábios" (σοφούς 52) que se vale do auxílio das Musas para cumprir a "tarefa imortal" da sua canção (ἀθάν[ατος πόνος 50 – adotando o suplemento de Rutherford) e cuja língua deseja cantar a doce essência do mel (ἔραται δέ μοι γλῶσσα μέλιτος ἄωτον γλυκύν 59), isto é, esse próprio poema. Acompanhado das Graças e de Afrodite, ele pede a Pito que o receba (λίσσομαι Χαρίτεσσίν τε καὶ σὺν Ἀφροδίται 3-4) – ou talvez (o sentido é ambíguo) já esteja o seu próprio pedido, o poema em questão,[175] previamente dotado da graça e do charme insuflados pelas deusas. A cada passo, pois, o poeta faz questão de mostrar as suas credenciais.

No começo da segunda tríade passamos à teoxenia, festival pan-helênico (62-3), antes de ter início a narrativa mítica de fato, que relata a morte de Aquiles em Tróia e do seu filho Neoptólemo em Delfos – ambos vítimas de Apolo. Aquiles chega a Tróia (δ' ἐς Τροΐαν 75) e três versos mais tarde é morto por Apolo disfarçado de Páris (79-80). A queda de Ílion é assim postergada. Mas os verdadeiros adversários de Apolo são Hera e Atena, não Aquiles (87-9). Da disputa entre um deus e um mortal passa-se à batalha entre os deuses, a uma teomaquia. O foco se abre, aumenta a importância do que está em jogo – a batalha terá sido ferrenha (cf. a anáfora ὅσσα τ' 87 ~ ὅσα τε 89). Píndaro sublinha

[174] Alguns preferem adotar a correção do escriba em cima do verso para ἀοιδίμων, mas concordo com Radt (1958), ad loc., que ἀοίδιμον aqui significa "liederreich, Lieder singend". Race, na sua edição da Loeb (1997), traduz por "tuneful".
[175] Cf. Radt (1958), ad loc. Contra: Furley–Bremer (2001), vol. 2, 29s.

essa transição de uma disputa a outra repetindo, em forma de anel, que a morte de Aquiles adiou a ruína final de Tróia: 81-2 Ἰλίωι δὲ θῆκεν ἄφαρ ὀψιτέραν ἅλωσιν 'de imediato prorrogou a queda de Ílion', 89-91 πρὸ πόνων δὲ κε μεγάλων Δαρδανίαν ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασσεν Ἀπόλλων 'antes de grandes labutas ele teria saqueado Dardânia, não estivesse Apolo de guarda'. Essa moldura encerra os versos que conduzem de Aquiles, no início da antístrofe (83-6), à teomaquia (87-9), num esquema A–B→C–A. Em posição de destaque figura Apolo, última palavra que dá fecho ao anel (91) e pivô das duas disputas.

Mas então o foco se abre novamente:[176] estava fadado que Tróia caísse, e Zeus não ousa revogar o destino (92-5). A disputa de Apolo contra Aquiles, de Apolo contra Hera e Atena ganha novos contornos contra esse pano de fundo: as ações de Apolo são ditadas, em um nível mais profundo, pela vontade do destino, pelo aval de Zeus.

Por causa de Helena era necessário que Tróia caísse pelo fogo (96-8), façanha da qual não foi capaz Aquiles, mas que coube ao filho, Neoptólemo. A história desse último é narrada na forma de uma progressiva aproximação de Delfos. Primeiro ele aporta em Tróia e a saqueia, logo no verso inaugural do epodo (104). Depois chega à Molóssia (109), em Épiro, sem conseguir escapar aos ventos nem a Apolo, que jurou não deixá-lo regressar a casa nem atingir a velhice por ter assassinado Príamo junto ao altar de Zeus Herkeios em Tróia. Numa última etapa Neoptólemo é morto por Apolo em Delfos junto ao seu próprio santuário (120), numa disputa por privilégios – uma referência, talvez, a oferendas feitas pelos peregrinos e mais tarde a eles redistribuídas durante o sacrifício.[177]

A narrativa mítica, cujo início se dá provavelmente no verso 73 (καὶ ποτε), exibe assim um duplo movimento, oposto e complementar. Da disputa entre Apolo e Aquiles expande-se o foco para a teomaquia (Apolo contra Hera e Atena), e da teomaquia o foco é novamente expandido para Zeus às voltas com o destino. Então fecha-se o foco em Neoptólemo no início do epodo, onde regressamos a Tróia[178] (Ἰλίου πόλιν 104) tendo dela partido (δ' ἐς Τροΐαν 75). E de Tróia passamos à Molóssia e daí a Delfos, onde o herói é morto por Apolo, que iniciara a seção mítica como assassino de Aquiles.

[176] Cf. Rutherford (2001), 312.
[177] Ibid., 313.
[178] Píndaro faz com que Neoptólemo, conduzido de Ciros por mensageiros no final da antístrofe, aporte em Tróia somente no começo do epodo.

Não é gratuito esse movimento de expansão e afunilamento. Expande-se o foco para depois centrá-lo com tanto mais eficácia. Que em Delfos atingimos o termo dessa progressão – isso é sugerido pela coda de dois versos (121-2), que fornece uma conclusão formal à narrativa: <ἰὴ> ἰῆτε νῦν, μέτρα παιηόνων ἰῆτε νέοι '*iê*, cantai *iê* agora – medidas de peãs – cantai *iê*, jovens'. Segundo Rutherford,[179] παιηόνων significam, não os poemas, mas os gritos de παιάν dados pelo narrador, que incita os jovens a fazerem o mesmo. Trata-se de um refrão, geralmente proferido ao final das seções de um canto; e μέτρα seriam um tipo de medida que demarcaria a seção anterior.[180] A Delfos chega Neoptólemo ao término da segunda tríade (após Píndaro abrir e fechar cuidadosamente o foco), assim como o poeta chegara a Delfos ao término da primeira tríade (após repetir com toda ênfase sua própria peregrinação a Delfos). Lá e cá, poeta e herói chegam ao mesmo local, Delfos, justamente onde o presente hino é entoado, e para ambos lança-se mão do mesmo adjetivo, εὐρύν 'vasto, amplo' (60, 120), ambos em final de verso – um para designar a assembléia reunida para o banquete dos deuses (εὐρύν, um adjetivo referente a espaço, é empregado aqui em sentido metafórico[181]), outro para referir-se ao umbigo da terra. E, sobretudo, o detalhe de que Neoptólemo foi morto numa disputa por τιμαί (118) retoma a afirmação do poeta de que viera a Delfos em defesa das suas próprias τιμαί (11). Como observa Rutherford,[182] que chama a atenção para esse paralelo, "a canção convida o leitor a comparar e contrastar o cantor com Neoptólemo".

A imagem do cantor e sua obra, sobre a qual ele tanto insistira na primeira tríade, destaca-se *e contrario* da imagem de Neoptólemo. Píndaro ressalta a simetria[183] entre o crime de Neoptólemo e a sua punição: matou Príamo quando esse buscou asilo junto ao altar de Zeus Herkeios, e depois foi morto junto ao altar de Apolo em Delfos. Negativa é a reciprocidade entre deus e herói, enquanto a reciprocidade entre deus e poeta é positiva: a canção – *esse* peã a Apolo – que Píndaro compôs para a teoxenia defende suas próprias prerrogativas, mas também fornece aos cidadãos de Delfos um hino de louvor a Apolo; e se Delfos, ou sua fonte Castália, estava *órfã* de coros de homens, ele, obedecendo ao seu

[179] Rutherford (2001), 315s.
[180] Ibid., 316 n.46: "the μέτρα are the limit which the utterance of the παιάν-cries is imagined as imposing on the narrative and the triad".
[181] Cf. Radt (1958), ad loc.
[182] Rutherford (2001), 315. Cf. ainda p. 308.
[183] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 111.

coração, veio para remediar tal lacuna como um *filho* obedece à sua *mãe*. Neoptólemo é associado à ruptura do sacrifício (118-9 μυριᾶν περὶ τιμᾶν δεριαζόμενον 'discutindo sobre inúmeros privilégios'); o poeta, à plenitude do louvor (57-8 ἔραται δέ μοι γλῶσσα μέλιτος ἄωτον γλυκύν 'minha língua anseia (cantar) a doce perfeição do mel'). Píndaro estabelece assim, com sutileza e requinte, uma relação estreita e positiva com Apolo através de um exemplo mítico negativo.

1.1.13 Sófocles, *Antígone* (781-800)

Também a métrica é muitas vezes utilizada nos hinos para, em combinação com elementos formais, dar vida ao propósito do poeta de atrair a divindade ou relacioná-la à situação presente. Cito dois exemplos, o hino a Eros da *Antígone* de Sófocles (781-800) e duas canções da parábase dos *Cavaleiros* de Aristófanes (551-564 e 581-594).

	Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,	estr.
	Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,	
	ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς	
	νεάνιδος ἐννυχεύεις,	
785	φοιτᾶις δ' ὑπερπόντιος ἔν τ'	
	ἀγρονόμοις αὐλαῖς·	
	καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς	
	οὔθ' ἁμερίων σέ γ' ἀν-	
790	θρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.	
	σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους	ant.
	φρένας παρασπᾶις ἐπὶ λώβαι·	
	σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν	
	ξύναιμον ἔχεις ταράξας·	
795	νικᾶι δ' ἐναργὴς βλεφάρων	
	ἵμερος εὐλέκτρου	
	νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς	
	θεσμῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμ-	
800	παίζει θεὸς Ἀφροδίτα.	

(Amor, invencível na batalha, Amor, que te abates sobre os rebanhos, que pernoitas nas delicadas faces de uma jovem e freqüentas além-mar as moradas campestres: nenhum dos imortais pode escapar-te, de ti não escapa nenhum mortal, e quem te tem, enlouquece. / Tu torces espíritos justos à injustiça e à ruína; tu provocaste essa briga entre membros da mesma família. Vence o desejo patente que vem dos olhos de uma bela noiva, desejo que tem seu assento ao lado das leis excelsas; pois irresistível é em suas brincadeiras a deusa Afrodite.)

Hêmon acaba de ter uma violenta discussão com Creonte, tirano de Tebas. Como Antígone desobedeceu a seu edito, que proibia dar sepultamento a Polinice, Creonte está decidido a puni-la com a morte. Seu filho Hêmon, porém, estava prestes a casar-se com ela, e desafia a autoridade do pai, exigindo que volte atrás na sua decisão. Quando os dois deixam a cena, o coro canta essa ode (terceiro estásimo), cujo tema é a força do amor em geral e tal como ela se manifesta especificamente em Hêmon.

O metro é eolo-coriâmbico (781-90 = 791-800), com elementos jâmbicos. Eis a colometria:[184]

1	×—⏑— —⏑⏑—	jambo coriambo
2	×—⏑— —⏑⏑— — ‖	jambo coriambo —
3	×—⏑⏑—⏑——	haguesicóreo
4	×—⏑⏑—⏑—— ‖	haguesicóreo
5	×—⏑— —⏑⏑—	jambo coriambo
6	—⏑⏑——	dôdrans
7	——⏑⏑——⏑⏑——	asclepíade
8	×—⏑⏑—⏑—	telesíleo
9	×—⏑⏑—⏑—— ‖‖	haguesicóreo

São três as seções em que se subdividem estrofe e antístrofe (notadas acima com barras verticais): A) 1-2, B) 3-4, C) 5-9. Tema métrico central é o coriambo (—⏑⏑—). Como observa Korzeniewski,[185] o coriambo na seção A aparece no final, na seção B "vem para frente" e na seção C primeiro duplica-se, para depois esvaecer em *ritardando* nos dois últimos versos.

Ligados às características métricas estão os aspectos formais. A estrofe inicia com a anáfora Ἔρως ~ Ἔρως, seguida por outra, ὃς ἐν ~ ὃς ἐν:[186] uma apóstrofe nominal dupla em versos paralelos, da segunda das quais transita-se à predicação relativa, repetida no começo do verso seguinte. As frases relativas dão fundamento à epiclese, justificam por que Eros é invencível na batalha (Ἔρως ἀνίκατε μάχαν), e a transição de uma a

[184] Cf. para uma colometria algo diversa Furley–Bremer (2001), vol. 2, 270, e Korzeniewski (1962), 142.
[185] Korzeniewski (1962), 142s.
[186] Ibid., 143. Anáfora e amplificação com pronome relativo são características formais de ampla difusão nos hinos. Cf. Norden (1913), 163-6, 168-76.

outra, da apóstrofe à frase relativa, reflete-se na transposição do coriambo para o início do verso:[187]

῎Ερως ἀνίκατε μάχαν	×—⏑— —⏑⏑—
῎Ερως, ὃς ἐν … πίπτεις	×—⏑— —⏑⏑— —
ὃς ἐν …	× —⏑⏑— ⏑——
… ἐννυχεύεις	× —⏑⏑— ⏑——

Na antístrofe, duas frases de construção paralela, iniciadas com σὺ καί em anáfora, fazem a transição da idéia geral (primeira frase) ao caso concreto (segunda frase), e tal se reflete na métrica com a antecipação do coriambo.[188] Do amor em geral, capaz de tornar injustos os justos e levá-los à ruína, passa-se a "essa briga" (τόδε νεῖκος 793) entre membros da mesma família, ou seja, entre Creonte e Hêmon, cuja causa é o amor deste por Antígone. Tal progressão do geral ao particular já havia sido sugerida na estrofe, na *mesma posição métrica*: do amor que se abate sobre o rebanho,[189] sobre as propriedades (782), fecha-se o foco sobre o amor que pernoita nas faces de uma jovem – no caso, Antígone. Tanto mais plausível se torna essa interpretação pelo fato de a referência à jovem ser emoldurada por duas alusões gerais, uma ao mundo animal (κτήμασι 'rebanho'), outra ao poder que Eros exerce sobre os humanos (ἀγρονόμοις αὐλαῖς 'moradas campestres') e que se faz sentir sobre todo o oceano (ὑπερπόντιος). Destaca-se ainda o caso particular da jovem pelo verbo usado na frase, ἐννυχεύεις 'pernoitas', em antítese aos verbos de movimento das sentenças adjacentes, πίπτεις 'te abates' e φοιτᾶις 'freqüentas'.

A seção B, portanto, representa uma especificação do caso geral descrito na seção A, fato sublinhado pelo deslocamento do pé coriâmbico no interior do verso. Quanto à seção C, instaura ela uma clara ruptura com as seções anteriores (cf. δέ 785 ~ 795),[190] expandindo a perspectiva dos poderes de Eros. Frases mais longas são acompanhadas da duplicação dos coriambos; na antístrofe, o δέ (agora explicativo) detalha a razão "dessa

[187] Transcrevo, com modificações, o esquema de Korzeniewski (1962), 143.
[188] Korzeniewski (1962), 144.
[189] Sobre κτῆμα 'propriedades' no sentido de "rebanho", cf. Kamerbeek (1978), 144, Furley–Bremer (2001), vol. 2, 270s. Contra: Lloyd-Jones e Wilson (1990), 135s.
[190] Fato notado por Korzeniewski (1962), 144 n.9, sem indicar distinção funcional entre um e outro δέ.

briga" entre Creonte e Hêmon: venceu o desejo[191] que se faz aparente nos olhos da noiva (795-7). "Noiva" (νύμφας 797) faz eco à "jovem" (νεάνιδος) do verso 784, e ambas se referem ao caso específico de Antígone. Mas aqui o exemplo concreto logo se dissolve no geral, pois tal desejo (ἵμερος 796) é chancelado pelas leis excelsas (μεγάλων… θεσμῶν), das quais ele é assistente (πάρεδρος). Tal como na estrofe, cujo fecho é uma reflexão de cunho universal ("nenhum imortal, nenhum mortal escapa de Eros")[192], universal é aqui também a ação do desejo. Lá e cá, na estrofe como na antístrofe, os dois últimos versos desaceleram o ritmo dos coriambos e concluem com duas frases em surdina, o que só faz aumentar o mau presságio: ὃ δ' ἔχων μέμηνεν 'quem te tem, enlouquece', ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς Ἀφροδίτα 'irresistível é em suas brincadeiras a deusa Afrodite'.

Tais frases são dotadas de um tom funesto porque aludem obliquamente ao caso de Hêmon e Antígone, e isso é sublinhado pelo metro do último verso da seção C (790 = 800), idêntico ao metro dos dois versos da seção B (haguesicóreo) – seção esta, que, como vimos, debruça-se sobre o *caso específico* do poder universal de Eros. No todo, portanto, há um movimento do geral ao particular e novamente ao geral, o que se reflete não apenas na estrutura métrica, mas ainda no eco vocabular entre início e fim (cf. μάχαν 781 ~ ἄμαχος 799, ἀνίκατε 781 ~ νικᾶι 795)[193] como também no fato de a ode abrir com Eros (#Ἔρως) e concluir, em forma de anel,[194] com Afrodite (Ἀφροδίτα#).

1.1.14 Aristófanes, *Cavaleiros* (551-564/581-594)

Meu segundo exemplo são dois hinos da parábase dos *Cavaleiros* de Aristófanes (551-564 e 581-594),[195] o primeiro a Posêidon, o segundo a Atena.

ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ὢι — estr.
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος
καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει

[191] Van der Ben (1986), 10-11, sustenta que ἵμερος 'desejo' costuma significar uma exacerbação de ἔρος 'amor', uma vez que exige a imediata satisfação e não pode ser recusado. Sobre a etimologia de ἵμερος e ἔρως, cf. Weiss (1989).
[192] Cf. a noção de abrangência contida na repetição de οὔτ' – οὐδείς – οὔθ'.
[193] Korzeniewski (1962), 144 n.9.
[194] Como notam Furley–Bremer (2001), vol. 1, 300.
[195] Sobre a paródia de preces, ver Kleinknecht (1937) e Horn (1970).

καὶ κυανέμβολοι θοαὶ
555 μισθοφόροι τριήρεις,
μειρακίων θ’ ἅμιλλα λαμ-
πρυνομένων ἐν ἅρμασιν
καὶ βαρυδαιμονούντων,
δεῦρ’ ἔλθ’ ἐς χορὸν ὦ χρυσοτρίαιν’ ὦ
560 δελφίνων μεδέων Σουνιάρατε,
ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,
Φορμίωνί τε φίλτατ’ ἐκ
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός.

(Posêidon, senhor dos cavalos, que se compraz com o clangor dos cascos de cavalo tinindo feito bronze, e com seu relinchar, e com os velozes trirremes com seus aríetes azuis e sua equipagem a soldo, e com a disputa de jovens em suas quadrigas, votados à glória ou ao peso da má sorte: vem! junta-te a nossa dança, ó deus do tridente dourado, senhor dos golfinhos de Suníon, filho de Cronos, deus preferido de todos por Fórmio e pelos atenienses nas atuais circunstâncias.)

581 Ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ ant.
τῆς ἱερωτάτης ἁπα-
σῶν πολέμωι τε καὶ ποιη-
ταῖς δυνάμει θ’ ὑπερφερού-
585 σης μεδέουσα χώρας,
δεῦρ’ ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν
ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις
ἡμετέραν ξυνεργὸν
Νίκην, ἣ χορικῶν ἐστιν ἑταίρα
590 τοῖς τ’ ἐχθροῖσι μεθ’ ἡμῶν στασιάζει.
νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι· δεῖ
γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά-
σηι τέχνηι πορίσαι σε νί-
κην εἴπερ ποτὲ καὶ νῦν.

(Palas, guardiã da cidade, senhora da terra mais sagrada de todas e superior na guerra, em poetas e em poder, vem para cá e traze a nossa parceira nas expedições e batalhas, Vitória, que é a nossa companheira em danças corais e toma o nosso partido contra os inimigos. Agora vem, pois, aparece, pois deves de toda a forma conceder a vitória a esses homens – se alguma vez antes, também agora!)

O metro é basicamente eolo-coriâmbico:

551-4=581-4	—◡◡— ◡—◡—	coriambo jambo
555=585	—◡◡—◡—— ‖	aristofâneo
556-7=586-7	—◡◡— ◡—◡—	coriambo jambo
558=588	—◡◡—◡—— ‖	aristofâneo

559-60=589-90	— — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ‖	asclepíade catalético
561-3=591-3	— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —	glicônico
564=594	— — — ⏑⏑ — — ‖‖	ferecráteo

São quatro as seções métricas nas quais se dividem os hinos, separadas acima pelas barras verticais. As duas primeiras assemelham-se: uma seqüência de dímetros coriambo-jâmbicos seguida da sua forma catalética como cláusula, o aristofâneo. Já a terceira seção, como obseva Parker,[196] destaca-se pelo ritmo e compõe um clímax: "na estrofe há a invocação, na antístrofe a referência à vitória". Na quarta e última seção repete-se um mesmo cólon (glicônico) seguido, mais uma vez, de sua forma catalética (ferecráteo).

Na estrofe, o clímax é preparado por um longo vocábulo, βαρυδαιμονούντων 'peso da má sorte' (558), que ocupa praticamente todo o verso e contribui, a par da forma catalética, para transitar ao pedido. Até ali Posêidon fora interpelado como deus afeito a cavalos (551-3), naves (554-5) e competições eqüestres (556-8) – suas esferas genéricas de poder. A regularidade da alternância métrica acompanhara o relato: cavalos e naves preenchem a primeira seção, competições eqüestres, a segunda. Com o pedido para que o deus venha (δεῦρ' ἔλθ' 559), o coro altera o ritmo ao convergir a atenção de Posêidon para o local ao qual deve dirigir-se: a própria orquestra onde o coro executa a sua dança (ἐς χορόν 559). Cresce também o envolvimento emotivo do coro: são três ὦ seguidos de vocativos, sobre os quais recaem as (duplas) breves que agora se amiúdam para criar uma sensação de premência (χρυσοτρίαιν' 559, Σουνιάρατε 560, Γεραίστιε 561). Todos esses vocativos guardam relação com o mar,[197] e a alusão final a Fórmio, ilustre estratego vitorioso numa série de batalhas navais,[198] prepara para o último verso, que novamente centra as atenções nas "atuais circunstâncias" (πρὸς τὸ παρεστός 564). A situação atual de Atenas, entenda-se, é de guerra – a chamada "guerra de Arquidamas" (*Cavaleiros* foi composta em 424 a.C., ainda na primeira década da Guerra do Peloponeso). Mas atual é também a situação de disputa na qual está envolvido o coro nessa parábase, "em guerra" com os demais coros em competição. Em vista do pedido endereçado a Posêidon, para

[196] Parker (1997), 168, de quem adoto a colometria e a descrição métrica geral da ode.
[197] Suníon, cabo a sudeste de Atenas, é local do famoso templo de Posêidon; Gerestos, além de conter outro célebre templo ao deus (cf. *Od*. 3,177-8), é um porto de relevância (cf. Tucíd. 3.3,5).
[198] Cf. Tucíd. 1.117,2; 2.69,1 e 3.83-92.

que se junte à dança (δεῦρ’ ἔλθ’ ἐς χορόν 559), essa é uma interpretação plausível, tanto mais porque a antístrofe (o hino a Atena) desenvolve essa tema do vínculo entre guerra e poesia.

Na antístrofe Atena é interpelada na primeira seção métrica como senhora da terra superior em *guerras* e *poetas* (πολέμωι τε καὶ ποιηταῖς… ὑπερφερούσης μεδέουσα χώρας 583-5). Na segunda seção, o coro lhe pede que venha trazendo consigo a parceira em *expedições e batalhas* (ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις ἡμετέραν ξυνεργόν 587-8) – a Vitória (Νίκην 589). Vitória que, cumpre notar, ganha relevo não apenas pela posição de destaque no verso, mas também pelo clímax rítmico que constitui o novo cólon (terceira seção). Esse clímax é reforçado ainda pelo *enjambement* de ξυνεργόν (588) e Νίκην; esta, por sua vez, torna a ser amplificada pela frase relativa que se lhe acopla (Νίκην, ἥ… 589), na qual se afirma que ela é companheira *em danças corais* e toma partido contra os inimigos (ἥ χορικῶν ἐστιν ἑταίρα τοῖς τ’ ἐχθροῖσι μεθ’ ἡμῶν στασιάζει 589-90), em manifesta alusão à disputa poética entre coros rivais da comédia.

Claras, portanto, são as transições entre as seções métricas da antístrofe, tal como refletidas em seus temas. A primeira trata de *guerras e poesia*; a segunda, cujo início é marcado pelo advérbio δεῦρο – clímax, como vimos, da estrofe (cf. δεῦρ’ 559) –, trata da *guerra*, e a terceira, após a ruptura rítmica, da *poesia*. Ou em forma esquemática:

(581-85) guerra e poesia
#δεῦρ’...
(586-88) guerra
#Νίκην…
(589-91) poesia

Que δεῦρο cumpre, em estrofe e antístrofe, uma função relevante, é indicado também pela ordem quiástica de δεῦρο e ὦ em ambas. Estrofe: δεῦρ’ – ὦ – ὦ – ὦ (559, 561); antístrofe: ὦ – ὦ – δεῦρ’ (581, 586). E em ambas, o particípio do mesmo verbo, ora no masculino, ora no feminino, sublinha o elemento comum: μεδέων ~ μεδέουσα (560, 585).

Na última seção da antístrofe, o coro faz convergir de vez as atenções de Atena para o *hic et nunc* da performance. Torna-se a repetir δεῦρο e νίκην, φάνηθι intensifica o anterior ἀφικοῦ (586), πάσηι ecoa ἁπασῶν (582-3), τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε (= nós)

reforça o aspecto dêitico, e a seção, cuja primeira palavra é νῦν, em νῦν expressivamente termina.[199] Guerra e poesia, temas centrais da antístrofe (mas já sugeridos na estrofe), são assim fundidos no instante presente da apresentação do coro.

1.1.15 Sófocles, *Traquínias* (205-224)

Outra passagem hínica que também funde dois temas – agora dois gêneros, peã e ditirambo – e os conduz ao presente é o hino a Apolo e Ártemis das *Traquínias* de Sófocles (205-224).

ἀνολολυξάτω δόμος
ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς
ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφαρέτραν
Ἀπόλλω προστάταν,
ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-
ᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον,
γείτονάς τε Νύμφας.
αἴρομαι οὐδ' ἀπώσομαι
τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
ἰδού μ' ἀναταράσσει,
εὐοῖ,
ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν
ὑποστρέφων ἅμιλλαν.
ἰὼ ἰὼ Παιάν·
ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι·
τάδ' ἀντίπρωιρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.

(Que a casa que receberá o noivo dê um grito de alegria, com brados de triunfo vindos do lar. E que se eleve o vozerio conjunto dos homens em honra do deus de fina aljava, Apolo protetor; [210] juntas erguei o peã, o peã, ó donzelas! chamai a sua irmã, Ártemis de Ortígia, que alveja cervos, que carrega tochas, [215] e as ninfas suas vizinhas. Ergo-me, não rejeitarei o *aulos* (= oboé), ó soberano do meu espírito! Vê, a hera me empolga, evoé! e me põe a rodar [220] na competição báquica! Oh, oh, Peã! Vê, vê, cara senhora! Isso te é dado enxergar diante dos olhos, com toda a clareza.)

[199] Sobre expessões do tipo εἴπερ ποτὲ καὶ νῦν, cf. Pulleyn (1997), 16-38, esp. 33.

O coro celebra em êxtase a notícia de que Héracles está a caminho de casa, dando assim cumprimento à ordem de Dejanira para que cante (φωνήσατ', ὦ γυναῖκες 'cantai, ó mulheres' 202). É na presença dela que o coro das traquínias entoa a ode – um peã, a julgar pelas alusões feitas ao gênero em duas passagens: no semi-refrão ἰὼ ἰὼ Παιάν (221) e na rubrica genérica ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι 'juntas erguei o peã, o peã, ó donzelas!' (210-11). Somente a primeira parte, porém, trata de Apolo e Ártemis, dois destinatários tradicionais do gênero peã. A segunda, esta, volta-se a Dioniso: o coro lança o brado dionisíaco εὐοῖ (219) e fala da hera que o põe a girar, excitado, em uma disputa báquica (ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν | ὑποστρέφων ἅμιλλαν 219-20). A disputa báquica ensejada pelo *aulos* e pela hera, ambos atributos de Dioniso, sugere o ditirambo e a sua dança circular. Como observa Rutherford,[200] a ode é uma mistura de gêneros ("generic mixture"). Vejamos como se dá essa mistura.

De início, o coro ordena que a casa dê um grito de alegria (ἀνολολυξάτω 205) com brados de triunfo (ἀλαλαγαῖς 206);[201] ὀλολυγή refere-se em geral a exclamações proferidas pelas mulheres, ἀλαλαγή pelos homens.[202] A diversidade de função desses brados rituais reflete-se na repartição de tarefas entre um coro masculino (ἀρσένων 207) que celebra Apolo e outro, feminino (παρθένοι 211), que exalta Ártemis – mas ambos, é lícito supor, nos moldes peânicos (210-11), e ambos em uníssono (κοινός 207, ὁμοῦ 210). A transição para o ditirambo dionisíaco é marcada pela afirmação do coro de que não cessará, que continuará cantando (αἴρομαι οὐδ' ἀπώσομαι 216).[203] Tal afirmação serve de dobradiça entre a primeira e segunda partes da ode, entre peã e ditirambo, e ganha relevo não apenas pelo itifálico em fim de período no verso anterior (γείτονάς τε Νύμφας —⏑—⏑——‖),[204] mas ainda por ser o ponto final da progressão que leva da

[200] Rutherford (2001), 113.
[201] Sobre as diferentes versões dos versos 205-7, cf. Kamerbeek (1978), 71, Lloyd-Jones e Wilson (1990), 156s. e Davies (1991), 101s.
[202] Sobre os termos ὀλολυγή e ἀλαλαγή ver Deubner (1941), esp. 10-11. Cf. ainda Collins (1995).
[203] Cf. *HHom.Ap.*177-78. Sobre o sentido de αἴρομαι ("a flightlike elevation"), cf. Henrichs (1994-5), 106 n.105.
[204] Cf. West (1982), 72: "The ithyphallic at the end (= catalectic *E*) is not found in Pindar or Bacchylides, but reappears as a D/e clausula in tragedy". Ver ainda peã de Arífron acima (item 1.1.4), verso 7.

terceira à primeira pessoa, passando pela segunda (ἀνολολυξάτω 205, ἴτω 208 → ἀνάγετ' 211, βοᾶτε 212 → αἴρομαι… ἀπώσομαι 216).[205]

As fronteiras, porém, entre peã e ditirambo são deliberadamente borradas[206] pelo coro quando reúne no mesmo fôlego a interjeição dionisíaca εὐοῖ (219) e o semi-refrão apolíneo ἰὼ ἰὼ Παιάν (221). Ao dispô-los em quiasma com as formas imperativas do verbo "ver", ele sublinha a equivalência entre os cantos:

218 ἰδού…
219 εὐοῖ
...
221 ἰὼ ἰὼ Παιάν
222 ἴδε ἴδ'…

Por sua vez, a anadiplose de ἴδε (em hiato) transmite o sentido de urgência do coro, que se dá a ver a Dejanira em toda a sua clareza (ἀντίπρωιρα… βλέπειν… ἐναργῆ 223-4). Fundem-se, assim, *no momento presente*, peã e ditirambo; mescla-se a ação de graças, típica dos peãs, com a excitação própria do ditirambo. Um e outro, fundidos num único canto, exprimem o alívio e júbilo simultâneos do coro, no presente dramático da peça.[207]

1.1.16 Hino ao Kouros do Monte Dicta

O *hic et nunc* a que visa o poeta, contudo, nem sempre sobrevém apenas no final do percurso traçado pelo hino. Certas vezes, é no próprio refrão que o instante atual do

[205] οὐδ' ἀπώσομαι é um futuro que se refere às ocupações *atuais* do coro ("futuro performativo"). Cf. Davies (1991), 104, e Faraone (1995), com bibliografia.
[206] Ambígua é também a transição Apolo/Ártemis–Dioniso pelo fato de manter-se anônimo o "soberano do meu espírito" (τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός 217), que foi identificado pela crítica seja com o *aulos*, seja com Dioniso, seja com Apolo. Cf. Henrichs (1994-5), 83 e 107 n.112.
[207] Henrichs (1994-5), 81-4, sustenta que Βακχίαν… ἅμιλλαν (219-20) é uma auto-referência do coro ao aqui e agora da competição entre coros dramáticos rivais durante a Dionísia Urbana. Além da sua função dramática, a função ritual do coro – como um conjunto que rende homenagem a Dioniso por ocasião do seu festival em Atenas – seria assim evocada. Muitos, lembra Henrichs, tendem a reconhecer em ἅμιλλαν uma simples alusão à rapidez, não à disputa (Lloyd-Jones, por exemplo, em sua edição da Loeb, traduz o termo por "Bacchic rush"; cf. ainda Lloyd-Jones e Wilson (1990), 157). Concordo que a expressão Βακχίαν ἅμιλλαν guarda uma acepção agonística e que Kranz (1933), 183, está correto ao traduzi-la por "den bakchischen Wettanz der Füße", mas não vejo por que, *nesse caso*, Sófocles estaria disposto a ressaltar o papel ritual do coro, ao lado do seu papel dramático. Creio que a expressão não seja mais que uma viva metáfora para a excitação da dança báquica. Outro já é o caso do hino a Dioniso da *Antígone* de Sófocles (1115-54): lá a aproximação entre as funções dramática e ritual do coro cumpre um propósito literário específico, de fundir Tebas a Atenas para amplificar o impacto dramático buscado pelo autor. Remeto-me à análise desse hino, acima (item 1.1.2), para mais detalhes da minha visão a respeito.

canto celebratório ocupa sua sede natural. Relevo é conferido ao tempo presente do culto não só pela repetição a intervalos fixos, característica do refrão, mas ainda pelo esforço do poeta para integrar esse refrão na seqüência sintática dos demais versos. Tal é o caso, por exemplo, do hino cretense a Zeus do Monte Dicta.[208]

ἰὼ μέγιστε Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κρόνειε
παγκρατές, γᾶν ὃς βέβακες
δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνιαυτὸν
ἔρπε, καὶ γέγαθι μολπᾶι·
τάν τοι κρέκομεν πακτίσι
μείξαντες ἅμ' αὐλοῖσιν
καὶ στάντες ἀείδομεν τεὸν
ἀμφὶ βωμὸν εὐερκῆ.
ἰὼ μέγισ[τε] Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κρόνειε
παγκρα[τές, γᾶν ὃς βέβακες]
δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνι[αυτὸν
ἔρπ]ε, καὶ γέγαθι μολπᾶι·
ἔνθα γάρ σε, παῖδ' ἄμβροτον,
ἀσπιδ[. . . . . .]
πὰρ Ῥέας λαβόντες †πολα
κ[
ἰὼ μέγιστε Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κρόνειε
παγκρατές, γᾶν ὃς βέβακες
δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνι[αυτὸν
ἔρπε, καὶ γέγαθι μολπᾶι·

(Faltam três versos.)

—⏑]ας καλᾶς ἀοῦς.
[ἰὼ μέγιστε Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κ]ρόνειε
παγκρατές, γᾶν [ὃς βέβακες
δαιμόνω]ν ἀγώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνι[αυτὸν
ἔρπε, κα]ὶ γέγαθι μολπᾶι·

[208] Cito a versão de West (1965), 149-50. Outro exemplo que vale mencionar, mas que não analiso aqui, é o δέσμιος ὕμνος das *Eumênides*, de Ésquilo (328-333=341-346).

[. . . . . β]ρύον κατῆτος,
καὶ βροτὸς Δίκα κατῆχε
[. . . . . .]ιπ’ ἔξω
ἁ φίλολβος Εἰρήνα.
[ἰὼ μέγιστε Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κρόνειε]
παγκρατές, γᾶν [ὃς βέβακες
δαιμόνων ἀγώ]μενος·
Δίκταν ἐς ἐ[νιαυτὸν
ἔρπε, καὶ γέ]γαθι μολπᾶι.
ἀ[λλ’ ἄναξ θόρ’ ἐς στα]μνία,
καὶ θόρ’ εὔποκ’ ἐς [ποίμνια,
κἐς λάϊ]α καρπῶν θόρε,
κἐς τελεσφ[όρος οἶκος.]
ἰὼ μέγιστε Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κρ[όνειε]
παγκρατές, γᾶν ὃς βέβακες
[δαιμό]νων ἀγώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνι[αυτὸν]
ἔρπε, καὶ γέγαθι μολπᾶι.
[θόρε κἐς] πόληας ἀμῶν,
θόρε κἐς ποντοπόρος νᾶας,
θόρε κἐς ν̣[έος πο]λ̣είτας,
θόρε κἐς θέμιν κλ̣[. . .
ἰὼ μέγιστε] Κοῦρε,
χαῖρε μοι, Κρόνειε
παγκρατές, γᾶν ὃς βέβακ[ες
δαιμόνων ἀγ]ώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνι[αυτὸν
ἔρπε, καὶ γέγαθι] μολπᾶι.

(Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música,
Que tecemos para ti com harpas e a mesclamos aos oboés e cantamos dispostos ao redor do teu altar bem-murado.
Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música.
Pois foi aqui que te pegaram, criança imortal, [com seus] escud[os]... das mãos de Réia e...
Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música.
... da bela Aurora.
Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música.
... pródigas a cada ano, e a Justiça reinava sobre os mortais, ... pela Paz que faz prosperar.

Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música.
Oh! [senhor, pula nas] jar[ras de vinho], e pula [nos rebanhos] lanudos, [e nas plantações de] trigo pula, e n[a casa para que haja] descendentes.
Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música.
[Pula em] nossas cidades, pula nos navios mercantes, pula nos j[ovens ci]dadãos, pula na ordem fa[mosa.]
Io! Poderosíssimo Kouros, salve, filho de Cronos, senhor de tudo, que vieste a essa terra à frente dos deuses, vem ao Dicta nesse ano-novo e deleita-te com nossa música.)

A pedra na qual o hino se acha inscrito foi encontrada nas cercanias de um templo arcaico por uma equipe de arqueólogos britânicos durante escavações realizadas entre 1902-1905 na região oriental de Creta, num local hoje chamado Roussolakkos, próximo a Palaikastro, cidade vizinha ao monte Petsofa (antigo Dicta). O templo estava em uso desde o século VII a.C, e o culto a ele relacionado talvez o antedate em cento e cinqüenta anos, mas a inscrição propriamente dita data de meados do século III d.C. – trata-se assim de uma cópia de um original anterior, cuja leitura terá sido prejudicada pela ação do tempo ou por outro tipo de avaria. Tradicional, pois, era o hino para que as autoridades responsáveis pelo santuário mandassem reinscrevê-lo, e tradicional é também a história do filho de Cronos (Zeus) nele narrada. Na verdade, o nome de Zeus não aparece ao longo do hino, sendo ele interpelado como "jovem" (*kouros*). Mas sabemos, pela tradição mitológica do nascimento de Zeus, da ameaça que representa Cronos, o pai que engole seus filhos ainda bebês, da astúcia da sua mãe Réia, que foge para Creta para dá-lo à luz e para que ele seja criado sob a proteção dos curetes ("jovens"), que abafam os vagidos do recém-nascido com o estrondo das armas de metal percutidas enquanto dançam em sua volta.[209]

Segundo West,[210] o refrão "evidentemente incorporou algo de uma aclamação de culto tradicional", e é no próprio refrão que se faz referência ao culto, do qual o hino é elemento integrante. Χαῖρε (2) é uma saudação, como demonstrou Wachter,[211] que na poesia hínica arcaica grega equivale a um convite à divindade para que receba de bom

[209] Cf. Hes. *Teog*. 468-4, Estrabão 10.46,11, Eur. *Ba*.120-25, Corina *PMG* 654 col.1, 12-16, Cal. *Hino a Zeus* 52-3, ps.-Apolodoro 1.1,6, Higino 139,3. Para essas e outras referências gerais, ver Furley–Bremer (2001), vol. 1, 69-76, e vol. 2, 12.
[210] West (1982), 148.
[211] Wachter (1998) e (2004), esp. 312-3 e 320-1.

grado uma oferenda votiva, sendo essa muitas vezes o próprio hino entoado em sua homenagem.[212] Ora, tal sentido torna-se explícito no fecho do refrão,[213] quando se repete, em outros termos, a mesma idéia, com a exortação de que Zeus deleite-se com a música (γέγαθι μολπᾶι 6), ou seja, com o hino que agora lhe é oferecido.

Tanto χαῖρε como γέγαθι μολπᾶι são postos em relevo, um por vir ladeado de dois blocos de vocativos (ἰὼ μέγιστε Κοῦρε ~ Κρόνειε παγκρατές), o outro por dar remate ao refrão. Entre ambos, que atuam como uma moldura, o jovem Zeus é trazido para perto em dois estágios: primeiro relata-se que ele veio a esta terra (isto é, Creta) à frente dos deuses (γᾶν ὃς βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος).[214] O perfeito βέβακες 'vieste' exprime a noção de estado, de ponto de chegada após conclusão do movimento: "vieste e aqui estás (na terra)". Uma vez em Creta, o poeta fecha ainda mais o foco e exorta Zeus a vir (ἔρπε) ao monte Dicta, local em que se canta o hino. Δίκταν é termo enfático que inaugura nova oração e põe termo ao trajeto, com o acréscimo de mais uma especificação, esta temporal: o *kouros* deve vir ao Dicta por ocasião do ano-novo (ἐς ἐνιαυτὸν), época na qual o hino é recitado.

Os votos para que Zeus deleite-se com a canção (γέγαθι μολπᾶι) são assim duplamente sublinhados, tanto por retomarem o χαῖρε inicial quanto por virem ao cabo do breve percurso que leva o deus até Creta e de Creta ao Dicta. E o momento presente das festividades ganha em definitivo o centro das atenções com a continuidade de sentido entre refrão e estrofe, τάν (7) fazendo a ligação com μολπᾶι. É essa música – o próprio hino que ouvimos –, a forma da sua execução, o local onde ocorre, que ocupam os quatro versos estróficos seguintes (7-10).

Ao final destes, torna o refrão para, mais uma vez, promover a ligação com a estrofe que segue: o ἔνθα (17) que a introduz refere-se a Δίκταν (15) do refrão, não ao βωμός (10) da estrofe anterior. A função aqui da continuidade, que não se repetirá no

---

[212] Sobre χαῖρε e χάρις, ver capítulo 4.
[213] Como notam Furley–Bremer (2001), vol. 2, 5.
[214] γᾶν ὃς é a leitura de West; na lápide lê-se ΓΑΝΟΥΣ, com um pequeno Υ inserido entre Ο e Σ. West explica o Υ como notação do espírito áspero, mas Furley–Bremer preferem ler γάνος, construindo-o com παγκρατές, traduzindo o vocativo como 'almighty splendour'. Tal sugestão não me convence. Os autores vêem uma deselegante reduplicação da idéia e construção "vir à terra" e "vir ao Dicta", o que tento explicar pela progressiva aproximação – comum na literatura hínica – ao local onde se dá o canto. West (1965), 156, 159, sugere equivocadamente, parece-me, que Zeus dirige-se "para baixo da terra", e aventa a hipótese de um suposto Zeus ctônico que vive permanentemente no mundo inferior.

decorrer do poema, é dar início ao relato mítico, que se estende aparentemente dos versos 17 a 40 e cuja descrição é fundamental para a formulação do pedido. No que resta dessas passagens, Zeus é lembrado do seu local de nascimento, de como Réia transmitiu-o à custódia dos *kouretes*, de como a seu nascimento seguiu-se uma época de fartura e paz sob o ditame da justiça (37-40).[215]

Concluído o mito, está preparado o terreno para o pedido formulado nas duas últimas estrofes: "assim como teu nascimento, ó Zeus", diz o poeta, "deu ensejo a paz, justiça e prosperidade na terra, vem agora novamente, para que dessa prosperidade possamos usufruir". Tal como ocorreu no *passado* (cf. os tempos verbais da seção mítica, βρύον 37, κατῆχε 38), Zeus é chamado a repetir, no *presente*, seu feito.[216] O imperativo anafórico θόρε pode referir-se, de acordo com West,[217] tanto à renovação do nascimento divino quanto à idéia de fertilidade. É essa fertilidade que deverá difundir-se às esferas privada e pública, descritas respectivamente na penúltima e última estrofes.

Vemos assim que há uma distribuição estrutural de funções entre estrofe e refrão. As estrofes 2, 3 e 4 (correspondentes à "seção mítica" ou *pars epica*) desenvolvem o argumento sobre o qual se baseia o pedido das estrofes 5 e 6: "Ó Zeus, torna a instaurar a época de ouro decorrente do teu nascimento". Quanto ao refrão, ao qual se une (como vimos) intimamente a primeira estrofe, cabe-lhe fixar o local e o momento presentes para que ocorra a dádiva – o Dicta, por ocasião do ano-novo (Δίκταν ἐς ἐνιαυτόν) –, fazendo da *própria canção* agora entoada (μολπᾶι | τάν… ἀείδομεν 6-9) o objeto de troca capaz de seduzir a divindade (χαῖρε... γέγαθι).[218]

---

[215] Murray suplementa assim o verso 37: ῾Ωραι δὲ β]ρύον 'As estações eram pródigas...', o que é aceito pela maioria da crítica; West sugere hesitante καρποὶ δὲ. Seja como for, trata-se de uma época de ouro, na qual justiça e paz concorrem para a prosperidade. Quanto ao verso 39, Wilamowitz suplementa: καὶ πάντα δι]ῆπε ζῶι' 'e todos os seres vivos eram governados (pela Paz que faz prosperar)'.

[216] Cf. West (1965), 157, Bremer (1981), 206, Furley–Bremer (2001), vol. 2, 14.

[217] West (1965), 157s.

[218] A relação entre deus e devoto, sacramentada pelo hino, é enriquecida à luz da descoberta por Perlman (1995) de duas inscrições cretenses que revelam notáveis paralelos vocabulares com o hino de Palaikastro. Uma delas trata do juramento a que todos os cidadãos de Itanos deviam submeter-se para obter direitos de plena cidadania: várias palavras e termos afins contidos na inscrição (*IC* III 4,7) reaparecem nas estrofes 5 e 6 do nosso hino. É como se a esfera de direitos e obrigações relacionados no juramento fosse transferida para o vínculo que une divindade e fiéis, e vice-versa.

1.1.17 *PMG* 887

Vezes há, também, nas quais o caminho que conduz a divindade de longe para perto adapta-se às dimensões reduzidas do poema e às condições de performance, como neste *skolion* ateniense do início do século V a.C. (*PMG* 887).

> ὦ Πὰν ᾽Αρκαδίας μεδέων κλεεννᾶς,
> ὀρχηστὰ βρομίαις ὀπαδὲ Νύμφαις,
> γελάσειας ὦ Πὰν ἐπ᾽ ἐμαῖς
> †εὐφροσύναις ταῖσδ᾽ ἀοιδαῖς αοιδε† κεχαρημένος.

(Ó Pã, senhor da famosa Arcádia, parceiro de dança das ninfas de Brômio, sorri, ó Pã, diante do meu júbilo e deleita-te com as minhas canções.)

De sua sede na Arcádia, terra da qual é senhor, Pã é chamado a "sorrir", a olhar com favor para o entretenimento simpótico e deleitar-se com as suas canções, das quais o hino é um exemplo.[219] Transita o poema, na exigüidade dos seus versos, da Arcádia para o simpósio até chegar no próprio hino como objeto de troca (κεχαρημένος 4) na relação de reciprocidade instaurada com o deus.

Após o vocativo inicial, Pã é interpelado como senhor da Arcádia e acompanhante das ninfas de Brômio (βρομίαις… Νύμφαις 2). Brômio é epíteto de Dioniso, e seu laço com as ninfas, num contexto simpótico, evoca a mistura de água e vinho, como sugerem Furley–Bremer.[220] Há um paralelo tardio – mas não menos significativo, em virtude do matiz marcadamente poético da linguagem – para tal metáfora no *Misantropo* (*Duskolos*) de Menandro, no qual Dioniso e ninfas também representam a mistura entre água e vinho durante as festividades em honra do mesmo deus Pã (versos 946-48):

> ἄλλος δὲ χερσὶν εὖιον γέροντα πολιὸν ἤδη
> ἔκλινε κοῖλον εἰς κύτος, μειγνύς τε νᾶμα Νυνφῶν
> ἐδεξιοῦτ᾽ αὐτοῖς κύκλωι καὶ ταῖς γυναιξὶν ἄλλος.

---

[219] No verso 4, embora o texto seja controverso, o sentido é claro. Wilamowitz sugere εὔφροσι ταῖσδ᾽ ἀοιδαῖς κεχαρημένος, comparando sua leitura ao penúltimo verso da estrofe adicional do peã a Asclépio de Ptolemais: Χαῖρέ μοι, ὦ Παιάν, ἐπ᾽ ἐμαῖς εὔφροσι ταῖσδ᾽ ἀοιδαῖς. Bergk lê εὐφροσύναισι, ταῖσδ᾽ ἀοιδαῖς κεχαρημένος, o que resulta num metro diverso dos demais na mesma seção (*PMG* 884-887). Já Hermann sugere εὐφροσύναις, ἀοιδαῖς κεχαρημένος (texto adotado por Bowra (1961), 385).
[220] Furley–Bremer (2001), vol. 2, 218s.

(Agora um velho Baco patriarca [= um vinho antigo] foi vertido num vaso côncavo pela mão daquele que o misturou às fontes das ninfas, que então ergueu um brinde aos homens em volta da caverna; outro ergueu um brinde às mulheres.)

Além de companheiro das ninfas, Pã é dançarino (ὀρχηστά 2), uma das suas atividades tradicionais.[221] Tal epíteto é retomado logo adiante, quando o poeta convida essa divindade afeita à música e à dança a deleitar-se com as canções (ἀοιδαῖς 4) em seu tributo. A transição definitiva para o instante presente das celebrações é marcada com a repetição do vocativo inaugural (ὦ Πάν 3), que ocupa posição central no verso (e duas sílabas longas).

[221] Cf. *Hino Homérico a Pã*, 19-26, Píndaro fr. 95 S.-M.

1.2 Quebras de Convenção

Como vimos até aqui, há inúmeras formas de os poetas atraírem as divindades para o aqui e agora, o instante presente em que o hino é cantado. O presente é sempre o ponto de chegada, o foco sobre o qual o cantor faz convergir as atenções – seja do deus, seja do público. Diversos são os expedientes retóricos de que se vale o poeta, dependendo do seu propósito e das suas habilidades, mas o objetivo básico é transformar o hino num ímã para os favores divinos, dos quais ele age como objeto de troca numa relação mútua de reciprocidade. Essa é uma convenção fundamental da literatura hínica, e dela se acham imbuídos poeta, público e divindade. "Todo hino exibe", afirma Race,[222] "um movimento do geral ao particular, dos poderes amplos e atemporais dos deuses às necessidades temporais do homem, das ações passadas às expectativas presentes, e, muitas vezes, às esperanças para o futuro". Ora, é justamente por existir tal convenção estilística básica que se torna possível ao poeta jogar com as expectativas do público com relação a ela, a fim de corroborá-las, frustrá-las ou abrir-lhes novos horizontes.

1.2.1 Píndaro, *Olímpica* 14

Mencionarei alguns poucos exemplos de como o poeta hínico incorpora tais expectativas e as remodela em benefício dos seus propósitos laudatórios. O primeiro vem do hino às Graças da *Olímpica* 14 de Píndaro.

Καφισίων ὑδάτων — estr.A
λαχοῖσαι αἵτε ναίετε καλλιπώλον ἕδραν,
ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι
Χάριτες Ἐρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,
κλῦτ', ἐπεὶ ἔυχομαι· σὺν γὰρ ὑμῖν τά <τε> τερπνὰ καί
τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,
εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ.
οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέοντι χοροὺς
οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι
ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι πάρα
Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,
αἰέναον σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.

[222] Race (1990), 87.

<ὦ> πότνι' Ἀγλαΐα estr.B
φιλησίμολπέ τ' Εὐφροσύνα, θεῶν κρατίστου
παῖδες, ἐπακοοῖτε νῦν, Θαλία τε
ἐρασίμολπε, ἰδοῖσα τόνδε κῶμον ἐπ' εὐμενεῖ τύχαι
κοῦφα βιβῶντα· Λυδῶι γὰρ Ἀσώπιχον ἐν τρόπωι
ἐν μελέταις τ' ἀείδων ἔμολον,
οὕνεκ' Ὀλυμπιόνικος ἁ Μινύεια
σεῦ ἕκατι. μελαντειχέα νῦν δόμον
Φερσεφόνας ἔλθ', Ἀ-
χοῖ, πατρὶ κλυτὰν φέροισ' ἀγγελίαν,
Κλεόδαμον ὄφρ' ἰδοῖσ', υἱὸν εἴπηις ὅτι οἱ νέαν
κόλποις παρ' εὐδόξοις Πίσας
ἐστεφάνωσε κυδίμων ἀέθλων πτεροῖσι χαίταν.

(Vós a quem cabem por lote as águas do Céfisos e que habitais uma terra de belos cavalos, ó Graças, rainhas do brilhante Orcômenos famosas em canto e guardiãs dos antigos Mínias, ouvi a minha prece. Pois convosco tudo quanto há de agradável e doce acontece aos mortais, seja o homem sábio, belo ou ilustre. Nem mesmo os deuses preparam coros ou banquetes sem as augustas Graças; como intendentes de todas as obras no céu, elas têm seus tronos ao lado de Apolo Pítio do arco dourado e reverenciam a majestade inesgotável do pai olímpico. /
Ó senhora Aglaia e Eufrosina amiga da música, filhas do mais poderoso dos deuses, escutai-me agora – e tu, Tália, amante da música, olha com favor esse grupo em festa que celebra a boa fortuna com passos leves. Pois eu vim, cantando Asópico em modo lídio enquanto pratico a minha arte, já que a terra dos mínias é vitoriosa em Olímpia por causa de ti. Vai agora à casa de muros negros de Perséfone, Eco, portando a gloriosa notícia ao pai dele, para que, quando vires Cleodamo, possas dizer que o seu filho coroou a jovem cabeleira no famoso vale de Pisa com as guirlandas aladas dos jogos que trazem renome.)

Primeiro as Graças são interpeladas (1-4)[223] como padroeiras da cidade natal do vencedor, com referências específicas à topografia (Céfisos), ao nome da cidade (Orcômenos) e aos seus antigos habitantes (os mínias). Em seguida (5-12) são elas descritas como causa de tudo quanto há de doce e agradável na vida, como indispensáveis às ocasiões festivas. Olhando de forma mais detida, observamos uma escala progressiva de abrangência que leva dos homens aos deuses. A princípio a relação das Graças é com os homens de Orcômenos (1-4), depois (5-7) com os homens em geral (βροτοῖς 6), a seguir (8-12) com os deuses (θεοί 8). Tanto para homens como deuses em geral a

[223] Note o emprego simultâneo da predicação participial (λαχοῖσαι) e relativa (αἵτε ναίετε), com destaque para o genitivo Καφισίων ὑδάτων 'águas do Céfisos', construído ἀπὸ κοινοῦ como complemento adverbial (do verbo λαγχάνω) e adnominal (do substantivo ἔδραν): cf. Hummel (1993), 117s. Como lembra Verdenius (1979), 17, os três primeiros versos "are a good example of the 'Gesetz der wachsenden Glieder'".

relevância das Graças é indicada pelo seu caráter inclusivo (πάντα 6 ~ πάντων 9). E uns, *com* elas (σύν… ὑμῖν 5), são dotados de coisas agradáveis e doces; outros, *sem* elas (Χαρίτων ἄτερ 8), são incapazes de organizar coros e banquetes festivos.[224]

Do Céfisos, em Orcômenos, progride assim a primeira estrofe até o céu (ἐν οὐρανῷι 10), até o Olimpo, onde as Graças estão entronizadas ao lado de Apolo (10-11) e – remate que alcança o ápice da cadeia hierárquica – onde veneram a majestade do pai olímpico, Zeus (12).

Uma segunda invocação marca o início de uma nova estrofe, que desloca o foco das Graças como coletividade para a natureza individual das suas personalidades. A seqüência em que aparecem é hesiódica,[225] mas uma série de fatores contribui para emprestar relevo à última delas, Tália, a começar pelos elementos crescentes no verso:[226]

[A] <ὦ> πότνι' Ἀγλαΐα
[B] φιλησίμολπέ τ' Εὐφροσύνα, θεῶν κρατίστου
παῖδες, ἐπακοοῖτε νῦν, **[C]** Θαλία τε
ἐρασίμολπε, ἰδοῖσα τόνδε κῶμον ἐπ' εὐμενεῖ τύχαι
κοῦφα βιβῶντα.

A ordem das palavras e a sintaxe, como observa Miller,[227] também lhe conferem proeminência. Entre seu nome e o de suas irmãs intervêm a genealogia honorífica (θεῶν κρατίστου παῖδες 14-5) e ainda o imperativo de segunda pessoa do plural (ἐπακοοῖτε 15), mas, aumentando-lhe o isolamento, somente ela é interpelada nos versos que seguem (cf. o particípio singular ἰδοῖσα 16 e o pronome singular σεῦ ἕκατι 20).

De uma unidade ternária as Graças passam a três individualidades separadas, num movimento análogo, mas contrastante, ao descrito no verso 7. Lá a ação universal (πάντα 6) das Graças sobre os mortais (βροτοῖς 6) foi subdividida nas diversas áreas em que um homem é capaz de ter prazer na vida (εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ), conferindo um sentido de abrangência a seu poder: do prazer concedido pelas Graças, o homem logra usufruí-lo "seja ele sábio, seja ele belo, seja ele ilustre" (notar a

[224] O caráter antitético e complementar é indicado também pelo uso do "Du-Stil" na parte que se refere aos homens e do "Er-Stil" na que se refere aos deuses. A transição é notada por Verdenius (1979), 22, e Dönt (1983), 127.
[225] Cf. *Teog*. 909.
[226] Fato notado por Race (1990), 100, de quem transcrevo o esquema.
[227] Miller (1977), 226.

tripla anáfora assindética εἰ – εἰ – εἰ, marca de coesão e fator de solidariedade sintagmática).[228] Aqui, por outro lado, as Graças, a cuja ação conjunta fora atribuída a administração de coro e banquete divinos (9), são cuidadosamente repartidas em três personalidades distintas, inclusive pela repetição de φιλησίμολπε (14) e ἐρασίμολπε (16), dirigidos a Eufrosina e Tália respectivamente: o elemento constante enfatiza, por contraste, o elemento variável que as separa.[229]

Repartidas as Graças, e somente a terceira delas sendo interpelada de agora em diante, pede-se que Tália olhe com favor[230] para *esse* grupo em festa (τόνδε κῶμον 16), mais um aspecto na crescente particularização promovida pela segunda estrofe.[231] E do *kōmos* o poeta passa então a si próprio (ἔμολον 18) – a si próprio e a Asópico, vencedor olímpico celebrado pelo epinício, os elos finais nessa cadeia que conduz ao *hic et nunc* do poema. As três orações com a partícula γάρ dão testemunho desse movimento oposto e complementar entre primeira e segunda estrofes, entre expansão e convergência do foco das ações divinas. A primeira dessas orações (σὺν γὰρ ὑμῖν τά <τε> τερπνὰ καί τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς 5-6) enfoca a relação entre as Graças e os mortais; a segunda (οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας 8-9), a relação entre as Graças e os deuses; a terceira (Λυδῶι γὰρ 'Ασώπιχον ἐν τρόπωι ἐν μελέταις τ' ἀείδων ἔμολον 17-8), entre o poeta e o vencedor.

Graças ↔ mortais
Graças ↔ deuses
poeta ↔ vencedor

---

[228] Race (1990), 99s., atenta para divisão, mas a interpreta como um priamel, sendo ἀγλαός (segundo ele) um gancho para voltar-se o poeta ao vencedor, pois o termo é uma *vox propria* que descreve o sucesso nas competições: cf. Miller (1977), 228. Mas a amplificação do verso seguinte, dos homens aos deuses, reforça a natureza de totalidade desdobrada na epexegese ternária (a proposição com εἰ desenvolve πάντα): cf. Hummel (1993), 193, 349. Possível é também, contudo, que haja uma alusão velada à complementaridade (outro índice de totalidade ou abrangência) entre poeta (σοφός) e vencedor (ἀγλαός) sob o signo das Graças. Cf. Dönt (1983), 132 n.21, com indicação das passagens pindáricas nas quais vencedor e poeta são equiparados. O τερπνά do verso 5, igualmente, pode referir-se tanto à vitória atlética quanto ao efeito agradável da canção: cf. Verdenius (1979), 19, com citação de paralelos. Não suponho, portanto, como fazem alguns comentadores, uma correspondência entre σοφός–καλός–ἀγλαός (7) e os nomes das Graças.

[229] Cf. comentários a respeito, sob outro enfoque, de Miller (1977), 230.

[230] O particípio (ἰδοῖσα) faz parte do pedido, como de praxe. Cf. Race (1990), 101 n.42. Sobre Tália e o seu papel nas festividades, e sobretudo sobre sua relação com o κῶμος, cf. Miller (1977). Esse segundo pedido (ἐπακοοῖτε νῦν 15) intensifica o primeiro (κλῦτ', ἐπεὶ ἔυχομαι 5), no claro propósito de centrar o foco no momento presente.

[231] Sobre o dêitico na lírica coral, ver Danielewicz (1990).

Dos mortais em geral passa-se a Asópico, das Graças a Píndaro (cf. os ecos temáticos ἀοίδιμοι 3, χορούς 9, φιλησίμολπε 14, ἐρασίμολπε 16 e ἀείδων 18, este último referente ao poeta, os demais termos às Graças).[232]

Recapitulemos o duplo movimento, de expansão e focalização, que percorremos até aqui. Na primeira estrofe, parte-se de Orcômenos, abre-se o foco para os homens em geral, para os deuses em geral, até chegar ao sobreano Zeus; de Zeus então é que parte a segunda estrofe (θεῶν κρατίστου παῖδες 14-5)[233] para individualizar as Graças, enfatizar uma delas (Tália) e, assim, convergir as atenções para o *kōmos*, o vencedor, o poeta e por último a sua própria composição.[234] De Orcômenos partimos e a Orcômenos enfim regressamos (cf. o eco ἁ Μινύεια 19 ~ Μινυᾶν 4),[235] onde no instante presente o hino figura em destaque.

Parece agora que chegamos ao termo dessa evolução que conduz do particular ao geral para, com tanto mais eficácia, tornar ao particular. Mas então, de modo totalmente inesperado, quando a estratégia retórica do hino parecia completa, tendo sido proclamada a vitória olímpica de Asópico e reconhecida a ação benéfica de Tália, uma abrupta oração assindética (μελαντειχέα νῦν… 20) desvia a nossa atenção, das festividades para os nada auspiciosos muros negros de Perséfone, onde se encontra Cleodamo, o (finado) pai do vencedor. Para lá deve dirigir-se Eco, com a notícia da vitória do jovem. Do Olimpo (8-12), vindo de Orcômenos, o poema torna a deslocar-se para a terra (13-20), e da terra – rompendo as convenções hínicas e surpreendendo a platéia – para o Hades (20-24).

Não é só o assíndeto, porém, que sublinha a transição ao mundo inferior; Kurke[236] nota que os versos 20-1 exibem peculiaridades sintáticas que, embora encontrem respaldo em outros textos, sobressaem pelo acúmulo. De início a mudança de caso de πατρί para Κλεόδαμον, que por sua vez antecipa-se ao ὄφρα ἰδοῖσ' da sua frase, e enfim a prolepse de υἱόν, posicionado à frente da oração-ὅτι e do verbo εἴπῃς do qual ela depende. Disso resulta uma seqüência de acusativos: …πατρὶ κλυτὰν φέροισ' ἀγγελίαν, / Κλεόδαμον ὄφρ' ἰδοῖσ', υἱὸν εἴπῃς… A sintaxe singular sugere uma equivalência entre a "gloriosa

[232] Ecos apontados, em parte, por Dönt (1983), 134s., e Verdenius (1979), 15.
[233] Cf. Dönt (1983), 129, que também nota esse vínculo entre estrofe e antístrofe.
[234] ἐν μελέταις (18), nota Verdenius (1979), 32, "refer [...] to the careful composition".
[235] Notado por Race (1990), 101, e Dönt (1983), 129, que chama a atenção ainda o para o paralelismo entre coro e banquete celestes (8-9) e as festividades terrenas (16-7).
[236] Kurke (1991b), 298s.

notícia" de Eco (κλυτὰν… ἀγγελίαν), Cleodamo (cujo nome significa "glória do povo" ou "aquele que tem a glória do povo") e o seu filho (υἱόν). "Cleodamo" parece figurar em aposição a "gloriosa notícia", e o "filho" – todos no acusativo – cumpre o que o nome do pai promete. Só mesmo no Hades, portanto, seria possível rematar o encômio de Asópico, mas com uma ressalva. Dois dativos emolduram a série de acusativos: πατρί e οἱ. Logo após esse último segue nova referência a Asópico, que coroou em Olímpia a sua "jovem cabeleira" (νέαν… χαίταν 22-4). Esse notável hipérbato, entremeado por oito palavras, realça a juventude do vencedor e adverte: ele e seu pai podem equivaler-se na seqüência fechada de acusativos dos versos 21-2, mas Asópico é jovem e Cleodamo – Cleodamo já está morto, no Hades.

Ao descer um degrau a mais do que o esperado, o hino às Graças transforma-se em consolo.[237] No jogo com as expectativas do público, Píndaro expande as fronteiras do gênero e assim enriquece o conteúdo da ode.

1.2.2 Eurípides, *Helena* (167-178)

Meu segundo exemplo vem da *Helena* de Eurípides. Helena inaugura o párodo antifonário; pouco antes ela fora informada por Teucro das mortes de membros da sua família em Esparta e do desaparecimento de Menelau, que ainda não pisara em terras

[237] Cf. Miller (1977), 233s. e Race (1990), 102. As condições de performance original da *Olímpica* 14 são, é claro, as de um epinício. Mas é plausível supor situações de "re-performance", inclusive por ocasião de festivais religiosos na cidade de Orcômenos (sobre a atividade cultual dedicada às Graças nessa pequena cidade da Beócia, cf. Schachter (1981), 140-4, e Kakridis (1979), 144-6; sobre a re-performance nos epinícios de Píndaro, cf. Currie (2004), Hubbard (2004) e Pfeijffer (1999), 10). Quanto ao vínculo entre epinícios e festivais, ou antes, quanto a epinícios apresentados durante os festivais, cf. Krummen (1990). Seja como for, interessam-me aqui as características *formais* do poema, e formalmente trata-se sem dúvida de um hino. Valem aqui as palavras de Race (2004), 385, sobre a *Olímpica* 12 (analisada acima): "[...] the story of Ergoteles [como aqui a de Asópico] is also a part of the whole ode, which is formally a hymn". Cf. ainda Verdenius (1979), 15: "The poem is a hymn to the Charites combined with a victory ode, but in spite of its beauty the balance of the composition is disturbed by the dominance of the first element"; e Deichgräber (1984), 218s., "Das Charakteristische des ganzen Liedes liegt der Absicht des Dichters entsprechend darin, daß der Anruf der Chariten zu einem Hymnus auf sie erweitert ist. Das Lied ist weniger ein Enkomion auf den siegreichen Asopichos als ein Preis der Göttinnen, ein echter Hymnus, deren die Merkmale dieser Liedform bestimmen den größten Teil des Gedichts. Pindar bezeichnet das Siegeslied selbst als Gebet. Es hat die alten Kennzeichen dieser Form der kultischen Huldigung. […] (220) Pindars Anruf der Göttinnen ist wahrhaft zu einem Preislied auf die Stadtgöttinnen von Orchomenos geworden, zu einem Gebet in kultisch gesetzter Form. […] (221) Ol. XIV is ein echtes Siegeslied, darüber hinaus […] ein hymnisches Kultlied auf die Göttinenen, denen der Anruf gilt, die Chariten von Orchomenos". No mesmo sentido, cf. Wilamowitz (1922), 151, Carne-Ross (1975), 187, Bernardini (1991), esp. 93-4, e Athanassaki (2003).

gregas, sendo aliás dado por morto. Abalada pelas notícias, ela entoa um hino às Sereias e a Perséfone (167-178). Vejamos primeiro o texto editado por Kannicht:[238]

πτεροφόροι νεάνιδες,
παρθένοι Χθονὸς κόραι,
Σειρῆνες, εἴθ' ἐμοῖς γόοις
μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν
λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρ-
μιγγας, αἰλίνοις {κακοῖς τοῖς} ἐμοῖσι
σύνοχα δάκρυα, πάθεσι πάθεα,
μέλεσι μέλεα· μουσεῖα
θρηνήμασι ξυνωιδὰ
πέμψειε Φερσέφασσα
φόνια, χάριτας ἵν' ἐπὶ δάκρυσι
παρ' ἐμέθ<εν> ὑπὸ μέλαθρα νύχια
παιᾶνα νέκυσιν ὀλομένοις λάβηι.

(Jovens aladas, virgens filhas da Terra, Sereias, venham a meus lamentos com oboé líbio ou flautas ou liras, com lágrimas de acordo com os meus ais, pesares de acordo com os meus pesares, cantos de acordo com os meus cantos; envie Perséfone coros de morte em harmonia com as minhas queixas, para que ela receba de mim em troca, além das minhas lágrimas, um peã para os mortos sob a sua morada noturna.)

Kannicht interpreta παιᾶνα (178) como um oxímoro irônico, como uma perífrase para "lamento" (*thrēnos*), uma vez que a canção de Helena é recebida no Hades e possui como fonte de sua inspiração Perséfone.[239] Tal juízo é justamente criticado por Käppel[240] e Rutherford[241], que defendem o sentido específico do termo peã no contexto dramático: Helena, sentindo-se culpada por tantas mortes, entoa um "peã aos mortos" na vã ilusão de anulá-las, de tornar possível o impossível, embora saiba que agora já é tarde demais.

Para tanto ela invoca primeiro as sereias, a fim de que dela se aproximem e lhe tragam inspiração na forma de oboés, flautas, liras e mesclem sua voz à dela. Num segundo momento, Helena pede a Perséfone que também a inspire e mescle aos dela seus lamentos. A questão está em saber onde termina um pedido e onde começa o outro – e isso é deliberadamente explorado pelo hino. Ambos os pedidos, um às sereias, outro a Perséfone, são feitos no optativo cupitivo, μόλοιτ' (170) e πέμψειε (175); ambos pedem

[238] R. Kannicht, *Helena*, Heidelberg (1969).
[239] Kannicht (1969), vol. 2, 70.
[240] Käppel (1992), 48s.
[241] Rutherford (1994-5), 124.

que as divindades juntem a sua dádiva, no acusativo (δάκρυα 172, πάθεα 172, μέλεα 173, μουσεῖα 173), àquilo que é próprio de Helena, no dativo (αἰλίνοις {κακοῖς τοῖς} ἐμοῖσι 171b, πάθεσι 172, μέλεσι 173, θρηνήμασι 174). E ambos sublinham ainda que uns devem mesclar-se aos outros: <u>σύν</u>οχα 172 ~ <u>ξυν</u>ωιδά 174. Em forma esquemática:

μόλοιτ’
αἰλίνοις δάκρυα σύνοχα
πάθεσι πάθεα
μέλεσι μέλεα
μουσεῖα θρηνήμασι ξυνωιδά
πέμψειε

A equivalência é tanto mais saliente porque, dependendo de onde se põe o ponto e vírgula entre os versos 172-173 (antes ou depois de πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα), o pedido será feito ora às divindades do mundo súpero, ora à deusa ctônica – as duas opções são plausíveis.[242] E é precisamente nesse políptoto, πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,[243] localizado no exato centro do hino, que tal equivalência ou reciprocidade traduz-se em figura de linguagem.

De cima vêm os sons e as lágrimas das sereias que se juntam aos lamentos de Helena; de baixo vêm os coros funestos de Perséfone que se juntam às suas queixas. E os dois, mesclando numa mesma harmonia pesar com pesar, canto com canto, transformam-se em um peã – mas um peã dedicado não aos deuses olímpicos, como de costume, e sim aos mortos que já se foram (παιᾶνα νέκυσιν ὀλομένοις 178).[244]

Passemos agora à edição de James Diggle para a Oxford Classial Texts (1994).

πτεροφόροι νεάνιδες,
παρθένοι Χθονὸς κόραι,
Σειρῆνες, εἴθ’ ἐμοῖς
170 †γόοις μόλοιτ’ ἔχουσαι Λίβυν
171a λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ
171b φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς†
172 τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα,
πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,

[242] Gilbert Murray, por exemplo, na sua edição para a Oxford Classical Texts (1913), exibe o ponto e vírgula entre δάκρυα e πάθεσι.
[243] Sobre essa figura retórica, cf. Gygli-Wyss (1966) e Fehling (1969), 221-34.
[244] Rutherford (1994-5), 124: “Lower world invades upper, and then the upper invades the lower”. Sobre o sacrifício aos deuses olímpicos e ctônicos, ver Scullion (1994) e (2000).

174a μουσεῖα θρηνήμα-
174b σι ξυνωιδὰ, πέμψαιτε
175 Φερσέφασσα †φονία χάριτας†
ἵν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέθ<εν> ὑπὸ
μέλαθρα νύχια παιᾶνα
νέκυσιν ὀλομένοις λάβηι.

(Jovens aladas, virgens filhas da Terra, Sereias, vinde aos meus lamentos com oboé líbio ou flautas ou liras, com lágrimas de acordo com os meus ais, pesares de acordo com os meus pesares, cantos de acordo com os meus cantos, coros em harmonia com as minhas queixas, enviai-os para que Perséfone receba de mim, além das minhas lágrimas, um peã para os mortos sob a sua morada noturna.)

Diggle adota a correção de Bothe, do singular πέμψειε (175) para o plural πέμψαιτε, que passa a referir-se às sereias. Segundo o texto corrigido, portanto, é exclusivamente às sereias, e não mais a Perséfone, que Helena faz o seu pedido. Após mesclar suas lágrimas às lágrimas delas, o pesar aos pesares, o canto aos cantos em um lamento único, Helena envia a Perséfone o resultado dessa mistura, um peã dedicado aos mortos. O pedido para auxiliar o canto dirige-se às sereias, mas não é às sereias que se oferece o canto de agradecimento (o peã) em troca da ajuda recebida, nem a nenhuma outra divindade olímpica, e sim a Perséfone, nas profundidades da sua morada noturna. Não é para o alto que parte o peã, mas para baixo, para o mundo ctônico.

Na maioria dos hinos que analisamos até aqui, o poeta costuma pedir à divindade que venha até onde ele se encontra; o movimento se dá nos eixos horizontal e vertical, de longe para perto, do alto para baixo. Aqui, no entanto, Eurípides se vale dessa convenção para, ao transgredi-la, conferir densidade ao sofrimento de Helena: do alto *e* de baixo vêm o auxílio (texto de Kannicht), e para baixo, *não* para o alto, parte o hino de louvor associado em geral a deuses olímpicos (ambos os textos).[245] Híbrido de gêneros que é,

[245] David Kovacs, em sua edição da Loeb (2002), imprime uma versão próxima da de Diggle, mas com duas interessantes correções. Seguindo as sugestões de Willink, ele acrescenta um <δ'> no verso 172 e corrige φόνια χάριτας (176) para φόνιον ἄχαριν, adotando também a correção de Bothe (πέμψειε para πέμψαιτε). O texto fica assim (171b-176): …αἰλίνοις κακοῖς· | τοῖς <δ'> ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, | πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα, | μουσεῖα θρηνήμα- | σι ξυνωιδὰ πέμψαιτε, | Φερσέφασσα φόνιον ἄχαριν | ἵν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέθεν… παιᾶνα… λάβηι '... (juntai-vos a mim) em meus terríveis pesares: como cantores em harmonia com meus lamentos, enviai lágrimas de acordo com os meus ais, cantos de acordo com os meus cantos, para que Perséfone receba... com as minhas lágrimas... um peã funesto e sem júbilo'. Também segundo Kovacs, portanto, o movimento é contrário ao de Kannicht. Somente às sereias Helena faz sua prece, no objetivo de que Perséfone receba em sua morada um peã "funesto e sem júbilo" (φόνιον ἄχαριν) próprio à ocasião, composto pela mistura de cantos, lamentos e

entre o peã e o lamento, esse hino joga com as expectativas do público em benefício do conteúdo dramático da peça, manipula as convenções hínicas para melhor expressar e dar peso às aflições da personagem.

1.2.3 Eurípides, *Hipólito* (525-564)

Outro hino de Eurípides, este mais simples em termos textuais e genéricos, vai no mesmo sentido, embora o seu objetivo seja diverso. Trata-se do hino a Eros e Afrodite do *Hipólito* (525-564).

525	Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ᾽ ὀμμάτων	estr.A
	στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν	
	ψυχᾶι χάριν οὓς ἐπιστρατεύσηι,	
	μή μοι ποτὲ σὺν κακῶι φανείης	
	μηδ᾽ ἄρρυθμος ἔλθοις.	
530	οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ᾽ ἄστρων ὑπέρτερον βέλος	
	οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἵησιν ἐκ χερῶν	
	Ἔρως ὁ Διὸς παῖς.	
535	ἄλλως ἄλλως παρά τ᾽ Ἀλφεῶι	ant.A
	Φοίβου τ᾽ ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις	
	βούταν φόνον Ἑλλὰς <αἶ'> ἀέξει	
	Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,	
	τὸν τᾶς Ἀφροδίτας	
540	φιλτάτων θαλάμων κληιδοῦχον, οὐ σεβίζομεν,	
	πέρθοντα καὶ διὰ πάσας ἰέντα συμφορᾶς	
	θνατοὺς ὅταν ἔλθηι.	
545	τὰν μὲν Οἰχαλίαι	estr.B
	πῶλον ἄζυγα λέκτρων,	

---

lágrimas de Helena e das sereias. A partícula δέ (172) inicia uma nova frase de forma um tanto abrupta, exigindo a separação pouco natural entre αἰλίνοις κακοῖς e τοῖς ἐμοῖσι. Por outro lado, πέμψαιτε ganha assim maior coesão na sentença, ao contrário do que ocorre no texto de Diggle. Contra Kannicht pode-se argumentar, por sua vez, que a corrupção de πέμψαιτε para πέμψειε seria uma tentativa natural do escriba de fazer concordar o verbo com a palavra vizinha, Φερσέφασσα. Além disso, o hipérbato de μουσεῖα e φόνια 'coros de morte' soa pouco natural em seu texto (embora a lírica coral de Eurípides esteja longe de ser um exemplo de clareza). Nesse sentido, φόνιον ἄχαριν 'funesto e sem júbilo' (Willink) seria uma solução atraente. É difícil, pois, decidir entre as edições. A de Kannicht parece preservar uma ambiguidade deliberadamente buscada por Eurípides, as outras duas não. Diggle é mais cauteloso, os trechos entre cruzes são maiores, e não é fácil achar uma solução para o χάριτας do seu verso 175. A de Kovacs, já pela natureza da edição, é mais ousada, e a segunda metade do hino, com as suas correções, parece fazer mais sentido, embora a junção entre as duas partes seja problemática. Para o meu argumento aqui, obviamente, não é preciso decidir por uma delas. Todas elas comprovam que Eurípides vale-se da transgressão de regras hínicas em prol da sua arte.

ἄνανδρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυνφον, οἴκων
ζεύξασ' ἀπ' Εὐρυτίων
δρομάδα ναΐδ' ὅπως τε βάκ-
χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῶι,
φονίοισι νυνφείοις
Ἀλκμήνας τόκωι Κύπρις ἐξέδωκεν· ὦ
τλάμων ὑμεναίων.

ὦ Θήβας ἱερὸν τεῖχος, ὦ στόμα Δίρκας, ant.B
συνείποιτ' ἂν ἁ Κύπρις οἷον ἕρπει·
βροντᾶι γὰρ ἀμφιπύρωι
τοκάδα τὰν διγόνοιο Βάκ-
χου νυμφευσαμένα πότμωι
φονίωι κατηύνασεν.
δεινὰ γὰρ τὰ πάντ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ' οἵ-
α τις πεπόταται.

(Eros, Eros, que destilas gotas de desejo sobre os olhos, trazendo doce prazer ao espírito daqueles contra quem moves guerra, não me apareças jamais, peço, para meu mal nem me visites senão em harmonia. Pois nem as flechas do fogo nem das estrelas são mais poderosas que as de Afrodite, que Eros, filho de Zeus, lança de suas mãos. /
É em vão, em vão que a Grécia multiplica a matança de bois nas margens do Alfeu e no templo pítio de Apolo, se não veneramos Eros, déspota dos homens, portador das chaves das alcovas mais adoráveis de Afrodite! Ele destrói os mortais e os lança em toda sorte de ruína quando os visita. /
Aquela menina de Ecália, ainda sem o jugo da cama matrimonial, sem marido, sem noivo, Afrodite arrancou-a da casa de Êurito, uma náiade em pânico, uma bacante, em meio a sangue, em meio a fumaça – núpcias sangrentas – e deu-a ao filho de Alcmene. Ah, infeliz em seu casamento! /
Ó sagrada muralha de Tebas, ó fonte da Dirce, podeis confirmar como insinua-se a deusa cipriota. Pois ela deu como noiva ao trovão flamejante a mãe de Baco, o deus duas vezes nascido, e levou-a para cama com o destino fatal. Ela é terrível, seu sopro espalha-se por toda a parte, ela avança feito abelha, esvoaçante.)

A paixão de Fedra pelo enteado Hipólito veio à tona; suspeita-se que a ama, que acaba de deixar a cena, não terá tato suficiente para abordar o casto Hipólito e contar-lhe a respeito, o que trará conseqüências funestas para a sua senhora e também para o jovem. As expectativas são altas, e é nesse ponto que o coro de mulheres entoa um hino a Eros e Afrodite, cujo tema é o poder destrutivo de que ambos são capazes e que assume a forma de uma prece para que ele, coro, não seja visitado pela paixão devastadora do amor. Dois pares estróficos cantam, o primeiro, o poder de Eros em termos gerais, e, o segundo, dois exemplos mitológicos específicos da ação deletéria de Afrodite.

Na primeira estrofe, relevância é dada ao pedido negativo do coro para que o deus não faça sua epifania, para que não o visite com males (μή μοι ποτὲ σὺν κακῶι φανείης μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις 528-9) – contrapartida óbvia aos pedidos formulaicos nos quais se roga a presença divina (ἐλθέ, φάνηθι etc.)[246] e nos quais também se indica a maneira como a divindade deverá vir (εὔφρων, εὐμενής etc.). A urgência dessa prece manifesta-se não só na dupla negativa μή − μηδ', mas ainda no fato de o pedido ser antecipado em relação à sua posição convencional, onde aparece após a invocação e a parte descritiva. Aqui, como observam Furley–Bremer,[247] a prece é embutida no seio da descrição. Isso se reflete na estrutura formal da estrofe, que emoldura tal pedido com versos honoríficos (525-7, 530-4), conferindo-lhe maior saliência em virtude do contraste obtido. E o último verso (Ἔρως ὁ Διὸς παῖς 534)[248] fornece um fecho à moldura ecoando os vocativos do início, Ἔρως Ἔρως (525).

É com outra repetição (ἄλλως ἄλλως 535) que se abre a antístrofe; de ἄλλως ἄλλως até οὐ σεβίζομεν (540) desenrola-se uma única sentença, cujo centro é ocupado em destaque por Eros (Ἔρωτα δέ 538): fútil é prodigalizarem as terras gregas sacrifícios a Zeus e Apolo quando não rendem homenagens a Eros soberano. Os dois últimos versos da antístrofe, em aposição ao objeto da frase anterior, ganham relevo pela separação e ao mesmo tempo alinhavam o período estrófico: ἔλθηι (544), em destaque como termo final da antístrofe, retoma o já saliente ἔλθοις (529) da estrofe, e ἱέντα (543) resgata o ἵησιν (553) de igual posição métrica. No arco entre esses dois verbos, "vir" e "lançar", revela-se o tema de estrofe e antístrofe: a relação entre Eros e os mortais. Pede o coro que Eros não *venha* (529), pois quando ele vem (544), *lança* (543) os mortais na ruína *lançando* (533) as flechas de Afrodite.

Até aqui o coro dedicou-se a reconhecer, louvando-a, a força de Eros em termos gerais, expressando o desejo de que seu poder destrutivo não o atinja. Pelas convenções hínicas, caberia agora descer a detalhes específicos, vincular a idéia geral ao exemplo particular fornecido pelo caso de Fedra. Em vez disso, o segundo par estrófico desdobra

[246] Cf. Barrett (1964), 259.
[247] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 316.
[248] Barrett (1964), 260, observa que essas palavras são guardadas para o final da sentença, no intuito de lhes amplificar o efeito produzido.

dois exemplos míticos que com Fedra não guardam relação específica: o de Iole (estrofe) e de Sêmele (antístrofe).

Iole, filha de Êurito, rei de Ecália, despertara a paixão de Héracles, que, para tê-la à força, saqueou a cidade e matou pai e irmãos dela. Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas, foi visitada pelo amante Zeus em toda a sua majestade olímpica, e expirou sob o fulgor do seu raio. Uma e outra põem em evidência a destruição causada por Afrodite,[249] mas seus exemplos servem apenas para enfatizar o mau pressentimento quanto ao caso de Fedra, cuja ruína é iminente. Iole e Sêmele têm as suas sinas ligadas a Baco e ao sangue fatal, e isso é sublinhado em estrofe e antístrofe, nas quais, no exato centro, figura ora a bacante (βάκχαν 550), ora o próprio deus (Βάκχου 560), seguidos da alusão à morte, ao sangue, em igual posição métrica (φονίοισι 552 ~ φονίωι 562).

Sob o signo da emoção, o coro passa de um exemplo mítico a outro pela transição de três ὦ, um na estrofe (553), e dois na antístrofe (555-6). E, para rematar a unidade do hino, os dois versos finais do poema, em frase bem demarcada, fazem eco aos dois versos finais da primeira antístrofe, referindo-se um a Eros que avança destruindo tudo, o outro a Afrodite, cujo sopro sobre tudo avança, voejante: πάσας 543 ~ πάντ' 563, ἔλθηι 544 ~ πεπόταται 564.

Esse hino de Eurípides, portanto, embora demonstre o mesmo cuidado estrutural que vários outros hinos analisados até aqui, subverte as regras do gênero ao invertê-las, infleti-las a seus objetivos dramáticos. Em vez de atrair o deus para perto, o coro requer que Eros se afaste. Em vez de fechar o foco sobre o momento presente, ele descreve dois exemplos míticos de relação distante com o caso de Fedra – dois exemplos, aliás, cujas heroínas não são mencionadas pelo nome, e sim pela cidade que as viu nascer, Ecália e Tebas, as quais não fazem parte de um catálogo geográfico destinado a conduzir o deus ao local onde se acha o coro,[250] antes pelo contrário. Trata-se de um hino em tudo oposto ao hino clético – um hino, de fato, apotropaico.

---

[249] No segundo par estrófico, a destruição está a cargo de Afrodite, não de Eros. A transição de um a outro, porém, é facilitada por duas referências à deusa no par anterior (τᾶς Ἀφροδίτας 532 ~ τᾶς Ἀφροδίτας 539).

[250] Como é o caso, por exemplo, do *Hino Homérico a Apolo*, do hino a Dioniso da *Antígone* de Sófocles e do *Hino a Apolo* de Calímaco, analisados acima (itens 1.1.1, 1.1.2 e 1.1.3).

CAPÍTULO 2

2.1 A ESRUTURA DO HINO RIGVÉDICO

"…l'hymne védique est une pièce composée, un tout dont les parties se suivent avec autant de rigueur qu'on peut l'attendre dans un poème lyrique."
Antoine Meillet

"…den Gedankengang eines Liedes zu verfolgen, um über die Zerlegungen in's Klare zu kommen, ist oft völlig vergeblich – was kann man in den meisten Vedahymnen überhaupt Gedankengang nennen?"
Hermann Oldenberg

"…aucun enchaînement logique; les images se suivent, les pensées se juxtaposent, se reprennent, roulent sur elles-mêmes sans marquer de progrès, sans esquisser le plus souvent d'architecture."
Louis Renou

À primeira leitura de um hino do Rig Veda, não é raro a pessoa dizer-se perplexa e incapaz de vislumbrar nele uma estrutura global. Algumas vezes, quanto mais se lê um certo hino, mais se tem certeza de que lhe falta qualquer tipo de estrutura: uma estrofe segue a outra naquilo que parece uma seqüência frouxa de idéias, pensamentos isolados limitam-se a uma, duas ou no máximo três estrofes contidas em si mesmas, permitindo pouco mais que um vislumbre de alguma espécie de continuidade, que é repetidamente interrompida tão logo iniciada a estrofe (ou conjunto de estrofes) seguinte. Não é raro o leitor sentir-se tentado a embaralhar estrofes de diferentes hinos endereçados à mesma divindade para verificar se haveria alteração de sentido. Os pedidos nem sempre vêm ao final de um hino, mas podem aparecer espalhados ao longo do poema, feitos mitológicos raramente são narrados em ordem cronológica,[251] a interpelação direta à divindade ou a declaração do poeta especificando a quem se destina o hino podem ser adiadas aos versos finais, ou, se chegam a aparecer no início, podem muito bem ser repetidas sem nenhum propósito específico. Nesse sentido, os hinos rigvédicos parecem estar nos antípodas da

[251] Cf. Jamison (1996), 81: "Though RVic hymns often refer to different actions, belonging to different time periods, these actions are not usually arranged in a *plot*, even a plot with the links left out. In recounting mythological narratives there is rather a single focused *event*, to which other mentioned events are related thematically, not chronologically" e 85: "… most RVic narrative is distinctly *not* chronological, but alludes to events in jumbled and imaginatively reshaped order". Cf. Jamison (2007), 56: "Verses praising a divinity and his deeds and attributes could come in any order. Verses requesting benefits are often interspersed with those of praise. Though the same story may be referred to several times in a hymn, the narrative is seldom chronological, much less complete".

composição clara e precisa que os gregos tanto apreciavam quando se tratava de louvar os seus deuses, com a singela tripartição dos hinos em invocação, argumento e pedido.

De fato, os hinos rigvédicos há muito foram comparados aos epinícios de Píndaro, partilhando ambos uma tendência a transições abruptas, inserções digressivas e riqueza de expressão e imagem. Mas ao contrário dos estudos sobre Píndaro, cujos poemas, tomados individualmente, têm sido há séculos objeto de minucioso exame crítico, muito da história da fortuna crítica do Rig Veda tem-se resignado tacitamente às palavras de Oldenberg e Renou citadas na epígrafe. Supunha-se, e por vezes continua a supor-se, que os hinos rigvédicos constituem a mera soma dos seus versos e estrofes reunidos em um conjunto amorfo, e não um todo de contornos bem delineados. Mesmo a afirmação de Meillet pode ser tomada como uma ligeira desculpa: o rigor composicional que se deve esperar dos hinos é aquele que se costuma encontrar na poesia lírica, que por seu turno é caracterizada pela ação recíproca de alusões no interior de uma moldura apenas esboçada.

Algumas tentativas, é claro, foram feitas para conceber e explicar a estrutura geral dos hinos rigvédicos, mas os resultados, em vista da enorme diversidade do material, são excessivamente genéricos ou perdem-se em detalhes. Tatiana Elizarenkova, por exemplo, sugeriu que todo hino possui duas partes principais que coexistem num certo equilíbrio: uma parte "explicativa" e outra "apelativa".[252] O poeta pode alterná-las a gosto no curso do seu relato; hinos nos quais prevalece a parte "explicativa" consistem sobretudo de uma narrativa mítica, ao passo que, nos outros, a narração é drasticamente reduzida e a parte "apelativa" – o pedido propriamente dito – prevalece. Bernfried Schlerath[253] menciona de passagem um princípio estrutural segundo o qual os poetas tendem a unir início e fim de um hino bem como enfatizar os seus versos centrais. Alguns, como Thomas Oberlies,[254] costumam ressaltar os elementos, os conteúdos dos hinos, mesmo quando discutem a sua estrutura, e com isso borram as distinções de cada poema individual. Outros, como Jared Klein, estão interessados em expedientes retóricos nos horizontes do verso ou da estrofe, e assim perdem de vista como esses artifícios podem ou não contribuir para dar estrutura à composição como um todo. Esforços isolados, como aqueles de Daniele Maggi, para

[252] Elizarenkova (1968).
[253] Schlerath (1960), 86, citado por Jamison (2004), 239 n.1.
[254] Oberlies (1998) e (1999).

conceber o hino como unidade nunca foram empenhados em um âmbito mais amplo,[255] e possíveis padrões de estrutura poética raramente são propostos.

Esse quadro foi modificado recentemente graças a um breve ensaio da autoria de Stephanie Jamison.[256] Tomando como ponto de partida a análise de Joel Brereton[257] sobre o hino Nāsadīya (RV 10.129), na qual ele sugere que a "solução" do enigma proposto pelo poema oculta-se nos seus versos centrais, Jamison avança uma hipótese para descrever uma técnica de estruturação comum a certos hinos "enigmáticos" ou "místicos". Resume-se essa técnica a embutir o enigma principal ou a sua solução mais ou menos no exato centro do poema – uma característica que ela denomina estrutura "omphalos", tomando o nome emprestado de uma figura discutida por Calvert Watkins em seus estudos sobre a sintaxe de Píndaro.[258] Embora extremamente perspicaz e instigante, seu artigo ocupa-se sobretudo dos hinos "místicos", cujo tema, ela alega, quadra melhor com uma estrutura destinada a codificar numa palavra ou expressão central a chave para a compreensão do hino inteiro.

Meu propósito aqui, longe de ensaiar uma definição abrangente da estrutura média do hino rigvédico, é muito mais humilde – e não poderia ser de outro modo. Tento sugerir certos padrões segundo os quais *alguns* hinos, com certo grau de plausibilidade, acham-se estruturados. Meu interesse são alguns artifícios formais – parte deles bastante simples – usados por alguns poetas para conferir estrutura à composição como um todo fazendo-a girar de maneira consciente em torno da sua parte central. Como veremos, eles são capazes de fazê-lo de vários modos: coroando o hino com uma estrofe central que representa o seu clímax, tornando conspícua a sua centralidade por intermédio de uma ambigüidade deliberada, ou mediante um grupo de oposições, ou por sobrepor e imbricar as duas partes nas quais se divide o hino, ou ainda concentrando ao redor das estrofes centrais uma série de palavras intimamente relacionadas.[259]

---

[255] Maggi (1975) e (1991).
[256] Jamison (2004). Cf., mais recentemente, Jamison (2007), 51-89, com excelente resumo sobre como a estrutura do hino rigvédico foi compreendida ao longo da história. Para um esboço da estrutura dos hinos do Atharva Veda, cf. Insler (1998).
[257] Brereton (1999).
[258] Watkins (2002a).
[259] Os trechos dos hinos que interessam ao meu argumento estão todos traduzidos; ofereço em apêndice uma tradução integral dos poemas discutidos – uma tradução meramente exemplificativa, sem entrar em detalhes filológicos, baseada em Renou e Geldner.

2.1.1 Grupo central

Vamos começar por esse último e mais simples recurso estilístico de reunir em torno da seção central de um hino um grupo de termos relacionados que, pelo seu simples acúmulo, destaca-se do restante da composição. Esses termos podem ser vocábulos iguais ou sinônimos, termos complementares ou constituírem ainda uma seqüência ascendente.

2.1.1.1 Repetição simples

Tomemos como exemplo RV 6.54, um hino a Pūṣan. Referências ao deus não faltam ao longo do poema, mas elas se agrupam de forma inequívoca ao redor do centro.

1 sám **pūṣan** vidúṣā naya yó áñjasānuśā́sati |
yá evédám íti brávat ||
2 sám u **pūṣṇā́** gamemahi yó gṛhā́m̐ abhiśā́sati |
imá evéti ca brávat ||
3 **pūṣṇáś** cakráṃ ná riṣyati ná kóśó ₐva padyate |
nó asya vyathate pavíḥ ||
4 yó asmai havíṣā́vidhan ná tám **pūṣā́**pi mṛṣyate |
prathamó vindate vásu ||
5 **pūṣā́** gā́ ánᵤ etu naḥ **pūṣā́** rakṣatᵤ árvataḥ |
pūṣā́ vā́jaṃ sanotu naḥ ||
6 **pū́ṣann** ánu prá gā́ ihi yájamānasya sunvatáḥ |
asmā́kaṃ stuvatā́m utá ||
7 mā́kir neśan mā́kīṃ riṣan mā́kīṃ sáṃ śāri kévaṭe |
áthā́riṣṭābhir ā́ gahi ||
8 śṛ̥ṇvántam **pūṣáṇaṃ** vayám íryam ánaṣṭavedasam |
ī́śānaṃ rāyá īmahe ||
9 **pū́ṣan** táva vraté vayáṃ ná riṣyema kádā caná |
stotā́ras ta ihá smasi ||
10 pári **pūṣā́** parástād dhástaṃ dadhātu dákṣiṇam |
púnar no naṣṭám ā́jatu ||

Nas primeiras quatro estrofes o nome de Pūṣan é espalhado a esmo, sem uma posição métrica fixa no interior do pāda, embora apareça em cada estrofe em um caso diverso: 1*a pūṣan* (vocativo), 2*a pūṣṇā́* (instrumental), 3*a pūṣṇás* (genitivo), 4*b pūṣā́* (nominativo). Na estrofe 5 o poeta desvia dramaticamente a atenção da multiplicidade aleatória para a unidade metódica de três *pūṣā́* à testa de cada pāda.

5	***pūṣā́*** *gā́ ánu etu naḥ* ***pūṣā́*** *rakṣatu árvataḥ* ***pūṣā́*** *vā́jaṃ sanotu naḥ*	‘Que **Pūṣan** siga as nossas vacas, que **Pūṣan** proteja os nossos cavalos, que **Pūṣan** ganhe butim para nós.

Cada pāda constitui uma sentença completa, cada qual com o seu próprio verbo, sempre no imperativo da terceira pessoa do singular. A estrofe seguinte articula-se a esse conjunto e ao mesmo tempo lhe confere remate satisfatório. Articula-se a ele pela posição enfática do seu vocativo *pū́ṣan* que abre o pāda e prolonga o esquema da estrofe anterior. Mas agora, em vez de três sentenças individuais, temos apenas uma oração unificada que preenche três pāda governada por um único verbo, um imperativo singular de segunda pessoa.

6	***pū́ṣann*** *ánu prá gā́ ihi* *yájamānasya sunvatáḥ* *asmā́kaṃ stuvatā́m utá*	‘**Ó Pūṣan**, siga as vacas do sacrificador, de quem espreme *soma* e as nossas também, dos cantores.’

O contraste atingido é acentuado ainda pela ausência – única no poema – do nome divino na estrofe seguinte (7), que representa assim uma ruptura destinada a emprestar relevo às já conspícuas estrofes centrais 5 e 6. Essa ruptura é tanto mais evidente pela sua tripla repetição da partícula proibitiva *mā́kiḥ* ‘nenhum(a)’, em oposição ao triplo *pūṣā́* da estrofe 5.

7	***mā́kir*** *neśan* ***mā́kīṃ*** *riṣan* ***mā́kīṃ*** *sáṃ śāri kévaṭe* *áthāriṣṭābhir ā́ gahi*	‘**Nenhuma** se perca, **nenhuma** se machuque, **nenhuma** caia num buraco: mas para cá vem com as incólumes.

Após a quebra da seqüência na estrofe 7, o nome de Pūṣan recomeça a flutuar tal como fizera na primeira parte, disseminado aleatoriamente pelos pāda e em diferentes casos gramaticais: 8*a pūṣáṇam* (acusativo), 9*a pū́ṣan* (vocativo) e 10*a pūṣā́* (nominativo).

2.1.1.2 Repetição complexa

2.1.1.2.1 Palavras gêmeas

Em RV 2.16, um hino a Indra, as estrofes centrais 4-6 contêm ao todo dezessete repetições das palavras gêmeas *vṛ́ṣan-* ‘macho’ e *vṛṣabhá-* ‘touro’.

1 prá vaḥ satā́m jyéṣṭhatamāya suṣṭutím agnā́v iva samidhāné havír bhare |
índram ajuryáṃ jaráyantam ukṣitáṃ sanā́d yúvānam ávase havāmahe ||
2 yásmād índrād bṛhatáḥ kíṃ caném ṛté víśvān$_{i}$ asmin sámbhṛtādhi vīr$_{i}$yā́ |
jaṭháre sómaṃ tan$_{ú}$vī́ sáho máho háste vájram bhárati śīrṣáṇi krátum ||
3 ná kṣoṇī́bhyām paribh$_{ú}$ve ta indriyáṃ ná samudraíḥ párvatair indra te ráthaḥ |
ná te vájram án$_{u}$ aśnoti káś caná yád āśúbhiḥ pátasi yójanā purú ||
4 víśve hí asmai yajatā́ya dhṛṣṇáve krátum bháranti **vṛṣabhā́ya** sáścate |
vṛ́ṣā yajasva havíṣā vidúṣṭaraḥ píbendra sómaṃ **vṛṣabhéṇa** bhānúnā ||
5 **vṛ́ṣṇaḥ** kóśaḥ pavate mádhva ūrmír **vṛṣabhā́**nnāya **vṛṣabhā́ya** pā́tave |
vṛ́ṣaṇādhvaryú **vṛṣabhā́so** ádrayo **vṛ́ṣaṇam** sómaṃ **vṛṣabhā́ya** suṣvati ||
6 **vṛ́ṣā** te vájra utá te **vṛ́ṣā** rátho **vṛ́ṣaṇā** hárī **vṛṣabhā́n$_{i}$** áyudhā |
vṛ́ṣṇo mádasya **vṛṣabha** tvám īśiṣa índra sómasya **vṛṣabhā́sya** tṛpṇuhi ||
7 prá te nā́vaṃ ná sámane vacasyúvam bráhmaṇā yāmi sávaneṣu dā́dhṛṣiḥ |
kuvín no asyá vácaso nibódhiṣad índram útsaṃ ná vásunaḥ sicāmahe ||
8 purā́ sambādhā́d abh$_{i}$ ā́ vavṛtsva no dhenúr ná vatsáṃ yávasasya pipyúṣī |
sakṛ́t sú te sumatíbhiḥ śatakrato sám pátnībhir ná vṛ́ṣaṇo nasīmahi ||
9 nūnáṃ sā́ te práti váraṃ jaritré duhīyád indra dákṣiṇā maghónī |
śíkṣā stotṛ́bhyo mā́ti dhag bhágo no bṛhád vadema vidáthe suvī́rāḥ ||

Além do deus ele próprio, tudo intimamente associado a Indra é chamado de "macho, touro" – Agni (4*d vṛṣabhéṇa bhānúnā*), Soma (5*b vṛṣabhā́nnāya*, 5*d vṛ́ṣaṇaṃ sómaṃ*), os dois sacerdotes *adhvaryu* (5*c vṛ́ṣaṇādhvaryū́*), as pedras utilizadas para espremer o líquido *soma* (5*c vṛṣabhā́so ádrayo*), a sua clava (6*a vṛ́ṣā te vájra*), a sua carruagem (6*a te vṛ́ṣā rátho*), a sua parelha de cavalos baios (6*b vṛ́ṣaṇā hárī*), as suas armas (6*b vṛṣabhā́ṇi áyudhā*).

4 *víśve hí asmai yajatā́ya dhṛṣṇáve*
krátum bháranti ***vṛṣabhā́ya*** *sáścate*
vṛ́ṣā *yajasva havíṣā vidúṣṭaraḥ*
píbendra sómaṃ ***vṛṣabhéṇa*** *bhānúnā*

'Pois todos portam a esse (deus) venerável, audaz, touro que nos acompanha, (seu) pensamento-sacrificial; / como (deus) macho, sacrifica com ajuda da oferenda, tu que sabes mais (que todos os outros), bebe o *soma*, ó Indra, graças ao brilho (de Agni) (com forma de) touro.'

5 ***vṛ́ṣṇaḥ*** *kóśaḥ pavate mádhva ūrmír*
vṛṣabhā́*nnāya* ***vṛṣabhā́ya*** *pā́tave*
vṛ́ṣaṇā*dhvaryū́* ***vṛṣabhā́so*** *ádrayo*
vṛ́ṣaṇam *sómaṃ* ***vṛṣabhā́ya*** *suṣvati*

‘O vaso ritual do (deus) macho, (ou seja), a onda do doce (*soma*), purifica-se para o touro cujo alimento é o touro (*soma*); / os dois *adhvaryu* (são) machos, as pedras (são) touros, elas espremem o macho *soma* para o touro.’

6 ***vṛ́ṣā*** *te vájra utá te* ***vṛ́ṣā*** *rátho*
vṛ́ṣaṇā *hárī* ***vṛ́ṣabhāṇi*** *āyudhā*
vṛ́ṣṇo *mádasya* ***vṛ́ṣabha*** *tvám īśiṣa*
índra sómasya ***vṛ́ṣabhásya*** *tṛpṇuhi*

‘Macho (é) a tua clava e macho a tua carruagem, machos os dois alazães, machos as armas; / da bebida macho que inebria, ó touro, tu és senhor; ó Indra, deleita-te com o *soma* touro!’

Na última dessas estrofes centrais, a sexta, o poeta cria um certo sentido de ordem e completude ao aumentar progressivamente as sílabas das palavras ao longo da seqüência *vṛ́ṣan-vṛ́ṣabhá*: 6*ab vṛ́ṣā – vṛ́ṣaṇā – vṛ́ṣabhāṇi* (2+3+4 sílabas); 6*cd vṛ́ṣṇaḥ – vṛ́ṣabha – vṛ́ṣabhásya* (2+3+4 sílabas).

Esse acúmulo de palavras com o significado de “touro” e “macho” bem no centro do hino responde a um claro propósito. Não serve ele somente para louvar Indra, cujo poder varonil e fertilizante reflete-se na profusão de palavras *vṛ́ṣan-vṛ́ṣabhá* que vicejam pāda após pāda, em seus vários casos (dativo, nominativo, instrumental, genitivo, acusativo, vocativo) e números (singular, dual, plural), fazendo com que tudo à volta dele partilhe da sua natureza. Mas também, e de forma mais relevante no que concerne à estrutura do poema, ele serve para ligar essa seção central à sentença que contém a única outra palavra *vṛ́ṣan-* no hino localizada fora dos seus limites:

8*cd*	*sakṛ́t sú te sumatíbhiḥ śatakrato* *sám pátnībhir ná* ***vṛ́ṣaṇo*** *nasīmahi*	‘Que nós de imediato, ó (deus) dos cem poderes, possamos bem nos unir aos teus favores como machos às fêmeas.’

Através do símile o poeta expressa o seu desejo de ser tão varonil quanto Indra, isto é, ser considerado alguém tão próximo da divindade a ponto de participar das suas características. E ele o faz no que é na verdade a última estrofe do poema – a estrofe 9 é

uma estrofe estereotipada, adicionada a alguns outros hinos do mesmo livro –, unindo a seção central à sua conclusão.[260]

2.1.1.2.2 Numerais

Em outro hino a Indra do mesmo livro, RV 2.18, que aliás ostenta a mesma estrofe final do hino que acabamos de analisar, a seção central destaca-se claramente do restante do poema.

1 prātắ rátho návo yoji sásniś cáturyugas trikaśáḥ saptáraśmiḥ |
dáśāritro manuṣiyaḥ suvarṣắḥ sá iṣṭíbhir matíbhī ráṃhiyo bhūt ||
2 sắsmā áram prathamáṃ sá dvitī́yam utó tr̥tī́yam mánuṣaḥ sá hótā |
anyásyā gárbham anyá ū jananta só anyébhiḥ sacate jényo vr̥ṣā́ ||
3 hárī nú kaṃ rátha índrasya yojam āyaí sūkténa vácasā návena |
mó ṣú tvắm átra bahávo hí víprā ní rīraman yájamānāso anyé ||
4 á **duvā́bhyāṃ** háribhyām indra yāhi á **catúrbhir** á **ṣaḍbhír** hūyámānaḥ |
á **aṣṭābhír daśábhiḥ** somapéyam ayáṃ sutáḥ sumakha mā́ mr̥dhas kaḥ ||
5 á **viṃśatyā́ triṃśátā** yāhi arvāṅ á **catvāriṃśátā** háribhir yujānáḥ |
á **pañcāśátā** suráthebhir indra á **ṣaṣṭyā́ saptatyā́** somapéyam ||
6 á **aśītyā́ navatyā́** yāhi arvāṅ á **śaténa** háribhir uhyámānaḥ |
ayáṃ hí te śunáhotreṣu sóma índra tvāyā́ páriṣikto mádāya ||
7 máma bráhma indara yāhi áchā víśvā hárī dhurí dhiṣvā ráthasya |
purutrā́ hí vihávyo babhū́tha asmíñ chūra sávane mādayasva ||
8 ná ma índreṇa sakhyáṃ ví yoṣad asmábhyam asya dákṣiṇā duhīta |
úpa jyáyiṣṭhe várūthe gábhastau prāyé-prāye jigīvā́ṃsaḥ syāma ||
9 nūnáṃ sā́ te práti váraṃ jaritré duhīyád indra dákṣiṇā maghónī |
śíkṣā stotr̥bhyo mā́ti dhag bhágo no br̥hád vadema vidáthe suvī́rāḥ ||

Ao redor do centro, nas estrofes 4-6, agrupam-se repetidos pedidos a Indra para que venha ao ritual do *soma* com um número crescente de cavalos atrelados a sua carruagem. Pede-se que ele venha com dois, quatro, seis, oito, dez cavalos, com vinte, trinta, quarenta, cinqüenta, sessenta, setenta, oitenta, noventa, cem cavalos.

[260] Entre deus e poeta também se sugere um laço através do uso do mesmo adjetivo para ambos, "audaz": 4*a dhr̥ṣṇáve* (Indra) ~ 7*b dā́dhr̥ṣiḥ* (poeta). Cf. ainda RV 8.33, um hino a Indra de 19 estrofes: a estrofe 10 (portanto a estrofe central do poema) e as duas seguintes (11 e 12) ostentam acúmulo análogo do vocábulo *vr̥ṣan-* 'macho', que figura treze vezes em diversas formas (*vr̥ṣā́*, *vr̥ṣaṇā*, *vr̥ṣaṇam*).

4 *ā́* ***duvā́bhyām*** *háribhyām indra yāhi*
ā́ ***catúrbhir*** *ā́* ***ṣaḍbhír*** *hūyámānaḥ*
ā́ ***aṣṭā́bhír daśábhiḥ*** *somapéyam*
ayáṃ sutáḥ sumakha mā́ mṛ́dhas kaḥ
5 *ā́* ***viṃśatyā́ triṃśátā*** *yāhi arvā́ṅ*
ā́ ***catvāriṃśátā*** *háribhir yujānáḥ*
ā́ ***pañcāśátā*** *surátheebhir indra*
ā́ ***ṣaṣṭyā́ saptatyā́*** *somapéyam*
6 *ā́* ***aśītyā́ navatyā́*** *yāhi arvā́ṅ*
ā́ ***śaténa*** *háribhir uhyámānaḥ*

'Vem para cá, ó Indra, com dois cavalos, com quatro, com seis (uma vez) chamado, / com oito, com dez para a bebida do *soma*. Este (*soma*) foi espremido, ó generoso, não o despreze! Vem para cá atrelando vinte, quarenta cavalos, cinqüenta dotados de belas carruagens, / sessenta, setenta para a bebida do *soma*.
Vem para cá com oitenta, com noventa, com cem cavalos, sendo conduzido.'

Não é a esmo que esses pedidos sucedem um ao outro, eles aparecem dispostos em arranjo metódico, o sentido de urgência habilmente contido pela dicção ordenada. Do pāda 4*a* a 6*b* as palavras obedecem a uma espécie de esquema:

4*ab* *ā́*+1cardinal+instrumental+vocativo+*yāhi* – 2cardinais(2*ā́*)+particípio
4*cd* *ā́*+2cardinais+*somapéyam* – ***
5*ab* *ā́*+2cardinais+*yāhi arvā́ṅ* – *ā́*+1cardinal+instrumental+particípio
5*cd* *ā́*+1cardinal+instrumental+vocativo – *ā́*+2cardinais+*somapéyam*
6*ab* *ā́*+2cardinais+*yāhi arvā́ṅ* – *ā́*+1cardinal+instrumental+particípio

Os vários elementos, em número fixo, são distribuídos ao longo das estrofes; o número de cardinais sempre alterna – quando um cardinal aparece no pāda *a* ou *c*, o pāda seguinte terá dois cardinais, e vice-versa; seqüências padronizadas, como por exemplo "*ā́* + 2cardinais + *somapéyam*", podem ser dispostas no pāda *c* ou *d*, outras acham-se fixadas a um determinado pāda; os particípios podem ser associados a um ou dois cardinais etc. A despeito da relativa flexibilidade, o poeta sinaliza a coerência interna da passagem e lhe confere remate ao repetir em 6*ab* a mesma seqüência de 5*ab*. Os próprios particípios, repetidos a intervalos regulares (4*b* *hūyámānaḥ*, 5*b* *yujānáḥ*, 6*b* *uhyámānaḥ*), emprestam estrutura ao todo, demarcando os seus limites, especialmente porque entre o primeiro e o último particípio há um eco patente: *hūyámānaḥ*, *uhyámānaḥ*. Esse efeito é obviamente explorado pelo poeta, que dessa maneira aponta para eles ao ressaltar-lhes a semelhança de sons associada à divergência de sentido:

hūyámānaḥ é um particípio médio da raiz *hū* ‘chamar’, *uhyámānaḥ* um particípio médio da raiz *vah* ‘conduzir’. Ambos são balizas, postadas no começo e fim da seqüência numérica que compõe o núcleo do hino, e em virtude da sua semelhança fonética eles resumem o tema central do poema – Indra deve ser *conduzido* graças ao *chamado* do poeta.

O próprio hino, de fato, é comparado a uma carruagem destinada a conduzir Indra ao sacrifício. Sua descrição, na qual se faz largo uso de numerais, serve para vincular a primeira estrofe à seção central.

1 *prātáḥ rátho návo yoji sásniś*
***cátur**yugas **tri**kaśáḥ **saptá**raśmiḥ*
***dáśā**ritro manuṣiyaḥ suvarṣáḥ*
sá iṣṭíbhir matíbhī ráṃhiyo bhūt

‘De manhã a nova carruagem é atrelada, a carruagem vencedora, com quatro jugos, três chicotes, sete rédeas, dez remos, feitas pelos homens, conquistadora do sol: ela é própria para ser posta em movimento por (nossas) buscas, por (nossos) pensamentos poéticos.’

A estrofe 3 não deixa dúvidas quanto à equação entre o chamado do poeta e a condução de Indra:

3*ab*	*hárī nú kaṃ rátha índrasya yojam* *āyaí sūkténa vácasā návena*	‘Eu atrelarei os dois alazões à carruagem de Indra para que ele venha com a ajuda de uma nova palavra bem-proferida.’

O dativo infinitivo *āyaí* ‘vir até aqui’ dá o tom e age simultaneamente como um elo catenário com a parte central, à força da sua tripla repetição (também a intervalos regulares) do imperativo *á... yāhi* ‘vem para cá!’ e a presença ubíqua do prevérbio *á*, que explicita o movimento na direção de quem fala. E o que é mais, o verbo na verdade emoldura a seção central, com aparições paralelas – os únicos exemplos exteriores ao núcleo do hino – na estrofe 3 (*āyaí*) e 7, *máma bráhma índraya yāhi áchā* ‘Vem, ó Indra, até a minha fórmula poética’.

2.1.1.2.3 Termos afins

Um último e notável exemplo vem do RV 6.38, um hino a Indra no qual a seção central também é indicada com cuidado.[261]

1 ápād itá úd u naś citrátamo mahī́m bharṣad dyumátīm índrahūtim |
pányasīṃ dhītíṃ daívyasya yā́mañ jánasya rātíṃ vanate sudā́nuḥ ||
2 dūrā́c cid ā́ vasato asya kárṇā ghóṣād índrasya tanyati bruvāṇáḥ |
éyám enaṃ **deváhūtir** vavr̥tyān madrīag índram iyám r̥cyámānā ||
3 táṃ vo **dhiyā́** paramáyā purājā́m ajáram índram abhy ànūṣī **arkaíḥ** |
bráhmā ca **gíro** dadhiré sám asmin mahā́ṃś ca **stómo** ádhi vardhad índre ||
4 várdhād yáṃ yajñá utá sóma índraṃ várdhād **bráhma gíra ukthā́** ca **mánma** |
várdhāhainam uṣáso yā́mann aktór várdhān mā́sāḥ śarádo dyā́va índram ||
5 evā́ jajñānáṃ sáhase ásāmi vāvr̥dhānáṃ rā́dhase ca śrutā́ya |
mahā́m ugrám ávase vipra nūnám ā́ vivāsema vr̥tratū́rīyeṣu ||

Já desde o início o poeta anuncia o seu tema, a relação entre Indra e a canção em seu louvor. Um desejo é expresso na primeira estrofe: que o deus tome notícia da "nossa grande e esplêndida invocação" (1*b mahī́m... dyumátīm índrahūtim*); um outro desejo na estrofe seguinte (2*cd*) põe em primeiro plano o próprio poema que está sendo cantado: "que essa invocação (*iyám... deváhūtiḥ*) faça-o voltar-se (*ā́... vavr̥tyāt*) na minha direção (*madríac*), a ele, Indra, essa invocação (*iyám*), cantada em estrofes (*r̥cyámānā*)". Ora, esse desejo é muito mais eficaz que o anterior, uma vez que ele reforça o seu sentido pela meticulosa disposição das suas palavras, como seria natural esperar de uma "invocação cantada em estrofes", uma prece que tem consciência – e o diz – do seu próprio caráter estilizado. O demonstrativo *iyám* referente à invocação é repetido em 2*c* and 2*d*, ambas as vezes em contigüidade com referências a Indra: *éyám enam* 'esse… ele (acusativo)' e *índram iyám* 'Indra (acusativo)… esse'. Vale observar que o poeta toma cuidado para manter num e noutro caso a mesma seqüência vocálica: *e–a* (***é**y**á**m **e**n**a**m*), *i–a* (***í**ndr**a**m **i**y**á**m*), buscando fortalecer os laços entre Indra e o seu hino. A ordem quiástica faz com que a invocação circunscreva ou abrace, por assim dizer, o deus, e o desejo do poeta de fazê-lo "voltar-se na minha direção" (*vavr̥tyān madrīac*) é sublinhado por aparecer em *enjambement* entre os pādas *c* e *d*.

[261] Sobre o hino, ver Pinault (1994), 50-3. Cf. também Thieme (1952)

éyám enaṃ *devāhūtir* <u>*vavṛtyān*</u> → <u>*madṛag*</u> ***índram iyám*** *ṛcyámānā*

‘Que essa invocação o faça voltar-se na minha direção, a ele, Indra, essa (invocação) cantada em estrofes.’

Assim é que o próprio poema passa a ocupar o foco das atenções, e em harmonia com esse fato as duas estrofes seguintes reúnem uma quantidade das mais notáveis de alusões à poesia.

3 *táṃ vo* ***dhiyā́*** *paramáyā purājā́m*
ajáram índram abhy ànūṣ$_i$ ***arkaíḥ***
bráhmā *ca* ***gíro*** *dadhiré sám asmin*
mahā́ṃś ca ***stómo*** *ádhi vardhad índre*
4 *várdhād yáṃ yajñá utá sóma índraṃ*
várdhād ***bráhma gíra ukthā́*** *ca* ***mánma***
várdhāhainam uṣáso yā́mann aktór
várdhān mā́sāḥ śarádo dyā́va índram

‘A esse Indra, nascido em tempos imemoriais, impassível de envelhecer, eu gritei para vós com o produto da minha visão poética (*dhiyā́*),[262] com cantos (*arkaíḥ*). As fórmulas (*bráhmā*) e elogios (*gíraḥ*) estão reunidos sobre ele, e o poderoso louvor (*stómaḥ*) cresce junto a Indra. /
‘Indra, a quem o sacrifício e *soma* farão crescer, (a quem) a fórmula (*bráhma*), os elogios (*gíraḥ*), as palavras (*ukthā́*) e os pensamentos poéticos (*mánma*) farão crescer – faze-o crescer também enquanto a aurora surge da noite – os meses, os outonos, os dias farão Indra crescer.’

A raiz *vṛdh / vardh* ‘crescer’ torna explícita a reciprocidade subjacente entre Indra e a canção: as canções crescem junto a Indra e devem fazê-lo crescer. No plano formal, o mesmo verbo atua como um elo catenário entre as duas estrofes (note a forma injuntiva *vardhat* ‘cresce’ 3*d*)[263] e também põe termo à conspícua enumeração de palavras para

[262] Sobre essa palavra e termos correlatos, ver Gonda (1963).
[263] Tal forma é tanto mais conspícua em razão do seu sentido intransitivo. Como regra geral, são as formas médias do tema presente *várdha-a-* que possuem significado intransitivo ou fientivo (“crescer”), cabendo à forma ativa o sentido transitivo ou facientivo (“fazer crescer”). Poucos são os exemplos que fogem a essa norma e conferem uma acepção intransitiva ao tema ativo (além do nosso caso, cf. RV 10.61,26 e 10.50,5). Gotō (1987), 291, tenta a princípio enquadrar o pāda 3*d* na regra e arrisca a sugestão de que *vardhat* talvez possa ser concebido como facientivo (“... macht [uns?] bei Indra stark”), mas admite logo em seguida: “Es könnte sich vielleicht in diesen Fällen um Relikte eines aktiven athem. Wz.-Aor. mit intransitiver Bedeutung handeln”.

"canção" em 4*c* com o imperativo auto-exortativo (*várdha* 'faz com que ele cresça'), em contraste com os dois subjuntivos que abrem os pādas 4*a* e *b* (*várdhāt* 'farão crescer).[264]

3d	*vardhat* (injuntivo)
4a	*várdhāt* (subjuntivo)
4b	*várdhāt* (subjuntivo)
4c	*várdha* (imperativo)

Como podemos ver, o poeta reúne com zelo no centro do hino, dos pādas 2*c* a 4*b*, as suas múltiplas referências à poesia ritual (8 termos diversos em 10 palavras), num poema no qual o próprio hino ocupa o coração da relação de reciprocidade que o poeta estabelece com o seu deus. Cada referência complementa a outra, levando em conta as diversas facetas da atividade poética – palavra, pensamento, louvor, fórmula. O simples acúmulo dos termos, algo incomum até mesmo para os padrões repetitivos do Rig Veda, dá testemunho da habilidade do poeta em centrar neles a atenção demarcando-lhes a posição central no interior do hino.

2.1.2 Divisão ao meio

2.1.2.1 Repetição simples

Outro recurso formal bastante simples é o de repetir uma palavra a fim de dividir a composição em dois ou talvez mesmo sugerir ao público que o poema alcançou o seu centro, a sua metade. Essas palavras são dispostas no geral em posição enfática e de regra aparecem na primeira metade do hino. Mencionarei brevemente três exemplos e passarei então a outro mais complexo, no qual o expediente é empregado para unir ambas as metades da canção. Vamos começar com um exemplo dos mais famosos, o primeiro hino de toda a coleção do Rig Veda.

1 **agníṃ** īḷe puróhitaṃ yajñásya devám ṛtvíjam |
hótāraṃ ratnadhā́tamam ||
2 **agníḥ** pū́rvebhir ṛ́ṣibhir ī́ḍ¡yo nū́tanair utá |
sá devā́m̐ éhá vakṣati ||

[264] 4*d* *várdhān* é uma coda, um apêndice que retoma o mesmo verbo dos pādas anteriores para estabelecer um contraste entre esfera humana e mundo natural: de 3*d* a 4*c* é a obra poética que faz Indra crescer, em 4*d* são os meses, os outonos, os dias.

3 **agnínā** rayím aśnavat póṣam evá divé-dive |
yaśásaṃ vīrávattamam ||
4 **ágne** yáṃ yajñám adhvaráṃ viśvátaḥ paribhū́r ási |
sá íd devéṣu gachati ||
5 **agnír** hótā kavíkratuḥ satyáś citráśravastamaḥ |
devó devébhir ā́ gamat ||
6 yád aṅgá dāśúṣe $t_u$vám ágne bhadráṃ kariṣyási |
távét tát satyám aṅgiraḥ ||
7 úpa tvāgne divé-dive dóṣāvastar dhiyā́ vayám |
námo bháranta émasi ||
8 rā́jantam adhvarā́ṇāṃ gopā́m ṛtásya dī́divim |
várdhamānaṃ $s_u$vé dáme ||
9 sá naḥ pitéva sūnávé $_á$gne sūpāyanó bhava |
sácasvā naḥ $s_u$vastáye ||

Agni é interpelado em quatro casos diversos (acusativo, nominativo, instrumental, vocativo) no início de cada estrofe até a quinta, que é a estrofe central. Depois disso, o poeta toma cuidado para não tornar a pôr o nome divino em posição inicial, à cabeça das estrofes.[265] A quíntupla repetição poliptótica do nome de Agni na primeira parte contrasta de forma patente com os três exemplos remanescentes na segunda metade, todos eles no vocativo (*agne*), em posições relativamente neutras (6*b*, 7*a*, 9*b*) – embora os dois vocativos acentuados na abertura dos pādas 6*b* e 9*b* talvez sirvam como balizas para sinalizar começo e fim, respectivamente, da segunda parte.

O segundo exemplo vem de outro hino gāyatrī, mas este endereçado a Indra, RV 1.7.

1 **índram** íd gāthíno bṛhád **índram** arkébhir arkíṇaḥ |
índraṃ vā́ṇīr anūṣata ||
2 **índra** íd dhárᵢyoḥ sácā sámmiśla ā́ vacoyújā |
índro vajrī́ hiraṇyáyaḥ ||
3 **índro** dīrghā́ya cákṣasa ā́ sū́ryaṃ rohayad diví |
ví góbhir ádrim airayat ||
4 **índra** vā́jeṣu no $_a$va sahásrapradhaneṣu ca |
ugrá ugrā́bhir ūtíbhiḥ ||
5 **índraṃ** vayám mahādhaná **índram** árbhe **havāmahe** |
yújaṃ vṛtréṣu vajríṇam ||
6 sá no vṛṣann amúṃ carúṃ sátrādāvann ápā vṛdhi |
asmábhyam ápratiṣkutaḥ ||
7 tuñjé-tuñje yá úttare stómā índrasya vajríṇaḥ |

[265] Cf. Toporov (1981), 240-1.

ná vindhe asya suṣṭutím ||
8 vṛ̥ṣā yūthéva váṃsagaḥ kṛṣṭ́ír iyarti ójasā |
íśāno ápratiṣkutaḥ ||
9 yá ékaś carṣaṇīnā́ṃ vásūnām irajyáti |
índraḥ páñca kṣitīnā́m ||
10 **índraṃ** vo viśvátas pári **hávāmahe** jánebhyaḥ |
asmā́kam astu kévalaḥ ||

O nome de Indra aparece no início das primeiras cinco estrofes, novamente em vários casos gramaticais – acusativo, nominativo, vocativo. Entre as estrofes 1 e 5 há um certo anel, criando uma sensação de remate que sugere o término da primeira parte do hino. Aqui, e somente aqui, Indra figura no acusativo no começo dos pādas *a* e *b*:

1*ab*	***índram*** *íd gāthíno bṛ̥hád* ***índram*** *arkébhir arkíṇaḥ*	'Indra, somente ele, os cantores (clamaram) em voz alta, Indra os que louvam com (seus) louvores.'
5*ab*	***índraṃ*** *vayám mahādhaná* ***índram*** *árbhe* ***havāmahe***	'Indra na grande disputa, Indra na pequena nós invocamos.

Pādas 5*ab*, embora ecoem 1*ab*, recebem um toque de acabamento, apropriado a uma sentença de fecho. Além da anáfora comum a ambas as estrofes (*índram... índram*), a estrofe central destaca-se pela perfeita equivalência silábica entre os termos nos pādas *a* e *b* (2+2+4 sílabas), em flagrante contraste com sua oposição semântica. Grande e pequena disputa, um merismo para "todas as disputas", são assim postas em oposição e ao mesmo tempo equiparadas dentro da oração.

Não apenas início e conclusão do hino são claramente assinalados, mas também o elo entre o fim e o meio. Na última estrofe Indra reaparece no acusativo, inaugurando o pāda, e o mesmo verbo (*havāmahe*) é repetido.

10	***índraṃ*** *vo viśvátas pári* ***hávāmahe*** *jánebhyaḥ* *asmā́kam astu kévalaḥ*	'Indra de toda a parte para vós nós invocamos, de (todas as) tribos. Que ele seja exclusivamente nosso'

Nosso terceiro e último exemplo dessa seção é um hino dedicado a Bṛhaspti, RV 10.68. Bṛhaspati é o deus da prece; embora os hinos a ele endereçados não sobressaiam

pela quantidade, as composições costumam ser muito bem trabalhadas e requintadas, em sintonia com o *status* divino e a sua esfera de ação, congenial ao ofício dos poetas.

1 udaprúto ná váyo rákṣamāṇāvā́vadato abhríyasyeva ghóṣāḥ |
giribhrájo n$_{á\ ū}$rmáyo mádanto bṛ́haspátim abh$_{i}$ arkā́ anāvan ||
2 sáṃ góbhir āṅgirasó nákṣamāṇo bhága ivéd aryamáṇaṃ ninā́ya |
jáne mitró ná dámpatī anakti bṛ́haspate vājáyāśū́ṁr ivājaú ||
3 sādh$_{u}$varyā́ atithínīr iṣirā́ spārhā́ḥ suvárṇā anavadyárūpāḥ |
bṛ́haspátiḥ párvatebhyo vitū́ryā nír gā́ ūpe yávam iva sthivíbhyaḥ ||
4 āpruṣāyán mádhuna $_{r}$tásya yónim avakṣipánn arká ulkā́m iva dyóḥ |
bṛ́haspátir uddhárann áśmano gā́ bhū́myā udnéva ví tvácam bibheda ||
5 ápa jyótiṣā támo antárikṣād udnáḥ śī́pālam iva vā́ta ājat |
bṛ́haspátir anumṛ́śyā valásy$_{a}$ $_{a}$bhrám iva vā́ta ā́ cakra ā́ gā́ḥ ||
6 yadā́ valásya pī́yato jásum bhéd bṛ́haspátir agnitápobhir arkaíḥ |
dadbhír ná jihvā́ páriviṣṭam ā́dad āvír nidhī́ṁr akṛṇod usríyāṇām ||
7 bṛ́haspátir ámata hí tyád āsāṃ nā́ma svarī́ṇāṃ sádane gúhā yát |
āṇḍéva bhittvā́ śakunásya gárbham úd usríyāḥ párvatasya tmánājat ||
8 áśnāpinaddham mádhu páry apaśyan mátsyaṃ ná dīná udáni kṣiyántam |
níṣ ṭáj jabhāra camasáṃ ná vṛkṣā́d bṛ́haspátir viravéṇā vikṛ́tya ||
9 sóṣā́m avindat sá sū́vaḥ só agníṃ só arkéṇa ví babādhe támāṃsi |
bṛ́haspátir góvapuṣo valásya nír majjā́naṃ ná párvaṇo jabhāra ||
10 himéva parṇā́ muṣitā́ vánāni bṛ́haspátinākṛpayad való gā́ḥ |
anānukṛtyám apunáś cakāra yā́t sū́ryāmā́sā mithá uccárātaḥ ||
11 abhí śyāvā́ṃ ná kṛ́śanebhir áśvaṃ nákṣatrebhiḥ pitáro dyā́m apiṃśan |
rā́tryāṃ támo ádadhur jyótir áhan bṛ́haspátir bhinád ádriṃ vidád gā́ḥ ||
12 idám akarma námo abhriyā́ya yáḥ pūrvī́r án$_{u}$ ānónavīti |
bṛ́haspátiḥ sá hí góbhiḥ só áśvaiḥ sá vīrébhiḥ sá nṛ́bhir no váyo dhāt ||

Boa parte do hino consiste de símiles ou comparações que descrevem o mito da abertura do Vala, segundo o qual as vacas são libertadas do cercado em que se encontram dentro da montanha e as chuvas são assim desencadeadas. Notável nesse hino é a posição do teônimo no esquema métrico.[266] Ao longo de todo o poema o nome *bṛ́haspáti* figura uma vez por estrofe abrindo seus diversos pādas, mas numa única ocasião inaugura uma estrofe – a estrofe 7, no exato centro do hino. São doze estrofes nas quais *bṛ́haspáti* faz a sua aparição doze vezes em diversos casos: acusativo (*bṛ́haspátim*), vocativo (*bṛ́haspate*), nominativo (*bṛ́haspátiḥ*), instrumental (*bṛ́haspátinā*). Elizarenkova[267] faz notar que, no curso das estrofes 1-7, o nome do deus transita do início do último pāda para o início do

[266] Fato observado por Elizarenkova (1995), 159.
[267] Ibid.

primeiro: estrofes 1-2 – pāda *d*; estrofes 3-5 – pāda *c*; estrofe 6 – pāda *b*; estrofe 7 – pāda *a*. Tendo alcançado o teônimo o ápice da estrofe (que corresponde também ao ápice do hino) num progressivo movimento de aproximação, a segunda parte ensaia dois ciclos inacabados de progressão teonímica: estrofes 8-10 – pādas *d*, *c*, *b*; estrofes 11-12 – pādas *d*, *c*. Em forma esquemática:

pādas d→c→b→a	(estrofes 1-7)
pādas d→c→b	(estrofes 8-10)
pādas d→c	(estrofes 11-12)

Notável também são os ecos vocabulares entre a primeira e última estrofes,[268] que, em conjunto com o movimento descrito acima, criam uma espécie de composição em anel que salienta ainda mais a estrofe central do hino. A palavra *abhríya* 'nuvem de tempestade' aparece na estrofe 1 (*abhríyasya* 1*b*) e é retomada na estrofe 12 (*abhriyā́ya* 12*a*). O mesmo ocorre com a raiz *nū* 'bramar, rugir' (*anāvan* 1*d* ~ *ānónavīti* 12*b*) e os homônimos *váyaḥ* 'pássaros' (1*a*) e *váyaḥ* 'força vital' (12*d*).

1 *udaprúto ná* ***váyo*** *rákṣamāṇā*
vā́vadato ***abhríyasye****va ghóṣāḥ*
giribhrájo nórmáyo mádanto
bṛ́haspátim abhi arkā́ ***anāvan***

'Como pássaros que nadam na água, alertas, que se fazem ouvir como o estrondeio da nuvem de tempestade, que se inebriam como vagas que rompem montanhas, as canções bramaram na direção de Bṛhaspati.'

12 *idám akarma námo* ***abhriyā́ya***
yáḥ pūrvī́r ánv ***ānónavīti***
bṛ́haspátiḥ sá hí góbhiḥ só áśvaiḥ
sá vīrébhiḥ sá nṛ́bhir no ***váyo*** *dhāt*

'Essa homenagem, nós a fizemos ao (deus) das nuvens tempestuosas, que brama fortemente em eco aos muitos (trovões).[269] É de fato Bṛhaspati que nos confere a força vital junto com vacas, com cavalos, com heróis e com homens.'

Como observa Schmidt,[270] na estrofe 1 "são as canções que, feito o bramido das nuvens, bramem na direção de Bṛhaspati, na estrofe 12 o próprio Bṛhaspati assemelha-se

[268] Observados por Schmidt (1968a), 223 e n.99.
[269] Renou, *EVP* 15, 76, sugere ainda: "*pūrvī́ḥ*: ou 'vaches'?".

a nuvens e brama (feito o trovão)". Canções e Bṛhaspati são assim são assim postos em contato nas estrofes polares do hino: ambos bramem, as canções no imperfeito (*anāvan* 1*d*), Bṛhaspati agora, no presente do indicativo em sua forma intensiva (*ánv ā-nónavīti* 12*b*).[271]

2.1.2.2 Repetição complexa

Passemos agora a um exemplo algo mais complexo. Aqui a repetição de uma palavra enfática tem por objetivo dividir a composição em dois, imbricando a primeira e segunda metades.

Vejamos como o poeta o faz tomando como exemplo um hino famoso, RV 9.113, a Soma Pavamāna.

1 śaryaṇā́vati sómam índraḥ pibatu vṛtrahā́ |
bálaṃ dádhāna ātmáni kariṣyán vīr$_{i}$yam mahád
índrāyendo pári srava ||
2 ā́ pavasva diśām pata ārjīkā́t soma mīḍh$_{u}$vaḥ |
ṛtavākéna satyéna śraddháyā tápasā sutá
índrāyendo pári srava ||
3 parjányavṛddham mahiṣáṃ táṃ sū́ryasya duhitā́bharat |
táṃ gandharvā́ḥ práty agṛbhṇan táṃ sóme rásam ā́dadhur
índrāyendo pári srava ||
4 ṛtáṃ vádann ṛtadyumna satyáṃ vádan satyakarman |
śraddhā́ṃ vádan soma rājan dhātrā́ soma páriṣkṛta
índrāyendo pári srava ||
5 satyámugrasya bṛhatáḥ sáṃ sravanti saṃsravā́ḥ |
sáṃ yanti rasíno rásāḥ punānó bráhmaṇā hara
índrāyendo pári srava ||
6 **yátra** brahmā́ pavamāna chandas$_{i}$yāṃ vā́caṃ vádan |
grā́vṇā sóme mahīyáte sómenānandáṃ janáyann
índrāyendo pári srava ||
7 **yátra** jyótir ájasraṃ yásmiṁ loké s$_{ū}$var hitám |
tásmin mā́ṃ dhehi pavamān$_{a}$ $_{a}$mṛ́te loké ákṣita
índrāyendo pári srava ||
8 **yátra** rā́jā vaivasvató yátrāvaródhanaṃ diváḥ |
yátrāmū́r yahvátīr ā́pas tátra mā́m amṛ́taṃ kṛdh$_{i}$
$_{i}$ndrāyendo pári srava ||

---

[270] Schmidt (1968a), 223.
[271] Schaefer (1994), 146s., sugere que a função original da forma intensiva era marcar o uso iterativo, que representaria "ein mehrfach wiederholtes Aufbrüllen", hipótese que, no caso, é corroborada pela presença de *pūrvī́ḥ* 'muitos'.

9 **yátrā**nukāmāṃ cáraṇaṃ trināké tridivé diváḥ |
lokā́ yátra jyótiṣmantas tátra mā́m amṛ́taṃ kṛdhi
índrāyendo pári srava ||

10 **yátra** kā́mā nikāmā́ś ca yátra bradhnásya viṣṭápam |
svadhā́ ca yátra tṛ́ptiś ca tátra mā́m amṛ́taṃ kṛdhi
índrāyendo pári srava ||

11 **yátrā**nandā́ś ca módāś ca múdaḥ pramúda ā́sate |
kā́masya yátrāptā́ḥ kā́māś tátra mā́m amṛ́taṃ kṛdhi
índrāyendo pári srava ||

Como se sabe, todo o livro 9 do Rig Veda é composto de canções endereçadas ao deus Soma; *soma* designa também a planta que é espremida com a ajuda de uma pedra, cujo sumo é então filtrado e ao qual água ou leite são acrescentados. Seu poder inebriante é tremendo, e o processo efetivo da espremedura é repetidamente descrito ao longo dos hinos desse livro. Quanto ao nosso hino, ele exibe uma clara progressão até a sua estrofe central. O poder de Soma é descrito na estrofe inicial, tal como se reflete na força com que Indra é dotado para realizar os seus feitos heróicos após bebê-lo.

1 *śaryaṇā́vati sómam*
índraḥ pibatu vṛtrahā́
bálaṃ dádhāna ātmáni
kariṣyán vīríyam mahád

'Que Indra, algoz de Vṛtra, beba o *soma* em Śaryaṇā́vat, (assim) reunindo em si a força quando queira realizar os seus grandes feitos heróicos.'

Esse tema não é mencionado novamente nas estrofes seguintes, mas empresta uma certa coesão ao todo em virtude do refrão que retorna ao fim de cada uma das onze estrofes: *índrāyendo pári srava* 'Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)'.

Estrofes 2-4 narram a origem e natureza míticas de Soma, as suas credenciais celestes. Da distância dos céus ele é trazido para a proximidade da terra ao fim da estrofe 4 (*dhātrā́ soma páriṣkṛta* 'Foste, ó Soma, todo equipado pelo executor (do rito)'). Isso nos prepara para o clímax do hino, o efetivo processo de purificação que ocorre nas duas estrofes seguintes (5-6). Vejamos como o ritual é descrito:

5 *satyámugrasya bṛhátáḥ*
sáṃ sravanti saṃsravā́ḥ
sáṃ yanti rasíno rásāḥ

punānó bráhmaṇā *hara*
índrāyendo pári srava
6 *yátra* ***brahmā́ pavamāna***
chandasīyāṃ vā́caṃ vádan
grā́vṇā sóme mahīyáte
sómenānandáṃ janáyann
índrāyendo pári srava

‘Do (Soma) realmente formidável, sublime, as confluências confluem; juntos avançam os sumos do (*soma*) sumarento quando és purificado pela fórmula (*bráhman-*), ó alazão [,]
Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)
Onde o sacerdote (*brahmán-*), ó Pavamāna, proferindo a palavra melódica, engrandece-se junto ao *soma* com a pedra espremedora, engendrando alegria pelo *soma*.
Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*).’

Um vínculo estreito entre ambas as estrofes é alcançado porque a oração que tem início em 5*c* só termina na estrofe 6, o refrão sendo usado como um parêntese: “Juntos avançam os sumos do sumarento quando és purificado pela fórmula (*punānó bráhmaṇā*), … / (fórmula) na qual (*yátra*) o sacerdote, ó Pavamāna (*brahmā́ pavamāna*), proferindo a palavra melódica…’. Este é o único exemplo em todo o hino no qual se cruza a fronteira entre as estrofes. A estratégia é tanto mais notável não somente porque a sentença avança nos estritos limites impostos pelo refrão, mas também por causa da repetição da mesma família de palavras em ordem quiástica – *punānó bráhmaṇā* ‘purificado pela fórmula’ e *brahmā́ pavamāna* ‘o sacerdote, ó tu que purificas a ti mesmo’ – em cada lado da fenda.

O cantor está claramente sinalizando à sua platéia o término de uma seção, impressão que é reforçada pelo efeito de remate causado pelos dois particípios de mesma terminação ao termo dos pādas 6*b* e 6*d*: *vádan*, *janáyan* ‘falando, engendrando’. A prova definitiva é oferecida pela palavra *yátra* ‘onde, no(a) qual’, que atua como uma dobradiça entre as estrofes 5-6 e é repetida na mesma posição métrica ao longo da segunda metade (estrofes 7-11). Essa segunda metade, pela qual o hino é famoso, consiste basicamente de preces relacionadas ao mundo celestial ou associadas à vida após a morte, por exemplo a estrofe 7.

yátra *jyótir ájasraṃ*	‘Onde (há) luz inextinguível,
yásmiṁ loké sūvar hitám	no mundo no qual o sol foi posto,
tásmin mā́ṃ dhehi pavamāna	lá me põe, ó Pavamāna,
amṛ́te loké ákṣita	nesse mundo imortal, imperecível.’

Ou a estrofe 9:

yátrā*nukāmáṃ cáraṇaṃ*	‘Onde se pode circular à vontade no
trināké tridivé diváḥ	triplo firmamento, no triplo céu dos
lokā́ yátra jyótiṣmantas	céus, onde (estão) os mundos brilhantes,
tátra mā́m am̥ŕtaṃ kr̥dhi	lá me faz imortal.’

Olhando um pouco mais de perto, contudo, pode-se ver que esse primeiro *yátra* de 6*a* não significa exatamente o mesmo que os seguintes. Aqui se faz referência à palavra poética proferida pelo sacerdote-poeta, cuja atividade purificadora é equiparada à efetiva purificação do líquido *soma* durante o ritual: 5*cd sáṃ yanti rasíno rásāḥ* ***punānó bráhmaṇā*** ‘juntos avançam os sumos do sumarento quando és purificado pela fórmula’. E o sacerdote *brahmán* que ‘profere a palavra melódica’ (6*b chandasi̯āṃ vā́caṃ vádan*) empunha “uma pedra espremedora” (*grā́vṇā*), um objeto ritual que, em outras passagens do Rig Veda, é descrito como algo dotado de canto, voz ou que desempenha um papel invocatório.[272] Assim como a pedra espremedora produz um som rítmico enquanto extrai o sumo da planta *soma*, assim também – o poeta parece dizer – o sacerdote purifica o sumo com a sua récita métrica. As demais ocorrências de *yátra* (estrofes 7 a 11) referem-se por sua vez ao mundo celestial pelo qual o poeta revela o seu anseio.[273]

No entanto, e aqui reside a perícia do poeta, tomando cada metade do nosso hino separadamente, tem-se dois hinos perfeitamente autônomos, *os quais partilham porém uma única e mesma estrofe*, a sexta, situada no centro da canção. O primeiro hino, é lícito argumentar, estende-se das estrofes 1 a 6; o segundo, das estrofes 6 a11. Pela primeira hipótese, estrofes 5 e 6 compõem uma sentença, como acabo de sugerir: “juntos avançam os sumos do sumarento quando és purificado pela fórmula / na qual (*yátra*) o sacerdote, proferindo a palavra melódica, engrandece-se” etc. Mas se precedência é dada à segunda hipótese, estrofes 6 e 7 constituiriam uma única sentença, a sexta dividindo com a sétima o mesmo imperativo (*dhehi* ‘põe’ 7*c*): “Onde (*yátra*) o sacerdote... proferindo a palavra melódica, engrandece-se... engendrando alegria pelo *soma*, / Onde (*yátra*) há luz inextinguível, no mundo no qual o sol foi posto, lá me põe, ó Pavamāna, nesse mundo

[272] Para uma visão polêmica sobre o termo *grā́van*, cf. Thomson (2001).
[273] Cf. RV 1.108, um hino a Indra de 13 estrofes que exibe uma estrutura formal algo semelhante ao nosso hino: estrofes 7-12 (portanto a segunda metade) iniciam com *yád indrāgnī* ‘se vós, ó Indra e Agni’, sendo rematadas pela última estrofe, que começa com *evéndrāgnī* ‘desse modo, ó Indra e Agni’.

imortal...". A primeira é mais plausível em termos semânticos, a segunda em seu aspecto formal.[274]

Nosso poeta parece deliberadamente tirar proveito dessa ambigüidade, fazendo as duas metades imbricarem-se, concatenando-as para criar uma unidade superior. No centro ele retrata a sua própria atividade, que em conjunto com a espremedura ritual representa a interseção entre as origens celestes de Soma, tal como são narradas na primeira metade, e os pedidos a ele endereçados relativos ao mundo celestial, tal como expressos na segunda metade. Esses pedidos, de fato, só são possíveis em razão das origens de Soma narradas previamente, e ambos, origens e pedidos, harmonizam-se por intermédio da palavra ritual e purificadora do poeta, descrita metaforicamente *no centro do hino*.

2.1.3 Palavra-chave

Mas não é somente à força da repetição de palavras estrategicamente dispostas que um hino pode revelar a sua estrutura subjacente. Como sugere Jamison,[275] uma única palavra-chave também pode ser usada como recurso formal a fim de estruturar uma obra. Vejamos como isso e dá em RV 4.7, um hino a Agni.[276]

1 ayám ihá prathamó dhāyi dhātr̥bhir hótā yájiṣṭho adhvaréṣu ī́ḍyaḥ |
yám ápnavāno bhr̥gavo virurucúr váneṣu citráṃ vibhúvaṃ viśé-viśe ||
2 ágne kadā́ ta ānuṣág bhúvad devásya cétanam |
ádhā hí tvā jagr̥bhriré mártāso vikṣú ī́ḍyam ||
3 r̥tā́vānaṃ vícetasam páśyanto dyā́m iva str̥bhiḥ |
víśveṣām adhvarā́ṇāṃ haskartā́raṃ dáme-dame ||
4 āśúṃ dūtáṃ vivásvato víśvā yáś carṣaṇī́r abhí |
ā́ jabhruḥ ketúm āyávo bhr̥gavāṇaṃ viśé-viśe ||
5 tám īṃ hótāram ānuṣák cikitvā́ṃsaṃ ní ṣedire |
raṇvám pavvākáśociṣaṃ yájiṣṭhaṃ saptá dhā́mabhiḥ ||
6 táṃ śáśvatīṣu mātr̥ṣu vána ā́ vītám áśritam |

[274] Índice da ambiguidade da estrutura é a hesitação dos tradutores: Renou encerra a estrofe 5 com um ponto final e inicia nova frase na estrofe 6; Geldner também separa a estrofes 5 e 6, mas em vez de unir esta última à estrofe 7, transforma equivocadamente a estrofe 6 numa unidade autônoma, criando um correlativo inexistente para *yátra* no refrão: "**Wo**, o Pavamāna, der Hohepriester in gebundener Rede sprechend mit dem Preßstein (in der Hand) bei Soma sich erhaben fühlt, durch den Soma Wonne wirkend, **da** fließe usw." (grifos meus). Já Thieme (1964) une ambas as estrofes (5-6) e comenta: "Vers 6 beendet den in Vers 5 begonnenen Satz, in den der Refrain als Parenthese eigeschaltet ist". Eis parte da sua tradução das estrofes 5-6: " ...zusammen kommen die Säfte... wenn du, Goldener, durch die Dichtung geläutert wirst... / [bei der heiligen Handlung] da der Dichter, du dich Läuternder! die metrische Sprache redend...".
[275] Jamison (2004), 246.
[276] Cf. Renou (1939), 164.

citráṃ sántaṃ gúhā hitáṃ suvédaṃ kūcidarthínam ||
7 sasásya yád víyutā sásminn ūdhann ṛtásya dhā́man raṇáyanta devā́ḥ |
mahā́ṁ agnír námasā rātáhavyo vér adhvarā́ya sádam íd ṛtā́vā ||
8 vér adhvarásya dūtyāni vidvā́n ubhé antā́ ródasī saṃcikitvā́n |
dūtá īyase pradíva urāṇó vidúṣṭaro divá āródhanāni ||
9 kṛṣṇáṃ ta éma rúśataḥ puró bhā́ś cariṣṇú arcír vápuṣām íd ékam |
yád ápravītā dádhate ha gárbhaṃ sadyáś cij jātó bhávasīd u dūtáḥ ||
10 sadyó jātásya dádṛśānam ójo yád asya vā́to anuvā́ti śocíḥ |
vṛṇákti tigmā́m ataséṣu jihvā́ṃ sthirā́ cid ánnā dayate ví jámbhaiḥ ||
11 tṛṣú yád ánnā tṛṣúṇā vavákṣa tṛṣúṃ dūtáṃ kṛṇute yahvó agníḥ |
vā́tasya melíṃ sacate nijū́rvann āśúṃ ná vājayate hinvé árvā ||

O hino contem 11 estrofes, compostas em três diferentes metros: *jagatī* na primeira estrofe, *anuṣṭubh* da segunda à sexta, e *triṣṭubh* da sétima à décima primeira. Sua estrofe central, a sexta, situada logo antes da principal mudança de metro, exibe uma notável afirmação de triplo contraste sobre a natureza de Agni baseada em três oposições: *vītám/áśritam* 'escondido/sem buscar refúgio', *citrám/gúhā* 'manifesto/oculto', e *suvédam/kūcidarthínam* 'fácil de achar/com destino incerto'.

6 *táṃ śáśvatīṣu mātṛ́ṣu*
vána ā́ ***vītám áśritam***
citráṃ *sántaṃ* ***gúhā*** *hitáṃ*
suvédaṃ kūcidarthínam

'Ele que está escondido em sucessivas mães, nos bosques, sem (lá) buscar refúgio, que, sendo manifesto, jaz oculto, que é fácil de achar (mas) tem rumo incerto.'

Essa admirável avaliação da essência de Agni, deus do fogo, formulada em termos análogos a uma charada, não surge de forma inesperada no hino, antes é preparada pela estrofe anterior, da qual as oposições servem de complemento e agem como fecho. A estrofe 6 é composta sobretudo de objetos diretos que se referem a um verbo implícito na estrofe anterior, *ní ṣedire* 'eles assentaram, instalaram', e o elo entre ambas as estrofes é salientado pelo mesmo pronome demonstrativo no acusativo em posição inicial enfática:

5*ab*	***tám*** *īṃ hótāram ānuṣák*	'Ele, instalaram-no como sacerdote
	cikitvā́ṃsaṃ ***ní ṣedire***	*hotar* de acordo com a seqüência (ritual),
…		sábio que é (...)
6*a*	***tám****...*	ele…'

Entre as estrofes 1 e 5-6, que preenchem a primeira parte do hino, um anel é criado pela repetição do termo *hotar* associado a verbos praticamente sinônimos, "pôr" (*dhā-*) e "instalar" (*ní sad-*):

1*ab*	*ayám ihá prathamó* ***dhāyi*** *dhāṭ́bhir* ***hótā****...*	'Esse (Agni) foi posto aqui como sacerdote *hotar* pelos que põem (= executam o rito)…'
5*ab*	*tám īṃ* ***hótāram*** *ānuṣák cikitvā́ṃsaṃ* ***ní ṣedire***	'Ele, instalaram-no como sacerdote as *hotar* de acordo com a seqüência (ritual), sábio que é.'

(Notem também *ānuṣák* 'de acordo com a seqüência ritual' repetido na mesma posição métrica nas estrofes 2 e 5, as quais estão dispostas simetricamente no interior da primeira parte.) Assim é que o poeta conclui a primeira metade do hino não somente ao alterar abruptamente o metro. Antes, a mudança de metro é um artifício utilizado para sublinhar a ruptura no centro já anunciada pelo efeito em anel e pelo verbo *ní ṣedire* em 5 extravasando, por assim dizer, para a estrofe seguinte, a última da primeira parte. Além disso, a estrofe 6 é rematada por intermédio de uma tripla oposição que já mencionamos, engenhosamente disposta em blocos minguantes de palavras em cada grupo de fórmulas contrastantes:

6*ab* *táṃ śáśvatīṣu mātṛ́ṣu vána ā* ***vītám áśritam*** (7 palavras);
6*c* ***citráṃ*** *sántaṃ* ***gúhā*** *hitáṃ* (4 palavras);
6*d* ***suvédaṃ kūcidarthínam*** (2 palavras).

Se por um lado *kūcidarthínam* estabelece um laço com as duas outras oposições pelo homeoteleuto ao fim de cada pāda (***á****śr****i****t****am****, -****ā*** *h****i****t****ám****, kūcid****a****rth****í****n****am***), a palavra é tanto mais conspícua por figurar a cavalo, com as suas cinco sílabas, de ambos os hemistíquios do verso *anuṣṭubh* octossilábico e por ser de todo incomum – de fato, trata-se de um *hapax legomenon*. *Kūcidarthínam* (traduzido como "überall strebend", "anderswohin strebend" por Grassmann e Geldner respectivamente), possui uma base interrogativa *ku* em seu elemento *kūcid-*, e é precisamente esse elemento que figura a cavalo do hemistíquio (⏑——— *kū*⁞ *cidarthínam*), sublinhando o tom de enigma comum à toda estrofe e conferindo-lhe simultaneamente um fecho. Agni desconcerta, diz a nossa

estrofe, por ocultar-se e ao mesmo tempo ser manifesto, tal como é mais manifesto e ao mesmo tempo oculto na estrofe central desse poema em seu louvor.

A segunda parte, dando início a um novo metro *triṣṭubh* que cobre as últimas cinco estrofes, não é, como pode parecer à primeira vista, um mero apêndice destinado apenas a preencher o número correto de versos a fim de embutir a sexta estrofe-enigma no centro do hino. Isso porque na própria segunda parte aninha-se outra estrofe de viés enigmático, ela também situada bem no centro, que complementa e alude à primeira pelo posicionamento e tema – a natureza contraditória de Agni.

9	***kṛṣṇám*** *ta éma* ***rúśataḥ*** *puró bhấś cariṣṇ_ú arcír vápuṣām íd ékam yád ápravītā dádhate ha gárbham sadyáś cij jātó bhávasīd u dūtáḥ*	'**Negro** (é) teu caminho, mas tu (és) **reluzente**; o raio (está) em frente (de nós), mas tua chama (é) móvel: esse (é) um dos milagres, (o outro) que (tua mãe) recebe o embrião sem ser fecundada e tão logo nasces tu viras mensageiro.'

De maneira algo mais elíptica, embora chamadas explicitamente de milagres (9*b* *vápuṣām*), quatro oposições que dizem respeito ao caráter desnorteante de Agni tornam a expressar em termos diversos o triplo contraste da estrofe central: *kṛṣṇám–rúśataḥ* 'negro–reluzente', *puró bhấs– cariṣṇ_ú* 'em frente–móvel', *ápravītā–dádhate gárbham* 'sem sem ser fecundada–recebe o embrião', *sadyáś cij jātáḥ–dūtáḥ* 'tão logo nasces–viras mensageiro'. Essa estrofe traz vivamente à lembrança a natureza fluida de Agni tal como expressa na estrofe central do hino não somente pelo seu conteúdo manifesto, mas ainda pelo jogo estrutural que o poeta estabelece entre elas, por assim dizer ocultando-as em sucessivos centros, o do poema e o da segunda parte respectivamente, no propósito de pô-los em evidência tanto maior precisamente porque o faz. Trata-se aqui de um centro secundário, que age de modo a realçar o primeiro e mais central. O engenho do poeta reside em conferir um fundamento estrutural àquilo que diz, em criar sentido pelo modo como constrói o poema, em louvar a divindade não somente pelo *que* afirma, mas pela forma *como* o expressa.[277]

[277] Cf. os comentários fundamentais de Jamison sobre a natureza dos hinos rigvédicos: "[...] the way to figure out what the RV (or some parts of it) means is to examine in detail *how* it means, how the thought unfolds and is verbally embodied. […] The poem 'means' by dynamically becoming a poem, not through static statements about this belief or that. In other words, what all of the RV shares may be not a unified vision of the cosmos, the forces at play in it, and human's relation to them (i.e., a 'religious system') but a

Outros indícios menores traem o zelo com que o poeta empreende a composição do seu louvor. Em 6*b* diz-se que Agni acha-se "*escondido* nos bosques" (*vána á* ***vītám***); na estrofe-enigma gêmea (9), somos informados que sua mãe "recebe o embrião *sem ser fecundada*" (*ápra**vītā** dádhate ha gárbham*). Uma afirmação faz eco à outra, e é bem provável que tenham impressionado ouvintes atentos, situadas como estão em ambas as estrofes de cunho enigmático e graças ao jogo entre equivalentes fonéticos de duas raízes verbais diversas, *vyā-* 'envolver, cobrir' e *vī-* 'voltar-se para' respectivamente[278] – algo que contribui para aumentar o caráter misterioso dos sucessivos contrastes. Entre elas, nos pādas 7*d* e 8*a*, dois exemplos da raiz verbal *vī-* criam um elo mútuo sugerindo que a repetição não é acidental:

7*d* *[agníḥ]... **vér** adhvarā́ya*

'(Agni) voltou-se para o sacrifício'

8*a* ***vér** adhvarásya dūtᵢyāni*

'voltaste-te para as funções de mensageiro do sacrifício'

As expressões *vér adhvarā́ya* e *vér adhvarásya* soam bastante semelhantes, e esse aspecto é ressaltado pela repetição epanaléptica no início de dois pādas contíguos (*#vér... #vér...*). Semelhantes embora sejam, o verbo na primeira é todavia complementado por um dativo (*adhvarā́ya*), ao passo que na segunda por um acusativo (*dūtᵢyāni*); e a despeito de possuírem a mesma forma, *vér*, um conjuga-se na terceira pessoa, "ele voltou-se", ao passo que o outro é conjugado na segunda, "tu voltaste-te". Uma forma sutil, talvez se possa argumentar, de enfatizar por meios morfológicos e sintáticos a natureza ambígua de Agni,[279] tal como revelada nas duas estrofes-enigmas que emolduram as expressões.

---

shared sense of how to explore the many different possible visions of these matters through imaginative poetic activity" (2001a), 390; "[…] the way the *Rig-Veda* means is through verbal manipulation and self-conscious artistry; the meaning cannot be reduced to 'concepts' and 'models' divorced from the words that convey them without impoverishing not only its form but also its very message" (2001b), 182-3. Cf. ainda o ensaio de Renou, "Les pouvoirs de la parole dans le Ṛgveda", in *EVP* 1, 1-27.

[278] Sobre essa última raiz, cf. Schmid (1968).

[279] Para Malzahn (2002), a terceira pessoa do singular injuntivo *véḥ* é uma criação artificial ("Kunstbildung") derivada da segunda pessoa do singular injuntivo do mesmo verbo, cuja formação é regular para um injuntivo presente, ao passo que a forma normal da terceira pessoa seria *vét*. Segundo a autora, o injuntivo presente de segunda pessoa *véḥ* teria sido reinterpretado como um injuntivo aoristo, ensejando assim a homologia das formas de terceira e segunda pessoas.

A composição bem burilada conclui então com uma estrofe cuja imagem é, por assim dizer, um exemplo concreto do *hapax kūcidarthínam*: um fogo que grassa nos bosques. Sua fúria torna-se audível pelas três formas diversas o adjetivo *tr̥ṣú-* 'ávido', em imitação ao rumor crepitante do fogo à medida que avança acompanhado pelo vento.

11*ab* ***tr̥ṣú*** *yád ánnā* ***tr̥ṣúṇā*** *vavákṣa* ***tr̥ṣúṃ*** *dūtáṃ kr̥ṇute yahvó agníḥ*

'Quando ele cresceu ávido, (consumindo) o alimento com (suas) ávidas (chamas),
o jovem Agni faz do ávido (vento) o seu mensageiro.'

Instigado pelo vento, o fogo avança a passos rápidos; a ação ganha velocidade; cavalos vêm à mente como termo de comparação; o hino encerra em ritmo acelerado, em três orações com número decrescente de sílabas:[280]

11*c* *vā́tasya meḻíṃ sacate nijū́rvann*
11*d* *āśúṃ ná vājayate*
hinvé árvā

'ele junta-se ao rugido do vento, consumindo, / ele como que esporeia o ligeiro (corcel), /
aguilhoado está o corredor.'

Todos os verbos das orações principais estão dispostos em posições enfáticas, emprestando vivacidade ainda maior à descrição: *kr̥ṇute* 'faz' e *sacate* 'junta-se' após a quebra, *vājayate* 'esporeia' após a (rara) cesura do terceiro pé, *hinvé* 'aguilhoado' abrindo a cadência. O último pāda conclui o poema com um quiasma, dois substantivos (*āśúm* 'cavalo' e *árvā* 'corredor') servindo de moldura a dois verbos (*vājayate* 'esporeia' e *hinvé* 'instigado'). Mais uma vez um contraste é alcançado, em um hino que insiste tanto em estruturar contrastes: a força indômita do fogo tal como surpreendida nas duas últimas estrofes e na sua palavra-chave central (*kūcidarthínam*) opõem-se às declarações contidas na primeira parte de que Agni foi instalado como sacerdote *hotar* (estrofes 1 e 5), bem como às imagens recorrentes do sereno fogo sacrificial aceso em cada lar (*dáme-dame*

[280] Em geral, as fronteiras métricas e sintáticas coincidem no Rig Veda, ou seja, verso e sentença são coextensivos. Exceções a essa regra são versos em *enjambement* e aqueles nos quais há duas ou mais orações no interior de um único verso, como no caso do pāda 11*d*. Cf. Dunkel (1985).

3*d*), em cada clã (*viśé-viśe* 1*d*, 4*d*), à idéia do fogo como o mais apropriado mensageiro entre homens e deuses.[281]

2.1.4 Ambigüidade

Às vezes uma ambigüidade deliberada revela os propósitos estruturantes do cantor e põe em relevo um complexo de relações. Tomemos como exemplo RV 1.10, um hino a Indra.

1 gā́yanti tvā gāyatríṇo $_{\acute{a}}$rcant$_{i}$ arkám arkíṇaḥ |
brahmā́ṇas tvā śatakrata úd vaṃśám iva yemire ||
2 yát sā́noḥ sā́num ā́ruhad bhū́r$_{i}$ áspaṣṭa kárt$_{u}$vam |
tád índro ártham cetati yūthéna vṛṣṇír ejati ||
3 yukṣvā́ hí keśínā hárī vṛ́ṣaṇā kakṣ$_{i}$yaprā́ |
áthā na indra somapā girā́m úpaśrutiṃ cara ||
4 éhi stómā̐ṁ abhí svar$_{a}$ $_{a}$bhí gṛṇīh$_{i}$ ā́ ruva |
bráhma ca no vaso sác$_{\bar{a}}$ $_{i}$ndra yajñáṃ ca vardhaya ||
5 ukthám índrāya śáṃsyaṃ várdhanam puruniṣṣídhe |
śakró yáthā sutéṣu ṇo rārāṇat sakh$_{i}$yéṣu ca ||
6 tám ít sakhitvá īmahe táṃ rāyé táṃ suvī́r$_{i}$ye |
sá śakrá utá naḥ śakad índro vásu dáyamānaḥ ||
7 suvivṛ́taṃ sunirájam índra tvā́dātam íd yáśaḥ |
gávām ápa vrajáṃ vṛdhi kṛṇuṣvá rā́dho adrivaḥ ||
8 nahí tvā ródasī ubhé ṛghāyámāṇam ínvataḥ |
jéṣaḥ s$_{\acute{u}}$varvatīr apáḥ sáṃ gā́ asmábhyaṃ dhūnuhi ||
9 ā́śrutkarṇa śrudhī́ hávaṃ nū́ cid dadhiṣva me gíraḥ |
índra stómam imám máma kṛṣvā́ yujáś cid ántaram ||
10 vidmā́ hí tvā vṛ́ṣantamaṃ vā́jeṣu havanaśrútam |
vṛ́ṣantamasya hūmaha ūtíṃ sahasrasā́tamām ||
11 ā́ tū́ na indra kauśika mandasānáḥ sutám piba |
návyam ā́yuḥ prá sū́ tira kṛdhī́ sahasrasā́m ṛ́ṣim ||
12 pári tvā girvaṇo gíra imā́ bhavantu viśvátaḥ |
vṛddhā́yum ánu vṛ́ddhayo júṣṭā bhavantu júṣṭayaḥ ||

A estrofe 7 pode ser compreendida de diversas formas, dependendo de como são construídos os dois termos que compõem o primeiro pāda, *suvivṛ́tam sunirájam*. Eles

[281] Sobre a natureza iterativa e durativa dos āmṛeḍitas *dáme-dame* e *viśé-viśe* cf. Klein (2003), esp. 778s. Para ele, *viśé-viśe* não possui o valor locativo defendido pelos críticos, mas é um autêntico dativo, como evidenciado pela sua morfologia: "it looks like a dative, behaves like a dative, and translates like a dative" (779 n.19): "*to/for clan after clan/every clan*" (778).

podem referir-se, e esta é a primeira interpretação possível, ao substantivo neutro *yáśas-* 'distinção' no pāda *b*; os dois primeiros versos constituiriam uma única sentença:

7*ab*	*suvivŕ̥taṃ sunirájam* *índra tvā́dātam íd yáśaḥ*	'Fácil de abrir, fácil de conduzir para fora é a distinção, Indra, que tu conferes'

Essa solução tem a seu favor o fluxo natural da frase e a unidade sintática que ela supõe para a primeira metade da estrofe; é de presumir que, ao ouvi-la pela primeira vez, a platéia tenha compreendido dessa forma.

Em termos semânticos, como reconciliar "fácil de abrir" (*suvivŕ̥taṃ*) e "fácil de conduzir para fora" (*sunirájam*) com "distinção" (*yáśaḥ*)? Como foi sugerido por Geldner e desenvolvido por Marina Benedetti,[282] *yáśas-* 'distinção, honra' bem pode ser uma alusão à *dákṣiṇā*, à retribuição ritual a ser dada ao poeta-sacerdote:[283] uma vez que essa retribuição costuma consistir de vacas, é concebível que o poeta vincule aqui *yáśas-*, a sua paga em vacas, com o fato de ela ser *sunirája-*, "fácil de ser conduzida para fora". Por outro lado, no entanto, *suvivŕ̥ta-* 'fácil de abrir' teria uma relação no máximo tênue com *yáśas-* entendida como a vaca da *dákṣiṇā*.[284]

A segunda opção plausível é construir *suvivŕ̥tam sunirájam* com o acusativo masculino *vrajám* 'cercado, estábulo' em *c*, e então *a* e *c* constituiriam uma única oração, separada por uma sentença parentética:

suvivŕ̥taṃ sunirájam
(índra tvā́dātam íd yáśaḥ)
gávām ápa vrajáṃ vr̥dhi

---

[282] Benedetti (1989), 65. Baseio parte da minha interpretação nos comentários da autora contidos nesse artigo.

[283] Sobre a *dákṣiṇā* em geral, cf. Heesterman (1959), Pinault (1999-2000), esp. 436-40, e Hintze (2000), esp. 120-32. Cf. ainda Oguibénine (1988), 80-116.

[284] Além disso, se *suvivŕ̥tam* é um neutro que concorda com *yáśas-*, ele tem de ser interpretado como um adjetivo verbal em *-ta-*, mas o acento seria então anômalo (seria lícito esperar **súvivr̥ta-* ou ao menos **suvivr̥tá-*). Para explicar o acento tal como aparece no texto é preciso pressupor um tema consonantal *su-vi-vŕ̥-* com alargamento em *-t-*, uma vez que compostos radicais exibem normalmente o seu acento no elemento radical (cf. Wackernagel e Debrunner (1905), II, 1, 221: "Wenn [...] das Hinterglied betont ist, so ist dieses, wenn ohne Formativ oder mit *-t-* gebildet, notwendig auf der Wurzelsilbe betont z.B. v. *paśu-tŕ̥p-* 'Vieh raubend' *su-kŕ̥-t-* 'woltuend'".) Mas se tanto *suvivŕ̥tam* quanto *sunirájam* são construídos a partir de temas consonantais, a sua terminação *-am* tem necessariamente de ser a de um acusativo. Cf. Benedetti (1989), 62-4.

‘(o cercado) que é facilmente aberto, para fora (do qual as vacas) são facilmente conduzidas – (eis) uma distinção conferida somente por ti, ó Indra –, abre esse cercado de vacas (*gávāṃ vrajám*).’

A objeção erguida contra essa solução é que *sunirája-* não quadra com *vrajá-* de maneira tão perfeita quanto se espera. Dado o patente paralelismo explorado pelo poeta entre *suvivṛ́ta-* e *sunirája-*, ambos deveriam referir-se com igual naturalidade a *vrajá-*, mas como se pode dizer que um cercado é “fácil de conduzir para fora”? Num caso, tomado com *suvivṛ́ta-*, *vrajá-* teria uma função acusativa, “cercado fácil de abrir”, ao passo que no outro, tomado com *sunirája-*, teria uma função ablativa, “para fora de cujo cercado as vacas são facilmente conduzidas”. Por outro lado, no entanto, essa segunda hipótese faria sentido como uma referência oblíqua às façanhas mitológicas de Indra ao abrir o cercado ou montanha e libertar as vacas, equiparadas assim às chuvas ou à aurora. A par disso, a oração parentética no pāda *b* (“Indra, esta é uma distinção conferida apenas por ti”) seria uma maneira refinada de entremesclar uma referência às vacas oferecidas ao poeta-sacerdote como contraprestação ritual e a proeza mítica de Indra, uma maneira de identificar – como ocorre tantas vezes ao longo do Rig Veda – as vacas terrestres com as vacas celestes, o rito com o mito.

Uma terceira e última opção seria tomar *suvivṛ́tam* e *sunirájam* como acusativos referentes a um verbo implícito *īmahe* ‘nós invocamos’, a ser suplementado da estrofe anterior. Indra seria então o objeto da sentença elíptica.

6*a*	***tám*** *ít sakhitvá* *īmahe*	‘Ele (Indra), nós o invocamos para a
6*b*	***tám*** *rāyé* ***tám*** *suvī́r*i̯*ye*	amizade, ele para a riqueza, ele para
...		homens de elite;
7*a*	*suvivṛ́t****am*** *suniráj****am***	‘(Ele) que abre bem (o cercado), que conduz para fora bem (as vacas).’

A tripla repetição de *tám* in 6*ab*, sempre com o pronome em posição métrica enfática (no início de 6*a*, adjacente às fronteiras do hemistíquio em 6*b*), assim como o verbo *īmahe* posicionado antes da quebra, convidariam os ouvintes (razoável é supor) a considerar o grupo assindético *suvivṛ́t****am*** *suniráj****am***, com as suas terminações *-am* de sonoridade idêntica, como complemento natural do verbo na estrofe anterior. Como *nomina agentis*, os compostos radicais *suvivṛ́t-* e *suniráj-* ‘que abre bem’, ‘que conduz para fora bem’ soariam à primeira vista como uma intrigante referência a Indra, mas o

sentido logo se tornaria perfeitamente claro após o pāda 7*c*, "abre o cercado das vacas" (*gávām ápa vrajáṃ vṛdhi*). Os pādas remanescentes constituiriam então cada qual uma oração completa.

Para o público, portanto, haveria três possibilidades de compreender o conteúdo da sétima estrofe; as diversas compreensões dependem de como a sentença desdobra-se a cada passo:

a) primeiro, *suvivṛ́tam sunirájam* seriam concebidos como referência a *yáśas-* 'distinção' (nominativo neutro) no verso seguinte, "fácil de abrir, fácil de conduzir para fora é a distinção, Indra, que tu conferes";

b) à medida, porém, que a estrofe avança, ela parece mudar de conotação: *suvivṛ́tam sunirájam* seriam então construídos com *vrajá-* 'cercado' (acusativo masculino): "abre, ó Indra, esse cercado de vacas que é facilmente aberto, para fora do qual as vacas são facilmente conduzidas ara fora";

c) uma vez que nenhum desses sentidos, embora plausíveis, encaixa-se com precisão no movimento da frase (*suvivṛ́ta-* 'fácil de abrir' tem escassa relação com *yáśas-*, *sunirája-* 'fácil de conduzir para fora' reconcilia-se apenas a custo com *vrajá-*), uma terceira opção teria ocorrido ao ouvinte (fosse deus ou devoto) tão logo terminado o pāda 7*c*: *suvivṛ́tam sunirájam* têm de ser, ao fim e ao cabo, epítetos de Indra. É preciso refazer os passos para suplementar um verbo da estrofe anterior, *īmahe* 'nós invocamos', mas ao mesmo tempo o significado pleno de *suvivṛ́tam sunirájam* é alcançado somente depois que todo o trajeto foi percorrido: "invocamos Indra que abre bem o cercado (*vrajám*), que conduz para fora bem as vacas (*gávām*)".

Assim é que podemos ler a nossa estrofe em diversos planos simultaneamente: no plano do mito, no plano do ritual e no plano do próprio poema. O mito é aquele no qual o deus Indra vence em batalha o adversário Vala e liberta as vacas: *suvivṛ́tam... gávām ápa vrajáṃ vṛdhi* 'abre o cercado das vacas que (para ti) é fácil de abrir'. A alusão ritual assume a forma de vacas oferecidas ao poeta a título de *dákṣiṇā*, a recompensa que lhe é devida em troca da sua atividade: *sunirájam índra tvā́dātam íd yáśaḥ* 'fácil de conduzir

para fora é a distinção (= *dákṣiṇā*) que tu conferes, ó Indra'. O mito, portanto, constitui um modelo para o ritual, ou antes o ritual é a materialização do mito, as vacas oferecidas ao poeta sendo a contrapartida terrestre das vacas celestiais libertadas por Indra. As ações rituais, como resultado, são pertinentemente integradas na ação do mito. E ambos, mito e ritual, encontram um denominador comum nos epítetos de Indra, *suvivṛ́tam sunirájam* 'aquele que abre bem, que conduz para fora bem'.

Esses epítetos contêm *in nuce*, na sua concisão assindética, a façanha heróica associada por excelência a Indra: a sua vitória sobre Vala, sobre o poder da obstrução, na qual libertou as vacas do mais recôndito *centro* da montanha. E o poeta empenha-se em enfatizar o conteúdo daquilo que narra ao condensá-lo deliberadamente em dois epítetos incomuns, situados – eles também – bem no centro da composição. Tanto *suvivṛ́ta-* quanto *sunirája-* são *hapax legomena* cujo sentido – a libertação das vacas do *centro* da escuridão por obra e engenho de Indra – é poderosamente sublinhado pelo modo como o poeta o transmite, embutindo-os no *centro do hino*.

Aqui, de maneira análoga aos exemplos analisados anteriormente, a estrutura do hino é capaz de sustentar e realçar aquilo que o poeta tem a dizer. Seu louvor é tanto mais eficaz pelo laço que estabelece entre o passado mítico e o presente ritual; seu poema, ao chamar a atenção sobre si mesmo, sobre seu centro, faz o elogio de Indra com pertinácia tanto maior ao *encerrar* em dois epítetos centrais o feito heróico mais glorioso de Indra, a libertação das vacas *encerradas* por Vala.

Um último detalhe talvez reforce a sugestão de que a obra é conscientemente estruturada. Como vimos, os planos mítico, ritual e poético unem-se para dar realce ao louvor, em cujo centro figura o mito de Vala tal como expresso nos epítetos de Indra. Mas poema e mito são postos em relação ainda mais próxima quando notamos que o próprio hino tem a sua seção central circundada por duas sentenças paralelas, notáveis pela sua admirável paronomásia, uma na primeira estrofe e a outra na última, e ambas relacionadas à atividade poética:

1*ab*	***gā́ya**nti tvā **gāya**tríṇo* ***a**rc**ant**i **ark**ám **ark**íṇaḥ*	'Os cantores cantam-te, os que louvam louvam(-te) com louvores'

12*cd* ***vṛddh****áyum ánu* ***vṛ́ddh****ayo*
júṣṭā *bhavantu* ***júṣṭa****yaḥ*

'Que o crescimento (que as canções conferem) sejam con(formes) ao (deus) cuja força vital cresceu, que os prazeres (que elas propiciam) sejam prazerosos.'

Começo e fim destacam assim a reciprocidade entre deus e devoto, da qual o pivô é o próprio hino entoado. Isso resta tanto mais evidente porque a raiz *joṣ* sobre a qual se baseiam adjetivo e substantivo (*júṣṭāḥ – júṣṭayaḥ*) significa não só "desfrutar, tirar prazer de" (cf. Mayrhofer (1992)), mas também, como sugere Migron,[285] "escolher, decidir em favor de alguém (em exclusão de outrem)": "[...] *júṣṭayaḥ* em 1.10.12*d* são os 'favores' (ou seja, preces) que o suplicante oferece à divindade na esperança de que eles, por sua vez, possam ser favorecidos (*júṣṭāḥ*)".

2.1.5 Clímax

Finalmente, tomarei como o meu último exemplo um hino algo mais longo a Uṣas, a Aurora (RV 1.113). Aqui o poeta estrutura o seu canto construindo um clímax temático.

1 idáṃ śréṣṭhaṃ jyótiṣāṃ jyótir ā́gāc citráḥ praketó ajaniṣṭa víbhvā |
yáthā prásūtā savitúḥ savā́yaṁ evā́ rā́trī uṣáse yónim āraik ||
2 rúśadvatsā rúśatī śvetyā́gād ā́raig u kṛ́ṣṇā sádanānī asyāḥ |
samānábandhū amṛ́te anūcī́ dyā́vā várṇaṃ carata āmināné ||
3 samānó ádhvā svásāror anantás tám anyā́nyā carato deváśiṣṭe |
ná methete ná tasthatuḥ suméke náktoṣā́sā sámanasā vírūpe ||
4 bhā́svatī nayitrī́ sūnṛ́tānām áceti citrā́ ví dúro na āvaḥ |
prā́rpyā jágad vi u no rāyó akhyad uṣā́ ajīgar bhúvanāni víśvā ||
5 jihmaśiye cáritave maghónī ābhogáya iṣṭáye rāyá u tvam |
dabhrám páśyadbhya urviyā́ vicákṣa uṣā́ ajīgar bhúvanāni víśvā ||
6 kṣatrā́ya tvaṃ śrávase tvam mahīyā́ iṣṭáye tvam ártham iva tvam ityaí |
vísadṛśā jīvitā́bhipracákṣa uṣā́ ajīgar bhúvanāni víśvā ||
7 eṣā́ divó duhitā́ práty adarśi vyuchántī yuvatíḥ śukrávāsāḥ |
víśvasyéśānā pā́rthivasya vásva úṣo adyéhá subhage vi ucha ||
8 parāyatīnā́m ánu eti pátha āyatīnā́m prathamā́ śáśvatīnām |
vyuchántī jīvám udīráyantī uṣā́ mṛtáṃ káṃ canā́ bodháyantī ||
9 úṣo yád agníṃ samídhe cakártha ví yád ā́vaś cákṣasā sū́riyasya |
yán mā́nuṣān yakṣyámāṇāṁ ájīgas tád devéṣu cakṛṣe bhadrám ápnaḥ ||
10 kíyātī ā́ yát samáyā bhávāti yā́ viūṣúr yā́ś ca nūnáṃ viuchā́n |
ánu pū́rvāḥ kṛpate vāvaśānā́ pradī́dhyānā jóṣam anyā́bhir eti ||

[285] Migron (1988-90), 127, 131. Cf. ainda Klein (2000).

11 īyúṣ ṭé yé pū́rvatarām ápaśyan vi̯uchántīm uṣásam márti̯yāsaḥ |
asmā́bhir ū nú praticákṣi̯yābhūd ó té yanti yé apari̯ṣú páśyān ||
12 yāvayáddveṣā ṛtapā́ ṛtejā́ḥ sumnāvárī sūnṛ́tā īráyantī |
sumaṅgalī́r bíbhratī devávītim ihā́dyóṣaḥ śréṣṭhatamā vi̯ ucha ||
13 śáśvat puróṣā́ vi̯ uvāsa devi̯ī́ átho adyédáṃ vi̯ āvo maghónī |
átho vi̯ uchād úttarāṁ ánu dyū́n ajárāmṛ́tā carati svadhā́bhiḥ ||
14 vi̯ añjíbhir divá ā́tās$_{u}$ adyaud ápa kṛ̣ṣṇā́ṃ nirṇíjaṃ devi̯ī́ āvaḥ |
prabodháyanti̯ aruṇébhir áśvair ā́ uṣā́ yāti suyújā ráthena ||
15 āváhantī póṣi̯yā vā́ri̯yāṇi citráṃ ketúṃ kṛṇute cékitānā |
īyúṣīṇām upamā́ śáśvatīnāṃ vibhātīnā́m prathamóṣā́ vi̯ aśvait ||
16 úd īrdh$_{u}$vaṃ jīvó ásur na ā́gād ápa prā́gāt táma ā́ jyótir eti |
ā́raik pánthāṃ yā́tave sū́ri̯yāy$_{a}$ á$_{}$ganma yátra pratiránta ā́yuḥ ||
17 syū́manā vācá úd iyarti váhni stávāno rebhá uṣáso vibhātī́ḥ |
adyā́ tád ucha gṛṇaté maghoni̯ asmé ā́yur ní didīhi prajā́vat ||
18 yā́ gómatīr uṣásaḥ sárvavīrā vi̯yuchánti dā́śúṣe márti̯yāya |
vāyór iva sūnṛ́tānām udarké tā́ aśvadā́ aśnavat somasútvā ||
19 mātā́ devā́nām áditer ánīkaṃ yajñásya ketúr bṛhatī́ ví bhāhi |
praśastikṛ́d bráhmaṇe no vi̯ uchā́ no jáne janaya viśvavāre ||
20 yác citrám ápna uṣáso váhanti̯ īj ānā́ya śaśamānā́ya bhadrám |
tán no mitró váruṇo māmahantām áditiḥ síndhuḥ pṛthivī́ utá dyaúḥ ||

A primeira estrofe saúda a chegada da Aurora, que segue a sua irmã Noite num movimento contínuo que se torna explícito nas duas estrofes seguintes.

1	*idáṃ śréṣṭhaṃ jyótiṣāṃ jyótir ā́gāc* *citráḥ praketó ajaniṣṭa víbhvā* *yáthā prásūtā savitúḥ savā́yaṁ* *evā́ rā́tri̯ uṣáse yónim āraik*	‘Eis que chegou a mais bela luz das luzes; o sinal brilhante nasceu, difundindo-se. / Assim como a Noite fora impelida pelo impulso de Savitṛ, assim também ela cedeu o lugar à Aurora.’

A harmonia entre elas é expressa por um conjunto de oposições que é a marca das suas naturezas. Do mesmo modo que a Noite foi impulsionada pelo deus que impulsiona (uma das funções de Savitṛ, o deus “que impulsiona”, é trazer a noite sobre a terra), assim também ela dá lugar à luz da manhã. Já na primeira estrofe podem-se discernir sugestões de um tema que se tornará aos poucos manifesto à medida que o hino avança: a disparidade é contrabalançada pela identidade, ou – como veremos na *tṛca* seguinte, estrofes 4-6 – a multiplicidade é contrabalançada pela unidade e vice-versa. Mesmo a aliteração etimológica utilizada para descrever a uniformidade da ação de Savitṛ (*prá**sū**tā*

sav*itúḥ* ***sav****áya* 1*c*)[286] destaca-se contra o pano de fundo de ambivalência sintática em uma sentença balanceada com correlativos (*yáthā... evā́*). Isso porque o sujeito da oração *yáthā* pode ser a própria Aurora, e não a Noite: "assim como ela, Aurora, é impelida pelo impulso de Savitṛ̊, assim também..." Nesse caso, Savitṛ̊ deve ser identificado ao Sol,[287] como de fato também é na mitologia védica: a Noite dá lugar à Aurora, que por sua vez dá lugar ao Sol. Tal é uma hipótese sintaticamente correta, embora algo menos provável semanticamente. Ainda assim, fica a dúvida de como construir o dativo *savā́ya*, que na frase funciona como um instrumental: "pelo impulso de..." Se quisermos tomá-lo como verdadeiro dativo, a sentença rende ainda outro significado, também sintaticamente possível: "assim como a Noite foi impelida para que Savitṛ̊ ressurja... (literalmente: para o impulso de Savitṛ̊, o deus que impulsiona"). Possível também, como faz Macdonell,[288] é suprir o verbo da principal (*āraik* 'cedeu') na oração *yáthā* e assim justificar o uso do dativo: "do mesmo modo que a Noite cede ao impulso de Savitṛ̊, assim também ela cedeu o seu lugar à Aurora". Seja como for, cabe notar que o jogo entre disparidade e identidade a que aludi acima reflete-se na própria sintaxe ambígua do hino.

Nas três primeiras estrofes nas quais Noite e Aurora aparecem lado a lado, as semelhanças mútuas são sublinhadas pelas divergências, ou, o que dá no mesmo, as suas diferenças são enfatizadas por elas serem de todo parecidas.

2 *rúśadvatsā rúśatī śvet*i*yā́gād*
*ā́raig u kr̥ṣṇā́ sádanān*i *asyāḥ*
samānábandhū am̥ŕte anūcī́
dyā́vā várṇam̥ carata āmināné

'Rutilante, com seu rutilante novilho (= o sol), nívea, ela chegou. A negra (= a noite) cedeu os seus assentos. / De mesma parentela, imortais, seguindo um ao outro, Dia (e Noite) avançam, apagando (um ao outro) a sua cor.'

[286] Recorrentes são as passagens nas quais são utilizados termos derivados da raiz *sū* 'impulsionar' lado a lado do teônimo Savitṛ̊, construído a partir da mesma raiz.
[287] Oldenberg (1917), 64: "Da die Sonne die mächtigste Bewegung im Weltall selbst vollendet und damit alle andere Bewegung beherrscht, steht Savitar natürlich zu ihr in besonders enger Beziehung, und es besteht Neigung Attribute des Sonnengottes auf ihn zu übertragen". Cf. ainda Macdonell (1898), 33. A respeito da paronomásia ou do jogo etimológico com o nome divino, cf. Durante (1976), 153-4.
[288] Macdonell (1932), 352.

Aqui a Aurora, branca (*śvetyā́ 2a*), reluzente na companhia do seu reluzente novilho (***rúś**advatsā **rúś**ati*)[289] é contraposta à "Negra (noite)" (*kr̥ṣṇā́*) que acaba de lhe ceder os assentos, para então ser equiparada a ela numa fieira de quatro duais femininos (*samānábandhū amŕ̥te anūcí dyā́vā*, esse último um dual elíptico, 'de mesma parentela, imortais, seguindo uma à outra, ambas (as metades do) dia'). E, mais uma vez, diz-se que elas realizam uma ação recíproca, mas oposta: elas "avançam apagando (uma à outra) sua cor" (*várṇaṃ carata āmināné*).

3 *samānó ádhvā svás$_a$ror anantás*
tám anyā́nyā carato devāśiṣṭe
ná methete ná tasthatuḥ suméke
náktoṣā́sā sámanasā vírūpe

'Igual é o trajeto das duas irmãs, ilimitado: elas o percorrem uma após a outra, ensinadas pelo deus. / Elas não se chocam nem param, bem firmes que são, Noite e Aurora, de igual coração (embora) de forma diversa.'

No plano morfológico, os pādas 3*c* e *d* são um bom exemplo desse vaivém de semelhança e diferença: "elas não se chocam nem param, bem firmes (*suméke*) que são, Noite e Aurora, de igual coração (embora) de forma diversa (*vírūpe*)". As terminações aqui parecem reforçar o sentido: *náktoṣā́sā* e *sámanasā*, dois duais femininos de tema em *-as*, são emoldurados por dois duais femininos de tema em *-a*, *suméke* e *vírūpe*, cujo sentido – o de separação, de disparidade – contrapõe-se e ao mesmo tempo complementa os termos emoldurados: a unidade de espírito entre Noite-Aurora.

Se as primeiras três estrofes formam uma pequena unidade ao focalizar a relação entre Noite e Aurora, e também pelo uso catenário de verbos unindo as estrofes (1*d āraik* ~ 2*b áraig*, 2*d carata* ~ 3*c carato*), a segunda *tr̥ca* de estrofes destaca-se pelo seu refrão, "Aurora despertou todas as criaturas" (*uṣā́ ajīgar bhúvanāni víśvā*). A multiplicidade é o tema central, mas esta é devidamente contrabalançada pelo coroamento que representa o refrão. Estrofes 5 e 6 podem ser vistas como paralelas: em cada uma delas afirma-se que Aurora despertou uma quantidade de pessoas diversas para um dado propósito.

[289] cf. ***jyó**tiṣāṃ **jyó**tiḥ* 'luz das luzes' e ***cit**ráḥ pra**ket**aḥ* 'sinal brilhante' na estrofe 1.

5	*jihmaśíye cáritave maghón*$_{ī}$ *ābhogáya iṣṭáye rāyá u tvam* *dabhrám páśyadbhya urviyā́ vicákṣa* *uṣā́ ajīgar bhúvanāni víśvā*	‘Aquele que dorme de través, a generosa (incitou) a andar, um tal outro a buscar sustento ou riqueza; / aos de vista fraca, ela (faz) ver longe. Aurora despertou todas as criaturas.’

Na estrofe 6 o poeta remata a *tṛca* ao compor uma seqüência crescente de sílabas relacionadas a quatro partículas distributivas *tvam*:

6*ab*	*kṣatrā́ya tvaṃ śrávase tvam mahīyā́* *iṣṭáye tvam ártham iva tvam ityaí*	‘Um tal ao domínio, tal outro à fama, tal outro a buscar grandeza, tal outro a cuidar, por assim dizer, do seus afazeres.”

São dois blocos, o primeiro com duas seqüências de 4 sílabas (*kṣatrā́ya tvaṃ* ‘um tal ao domínio’ – *śrávase tvam* ‘tal outro à fama’), o segundo com duas seqüências de 7 sílabas (*mahīyā́ iṣṭáye tvam* ‘tal outro a buscar grandeza’ – *ártham iva tvam ityaí* ‘tal outro a cuidar, por assim dizer, dos seus afazeres’). Remate é dado aos blocos por meio do recurso simples mas eficaz de antecipar o último *tvam* para antes do infinitivo *ityaí* para dar fecho às seqüências. A isso o poeta acrescenta uma conclusão geral, na qual os vários tipos de atividades são todas subsumidas sob a ação única da Aurora:

6*cd*	*vísadṛśā jīvitā́bhipracákṣa* *uṣā́ ajīgar bhúvanāni víśvā*	‘Para que considerem as diversas (formas de) existência, Aurora despertou todas as criaturas.’

Na estrofe 7 um desenvolvimento cronológico mais claro começa a emergir, em parte por causa da afirmação, repetida a intervalos regulares, de que a Aurora chegou:

1*a*	*idáṃ śréṣṭhaṃ jyótiṣāṃ jyótir* *á<u>gāt</u>*	‘a mais bela luz das luzes chegou’
4*a*	*bhā́svatī n*$_{ayi}$*trī́ sūnṛ́tānām <u>áceti</u>*	‘guia resplandecente de dádivas, ela mostrou-se’
7*a*	*eṣā́ divó duhitā́ <u>práty adarśi</u>*	‘essa filha do céu deu-se a ver’

Depois de haver sucedido a sua irmã Noite e ter despertado todas as criaturas nas seis primeiras estrofes, essa aurora que começa a brilhar enquanto o ritual ocorre ganha

definitivamente o primeiro plano por meio de um dêitico duplo (*adyéhá* 'hoje aqui') em 7*d*: *úṣo adyéhá subhage* v_i *ucha* 'brilha ao longe, ó formosa, hoje aqui sobre nós'. As atenções assim nela são concentradas, porém mais uma vez, tal como ocorrera nas duas primeiras trincas de estrofes, o poeta abranda distinções aguçadas e, na estrofe seguinte, faz a identidade dessa aurora perder-se, por assim dizer, na corrente de auroras passadas e futuras:

8*ab*	*parāyatīnā́m ánu eti pā́tha* *āyatīnā́m prathamā́ śā́śvatīnām*	'Ela segue o rebanho (de auroras) passadas, ela é a primeira daquelas que vêm em sucessão contínua.'

Embora a última e simultaneamente a primeira das auroras futuras, a divindade agora louvada é engolfada na seqüência infinita daquelas que já passaram e das que ainda estão por vir. Isso é reforçado foneticamente no interior da estrofe pelo eco da terminação das palavras (*parāyatīnā́m*, *āyatīnā́m*, *śā́śvatīnām*, *vyuchántī*, *udīráyanti*, *bodháyantī*) e sílabas internas (*parāyatīnā́m*, *āyatīnā́m*, *udīráyanty*, *bodháyantī*).

Até esse ponto, portanto, o poeta sugere um sutil jogo de oposições no qual o movimento é concebido dentro de um círculo recorrente (primeira *tr̥ca*), a multiplicidade dentro de uma moldura unitária (segunda *tr̥ca*), e o passado mescla-se ao presente – tudo por obra da deusa Aurora. Nesse sentido, os pādas 10*ab* talvez soem como mais um elo nessa cadeia, mas agora cifrada numa pergunta formulada enigmaticamente:

10*ab*	*kíyāti ā́ yát samáyā bhávāti* *yā́ vi-ūṣúr yā́ś ca nūnáṃ vi-uchā́n*	'Em que ponto, a qual distância (é) que ela estará a meio caminho entre (as) que luziram e irão luzir daqui em diante?'

A pergunta, no entanto, acerca do exato *ponto* em que a presente Aurora louvada pelo presente hino estará *a meio caminho* da cadeia infinita de auroras passadas e futuras previamente louvadas e a serem louvadas dali em diante é devidamente realçada por ser feita quando o poeta atingiu *o ponto central* da sua própria composição. Ela, pergunta, possui um valor expressivo – ou mais, um valor icônico – em relação ao conteúdo da mensagem. Estrofes 10-11, situadas deliberadamente no coração do hino, resumem os temas das estrofes anteriores e dão o tom para o que segue na segunda metade do poema.

10 *kíyāt$_i$ ā́ yát samáyā bhávāti*
yā́ v$_i$ūṣúr yā́ś ca nūnā́ṃ v$_i$uchā́n
ánu pū́rvāḥ kṛpate vāvaśānā́
pradī́dhyānā jóṣam anyā́bhir eti

‘Em que ponto, a qual distância (é) que ela estará a meio caminho entre (as) que luziram e irão luzir daqui em diante? Ela conforma-se, mugindo, às anteriores, previdente ela segue de bom grado as outras.

11 *īyúṣ ṭé yé pū́rvatarām ápaśyan*
vyuchántīm uṣásam mártyāsaḥ
asmā́bhir ū́ nú praticákṣyābhūd
ó té yanti yé aparī́ṣu páśyān

‘Eles se foram, os mortais que viram a primeira Aurora brilhar; para nós ela agora tornou-se visível, e eis que vêm aqueles que a verão no futuro.’

Passado e futuro, e com eles a infindável cadeia de auroras e gerações recorrentes, encontram expressão na seqüência de verbos em seus diferentes tempos: além de *v$_i$ūṣúr* ‘luziram’ e *v$_i$uchā́n* ‘luzirão’, um perfeito e um subjuntivo combinados de forma típica, a estrofe 11 ostenta uma profusão de formas, a começar pelo perfeito *īyúṣ* ‘foram-se’ – que ecoa *v$_i$ūṣúr* ‘luziram’ da estrofe anterior e prefigura *uṣásam* ‘aurora’ do pāda seguinte –, passando pelo imperfeito histórico *ápaśyan* ‘viram’, pelo aoristo de passado recente *abhūt* ‘tornou-se’, pelo presente durativo *yanti* ‘vêm’, até chegar no subjuntivo prospectivo *páśyān* ‘verão’.

Essas duas estrofes são portanto o clímax temático, a culminação do movimento ascendente descrito pelas séries de oposições cuidadosamente elaboradas na primeira metade do hino. A segunda parte, que não discutirei em detalhes, apenas reforça o tema da infinita sucessão de auroras reutilizando várias sentenças formulares, numa dicção repetitiva que sublinha o próprio tema do poema. Ao perguntar em sua estrofe central a respeito do ponto no qual a aurora estará a meio caminho entre aquelas que luziram e que irão luzir dali em diante, o poeta chama abertamente a atenção para a sua própria obra, para um hino que fala de uma deusa Aurora no centro de uma legião de auroras passadas e futuras e em cujo próprio centro ela figura com toda a proeminência.

2.2 Hino Grego e “Omphalos”

É claro que nem todos os hinos rigvédicos exibem uma estrutura geral de fácil identificação. Boa parte deles resume-se a concatenar uma estrofe a outra, ou então a reuni-las em trincas com certa uniformidade temática. Mas alguns deles, pelos exemplos

sugeridos no capítulo anterior, são deliberadamente estruturados a partir do meio ou da sua seção central.

E quanto aos hinos gregos? É possível vislumbrar neles o mesmo tipo, ou pelo menos um tipo análogo, de organização estrutural?

Embora raro, e de uso incomparavelmente menos difundido que a estratégia de afunilar as atenções da divindade louvada para o momento atual da celebração do poema, tal expediente pode ser encontrado em alguns hinos como forma de codificar a mensagem e reforçar-lhe o sentido. Isso dependerá, sem dúvida, do conteúdo do poema, do fato de ele prestar-se ou não ao realce de sentido propiciado por uma estrutura que salienta a sua mensagem central ao situá-la no centro do hino.

Comecemos com um exemplo sugerido pela crítica. Bing e Uhrmeister,[290] de quem resumo aqui os argumentos, sustentam que, no *Hino a Ártemis*, Calímaco ilumina o seu poema do centro para fora. Segundo os autores, a primeira metade do hino traça um um movimento ascendente que conduz Ártemis ao Olimpo. Pouco antes de lá chegar, o narrador descreve duas cidades, uma injusta (122-8), punida com a cólera da deusa, e outra justa (129s.), que por ela é favorecida. Nessa altura, no exato centro do hino, o poeta faz a sua prece para que seja incluído entre os habitantes dessa última cidade (136-7).[291]

> πότνια, τῶν εἴη μὲν ἐμοὶ φίλος ὅστις ἀληθής,
> εἶην δ' αὐτός, ἄνασσα, μέλοι δέ μοι αἰὲν ἀοιδή·

'Senhora, que deles faça parte quem quer que seja meu amigo verdadeiro, que deles eu mesmo faça parte, rainha, e que o canto seja sempre objeto do meu cuidado.'

A proteção de Ártemis, portanto, significa para o poeta a capacidade de entoar o seu canto. Canto esse, aliás, cujo tema ele delineia nos versos seguintes (138-144):

> τῆι ἔνι μὲν Λητοῦς γάμους ἔσσεται, ἐν δὲ σὺ πολλή,
> ἐν δὲ καὶ Ἀπόλλων, ἐν δ' οἵ σεο πάντες ἄεθλοι,
> ἐν δὲ κύνες καὶ τόξα καὶ ἄντυγες, αἵ τέ σε ῥεῖα
> θηητὴν φορέουσιν ὅτ' ἐς Διὸς οἶκον ἐλαύνεις.
> ἔνθα τοι ἀντιόωντες ἐνὶ προμολῆισι δέχονται

[290] Bing e Uhrmeister (1994).
[291] A posição central desses versos já havia sido notada por Bornmann (1968), 68.

ὅπλα μὲν Ἑρμείης Ἀκακήσιος, αὐτὰρ Ἀπόλλων
θηρίον ὅττι φέρησθα κτλ.

'e nela (= na canção) estará o casamento de Leto, nela estarás tu várias vezes, nela estará Apolo, nela todos os teus feitos, nela os teus cães e o teu arco e a tua carruagem, que facilmente te porta esplendorosa quando te diriges à casa de Zeus. Lá, encontrando-te na entrada, Hermes Akakésios pega as tuas armas e Apolo, qualquer caça que tragas...'

Todos os temas propostos para a canção futura, como lembram os autores, são temas do presente poema; o hino prometido pelo poeta é o próprio *Hino a Ártemis* que o leitor tem sob a vista. Em suas palavras: "Ora, na medida em que Calímaco foi capaz de escrever esse hino (um poema tal como ele cantaria se apenas Ártemis tornasse possível que ele o fizesse), vemos que ele de fato desfruta do respaldo da deusa. Aquele laço que se almeja entre os dois já é uma realidade: Ártemis permite ao poeta praticar a sua arte, e em troca ele canta um hino (*esse* hino) a Ártemis".[292] De um lado, o poema só é possível sob a égide de Ártemis; de outro, é a própria canção que conduz Ártemis até o Olimpo, nas várias etapas pelas quais transita a deusa até o clímax dos versos centrais, passando de παῖς a θεή até chegar enfim a ἄνασσα (137). Deus e devoto, portanto, tornam-se imprescindíveis um ao outro, e de quebra faz-se o elogio da Alexandria de Ptolomeu, a cidade justa que propicia a realização desse ideal de reciprocidade entre fiel e divindade – ideal esse que o poeta deliberadamente tematiza nos versos centrais do hino. Neles, a obra transforma-se em seu próprio tema e irradia o seu significado para o restante da composição.

2.2.1 Anacreonte (*PMG* 357)

O significado também pode ser expresso e resumido no centro da obra por meio da posição de palavras que dão estrutura ao todo. Vejamos dois exemplos em hinos de menor porte. Primeiro o pedido de Anacreonte a Dioniso, *PMG* 357.

ὦναξ, ὦι δαμάλης Ἔρως
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
πορφυρῆ τ' Ἀφροδίτη
συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφεαι
δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς·

[292] Bing e Uhrmeister (1994), 27.

γουνοῦμαί σε, σὺ δ' εὐμενὴς
ἔλθ' ἡμίν, κεχαρισμένης
δ' εὐχωλῆς ἐπακούειν·
Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο
σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρω-
τ', ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι.

(Ó senhor, com quem brincam Eros domador e as Ninfas de olhos azuis e a radiante Afrodite, tu rondas os cumes elevados das montanhas: eu te peço, vem até nós com boa vontade, escuta e realiza a minha graciosa prece: sê um bom conselheiro a Cleóbulo, para que ele aceite, ó Dioniso, a minha paixão.)

Anacreonte faz uso da forma hínica e da fraseologia religiosa para dar vazão a sentimentos privados; seu anseio amoroso – a sua paixão por Cleóbulo – ganha um brilho todo especial por adaptar-se perfeitamente às convenções do gênero: seu pedido só terá sucesso se a relação de reciprocidade entre fiel e divindade, da qual o hino é o principal objeto de troca, estabelecer-se de modo satisfatório.

A estrutura do poema dá-se a ver de maneira clara. Após a invocação inicial (ὦναξ 1), os versos 1-5 descrevem as divindades que o acompanham (Eros, Ninfas, Afrodite); versos 6-10 formulam o pedido, e outra invocação (11) conclui o hino (ὦ Δεόνυσε).

Divide-se assim o poema em duas metades, uma referente à companhia divina, a outra ao pedido do autor. Começo e fim são assinalados com duas invocações, com dois vocativos acrescidos da partícula ὦ, cujo destaque resulta não apenas do paralelismo entre ambos, situados no primeiro e último verso dessa composição em anel,[293] mas ainda e sobretudo porque o nome do deus é mantido em segredo até fim. Só no último verso ficamos sabendo de qual ἄναξ, de qual senhor divino é que se trata: Dioniso.

Também a métrica, simples que seja, sublinha a invocação final e a bipartição geral da obra. São dois os metros: glicônicos (1-2, 4-7, 9-10) e a sua forma catalética, o ferecráteo, nos versos 3, 8 e 11. Primeira e segunda partes, portanto, contam com o mesmo número e disposição de cólons, quatro glicônicos (dispostos de dois em dois) entremeados de um ferecráteo, que reaparece no último verso como fecho:

[293] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 177s., notam também que o anel é realçado pela repetição do substantivo ἔρως no início e fim do poema (versos 1 e 10).

versos 1-5	4 gli
	1 fer
versos 6-10	4 gli
	1 fer
verso 11	1 fer

O anel criado pela dupla invocação e a bipartição, temática e métrica, do hino contribuem para pôr em relevo os pronomes localizados bem no centro da composição, precisamente nas duas breves do verso 6: σε σύ. Neles a divindade comparece como objeto do pedido do narrador (σε acusativo) e como sujeito capaz de realizar-lhe o pedido (σύ nominativo). Para instigá-lo a tanto, o próprio hino serve como moeda de troca, e o poeta de fato o diz: ao qualificar sua prece de κεχαρισμένη (7), Anacreonte salienta num adjetivo proléptico a relação de reciprocidade (χάρις) entre ele e Dioniso, que se reflete ainda no trocadilho Κλεοβούλωι (9) e σύμβουλος (10) – "sê um bom conselheiro a Cleóbulo, àquele que é famoso por seu conselho" – e que está contida em germe, na brevidade de dois pronomes pessoais (σε ↔ σύ), no exato centro do hino.

Em outro hino, este extremamente breve, a colocação das palavras ganha destaque à força das repetições. Vejamos rapidamente o *Hino Homérico a Apolo* (nº 21).

Φοῖβε σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀείδει
ὄχθηι ἐπιθρώισκων ποταμὸν παρὰ δινήεντα
Πηνειόν· σὲ δ' ἀοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ἡδυεπὴς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδει.
καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε ἄναξ, ἵλαμαι δέ σ' ἀοιδῆι.

(Febo, também o cisne te canta em tons claros batendo as asas quando pousa na margem ao lado dos redemoinhos do rio Peneio; e o cantor com a sua lira de tons claros e versos doces canta-te sempre em primeiro e último lugar. Salve, senhor; eu busco teu favor com o meu canto.)

Esse hino a Apolo é peculiar entre as obras que compõem a coleção dos *Hinos Homéricos* sobretudo por causa da sua abertura. O poeta dos hinos homéricos costuma iniciar a sua composição de duas formas diversas:[294]

a) afirmando que cantará ou começará a cantar a divindade:

῾Ερμῆν – ᾽Αρτεμιν ἀείδω (*h.H.*18, 27 etc.);

[294] Cf. Race (1992), esp. 19-22.

. Κυπρογενῆ Κυθέρειαν – Ζῆνα ἀείσομαι (*h.H.*10, 23 etc.);
. Δήμητρ(α) – Παλλάδ' Ἀθηναίην ἄρχομ' ἀείδειν (*h.H.* 2, 11 etc.);
. Ἀμφὶ Ποσειδάωνα… ἄρχομ' ἀείδειν – Ἀμφὶ Διώνυσον… μνήσομαι (*h.H.*22, 7).[295]

b) pedindo à Musa que cante a divindade louvada:

. Ἑρμῆν ὕμνει, Μοῦσα – Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα…' Αφροδίτης (*h.H.* 4, 5);
. Ἀμφί μοι Ἑρμείαο φίλον γόνον ἔννεπε, Μοῦσα (*h.H.* 19, cf. *h.H.* 31, 33).

Em ambos os casos a divindade costuma figurar no acusativo ("Er-Stil"), um traço distintivo dos hinos que parte da crítica denomina "rapsódicos", em oposição aos "cultuais", que em geral interpelam diretamente a divindade na parte invocatória ("Du-Stil"). Além do nosso, dois outros hinos que integram a coleção dirigem-se na segunda pessoa à divindade – dois hinos a Héstia (*h.H.* 24, 29): Ἑστίη, ἥ… ἀμφιπολεύεις 'Héstia, tu que cuidas...', Ἱστίη, ἥ… ἔλαχες 'Héstia, tu que recebeste como lote...' Mesmo nesses casos, a ruptura com o padrão tradicional não é tão severa, pois em ambos a predicação relativa (ἥ…) retoma o curso comum à grande maioria dos hinos ditos homéricos.[296] Já se cogitou tratar-se de um hino cujo início perdeu-se durante o processo de transmissão, mas não há razão suficiente para tanto. Nem só porque nosso hino foge às regras que parte da crítica moderna convencionou chamar de "rapsódicos" deve-se considerá-lo incompleto ou espúrio: trata-se de um hino hexamétrico que adota características formais dos hinos ditos "cultuais" e que é legítimo considerar como um todo coeso preservado pela tradição.[297]

Permanece, porém, o fato de que, pela razão mesma de frustrar as expectativas, esse breve hino Apolo chama tanto mais a atenção para o inusitado da sua forma. A apóstrofe inicial (Φοῖβε) dita o tom dos demais versos, estruturados em uma frase μέν –

[295] Variante dessa abertura com o verbo "lembrar" figura no *Hino Homérico a Apolo* (nº 3), na qual o deus aparece no genitivo: Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο.
[296] As exceções (ou seja, os hinos que não apresentam predicação relativa) são: hino 1 a Dioniso (estado fragmentário, início não documentado), hino 8 a Ares (não faz parte, como reconhece a crítica, dos *Hinos Homéricos*: é obra provável do neoplatônico Proclo, e terá migrado inadvertidamente da sua coletânea de hinos para a coleção de *Hinos Homéricos*, que na Idade Média eram transmitidos em conjunto com mais duas outras coleções, a dos hinos órficos e os hinos de Calímaco; cf. West (1970) e Gelzer (1987), para quem o hino é da autoria de Porfírio ou seu círculo, portanto anterior a Proclo); hino 13 a Deméter (parece tratar-se de um fragmento); hino 25 às Musas e a Apolo (outro que parece indicar um estado fragmentário: versos 2-5 são emprestados à *Teogonia* de Hesíodo (94-7) e pouco fazem sentido da forma como foram transmitidos).
[297] Contra: Càssola (1975), 379, para quem "è possibile [...] che l'intero componimento sia um congedo".

δέ na qual destaque é conferido ao pronome de segunda pessoa: σὲ μέν (1) – σὲ δ' (3). De um lado é o cisne que canta Apolo (σὲ μέν), de outro, o bardo (σὲ δ') – o poeta, é claro, busca captar a benevolência de Apolo ao aproximar-se da ave que lhe é congenial. O tom claro no qual canta o cisne ao final do verso 1 (λίγ' ἀείδει) é retomado "verticalmente" nos versos 3-4, agora referindo-se ao aedo:

1 …λίγ' ἀείδει#
...
3 …λίγειαν#
4 …ἀείδει#

O canto, comum a ambos – cisne e aedo (e obviamente também a Apolo)[298] –, ecoa pelo hino inteiro, não só pela repetição de ἀείδει já mencionada, mas ainda pelos ditongos sonoros (**ἀείδει** 1, λίγ**ειαν** 3, **αἰὲν ἀείδει** 4) e pelo devido fecho que concede ao hino: ἀοιδῆι 5. É pelo canto (ἀοιδῆι) que o cantor (ἀοιδός 3)[299] busca o favor divino junto a Apolo, citando o cisne como termo de comparação:

1 …σὲ μέν… κύκνος…
3 …σὲ δ' **ἀοιδός**…
5 …σὺ μέν…χαῖρε … ἵλαμαι δέ σ' **ἀοιδῆι**.

Ἀοιδός 'cantor', referência ao próprio poeta, é o ponto central dessa breve narrativa cujo elemento comum é o canto e cujos pólos são o cisne e Apolo. E é no exato centro do hino, de fato, que ele figura, em posição enfática antes da cesura trocaica, na proximidade com o deus (σὲ δ' ἀοιδός) bem delimitada pelo *enjambement* de Πηνειόν e início de nova frase:

…δινήεντα →
Πηνειόν· ⁞ σὲ δ' ἀοιδός ‖ …

---

[298] Sobre os cisnes como pássaros de Apolo dotados de canto, cf. Krappe (1942), Williams (1978), 20, e Mineur (1984), 206.

[299] Cf. a posição métrica de destaque conferido aos termos "cantor", "canto" e "cantar" no *Hino Homérico* a Dioniso, nº 1 **D** (codex M), 8-10, na versão de West (2003):

… οἵ δέ σ' ἀοιδοί
ἄϊδομεν ἀρχόμενοι λήγοντές τ'· οὐδέ πηι ἔστιν
σεῖ' ἐπιληθόμενον ἱερῆς μεμνῆσθαι ἀοιδῆς.

'os cantores te cantamos no princípio e no fim, não há como esquecer-se de ti e lembrar-se do sagrado canto.'

O hino, na verdade um proêmio como os demais *Hinos Homéricos*, é portanto oferecido como uma dádiva em troca de outras dádivas divinas por um poeta que se põe, com a devida consciência, no centro dessa relação. Nas palavras de Böhme: "Que o proêmio seja utilizado como introdução não resulta do seu sentido, isso faz parte da sua essência. [...] Ele é que primeiro proporciona a salvação, que chama e vincula os deuses. [...] E esses deuses estão vinculados pela *linguagem* (pela linguagem poética) e têm nos limites dela também os seus limites".[300]

2.2.2 Arístono, *Hino a Héstia*

Forma e estrutura também reforçam o tema de outro hino, este em homenagem a Héstia, da autoria de Arístono de Corinto. A obra foi encontrada em 1903 no tesouro público de Delfos, junto com um peã a Apolo do mesmo autor,[301] datados um e outro do terceiro quartel do século IV a.C.[302]

[῾Ι]ερὰν ἱερῶν ἄνασσαν
῾Εστίαν [ὑ]μνήσομεν, ἃ καὶ ῎Ολυμπο[ν]
καὶ μυ[χὸν γ]αίας μεσόμφαλον αἰεὶ
Πυθίαν [τε δ]άφναν κατέχουσα
ναὸν ἀν' ὑ[ψίπυλ]ον Φοίβου χορεύεις
τερπομένα [τριπ]όδων θεσπίσμασι
καὶ χρυσέαν φόρμιγγ' ᾿Απόλλων
[ὁπ]ηνίκ' ἄν ἑπτάτονον
κρέκων μετὰ σοῦ θαλιάζον-
τας θεοὺς ὕμνοισιν αὔξηι.
Χαῖρε Κρόνου θύγατερ
καὶ ῾Ρέας, μούνα πυ[ρὶ φλ]έ[γ]ουσα
βωμοὺς ἀθανάτων ἐριτίμους,
῾Εστία, δίδου δ' ἀμοιβὰς
ἐξ ὁσίων πολὺν ἡμᾶς
ὄλβον ἔχ[ον]τ[ας] ἀεὶ λιπαρόθρονον
ἀμφὶ σὰν θυμέλαν χορεύειν.

(Sagrada rainha das coisas sagradas, nós te cantamos em hino, Héstia, tu que habitas o Olimpo e o umbigo central da terra e o loureiro pítico e danças em torno do templo de Apolo com as suas torres eminentes, deleitando-te com as palavras mânticas do tripé e quando Apolo tange as sete cordas da sua lira dourada e contigo enaltece em canções os

[300] Böhme (1937), 68.
[301] Veja capítulo 4, item 4.1.
[302] Cito a edição de Furley–Bremer (2001), vol. 2, 38.

deuses que festejam. Salve, filha de Cronos e Rea, que sozinha faz arder o fogo nos altares sagrados dos imortais, Héstia: recompensa a nossa prece, confere riqueza obtida com honestidade, para que nós dancemos sempre ao redor do teu altar-trono cintilante.)

Héstia é a deusa do fogo instalado no centro do lar; quando animais sacrificiais são assados, a gordura que deles respinga lhe é oferecida (cf. λιπαρόθρονον 16). A sua posição central é explicitada em várias esferas, do lar doméstico ao ponto focal (público) da cidade até o centro do mundo. Cito um exemplo de cada uma delas.

Hino Homérico a Afrodite (nº 5), 30:

καί τε μέσωι οἴκωι κατ' ἄρ' ἕζετο πῖαρ ἑλοῦσα

'e ela sentou-se no meio da casa e recebeu gordura'.

Baquílides 14b, 1-6:

῾Εστία χρυσόθρον', εὐ-
δόξων ᾽Αγαθοκλεαδᾶν ἅτ' ἀφνε[ῶν
ἀνδρῶν μέγαν ὄλβον ἀέξεις
ἡμένα μέσαις ἀγυιαῖς
Πηνειὸν ἀμφ' εὐώδεα Θεσσαλία[ς
μηλοτρόφου ἐν γυάλοις

'Héstia do trono de ouro, tu que promoves a grande prosperidade dos gloriosos Agatóclidas, homens de posses, sentada no centro da cidade ao lado do aromático Peneio nos vales da Tessália, criadora de ovelhas'.

Referência é feita aqui à cidade de Larissa, na Tessália, em cujo centro Héstia está publicamente instalada. Seu posto também pode localizar-se em Delfos, o lar central do mundo para os gregos, como no *Íon* de Eurípides (452-471):

σὲ τὰν ὠδίνων λοχιᾶν
ἀνειλείθυιαν, ἐμὰν
᾽Αθάναν, ἱκετεύω,
Προμηθεῖ Τιτᾶνι λοχευ-
θεῖσαν κατ' ἀκροτάτας
κορυφᾶς Διός, ὦ †μάκαιρα† Νίκα,
μόλε Πύθιον οἶκον,
᾽Ολύμπου χρυσέων θαλάμων
πταμένα πρὸς ἀγυιάς,
Φοιβήϊος ἔνθα γᾶς
μεσόμφαλος ἑστία

παρὰ χορευομένωι τρίποδι
μαντεύματα κραίνει,
465 σὺ καὶ παῖς ἁ Λατογενής,
δύο θεαὶ δύο παρθένοι,
κασίγνηται †σεμναὶ Φοίβου†.
ἱκετεύσατε δ', ὦ κόραι,
τὸ παλαιὸν Ἐρεχθέως
470 γένος εὐτεκνίας χρονίου καθαροῖς
μαντεύμασι κῦρσαι.

(Alheia às dores do parto, minha Atena, eu te rogo, que vieste à luz pelo Titã Prometeu do topo da cabeça de Zeus, abençoada Vitória, vem à casa de Pito, voando dos aposentos dourados do Olimpo até essas vias onde o apolíneo lar central da terra profere os seus oráculos em meio à dança ao redor do tripé; tu e a filha de Leto, duas deusas, duas virgens, irmãs veneráveis de Apolo. E vós, mulheres, rogai a elas que seja concedida à antiga tribo de Erecteu uma clara promessa mântica de fertilidade, embora extemporânea.)

Aqui Delfos, o lar central da terra, tem a sua posição geográfica sublinhada por localizar-se no *centro* desse hino a Atenas e Ártemis. As duas divindades, aliás, ladeiam o centro da obra, sendo a primeira invocada na primeira metade (452-60), a segunda na segunda (465) – duas deusas cujo elo que as une em dupla a Apolo é expresso na anáfora do verso 466: "duas deusas, duas virgens" (δύο θεαὶ δύο παρθένοι). No centro, o lar (ἑστία) apolíneo profere seus oráculos em meio à dança, e é dançando que Héstia deleita-se com os oráculos de Apolo no hino de Arístono (5-6), que terá talvez sido influenciado por Eurípides.[303]

Arístono divide claramente em duas partes o seu hino a Héstia. Versos 1-10 compõem a narrativa, enquanto os versos 11-17 saúdam a deusa (χαῖρε 11) e expressam o pedido (δίδου… 14).

A dança circular de Héstia em volta do templo em Delfos, no centro do mundo (5), ganha destaque por figurar no *centro* dessa primeira parte (1-10). Diz o poeta que a morada permanente da deusa (αἰεί… κατέχουσα 3-4) é tanto o Olimpo (καὶ Ὄλυμπον 2) quanto o umbigo central da terra e o loureiro pítico (καὶ μυχὸν γαίας μεσόμφαλον… Πυθίαν τε δάφναν 3-4). É lá que Héstia dança ao redor do templo de Apolo (ἀν(ά)… χορεύεις 5) e deleita-se com os seus oráculos. A frase seguinte (7-10) é de sintaxe

[303] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 1, 117, e vol. 2, 40s.

complexa.[304] Espera-se um complemento dativo que faça avançar a oração anterior (τερπομένα… θεσπίσμασι καί… ‘deleitando-te com palavras mânticas e [com]...’), mas segue um objeto a princípio sem construção (χρυσέαν φόρμιγγ’ ‘lira dourada’), sucedido de um sujeito (᾽Απόλλων), uma conjunção posposta (ὁπηνίκ’ ‘quando’), um particípio (κρέκων ‘tangendo’), e só então, ao cabo de seu último termo (o verbo principal), atina-se com o sentido da frase (θαλιάζοντας θεούς… αὔξηι ‘enaltece os deuses em festa’). Os deuses em festa ao som da lira de Apolo figuram por último, em uma sentença cuja sintaxe retorcida ali os posiciona; só agora podemos perceber que, da terra, onde deleita-se com os oráculos apolíneos, Héstia transitou com Apolo ao Olimpo, onde com ela (μετὰ σοῦ 9) o deus enaltece em canções os deuses que festejam. Nas palavras de Furley–Bremer:[305] “Primeiro se diz que Héstia aprecia os oráculos proferidos por Apolo em Delfos (isto é, na terra); depois, que ela se compraz com a sua música quando ele ‘exalta os deuses que banqueteiam’ (9-10): trata-se da cena no Olimpo vivamente invocada, por exemplo, no *Hino Homérico a Apolo*, 186ss. (no qual se diz especificamente que Apolo deixa Delfos rumo ao Olimpo a fim de tocar para os deuses). [...] Héstia, que freqüenta o principal templo de Apolo na terra, deleita-se com os seus oráculos e a sua música quando ele entretém os deuses olímpicos”. Mas não é só isso.

Vemos, nessa primeira parte, que a referência à dança circular de Héstia no centro da terra é circundada por duas alusões ao Olimpo, primeiro como uma das moradas da deusa (᾽Ολυμπον 2), depois como palco das festividades nas quais ambos, ela e Apolo, cantam o louvor dos deuses (7-10). Essa última alusão é tanto mais marcante por resultar de uma sentença cuja sintaxe corrobora, conscientemente, o movimento que leva da terra ao Olimpo. Flanqueada pelas referências olímpicas e situada no centro dos versos que a descrevem, essa dança circular (ἀν’… χορεύεις 5) é sublinhada ainda por outra dança, também circular, para a qual serve de modelo: a dança dos devotos mencionada no verso 17 (ἀμφί… χορεύειν). Essa última dança imita a primeira, tratando de identificar o culto rendido pelos homens e a atividade típica da divindade louvada. Héstia dança ao redor do

[304] Detalhes notados por Furley–Bremer (2001), vol. 2, 42.
[305] Ibid.

templo de Apolo, e o prazer que ela tira dessa atividade será transmitido – assim deseja o poeta – à dança humana ao redor do seu altar em Delfos.[306]

Fechando o hino, essa dança circular ilumina por contraste a outra, divina, situada no centro dos versos da sua seção, e conclui ela própria o segundo grupo de versos (11-7) no qual Héstia também figura em posição central. Entre a saudação à deusa (χαῖρε… ἐριτίμους 11-3) e o pedido (δίδου… χορεύειν 14-17), o teônimo aparece em destaque, abrindo o verso 14 (Ἑστία), no exato centro dessa segunda parte.

Desse modo, Arístono logra fazer com que o tema do hino, o posto central de Héstia como deusa do lar em Delfos (o lar central do mundo), reflita-se na própria forma do poema, posicionando Héstia no centro das duas partes que o compõem.

2.2.3 Eurípides, *Ifigênia em Táuris* (1234-1258)

Vejamos agora um hino da tragédia, uma ode a Apolo entoada pelo coro de cativas gregas no último estásimo da *Ifigênia em Táuris* de Eurípides. Enquanto o coro canta o seu hino, Ifigênia, de quem as cativas são cúmplices, encabeça uma procissão do templo de Ártemis (da qual ela é sacerdotisa) até o mar, acompanhada por Orestes e Pílades. Esses dois, segundo o costume de Táuris, deverão ser sacrificados a Ártemis Tauropolos, mas Ifigênia convenceu o rei Toas a purificá-los no mar junto com a estátua de Ártemis antes do sacrifício. Trata-se na verdade de um estratagema para que ela fuja com o irmão e Pílades portando a imagem, tal como Orestes fora instruído por Apolo. A procissão não retorna ao templo para consumar o ritual e os três escapam por pouco. Um mensageiro, terminada a ode, retorna ao palácio para dizer ao rei que este fora ludibriado por Ifigênia. E, a julgar pelo conteúdo do hino, não só por ela, mas também pelas cativas, cuja ode narra realidades distantes – o nascimento de Apolo e a sua conquista do oráculo délfico –, em tudo alheias às maquinações do presente. Do estásimo, reproduzo somente a estrofe, versos 1234-1258.

εὔπαις ὁ Λατοῦς γόνος,
ὃν ποτε Δηλιάσιν καρποφόροις γυάλοις
<ἔτικτε> χρυσοκόμαν,

[306] Vamvouri (2004), 87, observa que "représenter les effets agréables du chant constitue em quelque sorte um talisman légitimant le plaisir présent de la divinité".

ἐν κιθάραι σοφὸν, ἅ τ’ ἐπὶ τόξων
εὐστοχίαι γάνυται· φέρε <δ’> ἶνιν
ἀπὸ δειράδος εἰναλίας
λοχεῖα κλεινὰ λιποῦσα τὰν
ματέρ’ ἀστάκτων ὑδάτων,
<συμ>βακχεύουσαν Διονύ-
σωι Παρνάσιον κορυφάν,
ὅθι ποικιλόνωτος οἰνωπὸς δράκων,
σκιερᾶι κάτεχ’ ἄλσος εὔφυλλον δάφναι,
γᾶς πελώριον τέρας, †ἀμφέπει μαντεῖον χθόνιον†.
ἔτι νιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας
ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώισκων
ἔκανες, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ’ ἐπέβας ζαθέων
τρίποδί τ’ ἐν χρυσέωι θάσσεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνωι
μαντείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων
ἀδύτων ὕπο, Κασταλίας ῥεέθρων γείτων, μέσον
γᾶς ἔχων μέλαθρον.

(Que filhos maravilhosos Leto deu à luz na terra frutífera de Delos: ele de cabelos dourados, versado na lira, e ela que se delicia com a mira infalível do seu arco. Ela levou o seu filho, da pedra junto ao mar, deixando o famoso local de nascimento, até a mãe das águas em jorro, o cume do Parnaso, que dança feito bacante com Dioniso. Ali um dragão de faces negras e lombo malhado mantinha sob seu poder o frondoso bosque sombreado por loureiros – um monstruoso portento surgido da Terra – e guardava o oráculo terreno. Ainda bebê, ainda nos braços da tua mãe, tu pulaste e o mataste, ó Febo, e puseste os pés no sagrado oráculo, e agora tens o teu assento no tripé de ouro, do teu trono infalível tu fazes profecias de decretos divinos aos mortais em teu aposento mais recôndito, vizinho às correntes da Castália, com o teu altar no centro da terra.)

Abre o hino[307] com uma breve descrição dos nascimentos de Apolo e Ártemis em Delos (1234-8). Em seguida, menção é feita do trajeto percorrido pela mãe, Leto, com o seu filho Apolo: de Delos ela segue na direção do Parnaso (1349-1244). Trata-se de um movimento ascendente, bem demarcado por verso e métrica. Da pedra junto ao mar (ἀπὸ δειράδος εἰναλίας), Leto porta o seu rebento até a crista da alta montanha (Παρνάσιον κορυφάν). Sua chegada é marcada pelo advérbio de lugar ὅθι ‘onde’ em destaque (1245). Início e fim do percurso sobressaem, portanto, pela ordem das palavras (ἀπό… κορυφάν 1240-4), sendo o começo do percurso devidamente assinalado pelos anapestos de marcha do verso 1240:

[307] O poema não possui invocação introdutória nem prece final, mas é composto apenas da *pars media* – a narrativa dos feitos de Apolo –, como notam Furley–Bremer (2001), vol. 1, 332-6. Os autores sugerem que se trata de um “nomo”, aparentado, por exemplo, aos *Persas* de Timóteo. Sobre o nomo citaródico e a sua relação com os hinos (homéricos), cf. Koller (1956).

1240 #ἀπὸ δειράδος εἰναλίας… ⏑⏑—⏑⏑—⏑⏑— (prosódio)
...
1244 …Παρνάσιον κορυφάν#
1245 ὄθι…

O advérbio de lugar interrompe o movimento e inaugura um conjunto de cinco versos (1245-9) marcados pela estática. Neles se descreve o dragão que mantém sob seu domínio o sítio oracular. Os verbos sublinham a inércia, o obstáculo representado pelo monstro: ele tem o bosque sob si (κάτεχ' ἄλσος),[308] cerca de todos os lados (ἀμφέπει) o oráculo terreno.[309] Oráculo, aliás, situado no centro da terra, como o próprio hino faz questão de frisar (1258), e guardado pelo dragão nos versos que ocupam o exato *centro* do hino. Reforça o poeta a sua mensagem, portanto, fazendo uso da estrutura do poema. A magnitude do obstáculo que representa o dragão para a carreira de Apolo é sugerida não só pela viva descrição que se faz do monstro ameaçador, mas ainda pelo lugar em que ela ocorre na seqüência da narrativa.

Não se trata apenas, obviamente, de lançar os versos no centro do relato, mediante simples cálculo aritmético que divida a obra em duas metades. É preciso antes demarcá-los, sublinhá-los aos ouvintes, chamar-lhes a atenção através de balizas formais. Já vimos como o poeta o faz na primeira metade, contrapondo o movimento ascendente dos versos 1240-4 à estática da seção central (1245-9). A transição desse miolo central para a seção seguinte é tanto mais nitidamente indicada pela brusca mudança para a interpelação direta ("Du-Stil") nos versos 1250ss., em oposição ao "Er-Stil" (terceira pessoa) prevalecente até então. A epiclese do deus (ὦ Φοῖβε 1253) é precedida ainda da tripla anáfora de ἔτι (1250) imprimindo um sentido de urgência ao relato após a menção do adversário. O coro amiúda o fôlego, as sílabas breves rolam umas sobre as outras em dois jambos com forte resolução:

1250 ἔτι νιν ἔτι βρέφος ἔτι φίλας ⏑⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑—

[308] κάτεχ' ἄλσος εὔφυλλον é a correção de Burges adotada por Diggle. O manuscrito L traz κατάχαλκος εὐφύλλω, que alguns corrigem para κατάχαλκος εὐφύλλωι, resultando em algo como "(monstro) envolto em armadura (= escamas) na sombra da folhagem do loureiro". Desaparece o verbo, portanto, segundo essa hipótese, mas o sentido permanece o mesmo.
[309] Entre cruzes no texto de Diggle, ἀμφέπει (presente) costuma ser corrigido para o imperfeito ἄμφεπε. O sentido também permanece o mesmo.

Mas Apolo, deus precoce,[310] deixa os braços da mãe para dar cabo do monstro e instaurar a ordem que vigora até hoje. Do passado (iniciado com o ὅν ποτε do verso 1235) chega-se ao presente: dois aoristos (ἔκανες 'mataste', ἐπέβας 'puseste os pés') são sucedidos por um presente do indicativo (θάσσεις 'tens assento'). Quem agora tem a posse do oráculo no centro da *terra* é Apolo (μέσον γῆς ἔχων μέλαθρον 1258), não mais o portento monstruoso – cria da *terra* – descrito no centro do hino: γῆς πελώριον τέρας (1248).

O deus estabelece assim as suas credenciais e desbanca o dragão que ocupara um posto central, tanto na terra quanto no poema.

2.2.4 Calímaco, *Hino a Delos*

Outra maneira de que se vale o poeta para salientar a seção central de uma obra – e aqui chego ao meu último exemplo – é estruturá-la segundo uma clara simetria. Para alcançá-la, são exploradas semelhanças temáticas e repetições verbais que emolduram o centro da composição em círculos concêntricos. Citarei um dos exemplos mais patentes, mas nele não me deterei mais do que o necessário porque ele já foi objeto de um estudo minucioso por parte da crítica, sobretudo num artigo Robert Schmiel ao qual me remeto para maiores detalhes.[311] Trata-se do *Hino a Delos* de Calímaco.

Consiste o hino, e isso já havia sido notado há muito pela crítica, de um longo relato do nascimento de Apolo flanqueado por uma introdução e conclusão cujo tema é a ilha de Delos. O mérito de Schmiel reside em ter apontado uma profusão de ecos, tanto temáticos quanto (sobretudo) vocabulares, que acabam por tecer uma estrutura simétrica ao redor do centro do poema, no qual sobressai a famosa profecia de Apolo a respeito de Ptolemo Filadelfo. Dou aqui, em forma resumida, um esquema por ele proposto.

---

[310] Sobre a precocidade de bebês divinos, cf. *HHom.Atena* (nº 28), que nasce da cabeça de Zeus trajando "armadura de batalha de ouro resplandecente (5-6 πολεμήϊα τεύχε' ἔχουσαν / χρύσεα παμφανόωντα) e *HHom.Hermes*, 17-8: ἠῶιος γεγονὼς μέσωι ἤματι ἐκιθάριζεν, / ἑσπέριος βοῦς κλέψεν ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος 'nascido de manhã, ao meio-dia ele tocava lira e à noite roubou o gado de Apolo que atira longe'. Sobre o próprio Apolo, cf. *HHom.Apolo*, 127ss., e os vaticínios feitos pelo embrião divino no útero da sua mãe no *Hino a Delos* de Calímaco, 88-98 e 162b-195: ver a respeito Bulloch (1984), 216-20 e 228-30, e Fröhder (1994), 79s.

[311] Schmiel (1987). Cf. ainda Ukleja (2005).

A1 (1-50) Canção para Delos
- A1 a (1-10) Eu cantarei Delos
- A1 b (11-27) Descrição de Delos
- A1 c (28-50) Origem da ilha flutuante, Delos (Astéria)

B1 (51-99) Cólera de Hera põe as terras etc. em fuga
B2 (100-152) Peneio oferece hospitalidade; Ares ameaça; Leto rejeita
B3 (153-202) Profecia de Apolo
- B3 a1 (153-162a) Leto recusada
- B3 b (162b-195) profecia
  - B3b α1 (162-64) Apolo rejeita Cós
  - B3b β1 (165-70) Ptolomeu haverá de nascer ali
  - B3b γ (171-87) Invasão dos Celtas
  - B3b α2 (188-90) Ptolomeu louvará Apolo no futuro
  - B3b β2 (191-95) Apolo escolhe Delos
- B3 a2 (196-202) Leto recebida

B4 (203-248) Leto em Delos; Hera com raiva
B5 (249-274) Nascimento de Apolo; Delos responde
A2 (275-326) Origem dos ritos délicos
- A2 a (275-99) Cidades enviam coros e levam oferendas
- A2 b (300-15) Música e dança para Delos (Astéria)
- A2 c (316-27) Descrição de Delos e despedida

São inúmeros, como dito, os paralelos verbais posicionados em seções simétricas, mas para os meus propósitos aqui circunscrevo-me a enfatizar aqueles relacionados à noção de movimento circular ou à idéia de rodear, cercar ou cingir, também notados por Bing.[312] Na introdução (A1), Delos é descrita como circundada pelo mar (13-4 ὃ **ἀμφί** ἑ πουλὺς ἐλίσσων ᾽Ικαρίου πολλὴν ἀπομάσσεται ὕδατος ἄχνην 'o mar em torno dela, rolando intenso, enxuga a espuma sem fim das águas de Ícaro') e protegida pelo poder tentacular de Apolo (27 Δῆλε φίλη, τοῖός σε βοηθόος **ἀμφι**βέβηκεν 'Cara Delos, tal é o protetor que te cerca de cuidados'). Na pergunta aporética do verso seguinte, mais uma imagem ligada ao círculo: "se canções sem-número te circundam, qual irei entrelaçar-te?" (εἰ δὲ λίην πολέες σε **περι**τροχόωσιν ἀοιδαί, / ποίηι ἐνιπλέξω σε; 28-9). A ordem das palavras nesses dois versos (27-28) realça o conteúdo da mensagem; em ambos, o pronome referente à ilha (σε) é ladeado ora por quem a protege (Apolo), ora por aquilo que a circunda (as canções): τοῖός σε βοηθόος, πολέες σε… ἀοιδαί.[313]

[312] Cf. Bing (1988), 125s.
[313] Mineur (1984), 77, chama a atenção para o fato, embora se mostre algo cético a respeito: "this could just as well be accidental".

Situados no oposto simétrico da introdução, os versos da conclusão (A2) levam adiante esse tema ao narrar como Delos desfruta dos dízimos e das primícias que lhe são remetidos ano após ano (**ἀμφι**ετεῖς 278)[314] e os coros (sem dúvida circulares)[315] que lhe são enviados pelas cidades: πᾶσαι δὲ χοροὺς ἀνάγουσι πόληες (279). Um pouco além (300-2), o *aition* do nome das Cíclades – a sua etimologia – é devidamente apresentado:

> ᾽Αστερίη θυόεσσα, σὲ μὲν **περί** τ᾽ **ἀμφί** τε νῆσοι
> κύκλον ἐποιήσαντο καὶ ὡς χορὸν **ἀμφε**βάλοντο

'Astéria perfumada, ao teu redor as ilhas fizeram um círculo[316] e formaram como se fosse um coro à tua volta.'

Das Cíclades que dançam ao redor de Delos passa-se às festividades noturnas que animam a ilha: Héspero olha de cima a ilha que ressoa por todos os lados (ἀλλ᾽ αἰεί σε καταβλέπει **ἀμφι**βόητον 303). Também Teseu, tendo escapado do labirinto de Creta, executou pela primeira vez em torno do altar em Delos o celebrado γέρανος ou dança do grou:

> πότνια, σὸν **περὶ** βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ
> κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ᾽ ἡγήσατο Θησεύς.

'Ao som da cítara, senhora, eles dançaram em círculo ao redor do teu altar, e Teseu guiou o coro.'

Não só Teseu, mas também os simples marinheiros aportam na ilha e só tornam a embarcar quando fazem a volta do grande altar (καὶ οὐ πάλιν αὖτις ἔβησαν / πρὶν μέγαν ἦ σεο βωμὸν… ἑλίξαι 320-1). E se na conclusão Teseu é o corego, na introdução é a própria Delos que figura à testa das ilhas reunidas em dança: ἀεὶ δ᾽ ἔξαρχος ὁδεύει 18.[317]

A insistência no tema da dança coral, do círculo que se forma ao redor de Delos nos planos real e metafórico, tal como expressos nas preposições ἀμφί e περί repetidas

---

[314] O termo é uma inovação de Calímaco, cf. Lanzara (1990), ad loc. Schmitt (1970), 122 n.73, apud Mineur (1984), ad loc., sugere o sentido "auf beiden Seiten das Jahr habend".
[315] Sobre o coro circular como a forma mais comum de dança cultural, cf. Calame (1977), 77s. et passim.
[316] περί τ᾽ ἀμφί τε é um pleonasmo encontrado já na poesia arcaica, como em Homero (*Il.* 17, 760) e Hesíodo (*Teog*. 848), mas Mineur (1984), 235, observa o inusitado da anástrofe: "the postposition here is remarkable" – um fator a mais que confere relevo aos já proeminentes ἀμφί e περί ao longo do hino.
[317] Cf. Schmiel (1987), 49 n.10.

em seções simétricas do poema, tem o seu reflexo, como aponta Schmiel, numa palavra altamente sugestiva situada no centro da profecia do feto Apolo que compõe o centro do hino: ἀμφιπεριστείνωνται (179). Delfos será "comprimida de todos os lados", de modo hostil, pelo invasor celta. Trata-se de um composto verbal único, criação de Calímaco, que já pela sua extensão[318] atrai para si as atenções do ouvinte e concretiza num só verbo a idéia recorrente de um centro cingido por todos os lados. E no centro do hino figura a profecia de Apolo feita ainda no útero da mãe, na qual ele a adverte a não demorar-se em Cós para ali o dar à luz, pois naquela ilha um outro deus (θεὸς ἄλλος 165), Ptolomeu Filadelfo, haveria de nascer. Os dois, Apolo e Filadelfo, continua a profecia, haveriam de dar combate ao inimigo gaulês, um em Delfos, o outro no Egito (alusão ao fato histórico da invasão da Grécia pelos gauleses, sua derrota em Delfos em 279/8 a.C., sua passagem ao Egito como mercenários e posterior rebelião sufocada por Ptolomeu). Leto por fim é instruída pelo feto a levá-lo a uma pequena ilha flutuante, à deriva no mar, pois ali ela irá encontrar acolhida – em Delos.

O vaticínio, que interrompe a narrativa do nascimento e a sua progressão lógica, constitui assim o ponto focal do hino; nele são equacionadas as repetições temáticas e verbais, nele a estrutura simétrica da obra ganha pleno sentido. Como afirma Schmiel,[319] "a profecia de Apolo, central em posição e importância por causa da sua extensão e do seu conteúdo, possui uma função estrutural básica no poema. [...] ela marca o ponto de inflexão no hino, da rejeição e fracasso à aceitação e sucesso, do ser evitado ao ser procurado, da peregrinação ao repouso". A virtuosidade técnica do poeta, que situa Delos no centro das várias atividades descritas no hino, serve portanto para multiplicar o louvor da ilha, estruturando para tal a sua composição em círculos concêntricos no foco dos quais figura proeminente a própria Delos, local privilegiado do nascimento de Apolo e termo das andanças de Leto.

[318] Mineur (1984), 173: "an impressive word, filling the first colon completely". Cf. Schmiel (1987), 52.
[319] Schmiel (1987), 54.

CAPÍTULO 3

3.1 PARES CONTRASTANTES

Vimos até aqui como o poeta hínico, entre os inúmeros recursos retóricos à sua disposição, lança mão de duas estratégias básicas para atrair a divindade e com ela estabelecer um laço de reciprocidade no qual o próprio hino age como objeto de troca: a) fechar o foco sobre o momento presente da celebração; b) estruturar o hino a partir do seu centro, nele situando o núcleo da mensagem. Outro artifício comum é contrastar passado e presente a fim de que este ganhe estatura e sentido à luz daquele. Busca-se reativar no instante presente do canto as forças latentes que têm o seu fundamento no passado – um passado mítico ou histórico, no qual se põe em evidência o contato prévio e íntimo entre divindade louvada e devoto, seja na figura do próprio cantor ou da cidade da qual ele é legítimo representante.

Não há, é claro, exemplos "puros" desta ou daquela estratégia, uma acaba inevitavelmente se valendo de rudimentos da outra para maximizar o efeito que o canto visa a ter sobre o destinatário divino, mas entre elas uma costuma prevalecer, e em torno dela as demais se agrupam. Vejamos alguns exemplos de composições hínicas que ressaltam a oposição entre presente e passado para infundir legitimidade e vigor ao instante atual em que o canto é celebrado.

3.1.1 Alternância passado – presente: Limênio, *Peã a Apolo*

Começo por um hino epigráfico, um dos célebres peãs com notação musical dedicado a Apolo, inscrito no muro sul do Tesouro público ateniense em Delfos e encontrado por arqueólogos franceses no final do século XIX. Seu autor é Limênio, filho de Teno.[320]

῞Ιτ᾽ ἐπὶ τηλέσκοπον τάνδε Παρ[νασί]αν [φιλόχορον]
δικόρυφον κλειτύν, ὕμνων κ̣α̣[τάρ]χ[ετε δ᾽ ἐμῶν,]
Πιερίδες, αἳ νιφοβόλους πέτρας ναίε̣θ᾽ [῾Ελι]κονίδ̣[ας·]
μέλπετε δὲ Πύθιον χ[ρ]υ̣σεοχαίταν ἔ̣[κα]τ̣ον εὐλύραν
Φοῖβον, ὃν ἔτικτε Λ̣α̣τὼ μάκαιρα πα[ρὰ λίμναι] κ̣λυτᾶι,

[320] Edição de Furley–Bremer (2001), vol. 2, 92ss.

χερσὶ γλαυκᾶς ἐλαίας θιγοῦσ' [ὄζον ἐν ἀγωνίαι]ς ἐριθα[λῆ.]
Πᾶ[ς δὲ γ]άθησε πόλος οὐράνιος [ἀννέφελος ἀγλαός·]
νηνέμους δ' ἔσχεν αἰθὴρ ἀε[λλῶν ταχυπετ]εῖς [δρ]όμους, λῆξε δὲ βα-
ρύβρομον Νη[ρέως ζαμενὲς ο]ἶδμ' ἠδὲ μέγας Ὠκεανός,
ὅς πέριξ γ[ᾶν ὑγραῖς ἀγ]κάλαις ἀμπέχει.
Τότε λιπὼν Κυνθίαν νᾶσον ἐπ[έβα θεὸ]ς πρω[τό]καρ-
πον κλυτὰν Ἀτθίδ' ἐπὶ γαλ[όφωι πρώνι] Τριτωνίδος·
μελίπνοον δὲ Λίβυς αὐδὰν χέω[ν λωτὸς ἀνέ-
μελ]πεν [ἁ]δεῖαν ὄπα μειγνύμενος αἰόλ[οις κιθάρι]ο[ς
μέλεσιν· ἅ]μα δ' ἴαχεν πετροκατοίκητος ἀχ[ώ.]
[ὁ] δὲ γέγαθ' ὅτι νόωι δεξάμενος ἀμβρόταν
Δι[ὸς ἐπέγνω φρέ]ν'· ἀνθ' ὧν ἐκείνας ἀπ' ἀρ-
χᾶς Παιήονα κικλήισκ[ομεν ἅπας] λᾳὸς αὐτ[ο]χθόνων
ἠδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλὴ[ξ ἑσμὸς ἱ]ε-
ρὸς Τεχνιτῶν ἔνοικος πόλει Κεκροπίαι.
—Ἀλ[λὰ χρησμ]ωιδὸν ὃς ἔχεις τρίποδα, βαῖν' ἐπὶ θεοστιβ[έα
τάνδε Π]αρνα[σ]σίαν δειράδα φιλένθεον.
Ἀμφὶ πλόκ[αμον σὺ δ' οἰ]νῶ[πα] δάφνας κλάδον
πλεξάμενος ἀπ[λέτους θεμελίους] ἀμβρόται χειρὶ σύ-
ρων, ἄναξ, Γ[ᾶς πελώρωι συναντα]ῖς τ[έ]ραι.
—Ἀλλά, Λατοῦς ἐρατογ[λέφαρον ἔρνος, ἄγριο]ν παῖδα Γᾶ[ς]
τ' ἔπεφνες ἰοῖς ὁ[μοίως τε Τιτυὸν ὅτε] πόθον ἔσχε μα-
τρὸς [. . . . .]
. . . θῆρα κατέκτ[α]ς, οσ[. . .
. . . σ]ύριγμ' ἀπ' ε[ὐν]ῶν. . .
Εἶτ'] ἐφρούρε[ις] δὲ Γᾶ[ς ἱερόν, ὦναξ, παρ' ὀμφαλόν, ὁ βάρ-
βαρος ἄρης ὅτε [τε]ὸν μαντόσυ[νον οὐ σεβίζων ἔδος
πολυκυ]θὲς λη<ι>ζόμενος, ὤλεθ' ὑγρᾶι χι[όνος ἐν ζάλαι.

Ἀλλ' ὦ Φοιβε,] σῶιζε θεό-
κτιστον Παλλάδος [ἄστυ καὶ
λαὸν κλεινόν, σύν] τε θεά,
τόξων δεσπότι Κρησίω[ν
κυνῶν τ' Ἄρτεμις, ἠδὲ Λα-
τὼ] κυδίστα· [κ]αὶ ναέτας
Δελφῶν τ[ημελεῖθ' ἅμα τέ-
κνοις συμ]βίοις δώμασιν ἀ-
πταίστους, Βάκχου [θ' ἱερονί-
καισιν εὐμε]νεῖς μόλ[ε]τε
προσπόλοισ<ι>, τάν τε δορί-
σ[τεπτον κάρτει] Ῥωμαίω[ν]
ἀρχὰν αὔξετ' ἀγηράτωι
θάλλ[ουσαν φερε]νίκαν.

(Vinde até esse famoso Parnaso de dois picos que domina a região e é afeito à dança para conduzir os meus hinos, ó Musas de Piéria, que habitais as rochas cobertas pela neve. Cantai Apolo Pítio de cabelos dourados, deus que atira longe e é versado [5] na lira, a quem a bem-aventurada Leto deu à luz junto ao lago famoso, agarrando com as mãos um ramo vicejante da oliveira cinzenta durante o parto. Todo o eixo celeste alegrou-se em glória sem nuvens e o éter conteve as rajadas impetuosas do vento; as vagas poderosas de Nereu acalmaram seu estrondo, e assim também o vasto Oceano [10] que circunda a terra num abraço líquido. Deixando a ilha do Cintos, o deus aportou na Ática, famosa pela primeira espiga, na encosta rochosa de Tritão; a melodiosa flauta líbia vertia doce a sua voz, mesclando-a às melodias [15] da cítara enquanto um eco, latente na rocha, ressoava. E ele alegrou-se porque compreendeu que tal era a vontade imortal de Zeus. Desde então nós, toda a população nativa de Atenas, clamamos ao deus Peã, tal como faz a companhia sagrada [20] dos Cantores de Baco fulminados pelo tirso e que habita a cidade de Cécrops. Ora, tu que deténs o tripé divinatório, vem a esse sagrado Monte Parnaso, caro aos deuses. Tendo coroado o teu cabelo luzidio com louro, enquanto erguias pedras colossais com a tua mão imortal, tu desafiaste, senhor, [25] o enorme monstro nascido da Terra. Mas tu, rebento de Leto dos olhos amáveis, tu mataste o filho selvagem da Terra a flechadas, e também a Títios, quando este teve desejos pela tua mãe... tu mataste a fera... [30] um assobio vindo da cova... Então, senhor, tu protegeste o umbigo sagrado da Terra, quando um exército estrangeiro saqueou tua abastada sede profética de forma sacrílega, mas pereceu em uma tempestade de granizo.
Ó Febo, salva a cidade [35] de Atena fundada pelos deuses e sua gente famosa, com a ajuda de Ártemis, senhora dos arcos e dos cães cretenses, e também da famosíssima Leto. E protegei os cidadãos [40] de Delfos e os seus filhos em suas casas, longe do perigo, vinde de boa vontade até os cantores de Baco que competem pelo prêmio, dai ao Império [45] Romano, coroado de espadas, força eterna através da vitória.)

Duas são as seções métricas nas quais se divide o hino, a primeira em metro crético-peônico (1-33), a segunda em glicônicos (34-47). O peã propriamente dito corresponde à primeira seção, sendo a segunda um prosódio, tal como vem designado no título da inscrição: "Peã e p[rosó]dio ao [deus que] Limêni[o, filho do ateniense T]eno compôs [e acompanhou com a lira]" (Πα]ι̣ὰν δὲ καὶ π[ροσό]δ̣ιον εἰ̣ς τ[ὸν θεὸν ὃ̣ ἐπό]ῃ̣σε[ν καὶ προσεκιθάρισε]ν Λιμήνι[ος Θ]ο̣ίνο[υ ᾽Αθηναῖος]). Essas duas seções métricas estão intimamente relacionadas[321] e formam um conjunto apresentado pela primeira vez no festival Puthais em 128 a.C. Esse festival consistia em uma embaixada sagrada – uma θεωρία – ateniense enviada a Delfos para homenagear Apolo. Trata-se, portanto, de uma obra de cunho nacional, um peã "estatal" encomendado a profissionais, no caso os Tekhnītai de Dioniso, dos quais o compositor Limênio era membro integrante. As inscrições do Tesouro ateniense em Delfos registram quatro embaixadas (nos anos de

[321] Schröder (1999), 74-5.

138, 128, 106 e 98 a.C.) a esse festival realizado a intervalos irregulares,[322] conforme fossem observados ou não relâmpagos sobre o monte Parnes em certos dias do ano por oficiais especialmente designados para tanto, postados junto ao altar de Zeus Astrapaios. Um dos objetivos originais do festival, que teve início após a batalha de Platéia, era pegar em Delfos fogo novo e transportá-lo a Atenas, onde os invasores persas haviam poluído os fogos (ou lares) domésticos.

Aspecto fundamental do hino é o elo que o poeta estabelece entre Apolo e Atenas, a cidade que o reverencia. Vejamos como isso se dá em nosso peã.

A tradicional invocação das Musas estabelece logo de saída um local específico para que elas venham e conduzam os hinos do poeta: o monte Parnaso, realçado pelo dêitico que o acompanha – "*esse* Parnaso" (τάνδε Παρνασίαν 1). Fixa-se assim o local e instante presentes para que as deusas venham e cantem Apolo, introduzido pelo relativo (ὅν 5) que marca o início do relato do seu nascimento (5-10). Leto o deu à luz em Delos, apoiada a uma oliveira em pleno viço, junto ao famoso lago circular da ilha (5-6). Aqui a epifania do deus, desencadeada pela sua vinda ao mundo, faz expandir o foco da narrativa, que assume traços cósmicos. Nascido Apolo, todo o céu (πᾶς… πόλος οὐράνιος 7) se compraz, o éter (αἰθήρ 8) contém as suas rajadas, as vagas de Nereu (Νηρέως… οἶδμα 9) serenam, bem como o Oceano (᾽Ωκεανός 9). Trata-se de uma característica típica da epifania divina, o momento de silêncio que lhe segue.[323] Tal ocorre também ao cabo dos abalos provocados no cosmos pelo nascimento de Atena em um dos *Hinos Homéricos* a ela dedicados (nº 28):

μέγας ἐλελίζετ᾽ Ὄλυμπος
δεινὸν ὑπὸ βρίμης Γλαυκώπιδος, ἀμφὶ δὲ γαῖα
σμερδαλέον ἰάχησεν, ἐκινήθη δ᾽ ἄρα πόντος
κύμασι πορφυρέοισι κυκώμενος, ἔσχετο δ᾽ ἅλμη
ἐξαπίνης· στῆσεν δ᾽ ῾Υπερίονος ἀγλαὸς υἱός
ἵππους ὠκύποδας δηρὸν χρόνον εἰσότε κούρη
εἵλετ᾽ ἀπ᾽ ἀθανάθων ὤμων θεοείκελα τεύχη
Παλλὰς ᾽Αθηναίη· γήθησε δὲ μητίετα Ζεύς.

[322] Sobre o festival, ver Nilsson (1955), vol. 2, 84ss., Deubner (1932), 203s., Tracy (1975) , Furley–Bremer (2001), vol. 1, 132s., e Rutherford (2004), 76-9.
[323] Cf. Pfister (1924), 318.

(Um tremor imenso correu o Olimpo frente ao poder da deusa de olhos cinzas, a terra ressoou terrivelmente de fora a fora, e o mar agitou-se na confusão de ondas revoltas. Mas de repente as águas detiveram-se, e o filho do esplêndido Hipérion conteve os seus cavalos de pés ligeiros por muito tempo, até que a virgem, Palas Atena, tirou a armadura divina dos seus ombros imortais, e Zeus perspicaz alegrou-se.)

Mal vem à luz, Atena desencadeia uma reação em cadeia que se alastra pelos quadrantes do mundo. O Olimpo treme, a terra ressoa, o mar revolve-se – mas súbito as águas serenam e os corcéis de Hélio estacam passo. Os *enjambements* dos versos 9-13 imprimem dinâmica ao relato, as palavras que fecham o hexâmetro explicitam o sentido descendente que assume o movimento, que se propaga do Olimpo até as águas do mar passando pela terra, difundindo-se por todo o universo: ῞Ολυμπος# 9 → γαῖα# 10 → πόντος# 11 → ἅλμη# 12. Os verbos do verso 11, adjacentes à cesura trocaica e unindo em quiasma as duas orações que regem (ἰάχησεν ‖ ἐκινήθη ‘ressoou agitou-se’), opõem-se com eficácia aos dois verbos seguintes que barram o movimento, situados um após a diérese bucólica do verso 12 (‖ ἔσχετο δ’ ἅλμη ‘detiveram-se as águas’), outro no início de frase após *enjambement*: 13 #—◡◡—| στῆσεν δ’... ‘conteve’. Em Limênio a epifania divina difunde-se igualmente do alto para baixo, do eixo celeste até o oceano passando pelo éter e as ondas de Nereu. Lá e cá o resultado é o silêncio reverencial dos próprios elementos naturais.

No *Hino Homérico a Atena*, esse resultado é tanto mais marcante devido a fatores formais. O poema consta de 18 versos; na primeira parte (1-9a), antes de narrar os reflexos que o nascimento de Atena causa no universo, o poeta relata esse próprio nascimento em duas seções cuidadosamente demarcadas:

Παλλάδ’ ᾽Αθηναίην κυδρὴν θεὸν ἄρχομ’ ἀείδειν
γλαυκῶπιν πολύμητιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν
παρθένον αἰδοίην ἐρυσίπτολιν ἀλκήεσσαν
Τριτογενῆ, τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεὺς
σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς, πολεμήϊα τεύχε’ ἔχουσαν
χρύσεα παμφανόωντα· σέβας δ’ ἔχε πάντας ὁρῶντας
ἀθανάτους· ἡ δὲ πρόσθεν Διὸς αἰγιόχοιο
ἐσσυμένως ὤρουσεν ἀπ’ ἀθανάτοιο καρήνου
σείσασ’ ὀξὺν ἄκοντα·

‘Primeiro eu canto Palas Atena, deusa gloriosa, de olhos cinzentos, engenhosa e de coração implacável, virgem venerável, salvadora da cidade, robusta, Tritogênia, a quem

Zeus perspicaz ele mesmo deu à luz da sua augusta cabeça, trajando ela armadura de batalha dourada, resplandecente: todos os imortais assistiram com espanto quando diante de Zeus que detém a égide ela pulou veloz da sua cabeça imortal brandindo sua lança afiada.'

Começo e fim da primeira dessas seções são delimitados pelos dois atores principais da narrativa, Atena e Zeus: #Παλλάδ' ᾽Αθηναίην 1 – μητίετα Ζεύς# 4; é da sua cabeça que ela vem ao mundo, e ela, a cabeça divina de Zeus, ganha destaque no início e fim de quatro outros versos: #σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς (5) – ἀπ' ἀθανάτοιο καρήνου# (8). Do alto da cabeça, palavra que conclui o hexâmetro, passa-se então ao Olimpo no fecho do verso seguinte (9 ῞Ολυμπος#, citado acima), que inaugura o movimento descendente até as águas do mar. O Olimpo, note-se, ponto culminante do qual se irradiam as reações da natureza ao seu nascimento, situa-se no exato centro do hino. E Palas e Zeus, que marcam respectivamente início e fim da primeira seção (1-4), unem-se como fecho da parte narrativa, antes dos versos finais (17-8) que compõem a despedida formular à deusa:

1	#Παλλάδ' ᾽Αθηναίην…
…	
4	… μητίετα Ζεύς#
…	
16	#Παλλὰς ᾽Αθηναίη… …μητίετα Ζεύς#

Zeus e Atenas, além disso, aproximam-se em virtude dos seus epítetos, Zeus μητίετα 'perspicaz' e Atena πολύμητις (2) 'engenhosa'.[324]

Mas voltemos ao peã de Limênio. Ao nascimento de Apolo segue então a sua viagem de Delos à Ática em nosso peã (11-17a). Lá ele é recebido ao som da flauta líbia (13) e da música local, em contraste com o silêncio anterior, e um eco latente na pedra ressoa – ressoa, obviamente, ao peã ou refrão peânico entoado pela gente de Atenas.[325]

---

[324] Cf. Fröhder (1994), 225: "Am Anfang und Ende seines erzählenden Teils preist er [o poeta] den Göttervater als μητίετα Ζεύς (4 u. 16), beläßt es jedoch nicht bei dieser Einrahmung des Mittelteils, sondern ehrt auch Athena gleich zu Beginn des Hymnus mit dem entsprechenden schmückenden Beiwort πολύμητις. [...] Durch diesen geschickten Umgang mit zwei preisenden Epitheta, die der Rhapsode an prägnanten Stellen des Hymnus einsetzt, läßt er Athena πολύμητις zur ebenbürtigen Tochter des μητίετα Ζεύς werden".

[325] Pöhlmann (1970) completa o verso 15 (correspondente ao seu verso 17) com o refrão: …ἀχ[ώ παιὰν ἰὲ παιάν]. Rutherford (2001), 35 n.47, sugere que "Eco" interpela Apolo como ἰὴ πάϊ 'iê menino'. Já Furley–Bremer (cuja edição eu sigo) preferem não restituir o refrão (…ἀχ[ώ.]).

Pelo menos isso é o que resta claro do *aition* que preenche os versos seguintes (17b-20): nele é fornecida a razão pela qual o povo ateniense chama Apolo de Peã – o povo ateniense e, mais especificamente, os Cantores de Dioniso ou Tekhnītai de Baco (19-20), grupo que se incumbe, no presente momento, de celebrar o deus em canto no festival de Delfos.

ἀνθ’ ὧν ἐκείνας ἀπ’ ἀρ-
χᾶς Παιήονα κικλήισκ[ομεν ἅπας] λᾳὸς αὐτ[ο]χθόνων
ἠδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλὴ[ξ ἑσμὸς ἱ]ε-
ρὸς Τεχνιτῶν ἔνοικος πόλει Κεκροπίαι.

‘Desde então nós, toda a população nativa de Atenas, clamamos ao deus Peã, tal como faz a companhia sagrada dos Cantores de Baco fulminados pelo tirso e que habita a cidade de Cécrops.’

O *aition*, como aliás todo *aition*, estabelece uma ligação entre passado e presente, ou antes, diz como práticas presentes resultam de fatos passados:[326] no nosso caso, como Apolo ainda é chamado de Peã por ter sido recebido em terras áticas ao som do peã ou do refrão peânico após o seu nascimento em Delos.[327] Fecha-se assim o círculo e a narrativa torna ao momento presente do qual partira. Às Musas pede-se que venham a *este* Monte Parnaso onde ocorre a celebração para que cantem Apolo, a quem Leto deu à luz e cujo nascimento silenciou céu, terra e mar. De Delos Apolo transita diretamente para a Ática, onde é recebido com festa ao som de peãs pelo povo nativo e pela companhia de cantores que o celebra agora, no monte Parnaso, por ocasião do festival Puthais.

[326] Hopkinson (1984b), 141: “Aetiologizing, especially in mythological contexts, was more than a learned game: it provided a link between past and present highly valued in Greek society. Within a hymn, its importance is even greater: aetiology points to visible manifestations of divine activity, rationalizes ritual, accounts comfortably for existence, dispels doubts by producing final causes; its deep appeal should not be underestimated”. Cf. ainda Hunter (1996), 52: “[…] hymns look to the past for the validation of the present order; the linking of the past to the present is not only a central structuring mode of such poems, but also to some extent their very purpose”.

[327] Atenas, da qual os Tekhnītai são representantes oficiais, assume especial relevo nesse relato por ser nela que tem origem o nome “Peã” relacionado a Apolo, e não em Delfos. Cf. Rutherford (2001), 35: “Note that, according to Limenios, Apollo receives the name ‘Paieon’ before he reaches Delphi, so that the Pythoctonia aetiology is pre-empted”. O “nexo ateniense” já havia sido sugerido versos antes (6), quando da narrativa do parto de Leto, durante o qual ela apóia-se numa oliveira, e não numa palmeira, como tradicionalmente ocorre (cf. *Hino Homérico a Apolo*, 117). Cf. Vamvouri (1998), 51: “Qui dit olivier dit Athéna et donc Athènes, la cité protégée de la déesse”, e Furley–Bremer (2001), vol. 2, 95.

(1-5a)	presente (Musas)
(5b-10)	passado (nascimento)
(11-17a)	passado (viagem)
(17b-20)	presente (*aition*)

Os dois versos seguintes (20-1) servem tanto de conclusão a essa primeira parte quanto de introdução à parte seguinte. De um lado, esses versos inauguram uma seção na qual o poeta deixa de referir-se à divindade louvada na terceira pessoa ("Er-Stil") e passa a interpelá-la diretamente ("Du-Stil"), e assim prossegue até o final da composição.[328] De outro, o poeta retoma o pedido antes dirigido às Musas para que Apolo venha até *esse* Monte Parnaso onde transcorre o culto, unindo, por assim dizer, as duas pontas da obra: Ἴτ' ἐπί… τάνδε Παρνασίαν 'vem até esse Monte Parnaso' (1) ~ βαῖν' ἐπί… τάνδε Παρνασσίαν 'vem a esse Monte Parnaso' (20-1). No entanto, do verso 23 em diante Limênio abandona o tempo presente e torna ao passado da narrativa.

Tal narrativa desdobra-se por sua vez em duas etapas, uma referente ao passado mítico (23-30), outra ao passado histórico (31-3). Enquanto lança as fundações do seu templo oracular, Apolo, a cabeça coroada com a guirlanda de louros, desafia o portento nascido da terra, Píton (23-5). O deus o mata a flechadas, como também a Títios (se aceitarmos a conjetura oferecida por Moens para o verso 27), quando este tentou violentar Leto. Do mito o poeta transita para a história e narra em seguida a derrota do exército gaulês (31-2 ὁ βάρβαρος ἄρης) ocorrida cerca de 150 anos antes e ainda viva na memória. Em 278 a.C., um destacamento celta sob o comando de Breno invadiu a Fócida na tentativa de pilhar o oráculo délfico. Sua tentativa foi frustrada por um regimento liderado pelos etólios, mas ficou na história como uma vitória pessoal de Apolo, que teria descido do céu, deslocado uma rocha sobre os gauleses e sobre eles lançado uma feroz tempestade de granizo.[329]

Terminado o relato, o poeta avança para o pedido propriamente dito, retornando assim ao tempo presente no prosódio (34-47). Nele se pede que Apolo, com a ajuda de Ártemis e Leto, salve a cidade de Atenas (34-5), mantenha longe do perigo os cidadãos de Delfos (39-40) e venha com benevolência até os cantores de Baco (42-3), além de dar

[328] Moens (1930) sugere uma divisão estrófica da obra na qual os versos 21-2 marcam o início da segunda tríade.
[329] Cf. Paus. 10.15,2; 16,4; 18,7; 22-4.

força ao exército romano (44-7). A referência aos Tekhnītai de Dioniso no final do hino faz eco a alusão semelhante no fim da primeira parte (19-20), na qual, também lá, a auto-identificação dos τεχνῖται marca o termo do percurso que coduz do passado ao presente:

(21-22)	presente (pedido)
(23-30)	passado (mito)
(31-33)	passado (história)
(34-47)	presente (pedido)

Na primeira parte (1-20) certa ênfase foi dada ao aspecto espacial, não só pela ressonância causada no cosmos com o nascimento de Apolo, mas sobretudo pela progressão divina de Delos a Atenas até chegar definitivamente a Delfos[330] nos versos 21-2, que agem como uma dobradiça no poema. Já na segunda parte (21-47) o acento desloca-se para o aspecto temporal, uma vez estabelecido Delfos como o palco das ações. Mito e história fornecem a matéria para o poeta formular o seu pedido. Em ambas as partes, no entanto, o presente alterna-se com o passado e imprime uma dinâmica peculiar ao hino.

3.1.2 Acontecimento único – atividade atemporal: Hesíodo, *Teogonia* (1-115)

A alternância de dois momentos contrastantes pode assumir formas análogas para conferir estrutura à obra. Não apenas a oposição entre passado e presente, mas ainda entre acontecimento único e atividade atemporal é capaz de, em sua sucessão, dotar o hino de um sentido específico. Vejamos como isso se dá no proêmio da *Teogonia* de Hesíodo (1-115).

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν,
αἵ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε,
καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἁπαλοῖσιν
ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·
καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χρόα Περμησσοῖο
ἢ 'Ιππου κρήνης ἢ 'Ολμειοῦ ζαθέοιο
ἀκροτάτωι Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο,
καλοὺς ἱμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
ἔνθεν ἀπορνύμεναι κεκαλυμμέναι ἠέρι πολλῶι

[330] Rutherford (2004), 81, nota que a segunda parte da viagem de Apolo (de Atenas a Delfos) corresponde precisamente à *theōria* que os *Tekhnītai* acabaram de empreender.

ἐννύχιαι στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ἱεῖσαι,
ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην
Ἀργείην, χρυσέοισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν,
κούρην τ' αἰγιόχοιο Διὸς γλαυκῶπιν Ἀθήνην
Φοῖβόν τ' Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν
ἠδὲ Ποσειδάωνα γαιήοχον ἐννοσίγαιον
καὶ Θέμιν αἰδοίην ἑλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην
Ἥβην τε χρυσοστέφανον καλήν τε Διώνην
Λητώ τ' Ἰαπετόν τε ἰδὲ Κρόνον ἀγκυλομήτην
Ἠῶ τ' Ἠέλιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην
Γαῖάν τ' Ὠκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν
ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων.
αἵ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
"ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἷον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι."
ὣς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι,
καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασαι, θητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.
ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρῦν ἢ περὶ πέτρην;
τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταί Διὶ πατρὶ
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
εἴρουσαι τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
φωνῇ ὁμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
ἐκ στομάτων ἡδεῖα· γελᾶι δέ τε δώματα πατρὸς
Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὀπὶ λειριοέσσηι
σκιδναμένηι, ἠχεῖ δὲ κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου
δώματά τ' ἀθανάτων· αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἱεῖσαι
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῇι
ἐξ ἀρχῆς, οὓς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρὺς ἔτικτεν,
οἵ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἐάων·
δεύτερον αὖτε Ζῆνα θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,
[ἀρχόμεναί θ'ὑμνεῦσι θεαὶ † λήγουσαί τ' ἀοιδῆς,]
ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος·
αὖτις δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων
ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.
τὰς ἐν Πιερίηι Κρονίδηι τέκε πατρὶ μιγεῖσα
Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,
λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων.

ἐννέα γάρ οἱ νύκτας ἐμίσγετο μητίετα Ζεὺς
νόσφιν ἀπ' ἀθανάτων ἱερὸν λέχος εἰσαναβαίνων·
ἀλλ' ὅτε δή ῥ' ἐνιαυτὸς ἔην, περὶ δ' ἔτραπον ὧραι
μηνῶν φθινόντων, περὶ δ' ἤματα πόλλ' ἐτελέσθη,
ἡ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας, ὁμόφρονας, ἦισιν ἀοιδὴ
μέμβλεται ἐν στήθεσσιν, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,
τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόεντος Ὀλύμπου·
ἔνθά σφιν λιπαροί τε χοροὶ καὶ δώματα καλά,
πὰρ δ' αὐτῆις Χάριτές τε καὶ Ἵμερος οἰκί' ἔχουσιν
ἐν θαλίηις· ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἱεῖσαι
μέλπονται, πάντων τε νόμους καὶ ἤθεα κεδνὰ
ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ἱεῖσαι.
αἳ τότ' ἴσαν πρὸς Ὄλυμπον, ἀγαλλόμεναι ὀπὶ καλῆι,
ἀμβροσίηι μολπῆι· περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα
ὑμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει
νισομένων πατέρ' εἰς ὅν· ὁ δ' οὐρανῶι ἐμβασιλεύει,
αὐτὸς ἔχων βροντὴν ἠδ' αἰθαλόεντα κεραυνόν,
κάρτει νικήσας πατέρα Κρόνον· εὖ δὲ ἕκαστα
ἀθανάτοις διέταξε νόμους καὶ ἐπέφραδε τιμάς.
ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,
ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι,
Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλειά τε Μελπομένη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε
Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων.
ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
ὅντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο
γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων,
τῶι μὲν ἐπὶ γλώσσηι γλυκερὴν χείουσιν ἐέρσην,
τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα· οἱ δέ νυ λαοὶ
πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
ἰθείηισι δίκηισιν· ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων
αἶψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·
τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὕνεκα λαοῖς
βλαπτομένοις ἀγορῆφι μετάτροπα ἔργα τελεῦσι
ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐτέεσσιν·
ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὡς ἱλάσκονται
αἰδοῖ μειλιχίηι, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι.
τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.
ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,
ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ὄλβιος, ὅντινα Μοῦσαι
φίλωνται· γλυκερή ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή.
εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῶι
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν,

αἶψ’ ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τί κηδέων
μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.
χαῖρετε τέκνα Διός, δότε δ’ ἱμερόεσσαν ἀοιδήν·
κλείετε δ’ ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων,
οἳ Γῆς ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
Νυκτός τε δνοφερῆς, οὓς θ’ ἁλμυρὸς ἔτρεφε Πόντος.
εἴπατε δ’ ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γένοντο
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος οἴδματι θυίων
ἄστρά τε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν·
[οἵ τ’ ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἐάων·]
ὥς τ’ ἄφενος δάσσαντο καὶ ὡς τιμὰς διέλοντο,
ἠδὲ καὶ ὡς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὄλυμπον.
ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι
ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἴπαθ’, ὅτι πρῶτον γένετ’ αὐτῶν.

(A partir das Musas do Hélicon comecemos o nosso canto, as quais freqüentam a grande e sagrada montanha do Hélicon, e dançam com pés macios ao redor da fonte violeta e do altar do poderoso filho de Cronos. [5] E após banharem a sua delicada pele no Permessos, ou na Fonte do Cavalo, ou no sagrado Olmêios, no cume do Hélicon elas fazem as suas danças, belas e adoráveis, ao ritmo de passos lépidos. De lá elas seguem, veladas em espessa névoa, [10] e andam à noite, declamando em bela voz, cantando Zeus que porta a égide e a senhora Hera de Argos, que caminha com sandálias de ouro, e a filha de Zeus que porta a égide, Atena de olhos cinzentos, e Febo Apolo, e Ártemis a arqueira, [15] e Posêidon cuja carruagem é a terra e que a terra sacode, e a sagrada Têmis, e Afrodite de cílios recurvos, e Hebe do diadema dourado, e a bela Dione, Leto, Iapeto e Cronos das maquinações tortuosas, a Aurora, o grande Sol e a Lua brilhante, [20] a Terra, o grande Oceano e a Noite escura e o restante da sagrada família dos imortais que são para sempre. E certa vez elas ensinaram a Hesíodo o belo cantar, enquanto ele pastoreava as suas ovelhas sob o sagrado Hélicon. Eis o que as deusas me disseram primeiro, [25] as Musas Olímpicas, filhas de Zeus que porta a égide: “Pastores que acampam em solo agreste, vergonha que sois, meras barrigas: sabemos contar muitas mentiras que soam como verdades, mas sabemos cantar a realidade quando queremos”. Assim disseram as filhas do poderoso Zeus, cujas palavras são seguras, [30] e deram-me um ramo de loureiro verdejante para arrancar as folhas e usar como cetro, objeto admirável, e insuflaram em mim uma voz maravilhosa, para que celebrasse as coisas do futuro e do passado, e ordenaram-me que cantasse a família dos bem-aventurados que são para sempre, e que cantasse sempre elas próprias em primeiro e último lugar.
[35] Mas que faço eu às voltas com árvore e pedra? Eia, a partir das Musas comecemos, as quais com o seu canto deleitam o poderoso espírito de Zeus pai no Olimpo ao narrarem as coisas do presente e do futuro e do passado, as vozes em uníssono, as palavras fluindo doces, sem cansar, [40] das suas bocas; os aposentos do seu pai, Zeus que troveja alto, deleitam-se com a voz clara que se espalha, e a crista do nevoento Olimpo ecoa, e as mansões dos deuses. Declamando em voz imortal elas primeiro celebram em sua canção a augusta família dos deuses, [45] do início, aqueles que a Terra e o vasto Céu conceberam, e os deuses que deles nasceram, dispensadores de dádivas. Em segundo lugar elas cantam Zeus, pai dos deuses e dos homens, o quanto ele é superior aos demais

deuses em força e sublime em poder. [50] E em seguida, ao cantarem a família dos homens e dos poderosos Gigantes elas deleitam o espírito de Zeus no Olimpo, essas Musas Olímpicas, filhas de Zeus que porta a égide.
Elas nasceram em Piéria, da união entre Memória, rainha dos contrafortes de Elêuterai, e o pai, filho de Cronos – [55] oblívio dos males e trégua das preocupações. Nove noites o perspicaz Zeus deitou-se com ela, subindo em seu leito sagrado longe dos imortais. E quando chegou a hora, à medida que os meses minguavam e as estações giravam, e a longa seqüência de dias completou-se, [60] ela deu à luz nove filhas – um único espírito em todas elas, os despreocupados corações em seus peitos devotados à canção –, bem perto do pico mais alto do nevoento Olimpo.
Lá elas têm o seu cintilante local de dança e as suas belas mansões, ao lado delas habitam as Graças e o Desejo, [65] em festa. Adorável é o som que elas produzem das suas bocas ao cantar e celebrar as ordens e os bons costumes de todos os imortais, declamando em voz adorável.
Elas dirigiram-se então ao Olimpo, exultantes em suas belas vozes, em seu canto imortal. A terra negra ecoou ao redor [70] enquanto cantavam, e dos seus pés ergueu-se um adorável estampido ao dirigirem-se à casa do seu pai. Ele reina no céu, dele são o trovão e o raio fumegante, tendo vencido em força seu pai Cronos; ele determinou aos imortais cada uma das regras, em detalhes, e designou-lhes os privilégios. [75] Isso é o que cantaram as Musas, que habitam o Olimpo, as nove filhas nascidas do poderoso Zeus, Clio e Euterpe e Tália e Melpômene, Terpsícora e Érato e Polínia e Urânia e Calíope, que é líder entre todas elas; [80] isso porque ela cuida até dos reis augustos.
Quem quer que as filhas do poderoso Zeus privilegiam entre os reis que Zeus favorece, e para quem voltam os seus olhos ao nascerem, na língua dele vertem doce orvalho, e da boca dele as palavras fluem melífluas; e todo [85] o povo dirige-lhe a vista quando ele decide o que deve vigorar mediante os seus juízos corretos. Sua palavra é segura, e habilmente ele põe termo rápido até mesmo a uma grande disputa. Eis por que há reis prudentes: quando as pessoas são prejudicadas em seus negócios, eles as compensam [90] com facilidade, persuadindo-as com suaves palavras. Quando ele mistura-se à gente reunida, buscam seu favor com dócil reverência, como se ele fosse um deus, e ele sobressai entre a multidão.
Tal é a dádiva sagrada das Musas aos homens.
Pois é graças às Musas e a Apolo que atira longe [95] que os homens são cantores e citaristas na terra, mas graças a Zeus que são reis: feliz daquele que é benquisto das Musas – da sua boca flui doce a voz. Embora o coração de alguém definhe com a tristeza de uma perda recente, se um cantor, [100] servo das Musas, canta os célebres feitos de homens do passado e dos deuses bem-aventurados que habitam o Olimpo, logo ele esquece os seus pesares e não pensa mais nas agruras familiares, rapidamente distraído pelas dádivas divinas.
Salve, filhas de Zeus, e concedei-me um canto deleitável. [105] Celebrai a família sagrada dos imortais que são para sempre, aqueles que nasceram da Terra e do Céu estrelado e da Noite escura e aqueles que o Mar salobro criou; narrai como os deuses e a terra surgiram em primeiro lugar, e os rios e o mar sem fim com as suas vagas furiosas [110] e as estrelas brilhantes e o vasto firmamento acima; e como eles partilharam os seus bens e como dividiram os seus privilégios, e como em primeiro lugar apoderaram-se das

numerosas escarpas do Olimpo. Narrai-me isso desde o início, Musas que habitam o Olimpo, [115] e dizei o que entre elas veio primeiro.)

O hino às Musas que consta do proêmio da *Teogonia* de Hesíodo, assim como o hino a Zeus que inaugura os *Trabalhos e os Dias*, são, como se sabe, hinos compostos desde o início em conjunto com as obras que prefaciam, ao contrário dos *Hinos Homéricos*, cuja récita costumava preceder poemas épicos como a *Ilíada* e a *Odisséia*, dos quais a tradição manuscrita não preservou os hinos introdutórios. Inicia o nosso hino às Musas com uma descrição de algumas das suas atividades características (1-21): elas cantam e dançam em horas noturnas no Monte Hélicon. Alguns críticos, perplexos com os verbos no tempo passado entre os versos 7-10 – e sobretudo com o imperfeito στεῖχον (10) –, negam que se trate de uma cena recorrente, que se repita indefinidamente no dia-a-dia das divindades.[331] A combinação de verbos no presente (ὀρχεῦνται 4) , imperfeito (στεῖχον 10) e aoristo (ἐνεποιήσαντο 7, ἐπερρώσαντο 8) é peculiar, mas não única. A mesma seqüência ocorre em outra passagem cuja explicação já fez correr muita tinta por parte da crítica: a abertura do *Hino Homérico a Apolo*.

Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο,
ὅν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα·
καί ῥά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπὶ σχεδὸν ἐρχομένοιο
πάντες ἀφ' ἑδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.
Λητὼ δ' οἴη μίμνε παραὶ Διὶ τερπικεραύνωι,
ἥ ῥα βιόν τ' ἐχάλασσε καὶ ἐκλήϊσε φαρέτρην,
καί οἱ ἀπ' ἰφθίμων ὤμων χείρεσσιν ἑλοῦσα
τόξον ἀνεκρέμασε κτλ.

'Que eu me lembre e não me esqueça de Apolo que atira longe, diante da chegada de quem tremem os deuses na casa de Zeus. Todos se erguem num pulo dos seus assentos quando ele distende o seu arco brilhante. Somente Leto permanece ao lado de Zeus cuja diversão é o raio; ela afrouxa-lhe o arco e fecha-lhe a aljava, e após retirar o arco dos seus ombros fortes ela os pendura...'

Aqui também formas verbais no presente (τρομέουσιν 2, ἀναΐσσουσιν 3, τιταίνει 4) são sucedidas por um imperfeito (μίμνε 5) e demais aoristos (ἐχάλασσε 6, ἀνεκρέμασε 8 etc.). Mas como justificá-los? O presente sugere uma ação corriqueira, que

[331] Janko (1981), 20s., afirma por exemplo: "The past tenses in 7-10 are required by the fact that they [as Musas] cannot always be singing this particular song. […] Thus I do not accept West's assertion (ad. loc.) that these past tenses are timeless […]".

faz parte da rotina divina; o aoristo conjugado com o imperfeito, uma ação única. Terá sido inadvertência do poeta que, tendo iniciado a narrativa de atividades rotineiras, deu-se conta a meio caminho de que impossível seria conceber a ação como freqüente – os deuses, salvo melhor juízo, não se ergueriam assustados a cada vez que Apolo fizesse o seu ingresso na casa de Zeus[332] – e julgou melhor alterar o tempo verbal para o passado?

A solução do problema parece ter sido descoberta por Martin West em um breve artigo no qual sustenta que o imperfeito utilizado nessas passagens e noutras análogas – um imperfeito sempre sem aumento, precedido de verbos no presente – é uma relíquia de uma forma verbal indo-européia: o injuntivo. Trata-se de uma forma sem aumento derivada dos temas presente e aoristo com terminações secundárias, neutra com relação a tempo e modo.[333] Segundo West, formas injuntivas de tema presente (ou imperfeitos sem aumento) são usadas para "descrever atividades habituais (atemporais) dos deuses ou demais seres sobrenaturais".[334] Esse é um uso semelhante ao verificado no Rig Veda, o que sugere o arcaísmo da forma. Ou seja, o injuntivo nessas passagens, assim como as demais formas pretéritas empregadas ao seu lado,[335] não são índice de uma ação ocorrida no passado, mas significam antes um fato atemporal, seja ele uma atividade característica, como é mais comum (este é o caso do proêmio à *Teogonia* de Hesíodo), seja uma ação divina única (como no início do *Hino Homérico a Apolo*).[336]

Após essa descrição introdutória das atividades habituais da Musa no Monte Hélicon, Hesíodo transita para a narrativa da sua consagração como poeta pelas Musas

---

[332] Contra, Clay (1989), 29: "[…] the opening scene in the *Hymn to Apolo* portrays *both* the first epiphany of the god […] *and* his eternally repeated entrance into his father's house".
[333] West (1989). Cf. ainda Kiparsky (1968), esp. 35-41, Clay (1997), 494, e Bakker (2002), esp. 73-7. Sobre o injuntivo no Rig Veda, ver Renou (1928), Hoffmann (1967) e Kiparsky (2005).
[334] West (1989), 135. "Only in the special context of poetry about the gods and their typical activities did the present-stem injunctive, or augmentless imperfect, survive in occasional use into historical times" (137).
[335] Nos primeiros 44 versos do *Hino Homérico a Afrodite*, por exemplo, também eles voltados à exposição de fatos atemporais, o tempo presente alterna com o perfeito e o aoristo.
[336] Cf. Faulkner (2005), 56: "[…] one might say 'omnitemporal' rather than 'timeless', as the question of time is not altogether absent in these propositions". Quanto aos aoristos no contexto do louvor hínico em geral, afirma o autor que eles conferem "some historic reference to what is essentially a statement of permanent fact" (57). Cf. ainda Sicking (1991). Já sobre o uso do imperfeito (com aumento) para expressar "a timeless statement" a respeito da existência de certa entidade, cf. Hooker (1992), esp. 64-5. Em apoio à sua tese, Hooker cita este verso da Ilíada, referente a Atena (B 448): τῆς ἑκατὸν θύσανοι παγχρύσεοι ἠερέθοντο 'da qual [ou seja, da égide] agitam-se cem borlas todo douradas'. Contra Aristarco, que corrige a forma verbal para o presente (ἠερέθονται), ele defende a versão dos manuscritos e vê na forma do imperfeito "an allusion to a timeless attribute of the goddess" (64). Cf. também Koller (1951) e McKay (1986).

(22-35). O início da sua famosa *Dichterweihe* é marcado pelo relativo seguido de ποτε (αἵ νύ ποθ' 22) sinal de que deixamos a esfera das atividades típicas para ingressar no relato de um acontecimento único e pontual no qual elas estiveram envolvidas.[337] A epifania delas a Hesíodo, na qual ordenam ao poeta que cante a família dos deuses e elas próprias no início e no fim, conclui-se abruptamente com o verso 35, ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρῦν ἢ περὶ πέτρην; 'Mas que faço eu às voltas com árvore e pedra?'.[338] Tornam então os versos seguintes (36-52) às ações habituais das Musas: elas cantam para Zeus no Olimpo.

Trata-se de um recomeço, que faz eco ao verso inaugural (Μουσάων ἀρχώμεθα 36 ~ Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' 1) e retoma o tema da atividade típica. Lá e cá, como é natural, as Musas cantam,[339] lá e cá a descrição tem início com relativos (αἵ 2 ~ ταί 36), mas agora começo e fim da seção são claramente delimitados por meio de uma repetição que se aproxima de um quiasma:

36 τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταί Διὶ πατρὶ
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου

ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
52 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο

Friedländer[340] chama esses dois últimos versos de "dobradiça" cujo propósito é possibilitar a transição para a seção seguinte (53-62), que outra vez abandona a descrição dos atributos típicos das deusas e retorna à narrativa de uma ocorrência única – a história do seu nascimento no Olimpo. Também aqui a nova seção é inaugurada por um relativo (τάς 53), e mesmo nela a relação habitual das Musas com o canto é mencionada em uma frase cuja moldura constitui o acontecimento único do nascimento:

60 ἡ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας, ὁμόφρονας, ἧισιν ἀοιδὴ
μέμβλεται ἐν στήθεσσιν, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,
τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόεντος Ὀλύμπου

[337] Cf. West (1966) ad 22: "the relative (demonstrative) and ποτε are characteristic of the transition to a historical digression in epic, as of that to the myth in choral lyric".
[338] Sobre tal expressão, cf. Janda (1997).
[339] Sobre o conteúdo do canto das Musas e a sua relação com o canto de Hesíodo, cf. Clay (1988).
[340] Friedländer (1914), 6: "Diese Verse dienen als Scharnir, das es ermöglichen soll, ein neues relativisch oder quasirelativisch eingeleitetes Stück, die Geburtsgeschichte, anzufügen".

‘ela (a Memória) deu à luz nove filhas – um único espírito em todas elas, os despreocupados corações em seus peitos devotados à canção –, bem perto do pico mais alto do nevoento Olimpo.’

Indicado o local onde nasceram, o poeta utiliza-o como gancho (ἔνθα… 64) para, mais uma vez, passar ao relato das suas ações habituais em uma breve seção (63-67). No Olimpo as Musas têm as suas moradas e vivem em festa, a cantar.

Outro relativo (αἳ τότ’ 68) marca então o retorno à narrativa, que dá seqüência à história do nascimento com a ascensão das deusas ao Olimpo.[341] Para lá elas seguem, já adivinhamos, a cantar e dançar – para a casa de Zeus. Zeus reina no céu empunhando trovão e raio, tendo imposto as suas ordens e repartido os privilégios entre os imortais (71-4). À primeira vista resvalamos aqui imperceptivelmente da narrativa à descrição, da ascensão das Musas ao fato estabelecido. Porém logo se esclarece que da narrativa ainda se trata: tudo isso é o que as Musas cantam em sua marcha montanha acima, é o conteúdo do seu canto (ταῦτ’ ἄρα Μοῦσαι ἄειδον… 75). Esse segmento (68-80) finda então com um catálogo de transição com o nome das Musas.[342]

Façamos um resumo esquemático do trajeto percorrido até aqui pelo poema, em sua alternância entre atividade típica das Musas (= descrição) e acontecimento singular (= narrativa) no qual elas tomam parte:

(1-21)	descrição (canto e dança no Hélicon)
(22-35)	narrativa (epifania a Hesíodo)
(36-52)	descrição (canto a Zeus no Olimpo)
(53-62)	narrativa (nascimento)
(63-67)	descrição (morada)
(68-80)	narrativa (ascensão ao Olimpo)

Da narrativa Hesíodo retorna então às ações da Musas e os seus efeitos nos versos seguintes (81-104), que narram o poder benéfico que elas exercem sobre reis e cantores. O fio da narrativa não é dos mais claros, as transições para o tema dos reis (80ss.) e dos

[341] A ascensão ao Olimpo de divindades recém-nascidas é tema típico dos *Hinos Homéricos*: cf. *HHom.Hermes* (nº 4), 322ss., *HHom.Afrodite* (nº 6), 15, *HHom.Pã* (nº 19), 42.
[342] Sobre o catálogo de nomes usado como transição, cf. Walcot (1966), 44.

cantores (94ss.) soam forçadas.[343] Friedländer[344] fornece um bom resumo da passagem: "O 'rei' a quem as deusas olham com favor durante o nascimento possui o poder da fala e dele faz uso nas disputas em praça pública. Essa é a dádiva das Musas, pois muito embora os cantores provenham de Apolo e das Musas e os 'reis' [não delas, mas] de Zeus, concedem as Musas [a todos, inclusive aos 'reis' que provêm de Zeus] o poder da palavra. [E tal é o poder das Musas:] Quando certa pessoa é assaltada por preocupações, o cantor a consola". É legítimo, no entanto, perguntar por que os reis são mencionados e a razão pela qual transita-se em seguida para os poetas.

Alguns críticos enxergam nessa seção do proêmio uma moldura que, juntamente com uma primeira parte (1-35), relata os efeitos das divindades sobre os mortais – primeiro sobre Hesíodo, depois sobre os reis e poetas em geral. O hino ostentaria assim uma estrutura tripartite balanceada, geométrica mesmo.[345] Outros já sugerem uma estrutura bipartite,[346] uma conjunção de dois hinos (1-35 e 36-104): um tradicional (o segundo), o outro inovador, com a consagração poética na qual Hesíodo refere-se a si próprio. Há também aqueles que, céticos quanto a um suposto esquema fixo adotado no proêmio, sustentam que o fio narrativo obedece basicamente a associações de idéias.[347]

Para justificar a menção a reis e poetas, parece-me que ainda vale a sugestão de West (proposta primeiro por Wade-Gery) sobre a ocasião na qual o poema foi composto. A *Teogonia*, ou uma versão dela, teria sido recitada nos jogos de Anfidamas na Cálcida,

---

[343] West (1966), 181: "Calliope is the most important of the Muses, because she has tutelage of kings. But for the rest of the section, the kings owe their advantages to the Muses as a body. At the end (94ff.) there is an even more awkward transition from kings to singers".
[344] Friedländer (1914), 10.
[345] Exemplos dessa corrente crítica: Walcot (1957), Schwabl (1963) e (1966), Minton (1970). Ver ainda Bradley (1966).
[346] Friedländer (1914), Janko (1981).
[347] Cf. Verdenius (1972). O perigo dessa hipótese, embora me pareça mais convincente que as anteriores, é enxergar uma associação de idéias em qualquer transição no texto, por mais abrupta que ela soe: fosse o texto diverso, dotado de outras transições, o crítico estaria igualmente habilitado a justificá-las como idéias livremente associadas. Não me convence a explicação de Verdenius sobre tal seqüência (259s.): "The movement of the Muses from Helicon to Olympus reminds him of the place where he had met them; the influence exercised by them on his own life induces him to describe their influence on the gods; the place of their main activity suggests their birth-place; the birth-place suggests the dwelling-place; the dwelling-place suggests their companions, and these suggest the quality of their voice; the later suggests a return to the description of their way to Olympus (68 ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι ~ 10 περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι); Olympus suggests Zeus, and Zeus suggests (1) the main subject of the *Theogony*, (2) the names of his children; the last name suggests the Muses' influence on kings; this influence manifests itself in the influence exercised by the kings on their audience; a similar influence is exercised by poets celebrating great men and the gods (100-1 κλεῖα… ὑμνήσει); Hesiod will now concentrate on celebrating the gods, for which he needs the help of the Muses (105 κλείετε)". Cf. ainda Verdenius (1960).

aos quais se faz alusão nos *Trabalhos e os Dias* (654-9).[348] Segundo West, a eulogia dos reis e os versos que lhe seguem (98-103) sobre a tristeza de uma perda recente (πένθος… νεοκηδέι θυμῶι) sugerem uma alusão especial a certo evento específico, no caso os jogos funerais de Anfidamas promovidos pelos seus filhos. Ou seja, essa seção do hino começa por descrever a ação das Musas no contato com os reis e termina por fechar o foco sobre o cantor, servo das Musas (Μουσάων θεράπων 100), e sobre a canção que, no *momento atual* (acontecimento único), ele entoa em homenagem ao finado rei na presença dos seus filhos. Tal canto é que lhes servirá de consolo.

(81-103) descrição → narrativa (reis e poetas → ocasião da *performance*)

Finalmente, em uma passagem de transição para a parte central da *Teogonia*, o poeta despede-se das Musas e lhes diz o que elas devem cantar (104-15).

Vemos assim que, no vaivém entre narrativa e descrição, o poema assume um movimento peculiar, cuja unidade é fornecida pelo tema do canto; este, como notamos, perpassa cada uma das seções alternadas. Louvando as Musas, Hesíodo – cujo nome pode estar relacionado à arte de cantar[349] – engrandece a si próprio, primeiro ao narrar a sua consagração como poeta, depois ao aludir em tom enaltecedor ao próprio canto que ele entoa naquele instante.

Verdenius,[350] ao final das suas notas sobre o hino às Musas, emite a opinião de que "a unidade do proêmio não reside na interdependência das suas partes, mas na continuidade do seu progresso". Ora, tentamos sugerir que é justamente na continuidade do seu progresso (na alternância entre narrativa e descrição) que o proêmio alcança, ao adotar o tema do canto como fio condutor, uma verdadeira unidade e interdependência das suas partes.

---

[348] West (1966), 44s.
[349] Cf. Bader (1992), esp. 115s. A autora sugere que o nome de Hesíodo, assim como o de Homero, não é um nome individual, é uma designação do poeta-cantor que ele confere a si mesmo. O nome, segundo ela, remonta à raiz *seh_2- 'ligar, atar', cuja relação com o fazer poético é extensa (veja artigo), acrescido de -οδος, na metáfora comum que faz da poesia uma via ("canto-caminho"). A forma primitiva seria *seh_2-*ti*-οδος. Sobre a metáfora do canto como caminho, cf. Becker (1937) e Durante (1976), 123-34.
[350] Verdenius (1972), 260.

3.1.3 Planos temporais no Rig Veda

A alternância entre dois planos temporais distintos, um atual e outro anterior, também é explorada para efeitos poéticos e religiosos em pelo menos dois hinos do Rig Veda, que comento brevemente. Trata-se, no primeiro caso, de uma alternância simples (presente-passado-presente), no segundo de uma alternância múltipla, como nos poemas gregos analisados acima. O primeiro é um hino a Uṣas, a Aurora (RV 7.76).

1 úd u jyótir amṛ́taṃ viśvájanyaṃ viśvā́naraḥ savitā́ devó aśret |
krátvā devā́nām ajaniṣṭa cákṣur āvír akar bhúvanaṃ víśvam uṣā́ḥ ||
2 prá me pánthā devayā́nā adṛśrann ámardhanto vásubhir íṣkṛtāsaḥ |
ábhūd u ketúr uṣásaḥ purástāt pratīcy ā́gād ádhi harmyébhyaḥ ||
3 tā́níd áhāni bahulā́ny āsan yā́ prācínam úditā sū́ryasya |
yátaḥ pári jārá ivācáranty úṣo dadṛkṣé ná púnar yatíva ||
4 tá íd devā́nāṃ sadhamā́da āsann ṛtā́vānaḥ kaváyaḥ pūrvyā́saḥ |
gūḷháṃ jyótiḥ pitáro ánv avindan satyámantrā ajanayann uṣā́sam ||
5 samāná ūrvé ádhi sáṃgatāsaḥ sáṃ jānate ná yatante mithás té |
té devā́nāṃ ná minanti vratā́ny ámardhanto vásubhir yā́damānāḥ ||
6 práti tvā stómair īḷate vásiṣṭhā uṣarbúdhaḥ subhage tuṣṭuvā́ṃsaḥ |
gávāṃ netrī́ vā́japatnī na uch$_a$ úṣaḥ sujāte prathamā́ jarasva ||
7 eṣā́ netrī́ rā́dhasaḥ sūnṛ́tānām uṣā́ uchántī ribhyate vásiṣṭhaiḥ |
dīrghaśrútaṃ rayím asmé dádhānā yūyám pāta svastíbhiḥ sádā naḥ ||

(1 Para o alto Savitṛ erigiu a luz imortal própria a todos os humanos, ele, o deus próprio a todos os homens de prol. / O olho dos deuses nasceu segundo a sua força de inspiração. A Aurora tornou manifesto o universo inteiro.
2 Os caminhos que levam aos deuses tornaram-se visíveis para mim, os (caminhos) impecáveis, munidos de bens [ou: preparados pelos deuses]. / O sinal luminoso da Aurora apareceu no oriente, ela veio ao nosso encontro vinda das suas habitações.
3 Numerosos, de fato, foram aqueles dias que (surgiram) outrora, ao erguer do sol, na seqüência dos quais tu te mostraste, / Aurora, aproximando-se como de um amante, não como alguém que se vai.
4 Eles eram de fato os comensais dos deuses, os poetas antigos votados à verdade. / Os pais descobriram a luz escondida; proferindo as fórmulas, eles engendraram a Aurora.
5 Reunidos em torno do local de encontro, eles estão de acordo, eles não se opõem obstáculos mútuos; / eles não violam as ordens dos deuses, (os pais? os Vasiṣṭhas?) impecáveis que se unem aos deuses.
6 Os Vasiṣṭhas invocam-te através dos seus cantos de louvor, ó bem-aventurada, eles que despertam na aurora, louvando-te. / Condutora de vacas, senhora dos prêmios, brilha para nós, Aurora bem-nascida, seja a primeira a despertar.
7 Eis a condutora de bens, de liberalidades, a Aurora que brilha é cantada pelos Vasiṣṭhas, / dando-nos a riqueza amplamente famosa. Vós, protegei-nos com bênçãos eternamente.)

Ao contrário dos vinte hinos dedicados à Aurora no Rig Veda, que obedecem em geral a uma seqüência cronológica pertinente à natureza da divindade – à noite segue-se a aurora, à aurora segue-se o sol[351] –, esse poema inova ao transitar do presente ao passado e do passado de volta ao presente. Estrofes 1-2, a exemplo de vários desses hinos, celebra a aparição da aurora no mesmo instante que o poema é entoado, e os verbos nela contidos são todos aoristos com aumento, próprios para designar o presente/passado imediato, como nota Jamison:[352] 1b *aśret* 'erigiu', 1c *ajaniṣṭa* 'nasceu', 1d *akar* 'tornou', 2a *aḍṛśran* 'tornaram-se visíveis', 2c *ábhūt* 'apareceu', 2d *ā́gāt* 'veio'. Já as estrofes 3-4 tornam ao passado mítico, o que se reflete nos seus verbos, quatro imperfeitos com aumento (3a/4a *āsan* 'foram/eram', 4c *avindan* 'descobriram', 4d *ajanayan* 'engendraram') e um perfeito (3d *dadṛkṣé* 'tu te mostraste'). Enfim, estrofes 5-7 contêm somente presentes do indicativo (5b *sáṃ jānate... yatante* 'estão de acordo... opõem', 5c *minanti* 'violam', 6a *ī́late* 'invocam', 7b *ribhyate* 'é cantada') e imperativos (6c *ucha* 'brilha', 6d *jarasva* 'desperta').

Trata-se, à primeira vista, de uma simples contraposição entre o passado mítico (estrofes 3-4) e o presente da celebração (estrofes 1-2 e 5-7), este último servindo de moldura ao primeiro. O contraste é sublinhado ainda pelo paralelismo na abertura das estrofes 3-4 (3a *tā́níd... āsan* 'aqueles foram de fato…' ~ 4a *tá íd... āsan* 'aqueles eram de fato…') e pela repetição de *ámardhantaḥ* 'impecáveis' (2b e 5b) nas estrofes contíguas. O quadro se complica, porém, quando passado e presente se fundem na estrofe 5. Menção é feita na estrofe 4 aos primeiros poetas (os "pais") e ao seu papel de destaque no mito de Vala; na estrofe 6, os protagonistas são os Vasiṣṭhas, autores do hino agora entoado; entre uma e outra, que marcam respectivamente o tempo passado e o presente do culto, insere-se – no presente do indicativo – uma estrofe cujo sujeito sintático é ambíguo, podendo acomodar tanto os Vasiṣṭhas, poetas atuais, quanto os pais do mito, poetas do passado. Mas ambos, note-se, ocupam-se da mesma tarefa, o que sugere uma aproximação dos pais mitológicos aos poetas que entoam o presente hino, sendo os últimos engrandecidos tacitamente no processo: os pais atuam na libertação original da aurora (4cd), mantida em

[351] Cf. Renou, *EVP* 3, 2: "La présence du phénomène naturel est mieux affirmée qu'un aucun autre ensemble hymnique du RV".
[352] Jamison (2007), 85s., que nota o esquema verbal do poema, a semelhança das aberturas das estrofes 3 e 4, a repetição de *ámardhantaḥ* (2b e 5d) e a estrutura "omphalos" do hino.

cativeiro por Vala, e o mesmo mito fornece o modelo para a regeneração diária da aurora, pela qual são responsáveis – através *desse* hino – os Vasiṣṭhas. Claramente repartidos segundo os tempos verbais das estrofes, passado e presente perdem assim suas fronteiras nítidas em proveito do presente do culto, que ganha a magnitude do passado mitológico.

Vejamos o segundo exemplo, de alternância múltipla, contido em um hino a Indra (RV 1.174).

1 tvā́ṃ rā́j$_{\bar{a}}$ $_{i}$nd$_{a}$ra yé ca devā́ rákṣā nṝ́n pāh$_{i}$ asura tvám asmā́n |
tvā́ṃ sátpatir maghávā nas tárutras t$_{u}$vā́ṃ satyó vásavānaḥ sahodā́ḥ ||
2 dáno víśa ind$_{a}$ra mṛdhrávācaḥ saptá yát púraḥ śárma śā́radīr dárt |
ṛṇór apó anavady$_{a}$ $_{\acute{a}}$rṇā yū́ne vṛtrám purukútsāya randhīḥ ||
3 ájā vṛ́ta indra śū́rapatnīr d$_{i}$yā́ṃ ca yébhiḥ puruhūta nūnám |
rákṣo agním aśúṣaṃ tū́rvayāṇaṃ siṃhó ná dáme ápāṃsi vástoḥ ||
4 śéṣan nú tá ind$_{a}$ra sásmin yónau práśastaye pávīravasya mahnā́ |
sṛjád árṇāṃs$_{i}$ áva yád yudhā́ gā́s tíṣṭhad dhárī dhṛṣatā́ mṛṣṭa vā́jān ||
5 váha kútsam ind$_{a}$ra yásmiñ cākán syūmanyū́ ṛjrā́ vā́tasy$_{a}$ $_{\acute{a}}$śvā |
prá sū́raś cakrā́ṃ vṛhatād abhī́ke $_{a}$bhí spṛ́dho yāsiṣad vájrabāhuḥ ||
6 jaghanvā́m̐ ind$_{a}$ra mitrérūñ codápravṛddho harivo ádāśūn |
prá yé páśyann aryamáṇaṃ sácāyós tváyā śūrtā́ váhamānā ápatyam ||
7 rápat kavír ind$_{a}$r$_{a}$ $_{a}$rkásātau kṣā́ṃ dāsā́yopabárhaṇīṃ kaḥ |
kárat tisró maghávā dā́nucitrā ní duryoṇé kúyavācam mṛdhí śret ||
8 sánā tā́ ta ind$_{a}$ra návyā ā́guḥ sáho nábho $_{\acute{a}}$viraṇāya pūrvī́ḥ |
bhinát púro ná bhído ádevīr nanámo vádhar ádevasya pīyóḥ ||
9 t$_{u}$vā́ṃ dhúnir ind$_{a}$ra dhúnimatīr ṛṇór apáḥ sīrā́ ná srávantīḥ |
prá yát samudrám áti śūra párṣi pāráyā turváśaṃ yáduṃ s$_{u}$astí ||
10 tvám asmā́kam ind$_{a}$ra viśvádha syā avṛkátamo narā́ṃ nṛpātā́ |
sá no víśvāsāṃ spṛdhā́ṃ sahodā́ vidyā́meṣáṃ vṛjánaṃ jīrádānum ||

(1 Tu, ó Indra, (és) rei (dos homens) e daqueles que (são) deuses; zela pelos senhores, ó Asura, tu, protege-nos! / Tu (és) senhor do que existe, bondoso, nosso salvador, tu o verdadeiro possuidor de bens, doador de força superior.

2 Tu reprimiste, ó Indra, as tribos de palavra hostil quando esmagaste as sete fortalezas outonais, o refúgio (deles). / Tu fizeste fluir as águas em torrentes, ó (deus) irrepreensível; tu entregaste Vṛtra ao jovem Purukutsa.

3 Conduze os exércitos, ó Indra, para quem (és) um senhor heróico, e aqueles com quem, ó (deus) de muitas invocações, (conquistarás) agora o céu. / Protege Agni, Aśúṣa, Tū́rvayāṇa, (tu que és) como um leão na casa, (protege) os ritos (executados) na alvorada!

4 Que eles repousem assim, esses (inimigos), ó Indra, num mesmo útero, para glória do raio-clava em sua grandeza! / Quando (Indra) fez fluir as correntes, as vacas, graças ao combate, ele montou nos dois alazães (e) com ousadia arrebatou os prêmios.

5 Conduze Kutsa, ó Indra, a quem te afeiçoaste, (atrela) os dois cavalos de Vāta que obedecem às rédeas! / Arranca a roda do sol no instante decisivo! Que (o deus) que segura o raio na mão marche contra o inimigo.

6 Tendo matado os Mitrerus ímpios, ó Indra, senhor dos alazães, fortalecido por Coda, / (esses inimigos) que viam diante (deles) Aryaman junto com Āyu, esmagados por ti quando carregavam seus descendentes...

7 O poeta, ó Indra, tomou a palavra quando do (combate para) a conquista do sol: "Tu fizeste da terra uma almofada para o dāsa! / O (deus) bondoso fez três (rios) brilharem com água; ele precipitou Kuyavāc num útero funesto, na privação".

8 São estes, ó Indra, os teus antigos (feitos); novos (feitos? hinos?) vieram: muitas vitórias para a insatisfação dos inimigos![353] / Racha como fortalezas as rachaduras inimigas; verga a arma mortal do ímpio que odeia.

9 Tu, ó Indra, (deus) torrencial, tu fizeste correr as águas torrenciais como rios caudalosos. / Se tu atravessas o oceano, ó herói, faz atravessar Turváśa e Yádu em segurança.

10 Que tu possas, ó Indra, ser sempre para nós o mais seguro protetor de homem dos homens! / Assim, (seja) o doador de força superior sobre todos os nossos inimigos! Que nós encontremos um círculo de (senhores) generosos, cujas dádivas sejam vivazes!)

Embora a compreensão do hino seja dificultada em seus detalhes pela referência a acontecimentos históricos de significado obscuro, a estrutura geral é clara: a narrativa dos eventos mitológicos alterna-se com pedidos endereçados à divindade. O presente alterna-se com o passado mítico, com os feitos heróicos de Indra, os quais são chamados na estrofe 8 de "antigos" (*sánā* 8*a*). Dou um resumo esquemático dessa alternância até esse ponto:

estrofe 1	presente
estrofe 2	passado
estrofe 3	presente
estrofe 4 (pādas *ab*)	presente
(pādas *cd*)	passado
estrofe 5	presente
estrofe 6	passado
estrofe 7	passado
estrofe 8	presente

[353] *sáhas* (8*d*) também pode ser um subjuntivo do aoristo radical atemático do verbo de raiz *sah* 'dominar'; sigo a sugestão de Oldenberg (1909) ad. loc., que interpreta *sah-* como um substantivo no nominativo plural feminino ("vitórias"), e reproduzo a tradução sugerida por Gotō (1987), 325, que entretanto alerta: "der Vers ist auf jeden Fall ganz unklar".

A interpelação direta à divindade é expressa em geral no imperativo (*rákṣā* 'zela' 1*b*, *pāhy* 'protege' 1*b*, *ájā* 'conduze' 3*a* etc.), ao passo que as façanhas mitológicas são narradas num modo verbal do qual falamos há pouco – o injuntivo (*dánaḥ* 'reprimiste' 2*a*, *dárt* 'esmagaste' 2*b*, *kaḥ* 'fizeste' 7*b*, *ní... śrct* 'precipitou' 7*d* etc.). Tal forma, porém, é usada (como lembramos) para relatar acontecimentos em cujos horizontes a idéia de tempo acha-se ausente: trata-se de fatos alheios à dinâmica temporal e cujas nuanças modais são definidas exclusivamente pelo contexto. É lícito inferir, alcançada a estrofe 8, que tais feitos praticados pelo deus ocorreram antes do instante no qual o hino é entoado (cf. *sánā* 8*a*), mas a forma injuntiva prevalecente por exemplo nas estrofes 2 e 7, as quais narram as ações de Indra, rouba-lhes simultaneamente a moldura temporal que permitiria precisar quando os eventos descritos ocorreram (em diferentes contextos, tais formas podem assumir tanto um sentido presente quanto passado ou mesmo futuro).

Passado e presente perdem assim as suas delimitações precisas; os feitos do deus podem ter ocorrido antes do momento da celebração, mas os imperativos das estrofes 3 e 5 pedem a Indra que execute essas mesmas ações *agora*. Como nota Elizarenkova,[354] "os feitos heróicos de Indra são enumerados, enquanto quase simultaneamente ele é rogado a praticar esses feitos". O uso generoso de formas injuntivas atemporais para descrever as ações divinas, aliado aos imperativos e optativos[355] que expressam o desejo atual do poeta em relação a essas mesmas ações, acabam por arrancá-las do passado e aproximá-las do presente. Tais feitos também costumam ser narrados por meio de formas pretéritas como o imperfeito, o aoristo ou mesmo o perfeito; a ausência delas (ou antes: das suas formas finitas) nas passagens mitológicas do nosso hino (estrofes 2, 4*cd*, 6 e 7), conjugada à ausência de verbos no indicativo,[356] parecem ser um artifício consciente do

[354] Elizarenova (1995), 189, cujas observações serviram de inspiração ao meu comentário.
[355] Cf. estrofe 5: *yāsiṣat* 'que ele marche'; estrofe 10: *syās* 'sejas', *vidyā́ma* 'encontremos'. Sobre os imperativos na estrofe 3, Geldner (ad loc.) comenta: "Die Imperative in lebhafter Vergegenwärtigung des Mythos wie in 5"; e sobre a forma *pāráyā* 'faze atravessar' (9*d*): "Ist wieder Imperativ (wie in Str. 3. 5) im Sinn des hilfesuchenden Turvaśa und Yadu gedacht oder mit Übertragung der mythologischen Sprache auf die Gegenwart".
[356] Uma possível exceção é *á́guḥ* 'ele/as vieram' (8*a*), embora a morfologia seja ambígua. A forma (*á́* + *gā*-) pode ser analisada tanto como *á́* + *aguḥ* (indicativo), como faz o *Padapāṭha*, ou como *á́* + *guḥ* (injuntivo). Já *kárat* (7*c*) pode ser interpretado como um aoristo radical subjuntivo, mas o mais provável é que seja um injuntivo, em razão do contexto (faz par com *kaḥ* 7*b*). O verbo de segunda pessoa do singular *párṣi* (9*c*) não é um indicativo porque o verbo *par*- 'atravessar' possui apenas formas reduplicadas no presente. Tais formas, isoladas, são em geral usadas como imperativos (os chamados "imperativos em -*si*"), embora estes,

poeta para sugerir que tais ações repetem-se cada vez que ele entoa o seu canto e pede a Indra que ponha novamente em prática, no instante atual, as suas façanhas cosmogônicas atemporalmente válidas.

3.1.4 Passado mítico / passado histórico e presente

Até aqui pudemos ver como, no vaivém entre dois planos temporais diversos, concebidos em termos gerais como passado e presente, o poeta logra fazer o elogio da divindade e aproximá-la à força desse próprio movimento traçado pelo hino. Mas não é só por meio da alternância entre os planos que se alcança o objetivo de progressivamente apagar as fronteiras que os separam. Estratégia mais simples é resgatar a divindade do passado mítico ou histórico no qual se acha entronizada para que ela faça valer outra vez, no presente, os benefícios pelos quais ela se destacou em ocasião anterior.

Vimos como no peã de Limênio (3.1.1) Apolo é trazido retoricamente em duas etapas até o presente da celebração, primeiro através da narrativa de um dos seus feitos míticos, a destruição da serpente (vv. 23-30), e a seguir através do relato de um dos seus feitos no passado histórico, a vitória sobre o invasor gaulês em Delfos nos anos 279/8 a.C. (vv. 31-3). Muito próximo é o recurso usado em outro peã com notação musical também encontrado no muro sul do Tesouro público de Delfos e que exibe inúmeras semelhanças com o de Limênio. O nome do seu autor é provavelmente Ateneu, e também aqui transita-se do mito à história (os mesmos, vale dizer), até chegar ao presente. Cito os versos relevantes:[357]

15 ὁ δὲ [Τεχνι]τῶν πρόπας ἑσμὸς ᾽Αθθίδα λαχὼ[ν
τὸν κιθαρί]σει κλυτὸν παῖδα μεγάλου [Διὸς ἀ-
είδομεν πα]ρ᾽ ἀκρονιφῆ τόνδε πάγον, ἄμ[βροτ᾽ ἀ-
ψευδέ᾽ ὅ]ς πᾶσι θνατοῖς προφαίν[εις λόγια,]
[τρ]ίποδα μαντεῖον ὡς εἶ[λες, ἐχθρὸς ὃν ἐφρ]ού-
20 ρει δράκων, ὅτε τεοῖσι βέλεσιν ἔτρ]ησας αἰ-
όλον ἑλικτὰν [φυάν, ἔσθ᾽ ὁ θήρ, συχν]ὰ συ-
ρίγμαθ᾽ ἱεὶς ἀθώπε[υτ᾽, ἀπέπνευσ᾽ ὁμως· ὣς] δὲ Γαλα-
τᾶν ῎Αρης [βάρβαρος, τάνδ᾽ ὅς ἐπὶ γαῖα]ν ἐπέ-
ρασ᾽ ἀσέπτ[ως, χιόνος ὤλεθ᾽ ὑγραῖς βολαῖ]ς.

como aqui, raramente apareçam em frases subordinadas, com valor subjuntivo. Cf. Elizarenkova (1995), 183s.

[357] Edição de Furley–Bremer (2001), vol. 1, 85. Cf. Bélis (1992) e West (1992), 288-93.

25 ᾽Αλλ᾽ ἰὼ γένναν [. . . . .]ν θάλος φιλόμ[αχον
[. .]ε δάμοιο λοι[
[. .]ρων ἐφορ.[
. . .

(A companhia inteira dos artistas de Atenas, ao lado desse pico coberto de neve, celebramos o famoso citarodo, filho do poderoso Zeus, que proferes oráculos infalíveis, imortais, a todos os humanos, (cantamos) como te apoderaste do tripé profético que uma serpente hostil guardava, quando perfuraste com flechas a criatura coleante, luzidia, até que a fera, com sibilos mil, expirou. Do mesmo todo, a horda estrangeira dos gauleses que atacaram brutalmente essa terra morreu nas tempestades de neve durante o inverno. Salve, filho de...)

Versos 19-22 narram o mito da pitoctonia, os seguintes (22-4) a expulsão dos bárbaros, ao passo que a apóstrofe final é introduzida por ἀλλά (25).[358] Essas duas etapas reforçam uma a outra e fornecem o fundamento, tanto mítico quanto histórico, sobre o qual se baseará o pedido. Vezes há, ainda, em que somente um desses fundamentos é mencionado a fim de captar a atenção divina e fazer com que, em virtude de uma ação que realizou no passado, o deus ou deusa ouça com benevolência o que lhe roga o devoto. Começo pelo exemplo histórico – os hinos dos embaixadores ateniense e espartano para ratificar o tratado de paz na *Lisístrata* de Aristófanes.

3.1.4.1 Aristófanes, *Lisístrata* (1247-1294)

Durante a Guerra do Peloponeso, as mulheres gregas forçam os seus maridos a um acordo de paz negando-lhes sexo até que se decidam a firmá-lo. Os termos de paz são assentados nas cenas finais da peça, e uma vez estabelecidos, primeiro o embaixador ateniense, depois o lacedemônio cantam hinos celebratórios para comemorar o desfecho.

ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ
ὅρμαόν τῶι κυρσανίωι,
Μναμόνα, τὰν τεὰν
Μῶάν, ἅτις οἶδεν ἁμὲ τώς τ᾽ ᾽Ασαναί-
1250/1 ως ὅκα τοὶ μὲν ἐπ᾽ ᾽Αρταμιτίωι
πρώκροον σιείκελοι
ποττὰ κᾶλα τὼς Μήδως τ᾽ ἐνίκων·

[358] Denniston (1954), 14: "ἀλλά in commands and exhortations expresses a break-off in the thought, a transition from arguments for action to a statement of the action required". Cf. ainda Adami (1900), 234, Ausfeld (1903), 537 e Meyer (1933) 18, 34s.

ἁμὲ δ’ αὖ Λεωνίδας
ἆγεν ἅιπερ τὼς κάπρως σά-
γοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ’
ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἄνσεεν,
πολὺς δ’ ἅμα καττῶν σκελῶν ἵετο.
ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσως
τᾶς ψάμμας τοὶ Πέρσαι.
ἀγροτέρα σηροκτόνε,
μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς,
ὡς συνέχηις πολὺν ἁμὲ χρόνον.
νῦν δ’ αὖ φιλία τ’ ἀὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνθήκαισι, καὶ τᾶν αἱμυλᾶν
ἀλωπέκων παυαίμεθα.
ὦ δεῦρ’ ἴθι, δεῦρο,
ὦ κυναγὲ παρσένε.

ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ
πρόσαγε χορὸν, ἔπαγε Χάριτας,
ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν,
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγέχορον Ἰ-
ήιον εὔφρον’, ἐπὶ δὲ Νύσιον,
ὃς μετὰ μαινάσι Βάκχιος ὄμματα δαίεται,
Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπὶ δὲ
πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν·
εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι
χρησόμεθ’ οὐκ ἐπιλήσμοσιν
Ἡσυχίας πέρι τῆς ἀγανόφρονος,
ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.

ΧΟΡΟΣ
ἀλαλαί, ἰὴ παιών.
αἴρεσθ’ ἄνω, ἰαί,
ὡς ἐπὶ νίκηι, ἰαί.
εὐοῖ εὐοῖ, εὐαί εὐαί.

(*Embaixador espartano*:
Memória, expede a esse rapaz (= a mim) a sua própria Musa, que sabe a nosso respeito, quando naquele dia em Artemísion eles içaram velas feito deuses contra a esquadra e derrotaram os Medas; enquanto nós, nós éramos liderados por Leônidas, feito javalis a rangerem os dentes, de nossos queixos corriam rios de espuma, de nossas pernas também. O inimigo não era menos numeroso que as areias da praia, os persas. Senhora das selvas, algoz das feras, vem para cá, deusa virgem, testemunhe o nosso tratado, e nos mantenha unidos por muito tempo. Que a amizade agora flua abundante, sempre, sobre o nosso acordo, e paremos com essa história de trapacear um ao outro como raposas. Vem para cá, ó deusa virgem, para cá!

Embaixador ateniense:
Dá início à dança, inclua as Graças, e convida Ártemis, e o seu irmão gêmeo, o benévolo curandeiro, e o deus de Nisa (= Dioniso) cujos olhos cintilam báquicos entre as mênades, e Zeus com a sua chama incandescente, e a afortunada senhora sua esposa, e ainda os poderes divinos a que rogamos testemunhar solenemente e não esquecer essa Paz bem intencionada que Afrodite arquitetou.
Coro:
Alalai, iê peã! Mexei-vos, iai! Rumo à vitória, iai! Evói evói, evai evai!)

Duas são as menções explícitas a fatos históricos na canção do embaixador espartano, que ensaia os passos da *dipodia* enquanto entoa o hino. Ambas referem-se à guerra contra os persas: a primeira à batalha naval de Artemísion, na qual os atenienses declararam-se vitoriosos (1249-53), a segunda à resistência heróica de Leônidas em Termópilas (1254-9), na qual forças espartanas rechaçaram por três dias as investidas persas e acabaram dizimadas. Trazer esses dois acontecimentos à memória é tarefa que o embaixador transfere à Musa, filha de Memória (1247-9), a qual impõe assim o seu aval divino à seção narrativa do canto. Tal seção é encerrada com um símile de tom grave, no qual prevalecem os espondeus (1260-1), mas a transição para o pedido propriamente dito é facilitada pela apóstrofe a Ártemis Agrotera (1262), que alude a outro fato histórico – a batalha de Maratona.[359]

A canção do embaixador ateniense expande a lista das divindades chamadas a comparecer à celebração e fecha progressivamente o foco sobre o momento presente. A anáfora quádrupla de ἐπὶ δέ (1280-5) e a freqüente resolução do metro trocaico-dactílico desse segundo canto imprimem maior premência ao pedido e refletem a excitação com a magnitude do evento.[360] Os deuses – Ártemis e Apolo, Dioniso, Zeus e Hera – são invocados, como nota Henderson, "em ordem crescente de importância, com Afrodite no final".[361] Sua relevância é sublinhada ainda porque entre o convite aos deuses e a menção a ela intercala-se o chamado aos poderes (δαίμονας 1287) para que testemunhem a paz alcançada por Cípris. Foi ela, afinal, que logrou reconciliar maridos e mulheres através do desejo mútuo, tal como narrado na peça.

Ao clímax que representa a referência a Afrodite, cujo epíteto dá fecho aos cantos antifônicos dos embaixadores, segue-se então um refrão do coro. O foco agora converge

[359] Cf. Henderson (1987), ad loc.
[360] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 2, 339 (ad 1281), e vol. 1, 349.
[361] Henderson (1987), 216.

de vez sobre o instante atual: o enredo mistura-se à realidade na exortação para que o coro erga-se e dance (αἴρεσθ' ἄνω 1292), ciente de que o faz para obter a vitória da peça na competição (ὡς ἐπὶ νίκηι 1293). Assim é que, das alusões históricas de Artemísion e Termópilas, o canto transita à invocação dos deuses a começar por Ártemis, que conjuga em si outra referência histórica, à Maratona, e segue com o catálogo divino até atingir seu ápice na imagem de Afrodite, deusa cuja ação foi decisiva para o desfecho específico da peça. Esta, por sua vez, assume o foco das atenções no refrão do coro, no qual a platéia é lembrada da competição dramática de que é testemunha.[362]

O passado histórico é utilizado aqui para, ao ser mencionado, desencadear os seus efeitos benéficos sobre o presente. Também o passado mítico pode sê-lo, e de maneira tão direta e singela como no seguinte exemplo.

3.1.4.2 Teógnis 773-782[363]

Φοῖβε ἄναξ, αὐτὸς μὲν ἐπύργωσας πόλιν ἄκρην,
Ἀλκαθόωι Πέλοπος παιδὶ χαριζόμενος·
αὐτὸς δὲ στρατὸν ὑβριστὴν Μήδων ἀπέρυκε
τῆσδε πόλευς, ἵνα σοι λαοὶ ἐν εὐφροσύνηι
ἦρος ἐπερχομένου κλειτὰς πέμπωσ' ἑκατόμβας
τερπόμενοι κιθάρηι καὶ ἐρατῆι θαλίηι
παιάνων τε χοροῖς ἰαχῆισί τε σὸν περὶ βωμόν.
ἦ γὰρ ἔγωγε δέδοικ' ἀφραδίην ἐσορῶν
καὶ στάσιν Ἑλλήνων λαοφθόρον· ἀλλὰ σὺ Φοῖβε
ἵλαος ἡμετέρην τήνδε φύλασσε πόλιν.

(Senhor Febo, tu que construíste a eminente cidadela como um favor a Alcato, filho de Pélops, mantém agora longe dessa cidade a agressão do exército meda para que, chegada a primavera, as pessoas possam enviar-te gloriosas hecatombes em meio a festividades, deleitando-se com a cítara e o adorável banquete e com as danças de peãs e os brados em volta do teu altar. Porque eu de fato receio quando vejo a luta dos gregos, uma luta brutal e que destrói o povo. Mas tu, Febo, protege indulgente essa nossa cidade.)

[362] Calame (2004), 169: "[...] this movement from the fictional action dramatized on stage to the cultic circumstances of its enunciation operates precisely in a song of ritual type, performed by a group of Athenian *choreutai* directed by a protagonist who, having been master of ceremonies, becomes its χορηγός".
[363] West (1974), 65, seguindo uma sugestão de Carrière, aventa a autoria, não de Teógnis, mas de um certo Filíadas, poeta megarense.

Apolo é chamado a tomar partido da cidade de Megara contra a invasão de Xerxes em 480 a.C. E a justificativa para que o faça reside no mito segundo o qual Alcato foi por ele auxiliado ao construir a cidadela.

Por si só enfática, a anáfora do pronome αὐτός 'tu mesmo' referente a Apolo é salientada ainda porque situada em duas frases contrastantes (μέν… δέ…)[364] – a primeira constata um fato (o deus murou a cidadela de Megara), a segunda formula o pedido (afasta de nós o exército persa): αὐτὸς μὲν ἐπύργωσας… (773), αὐτὸς δέ… ἀπέρυκε (775). O foco da ação presente também ganha destaque pela tripla repetição da palavra πόλις 'cidade', que conclui o poema (πόλιν 773 ~ πόλευς 776 ~ πόλιν 782).[365]

---

[364] Cf. Kühner–Gerth (1890-1904), vol. 2, 267, que notam o uso da forma de ligação μέν… δέ no caso de "Wiederholung (Anaphora) desselben [...] Wortes in zwei verschiedenen Sätzen, indem durch das trennende und das entgegenstellende μέν… δέ der beiden Sätzen gemeinsame Begriff gleichsam räumlich auf zwei verschiedene Seiten gestellt, und dadurch die Bedeutsamkeit desselben hervorgehoben wird". Não se trata aqui, portanto, de um uso anafórico de μέν… δέ como simples ligação a fim de melhor repartir e acomodar o conteúdo da frase para assim lhe facilitar a compreensão, como ocorre por vezes em Heródoto (1.76,2): καὶ εἷλε μὲν τῶν Πτερίων τὴν πόλιν καὶ ἠνδραποδίσατο, εἷλε δὲ τὰς περιοικίδας αὐτῆς πάσας 'ele [Creso] capturou a capital da Ptéria e reduziu-a à escravidão, e capturou-lhe também todos os povoados vizinhos'. Acerca desse aspecto da ligação μέν… δέ, contra o qual se destaca o uso que dele faz Teógnis (ou Filíadas), comenta Fehling (1969), 192: "Ferner ist für die Form charakteristisch die retorisch sehr schwache Verwendungsweise, die sie an vielen Stellen kaum als echte pointierte Wiederholungsfigur, sondern fast nur als besondere Art der Satzverbindung erscheinen läßt". Cf. ainda Slings (1997), esp. 171-92, para uma tentativa de delimitar quando a anáfora é figura de linguagem e quando é artifício natural para compartimentar as informações contidas na frase.

[365] West (*Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, 1989) une os versos acima a este outro segmento, tornando-os um poema único, ao contrário do que costumam fazer outros editores:

ἦλθον μὲν γὰρ ἔγωγε καὶ εἰς Σικελήν ποτε γαῖαν,
ἦλθον δ' Εὐβοίης ἀμπελόεν πεδίον,
Σπάρτην τ' Εὐρώτα δονακοτρόφου ἀγλαὸν ἄστυ,
καὶ μ' ἐφίλευν προφρόνως πάντες ἐπερχόμενον·
ἀλλ' οὔτις μοι τέρψις ἐπὶ φρένας ἦλθεν ἐκείνων·
οὕτως οὐδὲν ἄρ' ἦν φίλτερον ἄλλο πάτρης.

'Pois eu fui certa vez à terra da Sicília, fui à planície rica em vinhas da Eubéia e a Esparta, a esplêndida cidade do Êurotas que nutre caniços, e todas elas trataram-me com cordial amizade ao chegar. Mas nenhum prazer veio ao meu coração por causa delas, tão certo é afinal que nada é mais caro a alguém do que a sua pátria.'

Obviamente é possível combinar os versos, tanto mais que as duas partes exibem paralelismos formais como a anáfora ἦλθον μέν… ἦλθον δέ… (783-4) ~ αὐτὸς μέν… αὐτὸς δέ… (773-5) seguida de ἀλλά (781 ~ 787), a tripla repetição do mesmo termo (ἦλθον 783, ἦλθον 784, ἦλθεν 787 ~ πόλιν 773, πόλευς 776, πόλιν 782) e a palavra que remata os hinos – lá e cá referentes à cidade de Megara (πάτρης 'pátria' 788 ~ πόλιν 'cidade' 782). Não vejo, porém, razões cogentes para combiná-los; circunscrevo-me, portanto, aos versos 773-82 e os considero como um conjunto autônomo. Cf. porém Faraone (2006), que sugere uma estrutura de estrofes alternadas (geralmente cinco ou seis) na elegia arcaica grega. Os seus exemplos são Tirteu, Calino e Xenófanes, os quais alternariam a intervalos regulares estrofes de exortação e meditação. No nosso exemplo – para quem toma os versos 773-88 como um segmento único –, talvez se

Assim, da menção de um fato mitológico (αὐτὸς μέν…) passa-se no mesmo fôlego (αὐτὸς δέ…) ao imperativo que clama a ajuda divina diante do perigo iminente. Esse breve hino é na verdade a junção de dois tipos de prece comuns na tradição grega. Versos 773-6 correspondem ao tipo *da quia dedisti*:[366] porque Apolo ergueu a muralha da cidade, que então expulse dela o perigo persa. Já os versos 776-9 mudam o enfoque com a promessa de uma hecatombe em meio a festividades; trata-se agora do tipo *da ut dem*, ou mesmo *da ut dare possim*: se Apolo mantiver longe a ameaça, será brindado ao som da cítara com um adorável banquete. Certa ansiedade – contida na frase "porque eu de fato receio quando vejo a luta dos gregos, uma luta brutal e que destrói o povo" (780-1) – implica veladamente que, caso o inimigo não seja rechaçado, não haverá sacrifício.[367] A mesma idéia é expressa na famosa prece de Teano a Atenas na *Ilíada* (6, 305-10):

> πότνι' Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι, δῖα θεάων,
> ἆξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτόν
> πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,
> ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῷ
> ἥνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἴ κ' ἐλεήσῃς
> ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα.

(Senhora Atena, guardiã da cidade, brilhante entre as deusas, rompe a lança de Diomedes e concede que ele próprio caia de cabeça diante dos portões Esqueus, de modo que possamos sacrificar agora de imediato a ti em teu templo doze novilhos de um ano, não domesticados, se tiveres piedade da cidade e das mulheres dos troianos e dos seus filhos pequenos.)

Sugere-se aqui também que os mortos não rendem homenagens aos deuses.[368] O sacrifício futuro é condicionado a uma ação divina iminente, na falta da qual o vínculo de reciprocidade será rompido.

---

possa argumentar que as cinco primeiras estrofes (773-82) correspondem à exortação (cf. os imperativos ἀπέρυκε 775 e φύλασσε 782); as três últimas (embora rompa-se aqui o princípio da regularidade numérica na alternância), à meditação (introduzida, como nos exemplos citados pelo autor, através da partícula γάρ).

[366] Sobre esse e outros tipos de prece, cf. Bremer (1981), 196, e Pulleyn (1997), 17ss. et passim.

[367] Cf. Ésquilo, *Coé*. 255ss.

[368] Lang (1975) opina que a prece é rejeitada por ser demasiado brusca: esse não seria um modo adequado de tratar com a deusa, por intermédio de uma barganha. Já Morrison (1991) interpreta a negativa em termos de economia narrativa: a idéia inicial de Heleno, ao enviar Heitor a Tróia a fim de providenciar a prece, era apenas sustar a investida de Diomedes; Atena não teria como negar esse pedido à sua laboriosa sacerdotisa, mas o relato seria prejudicado, se a prece fosse aceita; Homero furta-se a tal dilema fazendo com que Teano peça não somente que Diomedes seja contido, mas que seja morto – algo absurdo, rejeitado com boa razão pela deusa. Cf. Pulleyn (1997), 27s.

Seja como for, o poema de Teógnis inicia com uma alusão ao passado mítico e avança para uma promessa de tributo futuro ao deus. O eixo sobre o qual giram ambas as referências é o momento presente – a cidade sob ameaça estrangeira. Porque no *passado* Apolo foi benéfico a Megara (ele é de fato o patrono da cidade), que a ajude *agora*, nesse momento de crise, e assim poderá deliciar-se no *futuro* com as festividades em sua honra.

O passado também pode desaguar no presente ao cabo de um detalhado catálogo, e não através de uma simples menção como em Teógnis. No hino à ninfa Tebas que abre a *Ístmica* 7, Píndaro arrola momentos e figuras marcantes na história pregressa da cidade epônima.

3.1.4.3 Píndaro, *Ístmica* 7, 1-22

Τίνι τῶν πάρος, ὦ μάκαιρα Θήβα, — estr.A
καλῶν ἐπιχωρίων μάλιστα θυμὸν τεόν
εὔφρανας; ἦρα χαλκοκρότου πάρεδρον
Δαμάτερος ἀνίκ' εὐρυχαίταν
ἄντειλας Διόνυσον, ἢ χρυσῶι μεσονύκτιον
νείφοντα δεξαμένα τὸν φέρτατον θεῶν,

ὁπότ' Ἀμφιτρύωνος ἐν θυρέτροις — ant.A
σταθεὶς ἄλοχον μετῆλθεν Ἡρακλείοις γοναῖς;
ἢ {ὅτ'} ἀμφὶ πυκναῖς Τειρεσίαο βουλαῖς;
ἢ {ὅτ'}ἀμφ' Ἰόλαον ἱππόμητιν;
ἢ Σπαρτῶν ἀκαμαντολογχᾶν; ἢ ὅτε καρτερᾶς
Ἄδραστον ἐξ ἀλαλᾶς ἄμπεμψας ὀρφανόν

μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον; — ep.A
ἢ Δωρίδ' ἀποικίαν οὕνεκεν ὀρθῶι
ἔστασας ἐπὶ σφυρῶι
Λακεδαιμονίων, ἕλον δ' Ἀμύκλας
Αἰγεῖδαι σέθεν ἔκγονοι, μαντεύμασι Πυθίοις;
ἀλλὰ παλαιὰ γάρ
εὔδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,

ὅ τι μὴ σοφίας ἄκρον — estr.B
κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξίκηται ζυγέν·
κώμαζ' ἔπειτεν ἁδυμελεῖ σὺν ὕμνωι
καὶ Στρεψιάδαι· φέρει γὰρ Ἰσθμοῖ
νίκαν παγκρατίου κτλ.

(Em qual das glórias passadas da tua terra, ó bem-aventurada Tebas, o teu coração mais se compraz? Foi quando criaste Dioniso da basta cabeleira para ser companheiro de

Deméter do bronze que ressoa? Ou quando, em uma nevasca de ouro à meia-noite, tu recebeste o maior dos deuses, /
quando ele parou diante da porta de Anfitrião e foi ter com a mulher dele para conceber Héracles? Ou por causa de Tirésias dos conselhos argutos? Ou por causa de Iolaos, hábil cavaleiro? Ou em razão dos espartanos das espadas incansáveis? Ou quando mandaste Adrastos de volta da batalha renhida privado /
de inúmeros companheiros para Argos, terra de cavalos? Ou porque estabeleceste em bases firmes a colônia dórica dos lacedemônios, e teus descendentes, os Egidas, tomaram Amiclas de acordo com os oráculos píticos? Mas a glória antiga dorme e os homens esquecem /
o que não atinge o primoroso ápice da sabedoria poética, jungido a renomadas correntes de versos. Celebra, portanto, em um hino de doce melodia também Estrepsíadas, pois ele foi vencedor no Istmo competindo no pancrácio...)

Pode-se dizer que toda essa passagem constitui um longo priamel para introduzir a figura do vencedor Estrepsíadas. Mas trata-se de um priamel especial, no qual a cadeia disjuntiva de perguntas, característica da dicção hínica,[369] é utilizada simultaneamente no propósito de louvar a ninfa Tebas e mapear a história gloriosa da cidade. Pergunta-se a Tebas qual entre as glórias passadas é a que mais lhe enche de orgulho; seguem-se sete alternativas de temas em potencial, as três últimas referentes à força militar tebana. Estas compõem um crescendo,[370] pondo em destaque a bravura defensiva na invasão dos Sete (10-11) e a proeza ofensiva do clã dos Egidas ao ajudarem os espartanos a tomar Amiclas e consolidar o poder dórico, em harmonia com o oráculo délfico (12-15). Na gnoma que segue (16-19), o progressivo movimento que começa a delinear-se rumo ao presente é sustado; os feitos anteriores, descritos como "antigos" (παλαιά 16),[371] são contrapostos à glória mais recente de Tebas – a vitória de Estrepsíadas. Bundy observa que Píndaro tem em mente aqui "a constante necessidade de renovar a tradição a fim de manter aceso o verdadeiro sentido das formas ideais criadas pelo passado".[372] A lógica seria mais ou menos esta: se tu te compraz, ó Tebas, com todos esses feitos passados que acabo de listar em catálogo, cabe-te portanto celebrar (κώμαζ' ἔπειτεν 20) a mais recente vitória atlética que lhes dá o devido remate. É essa vitória, aliás, a par do seu canto celebratório, que ilumina, no presente, o restante das glórias passadas da cidade.

---

[369] Cf. *Hino Homérico a Apolo*, 207-16 e Teócrito, 22, 23-6, com nota de Sens (1997) ad loc.
[370] Cf. Race (1990), 36s. e 116.
[371] Race (1990), 117 n.86: "παλαιά provides a summary and intensification of τῶν πάροϛ (1), which established the context of the priamel in the first place". No mesmo sentido, Bundy (1972), 65.
[372] Bundy (1972), 66 n.72. Cf. ainda Willcock (1995), 62-5.

O jogo entre o passado mítico e o presente no qual o hino é celebrado pode também assumir feições surpreendentes, como no poema 17 de Baquílides.

A narrativa tem início *in medias res*, com indicações alusivas do cenário no qual se desenrolará o episódio principal. O navio com Teseu a bordo transporta sete jovens e sete virgens a Creta, como tributo sacrificial pago por Atenas a título de compensação ao rei Minos pela morte do seu filho. Minos, também a bordo, não consegue porém conter o desejo por uma das virgens, Eríboia, e toca-lhe as faces brancas. A moça grita por ajuda, Teseu ouve e repreende Minos, pedindo que se contenha. A fala de Teseu é respeitosa; Minos é interpelado como "filho de Zeus" (20), como "herói" (23); mas se Minos é filho de Zeus, ele, Teseu, é filho de Posêidon, e portanto lhe é dado ordenar a Minos que dê cobro a sua insolência e largue mão da jovem; do contrário eles chegariam às vias de fato e caberia ao deus decidir o resultado (χειρῶν βίαν δε[ί]ξομεν· τὰ δ' ἐπιόντα δα[ίμω]ν κρινεῖ 45-6).

Minos aceita o desafio: desconsiderando seu ato insolente, restringe-se à questão da ascendência, e a resposta vem na forma de uma prece a Zeus. Se ele é de fato o seu filho, diz, que Zeus lhe envie um sinal na forma de um raio; quanto a Teseu, para provar que foi por Posêidon concebido, que mergulhe agora nas profundezas do mar e traga-lhe de volta este anel que ele, Minos, lança às águas. O rei mostra-se confiante, irônico – ele diz a Teseu que não tema, que se atire rumo à "casa paterna" (πατρὸς ἐς δόμους 63) –, e de fato Zeus ouve a sua prece emitindo-lhe um raio. Em glória, Minos reitera o desafio que Teseu dê provas de que Posêidon é seu progenitor. Teseu não se apequena; da popa salta ao mar, que lhe acolhe indulgente. Minos, receoso, ordena que o navio siga no seu curso, impelido pelo vento norte; o grupo de jovens treme e verte lágrimas pelo seu herói, temendo pelo pior.

Debaixo d'água, contudo, golfinhos levam-no à casa do pai; lá ele admira-se com o fulgor emitido pelos corpos das Nereidas, que se divertem dançando com pés líquidos. Lá também se encontra Anfitrite, a esposa do seu pai, por quem é presenteado com um manto púrpura e uma guirlanda que recebera de Afrodite quando do seu casamento com o deus dos cavalos.

O retorno à superfície e à narrativa principal é feito através de uma gnoma: "nada que os deuses querem está além da crença dos sãos mortais" (ἄπιστον ὅ τι δαίμονες

θέλωσιν οὐδὲν φρενοάραις βροτοῖς 117-8). Teseu ressurge ao lado do navio, emerge do mar sem ter-se molhado, um milagre para todos – e as dádivas divinas brilham em seu corpo. As virgens dão gritos de júbilo (ὠλόλυξαν 127) e o mar ressoa; junto delas, os jovens entoam um peã com voz adorável (ἠίθεοι δ' ἐγγύθεν νέοι παιάνιξαν ἐρατᾶι ὀπί 128-9).

É então que o relato dá uma guinada final imprevista.

130 Δάλιε, χοροῖσι Κηΐων
φρένα ἰανθείς
ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν.

'Deus de Delos, deleita-te em teu coração com os coros dos habitantes de Ceos e concede uma fortuna de bênçãos enviada pelos deuses.'

A epiclese Δάλιε (130) parece reproduzir o canto dos jovens atenienses a bordo do navio, mas esse peã mítico logo se transforma no peã[373] do coro real que, naquele momento, interpela Apolo no contexto específico de uma performance. Ou melhor, o peã do coro mítico é ao mesmo tempo o canto que o coro dos habitantes de Ceos entoa em uma situação real, na ilha de Delos. Os dois coros, o mítico e o real, entremesclam as suas vozes de maneira peculiar. "Os ἠίθεοι", diz Käppel,[374] "revelam-se subitamente como o coro dos habitantes de Ceos, ou por outra: o público reconhece na suspensão da ficção mítica que os habitantes de Ceos 'representam' os ἠίθεοι" diante da comunidade dos délios reunida em festa.

O passado mítico irrompe assim de imprevisto, nos três versos finais, em meio ao presente da celebração cultual. Os dois coros dão-se a conhecer como um só; um e outro, passado e presente, têm as suas fronteiras anuladas, e com isso o mito exerce o seu poder e peso benéficos sobre a ocasião na qual o canto é apresentado. A estratégia de encurtar a distância entre passado e presente, ou antes, de trazer o passado até o presente a ponto de torná-los indistinguíveis não é exclusividade da ode 17 de Baquílides. Outros hinos se valem do mesmo recurso, e ecos desse artifício também podem ser distinguidos em certos epinícios pindáricos. É o que veremos no próximo item.

---

[373] Sobre a questão do gênero do poema de Baquílides – se peã ou ditirambo –, cf. Schröder (2000), Schmidt (1990), Käppel (1997), 156-89, esp. 183-9, Burnett (1985), 36, e Snell (1980), 95s.
[374] Käppel (1997), 183.

3.2 UNIÃO DE OPOSTOS

Durante séculos – pelo menos desde Baquílides até Plutarco – vigorou em Delfos o costume de homenagear Dioniso nos três meses de inverno com a apresentação de ditirambos. No restante do ano, a começar da primavera, peãs eram entoados em honra de Apolo.[375] O acentuado contraste de gêneros entre ditirambo e peã já figura implícito na abertura do poema 16 de Baquílides, um ditirambo composto no século V a.C. para ser apresentado em Delfos. Nele, o poeta refere-se à própria canção, ao próprio ditirambo que ele entoa naquele momento, como obra levada a público no período que antecede o retorno de Apolo a Delfos, quando então o deus é saudado com peãs:

. . .] ̣ιου . ̣ιο̣ . . . ἐπεί
ὁλκ]άδ' ἔπεμψ̣ε̣ν ἐμοὶ χρυσέαν
Πιερ]ίαθεν ἐ̣[ύ̣θ]ρονο̣ς [Ο]ὐρανία,
πολυφ]άτων γέμουσαν ὕμνων
. . . .] ν̣ε̣ι̣τ̣ι̣ς ἐ̣π̣' ἀνθεμόεντι Ἕβρωι
. . . . ἀ]γάλλεται ἢ δολιχαύχενι κύ[κνωι
. . . .]δεϊ̣αν φρένα τερπόμενος
. . . .]δ̣' ἵκηι π̣αιηόνων
ἄνθεα πεδοιχνεῖν,
Πύθι' Ἄπολλον,
τόσα χοροὶ Δελφῶν
σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν.

πρίν γε κλέομεν λιπεῖν
Οἰχαλίαν πυρὶ δαπτομέναν
Ἀμφιτρυωνιάδαν θρασυμη̣δέα φῶ-
θ', ἵκετο δ' ἀμφίκυμον' ἀκτάν...

(... uma vez que Urânia do belo trono enviou-me de Piéria um navio de carga repleto de canções gloriosas ... [5] junto ao rio Hebro em flor ele rejubila-se [com...?] ou com o cisne de longo pescoço ... contentando o seu coração ... tu vens, [10] Apolo Pítio, em busca das flores dos peãs – tantas quantas os coros dos délfios bradam ao lado do teu famoso templo. /
Mas antes disso, cantamos como o filho de Anfitrião, [15] o ousado mortal, deixou Ecália em chamas e veio até a praia banhada por ondas...)

[375] Plut. *de E apud Delph*. 389c: τὸν μὲν ἄλλον ἐνιαυτὸν παιᾶνι χρῶνται περὶ τὰς θυσίας, ἀρχομένου δὲ τοῦ χειμῶνος ἐπεγείραντες τὸν διθύραμβον τὸν δὲ παιᾶνα καταπαύσαντες, τρεῖς μῆνας ἀντ' ἐκείνου [ou seja, Apolo] τοῦτον κατακαλοῦνται τὸν θεόν [ou seja, Dioniso] 'durante o resto do ano eles usam o peã para acompanhar sacrifícios, mas quando começa o inverno eles despertam o ditirambo, pondo de lado o peã, e invocam este deus (Dioniso) em vez daquele (Apolo)'.

A compreensão dos oito primeiros versos é prejudicada pelo caráter fragmentário do papiro, mas Baquílides parece propor-se cantar a história de Héracles, Dejanira e Nesso (13ss.) na forma de ditirambo antes que, chegada a primavera, Apolo retorne da sua temporada entre os Hiperbóreos. Jebb[376] fornece um bom resumo da passagem: "Apolo acha-se ausente, no norte, divertindo-se nas margens do Hebro, até que chegada seja a hora de ele retornar ao seu lar pítico e, assim, deleitar-se mais uma vez com os peãs dos coros délficos".

Em meados do século IV a.C., contudo, um peã da autoria conjunta de Filodamo de Escarféia e os seus irmãos põe em xeque esta clara repartição cultual délfica entre peã e ditirambo, Apolo e Dioniso, inverno e restante do ano. O peã de Filodamo, dedicado a Dioniso, foi composto para a inauguração do sexto templo em Delfos (provavelmente em 340/339 a.C.) e destinava-se à apresentação no festival da Teoxenia, durante a primavera. Doze são as estrofes do poema, quatro delas hoje ilegíveis (4, 6-8), sendo provável que as seis primeiras narrassem o nascimento de Dioniso e os vários sítios sagrados pelos quais passou até chegar ao Olimpo; as últimas seis giram em torno do estabelecimento do culto a Dioniso em Delfos, onde ele e o seu irmão Apolo terão igual parcela nas honrarias. Mas vamos ao peã.[377]

3.2.1 União de gêneros: Filodamo, *Peã a Dioniso*

[. . . . . .] Διθύραμβε, Βάκχ' estr.I
ε[ὔιε, Ταῦρε κ]ι̣σ̣σ̣ο̣χαῖ-
τα, Βρόμι', ἠρινα[ῖς ἱκοῦ
ταῖσδ'] ἱεραῖς ἐν ὥραις,
– Εὐοῖ ὦ ἰὸ [Βάκχ', ὦ ἰὲ Παιά]ν –
ὃ̣ν Θήβαις ποτ' ἐν εὐίαις
Ζη[νὶ] γείνατο καλλίπαις Θυώνα,
πάντες δ' [ἀθά]νατοι χόρευ-
σαν, πάντες δὲ βροτοὶ χ[άρεν
σαῖς, ὦ Β]άκχιε, γένναις.
ἰὲ Παιάν, ἴθι σωτή[ρ,
εὔφρων τάνδε] πόλιν φύλασσ'
εὐαίωνι σὺν [ὄλβωι.]

[376] Jebb (1905), 221.
[377] O texto é de Furley–Bremer (2001), vol. 2, 53ss., com a correção de algumas gralhas.

ἍΑν τότε βακχίαζε μὲν estr.II
χθὼ[ν . . . . . .] τε Κάδ-
μου Μινυᾶν τε κόλπ[ος Εὔ-
βο]ιά τε καλλίκαρπος,
– Εὐοῖ ὦ ἰὸ Β[άκχ', ὦ ἰέ] Παιάν –
πᾶσα δ' ὑμνοβρυὴς χόρευ-
εν [Δελφῶ]ν ἱερὰ μάκαιρα χώρα·
αὐτὸς δ' ἀστερόεν δέμας
φαίνων Δελφίσι σὺν κόραι[ς
Παρν]ασσοῦ πτύχας ἔστας.
Ἰὲ Παιάν, ἴθι σω[τή]ρ,
εὔφρων [τάνδε] πόλιν φύλασσ'
εὐαίωνι σὺν ὄλβωι.

[Νυκτι]φαὲς δὲ χειρὶ πάλ- estr.III
λων σ[έλ]ας ἐνθέοις [. . . . . .]
τροις ἔμολες μυχοὺς [Ἔλε]υ-
σῖνος ἀν' [ἀνθεμώ]δεις,
– Εὐοῖ ὦ ἰὸ Βάκχ', ὦ ἰ[ὲ Παιά]ν –
[ἔθνος ἔνθ'] ἅπαν' Ελλάδος
γᾶς ἀ[μφ' ἐ]νναέταις [φίλοις] ἐπ[όπ]ταις
ὀργίων ὁσί[ων Ἴα]κ-
χον [κλείει σ]ε· βροτοῖς πόνων
ὠιξ[ας ὄρ]μον [ἄμοχθον.]
Ἰὲ Παιάν, ἴθι σωτή[ρ,
ε[ὔφρων] τάνδε [πόλιν φύλα]σσ'
εὐαίωνι σὺν ὄλβωι.

[. . . . . .]δὲ καὶ χοροῖς estr.IV
γ[. . . . . .]αις
[. . . . . .]εκγ
[. . . . . .]ς

[. . .]υθ . . υρ[
. λ . το . . . ν [. . . .]
Ἰὲ] Παι[άν, ἴθι σωτήρ,]
εὔφρω[ν τάνδε] πό[λιν] φύλασσ'
ε[ὐαίωνι σ]ὺ[ν ὄλβωι.]

[Ἔ]ν[θεν ἀ]π' ὀλβίας χθονὸς estr.V
Θεσ[σαλίας] ἔκελσας ἄσ-
τη τέμενός τ' Ὀλύμπι[ον
Πιερ]ίαν τε κλειτάν
– Εὐοῖ ὦ ἰὸ Βάκχ', [ὦ ἰὲ Παι]άν –
Μοῦσαι δ' αὐτίκα παρθένοι

κ[ισσῶι] στεψάμεναι κύκλωι σε πᾶσαι
μ[έλψαν] ἀθάνα[το]ν ἐς ἀεὶ
Παιᾶν' εὐκλέα τ' ὀ[πὶ κλέο]υ-
σαι, [κα]τᾶρξε δ' Ἀπόλλων.
Ἰὲ Παιά[ν, ἴθι σ]ωτήρ,
[εὔ]φρων τάνδε πόλιν φύλ[ασσ'
εὐαί]ωνι σὺν ὄλβωι.

. . . . σευ . θ . εταστ . τιμ . . . . . ισορι — estr.VI
. . . . κανεξεσι πυθοχρη[στ . . . .]ιαχαν
. . . . νεαι

– Εὐοῖ ὦ ἰὸ Βάκχ', [ὦ ἰὲ Παιά]ν –
. . . ειμι . . . . λε . . δαιδ . . . . . πις
[. . . . . .] νφο

παλ[— estr.VII
ρων φιλ[
ων προφη[
νομοθετ[
παλλ . κ[
ωσ[

ναπεμπε[— estr.VIII
οισεβου[

ωσδυσαντ[
σιν εχρθθπο[
. ε χωρανελε

πατρωι[
Ἰὲ Παιάν, ἴθι] σωτήρ,
[εὔφρων] τάνδε πόλιν φύλ[ασσ'
εὐαίωνι σὺν ὄλ[βωι.]

Ἐκτελέσαι δὲ πρᾶξιν Ἀμ- — estr.IX
φικτύονας θ[εὸς] κελεύ-
ει τάχος, ὡ[ς Ἑ]κ̣αβόλος
μῆνιν ε[. .] κατάσχηι,
– Εὐοῖ ὦ [ἰὸ Β]άκχ', ὦ ἰὲ Παιάν –
δε[ῖξαι] δ' ἐγ ξενίοις ἐτεί-
οις θεῶν ἱερῶι γένει συναίμωι
τόνδ' ὕμνον, θυσίαν τε φαί-
νειν σὺν Ἑλλάδος ὀλβίας
πα[νδ]ήμοις ἱκετείαις.
Ἰὲ Παιάν, ἴθι σωτήρ,

εὖ[φρ]ων τάνδε πόλιν φύλασσ’
εὐαίωνι σὺν ὄλβωι.

Ὦ μάκαρ ὀλβία τε κεί- estr.X
νων γε[νεὰ] βροτῶν ἀγή-
ρων ἀμίαντον ἃ κτίσηι
ναὸ[ν ἄ]ναξ[τι] Φοῖβωι,
– Εὐοῖ ὦ ἰὸ Βάκχ’, ὦ ἰὲ Π[αιάν] –
χρύσεον χρυσέοις τύποις
πα[. . . . . .]ν θεαὶ ’γκυκλοῦ[νται
[. . . . . .]δογ, κόμαν
δ’ ἀργαίνοντ’ ἐλεφαντί[ναν
ἐν] δ’ αὐτόχθονι κόσμωι.
’Ιὲ Παιάν, ἴθι [σωτήρ,]
εὖφρων τάνδε πόλιν φύλασσ’
εὐαί[ωνι] σὺν ὄλβωι.

Πυθιάσιν δὲ πενθετή- estr.XI
ροις [π]ροπό[λοις] ἔταξε Βάκ-
χου θυσίαν χορῶν τε πο[λ-
λῶν] κυκλίαν ἅμιλλαν
– Εὐοῖ ὦ ἰὸ Βάκχ’, [ὦ ἰὲ] Παιάν –
τεύχειν, ἁλιοφεγγέσιν
δ’ ἀ[ντ]ο[λαῖς] ἴσον ἁβρὸν ἄγαλμα Βάκχου
ἐν [ζεύγει] χρυσέων λεόν-
των στῆσαι, ζαθέωι τε τ[εῦ-]
ξαι θεῶι πρέπον ἄντρον.
’Ιὲ Παιά[ν, ἴθι σω]τήρ,
εὖφρων τάνδε πόλ[ιν φ]ύλασσ’
εὐα[ίωνι] σὺν ὄλβωι.

’Αλλὰ δέχεσθε Βακχ[ια]σ- estr.XII
τὰν Διόνυσ[ον, ἐν δ’ ἀγυι-]
αῖς ἅμα σὺγ [χορ]οῖσι κ[ι-
κλήισκετε] κισσ[οχ]αίταις
– Ε[ὐο]ῖ ὦ ἰὸ Βάκχ’, ὦ ἰὲ [Παιάν] –
πᾶσαν [Ἑλ]λάδ’ ἀν’ ὀ[λβί]αμ
παν….ετε..πολ..υ…στα..νας..ρεπι.
λω…..ν…ιο.ε…κυκλι[

Χαῖρ’ ἄ]ναξ ὑγιείας.
’Ιὲ Πα[ιάν, ἴθι σωτήρ,
εὖφρων] τάνδε πόλιν φύλασσ’
[εὐαίωνι σὺν ὄλβωι.]

([I] ... ó Ditirambo, Baco, deus do êxtase, Touro com uma guirlanda de hera nos cabelos, Bramador, vem para cá nessa sagrada estação da primavera – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! –, a quem um dia na extática Tebas Tiona do belo filho deu à luz, sendo Zeus o pai. Todos os imortais puseram-se a dançar, todos os mortais em júbilo pelo teu nascimento, ó Baco. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[II] Naquele dia a terra de Cadmo saltava feito bacante, e o vale dos mínios também e a fértil Eubéia – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! –. Pejada de hinos, toda a sagrada e abençoada região de Delfos dançava, enquanto tu, tu revelaste o teu corpo estrelado, tomando posição nos penhascos do Parnaso na companhia das donzelas de Delfos. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[III] Brandindo a tocha nas tuas mãos – luz na escuridão da noite –, tu chegaste em teu entusiasmo aos recantos de Elêusis cobertos de flores – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! –, onde toda a nação da terra grega, em volta das testemunhas nativas dos mistérios sagrados, invoca-te como Íaco: tu abriste aos mortais um porto contra os males, livre de pesares. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[IV] ... e com coros ... – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[V] Daquela terra abençoada tu aportaste nas cidades da Tessália, nos recintos sagrados do Olimpo e na famosa Piéria – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! –, e as Musas, coroando-se de pronto com hera, cantaram e dançaram todas em círculo para a tua honra, proclamando-te imortal para sempre e famoso Peã, e quem liderava a dança era Apolo. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[VI] ??...

[VII] ??...

[VIII] ... – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[IX] O deus ordena aos anfictiões executarem a ação com rapidez, para que o deus que atira longe contenha a sua ira – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! – e apresentarem esse hino para o sagrado rebento fraterno (= Dioniso) por ocasião do banquete anual dos deuses, e fazerem um sacrifício público quando das súplicas pan-helênicas da abençoada Hélade. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[X] Oh, feliz e afortunada a geração daqueles mortais que constrói ao senhor Apolo um templo que não envelhece, que não se corrompe, um templo – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! – de ouro com estátuas de ouro [onde] as deusas rodeiam [Peã], o seu cabelo luzente com marfim, adornado com uma guirlanda nativa. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[XI] Aos organizadores do quadrienal festival pítico, o deus deu ordem de instaurar em honra de Baco um sacrifício e uma competição de vários coros circulares (= ditirambos) – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! – e de erigir uma formosa estátua de Baco igual aos raios do sol nascente, sobre uma carruagem puxada por leões dourados, e de fornecer uma gruta conveniente ao santo deus. – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.

[XII] Pois bem, acolhei Dioniso, deus das bacantes, e clamai por ele nas vossas ruas com coros coroados de hera: – evoé, ó iô Baco, ó iê Peã! –. Por toda a abençoada Hélade ... Salve, senhor da Saúde! – Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna.)

Filodamo inova não somente por estender o culto dionisíaco primavera adentro (cf. 3-4 ἠρινα[ῖς ἱκοῦ ταῖσδ'] ἱεραῖς ἐν ὥραις '[vem para cá nessa] sagrada estação da primavera'), mas sobretudo por celebrar Dioniso como Peã, "um título cultual reservado normalmente a Apolo ou Asclépio".[378] E mais: ao celebrá-lo como Peã, Filodamo chama a atenção para o próprio gênero da canção na qual exalta Dioniso: não um ditirambo, mas justamente um peã. Isso porque uma canção só é digna do nome παιάν se a divindade à qual ela se dedica puder ser invocada como παιάν. O principal artifício de que lança mão o poeta para frustrar as expectativas da platéia e tornar Dioniso o legítimo destinatário da epiclese "peã" são o *meshumnion*

Εὐοῖ ὦ ἰὸ Βάκχ', ὦ ἰὲ Παιάν

'evoé, ó iô Baco, ó iê Peã!'

e o *ephumnion*

᾽Ιὲ Παιάν, ἴθι σωτήρ,
εὔφρων τάνδε πόλιν φύλασσ'
εὐαίωνι σὺν ὄλβωι

'Iê Peã, vem Salvador, protege de bom grado essa cidade com próspera fortuna'

que preenchem respectivamente os versos 5 e 11-13 de cada uma das doze estrofes do hino.

[378] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 127. Cf. ainda Käppel (1997), 207-84, cujos comentários servem de guia e inspiração para a análise que segue.

Na primeira estrofe, o *meshumnion*[379] ganha nitidez por separar claramente duas semi-estrofes distintas. Se nos versos 1-4 Dioniso é interpelado inicialmente com uma seqüência de pelo menos seis vocativos[380] rematados por um apelo para que a divindade compareça ao instante *presente* no qual o hino é apresentado (o festival de primavera da Teoxenia), os versos posteriores ao *meshumnion* já mudam, por sua vez, de enfoque, a começar pela predicação relativa que inaugura o verso 6 (ὅν…), na qual se transita para o fato *passado* do nascimento de Dioniso (ὅν… ποτ'…). O refrão do verso 5, portanto, age como divisor de águas entre a Delfos do presente e a Tebas do passado, onde a vinda ao mundo do filho de Zeus e Tiona pôs os deuses a dançar e encheu de júbilo os mortais (6-10).

Dioniso, note-se, não é aqui chamado pelo nome, mas a dupla apóstrofe Βάκχ' (1) e Βάκχιε (10) – uma na primeira semi-estrofe, a outra na segunda[381] – contribui para criar um sentido de coesão com o *meshumnion*, no qual também figura o epíteto (ὦ ἰὸ Βάκχ'). O alinhave, todavia, não se dá apenas entre as duas primeiras semi-estrofes, mas estende-se ainda à estrofe seguinte, com o verbo inaugural em tmese ἄν[α]… βακχίαζε 'dançar, pular em êxtase' (14). Na verdade, o elo entre as duas estrofes é mais elaborado e serve para integrar *meshumnion* e *ephumnion* ao fluxo da narrativa, ao mesmo tempo que lhes confere destaque como elemento articulador do relato. O nascimento do deus desencadeia um movimento de expansão que anima deuses e mortais na primeira estrofe e galvaniza, na segunda, a própria natureza. Todos os deuses, diz Filodamo, puseram-se a dançar, todos os mortais rejubilaram-se com o novo rebento (ποτ' 6). Na mesma ocasião (τότε 14) o mundo natural, representado por três paisagens terrenas em forma de catálogo, foi tomado pelo êxtase (14-7). Esse breve catálogo, além disso, descreve em linhas gerais uma paulatina aproximação do local onde o peã é entoado. De Tebas (χθὼν τε Κάδμου)

---

[379] Käppel (1997), 225, observa que o μεσύμνιον, depois de iniciar com um apelo típico a Dioniso (εὐοῖ), congrega e aplica ao deus dois elementos contrários mas paralelos, um próprio do ditirambo (ὦ ἰὸ Βάκχε), outro do peã (ὦ ἰὲ Παιάν): "Das formalle Modell für die Gestaltung ist der aus vielen Paianen bekannte, zur Formel erstarrte Ruf ὦ ἰὲ Παιάν; zu ihm analog ist ὦ ἰὸ Βάκχ' gebildet und parallel hinzugefügt. So entsteht insgesamt ein Vers, der in seiner Form ein Gattungsmerkmal des Paian aufnimmt und in eine neue Funktion – den Anruf an Dionysos – überführt". Käppel sugere ainda (222-32 et passim) que as duas semi-estrofes ao longo do hino obedecem em geral a uma divisão de conteúdo, a pimeira marcada por aspectos característicos de Dioniso, a segunda por alusões mais congeniais a Apolo.

[380] Ou talvez sete, caso a lacuna inicial seja suplementada com Δεῦρ' ἄνα 'vem para cá, senhor', como sugere Weil.

[381] Esta última, aliás, em relevo tanto maior por separar em hipérbato σαῖς… γέννας.

segue-se a Orcômenos (Μινυᾶν τε κόλπος) passando ainda pela Eubéia (Εὔβοιά τε καλλίκαρπος) até chegar, no verso 20, à sagrada e bem-aventurada Delfos (Δελφῶν ἱερὰ μάκαιρα χώρα). Delfos é o ponto de chegada que retoma, por seu turno, o início desse movimento de expansão. Se antes as esferas divina e humana uniram-se em um único conjunto através da anáfora πάντες δ' ~ πάντες δέ (8-9), agora é também toda a região de Delfos (πᾶσα δ' 19) que, carregada de canções, ensaia os seus passos de dança.

Esse arco que leva do mundo animado ao inanimado, de *todos* os deuses e mortais à *toda* a região de Delfos, é sublinhado ainda por outro fator. A referência a Delfos figura ao cabo do catálogo com três sítios naturais, do qual ela é o fecho: são três locais ligados por três conjunções τε (15-7) e coroados pelo πᾶσα δ' (19) referente a Delfos, que ganha destaque por ocorrer logo após a quebra representada pelo refrão, no início do verso. Mas toda essa expansão, habilmente combinada pelo poeta com a simultânea convergência do foco sobre o sítio délfico, atua por sua vez como contraste para a epifania de Dioniso (21-3). Aos dois verbos de movimento conjugados no imperfeito, relativos ao entusiasmo que empolgou as terras (14 ἄν… βακχίαζε 'saltava feito bacante', 19-20 χόρευεν 'dançava'), segue-se um verbo de estado no aoristo a fim de marcar, mediante a oposição, o ápice do trajeto (23 ἔστας 'tu te postaste').[382] Dioniso surge no alto do Parnaso, igual estrela, na companhia das donzelas de Delfos. Para sublinhar o contraste, o relato passa da terceira para a segunda pessoa; ao μέν do verso 14 responde o δ' do verso 21: de um lado dançam extáticas as nações, de outro Dioniso em pessoa (αὐτὸς δ') faz a sua epifania.[383]

As seções narrativas (versos 1-4 e 6-10 de cada estrofe) acham-se metricamente delimitadas em relação aos refrões pela catalexe ao final dos versos 4 e 10.[384] No entanto, é evidente o esforço do poeta para integrá-las aos refrões, e isso tanto no interior de cada uma delas quanto entre as estrofes. O *meshumnion*, como vimos, serve como divisor entre presente e passado, entre Delfos e Tebas na estrofe I, ao passo que o *ephumnion* encadeia as reações que o nascimento de Dioniso provoca entre deuses, mortais e natureza (cf. a

[382] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 2, 67.
[383] Sobre a correlação μέν – δέ dos versos 14 e 21, cf. Käppel (1997), 233, n.109. Versos 21-3 sobressaem ainda pela posição de sujeito e verbo, respectivamente no início e fim da oração (#αὐτὸς δ'… ἔστας#), sendo a frase delimitada ainda pela pausa retórica ao final do verso 20 – um verso, a propósito, catalético.
[384] Em cada estrofe, versos 1-3 exibem um coriambo seguido de um dímetro jâmbico (—◡◡—◡—◡—), o verso 4 um coriambo seguido de um dímetro jâmbico catalético (—◡◡—◡——); já os versos 6-9 são preponderantemente glicônicos (—×—◡◡—◡—), enquanto o verso 10 representa a sua forma catalética, o ferecráteo (—×—◡◡——). (Exceção é o verso 7: glicônico seguido de báquico —×—◡◡—◡—◡——).

correlação ποτ’ 6 ~ τότε 14). Já o *ephumnion* da estrofe II leva adiante esse movimento de expansão sobre o mundo natural, mas amplifica a importância de Delfos ao apartá-la das demais localidades, preparando assim o terreno para a epifania de Dioniso no monte Parnaso. Ao serem integrados ao relato, os refrões lhe conferem estrutura e, sobretudo, atraem a atenção para seu conteúdo e propósito peculiares – legitimar Dioniso como deus Peã, a quem um peã é endereçado.

O clímax desse desenvolvimento coincide com o ponto alto da narrativa, quando Dioniso chaga ao Olimpo na estrofe V. Até ali a divindade percorrera várias estações correspondentes aos seus sítios de devoção: de Tebas na primeira estrofe ele transitara a Delfos na segunda, e dali seguira para Elêusis (29-30) na terceira, onde a Hélade inteira o invoca como Íaco e onde ele permanece provavelmente durante toda a estrofe IV. É de lá então, dessa terra abençoada (Elêusis?), que ele aporta nas cidades tessálias, nos recintos sagrados do Olimpo e na famosa Piéria no início da estrofe seguinte (53-6), a quinta.

Tais versos destacam um conjunto geográfico que se contrapõe não só à marcha de cidade a cidade descrita em cada estrofe (Tebas, Delfos, Elêusis), mas também ao catálogo contido na primeira metade da estrofe II (14-8). Lá, como vimos, o propósito era convergir o foco sobre Delfos à força do deslocamento topográfico entre regiões diversas (Tebas, Orcômenos, Eubéia), cada uma delas um marco individual da reação suscitada pelo nascimento de Dioniso. Aqui, ao contrário, trata-se de um trajeto descrito ao redor de um mesmo ponto geográfico, o Olimpo. As cidades da Tessália, os recintos olímpicos e a Piéria não indicam, como nota Käppel,[385] “três locais distintos e independentes entre si, nos quais Dioniso fez a sua aparição e sobre os quais agiu em momentos diversos, mas representam o percurso do deus na vizinhança imediata de um *único* lugar, que agora é o seu destino final”. O Olimpo ganha assim em vulto pelo contraste obtido, e é nele que se dará um fato crucial não somente para a narrativa do hino, mas sobretudo para justificar o hino como peã.

Uma vez na Piéria, as Musas coroam a si mesmas com hera e dançam e cantam à volta de Dioniso, chamando-o Peã; à frente delas, quem lidera a dança é Apolo. É nesse ponto do relato mítico que Dioniso, interpelado como Peã pelas Musas, torna-se legítimo destinatário de um hino que o interpela como Peã em ambos os refrões. A Filodamo, em

[385] Käppel (1997), 243s.

suma, é lícito chamar Dioniso de Peã porque as Musas o fazem, e com o aval de ninguém menos senão Apolo – o deus Peã por excelência. A chancela de Apolo e das Musas ao novo estatuto de Dioniso como Peã é tanto mais saliente por vir expressa em uma frase (58-62) emoldurada por *meshumnion* e *ephumnion*, na qual Musas e Apolo ocupam os dois extremos (#Μοῦσαι 58, ᾽Απόλλων# 62). E o que é mais, a menção ao Peã (Παιᾶν᾽ 61) – que faz eco aos dois Παιάν dos refrões – situa-se no meio deles, numa construção ἀπὸ κοινοῦ que atrai em definitivo a atenção da platéia para o novo estatuto de Dioniso:

Μοῦσαι δ᾽ αὐτίκα παρθένοι
κ[ισσῶι] στεψάμεναι κύκλωι σε πᾶσαι
60 μ[έλψαν] ἀθάνα[το]ν ἐς ἀεὶ
Παιᾶν᾽ εὐκλέα τ᾽ ὀ[πὶ κλέο]υ-
σαι, [κα]τᾶρξε δ᾽ ᾽Απόλλων.

‘e as Musas, coroando-se de pronto com hera, cantaram e dançaram todas em círculo para a tua honra, proclamando-te imortal para sempre e famoso Peã, e quem liderava a dança era Apolo.’

O “Peã” do verso 61 (Παιᾶν᾽) descreve o conteúdo da canção das Musas e pode ser tomado igualmente como complemento de μέλψαν ‘cantaram, dançaram’ como do particípio κλέουσαι ‘proclamando’. Pela primeira alternativa, o predicado ἀθάνατον ἐς ἀεὶ εὐκλέα τ᾽ constrói-se com o verbo finito, figurando Παιᾶν᾽ em aposição a σε (59);[386] pela segunda, o mesmo predicado une-se ao particípio: ora as Musas cantam e dançam ao redor do Peã imortal e famoso, ora proclamam imortal e famoso o Peã – sendo que o τ᾽, note-se, liga em ambas as frases os adjetivos ἀθάνατον ‘imortal’ e εὐκλέα ‘famoso’. Lá e cá, porém, o termo Παιᾶν᾽ aplicado a Dioniso encontra-se no centro sintático da oração ambígua, refletindo a posição central por ele ocupada como tema do hino. Um exemplo análogo, no qual o nome divino ocupa o coração de uma sentença ambígua, talvez seja a seguinte frase de Sófocles que abre o primeiro estásimo das *Traquínias* (497):

μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί.

‘Com grande força, Cípris sempre se sai com vitórias.’

[386] Cf. Käppel (1997), 246s.

Também aqui a sentença muda de direção a meio caminho.[387] A primeira metade (μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις) pode ser tomada como um todo completo, embora a expressão com que ela inicia (μέγα τι σθένος 'grande a força') quadre mal com o nominativo que lhe segue (ἁ Κύπρις). É que ao adjetivo neutro σθένος 'força' costuma suceder algum termo que deixe claro a quem pertence a força, como por exemplo um genitivo (cf. σθένος ἡμιόνων 'força das mulas', Pínd. *Ol*. 6-22-3). Talvez se possa dizer que a expressão seja equivalente ao adjetivo μεγασθενής, o que renderia à frase um sentido próximo a "Cípris é muito forte". Porém o nominativo ἁ Κύπρις acoplado a σθένος, que pode ser tanto um nominativo ou um acusativo, mantém a construção em suspenso, e é natural supor que a platéia aguardasse o desenrolar da oração para certificar-se do sentido.

A segunda metade, no entanto, não esclarece as dúvidas, uma vez que ela própria é melhor compreendida como uma oração completa em si mesma, da qual o sujeito seria naturalmente Cípris: ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί 'Cípris sempre se sai com vitórias.' Pouco provável, mas ainda assim possível, é construir μέγα τι σθένος com νίκας, que formariam assim uma unidade equivalente a μεγασθενῆ τινα νίκην – em uma tradução aproximada: "grandes e poderosas vitórias".

Diversas, portanto, são as formas de compreender o verso. Para o público que a ouviu pela primeira vez, seria razoável supor de início uma frase como μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις 'Cípris é muito poderosa', para depois alterar o arranjo dos termos e conceber esta outra frase, ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί 'Cípris sempre se sai com vitórias', ou ainda, após tentar fazer sentido do verso como unidade, construir μέγα τι σθένος com νίκας: 'Cípris sempre se sai com vitórias grandes e poderosas'.[388] Comum a todas essas alternativas, no entanto, é a posição de destaque conferida a Cípris: localizada bem no centro, ela produz efeitos à direita e à esquerda, como fecho ou início de frase, ou ainda na condição de pivô do verso, flanqueada pelos seus predicados.

Semelhante é a função desempenhada pelo termo Παιᾶν' (61) em Filodamo, na interseção de uma sentença que pode ser compreendida nos dois sentidos e em cujos pólos figuram significativamente as divindades responsáveis pela concessão da epiclese a

[387] Cf. a análise de Budelmann (2000), 45-7, e Ferrari (1983), 43-4, dos quais adoto parte do comentário e das referências.
[388] Possível ainda, claro, é supor uma pontuação após Κύπρις, como fazem H. Lloyd-Jones e N.G. Wilson na sua edição, ou mesmo julgar o verso corrupto, a exemplo de Dawe.

Dioniso: as Musas e Apolo. Deus do ditirambo (cf. 1 Διθύραμβε), Dioniso recebe das mãos de quem mais de direito um título inusitado, Peã. Agora a ele, Dioniso, é justo endereçar, não um ditirambo, mas precisamente um peã apolíneo, uma de cujas marcas é o refrão ("peã!") com que se interpela a divindade assim concebida. Não é só Dioniso, no entanto, que recebe novas credenciais que o habilitam a ser chamado de Peã, é o próprio peã composto por Filodamo que, por meio da narrativa mítica, legitima a sua obra como um verdadeiro peã. Isso se dá com a hábil inserção, nessa estrofe, do *ephumnion* no corpo do relato.

Até ali, nas estrofes anteriores, os refrões ditaram o descompasso entre o relato mítico da seção narrativa e a exclamação (de coro ou poeta) neles contida, impondo uma ruptura – de resto trivial – entre ficção e realidade, entre mito e situação real de performance.[389] O refrão repetia-se de forma inorgânica, sem relação sintática nem de conteúdo com a narrativa a seu redor. Eram blocos estanques, cujos parâmetros serviam, é certo, para emprestar estrutura e realce ao relato (e assim continuarão nas estrofes seguintes, como veremos), mas o elo com as partes narrativas era tênue. Aqui, porém, a situação é diversa; aqui são as Musas que, lideradas por Apolo, assim celebram Dioniso como Peã: "– Iê Peã..." (58-65). O *ephumnion* do peã de Filodamo é o mesmo que as Musas entoam. Agora o refrão passa a integrar a narrativa, sem no entanto perder o seu estatuto próprio, como refrão de um peã real em louvor de Dioniso. Entre o peã das Musas e Apolo e o peã de Filodamo caem momentaneamente as barreiras que os distinguem; fundem-se mito e realidade na canção entoada dentro da canção, com o que o poeta legitima a sua escolha inovadora: a Dioniso ele dedica um peã porque como Peã Dioniso é celebrado pelas Musas. Significa isso, de outro lado, que é *através desse próprio peã*, no qual as Musas celebram Dioniso, que ele torna-se Peã e com um peã pode então ser celebrado. Passado mítico e presente da celebração movem-se assim, em breve intervalo, num círculo fechado.

A referência a Apolo que conclui a semi-estrofe serve de gancho para a segunda parte do hino. A despeito do caráter fragmentário das estrofes VI-VIII, é possível afirmar que Apolo, destinatário tradicional do peã e deus Peã por prerrogativa natural, distribui (a partir da estrofe IX) ordens a respeito da situação em Delfos do novo deus Peã, Dioniso.

[389] Cf. Käppel (1997), 248s.

Trata-se das honras que a ele devem ser destinadas, e também aqui os refrões preservam o seu poder de estruturar o relato, sempre, vale lembrar, no simultâneo propósito de pôr em evidência o tema específico do hino – Dioniso como Peã, como um segundo Apolo.

Ordem é dada, na primeira metade da estrofe IX, para que os anfictiões concluam o mais rápido possível as obras no templo délfico[390] e ao mesmo tempo, por ocasião do festival da Teoxenia (segunda metade), recebam Dioniso – o irmão de Apolo (111) – com "esse hino" (τόνδ' ὕμνον 112) e procedam a um sacrifício. Hino e sacrifício figuram em ordem quiástica com relação aos verbos que os regem (110-13):[391] δεῖξαι … ὕμνον ~ θυσίαν … φαίνειν 'apresentar... (esse) hino / fazer um sacrifício'. Ambos os infinitivos ganham assim certo relevo, tanto mais porque a estrofe é composta de três infinitivos (ἐκτελέσαι 105, δεῖξαι 110, φαίνειν 112-3) governados por um único verbo finito na terceira pessoa (106-7 κελεύει 'ele [Apolo] ordena'). Além disso, ἐκτελέσαι e δεῖξαι ocupam posição de destaque, um no início da estrofe, outro na abertura da segunda semi-estrofe, logo após o *meshumnion*. Que esta seja uma disposição deliberada do poeta para inserir o refrão no fluxo narrativo é sugerido na estrofe XI, cujo tema e colocação verbal espelham a estrofe IX. Nela também se trata, não da Teoxenia, mas de outro festival, os Jogos Píticos (Πυθιάσιν 131). Nela também um único verbo finito na terceira pessoa (132 ἔταξε 'ele [Apolo] deu ordem') governa três infinitivos (τεύχειν 136, στῆσαι 139, τεῦξαι 139-40), o primeiro deles em realce, inaugurando a segunda semi-estrofe tal como δεῖξαι (110) o fizera na estrofe IX. Lá e cá a sintaxe da frase abraça o refrão, sobre ele faz correr a sentença, que por sua vez é sublinhada pela pausa que ele representa e ao mesmo tempo o integra ao seu sentido. Na estrofe XI, por exemplo, ao adiar o infinitivo τεύχειν 'instaurar' para depois do *meshumnion*, o poeta o separa do seu complemento – o sacrifício e a competição ditirâmbica em louvor a Baco (132-4) – e com isso alinhava o refrão à frase. Esta só se completa, só se torna inteligível após o infinitivo final (τεύχειν), mas antes disso já nos é dado discernir um eco dos brados lançados ("Evoé, ó iô Baco!") durante a disputa entre os vários coros circulares nas pitíadas quadrienais.[392]

---

[390] Para uma discussão a respeito, cf. Furley–Bremer (2001), vol. 2, 74-7, e Käppel (1997), 255-9.
[391] Cf. Käppel (1997), 268.
[392] Käppel (1997), 254 n.185: "So hört der Rezipient des vorliegenden Gedichts gleichsam in Antizipation die im Dithyrambenagon erklingenden Euoi-Rufe an den nunmehr dem Apollon gleichgestellten Dionysos".

Entre essas duas estrofes-irmãs (IX e XI), a estrofe X intercala um μακαρισμός: "Feliz daquele que construir um templo a Apolo" (118-21). A frase, completa em si mesma ao final do verso 121, continua todavia na semi-estrofe seguinte, após a quebra do refrão. Dois adjetivos assindéticos (119-20 ἀγήρων ἀμίαντον 'que não envelhece, que não se corrompe') já haviam qualificado o templo, porém mais outro, à testa do verso 123, torna a qualificá-lo: "(templo) dourado" (ναόν… χρύσεον 121-3). Substantivo e adjetivo são posicionados a cavaleiro do refrão, abrindo os versos que o emolduram, e a oração iniciada na primeira semi-estrofe continua na estrofe seguinte: "templo... dourado com estátuas douradas..." (ναόν… χρύσεον χρυσέοις τύποις). Tais estátuas referem-se muito provavelmente a Dioniso,[393] e o políptoto χρύσεον χρυσέοις, indicando este o ouro das estátuas de Dioniso, aquele o ouro do templo de Apolo, faz com que os adjetivos repitam, postados que estão no início do verso após o *meshumnion*, a bipartição neste contida: Εὐοῖ ὦ ἰὼ Βάκχ' (Dioniso) – ὦ ἰὲ Παιάν (Apolo). Adjetivos paronomásticos e refrão exprimem a equivalência que agora reina em Delfos entre os dois irmãos divinos, sem que nenhum deles perca entretanto a sua individualidade – inclusive em termos de prosódia. É que Filodamo altera expressivamente a quantidade das sílabas em χρύσεον (—⏑—) e χρυσέοις (⏑⏑—),[394] referentes ao templo de um e às estátuas do outro. Não é fato tão raro a disparidade prosódica em vocábulos geminados,[395] mas a sua utilização aqui para fins expressivos lembra esta passagem de Aristófanes nas *Tesmoforiantes* (120-2):

> Λατώ τε κρούματα τ' Ἀσιάδος ποδὶ
> παράρυθμ' εὔρυθμα Φρυγίων
> διὰ νεύματα Χαρίτων.

'[Cantai...] E Leto e os passos de dança dentro e fora do ritmo segundo o compasso das Graças Frígias.'

O ritmo sincopado, marcado pelos movimentos de cabeça (διὰ νεύματα) das Graças, é mimetizado em sua irregularidade pela diferença de quantidade nos termos

[393] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 2, 79-80, e Käppel (1997), 260-1.
[394] Fato notado por Käppel (1997), 260 n.212a, e Furley–Bremer (2001), vol. 2, 80.
[395] Em Homero, por exemplo, Ἄρες Ἄρες (*Il.* 5.31) escande-se —⏑⏑—. Termos comuns que se prestam a tanto são καλός e ἴσος: cf. Fehling (1969), 178s.

compostos παράρυθμ’ εὔρυθμα ‘fora e dentro do ritmo’, nos quais o elemento -ρυθμ- ora ostenta uma sílaba longa (*pararūthma*), ora uma sílaba breve (*eurŭthma*).[396]

É na última estrofe, contudo, que a integração do refrão à seção narrativa torna-se mais óbvia. Assim como a transição da primeira para a segunda estrofes fora marcada pela tripla repetição de termos relativos a Baco, em nítido eco ao Βάκχ’ do refrão, assim também na transição da penúltima para a última estrofe vocábulos ligados a Baco são repetidos três vezes, à parte o vocativo do *meshumnion*, em uma espécie de composição em anel:

estr.I	Βάκχ’ (1)
	Βάκχ’
	Βάκχιε (10)
estr.II	βακχίαζε (14)
	_____
estr.XI	Βάκχου (132-3)
	Βάκχ’
	Βάκχου (137)
estr.XII	Βακχιαστάν (144-5)

Trata agora essa estrofe, a última, de um apelo à comunidade dos fiéis para que recebam Dioniso e, em meio a danças, clamem por ele da seguinte maneira: “Evoé, ó iô Baco, ó iê Peã!” (᾽Αλλὰ δέχεσθε… κικλήισκετε… – Εὐοῖ ὦ ἰό…). Somos trazidos ao instante presente, ao *hic et nunc* do canto, e ao cabo desse caminho Dioniso pode ser evocado de pleno direito como “senhor da Saúde” (ἄναξ ὑγιείας 153), como legítimo deus Peã de ambos os refrões.

3.2.2 Presente da celebração

À platéia que esperava um ditirambo em honra de Dioniso, Filodamo apresenta-lhes um peã, frustrando-lhes as expectativas e elevando Dioniso a um novo patamar na história religiosa de Delfos, em igualdade de condições com Apolo. E o faz tornando o

[396] Cf. Wilamowitz (1886), 156s. Outros exemplos nos quais a mesma palavra recebe tratamento métrico diverso (no caso, sílaba longa ou breve antes de *muta cum liquidā*): Sóf. *Ant.* 1240: κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ ‘ ele [Hêmon] jaz, um cadáver abraçado a um cadáver’ (*nēkros – nĕkrōi*); Virgílio, *Eneida* 2,663: *nātum ante ōra patris, patrem quī obtruncat ad āras* ‘[Pirro] que assassina o filho perante a vista do pai, e o pai junto aos altares’ (*pătris – pātrem*).

próprio Apolo o responsável pela mercê, não somente em virtude das determinações referentes a seu culto contidas na segunda parte do poema (uma espécie de *lex sacra*), mas sobretudo por afiançar Dioniso como justo destinatário de um peã, gênero que não lhe pertence por tradição. Ao termo de um percurso que se estende por toda a primeira parte do hino, partindo de Tebas e passando por Orcômenos, Eubéia, Elêusis, Tessália, Olimpo até chegar a Piéria, são as Musas que, lideradas por Apolo, celebram em canto Dioniso como Peã, legitimando assim a recorrente apóstrofe – ἰὲ Παιάν – de ambos os refrões. É ali, porém, na estrofe V, que ocorre outra guinada decisiva: do deslocamento geográfico, no eixo do espaço, o poeta transita para o eixo temporal, fazendo com que no *ephumnion* mesclem-se indissoluvelmente a exclamação das Musas no passado mítico e o clamor atual dos fiéis em Delfos, durante o festival da Teoxenia, ocasião na qual o hino foi entoado pela primeira vez.

Tivemos oportunidade de observar acima, de passagem (item 1.1.3), um artifício semelhante no *Hino a Apolo* de Calímaco. A começar pelo verso 72, o poeta, cujo hino mimetiza uma celebração real à divindade (cf. vv. 1-31), traça um percurso que leva de Esparta a Tera, e de Tera a Cirene. Narra Calímaco como Apolo foi conduzido nesses três estágios até Cirene, onde um sacrifício anual lhe é instituído e onde ocorre, no presente, a suposta celebração. Um templo fora erigido (77 δεῖμε : aoristo) em sua homenagem, nele estatuiu-se (78 θῆκε : aoristo) um sacrifício[397] no qual touros em quantidade caem sobre os próprios flancos (79 πίπτουσιν : presente). De Esparta rumamos a Cirene, do passado (aoristo) ao presente do culto, e agora já nos é impossível dizer se a exclamação do verso seguinte – 80 ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε 'Iê, iê Carneio, deus de muitas preces' – é parte dos gritos rituais que acompanham a hecatombe ou compõe antes o cenário descrito no começo e fim do hino, no qual o próprio hino acha-se inserido. Trata-se de um cenário ritual, que busca recriar a expectativa candente com a iminência da chegada de Apolo ao festival da Carnéia.[398] O loureiro agita-se, toda a sua morada estremece; a palmeira délica inclina-se docemente e o cisne canta nos ares; que os jovens, diz o poeta, preparem seus

[397] Sobre o termo τελεσφορίη (78) e as dúvidas quanto a sua exata interpretação, cf. Williams (1978), ad loc.
[398] Alusões à performance, no caso de Calímaco, tentam compensar a ausência de performance real. No que diz respeito ao *Hino a Apolo*, remota é a possibilidade que ele tenha sido composto, não para a leitura, mas para a performance no festival cirenaico da Carnéia.

cantos, que façam ressoar seus passos de dança, e que a cítara não permaneça calada.[399] Tal pedido, ao que parece, é prontamente atendido: "Parabéns aos jovens", aplaude a voz narrativa, "pois a lira não se acha mais inerte" (ἠγασάμην τοὺς παῖδας, ἐπεὶ χέλυς οὐκέτ' ἀεργός 16).[400] E incita: "Que vossa voz proclame – iê, iê!" (ἰὴ ἰὴ φθέγγεσθε 25). É essa mesma interjeição que reaparece versos mais tarde (ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε 80), sem que agora possamos afirmar ao certo quem a profere, se os jovens do ritual presente ou os responsáveis pelo mesmo festival no passado. A Carnéia, esse festival que se repete anualmente (τελεσφορίην ἐπετήσιον 78), adquire um estatuto universal à força da sua repetição; passado e presente unem-se num mesmo instante e num mesmo verso, e se foi em Delfos que o brado ritual ἰὴ ἰὴ παιῆον teve a sua origem – no passado mítico da pitoctonia (cf. vv. 103-4) –, é esse mesmo brado que ecoa na Carnéia do presente (97 ἰὴ ἰὴ παιῆον ἀκούομεν 'Iê, iê peã!, nós ouvimos'),[401] o mesmo brado que ecoa na Carnéia intemporal (ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε 80).

Outro poema que, tendo Cirene igualmente como pano de fundo, converge em um único instante três níveis temporais – passado mítico, passado histórico e presente – é a *Pítica* 5 de Píndaro. Aqui um evento ritual que se desenrola no presente reflete, ou antes reencena, um acontecimento mítico. Vejamos os versos 54-93 (epodo 2 a epodo 3).

3.2.2.1 Píndaro, *Pítica* 5, 54-93

πόνων δ' οὔ τις ἀπόκλαρός ἐστιν οὔτ' ἔσεται· ep.2
ὁ Βάττου δ' ἔπεται παλαι-
ὸς ὄλβος ἔμπαν τὰ καὶ τὰ νέμων,

[399] [1] Οἷον ὁ τῶπόλλωνος ἐσείσατο δάφνινος ὄρπηξ, / οἷα δ' ὅλον τὸ μέλαθρον… / [4] ἐπένευσεν ὁ Δήλιος ἡδύ τι φοῖνιξ / ἐξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει. / [8] οἱ δὲ νέοι μολπήν τε καὶ ἐς χορὸν ἐντύνασθε. / [12] μήτε σιωπηλὴν κίθαριν μήτ' ἄψοφον ἴχνος… 'Como ele se agita, o ramo de loureiro de Apolo, como toda a sua morada estremece... A palmeira délica acaba de inclinar-se docemente, o cisne canta bonito nos ares... Vós, jovens, preparai vossos cantos e danças... que nem a cítara mantenha-se calada nem os passos deixem de ressoar...'

[400] Sobre ἠγασάμην (um aoristo trágico ou "instantâneo") no sentido de "Parabéns!" (literalmente: "estou cheio de admiração"), cf. Lloyd (1999), esp. 38 e 40, para quem essa passagem de Calímaco é um eco erudito da dicção trágica. Segundo o crítico, tais aoristos não são mais "instantâneos" nem mais vigorosos que os presentes a ele equivalentes; sua função é antes distanciar quem fala da sua própria afirmação, tornar uma expressão menos imediata e portanto mais educada. (Rijksbaron adota essa interpretação de Lloyd na 3ª edição do seu livro (2002), 30).

[401] Tal verso pode muito bem ser um sinal indicativo de que o poema de Calímaco – mesmo tendo sido composto em hexâmetros e por outra razão que não a performance – pertence ao gênero peã, como sugere Rutherford (2001), 130. Cf. ainda vv. 17-21. Burnett (1998), 514-5, sugere que o mesmo artifício de unir passado e presente em um único brado ritual é utilizado também no sexto peã de Píndaro (vv. 121-2).

πύργος ἄστεος ὄμμα τε φαεννότατον
ξένοισι. κεἰνόν γε καὶ βαρύκομποι
λέοντες περὶ δείματι φύγον,
γλῶσσαν ἐπεί σφιν ἀπένεικεν ὑπερποντίαν·
ὁ δ' ἀρχαγέτας ἔδωκ' Ἀπόλλων
θῆρας αἰνῶι φόβωι,
ὄφρα μὴ ταμίαι Κυρά-
νας ἀτελὴς γένοιτο μαντεύμασιν.

ὃ καὶ βαρειᾶν νόσων estr.3
ἀκέσματ' ἄνδρεσσι καὶ γυναιξὶ νέμει,
πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέλῃι,
ἀπόλεμον ἀγαγών
ἐς πραπίδας εὐνομίαν,
μυχόν τ' ἀμφέπει
μαντήιον· τῶι Λακεδαίμονι
ἐν Ἄργει τε καὶ ζαθέαι Πύλωι
ἔνασσεν ἀλκάεντας Ἡρακλέος
ἐκγόνους Αἰγιμιοῦ τε. τὸ δ' ἐμὸν γαρύειν
ἀπὸ Σπάρτας ἐπήρατον κλέος,

ὅθεν γεγενναμένοι ant.3
ἵκοντο Θήρανδε φῶτες Αἰγεΐδαι,
ἐμοὶ πατέρες, οὐ θεῶν ἄτερ, ἀλλὰ Μοῖρά τις ἄγεν·
πολύθυτον ἔρανον
ἔνθεν ἀναδεξάμενοι,
Ἄπολλον, τεᾶι,
Καρνήι', ἐν δαιτὶ σεβίζομεν
Κυράνας ἀγακτιμέναν πόλιν·
ἔχοντι τὰν χαλκοχάρμαι ξένοι
Τρῶες Ἀντανορίδαι· σὺν Ἑλέναι γὰρ μόλον,
καπνωθεῖσαν πάτραν ἐπεὶ ἴδον

ἐν Ἄρει· τὸ δ' ἐλάσιππον ἔθνος ἐνδυκέως ep.3
δέκονται θυσίαισιν ἄν-
δρες οἰχνέοντές σφε δωροφόροι,
τοὺς Ἀριστοτέλης ἄγαγε ναυσὶ θοαῖς
ἁλὸς βαθεῖαν κέλευθον ἀνοίγων.
κτίσεν δ' ἄλσεα μείζονα θεῶν,
εὐθύτομόν τε κατέθηκεν Ἀπολλωνίαις
ἀλεξιμβρότοις πεδιάδα πομπαῖς
ἔμμεν ἱππόκροτον
σκυρωτὰν ὁδόν, ἔνθα πρυ-
μνοῖς ἀγορᾶς ἔπι δίχα κεῖται θανών.

(Ninguém está livre do seu quinhão de labuta, nem estará. [55] Mas a antiga prosperidade de Battos permanece, a despeito de tudo, conferindo ora isso, ora aquilo, bastião da

cidade e luz mais esplêndida aos estrangeiros. Dele até mesmo leões que rugem grosso fugiram de medo, quando ele lhes comunicou sua fala exótica. [60] Foi ele, Apolo o fundador de colônias, que entregou as feras ao pânico, para que não ficassem sem cumprimento seus oráculos a respeito do intendente de Cirene (= Battos). /
Ele também confere remédios contra doenças atrozes a homens e mulheres; [65] ele forneceu a cítara e concede a Musa a quem quer que queira, após infundir bom governo nos seus espíritos; e ele reina sobre o seu sítio oracular, pelo qual estabeleceu na Lacedemônia [70] e em Argos e na sagrada Pilos os bravos descendentes de Héracles e Egímio. E a mim cumpre proclamar a adorável glória que vem de Esparta, /
De onde homens nascidos [75] como Egidas, meus antepassados, chegaram a Tera, não sem o favor divino, mas uma certa Moira (= destino) os conduziu. De lá, tendo recebido o banquete público com os seus muitos sacrifícios, nós veneramos em tua festa, ó Apolo [80] Carneio, a cidade de Cirene de sólidas construções, da qual os filhos de Antenor, estrangeiros troianos que se regalam com as armas de bronze, são os detentores, pois eles vieram com Helena após verem a sua pátria em chamas /
[85] Durante a guerra. E aquela raça de condutores de carruagem (= os antenoridas) é recebida calorosamente com sacrifícios por homens que deles se aproximam portando presentes, os homens que Aristóteles (= Battos) trouxe em navios velozes, abrindo o caminho profundo da água do mar. Ele fundou santuários mais amplos aos deuses [90] e assentou o pavimento de uma estrada reta e plana, para que ela ecoasse com cascos de cavalos em procissões que homenageiam Apolo e trazem amparo aos mortais. E lá, na extremidade da praça pública, ele jaz à parte desde a sua morte.)

Tem início no verso 69 a história da fundação de Cirene, vertida na forma de um catálogo geográfico. Trata-se a princípio do estabelecimento dos dórios no Peloponeso, ou seja, dos descendentes de Héracles e Egímio na Lacedemônia, em Argos e em Pilos (69-72a). Do Peloponeso, ou mais especificamente de Esparta, o relato segue para a ilha de Tera, para onde emigram com glória os Egidas, conduzidos que são pelo destino (72b-76). O passo seguinte é a chegada a Cirene, mas aqui a história de fundação confunde-se com o festival da Carnéia lá realizado, e com um agravante: até ali o relato ativera-se aos tempos verbais no passado, sublinhando a transição de uma para outra localidade com o uso de preposição, advérbio ou partícula. Apolo estabelecera (ἔνασσεν 71) os dórios no Peloponeso, e de Esparta (ἀπό 73) os Egidas chegaram a Tera (ἵκοντο Θήρανδε 75) – quem os guiava (ἄγεν 76) era uma certa Moira. Tendo então de Tera (ἔνθεν 78) recebido (ἀναδεξάμενοι 78) o banquete público – ou seja, a Carnéia trasladada de Esparta a Tera e de Tera a Cirene –, nós veneramos, ó Apolo, diz o poeta, a cidade de Cirene construída com solidez (79-81). “Veneramos [em canto]” (σεβίζομεν 80), no presente do indicativo,

marca a alteração do tempo verbal bem no instante em que a narrativa toca solo cirenaico, e nos versos seguintes (80-6) é no presente que permanecemos.[402]

Em resumo: os versos 69-76 giram em torno da história de fundação de Cirene, e o tempo verbal utilizado é o passado; na seqüência, a história de fundação continua como tema, porém mescla-se à Carnéia, festival no qual o poema muito provavelmente foi apresentado como parte das celebrações para, no presente, venerar – σεβίζομεν – Apolo. Marca o verbo, agora flexionado na primeira pessoa, o instante atual da canção do poeta, entoada *nessa* Carnéia específica. E é no presente que tem seguimento a narrativa, ao ser retomada a história de fundação da cidade. De Cirene são detentores (ἔχοντι 82) os filhos de Antenor, troianos vindos com Helena após a destruição da pátria. São eles, os antenoridas, essa raça de condutores de carruagem (85), quem os homens conduzidos por Battos recebem (δέκονται 86) com sacrifícios e saúdam (οἰχνέοντες 86) com dádivas. Tanto ἔχοντι quanto δέκονται e οἰχνέοντες integram a história de fundação, mas são ao mesmo tempo parte do presente – do presente cultual em que se insere o poema.[403] Planos temporais diversos são comprimidos em uma mesma sentença:

85 τὸ δ' ἐλάσιππον ἔθνος ἐνδυκέως
δέκονται θυσίαισιν ἄν-
δρες οἰχνέοντές σφε δωροφόροι,
τοὺς Ἀριστοτέλης ἄγαγε ναυσὶ θοαῖς…

'E aquela raça de condutores de carruagem é recebida calorosamente com sacrifícios por homens que deles se aproximam portando presentes, os homens que Aristóteles trouxe em navios velozes...'

A raça dos condutores de carruagem são os antenoridas do passado mítico, os homens trazidos por Battos são os habitantes de Tera do passado histórico – ambos têm em Cirene o seu destino. Alusão é feita aos colonos de Tera mediante um pronome, τούς (87), mas o antecedente (ἄνδρες οἰχνέοντες… δωροφόροι) refere-se antes aos *atuais* habitantes de Cirene, os quais no presente do indicativo (δέκονται) realizam uma ação

[402] Cf. Krummen (1990), 114s.: "[…] der Wechsel der Tempora [erfolgt] in dem Augenblick, in dem die Erzählung inhaltlich kyrenäischen Boden erreicht". No que segue, adoto em linhas gerais os comentários e as análises da autora.
[403] Cf. Krummen (1990), 120: "Sie [i.e., esses tempos verbais no presente] sind somit Gründungsgeschichte und gleichzeitig Gegenwart, was hinwiederum bedeutet, daß es sich hier um einen kultischen Vorgang handelt, da diese Gegenwart religiös determiniert ist".

concomitante ao canto do poeta (σεβίζομεν).[404] Krummen fala de um "plano temporal duplo",[405] no qual presente e passado (mítico e histórico) intersectam-se para formar uma unidade. Os cireneus, portanto, recebem os antenoridas por ocasião da Carnéia – festival, aliás, teoxênico – durante a qual o nosso poema é apresentado, e desse modo reencenam-lhes o advento mitológico, quando aportaram na cidade fugidos de Tróia.

Início e fim dessa seção pautada por verbos no presente, em cujo centro encontra-se Cirene e seu festival, são sinalizados por dois verbos no passado que se espelham. De Esparta a Tera, os Egidas foram conduzidos por uma certa Moira (Μοῖρά τις ἄγεν 76); e de Tera a Cirene os colonos tiveram em Battos o seu guia (τοὺς Ἀριστοτέλης ἄγαγε 87). A Battos torna então a narrativa que com ele iniciara: versos 87-93, nos quais ele é o protagonista, rematam a história da fundação de Cirene, assim como versos 55-62 servem de introdução, não já à história de fundação da cidade, mas ao elogio a Apolo no qual ela está inserida (63-88). Tal elogio é claramente caracterizado pela dicção hínica.[406] Apolo é louvado pelos seus poderes medicinais, musicais e divinatórios (63-9); são esses últimos que agem como um estopim para a história de fundação de Cirene: reina Apolo sobre seu oráculo, e é por intermédio desse oráculo (τῶι 69) que os heráclidas e os descendentes de Egímio firmaram pé no Peloponeso etc.

Cirene e a sua fundação, assim como a Carnéia e o próprio poema de Píndaro, são parte assim de um conjunto maior, o elogio a Apolo, que por sua vez é emoldurado pela história de Battos.[407] De um a outro, de Battos a Apolo, interpõe-se a clara transição dos versos 60-2, nos quais Apolo assume a frente do palco.[408] Ao fim do seu elogio, ou seja, ao cabo da história de Cirene, os versos 87-8 fazem nova transição, agora a Battos e seus méritos.

---

[404] Cf. Krummen (1990), 117ss. e Rutherford (2001), 413.
[405] Krummen (1990), 115, 120, 124 ("doppelte Zeitebene").
[406] Cf. Krummen (1990), 138.
[407] Krummen (1990), 147, observa dois paralelos verbais que compõem essa moldura: ὑπερποντίαν 59 ~ ἁλός… κέλευθον 88 e Ἀπόλλων 60 ~ Ἀπολλωνίαις… πομπαῖς 90-1.
[408] Versos 55, 63 e 60 (que marcam respectivamente a seção referente a Battos, a seção relativa a Apolo e a transição de um a outro) distinguem-se pelo uso quase demonstrativo do artigo, sempre em início de verso: dois deles retardam a menção do substantivo (ὁ Βάττου… ὄλβος 55 ~ ὁ…Ἀπόλλων 60), o outro mantém o sujeito inexpresso, embora manifesto pelo contexto: ὁ καί… (63). Sobre esse uso peculiar do artigo grego e o emprego sintático análogo do seu cognato *sá* no sânscrito védico, cf. Watkins (2002b).

- Battos (55-62)
  - transição (60-62)
- Apolo (63-88)
  - fundação de Cirene (69-88)
    - passado (69-76)
      . heráclidas e egimidas no Peloponeso (69-72)
      . egidas: Esparta → Tera (73-76)
    - presente: Tera → Cirene (Carnéia) (77-86)
  - transição (87-88)
- Battos (89-93...)

No festival da Carnéia, contemporâneo à récita do poema pindárico, o passado mítico e histórico é reencenado no presente e nele se entrelaça. Trata-se de um presente cultual, no qual "o epinício", como nota Krummen,[409] "e a história de fundação de Cirene transformam-se (...) em canção de louvor a Apolo, sem que no entanto ele jamais deixe de ser um epinício".

Outro poema, esse um peã, que também sugere a fusão entre o instante atual em que se desenrola o culto e o passado mitológico por ele descrito é o *Peã 15* de Píndaro.

τῶιδ' ἐν ἄματι τερπνῶι — estr.A
ἵπποι μὲν ἀθάναται
Ποσειδᾶνος ἄγοντ' Αἰακ[
Νηρεὺς δ' ὁ γέρων ἔπετα[ι·
πατὴρ δὲ Κρονίων μολ[οῦσι
πρὸς ὄμμα βαλὼν χερὶ [
τράπεζαν θεῶν ἐπ' ἀμβ[ρο
ἵνα οἱ κέχυται πιεῖν ν . [

ἔρχεται δ' ἐνιαυτῶι — estr.B
ὑπερτάταν [. .]ονα
. [

(Nesse dia agradável as éguas imortais de Posêidon conduzem ... Éaco ... e o velho Nereu segue. Zeus pai ... vêm ... voltando os seus olhos, com a sua mão ... para a mesa imortal dos deuses, onde [néctar?] se acha servido para beber. No final do ano lá vem ... maior ...)

O adjetivo dêitico τῶιδε que abre o poema e o uso do tempo presente ao longo do fragmento circunscrevem a ação ao instante atual da apresentação da obra. Tal ação, no entanto, refere-se a um acontecimento mítico, provavelmente o casamento de Éaco com

[409] Krummen (1990), 151.

Psamatéia, filha de Nereu. Fundem-se com isso o tempo mítico e o tempo real do culto; o mito é reencenado no rito,[410] ou por outra, concebe-se que o evento sagrado descrito pelo poeta acontece no presente da performance, sendo concomitante ao canto. É nesse dia de hoje (τῶιδ' ἐν ἄματι 1) que as éguas de Posêidon conduzem (ἄγοντ' 3) Éaco ou talvez Psamatéia, que Nereu as segue (ἕπεται 4), que sobre a mesa acha-se servido (κέχυται 8) algo para Zeus beber, que sobrevém (ἔρχεται 9) algo no fim do ano. Tudo se passa como uma epifania divina: transpõe-se para o presente do relato a narrativa mitológica, que nele então se desdobra como no plano sagrado.

Por outros meios, Calímaco obtém resultado análogo em seu *Hino a Apolo*. Nele, como sugere Erbse,[411] a narrativa também serve de veículo para a epifania. Antes de dar início à narrativa propriamente dita, o narrador ordena aos jovens circunstantes lançarem gritos de "iê iê" (ἰὴ ἰὴ φθέγγεσθε 25); ao concluí-la, diz ouvir efetivamente tais brados (ἰὴ ἰὴ παιῆον ἀκούομεν 97). No intervalo entre um verso e outro, Apolo ganha corpo, torna-se presente. Ao chegarmos no verso 97, clímax do relato, ele aparece em toda a sua estatura; a breve etiologia do brado ritual (97-104) sugere que o júbilo daqueles que agora tomam parte na apresentação compara-se ao dos habitantes de Delfos, testemunhas que foram da morte da odiosa serpente. "No instante em que o poeta diz ouvir o brado ἰὴ ἰὴ παιῆον", diz Erbse,[412] "Apolo está de corpo presente diante dos olhos dos participantes (entre eles o leitor), está no meio deles – não um deus abstrato com atributos de difícil compreensão, mas Apolo com suas qualidades claramente definidas na figura do Carneio de Cirene."

E como Carneio, de fato, Apolo é interpelado em uma apóstrofe (80) que faz a costura entre os brados rituais (ἰὴ ἰή) contidos nos versos de moldura 25 e 97: ἰὴ ἰὴ Καρνεῖε πολύλλιτε 'Iê, iê Carneio, deus de muitas preces'. Aqui, como vimos, não é possível dizer se a voz que ouvimos pertence aos personagens da narrativa, aos jovens a que se dirige o narrador no início do poema ou até mesmo ao próprio poeta. Trata-se, de

[410] Cf. Rutherford (2001), 412, e D'Alessio (2004), 293, o qual chama a atenção ainda para a raiz cultual dessa prática, que remonta ao período arcaico.
[411] Erbse (1955). Sobre a epifania e os *Hinos Homéricos*, cf. García (2002).
[412] Ibid., 422. Cf. ainda Calame (1993), Bing (1993), 192ss., e Williams (1978), 56: "the poem as a whole is set in the context of an expected epiphany". A mesma interpretação é estendida ao Hino 5 de Calímaco por Heath (1988), 89s.: "The telling of the tale is the epiphany: we have seen the goddess through the medium of poetry".

toda a maneira, de uma exclamação hínica que irrompe no interior do hino e estabelece uma relação complexa entre narrativa e narrador, tal como nos versos 130-2 da ode 17 de Baquílides, no *ephumnion* da quinta estrofe do peã de Filodamo a Dioniso (versos 63-5) ou ainda nos versos 121-2 do sexto peã de Píndaro.[413] Vezes há, porém, em que não é só um refrão ou uma frase de teor hínico que no hino é intercalada, mas insere-se todo um hino dentro do hino, com resultados peculiares. Vejamos o exemplo do *Hino Homérico a Pã* (nº 19).

3.2.2.2 Hino dentro do hino: *Hino Homérico a Pã*

ᾼμφί μοι Ἑρμείαο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,
αἰγιπόδην δικέρωτα φιλόκροτον ὅς τ' ἀνὰ πίση
δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾶι χοροήθεσι νύμφαις
αἵ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στείβουσι κάρηνα
Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι νόμιον θεὸν ἀγλαέθειρον
αὐχμήενθ', ὃς πάντα λόφον νιφόεντα λέλογχε
καὶ κορυφὰς ὀρέων καὶ πετρήεντα κέλευθα.
φοιτᾶι δ' ἔνθα καὶ ἔνθα διὰ ῥωπήϊα πυκνά,
ἄλλοτε μὲν ῥείθροισιν ἐφελκόμενος μαλακοῖσιν,
ἄλλοτε δ' αὖ πέτρῃσιν ἐν ἠλιβάτοισι διοιχνεῖ,
ἀκροτάτην κορυφὴν μηλοσκόπον εἰσαναβαίνων.
πολλάκι δ' ἀργινόεντα διέδραμεν οὔρεα μακρά,
πολλάκι δ' ἐν κνημοῖσι διήλασε θῆρας ἐναίρων
ὀξέα δερκόμενος· τότε δ' ἔσπερος ἔκλαγεν οἷον
ἄγρης ἐξανιών, δονάκων ὕπο μοῦσαν ἀθύρων
νήδυμον· οὐκ ἄν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσσιν
ὄρνις ἥ τ' ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι
θρῆνον ἐπιπροχέουσ' ἀχέει μελίγηρυν ἀοιδήν.
σὺν δέ σφιν τότε νύμφαι ὀρεστιάδες λιγύμολποι
φοιτῶσαι πυκνὰ ποσσὶν ἐπὶ κρήνηι μελανύδρωι
μέλπονται, κορυφὴν δὲ περιστένει οὔρεος ἠχώ·
δαίμων δ' ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν τοτὲ δ' ἐς μέσον ἔρπων
πυκνὰ ποσὶν διέπει, λαιφος δ' ἐπὶ νῶτα δαφοινὸν
λυγκὸς ἔχει λιγυρῆισιν ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς
ἐν μαλακῶι λειμῶνι τόθι κρόκος ἠδ' ὑάκινθος
εὐώδης θαλέθων καταμίσγεται ἄκριτα ποίηι.
ὑμνεῦσιν δὲ θεοὺς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὄλυμπον·
οἷόν θ' Ἑρμείην ἐριούνιον ἔξοχον ἄλλων
ἔννεπον ὡς ὅ γ' ἅπασι θεοῖς θοὸς ἄγγελός ἐστι
καί ῥ' ὅ γ' ἐς ᾽Αρκαδίην πολυπίδακα, μητέρα μήλων,

[413] Ver respectivamente itens 3.1.4.3 *in fine*, 3.2.1 e 1.1.12.

ἐξίκετ', ἔνθα τέ οἱ τέμενος Κυλληνίου ἐστίν.
ἔνθ' ὅ γε καὶ θεὸς ὢν ψαφαρότριχα μῆλ' ἐνόμευεν
ἀνδρὶ πάρα θνητῶι· θάλε γὰρ πόθος ὑγρὸς ἐπελθὼν
νύμφηι ἐϋπλοκάμωι Δρύοπος φιλότητι μιγῆναι·
ἐκ δ' ἐτέλεσσε γάμον θαλερόν, τέκε δ' ἐν μεγάροισιν
Ἑρμείηι φίλον υἱὸν ἄφαρ τερατωπὸν ἰδέσθαι,
αἰγιπόδην δικέρωτα πολύκροτον ἡδυγέλωτα·
φεῦγε δ' ἀναΐξασα, λίπεν δ' ἄρα παῖδα τιθήνη·
δεῖσε γὰρ ὡς ἴδεν ὄψιν ἀμείλιχον ἠϋγένειον.
τὸν δ' αἶψ' Ἑρμείας ἐριούνιος εἰς χέρα θῆκε
δεξάμενος, χαῖρεν δὲ νόωι περιώσια δαίμων.
ῥίμφα δ' ἐς ἀθανάτων ἕδρας κίε παῖδα καλύψας
δέρμασιν ἐν πυκινοῖσιν ὀρεσκώιοιο λαγωοῦ·
πὰρ δὲ Ζηνὶ καθῖζε καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν,
δεῖξε δὲ κοῦρον ἑόν· πάντες δ' ἄρα θυμὸν ἔτερφθεν
ἀθάνατοι, περίαλλα δ' ὁ Βάκχειος Διόνυσος·
Πᾶνα δέ μιν καλέεσκον ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτερψε.
Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε ἄναξ, ἵλαμαι δέ σ' ἀοιδῆι·
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

(Conta-me sobre o querido filho de Hermes, Musa, com os seus pés de cabra, seus dois chifres, amigo do barulho, que vagueia pelos campos cobertos de bosques junto com as ninfas acostumadas à dança, as quais pisam nos cumes à beira de pedras em precipício, [5] chamando por Pã, deus das pastagens com esplendorosa cabeleira crestada, a quem coube por lote todos os picos nevados e as cristas das montanhas e as sendas pedregosas. Aqui e ali ele vagueia entre o matagal cerrado, às vezes é atraído até os suaves riachos, [10] às vezes de novo atravessa pedras em precipício ao escalar até o pico mais alto para vigiar o rebanho. Muitas vezes ele corre pelas longas montanhas brancas, muitas vezes ele toca as feras pelos vales, matando-as, a vista aguçada. Lá pela noite seu som solitário é ouvido [15] ao regressar da caça, tocando música doce e profunda em suas flautas de caniço; as suas melodias não seriam superadas por aquele pássaro que, na primavera em flor, despeja entre as folhas o seu lamento em uma canção com voz de mel (= rouxinol). Com ele então as ninfas das montanhas de clara voz, [20] com passos ágeis junto a uma fonte escura, cantam e dançam; o eco geme ao redor do topo da montanha, enquanto o deus, movendo-se de um lado a outro do círculo de dança, ou ainda no meio, dá passos de dança intrincados, uma pele marrom de lince nas costas, deleitando-se com o canto claro e agudo, [25] em uma campina delicada, onde o açafrão e o aromático jacinto florescem misturados indissoluvelmente à relva. Eles celebram os abençoados deuses e o extenso Olimpo; e contam a respeito de um deus acima de todos, Hermes o corredor, como ele é o veloz mensageiro de todos os deuses [30] e como chegou à Arcádia de muitas fontes, mãe dos rebanhos; é lá que ele tem seu sítio sagrado como Hermes Cilênio. Lá, deus embora, ele pastoreou rebanhos de pelagem desgrenhada ao lado de um mortal, pois um desejo em onda viera sobre ele para unir-se em amor com a ninfa de belas tranças, filha de Dríops. [35] Ele consumou o frutífera união, e a Hermes ela pariu na casa um filho querido, de imediato um prodígio de se ver, pés de cabra, dois chifres, barulhento, risonho. Ela deu um pulo e fugiu, a ama abandonou a criança, pois teve medo quando viu a sua cara pouco

atraente toda barbada. [40] Mas Hermes o corredor logo o tomou nos braços, e o espírito do deus alegrou-se enormemente. Rápido ele foi até a morada dos imortais, enrolando a criança em grossas peles de lebre montanhesa, e sentou-se ao lado de Zeus e dos demais deuses [45] e exibiu o seu filho. Todos os imortais deleitaram-se, sobretudo o báquico Dioniso; e passaram a chamar-lhe Pã, porque ele os deleitou a todos. Assim é que eu te saúdo, senhor; busco o teu favor com a minha canção. E lembrar-me-ei tanto de ti quanto de outra canção.)

Quanto aos temas de que trata, o hino reparte-se em duas metades. A primeira centra-se nas ações típicas da divindade – no caso, as atividades pastorais de Pã e o seu gosto pela dança, que ele divide com as ninfas; a segunda gira em torno da sua história de nascimento e do seu advento no Olimpo. Entre a ação típica e o relato do nascimento há, porém, um elemento comum que serve como elo de ligação: o tema do canto. As ninfas entram em cena durante a descrição das ações típicas de Pã e louvam, em sua canção, o nascimento do deus. Cada uma das metades articula-se, na verdade, em outras duas.[414] Na primeira, Pã figura como deus pastor e senhor das montanhas (8-18); na segunda, como dançarino e companheiro das ninfas (19-26); já a terceira abandona o terreno das ações típicas e narra um acontecimento único na vida da divindade, o seu nascimento (27-39), do qual a recepção no círculo dos olímpicos (40-47) representa o devido fecho. O relato do nascimento e o advento no Olimpo que compõem a segunda metade inserem-se, cabe notar, no canto das ninfas, introduzido na primeira metade.

O papel central das ninfas manifesta-se já nos versos introdutórios (1-7), nas três frases relativas em que se subdividem. Pã, à diferença dos demais hinos da coleção, não é de início interpelado diretamente pelo nome, mas como filho do seu pai Hermes.[415] Pede o poeta à Musa (1) que lhe conte a respeito dele, e estende a frase por intermédio de uma relativa (ὅς… 2) na qual descreve o local por onde vagueia Pã na companhia das ninfas. Estas, por sua vez, também ganham uma relativa (αἵ… 4), e é somente então, pela boca delas e com o atraso de alguns versos, que o teônimo é expresso: Πᾶν᾽ ἀνακεκλόμεναι (5).[416] O deus remata então com mais outra relativa (ὅς… 6) esses versos de abertura, nos quais as duas frases relativas referentes ao deus ladeiam a relativa dedicada às ninfas (ὅς – αἵ – ὅς). As ninfas acham-se aqui no centro, como no centro também se encontram na

[414] Cf. Fröhder (1994), 334.
[415] Ibid., 307 e 309.
[416] Cf. Schwabl (1969), 6 n.4.

seção narrativa, e lá como cá Pã é o objeto do seu chamado (ἀνακεκλόμεναι 5) ou canto (ὑμνεῦσιν 27).[417]

O artifício de inserir um canto dentro de um canto, um hino dentro de um hino, reaparece em outro poema da coleção, o *Hino Homérico a Ártemis* (nº 27). Também aqui descreve-se uma transição semelhante à do nosso poema, da caça à dança. Dedica-se a deusa às suas duas atividades típicas, a caça na primeira metade, a dança na segunda, esta última em companhia das Musas e das Graças, cujos movimentos ela organiza. Saciada da caça, Ártemis dirige-se à morada do seu irmão Apolo (16-20):

ἔνθα κατακρεμάσασα παλίντονα τόξα καὶ ἰοὺς
ἡγεῖται χαρίεντα περὶ χροῒ κόσμον ἔχουσα,
ἐξάρχουσα χορούς· αἱ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι
ὑμνεῦσιν Λητὼ καλλίσφυρον ὡς τέκε παῖδας
ἀθανάτων βουλῇ τε καὶ ἔργμασιν ἔξοχ' ἀρίστους.

'Lá ela pendura o seu arco recurvo e as suas flechas e toma a frente, seu corpo coberto de belos ornamentos, liderando as danças; e com vozes divinas elas celebram Leto de belos tornozelos, como ela deu à luz filhos que sobressaem entre os imortais em conselho como em ação.'

Aqui, como no hino a Pã, a história de nascimento (no caso, de Ártemis e Apolo) insere-se no canto das deusas, que é uma atividade típica.[418] Mas os desdobramentos são aqui sumários: a dois versos resume-se o hino entoado no interior do hino, ao contrário da canção que relata o nascimento de Pã e a sua ascensão ao Olimpo no hino a ele dedicado. Esta canção prolonga-se por quase metade da obra, em meio à dança das ninfas. Sob um prisma diverso, aliás, pode-se dividir o poema de acordo com as duas atividades típicas de Pã – a dança e o pastoreio. Como tema do canto que acompanha a dança, narra-se o nascimento divino e a acolhida pelos seus pares.

- deus pastor (8-18)
- deus dançarino e as ninfas (19-47)
    - nascimento (27-47)
        - . filho de Hermes (27-39)
        - . cena no Olimpo (40-47)

[417] O destaque conferido a Hermes na história de nascimento da segunda metade já é sugerido no primeiro verso, no qual ele assume o papel convencionalmente assegurado ao deus a quem se dedica o hino.
[418] A poesia é tematizada na poesia e a canção torna-se objeto da canção também em outros hinos, como Hes. *Teog*. 36-74, *HHom.Ap*. 158ss. e duas vezes no *HHom.Her.*, vv. 57ss. e 427ss. Sobre esse último, ver Clay (1989), 95-151.

O hino entoado dentro do hino, portanto, faz parte das ações típicas das ninfas que o entoam, e isso é reforçado pelo uso do injuntivo ἔννεπον 'narram' no verso 29.[419] São elas que cantam (ὑμνεῦσιν 27) os deuses e o Olimpo, são elas que narram (ἔννεπον 29) como Hermes é o veloz mensageiro de todos os deuses etc. Ao chegarmos, entretanto, ao verso 32, as duas vozes – a das ninfas e a do poeta – tornam-se indistinguíveis.[420] O ὡς do verso 29 marca o discurso indireto, que se estende pelo menos até o verso 31; a partir daí, pode-se interpretar que a narrativa segue no mesmo estilo e reproduz o conteúdo do canto das ninfas, ou então que é a voz do poeta que assume o relato. Nessa ambigüidade entre vozes, o poeta faz aderir seu discurso ao das ninfas, com dois resultados principais: primeiro, ele partilha da natureza atemporal do canto das ninfas e de Pã – um atributo particular dos seres mais elevados, cuja natureza reflete-se no uso de um tempo verbal peculiar, o injuntivo; segundo, ele logra assumir, na companhia das ninfas, a posição central por elas ocupada no seu próprio poema. O canto, portanto, não é apenas o tema que une as duas metades do hino, mas o vínculo que une as vozes de poeta, ninfas e divindade, abreviando as diferenças entre o canto mítico atemporal e o canto do poeta, situado no presente.

A duplicação da voz poética, note-se, tem o seu paralelo na estrutura mesma da obra. Se a segunda metade, como vimos, é um hino dentro de um hino, o início dela é sublinhado pelo eco ao início do poema, com nova referência a Hermes (Ἑρμείαο 1 ~ Ἑρμείην 28) e emprego, lá e cá, do mesmo verbo ἐννέπειν (1 ~ 29).[421] Em benefício do canto, o poeta obtém assim o aval não só das Musas, chamadas que são a lhe afiançarem o enredo da história (cf. v. 1), mas também das próprias ninfas, de quem a sua voz torna-se inseparável. As Musas inspiram o poeta, cujo hino narra a história de Pã e das ninfas, que por sua vez entoam um hino no qual as suas vozes confundem-se com a do poeta. Já é ocioso perguntar a quem cabe a narrativa – se às Musas, a Pã, às ninfas ou ao próprio aedo, pois na voz deste, de forma ambígua, as demais se resumem.

---

[419] Sobre o injuntivo, ver item 3.1.2 e West (1989).
[420] Cf. Vamvouri (2004), 149: "La voix du dieu se superpose à celle du locuteur-aède au point d'en être indissociable", e Germany (2005), 193: "[...] we cannot quite discern whether we are listening to the inspired Homeric hymnist, the Muse herself, Pan and his nymphs, or the particular nymph, Echo".
[421] Paralelo notado por Germany (2005), 191.

A ambigüidade é justamente um outro artifício retórico utilizado pelo poeta hínico para fazer cair barreiras – seja a barreira existente entre deuses, seja sobretudo a existente entre deuses e mortais, como veremos nos breves exemplos a seguir.

3.2.3 Ambigüidade

Apolo parece ter sempre desempenhado papel de eminência no culto a Asclépio, mas em nenhum poema esse estreito laço entre as divindades traduz-se tão bem quanto no peã eritreu a Asclépio, que data do primeiro terço do século IV a.C. Além da versão eritréia, que é a mais antiga, três outras acham-se preservadas: de Ptolemais no Egito (do ano de 97 d.C.), de Atenas (século I ou II d.C.) e de Díon na Macedônia, que remonta ao século II d.C. Esse rico testemunho é praticamente único na história do gênero, e o arco das atestações, que se estende por quase 600 anos, revela o quanto a obra era estimada pelos fiéis. O texto de Eritréia está inscrito em uma lápide de mármore com instruções a respeito do ritual, que envolvia a repetição, por três vezes, de um peã a Apolo em torno do seu altar.[422] No reverso, lêem-se dois textos: o primeiro, fragmentário, parece conter um outro peã a Apolo, diverso daquele inscrito na frente da lápide; o segundo exibe este peã a Asclépio.

3.2.3.1 Peã Eritreu

[Παιᾶνα κλυτό]μητιν ἀείσατε
κοῦροι [Λατοΐδαν Ἕκ]ατον,
ἰὲ Παιάν,
ὃς μέγα χάρ[μα βροτοῖσ]ιν ἐγείνατο
μιχθεὶς ἐμ φι[λότητι Κορ]ωνίδι
ἐν γᾶι τᾶι Φλεγυείαι,
ἰὴ Παιάν, Ἀσκληπιόν,
δαίμονα κλεινό[τατ]ον,
ἰὲ Παιάν,

[Το]ῦ δὲ καὶ ἐξεγένοντο Μαχάων
καὶ Πο[δα]λείριος ἠδ' Ἰασώ,
ἰὲ Παιάν,
Α<ΐ>γλα{ια} [τ'] εὐώπις Πανάκειά τε
Ἡπιόνας παῖδες σὺν ἀγακλυτῶι
εὐαγεῖ Ὑγιείαι.

[422] Cf. Graf (1985), 250ss. Adoto o texto de Furley–Bremer (2001), vol. 2, 161s.

ἰὴ Παιάν, ᾽Ασκληπιόν,
δαίμονα κλεινότατον,
ἰὲ Παιάν,

Χαῖρέ μοι, ἵλαος δ{ὲ} ἐπινίσεο
τὰν ἀμὰν πόλιν εὐρύχορον,
ἰὲ Παιάν,
δὸς δ᾽ ἡμᾶς χαίροντας ὁρᾶν φάος
ἀελίου δόκιμον σὺν ἀγακλυτῶι
εὐαγεῖ ῾Υγιείαι –
ἰὴ Παιάν, ᾽Ασκληπιόν,
δαίμονα κλεινότατον,
ἰὲ Παιάν.

(Cantai, jovens, o Peã famoso por sua perícia, filho de Leto, deus que atira longe – iê Peã! –, que gerou grande alegria aos mortais unindo-se em amor com Corônis na terra de Flêgias – iê Peã! –, Asclépio, famosíssima divindade – iê Peã! /
De quem por sua vez foram gerados Mácaon, Podalírio e Íaso – iê Peã! –, e Aigla de belos olhos e Panacéia, filhas de Epione, com a pura Higiéia de vasta fama – iê Peã! –, Asclépio, famosíssima divindade – iê Peã! /
Eu te saúdo: vem com indulgência à nossa cidade com o seu amplo local de dança – iê Peã! –, concede que vejamos felizes a estimada luz do sol com a pura Higiéia de vasta fama – iê Peã! –, Asclépio, famosíssima divindade – iê Peã!)

São três as estrofes em dáctilos líricos interrompidos pelo refrão médio (ἰὲ Παιάν) e pelo dímetro jâmbico do primeiro verso do refrão final (7, 16, 25). À divisão estrófica corresponde a repartição de conteúdo, em três estágios: da exortação ao coro de jovens para que cante Apolo, genitor de Asclépio, passa-se à progenitura deste último, e dela ao pedido de saúde em benefício da cidade. Na terceira estrofe, a do pedido, transita-se para o "Du-Stil", em contraste com a narrativa em terceira pessoa que vigora nas duas primeiras estrofes. Nestas, elemento comum é o tema genealógico: Apolo gerou Asclépio e este, por sua vez, gerou outros tantos descendentes. É como genitor destes, justamente, que Asclépio é chamado a dispensar saúde à cidade. Afinal, ele é pai dos dois médicos míticos da *Ilíada*, Mácaon e Podalírio, e sua mulher e demais filhas são etimologicamente transparentes:[423] Íaso (< ἰάομαι 'tratar'), Higiéia (< ὑγιαίνω 'ser saudável'), Epione (<

[423] Cf. Bremer (1981), 209, e Käppel (1997), 195s.

ἤπιος ‘aquela que aplaca, alivia’), Aigla (< αἴγλη ‘brilho, viço’[424]), Panacéia (< ἀκέομαι ‘curar’).

A linguagem é singela, a estrutura é clara, marcada pela extrema simplicidade, o que transforma o poema em objeto de pronto uso, quase um peã de bolso para qualquer eventualidade.[425] Para tanto, evitam-se referências particulares que caracterizem os fiéis como pertencentes a esta ou aquela localidade: os “jovens” exortados a cantar (2) podem ser quaisquer jovens; a “nossa cidade” (20) beneficiária da graça divina pode ser qualquer cidade. Ainda assim, cabe ao poema o mérito de traduzir em linguagem poética o estreito vínculo entre Apolo e seu filho Asclépio, cujo culto parece jamais estar separado do culto devido a seu pai.[426] A primeira estrofe volta-se de início a Apolo, objeto da canção que o coro é incitado a entoar. Seu louvor prolonga-se de forma característica por intermédio de uma frase relativa (ὅς… 4), não sem antes soar o *meshumnion* “iê Peã!” (3). Peã refere-se aqui obviamente a Apolo, e retoma a palavra que abre o hino, Παιᾶνα. A frase relativa, por sua vez, promove a transição de Apolo a Asclépio – do objeto da primeira estrofe ao destinatário do hino.[427] E agora, no *ephumnion*, Asclépio mencionado no acusativo (7) é integrado sintaticamente à relativa que o precede, em aposição a “grande alegria” (μέγα χάρμα 4): “Apolo... que com Corônis gerou aos mortais uma grande alegria: Asclépio”.

Nesse refrão que fecha a primeira estrofe, porém, antes da menção a Asclépio, há outra exclamação ritual, ἰὴ Παιάν (7). A princípio a platéia é lavada a ligar a epiclese à figura de Apolo, sujeito da relativa, mas a palavra que segue imediatamente, Asclépio no acusativo integrado à frase, faz pender a balança em favor desse último. Tanto mais que agora Asclépio é qualificado de κλεινότατον ‘famosíssimo’ (8), em eco a κλυτόμητιν (1) ‘famoso por sua perícia’, adjetivo concedido a Apolo. Ao termo da estrofe e do refrão, não há mais motivo para desconfiar que o ἰὲ Παιάν do verso 9 refere-se exclusivamente a Asclépio, a divindade que se acha no ápice do movimento estrófico e que lhe domina a cena. Dele, de fato, é que parte a segunda estrofe, com outro relativo (τοῦ δέ… 10).

---

[424] Interessante é lembrar que, em Apolônio Ródio (4, 1716), Apolo recebe o epíteto Αἰγλήτης ‘aquele que brilha’, o que evidencia a sua associação com Asclépio em Anafe. Cf. Bremmer (2005).
[425] West (1982), 141, inclui-o na categoria de peãs “subliterários”.
[426] Graf (1985), 250: “Mit dem Kult Apollons ist auch in Erythrai, wie an vielen anderen Orten der antiken Welt, derjenige des Asklepios verbunden, und wie anderswo, trug vielleicht auch Apollon schon vorher die Züge eines Heilers”. Cf. ainda Furley–Bremer (2001), vol. 1, 213.
[427] Cf. Käppel (1997), 194.

Vejamos num esquema como se dá a passagem de uma divindade a outra através do emprego de um mesmo termo, "Peã":

1	Παιᾶνα…	–	Apolo
3	ἰὲ Παιάν	–	Apolo
7	ἰὴ Παιάν…	–	Apolo ou Asclépio
9	ἰὲ Παιάν	–	Asclépio

Ambos, *meshumnion* e *ephumnion*, são assim inseridos na sintaxe, e de um deus a outro somos conduzidos com certa elegância. Nas estrofes seguintes, cabe notar, o nome de Asclépio contido nos refrões finais continua a figurar no acusativo, embora agora sem construção explícita, ao contrário do que ocorre na primeira estrofe, na qual ᾽Ασκληπιόν pode ser analisado como objeto de ἐγείνατο. Trata-se, na segunda e terceira estrofes, de um acusativo isolado, dependente da interjeição ἰὴ Παιάν: a sua função é especificar a divindade louvada por meio da exclamação.[428] Mesmo que a interjeição o governe, o acusativo ligado ao nome de Asclépio traz à lembrança, ao longo do hino, essa passagem crucial de Apolo a Asclépio – dois deuses Peãs – contida na primeira estrofe. Nas demais versões do peã, tardias, o acusativo do refrão final das duas últimas estrofes é corrigido para o vocativo (ἰὴ Παιάν ᾽Ασκληπιέ, δαῖμον κλεινότατε), perdendo-se assim o efeito em surdina[429] do uso reiterado do acusativo.

Do Peã Apolo, de quem parte o hino, ao Peã Asclépio, a quem se faz o pedido de saúde e prosperidade, o poeta mimetiza as circunstâncias reais de culto, nas quais o deus Asclépio costuma ser venerado ao lado do deus Apolo. Borra-se, nesse propósito, a linha divisória entre um e outro, para louvor tanto maior de ambos e mérito do próprio poema, que promove tal junção.

3.2.3.2 Píndaro, *Olímpica* 4, 1-16

Ambígua também pode ser a referência, não apenas a duas divindades, mas ainda a um deus e um mortal, tendo como o pivô da relação a figura do poeta. Este é o caso do hino a Zeus que inaugura a *Olímpica* 4 de Píndaro.

[428] Cf. Rutherford (2001), 317, e Kühner–Gerth (1890-1904), vol. 1, 329-31 ("absoluter Akkusativ").
[429] Para exemplos concretos de tal recurso, cf. Spitzer (1970).

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος estr.
Ζεῦ· τεαὶ γὰρ Ὧραι
ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς ἑλισσόμεναί μ᾽ ἔπεμψαν
ὑψηλοτάτων μάρτυρ᾽ ἀέθλων·
ξείνων δ᾽ εὖ πρασσόντων
ἔσαναν αὐτίκ᾽ ἀγγελίαν ποτὶ γλυκεῖαν ἐσλοί·
ἀλλὰ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτναν ἔχεις
ἶπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλα Τυφῶνος ὀβρίμου,
Οὐλυμπιονίκαν
δέξαι Χαρίτων θ᾽ ἕκατι τόνδε κῶμον,

χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετᾶν. ant.
Ψαύμιος γὰρ ἵκει
ὀχέων, ὃς ἐλαίαι στεφανωθεὶς Πισάτιδι κῦδος ὄρσαι
σπεύδει Καμαρίναι. θεὸς εὔφρων
εἴη λοιπαῖς εὐχαῖς·
ἐπεί νιν αἰνέω, μάλα μὲν τροφαῖς ἑτοῖμον ἵππων,
χαίροντά τε ξενίαις πανδόκοις,
καὶ πρὸς Ἡσυχίαν φιλόπολιν καθαρᾶι γνώμαι τετραμμένον.

(Condutor mais sublime do trovão de pés incansáveis, Zeus: [eu te invoco] pois as Horas, em suas rondas circulares, enviaram-me acompanhado da canção com os tons variados da lira, como testemunha dos jogos mais excelsos; e quando os anfitriões têm sucesso, os homens de bem imediatamente se alegram com as doces notícias. Mas filho de Cronos, tu que reinas sobre o Etna, fardo tempestuoso para o poderoso Tifos de cem cabeças, recebe um vencedor olímpico e, com a ajuda das Graças, essa celebração, /
luz de mais longa duração para os feitos de grande força. Pois ela chega em honra da carruagem de Psaumis, que, coroado com a oliveira de Pisa, está ansioso por despertar glória para Camarina. Que o deus olhe com favor as preces futuras, pois eu o louvo, um criador de cavalos dos mais zelosos, que se deleita com atos de hospitalidade que a todos recebe, e devotado à Hesíquia (= paz) com espírito arejado.)

Píndaro duplica aqui o movimento do universal ao particular que observamos nos vários exemplos do primeiro capítulo. São duas as partes, divididas em invocação e re-invocação, que conduzem do deus louvado à ocasião específica na qual ele é chamado a prestar os seus favores. Em ambas, o caminho que leva da divindade ao vencedor atlético é expressamente mediado pelo poeta.

Abre o hino com uma elaborada invocação de Zeus, na qual o teônimo é retido até a última palavra da frase: Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ 'condutor mais sublime do trovão de pés incansáveis, Zeus' (1). Os quatro termos que o precedem ganham assim certa proeminência, que será explorada na seqüência do poema. Destaque também é dado ao τεαί que lhe segue, cuja função é análoga aos pronomes relativos que

promovem o desdobramento da narrativa hínica. A frase explicativa introduzida pelo γάρ (1), com a elipse do verbo subentendido, fornece um elo entre Zeus e as divindades que o acompanham: "(Eu te invoco) pois foram as *tuas* Horas..." Estas, por sua vez, servem de ponte para que o poeta entre em cena. Foram elas que o enviaram (μ' ἔπεμψαν 2) como testemunha – e aqui nova passagem, agora do poeta ao vencedor –, dos jogos olímpicos. Também elas, as Estações, criam um pano de fundo de recorrência cíclica (ἑλισσόμεναι 2) contra o qual se destaca a vitória na presente Olimpíada.[430] De Zeus passamos assim às suas divindades satélites, as Horas, e delas ao poeta, cuja missão é dar notícia da vitória em uma competição atlética. O elo entre deus, poeta e vencedor reflete-se na ordem das palavras na frase: do "condutor" (ἐλατήρ 1) que inaugura o poema, passando pela esfera de atividade poética (ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς 2), chega-se à disputa olímpica no fecho da oração (ὑψηλοτάτων… ἀέθλων 3). A gnoma dos versos seguintes (4-5) remata esse trajeto e ao mesmo tempo prepara para nova seqüência de versos (6ss.), na qual se repetirá o mesmo esquema (deus→poeta→vencedor), mas agora de forma mais ambígua e elaborada.

A partícula ἀλλά (6) marca uma nova invocação de Zeus, cuja vitória sobre Tifos é lembrada em uma oração relativa (ὃς Αἴτναν ἔχεις ἶπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλα Τυφῶνος ὀβρίμου 'tu que reinas sobre o Etna, fardo tempestuoso para o poderoso Tifos de cem cabeças' 6-7). Tal re-invocação de certo modo retoma e desdobra a primeira, pois foi com o raio[431] (cf. βροντᾶς 1) que ele triunfou sobre o monstro. O imperativo (δέξαι 9), já antecipado pelo ἀλλά que costuma sinalizá-lo, efetua então a passagem ao poeta e ao vencedor: pede-se a Zeus que receba de bom grado o vencedor e esse poema que lhe é entoado. Sublinha o poeta a referência à própria obra através de uma oração preposicional (Χαρίτων θ' ἕκατι 'com a ajuda das Graças' 9) que lhe especifica a esfera de ação, além de explicitar o seu poder de imortalizar conquistas de relevo: ela é a "luz de mais longa duração para os feitos de grande força" (χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετᾶν 10).

Parece aqui encerrar-se novamente o caminho que leva do deus ao poeta e deste ao vencedor. Mas a princípio, como nota Race,[432] tais "feitos de grande força" referem-se tanto à conquista atlética de Psaumis quanto, num sentido mais amplo, à vitória de Zeus

[430] Cf. Race (1990), 92, cujos comentários gerais sobre o hino eu sigo de perto.
[431] Cf. *Pítica* 8,17 (κεραυνῶι) e Hes.*Teog*. 854 (βροντήν), citados por Race (1990), 93.
[432] Race (1990), 94.

sobre Tifos, narrada nos versos precedentes (6-7). Até ali permaneceram vagas as alusões à vitória olímpica; o nome e a cidade do vencedor, elementos formais básicos do epinício, ainda restam em aberto. Após a re-invocação, ressalta a imagem vitoriosa de Zeus, e nada mais natural que relacionar também a ele, não só ao atleta, tais façanhas de grande monta. A ambigüidade parece dissipar-se, porém, nos versos seguintes (10b-12). Em uma frase explicativa (γάρ…), na qual nome e cidade do atleta situam-se enfaticamente no começo e no fim da oração (#Ψαύμιος… Καμαρίναι#),[433] informam-se a modalidade da disputa – corrida de carruagem (ὀχέων 11) – e os jogos: olímpicos (Πισάτιδι 11). Os feitos do verso 10 diriam respeito, portanto, à conquista de Psaumis na corrida de cavalos, naquela Olimpíada específica do ano de 452 a.C. Aqui, todavia, uma vez fornecida a informação sobre a modalidade cuja vitória é celebrada, torna à lembrança o início enfático da ode – Zeus como "condutor" (ἐλατήρ) do trovão de "pés incansáveis" (ἀκαμαντόποδος), um atributo metafórico que equipara, presumivelmente, o rolar do trovão ao estampido dos cascos eqüestres. Entre Zeus e Psaumis estabelece-se com isso um elo subliminar: ambos são condutores, um de carruagem, outro de trovões que a cavalos equivalem; ambos conquistaram vitórias, um no vale de Pisa, outro sobre o mítico Tifos no Etna (vulcão, aliás, situado na Sicília, onde se localiza também Camarina, cidade do vencedor); ambos, enfim, têm sua grandeza reconhecida em superlativos, sendo um dito "o mais sublime" (ὑπέρτατε 1), tendo o outro se saído vitorioso nos jogos "mais excelsos" (ὑψηλοτάτων 3).

Se na primeira invocação o poeta servira de laço entre deus e vencedor, agora, na re-invocação, ele surge como pivô de referências cruzadas entre um e outro. Mesmo no voto por ele feito de que "o deus olhe com favor as preces futuras" (θεὸς εὔφρων εἴη λοιπαῖς εὐχαῖς 12b-13) subsiste ainda um resquício de dúvida acerca de quem seja o verdadeiro sujeito de tais preces. Natural é supor que seja Psaumis, que sejam as *suas* preces futuras pelas quais o poeta intercede com o seu pedido junto à divindade. Tanto mais que a razão para tal pedido é fornecida logo a seguir, em forma de explicação (ἐπεί 14): "pois eu o louvo..." Pede-se que o favor divino continue no futuro *por causa* das virtudes de Psaumis. As εὐχαῖς seriam aqui as suas preces por mais vitórias. Mas nada impede, de outro lado, que essas preces sejam as do próprio poeta. No verso 10, como

[433] Ibidem.

vimos, sua ode é descrita como a luz capaz de conferir extrema longevidade aos feitos de grande força. Tal descrição, porém, está inserida num pedido a Zeus, para que ele receba (δέξαι 9) de bom grado o poema, o que a torna uma espécie de esperança proléptica[434] de que o aval divino assegure essa permanência. Ora, como os feitos de grande força aludem também aos atos de Zeus, pode-se compreender aqui que o poeta pede à divindade que seja favorável a *suas* preces, que tenha prazer (εὔφρων εἴη) com os *seus* hinos futuros, dos quais ele, Zeus, é o destinatário e o objeto. A indeterminação, aliás, avança mesmo na frase explicativa: de início não está absolutamente claro a quem se refere o pronome enclítico νιν da oração ἐπεί νιν αἰνέω 'pois eu *o* louvo' (14) – se a Psaumis (como a seqüência da frase deixará manifesto), ou ao próprio Zeus.

Deus e vencedor, respectivamente o pólo universal e particular do louvor poético, são assim unidos em suas características, cada qual dentro da sua respectiva esfera. Aqui o poeta, por meio retórico, esfuma os limites entre atleta e divindade, assim como no peã Eritreu abreviara a distância que separa os dois deuses, Apolo e Asclépio. Vezes há em que a própria canção, ao explorar o sentido dúbio de uma frase, mescla as suas fronteiras ao âmbito divino. Nunca isso ocorre de forma mais singela e concisa do que na invocação ritual de Dioniso pelas mulheres de Élis (*PMG* 871):

ἐλθεῖν, ἥρω Διόνυσε,
Ἀλείων ἐς ναὸν
ἁγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν
ἐς ναὸν
τῶι βοέωι ποδὶ θύων.

ἄξιε ταῦρε,
ἄξιε ταῦρε.

(Vem, senhor Dioniso, para o templo sagrado da gente de Élis, acompanhado das Graças, para o templo, em disparada com teus pés de boi. Touro de valor, touro de valor.)

A associação entre Dioniso e o touro é corrente nos documentos gregos.[435] Aqui, o mais provável, como sugerem Furley–Bremer,[436] é que as mulheres de Élis interpelem simultaneamente o animal conduzido ao sacrifício e o deus em pessoa. Touro e divindade

[434] A expressão é de Race (1990), 94.
[435] Para referências, cf. Furley–Bremer (2001), vol. 1, 369-72.
[436] Ibid., 372.

tornam-se um só à luz do ritual – o animal diviniza-se, o deus assume feição teriomórfica. Dioniso é invocado como touro à medida que este é levado ao sacrifício a realizar-se no templo de Élis. Local e modo são assim fixados para o advento divino – o templo e seus pés bovinos –, e pede-se ainda que ele venha na companhia das Graças, nesse caso as divindades satélites que cercam o destinatário principal do poema, um aspecto comum da narrativa hínica.[437] Tais Graças, porém, e aqui reside a ambigüidade da expressão, são ao mesmo tempo *a própria canção* – σὺν Χαρίτεσσιν – ao som da qual se conduz o touro para sacrifício no templo.[438] Pode-se igualmente interpretar a expressão como um dativo comitativo, caso no qual as Graças são compreendidas como deusas, ou como um dativo instrumental, com o que se faz referência ao canto dotado de graça e charme por meio do qual se pretende atrair Dioniso ao culto.[439] São dois vetores opostos que se encontram em um mesmo ponto – as deusas Graças que vêm de fora para supostamente infundir charme ao canto, e o próprio canto cujo charme atrai Dioniso de longe para perto.

3.2.3.3 Hino matinal a Aclépio

Outro exemplo bastante simples de como o fiel faz mesclar sua atividade ao poder divino é uma canção matinal para Asclépio, contida na mesma lápide (hoje em Kassel) na qual se acha inscrito o peã a Higiéia de Arífron.[440]

---

[437] As Graças cumprem aqui o papel de figura complementar ou de séquito que iluminam, por contraste, o personagem principal, como é corriqueiro nos hinos. "Dionysos", nota Fröhder (1994), 83, "hält sich gerne im Thiasos der Mänaden auf, Aphrodite läßt sich von den Horen ankleiden und schmücken. Der Hirtengott Pan pflegt sich Nymphen anzuschließen, mit denen auch Artemis anzutreffen ist, solange sie in der freien Natur jagt. Betritt sie jedoch als Tänzerin Apolls heiligen Hain in Delphi, ist sie von Musen und Chariten umringt".

[438] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 1, 372 n.8.

[439] Cf. Kühner–Gerth (1890-1904), vol. 1, 430-7, e Smyth (1920), 346-50. Ambigüidade análoga é a dos versos iniciais do sexto peã de Píndaro (1-5): Πρὸς ᾽Ολυμπίου Διός σε, χρυσέα / κλυτόμαντι Πυθοῖ, / λίσσομαι Χαρίτεσ- / σίν τε καὶ σὺν ᾽Αφροδίται / ἐν ζαθέωι με δέξαι χρόνωι 'Em nome de Zeus Olímpio, rogo-te, Pito dourada, famosa pela profecia, com as Graças e Afrodite recebe-me, porta-voz das Piérides, famoso pelo canto, nesse tempo sagrado'. É lícito interpretar que Píndaro faça sua súplica a Pito e *conjuntamente* às Graças (dativo comitativo) ou então que afirme serem as Graças e Afrodite atributos da sua canção (λίσσομαι… σύν…: dativo instrumental), como defende Radt (1958), ad loc.: "sie sind es ja die dem Lied, um dessen Aufnahme Pindar die Pytho bittet, Anmut verliehen haben, und stehen daher bei einer solchen Bitte auf seiner Seite". Para o uso metonímico das "Graças" para denotar "canção", cf. o peã de Arífron (*PMG* 813), 9 (item 1.1.4), e Aristóf. *Tesm*. 121-2.

[440] Ver acima, item 1.1.4. O texto da canção a Asclépio é de Dittenberger *IG* III.1,171 (1878) e Kaibel, *Epigrammata Graeca*, 1027 (1878).

᾽Αγαθῆι Τύχηι
῞Εγρεο Παιήων ᾽Ασκληπιέ, κοίρανε λαῶν,
Λητοΐδου σεμνῆς τε Κορωνίδος ἠπιόφρων παῖ.
ὕπνον ἀπὸ βλεφάρων σκεδάσας εὐχῶν ἐπάκουε
σῶν μερόπων, οἳ πολλὰ γεγηθότες ἱλάσκονται
σὸν σθένος ἠπιόφρων ᾽Ασκληπιέ πρῶτον ῾Υγείαν.
ἔγρεο καὶ τεὸν ὕμνον ἰήϊε κέκλυθι χαίρων.

(Acorda, Peã Asclépio, senhor dos povos, filho de terno coração do rebento de Leto e da augusta Corônis. Sacode o sono dos teus olhos, escuta a prece dos teus devotos, que em júbilo suplicam, ó Asclépio de terno coração, pela tua força primeira: a saúde. Acorda e, com prazer, dá ouvidos a teu hino, ó Peã!)

Esse breve hino encabeça os textos sagrados gravados na pedra; é provável que a ordem de inscrição obedecesse a propósitos cultuais, cada hino sendo cantado ao longo do rito diário na seqüência em que foi registrado, como sugere Maas.[441] Trata-se aqui de uma prece matutina (talvez a primeira do dia), na qual se roga ao deus que desperte e dê atenção ao canto dos seus fiéis.

Não é sem alguma habilidade que o poeta desincumbe-se da genealogia divina em um único verso hexamétrico. De maneira concisa, a informação genealógica envolve não só Apolo e Corônis, pais de Asclépio, mas ainda Leto, presente na forma do matronímico Λητοΐδου. Duplica-se, assim, a seqüência mãe→filho: Leto→Apolo, Corônis→Asclépio (2 Λητοΐδου σεμνῆς τε Κορωνίδος ἠπιόφρων παῖ 'filho de terno coração do rebento de Leto e da augusta Corônis'). A técnica espelha um bom hinodista e traz à memória um outro poema a Asclépio, o peã de Sófocles (*PMG* 737):

ὦ Φλεγύα] κούρα περιώνυμε, μᾶτερ ἀλεξιπό[ν]ο[ιο] θεοῦ
ὃν ἔφυσ]ας ἀκειρεκόμα<ι> σ[.] ενάρξομαι [ὕμ]νον ἐγερσιβόαν
. . . . . .] νεσι[.]ευεπ . [. . . .] . [. . .] . [.]αν[. . .]οβοα
συρίγμασι μιγνύ[μεν]ον
]σι Κεκροπιδῶν [ἐπ]ιτάρροθον
] . μόλοις τον[. . . . .]κομα[
]ν αυτον[

'Filha de Flêgias, amplamente famosa, mãe do deus que afasta a dor, (o qual tu geraste) ao deus de cabelos intonsos... dou início ao hino que desperta o brado... misturado com as flautas... ajudante dos cecrópidas... vem!...'

[441] Maas (1933), 154-5. Cf. ainda Furley–Bremer (2001), vol. 1, 268.

A Corônis é endereçado o poema, e a menção a ela permite incluir com brevidade referências a seu pai Flêgias (Φλεγύα), a seu companheiro Apolo (ἀκειρεκόμαι)[442] e a seu filho Asclépio (ἀλεξιπόνοιο θεοῦ). Ao pedir a vinda do deus (μόλοις 6), Sófocles converge o foco sobre os beneficiários do seu auxílio, os atenienses (Κεκροπιδῶν 5). Já a estratégia do poeta da prece matinal a Asclépio para aproximar fiel e divindade é outra. Seu hino também possui o poder de despertar, não somente o brado como no de Sófocles (ὕμνον ἐγερσιβόαν 2),[443] mas o próprio deus. E uma vez desperto, roga-se a ele pelo primeiro, pelo maior dos seus poderes – a saúde (ἱλάσκονται σὸν σθένος… πρῶτον Ὑγείαν 4-5). *Prōton* é usado aqui como predicativo e qualifica *son sthenos*, mas nada nos impede interpretar o termo – e nisso radica a ambigüidade – como advérbio[444] que modifica *hilaskontai*: "(teus devotos) suplicam por saúde primeiro, em primeiro lugar", ou seja, é a primeira coisa que fazem no dia. Isso quadra bem com o fato de o hino estar inscrito à frente dos demais na lápide de Kassel, sendo muito provavelmente o primeiro do horário litúrgico a ser cantado.

Ato ritual e poder divino encontram como que um denominador comum: o favor primeiro de Asclépio (a saúde) é aquilo pelo que primeiro suplicam os mortais em suas preces. Uma certa reciprocidade, aliás, entre deus e devotos é sugerida pelo júbilo mútuo que caracteriza ambos: estes suplicam alegres (γεγηθότες 4) a graça divina, e aquele há de escutá-los "com prazer" (χαίρων 6).[445] Os fiéis e seu pedido, por sua vez, são ambos reconduzidos a Asclépio, em posição de destaque no hexâmetro: é o *seu* povo (4 #σῶν μερόπων) que lhe roga, e *sua* é a força (5 #σὸν σθένος) pela qual anseiam. O balanço também é alcançado pela repetição de palavras-chave em quiasma, no começo e fim do poema:

---

[442] Tal como se encontra inscrito, o termo dá margem a várias interpretações: pode ser tanto um nominativo (ἀκειρεκόμας) quanto um genitivo (ἀκειρεκόμα σ[) dóricos como ainda um dativo com omissão do iota final. Em qualquer uma dessas hipóteses, porém, é inegável a alusão a Apolo.

[443] ἐγείρω 'despertar' é usado com freqüência no sentido metafórico, tendo por objeto a canção, a lira, a música etc. (cf. referências no *LSJ*). No sânscrito védico, a raiz *budh-* 'despertar, atentar' (tanto em seu tema primário *bódha-* quanto no causativo *bodháya-*) também é empregada no contexto em que o fiel desperta a divindade. Cf. RV 7.21,1*cd*: *bódhāmasi tvā haṛaśva yajñaír / bódhā na stómam ándhaso mádeṣu* 'Nós te despertamos, ó (senhor) dos cavalos baios, com sacrifícios. Atenta para o nosso louvor em (tua) embriaguez de *soma*'; RV 8.44,1*ab*: *samídhāgníṃ duvasyata / ghṛtaír bodhayatātithim* 'Com lenha ritual venerai Agni, com manteiga líquida despertai o hóspede'.

[444] Furley–Bremer (2001), vol. 2, 235.

[445] χαίρων significa aqui, como de costume, não só o prazer da divindade com o hino que lhe é oferecido, mas sugere ainda sua predisposição a retribuir a dádiva. Cf. o próximo capítulo.

1-2 ἔγρεο – ᾽Ασκληπιέ – ἠπιόφρων
5-6 ἠπιόφρων – ᾽Ασκληπιέ – ἔγρεο

Mesmo o πρῶτον (5), em torno do qual gira o sentido duplo da frase, ganha relevo por inserir-se nessa seqüência, assim como a elaborada genealogia da invocação inicial.

O louvor à divindade mescla-se assim ao pedido dos mortais a ela endereçado, um recurso retórico para aproximar a ambos também utilizado, sob outro prisma, nesta frase proferida por Ágaton nas *Tesmoforiantes* de Aristófanes (111-13):

χαῖρε καλλίστας ἀοιδᾶς
Φοῖβ᾽ ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς
γέρας ἱερὸν προφέρων.

'Salve, Febo, tu que exibes a dádiva sagrada da mais bela canção nas honras musicais.'

Eurípides dirige-se a Ágaton para pedir-lhe que espione as mulheres que, na peça, tramam contra ele, Eurípides. Mal encontra Ágaton, este entoa uma canção (101-29) que exalta Apolo, Ártemis e Leto à maneira tradicional, mas com liberdades métricas que o caracterizam como um inovador em termos musicais. Idealiza-se uma situação na qual o poeta instrui, na condição de ἔξαρχος, um coro de jovens mulheres: ele sugere um tema, o coro responde na forma de prece em louvor à trindade délica. O mais provável é que Ágaton recite e cante não só as suas falas, mas também as do coro, monodicamente. A frase reproduzida acima cabe às jovens; Ágaton as incita a venerar Apolo, deus do arco dourado; elas respondem com uma alusão a outro dos seus atributos, a música.

Apolo, louvam elas, tem como sua prerrogativa sagrada (γέρας ἱερόν) o dom do mais belo canto (καλλίστας ἀοιδᾶς). Mas tal reconhecimento do poder divino também pode ser interpretado em outro sentido, como pedido para que o deus receba com deleite (χαῖρε) essa canção e a ela confira o prêmio sagrado (γέρας ἱερόν) nas honras musicais (ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς) que lhe são dirigidas – ou seja, que lhe conceda a vitória como a mais bela canção (καλλίστας ἀοιδᾶς) na competição musical.[446] Explora-se aqui a

[446] καλλίστας ἀοιδᾶς é a correção de Dobree para o καλλίσταις ἀοιδαῖς do manuscrito. Nesse último caso, o dativo seria construído com χαῖρε, "deleita-te com a nossa mais bela canção, ó Febo", o que não é de modo algum indefensável, embora eu ainda prefira o texto corrigido, construindo καλλίστας ἀοιδᾶς com γέρας ἱερόν. Mesmo que prevaleça a versão manuscrita, permanece a dubiedade de sentido: vv. 112-

imprecisão semântica das palavras para favorecer esta ou aquela interpretação: γέρας pode ser tanto a prerrogativa divina (o foro privilegiado da sua esfera de atuação) quanto a dádiva que o deus concede aos mortais; τιμαῖς designam tanto os atributos próprios à divindade quanto as honrarias que lhe prestam os fiéis, tais como a presente canção.

Ao referir a si próprio ao mesmo tempo que exalta as prerrogativas musicais de Apolo, o coro de jovens (ou Ágaton) une a celebração humana ao poder divino. De tal recurso também se vale um hino de matriz bastante diversa – e aqui chego a meu último exemplo. Trata-se de um texto dos papiros mágicos, um hino a Apolo cuja récita destina-se a quem pretenda receber visões proféticas.[447]

3.2.3.4 Hino mágico a Apolo

Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν ᾽Απόλλωνος,
ἧς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηνεν ἀοιδάς,
αὐτός, ἄναξ σκηπτοῦχος, ᾽Ιήιε, κύδιμε Παιάν,
ναίων ἐν Κολοφῶνι, ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς·
ἐλθὲ τάχος δ᾽ ἐπὶ γαῖαν ἀπ᾽ οὐρανόθεν <μοι> ὁμιλῶν
ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεὶς ἔμπνευσον ἀοιδάς,
αὐτός, ἄναξ μολπῆς μόλε, μολπῆς κύδιμ᾽ ἀνάκτωρ·
κλῦθι, μάκαρ, βαρύμηνι, κραταιόφρων, κλύε, Τιτάν,
ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσηις.
στῆθι <δὲ>, μαντοσύνην <μοι> ἀπ᾽ ἀμβροσίου στομάτοιο
ἔννεπε σῶι ἱκέτηι, πανακήρατε, θᾶττον, ῎Απολλον.

(Loureiro, planta sagrada do dom profético de Apolo, cujas folhas ele saboreou certa feita e revelou canções – tu mesmo e ninguém mais, senhor que empunha o cetro, Iêio, nobre Peã que habita Colofonte, dá ouvidos à canção sagrada; [5] vem rápido, baixa do céu sobre a terra e junta-te a mim, põe-te a meu lado e insufla-me canções da tua boca imortal, tu mesmo e ninguém mais, senhor da canção, vem!, nobre senhor da canção. Escuta, bem-aventurado, deus de pesada fúria e espírito poderoso, escuta, Titã! Não ignores agora a minha voz, ó deus imperecível! [10] Põe-te a meu lado, declara a profecia da tua boca imortal ao teu suplicante, rápido, imaculado Apolo!)

A estratégia de persuasão dos hinos mágicos é semelhante àquela dos hinos de culto.[448] Aqui, no objetivo de obter inspiração divina, o mágico começa por narrar o

---

13 podem ser compreendidos tanto como "tu que exibes o privilégio sagrado da honraria musical" quanto como "tu que concedes a dádiva sagrada nas honras musicais (a ti devidas)".

[447] O texto é de K.Preisendanz, E.Heitsch e A.Henrichs, *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, vol. 2 (Stuttgart, 1974), 245, hino nº 11. Reproduzo apenas os onze primeiros versos.

[448] Cf. Graf (1991).

episódio no qual Apolo recebeu poderes visionários após mascar folhas de loureiro em Delfos. Ao saboreá-las, ele "revelou canções" (ἀοιδάς 2) – ou seja, canções *proféticas*. Uma vez estabelecido o paradigma mítico, narrado em terceira pessoa ("Er-Stil"), passa o poeta diretamente ao pedido, marcado pelo anacoluto do pronome enfático αὐτός (3): do loureiro e sua predicação relativa (ἧς… 2) transita-se a Apolo e sua predicação participial (ναίων… 4). E é sobre a própria performance que chama a atenção o pedido, pois o poeta roga a Apolo que dê ouvidos "à (minha) canção" (ἀοιδῆς 4). Assim, da esfera mitológica ao *hic et nunc* do rito, a mesma palavra, em acepções diversas, serve como elo de ligação: *aoidē*.

Segue então a prece para que o deus baixe do céu à terra e, junto a ele, usuário da fórmula, sopre-lhe "canções" (ἀοιδάς 6) – isto é, canções *proféticas*. Unem-se com isso, em definitivo, as duas espécies de canto; a intervalos regulares, fechando o hexâmetro, a canção profética de Apolo (ἀοιδάς 2 ~ 6) e a própria canção que o mágico entoa naquele instante (ἀοιδῆς 4) ganham certa equivalência: porque Apolo revelou canções proféticas no passado (ποτε 2), que agora insufle ao usuário as mesmas canções, dando ouvidos no presente ao seu canto – canto, aliás, sagrado (ἱερῆς 4), tal como o loureiro mítico (ἱερὸν 1) que serviu de inspiração ao deus. As duas menções ao canto profético emolduram a auto-referência ao hino,[449] e a afinidade entre ambos, hino e canto profético, é ressaltada no verso seguinte (7), sob a figura de Apolo. Apolo é, afinal, o "senhor da canção", com poder de dar origem e apreciar um e outro canto.[450] O quiasma de ἄναξ μολπῆς e μολπῆς… ἀνάκτωρ reforça o sentido tanto quanto a sonoridade do verso, com a sua profusão dos fonemas /a/, /o/ e /m/ e o acúmulo dos /e/ no centro (onde se destaca, de forma icônica, o imperativo μόλε 'vem!').

Segue-se o pedido triplo (κλῦθι, κλύε, μὴ παρακούσηις 8-9)[451] para que o deus escute agora (νῦν) a voz do mágico (ἡμετέρης φωνῆς), ou seja, o seu canto atual. E, a título de remate, roga ele a Apolo que lhe declare a profecia – ἔννεπε (11), um imperativo

[449] O uso de um mesmo termo-chave em acepções diversas, no intuito de sublinhar o que os une e separa, lembra a repetição concentrada da palavra ἔργα (6 vezes nos 15 primeiros versos) do *Hino Homérico a Afrodite* (nº 5). Ver a respeito Porter (1949), esp. 251-4.
[450] Cf. Furley (1995), 40: "There is an element of sympathetic attraction in that the speaker invites Apollo to listen to his sacred invocation (4, 9) because Apollo is the originator and lord of holy chants (1-2, 7)."
[451] Sobre a fórmula tripla e o número três na religião grega, cf. Usener (1903); sobre o uso retórico corrente da afirmação positiva seguida da contra-afirmação negada, cf. Humbach (1959) e Tzamali (1997).

associado em geral ao pedido por inspiração *poética* feito às Musas.[452] Fecha-se assim a prece que busca criar uma empatia entre si própria como canto de louvor e o seu pedido por um canto de inspiração profética, unindo celebração ritual e atributo divino.

[452] Cf. *Il.*2,761, *Od.*1,1 etc.

CAPÍTULO 4

4.1 RECIPROCIDADE COMO TEMA

O ideal de reciprocidade entre deuses e mortais serve de base a toda prática cultual grega e permeia, sem exceção, todos os hinos que analisamos até aqui. Trata-se, de fato, de um ideal, pois boa parte das estratégias retóricas do poeta hínico devota-se a transformar uma relação desigual, na qual os mortais subordinam-se aos deuses, em uma relação de coordenação, marcada pela troca recíproca de bens mutuamente necessários: no caso dos hinos, louvores em forma de palavra e canto são trocados por dádivas, e vice-versa.[453] Cria-se, por assim dizer, a ficção de que entre devoto e divindade existe um laço de benefício recíproco por intermédio do hino ofertado. Mas além de ser um fundamento comum a todo canto de louvor aos deuses, o ideal de reciprocidade pode ser ele próprio enfatizado ao longo do hino, seja como tema, seja como expediente retórico que reforça e estrutura a mensagem central. Tal como os demais recursos estilísticos, porém, também esse costuma mesclar-se a vários outros. Nos hinos até agora analisados, tivemos ocasião de apontar aqui e ali como certos aspectos retóricos contribuem para sublinhar a natureza recíproca das prestações entre deuses e humanos; no que segue, traço o caminho inverso: escolho alguns poucos hinos nos quais a própria reciprocidade é tematizada e assume um viés retórico, cujo propósito é sublinhar justamente a relação de reciprocidade que subjaz à composição.

4.1.1 Arístono, *Peã a Apolo*

Além de um hino a Héstia, que pudemos analisar em outro contexto,[454] Arístono de Corinto compôs também um peã a Apolo, ambos preservados na mesma lápide.[455]

Πυθίαν ἱερόκτιτον
ναίων Δελφίδ᾽ ἀμφὶ πέτραν

[453] Sobre a reciprocidade em geral na religião grega e nos seus hinos, ver Parker (1998), Bremer (1998) e, sobre os Hinos Homéricos em particular, Calame (1995), esp. 11s. ("Contrats de réciprocité"). Cf. ainda Hunter (1996), 73: "Power, particularly when it is power over us, is an uncomfortable poetic subject, because praise of the powerful can never be *simply* praise – it always contains a recognition of our vulnerability and an attempt to protect that vulnerability by 'buying off' the powerful with praise".
[454] Cf. capítulo 2, item 2.2.2.
[455] Edição de Furley–Bremer (2001), vol. 2, 45-7.

ἀεὶ θεσπιόμαντιν ἕ-
δραν, ἰὴ ἰὲ Παιάν,
Ἄπολλον, Κοίου τε κόρας
Λατοῦς σεμνὸν ἄγαλμα καὶ
Ζηνὸς ὑψίστου μακάρων
βουλαῖς, ὦ ἰὲ Παιάν.

Ἔνθ' ἀπὸ τριπόδων θεο-
κτήτων, χλ[ω]ρότομον δάφναν
σείων, μαντοσύναν ἐποι-
χνεῖς, ἰὴ ἰὲ Παιάν,
φρικώεντος ἐξ ἀδύτου
μελλόντων θέμιν εὐσεβῆ
χρησμοῖς εὐφθόγγου τε λύρας
αὐδαῖς, ὦ ἰὲ Παιάν.

Ἁγνισθεὶς ἐνὶ Τέμπεσιν
βουλαῖς Ζηνὸς ὑπειρόχου,
ἐπεὶ Παλλὰς ἔπεμψε Πυ-
θῶδ', [ἰὴ] ἰὲ Παιάν,
πείσας Γαῖαν ἀνθοτρόφον
Θέμιν τ' εὐπλόκαμον θεὰν
[αἰ]ὲν εὐλιβάνους ἕδρας
ἔχεις, ὦ ἰὲ Παιάν.

Ὅθεν Τριτογενῆ προναί-
αν ἐμ μαντείοις ἁ[γί]οις
σέβων ἀθανάτοις ἀμοι-
[β]αῖς, ἰὴ ἰὲ Παιάν,
χάριν παλαιᾶν χαρίτων
τᾶν τότ' ἀϊδίοις ἔχων
μνήμαις, ὑψίστα<ι>ς ἐφέπεις
τιμαῖς, ὦ ἰὲ Παιάν.

Δωροῦντ[αι] δέ σ' ἀθάνατοι,
Ποσειδῶ]ν ἀγνοῖς δαπέδοις,
Νύμφαι Κωρυκίοισιν ἄν-
τροις, ἰὴ ἰὲ Παιάν,
τριετέσιν φαναῖς Βρόμιος,
σεμνὰ δ' Ἄρτεμις εὐπόνοις
κυνῶν ἐμ φυλακαῖς ἔχει
τόπους, ὦ ἰὲ Παιάν.

Ἀλλ' ὦ Παρνασσοῦ γυάλων
εὐδρόσοισι Κασταλίας
να[σ]μοῖς σὸν δέμας ἐξαβρύ-
νων, ἰὴ ἰὲ Παιάν,

χαρεὶς ὕμνοις ἡμετέροις,
ὄλβον ἐξ ὀσίων διδοὺς
ἀεὶ καὶ σώιζων ἐφέποις
ἡμᾶς, ὦ ἰὲ Παιάν.

(Residente eterno da pedra délfica, sede profética do oráculo pítico de sagrada fundação, iê iê Peã, [eu te invoco] [5] ó Apolo, venerável objeto de orgulho de Leto, filha de Ceos, e pela vontade de Zeus, supremo entre os deuses, ô iê Peã. /
Onde dos tripés forjados pelos deuses [10], brandindo galhos de loureiro recém-colhidos, tu exerces a arte profética, iê iê Peã, daquela parte do templo que, sendo a mais recôndita, inspira calafrios: leis pias que governam o futuro ao som de [15] oráculos e da voz da lira de língua melodiosa, ô iê Peã. /
Purificado no vale de Tempe pela vontade de Zeus sublime, depois do que Palas te conduziu a Pito, [20] iê iê Peã, tu deténs a eterna sede perfumada após haver persuadido Gaia, nutriz de flores, e Têmis de bela cabeleira, ô iê Peã. /
[25] Daí, retribuindo Tritogênia com recompensas imortais, tu lhe conferes um local de privilégio no limiar do teu templo sagrado, iê iê Peã; em gratidão a graças passadas [30] que tu sempre manténs na memória, a ela tu concedes sem cessar honras sublimes, ô iê Peã. /
Os deuses te dão presentes, Posêidon um terreno sagrado, [35] as ninfas uma gruta corícia, iê iê Peã, Dioniso folias à luz de tochas, e a venerável Ártemis patrulha a região com a sua matilha de cães bem treinados, [40] ô iê Peã. /
Sendo assim, tu que adorna o teu corpo nas torrentes da Castália que descem as vertentes do Parnaso, iê iê Peã, [45] recebe esse nosso hino e nos dá para sempre fortuna fundada no decoro, e também nos protege sem cessar, ô iê Peã.)

Nas seis estrofes em que se divide, esse peã do século IV a.C. segue de forma tradicional o esquema tripartite comum aos hinos e preces gregos. Da invocação inicial, o poeta transita para uma seção média que congrega descrição (o oráculo délfico como principal atributo do poder de Apolo) e narrativa (eventos do passado mítico tais como a sua peregrinação a Tempe, a avocação da sede oracular, os presentes dos deuses), para então concluir o poema com a prece final. A rigidez da composição é reforçada ainda pelo caráter estanque das estrofes, cada qual delimitada por um único período extenso, balizado por *meshumnion* e *ephumnion*. Cada um desses períodos, por sua vez, acha-se contido em unidades métricas de dois quartetos fixos, compostos de três glicônicos e um ferecráteo (sua forma catalética).[456]

A arte de Arístono consiste justamente em transcender tal rigidez ao encadear as estrofes para fazê-las culminar no pedido. Na invocação que preenche a primeira estrofe,

[456] Sobre o metro, cf. West (1982), 141, e Furley–Bremer (2001), vol. 2, 47. No poema, a forma anaclástica do glicônico (oo—×—⏑⏑—) é tratada como um glicônico comum.

por exemplo, já se faz alusão à área de poder que será descrita, na segunda estrofe, como o principal atributo do deus. Não é Apolo que abre o hino, mas a sede oracular de Delfos, que figura nos quatro primeiros versos até o *meshumnion*. É nela que a divindade tem a sua morada – uma morada "profética" (θεσπιόμαντιν 3), diz o poeta, transferindo por metonímia[457] uma qualidade da voz divina ao local sagrado. Invoca-se o deus, mas ao mesmo tempo a sede do seu poder assume o primeiro plano e adota um aspecto que lhe é próprio. Apolo só aparece após o refrão interno, mas tanto a elipse do verbo de invocação quanto a menção genealógica sublinham a primazia do oráculo, que será o tema das estrofes seguintes. Leto é sua mãe e Zeus o progenitor, mas a alusão à "vontade de Zeus, supremo entre os deuses" (Ζηνὸς ὑψίστου μακάρων βουλαῖς 7-8), remete novamente a Delfos, onde Apolo exerce as suas prerrogativas mânticas com a chancela do pai.[458]

E é ali (ἔνθ' 9), em Delfos, que Apolo empunha um ramo de loureiro e profere os seus oráculos enquanto dedilha a sua lira na segunda estrofe. Da descrição o poema passa a uma breve narrativa (terceira estrofe) de como Apolo ascendeu ao poder oracular. Há um corte para o passado, e ficamos sabendo que Apolo instalou-se em Delfos depois de persuadir Gaia e Têmis, detentoras originais do sítio oracular, após ser conduzido a Pito por Atena (19-24). A estrofe seguinte, a quarta, retorna ao presente atemporal do mito, que contrasta com o acontecimento único da estrofe anterior. Grato a Atena, Apolo lhe concede as mais sublimes honrarias, a título de recompensa (ἀμοιβαῖς 27-8) pela ajuda prestada. Se Apolo é pródigo em dádivas a Atena, os deuses, por seu turno, não poupam presentes a Apolo, em júbilo pela sua chegada a Delfos – Posêidon lhe dá o solo sagrado, as ninfas a gruta corícia, Dioniso as tochas das festividades e Ártemis os cães de guarda (33-40). Na sexta e última estrofe, passamos do plano divino ao humano. A aproximação foi progressiva: do acontecimento único no passado chegamos ao presente atemporal do tempo mítico e, deste, ao presente da celebração do próprio hino, todos marcados pela reciprocidade das trocas. Agora, após mencionar a troca de dádivas divinas, o poeta faz seu pedido, também ele baseado na mutualidade: que Apolo aceite de bom grado esse nosso hino, diz, e dê em contrapartida fortuna conquistada com decoro, além de proteção eterna (45-8).

[457] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 2, 47.
[458] Cf., por exemplo, Ésq. *Eum*. 620, e Sourvinou-Inwood (1987).

A relação de reciprocidade que o poeta tenta estabelecer com a divindade espelha-se, portanto, na representação que fornece das dádivas mútuas no plano divino. Uma série de paralelos verbais dá sustentação a tal correspondência entre os dois universos, divino e humano.[459] Da mesma maneira que, em reconhecimento pelo auxílio de Atena (χάριν παλαιᾶν χαρίτων… ἔχων 29-30), Apolo lhe concede honrarias, assim também o poeta espera que o deus lhe retribua com dádivas o hino por ele agora entoado (χαρεὶς ὕμνοις ἡμετέροις 45). Nesse sentido, a troca entre Apolo e Atena é paradigmática também em outro aspecto: o termo referente às recompensas recebidas pela deusa, ἀμοιβαῖς (27-8), designa em outros contextos a bênção que os deuses concedem aos mortais em troca dos seus atos de devoção.[460] Em uma pequena estátua votiva datada do século VII a.C., por exemplo, as coxas da figura que representa um guerreiro estão gravadas com a seguinte inscrição (*CEG* 1.326):[461]

> Μάντικλός μ' ἀνέθεκε Fεκαβόλοι ἀργυροτόχσοι
> τᾶς {δ}δε | κάτας· τὺ δέ, Φοῖβε, δίδοι χαρίFετταν ἀμοιβ[άν].

'Mânticlo me dedicou ao deus do arco de prata que atira longe, como parte do dízimo. Quanto a ti, Febo, dá uma recompensa deleitável.'

Apolo é chamado a aceitar de boa vontade a estatueta a ele dedicada e dar em troca aquilo que agrade ao fiel.[462] Ambas, a figura votiva e a bênção divina, são entendidas como χάρις, termo que estabelece o elo entre deus e devoto com base na agradável reciprocidade. O mesmo ocorre em uma passagem análoga da *Odisséia* (3,58), na qual Atena, disfarçada de Mentor, oferece uma libação a Posêidon e lhe pede em contrapartida uma recompensa deleitável (δίδου χαρίεσσαν ἀμοιβήν) para todos os habitantes de Pilos. Aqui também se pede que o deus conceda χάρις aos fiéis em troca da χάρις que o ritual lhe propicia.

---

[459] Paralelos notados por Vamvouri (2004), 95s., que oferece uma excelente análise do hino.
[460] Fato observado por Vamvouri (2004), 95, sem no entanto oferecer paralelos.
[461] Sobre essa famosa inscrição e a análise do termo χάρις nela contido, cf. Day (2000) e Parker (1998), esp. 110s.
[462] Cf. Henrichs (2003), 48: "[...] the reciprocal principle of mutual gift giving as an exchange of favors between god and mortal is here formulated for the first time outside epic literature with an aplomb and immediacy that illustrate the ease with which Greeks could talk to, and interact with, their gods, at least within the relative safety of cult".

No peã de Arístono, além disso, o mesmo verbo é empregado para indicar as honras que Apolo confere a Atenas, de um lado, e, de outro, a proteção que o poeta pede ao deus: ὑψίσταις ἐφέπεις τιμαῖς 'tu concedes sem cessar honras sublimes' (31-2) ~ σώιζων ἐφέποις ἡμᾶς 'protege-nos sem cessar' (47-8). Outros ecos lexicais que visam a promover uma correspondência entre as transações divinas e a troca que o poeta busca firmar com Apolo são δωροῦνται '[os deuses te] dão presentes' (33) ~ διδούς 'dando[-nos fortuna]' (46) e a noção de eternidade que caracteriza tanto a esfera divina quanto as dádivas que se imploram ao deus: ἀεί 'sempre' (3), αἰέν 'sempre' (23), ἀϊδίοις 'eternas' (30) ~ ἀεί 'sempre' (47).[463]

O mundo dos deuses constitui assim o paradigma da relação de reciprocidade na qual o poeta pretende inserir os homens. Não se trata, porém, de elevar os mortais ao patamar divino, mas antes de assimilar a relação entre deuses e mortais àquela que os mortais mantêm entre si. Uma relação que foge necessariamente ao controle humano é com isso trazida para limites razoáveis, nos quais o poeta pode influenciar a divindade a quem requisita os seus favores. E o objeto que exerce tal influência é o próprio hino bem burilado, capaz de ser reconhecido em suas qualidades pelo deus a que se dirige o louvor – afinal Apolo é representado no próprio peã como um músico que adorna seus oráculos com a "voz da lira de língua melodiosa" (15-6).

4.1.2 Macedônico, *Peã a Apolo e Asclépio*

Outro poema que se vale da repetição vocabular para sugerir uma proximidade entre a divindade e seus devotos é o peã de Macedônico a Apolo e Asclépio. A inscrição foi encontrada no final do século XIX no Asclepiéion de Atenas.[464]

Δήλιον εὐφαρέτραν Ζηνὸς ὑμνεῖτ' ἀργυρότ[οξον]
εὔφρονι θυμῶι εὐφήμωι γλώσσηι ἰὲ Παιάν
ἱκτῆρα κλάδον ἐν παλάμηι θέτε καλὸν ἐλαΐνεον κ[αὶ δάφνης]
ἀγλαὸν ἔρνος, κοῦροι Ἀθηναίων ἰὲ Παιάν
[κο]ῦρ[οι,] ἄμε[μπ]τος ὕμνος ἀείδοι Λητοΐδην ἑκατον, Μ[ουσῶν]
κλυτὸν ἡγ[εμ]ον[ῆα] ἰὴ Παιάν
ἐπιτάρροθον ὅς ποτ[ε γεί]νατο νούσων καὶ βροτέας [ἀλκτῆρα]

[463] Acerca do uso de ἀεί na dicção hínica, cf. Keyssner (1932), 39-45; o advérbio, segundo o autor, é um dos elementos que compõem o "estilo hiperbólico", tão marcante nos hinos gregos.
[464] Edição de Furley–Bremer (2001), vol. 2, 228-9.

δύης ᾽Ασκληπιὸν εὔφ[ρον]α κοῦρον· [ἰ]ὲ ὦ ἰὲ Παιάν
Τὸν δ᾽ ἀνὰ Πηλιάδας κορυφὰς ἐδίδαξε [τ]έχνην πᾷ[σαν κρυ]-
φίαν Κένταυρος ἀλεξίπονον μερόπεσσιν [ἰὲ Παιάν]
παῖδα Κορωνίδος, ἤπιον ἀνδράσι δαίμονα σεμνότα[τον ἰὲ Παιάν.]
Τοῦ δ᾽ ἐγένοντο κόροι Ποδαλείριος ἠδὲ Μαχάων Ἕλλη[σιν κοσμήτορε]
λόγχης ἰὴ Παιάν
ἠδ᾽ ᾽Ιασὼ ᾽Ακεσώ τε καὶ Αἴγλη καὶ Πανάκεια, ᾽Ηπιόνης π[αῖδες σὺν]
ἀριπρέπτωι ῾Υγιείαι. ἰὴ Παιάν
χαῖρε, βροτοῖς μέγ᾽ ὄνειαρ, δαῖμον κλεινότατε [ἰὲ] ὦ [ἰὲ Παιάν]
᾽Ασκληπιέ , σὴν δὲ δίδου σοφίαν ὑμνοῦντας ἐς αἰ[εὶ] θ[άλλειν]
ἐν βιοτῆι σὺν τερπνοτάτηι ῾Υγιείαι· ἰὴ Παιά[ν]
σώιζοις δ᾽ Ἄτθίδα Κεκροπίαν πόλιν αἰὲν ἐπερχόμ[εν]ος ἰὲ Παιάν.
ἤπιος ἔσσο, μάκαρ, στυγερὰς δ᾽ ἀπέρυκε νόσου[ς] ἰὲ ὦ ἰὲ Παιάν.

(Louvai em hino o délio filho de Zeus do arco de prata com corações alegres e vozes de bom augúrio – iê Peã! Ponde o ramo de súplica nas mãos, luzente rebento da bela oliveira e do loureiro, jovens atenienses – iê Peã! [5] Jovens, que ressoe o vosso impecável hino para o filho de Leto que atira longe, famoso líder das Musas – iê Peã! –, o salvador que outrora gerou aquele que cura doenças e misérias, Asclépio, deus jovem e alegre – iê ô iê Peã! – a quem nos picos do Pélion o centauro ensinou toda a arte secreta da medicina, [10] o antídoto da dor – iê Peã! –, filho de Corônis, gentil com os homens, deus venerável – iê Peã! Dele descendem Podalírio e Mácaon, generais-de-campo dos gregos – iê Peã! –, e Íaso e Aqueso e Aigla e Panacéia, filhos de Epione, [15] junto com a ilustríssima Higiéia – iê Peã! Salve, grande ajudante dos mortais, deus famosíssimo – iê Peã! Asclépio, concede a nós, que cantamos a tua sabedoria, florescer para sempre na vida com a deleitável Higiéia – iê Peã! Protege Atenas, cidade de Cécrops, com a tua eterna presença – iê Peã! [20] Sê gentil, senhor, e nos defende das nefastas doenças – iê ô iê Peã!)

O conteúdo do poema é notavelmente próximo do peã Eritreu.[465] Ambos tratam da descendência de Asclépio e promovem a transição do louvor de Apolo ao elogio do seu filho, a quem o poeta faz o seu pedido. Aqui, porém, a transição de Apolo a Asclépio é mediada pelos fiéis que lhe cantam o hino, através da repetição marcada de vocábulos idênticos que dizem respeito ora aos deuses, ora aos mortais.

O hino, em linhas gerais, divide-se em três partes, e destinava-se a uma cerimônia na qual um coro de jovens atenienses, empunhando ramos de oliveira e loureiro em sinal de súplica (3-5), entoa o peã composto por Macedônico de Anfípolis "sob as instruções do próprio deus", como diz o título da inscrição.[466] Na primeira parte (1-8), exorta-se ao coro que celebre Apolo, pai do deus Asclépio; na segunda (9-15), na qual sobressai o uso

[465] Cf. capítulo 3, item 3.2.4.
[466] Μακεδονικὸς ᾽Αμφιπολείτης ἐποίησεν τοῦ θεοῦ προστάξαντ[ος].

enfático dos pronomes τόν (9) e τοῦ (12) em início de frase, narra-se, de um lado, o aprendizado das artes médicas às quais Asclépio foi introduzido pelo centauro Quíron e, de outro, a descendência de Asclépio; na terceira e última parte (16-20), o poeta faz a sua prece por saúde e fecha o foco sobre Atenas, sobre a qual deve recair a bênção divina: as instruções para compor o hino bem podem ter vindo da boca do próprio deus, mas foi do bolso de Atenas que saiu o dinheiro para que a obra, com certeza encomendada, fosse gravada na pedra e assumisse um caráter público.[467]

De Apolo a Asclépio a transição é simples. Apolo ocupa a atenção do autor, e a ele dirigem-se naturalmente os refrões ("Peã!"), nos primeiros sete versos; daí em diante, o pai cede ao filho seu lugar e seus refrões por meio de um recurso de linguagem banal: ὅς ποτε γείνατο '[Apolo] que gerou um dia...' (7). Mas entre um e outro deus o poeta intercala a presença do coro de jovens atenienses, no propósito de fazê-los participar das virtudes do jovem deus Asclépio. Ao coro ele pede expressamente que cante de coração "alegre" (εὔφρονι 2) um hino a Apolo – a eles, jovens membros do coro (κοῦροι 4). A juventude do coro é sublinhada pela epanalepse do termo no verso seguinte (κοῦροι 5).[468] E tanto a juventude quanto a alegria são justamente as qualidades que caracterizam o próprio Asclépio, deus "jovem e alegre" (εὔφρονα κοῦρον 8).

Assim, os mesmos termos designam tanto o coro de jovens que entoam seu louvor quanto o jovem deus louvado.[469] Cabe notar que esse papel de mediação assumido pelo coro reflete-se na estrutura mesma do poema: em sua primeira parte (1-8), somos levados de Apolo que abre o hino com seu epíteto (#Δήλιον) até Asclépio, que encerra essa seção da obra também com um epíteto (κοῦρον# 8). Nesse arco estendido entre a primeira e última palavras, o coro dos jovens, à força da repetição vocabular, atua como elo de ligação.[470] O coro é alegre como Asclépio, e além disso jovem, não só como Asclépio,

---

[467] Cf. Furley–Bremer (2001), vol. 2, 233.

[468] [κο]ῦρ[οι] é a restituição de Peek para o texto fragmentário. Pardo (1984) prefere o suplemento alternativo de Peek, [δε]ῦρ'[ἴτ'] 'vem para cá', sugestão rejeitada com acerto por Furley–Bremer (2001), vol. 2, 231: nesse hino clético, o próprio deus é chamado, não o coro que o celebra.

[469] O paralelo léxico foi notado por Vamvouri (2004), 101.

[470] Não é só na primeira parte do hino que se nota certo cuidado com a estrutura e a disposição das palavras. Os versos dedicados à descendência de Asclépio (12-15) iniciam com o pronome τοῦ 'dele' (12), relativo a Asclépio, e termina com a sua filha Higiéia (Ὑγιείαι 15), cuja posição de destaque no pedido feito ao deus é sublinhada pela sua repetição três versos adiante (Ὑγιείαι 18), outra vez em posição final. No primeiro caso, Higiéia ganha relevo por aparecer, não em seqüência com os demais filhos, mas após a quebra representada pelo nome da mãe: "de Asclépio nasceram A, B, C, D, filhos de Epione, *e também Higiéia*". E

mas também como Apolo, o deus jovem por excelência. E a atividade a que ele, coro, se dedica – o canto de louvor – é expressamente designada como objeto de troca na relação de reciprocidade entre homem e deus. Por duas vezes a voz narrativa exorta o coro a louvar Apolo com um hino: na primeira, um simples imperativo é utilizado (ὑμνεῖτ' 1), já na segunda o poeta faz questão de salientar a excelência do seu próprio hino que o coro agora entoa, pedindo-lhe que cante um "hino impecável" (ἄμεμπτος ὕμνος ἀείδοι 5). Como sugerem Furley e Bremer,[471] a noção que está por trás do caráter impecável do hino é a de que "oferendas aos deuses tinham de ser irrepreensíveis para serem aceitas". Ao fazer o seu pedido a Asclépio, Macedônico volta mais uma vez ao tema para lhe dar o alinhave final. Aqui o hino ocupa a posição focal nessa relação de toma-lá-dá-cá entre deus e devoto, na qual um oferece o poema e o outro faz a sua contraprestação em forma de saúde: [472] σὴν δὲ δίδου σοφίαν ὑμνοῦντας ἐς αἰεὶ θάλλειν ἐν βιοτῆι σὺν τερπνοτάτηι Ὑγιείαι 'concede a nós, que cantamos a tua sabedoria, florescer para sempre na vida com a deleitável Higiéia' (17-8). O particípio ὑμνοῦντας, além de fazer eco a ὑμνεῖτ' (1) e ὕμνος (5), é sublinhado ainda por aparecer posposto ao seu objeto. A quem escuta a frase, é lícito supor de início que σὴν σοφίαν 'a tua sabedoria' seja objeto de δίδου 'concede', mas o particípio que vem logo a seguir dá uma guinada de sentido à frase e faz da "sabedoria" o seu objeto sintático: "concede-nos saúde eterna em troca desse hino que canta a tua sabedoria".[473]

O peã de Macedônico é portanto a moeda de troca que o coro de jovens atenienses oferece a dois deuses eternamente jovens, Apolo e Asclépio. A reciprocidade, assim, não se manifesta apenas nas palavras do canto, mas no próprio rito que lhe serve de base, pelo

---

tanto num como noutro caso, a ordem dos termos é a mesma: σύν + superlativo + Higiéia (dativo). Outra concatenação entre a parte narrativa e o pedido são as expressões paralelas δαίμονα σεμνότατον (11) e δαῖμον κλεινότατε (16) em final de verso antes dos refrões.

[471] Furley–Bremer (2001), vol. 2, 231.

[472] Não se trata, obviamente, de uma pura relação comercial ou contratual por meio da qual se compram os favores divinos; não há um cálculo de valores que possa aferir a qualidade dos bens trocados, não há preço. Nas palavras de Parker (1998), 118s., a troca recíproca de *kharites* "is an exchange of favours, a voluntary, if socially prescribed, expression of a relationship of friendship". Sobre tal tipo de reciprocidade, ver Festugière (1976), Wees (1998), Seaford (1994), 13-25, Pulleyn (1997), 16-38, , e sobretudo o ensaio até hoje fundamental de Mauss (1924).

[473] Vale notar que πᾶ[σαν κρυ]φίαν (9-10) é sugestão de Furley e Bremer. Peek reconstitui a frase de modo diverso: πᾶ[σαν καὶ σο]φίαν '[Quíron lhe ensinou] toda [a arte] e sabedoria. A repetição de σοφίαν no verso 17 constituiria assim um elemento a mais, se seguirmos o suplemento de Peek, para aumentar a ambigüidade.

qual a dança dos jovens busca assimilá-los a Apolo – deus que é a epítome da juventude e da força – e a seu filho Asclépio, que partilha das suas virtudes. É na dança conjunta dos jovens que se celebra a força e coesão da comunidade, inclusive em face da ameaça de enfermidades (cf. 20 στυγερὰς δ' ἀπέρυκε νόσους 'defende-nos das nefastas doenças'). Como observa Rutherford,[474] "o canto-dança peânico representa a organização e exibição da força coletiva dos adultos de sexo masculino, especialmente aqueles em idade militar, apresentando-os de tal modo a enfatizar sua relação com a divindade Peã/Apolo, que era um guardião e um ícone desse grupo. O canto-dança peânico era percebido como forma de promoção da segurança e estabilidade da *polis*, que tinha uma particular dependência desse grupo. [...] A invocação do Peã/Apolo concomitante ao canto-dança peânico pode ser construído como uma projeção externa do jovem forte do sexo masculino – o cidadão ideal".

Calímaco fornece outro exemplo em que a relação de reciprocidade figura como tema do canto; nele, não apenas a reciprocidade entre os deuses serve de paradigma para a relação que o fiel pretende instaurar com a divindade, como no caso de Arístono, mas ainda, como em Macedônico, os próprios humanos (no caso o poeta) inscrevem-se nessa relação pelo intermédio do hino entoado. Vejamos os dez primeiros versos que compõem a invocação do seu *Hino a Delos*.

Τὴν ἱερήν, ὦ θυμέ, τίνα χρόνον †ηποτ† ἀείσεις
Δῆλον Ἀπόλλωνος κουροτρόφον; ἦ μὲν ἅπασαι
Κυκλάδες, αἳ νήσων ἱερώταται εἰν ἁλὶ κεῖνται,
εὔυμνοι· Δῆλος δ' ἐθέλει τὰ πρῶτα φέρεσθαι
ἐκ Μουσέων, ὅτι Φοῖβον ἀοιδάων μεδέοντα
λοῦσέ τε καὶ σπείρωσε καὶ ὡς θεὸν ἤινεσε πρώτη.
ὡς Μοῦσαι τὸν ἀοιδὸν ὃ μὴ Πίμπλειαν ἀείσηι
ἔχθουσιν, τὼς Φοῖβος ὅτις Δήλοιο λάθηται.
Δήλωι νῦν οἵμης ἀποδάσσομαι, ὡς ἂν Ἀπόλλων
Κύνθιος αἰνήσηι με φίλης ἀλέγοντα τιθήνης.

(Em que tempo, ó coração, cantarás a sagrada Delos, nutriz de Apolo? É verdade que todas as Cíclades, as ilhas mais sagradas que existem no mar, são bem providas de hinos, mas Delos quer a primazia das dádivas que vêm [5] das Musas, pois foi ela a primeira que banhou Febo, mestre dos cantos, e que lhe pôs cueiros e o louvou como deus. Assim como as Musas odeiam o poeta que não canta Pimpléia, assim também Febo odeia aquele

[474] Rutherford (1994-5), 115-6. Cf. ainda Rutherford (2001), 89.

que esquece de Delos. A Delos eu consagro agora o meu canto, para que Apolo [10] Cíntio louve o meu zelo pela sua cara nutriz.)

Como já notado por Bing,[475] esse proêmio insiste na perfeita reciprocidade entre Delos e Apolo: ambos são mencionados quatro vezes cada (Delos, além disso, em quatro casos diversos);[476] o epíteto de um tem a sua origem no outro, e vice-versa (Delos é chamada de κουροτρόφον 'nutriz' em razão de Apolo, e Apolo de Κύνθιος 'Cíntio' em razão de Delos); o vínculo entre o deus e a sua ilha traduz-se na estrutura dos dois versos finais, emoldurados ora por Delos e Apolo (9), ora inversamente por Apolo (Κύνθιος) e Delos (τιθήνης) (10). Foi Delos quem primeiro banhou, meteu em cueiros e tratou Apolo como deus; em sinal de retribuição, Apolo odeia quem se esquece de Delos em seu canto.

Ao expor as qualidades de Delos na sua relação a Apolo, o poeta apresenta as suas próprias credenciais, no objetivo de inserir-se nessa troca mútua de favores que vigora entre a divindade e a ilha que o viu nascer. Entre as Cíclades, todas elas bem providas de hinos (εὔυμνοι 4), Delos é aquela que deseja o primeiro prêmio das Musas (4-5), ou seja, que aspira à primazia de lhe ser destinado o melhor de todos os hinos – no caso, o *Hino a Delos* que lhe canta agora o poeta. O narrador alude assim à sua excelência e à qualidade sublime do seu poema, em cuja origem, aliás, está o próprio Apolo, pois dizer que o deus "odeia quem se esquece de Delos" (8) equivale a uma injunção para glorificá-la por meio do poema. E o hino que o poeta lhe consagra agora (νῦν 9) é entoado na expectativa de que Apolo o louve (αἰνήσηι 10) por celebrar Delos assim como Delos louvou (ἤινεσε 6) Apolo, conquistando a sua gratidão.[477]

4.1.3 Louvor e pedido: *Hino Homérico a Gaia*

Se é verdade que os hinos gregos obedecem em geral a uma estrutura tripartite, na qual a invocação é seguida pelo argumento e pelo pedido, não menos certo é que parte do esforço do poeta hínico, como já tivemos oportunidade de notar em vários dos poemas

[475] Bing (1988), 110s.
[476] Sobre Ἀπόλλωνος (v. 2), Mineur (1984), 53, observa: "placed immediately after Δῆλον, the name is programmatic: the part Apollo has to play in the Hymn is hardly inferior to that of Delos herself".
[477] Cf. Vamvouri (2004), 48: "Le poète établit explicitement un contrat d'échange avec le dieu, du type *do ut des*. Il entonne un chant en l'honneur de Délos pour être, en retour, loué et honoré par Apollon. Ce contrat d'échange est d'autant plus motivé qu'il se dédouble au niveau divin entre Délos et Apollon".

analisados até aqui, destina-se a fundar o seu pedido tanto nos louvores da parte narrativa quanto nos epítetos laudatórios da invocação. Raro é que a prece final se dê no vazio, sem lastro com aquilo que a precede. Faz parte da estratégia natural dos poetas, para aumentar a eficácia da sua prece, mobilizar no seu elogio aquelas mesmas qualidades divinas que são necessárias ao cumprimento daquilo que rogam à divindade. Elogio e pedido se dão nos horizontes de uma troca recíproca entre deus e devoto: os poderes cujo benefício o poeta reclama para os mortais são aqueles que ele oferece previamente como elogio aos deuses.

Tal estratégia é largamente difundida nos hinos da tradição grega; tomo aqui um exemplo meramente ilustrativo, o *Hino Homérico a Gaia* (nº 30):

Γαῖαν παμμήτειραν ἀείσομαι, ἠϋθέμεθλον,
πρεσβίστην, ἣ φέρβει ἐπὶ χθονὶ πάνθ' ὁπόσ' ἐστίν·
ἠμὲν ὅσα χθόνα δῖαν ἐπέρχεται ἠδ' ὅσα πόντον
ἠδ' ὅσα πωτῶνται, τάδε φέρβεται ἐκ σέθεν ὄλβου.
ἐκ σέο δ' εὔπαιδές τε καὶ εὔκαρποι τελέθουσι
πότνια, σεῦ δ' ἔχεται δοῦναι βίον ἠδ' ἀφελέσθαι
θνητοῖς ἀνθρώποισιν· ὁ δ' ὄλβιος ὅν κε σὺ θυμῷ
πρόφρων τιμήσῃς· τῷ τ' ἄφθονα πάντα πάρεστι.
βρίθει μέν σφιν ἄρουρα φερέσβιος, ἠδὲ κατ' ἀγροὺς
κτήνεσιν εὐθηνεῖ, οἶκος δ' ἐμπίπλαται ἐσθλῶν·
αὐτοὶ δ' εὐνομίῃσι πόλιν κάτα καλλιγύναικα
κοιρανέουσ', ὄλβος δὲ πολὺς καὶ πλοῦτος ὀπηδεῖ·
παῖδες δ' εὐφροσύνῃ νεοθηλέϊ κυδιόωσι,
παρθενικαί τε χοροῖς φερεσανθέσιν εὔφρονι θυμῷ
παίζουσαι σκαίρουσι κατ' ἄνθεα μαλθακὰ ποίης,
οὕς κε σὺ τιμήσῃς σεμνὴ θεὰ ἄφθονε δαῖμον.
Χαῖρε θεῶν μῆτερ, ἄλοχ' Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
πρόφρων δ' ἀντ' ὠιδῆς βίοτον θυμήρε' ὄπαζε·
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

(Cantarei Gaia, mãe universal, a bem-fundada, a mais velha, que alimenta tudo o que há na terra; tudo aquilo que se move sobre a terra divina e no mar e tudo aquilo que voa é alimentado pela tua munificência. [5] De ti eles tornam-se férteis em filhos e em colheitas, senhora, e depende de ti dar sustento ou tirá-lo dos mortais. Feliz é aquele que o teu coração favorece e privilegia, e tudo lhe pertence em abundância. A sua terra pesa com frutos que dão vida, nos campos [10] ele é próspero em rebanho, e a sua casa enche-se de bens. Tais homens são senhores de cidades nas quais a lei e a ordem vigoram e as mulheres são belas, e muita fortuna e riqueza os acompanha; os seus filhos exultam no vigor da juventude e da alegria, e as suas filhas [15] brincam contentes em danças florais entre as suaves flores do prado – assim acontece com aqueles que tu privilegias, deusa

augusta, divindade generosa. Salve, mãe dos deuses, esposa do céu estrelado: concede de bom grado confortável sustento em troca do meu canto. E eu me lembrarei tanto de ti quanto de outro canto.)

A tripartição da obra é manifestamente clara e sublinha, por contraste, o vínculo que as une. Primeiro e segundo versos inauguram a invocação (1-4) de forma solene, com espondeus que prevalecem até a cesura.[478] Entre os três epítetos conferidos a Gaia, todos eles em posição enfática (παμμήτειραν antes da cesura feminina, ἠϋθέμεθλον após a diérese bucólica e πρεσβίστην no início do verso), o poeta intercala um verbo no futuro performativo (ἀείσομαι 'cantarei') que também se destaca pelo intervalo métrico ocupado, entre a cesura e a diérese (o tema do canto será retomado no pedido). Tudo o que há na terra, no mar e no ar é alimentado por Gaia: terra, mar e ar formam um tricólon com repetição de termos (ἠμὲν ὅσα… ἠδ' ὅσα… ἠδ' ὅσα), emoldurados pelo mesmo verbo, "alimentar", ora na voz ativa, ora na passiva, em duas expressões posicionadas ora antes, ora depois da cesura:

2 … ἣ φέρβει ‖
4 ‖ τάδε φέρβεται…

O termo que fecha a invocação, ὄλβου 'munificência', prefigura a parte narrativa (5-16), na qual a palavra reaparece outras duas vezes,[479] e as suas ressonâncias se farão sentir também no pedido. Da invocação à parte central a transição é suave, marcada pelas expressões paralelas ἐκ σέθεν (4) e ἐκ σέο (5), que fecham uma seção e abrem outra.[480] O verso 5 é programático em sua bipartição: é graças a Gaia, diz o poeta, que todos são bem dotados de filhos (εὔπαιδες) e colheitas (εὔκαρποι). Esses dois temas, filhos e colheitas em abundância, são então desenvolvidos nos versos seguintes, em quiasmo – ilustram-se primeiro as bênçãos que advêm aos εὔκαρποι (9-12), depois aquelas de que desfrutam os εὔπαιδες (13-15).[481] De um a outro, das colheitas aos filhos, o adjetivo καλλιγύναικα 'de belas mulheres' (11) serve como elo de ligação.

---

[478] Sobre as "invocações espondaicas", cf. West (1982), 55s.
[479] Cf. vv. 7 e 12. Fröhder (1994), 135: "Mit dem Ausdruck ὄλβος ist ein Schlüsselwort genannt, das auf den Hauptteil vorausweist, in dem es mehrmals in modifizierter Form wieder auftaucht".
[480] ἐκ σέθεν marca ainda a passagem para o "Du-Stil" que prevalecerá no restante do hino, em oposição ao "Er-Stil" dos dois primeiros versos.
[481] É possível que essa forma de estruturar o hino – primeiro fornecer uma sinopse da situação para depois repeti-la descrevendo os detalhes – não seja apenas uma herança que, como sugere Fröhder (1994), 136, o rapsodo tenha tomado de empréstimo a Homero. Em duas aberturas hínicas dos seus epinícios, Píndaro se vale de recurso análogo: primeiro esboça dois tipos de enredo, para a seguir ilustrar um deles. Um desses exemplos já foi visto acima (capítulo 1, item 1.1.9), na *Ol.* 12, 5-12 (πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω…), e o outro vem da *Pít.* 8, 1-18, na qual τὸ μαλθακὸν ἔρξαι (6) e τραχεῖα (10) sugerem dois enredos diversos, o segundo ilustrado pela ruína de Tifo e Porfírio. Cf. Race (2004), 383 n.31.

As diversas seções nas quais se divide o poema, que se delimitam com cuidado não menor do que se encadeiam, contribuem para criar um sentido de totalidade à ação da deusa Gaia, mãe de todos e que a todos alimenta, em terra, mar e ar, propiciando-lhes filhos e colheitas. Essa totalidade reflete-se na forma como o rapsodo dá fecho à seção narrativa, resumindo o conteúdo do hino até ali e antecipando o pedido. Quem por Gaia é favorecido, a ele nada falta, tudo lhe sobra, dizem os vv. 7-8. O mesmo raciocínio conclui a seção, criando um paralelismo pela repetição de termos-chave:[482]

7 … ὁ δ’ ὄλβιος ὅν κε σὺ θυμῶι
8 πρόφρων τιμήσηις· τῶι τ’ ἄφθονα πάντα πάρεστι.
...
16 οὓς κε σὺ τιμήσηις σεμνὴ θεὰ ἄφθονε δαῖμον.

O verso 16, que com os versos 7-8 compõe uma moldura ao redor dos exemplos ilustrativos (9-15), é tanto mais notável por figurar em flagrante anacoluto (οὕς κε σύ em complemento a αὐτοί δ’ 11). Se antes eram as dádivas concedidas aos humanos que se caracterizavam pela sua fartura (ἄφθονα 8), agora é a própria deusa, generosa (ἄφθονε 16), que foge a todo φθόνος divino em sua relação com os homens; inversamente, é a munificência (ὄλβου 4) de Gaia que transita ao longo do hino à esfera humana: feliz (ὄλβιος 7) o mortal que dela se beneficia, porque a fortuna (ὄλβος 12) o acompanha.[483] Os limites que separam Gaia dos homens são assim permeáveis às mesmas qualidades, que ora têm a sua sede num plano, ora noutro. Tal reciprocidade torna-se explícita no pedido. O poeta, tendo mapeado em sua canção a abrangência do poder da divindade, que a todos sustenta, pede-lhe que em troca dessa mesma canção (ἀντ’ ὠιδῆς 18) conceda-lhe confortável sustento, tal como descrito ao longo do hino.[484]

4.1.4 Paronomásia

Muitas vezes, sobretudo em preces e em hinos breves, o nexo de reciprocidade resume-se a uma simples paronomásia entre o nome do deus (ou uma de suas qualidades)

[482] Cf., no mesmo sentido, Fröhder (1994), 141s.
[483] Fröhder (1994), 137: “War anfangs von Gaias ὄλβος die Rede, liegt jetzt die Betonung auf dem Wohlstand der Menschen”.
[484] ὠιδῆς retoma assim o ἀείσομαι do primeiro verso.

e uma palavra central do poema. O exemplo mais famoso são talvez dois decassílabos[485] atribuídos a Terpandro (*PMG* 698):

> Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
> Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

'Zeus, começo de tudo, líder de tudo, Zeus, a ti envio esse começo dos meus hinos.'

Em função da prece, os próprios epítetos divinos podem ser concebidos, e não o contrário, como no *Hino Homérico a Hermes* (nº 18), 12, χαῖρ' Ἑρμῆ χαριδῶτα διάκτορε, δῶτορ ἐάων 'Salve, Hermes, tu que concedes favores, mensageiro, que dás bens'.[486] Aqui, como em tantas outras passagens dos hinos gregos, a χάρις resume os atos de dar e receber, e portanto a relação de reciprocidade firmada entre o deus e o seu fiel, na qual ambos estão obrigados por prestações opostas e complementares. Ao deus se oferece o hino (χαῖρ'), ao que ele retribui com dádivas (χαριδῶτα).[487] A χάρις é um dos conceitos centrais, se não o conceito central em que se baseia a hinologia grega; trata-se de uma palavra de sentido duplo, que reflete os dois lados da relação entre deus e devoto. Furley e Bremer observam que "de um lado, *charis* expressa aquela atitude de grata adoração que caracteriza idealmente o devoto, mas denota também a graça e o favor do deus obtidos por meio dessa adoração. Os dois lados se complementam: ao venerar uma divindade com palavras de louvor e agradecimento, o fiel espera que o destinatário se disponha a retribuir concedendo-lhe o seu favor". [488]

Essa natureza dupla da χάρις emerge claramente de outro *Hino Homérico*, este a *Dioniso* (nº 26), 11-2: [489]

---

[485] Compostos exclusivamente de sílabas longas (cf. *PMG* 941).
[486] Mais exemplos em Durante (1976), 153 n.17. Cf. ainda Gygli-Wyss (1966), 79 ("Beiname eines Gottes und entsprechende Bitte"), 103 n.3, e Fehling (1969), 228. Sobre a dinâmica dos epítetos nos hinos órficos, cf. Hopman-Govers (2001) e Morand (2001).
[487] Sobre χαῖρε como um imperativo para que a divindade aceite o presente – no caso, o hino – que lhe é ofertado, cf. Wachter (1998).
[488] Furley–Bremer (2001), vol. 1, 61s. Cf. Parker (1998), 108: "*Kharis* words [...] are applied to both sides of the relationship. Motals seek to bring gifts or sacrifices which are *kharienta* or *kekharismena* to the gods, and request a return which is in itself *khariessa*; in later texts the relation can be presented quite explicitly as one in which *kharites* are exchanged". Sobre *kharis* e reciprocidade, ver ainda Furley (1995), 32, Bremer (1998), Depew (2000), 60, Day (2000), 47, Scheid-Tissinier (2000), 219-30, e MacLachlan (1993), passim.
[489] Cf. ainda vv.19-22 do Peã Eritreu (item 3.2.4 acima): Χαῖρε… ὃς δ' ἡμᾶς χαίροντας ὁρᾶν φάος, e Race (1982), esp. 8-10.

καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε πολυστάφυλ’ ὦ Διόνυσε·
δὸς δ’ ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὖτις ἱκέσθαι…

‘Eu te saúdo, Dioniso dos muitos cachos de uva: concede a nós, que te saudamos [com um hino], retornar no devido tempo...’

Virtude divina e pedido dirigido à divindade são reunidos de forma banal, mas não menos eficaz, pela mera repetição paronomástica de termos-chave, como neste *Hino Homérico a Afrodite* (nº 10):

Κυπρογενῆ Κυθέρειαν ἀείσομαι ἥ τε βροτοῖσι
μείλιχα δῶρα δίδωσιν, ἐφ’ ἱμερτῷ δὲ προσώπωι
αἰεί μειδιάει καὶ ἐφ’ ἱμερτὸν θέει ἄνθος.
Χαῖρε θεὰ Σαλαμῖνος ἐϋκτιμένης μεδέουσα
5 εἰναλίης τε Κύπρου· δὸς δ’ ἱμερόεσσαν ἀοιδήν.
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ’ ἀοιδῆς.

(Cantarei Citérea nascida em Chipre, a qual dá aos mortais presentes melífluos; em seu rosto adorável ela está sempre rindo, e uma flor adorável sempre corre sobre ele. Salve, deusa, rainha da bem-cultivada Salámis [5] e de Chipre rodeado pelo mar: concede-me um canto adorável. E me lembrarei tanto de ti quanto de outro canto.)

Afrodite tem um rosto adorável (ἱμερτῷ 2), sobre ele corre uma adorável flor (ἱμερτόν 3); ora, ninguém melhor a quem pedir um canto adorável (ἱμερόεσσαν 5) senão a própria deusa, que atua assim como avalista da canção – *dessa* canção, que sem dúvida é adorável aos seus ouvidos e que ela mesma terá inspirado.[490] Por vezes, o epíteto divino – tal como concebido pelo poeta – implica a sua capacidade de agir segundo os desejos dos mortais; implícita ao atributo que lhe é dirigido a título de louvor está a informação a respeito das dádivas que o devoto dele espera. Um exemplo simples, contido em um hino de dicção igualmente simples e clara, são estes versos das *Tesmoforiantes* de Aristófanes (1136-37):

Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ
δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορόν…

[490] Notar ainda o paralelismo entre δῶρα δίδωσιν (2) da parte descritiva e o δός (5) do pedido. Durante (1976), 132, comenta que “se la poesia è istituzione divina, come dicono in modi diversi l’antica formula θέσπις ἀοιδή [...] e le espressioni rigvediche *deváttam*, *deváhitam brahma*, allora gli dei stessi debbono essere eccellenti poeti o musici e cantori, altrimenti non potrebbero ispirare gli uomini”.

‘O costume requer de mim invocar a presença de Palas, amante da dança, nessa dança coral.’

Aqui, a fluidez entre descrição laudatória e apelo à divindade é tanto mais óbvia porque o mesmo lexema é usado (φιλόχορον… ἐς χορόν).[491] Essa é uma estratégia relativamente comum nos hinos do Rig Veda, como por exemplo: *sá tváṃ na ūrjasana ū́rjaṃ dhā* ‘assim, dá-nos vigor, ó (deus) que ganha vigor’ (6.4,4c), *ráṇaṃ kṛdhi raṇakṛt* ‘cria alegria (de batalha), ó criador de alegria!’ (10.112,10c), *úrukṛd urú ṇas kṛdhi* ‘ó criador de espaço, cria espaço para nós!’ (8.75,11c), *bhū́ridā bhū́ri dehi* ‘ó tu que dás abundância, dá-nos abundância!’ (4.32,20a), *sá tváṃ no vīra vīryā̀ya codaya* ‘assim, impele-nos, ó herói, a feitos heróicos!’ (9.110,7c), *śagdhy ū́ ṣú śacīpata* (8.61,5a) ‘mostra o teu poder, senhor do poder!’, *índrāvaruṇā sutapāv imáṃ sutáṃ / sómam pibatam mádyaṃ dhṛtavratā* ‘ó Indra e Varuṇa, vós que bebeis (*soma*) espremido, bebai esse inebriante *soma* que vos foi espremido!’ (6.68,10ab), *śáviṣṭhaṃ na ā́ bhara śūra śáva* ‘traze-nos, ó poderoso herói, o mais poderoso poder heróico!’ (6.19,6a), *vṛtrā́ṇi vṛtrahañ jahi* ‘ó destruidor de Vṛtra/obstáculos, destrói obstáculos! (8.17,09c), *tápā tapiṣṭha tápasā tápasvān* ‘queima, ó (deus) que mais queima, com a tua queimadura, tu que tens o poder de queimar (6.5,4d),[492] *ómāsaś carṣaṇīdhṛto / víśve devāsa ā́ gata / dāśvā́ṃso dāśúṣaḥ sutám* ‘ó vós que ajudais, protetores dos povos, ó todos os deuses, vinde para cá, em honra ao *soma* daquele que vos honra!’ (1.3,7). Nesse último exemplo, o particípio perfeito de *dāś* ‘honrar’ é usado para designar tanto uma ação dos deuses em relação aos mortais (*dāśvā́ṃsas* ‘em honra’) quanto uma ação dos mortais em relação aos deuses (*dāśúṣas* ‘aquele que honra, devoto’). A idéia de uma troca entre deus e fiel ganha contornos léxicos ainda mais óbvios nesta outra passagem, na qual reaparece a mesma

---

[491] Furley–Bremer (2001), vol. 2, 361: “[…] *because* Athena is dance-loving she will come now to the women’s dance; because she comes, the chorus’ dance will be inspired by the divine presence. It is the two sides of χάρις once again: a god lends grace to the human worship by his/her beneficence; humans thank the god through this very worship”. Cf. ainda Aristóf. *Tesm*. 980-3.

[492] Cf. Gonda (1959a), caps. 8 e 11, e (1959b), 202-5, Elizarenkova (1995), 167s., e West (2007), 324s. A paronomásia pode vincular não apenas deus e devoto, mas ainda devoto e patrono, como em RV 6.48,20: *vāmī́ vāmásya dhūtayaḥ / práṇītir astu sūnṛ́tā / devásya vā maruto mártyasya vā́ / ¡ānásya prayajyavaḥ* ‘Que tenhamos uma adorável liderança de um ser adorável, ó (Maruts, deuses) agitadores, a sua generosidade, / seja a de um deus ou a de um mortal que sacrifica (= patrono), ó (deuses) a quem sacrificamos de frente”. O termo *vāmá-* ‘desejável’ (cuja raiz é *van-* ‘desejar’, cognata do latim *uenus* ‘amor’), lembra o pedido de um “canto adorável” no *Hino Homérico à Afrodite* (nº 10) citado acima. Cf. Mayrhofer (1992-6), vol. 2, sob *VAN*^{I}-, e Gotō (1987), 283-6.

raiz verbal: *só apratī́ni mánave purū́ṇi* / *ᵢndro dāśad dāśúṣe hánti vr̥trám* 'em benefício do homem, ele, que não tem igual, (mata) numerosos (inimigos); Indra honra (*dāśat*) aquele que o honra (*dāśúṣe*); ele mata Vr̥tra' (2.19,4ab).

Tal como no caso da χάρις grega, cujo sentido varia conforme esteja associada à divindade ou ao seu devoto, servindo tanto para referir os favores divinos quanto o favor (o hino ou outro objeto votivo) que o fiel lhe oferece em troca, os dois últimos exemplos védicos utilizam palavras de mesma raiz que adquirem um traço semântico específico de acordo com a esfera (divina ou humana) na qual se acham inseridos. Trata-se de um vasto estrato léxico de sentido "conversível", como lhe chama Elizarenkova,[493] que muda de direção e ênfase conforme o contexto e incluem verbos, substantivos, adjetivos, palavras primárias e compostos.

Essa "conversibilidade" obedece a uma estratégia retórica que os hinos do Rig Veda possuem em comum com a hinologia grega – a de criar um vínculo mútuo entre deuses e mortais, sendo o ato de um o reverso da moeda do outro. Em um fragmento das *Carmina Popularia*, por exemplo, lê-se (*PMG* 849):

πλεῖστον οὖλον οὖλον ἵει, ἴουλον ἵει.

'Envia um grande feixe, um feixe (*oulos*), envia um feixe (*ioulos*).'

Ateneu, em cuja obra o verso foi preservado, comenta que, segundo Semus, autor de um trabalho sobre peãs, *ouloi* e *iouloi* eram tanto os feixes de cevada quanto os hinos em homenagem a Deméter, deusa que inventou o grão, ela própria chamada às vezes *Ioulo*.[494] Hinos e grãos são a prestação e contraprestação entre divindade e devoto, ambas designadas pelo mesmo termo, que sintetiza a natureza mútua da troca. Deméter é requisitada a enviar não somente os grãos de que é a patrona, mas os próprios hinos com que os mortais lhe rendem devoção.[495] Que a divindade inspire o fiel na composição de

---

[493] Elizarenkova (1995), 41-67.

[494] Aten. 14, 618de: "…ἀπὸ τῶν οὖν τῆς Δήμητρος εὑρημάτων τούς τε καρποὺς καὶ τοὺς ὕμνους τοὺς εἰς τὴν θεὸν οὔλους καλοῦσι καὶ ἰούλους".

[495] No *Hino a Deméter* de Calímaco (v. 19), o poeta propõe-se cantar como a deusa foi a primeira a cortar palha e punhados de espigas, ἱερὰ δράγματα. Hopkinson (1984a), 97, nota que ἱερά é a "*uox propria* for Demeter's gifts, perhaps because the δράγματα were offered as first fruits". Ou seja, o punhado de espigas de trigo é "sagrado" tanto porque Deméter foi a primeira a ceifá-lo como porque os mortais oferecem-no à

hinos para que, através desses mesmos hinos, o fiel lhe retribua a dádiva é uma noção que vigora também nos hinos do Rig Veda e que talvez seja resumida da maneira mais lapidar na expressão *devyā́ dhiyā́* 'por intermédio de uma intuição poética divina', como em RV 10.176,2ab: *prá devā́m devyā́ dhiyā́ / bháratā jātávedasam* 'portai avante o deus Jātavedas (= Agni) por intermédio de uma divina intuição poética'.[496] *Dhī́-* é o próprio poema,[497] o próprio hino entoado, cuja inspiração é fornecida pela divindade que é o seu destinatário.

Resultado inevitável dessa busca de um elo recíproco é a proximidade que se pretende estabelecer entre os dois planos, e aqui voltamos ao início do nosso estudo, no qual se procurou expor o modo pelo qual o poeta hínico tenta aproximar deus e devoto em um mesmo ponto no tempo e no espaço. A proximidade que me interessa aqui, e que passo a analisar brevemente como fecho ao trabalho, é aquela refletida na justaposição dos pronomes.

4.1.5 Justaposição de pronomes

Alceu abre o seu hino a Hermes (fr. 308b V) com os seguintes versos: χαῖρε Κυλλάνας ὀ μέδεις, σὲ γάρ μοι / θῦμος ὔμνην... 'Salve, senhor de Cilene: pois é de ti que o meu coração deseja cantar...' Os pronomes σέ e μοι, que fecham o hendecassílabo sáfico, destacam-se não só pela posição métrica, mas ainda pela sua óbvia adjacência. O poeta sublinha assim, pela ordem das palavras, o laço que deseja entreter com o deus [498]

---

deusa a título de primícias. No primeiro sentido, trata-se de um presente da deusa aos mortais; no segundo, de uma oferenda dos mortais à deusa – ambos, porém, são "sagrados".

[496] Cf. também RV 8.27,13cd.

[497] Geldner traduz: "unter göttlicher Dichtung". Sobre o conceito de *dhī-*, cf. Gonda (1963), que comenta sobre esse verso e passagens análogas (166): "The force of *devī-* must, in these cases, be that the 'concept' expressed by the substantive is more than human, that it is beyond the power and understanding of ordinary man, that it is engendered or set in motion by divine powers".

[498] Ao aportar em Ítaca com um navio carregado de bens preciosos, Odisseu ignora o seu paradeiro e dirige estas palavras a Atena, que, embora disfarçada de jovem pastor, ele sem dúvida reconhece e interpela como convém (*Od*. 13, 230-1): ἀλλὰ σάω μὲν ταῦτα, σάω δ' ἐμέ· σοὶ γὰρ ἐγώ γε / εὔχομαι ὥς τε θεῶι καί σευ φίλα γούναθ' ἱκάνω 'mas protege esses bens, protege a mim: sou eu que rogo a ti como a um deus e abraço os teus joelhos como suplicante'. Tal como em Alceu, a adjacência dos pronomes é reforçada pela posição que ocupam no metro (após a diérese bucólica e em *enjambement* com o verso seguinte). Também Anquises, ao deparar-se com Afrodite e tomá-la por uma deusa ou uma ninfa, promete-lhe construir um altar no topo da montanha, em lugar conspícuo (*Hino Homérico a Afrodite*, 100-1): σοὶ δ' ἐγώ ἐν σκοπιῆι, περιφαινομένωι ἐνὶ χώρωι, / βωμὸν ποιήσω... (notar a posição inicial do sintagma σοί – ἐγώ). Cf. ainda *CEG* 268 (Atenas, c.470 a.C.): ...]όδορος μ' ἀνέθεκ' Ἀφροδίτει δῶρον, ἀπαρχέν, / Πότνια, τὸν ἀγαθῶν· τῶι σὺ δὸς ἀφθονίαν '[?Pit]odoro ergueu-me como presente em homenagem a Afrodite, como primícias das coisas boas (que recebeu), ó Senhora; tu, dá-lhe abundância', e também a comum fórmula de

através do hino. O mesmo se dá, como vimos,[499] no peã a Higiéia de Arífron: σὺ δέ μοι πρόφρων ξυνείης 'e possas tu benigna acompanhar-me' (2). Em uma canção a Ártemis entoada por mulheres, embora o texto preservado em Ateneu encontre-se extremamente corrompido, notamos fenômeno análogo (*PMG* 955): ῎Αρτεμι, σοί μέ τι φρὴν ἐφίμερον / ὕμνον †υεναιτε† ὅθεν… 'Ártemis, o meu coração (? impele-me a cantar) um adorável hino para ti...'

Justapor os pronomes de devoto e divindade no esforço de uni-los pela retórica da palavra também é um recurso difundido no Rig Veda, como Elizarenkova[500] teve ocasião de observar. Cabe lembrar que, em grego como em védico, é opcional o uso de pronomes pessoais com verbos finitos, cuja inflexão já traz implícitas as informações sobre pessoa e número do sujeito. Seu uso, portanto, costuma ser explorado de maneira expressiva pelo poeta, que se vale das diversas categorias de pronomes de primeira e segunda pessoas – em geral relativos a fiel e divindade, respectivamente – para multiplicar a força simbólica da sua composição. Vejamos alguns exemplos pontuais.

(1) a) 1.94,1-14d *ágne sakhyé mā́ riṣāmā vayáṃ táva* 'ó Agni, que em tua amizade nós não soframos danos'

b) 8.61,14cd *táṃ tvā́ vayám maghavann indra girvaṇaḥ / sutā́vanto havāmahe* 'ó generoso Indra, sequioso de canções, nós que espremos o *soma* te invocamos' (literalmente: 'invocamos um tal [como] ti')

c) 7.32,27cd *tváyā vayám pravátaḥ śáśvatīr apó / ₄ti śūra tarāmasi* 'que contigo nós ultrapassemos todos os desfiladeiros, todas as águas, ó herói'

d) 2.23,6a *tuvā́ṃ no gopā́ḥ pathikṝ́d vicakṣaṇás* 'tu és para nós um pastor que abre caminhos e enxerga longe'

A seqüência *tvā vayám* (1b) aparece tanto no começo dos pādas de 8, 11 e 12 sílabas[501] quanto no final do pāda de 8 sílabas, quando então, pela prosódia, pronuncia-se

---

transição que figura em doze *Hinos Homéricos*: αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς 'eu me lembrarei tanto de ti quanto de outra canção'. Ver ainda Hes. *Erga* 10, #τύνη· ἐγώ… '...tu; eu...'

[499] Capítulo 1, item 1.1.4.

[500] Elizarenkova (1995), 179, com exemplos.

[501] Oito sílabas: *táṃ tvā́ vayám havāmahe* 'nós te invocamos' (8.43,23a); onze sílabas: *mā́ tvā́ vayám sahasāvann avīrā́ / mā́psavaḥ pári ṣadāma mā́duvaḥ* 'que nós não nos sentemos ao teu redor, ó poderoso, sem filhos, sem gado, sem favor' (7.4,6cd). A oitava maṇḍala é particularmente rica em exemplos de *tvā*

o *tvā* com uma sílaba a mais (*t_uvā*): *sutā́vantas t_uvā vayám / práyasvanto havāmahe* 'nós que espremmos o soma e oferecemos libações te invocamos (8.65,6ab).[502] Também a seqüência *tváyā vayám* (1c) ocupa as posições enfáticas de início e fim do pāda: *víśvā utá tváyā vayám / dhárā udanyà̀ iva / áti gāhemahi dvíṣaḥ* 'e que nós superemos contigo todas as hostilidades como (superamos) torrentes de água (2.7,3).[503] Muito comum é a dupla *tváṃ naḥ* (1d) em posição inicial, como no exemplo citado,[504] mas pode-se encontrá-la também no fim: *ā́ gómati vrajé bhajā tváṃ naḥ* 'tu, dá-nos um quinhão do rebanho de vacas' (7.27,1c).[505] É possível ainda inverter a ordem dos termos em (b) e (d): *vayáṃ t_uvā vavr̥mahe* 'nós te escolhemos' (1.187.2b); *abhí khyaḥ pūṣan pr̥tanāsu nas tvám* 'tu, ó Pūṣan, olha por nós nas batalhas' (6.48,19c).[506] A vizinhança por si só marcante entre os pronomes referentes ao fiel e à divindade são, portanto, sublinhadas pela posição ocupada no metro e pela esporádica inversão da sua ordem formular usual.

Às vezes, os pronomes acoplados vinculam-se à menção do próprio canto, como nos exemplos de Alceu e da canção a Ártemis citados acima: *tváṃ no asyá vácasaś cikiddhi* 'tu, compreende essa nossa palavra' (4.4,11c); *sá tváṃ na indra dhiyasānó arkaír* 'tu, ó Indra, com a atenção chamada pelo nosso canto...' (5.33,2a); *sá tváṃ no maghavann indra girvaṇo / venó ná śr̥ṇudhī hávam* 'tu, ó generoso Indra, sequioso de canções, escuta o nosso chamado como um amante' (8.3,18cd); *eṣá stóma indra túbhyam asmé* 'esse nosso hino é teu, ó Indra' (1.173,13a). Realce é conferido ainda à junção dos pronomes quando entre eles se intercala uma partícula enfática: *tváṃ tū́ na indra táṃ rayíṃ dā* 'tu, pois, Indra, dá-nos essa riqueza' (1.169,4a); *vayám u tvā śatakrato / gā́vo ná yávaseṣv ā́ / ukthéṣu raṇayāmasi* 'quanto a nós, ó (deus) das cem forças, nós te fazemos feliz com canções como vacas com o pasto' (8.92,12).[507] Além da ênfase que a partícula empresta, o elo entre deus e mortal pode receber o reforço do paralelismo na construção:

---

vayám adjacentes em versos de doze sílabas: além do exemplo (b), cf. 8.43,23a; 8.51,6c; 8.52,4c; 8.53,2c; 8.65,7c e ainda 1.60,5a.

[502] Cf. 1.82,3a (= 10.158,5a); 1.130.1d; 1.44,5a (*tvā́m ahám*).

[503] Outros exemplos de *tváyā vayám* em início de verso: 1.132,1a; 1.178,5a; 4.4.14a; 4.20,3d; 7.43,5b; 10.38,3d.

[504] Cf. (com e sem *sá-figé* inicial): 2.23.6a; 3.16.3a; 3.19.5a; 4.1.4a/5a; 6.4.4c; 6.12.6a; 6.16,30a = 7.15,15a; 6.45.17c = 8.80,2c; 6.46,9a; 8.16,12a; 8.23,12a/29b; 8.61, 16a; 8.70,10a/12a.

[505] Cf. (com e sem *enjambement*) 3.1,22a; 7.37,6a; 10.83,3d.

[506] Cf. 10.86,8c; 10.128,6b; 10.141,1d.

[507] Cf. ainda 8.33.1a (*vayáṃ gha tvā*), 8.21,1a (*vayám u tvā́m*) e 6.15.19a (*vayám u tvā*), este último citado por Elizarenkova (1995), 179.

(2) a) 8.64,6ab *vayám u tvā dívā suté / vayáṃ náktaṃ havāmahe* ‘quanto a nós, nós te invocamos de dia, nós de noite junto ao *soma*’

b) 3.15,2ab *tuváṃ no asyā́ uṣáso vyùṣṭau / tuváṃ sū́ra údite bodhi gopā́ḥ* ‘tu, sê o nosso protetor no raiar dessa aurora, tu quando o sol está no alto’

c) 6.15,12ab (= 7.4,9ab) *tuvám agne vanuṣyató ní pāhi / tuvám u naḥ sahasāvann avadyā́t* ‘tu, ó Agni, protege(-nos) do invejoso, sim, tu, ó (deus) da força, (protege-)nos do erro’

d) 2.9,2ab *tuváṃ dūtás tuvám u naḥ paraspā́s / tuváṃ vásya ā́ vr̥ṣabha praṇetā́* ‘tu (és) o mensageiro, (és) tu também (que) nos protege de longe, tu (és), ó touro, um condutor para o melhor-estar’

O primeiro exemplo (2a) reúne anáfora do pronome de primeira pessoa (*vayám*), elipse do verbo no primeiro pāda (*havāmahe*) e paralelismo antitético (*dívā*/*náktam* ‘de dia/de noite’).[508] Conjugados, tais elementos contribuem para dar relevo ao par *vayám u tvā*, por si só saliente. A sucessão natural entre noite e dia põe em evidência não apenas o zelo do devoto, mas alude ainda à complementaridade entre ele e o seu deus. Análoga é a passagem (2b): paralelismo entre a aurora e o pleno dia, anáfora do pronome (*tvám*) e verbo copular (*bodhi*) elidido no primeiro pāda. Em (2c) os pronomes anafóricos, sempre em posição inicial, são acompanhados da elipse do imperativo *ní pāhi* ‘protege’ e do paralelismo daquilo contra o que o poeta pede a proteção divina – *vanuṣyatáḥ* ‘invejosos’ e *avadyā́t* ‘erro’, um e outro no ablativo. Já o quarto exemplo (2d) é formado por três orações nominais. Trata-se de um tricólon cujos membros se acham dispostos em ordem crescente (Behaghel), cada qual correspondente a uma oração: o primeiro cólon ocupa a abertura do verso *triṣṭubh*, o segundo a quebra e a cadência, e o terceiro o segundo pāda inteiro.

Nos itens (2c) e (2d), observamos uma certa progressão na repetição pronominal. Primeiro é usado o pronome referente à divindade (*tvám*), depois o mesmo pronome ladeado do pronome referente ao devoto (*tvám... naḥ*). Isso pode se dar no interior do

[508] Klein (1999), 123: “The threefold complex of anaphora, non-overt representation of the verb, and parallelism has been elevated in the *Rigveda* almost to a compositional principle”.

mesmo pāda (2d), em pādas diversos no interior da mesma estrofe (2c) ou ainda entre estrofes consecutivas de um mesmo hino, como em RV 1.91,5-8:

5 *t$_u$vám somāsi sátpatis t$_u$váṃ rā́jotá vṛ́trahā́ |*
t$_u$vám bhadró asi krátuḥ ||
6 *t$_u$vám ca soma no váśo jīvā́tuṃ ná marāmahe |*
priyástotro vánaspátiḥ ||
7 *t$_u$vám soma mahé bhágaṃ t$_u$váṃ yū́na ṛtāyaté |*
dákṣaṃ dadhāsi jīváse ||
8 *t$_u$vám naḥ soma viśváto rákṣā rājann aghāyatáḥ |*
ná riṣyet tvā́vataḥ sákhā ||

([5] Tu, ó Soma, és o senhor da verdade, tu (és) rei e algoz de Vṛtra. / Tu és a feliz força de inspiração.
[6] Se tu, ó Soma, quer que vivamos, nós não morremos. / És amigo do elogio, senhor da floresta.
[7] Tu, ó Soma, (dás) ao adulto a sorte, tu (a dás) ao jovem que segue a verdade. / Tu dás a força para que (eles) vivam.
[8] Tu, ó Soma, protege-nos de todos os lados, ó rei, daquele que nos quer mal! Que o amigo de alguém como ti não sofra danos.)

Aqui a seqüência tríplice de *tvám* seguido de *tváṃ naḥ* constitui um crescendo "vertical" entre as estrofes; os demais *tvám* em início de pāda (5b, 5c, 7b) fazem eco a esse movimento, bem como o adjetivo *tvā́vataḥ* (literalmente: 'tão como tu') em 8c.[509]

A simples repetição dos pronomes combinados em pādas sucessivos também serve para reforçar o sentido. Tal repetição ocorre tanto no interior da estrofe (p.ex. RV 8.48,15a-15c #*tváṃ naḥ... #tváṃ naḥ...*; 8.66,14a-14c #*tváṃ naḥ... #tváṃ naḥ...*) quanto no início de estrofes adjacentes (p.ex. RV 1.129,9a-10a #*tváṃ na indra... #tváṃ na indra...*; 2.23,9a-10a #*tváyā vayám... #tváyā vayám...*; 10.25,7a-8a-9a #*tváṃ naḥ... #tváṃ naḥ... #tváṃ naḥ...*), ou ainda como encadeamento estrófico (RV 6.1):

6cd *táṃ tvā vayáṃ dáma ā́ dīdivā́ṃsam úpa jñubā́dho námasā sadema ||*
7ab *táṃ tvā vayáṃ sudhyò návyam agne sumnāyáva īmahe devayántaḥ |*

([6] Enquanto tu brilhas na casa, nós queremos te servir, de joelhos dobrados, com veneração. [7] Assim, nós te abordamos de novo, que temos bons pensamentos, que queremos o teu favor, ó Agni, que adoramos os deuses.)

[509] Cf. RV 1.121,12-14, com uma progressão semelhante: 12a *tvám...*, 13a *tvám...*, 14a *tvám naḥ...*

Tal concatenação é tanto mais notável porque, além de ser única no hino, com as suas aberturas de pāda idênticas, ela marca a transição para a estrofe central, a sétima, nesse hino de treze estrofes. A moldura dessa estrutura "omphalos" é fornecida pela repetição, igualmente única, de palavras que abrem os pādas *a* e *c* da primeira e última estrofes: 1a *tvám...* 1c *tvám...* 'tu' ~ 13a *purúṇi* 13c *purúṇi* 'muitos'.

Ainda mais explícita é a reciprocidade quando há inversão de pronomes em pādas adjacentes.

(3) a) 7.37,4a *t$_u$vám indra s$_u$áyaśā ṛbhukṣā́*
b *vā́jo ná sādhúr ástam e$_i$ ṛ́kvā /*
c *vayáṃ nú te dāś$_u$vā́ṃsaḥ s$_i$yāma*
d *bráhma kṛṇvánto harivo vásiṣṭhāḥ*

'Tu, ó Indra, que és um Ṛbhukṣan cuja fama é espontânea, tu retornas para casa como um Vāja feliz, rico em estrofes. Quanto a nós, que sejamos os teus devotos, capazes de criar uma fórmula poética, ó deus dos alazães, nós os Vasiṣṭha!'

b) 8.32,7a *vayáṃ ghā te ápi ṣmasi*
b *stotā́ra indra girvaṇaḥ /*
c *t$_u$vā́m no jinva somapāḥ*

'Nós cantores temos em ti um refúgio, ó Indra sequioso de canções. Tu, que bebes *soma*, aviva-nos!'

c) 1.91,10a *imáṃ yajñám idáṃ váco*
b *jujuṣāṇá upā́gahi /*
c *sóma tváṃ no vṛdhé bhava*
11a *sóma gīrbhíṣ t$_u$vā vayáṃ*
b *vardháyāmo vacovídaḥ /*
c *sumṛḷīkó na ā́ viśa*

'[10] Tirando prazer desse sacrifício, dessa palavra, aproxima-te, ó Soma, sê tu propício ao nosso crescimento! [11] Ó Soma, nós te fazemos crescer pelo canto, tu que sabes as palavras: entra em nós (como alguém) que se compadece!'

Nos dois primeiros exemplos (3a-3b), a passagem do "tu" ao "nós", e vice-versa, ocorre dentro da mesma estrofe; no terceiro (3c), sublinha o elo inter-estrófico. Em (3a), há uma progressão simples com pronomes invertidos: *tvám* → *vayáṃ te*; nos demais, o

poeta cria um movimento basculante, com dupla inversão pronominal: *vayáṃ te* → *tváṃ naḥ* (3b) e *tváṃ naḥ* → *tvā vayám* (3c).

Nem sempre, porém, o esquema restringe-se a estrofes contíguas, como em RV 8.93,19/21:

19ab *káyā t$_{u}$váṃ na ūt$_{i}$yā́ $_{a}$bhí prá mandase vṛ̥ṣan* |
19c *káyā stotṝ̥́bhya ā́ bhara* ||
...
21ab *abhī́ ṣú nas t$_{u}$váṃ rayím mandasānáḥ sahasríṇam* |
21c *prayantā́ bodhi dāśúṣe* ||

'[19] Com qual ajuda tu te alegras conosco,[510] ó touro, com qual delas trazes (algo) ao cantor? (...) [21] Tendo-te alegrado, (traze-)nos tu bens às centenas, sê um doador ao devoto!'

O par antifônico composto pelas estrofes, que se unem quase como pergunta e resposta, é marcado pelo eco de *mandase* 'alegras-te' (19b) ~ *mandasānáḥ* 'tendo-te alegrado' (21b) e pela repetição quiástica dos pronomes adjacentes *tváṃ naḥ* (19a) ~ *nas tvám* (21a). Com que ajuda, com que objeto de devoção (*káyā... ūtyā́*), pergunta o poeta a Indra, tu te alegras conosco (*tváṃ naḥ*)? A resposta implícita é o próprio hino: tendo-te alegrado com ele, hino, que tu, Indra, traga bens às centenas para nós (*nas tvám*).

Certas vezes, a geminação dos pronomes de deus e devoto recebe o reforço de termos afins que se agrupam ao seu redor – geralmente os mesmos pronomes, em casos diversos ou não.

(4) a) 4.4,14ab *tváyā vayáṃ sadhanyàs t$_{u}$vótās* / *táva práṇīt$_{i}$ aś$_{i}$yāma vā́jān* 'nós somos conduzidos em comum por ti, somos por ti favorecidos: que sob a tua condução alcancemos os prêmios'

b) 2.20,2a *t$_{u}$váṃ na ind$_{a}$ra t$_{u}$vā́bhir ūtī́*
b *t$_{u}$vāyató abhiṣṭipā́si jánān* /
c *t$_{u}$vám inó dāśúṣo varūt$_{\acute{a}}$*
d *$_{i}$tthā́$_{\bar{a}}$dhīr abhí yó nákṣati tvā*

[510] Sigo aqui a análise de Gotō (1987), 236 n.520, que considera o presente temático *mandase* como intransitivo ("sich an jn. (Akk.+*abhí*) sehr erfreuen"), ao contrário de Geldner. Cf. Mayrhofer (1992-6), vol. 2, sob *MAD-*. A confusão entre o sentido intransitivo e transitivo do verbo, vale notar, deve-se em parte à ambigüidade semântica de *ūtí-* 'ajuda', que pode designar tanto o auxílio que os deuses conferem aos homens quanto a "ajuda", em forma de libações ou do próprio hino, que os homens ofertam aos deuses.

‘Graças às tuas ajudas, ó Indra, tu és quem velas sobre gente como nós, que nos votamos a ti. / Tu és o poderoso protetor do devoto, que se aproxima de ti com essa visão poética’[511]

c) 6.7,3a	*t_uvád víprо jāyate vāj_ī agne*
b	*t_uvád vīrā́so abhimātiṣā́haḥ*
c	*vaíśvānara t_uvám asmā́su dhehi*
d	*vásūni rājan spr̥hayā́y_iyāṇi*

‘De ti nasce o orador inspirado, que ganha prêmios, ó Agni, de ti os homens que vencem os pensamentos adversos. Tu, ó Vaíśvānara, confere-nos bens a serem invejados’

d) 7.31,3a	*t_uváṃ na indra vājayús*
b	*t_uváṃ gavyúḥ śatakrato*
c	*t_uváṃ hiraṇyayúr vaso*
4a	*vayám indra t_uvāyávo*
b	*_abhí prá ṇonumo vr̥ṣan*
c	*viddhī́ t_ú àsyá no vaso*

‘[3] Tu, ó Indra, conquista prêmios por nós, tu conquista gado, ó (deus) das cem forças, tu conquista ouro, ó bondoso. [4] Nós, que a ti nos votamos, clamamos por ti, ó touro Indra, dá atenção a esse nosso (chamado), ó bondoso’

Em (4a), a parelha *tváyā vayám* é reforçada pela dupla repetição do pronome de segunda pessoa, no instrumental (*tvā́*) e no genitivo (*táva*), respectivamente no final e no início do pāda.[512] O par pronominal *tváṃ naḥ* também abre a estrofe em (4b), e a seguir é ecoado pelo possessivo *tvā́bhis* ‘teu’, referente ao deus, e pelo adjetivo *tvāyatás* ‘votados a ti’, referente aos devotos. A oração que preenche os dois pādas seguintes (2.20,2c-d) é então emoldurada pelo nominativo #*tvám* e pelo acusativo enclítico *tvā*#. No exemplo (4c), o par *tvám asmā́su* é sublinhado pela anáfora do pronome ablativo *tvád*, que por sua vez ressalta da construção paralela com elipse verbal dos pādas 6.7,3a-b. O esquema progressivo *tvád→tvád→tvám asmā́su* assemelha-se àquele de RV 1.91,5-8 que vimos acima: *tvám→tvám→tvám→tváṃ naḥ*. Em (4d), a seqüência de três *tvám* ‘tu’ em início de pāda (inaugurada pelo par *tváṃ naḥ*) culmina com o *vayám* ‘nós’ da estrofe seguinte, ele próprio qualificado por aquilo que o une ao deus Indra interpelado: eles são *tvāyávas*

[511] Sobre o composto *itthā́dhī-*, cf. Gonda (1963), 113.
[512] A raiz *nī-* ‘conduzir’ amplifica esse eco, comparecendo num e noutro pāda: *sadhanías*, *práṇīti*.

‘votados a ti’. O pronome referente aos devotos (*vayám*) assume assim a posição métrica reservada nos pādas anteriores ao pronome divino (*tvám*), no claro objetivo de aproximar um e outro.[513]

Essa substituição métrica do pronome do deus pelo dos mortais que lhe rendem louvor costuma ocorrer em posição de destaque no verso, no início do pāda ou da estrofe, como em RV 5.10,2-4:

2 *t$_u$vā́m no agne adbhuta krátvā dákṣasya maṃhánā |*
t$_u$vé asuryàm ā́ruhat krāṇā́ mitró ná yajñíyaḥ ||
3 *t$_u$vā́m no agna eṣā́ṃ gáyam puṣṭíṃ ca vardhaya |*
yé stómebhiḥ prá sūráyo náro maghā́n$_i$ ānaśúḥ ||
4 *yé agne candra te gíraḥ śumbhánt$_i$ áśvarādhasaḥ |*
śúṣmebhiḥ śuṣmíṇo náro diváś cid yéṣām bṛ́hát sukīrtír bódhati tmánā ||

‘[2] Tu, ó Agni extraordinário, com o teu poder, com a generosidade do teu pensamento – em ti ergueu-se a natureza de *asura* – com o teu concurso em nosso favor, tu és digno de sacrifício como Mitra. [3] Tu, ó Agni, aumenta o curso de vida e a prosperidade desses senhores, nossos patronos, que com (as nossas) canções de louvor alcançaram riquezas ao longe. [4] Eles que, ó Agni, (deus) luminoso, enfeitam cantos para ti ao fazerem dádiva de cavalos, os senhores, ardorosos com seu ardor, cujo elevado renome (é mais alto) que o próprio céu (e) assinala-se por si mesmo.’

Os pādas 2a, 2c e 3a iniciam com o pronome referente ao deus, com o detalhe de que 2c (#*tvé*... ‘em ti...’) é uma frase parentética com uso expressivo do pronome em primeira posição para acompanhar a seqüência. Em 3c, o relativo *yé* ‘os quais’, referente aos devotos, assume a posição antes reservada a Agni. Destaque ainda maior é conferido ao pronome relativo pelo fato de se transferir o antecedente ao qual ele se refere (no caso, os “senhores patronos”) da oração principal para a subordinada: *eṣā́m... yé... sūráyo náraḥ* ‘desses... os quais... senhores patronos’. O demonstrativo genitivo *eṣā́m* ‘desses’ da principal só ganha sentido pleno na frase subordinada, após menção dos *sūráyo náraḥ* ‘senhores patronos’, cujo caso (nominativo) é assimilado ao relativo *yé*.

E é com o mesmo *yé* que se inicia novamente o pāda 4a, um indício de que a sua utilização anafórica não é fortuita. A rigor, ambos os relativos referem-se aos patronos, mas o poeta é hábil o suficiente para inserir-se nesse nexo entre patrono e divindade

[513] Elizarenkova (1995), 173, comenta que “this device brings the worshipper closer to his deity or, in terms of magic, grants the worshipper power over his deity”.

louvada, criando uma relação triangular: os patronos alcançam riquezas por meio de canções (*stómebhiḥ* 3c), compostas afinal pelo poeta; e se enfeitam (*śumbhánti* 4b) tais cantos (uma ação de que, em geral, os poetas se incumbem), só o fazem na medida em que são pródigos em cavalos (*áśvarādhasaḥ* 4b) – uma alusão à retribuição ritual paga aos poetas pelos patronos em troca do hino.[514]

Os papéis também podem inverter-se: ao deus reserva-se o pronome relativo, ao fiel o pronome pessoal, ambos em posição enfática, como no famoso hino a Indra, RV 2.12. Cada uma das suas estrofes, com exceção da última (15), termina em um refrão: *sá janāsa índraḥ* 'esse, ó gentes, é Indra'. Ao refrão precede, em cada caso, uma descrição de um traço ou feito peculiar do deus, vinculada ao refrão final através de uma estrutura fixa, segundo o esquema relativo/correlativo. Todas as estrofes contêm pelo menos um pronome relativo *yá-* (referente a Indra) correlacionado ao *sá* do refrão, e algumas delas exibem uma profusão de tais pronomes, como a estrofe 7:

2.12,7 *yásyāśvāsaḥ pradíśi yásya gāvo yásya grāmā yásya víśve ráthāsaḥ* |
yáḥ sūr̥yaṃ yá uṣásaṃ jajāna yó apāṃ netā́ sá janāsa índraḥ ||

'Aquele sob o comando de quem (estão) os cavalos, de quem as vacas, de quem a soldadesca, de quem todas as carruagens, / que engendrou o sol, que (engendrou) a aurora, que (é) o guia das águas – esse, ó gentes, é Indra.'

Trata-se de um dispositivo sintático comum, uma frase relativa ser resolvida por uma oração principal, mas a sua repetição ao longo do hino, no qual o relativo figura em diversos casos (*yáḥ*, *yám*, *yásya*, *yásmād*, *yéna*) e ocupa, com poucas exceções, posição inicial nos pādas *a* e *c*, faz com que sua ausência na última estrofe, como nota Jamison,[515] chame tanto a atenção quanto sua presença:

2.12,15 *yáḥ sunvaté pácate dudhrā́ ā́ cid vā́jaṃ dárdarṣi sá kílāsi satyáḥ* |
vayáṃ ta indra viśváha priyā́saḥ suvī́rāso vidátham ā́ vadema ||

'(Tu) que, mesmo diante de um (inimigo) obstinado, faz irromper o prêmio de vitória para aquele que espreme (e) cozinha – tu és de fato verdadeiro. / (Que) nós sempre (sejamos) caros a ti, ó Indra. Tendo bons heróis, que anunciemos a cerimônia.'

[514] Sobre essa relação triangular entre deus, poeta e patrono, na qual o poeta louva o deus, o deus retribui ao patrono, que por sua vez paga ao poeta para louvar o deus, cf. Wilden (2000), 12-66, Hintze (2000), 30-140, e (2004), esp. 28-30, Watkins (1995), 68-84, e Oguibénine (1988), 58ss.
[515] Jamison (2007), 69.

Falta aqui o refrão, mas o relativo que abre a estrofe é mais uma vez retomado no correlativo ao final do pāda b (*yáḥ... sá kílāsi satyáḥ* '[tu] que... tu és de fato verdadeiro). Logo após essa quebra na seqüência de refrões, que surpreende o ouvinte por antecipar a correlação que até ali fechara as estrofes com o teonímico em posição final de destaque (*sá janāsa índraḥ*), o pronome referente aos devotos (*vayám* 'nós') abre o pāda seguinte, assumindo assim o posto métrico preenchido anteriormente pelo relativo divino. "Após um hino inteiro", comenta Jamison,[516] "em que o deus figurava na terceira pessoa e seus fiéis eram um público silencioso na segunda, o próprio Indra aparece agora na segunda pessoa, e os fiéis na primeira". E o laço entre ambos torna-se tanto mais explícito pela contigüidade final dos seus pronomes: *vayáṃ te...*

Outro exemplo marcante, esse já analisado por Elizarenkova,[517] é RV 2.1, um hino a Agni. O poema é composto de dezesseis estrofes, as quatorze primeiras iniciadas por *tvám* 'tu' em seus diversos casos (nominativo, acusativo, genitivo, locativo), seguido do vocativo *agne* 'ó Agni': *tvám agne...*, *tvā́m agne...*, *távāgne...*, *tvé agne...* A maioria dos pādas restantes também inicia com uma das formas do mesmo pronome: *tvám*, *tvā́m*, *tváyā*, *táva*, *tvé*. Elipse verbal e paralelismo mitigam um pouco da saturação causada pelo acúmulo pronominal, como por exemplo na primeira estrofe:

tvám agne dyúbhis tvám āśuśukṣáṇis tvám adbhi̯ás t$_u$vám áśmanas pári |
t$_u$váṃ vánebhyas t$_u$vám óṣadhībhyas t$_u$váṃ nṛ̯ṇā́ṃ nṛ̯pate jāyase śúciḥ ||

'Tu, ó Agni, (nasces) com os dias, tu que brilhas com intensidade, tu das águas, tu da pedra, / tu das árvores, tu das plantas, tu, ó senhor de homens entre os homens, nasces puro.'

Na penúltima estrofe, uma estrofe de transição, o poeta descontinua a seqüência observada até ali na abertura estrófica ("tu"+*agne*) e desmembra o sintagma: "tu" aparece no primeiro pāda, *agne* no segundo (15a #*tvám...*, 15b #*ágne*). A última estrofe promove então a inversão métrica dos pronomes de deus e devoto:

yé stoṭ̣bhyo góagrām áśvapeśasam ágne rātím upasṛ̯jánti sūráyaḥ |
asmā́ñ ca tā́ṃś ca prá hí néṣi vásya ā́ bṛ̯hád vadema vidáthe suvī́rāḥ ||

[516] Idem, 70.
[517] Elizarenkova (1995), 172s.

‘Os patronos <u>que</u> vertem sobre os cantores, ó Agni, um bem que culmina em vacas, tendo cavalos por enfeite, / a nós e a eles conduze para o melhor-estar! Tendo bons heróis, que falemos alto na cerimônia ritual.’

O pronome relativo *yé*, referente aos patronos, figura na posição até ali cativa do pronome divino. Já por si enfática, a inversão é salientada ainda pelo contraste entre os dois primeiros pādas das últimas estrofes:

15a #*tvám...* 15b #*ágne...*
...
16a #*yé...* 16b #*ágne...*

Sūráyaḥ ‘patronos’ (16b), antecedente a que se vincula o relativo *yé*, figura como último termo da oração e do pāda (#*yé... ...sūráyaḥ*#), em notável hipérbato. No arco entre um e outro, menção é feita ao poeta (*stoṭ́bhyaḥ* 16a) e ao próprio deus a quem se faz o pedido (*ágne* 16b) – um artifício para mesclar, através da sintaxe, os três pólos da relação (poeta, patrono e divindade louvada).

Outro caso evidente de inversão pronominal expressiva é RV 6.26, um hino de oito estrofes a Indra. O pronome *tvám* ‘tu’ abre as estrofes 2 a 6, tanto no nominativo quanto no acusativo (*tvám...*, *tvā́m...*), e o mesmo acontece em alguns dos demais pādas (2c, 2d, 3b, 3c, 4c, 4d, 6c). Nas duas últimas estrofes a ordem inverte-se, e o pronome referente a Indra cede lugar ao pronome dos fiéis:

7 *<u>ahám</u> caná tát sūríbhir ānaśyāṃ táva jyā́ya indra sumnám ójaḥ |*
tváyā yát stávante sadhavīra vīrā́s trivárūthena náhuṣā śaviṣṭha ||
8 *<u>vayám</u> te asyā́m indra dyumnáhūtau sákhāyaḥ syāma mahina préṣṭhāḥ |*
prā́tardaniḥ kṣatraśrír astu śréṣṭho ghané vṛtrā́ṇāṃ sanáye dhánānām ||

‘[7] Quanto a mim, possa <u>eu</u> também alcançar com os patronos esse teu poderoso favor e força, ó Indra, / que os heróis, ó companheiro dos heróis, sejam por ti louvados, tu que és um triplo Nahus, ó (deus) mais poderoso. [8] Que nesse chamado flamejante, ó excelso Indra, <u>nós</u> sejamos os teus mais caros amigos. / Que o filho de Pratardana, que faz brilhar o domínio, seja quem mais brilhe ao matar o inimigo para obter riquezas.’

Aqui, ao contrário do hino anterior (RV 2.1), não há transição: os pronomes de segunda pessoa acumulados ao longo do poema à cabeça da estrofe (2a-6a) cedem lugar a dois pronomes de primeira pessoa, um referente ao poeta (*ahám* ‘eu’ 7a), o outro a ele e a

seu patrono juntos (*vayám* 'nós' 8a). Mortais e imortais dividem assim o mesmo espaço no metro, e a sua proximidade ressalta ainda pelo entrelace, nessas duas últimas estrofes, dos pronomes de um e outro: *ahám* 'eu' (7a), *táva* 'de ti' (7b), *tváyā* 'por ti' (7c), *vayáṃ te* 'nós... de ti' (8a). E o favor que se roga a Indra é serem os heróis *por ele* louvados (*tváyā... stávante* 7c), não o contrário – uma inversão de papéis que confunde as esferas de deus e poeta, já que *stu-* 'louvar' designa obviamente o ato de veneração dos humanos em relação à divindade.

O jogo de pronomes, o zelo em dispô-los de modo a sugerir um elo estreito entre quem louva e é louvado, espelha toda uma concepção religiosa que supõe a reciprocidade entre os dois pólos da relação – uma reciprocidade enunciada de modo simples e lapidar no ligeiro zeugma deste pāda *gāyatrī* de um hino a Indra (RV 8.92,32c): *tvám asmā́kaṃ táva smasi* 'tu (és) nosso, nós somos de ti'. Ao propor a Zeus que ambos cedam de parte a parte, Hera – também na forma de pronomes – ecoa essa noção de um laço mútuo que, se vigora entre os deuses, os homens desejam estabelecer com os imortais (*Ilíada* 4,63): σοὶ μὲν ἐγώ, σὺ δ' ἐμοί 'eu a ti, tu a mim'.

CONCLUSÃO

Se é de fato na reciprocidade que se baseia a troca mútua de dádivas entre deus e mortais, é natural que a relação só se sustente quando a bênção divina seja conquistada com a oferta de um bem que lhe esteja à altura. Tais bens podem consistir de sacrifícios, objetos votivos ou ainda hinos de louvor. Day[518] já apontou a semelhança entre hinos e epigramas votivos, e não é raro encontrar, em um e outro gênero, menção à própria obra como moeda de troca fundamentada no vínculo mútuo. Entre tantos exemplos que podem ser citados, escolho apenas dois – primeiro um epigrama, depois uma passagem hínica. Em uma inscrição de meados do século V a.C. descoberta na acrópole ateniense lê-se (*CEG* 275):[519]

πότνι', ἀπαρχὲν τένδε Μένανδρο[ς θέκεν ἄγαλμα,
εὐχολὲν τελέσας σοὶ χάριν ἀντ[ιδιδὸς
Αἰγιλιεὺς huιὸς Δεμετρίο, hὸ[ν τε καὶ huιὸς
σοῖζε, Διὸς θύγατερ, τόνδε χάρ[ιν θεμένε.

'Senhora, essas são as primícias que Menandro erigiu, uma estátua pelo cumprimento de um voto; ele, filho de Demétrio de Egília, retribui a ti um favor. Filha de Zeus, salva a ele e a seu filho, retornando-lhe essa dádiva.'

Na parte final do *Hino a Zeus* de Cleantes (403-6), o poeta estóico faz seu pedido:

… δὸς δὲ κυρῆσαι
γνώμης, ἣι πίσυνος σὺ δίκης μέτα πάντα κυβερνᾶις,
ὄφρ' ἂν τιμηθέντες ἀμειβώμεσθά σε τιμῆι,
ὑμνοῦντες τὰ σὰ ἔργα διηνεκές…

'...dá-nos alcançar o bom discernimento, em obediência ao qual tu governas tudo com justiça, para que, assim honrados, possamos retribuir-te com honras, cantando tuas obras eternamente...'

Em ambos os exemplos, prestação e contraprestação são expressas nos mesmos termos – χάριν… χάριν 'favor... dádiva' (2, 4) na inscrição ateniense, τιμηθέντες… τιμῆι 'honrados... com honras' (405) em Cleantes. Porém ainda mais interessante, lá e cá o objeto de devoção ofertado é ao mesmo tempo resultado da bênção divina e meio para

[518] Day (2000). Cf. também Bremer (1998), 134 n.11.
[519] Suplementos de Hansen.

perpetuá-la. A inscrição é simultaneamente um agradecimento pela dádiva alcançada (εὐχολὲν τελέσας 2) e base para futuras recompensas (σοῖζε… τόνδε χάριν θεμένε 4); o hino, além de pedir a Zeus o discernimento necessário para cantar as suas obras e assim honrá-lo, é ele próprio fruto desse discernimento previamente obtido, pois é *nesse mesmo hino* que se presta homenagem a Zeus cantando-lhe as obras. Inscrição e hino são o pivô de uma reciprocidade que se estende do passado ao futuro.

Que os hinos sejam uma oferenda, de natureza análoga não só a objetos votivos, mas aos próprios sacrifícios, é algo a que se alude de maneira esparsa nos documentos gregos. A idéia do sacrifício da poesia[520] aparece, por exemplo, em Píndaro, fr. 86a S.-M. θύσων διθύραμβον 'sacrificando um ditirambo' e no sexto peã (127-8) οὔ σε παιηόνων ἄδορπον εὐνάξομεν 'não te poremos para dormir sem um banquete de peãs',[521] além de constar de uma anedota biográfica helenística sobre o poeta:
παραγενόμενος δὲ εἰς Δελφοὺς καὶ ἐρωτώμενος τί πάρεστι θύσων, εἶπε· παιᾶνα 'chegando a Delfos e sendo perguntado o que sacrificaria ali, disse: um peã' (*Schol. Pind.* Drach. 1,3,18).[522]

Calímaco também menciona a idéia, que parece ter tido certa voga na época helenística (fr. 494 Pf.): ἄκαπνα γὰρ αἰεὶ ἀοιδοὶ / θύομεν 'pois nós poetas sacrificamos sempre oferendas sem fumaça'.[523]

Séculos mais tarde, Menandro Retor (II, 17 Περὶ Σμινθιακοῦ 437, 25-7) insiste na mesma tecla:

---

[520] Cf. Svenbro (1988), Pulleyn (1997), 49s., Rutherford (2001), 324 n.75, e (2004), 71.
[521] Svenbro (1988), 233: "Come il plurale 'inni' può aver il significato di 'inno' al singolare nella poesia di Pindaro, il plurale 'peani' non è altro qui che una maniera enfatica di dire 'peana'; il 'pranzo' (*dorpos*) – siamo ai Teoxenia, festa di commensalità fra dèi e uomini a Delfi – consiste dunque nel peana stesso […]."
[522] A tradição remonta a Filodemo (*De musica* 4,89, 10K): καὶ [τ]ὸν Πίνδαρον οὕτω νομ[ίζ]ειν, ὅ τ'ἔφη θύσων πο[ήσεσ]θαι διθύραμβον 'Píndaro também pensava assim [que a música pode gerar χάρις nos deuses] ao dizer que comporia um ditirambo como sacrifício'. Cf. ainda Eustácio, *Prooem. comm. Pind*. 31 (*Schol. vet. Pind*. 3, 302, 15 Drachmann). Rutherford (2001), 324 n.75, menciona outro paralelo de Delfos (*SIG* 711L = *FD* 3/2 nº 48): ἀπαρχαῖς τῶν ἀγώνων 'com as primícias das competições poéticas'.
[523] Pfeiffer cita um paralelo da *Antologia Palatina* (6,321ss.): θύει σοὶ τόδε γράμμα / … Μοῦσα Λεωνίδεω· / Καλλιόπης γὰρ ἀεὶ θύος 'a Musa de Leônidas sacrifica-te esse escrito; pois o sacrifício de Calíope é sempre isento de fumaça'. Eustácio, referindo-se provavelmente à época de Calímaco, diz ao comentar a passagem (*De vit. monach.* 235,32 T): ἔχει παλαιὰν παροιμίαν παραξέσας ὁ τὴν κηρὸν ἀνάπτων, καθ' ἣν ταῖς Μούσαις ἄκαπνα θύουσιν οἱ ἀοιδοί '"Atear fogo à cera" é uma imitação de um antigo provérbio, segundo o qual os poetas fazem sacrifícios sem fumaça às Musas'.

ἐπειδήπερ εἰώθασιν οἱ κρείττους καὶ τὰς σμικρότατας τῶν θυσιῶν ἀποδέχεσθαι, ὅταν γίγνωνται εὐαγῶς, οὐκ ἀφέξομαι δὴ καὶ αὐτὸς κατὰ δύναμιν ὕμνον ἀναθεῖναι τῶι Ἀπόλλωνι

'uma vez que os poderes superiores costumam aceitar até mesmo o menor dos sacrifícios quando feitos com piedade, não me furtarei eu próprio a dedicar um hino a Apolo tão bem quanto puder'.

Noção análoga é expressa em uma estrofe de um hino a Agni do Rig Veda:

6.16,47 *ā́ te agna ṛcā́ havír hṛdā́ taṣṭám bharāmasi |*
té te bhavantu ukṣáṇa ṛṣabhā́so vaśā́ utá ||

'Ó Agni, nós te portamos com o canto uma oferenda confeccionada com o coração; que esses sejam os teus bois, touros e vacas!'[524]

Aqui o poema equipara-se à vítima destinada ao sacrifício e o ato verbal substitui-se ao objeto material.[525] Também as libações são comparadas aos hinos, que, como elas, podem ser vertidos em homenagem à divindade:

2.41,18 *imā́ bráhma sarasvati juṣásva vājinīvati |*
yā́ te mánma gṛtsamadā́ ṛtāvari priyā́ devéṣu júhvati ||

'Deleita-te, Sarasvati rica em dádivas, com essas fórmulas poéticas, com os pensamentos caros aos deuses que os Gṛtsamadas vertem para ti, ó (deusa) verdadeira.'[526]

Denominador comum a todos – a vítimas sacrificiais, objetos votivos, libações e também aos hinos – é serem oferendas propiciatórias aos deuses; nunca é demais lembrar, embora isso possa soar um truísmo, que os hinos não são menos dignos de figurar como objetos de troca por serem bens imateriais, à diferença das demais oferendas que firmam

[524] Geldner traduz: "Wir bringen dir, o Agni, mit einem Vers ein Opfer, das mit dem Herzen gedichtet ist, denn das sollen deine Ochsen, Stiere und Kuhe sein", e comenta: "Der Sinn ist jedenfalls: Das Lied soll ein Ersatz für das Tieropfer sein". Cf. ainda Renou, *EVP* 13, 51.
[525] Cf. Lazzeroni (1983), 50s., e Oguibénine (1988), 14 n.3. A tese deste último, entretanto, é de que, embora a poesia religiosa védica seja ela mesma uma forma de sacrifício, somente nos hinos a Uṣas as libações e vítimas sacrificiais são substituídas exclusivamente pelo sacrifício da palavra.
[526] Kurke (1989) demonstrou que se trata de uma imagem compartilhada pelas tradições indiana, grega e latina – a de verter preces; cf. por exemplo RV 8.39,3; 1.110,6; 2.27,1; Pínd. *Íst*. 8,56a-58, Ésq. *Coé*. 448-9, Supl. 630-1, fr. 36 N; *Od*. 19, 521-2; *HHom*. 19, 17-8; Hor. *Epod*. 17,53; Virg. *En*. 6,55-8; 5,233-8. A equiparação rigvédica entre hino ritual e libações já havia sido observada por Lüders (1959), 55ss. e 559, e Bergaine (1878), 283-5, 312s. Cf. ainda Thieme (1968), esp. 204-23.

com os imortais o nexo de reciprocidade. Que o hino, aliás, seja uma oferenda em troca da qual se roga a bênção divina é algo dito explicitamente nos *Hinos Homéricos*, para me restringir ao exemplo mais óbvio:

HHom.Dem. 492-4 πότνια ἀγλαόδωρ' ὡρηφόρε Δηοῖ ἄνασσα
αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλὴς Περσεφόνεια
πρόφρονες ἀντ' ὠιδῆς βίοτον θυμήρε' ὀπάζειν.

'Senhora, que trazes dádivas resplandecentes na devida estação, rainha Deo, tu e a tua filha, a belíssima Perséfone: concedei de bom grado confortável sustento em troca da minha canção.'

*HHom.*30, 17-8 χαῖρε θεῶν μήτηρ, ἄλοχ' Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
πρόφρων ἀντ' ὠιδῆς βίοτον θυμήρε' ὄπαζε.

'Salve, mãe dos deuses (= Gaia), esposa do céu estrelado: concede de bom grado confortável sustento em troca do meu canto.'

Nesse último caso, como é corriqueiro na conclusão desses poemas, o pedido à divindade é precedido do imperativo χαῖρε,[527] que aparece em quase todos os 33 hinos da coleção. Não se trata apenas, como notou Wachter,[528] de uma fórmula de despedida ou de um simples apelo para que a divindade se alegre, mas antes de um pedido para que ela aceite de bom grado e desfrute uma oferenda. Tal oferenda pode ser uma libação ou ainda *o próprio hino*, como também ocorre no paralelo por ele citado do Rig Veda:

5.54,15cd *idáṃ sú me maruto haryatā váco*
yásya tárema tárasā śatáṃ hímāḥ

'Tirai bom proveito, ó Maruts, desse meu poema, através de cujo poder de superação possamos superar cem invernos.'

O imperativo plural *haryata* corresponde ao grego χαίρετε (raiz **ĝ^{h}er*), e lá e cá, a oferenda é o próprio hino de louvor entoado – uma noção amplamente difundida nos

[527] *HHom.*6,19-20; 10,4-5; 11,5; 13,3; 15,9; 22,6-7; 25,6; 26,11-3; 31,17.
[528] Wachter (1998). Cf. ainda Latacz (1966), 20-127.

hinos rigvédicos e que encontra pelo menos mais um eco explícito na coleção de *Hinos Homéricos*:[529]

*HHom.*9,7=14,6 καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ' ἅμα πᾶσαι ἀοιδῇι.

'Eu te saúdo, a ti e a todas as deusas, em minha canção', ou mais exatamente 'Aceita e tira proveito desse meu canto, tu junto com todas as deusas.'[530]

Nisso talvez resida a principal diferença entre hino e prece: enquanto as preces costumam remeter a uma libação, a um objeto votivo ou a um sacrifício oferecidos no presente ou no passado, ou ainda a serem oferecidos no futuro, os hinos, como sugere Pulleyn, são oferendas capazes elas próprias de gerar χάρις e servir de moeda de troca na relação com os deuses[531]– ou seja, os hinos contêm em si mesmos o meio de suscitar a boa vontade do deus e obter seu favor ou auxílio, ao passo que a prece costuma depender de outro ato de veneração, que lhe é externo. É claro que os fatos da realidade, tanto aqui como em geral, não se adaptam perfeitamente ao rigor da distinção teórica: as preces também podem conter louvor, e os hinos acompanham com freqüência os sacrifícios.[532] Os hinos bem podem ter influenciado as preces, que se tornaram assim mais elaboradas, ou talvez as preces sejam a forma mais primitiva dos hinos, que terão acrescentado a parte laudatória à mera invocação e pedido. Não há como decidir qual surgiu primeiro, se prece ou hino, nem qual terá sido o vetor da influência: trata-se antes de formas complementares de louvor cujas fronteiras por vezes se sobrepõem. Resta porém o fato de que, se as preces (insisto) costumam acompanhar atos de devoção capazes, eles sim,

---

[529] Sobre a estrutura da troca que marca a maioria desses hinos, cf. Bremer (1981), 196s., Calame (1995), 8-12, (1997), esp. 119, e (1994-95), 396s.: "[...] chanter une divinité, c'est bien lui rendre un honneur susceptible de payer en retour ses propres faveurs. [...] La réciprocité du *do ut des* peut donc être assurée dans les *Hymnes* par le chant hymnique lui-même. [...] L'exécution du chant [...] représente une offrande; elle représente le contre-don proposé au dieu en échange de la faveur demandée […]".

[530] Wachter (1998), 72, observa que, em um terço dos *Hinos Homéricos*, χαῖρε aparece na fórmula καί σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, na qual οὕτω 'assim' faz pouco sentido na sua acepção adverbial comum. Melhor seria interpretá-lo, sugere, em sua possível função pré-histórica como complemento instrumental ou ablativo: "und du mögest Gefallen finden *daran* (*scil*. an diesem Gedicht)". χαῖρε acrescido de complemento dativo com função instrumental e dirigido, tal como no nosso exemplo, a uma divindade, tem paralelos, citados por Wachter, na *Ilíada* (10,462ss.) e na *Odisséia* (13,356ss). Cf. ainda Scheid-Tissinier (2000), 219, que não cita o artigo de Wachter: "La presence du complément datif suggère que [...] l'actif χαίρω véhicule non seulement l'idée du plaisir mais aussi celle de l'acceptation hereuse de ce qui est offert".

[531] Pulleyn (1997), 55: "[…] the most significant functional difference between a hymn and a prayer is that the former is a sort of negotiable ἄγαλμα which generates χάρις whereas the latter is not".

[532] Cf. Furley (1999-2000), 184 n.4, e Furley–Bremer (2001), vol. 1, 4.

de serem trocados por dádivas divinas, já os hinos nunca se prestam a uma função meramente ancilar. Em uma e outra tradição hínica, a rigvédica e a grega, as descrições do ritual são vagas e em boa parte poéticas, não pontuais ou segundo a estrita ordem ditada pelos atos de culto. Ainda que sirvam de acompanhamento a ações rituais,[533] como certamente o fazem em ambas tradições, os hinos dela se desprendem para assumir estatuto autônomo: são uma oferenda a par das demais oferendas prestadas pelos fiéis, como fica explícito nesta passagem rigvédica:

9.103,1 *prá punānā́ya vedháse sómāya váca údyatam* |
bhṛtíṃ ná bharā matíbhir jújoṣate ||

'Ao *soma* purificado, ordenador (do rito), apre(sento) a palavra ofertada. / Trago(-a) com os poemas como uma oferenda; que ele se deleite!'[534]

Dádiva feita na expectativa de obter em troca uma dádiva contrária, o hino – e foi isso que o presente trabalho procurou mostrar – tem de ser burilado, tem de ser urdido com os meios retóricos à disposição do poeta, para que possa assim tornar-se um objeto digno do apreço da divindade a quem é ofertada a palavra.

[533] Sobre as exceções que confirmam essa regra no Rig Veda, cf. Jamison (2007), 71ss. Sobre duas interessantes análises sobre a relação entre hino e rito nos *Hinos Homéricos*, cf. Parker (1991) e Johnston (2002).

[534] Cf. ainda RV 2.31,7a; 8.101,7a; 10.50,6d. Os hinos rigvédicos, além do serem explicitamente uma oferenda, adotam por vezes um caráter cosmogônico, de recriação do universo pela palavra: cf. Kuiper (1960). Quanto aos hinos gregos, cf. Depew (2000), 63s.: "It is this functioning as an offering, shared alike by texts that might be called 'cultic' for their use in a god's recurring festival, and by texts such as the corpus of 'Homeric Hymns', whose performance may have been tied more closely to competition or even to quasi-sympotic occasions, that I would argue unifies the genre of Greek hymn".

APÊNDICE

RV 6.54

1. Ó Pūṣan, conduze(-nos para nos juntar) com uma (pessoa) que saiba, que indique corretamente (o caminho), que diga: "É este!"
2. Que possamos nos encontrar com Pūṣan, que nos indicará onde é a casa e dirá: "É esta!"
3. A roda de Pūṣan não sofre danos, a caixa (da carruagem) não cai, nem vacila a trava dessa (roda).
4. Aquele que rendeu homenagem a esse (deus) com uma oferenda, Pūṣan não o esquece; ele é o primeiro a encontrar um bem.
5. Que Pūṣan siga as nossas vacas, que Pūṣan proteja os nossos cavalos, que Pūṣan ganhe butim para nós.
6. Ó Pūṣan, siga as vacas do sacrificador, de quem espreme *soma* e as nossas também, dos poetas.
7. Nenhuma se perca, nenhuma se machuque, nenhuma caia num buraco, mas retorna com as (vacas) incólumes.
8. Pūṣan que escuta, (deus) alerta, que não perde nenhum bem, senhor da riqueza nós (o) invocamos.
9. Ó Pūṣan, possamos em tua lei jamais sofrer danos. Somos aqui os teus laudadores.
10. Que Pūṣan, do outro lado, ponha o seu braço direito ao nosso redor. Que ele nos traga o (gado) perdido.

RV 2.16

1. Ao melhor entre vós que existis, eu apresento o bom louvor como uma oferenda no fogo inflamado. Indra que não envelhece, que faz envelhecer (os outros), que cresceu de velha data (e no entanto) é jovem, nós o invocamos para que (nos) ajude.
2. Indra, sem o qual, (deus) poderoso, não há nada, todas as forças viris estão concentradas nele. Em seu ventre ele carrega o *soma*, em seu corpo a força, o poder, em sua mão o raio, em sua cabeça o poder espiritual.
3. Teu poder indraico não pode ser cercado pelos dois mundos, nem pelos oceanos, (nem) pelas montanhas, ó Indra, a tua carruagem. Ninguém alcança o teu raio, quando com os velozes (cavalos) tu voas muitas léguas.
4. Pois todos portam a esse (deus) venerável, audaz, touro que nos acompanha, (seu) pensamento-sacrificial; como (deus) macho, sacrifica com ajuda da oferenda, tu que sabes mais (que todos os outros), bebe o *soma*, ó Indra, graças ao brilho (de Agni) (com forma de) touro.
5. O vaso ritual do (deus) macho, (ou seja), a onda do doce (*soma*), purifica-se para o touro cujo alimento é o touro (*soma*); os dois *adhvaryu* (são) machos, as pedras (são) touros, elas espremem o macho *soma* para o touro.

6. Macho (é) a tua clava e macho a tua carruagem, machos os dois alazães, machos as armas; da bebida macho que inebria, ó touro, tu és senhor; ó Indra, deleita-te com o *soma* touro!
7. Eu (envio) para ti adiante, como um navio, (um canto) eloqüente para a competição, vou valente com a fórmula enquanto o *soma* é espremido. Sem dúvida ele dará atenção a essa nossa palavra. Haurimos Indra como uma fonte de riquezas.
8. Para evitar (que caiamos em) apuros, vira para nós como a vaca leiteira pejada de leite (vira) para seu novilho. Que nós de imediato, ó (deus) dos cem poderes, possamos bem nos unir aos teus favores como machos às fêmeas.
9. Agora, que essa tua recompensa generosa, ó Indra, verta como leite para o cantor, a seu bel-prazer. Presta a tua ajuda aos que louvam! Que a sorte não passe para além de nós! Tendo bons heróis, que falemos alto na cerimônia ritual.

RV 2.18

1. De manhã a nova carruagem é atrelada, a carruagem vencedora, com quarto jugos, três chicotes, sete rédeas, dez remos, feitas pelos homens, conquistadora do sol: ela é própria para ser posta em movimento por (nossas) buscas, por (nossos) pensamentos poéticos.
2. Esse (Agni?), o *hotar* de Manu, está pronto para esse (Indra?) uma primeira vez, ele uma segunda e terceira vez; recém-nascido de uma (fêmea), são outros (sacerdotes) que o engendraram, com outros (deuses) ele associa-se, (deus) íntimo, (deus) macho.
3. Eu atrelarei os dois alazães à carruagem de Indra para que ele venha com a ajuda de uma nova palavra bem-proferida. Que os outros sacrificadores – pois são muitos os oradores – não te detenham (no seu trajeto) para cá.
4. Vem para cá, ó Indra, com dois cavalos, com quarto, com seis (uma vez) chamado, com oito, com dez para a bebida do *soma*. Este (*soma*) foi espremido, ó generoso, não o despreze!
5. Vem para cá atrelando vinte, quarenta cavalos, cinqüenta dotados de belas carruagens, sessenta, setenta para a bebida do *soma*.
6. Vem para cá com oitenta, com noventa, com cem cavalos, sendo conduzido (por eles)! Pois esse soma (é) teu na casa dos Śunáhotra, ó Indra; para o teu benefício ele foi vertido ao redor, para a ebriedade.
7. Vem, ó Indra, à minha fórmula, põe no timão da carruagem todas as parelhas de alazães! Pois (já que) tu és próprio para ser chamado de muitos lados, inebria-te, ó herói, com esse soma (que te é) espremido.
8. Que a minha amizade com Indra não desatrele! Que a sua recompensa ritual para nós possa ser ordenhada! Que possamos, sob a tua proteção mais poderosa (e) sob a tua mão, a cada nova empreitada, ser sempre vencedores!
9. Agora, que essa tua recompensa generosa, ó Indra, verta como leite para o cantor, a seu bel-prazer. Presta a tua ajuda aos que louvam! Que a sorte não passe para além de nós! Tendo bons heróis, que falemos alto na cerimônia ritual.

RV 6.38

1. Dela (da taça) ele bebeu, e que o mais maravilhoso escolha a nossa grande e esplêndida invocação. O melhor poema como dádiva ao gênero celeste é o que deseja o generoso (Indra) em sua viagem.
2. Mesmo de longe os seus ouvidos estão próximos: que ele ouça! Aquele que se devota a Indra clama com voz de trovão. Que essa invocação faça-o voltar-se na minha direção, a ele, Indra, essa invocação, cantada em estrofes.
3. A esse Indra, nascido em tempos imemoriais, impassível de envelhecer, eu gritei para vós com o produto da minha visão poética, com cantos. As fórmulas e elogios estão reunidos sobre ele, e o poderoso louvor cresce junto a Indra.
4. Indra, a quem o sacrifício e *soma* farão crescer, (a quem) a fórmula, os elogios, as palavras e os pensamentos poéticos farão crescer – faze-o crescer também enquanto a aurora surge da noite – os meses, os outonos, os dias farão Indra crescer.
5. Assim, queremos invocar o (deus) nascido para o poder e crescido para a famosa dádiva, (o deus Indra), grande, majestoso, agora, ó vidente, a fim de que nos ajude nas batalhas.

RV 1.1

1. Invoco Agni (como) preposto (ao culto), deus do sacrifício, oficiante, *hotar* que confere os tesouros por excelência.
2. Agni que é digno de ser invocado pelos poetas antigos assim como pelos de agora: que ele conduza os deuses para cá!
3. Graças a Agni, possa (o sacrificador) alcançar a riqueza (e) a prosperidade dia após dia, (riqueza e prosperidade) honráveis, abundantes em homens de elite.
4. Ó Agni, o sacrifício, o rito que tu abraça de todos os lados, somente esse segue para os deuses.
5. Agni, *hotar* que possui a força espiritual de um poeta, (Agni) real com renome esplendoroso, deus (ele próprio), que ele venha com os deuses!
6. De fato, quando tu decidires, ó Agni, beneficiar o devoto, é a ti (que retornará o mérito) real, ó Aṅgiras.
7. Nós nos aproximamos de ti dia após dia, ó Agni, graças à visão poética, ó tu que iluminas durante a noite, nós mesmos, trazendo-te homenagem.
8. Tu que coordenas os ritos (como) guardião da verdade, (deus) esplendoroso, que cresce em sua própria casa.
9. Assim sendo, sê-nos de fácil acesso como um pai para o filho, ó Agni, põe-te ao nosso lado para (nossa) salvação.

RV 1.7

1. Indra, somente ele, os cantores (clamaram) em voz alta, Indra os que louvam com (seus) louvores, para Indra as palavras melodiosas ressoaram.
2. É Indra que está associado aos dois alazães; que Indra, (deus) do raio, cor de ouro, (suba nos alazães) que a palavra atrela!
3. Indra fez erguer o sol no céu para que o vejamos ao longe; ele abriu a montanha com as vacas (presas).
4. Ó Indra, ajuda-nos para os prêmios e quando mil coisas estão em jogo, (deus) formidável com (tuas) ajudas formidáveis.
5. Indra na grande disputa, Indra na pequena nós invocamos, (para que ele esteja) associado nos combates contra os inimigos, (esse deus) do raio.
6. Assim sendo, ó (deus) macho, ó tu que dás sempre, destampa para nós (a tampa) desse caldeirão, tu a quem não se pode resistir.
7. Os louvores que, investida após investida, (vão sempre) mais altos... desse Indra que porta o raio eu não falto com o elogio.
8. Como o touro macho (põe em marcha) a tropa, (Indra) põe em marcha os povos com a sua força, (deus) poderoso, impossível de resistir.
9. Somente ele comanda as populações, as riquezas, Indra, (que comanda) os cinco povos.
10. Indra de toda a parte para vós nós invocamos, de (todas as) tribos. Que ele seja exclusivamente nosso.

RV 10.68

1. Como pássaros que nadam na água, alertas, que se fazem ouvir como o estrondeio da nuvem de tempestade, que se inebriam como vagas que rompem montanhas, as canções bramaram na direção de Bṛhaspati.
2. (O deus) proveniente dos Aṅgiras, que se aproxima, conduziu (estes) para junto das vacas, como Bhaga (conduziu) Aryaman; tal como o amigo no grupo (consagra) os dois mestres da casa, (assim também Bṛhaspati) unta (os Aṅgiras e a vacas, dizendo:) "ó Bṛhaspati, espora(-os) como corcéis (que se lançam) na competição".
3. (As vacas) amigáveis, hospitaleiras, ativas, desejáveis, dotadas de belas cores (e) formas irrepreensíveis... Bṛhaspati, tendo-as feito passar através das montanhas, verteu (essas) vacas para fora como (se verte) o trigo para fora dos cestos.
4. Aspergindo com o doce (líquido) a sede natal da verdade como um relâmpago que precipita a tocha do céu, Bṛhaspati, tendo extirpado as vacas do rochedo, fendeu a pele da terra como com uma torrente.
5. Com a luz ele expulsou as trevas para fora do espaço mediano como o vento (expulsa a planta) śípāla para fora da água. Bṛhaspati, agarrando por trás as vacas de Vala, tocou-as adiante como o vento as nuvens.
6. Quando Bṛhaspati rompeu a prisão de Vala, (essa criatura) hostil, graças ao seus cantos que possuem a força flamejante de Agni, ele apoderou-se (dele) como a língua com os dentes a (comida) servida; ele lançou à luz os tesouros das vacas (da aurora).

7. De fato, Bṛhaspati invocou o nome célebre dessas (vacas) que ressoam, (nome mantido) em segredo na sede (suprema). Como o pássaro recém-nascido, depois de ter fendido o ovo, (assim também) ele conduziu por si mesmo para fora da montanha as vacas (da aurora).
8. Ele espiou ao redor a doce bebida (proveniente das vacas) encerradas pela rocha como um peixe que repousa na água baixa. Bṛhaspati extraiu essa (bebida) como (se extrai) da árvore (aquilo com que se fabrica) um copo, destruindo (a pedra) com seu bramido.
9. Foi ele que descobriu a aurora, ele o sol, ele Agni: ele que expulsou as trevas graças ao canto. Bṛhaspati extraiu (as vacas) de Vala, que se enfeitava com vacas, como (se extrai) a medula da articulação.
10. Como as árvores (choram) as folhas roubadas pelo gelo, (assim também) Vala chorou as vacas (roubadas) por Bṛhaspati. (Esse deus) fez (algo de) inimitável, irreversível, enquanto o sol e a lua se levantem alternadamente.
11. Os pais adornaram o céu com constelações como (se adorna) um cavalo negro com pérolas; eles puseram as trevas na noite, a luz no dia. Bṛhaspati fendeu o rochedo, descobriu as vacas.
12. Essa homenagem, nós a fizemos ao (deus) das nuvens tempestuosas, que brama fortemente em eco aos muitos (trovões). É de fato Bṛhaspati que nos confere a força vital junto com vacas, com cavalos, com heróis e com homens.

RV 9.113

1. Que Indra, algoz de Vṛtra, beba o *soma* em Śaryaṇā́vat, (assim) reunindo em si a força quando queira realizar os seus grandes feitos heróicos. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
2. Clarifica-te, ó mestre dos pólos, ó Soma generoso (que emana) de Ārjīka, que é espremido com a ajuda da palavra sagrada, do real, da confiança, da ascese! Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
3. Invigorado por Parjanya, a filha do sol conduziu (à terra) esse búfalo (= *soma*). Foi ele que os Gandharva receberam, foi esse sabor que eles puseram no *soma*. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
4. Tu que falas (segundo) a verdade, ó Soma, que brilhas (segundo) a verdade, tu que falas (segundo) o real, ó tu cujos atos são reais, ó rei; foste, ó Soma, todo equipado pelo executor (do rito). Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
5. Do (Soma) realmente formidável, sublime, as confluências confluem; juntos avançam os sumos do (*soma*) sumarento quando és purificado pela fórmula, ó alazão [,] Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
6. Onde o sacerdote, ó Pavamāna, proferindo a palavra melódica, engrandece-se junto ao *soma* com a pedra espremedora, engendrando alegria pelo *soma*. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
7. Onde (há) luz inextinguível, no mundo no qual o sol foi posto, lá me põe, ó Pavamāna, nesse mundo imortal, imperecível. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!

8. Onde é rei o filho de Vivasvant, onde (está) a fortaleza do céu, onde (estão) aquelas águas juvenis, lá me faz imortal. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
9. Onde se pode circular à vontade no triplo firmamento, no triplo céu dos céus, onde (estão) os mundos brilhantes, lá me faz imortal. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
10. Onde (estão) os desejos (abertos) e os desejos secretos, onde está a abóbada do sol, onde o repasto fúnebre e a saciedade, lá me faz imortal. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!
11. Onde as felicidades e os prazeres e os deleites e as delícias estão instalados, onde se alcançam os desejos do desejo, lá me faz imortal. Flui ao redor para Indra, ó gota (de *soma*)!

RV 4.7

1. Esse (Agni) foi posto aqui como sacerdote *hotar* pelos que executam o rito, *hotar*, (deus) mais apto a sacrificar, digno de ser invocado nos ritos, ele que Apnavāna (e) os Bhṛ̊gu inflamaram, ele que se assinala nos bosques, que se manifesta em cada tribo.
2. Ó Agni, quando terá lugar, segundo a seqüência (ritual), a tua manifestação, deus que és? Pois foi de ti que os mortais lançaram mão (como deus) digno de ser invocado nas tribos.
3. Considerando (esse Agni) que sustenta a verdade, (deus) perspicaz, como (vemos) o céu (noturno) graças às estrelas, (esse deus) que para todos os ritos em cada casa cria (como) um riso...
4. Rápido mensageiro de Vivasvant, que (reina) sobre todas as populações. Os Āyu o trouxeram, ele flama, ele Bhṛ̊gavāṇa, a cada tribo.
5. Ele, instalaram-no como sacerdote *hotar* de acordo com a seqüência (ritual), sábio que é, (deus) alegre com a chama purificadora, que sacrifica melhor (que todos os outros) segundo as sete posições (sacrificiais).
6. Ele que está escondido em sucessivas mães, nos bosques, sem (lá) buscar refúgio, que, sendo manifesto, jaz oculto, que é fácil de achar (mas) tem rumo incerto.
7. Quando os deuses se deleitaram em separar o alimento (que estava) em um mesmo úbere, no sítio original da verdade, o grande Agni, a quem se oferece a oblação com homenagem, voltou-se para o sacrifício, para sempre, (esse deus) que sustenta a verdade.
8. Voltaste-te para as funções de mensageiro do sacrifício, (ó Agni), tu que sabes, que compreendes todas (as coisas) entre os dois mundos. Do fundo dos dias tu avanças, tendo sido escolhido mensageiro, tu que conheces melhor (que nenhum outro) os meios de subir aos céus.
9. Negro (é) teu caminho, mas tu (és) reluzente; o raio (está) em frente (de nós), mas tua chama (é) móvel: esse (é) um dos milagres, (o outro) que (tua mãe) recebe o embrião sem ser fecundada e tão logo nasces tu viras mensageiro.
10. Mal nasce, sua força se faz ver, quando o vento sopra atrás da sua chama; ele volteia a sua língua afiada nos arbustos; os alimentos, mesmo (os mais) sólidos, ele os esmigalha com a sua mandíbula.

11. Quando ele cresceu ávido, (consumindo) o alimento com (suas) ávidas (chamas), o jovem Agni faz do ávido (vento) o seu mensageiro; ele junta-se ao rugido do vento, consumindo, ele como que esporeia o ligeiro (corcel), aguilhoado está o corredor.

RV 1.10

1. Os cantores cantam-te, os que louvam louvam(-te) com louvores. Os sacerdotes te ergueram como uma viga de telhado, ó (deus) dos cem poderes.
2. Quando (o sacrificador) subiu de planalto em planalto (e) viu o número (de coisas) a fazer, então Indra repara no seu projeto: ele se põe em marcha (como) o carneiro-mestre com a tropa.
3. Atrela, pois, os dois alazães de crinas, (cavalos) machos que enchem as cintas! Então, ó Indra, ó (deus) que bebe o *soma*, avança para escutar os nossos cantos!
4. Vem ao nosso elogio, faz eco (a ele), canta (com ele), esbraveja! E fortalece, ó Vasu, nossa fórmula poética como também (nosso) sacrifício!
5. O hino deve ser recitado (como) fortalecimento a Indra, (deus) de numerosas recompensas, de modo que (esse deus) poderoso deleite-se com o *soma* que espremem os e com as nossas amizades.
6. É ele que invocamos para a amizade, ele para a riqueza, ele para homens de elite; ele (é) o poderoso; que ele exerça, pois, o seu poder para nós, Indra, repartindo a riqueza.
7. Invocamos Indra que abre bem o cercado, que conduz para fora bem as vacas – (eis) uma distinção conferida somente por ti, ó Indra –, abre esse cercado de vacas!
8. Não, os dois mundos não te abalam quando tu faz ameaças: conquista as águas acompanhadas do sol; sacode juntas as vacas para nós!
9. Ó tu cujas orelhas escutam, escuta o (nosso) apelo! Aceita os meus cantos! Ó Indra, esse meu elogio, faze (com que ele se torne) mais próximo que um companheiro!
10. Pois nós te conhecemos (como) o mais macho (dos deuses), (como) aquele que escuta o apelo pelos prêmios; nós invocamos, do (deus) mais macho, o auxílio que faz ganhar mil (bens) por excelência.
11. Ó Indra, ó (deus) de Kuśika, bebe o nosso (*soma*) espremido, inebria-te! Prolonga a nossa vida, (para nos dar) uma nova, faz com que o poeta ganhe mil (bens)!
12. Que esses cantos te envolvam de todos os lados, ó (deus) que ganhas os cantos (para o homem)! Que o crescimento (que as canções conferem) sejam con(formes) ao (deus) cuja força vital cresceu, que os prazeres (que elas propiciam) sejam prazerosos!

RV 1.113

1. Eis que chegou a mais bela luz das luzes; o sinal brilhante nasceu, difundindo-se. Assim como a Noite fora impelida pelo impulso de Savitṛ, assim também ela cedeu o lugar à Aurora.

2. Rutilante, com seu rutilante novilho (= o sol), nívea, ela chegou. A negra (= a noite) cedeu os seus assentos. De mesma parentela, imortais, seguindo um ao outro, Dia (e Noite) avançam, apagando (um ao outro) a sua cor.
3. Igual é o trajeto das duas irmãs, ilimitado: elas o percorrem uma após a outra, ensinadas pelo deus. Elas não se chocam nem param, bem firmes que são, Noite e Aurora, de igual coração (embora) de forma diversa.
4. Guia luminosa das liberalidades, ela mostrou-se: cintilante, ela nos abriu as portas. Após ter incitado avante o mundo animado, ela nos revelou riquezas: a Aurora despertou todas as criaturas.
5. Aquele que dorme de través, a generosa (incitou) a andar, um tal outro a buscar sustento ou riqueza; aos de vista fraca, ela (faz) ver longe. Aurora despertou todas as criaturas.
6. Um tal ao domínio, tal outro à fama, tal outro a buscar grandeza, tal outro a cuidar, por assim dizer, do seus afazeres. Para que considerem as diversas (formas de) existência, Aurora despertou todas as criaturas.
7. Essa filha do céu deu-se a ver, brilhando ao longe, jovem com o vestido branco. Tu que reinas sobre todo o bem terrestre, Aurora formosa, brilha ao longe hoje aqui sobre nós.
8. Ela segue o rebanho (de auroras) passadas, ela é a primeira daquelas que vêm em sucessão contínua, a Aurora brilhando ao longe que anima aquilo que vive, (mas) não desperta jamais aquele que está morto.
9. Aurora, que tu tenhas feito acender o fogo, que tenhas brilhado ao longe pelo olhar do sol, que tenhas despertado os humanos que devem sacrificar: eis um belo mérito que conquistaste entre os deuses.
10. Em que ponto, a qual distância (é) que ela estará a meio caminho entre (as) que luziram e irão luzir daqui em diante? Ela conforma-se, mugindo, às anteriores, previdente ela segue de bom grado as outras.
11. Eles se foram, os mortais que viram a primeira Aurora brilhar; para nós ela agora tornou-se visível, e eis que vêm aqueles que a verão no futuro.
12. Rechaçando a hostilidade, guardando a verdade, nascida dentro da verdade, rica de favores, suscitando liberalidades, boa em presságios, portando o convite aos deuses: aqui mesmo hoje, Aurora, brilha ao longe, tu que és a mais bela de todas.
13. No passado, de forma contínua, a Aurora divina brilhou ao longe; hoje ainda a generosa brilhou ao longe, e brilhará ao longe durante os dias por virem. Sem envelhecer, sem morrer, ela procede segundo as suas próprias leis.
14. Com seus enfeites, ela brilhou nos pórticos do céu; ela afastou brilhando a roupa negra, a deusa. Despertando (as criaturas), a Aurora chega com seus cavalos rosas, sobre a sua carruagem fácil de atrelar.
15. Trazendo dádivas desejáveis, ela deposita o sinal cintilante, ela que se assinala ao longe. Última das (auroras) passadas, primeira daquelas que resplandecem em sucessão contínua, a Aurora brilhou.
16. Erguei-vos! O espírito de vida veio até nós, as trevas se foram ao longe, a luz chega. Ela cede lugar para que o sol avance. Chegamos ao ponto em que (os homens) prolongam as suas vidas.

17. Pelas rédeas do discurso, o guia (dos ritos), o cantor que louva suscita as auroras fulgurantes. Brilha, pois, hoje para aquele que canta, ó generosa! Faze cintilar sobre nós uma vida cheia de filhos!
18. Essas auroras que brilham ao longe, detentoras de vacas, de todos os homens valentes, doadoras de cavalos para o mortal venerador, que aquele que espreme o *soma* possa alcançá-las quando surgem as suas liberalidades, como (as) de Vāyu!
19. Mãe dos deuses, face de Aditi, sinal do sacrifício, reluze, tu que és alta! Conferindo fama a nossa prece, brilha ao longe, engendra-nos na raça (humana), ó tu que deténs todas as coisas desejáveis!
20. O mérito fulgurante que trazem as auroras, o belo (mérito) a quem sacrifica e dá-se ao trabalho, queiram Varuṇa e Mitra assegurá-lo a nós, e Aditi e o rio e o céu e a terra!

BIBLIOGRAFIA

ADAMI, F. (1901), "De poetis scaenicis graecis hymnorum sacrorum imitatoribus", *Jahrbuch für classische Philologie*, supl. 26, 213-262.

ALLEN, T., W. HALLIDAY e E. SIKES (eds.) (1936), *The Homeric Hymns*, Oxford.

ALONI, A. (1980), "*Prooimia*, *Hymnoi*, Elio Aristide e i cugini bastardi", *QUCC* 4, 23-40.

_____ (1989), *L'aedo e i tirani: ricerche sull'Inno omerico a Apollo*, Roma.

_____ (1990), "Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica", in *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi polacco-italiano, Poznań 2-5 maggio 1990*, Roma, 99-130.

ATHANASSAKI, L. (2003), "A Divine Audience for the Celebration of Asopichus' Victory in Pindar's *Fourteenth Olympian Ode*", in G.W. Bakewell e J.P. Sickinger (eds.), *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy Presented to Alan L. Boegehold*, Exeter, 3-15.

AUBRIOT-SÉVIN, D. (1992), *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Lyon.

AUSFELD, K. (1903), "De Graecorum precationibus quaestiones", *Jahrbuch für classische Philologie* 28, 505-547.

BADER, F. (1992), "Liage, peausserie, et poètes-chanteurs", in F. Létoublon (ed.), *La langue et les texts en grec ancien: actes du colloque Pierre Chantraine (Grenoble, 5-8 septembre 1989)*, Amsterdã, 105-118.

BAKKER, E. J. (2002), "Remembering the God's Arrival", *Arethusa* 35, 63-81 (reimpresso com acréscimos em E.J. Bakker, *Pointing at the Past. From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Cambridge, Mass./Londres, 2005, 136-153).

BALTES, M. (1982), "Die Kataloge im homerischen Apollonhymnus", *Philologus* 125, 25-43.

BARRETT, W. S. (1964), *Euripides, Hippolytus*, Oxford.

BEARD, M. (1985), "Writing and Ritual. Diversity and Expansion in the Arval Acta", *PBSR* 53, 114-162.

BECKER, O. (1937), *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlim.

BÉLIS, A. (1992), *Les Hymnes à Apollon*, Corpus des Inscriptions de Delphes, Paris.

BENEDETTI, M. (1989), "Vedico *suvivṛ́tam sunirájam* (RV I 10, 7)", *SSL* 29, 61-76.

BENVENISTE, E. (1966), "La phrase nominale", in E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 151-167.

BERGAINE, A. (1878), *La Religion Védique d'après les Hymnes du Ṛig-Veda* (vol. 1), Paris

_____ (1881), "Quelques observations sur les figures de rhétorique dans le Ṛig Veda", *Mémoires de la Société Linguistique* 4, 96-137.

_____ (1886), "La Saṃhitā primitive du Ṛig-veda", *Journal Asiatique* 8, 193-271.

BERNARDINI, P. A. (1991), "L'inno agli dei nella lirica corale greca", in *AION* 13, *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991*, Roma, 85-94.

BIERL, A., (1989), "Was hat die Tragödie mit Dionysos zu tun? Rolle und Funktion des Dionysos am Beispiel der *Antigone* des Sophokles", *WüJbb* 15, 43-57.

_____ (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und "metatheatralische" Aspekte im Text*, Classica Monacensia, Tübingen.
BING, P. (1988), *The Well-Read Muse*, Göttingen.
_____ (1993), "Impersonation of Voice in Callimachus' *Hymn to Apollo*", *TAPA* 123, 181-198.
_____ e V. UHRMEISTER (1994), "The Unity of Callimachus' Hymn to Artemis", *JHS* 114, 19-34.
BÖHME, R. (1937), *Das Prooimion: Eine Form sakraler Dichtung der Griechen*, Bausteine zur Volkskunde und Religionswissenschaft 15, Bühl Bader.
BORNMANN, F. (1968), *Callimachi Hymnus in Dianam*, Florença.
BOWIE, E. (1985), resenha de R. JANKO (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, *CR* 35, 240-242.
BOWRA, C. M. (1938), "Aristotle's Hymn to Virtue", *CQ* 32, 182-189.
_____ (1961), *Greek Lyric Poetry* (2ª ed.), Oxford.
BRADLEY, E. (1966), "The Relevance of the Proemium to the Design and Meaning of Hesiod's *Theogony*", *SO* 41, 29-47.
BREMER, J. M. (1981), "Greek Hymns", in H.S. Versnel e F.T. van Straten (eds.), *Faith, Hope and Worship*, Leiden, 193-215.
_____ (1995), "Menander Rhetor on hymns", in J.G.J. Abbenes, S.R. Slings e I. Sluiter (eds.), *Greek Literary Theory After Aristotle*, Amsterdã, 259-274.
_____ (1998), "The reciprocity of giving and thanksgiving in Greek worship", in C. Gill, N. Postlethwaite e R. Seaford (eds.), *Recipocity in Ancient Greece*, Oxford, 127-137.
BREMMER, J. N. (2005), "Anaphe, Aeschrology and Apollo *Aiglētēs*: Apollonius Rhodius 4.1711-1730", in A. Harder e M. Cuypers (eds.), *Beginning from Apollo. Studies in Apollonius Rhodius and the Argonautic Tradition*, Leuven, 18-34.
BRERETON, J. P. (1985), "Style and Purpose in Ṛgveda 2.11", *Indo-Iranian Journal* 28, 237-262.
_____ (1999), "Edifying Puzzlement: Ṛgveda 10.129 and the Uses of Enigma", *Journal of the American Oriental Society* 119, 248-60.
BUDELMANN, F. (2000), *The Language of Sophocles*, Cambridge.
BULLOCH, A. W. (1984), "The Future of a Hellenistic Illusion. Some Observations on Callimachus and Religion", *MH* 41, 209-230.
BUNDY, E. (1972), "The 'Quarrel between Kallimachos and Apollonios', Part I, The Epilogue of Kallimachos's Hymn to Apollo", *CSCA* 5, 39-94.
_____ (1986), *Studia Pindarica*, Berkeley.
BURKERT, W. (1979), "Kynaithos, Polycrates, and the Homeric Hymn to Apollo", in G.W. Bowersock, W. Burkert e M. Putnam (eds.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on occasion of his 65th Birthday*, Berlim, 53-62.
_____ (1985), *Greek Religion*, Cambridge Mass.
_____ (1987a), "The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichoros", in *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu, 43-62.
_____ (1987b), "Offerings in Perspective: Surrender, Distribution, Exchange", in T. Linders e G. Nordquist (eds.), *Gifts to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, Uppsala, 43-50.

_____ (1994), "Griechische Hymnoi", in W. Burkert e F. Stolz (eds.), *Hymnen der alten Welt im Kulturvergleich*, Göttingen, 9-17.
BURNETT, A. P. (1985), *The Art of Bacchylides*, Cambridge, Mass.
_____ (1998), "Spontaneity, Savaging, and Praise in Pindar's Sixth Paean", *AJP* 119, 493-520.
BURTON, R. W. B. (1980), *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
CALAME, C. (1977), *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols., Roma.
_____ (1993), "Legendary Narration and Poetic Procedure in Callimachus' *Hymn to Apollo*", in M.A. Harder, R.F Regtuit e G.C. Wakker (eds.), *Hellenistica Groningana. Callimachus*, Groningen, 37-55.
_____ (1994-95), "Les Hymnes Homériques. Modalités énonciatives et fonctions", *Metis* 9-10, 391-400.
_____ (1995), "Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les Hymnes homériques", *MH* 52, 2-19.
_____ (1997), "L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: Regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque", *Kernos* 10, 111-133.
_____ (2004), "Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens" in P. Murray e P. Wilson (eds.), *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford, 157-184.
CAMPANILE, E. (1977), *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa.
CARNE-ROSS, D. S. (1985), *Pindar*, New Haven/Londres.
CASABONA, J. (1966), *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce ancienne*, Aix-en-Provence.
CASSIO, A. C. e G. CERRI (eds.) (1991), *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico (atti di un coloquio) Napoli 21-24 ott. 1991, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* [*AION*], Sez. filol-lett. 13, Roma.
CÀSSOLA, F. (ed.) (1975), *Inni Omerici*, Milão.
CLAY, J. S. (1988), "What the Muses sang: *Theogony* 1-115", *GRBS* 29, 323-333.
_____ (1989), *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton.
_____ (1997), "The Homeric Hymns", in I. Morris e B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden/Nova York/Colônia, 489-507.
COLLINS, B. J. (1995), "Greek ὀλολύζω and Hittite *palwai-*: Exultation in the Ritual Slaughter of Animals", *GRBS* 36, 319-325.
CURRIE, B. (2004), "Reperformance Scenarios for Pindar's Odes", in C.J. Mackie (ed.), *Oral Performance and its Context*, Leiden, 49-69.
DALE, A. M. (1968), *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.
D'ALESSIO, G. B. (1997), "Pindar's *Prosodia* and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments", *ZPE* 118, 23-60.
_____ (2004), "Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric", *Arethusa* 37, 267-294.
DANIELEWICZ, G. (1974), "De Elementis Hymnicis in Sapphus Alcei Anacreontisque Carminibus Obuiis Quaestiones Selectae", *Eos* 62, 23-33.
DANIELEWICZ, J. (1990), "*Deixis* in Greek Choral Lyric", *QUCC* 63, 7-17.

DAVIES, M. (1991), *Sophocles, Trachiniae*, Oxford.
DAWE, R. D. (1978), *Studies on the Text of Sophocles*, Leiden.
DAY, J. W. (2000), "Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)Activation of Ritual", in M. Depew e D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Mass., 37-57.
DEICHGRÄBER, K. (1984), "Die Chariten als Göttinnen der glanzvollen Schönheit: von Homer über Pindars Charitenhymnus zu Aischylos", in H. Gärtner, E. Heitsch e U. Schindel (eds.), *K. Deichgräber. Ausgewählte Kleine Schriften*, Zurique/Munique, 207-225.
DENNISTON, J. D. (1954), *Greek Particles* (2ª ed.), Oxford.
DEPEW, M. (1997), "Reading Greek Prayers", *CA* 16, 229-262.
_____ (1998), "Delian Hymns and Callimachean Allusion", *HSCP* 98, 155-182.
_____ (2000), "Enacted and Represented Dedications: Genre and Greek Hymn", in M. Depew e D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Mass., 59-79.
DES PLACES, E. (1969), *La religion grecque*, Paris.
DEUBNER, L. (1932), *Attische Feste*, Berlim.
_____ (1941), *Ololyge und Verwandtes*, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften I, Berlim.
DEVLIN, N. G. (1995), *The Hymn in Greek Literature*, tese inédita de Oxford.
DÖNT, M. (1983), "Zur 14. olympischen Ode Pindars", *RhM* 126, 126-135.
DORNSEIFF, F. (1921), *Pindars Stil*, Berlim.
_____ (1933), *Die Archaische Mythenerzählung. Folgerung aus dem homerischen Apollonhymnos*, Berlim/Leipzig.
DORSCH, K.-D. (1983), *Götterhymnen in den Chorliedern der griechischen Tragiker. Form, Inhalt und Funktion*, Münster.
DRERUP, E. (1937), "Der homerische Apollonhymnos: Eine methodologische Studie", *Mnemosyne* 5, 81-134.
DUNKEL, G. E. (1985), "Verse-Internal Sentence Boundary in the Ṛg-Veda: a Preliminary Overview", in B. Schlerath (ed.) *Grammatische Kategorien: Funktion und Geschichte – Akten der VII. Fachtagung der Indogermanischen Gesellschaft, Berlin 20-25 Februar 1983*, Wiesbaden, 119-133.
_____ (1993), "Periphrastica Homerohittitovedica", in B. Brogyanyi e R. Lipp (eds.), *Comparative-Historical Linguistics – Indo-European and Finno-Ugric. Papers in Honor of Oswald Szemerényi III*, Amsterdã/Filadélfia, 103-118.
DURANTE, M. (1976), *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte seconda: Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma.
EASTERLING, P. E. (1993), "Tragedy and Ritual", in R. Scodel (ed.) *Theatre and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 7-23.
_____ e J. V. MUIR (eds.) (1985), *Greek Religion and Society*, Cambridge.
ELIZARENKOVA, T. J. (1968), "An Approach to the Description of the Contents of the *Ṛgveda*", in *Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou*, Paris, 255-268.
_____ (1995), *Language and Style of the Vedic Ṛṣis*, Nova York.
ERBSE, H. (1955), "Zum Apollonhymnus des Kallimachos", *Hermes* 83, 411-428.
FAIRBANKS, A. (1900), *A Study of Greek Paean*, Cornell Studies in Classical Philology 12, Ithaca.

FALIVENE, M. R. (1990), "La mimesi in Callimaco: Inni II, IV, V e VI", *QUCC* 36, 103-128.
FANTUZZI, M. e R. HUNTER (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge.
FARAONE, C. A. (1995), "The 'Performative Future' in Three Hellenistic Incantations and Theocritus' Second *Idyll*", *CP* 90, 1-15.
__________ (2006), "Exhortation and Meditation: Alternating Stanzas as a Structural Device in Early Greek Elegy", *CP* 100, 317-336.
FAULKNER, A. (2005), *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text and Commentary on Lines 1-199*, tese inédita de Oxford.
FEHLING, D. (1969), *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlim.
FERRARI, F. (1983), *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa.
FESTUGIÈRE, A. J. (1976), "ἈΝΘ᾿ ὯΝ. La formule 'en échange de quoi' dans la prière grecque hellénistique", *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* 60, 389-418.
FORDERER, M. (1971), *Anfang und Ende der abendländische Lyrik: Untersuchungen zum homerischen Apollonhymnus und zu Anise Koltz*, Amsterdã.
FÖRSTEL, K. (1979), *Untersuchungen zum homerischen Apollonhymnos*, Bochum.
FRIEDLÄNDER, P. (1914), "Das Proömium von Hesiods Theogonie", *Hermes* 49, 1-16.
FRIEDRICH, R. (1996), "Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic", in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 257-283.
FRÖHDER, D. (1994), *Die dichterische Form der Homerischen Hymnen untersucht am Typus der mittelgroßen Preislieder*, Hildesheim/Zurique/Nova York.
FURLEY, W. D. (1981), "Types of Greek Hymns", *Eos* 81, 21-41.
__________ (1995), "Praise and Persuasion in Greek Hymns", *JHS* 115, 29-46.
__________ (1997), "Hymnos, Hymnus", in *Der neue-Pauly: Enzyklopädie der Antike Altertum*, s.v., Stuttgart.
__________ (1999-2000), "Hymns in Euripidean Tragedy", in M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (eds.), *Euripides and Tragic Theater in the Late Fifth Century*, *YCS* 24-25, 183-197.
__________ e J. M. BREMER (2001), *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period* (2 vols.), Tübingen.
GARCÍA, J. F. (2002), "Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition", *CA* 21, 5-39.
GELDNER, K. F. (2003), *Der Rig-Veda. Aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen*, Harvard Oriental Series 63, Cambridge, Mass.
GELZER, T. (1987), "Bemerkungen zum Homerischen Ares-Hymnus (Hom.Hy.8)", *MH* 44, 150-167.
GERMANY, R. (2005), "The Figure of Echo in the *Homeric Hymn to Pan*", *AJP* 126, 187-208.
GONDA, J. (1959a), *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdã.
__________ (1959b), *Epithets in the R̥gveda*, 's-Gravenhage.
__________ (1960), *Brachyology and Other Forms of Brevity in Speech in the R̥gveda*, Amsterdã.

_____ (1963), *The Vision of the Vedic Poets*, Amsterdã.
_____ (1964), "'Gifts' and 'giving' in the Ṛgveda", *Vishveshvaranand Indological Journal* 2, 9-30 (= 1975b, 122-143).
_____ (1975a), *Vedic Literature (A History of Indian Literature)*, vol. 1, fasc. 1, Wiesbaden.
_____ (1975b), *Selected Studies*, vol. 4: History of Ancient Indian Religion, Leiden.
GOTŌ, T. (1987), *Die "I. Präsensklasse" im Vedischen. Untersuchung der vollstufigen thematischen Wurzelpräsentia*, Viena.
GRAF, F. (1985), *Nordionische Kulte*, Roma.
_____ (1991), "Prayer in Magic and Religious Ritual", in C.A. Faraone e D. Obbink (eds.), *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*, Nova York/Oxford, 188-213.
GRONINGEN, B. A. VAN (1948), *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdã.
GYGLI-WYSS, B. (1966), *Das nominale Polyptoton im älteren Griechisch*, Göttingen.
HARDER, M. A. (1992), "Insubstantial Voices: Some Observations on the Hymns of Callimachus" *CQ* 42, 384-394.
_____, R. F. REGTUIT e G. C. WAKKER (eds.) (1993), *Hellenistica Groningana: Callimachus*, Groningen.
HARVEY, A. E. (1955), "The Classification of Greek Lyric Poetry", *CQ* 5, 157-175.
HAUBOLD, J. (2001), "Epic with and end: an interpretation of Homeric Hymns 15 and 20", in F. Budelmann e P. Michelakis (eds.), *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honor of P. E. Easterling*, Londres, 23-41.
HEATH, J. R. (1988), "The Blessings of Epiphany in Callimachus' *Bath of Pallas*", CA 7, 72-90.
HEESTERMAN, J. C. (1959), "Reflections on the Significance of the *dákṣiṇā*", *Indo-Iranian Journal* 3, 241-258.
HENDERSON, J. (1987), *Aristophanes, Lysistrata*, Oxford.
HENRICHS, A. (1990), "Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica", in M. Griffith and D.J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses. Essays of Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, 257-277.
_____ (1994-5), "'Why should I dance?': Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", *Arion* 3.1, 56-111.
_____ (1996a), "Dancing in Athens, Dancing in Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides", *Philologus* 140, 48-62.
_____ (1996b), *"Warum soll ich denn tanzen?" Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Stuttgart/Leipzig.
_____ (2003), "Writing Religion: Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis", in H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, 38-58.
HEUBECK, A. (1972), "Gedanken zum homerischen Apollonhymnus", in *Festschrift für Konstantinos J. Merentitis*, Atenas, 131-146.
HINTZE, A. (2000), *"Lohn" im Indoarischen. Eine semantische Studie des Rigveda und Avesta*, Wiesbaden.

_____ (2002), "On the Literary Structure of the Older Avesta", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 65, 31-51.
_____ (2004) "'*Do ut des*': Patterns of Exchange in Zoroastrianism", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 14, 27-45.
HOFFMANN, K. (1967), *Der Injunktiv im Veda*, Heidelberg.
HOOKER, J. T. (1992), "Some Uses of the Greek Imperfect", in B. Brogyanyi e R. Lipp (eds.), *Historical Philology – Greek, Latin, and Romance. Papers in Honor of Oswald Szemerényi II*, Amsterdã/Filadélfia, 47-65.
HOPMAN-GOVERS, M. (2001), "Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques*", *Kernos* 14, 35-49.
HOPKINSON, N. (1984a), *Callimachus, Hymn to Demeter*, Cambridge.
_____ (1984b), "Callimachus' Hymn to Zeus", *CQ* 34, 139-148.
HORN, W. (1970), *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nurembergue.
HOUBEN, J.E.M. (2000), "The Ritual Pragmatics of a Vedic Hymn: The 'Riddle Hymn' and the Pravargya Ritual", *Journal of the American Oriental Society* 120, 499-536.
HUBBARD, T. K. (2004), "The Dissemination of Epinician Lyric: Pan-Helenism, Reperformance, Written Texts", in C.J. Mackie (ed.), *Oral Performance and its Context*, Leiden, 71-93.
HUMBACH, H. (1959), "Aussage plus negierte Gegenaussage", *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 14, 23-33.
HUMMEL, P. (1993), *La syntaxe de Pindare*, Louvain/Paris.
HUNTER, R. L. (1996), *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge.
INSLER, S. (1998), "On the Recension of the Atharva Veda and Atharvan Hymn Composition", *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 42, 5-21.
JACOBY, F. (1933), *Der homerische Apollonhymnos*, Berlim.
JACQUINOD, B. (1989), *Le double accusative en grec d'Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Louvain-la-Neuve.
JAMISON, S. (1996), *Sacrificed Wife / Sacrificer's Wife: Women, Ritual, and Hospitality in Ancient India*, Oxford.
_____ (2001a), resenha de T. OBERLIES (1998), *Die Religion des Ṛgveda. Erster Teil: Das religiose System des Ṛgveda*, *History of Religions* 40, 387-390.
_____ (2001b), resenha de T. OBERLIES (1999), *Die Religion des Ṛgveda. Zweiter Teil: Kompositionsanalyse der Soma-Hymnen*, *History of Religions* 41, 180-183.
_____ (2004), "Poetry and Purpose in the Ṛgveda: Structuring Enigmas", in A. Griffiths e J.E.M. Houben (eds.), *The Vedas. Texts, Language & Ritual (Proceedings of the 3rd International Vedic Workshop, Leiden, 2002)*, Groningen, 237-249.
_____ (2007), *The Rig Veda Between Two Worlds. Quatre conférences au Collège de France en mai 2004*, Paris.
JANDA, M. (1997), *Über "Stock und Stein": die indogermanischen Variationen eines universalen Phraseologismus*, Dettelbach.
_____ (2000), *Eleusis: das indogermanische Erbe der Mysterien*, Innsbruck.
JANKO, R. (1981), "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* 109, 9-24.

_____ (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge.
JEBB, R. C. (1888), *Sophocles. The Plays and Fragments. Antigone*. Cambridge.
_____ (1905), *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge.
JOHNSTON, S. I. (2002), "Myth, Festival, and Poet: The *Homeric Hymn to Hermes* and its Performative Context", *CP* 97, 109-132.
KAHN, C. H. (1973), *The Verb 'Be' in Ancient Greek*, Indianápolis/Cambridge.
KAKRIDIS, J. T. (1937), "Zum homerischen Apollonhymnos", *Philologus* 92, 463-477.
_____ (1979), "Die 14. Olympische Ode. Ein Beitrag zum Problem der Religiosität Pindars", in *Serta Philologica Aenipontana* 3, 141-147.
KAMERBEEK, J.C. (1978), *The Plays of Sophocles. Antigone*, Leiden.
KANNICHT, R. (ed.) (1969), *Euripidis* Helena, Heidelberg.
KÄPPEL, L. (1997), *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlim/Nova York.
KEMMER, E. (1903), *Die polare Ausdrucksweise in der griechischen Literatur*, Würzburg.
KEYSSNER, K. (1932), *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus*, Würzburger Studien zur Altertumwissenschaft 2, Stuttgart.
_____ (1933), "Die Hygieiahymnen des Ariphron und des Likymnius", *PW* 53, 1289-1296.
KIPARSKY, P. (1968), "Tense and Mood in Indo-European Syntax", *Foundations of Language* 4, 30-57.
_____ (2005), "The Vedic Injunctive: Historical and Synchronic Implications", in http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/injunctive.article.pdf.
KLEIN, J. S. (1985), *Toward a Discourse Grammar of the Rigveda*, *Volume. 1: Coordinate Conjunction, Part 1: Introduction*, *ca*, *utá*, Heidelberg.
_____ (1999), "A Triadic Structure Feature of Nominal Anaphora in the *Rigveda*", in J. Habisreitinger, R. Plath e S. Siegler (eds.), *Gering und doch von Herzen: 25 indogermanische Beiträge – Bernhard Forssman zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 119-134.
_____ (2000), "Polyptoton and Paronomasia in the Rigveda", in A. Hintze e E. Tichy (eds.) *Anusantatyai. Festschrift für Johanna Narten zum 70. Geburtstag*, Dettelbach, 133-155.
_____ (2002), "Responsion in the *Rigveda*", *Journal of the American Oriental Society* 122, 311-317.
_____ (2003a), "Āmṛeḍitas and Related Constellations in the *Rigveda*", *Journal of the American Oriental Society* 123, 773-802.
_____ (2003b), "Phrasal Repetition in the Veda", *Bulletin des Études Indiennes* 21, 7-45.
KLEINKNECHT, H. (1937), *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart/Berlim.
KÖHNKEN, A. (1971), *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlim.
KOLLER, H. (1951), "Praesens historicum und erzählendes Imperfekt", *MH* 8, 63-99.
_____ (1956), "Das kitharodische Prooimon: Eine formgeschichtliche Untersuchung", *Philologus* 100, 159-206.
KORZENIEWSKI, D. (1962), "Zum Verhältnis von Wort und Metrum in sophokleischen Chorliedern", *RhM* 105, 142-152.
KRANZ, W. (1933), *Stasimon*, Berlim.

_____ (1961), “Sphragis: Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung”, *RhM* 104, 3-46/97-124.
KRAPPE, A. H. (1942), “ΑΠΟΛΛΩΝ ΚΥΚΝΟΣ”, *CP* 37, 353-370.
KRUMMEN, E. (1990), *Pyrsos Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition bei Pindar (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlim/Nova York.
_____ (1998), “Ritual und Katastrophe. Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophockles und Euripides”, in F. Graf (ed.), *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstag Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel, 15. bis 18. März 1996*, Stuttgart, 296-325.
KÜHNER, R. e B. GERTH (1890-1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache* (2 vols.), Hannover.
KUIPER, F. B. J. (1960), “The Ancient Aryan Verbal Contest”, *Indo-Iranian Journal* 4, 217-281.
KURKE, L. (1989), “Pouring Prayers: a Formula of IE Sacral Poetry?”, *Journal of Indo-European Studies* 17, 113-125.
_____ (1991a), *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca/Londres.
_____ (1991b), “Fathers and Sons: a Note on Pindaric Ambiguity”, *AJP* 112, 287-300.
LANG, M. (1975), “Reason and Purpose in Homeric Prayers”, *Classical World* 68, 309-314.
LANZARA, V. G. (1990), *Callimaco, Inno a Delo*, Pisa.
LATACZ, J. (1966), *Zum Wortfeld ‘Freude’ in der Sprache Homers*, Heidelberg.
LATTKE, M. (1991), *Hymnus: Materialen zu einer Geschichte der antiken Hymnologie*, Novum Testamentum et Orbis Antiquus 19, Göttingen.
LAZZERONI, R. (1983), “Oggetto materiale e atto verbale nella cultura vedica”, in E. Campanile (ed.), *Problemi di Lingua e di Cultura nel Campo Indoeuropeu*, Pisa, 47-52.
_____ (1991), “Per l’esegesi dell’inno vedico: architettura e cultura”, in *AION* 13, *L’inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991*, Roma, 73-84.
LLOYD, G. E. R. (2003), *In the Grip of Disease. Studies in the Greek Imagination*, Oxford.
LLOYD, M. (1999), “The Tragic Aorist”, *CQ* 49, 24-45.
LLOYD-JONES, H. e N. G. WILSON (1990), *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford.
_____ (1997), *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen.
LONSDALE, S. H. (1993), *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore/London.
LUBOTSKY, A. (1997), *A ṚgvedicWord Concordance* (2 vols.), New Haven.
LÜDERS, H. (1959), *Varuṇa*. Vol. 2: *Varuṇa und das Ṛta* (ed. L. Alsdorf), Göttingen.
LUDWICH, A. (1908), *Homerischer Hymnenbau nebst seinen Nachahmungen bei Kallimachos, Theokrit, Vergil, Nonnos und Anderen*, Leipzig.
MAAS, P. (1933), *Epidaurische Hymnen*, Halle.
MACDONELL, A. A. (1898), *Vedic Mythology*, Estrasburgo.
_____ (1932), “The Uṣas Hymns of the Ṛgveda”, *JRAS*, 345-371.
MACLACHLAN, B. (1993), *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton.

MAGGI, D. (1975), "Sull'unità dell'inno rigvedico: sollecitazione a un problema. 'Come è fatto' RV X, 104", *SSL* 15, 52-101.
_____ (1991), "L'inno vedico: le ragioni della forma", in *AION* 13, *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991*, Roma, 33-54.
MALZAHN, M. (2002), "Auf der Spur von AI. *véḥ*", *Indo-Iranian Journal* 45, 197-204.
MAUSS, M. (1924), *Essai sur le don*, Année sociologique, Nouvelle série I, Paris.
MAYRHOFER, M. (1992-1996), *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen. Erster Teil: Ältere Sprache* (2 vols.), Heidelberg.
MCKAY, K. L. (1986), "Aspectual Usage in Timeless Contexts in Ancient Greek", in A. Rijksbaron, H. Mulder e G.C. Wakker (eds.), *In the Footsteps of Raphael Kühner*, Amsterdã, 193-208.
MEILLET, A. (1925), *Trois conférences sur les Gâthâ de l'Avesta, faites à l'Université d'Upsal*, Paris.
MEYER, H. (1933), *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung*, Diss. Köln, Würzburg.
MIGRON, S. (1988-1990), "Ṛgvedic *júṣ-* and *joṣṭṛ́-*, Old Persian *dauštar-*: a Semantic Investigation", *Die Sprache* 34, 124-135.
MILLER, A. M. (1977), "*Thalia Erasimolpos*: Consolation in Pindar's Fourteenth Olympian", *TAPA* 107, 225-234.
_____ (1979), "The 'Address to the Delian Maidens' in the *Homeric Hymn to Apollo*: Epilogue or Transition?", *TAPA* 109, 173-186.
_____ (1986), *From Delos to Delphi: A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden.
MINEUR, W. H. (1984), *Callimachus, Hymn to Delos*, Leiden.
MINTON, W. W. (1970), "The Proem-Hymn of Hesiod's *Theogony*", *TAPA* 101, 357-377.
MOENS, P. W. (1930), *De twee delphische Hymnen met muzieknoten*, Purmerend.
MORAN, W. S. (1975), "Μιμνήσκομαι and 'Remembering' Epic Stories in Homer and the Hymns", *QUCC* 20, 195-211.
MORAND, A.-F. (2001), *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden.
MORRISON, J. (1991), "The Function and Context of Homeric Prayers: A Narrative Perspective", *Hermes* 119, 145-157.
MÜLLER, G. (1967), *Antigone*. Heidelberg.
MURRAY, O. (1990), "Sympotic History", in O. Murray (ed.), *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, 3-13.
NAGY, G. (1990), *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca.
NILSSON, M. P. (1955), *Geschichte der griechischen Religion* (2ª ed.), Munique.
NORDEN, E. (1913), *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Leipzig/Berlim.
OBERLIES, T. (1998), *Die Religion des Ṛgveda. Erster Teil: Das religiose System des Ṛgveda*, Viena.
_____ (1999), *Die Religion des Ṛgveda. Zweiter Teil: Kompositionsanalyse der Soma-Hymnen des Ṛgveda*, Viena.
OGUIBÉNINE, B. (1988), *La Deésse Uṣas. Recherches sur le sacrifice de la parole dans le Ṛgveda*, Louvain/Paris.

OLDENBERG, H. (1884), "Ṛgveda-Saṃhitâ und Sâmavedârcika", *ZDMG* 38, 439-480 (=*Kleine Schriften* I, Wiesbaden, 1967, 513-554).
_____ (1888), *Metrische und textgeschichtliche Prolegomena zu einer kritische Ṛgveda Ausgabe*, Berlim.
_____ (1907), "Ṛgveda 6, 1-20", *ZDMG* 55, 267-330 (= 1967, 726-789).
_____ (1909-1912), *Ṛgveda: Textkritische und exegetische Noten* (2 vols.), Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Berlim.
_____ (1917), *Die Religion des Veda* (2ª ed.), Stuttgart.
_____ (1967), *Kleine Schriften*, herausgegeben von Klaus Janert, vol. 1.
OTTERLO, W. A. A. VAN (1944), "Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition", *Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, 7/3, 131-176.
PAGE, D. (1955), *Sappho and Alcaeus*, Oxford.
PARDO, F. P. (1984), "El pean de Macedonico a Apolo y a Asclepio, un nuevo hallazgo epigrafico", *Corolla Londiniensis* 4, 101-129.
PARKER, L. (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford.
PARKER, R. (1991), "The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns", *G&R* 38, 1-17.
_____ (1996), *Athenian Religion: A History*, Oxford.
_____ (1998), "Pleasing Thighs: Reciprocity in Greek religion", in C. Gill, N. Postlethwaite e R. Seaford (eds.) *Reciprocity in ancient Greece*, Exeter, 105-125.
_____ (2005a), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
_____ (2005b), "Law and Religion", in M. Gagarin e D. Cohen (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge, 61-81.
PEEK, W. (1980), *Attische Versinschriften*, Leipzig.
PERLMAN, P. J. (1995), "Invocatio and Imprecatio: the Hymn to the Greatest Kouros from Palaikastro and the Oath in Ancient Greece", *JHS* 115, 161-167.
PETERS, M. (1993), "Beiträge zur griechischen Etymologie", in L. Isebaert (ed.), *Miscellanea linguistica Graeco-Latina*, Namur, 85-113.
PFEIJFFER, I. L. (1999), *Three Aeginetan Odes*, Leiden.
PFISTER, F. (1924), "Epiphanie", in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supplementband IV, 277-323.
PINAULT, G.-J. (1994), "Le genre de l'éloge dans les hymnes védiques", in N. Balbir (ed.), *Genres littéraires en Inde*, Paris, 35-67.
_____ (1999-2000), "Le nom primitive de la rétribution rituelle en védique ancient", *Bulletin des Études Indiennes* 17-18, 427-476.
PÖHLMANN, E. (1970), *Denkmäler der altgriechischen Musik*, Nurembergue.
PORTER, H. N. (1949), "Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite", *AJP* 70, 249-272.
POWELL, J. U. (ed.) (1925), *Collectanea Alexandrina*, Oxford.
PRESTAGOSTINI, R. (1991), "Rito e letteratura negli inni 'dramatici' di Callimaco", in *AION* 13, *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991*, Roma, 253-263.
PULLEYN, S. (1997), *Prayer in Greek Religion*, Oxford.
RACE, W. H. (1982a), "Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns", *GRBS* 23, 5-14.
_____ (1982b), *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.

_____ (1990), *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta.
_____ (1992), "How Greek Poems Begin", *YCS* 29, 13-39.
_____ (2004), "Elements of Plot and the Formal Presentation in Pindar's *Olympian* 12", *CJ* 99, 373-394.
RADT, S. L. (1958), *Pindars zweiter und sechster Paian. Text, Scholien und Kommentar*, Amsterdã.
RENEHAN, R. (1969), "Conscious Ambiguity in Pindar and Bacchylides", *GRBS* 10, 217-228.
_____ (1982), "Aristotle as Lyric Poet: the Hermias Poem", *GRBS* 23, 251-274.
RENOU, L. (1928), "Les formes dites d'injonctif dans le Ṛgveda", in *Etrennes de linguistique E. Benveniste*, Paris, 53-89.
_____ (1939), "L'ambigüité du vocabulaire du Ṛgveda", *Journal Asiatique* 231, 161-235.
_____ (1942), *La poésie religieuse de l'Inde antique*, Paris.
_____ (1949), "Langue et réligion dans le *Ṛgveda*", *Die Sprache* 1, 11-17.
_____ (1952), *Grammaire de la langue védique*, Lyon.
_____ (1955-1969), *Études védiques et pāṇinéennes* [EVP], tomos I-V, VII-X, XII-XVII, Paris.
_____ (1958), *Études sur le vocabulaire du Ṛgveda*. Première série, Pondichéry.
_____ (1966), "Sur l'utilisation linguistique du Ṛgveda", *Bulletin de la Société Linguistique de Paris* 61, 1-12.
RICHARDSON, N. J. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.
RIJKSBARON, A. (2002), *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek: an Introduction* (3ª ed.), Chicago.
RISCH, E. (1962), "Der göttliche Schlaf bei Sappho. Bemerkungen zum Ostrakon der Medea Norsa", *MH* 19, 197-201.
ROHDICH, H. (1980), *Antigone. Beitrag einer Theorie des sophokleischen Helden*, Heidelberg.
ROUX, G. (1965), "Sur deux passages de l'Hymne homérique à Apollon", *REG* 77, 1-22.
RUDHARDT, J. (1978), "À propos de l'hymne homérique à Déméter", *MH* 35, 1-17.
_____ (1992), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique* (2ª ed.), Paris.
RUSSELL, D. A. e N. G. WILSON (eds.) (1981), *Menander Rhetor*, Oxford.
RUTHERFORD, I. (1994-1995), "Apollo in Ivy: the Tragic Paean", *Arion* 3.1, 112-135.
_____ (1997), "For the Aiginetans to Aiakos a Prosodion": an Unnoticed Title at Pindar, *Paean* 6, 123, and its Significance for the Poem", *ZPE* 118, 1-21.
_____ (2001), *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
_____ (2004), "χορὸς ἐκ τῆσδε τῆς πόλεως (Xen. *Mem*. 3.3.12): Song-Dance and State-Pilgrimage at Athens", in P. Murray e P. Wilson (eds.), *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford, 67-90.
SANSONE, D. (1984), "On Hendiadys in Greek", *Glotta* 62, 16-25.
SCHACHTER, A. (1981), *Cults of Beotia*, suplemento 38 do *BICS* (vol. 1), Londres.
SCHAEFFER, C. (1994), *Das Intensivum im Vedischen*, Göttingen.

SCHEID-TISSINIER, E. (2000), "Recevoir des dieux, donner aux dieux. Aspects de la relation avec le divin dans la poésie grecque archaïque", *Revue de Philologie* 74, 199-230.
SCHLERATH, B. (1960), *Das Königtum im Rig- und Atharvaveda*, Wiesbaden.
_____ (1974), "Gedanke, Wort und Werk im Veda und im Avesta", in *Antiquitates Indogermanicae. Gedenkschrift für Hermann Gündert*, Innsbruck.
_____ (1985), "Beobachtungen zum Wortfeld 'singen, preisen, rufen, verkunden' im Rigveda", *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 44, 191-214.
SCHMID, W. P. (1968), "Die Wurzel *vī-* im Ṛgveda", in *Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou*, Paris, 613-624.
SCHMIDT, D. A. (1990), "Bacchylides 17 – Paean or Dithyramb?", *Hermes* 118, 18-31.
SCHMIDT, H.-P. (1968a), *Bṛhaspati und Indra. Untersuchungen zur vedischen Mythologie und Kulturgeschichte*, Wiesbaden.
_____ (1968b), "Die Komposition von Yasna 49", in J.C. Heesterman, H.Shokker e V.I. Subramoniam (eds.) *Pratidānam: Indian, Iranian, and Indo-European Studies Presented to Franciscus Bernardus Jacobus Kuiper on his 60th Birthday*, Haia/Paris, 170-192.
_____ (1974), "Associative Technique and Symmetrical Structure in the Composition of *Yasna* 47", in R. Frye (ed.), *Neue Methodologie in der Iranistik*, Wiesbaden, 306-352.
_____ (1985), *Form and Meaning of Yasna 33*, New Haven.
SCHMIEL, R. (1987), "Callimachus' *Hymn to Delos*: Structure and Theme", *Mnemosyne* 40, 45-55.
SCHMITT, R. (1967), *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden.
_____ (1970), *Die Nominalbildung in den Dichtungen des Kallimachos von Kyrene. Ein Beitrag zur Stellung seines Wortschatzes innerhalb des Griechischen*, Wiesbaden.
SCHRÖDER, S. (1999), *Geschichte und Theorie der Gattung Paian*, Leipzig/Stuttgart.
_____ (2000), "Das Lied des Bakchylides von der Fahrt des Theseus nach Kreta (C. 17 M.) und das Problem seiner Gattung", *RhM* 143, 128-160.
SCHWABL, H. (1963), "Aufbau und Struktur des Proömions des hesiodischen Theogonie", *Hermes* 91, 385-415.
_____ (1966), *Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse*, Viena.
_____ (1969), "Der homerische Hymnus auf Pan", *WS* 3, 5-14.
SCHWARTZ, M. (1998), "The Ties that Bind: on the Form and Content of Zarathustra's Mysticism", in F. Vajifdar (ed.), *New Approaches to the Interpretation of the Gāthās. Proceedings of the First Gāthā Colloquium Held in Croydon, England (5th-7th November 1993) under the Auspices of the World Zoroastrian Organization*, Londres, 127-197.
SCULLION, S. (1994), "Olympian and Chthonic", *CA* 13, 75-119.
_____ (1998), "Dionysos and Katharsis in *Antigone*", *CA* 17, 96-122.
_____ (2000), "Heroic and Chthonian Sacrifice: New Evidence from Selinous", *ZPE* 132, 163-171.

_____ (2002), "'Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual", *CQ* 52, 102-137.
SEAFORD, R. (1994), *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
SEGAL, C. (1981), *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass.
SENS, A. (1997), *Theocritus: Dioscuri (Idyll 22). Introduction, Text, and Commentary*, Göttingen.
SICKING, C. M. J. (1991), "The Distribution of Aorist and Present in Greek", *Glotta* 69, 14-43/154-170.
SIMONDON, M. (1982), *La Mémoire et l'oubli dans la poésie grecque jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Paris.
SLATER, W. J. (1969a), *Lexicon to Pindar*, Berlim.
_____ (1969b), "Futures in Pindar", *CQ* 19, 86-94.
SLINGS, S. R. (1997), "Figures of Speech and their Lookalikes: Two Further Exercises in the Pragmatics of the Greek Sentence", in E.J. Bakker (ed.), *Grammar as Interpretation. Greek Literature in its Linguistic Contexts*, Leiden/Nova York/Colônia, 169-214.
SMYTH, H. W. (1900), *Greek Melic Poets*, Londres.
_____ (1920), *Greek Grammar*, Cambridge, Mass.
SNELL, B. (1980), *Die Entdeckung des Geistes* (3ª ed.), Hamburgo.
SOURVINOU-INWOOD, C. (1987), "Myth as History: The Previous Owners of the Delphic Oracle", in J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres, 215-241.
_____ (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham/Oxford.
SOWA, C. A. (1984), *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago.
SPITZER, L. (1970), "L'effet de sourdine dans le style classique: Racine", in L. Spitzer, *Études de style*, Paris, 208-335.
STAROBINSKI, J. (1971), *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris.
STEHLE, E. (2004), "Choral Prayers in Greek Tragedy: Euphemia or Aischrologia?", in P. Murray and P. Wilson (eds.), *Music and the Muses*, Oxford, 121-155.
STROHM, H. (1944), *TYCHE: Zur Schicksalauffassung bei Pindar und den frühgriechischen Dichtern*, Stuttgart.
SVENBRO, J. (1988), "Il taglio della poesia: Note sulle origini sacrificali della poetica greca", in C. Grottanelli e N.F. Parisi (eds.), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma/Bari, 231-252.
TARAGNA, S. N. (1979), "Lingua e stile dell'inno tragico in Sofocle, *Ant.* 1115-1152", *RFIC* 107, 131-141.
THALMANN, W. G. (1984), *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore.
THIEME, P. (1949), *Untersuchungen zur Wortkunde und Auslegung des Rigveda*. Halle/Saale.
_____ (1952), "Bráhman", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 102, 91-129 (= 1971, 100-138).

_____ (1964), *Gedichte aus dem Rig-Veda. Aus dem Sanskrit übertragen und erläutert*, Stuttgart.
_____ (1968) "Vorzarathrustisches bei den Zarathustriern und bei Zarathustra", in R. Schmitt (ed.), *Indogermanische Dichtersprache*, Darmstadt, 204-41 (publicado originalmente em *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 107, 67-96.
_____ (1971), *Kleine Schriften* (ed. Georg Buddruss), Wiesbaden.
THOMPSON, G. (1997), "The Brahmodya and Vedic Discourse", *Journal of the American Oriental Society* 117, 13-37.
THOMSON, K. (2001), "The Meaning and Language of the Rigvedic *grā́van* as a Case Test", *Journal of Indo-European Studies* 29, 295-349.
THUMMER, E. (1957), *Die Religiosität Pindars*, Innsbruck.
TICHY, E. (1994), "Indoiranische Hymnen", in W. Burkert e F. Stolz (eds.), *Hymnen der alten Welt im Kulturvergleich*, Göttingen, 79-95.
TOPOROV, V. N. (1981), "Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik", *Poetica* 13, 189-251.
TRACY, S. V. (1975), "Notes on the Pythais Inscription", *BCH* 99, 185-218.
TZAMALI, E. (1997), "Positive Aussage plus negierte Gegenaussage im Griechischen. Teil I: ältere griechische Dichtung", *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 57, 129-167.
UKLEJA, K. (2005), *Der Delos-Hymnus des Kallimachos innerhalb seines Hymnensextetts*, Orbis Antiquus 39, Münster.
USENER, H. (1903), *Dreiheit: ein Versuch mythologischer Zahlenlehre*, Bonn (reimpr. Hildesheim, 1966).
VAMVOURI, M. (1998), "Fiction poétique et réalité historique à propos du *Péan* de Liménios", *Gaia* 3, 37-57.
_____ (2004), *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigrafiques*, Liège.
VAN DER BEN, N. (1986), "*Hymn to Aphrodite* 36-291. Notes on the *pars epica* of the *Homeric Hymn to Aphrodite*", *Mnemosyne* 39, 1-41.
VAN NOOTEN, B. A. e G. B. HOLLAND (eds.) (1994), *Rig Veda: A Metrically Restored Text with an Introduction and Notes*, Harvard Oriental Series, vol. 50, Cambridge, Mass.
VERDENIUS, W. J. (1960), "L'association des idées comme principe de composition dans Homère, Hésiode, Théognis", *REG* 73, 345-361.
_____ (1972), "Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*", *Mnemosyne* 25, 225-260.
_____ (1979), "Pindar's Fourteenth Olympian Ode. A Commentary", *Mnemosyne* 32, 12-38.
_____ (1987) *Commentaries on Pindar I*, Leiden.
VERNANT, J.-P. (1965), "Hestia-Hermès: Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs", in J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris, 124-184.
VICAIRE, P. (1968), "Place et figure de Dionysos dans la tragédie de Sophocle", *REG* 81, 351-371.

WACHTER, R. (1998), "Griechisch χαῖρε: Vorgeschichte eines Grusswortes", *MH* 55, 65-75.
_____ (2004), "Χαῖρε καὶ πίει εὖ (*AVI* 2)", in J.H.W. Penney (ed.), *Indo-European Perspectives: Studies in Honour of Anna Morpurgo Davies*, Oxford, 300-322.
WACKERNAGEL, J. (1920-1924), *Vorlesungen über Syntax* (2 vols.), Basiléia.
_____ e A. D. DEBRUNNER (1896-1957), *Altindische Grammatik* (3 vols.), Göttingen.
WAGMAN, R. (1995), *Inni di Epidauro*, Pisa.
WALCOT, P. (1957), "The Problem of the Proemium of Hesiod's *Theogony*", *SO* 33, 37-47.
_____ (1966), *Hesiod and the Near East*, Cardiff.
WATKINS, C. (1995), *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford.
_____ (2002a), "ΕΠΕΩΝ ΘΕΣΙΣ. Poetic Grammar: Word Order and Metrical Structure in the Odes of Pindar", in H. Hettrich e J.-S. Kim (eds.), *Indogermanische Syntax: Fragen und Perspektiven*, Wiesbaden, 319-337.
_____ (2002b), "Pindar's Rigveda", *Journal of the American Oriental Society* 122, 432-435.
WEES, H. VAN (1998), "The Law of Gratitude: Reciprocity in Anthropological Theory", in C. Gill, N. Postlethwaite e R. Seaford (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford, 13-49.
WEISS, M. (1998), "Erotica: On the Prehistory of Greek Desire", *HSCP* 98, 31-61.
WEST, M. L. (1965), "The Dictaean Hymn to the Kouros", *JHS* 85, 149-159.
_____ (1966), *Hesiod, Theogony*, Oxford.
_____ (1970), "The Eighth Homeric Hymn and Proclus", *CQ* 20, 300-304.
_____ (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlim.
_____ (1975), "Cynaethus Hymn to Apollo", *CQ* 25, 161-170.
_____ (1978), *Hesiod, Works and Days*, Oxford.
_____ (1982), *Greek Metre*, Oxford.
_____ (1988), "The Rise of Greek Epic", *JHS* 108, 151-172.
_____ (1989), "An Unrecognized Injunctive Usage in Greek", *Glotta* 67, 135-138.
_____ (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.
_____ (1999), "The Invention of Homer", *CQ* 49, 364-382.
_____ (2003), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*, Cambridge, Mass.
_____ (2007), *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford.
WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON. (1859), *Herakles. Euripides*, Bad Homburg.
_____ (1886), *Isyllos von Epidauros*, Berlim.
_____ (1893), *Aristoteles und Athen* (vol. 2), Berlim.
_____ (1916), *Die Ilias und Homer*, Berlim.
_____ (1921), *Griechische Verskunst*, Berlim.
WILDEN, E. (2000), *Der Kreislauf der Opfergaben im Veda*, Stuttgart.
WILLCOCK, M. M. (1995), *Pindar – Victory Odes: Olympians 2, 7 and 11, Nemean 4, Isthmians 3, 4 and 7*, Cambridge.
WILLI, A. (2006), "Unholy Diseases, or why Agamemnon and Tuthaliya should not have offended the gods", in D. Kölligan e R. Sen (eds.), *Oxford University Working Papers in Linguistics, Philology & Phonetics* 11, 190-206.

WILLIAMS, F. (1978), *Callimachus, Hymn to Apollo*, Oxford.
WÜNSCH, R. (1916), "Hymnos" in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band IX, 140-183.
ZERDIN, J. (2002), "The 'iterative-intensives' in -σκον", in I.J. Hartmann e A. Willi (eds.), *Oxford University Working Papers in Linguistics, Philology & Phonetics* 7, 103-130.