



Canções-preces na poesia mélica grega arcaica

Prayer-songs in archaic Greek melic poetry

Raphael Quinteiro Reishtatter¹

e-mail: raphael.reishtatter@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9851-5322>

Giuliana Ragusa²

e-mail: gragusa@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4978-3451>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.32363>

RESUMO: O presente artigo visa a comentar um conjunto de canções gregas arcaicas, de poetas abarcados nos séculos VII-V a.C., cuja fundamental característica é o endereçamento de súplica e elogio a um deus, comumente chamadas de canções-preces. Em diálogo com a prática de oferecer hinos e preces como elemento de culto aos deuses, essas composições são a expressão poética da interlocução entre os mundos mortal e divino. O *corpus* ora contemplado é composto por 21 fragmentos de 7 diferentes poetas do gênero, a mélica, e cada canção é estudada sob três aspectos articulados: forma, porque é a forma que distingue a canção-prece das demais composições mélicas; linguagem, porque se trata de análise de poesia; e, enfim, religião, porque as canções-preces estão em constante diálogo com o mito e o culto ao divino.

PALAVRAS-CHAVE: canção-prece; hino; prece; mélica grega arcaica e tardo-arcaica

ABSTRACT: This article aims at commenting a group of archaic Greek songs (7th-5th centuries BCE), which presents as its fundamental characteristic the address of prayer and praise to a god, and are thus usually known as prayer-songs. Closely related to the practice of offering hymns and prayers as an element of cult to the gods, these compositions are the poetic expression of communication between mortal and divine worlds. The *corpus* herein studied presents 21 fragments from 7 different poets of the genre, melic poetry, and each of its songs is commented in view of three articulated aspects: form, because it distinguishes prayer-songs from other melic compositions; language, because we are dealing with poetry; and, finally, religion, because prayer-songs are in constant dialogue with myth and the cult of the divine.

KEYWORDS: prayer-song; hymn; prayer; archaic and late archaic Greek melic poetry

¹ Graduando em Letras-Grego na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

² Professora Livre-Docente de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



No conjunto variado de formas, temas e linguagem de um dos gêneros proeminentes da poesia grega antiga, a mélica, a canção para *performance* acompanhada pela lira, em canto solo ou coral e, neste caso, com dança –, representada nas canções dos *ennéa lyrikoí*³, os “nove líricos” mais admirados pelos antigos, situados entre o final de 620 a.C. e os anos de 440 a.C., destaca-se a prece, forma discursiva que desde a *Iliada* (c. 750 a.C.) se faz presente, e se acha em praticamente todos os gêneros poéticos. Dela nos ocupamos aqui, em comentário analítico de canções-preces reunidas em um *corpus* de 21 fragmentos de 7 poetas mélicos distintos, espalhados no tempo-espaço gregos. O termo “fragmento” aponta para o estado precário de preservação das canções que sobreviveram graças às suas citações em geral parciais nas obras de pensadores antigos – fontes de transmissão indireta – e/ou a papiros, manuscritos e objetos (cerâmicas, pedras) – fontes de transmissão direta –, materiais destinados a gravá-las. Tal condição tem, é claro, implicações importantes do ponto de vista metodológico, exigindo o estudo de edições, fontes e um olhar aberto aos elementos da tradição poética e de outras dimensões que os possam iluminar. Quando completos ou quase – e poucos o são –, os fragmentos permitem mais vertical análise de seus elementos constitutivos. O mesmo não vale para aqueles que apresentam grandes lacunas, e, portanto, exigem uma abordagem mais cautelosa e um olhar mais limitado e horizontal.

Ressaltamos, portanto, desde já, que o equilíbrio na distribuição dos comentários dedicados à mélica – e diga-se, à elegia e ao jambo arcaicos, também fragmentariamente preservados – não é possível, o que de modo algum justifica a exclusão de composições menos legíveis, dado que podem, a despeito disso, apoiar a análise como um todo, confirmando a reiteração de elementos importantes à consideração das canções-prece. E isso vale para casos mais agudos de precariedade textual, com relação aos quais o objetivo passa então a ser a busca por indícios e hipóteses, e não muito mais do que isso.

Pois bem. Em se tratando das canções-preces, podemos visualizar com nitidez a combinação poesia e religião que é própria de um mundo em que a vida cotidiana, a vida política, a vida cultural, a vida cultural, estão todas imbricadas e entrelaçadas de tal maneira que não se coloca a separação dessas dimensões umas das outras. É certo, porém, que o material em que analisamos tal imbricação pode levar a visões diferentes de um mesmo problema, como observa Depew (1997, pp. 229-230), ao focar a prece com base em fontes não-poéticas, mas da cultura material grega, em que percebe em sua função e forma “elementos inseparáveis da ocasião de sua vocalização”, relativos ao local, ao

³ Assim é referido o cânone dos nove mélicos editados tardiamente em Alexandria, na Biblioteca, sobretudo pelo erudito Aristófanes de Bizâncio (c. 275-185 a.C.). Ver Most (1982, pp. 78-81), Gerber (1997, pp. 1-10) e Budelmann (2009, pp. 1-18), Ragusa (2010, pp. 26-29; 2013, 11-12 e 28-33).

modo e à natureza do culto. A preocupação com tais elementos será, portanto, essencial ao estudo da prece em tais bases, diversamente do que se dá nos estudos de preces preservadas em fontes poéticas que, avalia Depew (*id.*, *ibid.*), centram-se “em considerações de forma e estrutura”, as quais se pautam por práticas tradicionais.

De fato, nas fontes de natureza poética, o que temos é a linguagem, é o discurso que, na Grécia predominantemente oral da era arcaica (c. 800–480 a.C.) à primeira metade da era clássica (c. 480–323 a.C.), mundo da “cultura da canção”⁴, a composição é genérica, isto é, baseada nas práticas tradicionais dos gêneros de poesia, estes entendidos, segundo Carey (2009, p. 22), “como tendências firmadas o suficiente para permitir que afinidades e influências sejam discerníveis”, gerando “expectativas na audiência” que os poetas podem, dentro da flexibilidade que lhes é própria, retrabalhar. Aquelas práticas orientam, ainda, o tratamento de certos temas, para os quais linguagem e imagens são consolidados, e de certas formas, como a da prece, com seus elementos constantes identificando-a em meio aos gêneros pelos quais se elabora e se distribui. Elementos que, ademais, fazem-se presentes pela lógica que embasa a interlocução entre um mortal e uma divindade na situação da prece, e que advém da concepção sobre os deuses e seu mundo divino.

Ao abordar a prece em seu estudo, Gould (2002, p. 14) afirma: “Não havia um ‘livro de prece’ na antiguidade clássica e não temos textos litúrgicos, mas a literatura grega está plena de preces e, a partir delas, temos uma clara ideia do modelo linguístico e conceitual nos termos em que os homens se endereçavam à divindade”. Analisando a prece de Crises a Apolo na *Ilíada* (I, vv. 37–42), que adiante citaremos, Kirk (2004, p. 57) descreve o “padrão religioso regular” da prece: a “listagem inicial dos títulos e associações geográficas do deus”, com a qual é identificado, algo essencial no politeísmo grego; “as reivindicações especiais ao favor do deus”, com a qual o mortal busca estabelecer um elo e uma relação de reciprocidade; “e finalmente, de modo bem sucinto, o próprio pedido”. Gould (*id.*, pp. 14–15), que se vale do mesmo exemplo e observa os elementos constitutivos essenciais que Kirk descreve, ressalta a importância da noção de *kháris* na base da formulação tal como se dá, que suscita o sentido de obrigação e sentimento de gratidão, os quais também “fazem sentido nas relações entre os homens” (p. 15), conclui o estudioso.

Falemos, pois, das canções-preces da mélica arcaica, um tipo de composição que, endereçada à divindade escolhida, estabelece com ela(s) interlocução direta. Formatada em hinos e preces, elabora-se como diálogo em que o próprio discurso de quem faz a prece configura-se como oferta destinada a tornar propícios os ouvidos do destinatário, em busca do atendimento do pedido feito, da *kháris* (“reciprocidade”, χάρις) divina. O apuro estético-formal dessas composições está, pois, colocado em função do deus e de seu elogio e prazer – sobretudo no caso dos hinos, enfatiza Furley (2007, p. 119),

⁴ Expressão sintética usada por Herington (1985, p. 3), que discorre detidamente sobre a poesia num mundo em que só existe de fato como “uma *performance* ao vivo, diante de seres humanos vivos, sob o sol” (p. 57).

concebido como presente à deidade, engendrado como tal por suas “palavras, música, passos de dança e beleza de seus *performers*, para agradar o ouvido e os olhos do deus”. A partir de comentários acerca da forma, do conteúdo e da linguagem, vamos percorrer o *corpus* de 21 fragmentos mélicos arcaicos, refletindo, na medida do possível e nos limites deste artigo, sobre suas relações com tradições míticas e práticas culturais, e contemplando na escolha das canções-preces algumas menos enfocadas entre nós, as já mais estudadas ficando em nosso horizonte, tais como o “Hino a Afrodite” (Fr. 1 Voigt) e a “Ode do óstraco” (Fr. 2 Voigt) de Safo⁵.

A seguir, estão relacionados os fragmentos do *corpus* em suas edições de autoridade, organizados de acordo com as divindades às quais são endereçados:

Afrodite	Safo: Frs. 33, 86 Voigt (1971)
Apolo	Alceu: Fr. 307a Voigt; Álcman: Fr. S1 Davies (1991); Simônides: Fr. 519 Page (1962); Terpandro: Fr. 1 Bergk (1843)
Ártemis	Anacreonte: Fr. 348 Page
Deméter e Perséfone	Laso: Fr. 702 Page
Graças	Safo: Frs. 53, 128 Voigt
Hera	Álcman: Fr. 60 Davies; Safo: Fr. 17 Voigt
Musas	Álcman: Frs. 5 (fr. 2, col. iii), 8, 28 Davies; Safo: Fr. 127 Voigt
Ninfas	Alceu: Fr. 343 Voigt
Zeus	Alceu: Fr. 69 Voigt; Anacreonte: Fr. 423 Page; Terpandro: Fr. 698 Page
Múltiplos deuses	Alceu: Fr. 129 Voigt

Prece, hino, mélica

Antes de avançarmos aos comentários e traduções do *corpus*, valem algumas palavras sobre o papel de preces e hinos na vida dos gregos antigos, suas semelhanças e diferenças formais e funcionais, a fim de contextualizar as tradições religiosas e poéticas com as quais essas canções-preces dialogam.

Talvez a principal característica das práticas religiosas do mundo grego seja o caráter público do culto aos deuses. Durante os procedimentos rituais, o grupo de indivíduos busca chamar para si a atenção dos deuses. Burkert (1985, p. 73) afirma: “Libação, sacrifício, ofertas de primeira colheita – esses são os atos que definem reverência. Todavia, cada uma dessas ações deve ser acompanhada

⁵ Traduzidos, comentados e detidamente analisados por Ragusa (2005, pp. 193-232, 261-337; 2013, pp. 100-108), com indicação da volumosa bibliografia crítica. O Fr. 1 também é objeto de detida análise em Andrade (2019, pp. 75-139).

pela palavra certa”⁶. Por “palavra certa”, entende-se prece e hino, compostos e executados de maneira apropriada. Furley (2007, p. 118) observa que a maneira mais simples de definir preces e hinos é esta: “[...] são esforços de homens e mulheres para se comunicarem com deuses por meio da voz”. A definição é útil para deixar claro por que os termos são intercambiáveis em contextos de menor precisão vocabular: ambos se referem a meios de estabelecer contato entre os mundos mortal e divino em circunstâncias culturais.

Portanto, a voz entoada cumpre papel fundamental entre os procedimentos: é preciso (1) estabelecer a comunicação com o deus, (2) conquistar sua benevolência e (3) mantê-lo entretido: “[...] toda a estratégia por trás de composições e *performances* hínicas se dava para atrair a atenção da divindade endereçada de modo favorável”, afirma Furley (1995, p. 32). Tanto preces quanto hinos cumprem essas funções, mas com ênfases distintas. Espera-se que, em uma prece, o enfoque esteja no pedido. Não é à toa que *eukhḗ* (εὐχή), palavra que a designa, possa também se referir a desejo, aspiração. Ademais, Burkert (*id.*, *ibid.*) menciona a forte relação entre *litai* (λιταί) e *thysiai* (θυσίαι), respectivamente, entre “súplicas” e “sacrifícios”. Preces são a parte verbal de um processo que inclui local, ocasião, sacrifício e libação como elementos constitutivos que visam à anuência divina. Comparativamente, hinos se preocupam com a celebração, com a demonstração de reverência por parte da comunidade: “[...] hinos [...] não são preces, mas são, como sacrifícios e libações, oferendas a um deus” (Depew, 2000, p. 63).

A maneira como os gregos dirigem súplica e elogio aos deuses segue um padrão tradicional, com exemplos em todos os gêneros, da epopeia à tragédia. Na *Iliada* (I, vv. 37-42), após ser insultado por Agamêmnon, chefe dos aqueus em Troia, que recusa o resgate solicitado, mediante a devida compensação, pela filha Criseida, capturada como espólio de guerra, o velho sacerdote de Apolo, Crises, profere uma prece ao deus, a qual enfim citamos:

κλυθί μεν ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας
Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις,
Σμινθεῦ εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,
ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πύονα μηρί' ἔκηα
ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλωρ:
τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.⁷

Ouve-me, Arco-Prateado, tu que zelas por Crises
e pela numinosa Cila e reges Tênedos com poder.
Esminteu: se te agradei ao cobrir tua morada

⁶ Tradução de nossa autoria, assim como todas as demais, salvo quando indicado o contrário.

⁷ West (1998).

ou se uma vez te queimei gordas coxas
de touros e cabras, realiza-me esta vontade:
com tuas setas paguem os dânaos pelo meu choro⁸.

Observemos as etapas da prece e suas funções retóricas. Em primeiro lugar, a identificação e invocação do deus: “Arco-Prateado” (v. 37), “tu que zelas por Crises” (v. 37); na sequência, a parte intermediária funciona como um atestado de piedade, na qual o suplicante precisa convencer o deus de que é digno, geralmente recorrendo ao passado e demonstrando ser um sujeito pio: “se te agradei ao cobrir tua morada” (v. 39), “ou se uma vez te queimei gordas coxas / de touros e cabras” (vv. 40-1); e enfim, o imperativo, dirigindo-se ao deus na 2ª pessoa e sempre contendo o sentido de súplica: “realiza-me esta vontade” (v. 41), “com tuas setas paguem os dânaos pelo meu choro” (v. 42).

Vejamos mais um exemplo. Diante da peste que aflige Tebas, o coro trágico em *Édipo rei* (vv. 159-166), de Sófocles (século V a.C.), canta:

πρῶτα σὲ κεκλόμενος, θύγατερ Διός,
ἄμβροτ' Ἀθάνα
γαιάοχόν τ' ἀδελφεὰν
Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον
εὐκλέα θάσσει,
καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον, ἰὼ
τρισοὶ ἀλεξιμοροὶ προφάνητέ μοι,
εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὑπερ
ὀρνυμένας πόλει
ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πήματος,
ἔλθετε καὶ νῦν.

Conclamo-te primeiro, filha de Zeus,
Atena imortal,
e tua irmã terratenente,
Ártemis, assentada no ínclito trono
cíclico da praça,
e Febo sagitário, eia,
mostrai-vos a mim, tríade mortífuga:
se outrora, quando desastre precedente
se atirava sobre a cidade,
eliminastes a flama do flagelo,
vinde também agora!⁹

⁸ Tradução: Werner (2018).

⁹ Tradução: Oliveira (2015), com texto grego de Bollack (1990).

Aqui se nota a mesma estrutura geral da prece de Crises e se constata que uma prece pode ser feita, a mesma, a mais de um deus. Começa-se invocando os deuses, com seus nomes acompanhados de epítetos (150-162); em seguida, um trecho narrativo, atestando que aquilo que será pedido já foi realizado no passado (vv. 165-6); e, finalmente, o imperativo pedindo pela presença divina (v. 167). São, portanto, três as etapas que compõem a prece/hino: invocação, narração e pedido.

Ora, o propósito de um hino é o deleite do deus, uma vez que sua função é de oferta; o hino, diz Furley (2007, p. 119), era um presente, “algo belo”. Isso nos permite afirmar que, em geral, os hinos tendem a ser, como aqui já frisamos trazendo essa fala do estudioso, mais esteticamente elaborados se comparados a uma prece, sobretudo no que diz respeito à etapa intermediária do discurso, na composição, e à *performance*, na sua realização. A esse propósito, Furley e Bremer (2001, p. 3) comentam:

Hinos compartilham muitos dos elementos composicionais característicos das preces: há o mesmo endereçamento direto da deidade, o mesmo gesto de súplica e com frequência o mesmo pedido expresso por ajuda ou proteção. Uma diferença pode existir ao considerar ambos os elementos composicionais das duas formas e suas diferentes funções culturais. Formalmente, um hino tende a ser um produto artístico mais bem-acabado do que uma prece, tanto em termos de articulação discursiva e narrativa, quanto em termos de *performance*.

Assim sendo, quanto aos exemplos anteriores, seriam as palavras de Crises uma prece, e o canto coral de *Édipo rei*, um hino? No primeiro caso, a resposta positiva parece sólida: o pedido do sacerdote de Apolo é claro e sua elaboração, sucinta e objetiva. No segundo, porém, há controvérsias: embora o canto e a dança – papel do coro trágico – sejam próprios dos hinos, porque agregam à grandiosidade da *performance*, o pedido pela presença dos deuses, dado o contexto da ruína de Tebas, é também um apelo, sucinto e objetivo, pela proteção da cidade.

Determinar categoricamente se uma canção é hino ou prece parece, pois, tarefa despropositada. Embora as formas já fossem nítidas em suas práticas em Homero, como vimos na prece de Crises, não há tratado poético que normatize a composição na Grécia arcaica, e nem poderia haver, com a escrita em processo de difusão e a prosa ainda por emergir. Isso, porém, decerto não impede que haja consciência dos gêneros – que pensamos como sugere Carey (2009, p. 22), em citação anteriormente feita –, das formas, da linguagem e de suas tradições, como bem argumenta com detalhe e vagar o conhecido artigo de Rossi (1971, pp. 69-94) a respeito. Tendências e práticas recorrentes estão na base da poesia de tradição oral na “cultura da canção” grega, e são continuamente aproveitadas, recortadas e mesmo algo refrescadas pelos poetas que delas se valem. Mais do que categorizar as canções do *corpus*, o que pretendemos é apontar seus aspectos hínicos, os traços típicos de uma prece e a presença ou ausência de elementos culturais, quando verificáveis.

Há uma ressalva a fazer quanto à diferença entre hinos cultuais, com os quais as canções-preces estabelecem diálogo, e o *corpus* de poesia hexamétrica conhecido como *Hinos homéricos*, os quais, compostos em dicção épico-homérica, têm como propósito provável funcionar como proêmio à apresentação de poesia épica¹⁰. Ambos os conjuntos dos hinos cultuais e dos *Hinos homéricos* têm o deus como tema e, em certa medida, buscam honrá-lo com a *performance*, mas enquanto aquele grupo canta diretamente aos deuses, este canta sobre eles. Os desdobramentos do termo *hýmnos* (ῥυμος) explicam o porquê de gêneros distintos serem chamados pelo mesmo nome. Sua acepção mais neutra se refere à “canção”, mas Pulleyn (1997, pp. 43-4) e Depew (2000, p. 69) mencionam, em seus respectivos estudos, outros três usos: qualquer composição em hexâmetro; qualquer canção dirigida a um deus; e um tipo específico de canção dirigida a um deus.

Vimos que odes dedicadas às deidades, como oferta ou como súplica, encontram exemplos por toda a poesia grega, da epopeia à tragédia. Todavia, só deixam de ser imitação, representação narrativa de uma realidade cultural, na mélica – termo derivado de *mélōs* (“membro, frase musical, canção”, μέλος) – que é o gênero poético arcaico definido sobretudo, mas não somente, pela ocasião e *performance*, e pela função pragmática que exercem suas espécies variadas: o epitalâmio, canção de casamento; o treno, canção ligada à cerimônia fúnebre; o epinício, que celebra vitórias atléticas conquistadas nos Jogos, entre outros. A canção-prece, no entanto, é uma categoria ampla que, por si só, não indica evento ou circunstância. Com efeito, abrange toda canção que, como vimos, é composta na forma tradicional de hinos e preces, seja para cumprir função cultural, seja para estabelecer intertexto que amplie o caráter poético em alguma medida.

Esclarecido o contexto, passamos ao comentário do *corpus*.

Comentário analítico do *corpus*

1. Para Afrodite

1.1 Safo (c. 630-580 a.C.), Fr. 33 Voigt

αἶθ' ἔγω, χρυσοστέφαν' Ἀφρόδιτα,
τόνδε τὸν πάλον <.....> λαχοίην

se eu ao menos, ó auricoroada Afrodite
este quinhão ... obtivesse ...¹¹

¹⁰ Ver Smyth (1900, xxvii).

¹¹ Todas as traduções dos fragmentos do *corpus* são de nossa autoria.

Citado por fonte de transmissão indireta para ilustrar o uso de *aítthe* como expressão de desejo (“se ao menos”, v. 1), o fragmento é um protótipo de súplica, próprio dos exemplos em gramáticas. Assim, a construção *aíth’ [...] lakhoíen* (vv. 1-2), com a forma verbal no vocativo volitivo, caracteriza um pedido endereçado ao divino – traço fundamental de uma prece. Nada garante, porém, que esses versos sejam de fato parte de uma canção-prece, porque a poesia antiga não segue fórmulas rígidas. As formas e os subgêneros mélicos, embora encontrem na tradição uma referência para a composição, também são abertos à inovação e ao diálogo no interior da tradição poética – a flexibilidade que Carey (2009, p. 22) sublinha, na sua compreensão dos gêneros poéticos na Grécia arcaica.

O epíteto a Afrodite (v. 1), *khryostéphanos*, no vocativo, é parte da expressão que clama pela deusa. A coroa ou a guirlanda que adorna, corando-a, a cabeça e o ouro são marcadores comuns do estatuto de divindade, mas para ela, a imagem de adornos reluzentes também destaca sua característica mais célebre: a beleza. A deusa é, afinal, na tradição épico-homérica, a única dita “áurea”, pura e simplesmente, desde a *Iliada* (III, v. 64)¹².

1.2 Safo, Fr. 86 Voigt

]·ακάλα·[
] αἰγίοχω λα[
]. Κυθήρη’ εὐχομ[
]ον ἔχοισα θυμο[v
κλ]ῦθί μ’ ἄρας αἶ π[οτα κἀτέρωτα
]ας προλίποισα κ[
]. πεδ’ ἔμαν ἰώ[
].v χαλέπαι·[

... porta-égide ...
... ó Citereia ... eu rogo ...
... com o coração ...
... ouve tu minhas preces, se outrora
... ao abandonar ...
... junto a mim ...
... difíceis ...

O vocativo *Kythérē’* (v. 3) – designação comum de Afrodite –, e o verbo *eukhom-* (provavelmente *eúkhomai*, “eu rogo”, v. 3), são os primeiros indícios de uma canção-prece. A expressão condicional *αἶ π[οτα κἀτέρωτα]* (“se outrora”), suplementada ao verso 5 do Fr. 86 com base no verso 5 do Fr. 1 da poeta, introduziria uma narrativa para estabelecimento de vínculos pregressos entre

¹² Ver a respeito Boedeker (1974, pp. 22-3, 26, 29), e Ragusa (2005, p. 179-185), que estuda a imagem áurea de Afrodite justamente a partir do epíteto do Fr. 33, *khryostéphanos*.

suplicante e deidade, e provas de piedade. Antecedendo a expressão, aceita na edição de autoridade adotada (Voigt, 1971), a oração imperativa [kl]y̅thí m'áras (“ouve minhas preces”), além de típica na interlocução com os deuses em preces, emprega o vocábulo *ará*, que “significa prece e voto, mas ao mesmo tempo maldição” (Burkert 1985, p. 73). Está, pois, expressa no vocabulário da canção a dupla possibilidade de se pedir pelo favor ou pela destruição.

No mundo grego, “o sucesso e a honra de alguém estão na maior parte das vezes inextricavelmente ligados à humilhação e destruição de um outro” (Burkert, *id.*, *ibid.*). Ao se levar em conta a ideia do desejo representada por Afrodite, muito elaborado pelos poemas sáficos e pela tradição poética grega de maneira geral, que vê *éros* como uma doença de mente e corpo, e a sedução, como uma maneira de enganar e subjugar o outro, então toda prece que roga pelo favor no campo do erotismo é, também, uma maldição ao sujeito desejado.

2. Para Apolo

2.1 Alceu (c. 630–580 a.C.), Fr. 307(a) Voigt

Ἔναξ Ἄπολλον, παῖ μέγᾳλω Δίος

Ó senhor Apolo, filho do grande Zeus

O verso é um vocativo típico: o deus está nomeado e tem sua descendência marcada. Caberia aqui a mesma observação feita em relação a Safo, Fr. 33 (acima, 1.1): não há garantias de que o fragmento seja parte de uma canção-prece. Todavia, Burkert (1985, p. 146), referindo-se a um testemunho tardio do retórico Himério (século IV d.C., *Oração* 48. 10–11), menciona a canção como o “hino de Alceu”, que “descrevia como Apolo aparece em uma carruagem puxada por cisnes”. Hinos estão presentes no *corpus* mélico de Alceu, contemporâneo de Safo, e outra fonte antiga, o *Sobre a música* (14, 1135s), de Pseudo-Plutarco, usa o termo *hýmnos* para referir uma canção sua a Apolo que seria o Fr. 307(a).

2.2 Álcman (ativo em c. 620 a.C.), Fr. S 1 Davies

χρυσοκόμα φιλόμολπε·

Ó [deus] auricomado, amante do canto e da dança

Embora Apolo não esteja aqui nomeado, o verso é um vocativo elogioso, tal qual o do fragmento alcaico. Se seu nome aparece antes ou depois do verso em questão, não é possível saber, e a identificação do deus depende dos epítetos: *philómolpe*, que se refere ao vínculo de Apolo com

as Musas celebrado na *Teogonia* (vv. 94-97) de Hesíodo (c. 700 a.C.) e, portanto, com a *performance* poética em geral; *khrysokóma* reitera o estatuto de divindade e dá ênfase à beleza do deus (cf. 1.2), sendo usado na era arcaica para Eros (Anacreonte, c. 550 a.C., Fr. 358), Dioniso (Hesíodo, *Teogonia*, 947) e mais vezes para Apolo¹³.

2.3 Simônides (c. 556-464 a.C.), Fr. 519 Page

fr. 9, col. ii	□...ε.[...
	ζευστο.[Zeus(?) ...
	πέ.δεᾶ.[...
	νος· δε.φ.[...
	φοιβος· ινε.[Febo ...
	ἄγιωντεβωμ[e de sacros altares(?) ...
	κ[...
	με[
	γωναχα[
	τασα.[
fr. 32	[]ντο Καρῶν ἀλκίμων .[... valentes cários ...
	[ἀμ]φί ρέεθρα καλὸν ἔστασαν [... em torno dos riachos firmaram belo ...
	[] λειμῶνας· ἦδη γὰρ αἰδοῖ[αι	... prados, porque já as respeitáveis
	[] βάρυνον ὦ[δ]ῖνες ἄσσε	... dores do parto grita
	[] .υος ἄθαν[άτ]ας· ἦκε	... imortais; veio
	[] ὕθι μοι ασ.[..]ωσ..	... ouve(?)—me ...
fr. 35(b)	[Π]άρνηθος [.]πὸ ζα[θεοῦ	... da sacra Parnes
	[] .δοις Ἄπολλον	... Apolo ...
	[] οἰ' Ἀθάνας	... Atena ...
	[ἐν]θάδ' εὐμενεῖ φρενὶ [... aqui com bem-disposta mente ...
	[] αἴπιον οὐ πάρειτι ἔαρ· [... não se aproxima a primavera ...
	[π]όνον ὑπομίνομε[ν	... a labuta suportamos ...
	[] αν ὀρείδρομον Ἄρτεμιν [... Ártemis que corre colinas ...
	[παρ]θενικάν· καὶ σέ, ἄναξ ἑκαβ[...virgem; e tu, senhor que acerta ao
	longe (?)	
	[]ετα ἰέμενοι ἐνοπὰν ἀγανοῖσιν [... proferindo ¹⁴ voz com gentis ...
	[] εὐφάμον ἀπὸ φρενὸς ὁμορρόθο[υ	... auspicioso da mente de símil fluir ...
fr. 55(a)	[] τυχαι Λύκιον .[... sortes(?) Lício ...
	[] σα κάλλιστον υἰόν· ἰη[... belíssimo filho: <i>iēh</i> (?)...

¹³ Além de Alceu, ver na mélica dos séculos VI-V a.C., Baquilides (*Epinício* 4, v. 2); e na tragédia do século V a.C., *Suplicantes* (v. 975), de Ésquilo, e *Troianas* (v. 254), Eurípides.

¹⁴ Tradução de verbo participial de sujeito masculino plural, que não podemos identificar.

[]Ξατε Δαλίων θύγατ[ρες	... filhas dos délios ...
[]σὺν εὐσεβεῖ· [... com reverência ...
[]ντ' ἐν τᾷδε γὰρ δικα[... pois aqui ...
[]με πλαξιάλοι' απα[... esmaga-planícies ...
[.']αρ μόληι· ποτνια.[]ῶπιδ[... vem ... senhora ...
[]αείδοντες ὀλβο[.].[]	... cantando ¹⁵ ...
[.]οις ὑπὸ μενο[... sob ...
[]εφερον[... carregavam(?) ...

O Fr. 519 de Simônides é uma pequena compilação intitulada “Fragmentos de epinícios e peãs”. A seleção se ateve aos que, do grupo, mesmo com difícil legibilidade, possuem algum traço próprio do peã, espécie mélica que possui, na origem, forte elo com o culto de Apolo, embora tenha dele se dissociado com o tempo e abarcado outras deidades. O nome parece derivar do refrão *iēh paián* (ἰὴ παιάν), que talvez esteja presente no fr. 55 (*iē*], v. 2). Tal refrão sinaliza exclamação de júbilo, euforia, exortação, e dá nome ao “hino de cura que apazigua a cólera de Apolo” (Burkert 1985, p. 145); de agradecimento e celebração divina (Smyth 1900, pp. xxxviii-xxxix); de função cultural relacionada, sobretudo, a Apolo, “a quem o nome Peã geralmente se aplica” (Rutherford 2001, p. 23), ainda que por vezes assumia funções dissociadas do culto do deus (*id.*, p. 36), atestadas na era clássica.

Entre os fragmentos acima, o nome de Apolo recorre, às vezes identificado por epítetos conhecidos da tradição épico-homérica (*phoibos*, fr. 9, col. ii., v. 5; e provavelmente *hekabólos*, fr. 35, v. 8); outras, por elementos menos diretos: *Karōn* (fr. 32, v. 1) pode estar relacionado ao deus, porque a Cária (Ásia Menor) abrigava um oráculo apolíneo, em Telmesso (Burkert, *id.*, p. 144). O mesmo vale para *Lýkion* (fr. 55, v. 1), uma vez que a Lícia, além de estabelecer relações com a ilha de Delos – onde Apolo é sabidamente cultuado com proeminência –, também abriga um oráculo do deus, em Patara (Burkert, *id.*, *ibid.*).

Possíveis contextos culturais estão indicados na expressão *hagiōntebōm*], na qual estão aparentemente contidos os termos *hágios* (“sacro”) e *bōmós* (“altar”), no fr. 9 (col. ii, v. 6), talvez referentes à *performance* ritual, e nos termos *rhéethra* e *leimōnas* (“riachos, correntes” e “prados”, no fr. 32 (vv. 2-3), que são típicos da descrição de um *témenos* (τέμενος), isto é, um local físico, delimitado e, por tradição antiga, reservado ao culto de um deus.

2.4 Terpandro (c. 650 a.C.), Fr. 1 Bergk

Σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδάν
 ἑπτατόνω φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

¹⁵ Tradução de verbo participial de sujeito masculino plural, que não podemos identificar.

E a ti nós, não mais amando a canção de quatro tons,
com a forminge de sete tons entoaremos novos hinos.

O lésbio Terpandro, conterrâneo de Safo e Alceu e famoso por sua atuação na rica cena musical da Esparta de seu tempo, é com frequência visto pelos antigos como pioneiro no uso da lira de sete cordas, e isso desde a mélica tardo-arcaica de Píndaro, poeta um pouco mais jovem que Simônides. No simposiástico Fr. 125 (Maehler), a mélica pindárica canta Terpandro como inventor do *bárbitos*, lira de 7 cordas na sua formatação padrão, mas não invariável; *bárbitos*

τόν ρα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν	que um dia Terpandro, o lésbio, inventou
πρῶτος, ἐν δείπνοισι Λυδῶν	primeiro, em banquetes dos lídios –
ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος	tanger de contra-voz à <i>pēktis</i> de alto soar ...

Pois bem. No Fr. 1, Terpandro, por meio do que seria a nova melodia – a da “forminge de sete tons” (*heptatónōi phrominge*, v. 2) –, oferece *néous ... hýmnous* (“novos hinos”, v. 2) a um “tu” provavelmente divino. Em seu comentário ao exíguo fragmento, Campbell (1988, p. 219, fr. 6, n. 1) sugere a possibilidade de que a 2ª pessoa do singular, indicada por *soí* (v. 1), seja Apolo, referindo-se ao Fr. 2 (Page) do citaredo lésbio, no qual o deus é tema, e ao testemunho de Ateneu (gramático, séculos II-III d.C.), que no *Banquete dos eruditos* (14. 635ef) fala da participação do poeta no festival de Carneia, dedicado a Apolo, no qual foi o primeiro vencedor.

3. Para Ártemis

3.1 Anacreonte (ativo em c. 550 a.C.), Fr. 348 Page

γουνούμαί σ' ἔλαφηβόλε
ξανθὴ παῖ Διὸς ἀγρίων
δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν·
ἢ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνησι θρασκευαδίων
ἀνδρῶν ἔσκατορᾶις πόλιν
χαίρουσ', οὐ γὰρ ἀνημέρους
ποιμαίνεις πολίτητας.

Abraço-te os joelhos, ó caçadora
loira, filha de Zeus, de bestas
selvagens senhora, Ártemis:
tu que agora, em algum lugar,
pelos remoinhos do Leteu, olhas
pela cidade de varões de audazes corações,
deleitando-te, pois não são silvestres
os cidadãos que guardas.

A única canção do *corpus* mélico do poeta endereçada a Ártemis, o Fr. 348 parece buscar o favor da deusa em benefício dos cidadãos de Magnésia, *pólis* grega próxima ao rio Leteu (v. 5), na Ásia Menor, sede de um templo dedicado a Ártemis Leucofrina. Uma possível leitura dos versos que se seguiriam aos preservados da canção-prece seria de que pediriam ajuda a gregos sob domínio persa¹⁶.

Quanto à forma e linguagem, observa-se de pronto a identificação da divindade. Em *gounoúmaí s'* (v. 1), o tratamento em 2ª pessoa do singular e o sentido do verbo já denotam o ato de suplicar pelo gesto ritual tradicional: o suplicante (*hikētēs*) agarra os joelhos daquele a quem dirige sua súplica, e que não pode deixar de ouvi-la, pois está sob a proteção de Zeus *Hikésios*. Os epítetos identificadores da deusa destacam sua aparência bela – *xanthē* (v. 2) –, a autoridade de sua descendência – *paí Diós* (v. 2) –, e área de atuação: ela é “caçadora” (*elaphēbóle*, v. 1) e “de bestas selvagens senhora” (*agríōn déspoina therōn*, v. 2-3). O último epíteto reelabora o tradicional epíteto de culto “senhora das feras” (*pótnia therōn*), atestado na *Iliada* (XXI, v. 470) e ainda nas evidências materiais da iconografia e da arqueologia; com ele, a deusa não é só a caçadora, mas a soberana “de toda a natureza selvagem, dos peixes das águas, das aves dos ares, dos leões e dos veados, das cabras e dos lebres; ela própria é selvagem e sinistra, e é até retratada com a cabeça da Górgona” (Burkert, 1985, p. 149).

Uma vez identificado o destinatário divino, a canção se volta ao vínculo que a deusa possui com a *pólis* (v. 6), buscando torná-la propícia a seus cidadãos valentes e “não silvestres” (*ou ... anēmérous*, v. 7). Ártemis zela por eles e os “guarda”, diz a forma verbal *poimáineis* (v. 8), cujo sentido literal, “pastorear”, traz a concepção da divindade que atende a um rebanho composto não de animais, mas de seres humanos inseridos na moldura institucional e fisicamente demarcada e regrada da *pólis*: os seus *poliétas* (v. 8). A linguagem revela “o motivo político do hino” movido não apenas por elementos religiosos e rituais, ressaltam Gentili e Catenacci (2007, p. 207). E, com efeito, a deusa que domina o mundo selvagem se apraz, *khaírous'(a)* (v. 7) – palavra que sintetiza o intuito das canções hínicas –, com a não-selvageria (vv. 7-8), isto é, com a civilidade dos que estão sob seus olhos (*eskatoráís*, v. 6). Talvez Anacreonte se valha dessa imagem para opor os gregos aos persas, em momento de crescentes hostilidades e de expansão do império destes sobre a Jônia, a região de ilhas e colônias gregas do litoral centro-sul da Ásia Menor: na sua perspectiva, de um lado, o mundo civilizado, sob a proteção divina, e do outro, o bárbaro e animalesco, presa da deusa “caçadora de animais”.

¹⁶ Ver Campbell (1988, p. 49, notas 7-8.), Gentili e Catenacci (2007, pp. 207-208).

4. Para Deméter e Perséfone

4.1 Laso (ativo em c. 550 a.C.), Fr. 702 Page

Δάματρα μέλπῳ Κόραν τε Κλυμένοι' ἄλοχον
μελιβόαν ὕμνον ἀναγνέων
Αἰολίδ' ἄμ βαρύβρομον ἄρμονίαν.

A Deméter canto, e a Córe¹⁷, esposa de Clímeno¹⁸,
– a de doce-grito –, um hino erguendo
à eólia gravissonante melodia.

A canção está citada em contexto de discussão musical, como representante da eólia *harmonía* (v. 3). Apesar de perdidas as informações musicais, os versos revelam alguns traços importantes: o único verbo finito, *mélpō* (“canto”, v. 1), denota a celebração por meio do canto e da dança – e é justamente a celebração de um deus a função fundamental do hino; assim sendo, *hýmnon* (v. 2) parece estar sendo usado em seu sentido especializado, isto é, canção dedicada ao elogio divino. E, enfim, notável é a maneira pela qual a fonte se refere ao fragmento, “Hino a Deméter de Hermíone”, indicando, além do reconhecimento das formas pela recepção, o provável vínculo a um culto regional na cidade da Argólida, tendo em vista que abrigava um santuário da deusa e era palco de um festival em sua honra¹⁹.

Embora somente Deméter seja referida no título do fragmento, a canção está expressamente endereçada também à sua filha, Perséfone, caracterizada como a “esposa do Clímeno” de “doce-grito” (*melibóan*, v. 2), talvez referente ao grito que emite quando é abduzida por Hades, quando junto a amigas colhia flores num prado, como gostam de fazer as *parthénoi* – as moças púberes, ainda não casadas e já não de todo presas às mães – assim expostas aos perigos de sua transitória liberdade. É o que reconta em detalhe a principal fonte da narrativa, o *Hino homérico a Deméter* (século VI a.C.). De todo modo, ambas estão fortemente relacionadas pela tradição; Burkert (1985, p. 159) diz que são “com frequência referidas como as ‘Duas Deusas’ ou, ainda, como as *Deméteres*”.

5. Para as Cárites, as Graças

5.1 Safo, Fr. 53 Voigt

Βροδοπάχες ἄγναι Χάριτες, δεῦτε Δίος κόραι

Ó sacras Graças de róseos braços, vinde para cá, meninas de Zeus

¹⁷ Designação comum de Perséfone: “a moça, a menina, a virgem”.

¹⁸ Hades: “o famoso, o infame, o renomado”, cf. Pausânias (século II d.C.), *Descrição da Grécia* 2.35.9.

¹⁹ Pausânias (2.35.4–8).

O verso parece fazer parte do início ou do fim de uma canção dirigida às Cárites, as deusas da *kháris* (graça, charme, favor, gratidão), tendo em vista que a invocação elogiosa à beleza jovem e ao *status* olímpico delas, – e o pedido pela epifania divina – *deûte*, advérbio típico de um hino clético, isto é, que clama pela presença do deus –, podem ocorrer tanto na abertura da canção, quanto em seu encerramento, em estrutura circular.

Quanto às deusas, Burkert (1985, p. 173) descreve uma “classe de seres divinos cuja natureza é aparecer como um coletivo, designados no plural”: é o caso, por exemplo, das Musas, das Ninfas e aqui, mais especificamente, das Graças. Essas associações reúnem indivíduos semelhantes em idade, sexo, propósito e “espelham comunidades culturais reais [...], sobretudo quanto a ênfase dada à dança e à música”, anota (*id.*). Assim como nos fragmentos dedicados às Musas, a seguir, essa invocação se dirige a um coro divino composto por moças, imagem que sugere, em larga hipótese, os temas eróticos comuns em Safo, em especial ao considerar a estreita relação entre as Graças e Afrodite, deusa que rege *érōs*, nos mundos mítico, poético, cultural e iconográfico. Afinal, a sedução configura-se como reciprocidade: a retribuição do desejo e dos dons oferecidos como corte; a resposta recíproca ao charme e graciosidade atraentes.

5.2 Safo, Fr. 128 Voigt

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι

Para cá, agora, ó delicadas Graças e bem-comadas Musas ...

O verso que compõe este fragmento é endereçado não a uma, mas a duas associações de divindades: Graças e Musas – estas, as da canção, da dança, da música, jovens e belas moças elas mesmas, que evocam o prazer e o sagrado imbricados na essência de suas prerrogativas²⁰. Não por acaso o hesiódico hino às Musas da *Teogonia* (vv. 1-115) descreve a beleza jovem e atraente das deusas, e dá as Graças e o Desejo (*Hímeros*) como seus vizinhos.

A canção também possui os indícios de um hino clético de temática decerto erótica: o pedido pela presença divina, *deûté nyn*, e os vocativos elogiosos, *ábrai* e *kallíkomoí*, para Graças e Musas, respectivamente, destacam a beleza das deusas, a graciosidade de seus corpos – a silhueta daquelas, e os cabelos destas.

²⁰ Optamos por inserir este fragmento na seção das Graças, e não das Musas, por paralelismo, em vista da semelhança com o Fr. 53, de Safo (5.1).

6. Para Hera

6.1 Álcman, Fr. 60 Davies

καὶ τὴν εὐχομαι φέροισα
τόνδ' ἔλιχρύσω πυλεῶνα
χῆρατῶ κυπαίρω.

e a ti rezo, portando
esta guirlanda de helicrisso
e adorável galanga

No verso 1, o pronome pessoal *tín* e o verbo *eúkhomai* desenham a comunicação com o divino, ritualisticamente projetado no gesto de apresentar o dom da guirlanda à deusa que é possivelmente Hera²¹, na 2ª pessoa do singular – indícios formais de uma canção-prece. O ofertar do objeto especificado (vv. 2–3) é um gesto típico das *performances* hínicas, que buscam conquistar o favor divino. No entanto, o particípio *phéroisa* (“trazendo”, v. 1) se refere a um sujeito feminino, sustentando uma segunda possibilidade: o fragmento pode ser não uma canção-prece, mas um partênio – canção para coro de virgens (*parthénoi*), encenada em festival público cívico-cultural – em que há um rito e/ou uma prece em execução dramatizada na *performance*, sobretudo em se tratando de Álcman e de sua região de atuação, Esparta – terra e poeta conhecidos pela valorização dos coros femininos. Há que notar que nos dois fragmentos seguramente advindos de partênios que temos, Frs. 1 e 3 Davies, exibem ações rituais executadas durante a *performance*, ao que parece, pelas líderes do coro²².

6.2 Safo, Fr. 17 Voigt

Πλάσιον δη μ[
πότνι' Ἥρα cὰ χ[
τὰν ἀράταν Ἀτ[ρείδαι κλη̃-]
τοι βασίληε·
ἐκτελέσαντες μ[
πρῶτα μὲν περι.[
τυίδ' ἀπορμάθεν[τες
οὐκ ἐδύναντο
πρὶν cὲ καὶ Δί' ἀντ[
καὶ Θυῶνας ἴμε[

²¹ Em Ateneu (15.678a), Pânfilo afirma que *pyleón* (v. 2) é o termo usado para se referir às guirlandas oferecidas a Hera em Esparta.

²² Ver traduções anotadas e comentários em Ragusa (2013, pp. 40–54).

νῦν δὲ κ[
κὰτ τὸ παλ[
ἄγνα καὶ κα[
π]αρθ[εν
ἀ[μφι.[
[
[
.].].νιλ[
ἔμμενα[ι
[?]ρ(᾽) ἀπίκε[σθαί.

Aqui perto ...
veneranda Hera ... teu ...
a prece os Atridas ... ilustres
reis,
e perfizeram ...
no início, em torno de ...
para cá eles tendo partido ...
não conseguiam,
e, antes de a ti, a Zeus ...
e ao adorável(?) filho(?) de Tione²³;
e agora ...
tal qual no passado(?),
sacro e ...
de moças(?) ...
em torno ...
...
...
ser ...
Hera(?), vir.

A canção aponta para uma ocasião e fornece elemento dêitico de lugar (*pláision*, v. 1) que, junto ao vocativo *pótni' Hēra* (v. 2), projeta um hino em contexto cultual. Na sequência, recorre ao passado mítico, referindo-se possivelmente ao episódio no qual os filhos de Atreu, isto é, Menelau e Agamêmnon, após o saque a Troia, encontraram dificuldades no caminho de volta (*Odisseia*, III, vv. 130–85) e, por isso, teriam recorrido aos três deuses, Zeus, Hera e Dioniso (o filho de Tione, v. 10), aos quais havia um santuário em Pirra, cidade lésbia. Embora só Hera seja endereçada na 2ª pessoa do singular (*sé*, v. 9), a narrativa que envolve os demais deuses levanta a hipótese de que o Fr. 17 seja um hino que clama por viagem segura, a exemplo da plausível prece dos Atridas à tríade divina.

²³ Dioniso.

Nos versos finais, apesar das lacunas, é possível verificar um movimento de retorno ao tempo presente, a partir de *nýn dê* (v. 11), retomando os elementos dêiticos e as ações daqueles envolvidos nessa possível ocasião cultual, ao que parece, de *parthénoi* (“virgens”), termo talvez presente no verso 14, (*p*)*arth[en]*.

7. Para Musas

7.1 Álcman, Fr. 5 (fr. 2. col. ii) Davies

εὐ Μῶ]σα, λίσσομαι τ[...]ῶν μάλιστα

A ti, ó Musa, suplico ... sobretudo ...

O verso é uma breve invocação. Identifica-se o vocativo [*Mō̄*]σα e a forma verbal com que se roga à deusa, *sé lissomai*, cujo sentido já introduz o contexto de súplica. Trata-se de um apelo à Musa em favor de uma jovem, membro da dinastia Euripôntida (Campbell 1988, p. 391, n. 7), de Esparta, cidade na qual Álcman atuava.

A poesia épica consagrou a invocação às Musas, filhas da Memória, pois são elas a fonte de conhecimento da qual bebem os aedos ao cantarem os feitos de deuses e heróis, bem como da habilidade poética. Dessa forma, se toda canção fragmentária exige cautela, as que buscam o contato com Musas necessitam de atenção ainda maior. Invocá-las concerne à arte da poesia, do canto, tendo em vista a tradição que as invoca em proêmios de canções que não são essencialmente hinos ou precês. Álcman, por exemplo, o faz nos versos iniciais do Fr. 3 Davies, um partênio.

Assim, claro está que a interlocução com o mundo divino não é exclusividade das canções-precês – mesmo composições não-hínicas possuem, em certa medida, características hínicas, por assimilação das formas.

7.2 Álcman, Fr. 8 Davies

Μῶσαι Μ[ν]αμοσύνα μ[
γεισαπ.[..]σε γέννατο[
...μα[.]ρθνα.ισι τερτ.[

Ó Musas, [as quais] Memória ...
... concebeu ...

...

Tal qual o fragmento anterior, este é uma invocação e, conforme discutido, é impossível determinar com certeza se se trata do início de uma canção-prece. De todo modo, das poucas palavras legíveis, destaca-se a genealogia das deusas, filhas de Memória (vv. 1-2), elaborada em detalhe no hino hesiódico que é o próêmio da *Teogonia* (vv. 1-115).

7.3 Álcman, Fr. 28 Davies

Μῶσα Διὸς θύγατερ λίγ' αἰείομαι ὠρανίαφι,

Ó Musa, filha de Zeus, em claro tom cantarei, ó Urânia ...

Embora sejam as Musas um coro de divindades, geralmente mencionado no plural (cf. 5.1), este verso, que também é uma invocação, refere-se em específico a uma delas, como também muitas vezes ocorre, chamando-a pelo nome: Urânia. A reverência genealógica, *Διὸς θύγατερ*, o vocativo *Μῶσα* e a forma verbal *αἰείομαι* são os traços hínicos da canção, cujo límpido som é destacado em *líga* (“em claro tom”).

7.4 Safo, Fr. 127 Voigt

Δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι χρύσιον λίποιται

Para cá, de novo, ó Musas, após deixar áurea(o) ...

O advérbio *deûte* é um termo recorrente nos hinos sáficos. A poeta o usa com especial destaque em seu Fr. 1, o “Hino à Afrodite”, para marcar a recorrência da experiência erótica em sua vida – ou, argumenta Budelmann (2018, p. 119), da deusa em suas preces e composições, como recurso metapoético. Se construção semelhante é formulada aqui, com relação às Musas, não é possível atestar. São identificáveis somente a forma de vocativo *Μοῖσαι* e a marca dos hinos cléticos, o advérbio que pede a epifania da deidade: *deûro*.

8. Para Ninfas

8.1 Alceu, Fr. 343 Voigt

Νύμφαις ταῖς Δίος ἐξ αἰγιόχῳ φαῖσι τετυχμέναις

Dizem que as Ninfas, criadas por Zeus porta-égide ...

Este fragmento de Alceu parece ser dedicado a divindades que são, tais quais as Graças e as Musas, uma associação (cf. 7.1). As Ninfas, por outro lado, estão mais fortemente ligadas à natureza.

Quanto à forma, não há propriamente uma invocação, mas uma topicalização das Ninfas e sua identificação genealógica, sempre elogiosa, tendo em vista o destaque para o parentesco com Zeus. Por isso, a edição sugere que o verso seja parte do início ou do fim da canção, abrindo a hipótese de que seja um hino, pensa Campbell (1982, p. 379).

9. Para Zeus

9.1 Alceu, Fr. 69 Voigt

Zeũ páter, Lũdoi mèn éπα[ρχάλαντες
κυμφοραῖσι διςχελίοις στά[τηρα
ἄμμι' ἔδωκαν, αἶ κε δυναίμεθ' ἴρ[
ἐς πόλιν ἔλθην,
οὐ πάθοντες οὐδάμα πῶσλον οὐ[δὲ]ν
οὐδὲ γινώσκοντες· ὁ δ' ὡς ἀλώπα[
ποικ[ι]λόφρων εὐμάρεα προλέξα[ις
ἦλπ[ε]το λάσην.

Ó Zeus pai, os lídios, sofrendo
com as desventuras nossas, duas mil moedas
nos deram, se pudéssemos à (sacra?)
cidade chegar,
benefício algum de nós sofrendo, nem
mesmo nos conhecendo. Mas ele, qual (raposa?)
de abstrusa mente, fácil caso predizendo,
esperava não ser notado ...

O fragmento é de temática política e trata, nos primeiros versos, de uma aliança com os lídios – habitantes do reino da Lídia, localizado na Ásia Menor e próximo à ilha de Lesbos, onde está Mitilene, cidade natal de Alceu. A finalidade dessa aliança, bem como a identidade da terceira pessoa, “ele [...] de mente intrincada” (vv. 6-7) – possível alvo da canção –, não se revela no texto, mas deve ser Pítaco, reformador que governava a cidade e com o qual o poeta e guerreiro estabelece uma relação de fundo antagonismo. Por isso, o fragmento parece ser a primeira parte de uma canção maior, incompleta.

Visando ao esclarecimento dessas lacunas, recorre-se a dados histórico-biográficos de modo a identificar personagens e melhorar o entendimento das motivações. Assim, assume-se não só que a 3ª pessoa seja Pítaco, mas trate do exílio do poeta pelo qual ele seria responsável (cf. 10.1 Alceu, Fr. 129). A voz da canção, plural, representa, provavelmente, Alceu e seus aliados políticos exilados, que,

financiados pelos lídios, recorrem a Zeus para que Pítaco seja punido ou mesmo deposto, no bojo das intensas rivalidades entre facções aristocráticas.

A matéria do fragmento, essencialmente política, dialoga com a tradição mítica de maneira não explícita. Zeus, invocado no verso 1, é a divindade que ordena o *kósmos* através da justiça e que, segundo a tradição hesiódica (*Teogonia*, vv. 453–506), colocou fim à violência de Crono. Dessa forma, toda disputa pelo controle de uma cidade pode evocar o mito cosmogônico, traçando um paralelismo entre os planos mortal e imortal. A imagem de Zeus como a grande figura paterna, pai e rei de todos, portanto, é apropriada para aquele que clama por favor político.

Uma vez que o vocativo *Zeû páter* (v. 1) é o único traço formal a tornar possível a classificação desse fragmento como canção-prece, é preciso cautela. A predominância de temas seculares, de cunho político, sugere que se trata de uma canção sem intuito cultural, que usa a prece como recurso retórico, em estreita relação com a imagem do indivíduo injustiçado e ansioso por retribuição divina, tal qual Crises e sua prece a Apolo – já mencionados – na *Iliada*.

9.2 Anacreonte, Fr. 423 Page

κοίμισον δέ, Ζεῦ, σόλοικον φθόγγον

... e faz cessar, ó Zeus, o incorreto falar ...

O verso contém dois elementos característicos da prece: o imperativo *koímison* (“faz cessar”), que marca o pedido endereçado ao deus; e o vocativo *Zeû*, que estabelece contato e identifica a divindade. Se esta for a parte final da canção, concluindo-a com o pedido, o vocativo reforça a interlocução, provavelmente estabelecida no início.

9.3 Terpandro, Fr. 698 Page

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Ó Zeus, de todos o início, de todos o líder,
ó Zeus, a ti envio este início de [meus] hinos.

O termo *hýmnon* (v. 2) nos conduz a duas interpretações: a primeira, mais imediata, é a de que esses são os versos inaugurais de um hino a Zeus; mas uma segunda interpretação é possível, pois na época do poeta a conotação da palavra tende a ser menos especializada, conforme discutimos no início deste artigo. Logo, os versos acima podem ser parte da abertura de uma *performance* composta por vários *hýmnoi*, em sentido genérico, “canções” – o plural, ademais, contribui para essa segunda interpretação.

Notável é, ainda, o uso da ideia da origem, do princípio – *arkhá* –, ao mesmo tempo para qualificar Zeus (v. 1) e como referência à *performance* da própria canção (v. 2). Ao tratar do deus, a palavra adquire um sentido de “primeira autoridade” ou “primeira posição de poder”, o que é adequado para o posto de soberania ocupado por Zeus. Verifica-se, pois, algum grau de refinamento estético na composição dos versos: ao principal deus, dedica-se o “início” dos hinos; e a sequência de assonâncias e aliterações consolidam, na sonoridade, o paralelismo do discurso: *Zeú pántōn arkhá, pántōn hagétōr, / Zeú soi pémpō taútan hýmnon árkhán.*

Ainda que seja necessário manter-se no campo da hipótese, uma vez que o fragmento possui somente dois versos, algumas características hínicas são claras: a invocação, marcada pelo caso vocativo; a identificação do deus por meio de epítetos elogiosos; o sentido de oferta contido em *soi pémpō* (“a ti envio”, v. 2); e, finalmente, um possível contexto cultural, porque *hagétōr* (v. 1) (“líder”, “chefe”) pode estar vinculado ao epíteto local de Zeus em Esparta identificado por Xenofonte²⁴, *Agétōr* (Ἀγίτωρ), cujo sentido também é “líder”. Ora, Clemente de Alexandria (século II d.C., *Miscelânea* vi, ii, 88), fonte do fragmento, ao citá-lo, diz que esses versos de Terpandro foram cantados “com o acompanhamento da melodia dórica”, e, tendo em vista o uso do epíteto de Zeus, é possível especular que a canção seja de natureza cultural para *performance* em Esparta.

10. Para deuses múltiplos

10.1 Alceu, Fr. 129 Voigt

],ρά.α τόδε Λέσβιοι
...]... εὔδειλον τέμενος μέγα
ξῦνον κά[τε]σσαν ἐν δὲ βώμοις
ἀθανάτων μακάρων ἔθηκαν
κάπωνύμασσαν ἀντίσων Δία
σὲ δ' Αἰολίαν [κ]υδαλίμαν θεόν
πάντων γενέθλαν, τὸν δὲ τρίτον
τόνδε κεμήλιον ὠνύμασ[α]ν
Ζόννουσων ὠμήσταν. ἄ[γι]τ' εὔνοον
θῦμον κέθοντες ἀμμετέρα[ς] ἄρα
ἀκούσατ', ἐκ δὲ τῶν[δ]ε μόχθων
ἀργαλέας τε φύγας ῥ[ύ]εσθε·
τὸν Ὑρραον δὲ πα[ῖ]δα πεδελεθῆτω
κήνων Ἐ[ρί]ννου[ς] ὥς ποτ' ἀπώμνυμεν
τόμοντες ἄ.[.]γ.γ
μηδάμα μηδ' ἕνα τῶν ἐταίρων

²⁴ Xenofonte (séculos V-IV a.C.), *Constituição dos lacedemônios* 13.2.

ἀλλ' ἢ θάνοντες γᾶν ἐπιέμμενοι
κείεσθ' ὑπ' ἀνδρῶν οἱ τότε' ἐπικ' ἦν
ἦπειτα κακκτάνοντες αὐτοῖς
δᾶμον ὑπέξ ἀχέων' ῥύεσθαι.
κῆνων ὁ φύσκων οὐ διελέξατο
πρὸς θυμόν, ἀλλὰ βραϊδίως πόσιν
ἔ]μβαις ἐπ' ὀρκίοις δάπτει
τὰν πόλιν ἄμμι δέδ[.].[.].ί.αις
οὐ κὰν νόμον [.]ογ.[]' []
γλαύκας ἀ[.].[.].[]
γεγρά.[]
Μύριλ[ο]

... este ... os lésbios ...
... insigne recinto sacro ... grande ...
firmaram a todos, e nele altar
dos imortais venturosos fixaram,
e designaram Zeus Suplicante,
e tu, Eólia²⁵, ilustre deusa,
de todos genitora, e este terceiro
Cervo designaram,
Dioniso, crudívoro. Vinde! Com bem-disposto
coração, nossas preces
ouvi, e das labutas
e do exílio vexatório livrai-nos!
O filho de Hirras – que o persiga
a Erinia deles, pois certa vez juramos,
cortando ...
nem nunca ... um dos companheiros.
Mas, ou morrendo, pela terra recobertos
jazer, pelos homens que então ...
ou ainda, matando-os,
o povo de suas penas livrar.
O buchudo não lhes convenceu
o coração, mas, frivolamente, depois de com pés
pisotear as juras, deglute
a nossa cidade ...
e não ... lei...
glaucas ...
...
Mirsilo

²⁵ Hera.

As deidades às quais a canção é endereçada, Zeus (v. 5), Hera – não nomeada, mas referida pelos epítetos [*k*]y*dalíman théon* (“ilustre deusa”, v. 6) e *pántōn genéthlan* (“de todos genitora”, v. 7) – e Dioniso (v. 9) são as mesmas mencionadas no Fr. 17, de Safo. Lá, porém, somente Hera é invocada na 2ª pessoa, e a presença dos demais deuses se dá pela narrativa mítica. Aqui, os três deuses são endereçados diretamente: as formas verbais, imperativas, que lhes dirigem súplica estão na 2ª pessoa do plural: *ágite* (“vinde”, v. 9) e *akoúsate* (“ouvi”, v. 11).

A canção de Alceu se dá em um *témenos* (“recinto”, v. 2), isto é, o espaço tradicionalmente dedicado ao culto divino, onde há *bōmóis* (“altar”, v. 3), tratando-se, talvez, do “grande santuário conjunto de Zeus, Hera e Dioniso, em Pirra, outra cidade lésbia” (Ragusa, 2013, p. 79). A *persona* alcaica, plural, pede para que os deuses invocados ali ouçam as suas “precas” nomeadas em *áras* (v. 10), termo ambivalente que denota também a impreciação (cf. 1.2, Safo, Fr. 86).

O contexto é, pois, o conflito político no qual Alceu e seus aliados estão inseridos: o exílio que lhes fora imposto por Pítaco, o tirano de Mitilene (cf. 9.1, Alceu, Fr. 69), insultado pela suposta gluttonia (v. 21), traço que pressupõe falta de moderação. Aos pares, portanto, a canção pede pela libertação (v. 12); aos inimigos, a perseguição das Erínias (v. 14) – as deusas que trazem retribuição, sobretudo, mas não só, aos crimes familiares –, como resultado da quebra do juramento conjunto: Alceu e Pítaco, antes de rivais, eram aliados políticos²⁶.

Considerações finais

Este artigo buscou trazer aos olhos um largo número de canções-precas pouco estudadas no cenário acadêmico brasileiro, mesmo pouco conhecidas, junto a outras mais sabidas, destacando, quando o estado de preservação dos poemas o permitiu, seus aspectos literários, formais e mítico-cultuais. E destacando, assim, a importância de precas e hinos na sociedade grega que firma a relação homem-deidade em dimensão pública. Para o homem grego, mas sobretudo no período arcaico em que se inserem as canções-precas abarcadas neste trabalho, em que predomina o pensamento mítico, o mito é a linguagem que representa e organiza a experiência; sua razão de ser não está no conteúdo, mas na função que exerce na comunidade, argumenta Burkert (1991, p. 18), pois o mito grego no mundo arcaico “tem por alvo a realidade”, e consiste em “complexo de narrativas tradicionais [que] proporciona o meio primário de concatenar experiência e projeto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente canalizar expectativas de futuro”. Todavia, a “narrativa tradicional está sempre pressuposta como forma verbal no processo do ouvir e do contar de novo”, na *performance*, conclui Burkert (*id.*, p. 19). Outro estudioso, Graf (1996, pp. 3–4) afirma:

²⁶ Ragusa (2013, p. 70).

Um mito faz uma declaração válida sobre as origens do mundo, da sociedade e de suas instituições, sobre os deuses e seu relacionamento com os mortais, em suma, sobre tudo aquilo em que se fundamenta a experiência humana. Se mudam as condições, um mito, se deve sobreviver, precisa mudar com elas. Sua capacidade de se adaptar a circunstâncias cambiantes é uma medida de sua vitalidade. Em culturas orais, pré-literárias, tais adaptações são amplamente determinadas. Os mitos da Grécia antiga exibem essa adaptabilidade.

O culto, por sua vez, é o principal meio para entrar em contato com o mundo divino, em um contexto público, nunca privado e introspectivo. Portanto, a palavra entoada em *performances* públicas é significativa porque cumpre papel de interlocução entre os planos mortal e divino. Uma canção-prece pode desempenhar essa função diretamente ou empregar sua forma com propósitos mais artísticos, poéticos, que de fato cultuais. Em se tratando de hinos, Macedo (2010, p. 23) elabora:

De uns, o recurso retórico está calcado na prática cultural efetiva; de outros, o elemento formal ganha precedência na tentativa de recriar a imagem geralmente 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.

Ainda que o estado das canções e a falta de informação circunstancial por vezes torne impossível que essa avaliação seja feita – distinguir as literárias das cultuais –, de todo modo, o substrato é religioso, porque a mera interlocução com a divindade evoca a tradição cultural, muito presente no imaginário grego. Em intensidades e proporções variadas, as canções-preces gregas combinam refinamento poético, formas e temas religiosos.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, T. B. Da C. **A referencialidade tradicional na poesia de Safo de Lesbos**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2019.
- BERGK, T. (ed.) **Poetae lyrii Graeci**. Lipsiae: B. G. Teubner, 1843.
- BOEDEKER, D. D. **Aphrodite's entry into Greek epic**. Leiden: Brill, 1974.
- BUDELMANN, F. Introducing Greek lyric. In: _____. (ed.). **The Cambridge companion to Greek lyric**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 1–18.
- BUDELMANN, F. (ed.). **Greek lyric**. A selection. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- BURKERT, W. **Greek religion**. Trad. J. Raffan. Oxford: Blackwell, 1985.
- BURKERT, W. **Mito e mitologia**. Tradução M. H. da R. Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.

- CAMPBELL, D. (coment., ed.). **Greek lyric poetry**. London: Bristol, 1991. [1ª ed.: 1967].
- CAMPBELL, D. (ed., trad.). **Greek lyric I**. Sappho and Alcaeus. Cambridge: Harvard University Press, 1994 [1ª ed.: 1982].
- CAMPBELL, D. (ed., trad.). **Greek lyric II**. Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CAMPBELL, D. (ed., trad.). **Greek lyric III**. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- CAREY, C. Genre, occasion and performance. In: BUDELMANN, F. (ed.). **The Cambridge companion to Greek lyric**. New York: Cambridge University Press, 2009, pp. 21-38.
- DAVIES, M. (ed.). **Poetarum melicorum Graecorum fragmenta I**. Oxford: Clarendon, 1991.
- DAVIES, M; FINGLASS, P. J. (ed., coment., introd., trad., introd.). **Stesichorus: the poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- DEPEW, M. Reading Greek prayers. **CA** 16, 1997, pp. 229-258.
- DEPEW, M. Enacted and represented dedications: genre and Greek hymn. In: ____; OBBINK, D. (eds.) **Matrices of genre**. Authors, canons, and society. Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 59-79.
- FURLEY, W. D.; BREMER, J. **Greek hymns**. Selected cult songs from the archaic to the Hellenistic period. Part One: the texts in translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.
- FURLEY, W. D. Prayers and hymns. In: OGDEN, D. (ed.). **A Companion to Greek religion**. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 117-131.
- FURLEY, W. D. Praise and persuasion in Greek hymns. **JHS** 115, 1995, pp. 29-46.
- GENTILI, B.; CATENACCI, C. (coment., introd., trad.). **Polinnia. Poesia greca arcaica**. 3ª ed. rev. ampl. Messina: G. D'Anna, 2007.
- GERBER, D. L. General introduction. In: _____. (ed.). **A companion to the Greek lyric poets**. Leiden: Brill, 1997, pp. 1-10.
- GOULD, J. On making sense of Greek religion. In: EASTERLING, P. E.; MUIR, J. V. (eds.). **Greek religion and society**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-33.
- GRAF, F. **Greek mythology: an introduction**. Transl. T. Marier. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- HERINGTON, J. **Poetry into drama**. Early tragedy and the Greek poetic tradition. Berkeley: University of California Press, 1985.
- KIRK, G. S. (coment.). **The Iliad: a commentary**. Volume I: books 1-4. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MACEDO, J. M. **A palavra ofertada**. Um estudo retórico dos hinos gregos e indianos. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MAEHLER, H. (ed.). **Pindarus – pars II: fragmenta, indices**. Leipzig: Teubner, 1989.
- MOST, G. W. Greek lyric poets. In: LUCE, T. J. (ed.). **Ancient writers: Greece and Rome**. New York: Charles Scribner & Sons, 1982, pp. 75-98.
- OLIVEIRA, F. R. (trad. e notas). **Rei Édipo. Sófocles**. São Paulo: Odysseus, 2015.
- PAGE, D. L. (ed.). **Poetae melici Graeci**. Oxford: Clarendon, 1962.
- PULLEYN, S. **Prayer in Greek religion**. Oxford: Clarendon, 1997.
- RAGUSA, G. **Fragmentos de uma deusa**. A representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- RAGUSA, G. **Lira, mito e erotismo**. Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- RAGUSA, G. (org., trad.). **Lira grega**. Antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

- ROSSI, L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. **BICS** 18, 1971, pp. 69-94.
- RUTHERFORD, I. **Pindar's paeans**. A reading of the fragments with a survey of the genre. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SMYTH, H. W. (ed., intro., e coment.). **Greek melic poets**. New York: Biblo and Tannen, 1963 [1ª ed.: 1900].
- VOIGT, E.-M. **Sappho et Alcaeus: fragmenta**. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- WERNER, C. (trad.). **Homero, Ilíada**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- WEST, M. L. (ed.) **Homerus Ilias**. Vol. I. Leipzig: Saur, 1998.

