



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

VALMIR NASCIMENTO DE MOURA

ASPECTOS DE POÉTICA INDO-EUROPEIA:
Recursos estilísticos empregados no gênero hínico nas tradições grega e indiana

JOÃO PESSOA
2019

VALMIR NASCIMENTO DE MOURA

ASPECTOS DE POÉTICA INDO-EUROPEIA:

Recursos estilísticos empregados no gênero hínico nas tradições grega e indiana

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito de qualificação à obtenção de título de Doutor em Letras
Área de concentração: Literatura e Cultura
Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

ORIENTADOR: PROF. DR. FABRICIO POSSEBON

JOÃO PESSOA
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M929a Moura, Valmir Nascimento de.

Aspectos de Poética Indo-europeia : recursos estilísticos empregados no gênero hínico nas tradições grega e indiana / Valmir Nascimento de Moura. - João Pessoa, 2019.
197 f. : il.

Orientação: Fabricio Possebon.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Poética indo-europeia. 2. Estudo comparativo. 3. Hino. 4. Literatura védica. 5. Literatura grega. I. Possebon, Fabricio. II. Título.

UFPB/BC

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

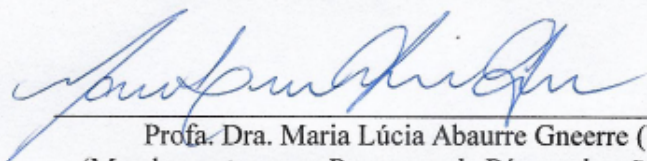
ASPECTOS DE POÉTICA INDO-EUROPEIA:
Recursos estilísticos empregados no gênero hínico nas tradições grega e indiana

Valmir Nascimento de Moura

Tese de Doutorado apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

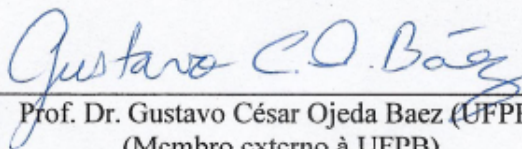


Prof. Dr. Fabricio Possebon (UFPB)
(Orientador-Presidente)



Prof. Dra. Maria Lúcia Abaurre Gneerre (UFPB)
(Membro externo ao Programa de Pós-graduação em Letras)

Prof. Dr. David Pessoa de Lira (UFPE)
(Membro externo à UFPB)



Prof. Dr. Gustavo César Ojeda Baez (UFPB)
(Membro externo à UFPB)

Prof. Dr. Rinaldo José de Andrade Brandão (UEPB)
(Membro externo à UFPB)

Aprovada em 25 de Março de 2019

A meus pais
Maria Nascimento de Moura e
Geraldo Olímpio de Moura (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu deus.

À minha esposa Alexsandra Souza de Moura pela paciência, compreensão e incentivo.

A meu professor e orientador Fabricio Possebon por sua paciência, orientação e confiança.

Aos professores da banca pelas sugestões críticas apresentadas e pelas indicações bibliográficas ainda no exame de qualificação, assim contribuindo para a direção que a redação tomou.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.

Aos meus pais Geraldo Olímpio de Moura (*in memoriam*) e Maria Nascimento de Moura que sempre me incentivaram ao estudo e me fizeram compreender sua importância.

Aos meus avós Jim Umberto Cantisani (*in memoriam*) e Iolanda Lins Cantisani por todo carinho que me deram e pelo patrocínio de meus estudos nas primeiras fases de minha educação.

A meu amigo Alcir Falcão Martins pelo incentivo e pela disposição em me ajudar com os resumos em língua estrangeira.

Aos meus amigos e colegas que me emprestaram e indicaram livros.

A todos os meus mestres.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras e ao Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, ambos, da Universidade Federal da Paraíba.

À Universidade Federal da Paraíba por ter sido meu lugar de crescimento acadêmico, incentivando-me à pesquisa e à busca ao conhecimento.

A todos os meus amigos que torceram por mim para que eu realizasse este trabalho.

RESUMO

Partindo do pressuposto de que a língua hipotética conhecida como indo-europeu pode transmitir caracteres como herança às línguas derivadas dela a ponto de se poder reconstruir sua gramaticalidade, conjectura-se com base na teoria de Watkins (1995), que reconstruir os esquemas básicos de uma linguagem poética aplicada ao gênero hínico seja igualmente possível. Para tentar comprovar essa hipótese, faz-se uma análise comparativa entre hinos produzidos na Grécia e na Índia, duas tradições genuinamente de descendência indo-europeia que possuem antiguidade atestada desde o segundo milênio a.e.c.. Tem-se por objetivo reconhecer, em ambas culturas, elementos estilísticos empregados pelos poetas que poderiam ser herança de seu ancestral linguístico para a produção desse gênero literário. No percurso, primeiramente, conceitua-se o termo indo-europeu de maneira concisa e se assinala os princípios pelos quais a hereditariedade linguística e cultural é possível, tendo por base os trabalhos de estudiosos como Benveniste, Meillet, West, Campanile, de um lado, e de estudiosos como Dumezil, Berger, Bakthin, de outro. Em seguida, discute-se a instituição indo-europeia conhecida como poeta e sua produção artística em geral de acordo com a documentação sobrevivente em vários ramos dessa família linguística e se conceitua o gênero hínico, verificando a existência de tal produção literária análoga na Grécia e na Índia. Por fim, construindo o *corpus* a partir dos *Hinos Homéricos*, dos *Hinos Órficos* e do *Rig-Veda*, analisa-se tanto composições completas como excertos dentro das tradições grego e indiana, ressaltando os elementos mais significativos empregados na constituição e na estruturação do gênero hínico. Essa investigação aponta para um forte indício de continuidade de uma tradição que pode ser percebida pela similaridade e emprego de recursos poéticos como também aponta para inovações por meio da produção de caracteres próprios e tendências de escolha no modo de usos desses recursos por cada cultura.

Palavras-chave: Poética indo-europeia. Estudo comparativo. Hino. Literatura védica. Literatura grega.

ABSTRACT

Based on the assumption that the hypothetical language known as Indo-European can transmit features as an inheritance to the languages derived from it so that it is possible to reconstruct its grammaticality, I suppose that, based on the theory of Watkins (1995), to rebuild the basic schemes of a poetic language applied to the genre of hymns is equally possible. In order to try to prove this hypothesis, one should carry out a comparative analysis between hymns which were made in Greece and in India – two genuinely Indo-European traditions that have attested antiquity since the second millennium BCE. This study aims at recognizing, in both cultures, stylistic elements employed by the poets that could be inherited from their linguistic ancestor for the production of this literary genre. Firstly, the term Indo-European is concisely defined and the principles, by which linguistic and cultural heredity is possible, are recognized based on the works of scholars such as Benveniste, Meillet, West and Campanile, on the one hand, and of scholars like Dumezil, Berger and Bakhtin, on the other hand. Next, the Indo-European institution known as poet and its artistic production in general is discussed, according to the surviving documentation in several branches of this linguistic family, and the genre of hymns is conceptualized, verifying the existence of such analogous literary production in Greece and in India. Finally, by constructing the corpus from the Homeric Hymns, the Orphic Hymns and the Rig-Veda, both complete compositions and excerpts within the Greek and Indian traditions are analyzed, highlighting the most significant elements employed in the constitution and structuring of the hymnal genre. This research points to a strong indication of continuity of a tradition that can be perceived by the similarity and use of poetic resources, but it also points to innovations through the production of their own features and tendencies of choice in the way of use of these resources by each culture.

Keywords: Indo-European Poetic. Comparative Study. Hymn. Vedic Literature. Greek Literature.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter der Annahme, dass die hypothetische Sprache, die als Indogermanisch bekannt ist, Zeichen als Vererbung an die von ihr abgeleiteten Sprachen weitergeben kann, sodass man in der Lage ist, ihre Grammatikalität zu rekonstruieren, vermute ich basierend auf der Theorie von Watkins (1995), dass die Rekonstruktion der Grundschemata einer poetischen Sprache, die auf die Genre der Gesänge angewendet wird, ebenso möglich ist. Um zu versuchen, diese Hypothese zu beweisen, wird eine vergleichende Analyse zwischen Hymnen durchgeführt, die in Griechenland und Indien – zwei Traditionen, die wirklich indoeuropäischer Herkunft sind und deren Altertümer seit dem zweiten Jahrtausend v.u.Z. bezeugt werden – entstanden sind. Ziel dieser Arbeit ist es, in beiden Kulturen von Dichtern verwendete Stilelemente zu erkennen, die von ihrem sprachlichen Vorfahren für die Produktion dieses literarischen Genres vererbt werden könnten. In dieser Studie wird zunächst der Begriff Indogermanisch prägnant aufgefasst und die Prinzipien erkannt, nach denen sprachliche und kulturelle Vererbung möglich ist, auf der Grundlage von Arbeiten einerseits von Wissenschaftlern wie Benveniste, Meillet, West und Campanile, und andererseits von Gelehrten wie Dumézil, Berger und Bakhtin. Als nächstes wird die indoeuropäische Institution, die als Dichter bekannt ist, und ihre künstlerische Produktion im Allgemeinen gemäß der erhaltenen Dokumentation in mehreren Zeigen dieser Sprachfamilie erörtert und das Hymnusgenre konzeptualisiert, wobei die Existenz einer solchen analogen literarischen Produktion in Griechenland und in Indien überprüft wird. Schließlich wird das aus Auszügen und vollständigen Kompositionen des Homerischen Hymen, den Orphischen Hymns und dem Rigveda gebildete Korpus analysiert, wobei die wichtigsten Elemente der griechischen und indischen Traditionen hervorgehoben werden, die für die Konstitution und Strukturierung des Gesangsgenres verwendet werden. Diese Forschung weist auf ein starkes Indiz für die Kontinuität einer Tradition hin, die durch die Ähnlichkeit und Verwendung poetischer Ressourcen wahrgenommen werden kann. Sie weist aber auch auf Innovationen durch die Produktion eigener Zeichen und Tendenzen der Wahl in der Art und Weise der Verwendung dieser Ressourcen durch jede Kultur hin.

Schlüsselwörter: Indogermanische Poetik. Vergleichsstudie. Hymne Vedische Literatur. Griechische Literatur.

LISTA DE SÍMBOLOS

X	Sílaba irrelevante segundo a quantidade ou acentuação
Ẋ	Sílaba acentuada
˘	Sílaba breve
–	Sílaba longa
ᵰ	Sílaba frequentemente breve
ᵱ	Sílaba frequentemente longa
	Cesura
	Fim de verso

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 UNIVERSO INDO-EUROPEU: LÍNGUA E CULTURA	17
2.1 Contextualização do Indo-europeu	17
2.1.1 Do mito à ciência: Primórdios de uma classificação da línguas baseada em uma origem comum	17
2.1.2 Classificação genética e a possibilidade de filiação cultural genética	31
2.2 O que pretendemos fazer: hipóteses e objetivos	48
2.3 Como realizar a empreitada	57
3 POÉTICA INDO-EUROPEIA	70
3.1 Poeta instituição indo-europeia	70
3.1.1 Funções sociais do poeta	85
3.1.2 Sagração e treinamento do poeta	90
3.2 A Tradição poética indo-europeia	99
3.2.1 Tradição Leste ou Oriental	102
3.2.2 Tradição Oeste ou Ocidental	110
3.2.3 Tradição Centro-Norte	114
3.3 Definição do gênero hínico: um olhar sobre a nomenclatura na Grécia e um equivalente indiano	120
3.3.1 O Vocábulo grego Hino	121
4 ANÁLISE DE HINOS	137
4.1 Hinos Gregos	137
4.1.1 Hino Homérico XXII: A Posidon	137
4.1.2 Hino Órfico 61: Perfume de Nêmesis	150
4.1.3 Hino Homérico XX: A Hefesto	157
4.2 Hinos Indianos	162
4.2.1 Rig-Veda I,1: A Agni	162
4.2.2 Rig-Veda I,9: A Indra	171
4.3 Nosso parecer	183
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

O *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, em sua versão on-line, define, em sua primeira acepção, o verbete *tradição* como “via pela qual os fatos ou os dogmas são transmitidos de geração em geração sem mais prova autêntica da sua veracidade que essa transmissão”. Já a versão on-line do *Dicionário Caldas Aulete* define o mesmo verbete como “notícia de fatos puramente históricos, de doutrinas religiosas, de acontecimentos de qualquer ordem, que nos é transmitida de idade em idade [...], passando de boca em boca, sendo todavia uma das bases da história e da religião”; na versão atualizada do mesmo dicionário, a definição é dada como “1. Transmissão oral de cultura, costumes, história etc. de geração em geração [...]; 2. Costume arraigado [...]; 3. Conjunto dos valores morais, espirituais etc., transmitidos à descendência [...]”.

Em todos esses significados para o vocábulo *tradição*, encontramos a compreensão de que há a necessidade de transmissão de alguma coisa que perpassasse gerações. Ou seja, existe uma imprescindibilidade, às vezes, uma urgência de enviar para além do aqui e do agora, para a posteridade, algo que já recebera de seus ancestrais. Nesse sentido, *tradição* assemelha-se à *herança*. A geração jacente deixa seu legado, sua visão de mundo, suas leis, suas regras, seus tabus, seus costumes, seus valores etc. para a geração moritura, que as herda. Por conseguinte, essa última, já de posse desse conjunto de valores materiais e imateriais herdado, precisa decidir o que fazer com esse legado que recebeu da geração anterior e saber como passá-lo à geração nascitura.

Essa *tradição herdada*, por sua vez, atinge todas as esferas da vida da sociedade, desde as coisas mais insignificantes até as mais importantes, mesmo que a própria sociedade não tenha consciência disso. Assim, atividades como pentear os cabelos, escovar os dentes, acenar com a mão ou com a cabeça, evitar certos alimentos em determinadas ocasiões ou a ingeri-los em outras, o porquê de se fazer algo ou deixar de se fazê-lo, como se vestir para ir a certos lugares e como falar e se portar em tais lugares etc., ações cotidianas que realizamos sem refletir sua origem e que aprendemos com nossos pais, que aprenderam com nossos avós e que, conseqüentemente, serão ensinadas de alguma forma aos nossos filhos, os quais, muito provavelmente, também ensinarão aos seus filhos e assim sucessivamente, embora não sejam mais os mesmos pentes, os mesmos cremes, as mesmas escovas, as mesmas roupas e os mesmos lugares. Se por acaso detalhássemos as situações, não nos faltariam exemplos para preencher várias páginas.

Por outro lado, há inúmeras tradições e cada uma delas possui acolhida em seus determinados lugares e também, às vezes, são divergentes entre si. Podemos notar atitudes diversas com relação à coisas similares que podem ser apreendidas por meio da observação, como por exemplo, a diferença de vivência manifesta entre os participantes do *Dia de Finados*, aqui no Brasil e os do *Dia de los Muertos*, no México. Comemoradas no mesmo período e tendo por objeto os mesmos entes, possuem expressividades opostas. Muito provavelmente, por inúmeros anos, nós brasileiros continuaremos comemorando a data de nosso jeito, enquanto que os mexicanos, do deles.

Ora, se tradições fazem parte de todas as esferas das atividades humanas, desde o simples vestir até o reverenciar dos mortos, obviamente, elas podem ser também encontradas na forma como nós nos expressamos artisticamente. Em relação à literatura, mesmo sem termos conhecimento de uma determinada língua, poderíamos inferir que um certo texto se trata de uma poema; ou, um livro, de um romance; ou, ainda diferenciar um conto de um manual. Tudo isso se torna possível porque existe, em vigor, um padrão preestabelecido antes de nós e, provavelmente, mesmo com nossas interferências sobre ele, continuará depois – muitas histórias infantis, principalmente as dos “contos de fadas”, em nossos dias, ainda se iniciam com “era uma vez”.

Tradições são herdadas, mas também podem ser adotadas para posteriormente, interiorizadas e legitimadas, passarem a ser novas tradições. Em relação a isso, costuma-se dizer que o famoso aedo grego que muitos chamam de Homero compôs duas obras que se tornaram, desde a antiguidade, referências da literatura mundial, ao menos no Ocidente, a *Iliada* e a *Odisseia*. Essas duas obras influenciaram o mundo antigo ocidental de modo que se tornaram o modelo exemplar para o gênero épico, a ponto de, em uma determinada época, se alguma outra obra desse gênero não se assemelhasse a elas, em sua estrutura narrativa, seria considerada uma má obra. Tamanha fora a influência de Homero!¹

Originalmente, o metro utilizado por Homero e pelos poetas gregos antigos para as composições épicas era o *hexâmetro*, um verso que podia variar entre doze e dezessete sílabas, dependendo do nível quantitativo dessas². Por sua vez, a temática maior da épica antiga girava em torno do herói, da nobreza e da aristocracia, e dos valores gregos. O herói

1 O Oriente também produziu suas epopeias. O *Rāmāyaṇa*, composição indiana, por exemplo, conseguiu influenciar as artes diversas dos povos próximos à Índia, passando pelo Camboja e chegando à Indonésia. Mas, isso é um tema e uma outra história que deixaremos para um outro trabalho. Fato é que, no ocidente, Homero era padrão grego e esse padrão veio a influenciar Roma.

2 As sílabas poderiam ser consideradas *breves* ou *longas*, de modo que as *longas* eram contadas como o dobro das *breves*. Era um verso que possuía a medida determinada não pela quantidade de sílabas, mas pelo tempo de sua duração.

era mostrado em ascensão, e havia uma trama divina que o conduzia para o cumprimento de seu destino, mesmo que no percurso encontre desventuras sem par.

Na Itália, também havia algo semelhante. Entre os antigos romanos, dizia-se que, durante os banquetes, havia a entoação de poesia, na qual eram lembrados os grandes feitos de Roma, juntamente com as histórias e as lendas de Rômulo e Remo, dos primeiros reis e de outras pessoas ilustres (CARDOSO, 2011). Todas entoadas, como se crê, em reuniões festivas, em *verso satúrnio*, que seria um metro bastante diferente do *hexâmetro* grego, mas que, provavelmente, teria servido aos poetas romanos para a introdução da uma épica latina autóctone.

O que se sabe hoje da relação entre gregos e romanos? Alguns pesquisadores, dentre os quais citamos Émile Benveniste, acreditam e defendem que há uma tradição que perpassa essas duas culturas, pois, elas, linguisticamente, são provenientes de um mesmo ancestral que os estudiosos denominam de *Indo-europeu*. Baseados nisso, esses estudiosos têm se debruçado sobre essas duas culturas para verificar semelhanças e diferenças, e descobriram que, além da semelhança entre as línguas, há alguns conceitos, instituições e ações que lhes são similares, entre eles, o rememorar grandes feitos heroicos por meio da poesia em reuniões solenes. Mas, nem tudo é herdado pela proveniência, há também o que é adotado pelo contato cultural. Diante do contato com a cultura grega, os romanos, com relação aos padrões literários, adotaram os modelos gregos, e assim, o *hexâmetro* veio a substituir o *satúrnio*³. E aqui nos vem novamente Homero.

O poema épico, adotado, em um primeiro momento pelos romanos e transmitido posteriormente por eles às culturas que irão se desenvolver sob o domínio cultural romano, tem como modelo as obras homéricas. Esse poema épico, no modelo grego de Homero, é estruturado, basicamente, em três partes: *proêmio*, *narração* e *epílogo*. A primeira é a abertura do poema onde estão contidos a *proposição*, que é a apresentação do herói e do tema que será abordado e a *invocação*, que é o chamamento de deidades para auxiliarem o poeta em sua exposição narrativa; a segunda, o desenvolvimento diegético da proposição; e a terceira e última, o encerramento da narrativa⁴.

3 Um fator de relevo para tornar essa adoção possível foi a proximidade da prosódia entre as duas línguas. Embora o acento tônico latino tenda a ser paroxítono, afastando-o do grego, o valor quantitativo da sílaba, isso é, a qualidade de duração do som da sílaba de ser considerada breve ou longa, no qual se apoia a métrica grega, aproxima as duas línguas. Principalmente, porque o latim conseguiu conservar ainda na época clássica essa distinção de quantidade no final do vocábulo.

4 As obras romanas sobreviventes desse gênero, ao menos a maioria, trazem em seu proêmio a proposição e a invocação. Assim o fazem Virgílio, Estácio, Horácio Flaco, Lucano e Ovídio – esses dois últimos promovem uma variação significativa no gênero, tendo o primeiro suprimido a invocação, mas feito as perguntas que deveriam ser endereçadas aos deuses auxiliares.

As culturas que se desenvolveram a partir da cultura romana herdaram o que os romanos adotaram, mas também elaboraram suas próprias modificações. A epopeia portuguesa, os *Lusíadas*, de Camões, por exemplo, já traz a dedicatória ao rei como parte de seu proêmio. Em suma, o que queremos dizer é que dificilmente uma epopeia ocidental que possua influência greco-romana não trará em seu corpo um proêmio e esse, com no mínimo duas partes. Infelizmente pouco conhecemos – se é que conhecemos algo – sobre poesia épica romana antes da adoção dos modelos gregos.

Agora, pensemos que não apenas as epopeias podem ser transmitidas, mas também as odes, os provérbios e outras formas literárias diversas. Pensemos, além disso, que não apenas o arquétipo basilar dessas estruturas textuais possam ser herdados, mas também alguns de seus pormenores, pequenos detalhes que poderiam passar despercebidos ao olhar daqueles que se sentem estupefatos pela grandiosidade do paradigma maior.

Esse trabalho procura exatamente isso. Reconhecer alguns desses detalhes que atravessam a estrutura textual maior de um gênero literário específico: os *hinos*, essas composições que são direcionadas aos deuses como oferta. Entendemos que esse gênero é um enunciado concreto que se efetiva na vida cotidiana por seu uso no contexto religioso por meio do emprego da língua no campo das atividades humanas. Dessa forma, o *hino* reflete especificidades e finalidades do campo em que foi empregado, possuindo conteúdo temático e estilo que condigam com tal campo, além de apresentar uma construção composicional própria.

Buscamos reconhecer o que poderia ser uma tradição que fora herdada na forma de como os antigos gregos e indianos os compunham, pois, essas duas culturas, assim como a romana, descendem do mesmo ancestral linguístico, o já mencionado *Indo-europeu*. Tentaremos ver balizas dessa herança a partir da ancestralidade com relação a esse gênero. Para isso, analisaremos os recursos empregados pelos poetas dessas culturas na construção do hino, tomando, como *corpus*, alguns hinos da coletânea dos *Hinos Homéricos* e da, dos *Hinos Órficos*, pelo lado grego, e alguns hinos da coletânea do *Rig-Veda*, pelo lado indiano.

Como observa Lira (2015) *tradição* e *transmissão* são palavras consideradas sinonímicas e imbricadas. Entretanto, como ele mesmo pontua, ambas fazem parte de uma mesma realidade. Compreendemos que a tradição está vinculada a constituição de um conteúdo repassado e transmitido – como, por exemplo, ideias, costumes e símbolos – que une gerações diferentes⁵. Por sua vez, a transmissão seria a forma pela qual a tradição é levada

5 Vale ressaltar que esse repasse “pode se dar exclusivamente em um dado momento histórico e contextual, sem nenhuma consequência para posteridade” (LIRA, 2015, p. 214).

adiante, utilizando-se assim de veículos como a produção de textos orais ou escritos, de pinturas, de gravuras, etc.

Longe de ser um processo simples, a transmissão efetiva-se na transição do dar e do receber. Logo, quem recebe o conteúdo o modifica conservando apenas elementos essenciais que mantém a ideia mais apropriada para um determinado contexto (LIRA, 2015). Por isso, há uma constante construção de tradição nesse processo, em que

se perpetua o legado traditivo, incorporando elementos secundários e terciários, como comentários, interpretações, reinterpretações, sem que estejam relacionados a qualquer instituição que se julgue detentora de receptáculo ou depósito traditivo (LIRA, 2015, p. 216).

Assim posto, no primeiro capítulo, trataremos do ancestral linguístico do qual descendem a língua grega e a língua védica indiana, segundo definições e teorias. De antemão assinalamos que defendemos uma classificação genético-linguística para, a partir dela, propormos a transmissão cultural, porque língua não é só paradigma e sintagma. A língua incorpora valores e conceitos os quais supomos ser igualmente compartilhados de modo semelhante à morfologia, sintaxe ou fonética. Julgamos ser plausível que gregos e indianos, possuindo o mesmo ancestral linguístico, compartilhem de certas características comuns herdadas no modo de fazer poesia. Trataremos também, nesse capítulo, os pormenores dos objetivos e procedimento metodológicos.

No segundo capítulo, trataremos da poesia dentro dos diversos ramos da família indo-europeia. Discutiremos, inicialmente, sobre a figura do poeta, personagem que possui importância considerável atestada dentro da cultura dessa família linguística, ressaltando os termos empregados para esse personagem, tal como os papéis e funções que ele desempenha, o modo pelo qual são instituídos etc. Em seguida, nos concentraremos na mensagem dita pelo poeta, destacando-a nos diversos ramos da família que foram organizados segundo as áreas de sua localização. Concluiremos o capítulo discorrendo sobre o gênero hínico, considerado sua definição, nomenclatura e estrutura. Nesse ponto, tornou-se nos necessário cunhar um termo específico que não só nos auxiliasse nas análises, mas também, que pudesse abranger o heteróclito conteúdo da categoria analisada. Assim, utilizamos o termo *pars captans*⁶, onde talvez o leitor esperasse encontrar *pars epica*, por exemplo.

No terceiro e último capítulo, faremos as análises de hinos das tradições grega e indiana para, em seguida, descrever os recursos encontrados e que foram utilizados pelos poetas na tecitura dos hinos. Procuraremos nos certificar da validade dos recursos por meio de

6 Toda discussão pertinente sobre o termo será tratada no segundo capítulo.

exemplos dentro dessas tradições. Cada hino será apresentado juntamente com uma tradução com a finalidade de auxiliar o leitor na leitura do original.

Esse trabalho se insere nas pesquisas em cultura oriental, mais especificamente, sobre as que tratam das tradições da Índia, realizadas na Universidade Federal da Paraíba pelo Grupo de Pesquisa *Padma* e pelos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Ciências das Religiões (PPCR). Fazemos menção, entre as produções científicas na área, à Tese de Doutorado em Letras *Corpo e conhecimento no Tímeu e no Brhadāranyaka-Upaniṣad: um estudo crítico baseado na teoria da enunciação metafórica e do símbolo mítico*, defendida em 2007, pela pesquisadora Gracilene Felix Medeiros.

2 O UNIVERSO INDO-EUROPEU: LÍNGUA E CULTURA

Neste capítulo, dissertaremos sobre a definição de indo-europeu, sobre as múltiplas teorias de sua abordagem e sobre nossa proposta de trabalho. Iniciamos, portanto, contextualizando a definição do termo *indo-europeu* a partir de uma classificação *genético-linguística* para em seguida, por meio de uma breve revisão de literatura científica, propormos uma dependência cultural também genética, uma vez que temos por hipótese que, se houve em algum momento um povo que falasse o indo-europeu, este também teria uma cultura que pudesse ser, em algum nível, transmitida aos seus descendentes. Concluimos o capítulo explicando os objetivos e como serão realizados os procedimentos metodológicos.

2.1 Contextualização do Indo-europeu: primórdios de uma classificação de línguas baseada em uma origem comum

2.1.1 Do mito à ciência: mudanças de perspectivas

Em um tempo em que os homens e suas práticas eram guiados e dirigidos para o *sagrado*, toda produção humana, quer literária, quer estética, ou não, voltava-se fortemente para esse. Pois, como dizia Eliade (2011b), por volta da década de 50 do século passado, há dois modos de ser no mundo: o *sagrado* e o *profano*, e quanto mais nos distanciamos de nosso tempo em direção ao passado, mais mergulhamos naquele primeiro modo de ser.

Contudo, diferentemente do que pode parecer, no pensamento de Mircea Eliade, os modos *sagrado* e *profano de ser* não se constituem como uma dicotomia absoluta e estanque, mas, ao contrário, possuindo limites porosos e fluidos, retratam um *continuum* complementar dentro das atividades humanas. É então por causa da natureza de suas zonas limítrofes que o *sagrado* e o *profano* estão em um constante devir. O sagrado se opõe ao profano não porque é ontologicamente sagrado em sua natureza, mas porque, em determinado momento da história, homens de alguma localidade reconheceram sobre ou em alguma coisa – objetos como pedra, árvore, ou até mesmo outros seres vivos de ordem animal – a manifestação de algo diferente do comum, de algo extraordinário que emanava um certo poder ou uma certa força de ordem considerada por eles como não “natural” e, a partir desse reconhecimento, atribuíram-lhe um valor simbólico que a fez suplantiar o simples valor comum, vulgar, habitual, isto é, concederam-lhe o valor sagrado. Logo, sagrado e profano são também modos

de percepção da realidade. Já dizia Eliade: “O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades 'naturais'” (ELIADE 2011b, p.16).

Assim, ao se atribuir o valor de sagrado a alguma coisa, por oposição a este, se cria, irremediavelmente, o valor não sagrado, ordinário, no dizer de Eliade, o profano. Isto está implícito, na própria definição pseudossimplista que este historiador das religiões nos dá sobre o sagrado: “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (ELIADE 2011b, p. 17). E assim não poderia deixar de ser, pois o que é sagrado e o que é profano, como lados de uma mesma moeda, habitam e permeiam as esferas das atividades humanas até hoje.

Ao receber uma significação sagrada, o objeto passa tanto a refletir como a refratar uma outra realidade, ou seja, o objeto sagrado passa a remeter, em um nível transcendente, a algo situado fora de si próprio, mesmo que já possua um significado dado a sua materialidade, distorcendo-o ou obscurecendo-o. O objeto ressignificado é reflexo de uma outra realidade, uma realidade superior que suplanta a simples existência, pois retrata um ponto de vista específico, muitas das vezes, sustentado socialmente. Consequentemente esse ponto de vista adotado também pode excluir outros possíveis.

O objeto, por causa dessa significação sagrada recebida, passa a ser percebido como símbolo que é um produto da criação humana. Por receber uma significação referente a algo situado fora de si, o objeto físico adquire conteúdo ideológico⁷, transformando-o, segundo a terminologia utilizada por Bakhtin (2010), em signo. Assim, o objeto físico convertido em signo, participa de uma dupla realidade, a material e a ideológica. Torna-se outra coisa ainda que sendo a mesma. Por isso, a pedra sagrada, por exemplo, não é menos pedra que a pedra não sagrada, contudo, no plano ideológico, aquela é revestida de significados, de propriedades e de particularidades que essa última não possui.

Nesse processo de reflexo e refração do signo, constrói-se, a partir de certo ponto de vista, uma realidade. Contudo, “todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom etc.)” (BAKHTIN, 2010, p. 32). Dessa forma, cada época e lugar possui seus próprios mecanismos para apreensão de signos e, mesmos dentro dessas mesmas épocas e lugares, há ainda esferas ideológicas (religião,

7 Conteúdo ideológico é mais do que a carga de significação direcionada para além da materialidade física. Tem haver com o modo como o próprio Bakhtin entende a *ideologia*. Para ele, a *ideologia* é a representação social das relações histórico-materiais humanas. Segundo ele, a *ideologia* surge não da consciência do indivíduo, mas das representações simbólicas partilhadas por meio do signo linguístico que, além de denotar os entes no mundo, é capaz de transcender a realidade material imediata. Logo, podemos dizer que *ideologia* é um conjunto de valores constituídos por meio das interações verbais entre diferentes indivíduos organizados em grupos sociais heteróclitos, atuantes no tempo e no espaço, ou seja, que exercem ações historicamente (BAKHTIN, 2010).

ciência, filosofia, etc.) que apreendem os mesmos signos de modo diverso umas das outras. Esse modo de como cada uma das esferas ideológicas apreende um mesmo signo causa a refração de realidades pois cada uma das esferas possui seu próprio modo para a orientação de sua realidade. Dessa forma, os grupos sociais assumem pontos de vistas próprios e excluem outros. Por conseguinte, uma determinada pedra pode ser sagrada para um certo grupo e pode não o ser para um outro.

Logo, a aceitação ou negação de um símbolo cultural não depende de um único sujeito, mas de um consenso social. As consciências individuais se ligam umas às outras constituindo uma cadeia ideológica na qual os signos possam ser apreendidos socialmente. Sendo assim, “não basta colocar face a face dois homo sapiens quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social) [...] (BAKHTIN, 2010, p. 35).”

É então, pelos relacionamentos interpessoais, pela interação entre os seres humanos, que a cadeia de signos é construída e sustentada. É, pois, na sociedade, por meio da linguagem, dessa cadeia de signos, imponente edifício de símbolos, permeadora de todos os aspectos da vida humana, que a realidade é moldada e mantida (BERGER, 1985). Mas essa realidade é sempre relativa, está sempre em transformação e varia de povo para povo ou de grupo para grupo, de época para época, de lugar para lugar, etc. Essa realidade produzida, em constante movimento de vir a ser, é cultural e pode ser confundida com a própria cultura.

Corroborando com esse modo de pensar, Berger argumenta que “[...] o mundo cultural⁸ é não só produzido coletivamente como também *permanece real* em virtude do reconhecimento coletivo” (BERGER, 1985, p. 23, grifo nosso). A sociedade, no entender de Berger, configura-se como um aspecto de cultura não-material “que estrutura as incessantes relações dos homens com seus semelhantes” (BERGER, 1985, p. 20). São essas relações mantidas em sociedade, por meio de acordos firmados e de negociações, nem sempre de modo harmonioso, que os seres humanos produzem um lugar habitável tanto materialmente como não materialmente, isso é, constroem um mundo tanto material como simbólico.

Visando sua sustentabilidade e permanência no espaço físico, os homens tanto fabricam os instrumentos de produção quanto também fabricam instituições ideológicas como o casamento, a família, a liderança, e até mesmo a própria sociedade juntamente com o conjunto de leis que a rege. Mas, para que essa estrutura permaneça real, viva e inabalável é

8 Para Berger, o mundo produzido pelas atividades humanas, a realidade ou mundo “real”, é denominado cultura (BERGER, 1985, p. 19). O mundo do homem, diferentemente do mundo dos outros animais, é um mundo que precisa ser modelado por meio da efusão contínua do próprio homem sobre o espaço físico, sobre o cosmos. Por isso o mundo cultural é sempre aberto, inacabado.

necessário que esses mesmos indivíduos estejam comprometidos com ela, com os princípios que a fundaram e que a mantém em funcionamento. Por isso que a construção do mundo além de ser um empreendimento coletivo é também *nomizante*⁹, pois estabelece regras e limites que devem ser partilhados pelos indivíduos interativos e organizados em forma de unidade social. Com relação a essa característica *nomizante* da construção do mundo, Berger infere que “o nomos socialmente estabelecido pode, assim, ser entendido, talvez no seu aspecto mais importante, como um escudo contra o terror” (BERGER, 2010 p. 34), ou seja, esse conjunto de leis em forma de contratos sociais é o que impediria a volta ao caos, o retorno a essa substância amorfa a partir da qual se levantaram o mundo e a sociedade. A volta ao caos é o medo comum que permeia as sociedades, até mesmo aquelas que atingiram um grau maior de profanidade, ou seja, chegaram a um nível menor de consideração ou de interpretação dos fenômenos de seu mundo pela lógica sagrada.

Assim, a sociedade, gerida na maioria das vezes por grupos dominantes, institui e determina uma realidade. E, através dos processos de socialização, os indivíduos são moldados segundo esses padrões de realidade estabelecidos, ou seja, é por meio da exposição dos padrões *nomizantes* que é feita a transmissão cultural entre as gerações. Mas, para manter esse mundo construído a partir das relações partilhadas, a sociedade precisa exercer seu poder coercivo controlando, cerceando e punindo tanto indivíduos como grupos minoritários que se recusam ou se opõem às estruturas da realidade vigente. Entretanto, “[...] a coercividade fundamental da sociedade está não nos mecanismos de controle social, mas sim no seu poder de se constituir e impor como realidade” (BERGER, 1985, p. 25).

Dessa forma, sagrado não é aquilo que é, mas aquilo que se torna, por meio do consenso social, muitas das vezes criado pela tensão dialética entre as lutas de classe ideologicamente constituídas, pelas forças de *vontade de verdade*¹⁰ e pela *legitimação*¹¹.

9 Do grego *νόμος* (nomos), que significa *lei, norma, conduta, prescrição* etc.. O homem na construção do mundo impõe uma certa ordem que é relativamente normativa à sua experiência. Isso implica em dizer que o homem cria e se submete então às leis ou regras de sua própria criação. Estas leis ou regras são aprendidas pelos indivíduos no processo de sociabilização, e os mesmos não as podem modificar a bel-prazer.

10 *Vontade de verdade* é o terceiro sistema de exclusão, ao lado da *palavra proibida* e da *segregação da loucura*, apontado por Foucault em *A ordem do discurso* (consultar as referências bibliográficas). Esse sistema de exclusão trata da oposição verdadeiro/falso. Ele nasce a partir da vontade de saber, de conhecer algo e se institui como consequência de uma descoberta, propagando-se através do como o saber é reconduzido e aplicado em uma sociedade. Entretanto, como cada época possui seus próprios instrumentos, objetivos e métodos de investigação, a verdade é sempre relativa a tal época e a tais domínios, de modo que o que já foi dito e comprovado como verdadeiro em uma geração por meio dos instrumentos que essa produziu para a verificação pode demonstrar-se o oposto na seguinte.

11 *Legitimação* é “o ‘saber’ socialmente objetivado que serve para explicar e justificar a ordem social” (BERGER, 1985, p. 42). É um mecanismo de controle social produzido para a proteção da própria sociedade diante da falência dos agentes de produção de sentido como também da instabilidade dos mundos produzidos.

Logo, as afirmações categóricas – mediadoras de verdades – do que é *sagrado* e do que é *profano* são arbitrárias e tanto se organizam quanto se estruturam diante das contingências históricas em constante transformação (FOUCAULT, 1999). Por isso, pela volatilidade dos mecanismos de institucionalização das verdades, ou como diria Berger, pela precariedade de tais mecanismos, o sagrado é passível de tornar-se profano e vice-versa; o que foi sagrado em algum determinado momento da história de um povo pode se tornar, em outro momento, para este mesmo povo, profano. Reflitamos, em linhas gerais, essa mudança tomando como exemplo a sociedade grega.

A religião grega arcaica, como exposta por Vernant (2006), não exigia uma submissão doutrinária nos moldes como exige o cristianismo, assim, coisas como profissões de fé, credos, dogmas, heresias – na conotação cristã – não fariam sentido no mundo religioso grego. E se Anaxágoras e Diágoras foram banidos do país e Sócrates foi condenado à morte por “negarem” os deuses, isso se deve mais ao campo político que ao religioso (SNELL, 2012, p. 25).

Embora não fosse dogmática no sentido que expomos, essa sociedade encontrava seu modo de vida, o modo de ser grego, nas tradições mitológicas, das quais o principal divulgador conhecido era o aedo denominado Homero. Se tal homem existira ou não, de fato, não importa, contudo, a tradição atribui a esse personagem a autoria de dois dos grandes monumentos literários da humanidade, a *Iliada* e a *Odisseia*. A primeira obra retrata um episódio da lendária guerra de Troia, a saber, a ira do guerreiro Aquiles, que agastado contra o grande chefe da expedição grega Agamemnon, resolve retirar-se da guerra por causa da perda de seu butim de guerra e, tanto consequentemente como concomitantemente, sua honra, fazendo com que pela sua saída dos combates assim recuarem os exércitos gregos com grandes perdas. A segunda obra conta as viagens e errâncias marítimas do guerreiro Odisseu – Ulisses entre os romanos – após o término da guerra para voltar a sua casa e aos seus familiares na terra de Ítaca. A Homero foram ainda tributadas na Antiguidade outras obras como a *Batracomiomaquia*¹² e os *Hinos Homéricos*. A influência dos poemas de Homero na Antiguidade era tão grande que os gregos eram socializados a partir deles. Essa influência se estendeu até mesmo para Roma, porque os romanos gostariam que seus filhos possuíssem uma educação grega. Por causa disso, o escravo grego Lívio Andrônico traduziu a *Odisseia* para o latim, não com o intuito literário, mas, educacional, porque, como preceptor,

12 *Batracomiomaquia* ou *A batalha dos ratos e das rãs* é um poema épico com tons de humor composto em 303 versos hexâmetros no qual os heróis são ratos e rãs. Desde a Antiguidade há dúvidas sobre sua autoria, mas Homero naquele período aparecia como um dos prováveis autores, assim sugerem Pseudo-Heródoto e Pseudo-Plutarco. Hoje, contudo, está descartada essa possibilidade. Há uma tradução bilingue, grego-português, realizada pelo Prof.º Dr.º Fabricio Possebon e publicada pela Editora Humanitas, em 2003.

necessitava ter matéria de ensino (CARDOSO, 2011, p. 8).

Era dentro do corpus mitológico grego de narrativas, oriundos da época arcaica e do período obscuro – não só os homéricos, mas também de outros dos quais as obras hoje estão perdidas – que o homem grego escutava desde criança, que se aprendia história, geografia, ética, religião, mitologia, etc. Era o processo de socialização pelo qual tanto se transmitia a cultura dos antepassados quanto se formava o cidadão grego, e deixar de dar ouvidos às lições, essas verdades, contidas dentro dos mitos seria como deixar de ser grego.

Os mitos na Grécia eram transmitidos oralmente de duas maneiras. A primeira era a educação doméstica na qual as mulheres possuíam um papel fundamental. Ouvia-se em casa os contos de amas de leite e as fábulas das avós. A segunda, por sua vez, era o discurso público dos poetas, cantado nos banquetes e nas festas, nos concursos e nos jogos. Estes traziam o mundo dos deuses e dos heróis para perto dos homens.

Com o tempo, já por volta da era clássica, os mitos e a tradição lendária foram compilados pelos chamados mitógrafos. Em seguida, as narrativas míticas passaram por um período de reflexão crítica e de aplicação de uma exegese alegórica. E, por fim, com o desenvolvimento da história e da filosofia começam a ser desacreditados.

Se por um lado os gregos se dedicam com o máximo cuidado a compilar, a catalogar e a fixar seus patrimônios mitológico e lendário, por outro, são levados a questioná-los de maneira radical, apresentando o problema da verdade ou da falsidade do mito. Com isso, o mito no universo grego pôde ser simplesmente negado ou reinterpretado por uma hermenêutica erudita que revelava algum ensinamento secreto por trás do disfarce da fábula. Essa mudança só pôde ser possível porque os modos de apreensão da realidade mudaram com o passar do tempo e o que tinha valor de verdade apodítica em um determinado momento dessa sociedade, em outro, perdeu esse valor.

Focault (1999) observa uma mudança significativa no percurso da sociedade grega entre o tempo dos poetas e o dos filósofos: a noção do discurso verdadeiro. Nos rudimentos da civilização grega, os poetas pronunciavam o discurso verdadeiro porque possuíam, por direito, através dos rituais requeridos, a inspiração divina que concedia o *status* de revelador do mundo dos deuses, das justiça e da *verdade*. Esse discurso infundia terror e temor àqueles que o ouviam por causa do que ele era, isto é, divino, como também por causa daqueles que eram divinamente autorizados a pronunciá-los, os poetas. Entretanto, vemos, já nos tempos de Platão, que houve um deslocamento na compreensão do que é ou seria o discurso verdadeiro: a verdade não estava mais no que é o discurso em si, mas no que ele diz. “[...] A verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para o

seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência” (FOCAULT, 1999, p. 15). A verdade, agora, não repousa mais na natureza do canto do aedo e em sua autoridade, mas no que o canto diz, se é plausível ou não para essa nova era em que tal discurso é proferido.

Nesse percurso, pode-se ainda observar na Grécia as mudanças de concepção concernentes à relação da ação do sagrado sobre o próprio ser humano.

Em Homero, toda vez que o homem, depois de haver refletido, toma uma decisão, sente-se impelido a isso pelos deuses [...]. Em Homero, não existe a consciência da espontaneidade do espírito humano, isto é, a consciência de que as determinações da vontade e, em geral, dos movimentos do ânimo e dos sentimentos tenham origem no próprio homem. O que vale para os acontecimentos da epopéia [sic] vale também para o sentimento, o pensamento e a vontade: cada um deles tem sua origem nos deuses (SNELL, 2012, p. 30).

É apenas no tempo das tragédias que o homem se torna, de fato, ao mesmo tempo, o agente e o fomentador de suas decisões. Ele deixa de ser motivado por forças externas – vontade divina, destino, etc. – que incidem sobre ele, para ser responsável por sua própria decisão. Nas tragédias, a escolha é um problema que o homem, consciente, precisa resolver sozinho.

Assim, após vários séculos, os deuses e mitos cantados ou recitados por Homero e os demais aedos e rapsodos já se tornavam apenas motes literários, antes mesmo do cristianismo. Esse, por sua vez deu o golpe final. Esse exemplo nos mostra o continuo vir a ser das verdades, do mundo, do saber etc.

Retomando nosso percurso, o modo *sagrado de ser* era considerado, outrora, pelos antigos, por excelência, o modo da realidade. Esse modo fazia, então, parte do cotidiano dos homens da antiguidade e, tudo o que estes faziam, segundo eles mesmos, nada mais era do que imitação, pois os deuses ou os entes sobrenaturais o fizeram e o instituíram nos tempos primordiais. Os homens das culturas antigas procuravam ao máximo viver e estar perto dessa concepção de mundo, porque, para eles, essa era cheia de forças criativas e reiteradoras do ser. Pois, em seu entendimento, era possível, por meio de ritos, de cerimônias, retornar aos tempos do princípio, e assim restabelecer o equilíbrio do indivíduo, da comunidade ou até mesmo do próprio mundo. Nisso, os mitos cosmogônicos possuíam um valor considerável, porque ao pronunciá-los ritualisticamente, o indivíduo, ou até mesmo a comunidade, era levado novamente aos tempos do início, onde tudo estava em perfeita harmonia. O doente ou o mundo decadente era mergulhado na plenitude primordial, na potencialidade de forças criadoras e, conseqüentemente, revigorado. O rito, realizado corretamente, repetia a cosmogonia, e assim, reiniciava-se a vida.

O próprio mundo, por sua vez, também era considerado sagrado, pois era obra dos deuses e também dele imanavam irrupções do “sobrenatural” que, contrastando com a ordinariedade e linearidade da vida e do mundo do homem dos tempos atuais, guiava o viver das sociedades arcaicas. Isto porque o mundo não era tão “natural” (ELIADE, 2011b).

Para as sociedades arcaicas, pedras, árvores, rios, planícies, montanhas, animais etc. não eram sempre considerados elementos comuns, ordinários, produto de acidentes geográficos naturais ou de um processo evolutivo, mas, como dito anteriormente, dependendo do reconhecimento de alguma comunidade, excepcionais, extraordinários, pois tal comunidade reconhecia neles uma *hierofania*, uma manifestação do sagrado. Até mesmo as atividades humanas também podiam ser passíveis de sacralidade, pois, para as sociedades arcaicas, a exemplo da própria Grécia, todos os comportamentos foram fundados pelos deuses ou pelos heróis civilizadores. “Estes fundaram não somente os diversos trabalhos e as diversas formas de se alimentar, fazer amor, exprimir-se etc., mas até os gestos aparentemente sem importância” (ELIADE, 2011b, p. 137).

Dentro dessa percepção e compreensão de realidade, embora participantes deste mundo, estes elementos e comportamentos participam também de um outro, do mundo dos deuses, onde toda a realidade se origina. Todos estes elementos estão carregados de valores religiosos e por isso capazes de intermediar o homem e os entes sobrenaturais. Não nos faltam exemplos para demonstrar tal concepção, viva ainda nos dias de hoje.

Para explicar estas irrupções do sagrado, estes povos se utilizaram, como modo de transmissão, inicialmente, da oralidade e, muito posteriormente, da escrita para a composição de pequenos relatos, que deveriam ser passados para as gerações futuras. Essa forma de socialização cria assim uma tradição sagrada nomizante, comunicável e que fundamenta o viver da comunidade. Nasce, assim, os mitos. Estes contam

uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta (ELIADE, 2011b, p. 84).

Para Eliade, os mitos estão relacionados à narração de histórias que ocorreram no princípio dos tempos e relatam as origens de todas as coisas, por isso são anteriores à própria humanidade como também elucidam o seu próprio aparecimento. Logo, são histórias

verdadeiras, pois a existência do mundo as prova, a morte do homem as prova, a organização social as prova. Portanto, mais que uma concepção equivocada dos que os consideram fantasia, ficção e ilusão, os mitos são uma forma de representação de verdade e de realidade, construção ideológica de um grupo de indivíduos que as buscam. Assim como a ciência e a filosofia nos tempos presente, o discurso mitológico criava a realidade em que viveram os homens da antiguidade.

Os mitos contavam como o mundo veio a existir, como foi organizado e como era regido por forças sobre-humanas, contavam também como os seres foram criados, como surgiu a morte, o desejo sexual, a língua, o casamento, o modo como medicamentos deveriam ser preparados etc., explicavam ainda porque havia comportamentos que deveriam ser praticados e louvados e outros, reprimidos e repreendidos, ensinavam o que é permitido ser dito e o que se é proibido dizer e também estabeleciam o momento certo para realizar determinadas obras e ações.

Os mitos se tornam ainda uma desvelação, pois aquilo que está encoberto no mundo sobrenatural, no mundo dos deuses, onde toda a verdade habita, vem à luz, se torna compreensível, porque é desvelado pelos próprios protagonistas e agentes da criação, os entes sobrenaturais. Por isso, os mitos serviam de modelo exemplar para toda atividade humana significativa e, por meio deles foi-se realizada a socialização dos indivíduos, pois eles eram os estruturadores e os organizadores das sociedades arcaicas. Isso pode ser resumido no pensamento indiano expresso tanto no *Satapatha Brâhmana* (VII, 2, 1, 4) como no *Taittiriya Brâhmana* (1, 5, 9, 4)¹³, respectivamente: “Devemos fazer o que os deuses fizeram no princípio” e “assim fizeram os deuses; assim fazem os homens” (apud ELIADE, 2011c, p. 12).

Na Índia antiga, tinha-se a compreensão de que a *palavra* era a entidade que gera e sustém todas as coisas. Logo, no pensamento indiano, era ela quem criava todas as coisas no mundo dos deuses e dos homens, quer seres, quer potestades, quer funções, quer instituições etc. Sendo ela própria uma deusa, faz-se desvelada, por exemplo, no hino 125 da décima mandala.

X, 125: Palavra

¹³ *Satapatha Brâhmana* e *Taittiriya Brâhmana* são textos sagrados da tradição indiana que descrevem e comentam os rituais védicos, assim como também seu entorno mítico e filosófico. São, de fato, comentários religiosos, geralmente em prosa, que foram escritos no período Bramânico (aprox. 900 – 500 a. C) e que fazem parte do cânone religioso e literário hinduista.

1. Eu com os Rudras¹⁴, com os Vasus¹⁵, ando; eu com os filhos de Áditi e também com todos os deuses; eu a ambos, Mitra e Varuna, sustento; eu, a ambos, Indra e Agni; eu, a ambos Açvinas.
2. Eu ao Soma, que deve ser espremido, sustento; eu, a Tvastr¹⁶ também, a Pusan¹⁷, a Bhaga¹⁸; eu ofereço riqueza ao ofertante muito zeloso, ao que proporciona o sacrifício, ao macerador (do Soma).
3. Eu sou a rainha coletora dos tesouros, observadora, primeira entre os dignos do sacrifício; os deuses me dividiram de vários modos, posta em muitos lugares, fazendo-me adentrar numerosas moradas.
4. Por mim, este é o que come arroz, o que vislumbra, o que respira, qualquer um que ouve o falado; ignorantes em mim eles habitam; ouve tu, que és ouvido; o crível te digo.
5. Assim eu mesma digo o que é propício aos deuses também aos humanos; a quem desejo, a ele faço poderoso; àquele, sacerdote; àquele, recitador, àquele, sábio.
6. Eu para Rudra¹⁹ estico o arco, que ao ímpio, com flecha, há de destruir. Eu ao povo faço a discórdia; eu persuadi o Céu e a Terra.
7. Eu gerei o pai, no topo deste [mundo], meu útero está no meio das águas, no mar; estão [sic. “então”] estendi-me aos seres todos; toquei o céu com o topo da cabeça.
8. Eu, assim como o vento, sopro, abarcando os seres todos, além do céu, além desta terra; de tal grandeza tornei-me²⁰.

Embora não seja mencionada no próprio hino, *वाक्* (*Vāc*), a *Palavra*, aqui personalizada como uma entidade divina, é o sujeito-locutor que fala a respeito si mesma. Demonstra-se como agente criadora e mantenedora de todas as coisas, sendo encarregada até mesmo da distribuição de papéis sociais tanto no mundo dos homens quanto no dos deuses. Segundo Possebon, neste hino,

a palavra se manifesta em suas várias formas discursivas: a palavra sacrificial, nas estrofes 2 e 3, a palavra que vivifica os seres humanos e os deuses, a palavra que sustenta o soma e todo o conhecimento que ele deriva. Além disso, a palavra

14 Rudras são uma classe de deuses da tempestade.

15 Vasus são outra classe de deuses, cujo o significado do termo é “os bons”.

16 É o artífice dos deuses.

17 É o charreteiro do Sol, Surya, como também das vias e dos caminhos.

18 Bhaga é a fortuna, um dos filhos de Áditi.

19 Rudra, aqui, é o chefe dos Marutas, os ventos. Na literatura posterior aos Veda, Rudra será identificado como Śiva.

20 Tradução de Fabricio Possebon (FERREIRA; GNERE; POSSEBON, 2011)

também vivifica os fenômenos cósmicos, está presente no vento, no céu e além desta terra (FERREIRA; GNERE; POSSEBON, 2011, p. 86).

Ter o poder da palavra é ter poder sobre o mundo. Por isso, não é por acaso que os *brâmanes* – a classe sacerdotal, detentora do poder da palavra, das fórmulas sacrificiais e dos mantras secretos e que nasce da boca de Puruṣa, o homem primordial, imolado e dividido em partes pelos deuses²¹ – são os encarregados de guardar e comunicar corretamente a antiga tradição religiosa da recitação sagrada por meio da oralidade.

O sacerdote, o brâmane, nasce da boca de Puruṣa e da boca dos sacerdotes saem os mantras, pois como visto no hino X. 125, é a própria *palavra-deusa* que constitui o poder que emana do sacerdote. Os brâmanes quando executam os rituais sacrificiais sagrados precisam entoar os mantras corretamente para que o sacrifício seja efetivo e o ofertante agraciado, por outro lado, aqueles que desconhecem tais ritos e fórmulas são considerados, dentro da literatura védica, como pessoas obtusas que possuem uma linguagem comparada a uma trama de farrapos²² e por isso precisam se afastar. Os brâmanes são postos dentro da tradição indiana como os guardadores da entoação sagrada.

Miranda define o vocábulo *mantra* como “uma prática de *religare*, associada ao som ou uma vibração sonora, que pode ser emitida pela repetição de palavras, sílabas ou sons de poder” (MIRANDA, R., 2014, p.11). Para Feuerstein (2006, p. 90), *mantra* deriva

da raiz *man* (“pensar” ou “estar atento”), que também se encontra nos termos *manman* (“ponderar atentamente”), *manas* (“mente”), *manisha* (“entendimento”), *manu* (“sábio” ou “homem”), *mana* (“zelo”), *manyu* (“estado de espírito” ou “intensão”), *mantu* (“soberano”) e *manus* (“ser humano”). O sufixo *tra* em *mantra* sugere função instrumental. Entretanto, de acordo com uma explicação exotérica, ele vem de *trana*, que significa “ato de salvar”. Portanto, o *mantra* é aquilo que salva a mente de si mesma, ou que conduz a salvação através da concentração da mente. Mantra é uma expressão vocal sagrada, um som numinoso ou um som dotado de poder psicoespiritual.

Por causa disso, Botelho, baseando-se nessa compreensão de Feuerstein, assinala que

em contextos yogues, *mantra* significa fonemas numinosos com significados que podem ou não ter sentido comunicável. Um *mantra* é um *mantra* por ter sido comunicado em um contexto iniciático. Até o mais famosos de todos *mantras*, a

21 Sobre a imolação do homem primordial, diz o hino X, 90, 11 e 12: “Quando o dividiram? Em quantas partes arranjaram? Sua boca, ambos os braços, ambas as coxas e pés, a que se chama? O sacerdote foi sua boca... (FERREIRA; GNERE; POSSEBON, 2011, p. 86).

22 “No rito, quando, juntos, os brâmanes o sacrifício regem, qual amigos, o coração jorrando improvisos, aquele, pouco capaz, se aparta, mês estes se destacam, aclamando a fórmula. Os homens que no caminho estancam – nem para frente, nem para trás –, que não são brâmanes, nem artesãos do soma, esses empregam com erro a palavra. Sua linguagem, obtusos, é uma trama de farrapos”, RV X.71, 8 e 9, tradução Mário Ferreira. (FERREIRA, 2011, p. 30).

sílaba sagrada *om*, só se torna um mantra depois que o mestre [guru] lhe transmite poder” (BOTELHO, 2011, p. 90)

Man- é uma raiz derivada da raiz indo-europeia **men-* que também se encontra, por exemplo, nos vocábulos gregos *μνάομαι* (“pensar em”, “lembrar-se de”) e *μνημοσύνη* (“memória”) e nos latinos *moneo* (“fazer pensar”, mas também “instruir” e “inspirar”) e *Moneta* (“a deusa que *monet*, que põe na mente”, um dos epítetos da deusa Juno, WEST, 2007, p. 34).

Como nas sociedades arcaicas, a palavra possuía uma força mágica que era capaz de interferir e de, até mesmo, controlar as forças da natureza, na Índia, os brâmanes eram capazes por meio dela, nas entoações dos mantras, de forçar os deuses a conceder seus desígnios. No *Mahābhārata*²³, por exemplo, a mãe de três dos cinco Pandavas, Kunti, por meio da entoação correta dos mantras aprendidos, pôde fazer vir os deuses ao seu leito e assim nasceram seus filhos²⁴. Já no *Rāmāyaṇa*²⁵, Valmiki, o poeta, amaldiçoou o caçador que matou o macho de um casal de pássaros durante o coito, ato que o sábio considerou incorreto, aquele veio a morrer em poucos instantes em decorrer da maldição, e o tipo de metro utilizado pelo poeta para o amaldiçoar, tornou-se o metro sagrado para a poesia no qual a própria obra, o *Rāmāyaṇa*, foi composta.

Podemos com isso concluir que a palavra na sociedade indiana possui uma importância muito elevada, pois reitera a vida e o mundo por meio de seu poder criativo do qual os brâmanes tornam-se participantes, servindo como modelo exemplar.

Entre os antigos judeus afirmava-se, com base na *Torah*²⁶, que o mundo foi criado pelo

23 O *Mahābhārata* é um grande épico indiano que tem por autor o poeta lendário Vyasa. A história narra a tensão entre duas estirpes dos descendentes de Bharata, fundador do clã. De um lado se encontram os Pandavas, os filhos de Pandu, sucessores por direito do trono de Hastinapura e do outro os Káuravas, os filhos de Dhritarashtra, tio dos Pandavas que usurpou-lhes o trono. O poema é fonte de crenças, lendas, provérbios e ensinamentos que movimentam parte da vida indiana até os dias de hoje (ONIAN & VASUDEVA, 2006)

24 Pandu tendo sido amaldiçoado por Kindama por tê-lo flechado mortalmente juntamente com sua esposa enquanto estavam metamorfoseados em cervos durante suas relações sexuais, não poderia mais ter relações sexuais com suas esposas, pois no dia que isso acontecesse, ele juntamente com sua parceira morreriam. Por isso Kunti utilizando-se do poder dos mantras fez os deuses descenderem ao seu leito e os filhos dessas relações eram dados a Pandu. Pandu porém pediu que Kunti pronunciasse também o mantra para Matri, sua outra esposa. E assim nasceram os Pandavas: Yudhishthira, Bhima e Arjuna, nascidos de Kunti e os gêmeos Nakula e Sahadeva, de Matri.

25 O *Rāmāyaṇa* é outro grande épico indiano. Nele é narrada a história do rei Rama de Kosala que parte do centro-leste da Índia em direção ao sul, para a ilha de Lanka, acompanhado por seu irmão Lakshmana em busca de resgatar sua casta esposa, Sita, que fora raptada pelo rei rākṣasa Ravana. O *Ramayana* tem inspirado produções literárias e artísticas do sul e sudeste da Ásia como no Camboja e na Tailândia, por exemplo.

26 O cânon hebraico, conhecido também como *Tanakh*, é dividido em três grupos: *Torah* (a lei); *Nebhim* (os profetas); e *Kethubhim* (os escritos). A *Torah* é composta pelos cinco primeiros livros da Bíblia, isto é, *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*.

seu deus através de imperativos. Diz o *Livro de Gênesis*, no primeiro capítulo, que o mundo veio a ser por meio de sequência de ordens e de denominações das coisas criadas dadas pelo próprio deus, nos tempos primordiais. Em relação ao ato criativo por meio da palavra, o autor do *Evangelho de João*, em seu prólogo, é ainda mais ousado ao identificar a palavra, de maneira parecida com a compreensão indiana vista há pouco, com o próprio deus: “E a palavra era deus” (Jo 1.1), diz ele, para em seguida afirmar que nada pode existir fora desta entidade palavra-deus²⁷. No segundo capítulo do *Gênesis*, encontramos o homem, já criado à imagem de deus, realizando, por imitação, o ato de dar nomes aos seres existentes²⁸, tornando-se assim coparticipante da criação. O ato da denominação, isto é, dar nomes aos seres, trazer-lhes à existência, nas sociedades arcaicas, possibilitou ao homem identificar as coisas no mundo ao seu redor e assim, coletivamente, vergá-las.

O mito é um poderoso veículo de ideologia²⁹, pois na comunicação social “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2010, p. 36, grifo do autor) e “a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 42).

A comunicação ideológica é parte do fenômeno da própria comunicação humana e se faz presente a todo instante, pois toda atividade humana é orientada pela linguagem. Berger pontua que “o mundo é construído na consciência do indivíduo pela conversação com os que para ele são significativos (como os pais, os mestres e os amigos)” (BERGER, 1985, p. 29). Logo, o certo e o errado, o verdadeiro e o falso, o sagrado e o profano são noções aprendidas desde cedo pelo humanos.

A família, então, configura-se como a primeira entidade ideológica que a criança participa e também como a primeira a orientar o recém chegado ao mundo físico em sua inserção no mundo ideológico e em sua socialização.

Segundo a tradição contida no livro bíblico de *Deuteronômio*, Moisés recebera leis e preceitos do Senhor, isto é, prescrições nomizantes dadas pelo seu deus para a manutenção da sociedade israelita quando essa adentrasse na terra prometida. Ora, a terra prometida estava cheia de povos com leis e preceitos divergentes dos da comunidade de Israel. Os

27 O autor do evangelho de João diz: “Todas as coisas foram feitas por meio dela e sem ela nenhuma foi feita” (tradução nossa).

28 O texto bíblico, segundo a Bíblia de Jerusalém, diz o seguinte: “Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens [...]” (Gn 2. 19-20).

29 Para a definição do verbete, ver *nota* 7, página 18.

mandamentos do Senhor possuiriam como finalidade criar e marcar a identidade da comunidade invasora, pois tais preceitos estabeleceriam condutas próprias desse povo conflitando com as dos autóctones. Advinda do deus de Israel, os preceitos nomizantes eram sagrados, possuíam sua origem onde a verdade se origina, no mundo dos deuses, no caso, no do deus invasor. Por seu carácter sagrado e pela sacralidade de seu agente – Moisés, que passara por vários ritos de iniciação para poder ser portador, embaixador, mensageiro dos discursos divinos – os discursos devem ser obedecidos e aqueles que se recusarem, punidos. Há muitos exemplos, na tradição bíblica, das penas sofridas por aqueles que se rebelaram contra a autoridade de Moisés. Mas, neste exemplo deuteronomista o que queremos destacar é a responsabilidade da família na socialização do infante israelita.

O discurso pronunciado no capítulo seis do livro de *Deuteronômio* deve ser observado pelos ouvintes presentes como também pelas gerações futuras – “observando todos os dias de sua vida, tu, teu filho e teu neto [...]”. Afirma o relato bíblico:

Que essas palavras que hoje te ordeno estejam em teu coração. *Tu as inculcarás aos teus filhos, e delas falarás sentado em tua casa e andando em teu caminho, deitado e de pé.* Tu as atarás também à tua mão como um sinal e serão como um frontal entre os teus olhos; tu as escreverás nos umbrais da tua casa, e nas tuas portas (*Deuteronômio* 6. 6-9, grifo nosso).

O texto prescreve assim a responsabilidade familiar, principalmente, sobre a função paternal de sociabilizar os filhos de modo contínuo dentro de sua tradição.

Os mitos nessas sociedades arcaicas produzem os saberes que procurarão dar aos seus membros significado à existência deles. E participar desse saber é participar da sociedade, “ou seja, co-habitar o seu nomos” (BERGER, 1985, p. 34). Isso implica dizer que os saberes culturais, *nomizantes* e legitimados, como verdade apodítica e propagados na socialização dos indivíduos de uma sociedade, constituem o substrato sedimentário para o desenvolvimento ulterior dessa sociedade.

Ora, se a palavra, o discurso possui esse poder de fazer vir as coisas, criar e manter a realidade, não é a toa que ela precisa ser super valorizada. Pois ela organiza o mundo, mantendo-o por meio de princípios nomizantes. O discurso é divino porque se origina no mundo dos deuses, mas é dado ao homem o poder de ser partícipe dele. Por ser divino, logo é verdadeiro e também nomizante, e por isso poderoso para afastar o terror do caos que circunda o mundo dos homens. O discurso mitológico então funda a realidade na qual o homem da Antiguidade habita.

Os mitos foram de suma importância para o desenvolvimento da humanidade e

sistematizaram a ordem em um mundo pré-científico. Com os desenvolvimentos das ciências, as explicações mitológicas forma perdendo suas forças, mas não de imediato nem em totalidade. Chegaram ambas a concorrerem de mão dadas. Um dos grandes feitos dessa concorrência pôde ser observado no período do Renascimento quando a imprensa de Gutemberg pôde fazer conhecida diversas línguas aparentadas. As muitas semelhanças entre essas logo levou os estudiosos a reuni-las em grupos, supondo um ancestral comum, a chamada língua-mãe, a língua que dera a origem a todas as línguas da terra, e tanto estas semelhanças como as diferenças observadas eram explicadas com referência a mitos originais. Dava-se, desta maneira, de forma embrionária e intuitiva, o primeiro passo para a criação de um método genético de classificação linguística.

2.1.2 Classificação genética e a possibilidade de filiação cultural genética

Durante muito tempo, um dos mitos mais utilizados para explicar as semelhanças entre algumas línguas foi o mito glotogônico mais conhecido do mundo Ocidental, o *confusio linguarum*, de tradição judaico-cristã. Nesse mito, é narrada a origem da diversidade das línguas, a partir de uma única que foi transformada em várias mediante intervenção divina, por causa da soberba humana. Este mito foi, por muito tempo, uma verdade indiscutível, porque, segundo a tradição mitológica judaico-cristã que fundamentou o mundo ocidental, fora revelada a Moisés para que ele escrevesse o *Livro dos Princípios*, o *Gênesis*. Esse mito foi muito importante na história “linguística” antiga ocidental, pois – não em sua totalidade, mas ao menos a maior parte – tanto os rabinos como os padres da igreja acreditavam que a língua original da humanidade fora o hebraico e assim o era ensinado ao povo.

Com base nesta tradição revelada, o humanista francês Guillaume Postel, em sua obra *De originibus seu de Hebraicae linguae et gentis antiquitate* (1538), afirmava que a língua hebraica provinha da descendência do personagem bíblico Noé e a partir dela teriam se derivado o árabe, o caldeu, o índico e, só medianamente, o grego (ECO, 2012). Posteriormente, em um projeto mais audacioso do que o de Postel, Estienne Guichard publicou, no início do séc. XVII, sua obra *L'harmonie étymologique des langues*, na qual procurava demonstrar que todas as línguas existentes podem ser derivadas do hebraico por meio de inversões, anagramas e permutações das consoantes dos radicais desta língua. Assim, ele consegue, por meio de um longo caminho de permutações, aproximar o verbo hebraico “batar” do verbo latino “dividere” que significam *dividir* (ECO, 2012).

Como se pode observar, esta crença de que o hebraico foi a língua-mãe da qual se

derivaram as outras línguas perdurou até um pouco mais além do final da Idade Média. Entretanto, ele possuía concorrentes ao título de língua-mãe. Goropius Becanus sustentava, por exemplo, que o holandês teria sido esta língua. Em sua obra *Origines Antwerpianae* (1569), explica que os antepassados da Antuérpia, os cimbros, seriam descendentes diretos dos filhos de Jafé, filho de Noé, e não participaram da construção da Torre de Babel, conservando assim a *língua de Adão* (ECO, 2012).

A partir dessas hipóteses mediadas pelo elemento mítico, as línguas começaram a ser comparadas e classificadas. Vale lembrarmos aqui o que nos diz Benveniste (2005, p. 106): “não foi a ciência das línguas que permitiu propor as bases de uma classificação, mas, ao contrário, foi a partir de uma classificação, por mais ingênua e confusa que fosse, que a ciência das línguas se elaborou progressivamente”. Isto porque, quando a gramática comparada surge, em 1833, já havia uma classificação genética pressuposta e bastante rudimentar. A importância da gramática comparada para o desenvolvimento de uma classificação genética das famílias linguísticas consistiu na racionalização que ela pôde propor. Franz Bopp com seu trabalho intitulado *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litthauischen, Altslawischen, Gotischen und Deutschen*, marca o nascimento do método comparativo pois “ele foi o primeiro a estabelecer comparação, sobre uma base sistemática, como uma ciência autônoma a fim de explicar as formas de uma língua por meio de outras”³⁰ (WATKINS, 1995a, p. 3, tradução nossa). Dessa forma, o estudo sobre as genealogias das línguas rompe com suas origens míticas, passando à racionalização científica.

O século XIX foi marcado por esse período racionalizante e, sem abandonar a hipótese de uma língua-mãe, a ciência linguística afirmou, por meio da comparação entre as línguas conhecidas da Europa, a relação de parentesco entre elas. Esse parentesco levou os cientistas a especularem, não mais retomando as narrativas mitológicas, mas já com base nos novos pressupostos, sobre um ancestral comum para o qual muitos nomes foram propostos e dos quais o que mais se destacou foi o termo *indo-europeu*. Esse nome nasce dentro mais de conjecturas de ordem linguística que de outro tipo. É desta forma que Watkins (1995b, p. 57, tradução nossa), falando sobre comparações e reconstruções linguísticas, define o indo-europeu:

Indo-europeu é o nome que por razões geográficas se atribui a uma família linguística extensa e geneticamente bem definida, que compreende a maior parte das

³⁰ he was the first to establish comparison on a systematic basis as an autonomous science to explain the forms of one language by those of another.

línguas da Europa, antigas e atuais, e que se estende até a metade setentrional da Índia continental, através do Irã e do Afeganistão.³¹

Fica claro, em um primeiro momento, que a designação de *indo-europeus* trata não de um povo em um sentido de nação, mas de um tronco linguístico que se estende sobre povos localizados em sua maior parte na Europa (veja Figura 1).

Figura 1 - Distribuição dos ramos da família linguística indo-europeia



Fonte: MALLORY, J. P.; ADAMS, D. Q. (2006)

Podemos ver nesse mapa da Eurásia que, de fato, a maior concentração de grupos linguísticos indo-europeus se localiza sobre o território europeu. No continente asiático, temos o Frígio e o Anatólio na região do Oriente Médio; o Iraniano no Centro e Centro Sul da Ásia; o Indo-ariano no Subcontinente Indiano e o Tocário, já no Extremo Oriente.

Os indo-europeus devem ser considerados como um povo no sentido mais de comunidade linguística. West (2007, p. 2) diz que “se nossa língua [inglesa] é uma de seus descendentes, isso não os faz 'nossos ancestrais', mais que os antigos romanos são ancestrais dos franceses, dos romenos e dos brasileiros”³². Entretanto,

uma língua incorpora certos conceitos e valores, e uma língua comum implica algum grau de herança intelectual comum. Dentro de um território original comum, que podemos chamar de Eurostan, não há dúvida que existiram diversidades locais:

31 Indoeuropeu es el nombre que por razones geográficas se asigna a una familia lingüística amplia y genéticamente bien definida, que comprende la mayor parte de las lenguas de Europa, antiguas y actuales, y que se extiende hasta la mitad septentrional del continente indio, a través de Irán y de Afganistán.

32 if our language is a descendant of theirs, that does not make them 'our ancestors', any more than the ancient Romans are the ancestors of the French, the Romanians, and the Brazilians.

diferenças de cultura material, de dialeto, de culto e de costume. Mas, desde que os dialetos permanecessem mutualmente inteligíveis e que houvesse fácil comunicação por toda a área, poderíamos supor que aí também houvesse um estrato de tradição compartilhada em certas esferas como religião, narração de histórias, e ideologia geral³³ (WEST, 2007, p. 2, tradução nossa).

Fica claro também, segundo o enunciado de Watkins, que o modo de classificação proposto para línguas desse grupo é do tipo *genética*, ou seja, ele nos sugere que as línguas denominadas de indo-europeias são oriundas de um protótipo comum que mantêm uma relação parental, hereditária, na qual se transmitem e se comungam certas características intrínsecas. Os critérios que abonam esse tipo de classificação são de natureza histórica e “visam a explicar as similitudes e também as diferenças que se comprovam – e outras menos aparentes – entre as línguas de uma determinada área, pela demonstração da sua origem comum” (BENVENISTE, 2005, p. 106). É, pois, nesta definição e nesse modo de classificação que nos orientaremos nesse trabalho.

Hoje, a busca por uma língua-mãe, comum a todos os homens foi praticamente abandonada. Não há de modo algum, como provar que as comunidades humanas, em seus primórdios, desenvolveram uma única língua. Além do mais, a partir dos dados que possuímos, não nos é possível, de forma alguma, reconstruir solidamente o parentesco entre o indo-europeu, como uma língua hipotética reconstruída, e os protótipos de outras famílias linguísticas³⁴.

No método de classificação genética, as línguas são distribuídas de modo historicamente escalonado, isto é, são dispostas em degraus em que cada estrato, sendo um período de mudança da língua, é um elo de ligação entre os estratos antecessores e sucessores. Exemplificando, por meio de alguns estratos, eis a relação parental da língua portuguesa com o indo-europeu:

Português < Romance ibérico < Romance comum < Latim < Itálico < Indo-europeu³⁵

33 a language embodies certain concepts and values, and a common language implies some degree of common intellectual heritage. Within the original common territory, which we may call Eurostan, there no doubt existed local diversities: differences of material culture, of dialect, of cult and custom. But so long as the dialects remained mutually intelligible and there was easy communication across the whole area, we might suppose there also to have been a measure of shared tradition in such spheres as religion, storytelling, and general ideology.

34 Sobre o relacionamento do Indo-europeu com outras famílias há a hipótese Eurasiática composta pelas famílias “Indo-European, Uralic-Yukaghir, Altaic, Korean, Japanese, Ainu, Gilyak (Nivkh), Chukotian (Chukchi-Kamchatkan), and Eskimo-Aleu” e a hipótese Nostrática, na qual, o Eurasiático se configura como um ramo juntamente com o cartvélico, o afro-asiático, e, segundo alguns, também o dravídico (MALLORY e ADAMS, 2006, p. 84)

35 O símbolo “<” é utilizado com o sentido de “vir de”, “ser proveniente de”, acentuando a relação genética.

Podemos explicar, sucintamente, essas relações da seguinte forma: um povo de dialeto indo-europeu se fixou na península italiana. Esse dialeto já divergia de algum modo de outros dialetos indo-europeus que seguiram por outros caminhos em outras épocas, como por exemplo, para o norte, para a região da Alemanha. Lá, na península italiana, esse dialeto, o itálico, continuou, em regiões da mesma, a se modificar, formando assim outros dialetos ou línguas como o latim, o osco o úmbrico etc. Com a expansão do Império Romano, o latim, já dominante, chegou à península ibérica no séc III a.e.c., região outrora ocupada por povos celtas. Por volta do século V e.c., nas diferentes regiões do império, já se formara uma língua comum que diferenciava-se do latim, mas que possuía uma base latina, essa nova língua ou dialeto ficou conhecida como *romanço* ou *romance*. Mas, o *romance* também não era homogêneo, divergindo de região para região, assim, na península ibérica, o *romance ibérico* desenvolveu-se em três grupos linguísticos que já estavam delimitados no século XII e.c: o *galego-português*, o *catalão* e o *castelhano*. O *português* originou-se então do ramo galego-português medieval, no século XIV e.c. (TEYSSIER, 2007).

Como se pode notar, cada estrato representa um elo na cadeia de evolução da língua e está hierarquicamente atrelado tanto ao antecessor, como ao sucessor. Benveniste (2005) explica que cada estrato possui seus próprios caracteres³⁶ como também os caracteres que herdou do estrato anterior. Consequentemente, o próximo estrato da cadeia, além de desenvolver os seus próprios caracteres, herdará a combinação entre os caracteres próprios do estrato anterior juntamente com os que este já herdara de seu antecessor. Logo, por causa da herança de caracteres, cada estrato é, dentro dessa cadeia genética, ao mesmo tempo, inclusivo e incluso. Ele tanto inclui ou contém os estratos que se seguem como está incluso ou contido no estrato anterior.

Ainda por causa dos caracteres próprios de cada estrato, conhecer um destes não implica conhecer outros. Dessa forma, conhecer português não implica conhecer estratos do mesmo nível hierárquico que ele, como, por exemplo, o espanhol, nem de estratos anteriores a ele, como o romance ibérico, do qual se deriva também a língua espanhola. Observe-se que estamos falando apenas de estratos de um mesmo ramo da família, se ampliarmos o campo de visão e de pesquisa, incluindo outros ramos da família indo-europeia, o trabalho será

36 O termo “carácter”, como também suas flexões e derivações, é utilizado aqui no sentido de “aquilo que faz com que os entes ou objetos se distingam entre os outros da sua espécie”. No nosso caso, em relação ao ente indo-europeu, é usado tanto diacronicamente, quando se faz referência aos desenvolvimentos da língua dentro de um mesmo ramo, distinguindo estratos anteriores e posteriores tomando como ponto de partida um determinado momento deste ramo, trata-se de uma observação vertical; como também, sincronicamente, quando se faz referência à posição relativamente hierárquica da língua entre ramos diferentes, trata-se de uma observação horizontal.

extremamente maior. Entretanto, há mais semelhanças entre o sânscrito e o latim do que entre o bengali³⁷ e o português, por causa da posição hierárquica dos estratos dos primeiros e dos desenvolvimentos históricos dos caracteres próprios entre os estratos que levaram à formação dos últimos. Podemos, dessa forma, inferir que quanto mais antigos forem os estratos, mais similaridades podem ser encontradas. Quanto mais recentes, mais discrepâncias.

Levando em consideração o que acabamos de expor, ou seja, as associações de caracteres em estratos que tanto nos mostram as semelhanças quanto as diferenças entre as línguas aparentadas, Mallory e Adams (2006, p. 9) nos mostram a distribuição das representações sobreviventes de dez ramos da família indo-europeia em território europeu até o ano da publicação de seu livro, em 2006 (ver figura 2).

Figura 2 - Distribuição atual dos ramos da família linguística indo-europeia



Fonte: MALLORY, J. P.; ADAMS, D. Q. (2006)

Em relação ao mapa da Eurásia apresentado na figura 1 (p. 33), podemos ver, na figura 2, que hoje há uma redução numérica dos ramos da família indo-europeia, embora saibamos que há uma expansão territorial de alguns deles, chegando ao continente americano e à Oceania. Na Ásia, apenas o Iraniano e o Indo-ariano permanecem. O primeiro perdeu grande parte de território na Ásia Central mas continua juntamente com o último no Sudeste Asiático. Por sua vez, o tocário, que se localizava no Extremo Oriente, na área ocidental da China, hoje, está extinto. Semelhantemente extintos, estão o Anatólio e o Frígio, de modo que não há mais

37 O bengali é uma língua indo-europeia moderna que tem origem nos *prácritos* da Índia. Os *prácritos* são línguas indo-arianas e não derivam do sânscrito como as línguas neolatinas do latim, mas de uma tradição paralela que remonta ao período védico (Lazzerioni, 1995).

presença de grandes grupos linguísticos indo-europeus no Oriente Médio. Hoje, na área que ocupavam há a predominância do árabe, uma língua de família não indo-europeia. Na Europa, o itálico estendeu-se para além da Península Itálica e ocupa os territórios que antes eram célticos. Esses por sua vez ficaram confinados na ilha da Bretanha e da Irlanda, daí o adjetivo insular, aplicado às línguas celtas sobreviventes em oposição ao celta continental, cuja a maioria já estavam extintas por volta de 500 e.c. (SIMS-WILLIAMS, P., 1995).

Watkins afirma que “as semelhanças entre essas línguas, atestadas durante quase quatro milênios, obrigam-nos a aceitar que são a continuação de uma língua pré-histórica comum, falada talvez há uns sete mil anos [...]”³⁸ (WATKINS, 1995b, p. 59, tradução nossa). Estas semelhanças entre as línguas da família indo-europeia levam Crossland (2006, p. 824, tradução nossa) a afirmar, de modo similar a Watkins, que

elas são tão semelhantes em vocabulário básico e inflexão gramatical que as semelhanças entre elas não podem ser plausivelmente explicadas como coincidências ou como os resultados de empréstimos entre línguas pré-históricas que não foram derivadas de um único "antepassado" anterior. [...] É geralmente aceito que as línguas que são classificadas como indo-europeias foram disseminadas sobre a região em que são encontradas primeiramente nos primeiros tempos históricos por migrações efetivas e não meramente por processos de empréstimo.³⁹

Os ramos mais antigos da família indo-europeia são atestados a mais de um milênio a.e.c.. São eles, o Anatólio, hoje extinto; o Indo-iraniano, do qual descende o sânscrito e várias línguas da Índia dos nossos dias; e o Grego, que ainda existe. Destes, os testemunhos documentais mais antigos são do Anatólio (c. 1700-1500 a.e.c) com o antigo hitita. Segue-se a este ramo, o Indo-iraniano com a composição dos *Veda*, em sânscrito védico, por volta da segunda metade do segundo milênio a.e.c., e, por fim, o grego micênico com documentos do séc XIII a.e.c. O ramo Itálico, de onde se origina a língua portuguesa, é mais recente. Os documentos mais antigos deste ramo são do grupo sabélico (súpiceno, osco e umbro) que datam do século VII a.e.c. e aparecem em inscrições. Os do latim arcaico, mais recentes que estes, são datados como do sec. VI a.e.c. (WATKINS, 1995b).

Embora possuam grande antiguidade, os textos védicos apenas apareceram para o cenário ocidental recentemente, mesmo que viajantes, desde a Idade Média, tivessem notado a semelhança entre alguns vocábulos das língua indo-iranianas e as línguas da Europa. A

38 las semejanzas entre estas lenguas, atestiguadas durante casi cuatro milenios, nos obligan a aceptar que son la continuación de una lengua prehistórica común, hablada quizás hace unos siete mil años [...].

39 they are so similar in basic vocabulary and grammatical inflection that the resemblances between them cannot plausibly be explained as coincidences or as the results of borrowing among prehistoric languages which were not derived from a single earlier 'ancestor'. [...] It is generally accepted that the languages which are classed as Indo-European were disseminated over the region in which they are first found in early historical times by actual migrations and not merely by processes of borrowing.

“descoberta” do sânscrito, no séc. XVIII e.c., como consequência do colonialismo inglês, trouxe, em um primeiro momento, inquietações para a comunidade acadêmica europeia. No estudo desta língua da família indo-iraniana, observou-se grande e mui próxima semelhança entre esta língua e as línguas grega e latina, nos âmbitos fonéticos, morfológicos e léxicos. A questão era como poder explicar estes paralelos uma vez que não havia, até aquele momento, constatação de contato incisivo e constante entre os indianos, de um lado, e os gregos e os romanos, do outro, em qualquer período da história. Sabia-se que havia apenas encontros esporádicos entre os indianos e os gregos, como, por exemplo, de um lado, a expansão do império de Alexandre o Grande que chegou até a Índia, estabelecendo bases, firmando acordos, etc e, do outro, o envio de emissários pelo rei Ásoka da Índia ao Mediterrâneo com intenção de propagar o budismo. Contudo, estes encontros pontuais e isolados seriam incapazes de modificar uma língua de tal forma que se aparentassem nesta proporção. Logo surgiram hipóteses de ser o sânscrito a “língua-mãe” da qual o grego e o latim teriam se originado, mas, estudos comparados entre esta língua e as línguas clássicas europeias mostraram que ela seria uma “língua-irmã”⁴⁰.

Entretanto, seria difícil imaginar que línguas tão aparentadas, separadas por uma grande extensão territorial, provavelmente oriundas de uma mesma matriz, não supusesse uma sociedade inicial que possuísse uma cultura material e intelectual que em seus primórdios foi, em graus diversificados, herdada por seus primeiros descendentes. Ora, se duas ou mais línguas são oriunda de um estrato anterior comum e cada língua comporta conceitos e valores, é plausível conjecturar que estes sejam em certa medida herdados do estrato comum formador, pois esse também possui conceitos e valores.

Como fruto deste pensamento, muito se tem especulado sobre a existência desse povo ancestral, possuidor de uma língua que dera origem às diversas línguas e as culturas da Europa. Mas, além dos argumentos baseados nas conjecturas linguísticas expostas até o momento, nada há de concretude para se afirmar sua existência como povo uníloquo e homogêneo. O que de fato existe dos ditos *indo-europeus* são reconstruções teóricas baseadas, por meio de comparações, em certos comportamentos e instituições atestados nos povos que seriam seus descendentes. Seria inútil tentar, por exemplo, determinar qual seria exatamente a região geográfica original desse povo. Entretanto, muitos tentaram e ainda tentam reestabelecer a pátria original dos indo-europeus com base no estudo léxico dos documentos

40 Vans Kennedy acreditava que o sânscrito não era derivado de nenhuma outra língua e, tomando o grego e o latim como parâmetros de línguas derivadas, afirmava que o sistema composicional do sânscrito não poderia ser derivado de outra língua, mas que a partir dele é que se derivaram o grego, o latim e os dialetos teutônicos (VANS KENEDDY, 1828, p. 196). Nos dois últimos séculos, essa hipótese é questionada e refutada por estudiosos como Benveniste, Mallory e Watkins, por exemplo.

existentes nas línguas da família. Com base nesse método, chegou-se a cogitar as margens do Báltico por causa do *argumento do salmão*, ou a atual Polônia Ocidental, pelo *argumento da faia*, ou ainda, a Rússia meridional, pelo *argumento do carro de guerra*. Do mesmo modo, os argumentos arqueológicos motivados pelo *método léxico* são imprecisos (CAMPANILE, 1995).

Recentemente, cerca de mais ou menos uma ou duas décadas, tem-se tentado explicar a origem dos indo-europeus por meio de técnicas das ciências biológicas, como as análises filogenéticas e a filogeográficas. As pesquisas realizadas neste molde por Gray e Atkinson sugerem que as origens indo-europeias estariam entre os agricultores neolíticos na Anatólia central, hoje, atual Turquia, cerca de 8.000 a 9.500 anos atrás, contrastando com a hipótese dominante e sustentada pela maioria das ciências como a linguística e a arqueologia, que detém que a família de línguas teria surgido entre os povos pastorais que vivem nos campos, ou estepes, em algum lugar ao norte do Mar Negro⁴¹ cerca de 4.000 a 6.000 anos atrás.

Refutando os argumentos biologicista, Pereltsvaig e Lewis (2015, p. 3, tradução nossa) dizem que

a cartografia subjacente ao componente filogeográfico do "Mapeamento das Origens" não é melhor do que o da linguística. Quando se trata de questões de geografia histórica, o modelo produz resultados incorretos quase todas as vezes, contradizendo consistentemente o registro empírico. Portanto, não é meramente que a abordagem falha, mas sim que ela falha espetacularmente. Mas os problemas vão mais longe, pois mesmo os dados ideais teriam produzido conclusões insustentáveis neste caso. Essenciais aqui são as suposições errôneas e não examinadas dos autores sobre a diferenciação, distribuição e expansão da linguagem. Na verdade, a evolução linguística é apenas vagamente análoga à evolução orgânica e, portanto, não pode ser analisada com as mesmas técnicas, uma vez que a expansão de um grupo linguístico não tem praticamente nada em comum com a propagação de vírus. A distribuição das línguas humanas, por sua vez, foi fortemente moldada por contingências históricas, eventos que não têm, e provavelmente não podem, ser incorporados ao modelo biológico empregado pelos autores. Dados tanto os dados defeituosos como os pressupostos demonstradamente incorretos, o modelo usado no "Mapeamento das Origens" nunca pode entregar o que promete⁴².

41 Os argumentos à favor desta localidade são baseados no vocábulo comum tanto para a fauna como para a flora.

42 the cartography underlying the phylogeographic component of "Mapping the Origins" is no better than its linguistics. When it comes to issues of historical geography, the model produces incorrect results at virtually every turn, consistently contradicting the empirical record. It is thus not merely that the approach fails, but rather that it fails spectacularly. But the problems go deeper, as even ideal data would have yielded untenable conclusions in this case. Key here are the authors' erroneous and unexamined suppositions about language differentiation, distribution, and expansion. In actuality, linguistic evolution is only vaguely analogous to organic evolution, and hence cannot be analyzed with the same techniques, whereas language-group expansion has virtually nothing in common with the spread of viruses. The distribution of human languages, it turns out, has been heavily molded by historical contingencies, events that have not, and probably cannot, be factored into the biological model employed by the authors. Given both the faulty data and the demonstrably incorrect assumptions, the model used in "Mapping the Origins" can never deliver what it promises.

Voltando aos métodos tradicionais de abordagem do indo-europeu, deve-se ao *método léxico* as primeiras tentativas de reconstrução de uma cultura material e intelectual deste povo. Este método intenta reconstruir vocábulos do antigo indo-europeu a partir da comparação entre vocábulos semelhantes encontrados nas línguas indo-europeias de estratos posteriores a ele. Dessa forma foi possível identificar, por exemplo, a existência de um personagem importante no mundo indo-europeu cujo o significante nos chega em língua portuguesa como “rei”. Existem, de fato, vocábulos nas línguas indo-europeias que comprovem o desenvolvimento da palavra indo-europeia: ved. *rāj-*, lat. *rex*, gal. *rix* etc.. Algo semelhante também é notado por meio da palavra “ovelha”, lat. *ovis*, ved *avi-*, etc. Através desses exemplos, pôde-se supor que os indo-europeus eram governados por um “rei” e que criavam “ovelhas” (CAMPANILE, 1995). Contudo, como sabemos, reconstruir o significante, não implica em reconstruir também o significado. A concepção do vocábulo “rei” é relativa ao tempo e ao espaço em que vivem as pessoas que se utilizam deste vocábulo. A concepção que um brasileiro do século XXI e.c. possui sobre o que é ser *rei*, provavelmente, difere da que um romano do século III a.e.c compreende por *rex*, ou da que um indiano compreende por *rājā*, embora possa-se chegar ao consenso que, diacronicamente, há algum tipo de relação de autoridade que permeia esses vocábulos semanticamente. Diante disso, reconstruir uma cultura material e intelectual apenas por meio de vocábulos aparentados e isolados com base em significações seria imprudente. Desta forma, um dos problemas que o método léxico possui consiste em sua supervalorização. Na realidade, usado isoladamente ou primariamente, este método gera mais hipóteses que constatações e pode induzir ao erro por causa de suas limitações em questões de reconstrução de cultura material e intelectual. Entretanto, ele nos é importante para a reconstrução da língua tanto no nível morfológico como no fonético. Assim, a partir dele, tem-se desenvolvido trabalhos promissores neste âmbito, como já dizia Benveniste (1969a, p.8, tradução nossa):

Por um século, o estudo comparativo das línguas indo-europeias prosseguiu em duas direções de sentidos opostos, mas complementares. Por um lado, conduz-se para reconstruções fundamentadas sobre os elementos simples ou complexos que, entre diferentes línguas, são suscetíveis de serem comparados e podem contribuir para a restaurar o protótipo comum; sejam eles fonemas, ou palavras inteiras, ou desinências flexionais, etc. Desta forma, formula-se modelos que, por sua vez, servem para novas reconstruções. Por outro lado, em um procedimento de sentido oposto, parte-se de uma forma indo-europeia bem estabelecida para seguir as formas que dela decorrem, os percursos da diferenciação dialectal e os novos conjuntos que daí resultam. Os elementos herdados da língua comum se encontram incorporados à estruturas independentes que são aquelas das línguas específicas; desde então elas se transformam e assumem novos valores dentro das oposições que são criadas e

determinadas⁴³.

Por meio destes dois métodos que correm em sentidos opostos – o do partir das línguas descendentes em direção à ancestral com o intuito de reconstruí-la e o do partir do que já se foi reconstruído do ancestral para compreender o percurso tomado pelas descendentes –, se é possível, com certa segurança, compreender a evolução dos significantes nos estratos e sugerir hipóteses de como seriam em estratos anteriores ou quem sabe até mesmo prever posteriores. Mas, deve-se agir com prudência quando o que se está em voga é a delimitação do conteúdo semântico e ideológico.

Podemos ver, por exemplo, que a mitologia comparada desenvolvida a partir deste método por Khun e Müller, em seus primórdios, meados do séc. XIX, tenha trazido na época de suas publicações grande repercussão, porém, mostrou-se, posteriormente, ser pouco eficaz,

parcialmente porque **algumas de suas conclusões mais notáveis** estavam baseadas em equações de nomes que apresentavam ser insustentáveis à medida que preceitos linguísticos mais precisos eram estabelecidos pelos assim chamados Neogramáticos⁴⁴ e parcialmente por causa da tendência de seus praticantes à explicar quase todos os mitos ou personagens míticos como uma alegoria do sol, da lua, da tempestade ou de algum outro fenômeno natural.⁴⁵ (WEST, 2007, p. 3, tradução e grifo nosso).

Embora haja inúmeras críticas ao trabalho de Khun, é inegável que a ele deve-se atribuir o mérito de “ter traçado, com o método léxico, um primeiro quadro orgânico da cultura indo-europeia solidamente fundamentado em etimologias adequadas⁴⁶” (CAMPANILE, 1995, p. 28, tradução nossa).

43 depuis un siècle l'étude comparative des langues indo-européennes a été poursuivie en deux directions de sens opposé, mais complémentaire. D'une part, on procède à des reconstructions fondées sur les éléments, simples ou complexes, qui entre langues différentes, sont susceptibles d'être comparés et peuvent contribuer à restituer le prototype commun ; qu'il s'agisse de phonèmes, ou de mots entiers, ou de désinences flexionnelles, etc. On pose ainsi des modèles qui à leur tour, servent à de nouvelles reconstructions. D'autre part, en une démarche de sens opposé, on procède d'une forme indo-européenne bien établie pour suivre les formes qui en sont issues, les voies de la différenciation dialectale, les ensembles nouveaux qui en résultent. Les éléments hérités de la langue commune se trouvent incorporé à des structures indépendantes qui sont celles de langues particulières ; dès lors ils se transforment et prennent des valeurs nouvelles au sein des oppositions qui se créent et qu'ils déterminent.

44 Segundo Ducrot e Todorov (2007), os Neogramáticos eram um grupo de linguistas, sobretudo alemães, que surgiu na segunda metade do séc. XIX com o intuito de renovar a Gramática Comparada por meio da inserção de princípios positivistas. Entre suas principais teses estava a de que a Linguística Histórica deveria ser uma ciência explicativa e não meramente descritivista, ou seja, deveria descobrir as causas das mudanças linguísticas e não apenas registrá-las.

45 partly because some of its most striking conclusions were based on equations of names that turned out to be untenable as more exact linguistic rules were established by the so-called Neo-grammarians and partly because of its practitioners' propensity for explaining almost every myth or mythical personage as an allegory of the sun, moon, storm or other natural phenomenon.

46 haber trazado, con o metodo léxico, un primer cuadro orgánico de la cultura indoeuropea sólidamente fundado en etimologias adecuadas.

Por causa dessa inconsistência, é comum, já há algum tempo, a utilização de outros métodos que não se concentram unicamente na palavra em si, mas em uma unidade muito maior, na produção textual dos descendentes dos indo-europeus, como é o exemplo do chamado *método textual*.

Este método parte da premissa de

que os indo-europeus transmitiram a seus descendentes não só uma língua, mas também uma cultura, e que esta pode ser reconstruída comparando-se dados culturais idênticos ou análogos nas diferentes culturas indo-europeias, desde que não apresentem um caráter inovador ou que não se tratem de elementos emprestados. [...] Deste modo, o método se baseia na análise dos conteúdos e inclui desde o conteúdo semântico de uma única palavra até a estrutura de uma literatura completa⁴⁷ (CAMPANILE, 1995, p. 31, tradução nossa).

O método textual, então, insere-se, primariamente, em um âmbito discursivo e hermenêutico para a construção de uma cultura material e intelectual, sem ater-se, necessariamente, à reconstrução de significantes. O ponto principal é, desta forma, a reconstrução de determinadas funções e estruturas do universo biossocial dos indo-europeus por meio de análises, sobretudo, textuais.

Campanile nos dá um exemplo de como se processa este tipo de análise, por meio do que ele denomina de “metáfora indo-europeia”. Segundo esse estudioso, na Irlanda, um estrangeiro era chamado de “lobo azul”; no mundo germânico, quando um criminoso era exilado da sua tribo recebia, semelhantemente, a denominação de “lobo”; já entre os hititas, recebia o nome de “lobo” todo aquele que perdia a proteção da lei por haver raptado uma mulher; e, por fim, na Índia védica, a palavra “lobo” era utilizada para um estrangeiro que se mostrava hostil (CAMPANILE, 1995).

A partir desses dados, Campanile diz que

a perfeita coerência desses usos possui unicamente explicação quando se admite que na cultura indo-europeia já existia um emprego metafórico de “lobo”, com o significado de “pessoa que é ou chega a ser estranha à tribo e se opõe a essa com hostilidade”. Contudo, o que o indo-europeu conservou nesse caso foi apenas o conteúdo, o dado cultural, não o linguístico, já que cada língua utiliza seu próprio termo para esta acepção de “lobo”: airl. *cú*, germ. **wargaz*, ved. *vrka-* (o hitita possui o ideograma UR.-BAR.RA, cuja leitura talvez seja *uetna*). Isso quer dizer que cada língua introduziu livremente inovações no plano linguístico mas não no dos conteúdos culturais⁴⁸ (CAMPANILE, 1995, p. 31, tradução nossa).

47 que los indoeuropeos transmitieron a sus descendentes no sólo una lengua, sino también una cultura, y que ésta puede ser reconstruida comparando datos culturales idénticos o análogos en las diferentes culturas indoeuropeas, siempre que no presenten un carácter innovador o que non se trate de elementos prestados. [...] De este modo, el método se basa en un análisis de los contenidos, y abarca desde el contenido semántico de una sola palabra hasta la estructura de una literatura completa.

48 la perfecta coherencia de estos usos únicamente tiene explicación cuando se admite que ya en la cultura

Podemos destacar, ainda como método para a reconstrução da cultura indo-europeia, os trabalhos do pesquisador francês Georges Dumézil.

Georges Dumézil, que a partir de 1924 iniciou uma série de publicações no âmbito de mitologia comparada, conseguiu articular um sistema que destacava a estrutura fundamental da sociedade e da ideologia dos povos indo-europeus. O foco da pesquisa não estava centrada nas equações filológicas dos nomes, pois ele acreditava que estas não eram necessárias para estabelecer conexões entre os mitos em diferentes tradições, mas sim as estruturas paralelas que os próprios mitos apresentavam. No percurso traçado em seus trabalhos, desenvolveu e refinou a noção de que a sociedade indo-europeia possuía, imbricadamente, uma estrutura e ideologia tripartidas como carácter distintivo.

A hipótese da *ideologia tripartida*, por ele desenvolvida, organizava as sociedades de descendência indo-europeias em três classes que corresponderiam a uma tríplice funcionalidade legitimada numa concepção mítico-religiosa do universo dessas sociedades. A estrutura social, inicialmente, teria sido pensada e fundamentada na tríplice função desempenhada pelos deuses. Para Brandão (2015), esta tríplice funcionalidade dos deuses estaria mais acentuada entre os indo-iranianos, escandinavos e romanos, mas, não nega a possibilidade de ser também encontrada entre os gregos, ao menos, como uma hipótese (ver quadro1).

Quadro 1 – Tríplice funcionalidade indo-europeia

	Soberania (Sacerdotes)	Força (Guerreiro)	Fecundidade (Campônios)
<i>Indo-iranianos</i>	- Varuna e Mitra	Indra	Nasátya
<i>Escandinavos</i>	- Odin e Tyr	Tor	Freyr
<i>Romanos</i>	- Iuppiter	Mars	Quirinus
<i>Gregos</i>	- Zeús	Ares	Deméter

Fonte: BRANDÃO, 2015. p. 50.

Entretanto, Vernant (2006, p. 29) observa que “servindo de arcabouço e como que de

indoeuropea existía un empleo metafórico de «lobo», com el significado de «persona que es o llega a ser extraña a la tribu y se opone a ésta com hostilidad». No obstante, lo que de indoeuropeo se ha conservado en este caso es sólo el contenido, el dato cultural, no el lingüístico, ya que cada lengua utiliza su próprio término para esta acepción de «lobo»: airl. *cú*, germ. **wargaz*, ved. *vrka-* (el hitita tiene el ideograma UR.-BAR.RA, cuya lectura es quizás *uetna*). Quiere isso decir que cada lengua ha introducido libremente innovaciones en el plano lingüístico pero no en el de los contenidos culturales.

elemento de sustentação para todo o edifício, essa estrutura [o esquema tripartite de Dumézil – soberania, guerra e fecundidade], nos casos em que está claramente atestada, confere ao conjunto da construção uma unidade de que a religião grega parece bem desprovida”.

Vernant pontua que os deuses gregos são definidos pelo conjunto de relações que os unem e ao mesmo tempo os opõem uns aos outros, “mas as estruturas teológicas assim evidenciadas são demasiado múltiplas e sobretudo de ordem demasiado diversa para poderem integrar-se no mesmo esquema dominante” (VERNANT, 2006, p. 30).

Logo, no universo da religião grega, o esquema tripartido indo-europeu defendido por Dumézil não se aplica com tanta facilidade. Embora *Zeus pater*, assim como *Dyaus pitar* indiano ou o *Júpiter* latino, sejam provenientes de uma mesma raiz indo-europeia, prolongando diretamente o grande deus indo-europeu do céu, a diferença entre o primeiro e os outros dois é enorme, pois Zeus não aparece em nenhum esquema trifuncional como o esquema romano Júpiter, Marte e Quirino, ou associado diretamente a outro deus para constituir soberania, a exemplo da díade indiana Mitra-Varuna. No universo religioso grego, só existem Zeus e os outros deuses. E, se ele aparece associado a Posido e a Hades, é para delimitar os domínios cósmicos partilhados: o céu cabe a Zeus; o mar, a Posido; e o mundo subterrâneo, a Hades; e a superfície do solo aos três, em comum. Mas, Zeus é individualmente soberano. Direção oposta tomou o *Dyaus pitar* que, sendo uma divindade primordial no universo indiano, configura-se mais, já nos tempos dos escritos védicos, como um *deus otiosus*⁴⁹.

Eliade, reforçando o que foi dito há pouco, acreditava que a ideologia tripartite foi desde cedo desarticulada talvez como resultado de uma simbiose com a cultura do povo egeu, que já habitava a região da Grécia antes da chegada daqueles que se tornarão os gregos⁵⁰.

49 Estado que uma deidade se encontra quando suas funções e atributos são transferidos a outra ou outras deidades. Nesse estado, a deidade substituída passa a estar à margem do panteão, longe do núcleo, onde estão os protagonistas principais das mitologias, sendo lembrada ocasionalmente. *Dyaus pitar* aparece raramente nos Vedas e na literatura pós-védica, o que significa que sua substituição efetuou-se muito cedo e que nos tempos védicos o deus Varuna já assumira seu lugar.

50 Hodiernamente, tem-se questionado a não indo-europeização dos povos no Egeu. Não se sabe ao certo o momento em que as populações pré-helênicas chegaram a região, contudo, segundo Finkelberg (2006), há consenso de que o povo que se tornaram os gregos encontrou instalado na Grécia povos que devem ter sido falantes anatólios, mais precisamente do luviano. Com o progresso dos estudos da Anatólia, chegou-se a conclusão de que a presença de falantes de línguas não indo-europeias seria bastante reduzida, no Mediterrâneo Oriental. Ainda, segundo Finkelberg (2006, p. 51), “all the theories of matriarchy, beginning with Bachofen, proceeded from the evidence supplied by the historic peoples who had been associated with the ‘Aegean substratum’ – the Lycians, the Lydians, the Carians and so on. Yet, as we have seen, the linguistic evidence testifies to the Indo-European provenance of these peoples. Accordingly, the widespread practice of ascribing all the cases of matrifocality and related phenomena discovered among speakers of the conventional Indo-European languages to the influence of the non-Indo-European Aegean substratum should be revised together with the revision of the linguistic identity of the Aegean substratum itself. It is reasonable to suppose that such a revision will eventually lead to a more complex picture of early Indo-European society, a picture able to embrace both patriarchal and matriarchal Indo-Europeans, both nomadic and

Benveniste (1969), por sua vez, consegue enxergá-la por meio de traços em tradições lendárias gregas⁵¹.

Resumidamente, grosso modo, para a teoria de Dumézil, a primeira classe seria responsável pela manutenção do poder mágico e jurídico; a segunda, pelo poder militar; e a terceira, pelo poder da produção econômica. A totalidade se encontra, pois, na confluência dessas funções.

Segundo Campanile (1995, p. 32, tradução nossa), a “ideologia ‘tripartida’ sobreviveu durante milênios à dissolução da unidade indo-europeia, e foi o parâmetro a partir do qual os diferentes povos construíram seus cultos, lendas e história mítica.”⁵²

Corroborando com essa ideologia tripartite, o sistema de castas da Índia representaria essa estrutura social de modo potencializado e solidificado, enquanto que em outras sociedades indo-europeias esta divisão se mostraria mais flexível. Dentro desse modelo, os *brâmanes* indianos, que são sacerdotes e sacrificadores, representam a primeira classe; os *xátrias*, os guerreiros, a segunda; e, os *vaixiás*, produtores, a terceira. Estas classes corresponderiam, respectivamente, dentro do antigo panteão védico, à díade dos deuses Varuṇa e Mitra, Indra e os gêmeos Nasatya, conhecidos também por Ásvins. No Antigo Irã, o *Avesta*, texto sagrado zoroástrico, também distingue, semelhantemente, três classes: os sacerdotes (*athara.van*), os guerreiros (*rathae-star*) e os criadores-agricultores (*vastro.fsuyant*). Ainda, de modo análogo, os celtas possuíam os *druidas*, os *flaith* e os homens livres possuidores de vaca (*bó airig*) (ELIADE, 2010). Contudo, nem todas as sociedades indo-europeias demonstram esta estrutura social – como o vimos em relação à Grécia, o esquema tripartite não se mostra consistente, podendo ser percebido apenas de maneira hipotética e bastante residual.

Na sociedade romana arcaica, encontramos também um modelo diferente do esperado. Para Woodard, povos de comunidades primitivas indo-europeia chegaram à península italiana no mais tardar no primeiro milênio a.e.c. trazendo consigo “suas antiquíssimas ideias a respeito dos deuses e da sociedade dos deuses”⁵³ (WOODARD, 2006, p. 11, tradução nossa). Dumézil, então, compreendeu que a tríade arcaica romana composta por Júpiter, Marte e Quirino, a tríade pré-capitolina, seria a herança romana de uma divisão tripartite da sociedade

sedentary, both warlike and peaceful, and so on [...]”.

51 Benveniste (1969a, p. 289) cita como exemplo o mito relativo aos filhos de Íon, epônimos da raça jônica, atribuindo a divisão da sociedade em quatro classes: cultivadores (γεωργοί), artesãos (δημιουργοί), sacerdotes (ιεροποιοί) e guardiões (φύλακες).

52 ideología 'tripartita' sobrevivió durante milenios a la disolución de la unidad indoeuropea, y fue el parámetro a partir del cual construyeron los distintos pueblos sus cultos, leyendas e historia mítica.

53 their age-old ideas about the gods and the society of the gods.

divina que caracterizou a teologia dos primeiros povos indo-europeus, uma vez que a estrutura social romana não apresenta a mesma divisão tripartite que a sociedade indiana.

Na sociedade romana arcaica, os guerreiros e os camponeses constituem uma única classe. Apenas em tempos de guerra é que os camponeses se tornavam guerreiros e, após estes períodos, voltavam a ser novamente camponeses. Entretanto, em relação à classe sacerdotal, os romanos possuíam uma estrutura mais sólida, mas que se fragmentava em competências específicas, às vezes, por meio da constituição de colégios. Encontramos, hierarquicamente, em grau de importância, em primeiro lugar, um *rex sacrorum*; em seguida, os *flâmines* e depois, as demais representações religiosas. Embora não constituíssem uma casta como os brâmanes na Índia, os flâmines eram personagens importantes na vida religiosa romana, tendo tratamento diferenciado do restante do povo. Não constituíam um colégio, sendo cada um autônomo e podendo estar ligado a uma divindade específica.

Segundo a teoria de Dumézil, podemos observar a *ideologia tripartite* entre os romanos na fundamentação das narrativas historicizadas sobre as origens do povo e da cidade de Roma, uma vez que, a sociedade não comporta mais a estrutura tripartite, pois como diz Eliade (2011a, p 106): “em Roma, a tripartição social foi abolida bem cedo; pode-se, porém, vislumbrá-la na tradição lendária das três tribos”⁵⁴, e que os deuses romanos também se apresentam de modo distinto a outros povos indo-europeus. Diferentemente, por exemplo, dos deuses gregos, os deuses romanos parecem carecer de aventuras, o que faz com que as grandes proezas sejam realizadas pelos homens: “Se Roma não possui uma mitologia divina, ela tem em contrapartida um rico conjunto de lendas concernente aos grandes homens de suas origens”⁵⁵ (DUMÉZIL, 1995, p. 297, tradução nossa). Desta forma, sob as figuras das tríades como, de um lado, Rômulo, Lucumão e Tácio⁵⁶ ou, de outro, Numa Pompílio, Túlio Hostílio e Rômulo, poderíamos então encontrar o essencial da herança indo-europeia acentuadamente historicizada em Roma, pois “os representantes divinos das três funções foram metamorfoseados em ‘personagens históricas’, e precisamente na série dos primeiros reis romanos” (ELIADE, 2011a, p 106). Das duas tríades aludidas, observemos apenas esta última. O primeiro, Numa Pompílio, possuía as funções religiosas e jurídicas. Ele foi responsável por instituir colégios sacerdotais, como, por exemplo, o colégio dos pontífices e o colégio das virgens vestias; estabeleceu ainda as primeiras leis romanas, reformas e

54 Os romanos, os etruscos e os sabinos.

55 Si Rome n' a pas de mythologie divine, elle a en revange un riche ensemble de légendes concernant les grands hommes de ses origines.

56 Rômulo é protegido de Júpiter, Lucumão, guerreiro perito e Tácio, doador da fertilidade e das riquezas.

prescrições religiosas e lhe é creditada a reforma do calendário de dez para doze meses⁵⁷. O segundo, Túlio Hostílio, sucessor do primeiro, foi responsável pela ampliação do território romano, disputou e venceu guerras, das quais a principal foi contra Alba Longa. O último, Rômulo, anterior a estes, protege os pastores dos ladrões, funda a cidade, dá-lhe prosperidade e sustenta a descendência por meio do episódio conhecido como o *Rapto das sabinas*.

Como podemos ver, este sistema tripartite não é homogêneo e há diferenças significativas, principalmente, quando mais nos afastamos das origens dos povos. Além disso, temos a dificuldade apresentada pela precariedade de material testemunhal antigo, ou seja, quanto mais voltamos no tempo, menos documentos de análise e de estudo possuímos.

Embora o método de Dumézil possua importância, o método genético de uma comparação cultural não possui uma precisão tão acurada quanto ao de uma comparação linguística. Sempre estaremos “dando passos no escuro”, até que venhamos a possuir novos dados para confirmar ou para refutar a teoria. Durante sua vida, Dumézil reformulou a teoria tripartite inúmeras vezes – o que seria mais conclusivo para demonstrar que se trata de uma teoria do que isso? –. É-nos tanto pertinente quanto relevante aqui a observação que Woodard faz a respeito das teorias de Dumézil: “É importante ter em mente que 'tripartição proto-indo-europeia' e Georges Dumézil não constituem subconjuntos idênticos. [...] Existe, no entanto, mais para Dumézil que a tripartição, e a tripartição não é exclusiva de Dumézil”⁵⁸ (WOODARD, 2006, p. 14, tradução nossa).

Se em um primeiro momento, Dumezil cogitou derivar tal divisão tríplice de uma sociedade real Indo-Europeia formada por sacerdotes, guerreiros e camponeses, posteriormente, ele recuou de tal posição e apresentou um sistema como uma característica do pensamento indo-europeu, como hábito de organizar as coisas em termos dessas três categorias. Talvez seja impossível determinar, ou pelo menos ter noção, de quando a comunidade indo-europeia primitiva começou a ver-se tripartidamente estruturada. Isso nos escapa à pesquisa histórica. Entretanto, mesmo que Dumézil promova um desligamento de análise de tempo histórico, concentrando-se em um tempo idealizado, anterior às fontes analisadas, de um tempo quase que *ab origines*, sua teoria e seu método podem ser considerados válidos. Gostaríamos de ressaltar ainda uma advertência que Mircea Eliade aplica à religião dos povos de ascendência indo-europeia, e que pode muito bem ser aplicado

57 A importância do calendário deve-se ao pressuposto de que “para os romanos, como também para as sociedades rurais em geral, a norma ideal manifestava-se na regularidade do ciclo anual, na sequência ordenada das estações” (ELIADE, 2011a, p. 108).

58 It is important to bear in mind that 'Proto-Indo-European tripartition' and 'Georges Dumézil' do not constitute identical subsets. [...] There is, however, more to Dumézil than tripartition, and tripartition is not unique to Dumézil

a outras instituições, como o poder, a família ou o direito, mas que parece ser ignorada por muitos:

[...] os documentos de que dispomos constituem as expressões específicas aos diferentes povos ariófonos⁵⁹ no decorrer da história. Em suma, tudo o que podemos aprender é a *estrutura geral* da ideologia indo-europeia, e não o pensamento e as práticas religiosas da comunidade original. (ELIADE, 2010, p. 190, grifo do próprio autor)

2.2 O que pretendemos fazer: hipóteses e objetivos

Levando em consideração que as línguas grega e sânscrita possuem o mesmo ancestral linguístico, o indo-europeu, podendo, assim, serem consideradas línguas “irmãs”, e que existe a possibilidade de que os falantes desta língua, os ancestrais linguísticos dos gregos e dos indianos, tenham não só transmitido sua língua, mas também, como tentamos demonstrar, parte de sua cultura, e assim, o modo de se fazer “poesia”, de se criar os efeitos necessários para que as ofertas sejam aceitas pelos deuses, perguntamo-nos se não seria possível, a partir dessas considerações, recuperar aspectos formais de uma poética indo-europeia por meio da comparação das poéticas grega e indiana antigas, pois a linguagem poética “pode também exibir similaridades sistemáticas que não são atribuíveis por empréstimo nem por universalidade nem por eventualidade⁶⁰” (WATKINS 1995a, p. 5, tradução nossa) e “os povos trocam seus deuses e suas mitologias mais prontamente e ativamente do que mudam suas declinações e conjugações [...]”⁶¹ (WEST, 2007, p. 24)⁶².

Baseando-nos nisto, acreditamos que os recursos estilísticos e retóricos produzidos na poesia de herança indo-europeia são mais estáveis porque partilham dessa relativa lentidão de mudança na língua. Logo, aquilo que nos propomos a investigar é menos volátil do que traçar a origem de mitos e de estruturas sociais. Se, de fato, os indianos e os gregos são provenientes de um ancestral comum, o indo-europeu, estes povos podem ter, no modo de composição de suas poesias, traços que foram herdados deste ancestral, como, por exemplo, a oposição

59 O termo *ariófonos* aqui se encontra como sinônimo de falantes das línguas indo-europeus.

60 may also exhibit systematic similarities which are not attributable to borrowing nor to universality nor to chance.

61 peoples change their gods and their mythologies more readily and quickly than the change their declensions and conjugations [...].

62 Já dizia Mircea Eliade sobre a religião dos indo-europeus: “[...] tendo em vista os numerosos séculos que separam as primeiras migrações indo-europeias (hititas, indo-iranianos, gregos, itálico) das últimas (germanos, balto-eslavos), a herança comum nem sempre é identificável no vocabulário, nem nas teologias e mitologias da época histórica. Devem-se levar em conta, por um lado, os diferentes contatos culturais realizados durante as migrações; cumpre não esquecer, por outro lado, que nenhuma tradição religiosa se prolonga indefinidamente sem modificações, produzidas seja por novas criações espirituais, seja por empréstimos, simbiose ou eliminação” (ELIADE, 2010, p.187).

marcada entre vogais breves e longas em determinadas posições do verso para criar o ritmo. Sendo assim, nosso trabalho situa-se no âmbito da poética comparada indo-europeia que é definida “como uma abordagem linguística da forma, natureza e função da linguagem poética e literatura arcaica entre uma variedade de antigos povos indo-europeus”⁶³ (WATKINS, 1995a, p. 6). Nós compreendemos que a linguagem poética não é simplesmente a utilização da língua para a composição textual em versos que faz oposição a uma em prosa, mas o emprego da língua em um tipo de composição marcada pelo contraste à fala comum do dia a dia. Logo, é uma linguagem *marcada* que toma mão de um vocabulário arcaico e/ou elevado, figuras de linguagem, epítetos ornamentais, inversões sintáticas e outros artifícios.

Para isso, escolhemos, dentro das antiguidades indo-europeias, a arte do poeta, analisando poemas curtos de cunho religioso, os quais denominamos *hinos*, os quais trataremos de sua natureza no terceiro capítulo. Dessa forma, temos, como ponto de partida, pequenos poemas diversos do universo religioso indiano e grego.

A escolha por este tipo de composição curta se dá, primeiramente, por causa de sua completude. O poeta ao compor uma obra curta procura empregar certos recursos específicos reduzidos para alcançar seu objetivo, algo que em composições maiores lhe dá a possibilidade de uma combinação maior de recursos. Em segundo, ao optar por uma composição mais breve, torna possível analisar todos os recursos utilizados pelo poeta em conjunto para criar o efeito por ele desejado. Se optássemos por excertos de produções maiores, provavelmente, romperíamos esta cadeia de recursos específicos, privilegiando apenas alguns e não as relações entre todos eles, uma vez que alguns ficariam de fora do excerto. E, em terceiro e último, este tipo de composições é comum no universo da cultura indo-europeia, encontramos na *Veda* indianos⁶⁴, nos *Gâthâs* iranianos, nos *Hinos Homéricos*, em sua maioria, como também nos *Hinos Órficos* e nos poemas de outros poetas gregos. Escolhemos os universos grego e o indiano, primeiramente, por causa da antiguidade e da relativa “abundância” dos materiais – há mais materiais sobreviventes de uma antiguidade grega e indiana que a de qualquer outro povo de herança indo-europeia. Os materiais provenientes de outras culturas indo-europeias não são tão antigos quanto estes, entretanto possuem seu determinado valor e serão, quando necessário e possível, utilizados⁶⁵.

63 as a linguistic approach to the form, nature, and function of poetic language and archaic literature among a variety of ancient Indo-European peoples.

64 Para termos uma noção do quanto é comum este tipo curto de composição na Índia, Ferreira (2011b) informa que cada hino do *Rig-Veda* possui, em média, quinze metros e que cada metro se compõe de dois versos com dez palavras.

65 O principal problema é a escassez de testemunhos textuais antigos das muitas línguas desta família. Algumas delas nos legaram pouquíssimas inscrições que marcam apenas sua existência, outras, só vieram a ser conhecidas após o advento da expansão e da consolidação do cristianismo em áreas de herança linguística

Nosso principal objetivo é analisar os traços estilísticos e literários na produção do gênero hínico dos denominados indo-europeus que, dentro do desenvolvimento de aspectos linguístico-literários e religiosos destes povos, poderiam ter sido herdados por seus descendentes na Grécia e na Índia. Partindo dessas composições, procuramos reconstruir quais seriam esses prováveis traços herdados na produção de hinos, onde estejam, concomitantemente, presentes a laudação e a petição. Analisaremos as estruturas poéticas, recursos estilísticos e retóricas utilizadas pelo poeta para seduzir o deus celebrado com o intuito de atraí-lo para perto de si, dos ouvintes e da comunidade, e, assim, receber, da parte da deidade, seus dons.

O estudo da poética indo-europeia se concentra, hodiernamente, em três eixos, dos quais contemplaremos todos em medidas diferentes. O primeiro eixo é o *formular* pois investiga aquilo que se apresenta como um padrão estereotipado mais ou menos determinado. Neste eixo, são observados e comparados, em nível lexical e semântico, os termos cognatos e frases similares, nas línguas de descendência indo-europeia⁶⁶. O segundo eixo é o *métrico*, que se preocupa com a comparação dos sistemas de versificação, e, assim, metro, ritmo, quantidade, estruturação de estrofes etc. O terceiro e último é o eixo *estilístico*, que compara os artifícios linguísticos, como figuras, recursos fonológicos, morfológicos e sintáticos etc. empregados na arte da composição poética.

Destes três eixos, o primeiro é o mais antigo na história da poética comparada indo-europeia. Aubert Kunh, nos meados do século XIX, foi um dos primeiros a observar que algumas pequenas expressões, denominada por alguns de *equação fraseológica*, eram recorrentes tanto em textos redigidos em grego como em sânscrito, iniciando com isso uma nova etapa nos estudos comparativos filológicos. Uma das suas primeiras descobertas foi a fórmula अक्षिति श्रवः (*akṣiti śravah*), que aparece várias vezes no *Rig-Veda* e a homérica κλέος ἄφθιτον (*kleos aphthiton*), ambas, “glória imperecível”. Motivado para provar que haveria uma poética indo-europeia herdada, comparou encantamento de magia do *Atharva-Veda* com as do folclore moderno e medieval germânico, logrando, na empreitada, a descoberta de alguns paralelos. Embora se utilizasse uma metodologia simples e os seus resultados fossem questionáveis, Kunh atentou para a comparação entre gêneros similares. Posteriormente,

indo-europeia, passando de uma cultura de oralidade a de escritura a partir de uma necessidade religiosa cristã. Quase todos os documentos antigos destas línguas indo-europeias são de teor religioso cristão e escritos em prosa. São traduções da bíblia e das obras dos padres da igreja, ou são obras inéditas como sermões eclesiásticos e apologias de um bispo local.

66 Como exemplo deste tipo de estudo podemos citar o paralelo entre “ὀρθὸς οὐ μείχειν”, “urinar de pé”, encontrado em Hesíodo, *Trabalhos e dias*, 727 e “ऊर्ध्वो मेक्षयामि” (*ūrdhvó mekṣyāmi*), “urinarei de pé”, no *Atharva-Veda* 7.10.2. Ambas expressões são similares em raiz, morfologia e sintaxe. Para mais detalhes, consultar Watkins 1995a.

James Darmesteter comparou expressões do avéstico, do védico e do poeta grego Píndaro.

O estudo formular das equações fraseológicas, das frases herdadas entre as tradições indo-europeias foi afetado, nas primeiras décadas do século XX, pelas pesquisas de Milman Parry, para quem as fórmulas homéricas funcionavam como blocos de construção, tendo como definição “um grupo de palavras que é regularmente empregado, sob as mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencial determinada⁶⁷” (PARRY, 1971, p. 272, tradução nossa). A influência das definições de Parry sobre a fraseologia homérica e as técnicas de composição oral deram um novo encaminhamento para o estudo formular. Entretanto, pode-se dizer que a grande contribuição dos estudos de Parry para a teoria da literatura foi a definição por ele cunhada de “poesia oral”, na qual, *oral* não quer dizer iletrado, tomado pejorativamente, nem *poesia*, possuir métrica como condição necessária (WATKINS, 1995a, p. 16). Os pesquisadores posteriores reformularam alguns pontos de sua teoria e, hoje, não consideram fórmula apenas um grupo de palavras mas também uma única palavra dada sua importância.

Ainda em relação ao eixo formular, Watkins (1995a) afirma que há mais correspondências lexicais entre o védico e o avéstico do que entre uma destas ou ambas as línguas com o grego. Fato que não causa espanto, uma vez que as duas primeiras estão mais próximas uma da outra do que estão do grego. Entretanto, se West (2007) estiver correto quanto ao desenvolvimento das línguas indo-europeias na área leste⁶⁸, se não pudermos remontar as fórmulas encontradas entre estas duas línguas e o grego ao antigo indo-europeu, devemos ao menos considerá-las como inovações pertencentes ao estrato do indo-europeu anterior à constituição dos ramos indo-ariano e grego, e que, por isso, não se apresentam em outros estratos, também antigos da língua. Se por acaso pudermos demonstrar que uma determinada palavra ou expressão foi utilizada em modo formular em sua própria tradição e a mesma, também foi utilizada semelhantemente em outra tradição, podemos, então, inferir que tais palavras ou expressões formulares descendem de uma utilização formular comum que ocorrera em estágios anteriores à formação destas línguas e que pertencem a tradições vinculadas geneticamente.

Em relação ao estudo da métrica, Westphal, em 1860, iniciou trabalhos comparativos entre os metros gregos e os indianos. Mas foi com Meillet que os estudos dos sistemas métricos destas duas sociedades antigas ganharam maior consistência. Meillet comparou os

67 “a group of words which is regularly employed, under the same metrical conditions, to express a given essential idea”.

68 West acredita que no desenvolvimento do indo-europeu na região leste da Europa, houve uma linguagem greco-ariana anterior à formação dos troncos Grego e Indo-Ariano. Fazem parte dessa linguagem greco-ariana ainda o armênio e o frígio.

metros do dos hinos védicos com os da lírica grega, baseando-se na no ritmo quantitativo e no sistema prosódico comum a ambas tradições. Ele acreditava que apenas o grego antigo e o védico possuíam testemunhos válidos sobre a estrutura do verso indo-europeu. O pensamento se deve ao fato de o grego e o sânscrito védico conservarem, em nível fonológico, uma oposição marcada pela alternância entre vogais breves e longas em certas posições do verso, fenômeno que se foi perdendo gradualmente, principalmente, na posição final das palavras, nas outras línguas provenientes do antigo indo-europeu. Nos meados do século XX, Jakobson argumentou sobre a origem indo-europeia de versos épicos eslavos e, na década de 60 do mesmo século, Watkins fez o mesmo para os versos do antigo irlandês.

Segundo Watkins (1995a, p. 21), “a noção de estilística indo-europeia com toda probabilidade surgiu primeiramente como a resposta natural da sensibilidade literária de estudiosos filologicamente treinados nas línguas clássicas para a leitura de textos poéticos em um terceiro membro da comparação, comumente o sânscrito védico”⁶⁹. Ao iniciar seus estudos comparativos, James Darmesteter, em 1878, já observara a habilidade poética nas composições das línguas indo-europeias e como consequência publica um livro intitulado *Une métaphore grammaticale de la langue indo-européenne*. Em 1932, Wackernagel, em Munique, proferiu a palestra *Indogermanische Diechtersprache* na qual sugeriu que a estilística indo-europeia assim como a sua linguagem poética estavam centradas em quatro características: omissão do aumento⁷⁰, a forma métrica, a ordem das palavras e a seleção de palavras.

As pesquisas de Wackernagel foram bastante frutíferas. Em relação à ordem das palavras, verificou que essa nas prosas em védico e no antigo persa diferem da ordem das palavras nos hinos védicos e no *Gāthās*. Watkins também repara o mesmo fenômeno para a poesia irlandesa do século XVI. Voltando-se para o estudo da ordem das palavras em Homero, Wackernagel elaborou então leis que tratavam principalmente da posição das palavras clíticas e de fraca tonicidade. Ele observou que, “através das línguas indo-europeias arcaicas (grego, latim, sânscrito, gótico etc), elementos enclíticos e pospositivos tendem a ocorrer na segunda posição em suas frases ou sentenças (dependendo do clítico) [...]”⁷¹ (GOLDSTEIN, 2014).

Partindo das observações feitas por estes estudiosos sobre estes três eixos, os traços

69 the notion of Indo-European stylistics in all likelihood arose first as the natural response of literarily sensitive scholars philologically trained in the Classical languages to the reading of poetic texts in a third member of the comparison, typically Vedic Sanskrit.

70 O aumento, forma prefixada à raiz dos verbos, só ocorre nas línguas da área leste europeia, assim, o encontramos no grego, no armênio, no sânscrito, no avéstico e no frígio. Entretanto, na poesia arcaica desses povos poderia ser facilmente omitida.

71 across archaic Indo-European languages (Greek, Latin, Sanskrit, Gothic, etc.), enclitic and postpositive items tend to occur second in their clause or sentence (depending on the clitic) [...].

comuns encontrados na linguagem poética empregada pelos gregos e pelos indianos poderiam ser explicados geneticamente como herdados de estratos anteriores da língua que os originou, desde que descartadas as possibilidades de empréstimos e de acasos.

Quanto à construção do nosso *corpus*, para os poemas gregos, utilizaremos os *Hinos Homéricos* e os *Hinos Órficos*. Já, para os poemas indianos recorreremos principalmente aos hinos védicos, mais especificamente aos o *Rig-Veda*. Assim, trabalharemos os *Hinos Homéricos XX e XXII*, o *Hino Órfico 61*, e os hinos *I, 1* e o *I, 9, do Rig-Veda*, juntamente com excertos retirados também dessas coletâneas.

Como acabemos de afirmar, dentre os hinos gregos, escolhemos alguns *Hinos Homéricos* e alguns *Hinos Órficos*. São duas coleções distintas, que apesar de serem intituladas de hinos, mostram diferenças no modo de composição. As duas coletâneas somadas nos dão o total de 120 hinos.

A coleção denominada de *Hinos Homéricos* foi composta em um estilo tradicional e dedicados a temas tradicionais (CÀSSOLA, 2010, p. lvii), isso é, ela trata, de forma abreviada, dependendo da extensão do hino, de histórias sagradas a respeito da divindade celebrada em cada um deles ou enaltece essas deidades salientando seus atributos. Entretanto, a forma de composição dos hinos desta coletânea revela possuir grande riqueza estética não gratuita, isto é, há um interesse programado pelo aedo na tecitura dos hinos. É uma composição estética, mas também religiosa, ou, religiosa, mas também estética. O aedo tem interesse que, por meio da beleza do poema, o deus seja sensibilizado e assim, estando preso ao laço dos jogos de palavras e figuras, faça-se presente na ocasião da declamação trazendo consigo seus dons.

Segundo Càssola, “é possível sustentar – e, de fato, tem-se sustentado – que os hinos como nós os conhecemos, foram compostos oralmente”⁷² (CÀSSOLA, 2010, p. lvii, tradução nossa) e se, por acaso, pense-se que tenham sido compostos por escrito, abandonando-se a ideia de rapsodos analfabetos, “[...] seu estilo, típico da composição oral, se explica não só com o peso da tradição, mas também com o fato de que o próprio autor pode ter feito um canto várias vezes, experimentando-o de várias formas, antes de lhe dar a forma definitiva”⁷³. (CÀSSOLA, 2010, p. lviii, tradução nossa).

É também uma coletânea heterogênea em vários sentidos. Primeiramente, Homero não é seu autor, e o atributo homérico deveria ser melhor compreendido como à moda de Homero

72 È possibile sostenere - e infatti è stato sostenuto - che gl'inni, come noi li conosciamo, furono composti oralmente.

73 [...] il loro stile, proprio della composizione orale, si spiega non solo col peso della tradizione ma anche col fatto che l'autore stesso può aver eseguito varie volte un canto, sperimentandolo in varie forme, prima di dargli la forma definitiva.

do que oriundos de Homero. Há autores anônimos e outros que se dão a saber, como Proclo (sec. V e.c), autor do *Hino a Ares*. Segundo alguns, este hino entrou na coletânea equivocadamente e é considerado o mais recente. Quanto à datação, os hinos podem ser datados por volta do sec. VIII a.e.c. até o sec. V e.c., mas o conteúdo dos hinos mais novos é igualmente arcaico. A extensão dos hinos também é variável: o mais extenso contém 580 versos (*Hino a Hermes*) e mais curto (*Hino a Deméter*) possui apenas três. Quanto à estrutura e à finalidade, também se observam diferenças. Então, em que concordam os hinos da coletânea? Primeiro, todos fazem referência a uma deidade. São 33 hinos dedicados a 22 divindades; segundo, são compostos em hexâmetros dactílicos e influenciados pela épica grega e; terceiro, faziam parte de festivais públicos.

A língua literária empregada nessa empreitada não era a falada no dia a dia, mas, destinada às funções solenes, possuía um vocabulário rico e rebuscado, com fórmulas epitéticas preestabelecidas. Do ponto de vista do metro, da estrutura e da linguagem, os hinos homéricos seriam poemas do tipo rapsódico, isto é, poemas declamados sem um acompanhamento musical específico.

Na sua maioria, a estrutura dos hinos é tripartite e sequencial. Primeiro, há um próêmio, no qual o aedo declara que cantará um determinado deus (*inuocatio*); seguido de uma *pars epica*, que é a parte narrativa do hino na qual são contados os feitos ou as origens míticas do deus louvado, e por fim, uma parte final de despedida, muitas das vezes com uma petição (*precatio*).

Os *Hinos Órficos*, por sua vez, são uma coleção de 87 hinos dedicados a várias deidades, excetuando-se o próêmio que abre a coletânea e que é endereçado a Museu, discípulo de Orfeu, com o intuito de ensinar-lhe a *prece que é a mais excelente de todas*⁷⁴. Dessa forma, sem se declarar ser quem sugere ser, o autor virtual se dá a conhecer indiretamente no próêmio como sendo Orfeu.

Diferentemente de Homero, que não se sabe se existiu ou não, Orfeu, de fato, é um personagem mítico, que dizem ser oriundo da Trácia. Orfeu não é mencionado nos poemas homéricos nem nos hesiódicos, mas teria participado das aventuras dos argonautas, ato que é considerado anterior à guerra de Troia. O personagem já era considerado um poeta famoso e um vate aclamado por volta século VII a.e.c como também um “autor” de vários livros (SERRA, 2015). Por isso, o autor dos *Hinos Órficos* – não se sabe ao certo se os hinos são obras de um único autor ou de vários ou de um autor e compilador ou ainda de uma

74 Os primeiros dois primeiros versos do próêmio são: “Μάνθανε δὴ, Μουσαῖε, θυηπολίην περισεμένην, / εὐχὴν, ἣ δὴ τοι προφερεστέρη ἐστὶν ἀπασέων”, os quais traduzimos como “Aprende, ó Museu, um rito augusto, / uma prece, que com certeza é a mais excelente de todas”.

comunidade⁷⁵ – assume ser esse personagem para garantir a atenção do público, algo comum na Antiguidade.

A maioria dos estudiosos concordam que os *Hinos Órficos* teriam sido compostos entre o século II e o V e.c. na Ásia Menor. Contudo, o Egito pode aparecer como pátria de alguns dos hinos da coletânea (RICCIARDELLI, 2012). Assim como os *Hinos Homéricos*, o metro empregado na composição é o hexâmetro dactílico. A linguagem, por sua vez, se assemelha a da dos hinos mágicos e da epopeia *Dionisiacas*, de Nono de Panópolis, um estilo de grego culto utilizado do período imperial (SERRA, 2015). Mas, assim como os homéricos é uma fonte de grande riqueza estética.

O teor dos hinos sugere o uso litúrgico-místico e eles eram, provavelmente, cantados com o acompanhamento de de lira e de flauta, uma vez que as ofertas de incenso deveriam ser acompanhadas por cânticos.

A divisão proposta para os *Hinos Homéricos* – *inuocatio*, *pars epica* e *precatio* – não se aplica aos *Hinos Órficos*. Há visivelmente a falta da *pars epica*. Morandi (2001) tenta conservar uma divisão em três partes, substituindo a *pars epica* por *desenvolvimento*⁷⁶, entretanto, ela reconhece que esta divisão é artificial. Ela define o *desenvolvimento* como “um prolongamento da invocação que caracteriza o deus por meio de epítetos, de orações relativas e participiais”⁷⁷ (MORAND, 2001, p. 58, tradução nossa). Como se pode deduzir, na prática, aquilo que seria a *pars epica*, nos hinos é substituída por um elenco de epítetos e de adjetivos. Contudo, encontram-se, em poucos casos, curtas menções a eventos e feitos míticos relacionados ao deus cantado. A súplica ainda pode aparecer no meio do poema ao invés de no fim.

Sabemos que alguns dos hinos gregos das coletâneas escolhidas já surgem dentro de um contexto em que a escrita parece ser predominante, sendo alguns deles frutos desse processo, contudo, salientamos que os recursos reproduzidos emulam os da oralidade e que já se encontram cristalizados na tradição.

Já na Índia, os *Veda* designam um conjunto de textos sagrados que fundamentaram e ainda fundamentam a sociedade e a espiritualidade indiana. Os estratos mais antigos da coleção são datados por volta 1200 a.e.c., distinguindo assim diferentes estágios da língua

75 Serra (2015) acredita ser fruto de um único autor, Morand, por sua vez, é mais cautelosa quando afirma que “l’hypothèse d’un auteur unique est possible, mais une unité de pensée peut aussi être le reflet de la cohésion du groupe” (MORAND, 2001, p. 36).

76 Morandi abandona a terminologia em latim e adota uma em francês: “Sans entrer pour le moment dans la problématique des rapports de ces différentes parties entre elles, j’adopterai la terminologie d’'invocation', de 'développement' et de 'demande' (MORAND, 2001, p. 40).

77 Le développement est une prolongation de l’invocation qui caractérise le dieu au moyen d’épithètes, de relatives et de participiales.

tanto do ponto de vista cronológico quanto dialetal⁷⁸. São frutos de produção oral e segundo Gonda (1975), só foram compilados e tomaram forma escrita muito tardiamente, por volta de 600 a.e.c.⁷⁹. Há quatro tipos diferentes de composição nessa coletânea sagrada indiana, a saber, a de estâncias laudatórias (*Rig-Veda*), a de fórmulas sacrificiais (*Yajur-Veda*), a de cantos para serem entoados com melodias fixas (*Sama-Veda*) e os textos mágicos (*Atharva-Veda*) (GONDA, 1975). Na verdade, os *Veda* comportam assim quatro coleções de textos sagrados utilizadas em ocasiões específicas e possuindo cada uma um tipo de oficiante.

Alguns pesquisadores acreditam que seus produtores não seriam os autóctones, mas povos de origem indo-europeia que migraram ou invadiram a região. Desse modo, os *Veda* descreveriam, de certo modo, resquícios do universo mítico-ritual trazido desse período migratório (MACDONELL, 1900). Salvaguardada as controvérsias geradas por este ponto de vista ou por qualquer outro, fato é que os *Veda* são de vital importância para os estudos da língua e da poética indo-europeia.

Dos quatro *Veda*, os textos sagrados do *Rig-Veda* são considerados os mais antigos e de acordo com Gnerre (2011, p. 36),

no *Rig-Veda* estão reunidos elementos míticos que serviram de matéria-prima para lendas e contos épicos na Índia, narrativas da criação do mundo, encantamentos mágicos para a cura e a obtenção de desejos, regras de comportamento social, etc... Por isso, histórica e literariamente o *Rig-Veda* é considerado o mais importante dos quatro livros.

Elizarenkova, por sua vez, adverte que “muito provavelmente, alguns dos hinos não tiveram qualquer tipo de aplicação ritual e deveriam ser considerados poesia religiosa em sua mais pura forma. Na maioria dos casos é realmente impossível separar hinos rituais dos não rituais [...]”⁸⁰ (ELIZARENKOVA, 1995 p. 7, tradução nossa). Isso nos indica que o *Rig-Veda* não é simplesmente um manual de prática religiosa, mas que também se destina a outros fins. Não há dúvidas também de que o *Rig-Veda* possui elementos que o configurem como obra poética. Salientando esse aspecto, Ferreira (2011a, p. 14) afirma que o *Rig-veda*

é, antes de mais nada, uma obra poética – em que, para empregar a fórmula de Jakobson [...], o eixo das semelhanças estruturais se projeta no eixo das

78 As partes mais antigas do *Rig-Veda* se baseiam em um dialeto da região ocidental da Índia enquanto que as mais recentes, o *Atharva-Veda* e os demais *Veda*, em dialetos centrais (LAZZERONI, 1995).

79 Para Gonda, “the date at which the *Rgveda* was put in writing is uncertain. Statements such as 'not before the 2 nd century B.C.' are hardly more than guesses [...]” (GONDA, 1975, p. 18). Macdonell (1900) também sugere uma datação em torno de 600 a.e.c.

80 Most probably, some of the hymns had no ritual application whatsoever and should be considered religious poetry in its purest form. In most cases it is quite impossible to separate ritual hymns from nonritual hymns [...].

contiguidades, maximalizando o paradigma virtual da língua e transformando o significado em significante, e o signo, por conseguinte, para utilizar a expressão de Sartre [...] em “substância” [...].

O *Rig-Veda* é uma coleção de 1028 hinos – incluindo os onze hinos dos chamados *Vāṛakhilyas*⁸¹ que foram inseridos após o hino 48 do oitavo livro. Todos esses hinos foram agrupados em dez livros ou mandalas com extensões variáveis. Os maiores livros são o Livro I e o Livro X, que possuem 191 hinos, e o menor é o Livro II, com apenas 43. Acredita-se que, com exceção dos Livros I, VIII, IX e X, cada livro tenha sido escrito por poetas de uma mesma família, apresentando assim uma tradição familiar. Dessa forma, os hinos da Mandala II são oriundos da família dos Gṛtsamadas; os da Mandala III, da dos Viśvāmitras; os da Mandala IV, dos Vāmādevas; os da Mandala V, dos Atris; os da Mandala VI, dos Bharadvājas; e os da Mandala VII, dos Vasisthas. As Mandalas I, VIII, IX e X, por sua vez, teriam sido escritos por vários poetas individuais (GONDA, 1975). Diz-se também que essas últimas mandalas são as mais recentes, conferindo às das famílias uma maior antiguidade.

Quanto às partes composicionais, Elizarenkova (1995) sugere duas partes: uma *explicativa* e outra *apelativa*. A primeira é marcada por descrições nas quais há epítetos, atributos e, sobretudo, narrativas míticas, por isso, há hinos em que se aproximam dos *Hinos Homéricos*, constituindo uma *pars épica*, descrevendo as façanhas dos deuses ou suas origens, enquanto outros abundam em epítetos e atributos, como fazem os *Hinos Órficos*. Já a segunda é marcada pelo endereçamento e pela invocação. É nesta última parte que podem aparecer as petições, uma vez que nem todos os hinos de *Rig-Veda* a possuem.

Colocadas nossas hipóteses e objetivos, e apresentado nosso *corpus*, devemos agora nos perguntar como realizar nossa empreitada.

2.3 Como realizar a empreitada

Neste ponto, fazemo-nos a seguinte pergunta: como realizar a tarefa de analisar os traços estilísticos e literários que julgamos terem sido herdados pelos gregos e pelos indianos na produção do gênero hínico?

Como resposta, primeiramente, examinaremos os hinos gregos, descrendo os recursos empregados pelos poetas na tecitura dos hinos, aduzindo exemplos dentro desta tradição para, em seguida, fazermos nossas considerações em relação ao universo poético grego. Em

81 De acordo com o dicionário Monier-Williams são uma classe ṛṣis, poetas-visionários, do tamanho de um polegar. Sessenta mil foram produzidos a partir do corpo de Brahmā e cercam a carruagem de Surya, o deus Sol.

seguida, de modo semelhante, executaremos os mesmos procedimentos nos hinos indianos. Por fim, apresentaremos o resultado da discussão levando em consideração também, quando possível, os apontamentos de pesquisas em poética indo-europeia com relação aos ramos não contemplados neste trabalho.

Obviamente, será necessário tomar a produção literária de tal gênero destes povos e compará-la. A comparação nos mostrará duas considerações pertinentes: as semelhanças e as diferenças, uma vez que os objetos comparados não são, de modo algum, iguais. Salientamos que os textos a serem comparados são diferentes em diversos graus e, por este motivo, é que podem ser comparados. Levando em consideração que a comparação genética de línguas oriundas de uma mesma família seja, além dos níveis fonéticos e morfossintáticos, aplicavelmente possível também para uma linguagem poética, o uso da linguagem para propósitos artísticos, deduzimos que a produção literária de quaisquer gêneros destas línguas também herdem elementos retóricos, estéticos e estilísticos da matriz. Segundo West (2007, p. 3, tradução nossa).

A partir de 1853, Kuhn, Theodor Benfey e outros começaram a identificar frases poéticas paralelas em diferentes ramos da tradição indo-europeia, especialmente em grego e índico: frases compostas de palavras que correspondiam etimologicamente nas diferentes línguas e expressavam conceitos de tal modo que não teriam lugar na fala cotidiana comum, mas apenas em um tipo formal elevado de discurso, em poesia ou na alta retórica. A inferência era que os indo-europeus tinham poesia e uma linguagem poética, algumas relíquias que sobreviveram tempo suficiente no uso tradicional para ser ainda reconhecível nos textos disponíveis para nós⁸².

O estudo comparativo dos hinos gregos e indianos nos mostrará em que eles se assemelham e em que eles se apartam. As semelhanças, isto é, os traços comuns, que encontrarmos, podem remontar a uma herança indo-europeia, por causa das origens comuns destes povos; e as diferenças são, acima de tudo, os caracteres próprios que cada cultura desenvolveu espontaneamente ou que adquiriu por empréstimos para se tornarem individuais. Por causa das semelhanças e das diferenças, é importante que a abordagem comparativa seja por um lado sincrônica e, por outro, diacrônica. Jakobson (2010) dizia que os problemas tanto dos estudos literários – e assim os da poética – como os da linguística repousavam sobre estes dois grupos, o da sincronia e o da diacronia. Entretanto, para ele, por um lado, um estudo sincrônico, quer poético, quer linguístico, não deveria ser confundido com estática, pois cada

82 from 1853 onwards Kuhn, Theodor Benfey, and others began to identify parallel poetic phrases in different branches of the Indo-European tradition, especially in Greek and Indic: phrases composed of words that corresponded etymologically in the different languages, and expressing concepts such as would not have had a place in ordinary everyday speech but only in an elevated formal type of discourse, in poetry or high rhetoric. The inference was that the Indo-Europeans had had [sic.] poetry and a poetic language, some relics of which survived long enough in traditional usage to be still recognizable in texts available to us.

época tanto reconhece e distingue o que é mais conservador porque considera aquela parte da tradição literária que permaneceu viva como também o que é inovador. Por outro lado, um estudo histórico, diacrônico, não se ocupa apenas das mudanças, mas também daquilo que é contínuo, durador. E conclui: “Uma poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente abrangente é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”. (JAKOBSON, 2010, p. 154).

Jakobson reconhece que sincronia e diacronia estão interligadas e embora possam ser distinguidas pelo foco do estudo que o pesquisador queira empregar, quer sincrônico ou quer diacrônico, elas não são dissociáveis⁸³. É mais ou menos isto que, com ressalvas nossas, Watkins procura explicar:

Pode-se ver que é uma comparação sincrônica que leva à percepção de universais, as propriedades de todas as línguas humanas, em qualquer momento e lugar, enquanto que a comparação diacrônica leva à história. No entanto, a “oposição” do plano ou do eixo sincrônico ao diacrônico se resolve na natureza do objeto, na língua. A sincronia está preocupada no como todas as línguas são iguais, enquanto a diacronia está preocupada no como todas as línguas são diferentes; toda língua humana combina ambas as propriedades, universal e particular⁸⁴ (WATKINS, 1995b, p. 6, tradução nossa) .

A comparação sincrônica não só mostra os “universais”, mostra também as diferenças. É isso que Heidmann argumenta criticando os estudos comparatistas centrados nos traços comuns. Ela ainda adverte que “se a incitação para comparar é frequentemente dada pela percepção de um traço comum a dois ou vários textos, nada nos obriga a generalizar este traço para constituir universais” (HEIDMANN, 2010, p.64). Preocupação semelhante esboça Thomas (2005, p. 43): “Os estudiosos têm se inclinado [...] a procurar, em vez de diferenças, similaridades [...]. Isso é por certo transigência e falha em reconhecer a diversidade e as realizações das sociedades ágrafas”⁸⁵.

Por isso, nos debruçaremos tanto sobre os traços comuns como sobre os caracteres próprios. Acreditamos que ambos são importantes, e, diferentemente, de muitos estudos comparativistas não tencionamos à generalização nem à universalização indiscriminada dos

83 Ducrot e Todorov (2007, p. 138) explicam que “como todo fenômeno da língua está sempre ligado a fatores históricos, os adjetivos ‘sincrônico’ e ‘diacrônico’ qualificam menos os próprios fenômenos do que o ponto de vista adotado pelo linguísta”.

84 It can be seen that it is synchronic comparison which leads to the perception of universals, the properties of all human languages, at any time and place, whereas diachronic comparison leads to history. Yet the “opposition” of the synchronic to the diachronic plane or axis resolves itself in the nature of the object, language. Synchrony is concerned with how all languages are the same, whereas diachrony is concerned with how all languages are different; every human language combines both properties, universal and particular.

85 Embora o objeto de Heidmann e o de Thomas sejam diferentes, o que está em jogo é a aplicação do método comparativo.

traços comuns. Desta forma, os traços comuns descobertos em uma comparação e que são por muitos chamados equivocadamente de “universais”, nada mais são, dentro do nosso campo delimitado, do que elementos que podem ter sido consistentemente herdados e que se caracterizam como unidade comumente partilhada entre os membros de uma família linguística, desde que, é claro, não sejam atribuídos por meio de empréstimo ou do acaso. Só podemos falar em universais se estes elementos estiverem presentes em todos os cantos, se abrangerem majoritariamente as línguas. Particularmente, preferimos considerar alguns desses “universais” como *traços comuns*, *elementos comuns*, fruto de uma intersecção entre as partes estudadas e que podem estar, ou não, presentes em outros lugares. A percepção de elementos comuns que perpassem várias línguas e culturas é imprescindível para a realização do trabalho comparativo, porém, enxergá-los não implica em dizer que sempre estiveram ali. Este pretensão “universalismo” de alguns traços comuns precisa ser explicado. Por isso a importância de uma comparação também diacrônica.

O fato de se acharem elementos similares em diversas línguas e culturas não implica, necessariamente, que tais elementos tenham uma origem comum, genética.

É conhecida a coincidência, por exemplo, entre os vocábulos *deus*, *theós* e *teotl* no qual os dois primeiros, um latino e o outro grego, significam “deus” e o último, azteca, significa “sagrado”. Sabe-se hoje que os vocábulos *deus* e *theós* não provêm da mesma raiz indo-europeia⁸⁶ e *teotl*, palavra não indo-europeia, era utilizada por um povo que provavelmente nunca teve contato com os gregos e com os romanos ou até mesmo com outros povos indo-europeus antes do século XVI e.c.. Logo, essa semelhança entre os vocábulos deve-se ao acaso e não à herança genética ou à empréstimos.

Vale lembrar que as línguas comumente emprestam palavras e características umas às outras de forma variada, desde contato casual até a imitação de suas estruturas rebuscadas para se criar neologismos (WATKINS, 1995a) e “o resultado mais comum do contato linguístico é a mudança em alguma ou em todas as línguas: normalmente, embora nem sempre, pelo menos uma das línguas exercerá no mínimo alguma influência em pelo menos uma delas.”⁸⁷ (THOMASON, 2001, p. 10, tradução nossa). Assim, os elementos similares podem também vir por empréstimos, isto é, dada a aproximação de contato entre línguas de

86 O vocábulo latino *deus* é proveniente de **deiu-* que está relacionado com o sânscrito देवस् (*devás*), o antigo irlandês *dia*, “deus” e os antigos nórdicos *Týr*, nome de um deus do panteão nórdico, e *tívar*, “deuses” (DE VAAN, 2008). Por outro lado, o vocábulo grego *θεός* (*theós*) é proveniente de **dhēs-* (BENVENISTE, 1969b) – ou como na notação mais atual **dʰ(e)h₁s-* (BEEKES, 2010) – e estaria relacionado aos latinos *fēria*, “dias festivos” e *fēstus*, “de festa”, “solene” como também ao armênio *dik*^c, “deuses”.

87 the most common result of language contact is change in some or all of the languages: typically, though not always, at least one of the languages will exert at least some influence on at least one of the other languages.

uma mesma família ou de outra por contato geográfico, por migração, por invasão, por criação de rotas comerciais etc. West (2007, p. 21, tradução nossa) diz que

a maioria deles [dos povos indo-europeus] estava em comunicação com os povos vizinhos por longos períodos, e com diferentes povos em momentos diferentes. Em alguns casos, partes de suas populações realizaram longas migrações que os conduziram até vizinhos inteiramente novos. Em qualquer parte que os povos estivessem juntos, era possível que elementos da linguagem e da cultura atravessassem as fronteiras por meio da difusão⁸⁸.

Nestes contatos, há a possibilidade de uma ou outra língua – talvez ambas – tomarem elementos que não lhe são próprios e os incorporarem, para em seguida os legitimar. De acordo com Thomason, é fácil de se encontrar transferências mútuas de todos os aspectos da estrutura da linguagem, pois “não são apenas as palavras que são emprestadas: todos os aspectos da estrutura da linguagem estão sujeitos a transferência de uma língua para outra, dada a combinação correta de circunstâncias sociais e linguísticas⁸⁹” (THOMASON, 2001, p. 11, tradução nossa). Assim, um sistema linguístico pode influenciar outro, fonologicamente, (modificando o sistema de sons), morfologicamente (modificando a estrutura das palavras), sintaticamente (modificando a ordem das palavras no período), lexicalmente (introduzindo novas palavras) e semanticamente (introduzindo e modificando significados às palavras). É notório os exemplos do *grego coíné* empregado na redação do *Novo Testamento*, no qual, podemos identificar vários tipos de semitismos, dentre os quais, encontrados abundantemente na sintaxe, orações do tipo “*verbo – sujeito – objeto*” (VSO), enquanto que no grego em geral, segundo Hoenigswald (1995, p. 344), as orações são normalmente do tipo “*sujeito – objeto – verbo*” (SOV). Esta influência semítica na composição do *Novo Testamento* é perfeitamente observável e identificável, tanto geograficamente quanto historicamente. O mesmo se dá com empréstimos oriundos da língua turca para a língua grega na Ásia Menor. Contudo, Thomason chama atenção para o fato de que esse contato entre línguas pode resultar “em um conjunto de tipologias dividido em três vias, a saber, leve mudança por contato induzido, extrema mistura de línguas (*pidgins*, crioulos e língua mista) e morte da língua” (THOMASON, 2001, pag. 10, tradução nossa). Assim, dependendo do tipo de contato entre duas línguas, pode, de fato, ocorrer, conseqüentemente, o desaparecimento de uma delas. Isso acontece quando todos os falantes migram para a outra língua, ou quando os falantes de uma delas morrem ou são

88 most of them were in communication with neighbouring peoples over long periods, and with different ones at different times. In some cases parts of their populations undertook long migrations that brought them among quite new neighbours. Wherever peoples were together, it was possible for elements of language and culture to cross the frontiers by diffusion.

89 it is not just words that get borrowed: all aspects of language structure are subject to transfer from one language to another, given the right mix of social and linguistic circumstances.

massacrados por invasores etc. Thomason explica que um dos caminhos para a morte de uma língua

ocorre quando os falantes de uma língua ameaçada resistem obstinadamente à total assimilação cultural e linguística - mas, sob uma pressão linguística (e uma outra cultural) muito forte de um grupo dominante, eles substituem cada vez mais a estrutura da sua língua original até que finalmente retenham-se apenas algum vocabulário e uns poucos resquícios estruturais de sua língua antes do contato⁹⁰ (THOMASON, 2001, p. 12, tradução nossa).

Um bom exemplo com que podemos tomar mão para ilustrar os efeitos do contato linguístico se encontra no Egito. A língua copta, hoje classificada como uma das línguas da família Afro-asiática, é o último estágio da língua egípcia que se desenvolveu no vale do Nilo e foi escrita de, aproximadamente, 300 a 1000 e.c., período de cristianização do Egito (LAYTON, 2007). Como expansão do Império de Alexandre, o Egito ficou por longos períodos sobre o domínio cultural helenístico. Como consequência dessa sujeição e interação cultural, muitos termos técnicos, legais e comerciais gregos foram introduzidos no egípcio e com a expansão do cristianismo, os tradutores da bíblia acrescentaram mais vocábulos gregos ao idioma nativo. Até a própria escrita egípcia tornou-se mais grega, pois, o alfabeto copta se utiliza das 24 letras do alfabeto grego mais a adição de apenas 6 letras do alfabeto demótico que fora cunhado pelos egípcios como substituição da escrita hierática e que era usada no dia a dia. A adoção desse novo sistema de escrita se deu, segundo Lambdin (1983, p. vii), “provavelmente tanto por sua complexidade e imperfeições quanto por suas associações ‘pagãs’ [...]”⁹¹.

Entretanto, os muitos empréstimos lexicais que a língua copta toma da grega, e que, muitas das vezes, substituem até mesmo o próprio vocábulo nativo, submetem-se mais à estrutura do copto que o contrário. Dessa forma, as classes de palavras que se flexionam no grego, isto é, os vocábulos, que possuem sistemas de declinações e de conjugações, não são de modo algum utilizados como o são na língua original. Os substantivos e adjetivos gregos encontram-se em copta sempre no nominativo, independentemente da função sintáticas que desempenhem, pois no copta não há declinações. Semelhantemente, os verbos, sempre no infinitivo, para receberem as desinências coptas, como por exemplo, as de segundas e terceiras pessoas singular e plural femininas, algo inexistente em grego e nas línguas indo-europeias em geral. Outra característica que se deve salientar é que os vocábulos gregos que

90 occurs when the speakers of a threatened language stubbornly resist total cultural and linguistic assimilation – but, under very strong linguistic (and other cultural) pressure from a dominant group, they replace more and more of their original language's structure until at last it retains only some vocabulary and a few structural remnants of their precontact language.

91 probably as much because of its complexity and imperfections as for its 'heathen' associations [...].

são do gênero neutro entram no copta como masculinos. Contudo, a língua copta não resistiu ao contato com o árabe trazido pelos muçulmanos ao Egito em 641 e.c.. Hoje, a língua copta tornou-se apenas uma língua litúrgica, utilizada pela Igreja Copta, mas não sem antes imprimir suas marcas na língua árabe, no Egito.

Tomemos ainda como exemplo deste fenômeno de contato linguístico os empréstimos à língua armênia que, diferentemente da língua copta persiste até hoje apesar dos infortúnios impostos aos seus falantes. Segundo Ajello (1995, p. 273), a estrutura fonológica do armênio se assemelha mais às línguas caucásicas que a outras línguas indo-europeias e 40% de seu léxico é composto por empréstimos, entretanto, sua morfologia é mais indo-europeia do que se poderia supor levando em consideração os níveis já mencionados.

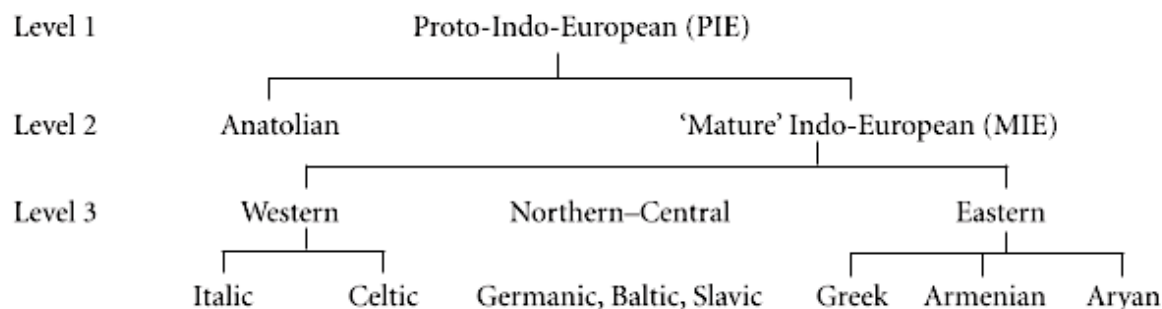
Os empréstimos lexicais armênios são provenientes do contato com as línguas hurritas e urtateas, mesopotâmicas e cartvélicas, e iranianas. Quanto às últimas, vale lembrar que a Armênia esteve sobre dominação de povos iranianos no tempo do império aquemênida, passando pela dinastia parta dos arsácidas até a época sassânida (550 a.e.c - 428 e.c). Todas estas marcas de contato são encontradas tanto no armênio clássico – o *grabar* – como nos modernos dialetos ocidental e oriental.

Se o contato entre dois povos pode influenciar a língua e a cultura de um ou de ambos, pode, irremediavelmente, também o fazer na linguagem poética. Então, com vistas em nosso trabalho, precisamos não só detalhar, específico e suficientemente, os traços comuns encontrados, para descobrir se há, de fato, uma conexão histórica entre eles, como também descontar aqueles em que a ligação histórica parece mais provável ser horizontal, isto é, empréstimos por contato e não o resultado de descendência comum desde os tempos mais remotos (WEST, 2007).

Em suma, o que queremos dizer é que a comparação sincrônica levantará os traços comuns e os caracteres próprios entre os recursos estilísticos e retóricos utilizados pelo poeta na composição dos hinos gregos e indianos. A comparação diacrônica apontará se estes traços devam ou não serem considerados como herança genética indo-europeia.

Torna-se, mais uma vez, necessário fazer inferências quanto à antiguidade e à proximidade das poesias grega e indiana. Servimo-nos para isto de um quadro didaticamente estratificado por West (2007, p. 20) sobre o qual teceremos nossos comentários. Entretanto, é preciso esclarecer algumas particularidades do quadro (Figura 3).

Figura3 – Estema do Proto-Indo-Europeu



Fonte: West (2007, p. 20)

Primeiramente, como justificativa para a divisão escalonada do quadro, West (2007) explica que há, aí envolvido, um problema de nomenclatura que se deve à reconfiguração do Anatólio. Como se chegasse a conclusão de que o Hitita e outras línguas do ramo anatólio divergissem de um indo-europeu comum, do protótipo do qual descendem os ramos amplamente estudados desde a cunha do termo, alguns pesquisadores passaram a considerá-lo como irmão desse indo-europeu. Então, por questões teóricas, tornou-se necessário rever os termos empregados. Assim, West denomina o arquétipo da família de *Proto-Indo-European* (PIE), que seria o primeiro estágio da língua, substituindo o tradicionalmente conhecido termo *Indo-europeu* como o arquétipo. Esta mudança acarreta a perda de status do termo *Indo-europeu* como o arquétipo primeiro, levando-o para o segundo estrato. Contudo, o termo continuará sendo usado para o formador das línguas estudadas sob sua tutela, com exceção do hitita, do luvita e de outras que pertencem ao ramo Anatólio. Fica claro que West leva em consideração essa nova abordagem da família linguística que é considerar a Anatólio como um ramo independente do Indo-europeu, mas que mantém uma relação de “irmandade” com ele. Dessa forma, a partir desse ramo Anatólio e do ramo não Anatólio, isto é, entre o Anatólio que foi separado da classificação tradicional e o amplamente conhecido Indo-europeu, o qual passa a ser denominado por ele como “*Mature*” *Indo-European* (MIE), ele constrói os ramos mais antigos do arquétipo. Entretanto, deve-se salientar que a maioria dos linguistas ainda utilizam-se do termo *Indo-europeu* para incluir o Anatólio. E é por essa tradição mais antiga que nos orientaremos.

Em segundo, o estudioso deixa claro que os níveis são *estemáticos*, mas não sincrônicos. West adverte que

ao avaliar a evidência das diversas literaturas e tradições dos povos indo-europeus, precisaremos ter uma noção de suas relações históricas. Assim como na reconstrução de um arquétipo manuscrito, não é possível simplesmente tomar os consensos entre dois ou três manuscritos como se refletissem a leitura do arquétipo, mas devemos considerar suas relações estemáticas e o grau em que essas relações são confundidas por contaminação cruzada, então com o indo-europeu⁹² (WEST, 2007, p. 5, tradução nossa) .

Dessa forma, mesmo que os ramos estejam localizados em um mesmo nível, eles podem não estar tão próximos cronologicamente. Existe ainda a possibilidade de ter havido tanto sobreposição geográfica como linguística de um sobre outro.

Por fim, as diversas relações de contato entre as línguas não são estanques, mas líquidas e fluidas de modo que ligam as línguas entre os grupos onde são ou foram vizinhas. Assim, é possível conectar o eslavo ao iraniano, ou o germânico ao céltico. West (2007, p. 6 tradução nossa) nos lembra que “quando se tem em mente que a maioria dos povos teve diferentes vizinhos em diferentes momentos e, portanto, exposta sucessivamente a diferentes influências linguísticas, não é surpreendente que o resultado seja um complexo padrão em camadas que resista à análise estemática imediata”⁹³.

Dadas as devidas explicações, colocamos que o que de fato mais nos interessa neste quadro são os níveis 2, 3 e “4”⁹⁴. Dessa forma, os níveis 4 e 5 são os nossos pontos de partida enquanto que o nível 2 nos é importante porque é nele que se encontra nosso ponto de chegada nessa pesquisa: demonstrar que a poética grega e indiana possuem traços comuns que remontariam a uma origem comum, fixando suas raízes no Indo-europeu; se, por acaso, não conseguirmos atingir esse objetivo, ao menos estaremos mais seguros para afirmar que os traços comuns encontrados nas poéticas grega e indiana são inovações criadas no estrato intermediário entre o Indo-europeu e os ramos grego e indo-iraniano, no estrato greco-ariano, ou seja, no nível 3.

Podemos, observar que neste nível, o Indo-europeu – no dizer de West, o “*Mature*” *Indo-European* (MIE) – está dividido em três áreas: Oeste, Centro-norte e Leste. Com relação a isso West explica que,

92 in assessing the evidence from the diverse literatures and traditions of the Indo-European peoples, we shall need to have a notion of their historical relationships. Just as in reconstructing a manuscript archetype one cannot simply take agreements between any two or three manuscripts as reflecting the archetype reading, but must consider their stemmatic relationships, and the degree to which these relationships are confused by cross-contamination, so with Indo-European.

93 When one bears in mind that most peoples have had different neighbours at different times, and so been exposed successively to different linguistic influences, it is not surprising if the outcome is a complex layered pattern that resists instant stemmatic analysis

94 Embora, West não denomine um “level 4”, subentendemos que está presente e se o quadro fosse porventura ampliado, teríamos também um nível 5, que é onde se encontra o védico, o avéstico, o latim etc.

na maior parte, o padrão de afinidades e discrepâncias entre as várias línguas indo-europeias e grupos linguísticos corresponde bastante bem às relações geográficas dos seus mais antigos falantes registrados. A exceção notável é o tochariano, um idioma, ou melhor, duas línguas afins, faladas na segunda metade do primeiro milênio e.c. em torno da bacia de Tarim no Turquestão do chinês. Ele não mostra conexões estreitas com as línguas do leste⁹⁵ (WEST, 2007, p. 7, tradução nossa).

O método comparativo proposto por West, baseado neste quadro, nos sugere o seguinte: se quisermos comparar os traços comuns na poesia grega e indiana, devemos, segundo o diagrama estemático de West, ser levados para o nível 3, na área linguística leste, nos tempos em que haveria uma linguagem “greco-ariana”, anterior ao grego micênico e ao védico. Contudo, os traços comuns encontrados nesta comparação só poderiam ser considerados, com segurança, herança indo-europeia, se forem também encontrados nas outras áreas linguísticas (oeste e centro-norte), movendo-nos em direção ao nível 2, o que torna o valor dos traços comuns encontrados particularmente altos e diminui em muito a possibilidade de transmissão horizontal, de empréstimos. West está ciente de que certas coisas que ele atribui ao indo-europeu se encontram também em outras culturas não indo-europeias, como o semítico, por exemplo. Entretanto, ele contorna a situação explicando que seu objetivo é identificar tudo o que é do indo-europeu e não o que é distintivamente ou exclusivamente dele. Desta forma, o verdadeiro universalismo, isto é, tudo aquilo que possa ser observável na maioria das línguas do mundo, estão também presentes no indo-europeu e, sem dúvida, é uma de suas partes constitutivas. Novamente, salientamos que nem sempre traços comuns, os paralelismos, devem ser considerados como universais, por isso “os paralelismos habituais devem ser específicos e detalhados o suficiente para indicar uma conexão histórica”⁹⁶ (WEST, 2007 p. 21, tradução nossa). Mas, o que justificaria nesta área linguística leste, a hipótese de uma comunidade linguística greco-ariana⁹⁷?

West (2011) acredita que houve um estrato greco-ariano anterior aos gregos e ao indo-iraniano e que por volta de 2500 a.e.c. ele já teria se diferenciado do MIE. Masica (1991) enxerga uma outra possibilidade. Ele está mais propenso a acreditar que houve um longo período de contato entre os ancestrais linguísticos, os *proto-gregos* e os *proto-indo-iranianos*⁹⁸.

95 For the most part the pattern of affinities and distances between the various Indo-European languages and language groups corresponds fairly well to the geographical relationships of their earliest recorded speakers. The striking exception is Tocharian, a language, or rather two kindred languages, spoken in the second half of the first millennium CE around the Tarim basin in Chinese Turkestan. It shows no close connections with the languages of the east.

96 the parallels used must be specific and detailed enough to indicate a historical connection.

97 Esta linguagem greco-ariana seria composta pelo indo-iraniano, pelo armênio, pelo frígio e pelo grego (WEST, 2007, p. 6).

98 “A temporary association of Proto-Greek and Proto-Indo-Iranian speakers (and Proto-Armenians) prior to their separate southward migrations (but after the departure of other Indo-European “dialect” groups, and a rupture of the Indo-Iranian connection with Balto-Slavic) is a possibility - indeed, it would seem, the only

Relacionando o indo-iraniano ao grego, ele observa que “algumas das características especiais compartilhadas com o grego parecem ser inovações comuns antes que perdurações comuns, pressupondo um longo período de contato próximo após a dispersão geral indo-europeia⁹⁹” (MASICA, 1991, p. 34, tradução nossa, grifo do autor). De acordo com essa hipótese, pode-se deduzir que o contato linguístico entre os proto-gregos e os proto-indo-arianos tenha gerado os traços comuns que encontramos no grego e no sânscrito. Na hipótese levantada por West, estes formariam uma comunidade linguística que se dispersou em rotas migratórias para suas respectivas regiões.

Segundo West, os primeiros falantes da língua que veio a ser posteriormente a língua grega, denominados por ele de *mello-gregos*¹⁰⁰, chegaram à Grécia em torno de 2300 a.e.c., vindos de algum lugar ao norte do Danúbio. Ao adentrarem na Grécia, encontraram na região, falantes de uma língua indo-europeia do ramo Anatólio, o luviano. Finkelberg, concorda que a região pode ter sido habitada por falantes indo-europeus do Anatólio:

É especialmente digno de nota que, embora as datas absolutas da chegada da população pré-helênica ainda estejam abertas à discussão, isso não afeta o fato de que existe um amplo consenso segundo o qual a população que os gregos encontraram em sua chegada à Grécia deve ter sido falante do anatólio¹⁰¹ (FINKELBERG, 2006, p. 53)¹⁰².

Foi por volta do fim do período Neolítico II (aprox. 3000 – 2600 a.e.c) e o início do período do Bronze Antigo, também conhecido como Heládico Antigo (aprox. 2600 – 1950 a.e.c.), que os povos anatólios teriam chegado e se fixado na região. É neste período que os montes, rios e cidades da região passam a ser nomeados como os conhecemos. O estudos do estrato linguístico pré-grego registram os sufixos -vθ- e -σσ-, comuns na toponímia e na

possibility, providing the datings can be harmonized” (MASICA, 1991, p. 35).

99 some of the special features shared with Greek seem to be common innovations rather than common preservations, presupposing a long period of close contact after the general Indo-European dispersal.

100 O próprio West explica que o termo cunhado vem do verbo grego , que significa “estar a ponto de”, “estar por vir”, “estar fadado à” etc. Logo, *mello-gregos* são aqueles que hão de se tornar os gregos.

101 It is especially noteworthy that, while the absolute dates of the arrival of the pre-Hellenic population are still open to discussion, this does not affect the fact that there exists a broad consensus according to which the population which the Greeks encountered upon their arrival in Greece must have been speakers of Anatolian.

102 Arguindo sobre um estrato não indo-europeu na Grécia e em Creta antes da chegada dos gregos, Finkelberg (2006, p. 51) diz: “thus, with the progress of Anatolian studies, when it was shown that the languages spoken in both prehistoric and historic Asia Minor belonged to the Anatolian group, the presence of non-Indo-European speakers in the Eastern Mediterranean, formerly postulated for the entire region, became sharply reduced. As far as the present evidence goes, there are no visible traces of non-Indo-European speakers to the west of the Semitic languages of Syria and to the north of the Egyptian of Africa. Moreover, as Onofrio Carruba has shown in a recent article, Luwian is the only substratum language that can be traced west of a line drawn from the Bosphorus in the north to the Gulf of Alexandretta in the south, that is, over the entire territory of Asia Minor. In view of these facts, it is hard to avoid the conclusion that the orthodoxy of the non-Indo-European pre-Hellenic substratum has lost its *raison d’être*”.

antroponímia grega, como originários das línguas anatólias¹⁰³.

Por volta desse período de chegada dos *mello-gregos* à Grécia, ainda não haveria ocorrido a distinção entre o índico e o iraniano, coisa que se ocorrerá só por volta de 1600¹⁰⁴.

A partir disso, West especula que

se o indo-iraniano já tivesse uma identidade distinta na Ásia central no último quarto do terceiro milênio, e mello-gregos estivessem entrando na Grécia no mesmo período, devemos voltar claramente ao menos até meados do milênio para a unidade ou comunidade linguística greco-ariana pressuposta. Esta foi presumivelmente situada nas regiões leste dos Balcãs e do Ponto¹⁰⁵ (WEST, 2007, p.10, tradução nossa).

Por fim, West conclui que houve uma “divergência da anatólia com o resto dos indo-europeus por volta de 2900, talvez alguns séculos antes; aparecimento de um dialeto oriental distinto (greco-ariano) por volta de 2500; individuação de grego, indo-iraniano e sem dúvida outras línguas do grupo até 2300¹⁰⁶; diferenciação de indiano e iraniano por volta de 1600¹⁰⁷” (WEST, 2007, p.10, tradução nossa).

Feitas todas as considerações iniciais, passemos ao próximo capítulo, no qual trataremos de forma mais incisiva a poética indo-europeia. Temos consciência do desafio que se nos apresenta, pois como disse Crossland (2006, p. 826) a respeito de um povo indo-europeu:

ainda é impossível identificar com certeza a região a partir da qual suas migrações começaram, e sua importância histórica foi recentemente questionada, e até mesmo sua existência em qualquer momento como um povo distinto e coerente. Agora é reconhecido que nos tempos pré-históricos, como hoje, as comunidades que usaram a mesma língua podem não ter compartilhado uma única cultura ou terem sido homogêneas em tipo físico¹⁰⁸ (CROSSLAND, 2006, p. 826, tradução nossa).

103 Brandão (2015, p. 46) diz que isto “permite acompanhar o desenvolvimento e a extensão da conquista anatólia, que se prolonga da Macedônia, passando pela Grécia continental, pelas Cíclades, e atingem a ilha de Creta [...]”.

104 Masica, entretanto, discorda desta datação. Para ele, “the split between Indo-Aryan and Iranian-speakers occurred no later than 2000 B C, probably earlier” (MASICA, 1991, p. 36). Mas, fato é que uma parte dos indo-iranianos estavam estabelecidos em Mitani na Síria entre 1600 e 1300 a.C.. Nomes pessoais, deuses, e outras evidências linguísticas comprovam essa tese.

105 if Indo-Iranian already had a distinct identity in central Asia in the last quarter of the third millennium, and mello-Greeks were entering Greece at the same period, we must clearly go back at least to the middle of the millennium for the postulated Graeco-Aryan linguistic unity or community. This was presumably situated in the east Balkan and Pontic regions.

106 Talageri (2005, p. 333) seguindo a cronologia proposta por Mair sugere que a separação entre o grego e o indo-iraniano teria ocorrido por volta de 2500 a.C.

107 divergence of Anatolian from the rest of Indo-European by 2900 at latest, perhaps some centuries earlier; emergence of a distinct eastern dialect (Graeco-Aryan) by 2500; individuation of Greek, Indo-Iranian, and no doubt other languages in the group by 2300; differentiation of Indic and Iranian by 1600.

108 it is still impossible to identify with certainty the region from which their migrations started, and their historical importance has recently been questioned, and even their existence at any time as a distinct and coherent people. It is now recognized that in prehistoric times, as today, communities which used the same language may not have shared a single culture or have been homogeneous in physical type.

Entretanto, é difícil duvidar que se essas diferentes tradições concordam entre si, essa concordância não se deva, em parte, às mesmas raízes ancestrais.

3 POÉTICA INDO-EUROPEIA

Neste capítulo trataremos do fenômeno poético dos povos indo-europeus. Iniciamos a discussão com a figura do poeta. Quais os termos empregados para esse personagem, quais seus papéis e funções, como são instituídos etc. Em seguida, voltaremos o olhar para o produto desse personagem, a mensagem poética. Observaremos a dificuldade de reconstrução de um verso indo-europeu propriamente dito, mas ressaltando as semelhanças que unem os versos das culturas indo-europeias em um bloco mais ou menos estável. E por fim, discorreremos sobre o gênero hínico, que é o objeto de nossas análises.

3.1 Poeta: instituição indo-europeia

Embora se possa abordar a poética indo-europeia sem que primeiro se fale a respeito daqueles que nos tempos antigos já a utilizavam com muita versatilidade, os *poetas*, nós assim não o faremos. Pelo contrário, iniciamos o capítulo discorrendo sobre sua natureza e funções.

O vocábulo *poeta* entra no léxico português, como também no francês, no italiano, no espanhol e no de outras línguas ditas românicas como herança do latim que, por sua vez, toma-o por empréstimo do grego. Em grego, essa palavra é derivada da mesma raiz do verbo *ποιέω* (poiēō) que é considerado um verbo denominativo – o que nos sugere que muito possivelmente o verbo tenha se derivado de um substantivo – e que em suas várias significações estão os sentidos de *construir, fabricar, fazer, compor, criar* etc.

Pode-se ver ainda que estão envolvidas, na relação com essa raiz, palavras como *ποίησις* (poiēsis), *ação de fazer, fabricação* e *ποίημα* (poiēma), *obra, poema*. *Ποίησις* é o processo criativo, é a própria ação que se desenvolve, marcada pelo sufixo *-σις*, enquanto que *ποίημα* é o objeto da ação, é o resultado dessa ação criativa, o produto gerado a partir da *ποίησις*. Por sua vez, o agente que está envolvido nesse processo criativo, nessa *ποίησις* e que produz, dessa forma, o *ποίημα* é chamado de *ποιητής* (poiētēs), *autor, fabricante, poeta*. O sufixo *-τής*, denota tanto uma profissão como um estado; nesse sentido, ou o indivíduo é *ποιητής* por ser reconhecido e ganhar seu sustento por utiliza-se constantemente da *ποίησις* ou se torna *ποιητής* apenas no instante em que está sob a *ποίησις*.

Embora utilizemos o termo *poeta* especificamente hoje como o artífice da palavra, é fato que ele é produto de uma construção histórica, que especificou o sentido do termo, originalmente, mais amplo, podendo ser empregado também para *legislador* e até mesmo para

qualquer artesão que lidasse com trabalhos manuais. De fato, não existe no mundo indo-europeu uma palavra única para designar o artesão da palavra, de modo que o vocábulo *poeta* nos serve como um termo genérico para esse profissional em moldar a palavra, personagem que possui grande importância atestada dentro do universo social dos povos indo-europeus arcaicos, penetrando no medievo e que chega com certo vigor em algumas localidades ainda em nossos dias.

Em relação aos termos técnicos que são atribuídos a essa personagem, o que na realidade existem são várias palavras que correspondiam aos diversos papéis que os *poetas* desempenhavam dentro dessas sociedades (WEST, 2007). São esses termos técnicos que especificam, que delimitam e que esclarecem as funções dos poetas em suas áreas de atuação. Isso quer dizer que, se em uma determinada sociedade indo-europeia se utilizem os termos A e B para designar os artífices da palavra, aquele a quem foi atribuído o termo A possui funções distintas daquele que recebeu o termo B, embora ambos sejam por nós compreendidos e denominados, genericamente, como *poetas*.

O poeta, como era um profissional altamente treinado na arte da palavra, possuía um valor inestimável, exercendo variadas funções que eram consideradas vitais para a manutenção da sociedade indo-europeia nos tempos de outrora. Muitas dessas funções eram, propriamente, do tipo religioso e ritualístico, com o intuito de preservar a ordem no mundo.

Segundo Campanile, nestas sociedades, o poeta

era um profissional da palavra, e em seu âmbito de competência entrava todo o relacionamento com a mesma. Era, pois, um sacerdote (por seu conhecimento das fórmulas para dirigir-se aos deuses no sacrifício e na prece), era médico (por seu conhecimento de fórmulas mágicas que curavam todos os males), era jurista (por conhecer as fórmulas do direito consuetudinário), era historiador (por conhecer e narrar a história, mais ou menos lendária, de sua tribo) e era, por fim, o encarregado de recordar e celebrar em poesia as empresas gloriosas de heróis e príncipes, presentes ou passados, movido pela inspiração divina¹⁰⁹ (CAMPANILE, 1995, p. 52, tradução nossa).

Em relação à terminologia indo-europeia empregada para o poeta, West salienta que é “difícil reconstruir termos específicos, porque as exigências e designações mudaram ao longo do tempo em diferentes sociedades. No entanto, é possível discernir elementos do vocabulário

109 era un profesional de la palabra, y en su ámbito de competencia entraba todo lo relacionado con ésta. Era, pues, un sacerdote (por su conocimiento de las fórmulas para dirigirse a los dioses en la sacrificio y en la plegaria), era médico (por su conocimiento de las fórmulas mágicas que curaban todos los males), era jurista (por conocer las fórmulas del derecho consuetudinario), era historiador (por conocer y narrar la historia, más o menos legendaria, de su tribo) y era, por fin, el encargado de recordar y celebrar en poesía las empresas gloriosas de héroes y príncipes, presentes o pasados, movido por la inspiración divina.

que ligam os povos separados e apontam para a terminologia das eras remotas¹¹⁰ (WEST, 2007, p. 27, tradução nossa).

É exatamente nesse ponto que o *método léxico*, o método que procura reconstruir vocábulos do indo-europeu, por meio da comparação de significantes semelhantes nas línguas oriundas desse, com a finalidade de recuperar dados da cultura, torna-se fragilizado por falta dos mesmos e necessita, por causa disso, dar lugar ao *método textual*, método que se baseia na análise de conteúdo, na semântica da palavra nos textos preservados, na carga ideológica que estas carregam nas mais variadas culturas indo-europeias, independentemente, da semelhança entre os significantes. Assim, mesmo que esses mudem, o sentido compreendido de uma determinada instituição dentro da sociedade pode ainda ser identificado, revelando a permanência de determinadas funções e estruturas do universo biossocial indo-europeu. Nessa circunstância, o *método léxico* serve como acessório para ajudar na consubstanciação das descobertas empreendidas pelo *método textual*. Dito isso, iniciemos nossas observações a partir do mundo céltico, pois como observa Watkins,

apesar das enormes diferenças de tom e de perspectiva cultural, o sistema, a posição do poeta em cada sociedade, é extraordinariamente similar na Índia [védica] e na Irlanda [medieval] e o sistema irlandês permaneceu basicamente estável ao longo de 1.000 anos desde o início de nossa documentação até o colapso do mundo gaélico¹¹¹ (WATKINS, 1995a, p. 75, tradução nossa).

Atentando para as palavras de Watkins, inferimos que existe um cerne, um veio preservado que, apesar das diferenças geográficas e temporais, ainda pode ser percebido por baixo de toda crosta cultural desenvolvida pelos estratos linguísticos e culturais dessas sociedades.

Em relação às línguas celtas, dos quais o irlandês é um de seus descendentes, podemos dizer que pelo menos alguns dos profissionais da palavra, oriundos dos povos celtas continentais, eram conhecidos já há muito pelos gregos e pelos romanos. Existem vários testemunhos de escritores tanto gregos como romanos sobre esses personagens que conhecemos pelos nomes de *druidas*, *bardos* e *vates*.

O conhecimento da existência de povos celtas é muito antigo. O historiador grego Heródoto, por volta do séc V a.e.c., em sua obra conhecida pelo nome de *História*, no passo

110 It is difficult to reconstruct specific terms, because requirements and designations changed over time in different societies. It is nevertheless possible to discern elements of vocabulary that link separated peoples and point back to the terminology of remote eras.

111 Despite the enormous differences in tone and cultural outlook the system, the structural position of the poet in each society, is remarkably similar in India and Ireland, and the Irish system remained basically static over the 1000 years from the beginning of our documentation to the collapse of the Gaelic world.

2.33, dizia que celtas habitavam além das Colunas de Hércules, isto é, além do Estreito de Gibraltar, fazendo fronteira com os cinécios¹¹² que viviam ao oeste de todos os outros habitantes da Europa (HERODITUS, 1975). Heródoto não nos dá informações sobre a cultura dos povos celtas, dados que só começam a aparecer por meio de outros escritores, dentre os quais destacamos Estrabo, Diodoro e o Imperador Júlio César.

Estrabo, escritor grego do século I a.e.c, na sua obra intitulada *Geografia*, por exemplo, dizia que entre os celtas havia três grupos que gozavam de honras distintas, βάρδοι (bardoi), οὔαταις (ouateis) e δρυΐδαι (druidai), isso é, os bardos, os vates e os druidas, definindo-os da seguinte maneira: “os bardos são hineadores¹¹³ e poetas; os vates são oficiantes e filósofos naturalistas; os druidas, além da filosofia natural, também aplicam-se a filosofia ética [...]”¹¹⁴ (*Geografia*, 4.4.4, tradução nossa).

Por sua vez, no mesmo século em que Estrabo escrevera, Diodoro, em sua *Biblioteca Histórica*, 5.31.2-3, dizia que

há entre eles [os galos] também poetas de canções, os quais chamam-se bardos. Esses, cantando com instrumentos semelhantes às liras, hineiam e blasfemam. Há também alguns filósofos e teólogos excelentemente honrados, os quais chamam-se druidas. Eles [os galos] também servem-se de adivinhos que são dignos de grande apreço: esses por meio da observação dos pássaros e por meio do sacrifício das vítimas predizem as coisas futuras e mantêm toda a multidão submissa¹¹⁵ (DIODORVS, 1995, p. 44, tradução nossa).

Mais adiante, ainda na mesma obra, Diodoro diz que os galos não realizavam nenhum sacrifício sem a presença dos filósofos, isto é, na ausência dos *druidas*, porque era necessário oferecê-los por meio de pessoas experimentadas na natureza divina. Também em tempos de paz como em de guerra, esses, assim como os poetas cantores, os *bardos*, eram obedecidos pelos galos (*Biblioteca Histórica*, 5.31.4-5).

O imperador romano Júlio César, assim como os escritores gregos já citados, em sua obra *Sobre a Guerra da Gália*, Livro 6.13-14, dizia que os druidas constituíam uma classe privilegiada dentro da sociedade celta: não pagavam tributos e nem se submetiam ao serviço

112 Os cinécios seriam povos oriundos da península ibérica que habitavam a região próxima ao Rio Guadiana até o Cabo de São Vicente. Dessa forma, os celtas estariam fixados ao norte do rio até o sudoeste da França (SCHRADER, 1992).

113 Nesse contexto, são aqueles que tanto compõem quanto executam os hinos.

114 βάρδοι μὲν ὕμνηται καὶ ποιηταί, οὔαταις δὲ ἱεροποιοὶ καὶ φυσιολόγοι, δρυΐδαι δὲ πρὸς τῇ φυσιολογίᾳ καὶ τὴν ἠθικὴν φιλοσοφίαν ἀσκοῦσι [...].

115 εἰσὶ δὲ παρ’ αὐτοῖς καὶ ποιηταὶ μελῶν, οὓς βάρδους ὀνομάζουσιν. οὗτοι δὲ μετ’ ὀργάνων ταῖς λύραις ὁμοίων ᾄδοντες οὓς μὲν ὕμνοῦσιν, οὓς δὲ βλασφημοῦσι. φιλόσοφοί τε τινὲς εἰσι καὶ θεολόγοι περιττῶς τιμώμενοι, οὓς δρυΐδας ὀνομάζουσι. χρώνται δὲ καὶ μάντεσιν, ἀποδοχῆς μεγάλης ἀξιοῦντες αὐτούς: οὗτοι δὲ διὰ τε τῆς οἰωνοσκοπίας καὶ διὰ τῆς τῶν ἱερῶν θυσίας τὰ μέλλοντα προλέγουσι, καὶ πᾶν τὸ πλῆθος ἔχουσιν ὑπήκοον.

militar. César também nos informa que os druidas possuíam interesse pelas coisas sagradas, ocupando-se de sacrifícios públicos e privados e interpretando fatos religiosos; ensinavam sobre os movimentos dos astros, sobre a natureza das coisas e sobre os deuses. O imperador romano assinala ainda as funções jurídicas desempenhadas pelos druidas, os quais presidiam como juízes tanto na esfera do coletivo quanto do privado, proferindo sentenças de condenação como de absolvição e instituindo tanto as penas como os ressarcimentos e indenizações. Afirmo, por fim, que os druidas aprendiam um grande número de versos oralmente, sobre suas tradições e ensinamentos, recusando-se à utilização da escrita (C. IVLIVS CAESAR, 1987). Embora César nos faça essas descrições preciosas à cerca dos druidas, não nos informa sobre os bardos e os vates. Contudo, Lucano em sua obra poética *Farsália*, Livro I, v. 447-449, confirma-nos a atuação dos bardos:

Vós também, que as fortes almas sucumbidas na guerra
com louvores, vates, remeteis para uma vasta geração;
seguros, derramastes numerosos poemas, ó bardos.¹¹⁶

(tradução nossa)

Lucano parece colocar *vates* e *bardos* indistintamente como um único tipo de poeta. Pouco mais à frente, retomaremos essa questão.

Podemos então inferir, por meio dos testemunhos antigos referidos, que os *bardos* exerciam os artifícios poéticos da linguagem para a composição de canções de louvor, celebrando as proezas dos guerreiros em versos, mas também de insulto, sempre acompanhados de instrumentos como a lira. Por sua vez, os *druidas* eram venerados por sua sabedoria, presidindo os sacrifícios e realizando funções jurídicas e também serviam-se de versos. Por fim, os *vates* faziam suas predições a partir de augúrios e de sacrifícios, possuindo o reconhecimento e a consideração do povo.

Diante desse quadro esboçado pelos textos da antiguidade greco-romana, Rankin (1996) acentua que os gregos e os romanos tiveram uma ampla mas coerente compreensão do que entendiam por celtas. Essa coerência é percebida e ratificada por meio de documentos literários de povos celtas insulares¹¹⁷ que receberam pouca influência do processo direto de romanização, ou seja, não foram dominados pelo poderio militar romano de ocupação durante o avanço territorial do império, mas, de uma forma mais indireta, por meio do avanço do

116 Vos quoque, qui fortes animas, belloque preemptas/ laudibus in longum uates dimittitis aeuum,/ plurima securi fudistis carmina, bardi.

117 O termo se refere às ilhas da Irlanda e da Grã-Bretanha das quais se difundiram as línguas gaélicas e britônicas e faz oposição às línguas célticas continentais como o galo, o gálata e o celtibérico, extintas já por volta da primeira metade do primeiro milênio da era comum (SIMS-WILLIAMS, P., 1995)

cristianismo ocidental (RANKIN, 1996).

Segundo Anne Ross, de fato, os *druidas* eram tidos como mentores e historiadores, possuindo um conhecimento especializado que versava sobre astrologia, astronomia, medicina, magia e jurisprudência; aos *vates* era creditado o poder da profecia, mas também eram considerados mestres em poesia e nos complexos metros que as expunham; por sua vez, os *bardos*, semelhantemente aos outros dois, exerciam poderes mágicos e dedicavam-se à poesia encomiástica, a qual beneficiava o cliente, e à poesia satírica, que poderia causar defeito físico, má sorte ou mesmo morte para a pessoa contra a qual era cantada. (ROSS, A., 1995).

Assim, sumariamente, temos no mundo céltico continental, os *bardos*, poetas-cantores; os *druidas*, sacerdotes-filósofos; e os *vates*, oficiantes-adevinhos. Todos artífices da palavra, poetas, com funções, ora similares, ora distintas.

Esses termos utilizados e empregados pelos gregos e romanos aos celtas continentais, como que idiossincráticos destes últimos, são confirmados entre os celtas insulares, a exemplo do irlandês antigo, que trás os vocábulos *bard*, *druí* e *fáith* como correspondentes.

Podemos notar que há um poder autoritativo – mas também mágico – que emana desses três artífices da palavra no mundo celta e que os faz estar em uma posição social especial por causa das funções que desempenham. Essas mesmas funções estão presentes de modo geral no mundo indo-europeu.

Para consubstanciar esses informes, vejamos o que o método léxico nos traz. Começemos pelos últimos, os *vates*.

O termo *vate*, embora seja usado como um dos nomes técnicos para uma instituição celta em oposição aos druidas e aos bardos, foi utilizada por Lucano no poema *Farsália* no sentido lato de poeta, e não de vidente, profeta etc., como se poderia esperar. De fato, o *vate* (latim: *uātēs*¹¹⁸) possui tanto a conotação de vidente quanto de poeta encomiasta, embora essa segunda acepção seja mais rara entre os escritores romanos. Em sua *Metamorfoses*, o poeta romano Ovídio utiliza o vocábulo *uātēs* inúmeras vezes como *vidente*, *profeta*. Por exemplo, falando a respeito de Tirésias no mito de Narciso, *Metamorfoses*, III. 346-350, o poeta escreve:

[...] a respeito desse [Narciso] consultado, se haveria de ver
os longos dias de uma velhice madura,

118 O vocábulo latino *uātēs* é considerado um empréstimo do celta (WEST, 2007; KROONEN, 2013), porém, De Vaan (2008) o vê como herança indo-europeia a partir de um proto-italico **wāt-(ē)i-*. Matasović (2009), por sua vez, reconhece que o vocábulo está bastante isolado no latim, mas salienta que não há razões convincentes para se pensar que o tal de fato deva ser tomado como um empréstimo celta.

o vate vidente [Tirésias] disse: “se a si não tiver conhecido”.
 Vazia por muito tempo é vista a voz do áugure; o desfecho a essa
 prova e os acontecimentos e o tipo de morte e a novidade da loucura¹¹⁹.
 (OVIDIO, 2017, p. 186, tradução nossa)

Mas, um caso curioso é o de Orfeu, denominado várias vezes por Ovídio como *vate*. No *Livro X* das *Metamorfoses*, após descer ao mundos dos mortos em busca de sua amada, a falecida Eurídice, o vate executa um poema (latim, *carmen*) acompanhado de sua lira. O canto entonado por Orfeu foi capaz de mudar toda a rotina estável e perpétua dos trabalhos infernais a que foram submetidos os condenados: houve alívio dos tormentos e até mesmo as Eumênides¹²⁰, pela primeira vez, verteram lágrimas. Vê-se que há um poder mágico que emana do *carmen* executado pelo vate Orfeu. Em outro momento, no mesmo livro, v. 148-154, Ovídio diz que esse vate, arroteado de aves e de animais selvagens, mais uma vez moveu a voz em um poema (*carmen*):

A partir de Júpiter, mãe Musa, – todas as coisas cedem ao poder de Júpiter –
 nossos cantos move. De Júpiter foi para mim muitas vezes o poder
 celebrado outrora; cantei com plectro mais grave os Gigantes
 e os espargidos raios vitoriosos nos campos de Flegra.
 Agora é necessária mais leve lira; aos meninos cantemos
 queridos pelos celestes e as meninas pelas interditas
 chamadas atordoadas a merecerem pela volúpia o castigo¹²¹.
 (OVIDIO, 2017, p. 536, tradução nossa)

Desta feita, Ovídio aproxima o *vate* ao aedo grego, pelo modo de composição e dos temas que aparecem no poema entoado: há uma invocação às Musas a quem é pedida a inspiração; o vate informa que outrora já havia cantado temas mitológicos, no caso, a vitória de Zeus sobre os Ciclopes, tema também cantado por Hesíodo e que tem caráter épico; e, agora, volta-se a temas humanos, mais líricos.

Ainda nas *Metamorfoses*, no Livro XV, verso 622, Ovídio diz algo relevante a cerca da relação entre os vates e divindades inspiradoras destes: “Mostrai agora, Musas, numes

119 [...] De quo consultus, an esset/ tempora maturae uisurus longa senectae,/ fatidicus uates “si se non nouerit” inquit./ Vana diu uisa est uox auguris; exitus illam/ resque probat letique genus nouitasque furoris.

120 São entidades ávidas para vingar os crimes de sangue parental. Também conhecidas como Erínias entre os gregos e Fúrias entre os romanos, apresentam-se como monstros alados, possuindo os cabelos misturados com serpentes e portando chicotes e tochas acesas nas mãos. Posteriormente, as Erínias transformam-se nas Eumênides, as Benfazejas, quando se põe fim na antiga Lei de Talião, substituindo-na pelos tribunais, como visto na terceira peça que compõe a trilogia *Oresteia*, de Ésquilo. São encarregadas de punir no Tártaro, perpetuamente, os piores criminosos.

121 Ab Ioue, Musa parens, (cedunt Iouis omnia regno)/ carmina nostra moue. Iouis est mihi saepe potestas /dicta prius; cecini plectro grauiore Gigantas/ sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis./ nunc opus est leuiore lyra; puerosque canamus/ dilectos superis inconcessisque puellas/ ignibus attonitas meruisse libidine poenam.

presentes dos vates¹²²” (OVÍDIO, 2017, p. 828, tradução nossa). Dessa forma, Ovídio tanto associa o poder divinatório dos videntes como as inspirações divinas dos aedos às Musas, pois é necessário que elas mostrem o que está oculto. Lembremo-nos que o aedo grego Hesíodo, na *Teogonia*, verso 32, diz que as Musas lhe inspiraram um canto divino para que ele pudesse gloriar tanto o que *há de ser* como o antes do que é¹²³, ou seja, o *futuro* e o passado.

O poeta latino Caio Valério Flaco utiliza-se dessa ambiguidade em sua *Argonautica*, Livro I, v. 5-6, quando inicialmente invoca Febo Apolo:

Febo, inspira-me, se da vate de Cumas, o que comigo compartilha o saber,
o caldeirão está na casta casa [...].¹²⁴
(C. VALERIUS FLACCUS, 1913, tradução nossa)

Um dos motivos dessa invocação ao deus é porque ele possui, tradicionalmente, o papel de protetor da poesia e dos poetas (KLEYWEGT, 2005), evocando e dando continuidade assim a uma antiga tradição. Por outro lado, Febo também é o deus dos oráculos. Por isso, Flaco traz, na composição palavras do campo semântico que atam essas duas categorias, a poética e a profética. Além do vocábulo *uātēs*, que como estamos estudando transita entre as duas categorias, temos também o verbo *moneo* “inspirar” e que se associa a um dos epítetos de Juno¹²⁵, *Moneta*, “a deusa que põe na mente” e assim também às atividades das Musas; e temos ainda o vocábulo *cortina*, o caldeirão, mas associado à segunda categoria. A *cortina* era uma espécie de caldeirão sagrado de três pés usado pela pitonisa ao proferir os oráculos. Na *Eneida*, Virgílio narra que os troianos ao desembarcarem em Delos, foram saudados pelo rei Ânio, sacerdote de Apolo. Ao consultarem o deus, tudo tremia em volta, desde as portas do templo, o loureiro e até o monte, e o caldeirão bramia (*Eneida*, III, 90-92). Virgílio ainda toma *cortina* como metonímia para a própria profecia: “[...] e nem a ti o caldeirão de Febo traiu¹²⁶” (*Eneida*, VI, 347, tradução nossa). Segundo o mito grego, Apolo ao vencer o dragão Píton, o esfolou e com sua pele cobriu o caldeirão que a pitonisa usava. Brandão explica que por meio do combate vitorioso, Febo substituiu o antigo oráculo de incubação pelo de inspiração (BRANDÃO, 2014). Dessa forma, para Flaco, por meio da ambiguidade, as categorias proféticas e poéticas parecem não ter seus limites bem definidos.

Podemos ainda encontrar o vocábulo *vate* na acepção do poeta de narrativas heroicas, de bardo, por assim dizer, na própria *Eneida*, de Virgílio:

122 Pandite nunc, Musae, praesentia numina uatum

123 [...] ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.

124 Phoebe, mone, si Cumaeae mihi conscia vatis/ stat casta cortina domo [...].

125 Deusa romana assimilada a Hera (GRIMAL, 2005).

126 [...] neque te Phoebi cortina fefellit.

Agora conduz-me! Que reis, ó Érato, quais eventos,
 quem teria permanecido firme no Antigo Lácio,
 quando por primeiro nas costas ausônidas o estrangeiro exército aportou a tropa?
 Desenliçarei e das primeiras lutas reconvocarei exórdios.
 Tu, a teu vate, tu, ó diva, inspira [...] ¹²⁷.

(*Eneida*, VII, v. 37-41, tradução nossa)

Essa relação entre a vidência e a arte laudatória pode ser vista também nos vocábulos cognatos de *vate* nas outras línguas indo-europeias. Vimos que o termo correlato para o *vate* céltico continental era o *fáith* do antigo irlandês, língua céltica insular. Dentro dessa tradição, o *fáith* assim como o *vate* continental possuía o status de vidente e era tido também como mestre da poesia (ROSS, A., 1995). O vocábulo *fáith* do antigo irlandês significa “profecia”, mas no galês, outra língua céltica insular, o cognato *gwawd* é utilizado para poema. Já no ramo germânico, a raiz indo-europeia que deu *fáith* e *fáth* ao antigo irlandês, gerou *wōð* no antigo inglês que significa “poesia”, “canção”, mas também gerou *wōd*, “insano”; e, no antigo nórdico, outra língua germânica deu origem a *óðr* que além de “canção” e “poesia”, também significa “mente”, “intuição” e “pressentimento”, e como adjetivo, “frenético”, “desvairado” ¹²⁸, o qual em um contexto religiosos pode se referir ao êxtase, ao estado de consciência religiosamente alterado.

Já o termo *bardo* (antigo irlandês *bard*; galês, *bardd*) tem as raízes no indo-europeu **g^werH-*, sendo no proto-céltico um nome composto **g^wrH-d^hh₁o-*, no qual o segundo elemento é derivado do verbo indo-europeu **d^heh₁-*, “fazer”, “construir” (MATASOVIĆ, 2009), mas também “pôr” e “fixar” ¹²⁹. West (2007), observa que o primeiro elemento está relacionado tanto ao nome védico *गिर* (*gír*) “louvor, canção” quanto ao verbo védico cognato *गृ* (*gṛ*) que significa “cantar”, “louvar”. Esse teórico ainda assinala que tanto no védico como no avéstico as duas raízes que formam a palavra *bardo* aparecem combinadas no contexto frasal *गिरस्...धा* (*gíras...dhā*) e *garō...dā*, respectivamente, no sentido de fazer/estabelecer

127 Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,/ quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem/ cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,/ expediam et primae reuocabo exordia pugnae./ tu uatem, tu, diua, mone. [...]

128 O vocábulo antigo irlandês *fáith* vem do proto-céltico **wāti-* (De Vaan, 2008; Matasović, 2009). Já os vocábulos *fáth* e *gwawd*, antigo irlandês e galês, respectivamente, são provenientes do proto-celta **wātu-* (Vaan, 2008; Matasović, 2009) e segundo Matasović, estão relacionados à inspiração poética. O antigo inglês *wōd* e o antigo nórdico *óðr*, são oriundos do proto-germânico **wōda-* (De Vaan, 2008; Kroonen, 2013). O nome do deus germânico que conhecemos como Odín (ant. nord. Óðinn; ant. ing. Wōden; ant. alt. alem. Wuotan), deus vidente e dispensador do dom poético, vem do proto-germânico **wōd-una-* (Vaan, 2008).

129 Essa raiz indo-europeia deu origem aos verbos *दधामि* (*dadhāmi*) em sânscrito (MATASOVIĆ, 2009), *facio* em latim e *τίθημι* (*títhēmi*) em grego (BENVENISTE 1969b). Segundo Benveniste (1969b), o sentido de **d^heh₁-* – **dhē*, como ele grafava – é “poser d’une manière créatrice, établir dans existence, et non pas simplement laisser un objet sur le sol”.

louvores. Literalmente, o vocábulo proto-céltico que dá origem ao termo *bardo* significaria “fazedor de louvor”. É uma das metáforas indo-europeia para poeta. O antigo nórdico conservou essa metáfora por meio de expressões como *óðar smiðr*, na qual, *smiðr* significa “o que faz”, “o construtor” e *óðar*, genitivo singular, “de louvor”.

Por fim, o termo *druida*, vem do proto-céltico **druwid*, no qual

o segundo elemento desse composto é a raiz do verbo **weyd-* “ver, conhecer” (Sânc. veda, etc.). O primeiro elemento é presumivelmente PIE [proto-indo-europeu] **derw-*, **dru-* “carvalho” que metaforicamente também significava, “forte, firme”. **druwid-* é, consequentemente, o sacerdote de “forte discernimento”. O galês forma *derwydd* e o antigo bretão *dorguid* [...] ¹³⁰ (MATASOVOC, 2009, p. 107, tradução nossa).

Quanto à estima da sociedade celta em relação a esse personagem, pode-se dizer que os druidas insulares passaram a perder seu prestígio após o advento da cristianização do território, sendo destituídos de suas funções sacerdotais e sendo considerados não mais do que meros feiticeiros ou bruxos. As histórias dos santos irlandeses marcam bem essa posição, principalmente, quando há o embate entre os personagens representantes da nova religião e os da antiga. Um fato interessante e digno de nota é o caso do personagem bíblico neotestamentário, Simão, o mago, que aparece na tradição cristã irlandesa como Simão, o druida ¹³¹ (ROSS, A., 1995, p. 429).

Voltemo-nos agora brevemente para a Índia antiga para tentar reconhecer essas relações nos artífices da palavra indianos, nos quais, como dito anteriormente, possuem analogias com os artífices da Irlanda medieval.

Na Índia, “os antigos estavam bem conscientes da semelhança, e em muitos casos, da identidade prática, entre poetas e sábios visionários [...] ¹³²” (GONDA, 1975, p. 65). Um dos termos utilizados na Índia para o poeta dos tempos védicos é ऋषि (*r̥ṣi*). Ele é um vidente, um homem dotado de uma visão interior ou espiritual que é capaz de perceber coisas divinas e transcendentais e, por meio desse dom, trazer o passado mítico e suas visões para o presente na forma de expressão verbal (GONDA, 1975). São os tipos de sacerdotes-poetas-visionários

¹³⁰ The second element of this compound is the root of the verb **weyd-* 'see, know' (Skt. *véda*, etc.). The first element is presumably PIE **derw-*, **dru-* 'oak' which metaphorically also meant 'strong, firm'. **druwid-* is therefore the priest with 'strong insight'. The Welsh form *derwydd* and OBret. *Dorguid* [...].

¹³¹ Simão, o mago, é um personagem que aparece nas narrativas do livro bíblico neotestamentário de Atos dos Apóstolos. Segundo a narrativa, Simão, que seria praticante de magia, vendo os apóstolos Pedro e João impondo as mãos sobre os fieis para que descesse o Espírito Santo sobre eles, ficou maravilhado e ofereceu dinheiro aos apóstolos para comprar tal poder. A tradição posterior não só o considerou herege como também lhe legou o papel de fundador de uma seita gnóstica cristã.

¹³² The ancients were well aware of the resemblance between, and in many cases practical identity of, poets and visionary sages [...]

que, como dissemos no primeiro capítulo, compuseram os *Veda*.

Elizarenkova (1995, p.20, tradução nossa) acredita na hipótese de que

no período do *Rig-Veda*, o *Ṛṣi* participava no ritual de serviço divino e recitava hinos que compusera de acordo com uma antiga tradição, hinos que eram entoados em conjunto com libações sacrificiais. Nesse caminho, um *Ṛṣi* combinava as funções do poeta, do recitador e do sacerdote.¹³³

O vocábulo *ṛṣi* corresponde ao avéstico *ərəši-*, vocábulo que Zaratrustra emprega com relação a si mesmo¹³⁴. West explica que Zoroastro, como também é conhecido, não inventou nenhum novo termo para empregar a si, ao contrário, tomou os já existentes da língua cúltica e litúrgica. Assim além de poeta-vidente (*ərəši-*), ele também é o glorificador (*staotar-*, sâns. *stotar-*) de Ahura Mazdā e o seu “homem-mantra” (*maθra-*, sâns. *mantra-*), isto é, aquele que recebe, formula e transmite seus desígnios e preceitos em versos (WEST, 2010).

Estes vocábulos, *ऋषि* (*ṛṣi*) e *ərəši*, para West estão relacionados com o armênio *her* “fúria”, ao lituano *aršūs* “violento” e ao alemão *rasen* “enfurecer-se” (WEST, 2007, p.29). Elizarenkova (1995), por outro lado, vê a relação do vocábulo com o ritual do Soma, tanto de sua preparação, como de seus usos. Ambos teóricos se baseiam na raiz *ऋष्* (*ṛṣ*), que gera dois verbos com formas e sentidos diferentes¹³⁵.

Várias formas do verbo derivado de *ऋष्*, na acepção tomada com relação ao movimento de algo líquido que vem encher algum espaço ou que passa por ele, aparecem, sobretudo, na mandala IX do *Rig-Veda*, na qual sua ocorrência é bem abundante em relação ao seu uso em outras mandalas. Na mandala IX, ele descreve sobretudo o percurso do soma através do coador, sua colocação na vasilha, sua mistura com outras substâncias etc. Em outros casos, como no contexto cosmogônico, descreve o curso das águas e dos rios etc. (Elizarenkova, 1995).

133 In the period of the *Rg Veda* the *Ṛṣi* participated in the ritual of divine worship and recited hymns that he composed in accordance with an ancient tradition, hymns that were performed in conjunction with sacrificial libations. In this way a *Ṛṣi* combined the functions of the poet, the reciter and the priest.

134 Está escrito no *Yasna* 31.5: “Tell me, so I may distinguish it, that better lot Ye appointed for me with Right, so I may know and take to heart with Good Thought, whose *prophet* (I am), those things, Mindful Lord, that will not be, or will be” (WEST, 2010, grifo nosso).

135 O dicionário Monier-Williams apresenta dois verbos, um da classe 2 e outro da classe 6, segundo a categorização dos gramáticos indianos, derivados da raiz *ऋष्* (*ṛṣ*). A entrada lexical do verbete *ऋषि* (*ṛṣi*), nesse dicionário, remete ao segundo verbo derivado de *ऋष्*, o verbo da classe 6 *ऋषति* (*ṛṣati*), que acreditamos é o seguido por West (2007) e que traz, em seu campo semântico, significados relativos ao uso da força e da violência como matar, apunhalar, golpear, ofender, injuriar, empurrar, forçar etc., ações que na maioria das vezes são praticadas em momentos de ira. Por sua vez, Elizarenkova (1995), apoiando-se em outros referenciais, toma o primeiro, o verbo de classe 2, *अर्षति* (*ārṣati*), que semanticamente se relaciona com o fluxo, daí, jorrar, escorrer, transbordar, menstruar etc..

Devido a sua importância, ao Soma há 114 hinos consagrados no *Rig-Veda*. Ele é tanto um deus como também uma planta e como também uma bebida sagrada. Como bebida, o Soma é considerado enteógeno¹³⁶, isto é, uma substância líquida que causa alterações perceptuais, psicológicas e emocionais ao indivíduo que a ingere capacitando-o, no contexto religioso, a estabelecer contato com os entes e com o mundo sobrenaturais. Na sua confecção, o Soma é premido por pedras podendo ser misturado com água fresca, leite ou mel. A água também possui um papel importante na realização da magia, sendo ela mesma um elemento mágico e medicinal (FERREIRA, GNERRE e POSSEBON, 2011).

O Soma é consumido tanto pelos deuses e quanto pelos homens. Diz-se que o deus Indra é o infatigável bebedor do Soma. Conta o mito indiano que Indra teve uma dura batalha contra o dragão Vṛtra, que retivera as águas primordiais nas montanhas. Inicialmente o deus fugira do combate, mas na revanche, já fortificado pelo Soma, abateu a serpente com seu raio, arma que lhe fora forjada pelo deus Tvaṣṭṛ. Após o combate, as águas puderam então correr livremente soltas e com elas a vida (ELIADE, 2010).

Dentro da literatura védica, o Soma é considerado como a bebida da “não morte”, por que ela seria capaz de prolongar o tempo de vida, curar enfermidades, estimular a mente, reanimar as forças, aumentar o apetite sexual, garantir a fecundidade daquele que a ingere. Mas, também é responsável, por suas qualidades enteógenas, de dar abertura ao mundo sobrenatural.

Ao beberem o Soma, os ṛṣi se apresentam aptos à receber as revelações do mundo sobrenatural e trazê-las para o mundo natural. Gonda acredita que os videntes estavam convencidos de que sua visão mental lhes permitia ver objetos do mundo dos deuses, talvez perceber algum reflexo de seus tronos, ou ainda ter alguma impressão de algo que pudesse ser perceptível no mundo divino, sendo o Soma o agente que lhes concedia essa faculdade especial, por meio de seus próprios olhos, isto é, os videntes quando ingeriam o Soma viam as coisas por meio dos olhos do Soma, eles viam como o deus Soma geralmente via. (GONDA, 1963). Sob o estado de intoxicação pelo soma, um estado de consciência religiosamente alterada, em êxtase, em frenesi etc, os ṛṣi podiam produzir os hinos pelos quais os deuses são engrandecidos. Quando o poeta bebe o soma, diz Ferreira (2011), vê a inspiração despertar no coração. Assim, afirma o poeta no Rig-Veda VI, 47,3: “O soma, bebido, excita minha voz, e desperta a inspiração, anelante” (FERREIRA, 2011a, p. 50). Elizanrekova resume dessa forma

¹³⁶ Gnerre nos informa que “a palavra enteógeno, que significa literalmente ‘manifestação interior do divino’, é um neologismo elaborado a partir do inglês *entheogen* ou *entheogenic*. Foi proposto, nos anos 70 do século XX, por investigadores como Gordon Wasson que estudavam estados alterados de consciência em práticas xamânicas com o uso de plantas de poder” (FERREIRA, GNERRE e POSSEBON, 2011, p. 60).

a experiência mântico-poética do *ṛṣi* indiano:

O *Soma*, passando pelo filtro de lã de ovelha, fluía para o vaso de madeira; o sacerdote o provava, e o líquido alucinógeno intensificava sua intuição para que a Verdade fosse momentaneamente revelada nele. “Tendo a visto” e tendo lhe dado a forma de um hino, o sacerdote-*ṛṣi* purificava a dicção poética por intermédio de seu coração e a deixava jorrar livremente na disposição certa para torná-la apta a alcançar as esferas divinas e celestes¹³⁷ (ELIZARENKOVA, 1995, p. 19, tradução nossa, grifo da autora).

Assim, os vocábulos ऋषि (*ṛṣi*) e ऋषी, quer por meio da compreensão oferecida quer por West (2007), quer por Elizarenkova (1995) – para nós a desta última parece ser mais sólida –, relacionam-se ao vocábulo do antigo nórdico *óðr* e aos do antigo inglês *wōd* e *wōð*, já citados não por meio do significante, mas da compreensão básica de estar em um estado que toca o “frenesi” e de, ao mesmo tempo, estarem de algum modo associados ao campo da poesia.

Um outro termo utilizado na Índia védica para poeta era कारु (*kāru*). Esse vocábulo pode ter a preferência de designar o *orador*, mas também o poeta oral que era um executor ou um louvador no campo sacrificial (GONDA, 1975). Segundo West, esse vocábulo, que tem como cognato grego o termo κήρυξ (*kēryx*), pode ser compreendido também como “arauto” (WEST, 2007).

Basham chama a atenção de que, na sociedade dos tempos védicos, o पुरोहित (*purohita*) era um chefe sacerdotal de grande importância que por meio do sacrifício, garantia a prosperidade da tribo em tempos de paz e a vitória na guerra. “Frequentemente o purohita aparece como um curandeiro tribal, realizando cerimônias mágicas e sussurrando encantos para a vitória, tanto antes como durante a batalha¹³⁸” (BASHAM, 1959, p. 34, tradução nossa). O termo significa, literalmente, “aquele que é posto à frente” e era utilizado exclusivamente para o brâmane que acompanhava o soberano como uma espécie de sacerdote da corte, com a função tanto de aconselhá-lo como de protegê-lo por meio pela entoação dos mantras (KING, 2008).

Como aludido no capítulo primeiro, os brâmanes são os sacerdotes detentores do poder da palavra, do mantra. Na arena sacrificial, dos brâmanes que participam do sacrifício védico, destacamos dois que se utilizam da palavra de uma maneira mais específica: um que

137 *Soma* passing through the sheep-wool strainer flowed into the wooden vessel; the priest tasted it, and the hallucinogenic liquid sharpened his intuition so that Truth was momentary revealed in him. “Having seen” it and having given it the shape of a hymn, the priest-*Ṛṣi* filtered poetic speech through his heart and let it flow freely in order to enable it to reach the divine and heavenly spheres.

138 often the purohita appears as a tribal medicine-man, performing magical ceremonies and muttering spells for victory both before and during battle.

recebe o nome de *होत्र* (*hotṛ*), sentado e imóvel, recita as estrofes sagradas do *Rig-Veda*, enquanto o *उद्गात्र* (*udgāṭṛ*) canta as melodias do *Sama-Veda*. Mitologicamente, os brâmanes nascem a partir da boca do homem primordial que fora imolado no sacrifício cosmogônico (*Rig-Veda*, X, 71.8-9). São eles os responsáveis para dar continuidade às tradições sagradas por meio da memorização e comunicação oral.

Benveniste observa que a estrutura social da Índia e do Irã era tri-funcional, mas não eram nomeadas da mesma forma. Enquanto que no Irã, a classe sacerdotal é denominada *āθravan*, na Índia, é denominada por *ब्रह्मन्* (*brahmán*) – também *ब्राह्मण* (*brāhmaṇa*) –, que é a classe dos brâmanes. O termo sânscrito significaria que o brâmane deveria ser uma pessoa investida de *ब्रह्मन्* (*bráhman*)¹³⁹. Mas, o estudioso francês pergunta o que se é conhecido por *bráhman*. Ele mesmo afirma que é pouco provável definir o termo de maneira precisa e consistente dado que se admite uma variedade desconcertante de traduções: “é um fluido misterioso, uma faculdade da alma, um poder mágico e místico; mas é também um hino, uma prática religiosa, um encantamento, etc¹⁴⁰” (BENVENISTE, 1969a, p. 282, tradução nossa).

A origem do vocábulo *bráhman*- é um dos problemas mais controversos da etimologia indo-europeia (BENVENISTE, 1969a). Chegou-se a se observar a relação do vocábulo *brahmán*-, o agente, o sacerdote, aquele que seria investido de *bráhman*-, com o vocábulo latino *flāmen*, mas esta tentativa se tornou altamente problemática¹⁴¹ (BENVENISTE, 1969a; DE VAAN, 2008; SCHRIJVER, 1991). Mas, talvez, no antigo persa *brazman*, o sentido de *bráhman* possa ser melhor elucidado.

O termo, no antigo persa, parece indicar a “forma apropriada” por meio da qual o culto deve ser realizado, seria uma “forma cerimonial” de oferecer e de operar o sacrifício. Essa “forma apropriada” seria a designação inicial de *bráhman* que, posteriormente, revestiu-se de valores místicos e especulativos reconhecidos hoje. Consequentemente, o oficiante, o

139 É preciso salientar que sobre a grafia *ब्रह्मन्* repousam dois vocábulos que se diferenciam pelo acento, pelo gênero e pela significação. O vocábulo *bráhman* possui acento na primeira sílaba, pertence ao gênero neutro e designa alguma coisa, um objeto; enquanto que *brahmán* possui acento na sílaba final, é masculino e designa um ser. Essa flutuação do acento, do radical ao sufixo, é um princípio de distribuição do indo-europeu que opõe o nome de ação ou nome de agente (BENVENISTE, 1969a)

140 C’est un fluide mystérieux, une puissance de l’âme, un pouvoir magique et mystique ; mais c’est aussi un hymne, une pratique religieuse, une incantation, etc.

141 Para Schrijver (1991, p. 177) “the Skt. form points to PIE. **bhreǵh-* (or **bhleǵh-*), which could never yield Lat. *flā-*”. De Vaan (2008, p. 225), por sua vez, observa que é “impossible to decide whether *flāmen* reflects **flā-men*, **flād-men*, **flāg-smen*, or yet another preform”, contudo, vê **flagsmen* como uma possível forma precedente. Por fim, Benveniste (1969a, p. 284) considera negativamente a comparação entre *brahmán* e *flāmen*, uma vez que “il faudrait poser en latin **flags-men-*, forme malaisée à justifier et dont au surplus aucun sens précis ne résulte, ni en italique ni indo-européen. C’est pourquoi le rapprochement n’est plus retenu”.

brahmán, seria, inicialmente, aquele que executa o culto de maneira precisa¹⁴². Benveniste conclui que o termo *bramán*-, como agente, é uma denominação e designação puramente indiana.

Avançando um pouco mais na história literária da Índia, encontramos nos poemas épicos uma outra designação para poeta. Os poemas épicos indianos nasceram no período posterior ao da literatura védica, quando os interesses da aristocracia dos *kṣatriyas* tornaram-se mais intensos e a corte tornou-se mais atrativa para esse tipo de poesia, por meio da qual, a imortalidade gloriosa dos soberanos estaria garantida.

Nesse contexto posterior à produção dos *Veda*, não só as grandes epopeias indianas, como também os *Purāṇas*¹⁴³, teriam sido “recitadas pelos *sūtas*, bardos que serviam aos *kṣatriyas* e lhes proporcionavam inspiração e entretenimento na forma de histórias de seus ancestrais¹⁴⁴” (MATCHETT, 2003, tradução nossa, grifo da autora).

As histórias de ambos os épicos indianos, o *Mahābhārata* e o *Rāmāyaṇa*, apresentam-se como fruto de composições orais que nos mostram tanto a importância dos bardos como também a do público a quem eram direcionadas¹⁴⁵. Brockington elucida que, no *Mahābhārata*, as primeiras cinquenta ou mais seções do primeiro livro estão relacionadas com as origens do mundo e, depois, com a ancestralidade dos heróis da epopeia (BROCKINGTON, 2003).

De acordo com o *Vayu Purāṇa*, os *sūta* (सूत) são mestiços que nascem da mistura das varnas *brāhmaṇas* e *kṣatriyas*, isto é, da miscigenação entre a classe dos sacerdotes e a dos guerreiros, constituindo assim uma das *varṇas mistas*¹⁴⁶. Mitologicamente, também segundo esse *Purāṇa*, essa *varṇa* denominada como *sūta* nasce do erro ou do equivoco sacrificial. A oblação destinada ao deus Bṛhaspati¹⁴⁷ foi confundida com a que seria destinada ao deus Indra, e foi, de fato, oferecida a ele. Por causa dessa mistura de varnas, os *sūta* possuem

142 Há no ritual védico um brâmane cuja a função é apenas de regular o cerimonial (MARTINS, 2011).

143 Um tipo de literatura sagrada no hinduísmo. Nasce, provavelmente, no início do período pós-védico e são constituídos de mescla de cometário dos Veda; história e genealogias de reis, heróis, sábios e patriarcas reais e fictícias; partes épicas; novas interpretações cosmológicas, mitológicas e teológicas, etc. (MANI, 1975).

144 to have been first recited by sūtas, bards who attended kṣatriya leaders and provided them with inspiration and entertainment in the form of stories of their ancestors.

145 Tal como a *Iliada* e a *Odisseia*, esses épicos indianos possuem autores, porém, diferentemente delas, esses autores participam da obra, juntamente com outros personagens. Temos assim, Vyasa, como o bardo central do *Mahābhārata* e Valmiki, do *Rāmāyaṇa*.

146 O termo *varṇa* possui o sentido etimológico *cor* (BENVENISTE, 1969a). Posteriormente, por metonímia, creio eu, passou a designar o sistema de classes sociais, ou castas indianas. Além das quatro grandes *varṇas* ou *Cāturvarṇya*, consideradas puras, sem mistura (*brāhmaṇas*, *kṣatriyas*, *vaiśyas* e *sūdras*), a sociedade indiana possuía onze *varṇas mistas*, as *Ekādaśasaṅkara varṇas*. A varna *sūta* é especificamente formada por indivíduos que possuem um pai *kṣatriya* e uma mãe *brāhmaṇa* (MANI, 1975).

147 Bṛhaspati é conhecido como “senhor do poder ou da claridade”. No processo de desenvolvimento da concepção do deus, vários mitos que originalmente remontavam ao deus Agni, deus do fogo e patrono da classe sacerdotal, e ao deus Indra, deus do raio e patrono da classe guerreira, foram absorvidos por ele (YORK, 2008)

qualidades e deveres de ambas varnas das quais descendem. Os *sūta* não podem chegar ao governo mas podem ocupar cargos e funções importantes como o de charreteiro dos *kṣatriyas* e de conselheiros dos reis. Por outro lado, não são elegíveis para receber o conhecimento do *Veda*, exclusivo dos brâmanes, logo os *sūtas* não os recitam, mas podem aprender os *itihāsas*¹⁴⁸ e os *purāṇas* para recitá-los, como exposto no *Vāyu Purāṇa* 1. 26-28:

Esse é o dever específico do *sūta* determinado através dos homens virtuosos do passado para fazer preservar a memória da linhagem das deidades, dos ṛṣis, dos reis de glória imensurável e dos grandes homens mencionados nos *itihāsas* e nos *purāṇas*, as quais são assinaladas pelos que ensinam os *Veda*; mas de forma alguma do *sūta* a incumbência sobre *Veda* é observada¹⁴⁹ (*Vāyu Purāṇa*, 1. 26-28, tradução nossa).

Esta última função concede aos *sūta* o status de “bardos”.

No período épico, em tempos de guerra, os *sūta* não serviam apenas como charreteiros reais, mas também como emissários e confidentes dos reis a quem estavam ligados. Já em tempos de paz, serviam como mestre de cerimônias da corte, como também de bardo e de cronista (ROCHER, 1986).

Concluimos que, embora os vocábulos utilizados para as diferentes funções do profissional da palavra sejam diferentes, podemos notar que as funções desempenhadas são análogas, marcando uma continuidade da tradição cultural indo-europeia arcaica nas sociedades oriundas dessa, mesmo que os vocábulos empregados nas mesmas não correspondam entre si. Talvez, no campo religioso, os *druídas* celtas, os *brâmanes* indianos e os *flâmines* romanos se assemelhem como resquícios de uma antiga linhagem sacerdotal indo-europeia, mas esse tema foge do escopo desse trabalho.

3.1.1 Funções sociais do poeta

O poeta indo-europeu poderia ser um personagem itinerante, viajando de um lugar para outro com o intuito de ser requisitado por seus serviços, ou estar fixo em algum lugar sob a tutela de um soberano, por conta da relação entre patrono e poeta, a qual, como se verá mais adiante, beneficiava ambos.

Desde os períodos mais arcaicos, os poetas na Grécia tendiam a ser itinerantes, movendo-se de uma localidade para outra com o intuito de se apresentarem em festivais

148 São crônicas que incluem aspectos históricos, mitológicos, lendários e épicos (BROCKINGTON, 1998).

149 स्वधर्म एष सूतस्य सद्भिर्दृष्टः पुरातनैः । देवतानामृषीणां च राज्ञां चामिततेजसाम् ॥ वंशानां धारणं कार्यं श्रुतानां च महात्मनाम् । इतिहासपुराणेषु दिष्टा ये ब्रह्मवादिभिः ॥ न हि वेदेष्वधीकारः कश्चित्सूतस्य दृश्यते ।

religiosos ou de obterem comissão em retribuição de serviços prestados a patronos ricos (FURLEY e BREMER, 2001). Na *Ilíada*, canto II, 591-600, temos o caso da itinerância do poeta Tâmiris, que teve seu encontro funesto com as Musas, em Dórion, quando vinha da Ecália. Jugando que poderia vencê-las, se, por um acaso, com elas se encontrasse, foi por elas estropiado, perdendo a arte do canto e da execução da lira. Essa passagem nos sugere que o poeta estava realizando uma grande jornada, pois era originário da Trácia, mas, na ocasião, se deslocara da corte da Eucália, onde havia oferecido seus serviços ao rei Êurito, para algum outro lugar, talvez para uma outra corte ou para algum concurso poético, já que o mesmo se gabava de poder vencer as Musas. Em sua obra denominada *Íon*, Platão narra o encontro do filósofo Sócrates com o poeta Íon que retornava de um concurso poético do festival em honra a Asclépio em Epidauro, do qual esse último se saíra vencedor.

Sem dúvida, uma das mais importantes instituições da Grécia Antiga eram os festivais e para eles afluía muita gente, principalmente, os poetas. Eram dedicados aos deuses e realizados nas cidades gregas. Eles marcavam uma quebra no cotidiano, no dizer de Eliade, criavam uma rutura no modo de vida profana. Um festival marcava uma ocasião especial para a comunidade onde era celebrado, pois não só reforçava a identidade coletiva dos cidadãos, como também demonstrava a importância e o prestígio da comunidade no mundo grego.

Os festivais eram de tal importância que, quando seu alcance era regional, as cidades que estavam em guerra, cessavam-na, instituindo, no período do festival, uma trégua sagrada, e, assim, os habitantes podiam se locomover livremente para participarem das festividades, e voltarem aos seus lugares de origem, com segurança e sem serem molestados. A maior parte dos festivais era celebrado periodicamente em épocas determinadas. Alguns eram anuais, outros, de quatro em quatro anos como os *Jogos olímpicos* e outros de nove em nove anos como as *Dafnefórias* de Tebas, que eram dedicadas a Apolo Ismênio.

Havia muitas atividades nos festivais, como procissões, rituais de purificação, competições desportivas e também concursos de poesias. O aedo e/ou rapsodo, então, era uma peça importante na engrenagem dos festivais, pois, ele teria que, através da declamação do hino, chamar e por o deus celebrado na presença dos participantes. É por meio do canto do aedo/rapsodo que o deus se fazia presente na comunidade e com ele, seus dons, sua proteção. A vitória em um concurso gloriava o aedo/rapsodo que recebia diversos prêmios. Hesíodo, por exemplo, em *Trabalhos e Dias*, informa que recebera uma trípole a qual dedicou às Musas. Mas, os poetas gregos não eram importantes apenas em festivais.

Ainda na *Ilíada*, canto XXIV, 720-722, vemos que poetas “carpideiros” foram

chamados à corte troiana, na ocasião dos funerais de Heitor, para iniciarem os cantos fúnebres¹⁵⁰. Na *Odisseia*, há tanto o poeta Fêmio que fora levado à força pelos pretendentes de Penélope para alegrá-los no palácio de seu esposo Odisseu, rei de Ítaca, enquanto esse errava pelo mundo impedido por Posidon de regressar ao lar, como também há o poeta Demódoco que atendera o chamado de Alcínoo, rei dos feácios, para exercer seus ofícios no banquete e nos jogos em honra hospitaleira ao naufrago desconhecido Odisseu, quando esse foi achado pela filha do rei, a princesa Nausica. Semelhantemente, no épico indiano, Kuśa e Lava, filhos gêmeos e desconhecidos do próprio Rāma, rei de Kosala, após adquirirem fama, indo de um lugar a outro, cantando o *Rāmāyaṇa*, foram levados pelo próprio rei ao seu palácio para cantarem-lhe a história. Na Escandinávia medieval, os poetas profissionais (*skálds*) ainda viajavam entre as cortes de reis e de nobres, mas lá já se via uma diminuição significativa dessa ação. Existe até um catálogo de poetas que foi organizado cronologicamente de acordo com as autoridades, reis e nobres, que foram elogiados e engrandecidos por eles, o *Skáldatal*. (VENANCIO, 2017). Assim, reiteramos que o poeta indo-europeu arcaico possuía como uma de suas funções gerais ser tanto guardião como transmissor das tradições – leis, histórias, mitos etc. – dessas sociedades, sendo requisitados segundo as diversas necessidades e locomovendo-se para supri-las.

Mas, o poeta não só apenas transmitia o conhecimento herdado culturalmente por gerações, ele poderia também, por meio do seu cantar e/ou recitar, imortalizar as glórias dos deuses, dos reis e dos heróis. No banquete de Alcínoo, Demódoco, inspirado pela Musa, canta as façanhas dos heróis gregos na guerra de Troia e, após os jogos, canta as façanhas dos deuses. Assim, canta o poeta o mundo dos deuses e dos homens, tanto atualizando as tradições como criando outras, ao mesmo tempo em que deleita os ouvintes e imortaliza os grandes homens.

Com o crescimento e estabelecimento de poderes locais maiores e mais sólidos, como feudos, reinos etc., o poeta passa a viver de forma mais estável, podendo ter diminuição de sua itinerância como já ocorria na Escandinávia medieval. Assim, o poeta de corte serviria então como propagador de uma ideologia dominante e enaltecendor dos soberanos e de sua família, ocupando certas funções que lhe garantiriam maior estabilidade junto ao patrono. Logo, esse poeta exaltaria o regente cantando seus feitos ilustres e de seus antepassados (CAMPANILE, 1995).

150 Heitor após ter seu corpo resgatado por seu pai Príamo, foi levado ao palácio e colocado em uma cama, logo depois, ao seu lado, “[...] colocaram aedos iniciantes de trenos, os quais, em seguida, entoaram um canto gemente [...]” (tradução nossa) [...] παρὰ δ’ εἶσαν ἀοιδούς / θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσιν / ἀοιδὴν οἱ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον [...].

Nessa nova configuração social, os poetas passaram a atuar como pessoas de confiança dos reis, fato que consequentemente diminuía sua mobilidade. Quanto a isso, já falamos tanto da função do *purohita* como a do *sūta* na corte indiana, mas tal fato também parece ter ocorrido em outras sociedades indo-europeias. Na Escandinávia medieval, já mencionada, os *skálds*, um dos termos pelo qual os poetas são designados, podiam ser conselheiros particulares de reis (LANGER, 2015) enquanto que na Grécia antiga, Homero dizia que Agamenon confiou sua esposa a um poeta quando partiu para Troia¹⁵¹.

O fato de cantar a glória dos deuses e dos soberanos apresenta-se, nesse ponto, como uma das principais funções do poeta indo-europeu arcaico – se não a maior –, independentemente de sua itinerância, pois era a forma de presentificar, rememorar, trazer a existência no plano humano, e ainda imortalizar os deuses e os soberanos. Cria-se assim um relação de reciprocidade entre patrono e poeta.

Para Fortsson IV, o poeta das sociedades indo-europeias “compondo hinos em louvor aos deuses assegurava que os deuses, por sua vez, concederiam riquezas e benefícios à comunidade, e cantando louvores aos reis ou aos guerreiros asseguraria que o rei viveria na memória de gerações posteriores”¹⁵² (FORTSSON IV, 2004, p. 29, tradução nossa).

O poeta romano Ovídio no epílogo de suas *Metamorfoses*¹⁵³ faz alusão a essa função imortalizadora proveniente dos poetas, na qual, segundo os preságios destes (*vates*) e graças a deusa Fama, ele próprio poderia viver para sempre.

O poeta, nas atribuições de suas funções, não era um ser apartado nem distanciado da comunidade; ele possuía uma clientela, a qual é denominada patrono, que poderia ser constituída por uma única pessoa, um determinado grupo ou toda a comunidade. Patrono e poeta estavam em uma relação de trocas ou de reciprocidade que beneficiava ambos. Essa relação entre eles, por causa da possibilidade de se garantir ao primeiro *glória imperecível*¹⁵⁴ e o sustento ao último, era uma via de mão dupla. A preservação da glória do patrono régio e de seus ancestrais dependia do canto do poeta que concedia-lhes desse modo a imortalidade, e a

151 A passagem se encontra nos 266-268 do Canto III, da *Odisseia*. Clitemnestra, a princípio, teria recusado os assédios de Egisto porque tinha bom senso e porque tinha junto si um aedo que fora ordenado por Agamenon para guardá-la. Egisto, por sua vez, levou o aedo para uma ilha deserta onde o deixou para servir de comida às aves de rapina.

152 Composing hymns in praise of the gods ensured that the gods would in turn bestow wealth and beneficence on the community, and singing kings' or warriors' praises ensured that the kings would live on in the memory of later generations.

153 *Metamorfoses*, livro XV, v. 871-879.

154 *Glória imperecível* é tanto uma fórmula como um tema indo-europeu que se encontra em grego sob a forma κλέος ἄφθιτον (*kleos aphthiton*) e em sânscrito como श्रवस् अक्षिति (*śravas ākṣiti*) como também em outros ramos da família similarmente ou por meio de variações (WATKINS, 1995a). Sabe-se que poetas habilidosos resistiam à tentação de utilizar fórmulas familiares frequentemente e procuravam modificá-las de certa maneira, ou lhes fazer alusão indiretamente com noções e conceitos relacionados (FORTSON IV, 2004).

preservação da vida do poeta dependia das recompensas pelos trabalhos realizados aos patronos¹⁵⁵.

Os pequenos Kuśa e Lava receberam presentes enquanto cantavam o *Rāmāyaṇa* para entretenimento dos ouvintes em uma reunião; na ocasião receberam um jarro de água e um manto feito de casca de árvores (*Rāmāyaṇa*, I.4.18-19); Campanile (1995) conta que, em uma certa feita, um poeta irlandês compôs uma canção para uma donzela a qual o recompensou com uma caneca de cerveja; Watkins (1995b) diz que no poema *Witshit*, escrito no inglês antigo, o poeta afirma ter recebido por sua canção anéis preciosos e um tesouro brilhante; e West (2007) diz que tanto os poetas indianos como os celtas recebiam cavalos, gados, carruagens e mulheres como recompensa pelos serviços prestados.

Para a aristocracia da sociedade indo-europeia, essa relação de reciprocidade entre poeta e patrono constituía uma necessidade tanto moral e quanto ideológica porque apenas o poeta e mais ninguém poderia oferecer ao patrono algo que valeria mais que a própria vida, a imortalidade por meio da aclamação e da propagação dos seus feitos gloriosos (WATKINS, 1995a, p. 70). Por isso, reis e soberanos necessitavam continuamente dos serviços dos poetas e pode-se dizer que triste do rei que não contasse com seus serviços. Em relação a isso, Fortson IV faz alusão à expressão *rei sem poeta*, no irlandês antigo, que como provérbio se referia a um rei pobre e desprotegido e, dirigida a alguém, no campo da superstição, como uma maldição de consequências fatais (FORTSON IV, 2004).

A glória é algo de grande importância no mundo indo-europeu. Na *Iliada*, Aquiles se retira da guerra de Troia porque fora desonrado por Agamenon que tomou seu prêmio de guerra, a bela Briseide, objeto que materializava seus feitos gloriosos. Conta a tradição que antes de ir à guerra, o nobre guerreiro grego viu-se diante de duas opções: ter uma vida farta, porém morrer sem ser lembrado ou ter uma vida curta, mas imortalizado por seus feitos. Entre as opções, o filho de Peleu abraçou a segunda, por isso, desonrado, não via mais sentido em continuar combatendo. No *Mahābhārata*, Kṛṣṇa repreende Arjuna por não querer lutar, lembrando-lhe que os deveres religiosos de sua *varṇa* é justamente o combate resoluto e heroico. Diz-lhe o deus que se ele não lutar atentará contra sua honra, contra o dever e contra o povo e, dessa forma, perderá sua glória, seu renome, sua fama (sâns. *kīrti*). Ser privado dessas coisas (sâns. *akīrti*) é castigo pior que a morte¹⁵⁶. Langer (2015, p. 167) referindo-se ao mundo nórdico, diz que

155 Um fato curioso é que na Irlanda medieval, entre os patronos dos poetas, além das figuras dos reis e dos nobres, contava-se a própria igreja (WATKINS, 1995a).

a celebração das glórias individuais era o fundamento da vida para um guerreiro nórdico, mais importante até que a vida após a morte. Muitas cortes escandinavas possuíam em suas comitivas escaldos para perpetuar os feitos de grandes senhores mortos ou atuar no momento de seu funeral.

Por fim o poeta também era um intermediário entre os deuses e os homens, pois era procurado pelo patrono para que, por meio dele, tivesse as ofertas aceitas pelos deuses e desse modo ser agraciado. Nessa ocasião, o poeta como um mediador poderia ser também recompensado.

3.1.2 Sagração e treinamento do poeta

Esse poder emanante do poeta está relacionado à sua sagração. Na Grécia, tanto personagens fictícios como reais – ou provavelmente reais – deixam a entender que teriam recebido a inspiração poética por meio de alguma experiência numinosa direta ou indireta. Assim afirma o famoso aedo grego da *Odisseia*, Demódoco: “pois os aedos são dignos de honra e de reverência entre os homens que vivem sobre a terra; a saber, porque a Musa ensinou-lhes cantos, ela ama a tribo dos aedos¹⁵⁷”. (*Odisseia*, VIII v. 479-481, tradução nossa). O poeta Fêmio afirma ser autodidata, mas isso não invalida sua inspiração divina, a qual ele afirma ter recebido: “sou autodidata, porém, a mim um deus inspirou no diafragma cantos de todas as espécies”¹⁵⁸ (*Odisseia*, XXII, 347-348, tradução nossa). O aedo grego Hesíodo relata, na sua *Teogonia*, que fora sagrado *poeta* pelas Musas. Todos esses relatos levam-nos a conjecturar que a arte poética, segundo o pensamento grego arcaico, tem sua origem no mundo numinoso, do qual o poeta, homem outrora comum, agora investido de autoridade divina, passa a ser partícipe desse mundo por meio de uma hierofania que se manifestara-lhe.

Hesíodo teria vivido por volta do século VIII a.e.c., em uma sociedade agrícola e pastoril, como era o mundo grego antigo. Seu pai era proveniente de Cime, na Ásia Menor, mas migrara via navegação para Ascra, na Boécia, próxima ao Monte Hélicon, procurando uma vida melhor (*Trabalhos e Dias*, v. 633-640). Certo dia, enquanto pastoreava as ovelhas ao pé do Hélicon, as Musas apareceram para ele e lhe deram por cetro um ramo de loureiro –

156 O nobre Arjuna não temia a morte. O guerreiro, após ver os combatentes prontos para a guerra, foi tomado pelo desânimo porque esta colocara familiares e amigos uns contra os outros; lutar implicava matar parentes e amigos queridos. Por outro lado, não lutar geraria *karma* negativo, um produto contraproducente de ações realizadas, pois o guerreiro não cumpriria o seu *dharma*, o *dharma* de sua varṇa, isto é, os deveres sagrados que se espera de um *kṣatriya*, e assim não ascenderia na progressão das transmigrações da alma e ficaria destituído da glória imperecível.

157 πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν αἰοδοὶ/ τιμῆς ἔμποροὶ εἰσὶ καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ’ ἄρα σφέας/ οἶμας μοῦσ’ ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον αἰοιδῶν.

158 αὐτοδίδακτος δ’ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας παντοίας ἐνέφυσεν·

árvore sagrada para o deus oráculo e poeta Apolo –, inspiraram-lhe um canto divino e impeliram-no a hinear Zeus e a elas próprias (*Teogonia*, v. 22-34). O cetro na cultura grega arcaica é um símbolo de poder. Na *Ilíada*, por exemplo, quando os gregos se reuniam na ágora, falava aquele nobre que estivesse portando o cetro, por sua vez, os demais deveriam ouvi-lo. Terminada a fala do orador, o cetro era passado a outro nobre e assim sucessivamente. Ao povo, ao homem comum, não era dado o direito de discursar na ágora, mas de apenas ouvir os nobres discursarem. O cetro marcava então o turno do discurso e legitimava a autoridade do orador diante dos ouvintes. Hesíodo, ao receber o cetro das Musas, sai da condição comum para a posição de autoridade. Ele agora possui o direito do discurso, o do discurso divino.

Em *Trabalhos e Dias*, Hesíodo diz ainda ter vencido com um hino um concurso poético em Cálcis por ocasião de jogos em honras fúnebres. Como prêmio, teria ganhado um tripode de duas asas, a qual ele dedicou às Musas, no próprio Hélicon. O poeta então rememora o evento hierofânico: “Lá onde por primeiro fizeram entrar em mim um canto harmonioso”¹⁵⁹ (*Trabalhos e Dias*, v. 659, tradução nossa) “pois as Musas ensinaram-me a cantar um hino inefável”¹⁶⁰ (*Trabalhos e Dias*, v. 662, tradução nossa).

Segundo Torrano (2007, p. 16), “o aedo representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é para um grupo social conservada e transmitida pelo canto do poeta”. Contudo, a autoridade do canto não pertenceria, propriamente, ao poeta, mas às Musas. Este só participaria do dom sagrado delas. Segundo Possebon (2003, p. 29), “se as Musas, que presidem o canto e as danças, cantam e dançam no Olimpo a glória de Zeus, o estabelecimento de seu reino, a origem dos deuses etc., assim, o aedo vai cantar o mesmo canto aqui na terra. Em outros termos, ele vai repetir o modelo exemplar.” Assim,

o mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida dos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo, a mostrar como surgiu e a fazer surgir o mundo, os seres, os Deuses e a vida aos homens. (TORRANO, 2007, p. 20).

Desse modo, o aedo possuía uma função religiosa peculiar. Ele, de fato, servia de via de comunicação entre os deuses e os homens. O poeta narrava com sua voz as origens e as gestas dos deuses e dos homens. Por isso, narram-se ou cantam-se as origens sobrenaturais e transcendentais de um povo, de uma classe social, de um rio que abastece a *pólis*, de astros que

159 ἔνθα μὲ τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς.

160 Μοῦσαι γὰρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀεῖδεν.

guiam os nascentes, de estações dos anos etc. Entretanto, como já dito outrora, a autoridade do canto não pertencia, propriamente, ao poeta, mas aos entes sobrenaturais que lhe conferiam tal dom, no caso dos gregos, às Musas. Eram estas que lhe davam a inspiração e traziam-lhe a revelação, no sentido teológico do termo. O aedo, enunciador das verdades divinas – pois as Musas são deusas da fala verídica –, se torna ministro, servo e profeta das filhas de Mnemosine, da Memória (OTTO, 2006). Novamente ressaltamos que o poeta grego era apenas coparticipante do dom que tinha origem nas Musas, assim, o discurso do aedo era um discurso sagrado porque não nascia dele próprio, mas dos deuses. Lembremos que na Índia, a própria deusa *Vāc*, a palavra personificada, é quem escolhe quem quer para fazer dele sacerdote, recitador ou sábio (*Rig-Veda*, X, 125, 5).

Para Otto (2006, p. 50), “no canto que as Musas entoam ressoa a verdade do ser pleno da divindade, resplandecente desde as profundezas, a revelar, até mesmo no mais tenebroso e atormentado, a eterna glória e a venturosa serenidade do divino”. É um canto que desvela a própria natureza, que dá sentido à existência humana, que a situa no mundo, enredando seu papel diante de si e dos deuses, por meio tanto do belo como do terrificante.

A concepção de verdade enunciada no discurso do poeta indo-europeu não está, de modo algum, como a opositora do não verdadeiro, do falso, de algo que se precise provar por meio de experimentos e de constatações para se constituir verdadeiro. A verdade do poeta nasce na própria enunciação, na manifestação do discurso, e se opõe não ao falso, mas àquilo que é esquecido. Isso pode ser percebido por meio do vocábulo grego que significa verdade: *ἀλήθεια* (*alétheia*). Ora, o alfa privativo (α) no vocábulo nos mostra que *alétheia* se opõe a *λήθη* (*lêthe*), isto é, ao *esquecimento*. Por isso, a memorização do canto do poeta é sempre verdadeiro, porque imortaliza, presentifica, sustém o mundo e a vida e, acima de tudo, mantém o esquecimento afastado¹⁶¹ (DETIENNE, 1996). Como filhas da Memória, as Musas, através dos poetas, trazem a verdade que não pode ser esquecida ao mundo dos homens.

A tecitura do canto do poeta, por ter origem divina, baseado em um modelo exemplar, não mais encontrado em sua forma embrionária, mas aludido pelos testemunhos preservados de poetas, tal como Hesíodo expressa, encontra-se também na Índia. O deus Brahman, por exemplo, diz a Valmiki que foi por meio dele, do próprio deus, que Valkimi compôs o *ऋलोक*

¹⁶¹ Para Detienne (1996), a palavra do poeta grego tal qual pronunciada em suas atividades é solidária de duas noções complementares e indissociáveis que são a Musa e a Memória, de modo que essas duas potências constituem a configuração geral que concede a *ἀλήθεια* (*alétheia*) seu significado mais profundo. A Musa está relacionada à efetivação, à palavra cantada, ritmada, cadenciada, à própria arte elocutória enquanto que a Memória, em uma sociedade oral, às técnicas de apropriação e de memorização do discurso, mas, além disso, a Memória é ainda a potência religiosa que confere à palavra poética inspirada pela Musa o estatuto de ser mágica-religiosa, de ser a palavra eficaz que faz vir o mundo afastando o caos.

(*śloka*)¹⁶², com o qual amaldiçoou o caçador e agora servirá para compor o *Rāmāyaṇa*. Brahman disse mais que, enquanto Valmiki estiver compondo o *Rāmāyaṇa*, episódios da vida de Rāma, desconhecidos pelo poeta, seriam a ele revelados e que nenhuma das palavras que o poeta utilizasse seria inverídica. Dessa maneira, Valmiki, com as mãos em forma de reverência, sentado na relva em meditação, vê a vida de Rāma e compõe as estrofes sagradas.

Na literatura nórdica, vê-se, não exaustivamente, mas de modo bem esparso, que a sagração do poeta pode ocorrer a partir dos deuses. Sturlusonar na sua *Edda*, na secção intitulada *Skáldskaparmál*, conta-nos um mito sobre a origem da poesia.

Ærir ou Hler, que era um indivíduo versado nas artes mágicas, foi visitar Asgard. Durante a celebração no banquete. Em meio às conversas, Ærir pergunta como se originou a poesia. Então, o deus Bragi, deus da poesia, contou-lhe a seguinte história.

Os deuses Æsir e Vanir estavam em guerra, então os primeiros decidiram fazer a paz. Para selar a trégua por meio de um pacto, como sinal, as duas raças de deuses cuspiram em um pote. Com o intuito de que o sinal do pacto não se perdesse, os Æsir fizeram dele um homem a quem deram o nome de Kvasir; ele era dotado de grande sabedoria. Certo dia, Kvasir partiu pelo mundo para ensinar sua sabedoria, entretanto, durante a jornada, foi assassinado pelos anões Fjalar e Galar. Estes puseram o sangue de Kvasir em dois potes e um caldeirão que se chamavam, respectivamente, Són, Boðn e Óðreyrir. “Eles misturaram seu sangue com mel e ele se tornou o hidromel que faz de quem quer que beba dele poeta ou erudito”¹⁶³ (*Skáldskaparmál*, p. 3, linha 22-23, tradução nossa).

De uma outra feita, os anões assassinaram o gigante Gillingr e sua esposa. Quando Suttungr, o filho do casal, tomou conhecimento do ocorrido, tramou vingança, amarrando-os em um arrecife para que morressem afogados, mas os anões fizeram com ele um acordo de compensação pela morte dos pais, oferecendo-lhe o hidromel. Suttungr aceitou o pagamento e voltou para sua casa. Ele o escondeu em uma montanha chamada Hnitbjörg deixando sua filha Gunnlōð como guardiã.

“Este é o motivo pelo qual nós chamamos a poesia sangue de Kvasir, ou bebida dos anões, ou saciador, ou algum tipo de líquido de Óðreyrir ou Boðn ou Són, ou navio dos anões, porque foi aquele hidromel que os resgatou da morte no arrecife, ou hidromel de Suttungr ou líquido de Hnitbjörg”¹⁶⁴ (*Skáldskaparmál*, p. 4, tradução nossa), explicou Bragi a Ærir.

162 O श्लोक é o metro épico indiano. É composto por um estrofe de quatro versos no qual cada um possui oito sílabas ou composta por dois versos de dezesseis sílabas cada.

163 Þeir blendu hunangi við blóðit ok varð þar af mjöðr sá er hverr er af drekkur verðr skáld eða fræðamaðr.

164 Af þessu köllum vér skáldskap Kvasis blóð eða dverga drekku eða fylli eða nakkvars konar lög Óðreris eða Boðnar eða Sónar eða farskost dverga, fyrir því at sá mjöðr flutit þeim fjörlausn ór skerinu, eða Suttunga mjöð eða Hnitbjarga lögr.

Chamemos a atenção aqui para o nome atribuído ao caldeirão, *Óðreyrir*. Neste verbete, encontra-se um radical que já mencionamos anteriormente, o mesmo do vocábulo *óðr* que além de “poesia”, também significa, “frenético”, “desvairado”, “louco”, “furioso”, “arrebato” etc. Bernárdez traduz o nome do caldeirão como “O que Produz o Êxtase” (BERNÁRDEZ, 2002, p. 206). A bebida nesta passagem é chamada também de *fylli*, um substantivo relacionado com o verbo *fylla* que tem o sentido transitivo de encher, completar, saciar ou, intransitivamente, estar cheio, completo, satisfeito. Como substantivo, o vocábulo *fylli* significa algo que está repleto, que alcançou a plenitude. Podemos supor que esse hidromel seria uma bebida inebriante que levaria ao estado de êxtase a quem dele bebesse, enchendo-o completamente de saber e de capacidade da dicção poética.

Dando prosseguimento a narrativa, Bragi contou que Óðinn matou nove escravos de Baugi, irmão de Suttungr, e que disfarçado com o nome de Bölverkr ofereceu-se para realizar o trabalho dos nove escravos mortos por ele, pedindo como salário um pouco do hidromel de Suttungr. Baugi aceitou o acordo. Terminado o trabalho, Baugi foi até seu irmão e contou-lhe do acordo com Bölverkr, mas Suttungr se recusou a dar-lhe o hidromel. Diante disso, “Bölverkr” e Baugi resolveram, a partir daí, tomar o hidromel de Suttungr por meio do dolo.

Eles perfuraram a montanha, mas Óðinn traiu Baugi quando percebeu que seria traído. Metamorfoseando-se em serpente, o deus o picou e deslizando pela fresta aberta na montanha chegou até onde se encontrava Gunnlöð. Por três noites, o deus dormiu com a filha de Suttungr, a guardiã do hidromel. Em troca, ela lhe prometeu três doses do líquido desejado. Contudo, o deus bebeu os três conteúdos por completo e tendo se transformado em uma águia saiu voando. Suttungr quando viu a águia partindo da montanha também transformou-se em uma outra e a perseguiu.

Enquanto isso, em Asgard, os Æsir colocaram potes para que Óðinn vomitasse o líquido neles quando chegasse. A operação foi bem sucedida, mas, durante a perseguição, Óðinn expeliu parte do líquido pela cloaca. “[...] Então, nós chamamos essa de a porção do mau poeta. Óðinn deu o hidromel de Suttungr aos Æsir e àqueles homens que eram hábeis para fazer versos. Portanto, nós chamamos poesia butim e achado de Óðinn, sua bebida e seu presente, e a bebida dos Æsir”¹⁶⁵ (*Skáldskaparmál*, p. 5, tradução nossa), disse Bragi, concluindo assim o mito.

Segundo o mito narrado, a inspiração poética é dada, portanto, tanto para os deuses como para os homens por Óðinn, por meio de uma bebida fermentada proveniente do sangue

165 [...] ok köllum vér þat skáldfífla *hlut. En Suttunga mjöð gaf Óðinn Ásunum ok þeim mönnum er yrkja kunnu. Því köllum v[ér] skáldskapinn feng Óðins ok fund ok drykk hans ok gjöf hans ok drykk Ásanna.’

de uma pessoa de imensa sabedoria, o sábio Kvasir, que foi criado a partir do cuspe por duas raças de deuses para selar a trégua após a guerra. Essa bebida é também conhecida por causa de sua natureza como *skálskapar mjaðar*, hidromel poético (LANGER, 2015). Mas, diferentemente, da Grécia Antiga onde os poetas invocavam as Musas ou da Índia onde os *ṛṣi* ingerem o *Soma*, os *skalds* nórdicos medievais não solicitam auxílio a Óðinn ou a Bragi, o patrono na poesia, nem bebem o tal hidromel ou qualquer bebida, seja ela enteógena ou não, para se encontrarem aptos a declamar seus poemas. Contudo, o público, motivado pela tradição, diz que os *skalds* estão sobre o efeito dessa bebida (FAULKES, 1997). Faulkes explica que “o que o hidromel de Óðinn dá não é a inspiração para compor um poema, mas a habilidade e a destreza para expressar-se em verso (e a habilidade para ser um estudioso). Poetas falam de composição e de performance como o derramamento do hidromel de Óðinn, não como a ação de bebê-lo [...]”¹⁶⁶ (FAULKES, 1997, p. 5, tradução nossa) e conclui afirmando que “pode-se acrescentar que não há uma conexão íntima entre a poesia e o ritual religioso expresso na antiga poesia nórdica, exceto talvez em algum verso édico”¹⁶⁷ (FALKES, 1997, p. 6, tradução nossa).

Entretanto, por um viés oposto, Bernárdez enxerga essa relação entre poesia e ritual religioso.

Tenhamos em conta o papel fundamental do hidromel como bebida sagrada que permite o êxtase poético e religioso (e em uma época em que não havia diferença entre ambas as coisas); além disso era a bebida da grande festa, núcleo e o eixo da vida do *druhtinaz* e de seus guerreiros. As donzelas recebem os guerreiros em Valhala com uma taça de hidromel, e uma taça semelhante devia ter um caráter tão sagrado nos tempos antigos que chegou-se a se assassinar um missionário cristão por destroçar uma. A bebida embriagante era fundamental também, certamente, para o furor dos *berserkir*¹⁶⁸ de Óðinn e para a atividade das adivinhas. O caso é que a relação entre Óðinn, o hidromel, a magia (incluindo a adivinhação) e a poesia é bastante clara se pensarmos que o núcleo das funções do deus está no *druht*.¹⁶⁹

166 What Óðinn’s mead gives is not the inspiration to compose a poem, but the ability and skill to express oneself in verse (and the ability to be a scholar). Poets speak of composition and performance as pouring out Óðinn’s mead, not as drinking it [...].

167 It may be added that there is not a close connection between poetry and religious ritual expressed in Old Norse poetry, except perhaps in some eddic verse.

168 Os *bersekir* são guerreiros de força e fúria descomunal ligados a Óðinn. Nas sagas islândesas, os *bersekir* conseguem evocar um estado de frenesi guerreiro para enfrentar os desafios e chegar à donzela. Na *Ynglinga saga*, são apresentados como guerreiros sem armadura e que agiam como cachorros e lobos possuindo a força de touros e ursos. Durante a batalha nenhum fogo ou aço os afetava. (MIRANDA, 2015, p. 68)

169 Tengamos en cuenta el papel fundamental del hidromiel como bebida sagrada que permite el éxtasis poético y religioso (y en tiempos no había diferencia entre ambas cosas); era además la bebida de la gran fiesta, núcleo y eje de la vida del *druhtinaz* y sus guerreros. Las doncellas reciben en Valhala a los guerreros con una copa de hidromiel, y una copa parecida debió de tener un carácter tan sagrado en tiempos antiguos que se llegó a asesinar a un misionero cristiano por destrozar una. La bebida embriagante era fundamental también, seguramente, para el furor de los *berserk* de Odín y para la actividad de las adivinas. El caso es que la relación entre Odín, el hidromiel, la magia (incluyendo adivinación) y la poesía es bastante clara si

(BERNÁRDEZ, 2002, p. 208, tradução nossa).

Após dizer isso, Bernárdez enuncia cinco pontos como justificativa. Primeiro, eram celebradas festas lúdico-rituais pelo soberano e seus guerreiros como um tipo de treinamento para o cotidiano em Valhala; essas festas eram regadas à hidromel. Segundo, as proezas heroicas do *druhtinaz* precisam ser cantadas para que ele seja conhecido em terras distantes aumentando assim sua fama e a do seu *druht*¹⁷⁰; aqui o poeta de corte possui papel vital pois concilia os louvores, a guerra, os prazeres da vida cortesã e a especial devoção ao deus Óðinn, como o deus proporcionador de todas as suas atividades. Terceiro, Óðinn, possuindo conhecimentos ocultos até mesmo do mundo dos mortos, por meio da magia, protege durante a luta os que estão com ele. Quarto, para a vida malfadada do guerreiro, é sempre bom saber qual destino lhe está reservado. Quinto e último, o hidromel permite enfrentar com elevado estado de espírito a batalha, a morte e quase tudo na vida (BERNÁRDEZ, 2002, p. 209).

Outra categoria que podemos tecer alguns comentários é o treinamento do poeta. Não era de modo algum uma tarefa fácil e banal, ao contrário era laboriosa e séria, pois em suas mãos estava a responsabilidade de preservar a história de seu povo, suas leis, seus encantamentos de cura e de fertilidade, de fazer o mundo continuar a ser mundo e de impedir que o mundo deixe de o ser, mantendo a oposição do caos afastada. Os poetas cantavam a verdade primordial revelada nos mitos, na tradição sagrada, baseada em um modelo exemplar que necessitava ser continuado.

Embora cante as verdades divinas, estando divinamente inspirado, o poeta continua a ser homem e, por isso, necessita ter a habilidade de saber unir os elementos no momento em que for requisitado, seja entoar uma canção, um encantamento etc.. No mito escandinavo narrado há pouco, Óðinn concede o hidromel “àqueles homens que eram hábeis para fazer versos”, o aedo Fêmio da *Odisseia* diz ser autodidata, embora inspirado. Podemos observar na *Odisseia* que o aedo Demódoco se encontra “em condição de configurar uma canção, atendendo um pedido [...] como o ardil do cavalo de madeira. Portanto, não há dúvida que por trás do aedo encontrava-se um conjunto de lendas elaboradas em todos os seus pormenores” (CABRAL, 2010, p. 53).

Leva-se tempo para se aprender esse conjunto de lendas elaboradas. Como este personagem, que genericamente chamamos de *poeta*, possuía funções peculiares importantes

pensamos em que el núcleo de las funciones del dios está en el *druht*.

170 *Druhtinaz* deve ser aqui compreendido como “senhor”, “soberano”. É um vocábulo proto-germânico reconstruído do derivado **druhtana-* da raiz **druhti-*, que significa “bando”, “povo”, “comitiva”. O *druht* é o próprio séquito real à disposição e sob o domínio do soberano. As palavras correspondentes no antigo nórdico são *dróttin* e *drótt* (KROONEN, 2013).

de preservar e de transmitir para as gerações futuras toda a cultura intelectual de seu povo, necessitava de um aprendizado árduo, de forma oral, de vários anos de estudo sob a tutoria de um poeta experiente ou de escola para poetas para poder desempenhá-las.

Relatando sobre os poetas da Escandinávia, Langer (2015) diz que as técnicas poéticas eram transmitidas para as novas gerações de maneira oral e individualizada. Segundo ele,

um escaldo necessitava de excelente memória, grande conhecimento em mitologia e cosmogonia nórdicas, linguagem refinada e uma oratória sofisticada. Alguns escaldos também eram mestres das runas, dedicando-se tanto ao aprendizado do alfabeto Futhark, sendo trabalhadores de sinais pétreos, quanto à magia rúnica (LANGER, 2015, p. 166).

Lienhard salienta que o poeta indiano na corte, o कवि (*kavi*), no período clássico, era um homem disciplinado que possuía seus dias e até mesmo noites bem regulados. Levantava-se cedo, realizava seu culto matinal¹⁷¹, louvava Sarasvatī¹⁷², sacrificava em honra a Gaṇeśa¹⁷³, o qual removeria obstáculos de seu caminho e promoveria o progresso de seu trabalho. Em seguida, o poeta encontrava-se trabalhando em uma espécie de biblioteca, confortavelmente abrigado, empenhado em estudar a arte da काव्य (*kāvya*), poesia, ou alguma ciência relacionada, ou trabalhos de outros poetas, ou a fazer exercícios métricos (LIENHARD, 1984).

Esse tipo de rotina árdua e trabalhosa era comum na vida do poeta das sociedades indo-europeias. Com relação aos povos celtas, diz-se que o tempo de treinamento para os druidas era de aproximadamente vinte anos, enquanto que para os vates doze e para os bardos de sete (ROSS, A., 1995). Em outro período, com relação a este tipo de aprendizado, Campanile (1995) diz que, na Irlanda, durante a Idade Média, o treinamento durava cerca de doze anos. Na Índia, dentro do próprio poema épico *Rāmāyaṇa*, vemos que o poeta Valmiki ensinara o próprio *Rāmāyaṇa*, aos filhos gêmeos de Rāma, Kusá e Lava, que já aos doze anos o sabiam de cor, tendo iniciado o seu treinamento quando começaram a dominar a linguagem. Ainda na Índia, as crianças da classe brâmane iniciam o aprendizado dos *Veda* logo cedo. Descrevamos um pouco sobre as técnicas mnemônicas indianas para a preservação de seus textos sagrados.

Nas escolas védicas, que funcionam em sistema de internato, as crianças chegam com

171 O संध्यावन्दन (*saṃdhyāvandana*), ritual realizado no período de transição entre a noite e o dia, nos instantes que antecedem o nascer do sol.

172 Deusa das artes e das ciências.

173 Gaṇeśa ou Gaṇapati é o deus da sabedoria.

cinco ou seis anos e passam de três anos e meio a quatro aprendendo o primeiro modo de recitação do texto sagrado e em seguida, mais dois, aprendendo o segundo. As aulas têm início às cinco da manhã e se estendem até às oito da noite, com intervalos (MARTINS, 2011).

Segundo Martins (2011, p. 117),

inicialmente, as crianças aprendiam a recitação dos hinos dos Vedas sob a forma em que eles eram realmente utilizados na prática religiosa. Essa é a forma denominada *saṁhitā-pāṭha*, na qual a recitação das frases é conexa, obedecendo às regras gramaticais de modificação das terminações e inícios das palavras (*saṁdhi*). Depois, era aprendida a recitação dos hinos com as palavras separadas (*pada-pāṭha*), sem fusões nem alterações dos inícios e finais das palavras. [...] Em seguida, eram aprendidas várias formas de recitar os hinos de forma artificial ou modificada (*vikṛti*), alterando a sequência [sic] original das palavras.

Além disso,

Sem usar livros, os alunos memorizam a recitação com a acentuação musical tradicional, que o professor indica por movimentos da mão direita para cima, para baixo e para o lado, e os estudantes com um movimento correspondente da cabeça. Ao mesmo tempo, os estudantes contam as sílabas com os dedos da mão esquerda, e os versos com os dedos da mão direita. Assim, além de memorizarem sons, os jovens os associam a movimentos corporais, o que provavelmente facilita a retenção dos hinos. (MARTINS, 2011, p. 119).

Primeiramente, as crianças hindus brâmanes aprendem os *Veda* assim como são recitados nas cerimônias religiosas, isto é, aprendem, inicialmente, a palavra poderosa na sua função primordial, a de fazer vir o mundo. Nessa recitação denominada *saṁhitā-pāṭha* aprendem a pronunciar a quantidade da sílaba, se breve ou longa para marcar o ritmo do verso que possui um número determinado de sílabas segundo os tipos métricos; a dicção perfeita; o modo de entonação etc. O texto é fluido, repleto de acomodações fonéticas resultantes dos variados encontros vocálicos e consonantais entre os finais e inícios das palavras, o *संधि* (*saṁdhi*).

Já no segundo modo, no *pada-pāṭha*, os *Veda* são recitados sem tais acomodações, separando palavras e evidenciando os morfemas flexionais. Tal recitação, quando transcrita, se assemelha ao nosso texto escrito, e facilita a compreensão morfossintática da língua. Após estes modos, inicia-se vários outros, nos quais os estudantes são compelidos a recitarem o texto trocando as posições das palavras no verso em ordem direta e em degraus ou em ordem direta seguida da ordem inversa ou em pares ou em trios etc. Jogos que tem por intenção fixar o texto sagrado na mente dos estudantes. Ainda para Martins (2011, p. 118), “Esse método de

memorização, que já existia pelo menos mil anos antes da era cristã, continua a ser usado até hoje”.

3.2 A Tradição poética indo-europeia

A arte dos poetas das sociedades indo-europeias, a qual herdou por meio da transmissão de uma longa tradição arcaica, baseia-se sobretudo na linguagem oral-formulaica, isso é, a fixação de palavras ou de grupos de palavras que frequentemente possuem uma função de preencher um verso. Mas, as fórmulas são mais que preenchedoras de lugares. Elas possuem importância e influência cultural consideráveis. Watkins pontua que “[...] fórmulas são veículos de temas, e que na totalidade destes, nós encontramos a doutrina, ideologia e cultura dos indo-europeus. Essas fórmulas são, coletivamente, a expressão verbal de toda a tradição cultural dos indo-europeus”¹⁷⁴ (WATKINS, 1995a, p. 68, tradução nossa). Mas, o poeta utilizava, em seu repertório, além das fórmulas, variadas figuras gramaticais, fonéticas e estilísticas, e acrescenta-se a isso, como parte da composição estética, o uso de linguagem obscura e de difícil compreensão.

Parece-nos que usar uma linguagem obscura e, ao mesmo tempo, poder fazer-se compreendido era, em certa medida, a expectativa que o público criava de um poeta. Ambos partilhavam dessa forma de divulgação do conhecimento. Este conhecimento consistia em uma rede semântica associativa pela qual palavras e conceitos estavam interconectados. A manipulação das fórmulas mostra, de certo modo, a habilidade e a arte do poeta indo-europeu que constantemente mesclava fórmulas antigas com novas em seu canto, mantendo a tradição, mas ao mesmo tempo a atualizando.

Fortson IV (2004, p.30, tradução nossa) conjectura que

poetas habilidosos frequentemente poderiam resistir a tentação de utilizar fórmulas familiares diretamente, mas poderiam distorcê-las de certa maneira, ou fazer alusão a elas obliquamente com noções e conceitos relacionados. Exemplos disso são numerosos no Rig-Veda, nos Gathas do antigo Avesta, nos épicos homéricos, e nas Odes de Píndaro.¹⁷⁵

Quanto ao metro em que essas fórmulas eram empregadas, é difícil dizer muito a

174 [...] formulas are the vehicles of themes, and that in the totality of these we find the doctrine, ideology, and culture of the Indo-Europeans. These formulas are collectively the verbal expression of the whole traditional culture of the Indo-Europeans.

175 skilled poets would often resist the temptation of using familiar formulae outright, but would distort them in certain ways, or allude to them obliquely with related notions or concepts. Examples of this are legion in the Rig Veda, the Old Avestian Gathas, the Homeric epics, and odes of Pindar.

respeito. Não nos propomos à tentativa de restauração de versos ou de esquemas métricos e rítmicos do indo-europeu. Esta seria, para nós, uma tarefa tendente ao impossível e fadada a um possível fracasso desde o início. Faltam-nos dados testemunhais oriundos de várias das línguas de descendência indo-europeia para se construir tal verso hipotético. O problema primordial é que não temos testemunhos textuais antigos de muitas das várias línguas desta família. Algumas delas nos legaram pouquíssimas inscrições, as quais formam apenas testemunhos suficientes para marcar sua existência, outras, só vieram a ser conhecidas após o advento do cristianismo e por causa da expansão deste, passando da oralidade à escrita a partir de uma necessidade religiosa cristã. Quase todos os documentos mais antigos destas línguas indo-europeias são de teor cristão e escritos em prosa: são traduções da bíblia e das obras dos padres da igreja, ou são obras inéditas como sermões eclesiásticos e apologias de um bispo local. Grande parte da cultura poética autóctone desses povos se perdeu, pois não foi preservada. Por isso, não temos, por exemplo, uma poética armênia, ou eslava que remontem ao período anterior à chegada do cristianismo nestas localidades¹⁷⁶. Mas, do pouco que se há, muitos tem se debruçado para saber como o poeta indo-europeu pronunciava seu discurso.

A questão da métrica original tem dividido o posicionamento dos pesquisadores. Campanile, por exemplo, acredita parecer

mais provável que os poetas indo-europeus nunca tenham empregado versos, nem do tipo quantitativo nem do tipo silábico. Deveríamos pensar, preterivelmente, que o específico da poesia indo-europeia fosse unicamente de ordem linguística: considere-se, como exemplo muito próximo, a língua dos poemas homéricos, uma língua que ninguém falou, mas que se caracteriza imediatamente pela presença de arcaísmos, pseudoarcaísmos, inovações análogas, formas provenientes de dialetos distintos, fórmulas, metáforas, locuções fixas, etc. Algo similar deveria ser, tipologicamente, a linguagem da poesia indo-europeia¹⁷⁷ (CAMPANILE, 1995, p. 53, tradução nossa).

Por outro lado, West (2007) possui uma visão mais otimista quanto à possibilidade de o poeta indo-europeu já ter empregado algum esquema métrico.

Em estudos anteriores, West salientou que as pesquisas comparativas tem mostrado que a poesia grega é uma continuidade do indo-europeu. Em artigo publicado em 1973, apontou, como sinais dessa continuidade, a terminologia relacionada à arte do poeta, a

176 Há apenas oito fragmentos de versos orais pré-cristãos sobre temas mitológicos e heroicos e sobre antigas crenças armênias. Entretanto, a poesia oral heroica ainda sobrevive entre os bardos armênios (WEST, 2007).

177 mucho más probable que los poetas indoeuropeos nunca hayan empleado versos, ni de tipo cuantitativo ni de tipo silábico. Habría que pensar, mejor, que lo específico de la poesía indoeuropea fuera únicamente de orden lingüístico: considérese, como ejemplo muy cercano, la lengua de los poemas homéricos, una lengua que no se habló nadie, pero que se caracteriza inmediatamente por la presencia de arcaísmos, pseudoarcaísmos, innovaciones analógicas, formas procedentes de distintos dialectos, fórmulas, metáforas, locuciones fijas, etc. Algo similar debía ser, tipológicamente, el lenguaje de la poesía indoeuropea.

metáfora do poeta como um construtor, o uso de verbos como *fabricar* e *tecer* para a composição poética, a ideia de que a arte poética vem ao indivíduo por inspiração divina, os princípios básicos de prosódia etc. (WEST, 1973a). No mesmo ano, publicou outro artigo sobre a métrica empregada pelos poetas líricos gregos, comparando-a com a indiana estabelecida nos hinos do *Rig-Veda*. Nessa comparação, observou que, em determinados versos, a quantidade da sílaba, se breve ou se longa, era recorrente nas duas tradições poéticas (WEST, 1973b). Com base nesses pormenores, acreditando que a mais simples forma dos versos líricos gregos parece ter se desenvolvido, direta e continuamente, a partir de um protótipo mais simples indo-europeu assim como as estâncias mais simples, publicou, no ano de 1982, um livro sobre a métrica grega, no qual aponta para a possibilidade de um metro indo-europeu simples composto entre cinco e nove sílabas, a partir do qual se desdobram os metros mais complexos (WEST, 1982).

Objetivamente, nosso intuito de reconhecer a ancestralidade indo-europeia nos testemunhos textuais, por meio dos traços herdados pelo védico e pelo grego, inicia-se com o metro, uma vez que,

o védico e o grego antigo são as únicas línguas que podem fornecer, sobre a estrutura dos versos indo-europeus, testemunhos imediatamente válidos. Apesar das diferenças notáveis nos detalhes, as duas línguas são comparáveis entre si, e conservam o essencial do tipo indo-europeu. Todas as outras oferecem inovações tais que uma comparação dos metros é excluída¹⁷⁸. (MEILLET, 1923, p. 12, tradução nossa).

As primeiras tentativas de reconstrução das formas indo-europeias versificadas começam em 1860 comparando, exatamente, os versos gregos com os védicos (WEST, 2007), pois os estudiosos e pesquisadores observaram que havia frases poéticas que julgaram ser paralelas em diferentes ramos das produções literárias antigas dos descendentes linguísticos dos indo-europeus, especialmente, nas tradições gregas e indianas. Eram frases compostas por palavras que, etimologicamente, correspondiam, nas diferentes línguas, e que expressavam conceitos que não teriam lugar no discurso diário comum, mas apenas em um tipo formal de discurso mais elevado como na poesia ou na arte retórica. A inferência que se fez foi que a produção literária dos primeiros povos indo-europeus já seria possuidora de uma linguagem poética, isto é, uma linguagem com preocupação estética para atingir seus fins, das quais algumas relíquias sobreviveram o suficiente no uso tradicional das sociedades de

¹⁷⁸ le védique et le grec ancien sont les seules langues qui puissent fournir, sur la structure des vers indo-européens, des témoignages immédiatement valables. Malgré des différences notables dans le détail, les deux langues sont comparables entre elles, et elles conservent l'essentiel du type indo-européen. Toutes les autres offrent des innovations telles qu'une comparaison de mètres est exclue.

descendência indo-europeia, de modo que ainda podem ser reconhecíveis nos textos que ainda nos são disponíveis.

Relembrando que temos como pressuposto que a designação de indo-europeu, em nosso entender, trata-se não de um povo em um sentido de nação, mas de um tronco linguístico que se estende sobre povos localizados em sua maior parte na Europa e que o modo de classificação que utilizamos é do tipo genética, ou seja, as línguas denominadas de indo-europeias são oriundas de um protótipo comum do qual mantêm uma relação parental, hereditária, na qual se transmitem e se comungam certas características, seguiremos o modelo de divisão proposto por West (2007, p. 20) no quadro estemático que apresentamos em nosso capítulo I, página 64, para tecermos comentários sobre essa hereditariedade textualmente transmitida. Logo, dividiremos as línguas indo-europeias em três áreas, segundo o nível 3: Leste, Oeste e Centro-Norte.

3.2.1 Tradição Leste ou Oriental

Essa é a área que nos dá os mais antigos testemunhos como também a documentação mais antiga sobre a poética indo-europeia, com exceção do Anatólio. São línguas oriundas dessa área a grega, a armênia e as indo-iranianas.

O patrimônio cultural indo-europeu da região, principalmente na Índia, legou-nos uma rica e profunda produção sagrada denominada de *Veda*. Trata-se, mormente, de uma grande coleção (sâns. *saṃhitā*) composta por outras quatro, organizadas segundo suas funções religiosas. Assim, há o *Rig-veda*, estrofes laudatórias para serem recitadas; o *Samaveda*, cânticos melódicos; o *Yajurveda*, fórmulas sacrificiais; e o *Atharvaveda*, textos mágicos.

Em relação ao *Rig-veda*, é aceito que foi preservado em forma oral pelas famílias dos poetas que o compuseram, pelo fato de que os livros, ou as mandalas, II-VII são considerados livros familiares, conservados em uma linhagem e com a colaboração de produções da mesma. De acordo com Gonda (1975), os hinos teriam sido organizados e sistematizados, provavelmente, antes de 600 a.e.c, enquanto que sua produção inicial, para os estratos mais antigos, por volta do séc. XI a.e.c. Observa-se ainda que, no plano linguístico, existe a contribuição tanto de dialetos ocidentais quanto de dialetos centrais da região norte da Índia.

Em relação à métrica, podemos considerar que no *Rig-veda* há predominantemente o uso de três versos: oito, onze e doze sílabas, organizados em estrofes.

Os de oito sílabas formam as estrofes गायत्री (*gāyatrī*), composta por três versos, e as

अनुष्टुभ् (*anuṣṭubh*), de quatro versos¹⁷⁹. Esse verso pode ser representado da seguinte forma:

XXXX◡ – ◡ – 180

Entretanto, há uma variante que parece ser preferida em alguns hinos mais antigos:

XXXX – ◡ – –

Os versos de onze sílabas formam as estrofes त्रिष्टुभ् (*triṣṭubh*) que possuem quatro versos. O verso na *triṣṭubh* apresenta duas possibilidades de combinação marcadas pela cesura:

a) X◡ X◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ – –

b) X – ◡ – ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ – –

Apesar das diferenças, na estrofe *triṣṭubh*, a cadência das quatro sílabas finais do verso é a mesma: ◡ ◡ – –.

Há por fim, o verso de doze sílabas que formam as estrofes जगती (*jagatī*), de quatro versos. Os versos de doze sílabas se assemelham aos de onze. A diferença reside na inserção de uma sílaba curta entre as últimas duas da cadência final ◡ ◡ – –, modificando-a para a forma ◡ ◡ – ◡ –.

Além desses, há uma série de versos secundários de 5, 7, 10, e até mesmo 13 sílabas. Dentre todos esses versos, predominantes e secundários, o de sete sílabas e o de onze merecem um destaque maior em relação aos demais, porque juntamente com os versos de 8 e 12 sílabas, fazem pares cataléticos acataléticos¹⁸¹ (7 e 8; 11 e 12). Os versos maiores, isso é, o de 11 e de 12 sílabas, quando têm a cesura após a quarta sílaba, assemelham-se, no segundo

179 Na prática textual indiana, os textos são agrupados em dísticos. Assim, a estrofe *gāyatrī* é contada 8+8 || 8, isso é o primeiro verso possui 16 sílabas e o segundo, 8; a estrofe *triṣṭubh*, 11+11 || 11+11. Em nosso trabalho, adotamos a estrutura em dísticos.

180 Ver *Lista de Símbolos*

181 *Catalético* diz respeito ao verso em que ocorre a supressão de uma ou mais sílabas, geralmente, no final do verso, quando essa supressão ocorre no começo, o verso chama-se *acefálico*. *Acatalético* é o verso em que não ocorre essa perda. Para West (2007), os versos greco-arianos teriam por base um verso de oito sílabas ou de sua contra parte catalética, ou seja, de sete sílabas. Sobre essas partes, acatalética e catalética, teriam se desenvolvido os versos maiores como os de onze e doze sílabas.

hemistíquio¹⁸², ao verso da estrofe *gāyatrī* catalético e ao do verso da *gāyatrī* acatalético, respectivamente; e quando a cesura ocorre após a quinta sílaba, o primeiro hemistíquio se assemelha aos modelos de 5 sílabas.

Há entre todos esses versos uma parte altamente rígida em que dificilmente ocorrem variações. São as cadências finais ◡ – – e ◡ – ◡ – .

A distribuição desses metros no *Rig-veda* não é homogênea. O primeiro livro ou mandala apresenta uma grande variedade de metros dos quais os *gāyatrī*, *anuṣṭubh*, *triṣṭubh* e *jagatī* se sobressaem; por sua vez, no segundo livro, há a predominância dos metros *gāyatrī*, *triṣṭubh* e *jagatī*, com o *anuṣṭubh* aparecendo apenas 14 vezes. Nessa mandala o *jagatī* se mostra mais numeroso do que em qualquer outra. No terceiro, o *triṣṭubh* se sobressai aos demais com aproximadamente $\frac{3}{4}$ dos hinos, sendo compostos nele e assim por diante (VAN NOOTEN e HOLLAND, 1994).

Foi Meillet um dos primeiros que observou formas cognatas entre os versos indianos nos *Veda* e os versos gregos, sobretudo na lírica (MEILLET, 1923). Esses metros foram utilizados por poetas gregos como Safo, Anacreonte, Alceu, Arístono de Corinto, Corina, Telesilla e outros mais.

Os versos gregos assumiram importantes desenvolvimentos em relação à matriz indo-europeia:

1. Novas unidades foram criadas a partir das antigas por expansão, isto é, pela duplicação ou triplicação do elemento rítmico – ◡ ◡ ou – ◡ ◡ – no meio do colo¹⁸³.
2. Ritmos assimétricos foram modificados em simétricos por regularização [...].
3. Estrofes mais longas e mais complexas foram desenvolvidas¹⁸⁴. (WEST, 1973a, p. 180, tradução nossa)

Esses processos representam mais regionalidade que desenvolvimento pan-helênico. Esse ponto é importante pelas implicações cronológicas, uma vez que devemos considerar as consequências do Período Obscuro (aprox. 1100 – 900 a.e.c.). As tradições poéticas regionais gregas devem inicialmente ser vistas em termos dialetais. Assim, podemos dizer que há, no que toca à poesia grega arcaica, portanto uma tradição que provem, sobretudo, das regiões do dialeto iônio, do dialeto lémbio e do dialeto dório¹⁸⁵, separadamente. Essa tripla divisão dialetal

¹⁸² Metade do verso cortado pela cesura.

¹⁸³ “Colo (κῶλον): termo preferível a ‘verso’ para designar medidas como ‘glicónico’, ‘trímetro iâmbico’, ‘hexâmetro dactílico’, etc” (LOURENÇO, 2011, p. 20).

¹⁸⁴ 1. New units were created from the old by expansion, that is, by the doubling or trebling of the rhythmic element – ◡ ◡ or – ◡ ◡ – in the middle of the colon. 2. Asymmetrical rhythms were modified into symmetrical ones by regularization [...]. 3. Longer and more complex strophes were built up.

¹⁸⁵ O iônio ocupou a Ática, as ilhas e a costa da Ásia Menor. O lémbio era um subdialeto do eólico falado na ilha de Lesbos, na Ásia Menor. É da poesia lémbia que sairá a chamada base eólica, isso é, iniciam-se os versos

corresponde à uma tripla divisão de práticas métricas (WEST, 1973a).

A poesia iônica era tomada por vários tipos de versos até a primeira metade do século VI a.e.c.. Havia dessa forma hexâmetros, tetrâmetros trocaicos e trímetros iâmbicos que provavelmente eram recitados, enquanto que o dístico elegíaco¹⁸⁶ seria o mais popularmente cantado. Usava-se ainda a justaposição de dois ou, no máximo, três versos formados por hexâmetros dactílicos¹⁸⁷, tetrâmetros, dímetros e trímetros iâmbicos e itifálicos.

Por sua vez, a composição da poesia lésbia era marcada por versos simples, ou estrofes de dois, três ou quatro versos, nos quais os versos se mostravam assimétricos, pois dificilmente podiam ser analisados em dactílicos e iambos, nem divididos em medidas uniformes, dada a mescla nos versos. Na maioria das vezes, os versos se iniciam com duas sílabas de quantidade não reguladas, o que se chama comumente de base eólica. Além disso, uma sílaba longa nunca é intercambiada por duas breves.

Por fim, a poesia dórica segue um rumo diferente, as estrofes podem ser mais longas e mais variadas. Segundo West (1973a), ela tende a preencher lacunas entre a poesia iônica e lésbia, pois de um lado encontramos os mesmos tipos de versos que essa última, mas, por outro, há um extensivo uso de dactílicos e de dímetros iâmbicos. Uma das características desses poetas é a combinação de verso dactílico com trocaico para produzir o que chamamos de *dáctilo-epítrito*¹⁸⁸.

West acredita que esses modelos sejam bastante antigos, com o iônico emergindo no Período Obscuro (WEST, 1973a). Entretanto, pode-se dizer que

as ramificações iônicas e dóricas compartilham várias características de origem secundária. Segue-se que a tradição que elas representam já divergia da representada pelos poetas lésbios bem antes das migrações jônicas e, portanto, antes das migrações eólicas também. A tradição lésbica, então, remonta à Idade do Bronze da Tessália¹⁸⁹ (WEST, 1973a, p. 183, tradução nossa).

com duas sílabas de quantidades não regulares. Por fim, o dórico era o dialeto de Creta e se estendia pelo noroeste da Grécia até o Peloponeso.

186 Emparelhamento de versos no qual os ímpares são hexâmetros e os pares, pentâmetros.

187 O hexâmetro é um metro que possui uma quantidade de sílabas variada, mas divididas em seis medidas ou pés. Cada pé, com exceção do último, possui quatro tempos que iniciam com uma sílaba longa podendo constituir um espondeu (—) ou um dáctilo (— ∪ ∪). O último pé possui duas sílabas que formam ou espondeu ou um troqueu (— ∪). Dá-se o nome de dactílico ao hexâmetro que possui no seu quinto pé um dáctilo. É o verso dos poemas homéricos e hesiódicos. Embora essas obras sejam as mais antigas da literatura grega, o hexâmetro não teria sido o metro mais primitivo empregado (PODLECKI, 1984).

188 Lourenço (2011) nos informa aproximadamente metade das odes sobreviventes de Píndaro estão compostas nessa métrica que também aparece nas partes corais de algumas tragédias.

189 the Ionic and Doric branches share several features of secondary origin. It follows that the tradition which they represent had already diverged from that represented by the Lesbian poets well before the Ionian migrations, and therefore before the Aeolic migrations too. The Lesbian tradition, then, goes back to Bronze Age Thessaly.

Diante disso, em suma, supõe-se que a tradição lésbia remonte à poesia grega do norte, enquanto que a tradição iônica e dórica, à grega do sul (WEST, 1973a). West ainda argumenta que

O isolacionismo regional do século X já havia começado a dissolver-se por volta de 900, e o século IX mostrava um nível mais alto de intercomunicação, tanto entre diferentes regiões da Grécia quanto entre a Grécia e o mundo exterior. Todavia, no segundo terço do século XIII houve um aumento dramático nesses contatos¹⁹⁰ (WEST 1973a, p.182, tradução nossa).

Todos esse poetas serviram-se, principalmente, de versos de oito sílabas do tipo chamado glicônico que podem ser dos seguintes tipos:

- a) XX – ∪ ∪ – ∪ –
- b) XX – X – ∪ ∪ – ou X – ∪ X – ∪ ∪ –
- c) – ∪ ∪ – ∪ – ∪ –

Nesse ponto, observamos que os versos *glicônicos a* e *c* possuem a cadência final ∪ – ∪ – como os versos que os indianos utilizam nas estrofes *gāyatrī* e *anuṣṭubh*, que são compostas, como vimos, de versos de oito sílabas. Semelhantemente a essas estrofes indianas, os versos glicônicos costumam também ser agrupados em estrofes de três ou de quatro versos, com a distinção de um verso dentre os versos da estrofe ser sempre diferenciado dos demais (WEST, 1973b).

Além desses versos *glicônicos*, os poetas gregos se utilizavam de versos equivalentes acataléticos ou cataléticos, os quais organizamos segundo as cadências finais.

Possuem, estritamente, cadência final ∪ – ∪ – os seguintes versos gregos:

- Telesileu: X – ∪ ∪ – ∪ –
- Drodante: – ∪ ∪ – ∪ –

E muito semelhante com a indistinção da primeira sílaba final da cadência:

¹⁹⁰ The regional isolationism of the tenth century had already begun to thaw by 900, and the ninth century showed a higher level of intercommunication both between different areas of Greece and between Greece and the outside world. But in the middle third of the eighth century there was a dramatic increase in these contacts

- Dímetro iâmbico: X – ∪ – X – ∪ –
- Lecítico: – ∪ – X – ∪ –

Por sua vez, possuem cadências finais ∪ – – os seguintes versos gregos:

- Coriambo enóplico: X – ∪ ∪ – ∪ – –
- Ditrocaico: – ∪ – X – ∪ – –
- Iônico: ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ou ∪ ∪ – ∪ – ∪ – –
- Ferecrácio: X X – ∪ ∪ – –
- Dímetro iâmbico cataléptico: X – ∪ – ∪ – –
- Reiziano: X – ∪ ∪ – –
- Itifálico: – ∪ – ∪ – –

e outros mais.

Segundo West (1973b, 2007), versos maiores podem ser produzidos a partir desses por combinações. Assim, os de 11 sílabas combinando 4 com 7 ou 5 com 6; os de 12 sílabas, 4 com 8 ou 5 com 7 etc.

Pretendemos mostrar aqui apenas uma visão panorâmica, os pormenores podem ser consultados, principalmente, nos trabalhos de Meillet (1923) e de West (1973a, 1973b, 1982, 2007).

Além das línguas índias e da grega, há ainda, nesse ramo, de grande importância, as línguas iranianas. As duas línguas mais estudadas dentro do ramo indo-iraniano, com exceção do védico e do sânscrito, são o avéstico – também conhecido por *zenda* – e o antigo persa.

O avéstico é a língua em que o *Avesta*, escrituras zoroástricas, foi escrito. O Zoroastrismo é uma religião muito antiga, anterior ao islamismo, ao cristianismo e até mesmo ao budismo.

Sabe-se que o *Avesta* foi composto em diferentes datas, mas só começou a ser editado e organizado em seus 21 volumes durante os séc. III e VI e.c. no período do império sassânida, tendo a edição definitiva organizada no reinado do sassânida Khosrow I (531-578 e.c.) pelo sacerdote Veh-Shabuhr. Acredita-se que a tradição manuscrita tenha começado também nesse período. Assim como toda transmissão de textos antigos, apenas possuímos, hoje, cópias de cópias, no qual o manuscrito mais antigo é do séc. XIV e.c (WEST, 2010).

Entretanto, apenas uma parte chegou até nós. Antes do período sassânida, acredita-se que a transmissão era praticamente oral. Isso nos daria aproximadamente 1000 anos de transmissão sem o auxílio da escrita.

Desde muito tempo se fala sobre a extensão do *Avesta*. Plínio, o Velho, acreditava que Zoroastro compusera dois milhões de versos e o historiador árabe Tabari em doze mil couros de vaca (MOULTON, 1911). A tradição posterior que redigiu o *Avesta*, passando-o da oralidade para a escritura, acusa Alexandre, o Grande, de ter destruído no saque de Persépolis uma das duas cópias que o *Avesta* teria possuído, feitas outrora por um dos Darios. West (2010) se acha cético a esse respeito colocando a história como fantasiosa e Moulton (1911), anterior a ele, seguia na mesma direção dizendo que se não fosse fantasiosa teria sido ao menos acidental.

O que Moulton de fato propõe para explicar o desaparecimento do texto é que a partir do século VII e.c., com a invasão muçulmana e o progressivo estabelecimento do islã com o *Corão*, o zoroastrismo e o *Avesta* começam a ser negligenciados e, por fim, por falta de liberdade, os remanescentes fieis partiram para regiões próximas como a Índia, levando apenas fragmentos do texto. Supõe-se que dois terços do *Avesta* tenham se perdido desde o último monarca de fé zoroastriana (MOULTON, 2011).

Bem, do que se foi preservado, há os *Yasna*, o *Yashts* e o *Vendidad*. O *Yasna* é uma compilação de textos litúrgicos de diferentes datas recitados pelos sacerdotes na ocasião do serviço sagrado. O *Yashts* são hinos de louvor endereçado a várias divindades. E o *Vendidad* é um corpus de prescrições legais e ritualísticas.

As partes mais antigas do *Avesta* estão contidas na parte central do *Yasna* e são os *Gāthās* e o *Yana Haptanhāit*. O primeiro é composto por hinos atribuídos a Zoroastro que datariam, segundo a tradição, do século VI a.e.c, mas que, segundo alguns estudiosos, apoiados em bases linguísticas, seriam anteriores a esta data em cinco ou mais séculos (SIMS-WILLIAMS, N., 1995); Já o segundo, o *Yana Haptanhāit*, é composto por uma liturgia de sete capítulos. Estes textos foram conservados no mais antigo estrato da língua, enquanto que os *Yashts* (hinos em honra a divindades) e o *Vidēvdāv* (lei contra os “demônios”) nos estratos mais recentes. Fato é que a linguagem do *Gathas* é, aproximadamente, tão antiga quanto a dos dialetos indianos em que foram compostos os hinos do *Rig-Veda* (WEST, 2010)¹⁹¹. Entretanto,

a tradução manuscrita do *Avesta* provém de algum arquétipo criado em algum

¹⁹¹ West considera que o *Rig-Veda* teria sido composto entre 1200 e 900 a.e.c. essa datação o colocaria próximo ao período que Zoroastro teria vivido, segundo alguns, no século VI ou VII a.e.c, segundo outros, 1000 a.e.c. O próprio West se põe a sustentar a hipótese que o profeta teria vivido na metade do séc. VI a.e.c.

momento durante o período sassânida (224-651 d.C.), quando os textos transmitidos oralmente foram redigidos, talvez pela primeira vez, em uma escrita alfabética especificamente inventada e extremamente elaborada¹⁹² (SIMS-WILLIAMS N., 1995, p. 187, tradução nossa).

Os *Gathas* estão separados e arranjados em cinco sequências de acordo com o metro:

Yasna 28-34: estrofes de três versos de 7 + 9 sílabas cada;
Yasna 43-46: estrofes de cinco versos, 4 + 7 sílabas cada;
Yasna 47-50: estrofes de quatro versos, 4 + 7 sílabas cada;
Yasna 51: estrofes de três versos, 7 + 7 sílabas cada;
Yasna 53: estrofes de quatro versos, dois de 7 + 5 e dois de 7 + 7 + 5 sílabas.
(WEST, 2010, p. 20, tradução nossa).

Cada verso é dividido em duas partes por uma cesura com exceção do *Yasna* 53 que possui dois versos de cada estrofe divididos em três partes. Cada parte possui um número de sílabas mais ou menos fixas. West (2010, p. 19) diz que “os poemas são moldados naquelas que eram, sem dúvida, formas métricas tradicionais, mostrando uma distante afinidade com aqueles do Rigveda.”¹⁹³ e “no mais antigo estágio da versificação iraniana teria havido provavelmente algum esquema regular governando o lugar das sílabas longas e breves, especialmente no fim de cada verso, como nos hinos védicos” (WEST, 2010, p.19).

Sims-Williams afirma que as línguas do antigo iraniano perderam de fato as distinções entre breves ou longas nos finais das palavras (SIMS-WILLIAMS, N., 1995). Esta perda da distinção de duração das vogas finais apresenta para Meillet um problema no esquema rítmico, de modo que o ritmo quantitativo da língua sofreu deterioração (MEILLET, 1923, p. 16) e Moulton (1911) já notara que os versos do *Avesta* não mostravam mais nenhum sinal de dependência na quantidade e que sílabas longas e breves já eram inteiramente indiferentes de modo que o estudante de prosódia tinha apenas que contá-las e não mais qualificá-las.

Contudo, podem ser observados outros critérios que ligam a poesia iraniana à indiana. Hintze (2002, p. 39) identificou na análise dos *Gāthās* que “o artifício poético de colocar o tema principal no centro do hino pertence a técnica de composição em anel. Isso denota a organização simétrica do hino em círculos concêntricos em torno de um ponto [...]”¹⁹⁴. Isto quer dizer que o hino se inicia, quer por verso ou por estança, de modo ascendente até sua metade, que é onde se encontra o ápice, e, então, desce gradativamente até seu final. Esta

192 la tradición manuscrita del *Avesta* procede de um arquetipo creado en algún momento durante el periodo sasánida (224-651 d.C.), cuando los textos transmitidos oralmente se redactaron, quizás por vez primeira, em una escritura alfabética inventada al efecto y extremadamente elaborada.

193 the poems are cast in what were no doubt traditional metrical forms, showing a distant affinity to those of the Rigveda.

194 the poetic device of placing the major theme in the middle of the hymn belongs to the technique of ring composition. This denotes the symmetrical arrangement of a hymn in concentric circles around a point [...].

subida e descida ocorre em pares, de modo que o primeiro verso ou estança corresponde ao último, o segundo ao penúltimo e assim sucessivamente. Hintze está convicto de que a composição em anel é marca de oralidade poética enraizada no *Avesta*, enquanto que, no período que sucede-se aos *Gāthās*, o uso dessa gradualidade se torna, aos poucos, obsoleta. Essa forma de composição é similar a de alguns dos hinos védicos, uma vez que muitos deles possuem no centro do hino o ponto mais alto. Semelhantemente, em muitos hinos do *Rig-veda*, os poetas indianos tendem tanto a emparelhar as estrofes iniciais e as fim de um hino como também enfatizar seus versos centrais, aplicando vários recursos estilísticos de variadas maneiras como, por exemplo,

coroando o hino com uma estrofe central que representa seu clímax, tornando conspícua sua centralidade por intermédio de uma ambiguidade deliberada, ou por meio de oposições, ou sobrepondo e imbricando as duas partes nas quais se divide o hino, ou ainda concentrando ao redor das estrofes centrais uma série de palavras intimamente relacionadas (MACEDO, 2010, p. 152).

3.2.2 Tradição Oeste ou Ocidental

Na tradição ocidental, há os ramos céltico e itálico, porém chamamos a atenção exclusiva para o ramo itálico, principalmente o latim, antes da adoção dos modelos gregos, por ser a precariedade documental do ramo céltico maior que a do outro.

O antigo verso latino já mostrava as inovações das quais falamos outrora e essas não parecem possuir paralelos significativos nem ao védico, nem ao grego, caracterizando, de certa forma, sua identidade em oposição a alguns traços comuns encontrados nos versos remanescentes nestas línguas. Obviamente, só existem versos latinos, gregos ou védicos porque se constituiu uma identidade métrica, rítmica e melódica que as distinguíssem.

De acordo com Cardoso (2011), na Itália central, os povos se valiam, ao que se sabe, de apenas um modelo de verso rítmico, o *verso satúrnio*. Esse verso possuiria, segundo West (2007), o seguinte esquema básico:

$$XXXX|X\cong X|XXXX\acute{X}X||$$

Pode-se observar a partir desse esquema que a maioria das sílabas são indistintas, haveria uma primeira cesura na quarta sílaba e uma segunda na sétima¹⁹⁵. Levando em

¹⁹⁵ A cesura na quarta sílaba foi observada por Theodor Korsk em sua obra *De versu Saturnio*, de 1868, e passou a ser conhecida como *caesura Korschiana* (COLE, 1969).

consideração o que foi exposto sobre a métrica na tradição leste ou oriental, poderíamos, segundo West, dividir didaticamente o verso em dois hemistíquios, um com sete e o outro com seis sílabas. Dessa forma, haveria portanto, no primeiro hemistíquio uma cesura após a quarta sílaba e o último apresentaria a penúltima sílaba acentuada e frequentemente longa¹⁹⁶ (WEST, 2007, p. 52).

West especula que o acento inicial na primeira sílaba teria caído em todo mundo indoeuropeu ainda no período primitivo e que, nesse mesmo período, a cesura após a quarta sílaba poderia ter acarretado na acentuação da quinta, fazendo com que o verso sátúrnio tivesse a seguinte forma:

XXXX'XX|XXXX'X|| 197

Percebe-se que o verso sátúrnio parece ser um verso fundado na quantidade, isto é, no tempo de duração sentido pela pronúncia de oposição entre as vogais breves e as vogais longas, embora a penúltima sílaba possua acento tônico²⁰⁰; percebe-se também que a cadência final tende a ser do tipo $\sim - -$ com a medial, antes da cesura, tendendo a esse mesmo tipo²⁰¹.

Segundo Cardoso (2011, p.4), neste tipo de verso,

podiam-se substituir algumas das [vogais] breves por longas, e vice-versa, desde que estivessem em determinada posição. Tal procedimento gerava muitas possibilidades de variação rítmica, sem que se modificasse, substancialmente o verso. Daí, talvez, a razão pela qual nem o romano nem os demais povos itálicos tivessem procurado outras soluções métricas.

Nestes tais *versos sátúrnios*, encontram-se embriões literários dos quais se servirão os poetas para a introdução da uma épica latina anterior a adoção dos modelos métricos gregos. Infelizmente, não há documentação escrita que prove o nascimento de uma épica latina pré-literária concebida nos *versos sátúrnios*. Falam-se dos *cânticos conviviais*, nos quais se supõe que, durante sua entoação em banquetes, “fossem lembrados feitos gloriosos de Roma e velhas lendas históricas” (CARDOSO, 2011, p.7) e nos escritos em prosa do historiador Catão, o Velho. Em sua obra *Origines*, obra constituída por sete livros dos quais, hoje, só possuímos fragmentos sobreviventes em citações de outros autores, Catão narrava a história das cidades itálicas, com ênfase em Roma, falando “da existência, na época primitiva, de cantos heroicos cujo assunto girava em torno das realizações de Rômulo, dos feitos dos primeiros reis, da vida de Horácio, Coriolano e outras personagens famosas” (CARDOSO, 2011, p.7), contudo, são apenas especulações.

Mas, o *verso sátúrnio* serviu ao escravo grego, Lívio Andronico, que, por meio dele, entre 240 e 207 a.e.c., realizou sua tradução da *Odisseia*, como também, posteriormente a este, serviu a Nêvio, na construção do poema intitulado *Bellum Punicum*, primeira obra épica genuinamente romana, escrita em latim. Antes destes, o *verso sátúrnio* teria sido utilizado na poesia gnômica em uma coleção de *Sententiae*, atribuídas a Ápio Cláudio Cego, censor em 312 a.e.c e para compor todos os cânticos religiosos latinos produzidos na época primitiva.

200 Há um grande debate entre os estudiosos acerca da natureza dos versos sátúrnios, se eles são baseados na quantidade ou na tonicidade da sílaba (BEARE, 1957). Em relação a essa dificuldade, Beare diz que “the quantitative solutions do not work, because the long and short syllables do not come where according to theory they should; the accentual solutions do not work either, because the syllables which we should expect to be accented do not come where they are wanted. Perhaps there was more than one kind of Saturnian. It has been suggested that the inscriptional Saturnians, being the more primitive, were accentual, the literary Satumians of Andronicus to some extent quantitative” (BEARE, 1957, p. 124).

201 Para pormenores sobre o verso sátúrnio, consultar os trabalhos de Cole (1969) e de Beare (1957).

Sabe-se que os sacerdotes *salii*

eram famosos na antiguidade por suas procissões com danças ao redor de Roma, realizadas enquanto cantavam suas antigas canções, as Carmina Saliaria. Esses hinos eram compostos em versos satúrnios e conservavam uma forma de latim tão arcaico que, como escreve Quintiliano (Inst. 1.6.39–41), dificilmente eram inteligíveis aos próprios sacerdotes no início do primeiro século d.C.²⁰² (WOODARD, 2006, p. 11).

Entretanto, se em um primeiro momento, o verso *satúrnio* serviu aos primeiros poetas romanos, após Lívio Andronico e Névio, tal verso foi substituído pelos versos gregos, e, em vão, o gramático Marco Terêncio Varrão (116-27 a.e.c.) juntamente com outros poucos eruditos, tentou reviver este verso (FREIRE, 1992). De todas estas obras, só nos restam fragmentos. Além destes fragmentos, têm-se também, algumas inscrições votivas funerárias.

A adoção dos versos gregos pelos romanos trouxe uma grande quantidade de espécies rítmicas que ajudaram no desenvolvimento dos variados gêneros literários entre os romanos. Entretanto, esta mudança não pode nos ensinar muito sobre a métrica indo-europeia, pois “o único dado a se reter, é que o latim manteve suficientemente o tipo rítmico antigo para poder reproduzir, com modificações pormenores, os modelos gregos”²⁰³ (MEILLET, 1923, p. 14). Mas, “sem dúvida, o latim conserva o tipo rítmico indo-europeu”²⁰⁴ (MEILLET, 1923, p. 13).

Estudiosos também têm notado semelhanças entre os hemistíquios e variações dos versos satúrnios e o antigo metro irlandês, posição que tem dividido esses estudiosos²⁰⁵. (COLE, 1969).

Embora só tenha sido conhecida a partir dos meados do último milênio, a tradição irlandesa traz em seu léxico nativo um alto número de palavras exclusivamente poéticas que se apresentariam como um sinal de antiguidade da tradição. A exemplo disso temos *fili*, etimologicamente, “vidente”, “profeta”; *bard*, “bardo”, “fazedor de louvor”, palavra já estudada por nos nesse trabalho; *aí*, utilizada tanto *poesia* como para a própria arte poética, a partir da raiz **au-*, ver que no galês dá *awen*, *inspiração poética*; a ambiguidade de *cerd* – solidária também ao vocábulo *ποιήτης* no grego – que significa tanto *artífice*, *artesão* quanto *poeta*, etc. (WATKINS, 1995a).

202 were famed in antiquity for their dancing promenades around Rome, performed as they sang their ancient songs, the Carmina Saliaria. These hymns are composed in Saturnian verse and preserve a form of Latin so archaic that, writes Quintilian (Inst. 1.6.39–41), they were hardly intelligible to the priests themselves by the early first century AD.

203 la seule donnée à retenir, c'est que le latin a suffisamment maintenu le type rythmique ancien pour pouvoir reproduire, avec des changements de détail, les modèles grecs.

204 sans doute, le latin conserve le type rythmique indoeuropéen

205 Watkins, por exemplo, sustenta que tal semelhança não é mera coincidência, nem influência latina atuando sobre a métrica irlandesa, mas uma forma independente das latinas e que remonta uma origem indo-europeia. Posição contrária é defendida por Thurneysen que afirma que essas semelhanças se devem à influência latina sobre a irlandesa (COLE, 1969).

A unidade básica do antigo verso irlandês são o colo maior constituído de seis a oito sílabas e o menor, de quatro a seis. Com relação ao verso heptassílabo no irlandês, verso utilizado nos mais antigos épicos e na poesia gnômica (WEST, 2007), temos a seguinte configuração:

XXXX|ẊXX||

Observa-se que esse verso é, de fato, semelhante ao primeiro hemistíquio do verso satúrnio latino, o qual possui a *caesura korschiana*, isso é, a cesura na quarta sílaba no primeiro hemistíquio:

XXXX|ẊXX| ...

Cole observa que os arranjos de palavras permitidos nos versos de cinco e de seis sílabas irlandeses, com alguma exceção, são exatamente aqueles reconhecidos nas variações dos hemistíquios satúrnios de mesma medida. Segundo esse estudioso,

essa regularidade obviamente pertence a um estágio no desenvolvimento da língua, salvo quando considerações puramente silábicas começaram a se fazer percebidas na versificação; por essa razão o contraste com o uso latino não é obstáculo para derivar o satúrnio e seu análogo irlandês de um protótipo caracterizado unicamente por um número fixo de sílabas e certas cadências quantitativas preferidas²⁰⁶ (COLE, 1969, p. 68, tradução nossa).

Cole ainda observa que há outros paralelos entre a antiga poesia latina e a antiga irlandesa que vão para além da escolha dos colos, chegando até mesmo ao modo de como esses se combinam dentro dos poemas.

3.2.3 Tradição Centro-Norte

O ramo germânico, o ramo báltico e o ramo eslavo formam o estrato centro-norte da família. Destes, o que maior representatividade documental apresenta é o ramo germânico.

É comum, e didaticamente conveniente, dividir o ramo germânico em três subgrupos: o germânico ocidental, o germânico setentrional e o germânico oriental, dos quais apenas os

²⁰⁶ This regularity obviously belongs to a stage in the development of the language when other than purely syllabic considerations have begun to make themselves felt in versification; hence the contrast with Latin practice is no obstacle to deriving the Saturnian and its Irish analogue from a prototype characterized solely by a fixed number of syllables and certain preferred quantitatives cadences.

dois primeiros sobrevivem até os dias de hoje. O germânico oriental há muito tempo desapareceu, não sem antes nos legar o primeiro texto de extensão considerável em uma língua germânica, a tradução da *Bíblia* para a língua gótica.

Os documentos em língua germânica mais antigos que se chegaram até nós estão representados por inscrições rúnicas datadas a partir dos primeiros séculos da nossa era, oriundas das atuais Noruega e Dinamarca e que apresentam um germânico pouco diferenciado do ponto de vista dialetal (RAMAT, 1995, p. 497). Em seguida, vem a já referida tradução da *Bíblia* para o gótico realizada pelo bispo ariano Wulfila, no século V.

Infelizmente, a maior parte de antiga literatura germânica nativa se perdeu, restando-nos uma ínfima parte, vinda do período em que o Cristianismo se fixava naquelas regiões. A língua anglo-saxã, também conhecida como inglês antigo, nos legou o poema heroico *Beowulf*, composto entre 700 e 1000 e.c., e alguns fragmentos de poemas da antiga tradição; a língua gótica não nos legou nada em termos de literatura nativa uma vez que a *Bíblia* não é literatura germânica; e o médio-alto alemão nos deu o poema épico conhecido por *Canção dos Nibelungos*. Apenas na Islândia e na Noruega, na chamada língua nórdica antiga, é que conseguiu-se preservar uma maior parte dessa antiga tradição germânica. A poesia nórdica mais antiga que se chegou até nós é datada entre o séc. VIII e XIII e.c.

O corpus poético do antigo nórdico é dividido pelos estudiosos basicamente em dois tipos: *édðico* e o *skáldico*. Entretanto, essa divisão deveria ser compreendida mais no campo didático²⁰⁷.

A maior parte do *corpus* denominado *édðico* se encontram nas duas obras que são intituladas de *Edda*²⁰⁸, a *Edda*, de Sturluson e a *Edda Poética*, cuja a origem do nome e da terminologia empregada para denominar a poesia comportada nas obras, como veremos mais à frente, deve-se a uma história curiosa.

A *Edda* é um obra escrita pelo historiador e poeta islandês Snorri Sturluson, que viveu entre o final do séc. XII e primeiros decênios do séc. XIII e.c.. Essa obra traz sobretudo várias histórias da mitologia dos povos germânicos da Escandinávia, baseadas em poemas da tradição nórdica pré-cristianizada; mas, não só isso, a obra também é considerada um tratado literário de poética vernacular, redigido no próprio idioma desses povos, o nórdico antigo. É importante ressaltar que, nessa obra, estão exclusivamente preservadas algumas narrativas míticas que não se encontram em nenhum outro material escandinavo como a origem do

207 De acordo com Ross, essa dicotomia é artificial de modo que alguns poemas *skáldicos* poderiam ser considerados *édðicos*. A diferença maior entre as duas categorias se encontra mais na métrica utilizada do que nos temas aludidos (ROSS, M., 1995).

208 Há poemas *édðicos* que se encontram nas sagas islandesas, por exemplo.

hidromel da poesia, o duelo entre o deus Þórr e o gigante Hrungrir e a origem do cavalo de Óðinn, Sleipnir, por exemplo. Além disso, diferentemente das obras do mesmo período em localidades dominadas pelo cristianismo, essa obra de Sturluson não procura a moralização dos mitos escandinavos, nem os demoniza e nem condena os antigos pagãos (LANGER, 2015).

O objetivo primário da *Edda* de Sturluson era ser um manual de mitologia para os novos poetas que, por causa da expansão do cristianismo que trazia o latim por meio da igreja e por meio das formas literárias cultivadas por uma elite cultural estrangeira – obras que eram lidas no próprio latim mas que já começavam a ser traduzidas para o idioma local, como baladas, vida dos santos e romances de cavalaria –, começavam a esquecer as narrativas míticas e as antigas metáforas poéticas.

A *Edda* de Sturluson é dividida em três partes, excetuando o prólogo, *Gylfaginning*, *Skáldskarpamál* e *Háttatal*. Em suma, a primeira parte trata de histórias sobre a criação e o fim do mundo, juntamente com aventuras dos deuses germânicos na visão escandinava; a segunda, construída sobre narrativas heroicas e divinas, tem o foco na poesia, tratando de sua origem mítica e da terminologia vernácula exemplificada; por fim, a terceira traz uma lista de modelos de versos skáldicos aplicados em estrofes poéticas durante uma conversa entre um mestre poeta e seu discípulo.

A outra *Edda*, a *Edda Poética*, por sua vez, é uma coletânea de poemas de caráter mitológico, gnômico, ético e mágico, centrados principalmente nos deuses Óðinn e Þórr, mas há também poemas heroicos do ciclo de Nibelungo²⁰⁹. Os poemas apresentados na *Edda Poética* são composições independentes – provavelmente de pagãos para uma audiência ainda não cristianizada –, que não fazem parte de uma narrativa maior e nem possuem relação direta umas com as outras. Acredita-se que são, em sua maior parte, provenientes da Islândia, seguida da Noruega, das Ilhas Britânicas e de fontes germânicas continentais (LANGER, 2015).

Segundo Ross, a denominação do termo *édico* para designar o tipo poético encontrado nas *Eddas* deve-se a “[...] um acidente histórico associado a um mal entendido”²¹⁰ (ROSS, M., 2005, p. 7, tradução nossa). No ano de 1643, o bispo e antiquário islandês Brynjólfur Sveinsson adquiriu um manuscrito que continha alguns poemas escritos em antigo nórdico. Observando a semelhança entre os poemas desse manuscrito²¹¹ e a obra de Snorri Sturluson, a *Edda*, formulou a seguinte hipótese e conclusão: supondo que o manuscrito que

209 A maior parte dos poemas heroicos da *Edda Poética* está relacionada ao personagem que em nórdico antigo chama-se Sigurd, o qual não é outro se não Siegfried (FABBRO, 2015).

210 [...] a historical accident coupled with a misapprehension.

tinha em mãos fora compilado por Sæmundr Sigfússon, um antigo estudioso e historiador islandês anterior a Sturluson, e que o próprio Sturluson teria se utilizado de alguns desses poemas²¹², resolveu denominar o texto do manuscrito de *Edda Sæmundi multiscii* (*Edda*, de Sæmundr, o multisciente) para diferenciá-la da *Edda* de Sturluson. Porém notou-se que assim como Sæmundr era anterior a Sturluson, o conteúdo dessa última *Edda* seria mais antigo que o da primeira, a partir daí, a *Edda* de Sæmundr também passou a ser conhecida como *Edda Mais Antiga* para se distinguir da *Edda* de Sturluson, a *Edda Mais Nova*. Há ainda outros termos para diferenciar as *Eddas*, a exemplo de *Edda Poética* – como é mais comumente conhecida a *Edda* de Sæmundr – e *Edda Prosaica* – para a de Sturluson. O problema em questão é que não há evidências de que Sæmundr tenha compilado tal antologia poética (ROSS, M., 2005; HOLLANDER, 2015) e sobre o significado da própria palavra título *Edda*.

O significado da palavra *Edda* aplicado ao título da obra de Sturluson tem desde muito tempo levantado várias hipóteses. Para alguns, o nome é proveniente de uma localidade no sudoeste da Islândia, chamada Oddi, em que Sturluson teria passado a infância e adolescência, tendo sido educado por um tutor, assim, o nome poderia ser compreendido como o *livro de Oddi*; outros tem visto uma ligação com o vocábulo *óðr*, *poesia*; outros ainda veem o vocábulo *edda* em um sentido especial, que Sturluson utiliza na própria obra, o de *bisavó*, supondo uma conexão com uma forma antiga de transmissão de conhecimento²¹³; há ainda os que acreditam que Sturluson tenha inventado o termo, derivando-o a partir do verbo latino *edo*²¹⁴, no sentido de *compor*, no modelo da palavra islandesa *kredda*, que significa *credo*, *crença*, derivada certamente do verbo latino *credo*, que significa *acreditar*, *crer* (FAULKES, apud STURLUSON, 1995), logo, *edda* seria *composição*.

A partir do séc. XVII, com a descoberta do manuscrito por Brynjólfur que o nomeou

211 O manuscrito descoberto por Brynjólfur é o tão conhecido *GK 2365 4to*, o *Codex Regius*, cuja a datação é dada de por volta de 1275. O *Codex Regius* contém trinta e um poemas organizados em dois grupos, um mitológico e um heroico (ROSS, M., 2005)

212 Chega-se a conclusão que Sturluson conhecia de fato alguns desses poemas. A primeira parte de sua *Edda*, o *Gylfaginning*, Sturluson os usa como citações diretas ou indiretas, como falas dos deuses, de gigantes etc. para consubstanciar seus argumentos literários. O primeiro poema da *Edda Poética*, o *Völuspá*, serve-lhe de pano de fundo para a criação do mundo e de seus habitantes, assim como também para o plano escatológico. Entretanto, algumas porções do texto citado por Sturluson diferem do texto da *Edda Poética* significativamente, de modo que se levantou o debate, ainda inconcluso, para saber se Sturluson conhecia esses poemas apenas oralmente ou se teria se utilizado de outras compilações escritas precursoras do manuscrito adquirido por Brynjólfur Sveinsson ou ainda tomado mão de outras coleções de poemas (ROSS, M., 1995). Esses poemas também influenciaram Saxo Grammaticus em sua *Gesta Danorum*, obra escrita em latim, que trata da história da Dinamarca desde os tempos míticos até o tempo do autor, 1200 e.c.

213 Hollander atribui ao famoso escritor Jakob Grimm a interpretação poética do título da obra. Segundo ele, Grimm compreendia o título como uma mãe ancestral sentada em um círculo com seus filhos, intuindo-os na tradição e no conhecimento do passado (HOLLANDER, 2015).

214 O verbo latino *ēdō*, *īs*, *ēre*, *dīdī*, *dītum*, em sua acepção primeira tem o sentido de *fazer sair*, a partir do qual surgem as acepções de *nascer*, de *matar* e de *morrer* (fazer sair o *anima*), de *mostrar*, *expor*, *divulgar*, *publicar*, *produzir*, *compor*.

de *Edda*, de Sæmundr, o adjetivo *éd dico*, derivado do título das *Eddas*, passou a ser aplicado para os poemas pertencentes a essas duas grandes obras de literatura nórdica para designar esse tipo de poesia mais antiga e para fazer contraste com a produção mais nova e mais elaborada, em termos de metros e estilo, a *skáldica*.

Metricamente, os versos éddicos se diferem dos skáldicos, possuindo cada um uma métrica própria. Os metros éddicos são o *fornyrðislag*, o *ljóðaháttr* e o *málaháttr* com suas variações e derivações. O *fornyrðislag* ou métrica antiga é dividido em estrofes de quatro versos em que cada verso era dividido por uma cesura mediana, deixando cada hemistíquio com duas sílabas tônicas e duas ou três átonas. Russom (1998) considera que esse metro nórdico antigo, o *fornyrðislag*, seria um equivalente do metro anglo-saxão que *Beowulf* foi composto e Gordon (1981) o vê como quase que o mesmo metro, por isso, estaríamos diante de um metro que descende de uma tradição germânica comum²¹⁵. Este seria o esquema básico do metro *fornyrðislag*, considerando seus hemistíquios:

X X X X | X X X X ||

O *ljóðaháttr*, métrica da canção, difere-se do anterior, nos versos pares que eram mais curtos e não possuíam cesura. Nesses versos, há três sílabas tônicas das quais duas estavam aliteradas. O último, *málaháttr*, métrica da fala, diferem-se dos primeiros apenas nisso: cada hemistíquio tinha três ou quatro sílabas átonas. Este metro era o menos utilizado pelos poetas.

Já a poesia *skáldica* empregava o metro *dróttkvætt*, métrica da corte, e possuía regras mais rígidas que as dos *éd dicos*. A partir da antiga tradição, os poetas de corte criaram um novo tipo de poesia diferenciado em estilo e sendo mais melodioso e ornado que a poesia popular (GORDON, 1981). A poesia nesse metro *dróttkvætt* era composta por estrofes de oito versos, subdividida em duas partes de quatro versos cada. Cada verso deveria ter seis sílabas das quais três deveriam ser tônicas e as duas últimas terminar em uma cadência de sílaba tônica seguida de uma átona. Todos os metros nórdicos quer *éd dicos* quer *skáldicos* possuem diversas variações de modo que o número de sílabas pode sempre variar.

Estilisticamente, os recursos empregados na poesia *éd dica* e *skáldica* são indistinguíveis; ambas usam a aliteração, *kenningar* e *heiti*, oferecendo uma característica peculiar e ornamental aos versos, porém diferenciam-se quantitativamente, uma vez que a poesia *skáldica* faz mais usos de *kenningar* e *heiti* que a *éd dica*.

²¹⁵ Russom considera que o *fornyrðislag* está intimamente relacionado aos metros aliterativos do antigo inglês, do antigo saxão e do antigo alto alemão (RUSSOM, 2017).

A aliteração, repetição de sons principalmente consonânticos, também é encontrada na poesia latina, mas é carente na poesia grega. Na poesia nórdica antiga, o uso da aliteração era aplicado sobre as sílabas tônicas das palavras, que se encontram sempre no radical do vocábulo, propendendo à primeira sílaba. Os *kenningar* (nom. pl.) assemelham-se aos epítetos, porém vão mais além, figuram-se também como metáforas poéticas em forma de expressões condensadas. São utilizados em referência a personagens, lugares etc. Servem muitas das vezes como substitutos de um nome; assim temos, por exemplo, o epíteto – ou o *kenning* (nom. sing.) – “matador de gigantes” com referência a Þórr e o epíteto “pai do lobo”, a Loki. Por fim, os *heiti* são a utilização de palavras raras ou arcaicas em lugar das mais comumente utilizadas. Destes recursos, a aliteração aplicada sobre a sílaba tônica das palavras é o mais primordial.

Uma das características inovadoras das línguas germânicas em geral, que as aparta do seu ancestral Indo-europeu e que é muito importante para a construção de sua poética, é a tendência de fixar o acentoônico na raiz ou na primeira sílaba da palavra como também a possibilidade de reduzir as sílabas finais (HARBERT, 2007, p. 6).

Enquanto os sistemas métricos indo-europeus mais antigos preservados, isto é, os sistemas greco e ariano²¹⁶, são caracterizados pela quantidade prosódica, ou seja, a fixação de um determinado número de sílabas longas e breves em determinadas posições dentro do verso para se criar o ritmo, o sistema métrico germânico se caracteriza pela acentuação e pela aliteração. Embora esta última característica possa ser observada nas poéticas das línguas indo-europeias em geral, como, por exemplo, nos textos védicos e nos *Gathas* iranianos, nos fragmentos armênios do período pré-cristão, no irlandês, nos versos satúrnios latinos, raramente em grego, seu emprego é ocasional e não um traço constitutivo dos versos dessa família linguística (WEST, 2007). Russom salienta que a poesia antiga do ocidente da Europa ainda era oral-formulaica e que ainda focava a preservação cultural, mas a inovação da mudança métrica de quantitativa para uma baseada na aliteração e na tonicidade da palavra deve ter se dado mais provavelmente por causa da regulamentação da acentuação tonal em lugares relativamente fixos nas palavras²¹⁷ (RUSSOM, 2017).

De fato, a aliteração desenvolveu-se com maior firmeza dentro da versificação no ramo germânico, onde se tornou obrigatória e governada por regras definidas (WEST, 2007, p. 58). Haveria um verso germânico padrão de quatro acentos divididos em duas partes

216 o sistema métrico do latim clássico segue o mesmo modelo, contudo, tomado por empréstimo do grego. Nos versos remanescentes do latim arcaico, pesquisadores já observam uma influência da tonicidade sobre a quantidade (cf. WEST, 2007).

217 Para Russom (2017), essas inovações compreendem o ramo germânico e atingem também o céltico e o itálico, encontrando, principalmente, resquícios nos versos do antigo irlandês e nos versos *satúrnios* latinos.

ligadas obrigatoriamente por aliteração. West observa que nas línguas germânicas, a primeira metade do verso tende a ser mais longa que a segunda e possui um número de sílabas variado (WEST, 2007, p. 54). Há, por isso, muita similaridade entre os versos do nórdico, do antigo inglês, do antigo saxão e do antigo alto alemão que remontam a uma antiga tradição poética do ramo Germânico.

O poema anglo-saxão, inglês antigo, *Beowulf* foi composto em uma antiga forma de verso que também fora herdado pelos escandinavos e pelos poetas germânicos ocidentais (RUSSOM, 1998). Russom, em seu trabalho, propôs quatro princípios fundamentais para explicar os versos desse poema e, segundo ele, esses princípios podem ser aplicados à tradição cognatas germânicas.

P1 *Padrões de pé* correspondem a padrões nativos de palavras. Os padrões de pé mais facilmente percebidos correspondem ao mais comum padrão de palavra.

P2 O *hemistíquio* consiste em dois pés prontamente identificáveis. Padrões de pé correspondentes a padrões incomuns de palavras contribuem para a complexidade do verso no qual aparecem.

P3 Indicação de *aliteração* corresponde a indicação de acentuação na palavra composta germânica e serve para ligar os menores constituintes métricos aos maiores.

P4 O *verso* consiste de dois hemistíquios adjacentes ligados por aliteração. O primeiro desse é o *hemistíquio A*; o segundo, *hemistíquio B*²¹⁸²¹⁹ (RUSSOM, 1998, p. 2, tradução nossa, rifo do próprio autor).

Quanto à performance poética, Russom diz que “pouco se sabe sobre a execução da poesia aliterativa. Sabemos que os poetas germânicos às vezes faziam-se acompanhar por uma espécie de lira, embora evidentemente não na tradição nórdica”.²²⁰ (RUSSOM, 1998, p. 11, tradução nossa).

3.3 Definição do gênero hínico: um olhar sobre a nomenclatura na Grécia e um equivalente indiano

Todos esses povos produziram, nesses versos, vários gêneros literários, dentro dos

218 O que Russom chama *linha*, denominamos *verso*. Assim, *verse* é o *hemistíquio* e os termos *a-verse* e *b-verse* são para nós o primeiro e o segundo hemistíquio.

219 P1 *Foot patterns* correspond to native word patterns. The foot patterns most easily perceived correspond to the most common word patterns. P2 The *verse* consists of two readily identifiable feet. Foot patterns corresponding to unusual word patterns add to the complexity of verses in which they appear. P3 Assignment of *alliteration* corresponds to assignment of stress in Germanic compounds and serves to bind smaller metrical constituents into larger constituents. The integrity of the larger constituent is marked by alliteration on its first subconstituent. P4 The *line* consists of two adjacent verses bound by alliteration. The first of these is the *a-verse*; the second is the *b-verse*.

220 Little is known about the performance of alliterative poetry. We do know that Germanic poets sometimes accompanied themselves on a kind of lyre, though evidently not in Norse tradition.

quais nos interessa um específico: o *hino*. Assim, nesse momento, perguntamo-nos: O que é hino? De imediato, como resposta a essa pergunta, pode vir em nossas mentes uma série de exemplos daquilo que sabemos que são hinos, como o *Hino Nacional Brasileiro*, um hino de algum time de futebol, um hino sacro etc. Estes são alguns dos exemplos modernos daquilo que entendemos por hinos. Entretanto, faz-se necessário conceitualizá-lo para poder aplicá-lo com maior propriedade em nosso trabalho. Essa tarefa não é de modo algum fácil, pois há inúmeras definições que ora se complementam e ora se excluem.

Esta dificuldade conceitual de hino nasce a partir do mundo grego antigo, no qual as definições dadas a esse gênero não foram conclusivas. Na verdade, o hino transita entre o que tradicionalmente os estudiosos denominam de *gênero* (gr. γένος) e de *espécie* (gr. εἶδος). Há, portanto, aqueles que preferem conceder-lhe o *status* de gênero e outros, de espécies, que são subgêneros.

3.3.1 O Vocábulo grego Hino

O vocábulo grego ὕμνος (*hymnos*), *hino*, é um substantivo que, etimologicamente, segundo Cabral (2010, p. 34), “está relacionado a *hymén*, hímen, ‘membrana’ e a *hyphaínein*, ‘fiar, tecer’; a partir desta leitura, *hýmnos* seria a ação de unir uma coisa com outra, uma ideia com outra, um fio com outro, para formar uma trama”. Há, contudo, outras hipóteses sobre a etimologia do vocábulo, como a do relacionamento com o védico *सुम्न* (*sumná-*), *benevolência*, *homenagem*, *prece*. Entretanto, esta definição etimológica que deriva ὕμνος (*hymnos*) de ὑμήν (*hymēn*), no parecer de Càssola (2010) seria a mais confiável²²¹.

O hino, diferentemente do modo que o conhecemos hoje, não estaria, em sua origem, necessariamente, atrelado à música. Na *Odisseia* (VIII, 429), por exemplo, um dos testemunhos mais antigos que apresentam o uso do vocábulo, este termo recebe a determinação por meio do substantivo *ἀοιδῆς* (*aoidēs*) que se encontra no caso genitivo restritivo. Juntos traduzidos, nos dão a expressão *hino de canto*, sugerindo-nos que, isoladamente, o hino ofereceria outras possibilidades além do canto. Contudo, era

inevitável que tanto o substantivo quanto o verbo fossem sentidos rapidamente como sinônimos de “canto” e de “cantar”, seja de modo geral, seja em uma vasta gama de significados específicos, frequentemente esclarecidos apenas pelo contexto: canção

221 Chantraine diz que a etimologia do vocábulo é obscura, contudo poderia ser oriunda tanto de ὑμήν (*hymēn*), *membrana*, *película* como também de ὑμήν (*hymēn*), variante ὑμέν (*hymen*), Hímen, o deus do casamento. Com relação ao primeiro ὑμήν, apesar de todas as dificuldades apresentadas por Chantraine, o termo, segundo ele, parece possuir alguma relação com *स्यूमन्* (*syūman*) (CHANTRAINE, 1999).

cultural (por exemplo em Heródoto, IV 35); prece (Platão, *Leis* III 700b); canto convival sacro (Xenófanes, fr. 1,13-6 Diels-Kranz) e profano (Anacreonte, fr. 11b, 5 Page; Eurípedes, *Medeia* 192-4); poesia erótica (Teógnis, v. 993) e bucólica (Teócrito, 1, 61; *Epigramma* 2); lamentação (Aristófanes, *Aves* 210)²²² (CÀSSOLA, 2010, p. x, tradução nossa).

Ainda, segundo Cabral (2010, p. 35), “aos poucos, o sentido original de *hýmnos* foi se perdendo e o que restou como verdadeiro significado foi o objetivo do poema: uma celebração, um canto de louvor [...]”. Harvey (1955) observa, tal como Càssola, que o vocábulo *hino* possuía um sentido mais geral na Antiguidade que fazia dele um termo genérico tanto para composições sacras como profanas, isto é, servia para criações religiosas como também para as comuns e não religiosas²²³. Platão parece ser um dos primeiros a utilizar o termo em um sentido estrito mais religioso em oposição ao profano, comum, secular, posição que não seria universalmente aceita, embora predominante em períodos posteriores (HARVEY, 1955), pois suas considerações darão às gerações posteriores a ele subsídios para fundamentar uma teoria do hino, principalmente, no sec. I da era comum.

Uma das primeiras distinções feitas pelo filósofo se encontra na *República* 10.607a, quando Sócrates diz a Glauco que esse deve “[...] saber que, da arte poética, somente hinos aos deuses e encômios aos bons devem ser admitidos na cidade [...]”²²⁴.

Platão nesse trecho nos dá a entender que, em relação à exaltação – pois o plano da *República* visa à virtude –, certas produções literárias podem ser aplicadas tanto aos deuses como ao homem e que elas possuem denominações diferentes segundo o endereçamento. Se a exaltação é endereçada aos deuses chama-se *hino*, se aos homens, *encômio*.

Harvey observa que nos tempos de Platão a palavra *encômio* (ἐγκώμιον) possuía pelo menos dois usos, um literário e um retórico. No sentido literário, o termo apontava para um tipo específico de composição que fazia oposição a outros, como, a *trenos* e a *ditirambos*, por exemplo. Por outro lado, o *encômio* foi também confundido com o que se chama *epinício* (ἐπινίκιον), uma canção entoada após a vitória do atleta em seu louvor. Esta compreensão de

222 inevitabile peraltro che tanto il sostantivo quanto il verbo fossero sentiti ben presto come sinonimi de « canto » e de « cantare », sia in generale, sia in una vasta gamma di significati specifici, spesso chiariti solo dal contesto: canto culturale (per esempio in Erodoto, IV 35); preghiera (Platone, *Leg.* III 700 b); canto conviviale sacro (Senofane, fr. 1,13-6 Diels-Kranz), e profano (Anacreonte, fr. 11 b, 5 Page; Euripide, *Medea* 192-4); poesia erotica (Teognide, v. 993) e bucolica (Teocrito, 1, 61; *Epigramma* 2); lamentazione (Aristofane, *Aves* 210).

223 Harvey (1955) observa que H. Fäber, na obra *Die Lyrick in der Kunsttheorie der Antike*, coletou passagens que ilustram hino como termo genérico que poderia ser delimitado por expressões como ὕμνος προσοδίου, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος etc. Nessa compreensão poderíamos arguir que hino configurava-se provavelmente como um gênero na Antiguidade. Harvey observa ainda que Menandro Retor valia-se dessa interpretação (HARVEY, 1955).

224 [...] εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν [...].

encômio como um epinício estaria presente não só em Platão mas também em Aristófanes e possivelmente em Píndaro (HARVEY, 1955). Como um termo em sentido retórico, *encômio* denotava um louvor, um elogio extensivo em prosa ou em verso de modo que “[...] nada impedia que um poema que contivesse um elogio fosse chamado de encômio do ponto de vista retórico, mesmo quando, do ponto de vista literário, era positivamente enganoso fazê-lo, ou seja, quando não havia vitória em questão [...]”²²⁵(HARVEY, 1955, p. 163).

Argumentamos, nesse ponto, que o vocábulo *hino* padece do mesmo problema sofrido pelo vocábulo *encômio* apresentado por Harvey: há, igualmente, um uso literário e um retórico. Menandro, o Retor, escritor muito posterior a Platão, utiliza-se, segundo Harvey, do vocábulo de maneira retórica, tanto para as composições em prosa quanto em verso, e vê esse endereçamento aos deuses do qual Platão falava como um exercício retórico para a formação do orador (HARVEY, 1955).

Menandro, no Livro I, do Tratado I de *Divisão dos Epidíticos*, considera que os hinos fazem parte da terceira parte da arte retórica que trata dos *discursos epidíticos*²²⁶, os quais podem ser encomiásticos e reprobatórios. Menandro, a partir disso, topicaliza os discursos epidíticos em duas partes o *ψόγος* (*psogos*), o *vitupério*, que segundo ele é indivisível, e o *ἔπαινος* (*epainos*), a *exaltação*, que, por sua vez, pode ser em honra aos deuses e em honra aos mortais. Menandro diz que, quando o *ἔπαινος* é direcionado aos deuses, dá-se o nome de *hino*, que é tradicionalmente classificado de acordo com o deus endereçado. Dessa forma, quando endereçado a Apolo, denomina-se *peã*; quando a Dionísio, *ditirambo*; quando a Afrodite, *erótico*. Entretanto, nesse ponto, Menandro diz-nos que, para os demais deuses, utiliza-se a própria denominação genérica de *hino*, a qual só pode ser especificada pelo endereçamento, como o *hino a Zeus*, por exemplo.

Contudo, a classificação adotada por Menandro, por ser retórica, aparta-se dessa proposta de classificação pelo endereçamento e volta-se para uma classificação segundo a estruturação discursiva. Assim, o retor apresenta os *hinos invocatórios* (*ὕμνοι κλητικοί*), os *de despedida* (*ὕμνοι ἀποπεμτικοί*), os *naturalistas* (*ὕμνοι φυσικοί*), os *míticos* (*ὕμνοι μυθικοί*), os *genealógicos* (*ὕμνοι γενεαλογικοί*), os *ficícios* (*ὕμνοι πεπλασμενοί*), os *precatórios* (*ὕμνοι εὐκτικοί*), os *deprecatórios* (*ὕμνοι ἀευκτικοί*), e os *mistos* (*ὕμνοι μικτοί*), que são uma mescla de dois, de três ou de de todos anteriores.

Grosso modo, aludindo às próprias explicações de Menandro, podemos dizer que, *os*

225 [...] there was nothing to prevent a poem which contained a eulogy from being called an encomium from the rhetorical point of view, even when from the literary point of view it was positively misleading to do so, that is, when no victory was in question [...].

226 A divisão da retórica antiga em três partes como Menandro sugere já se encontrava na *Retórica*, de Aristóteles. Essas partes são os discursos jurídicos, os discursos políticos e os discursos epidíticos.

hinos invocatórios são aqueles que chamam a presença do deus para que se manifeste a quem o invoca; os *hinos de despedida* são os pronunciados na ocasião da partida do deus²²⁷; os *hinos naturalistas* são os que explicam a natureza do deus por meio de sua relação com o que lhe é atribuído, assim, por exemplo, a se pronunciar um hino a Apolo, dizendo que ele é o sol, descreve-se e discorre-se sobre a própria natureza do sol; os *hinos míticos* são os que evocam mitos no que se refere a alguma história protagonizada ou mesmo sofrida pelos deuses; os *hinos genealógicos* são os que se inspiraram nas teogonias poéticas e teriam por objetivo fixar-se no nascimento de alguma divindade e não apenas pelo uso de genealogias; os *hinos fictícios* são os que inventam alguma divindade e coisas relacionadas a ela²²⁸; os *hinos precatórios* são uma simples súplica sem que nenhuma outra parte das quais já foram citadas apareça; e, os *hinos deprecatórios* procuram afastar o mal por meio de rogos²²⁹.

Menandro assevera que esses dois últimos são bastante curtos e, na maioria das vezes, aparecem combinados com quase todos os anteriores “pois todos os que celebram por cânticos os deuses com preces encerram suas palavras”²³⁰ (*Divisão dos Epidíticos*, 342, 24-26, tradução nossa).

Harvey, refletindo sobre a natureza dos ὕμνοι κλητικοί (*hýmnoi klētikoi*) e dos ὕμνοι ἀποπεμπτικοί (*hýmnoi apopemptikoi*) proposta Menandro, acentua que esses seriam mais propensos a conter, de fato, preces direcionadas aos deuses. Os primeiros, ὕμνοι κλητικοί, hinos invocativos, teriam sua aplicação em templos, lugares sagrados, rios etc., nos quais o deus seria lembrado em determinado momento por seus feitos benéficos e sempre terminavam com uma prece; por outro lado, os ὕμνοι ἀποπεμπτικοί, os hinos de despedida, possuíam caráter menos urgente e mais propiciatório, com tendência a enfatizar o lugar que o deus estava deixando, mas terminariam igualmente com uma prece, só que essa seria pelo retorno do deus (HARVEY, 1955). É possível que Platão esteja se referindo aos ὕμνοι κλητικοί e aos ἀποπεμπτικοί quando diz em *Leis* que hino é *prece aos deuses*. E, como dissemos outrora, foi a partir dessa definição contida nos escritos platônicos, sobretudo, que se desenvolveu então a definição específica para uma forma literária já existente.

227 Segundo Menandro, esses hinos tem como ponto inicial o lugar sagrado do deus, sua região, suas cidades e povos que, na ocasião, estão sendo deixados, podendo mesmo chegar a região ou cidade para qual o deus se dirige. Faz-se ainda uma prece por seu regresso ou para que ele, em breve, visite o lugar deixado.

228 Menandro salienta que também pode ser aplicado a divindades mais desconhecidas ou a *daimones*, mas dificilmente aos grandes deuses. O que se percebe é o caráter inventivo da construção que se aparta dos cânones mitológicos tradicionais; isso nos faz lembrar um mito aludido por Mircea Eliade sobre a morte e renascimento de Zeus na Trácia.

229 Menandro traz explicações detalhadas, nas quais são possíveis distinguir, por exemplo, os *hinos míticos* dos *genealógicos*. Contudo, reforçamos, como o próprio Menandro já salientou, que há hinos que misturam dois, três ou todos os elementos, de modo que, dificilmente encontramos algum puro.

230 ἅπαντες γὰρ ἀνυμνοῦντες τοὺς θεοὺς εἰς εὐχὰς ἐγκλείουσι τοὺς λόγους.

De modo geral, Furley e Bremer (2001) observam também que o vocábulo *hino* é um termo genérico que mantém relação com várias subcategorias de canções sagradas nomeadas na Antiguidade. Platão, segundo eles, teria sido, de fato, o primeiro a estabelecer pontos de distinção entre o *hino* propriamente dito e outros cantos como *peãs*, *ditirambos* e *nomos*. Anteriormente, o termo *hino*, como já dissemos, serviria para todas as espécies de canto.

Em *Leis* (III, 700a-b), Platão, por meio do personagem ateniense, diz o seguinte:

Com efeito, naquela época, entre nós, a música estava dividida tanto segundo a espécie como segundo algumas formas próprias, e as **preces aos deuses** eram uma **espécie de canto**, denominada **hinos**.²³¹ (tradução e grifo nosso).

Observamos nesse pequeno trecho que, inicialmente, Platão coloca os hinos como *espécies de canto* (εἶδη ᾠδῆς). *Canto*, para Platão, seria então o gênero (γένος) do qual o *hino* se configuraria como um subgênero. O filósofo logo faz então a oposição entre esta εἶδη ᾠδῆς (*eidē ōdēs*) e outras:

Em oposição a esta, havia uma outra espécie de canto – alguém os chamaria mais precisamente de **trenos** – e **peãs**, outra; e uma outra, criação de Dionísio presumo, nomeada **ditirambo**. Chamavam, em verdade, de **nomos**, assim a um outro canto; porém acrescentavam-lhe a palavra ‘**citaródicos**’²³² (tradução e grifo nossos).

Podemos, agora, a partir do que foi exposto por Platão, formular um quadro destacando as espécies de canto referidas por ele.

Εἶδη ᾠδῆς (Espécie de canto)
• ὕμνοι (hinos); • θρήνοι (trenos); • παίωνες (peãs); • διθύραμβος (ditirambo); • νόμοι κιθαρωδικοί (nomos citaródicos).

Quadro 2 – Espécies de canto com base em *Leis*, de Platão (Elaborado por nós).

Ao colocar os hinos como uma espécie de canto, Platão nos dá a entender que o hino seria uma das derivações da lírica, isto é, uma composição poética feita para o

231 διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε [β] αὐτῆς ἅττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο·

232 καὶ τοῦτω δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος – θρήνους δέ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν – καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ᾧ δὲ ὥς τινα ἐτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς.

acompanhamento musical. Contudo, o mais importante a se notar é que essa composição, em época anterior ao filósofo, segundo ele, era prece aos deuses.

Desta forma, Platão nos dá os destinatários dos hinos, os deuses. Como dissemos outrora neste capítulo, muitas das definições de hino que surgirão após ele estarão de certa forma atreladas a estes entes como objeto do gênero hínico. Segundo Werner (2012, p. 144),

dentre aqueles que associam o termo ὕμνος a alguma espécie de composição endereçada a um deus ou outra forma de divindade, destacam-se sobretudo os testemunhos encontrados nas obras de retores, gramáticos e lexicográficos, datadas dos primeiros séculos da era cristã ou mesmo de séculos mais recentes.

É dessa maneira, como um tipo de canto endereçado aos deuses, que Furley e Bremer, definem hino, procurando distingui-lo de outras formas de canto:

E quando desejamos distinguir o hino de outras formas de canto, até mesmo o canto coral, temos apenas que considerar a pessoa ou entidade a quem a composição é endereçada: o hino difere do discurso comum ou do canto em desviar-se da sociedade humana para endereçar-se a um deus ou companhia de deuses diretamente (endereçamento em segunda pessoa: 'Du-Stil') ou indiretamente (endereçamento em terceira pessoa: 'Er-Stil') ou mesmo vicariamente (anúnciação na primeira pessoa)²³³ (FURLEY e BREMER, 2001, p.2, tradução nossa).

Como podemos ver que, desde os tempos mais antigos, delimitar os parâmetros dos gêneros nunca foi uma tarefa fácil.

Retomando Platão, após ter colocado as diferentes espécies de canto que foram fixadas antes dele, o filósofo nos fala sobre o respeito às formas fixadas, de modo que se deve reconhecer a autoridade dessas, e de como outrora não se poderia empregar uma espécie por outra e ainda sobre a necessidade de se punir o transgressor que o assim fizesse. Segundo o ateniense, haveria irreverência tamanha – que começara antes, mas culminara em seu tempo – durante a execução desses cantos, como gritos e aplausos oriundos da multidão, que tornava impossível fazer distinção entre a melodia e o barulho, e que tais atitudes deveriam ser silenciadas por meio da vara pedagógica. Contudo, essa irreverência teria se ampliado a ponto de atingir as formas de composição artística. Eis, segundo Platão, outro fator decorrente do tempo: os gêneros e subgêneros começam a se misturar por causa da degenerescência dos poetas mais novos, os quais, apesar de sua natureza poética, tornaram-se

233 And when we wish to distinguish the hymn from other forms of song, even choral song, we only have to consider the person or entity to whom the composition is addressed: the hymn differs from normal speech or song in turning from human society to address a god or company of gods either directly (second-person address: 'Du-Stil') or indirectly (third-person address: 'Er-Stil') or even vicariously (first-person annunciation).

imprudentes com respeito à regra da Musa e ao costume, sendo tomados pelo êxtase e estando possuídos mais do que o necessário pelo prazer, mesclando trenos a hinos, peãs a ditirambos e representando as aulodias pelas citarodias, e unindo todas [espécies] a todas [as outras], depreciando involuntariamente as artes devido à irreflexão, como se a arte não possuísse qualquer rigor, pelo prazer do que se alegra – quer seja esse alguém melhor quer pior – pudesse ser julgada mais retamente ²³⁴ (*Leis* III, 700d – 700e, tradução nossa).

Essa mistura relatada por Platão nos leva a suscitar outros problemas: existiria, de fato, um gênero hínico, verdadeiramente puro? Que elementos constitutivos seriam necessários para que se defina a estrutura do hino? O que se distinguiria o hino da oração, da prece, uma vez que, para Platão, hino seria prece aos deuses?

Furley e Bremer reconhecem a dificuldade terminológica quando afirmam que não há como distinguir um hino de um poema secular, pois não existem metros, nem notações poéticas, nem técnica composicionais que sejam de exclusividade de um ou do outro (FURLEY e BREMER, 2001). Nem mesmo a matéria religiosa pode ser critério satisfatoriamente distintivo, pois não estão claros os limites do sagrado na poesia grega, uma vez que as poesias cúlticas, como as de entretenimento, possuíam os mesmos elementos religiosos como endereçamento aos deuses, petições, narrativas míticas que poderiam conter tanto a origem como os atos heroicos dos deuses e dos homens. Talvez, pense-se na performance do hino, porém, não há como dizer, por exemplo, que um poeta, na mesma época do florescimento da era filosófica, ou pouco posterior a essa, em um concurso festival grego, ao invocar determinado deus em seu hino, não possua a mesma motivação religiosa que um sacerdote o executaria no momento das libações.

Furley e Bremer ainda observam a questão com relação similar àquilo que Bakhtin denomina gêneros discursivos primários e secundários. Eles afirmam que

[...] mesmo se não pudermos traçar uma distinção absoluta entre hinos e outras formas líricas em termos de conteúdo religioso, existe uma diferença pragmática de ênfase e propósito entre o hino de culto e a peça literária, por mais religioso que seja o tema. O hino de culto é uma forma de adoração dirigida a ganhar a benevolência de um deus e assegurar sua assistência ou favor. A literatura está preocupada com o entretenimento e o esclarecimento da audiência abordada: pode tratar dos deuses, mas não os aborda diretamente²³⁵ (FURLEY e BREMER, 2001, p. 2, tradução nossa).

234 [...] ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ αὐλωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες [700ε] μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας καταψευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ' ἡντινοῦν μουσική, ἡδονῇ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χειρῶν ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα.

Ora, Furley e Bremer estão tratando aqui da incorporação do hino por outros gêneros como tais como tragédia e comédia, por exemplo. Se tomarmos o hino em relação à sua incorporação na tragédia ou na comédia, estamos diante de uma relação similar entre a discutida por Bakhtin sobre gêneros do discurso primários e secundários.

Bakhtin distingue entre gêneros do discurso primários e gêneros do discurso secundários. Os primeiros nascem nas condições de comunicação discursiva imediata. Formam-se a partir da necessidade imediata e cotidiana de comunicação nas variadas esferas sociais, como uma conversa do dia a dia, uma ordem de um superior a um subordinado, uma solicitação feita por alguém necessitado, uma carta etc.. Por sua vez, os gêneros discursivos secundários emergem dentro de um contexto cultural complexo, mais ou menos desenvolvido e organizado como nos círculos artísticos, políticos, científicos, religiosos etc. incorporando em sua elaboração os gêneros discursivos primários que são vergados ao plano do conteúdo de quem os incorporou (BAKHTIN, 2010). Ao serem incorporados aos gêneros secundários, os primários são transformados, perdendo o vínculo imediato com a realidade concreta, em outras palavras, dentro dos gêneros secundários, os gêneros primários rompem com a realidade concreta de sua execução e passam a simulá-la dentro da intenção do gênero secundário que a incorporou, tornando-se parte de um todo maior. É o que acontece com o hino dentro de uma peça teatral. Mesmo dirigindo-se a um deus e possuindo a mesma estrutura utilizada na cerimônia ritualística, tal hino na verdade, está comprometido com o todo da obra que o inseriu, sua execução é puramente ficcional e emulativa²³⁶. Por isso, quanto à performance, um hino em situação cültica estaria mais próximo ao treno ou até mesmo a uma peça teatral por causa da realidade concreta de sua execução do que estaria de um outro hino que fosse componente de uma peça teatral, embora esse hinos possuíssem a mesma estrutura composicional. Para nós, considerar a primariedade ou a secundariedade do gênero do discurso não seria um critério plausível de distinção.

235 [...] even if we cannot draw an absolute distinction between hymns and other lyric forms in terms of religious content, there is a pragmatic difference of emphasis and purpose between the cult hymn and the literary piece, however religious in theme. The cult hymn is a form of worship directed towards winning a god's goodwill and securing his or her assistance or favour. Literature is concerned with the entertainment and enlightenment of the audience addressed: it may treat of the gods but it does not address them directly.

236 Observamos que não só o hino – se o considerarmos como um gênero primário – mas qualquer outro gênero pode ser empregado no contexto dramático ou em outros gêneros discursivos secundários, como em obras épicas. A prece e o voto, por exemplo, são gêneros primários incorporadas continuamente na obra homérica. Na *Ilíada*, versos 37-42, encontramos o emprego de um desses gêneros. Após ser expulso do acampamento grego por Agamennom, o sacerdote de Apolo, Crises, caminhou em silêncio ao longo da praia e após ter se afastado bastante do acampamento dirigiu uma prece ao deus a quem era devoto. O texto homérico então emula a prece considerando seus pormenores. Essa prece, especificamente, é importantíssima para o desenvolvimento dessa narrativa homérica por causa dos efeitos da resposta positiva do deus a ela. É preciso ter em mente que a produção literária desenvolvida, amplamente, toma mão dos gêneros primários para tecer seus fios constitutivos.

Mesmo assim, não está clara aqui a compreensão do que seria exatamente um hino cúltico. Obviamente, os *Hinos Homéricos* não são hinos cúlticos, em uma acepção estrita do termo, nem são entoados nas mesmas ocasiões que os *Hinos Órficos*²³⁷. Mas não se descarta a possibilidade, devida à religiosidade grega, de que nestes hinos os deuses configurem uma devoção religiosa popular e sejam invocados com sinceridade e não, à exemplo de *Os Lusíadas* de Camões, como meros artifícios literários. Nesse sentido, Furley e Bremer, quando procuram fazer a diferença entre um hino como peça autônoma e hino como composto dentro de outras formas literárias, como na dramaturgia, parecem levar em consideração, quanto à performance, a diferença entre a situação real e a emulação. Ao fazerem isso, Furley e Bremer se equivocam, pois esquecem que a natureza da performance emulativa tenta reproduzir a performance real em seus pormenores e que ao se levar em conta a performance como critério distintivo, deve-se considerar também que, além de real e emulativa, há esferas públicas e privadas, cúlticas e não cúlticas, corais, monódicas etc. Por esses motivos, não consideramos a performance como critério distintivo e classificatório de hino.

Compreendemos que o hino, como unidade autônoma, é um enunciado concreto – pois efetiva-se na realidade, na vida cotidiana por seu uso no contexto religioso – que demonstra um dos vários empregos da língua executado no campo das atividades humanas. Dessa forma, o hino reflete especificidades e finalidades do campo em que foi empregado, possuindo assim, um conteúdo temático, um estilo condizente com tal campo – os recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, empregados pelo poeta – e uma construção composicional própria, os quais estão intimamente interligados de modo a caracterizá-lo como um gênero do discurso.

Os gênero do discurso podem ser definidos, segundo Bakhtin, como tipos relativamente estáveis de enunciados elaborados pela utilização da língua nos campos das atividades humanas em que são requeridos, refletindo as condições e finalidades de tal e tal campo (BAKHTIN, 2010).

Embora relativamente estáveis – e por isso podem ser reconhecíveis –, os gêneros do discurso são dinâmicos e se atualizam constantemente pelo uso; estão em constante mudança adaptando-se às novas demandas que surgem das contingências históricas e sociais. Assim, essa “degenerescência dos poetas mais novos”, da qual Platão falava, não só comprova essa dinamicidade do gêneros do discurso aplicada aos gêneros vigentes na Grécia como também

²³⁷ Para Werner (2012, p.144), hinos cúlticos ou cultuais seriam uma espécie hínica “entoada somente em situação ritual, cantos que provavelmente seriam conhecidos apenas pelos participantes de determinado culto e cuja a autoria seria, na maioria dos casos, desconhecida ou atribuída a algum cantor mítico que teria recebido, de acordo com a própria hierarquia cultural helênica, as instruções para compô-los diretamente de uma divindade ou de seus sacerdotes”.

afirma a permanência de vários desses gêneros nos tempos do filósofo grego.

O hino, como um enunciado mais ou menos estável, possui uma certa estrutura. Os hinos gregos do tipo *klētikos*, *invocatório*, tendem a possuir três partes que estão interligadas, mas que são distinguíveis, as quais, separadamente, podem aparecer em outros gêneros discursivos.

A primeira parte é chamada pelos estudiosos de *inuocatio*. É nessa parte do hino que se estabelece o contato entre o performista e a divindade invocada, por meio do chamamento. O executante quer se fazer visível aos olhos da deidade, chamar sua atenção para ele próprio. Na *inuocatio*, os gregos se utilizam de vários artifícios para identificar, no meio do panteão, a deidade chamada. É comum, nesta parte, além do nome próprio do deus, o uso de epítetos e adjetivos referentes ao seu domínio. Assim, por exemplo, o adjetivo *virgem* está relacionado a pessoa da deusa Ártemis, o *arqueiro*, a Apolo ou a Eros etc.. Como há também uma relação íntima entre o deus e seus locais sagrados, tanto de nascimento como de proteção, esses podem ser aludidos no chamamento, como a ilha de Citera, lugar de nascimento da deusa Afrodite. Semelhantemente, a genealogia do deus pode ser aludida, assim, o termo *Cronida* é aplicado Zeus, por ser filho de Cronos; e a expressão *o filho de Leto*, a Apolo.

A segunda parte tem variado de nome em função da própria natureza do hino, por exemplo, Ausfeld em 1903 a chamou de *pars epica*, termo que é aplicado com propriedade em relação aos *Hinos Homéricos*, mas que não há razão de ser nos *Hinos Órficos*. Danielewicz, na década de 70 do mesmo século, preferiu o termo *pars media*, contudo há o problema de ser um termo muito generalista. Talvez o que melhor descreva esta parte seja o termo aplicado por Norden, *eulogia*, porque nessa parte medial – obviamente porque está entre a primeira e a última – o performista ou o eu lírico, por assim dizer, tece elogios e louvores quer por meio de variados adjetivos qualificativos específicos, quer por meio da narração dos feitos heroicos da deidade. Mas, não resolve o caso em que o devoto lembra o deus dos serviços que ofereceu a divindade. Sumariamente, nessa parte medial, é o lugar de onde nascem esses problemas terminológicos devido à riqueza do modo como pode ser composta, pois, os gregos podem enfatizar o poder do deus, contando seus feitos mitológicos, como nos *Hinos Homéricos*; ou continuar caracterizando-o por mais epítetos e adjetivos, e frases exaltativas como nos *Hinos Órficos*; ou lembrar o deus dos serviços que outrora lhe foi oferecido pelo devoto ou pelo oficiante; ou ainda que os mesmos foram ajudados pelo deus em outra ocasião.

Considerar essa parte como *pars epica* ou *eulogia* nos é problemático por vários motivos. Como já argumentado, nem sempre se manifesta um fato heroico divino narrado ou louvores a uma divindade, mas uma cobrança pelo que já foi feito a ela. Dos termos

empregados, sobra-nos o *pars media*. Porém, quando aplicado às composições indianas, torna-se mais problemático que os outros anteriores, porque as composições indianas não se estruturam como as gregas que tendem a seguir rigorosamente essa sequência de partes. Assim, nas composições indianas, a parte em questão pode aparecer primeiro, no início do hino, antes da invocação como também após as outras, no final.

Diante disso, preferimos cunhar um termo específico que possa ser aplicado tanto às composições gregas como às indianas. Assim, utilizaremos o termo *pars captans*, pois entendemos que essa parte possui por finalidade prender a atenção da divindade invocada. *Captans*, é participio presente do verbo latino *captō*, -ās, -āre, -āvī, -ātum. Em sua acepção primeira, o verbo em questão demonstra mais a intencionalidade da ação do que a própria ação de *apanhar*, *tomar*, *agarrar*, *conter*, *prender*, que são próprias do verbo *capīō*, -is, -ēre, *cēpē*, *captum*. Assim, *captō* pode ser compreendido como *procurar ou tencionar tomar*, até sentidos mais amplos como *seduzir* e *cativar*.

Por fim, a última parte do hino é a própria prece, denominada *precatio*. Nela, um pedido é dirigido à deidade com o intuito de solicitar bens materiais, como também imateriais, ou para si, ou para o patrono ou para a comunidade. Logo, pede-se necessidades diárias como pão, abrigo, saúde, prosperidade etc; necessidades eventuais, bons ventos, chuvas moderadas, bom nascimento, etc.; e quantas mais necessidades apareçam. O uso do modo imperativo para interpelar o deus é bastante recorrente.

Essa estrutura hínica tripartida parece ser amplamente aplicada aos hinos *klēticoi*, que já segundo Menandro seriam muito mais abundantes que os *apopemptikoí*, endossando a definição platônica de que hinos são preces aos deuses. Na Grécia, as duas primeiras partes caminham e contribuem para o fortalecimento da terceira. O deus, ao ser chamado e engrandecido, deve se mostrar propício ao pedido de quem o engrandeceu, pois como já dissemos outrora nesse trabalho, o hino é uma oferta.

Diante da harmonia das partes que culminam na intenção revelada na terceira delas, esse tipo de hino é muitíssimo semelhante, em sua estrutura, à prece propriamente dita.

Se atentarmos para essa estrutura do hino e a prece feita por Crises a Apolo, a qual já nos referimos em outro momento, e que se encontra no primeiro canto da *Ilíada*, veremos que a estrutura é deveras semelhante:

Ouvi-me, ó do arco de prata, que a Crisa tens protegido
e a Cila mui sagrada; e a Tênedos com força reges.
Ó Esminteu, se alguma vez a ti sobre um templo aprazível pus um teto

ou se ao menos alguma vez a ti por completo gordas coxas queimei
de touros e de cabras, a mim realiza esse desejo:

Possam pagar os Dânaos minhas lágrimas com flechas pertencentes a ti²³⁸.

(*Iliada*, I, v. 37-42, tradução nossa)

Iuocatio: Ouvi-me, ó do arco de prata, que a Crisa tens protegido e a Cila mui sagrada;
e a Tênedos com força reges.

Pars captans: Ó Esminteu, se alguma vez a ti sobre um templo apazível pus um teto
ou se ao menos alguma vez a ti por completo gordas coxas queimei de
touros e de cabras, a mim realiza esse desejo:

Precatio: Possam pagar os Dânaos minhas lágrimas com flechas pertencentes a ti.

Perguntamo-nos se não seria um hino que Crises estaria dirigindo ao deus. De acordo com Furley e Bremer (2001), o hino poderia conter uma petição, oração, súplica ou ainda poderia ser uma. Entretanto, em um contexto mais solene, a prece possuiria um acabamento artístico marcado pelos próprios artifícios poéticos de composição, enquanto que mais emergencial, seria mais simples. Por exemplo, ainda na *Iliada*, a prece de Menelau a Zeus quando vai com a espada ao encontro de Páris para matá-lo:

Zeus rei, concede expiar o que primeiro a mim males causou,
o divino Alexandre, e sob minhas mão o submete,
para que qualquer um tenha horror, dentre os homens nascidos depois,
de ao que acolhe estrangeiro males fazer, ao que amizade a ele apresente²³⁹.

(*Iliada* III, 351-354, tradução nossa)

Como podemos ver, essa prece é mais curta do que a Crises e possui apenas duas partes, *inuocatio* e *precatio*. Isso nos faz pensar que a primeira e a última parte da prece sejam primárias e a *pars captans*, secundária, que teria se desenvolvido na constituição dos hinos *klētikoi*, se de fato, o hino, como prece aos deuses, seja uma forma estilizada, literária, que teve sua origem a partir da prece mais simples, posição que Furley e Bremer estão propensos a aceitar, assim como nós. Desse modo, o hino *klētikos*, já nos tempos de Platão, apareceria

238 κλυθί μεν ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας/ Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,/ Σμινθεῦ εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,/ ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα/ ταύρων ἢ δ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλωρ:/ τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.

239 Ζεῦ ἄνα δὸς τίσασθαι ὃ με πρότερος κάκ' ἔοργε/ δῖον Ἀλέξανδρον, καὶ ἐμῆς ὑπὸ χερσὶ δάμασσον,/ ὄφρα τις ἐρρίγησι καὶ ὀπιγόνων ἀνθρώπων/ ξεινοδόκον κακὰ ῥέξαι, ὃ κεν φιλόττητα παράσχη.

como uma prece desenvolvida e estilizada.

Agora perguntamo-nos, em que sentido podemos chamar os poemas do *Rig-Veda* de hinos? E será que a poética indiana desse corpus possui composição semelhante àquilo que foi denominado hino na Grécia? Essa estrutura tripartite pode ser reconhecida em algum? Observemos uma composição endereçada ao deus Indra.

IV, 19: Indra

1. Ó Indra, armado de raio, todos os deuses defensores
te elegem grande, glorificador dos dois mundos, único,
magnífico, pela morte do Monstro.
2. Os velhos deuses declinaram, és da terra o sumo rei, ó Indra,
portador da verdade, mataste a serpente que cercava as águas,
abriste os cursos que saciam as vacas.
3. Insaciável, deitada, não desperta, adormecida, dormindo,
ó Indra, contra os sete montes, lugar desarticulado,
espedaçaste a circundante serpente, com o raio.
4. Indra sacudiu a terra e o solo, agitou a água,
desatou o firmamento queimando com força,
extraiu o topo das [sic.] montes.
5. Mulheres pariram um filho, nuvens apartaram-se,
tu as alegraste, submeteste as águas fluentes,
libertaste os rios presos, ó Indra.
6. Para Vayā e Turvīti retiveste a grande onda, nutridora de vacas,
fluida; fizeste os raios fáceis de atravessar,
a água movente, ó Indra.
7. As virgens, fontes que correm fluentes, Indra fez brotar,
jovens sábias da lei; os desertos, campos secos encheu;
ordenhou as vacas estéreis, milagroso dom.
8. Por auroras e outonos louvado, morto o Monstro,
Indra soltou os rios fluentes, liberou os detidos cursos, para correrem pela terra.
9. O filho da virgem, a ser devorado por formigas, ó mestre dos cavalos baios,
tu o tiraste da cova; o cego viu a serpente tocando-a;
frágil ele caminha, movem-se as articulações.

10. O sábio rapsodo narra teus feitos antigos, as façanhas,
como tu começaste as obras, potências auto-elogiosas,
dádivas para os homens, ó rei.
11. Ora louvado, ó Indra, ora glorificado fazes fluir a libação,
ó mestre dos cavalos baios, nova súplica a ti,
sejamos condutores de bigas, sempre vencedores.

(tradução Fabricio Possebon)

Esse hino védico se estrutura semelhantemente à prece de Crises a Apolo e como se verá no próximo capítulo, aos hinos gregos. Nesse hino a *iuocatio* toma a primeira estrofe, a *pars captans* se constitui a partir da segunda e vai até a décima e a *precatio* se encontra na décima primeira e última estrofe. Na *pars captans* desse hino, observamos que os grandes feitos de Indra são narrados, assemelhando o hino ao da coletânea grega dos *Hinos Homéricos*. As três partes estão na mesma sequência, embora, diferentemente dos hinos gregos, nos indianos, essas partes são na maioria das vezes intercambiáveis nem sempre aparecendo nessa sequência. Some-se a isso que na coletânea do *Rig-Veda*, mais do que na gregas dos *Hinos Homéricos* e *Órficos*, aparecem composições em que uma das partes é suprimida, como por exemplo, o hino III. 49, também dedicado a Indra, que não possui *precatio*. De modo semelhante, o hino órfico 1, a Hecate e o homérico XXVII, a Ártemis também não possuem essa parte. Poderiam ser essas composições consideradas hinos sem que nelas houvesse prece aos deuses?

Outros hinos quer gregos quer indianos faltam a *pars captans*, de fato, se assemelhando a prece a Zeus feita por Menelau que mostramos há pouco.

XIII. A Deméter

A Deméter de bela cabeleira, augusta deusa, começo a cantar,
à própria e à filha, à belíssima Perséfone.
Salve, deusa, a esta cidade protege e também inicia o canto²⁴⁰.

(tradução nossa)

Embora seja um hino curto, que está mais para um proêmio, de fato, sua importância

²⁴⁰ Δημήτηρ' ἡύκομον, σεμνήν θεάν, ἄρχομ' αἰείδειν,/ αὐτήν καὶ κούρην, περικαλλέα Περσεφόνηαν./ χαῖρε, θεά, καὶ τήνδε σάου πόλιν, ἄρχε δ' αἰοιδῆς.

deve-se mais à forma de sua composição que se encontra mais estruturada no nível formular. Discorreremos melhor sobre ele no próximo capítulo. Porém, vemos que a *pars captans*, que teoricamente deveria começar no terceiro verso, está ausente, passando o hino diretamente da *inuocatio* para a *precatio*.

Um último exemplo que podemos citar se encontra no hino I. 99 a Agni, do *Rig-Veda*, o qual não sabemos dizer se a *inuocatio* e a *pars captans* estão tão interligadas que se torna impossível separá-las ou se, de fato, há uma ou outra:

Rig-Veda I. 99, Agni

Para Jātavedas premamos o soma; do inimigo ele queime os bens;
que ele, Agni, a todas dificuldades, como um rio através de um barco, conduza-nos.²⁴¹
(tradução nossa)

Tomando essa estrutura mais ou menos estável que compõe o hino grego, vemos que há, de fato, similaridades entres esse gênero do discurso na Grécia e na Índia, o qual, numa definição lata, podemos também denominar de hinos, mesmo que o termo não seja aplicado ou conhecido na Índia²⁴². Contudo, ressaltamos que nem todas as composições do *Rig-Veda* possuem tal estrutura, como, por exemplo, o hino X.129.

Parece-nos que esse gênero denominado hino se estende de forma similar por toda a cultura indo-europeia, em geral. Em relação a essa cultura, West (2007, p. 63) observa que

o hino ao deus ou aos deuses era tipicamente de natureza invocatória. O poeta o convidava ou a eles para participar da cerimônia, e a rezava por bênçãos. [...] Poderia conter um elemento narrativo, um recital das façanhas míticas da deidade ou de alguma em particular. Isto é algo encontrado na Rigveda, especialmente em hinos para Indra e para os Áśvins, e em forma mais extensa em todos os Hinos Homéricos mais longos²⁴³.

O hino destinado a uma deidade era, em geral, e primariamente, na sociedade indo-europeia, um gênero aberto ao público. Havia expectadores na ocasião de sua entoação,

241 *Jātavedase sunavāma somam arātīyato ni dahāti vedah | sa nah parṣad ati durgāṇi viśvā nāveva sindhuṃ duritāty agniḥ ||*

242 As composições que formam o *Rig-Veda* são denominadas सूक्त (*sūkta*), *boa recitação*, *recitação piedosa*. Há também o vocábulo सामन् (*sāman*) que significa *canção*, *cantiga* e pode ser aplicado indistintamente para composições cantadas sagrada ou profana (MONIER-WILLANS, 1976).

243 the hymn to the god or gods was typically of an invocatory nature. The poet invited him or them to come and participate in the ceremony, and prayed for blessings. [...] It could contain a narrative element, a recital of the deity's mythical exploits or of some particular exploit. This is something found in the Rigveda, especially in hymns to Indra and to the Áśvins, and in more extended form in all the longer Homeric Hymns.

recitação. Era um ato público solene que, na maioria dos casos, sem dúvida, envolvia um sacrifício ou outra oferta. O poeta²⁴⁴ não realizava um colóquio devocional privado com a deidade, mas procurava trazer a sua atenção em nome do rei ou do patrono e sua família ou até de uma comunidade mais ampla, sempre pedindo bênçãos em favor deles. Podemos ver isso nos *salii* romanos que recitavam suas *Carmina Saliaria* dançando ao redor de Roma, ou nos cultos védicos ou nas próprias competições nos festivais gregos.

Afirmamos assim que o hino é um enunciado concreto, porque faz parte da vida cotidiana, efetivando-se sobretudo no contexto religioso, de modo que reflete as especificidades desse campo. Dessa forma, o hino possui conteúdos temáticos peculiares e uma construção composicional característica que abarca desde a fonética, passando pela morfologia, pela sintaxe, pela semântica e até a própria estilística da língua.

Por não ser estanque, o hino se atualiza constantemente adaptando-se às novas realidades requeridas no tempo e no espaço. Entretanto, essas mudanças são por vezes sutis de modo que o hino, independentemente delas, pode ser reconhecido em sua estrutura como uma unidade autônoma. Isso explica porque determinados hinos não possuem sempre todas as mesmas partes, ou porque determinadas partes ora estão em seu início, ora no meio, ora no final.

Acreditamos que esse gênero denominado pelos gregos de *hino* é bastante antigo e que pode ter transmitido caracteres às culturas de matriz indo-europeia. Devido à relativa estabilidade, podemos perceber tais caracteres, apesar das inovações que sofrera nas culturas herdadas. Diante disso, passemos para o capítulo seguinte, no qual analisaremos os recursos estilísticos dentro dos hinos gregos e indianos do tipo *klêticos* que possuam as três partes, para elucidarmos esses caracteres.

244 Poeta aqui designa aquela compreensão genérica mais ampla que encontramos nas sociedades indo-europeias do termo: um indivíduo que por causa de sua relação estreita e íntima com a arte da composição do discurso, principalmente, tecendo-o em linguagem poética, é o jurista que recita as leis; o curandeiro que profere encantamentos; o historiador que traz a tona os tempos imemoriais etc. Como vimos no início do capítulo, não há um termo universal indo-europeu para designá-lo, mas é denominado segundo as funções que exerce.

4 ANÁLISE DOS HINOS

Neste último capítulo, iremos analisar alguns hinos gregos e indianos. Iniciaremos por aqueles, oferecendo uma pequena introdução ao deus a quem o hino é dirigido para, em seguida, descrever os recursos utilizados pelos poetas na tecitura do hino, aduzindo exemplos dentro da tradição. Em seguida, de modo semelhante, executaremos os mesmos procedimentos para com os hinos indianos.

Cada hino é apresentado, inicialmente, na própria grafia de sua tradição, a qual é seguida por uma transliteração e por uma tradução. Essa tradução tem o objetivo de auxiliar o leitor que possua o mínimo de conhecimento em alguma das línguas trabalhadas a se orientar na leitura do original, para que se tenha ideia do que se trata o hino e do que as palavras significam e para que possam ser encontradas mais facilmente no original. Trabalhamos com traduções próprias, salvo as que são indicadas previamente.

A tradução elaborada por nós não possui nem pretensões estéticas nem filosóficas, ou seja, não se preocupa em reproduzir a poética do texto com seus efeitos e figuras, nem está preocupada com qual seria o sentido máximo da sentença ou do vocábulo. Achamos que essas preocupações aqui seriam desnecessárias. Isso não quer dizer que nossa tradução foi feita de qualquer maneira, só que segue uma lógica que para nós é suficiente.

4.1 Hinos Gregos

4.1.1 Hino Homérico XXII: A Posidon

XXII. Εἰς Ποσειδῶνα

*Ἀμφὶ Ποσειδάωνα, θεὸν μέγαν, ἄρχοι ' αἰδεῖν,
γαίης κινητῆρα καὶ ἄτρυγέτοιο θαλάσσης,
πόντιον, ὅς θ' Ἑλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγὰς.
διχθὰ τοι, Ἐννοσίγαιε, θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο·
ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν.
χαῖρε, Ποσείδαον γαίηοχε, κυανοχαῖτα,
καὶ μάκαρ, εὐμενὲς ἦτορ ἔχων, πλώουσιν ἄρηγε.*

XXII. Eis Poseidōna

*amphi Poseidaōna, theon megan, arkhom' aeidein,
gaiēs kinētēra kai atrugetoio thalassēs,
pontion, hos th' Helikōna kai eureias ekhei Aigas.
dikhtha toi, Ennosigaie, theoi timēn edasanto,
hippōn te dmētēr' emenai sōtēra te nēōn.
khaire, Poseidaon gaiēokhe, kuanokhaita,
kai makar, eumenes ētor ekhōn plōousin arēge.*

5

XXII. A Posido

Por Posidon, deus grande, começo cantar,
da terra agitador e do imenso mar,
marítimo, o qual tanto o Hélicon como a vasta Eges mantêm.
Em dupla, a ti, sacudidor da terra, os deuses honra concederam
tanto de cavalo domador ser como salvador de naus 5
Salve, Posidon sustentador da terra²⁴⁵, o de cabeleira escura,
também ditoso, o que tem benévolo coração, aos navegantes socorre.

Posidon é considerado o deus dos mares, possuindo um séquito constituído de inúmeros seres marinhos naturais e míticos. Porém, seu domínio se estende também a rios, lagos e fontes (GRIMAL, 2005). Na *Ilíada*, de Homero, Canto XV, v. 187-192, vemos o deus já instituído como senhor do mar, na tríplice partição feita entre ele e os irmãos após sorteio que determinou por resultado a Posidon dominar o mar; a Hades, o mundo dos mortos; e a Zeus, os céus. Contudo, essa partição é apenas territorial, pois o poder soberano verdadeiramente pertence a Zeus (VERNANT, 2006). Homero, na *Ilíada* XIII, 21-23, informa-nos que Posidon possui um palácio subaquático dourado, cintilante e imperecível que se encontra em Eges, na costa norte da Acaia, lugar onde se localizava um dos principais santuários do deus (BRANDÃO, 2014).

²⁴⁵ Embora tenhamos traduzido γαῖήοξε por *sustentador da terra*, o vocábulo poderia ser traduzido também por *senhor da terra*, como o faz Càssola, seguindo a etimologia tradicional do vocábulo. Nessa, o vocábulo γαῖήοξε seria composto pelo substantivo *terra* e o verbo (ἔχω), *ter, possuir*, o que autoriza sua tradução. Se levarmos esse fator etimológico em consideração, temos no verso 6 o jogo de palavras entre o nome do deus e seu epíteto: Ποσειδάων γαῖήοξε, ambos, no caso, *Senhor da terra*, o vocábulo Ποσειδάων é formado pela junção de πόσις (*posis*) mais δᾶ (*dā*), *senhor e terra*, por outro lado, γαῖήοξε é formado por *terra e senhor*.

Entre os feitos mitológicos, há a participação conjunta com a irmã-cunhada Hera e com a sobrinha Atena em uma conspiração para destronar Zeus. Como a empreitada fracassou, Posidon recebeu como castigo servir o rei de Troia, Laomemente, por um ano. Dessa forma o deus ajudou na construção da grande muralha de Troia, mas foi enganado pelo rei que se recusou a lhe dar o pagamento. Segundo mitógrafos, esse seria o motivo do deus tomar partido pelos gregos na guerra contra os troianos (CABRAL, 2010).

O presente hino rememora tanto o domínio marítimo quanto terrestre de Posidon. Isso ocorre porque se especula que o deus teria sido uma deidade ctônica antes de se tornar o grande deus marinho grego. Isso se deve ao fato de certos epítetos lhe serem atribuídos, como por exemplo, “sacudidor da terra”, *σεισίχθων* (*seisikhthōn*), *ἐνοσίχθων* (*enosikhthōn*) e *ἐννοσίγαιος* (*ennosigaios*), sugerindo uma atividade a partir do seio da terra, de baixo para cima, própria de uma divindade subterrânea (BRANDÃO, 2014). Píndaro na *Pítica* 4,33 aplica-lhe o epíteto *ἐννοσίδης* (*ennosidas*), que é considerado como sinônimo dos outros já citados. Esse epíteto pode ser significativo para se tentar explicar o nome do deus. Em um mito arcaico, Posidon teria sido esposo de Demeter. O nome da deusa, no dialeto ático é *Δημήτερ* (*Dēmēter*), porém, no iônico, ele se encontra como *Δαμάτηρ* (*Damatēr*)²⁴⁶, e os gregos o teriam compreendido como “Mãe Terra” (CÀSSOLA, 2010). Tanto no nome da deusa, *Δαμάτηρ*, quanto no epíteto do deus utilizado por Píndaro, *ἐννοσίδης*, encontramos a raiz *δᾶ*, com a compreensão de que seu significado seja “terra”. Por sua vez, o nome do deus, *Ποσειδάων*, também comportaria tal raiz e teria o significado de “esposo da Terra”, como também de “senhor da terra”, a partir da junção de *πόσις*²⁴⁷ (*posis*) mais *δᾶ* (*dā*).

Outro epíteto aplicado ao deus é *ἀσφάλιος* (*asphalios*), por ser capaz de estabilizar a terra que ele próprio estremesse. Isso se baseia na crença antiga de que somente a deidade que provoca tal fenômeno é capaz de fazê-lo parar ou vice-versa²⁴⁸. Assim, esse epíteto passou a ser aplicado também ao deus como protetor da navegação, uma vez que só ele pode aplacar o mar que ele próprio tornou revoltoso (CABRAL, 2010).

246 Nome composto que poderia ser dividido em *Da-Matēr*, cujo significado seria “Terra Mãe”. West (2007) especula sobre a possibilidade do nome ser um empréstimo ilírico ao grego.

247 O vocábulo grego *πόσις* (*posis*) tem sua origem no indo-europeu **potis*, que já possuiria tanto o significado de *esposo* quanto o de *senhor*. O vocábulo figura em compostos de línguas indo-europeias antigas como no próprio grego *δεσπότης* (*despotēs*) como também em sua contraparte no sânscrito *दम्पति* (*dampati*), cujo o significado é *senhor da casa, chefe de família* (CHANTRAINE, 1999). Em sânscrito, vale lembrar que um dos epítetos de Indra é *शचीपति* (*śacīpati*), “esposo da Força” ou “senhor da Força”.

248 Um exemplo disso se encontra na *Ilíada*, em que o deus Apolo, conhecido pelo epíteto de *Φοῖβος* (*Phoibos*), por seu caráter luminoso e purificador e também como *ιατρός* (*iatros*), por caráter medicinal, é invocado por Crises, seu sacerdote, como *Σμιντεύς* (*Sminteus*), palavra derivada de *σμίντος* (*smintos*), *rato*. O sufixo *-εύς* designa autor de ação, de modo que Apolo, por um lado, era adorado na Tróade e nas ilhas como o “destruidor de ratos” (BRANDÃO, 2014). Por outro lado, ele pode ser aquele que trás os ratos, como fora invocado por Crises para manifestar seu aspecto funesto trazendo a praga mortífera ao acampamento grego.

Segundo a genealogia contada por Hesíodo em sua *Teogonia*, assim como Zeus, Posidon é filho de Crono e Reia, possuindo como irmãos, além daquele, Héstitia, Demeter, Hera e Hades. Nesse mito, seria mais velho que seu irmão Zeus, sendo o último a nascer antes dele. Ainda no mito hesiódico, Posidon teria sido engolido juntamente com seus irmãos, com exceção do caçula Zeus, por seu pai Cronos. Quando Zeus cresceu, destronou o pai e o obrigou a devolver à luz os filhos que engolira. Porém em Homero, Posidon se mostra como mais novo (*Iliada*, XV, 187-188). Isso se deu, segundo Grimal, de modo gradativo por causa do desenvolvimento do direito e da ideia da transmissão dos bens paternos ao primogênito, fazendo com que Zeus passasse a ser considerado o mais velhos entre os irmãos (GRIMAL, 2005).

Diz-se ainda que Posidon tem por esposa a deusa Anfítrite, rainha e personificação feminina do mar, com que teve um filho chamado Tritão, um benfazejo deus marinho que é metade homem, metade peixe (BRANDÃO, 2014). Contudo, o deus teve algumas aventuras amorosas das quais lhe geraram grande prole: unido a Toosa, gerou o ciclope Polifemo, que, como conta Homero na *Odisseia*, foi ferido no único olho por Odisseu; a Medusa, o gigante Crisaor e o cavalo alado Pégaso; a Demeter, o cavalo Árion. Além desses, teve ainda inúmeros filhos e filhas, mas, diferentemente de Zeus, a maioria de seus filhos eram terríveis, disformes e violentos.

Como já dito, os hinos homéricos possuem basicamente três partes sequenciais e nelas dispomos o *Hino Homérico XXII*, a Posidon:

1. **Inuocatio** (v. 1-3): Ἀμφὶ Ποσειδάωνα, θεόν μέγαν, ἄρχοι' αἰεΐδειν,
γαίης κινητήρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης,
πόντιον, ὃς θ' Ἑλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγᾶς.
2. **Pars captans** (v. 4-5): διχθὰ τοι, Ἐννοσίγαιε, θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο·
ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν.
3. **Precatio** (v. 6 e 7): χαῖρε, Ποσειδάον γαιήοχε, κυανοχαῖτα,
καὶ μάκαρ, εὐμενὲς ἦτορ ἔχων, πλώουσιν ἄρηγε.

Nesse hino, a *inuocatio* inicia com a preposição ἀμφὶ (*amphi*), seguida do nome do deus no acusativo Ποσειδάωνα (*Poseidaōna*). Na coletânea, apenas os hinos VII, XIX e XXXIII, a Dioniso, a Pã e aos Dióscuros, respectivamente, iniciam-se dessa forma; na maioria das vezes, os hinos se iniciam com nome da deidade, no acusativo sem preposição. Os hinos a Pã e aos Dióscuros diferenciam-se dos a Dioniso e a Posidon com relação ao posicionamento

do executante. Os dois primeiros seguem a tradição épica grega na qual o poeta roga às Musas para que cantem o tema da poesia enquanto que nos hinos a Dioniso e a Posidon o poeta hinea diretamente, afastando-se dessa tradição.²⁴⁹

Esse tipo de técnica de abordagem é conhecida como *Er-Stil*, pois o poeta, dirigindo-se indiretamente ao deus para quem o hino será ofertado, fala na presença de sua audiência, seus patronos divinos e humanos, ou diretamente e pessoalmente, em primeira pessoa, usando um verbo de invocação, ou, indiretamente, a uma deidade auxiliadora, que é convocada para auxiliá-lo na execução. Assim, a atenção do deus é chamada no momento em que ele ouve o executante pronunciar seu nome para os que estão presentes, dos quais ele próprio é um. É uma técnica que procura chamar e prender a atenção do deus porque, em sua presença, fala-se dele a outrem.

Dessa forma, na *inuocatio*, Posidon é caracterizado pelos atributos *deus grande, agitador da terra e do imenso mar e marítimo*. O poeta já evoca inicialmente a magnitude do deus como um dos grandes do panteão grego e sua ação de estremecer os domínios terrestre e marítimo. O jogo de palavras apresentado neste hino faz referencia à oposição terra e mar, domínios do deus. Entretanto, esta oposição demonstra completude, uma vez que ambos domínios estão sob o poder de Posidon. Para ilustrar esses domínios, o poeta elege dois pontos territoriais que os caracterizam e possuem estrita relação com o deus, o monte Hélicon e a cidade portuária de Eges.

Sobre a cidade de Eges, já dissemos que o palácio do deus, segundo Homero, se encontrava na localidade e que havia um santuário dedicado ao deus. Quanto ao Hélicon, o monte da Boécia em que Hesíodo tivera seu encontro com as Musas, a relação não está tão clara. Historicamente, não há evidências de que tenha ocorrido culto ao deus no monte. Entretanto, lá, havia uma fonte dedicada ao deus cujo o nome era *Ἰππουκρήνη* (*Hipoukrēnē*) que, segundo determinado mito, teria jorrado água por ordem do deus, sob as batidas do casco de Pégaso e também a própria Boécia fora uma região importante para a migração dos iônios, que possuíam forte veneração pelo deus (CABRAL, 2010). Se por um lado historicamente,

249 No hino XXXIII, aos Dióscuros, o poeta inicia dessa forma o hino: “ἀμφὶ Διὸς κούρους, ἐλικώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι,” (A respeito dos de Zeus jovens, narra ó Musas de olhos vívidos,); e, no XIX, a Pã: “ἀμφὶ μοι Ἑρμείῳ φίλον γόνον ἔννεπε, Μοῦσα” (a mim sobre o de Hermes amado rebento conta, ó Musa). Outros hinos homéricos também seguem essa tradição invocatória como o XX, a Hefesto ou o XXXI, a Hélios, contudo, ela desaparece por completo nos *Hinos Órficos*. Isso não quer dizer que as Musas não tenham sua importância dentro da visão órfica. Embora não use-se a forma invocatória comum à épica, a importância das Musas está afirmada dentro do corpus de *Hinos Órficos*, no qual há um único hino dedicado a elas, o *Hino Órfico* 76. Nesse hino, o poeta diz que as Musas ensinaram aos mortais ritos iniciáticos em mistérios e, chamando a Musa Calíope de mãe, convida-a para que venha aos iniciados trazendo glória e a emulação amável celebrada em muitos hinos. Não poderíamos compreender isso como um pedido para que a inspiração divina viesse sobre os crentes?

não temos fontes para ligar o deus ao monte Hélicon, literariamente, além desse hino homérico, encontramos ainda um epigrama antigo, também atribuído a Homero, o qual trazemos os dois primeiros versos, que demonstram a relação do deus com o monte:

*Κλῦθι, Ποσειδάων, μεγαλοσθενές, ἐννοσίγαιε,
εὐριχόρου μεδέων ἥδ' ἐ ξανθοῦ Ἑλικῶνος,*

Escuta, Posidon, dotado de grande força, sacudidor da terra,
protetor do vasto e do fulvo Hélicon,

Na *pars captans*, que se inicia no quarto verso e finaliza-se no quinto, observamos a mudança de técnica de abordagem. O hino passa de *Er-Stil* para *Du-Stil*, isso é, a partir desse momento, o executante dirige-se ao deus diretamente, com verbos em segunda pessoa e assim continua até a conclusão da *precatio*.

Podemos presumir, com base nos elementos textuais do verso 5, pelo modo como foi construído, que a medida dupla honrosa de ter domínio, tanto sobre a terra como sobre o mar, concedida pelos deuses a Posido, possui o mesmo peso:

ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν.

hippōn te dmētēr' emenai sōtēra te nēōn.

tanto de cavalo domador ser como salvador de naus.

O verbo *ser* (*ἔμεναι*) encontra-se posicionado precisamente no centro do verso; os substantivos “domador” (*δμητῆρ'*) e “salvador” (*σωτῆρά*), cada um, de um lado específico deste verbo e; os substantivos “cavalos” (*ἵππων*) e “naus” (*νηῶν*), ambos no caso genitivo, nas extremidades. Além desses artifícios para demonstrar a equiparação das honras, o poeta ainda utiliza-se da conjunção “τε”, correlacionada consigo mesma (*τε... τε*), própria para esse uso, também posicionada, exatamente, em determinados lugares, na segunda e na penúltima posição do verso.

Esse mesmo recurso de posicionar uma determinada palavra no centro do verso foi também empregado no *Hino Órfico 16*, a Hera:

πάντων γὰρ κρατέεις μούνη πάντεσσί τ' ἀνάσσεις

7

sobre todos, pois, governas única e a todos reges

O vocábulo *μούνη* (*mounē*) se encontra no centro do verso, dividindo duas orações, das quais ele é aposto do sujeito dos verbos de ambas as partes. Cada oração possui sua estrutura na mesma ordem: complemento, conjunção e verbo. O mesmo recurso ainda pode ser encontrado no *Hino Homérico III*, a Apolo, verso 15. Aqui, a conjunção *καί* (*kai*) divide o verso ao meio colocando em cada lado uma deidade e seu epíteto.

Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα **καὶ** Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,

15

Apollōna t' *anakta* **kai** Artemin *iokheairan*,

tanto Apolo senhor como Ártemis frecheira,

Retomando a oposição terra e mar, no *Hino Homérico* a Posidon, não apenas territórios são aludidos, mas também atividades. É de se esperar que um deus marítimo socorra navios de naufrágios, mas Posidon também é domador de cavalos, atividade desenvolvida na terra. Apesar de ser, nos períodos arcaico e clássico, uma deidade marinha, Posidon, por causa de sua natureza primitivamente ctônica, continua, nesses períodos, associado à atividades terrestres.

A relação de Posidon com cavalos é bem documentada. Conta-se que na Arcádia, a deusa Deméter foi cultuada em forma de égua, a qual Posídon, metamorfoseado de cavalo engendrou, vindo a nascer o cavalo Aríon; sabe-se que o deus também é pai do cavalo Pégaso e ainda de outros cavalos. Alguns heróis, humanos, filhos de Posidon como Neleu e Pélias, tiveram a peculiaridade de terem se nutrido do leite de éguas quando eram recém-nascidos. Além disso, Posidon também oferece cavalos como presentes, como os cavalos que Aquiles leva a Troia, Xanto e Bálio, por exemplo, que foram presentes do deus a Peleu, pai do herói grego. Além disso, o vocábulo *cavalo* aparece inscrito como um dos termos em nomes compostos em várias fontes, que, como já dissemos, são extensões dos domínios aquáticos do deus. Assim, por exemplo, a *Ἱπποκρήνη* (*Hipoukrēnē*), fonte situada no Hélicon da qual falamos há pouco, significa “Fonte do Cavalo”.

A relação terra e mar de que temos falado se torna mais visível se atentarmos para o

quadro abaixo:

Elementos terrestres	Elementos marítimos
γαίης (da terra) v.2	θαλάσσης (do mar) v.2
Ἑλικῶνα (o monte Hélicon) v.3	Αἰγᾶς (cidade marítima de Eges) v.3
ἵππων τε δμητῆρ' (domador de cavalos) v.5	σωτῆρά τε νηῶ (salvador de naus) v.5

Quadro 3 – Divisão e correlação de elementos marítimos e terrestres, no *Hino Homérico XXII* (Elaborado por nós).

Entretanto, a posição das palavras, no segundo verso assim como no terceiro, nos sugere que a ênfase aplicada pelo poeta deve recair sobre o elemento marítimo, uma vez que este, nos dois versos, recebe uma atribuição por meio dos adjetivos “imenso” (ἀτρυγέτοιο) e “vasta” (εὐρείας), determinando “mar” e a cidade marítima de Eges, respectivamente.

γαίης κινητῆρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης, 2
πόντιον, ὅς θ' Ἑλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγᾶς.

gaiēs kinētēra kai atrugetoio thalassēs, 2
pontion, hos th' Helikōna kai eureias ekhei Aigas.

da terra agitador e do imenso mar, 2
marítimo, o qual tanto o Hélicon como a vasta Eges mantêm.

Este é um recurso empregado com constância na coletânea. Podemos observá-lo, por exemplo, no *Hino a Apolo* (H.H. III), o qual já assinalamos o recurso da palavra central no verso:

Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν, 15
τὴν μὲν ἐν Ὀρτυγίῃ, τὸν δὲ κρاناῖ ἐνὶ Δῆλῳ,

Apollōna t' anakta kai Artemin iokheairan, 15
tēn men en Ortugiē, ton de kranaē eni Dēlō,

tanto Apolo senhor como Ártemis frecheira, 15
ela, por um lado, em Ortígia, ele, por outro, em Delos rochosa,

Nesse hino a Apolo, a cidade de Delos, onde habitava o sagrado oráculo do deus e se realizava um de seus cultos principais recebe destaque por meio do adjetivo *rochosa* (*κραναή*), para destacá-la em relação a Ortígia, cidade em que nasceu Ártemis. A partir desse ponto, o hino segue enfatizando Delos e o deus Apolo.

De volta ao *Hino Homérico XXII*, na *precatio*, que se localiza nos dois últimos versos, o pedido feito a Posido é que, sendo ele aquele que sustenta a terra (*γαιήοχε*), socorra os navegantes (*πλώουσιν*), isto é, aqueles que navegam pelos mares, reforçando assim a importância de Eges como cidade portuária de onde os navios partem e chegam com a esperança de uma boa viagem, necessitando para isso do auxílio do deus.

χαῖρε, Ποσειδάον **γαιήοχε**, κυανοχαῖτα, 6
καί μάκαρ, εὐμενὲς ἦτορ ἔχων, **πλώουσιν** ἄρηγε.

khairē, Poseidaon **gaiēokhe**, kuanokhaita, 6
kai makar, eumenes ētor ekhōn **plōousin** arēge.

Salve, Posidon sustentador da terra, o de cabeleira escura, 6
também ditoso, o que tem benévolo coração, aos navegantes socorre.

Notamos ainda que uma relação especial de Posidon com a terra é referida três vezes no poema. Na *inuocatio*, no verso 2, ele é o *γαίης κινητήρα* (*gaiēs kinētēra*), *agitador da terra*; na *pars captans*, no verso 4, é *Ἐννοσίγαιε* (*Ennosigaie*), *sacudidor da terra*; e na *precatio*, verso 6, *γαιήοχε* (*gaiēokhe*), *sustentador da terra*. Os dois vocábulos e a expressão comportam o nome *γαῖα* (*gaia*), *terra*, e foram colocados estrategicamente em versos como que formassem uma composição em anel.

...
γαίης κινητήρα
...
Ἐννοσίγαιε
...
γαιήοχε
...

Esse tipo de recurso aparece também em outros poemas da coletânea. Macedo (2010, p. 90), com o *Hino Homérico XV*, a Héracles, ressaltando os ecos vocabulares e sonoros demonstrou a presença da composição em anel:

Διὸς υἱόν
καλλιχόροισιν
 κελαινεφεί
 μὲν
ἄνακτος
 μὲν
νιφόμεντος
καλλίσφυρον
ἄναξ Διὸς υἱέ

Encontramo-la ainda no *Hino Homérico X*, a Afrodite:

ἀείσομαι
 ἱμερτῶ
 μειδιάει
 μεδέουσα
 ἱμερόεσσαν
 μνήσομ' ἀοιδῆς.

Dentre os *Hinos Órficos*, podemos citar o *Hino Órfico 5*, a Éter:

κράτος
 σεληναίης
 πυρίπνου
 κόσμου
 σελασφόρον
 κεκραμένον

como também o *Hino Órfico 16*, a Hera:

ἐνημένη

παμβασίλεια ... μάκαιρα

...

παντογένεθλε

γὰρ

γὰρ

πάντων γὰρ

...

μάκαιρα ... παμβασίλεια

εὐμενέουσα

Um outro recurso que ainda podemos citar no *Hino Homérico XXII*, a Posidon, se encontra no verso 6. É um modo de compor que perpassa a tradição grega: a reutilização de versos inteiros ou partes deles, como uma palavra, um sintagma ou mesmo uma oração em outras composições, isso é, o emprego de fórmulas tomadas por empréstimos de outras obras para a composição de uma nova.

As fórmulas teriam sua origem na oralidade como resultado de uma longa tradição; é um recurso importante empregado pelos poetas no improvisado, na dicção poética tradicional. Por se cristalizar, o emprego de fórmulas foi aplicado ainda na escrita, principalmente, quando se procurava imitar o estilo de Homero. Eis o verso 6:

χαῖρε, Ποσείδαον γαιήοχε, κυανοχαῖτα,

khaire, Poseidaon gaiēokhe, kuanokhaita,

Salve, Posidon sustentador da terra, o de cabeleira escura,

O *Hino Órfico 17*, dedicado a Posidon, em seu verso primeiro, utiliza-se de parte desse verso:

Κλυθι, Ποσείδαον γαιήοχε, κυανοχαῖτα,

1

kluthi, Poseidaon gaiēokhe, kuanokhaita,

Escuta, Posidon sustentador da terra, o de cabeleira escura,

A primeira mudança que encontramos entre o último verso e o sexto do hino homérico é a substituição da primeira palavra do verso *χαῖρε* por *κλῦθι*. Ambas palavras se encontram na 2ª pessoa do imperativo singular e possuem duas sílabas. Essas duas sílabas possuem a mesma quantidade, o que é importante para a métrica grega, principalmente dentro do hexâmetro. Essas palavras, em seus respectivos versos, formam juntamente com a primeira sílaba da palavra *Ποσειδάων*, o primeiro pé do verso que é um *dáctilo*, isso é uma sílaba longa seguida por duas breves: – ∪ ∪.

Metriticamente, os versos estão equilibrados possuindo a mesma quantidade de sílabas nas mesmas posições, por isso, *κλῦθι* substitui *χαῖρε* sem apresentar qualquer problema. Embora o hino órfico seja provavelmente mais recente que o homérico, conjecturamos que seu verso parece ser mais antigo, uma vez que está registrado na *Odisseia*, Livro IX, verso 528²⁵⁰.

Outra mudança que encontramos está na posição do verso. No hino homérico, o verso se encontra na *precatio*, compondo o sexto verso, já no fechamento do hino, enquanto que no hino órfico, sendo o primeiro, na *inuocatio*, abre o hino.

O poeta órfico, no final do quarto verso desse hino, assim como o do epigrama atribuído a Homero que trouxemos dois versos, ainda faz uso do epíteto *Ἐννοσίγαιε* (*Ennosigaie*).

ποντομέδων, ἀλίδουπε, βαρύκτυπος, ἔννοσίγαιε,

4

Ainda com relação ao *Hino Órfico 17*, podemos dizer que, em sua composição, há dois hinos que foram reunidos, mas que são bem delimitados, tanto pela *precatio* do primeiro e pela *inuocatio* do segundo quanto pela temática aludida. Isso faz com que editores excluam o segundo hino, como no texto adotado por Ricciardelli (2012) na sua edição da obra, ou que separem os hinos por meio de um espaço, como na edição adotada por Serra (2015). Tomando os dois hinos como obras distintas, o primeiro possui dez versos e o segundo, nove. Na edição adotada por Serra, a numeração dos versos continua a sequência, de modo que o segundo

250 “Κλῦθι, Ποσειδάων γαιήοχε, κυανοχαῖτα” é o início da oração de Polifemo ao seu pai, após Odisseu ter-lhe cegado o olho. O ciclope pede a Posidon para que o herói grego nunca regresse a casa, mas, se for a vontade dos deuses ele regressar, que o faça penosa e custosamente e que ainda encontre inúmeras desgraças rondando sua casa.

hino, após o espaço, inicia-se no verso 11. Entre esses dois hinos há dois versos que notamos ser idênticos, os versos 2 e 15,

ἵππιε, χαλκοτόρευτον ἔχων χεῖρεσσι τρίαῖναν,

hippie, khalkotoreuton ekhōn kheiressi triainan,

e dois aparentados, os 5 e 16, que apresentam o mesmo tipo de variação já referida entre o verso 1 desse hino e o verso 6 do homérico:

κυμοθαλής, χαριτῶπα, τετράορον ἄρμα διώκων,	5
εὐρύμεδον, χαριτῶπα, τετράορον ἄρμα διώκων,	16

kumothalēs, kharitōpa, tetraoron harma diōkōn,	5
eurumedon, kharitōpa, tetraoron harma diōkōn,	16

Isso também ocorre dentro do *Hino Homérico V*, a Afrodite, no qual dois versos se aparentam:

μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης	1
οὐ γὰρ οἱ εὕαδεν ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης,	10

mousa moi ennepe erga polukhrunou Aphroditēs	1
ou gar hoi euaden erga polukhrunou Aphroditēs	10

Um outro e último exemplo que podemos ilustrar se encontra na coletânea de *Hinos Homéricos*, o *Hino XIII, a Demeter*. Esse hino possui a peculiaridade de possuir apenas três versos, os quais são todos formulaicos:

Δημήτηρ' ἠύκομον, σεμνήν θεάν, ἄρχοι' αἰείδειν,
αὐτήν καὶ κούρην, περικαλλέα Περσεφόνειαν.
χαῖρε, θεά, καὶ τήνδε σάου πόλιν, ἄρχε δ' αἰοιδῆς.

Dēmētēr' ēukomon, semnēn thean, arkhom' aeidein,

autēn kai kourēn, perikallea Persephoneian.
khaire, thea, kai tēnde saou polin, arkhe d' aoidēs.

A Deméter de bela cabeleira, augusta deusa, começo a cantar,
 à própria e à filha, à belíssima Perséfone.
 Salve, deusa, a esta cidade protege e também inicia o canto.

Embora seja um hino curto, que está mais para um proêmio, de fato, sua importância deve-se à forma de sua composição que se encontra estruturada nesse nível formular.

Os dois primeiros versos podem ser encontrados na própria coletânea de *Hinos Homéricos*, mais precisamente, no outro *Hino I, a Deméter*, nos versos 1 e 493, respectivamente. Contudo, o último verso, se encontra em uma forma similar no verso 134 do *Hino a Deméter*, de Calímaco.

<i>Δήμητρ' ἡύκομον, σεμνήν θεόν, ἄρχοι' αἰείδειν,</i>	(H.H. II, 1)
<i>αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆς Περσεφόνηα:</i>	(H.H. II, 493)
<i>χαῖρε θεὰ καὶ τάνδε σάω πόλιν ἔν θ' ὁμονοία</i>	(Cal. H.D. 134)

<i>Dēmētr' ēukomon, semnēn theon, arkhom' aeidein,</i>	(H.H. II, 1)
<i>autē kai kourē perikallēs Persephoneia:</i>	(H.H. II, 493)
<i>khaire thea kai tande saō polin en th' homonoia</i>	(Cal. H.D. 134)

A Deméter de bela cabeleira, augusta deusa, começo a cantar,	(H.H. II, 1)
à própria e à filha, à belíssima Perséfone:	(H.H. II, 493)
Salve, deusa, a esta cidade protege tanto em concórdia...	(Cal. H.D. 134)

Como diferenças notamos apenas que há variantes vocabulares nos versos, que não prejudicam nem a métrica nem o sentido e que existe uma mudança significava no quinto e sexto pé do terceiro verso, pois, encontramos no hino homérico *ἄρχε δ' αἰοιδῆς* (*arkhe d' aoidēs*) enquanto que no hino de Calímaco *ἐν θ' ὁμονοία* (*en th' homonoia*). Além disso, o verso de Calímaco forma um *enjambement* com o verso seguinte.

4.1.2 Hino Órfico 61: Perfume de Nêmesis

61. Νεμέσεως ὕμνος

θυμίαμα λίβανον

ὦ Νέμεσι, κλήζω σε, θεά, βασιλεία μεγίστη,
 πανδερκής, ἐσορῶσα βίον θνητῶν πολυφύλων
 αἰδία, πολύσεμνε, μόνη χαίρουσα δικαίοις,
 ἀλλάσσουσα λόγον πολυποίκιλον, ἄστατον αἰεῖ,
 ἦν πάντες δεδίασι βροτοὶ ζυγὸν αὐχένι θέντες· 5
 σοὶ γὰρ αἰεὶ γνώμη πάντων μέλει, οὐδέ σε λήθει
 ψυχὴ ὑπερφρονέουσα λόγων ἀδιακρίτῳ ὀρμῇ.
 πάντ' ἐσορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις, πάντα βραβεύεις·
 ἐν σοὶ δ' εἰσὶ δίκαι θνητῶν, πανυπέρτατε δαῖμον.
 ἐλθέ, μάκαιρ', ἀγνή, μύσταις ἐπιτάρροθος αἰεῖ· 10
 δὸς δ' ἀγαθὴν διάνοιαν ἔχειν, παύουσα πανεχθεῖς
 γνώμας οὐχ ὀσίας, πανυπέρφρονας, ἀλλοπροσάλλας.

61. *Nemeseōs humnos*

thumiama libanon

Ō Nemesi klēzō se, thea, basileia megistē
 panderkēs, esorōsa bion thnētōn poluphulōn;
 aidia polusemne, monē khairousa dikaiois,
 allassousa logon polupoikilon, astaton aiei,
 hēn pantes dediasi brotoi zugon aukheni thentes; 5
 soi gar aei gnōmē tantōn meleī, oude se lēthei
 psukhē hyperphroneousa logōn adiakritō hormē.
 pant' esorās kai pant' epakoueis, panta brabeueis;
 en soi d' eisi dikai thnētōn, panupertate daimon.
 elthe, makair', hagnē, mustais epitarronthos aiei; 10
 dos d' agathēn dianoian ekhein, pauousa pavekhtheis
 gnōmas oukh hosias, panuperphronas, alloprosallas.

61. Hino a Nêmesis

Perfume de olíbano

Ó Nêmesis, a ti celebro, deusa, altíssima rainha,
 onividente, que observa com tento a vida dos mortais de muitas estirpes;
 eterna, mui augusta, única a alegrar-se nos justos,
 que permuta a palavra polissêmica, sempre instável.
 A ti, todos os mortais, tendo um jugo colocado no pescoço, temem. 5
 Por ti, pois, o pensamento de todos são conhecidos sempre e não te escapa
 a alma pretensiosa por meio de ímpeto indiscriminado de palavras.
 A tudo observas atentamente, a tudo ouves e a tudo presides;
 em ti estão as sentenças dos mortais, ó suprema *daimon*.
 Vem, bem-aventurada, santa, para os iniciados sempre protetora: 10
 concede ter bom discernimento, fazendo cessar os todo-odiosos
 pensamentos não pios, totalmente arrogantes, inconstantes.

Hesíodo diz que Nêmesis é filha de *Núξ* (*Nyx*), a Noite, sem o conúbio de nenhuma outra deidade. Segundo a *Teogonia* (v. 223), Nêmesis é considerada a *πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι*, “a ruína dos perecíveis mortais”, pois se mostra como a deusa punidora dos que ultrapassam os limites, as medidas estipuladas pela ordem cósmica. A deusa pune severamente os homens que se dão ao descomedimento, que infligem preceitos e que quebram regras. Segundo Brandão (2014, p. 444), “sua função essencial é, pois, reestabelecer o equilíbrio quando a justiça deixa de ser equânime, em consequência da *ὑβρις* (*hýbris*), de um ‘excesso’, de uma ‘insolência’ praticada”.

Em *Trabalhos e Dias*, Hesíodo diz que, durante a idade de ferro, chegará o dia em que Nêmesis abandonará a humanidade, entregando-a à própria consciência. Isso levará os homens ao caos, ao desastre, ao fim da própria raça humana, e assim, uma vez que a deusa é indispensável para a manutenção do mundo, ao encerramento da idade de ferro, dando início ao novo ciclo de eras, principiando, novamente, com a idade de ouro.

Por ser responsável pelo equilíbrio do cosmo, toda vez que ocorre uma desmesura, Nêmesis põe-se a corrigi-la proporcionalmente. “Sempre que um homem comete brutal abuso ou se exalta além do permitido aos mortais, esquecendo os limites da sua condição e pretendendo igualar-se aos deuses, ela o corrige com violência” (SERRA, 2015, p. 607).

Nêmesis é a própria personificação da justiça distributiva. Etimologicamente, o nome da deusa está relacionado ao verbo *νέμω* (*nemō*), *repartir*, *dispensar*, *distribuir*, cuja a raiz **nem-* pode ser reconhecida no vocábulo gótico *niman* que significa *pegar* no sentido de

receber legalmente (CHANTRAINE, 1999).

A deusa possuía um santuário famoso em Ramnus na Ática (GRIMAL, 1990) e cultos em Esmirna e outras cidades iônicas (HARD, 2004).

O *Hino Órfico 61*, dedicado a Nêmesis, está associado aos dois hinos órficos seguintes na coletânea, o 62, a Diké, a Justiça e o 63, a Dikaiosune, a Retidão. Essa associação se encontra no campo temático por meio de vocábulos que expressam correção, punição, juízo, justiça e injustiça, desmesura e equilíbrio etc. Entre as protagonistas dos dois primeiros hinos da tríade, Nêmesis e Diké, há atributos que são compartilhados; ambas são onividentes (πανδερκής) e, por isso, ambas observam a vida de todos os mortais. Essa característica é expressa por meio do recurso formular:

πανδερκής, ἐσορῶσα βίον θνητῶν πολυφύλων· (H.O. 61, 2)

οὐρανόθεν καθορῶσα βίον θνητῶν πολυφύλων, (H.O. 62, 3)

panderkēs, esorōsa bion thnētōn poluphulōn; (H.O. 61, 2)

ouranothev kathorōsa bion thnētōn poluphulōn; (H.O. 62, 3)

onividente, que observa com tento a vida dos mortais de muitas estirpes; (H.O. 61, 2)

que do alto do céu vê a vida dos mortais de muitas estirpes²⁵¹; (H.O. 62, 3)

A *inuocatio* do *Hino Órfico 61*, a Nêmesis compreende os quatro primeiros versos; e, diferentemente do *Hino Homérico XXII*, a *Posidon*, embora se inicie com o nome da deidade louvada, o poeta invoca diretamente a deusa por meio do vocativo e não do acusativo, como também, utiliza-se do pronome de segunda pessoa σε (se) como complemento do verbo κλῆζω (*klēzō*), *celebrar*. Isso caracteriza a técnica de abordagem *Du-Stil*.

Observamos que há oito atributos que qualificam o ser e as atividades de Nêmesis. Ela é deusa, rainha, onividente, espreitadora de todos os mortais, eterna, augusta, que se alegra com o homem justo e que troca a palavra variável.

A *pars captans*, que vai do verso cinco ao nove, desenvolve o sentido de alguns atributos encontrados na *inuocatio*. Assim, o olhar de Nêmesis é perscrutante e sempre fito nos homens de modo que todos os homens já nascem sob o seu peso; a deusa sonda os corações dos homens e descobre o dolo e a falsidade proferidos por trás das palavras afáveis. Tudo vê, tudo ouve, e tudo arbitra. É uma deusa doadora de sentenças, de fato, ruína dos

251 O vocábulo *onividente* (πανδερκής) se encontra no primeiro verso do *Hino Órfico 62*, a Dike.

mortais injustos.

Por fim, a *precatio*, do verso dez em diante, o poeta pede pela comunidade dos iniciados. Uma vez que Nêmesis se alegra com os justos e caça vorazmente os injustos, o pedido é feito para que a ela lhes dê discernimento, purificando os pensamentos contrários à natureza da deusa.

Ressaltamos nesse hino o uso de um recurso denominado *anáfora*, isso é, a repetição de uma ou mais palavras no decorrer dos versos. A anáfora pode ocorrer em palavras simples ou em compostas. O recurso serve, na maioria das vezes, para enfatizar, dar realce, chamar a atenção para a palavra que será repetida.

No hino, o recurso se sobressai entre os nomes compostos, os quais são vocábulos que expressam totalidade e pluralidade, formados a partir de *πᾶς* (*pas*), *todo* e de *πολύς* (*polus*), *muito*, com nove ocorrências para o primeiro e três para o segundo.

Nêmesis é apresentada como a deusa *onividente* (*πανδερκής*), que observa atentamente a vida de *todos* os mortais das *muitas etnias* (*πολυφύλων*) que habitam sobre a terra. *Mui augusta* (*πολύσεμνε*), tem poder sobre os *muitos sentidos* (*πολυποίκιλον*) das palavras²⁵² – literalmente, palavra *muito variada*. Ela tudo tem sob seus olhos, tudo ouve e tudo julga como juiz (v. 8). Destacando no texto a anáfora, vemos sua importância:

ὦ Νέμεσι, κλήζω σε, θεά, βασίλεια μεγίστη,
πανδερκής, ἐσορῶσα βίον θνητῶν **πολυφύλων**·
 αἰδία, **πολύσεμνε**, μόνη χαίρουσα δικαίοις,
 ἀλλάσσουσα λόγον **πολυποίκιλον**, ἄστατον αἰεῖ,
 ἦν **πάντες** δεδίασι βροτοὶ ζυγὸν αὐχένι θέντες· 5
 σοὶ γὰρ αἰεὶ γνώμη **πάντων** μέλει, οὐδέ σε λήθει
 ψυχὴ ὑπερφρονέουσα λόγων ἀδιακρίτῳ ὀρμῇ.
πάντ' ἐσορᾷς καὶ **πάντ'** ἐπακούεις, **πάντα** βραβεύεις·
 ἐν σοὶ δ' εἰσὶ δίκαι θνητῶν, **πανυπέρτατε** δαῖμον.
 ἐλθέ, μάκαιρ', ἀγνή, μύσταις ἐπιτάρροθος αἰεῖ· 10
 δὸς δ' ἀγαθὴν διάνοιαν ἔχειν, παύουσα **πανεχθεῖς**
 γνώμας οὐχ ὀσίας, **πανυπέρφρονας**, ἀλλοπροσάλλας.

Podemos encontrar anáforas em outros hinos da coletânea, como também nas dos

252 O adjetivo *ποικίλος* (*poikilos*) quer dizer *variado*, *diversificado*, assim, *variável*, *instável* e *incerto*; pode ainda significar *ambíguo*, *obscuro* e *de difícil compreensão*. Em outros contextos, *fértil em ardis*, *astuto*. Conjecturamos que Nêmesis discerne a ambiguidade intencional nos discursos, como também as intenções maliciosas do coração que faz o homem proferir belas palavras falsamente.

Hinos Homéricos. É o caso de, por exemplo, o *Hino Órfico 12*, a Héracles e o *Hino Homérico VI*, a Afrodite.

No *Hino Órfico 12*, a Héracles, além da anáfora, há um jogo entre os sons de palavras que relaciona o nome do herói a vocábulos relacionados a poder, pluralidade, totalidade e grandeza. No nome Héracles (*Ἡρακλες*), encontramos as letras *ρακ* (*rak*) que anagramaticamente constituem *κρα* (*kra*), sílaba formativa do substantivo *κράτος* (*kratos*), *poder, força* no dialeto ático e *καρ, κάρτος* (*kartos*), variante dessa no dialeto iônico.

Ἡρακλες ὀμβριμόθυμε, **μεγασθενές**, ἄλκιμε Τιτάν, 1
*καρ*τερόχειρ, ἀδάμαστε, βρύων ἄθλοισι *κρα*ταιοῖς,
 ἄρρητ', ἀγριόθυμε, **πολύλλιτε, παντοδυνάστα,** 4
*παγκρα*τὲς ἦτορ ἔχων, *κάρ*τος **μέγα**, τοξότα, μάντι,
παμφάγε, παγγενέτωρ, πανυπέρτατε, πᾶσιν ἄρωγέ,

Ó Héracles de ímpeto violento, **de grande força**, robusto Titã, 1
 de mãos poderosas, indômito, que se cobre de labores vigorosos,
 inarrável, de coração bravio, **muito venerado, onipotente,** 4
 que um **todo-poderoso** coração possui, **grande** força, arqueiro, vate,
onívoro, onigenitor, o maior de todos, para todos guia,

Muitos dos atributos que o poeta emprega ao filho de Zeus e Alcmena nesse hino, semelhantemente ao *Hino a Némesis*, são formados por palavras compostas, cuja a primeira é um adjetivo ou advérbio de intensidade que corroboram para a sustentação da posição de poder conferida a Héracles. Assim, temos palavras que se iniciam com *μέγας* (*megas*), *grande*; *πολύς* (*polus*), *muito*; e, principalmente *πᾶς* (*pas*), *todo*.

Essa concentração de atributos relacionados ao poder se encontra na *inuocatio* desse hino, próximo ao centro, uma vez que, a *pars captans* inicia-se no verso sete dos dezesseis versos que compõem o hino. Hércules – nome latino do herói – por ser dotado de todos esses atributos mata e afugenta as feras – míticas e não míticas – que aterrorizavam os homens, como reza o verso 7:

ὅς θνητοῖς κατέπαυσας ἀνήμερα φύλα διώξας, 7
 que para os mortais aplacaste selvagens espécies e as expulsaste,

Conta-se que com menos de um ano, Hércules estrangulou duas serpentes enviadas por Hera para matá-lo; aos dezoito, caçou e matou o leão do Monte Citerão; além disso, matou a Hidra de Lerna, capturou o cão Cérbero, domou Tritão, dizimou centauros e realizou outras façanhas, labores vigorosos.

Tudo isso, os atributos do herói e seus feitos maravilhosos, culmina para a oração final da prece contida na *precatio*:

πτηνοῖς τ' ἰοβόλοις κῆρας χαλεπὰς ἀπόπεμπε. 16
e pelas aladas venenosas as Keres terríveis afasta.²⁵³

Observamos anáfora também no *Hino Homérico VI*, a Afrodite. O hino narra o mito no qual a deusa é levada sobre o mar pelo vento Zéfiro a Chipre, onde é recebida e adornada pelas Horas e por fim apresentada aos deuses e recebida por eles.

Um dos epítetos da deusa é *πολύχρυσος* (*polukhrusos*), *que abunda em ouro, que é rica em ouro*. No *Hino Homérico V*, também dedicado a Afrodite, o qual nos referimos há pouco sobre o uso formular, encontramos o emprego desse epíteto logo no primeiro verso:

μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης, 1
Musa, a mim conta os trabalhos da *abundante em ouro* Afrodite,

Entretanto, o poeta que compôs o *Hino Homérico VI*, não emprega tal epíteto em sua composição, mas constantemente faz referência a ele. Dentre os atavios atrativos com os quais a deusa é adornada pelas Horas, encontram-se, principalmente, os feitos em ouro e os dourados, os quais abundam entre os versos do poema.

A primeira referência é o adjetivo *χρυσοστέφανον* (*khrusostephanon*), *que tem coroa de ouro, coroada de ouro*, no primeiro verso:

αἰδοίην, χρυσοστέφανον, καλὴν Ἀφροδίτην 1
a venerada, *coroada de ouro*, a bela Afrodite

As Horas que irão adornar a cabeça da deusa com coroa de ouro também se encontram ornadas com diademas feitos desse material (*χρυσάμπυξ*). O poema possui 21 versos, nos

²⁵³ A expressão “aladas venenosas” faz referência às flechas que Hércules embebeu no sangue venenoso da Hidra de Lerna após tê-la matado. As Keres são deidades associadas à morte, provavelmente, agentes desta (BRANDÃO, 2014). São filhas da Noite como as Moiras, segundo a *Teogonia*, de Hesíodo.

quais as referências ao ouro se encontram assim distribuídas:

<i>χρυσοστέφανον</i>	1
<i>χρυσάμπυκες</i>	5
<i>χρυσείην</i>	8
<i>χρυσοῖό</i>	9
<i>χρυσέοισιν</i>	11
<i>χρυσάμπυκες</i>	12

O substantivo *χρύσεος* (*khruiseos*), *ouro*, concentra-se nos versos mediais do poema, nos quais são aplicados em diferentes casos: *acusativo*, *genitivo* e *dativo*, nos versos 8, 9 e 11, respectivamente. Conjecturamos que aí, nos versos mediais, encontra-se o ápice do hino, uma vez que a substância se sobressai ao atributo e são os versos da descrição da própria coroação de Afrodite. Após ser devidamente adornada, a deusa se encontra apta a adentrar ao Olimpo e incitar o desejo dos deuses.

4.1.3 Hino Homérico XX: A Hefesto

XX. Εἰς Ἥφαιστον

Ἥφαιστον κλυτόμητιν αἰείσεο, Μοῦσα λίγεια,
 ὃς μετ' Ἀθηναίης γλαυκώπιδος ἀγλαὰ ἔργα
 ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονός, οἱ τὸ πάρος περ
 ἄντροις ναιετάασκον ἐν οὔρεσιν, ἥύτε θῆρες.
 νῦν δὲ δι' Ἥφαιστον κλυτοτέχνην ἔργα δαέντες
 ῥηιδίως αἰῶνα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν
 εὐκηλοὶ διάγουσιν ἐνὶ σφετέροισι δόμοισιν.
 ἀλλ' ἴληθ', Ἥφαιστε: δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον.

XX. Eis Hēphaiston

Hēphaiston klutomētīn aeiseo, Mousa ligeia,
hos met' Athēnaiēs glaukōpidos aglaa erga
anthrōpous edidaxen epi khthonos, hoī to paros per

ant'ois naietaaskon en ouresin, ēute thēres.
nun de di' Hēphaiston klutotekhnēn erga daentes
rhēidiōs aiōna telesphoron eis eniauton
eukēloi diagousin eni spheteroisi domoisin.
all' hilēth', Hēphaiste: didou d' aretēn te kai olbon.

5

XX. A Hefesto

A Hefesto célebre sabedor canta, ó Musa eufônica,
 o qual com Atena de olhos de coruja esplêndidos trabalhos
 aos homens ensinou sobre a terra, eles que outrora, verdadeiramente,
 nas cavernas habitavam, nas montanhas, como feras.
 agora, porém, por meio de Hefesto célebre manufator, trabalhos aprendendo 5
 facilmente, a vida ao longo do ano
 despreocupados vivem em suas casas.
 Mas, sê propício, Hefesto! Dá portanto vigor e também prosperidade.

A tradição mitológica legou ao deus ferreiro e arquiteto duas origens distintas. Por um lado, ele é filho de Zeus e Hera e por outro é apenas filho de Hera para rivalizar com Zeus por causa do nascimento de Atena. A primeira variação do mito é encontrada tanto na *Iliada* como na *Odisseia*, de Homero. Segundo as narrativas homéricas, Hefesto ousou se entrometer em uma discussão entre seus pais, tomando partido pela mãe. Isso desencadeou a ira de Zeus sobre ele de modo que tomando-o pelo pé, arremessou-o para fora do Olimpo e, após passar o dia em queda livre, tombou sobre a ilha de Lemnos. O tombo teria deformado ambas as pernas, de modo que coxeava (BRANDÃO, 2014). Outra versão homérica afirma que o deus já nascera coxo (*Odisseia*, VIII, 310-312).

No *Hino Homérico III* (v. 311-320), dedicado a Apolo, encontramos a outra variação do mito. Nessa, Hefesto é apenas filho de Hera e ao nascer, a própria mãe, vendo as deformidades nos pés, de imediato, lançou-o no mar onde foi resgatado e criado por Thetis, filha de Nereu, mãe de Aquiles. Por causa desse relacionamento entre eles, Hefesto fabrica as armas de Aquiles a pedido da deusa, pois Aquiles as tinha emprestado a Pátroclo, que as perdeu juntamente com a vida para o troiano Heitor. O nascimento de Hefesto, sem o concurso de Zeus, encontra-se também na *Teogonia*, de Hesíodo (v. 927-929).

A associação do deus com a ilha de Lemnos é muito forte. Diz-se, mitologicamente,

que o deus caiu perto do vulcão da ilha quando fora atirado do Olímpo. Foi nas imediações desse vulcão que, posteriormente, foi erigido um templo em sua homenagem; diz-se ainda que nas profundezas da ilha se encontravam suas forjas e bigornas (BRANDÃO, 2014).

Apesar das deformidades latentes, o deus possuía bravura combativa. Na *Gigantomaquia*, Hefesto combate o gigante Clício matando-o com uma barra de ferro em brasas (BRANDÃO, 2014). Na *Ilíada*, quando o rio Escamandro procura afogar Aquiles por ter impedido seu curso com os cadáveres de troianos que matou enquanto os perseguia pelo rio, o artífice dos deuses o faz recuar com suas chamas. Essas ações fazem do deus artífice também o deus do fogo.

É creditado a Hefesto a criação da primeira mulher, Pandora, por solicitação de Zeus. Hefesto a modelou-a a partir da argila e Palas Atena a adornou (*Teogonia*, v. 570-584). A associação do deus do fogo com essa deusa é muito forte, uma vez que Atena é “a deusa da inteligência, da razão, do equilíbrio apolíneo, do espírito criativo e, como tal, preside às artes, à literatura e à filosofia de modo particular, à música e a toda e qualquer atividade do espírito” (BRANDÃO, 2014, p. 91). Ambos são venerados como patronos das artes, das ciências e da civilização e protetores dos artesãos. Além disso, nas *Heféstias*, festas em honra a Hefesto, Atena era convidada e honrada com uma corrida de tochas acesas, a *lampadedromia*.

Diz-se ainda que Hefesto é casado com a deusa Afrodite que o trai com o deus Ares. Homero, na *Odisseia*, nos conta por meio do aedo Demódoco, que Hefesto preparou uma armadilha para pegar os amantes em flagrante adultério. Sendo bem sucedido na empreitada, após tê-los pego, convocou os deuses para presenciarem o ocorrido. “A tradição atribui a Hefesto vários filhos: o argonauta Palêmon, o escultor Árdalo, o famoso salteador Perifetes, que foi morto por Teseu, e Erictônio, nascido de um desejo do deus das forjas por Atená” (BRANDÃO, 2014, p. 289).

Na *inuocatio*, que compreende apenas o primeiro verso, o poeta utiliza-se da tradição épica de invocação às Musas, logo o deus é referenciado indiretamente por meio de uma deidade intermediária. O nome do deus se encontra no acusativo e o verbo no imperativo, não dirigido à ele, mas às mediadoras. É pois, um *Er-Still* com relação ao deus. Há um único atributo, *κλυτόμητιν* (*klutomētin*), *célebre sabedor*, evidenciando o caráter do deus ilustre quanto ao conhecimento que possui. É sobre esse atributo que o poeta desenvolve a primeira parte da *pars captans*.

Na *pars captans*, que se inicia no verso dois e segue até o sete, predomina o modo *Er-Still*. Essa parte pode ser dividida em dois momentos marcados pelo tema. No primeiro momento, do verso 2 ao 4, o poeta caracteriza a humanidade pré-civilizada, sem domínio de

técnicas, assemelhando-se a animais selvagens que procuram abrigos naturais para se proteger. No segundo momento, do verso 5 ao 7, essa mesma humanidade, por causa da ação do deus para com ela, torna-se uma civilização que domina técnicas próprias para construir o próprio abrigo, apartando-se assim do momento anterior no qual era comparada às feras.

A *precatio*, semelhantemente a *inuocatio*, é composta de um único verso. Vemos a mudança de *Er-Stil* para *Du-Stil*. Há apenas uma prece para que se obtenha vigor e prosperidade por meio do favor do deus. Em outras palavras, o poeta pede ao deus que continue favorecendo os homens pelo ensino de técnicas para o aprimoramento da *pólis* e lhes dê condições para executá-las. Uma prosperidade que vem pelo saber e pelo fazer.

Neste hino, destacamos a posição específica do nome do deus nos versos do poema. Este nome aparece apenas três vezes, contudo, em pontos e funções sintáticas específicos: no primeiro verso, portanto no início, no caso acusativo, como é de se esperar principalmente nos *Hinos Homéricos*; no quinto verso, especificamente no verso medial, marcando o centro do poema, na função sintática de instrumento (*διά + acusativo*); e no oitavo e último verso, no vocativo.

No hino, como em alguns dos hinos gregos já analisados, parece haver em sua parte central um ponto enfático. Nos hinos que trouxemos para o nosso estudo, quer completos quer excertos, parece haver uma concentração maior de recursos estilísticos quando aproxima-se do centro. No *Hino Órfico 12, a Héracles*, vimos a concentração de anáforas próximas aos versos mediais, na transição entre a *inuocatio* e a *pars media*; e no *Hino Homérico VI, a Afrodite*, a anáfora do vocábulo *ouro* (*χρύσεος*), nos versos de sua ornamentação pelas Horas.

No *Hino Órfico 16, a Hera*, o qual já aludimos a composição em anel, há também a anáfora da conjunção *γάρ* (*gar*), que se inicia no verso 5 – verso medial, pois o poema possui dez versos – e segue até o sétimo:

χωρὶς **γὰρ** σέθεν οὐδὲν ὅλως ζωῆς φύσιν ἔγνων·
κοινωνεῖς **γὰρ** ἅπασι κεκραμένη ἥερι σεμνῶι·
πάντων **γὰρ** κρατέεις μούνη πάντεσσί τ' ἀνάσσεις

5

O poeta, no verso antecedente, no quarto verso, chama Hera de *mãe das chuvas* (*ὄμβρων μήτηρ*) e de *origem de tudo* (*παντογένηθε*). Os versos 5 ao 7 procuram justificar esses atributos da deusa:

pois, à parte de ti nada inteiramente conheceu a natureza da vida;

5

pois, participas de tudo, temperada ao ar sagrado;
pois, sobre todos dominas única e a todos reges

Retornando ao *Hino Homérico XX, a Hefesto*, como dissemos, o nome do deus aparece apenas três vezes no poema, uma em cada parte, sendo a segunda aparição na parte medial do hino.

Como bem assinalou Macedo (2010) com relação ao *Hino Homérico XV, a Héracles*, compreendemos que o hino a Hefesto possui igualmente uma mudança de estado de infortúnio para fortuna, marcada, nesse hino, pelo advérbio *πάρος* (*paros*), *outrora*, no verso 3 em contraposição a *νῦν* (*nun*), *agora*, no verso 5²⁵⁴. Essa mudança é percebida, além do advérbio, por meio da permuta dos tempos verbais com matizes do passado para o presente. Assim, se outrora os homens *viviam* em cavernas, agora, com o concurso de Hefesto, *habitam* em casas.

A diferença entre a estrutura do *Hino Homérico XV* para o *XX* é que essa mudança de estado encontra-se no meio do hino por meio da anáfora do nome do deus, marcada pela instrumentalidade da preposição *διὰ* (*dia*). Hefesto é o causador da mudança. O poeta deixa isso bem claro, por assinalar criteriosamente o nome do deus no ponto específico do hino – no ponto da mudança – e por não fazer mais nenhuma menção a Palas Atena.

Embora o *Hino Homérico XV, a Héracles* não ressalte a mudança de estado de infortúnio para a fortuna no mesmo ponto que o hino a Hefesto, ele também possui seu recurso medial. Na composição em anel mostrada por Macedo (2010) e que já reproduzimos em nosso trabalho pouco mais acima, por meio da anáfora da palavra *ἄναξ* (*anax*), *senhor*, o verso medial 5 faz contraposição ao verso 10, final, demonstrando que se outrora Hércules fora servo do mau senhor Euristeu, agora, o herói transforma-se em senhor.

O *Hino Órfico 66*, também dedicado a Hefesto, traz o nome do deus em seu corpo apenas duas vezes, no primeiro verso e no sétimo verso. Este último, juntamente com o verso 6, forma os versos mediais, uma vez que o hino possui 12 versos. Esses dois versos marcam uma ruptura na composição do poema que passa de *Du-Stil* para *Er-Stil*, e volta novamente a *Du-Stil* a partir do oitavo verso.

παμφάγε, πανδαμάτωρ, πανυπέρτατε, παντοδίαιτε,
 αἰθήρ, ἥλιος, ἄστρα, σελήνη, φῶς ἀμίαντον

6

254 No *Hino Homérico XV, a Héracles*, a posição é feita entre o advérbio *πρίν* (*prin*), *antes*, no verso 4 e o advérbio *νῦν* (*nun*), no verso 7.

*ταῦτα γὰρ Ἡφαίστοιο μέλ' ἠ θνητοῖσι προφαίνει.
πάντα δὲ οἶκον ἔχεις, πᾶσαν πόλιν, ἔθνεα πάντα,*

que tudo devora, que tudo doma, de todos o mais alto, que em tudo reside,
– Éter, Sol, Estrelas, Lua, Luz incorruptível;
esses, de Hefesto membros, aos mortais se mostram –
de todos a casa habitas, toda cidade, todos os povos,

Do primeiro ao quinto verso, temos a predominância do vocativo sem verbos. O poeta dirige-se ao deus, diretamente, chamando-o pelo nome, sem intermediários. Nessa primeira parte do hino, Hefesto é invocado como fogo infatigável, luminoso, portador da luz, recoberto de chamas. Nos versos da ruptura, os mediais, o poeta interrompe sua fala com a deidade e passa a informar aos ouvintes as manifestações naturais do deus. O deus é presentificado entre os devotos, não apenas pela memoração de seu nome, mas também pela criação de imagens geradas pelos versos e pela manifestação natural desses entes, os membros do deus no local de culto.

Após fazer esse parênteses, por assim dizer, o poeta retoma à fala com a divindade, nos moldes da primeira parte, mas, referindo-se a suas atividades próxima a dos mortais. Assim, Hefesto, nessa nova parte, como fogo, habita a polis que já instrumentalizou o fogo e o próprio corpo humano. O hino se encerra com a prece do poeta para que Hefesto afaste incêndios e conserve o calor de nossos corpos, isso é, mantenha-nos vivos. Nota-se ainda a anáfora de *πᾶς* (*pas*), no versos 5 e 8, que foi interrompida pelos versos mediais 6 e 7, o que conjecturamos ser a construção da ênfase medial.

4.2 Hinos Indianos

4.2.1 Rig-Veda I,1: A Agni

**ऋषिः मधुच्छन्दाः वैश्वामित्रः
छन्दः गायत्री
देवता अग्निः**

ॐ
अग्निमीळे पुरोहितं यज्ञस्य देवमृत्विजम् ।
होतारं रत्नधातमम् ॥ १ ॥

अग्निः पूर्वोभिर्ऋषिभिरीड्यो नूतनैरुत ।
 स देवाँ एह वक्षति ॥ २ ॥
 अग्निना रयिमश्रवत्पोषमेव दिवेदिवे ।
 यशसं वीरवत्तमम् ॥ ३ ॥
 अग्ने यं यज्ञमध्वरं विश्वतः परिभूरसि ।
 स इद्देवेषु गच्छति ॥ ४ ॥
 अग्निर्होता कविक्रतुः सत्यश्चित्रश्रवस्तमः ।
 देवो देवेभिरा गमत् ॥ ५ ॥
 यदङ्ग दाशुषे त्वमग्ने भद्रं करिष्यसि ।
 तवेत्तत्सत्यमङ्गिरः ॥ ६ ॥
 उप त्वाग्ने दिवेदिवे दोषावस्तर्धिया वयम् ।
 नमो भरन्त एमसि ॥ ७ ॥
 राजन्तमध्वराणां गोपामृतस्य दीदिविम् ।
 वर्धमानं स्वे दमे ॥ ८ ॥
 स नः पितेव सूनवेऽग्ने सूपायनो भव ।
 सचस्वा नः स्वस्तये ॥ ९ ॥

ṛṣiḥ madhucchandaḥ vaiśvāmitraḥ
chandaḥ gāyatrī
devatā agniḥ

om
 agnimīḷe purohitam yajñasya devamṛtvījam |
 hotāraṃ ratnadhātāmam || [1]
 agniḥ pūrvebhirṛṣibhirīḍyo nūtanairuta |
 sa devān eha vakṣati || [2]
 agninā rayimaśnavatpoṣameva divedive |
 yaśasaṃ vīravattāmam || [3]
 agne yaṃ yajñamadhvaraṃ viśvataḥ paribhūrasi |
 sa iddeveṣu gachati || [4]
 agnirhotā kavikratuḥ satyaścitraśravastamaḥ |
 devo devebhirā gamat || [5]
 yadaṅga dāśuṣe tvamagne bhadraṃ kariṣyasi |
 tavettatsatyamaṅgiraḥ || [6]
 upa tvāgne divedive doṣāvastardhiyā vayam |
 namo bharanta emasi || [7]

rājantamadhvarāṇāṃ ghopāmṛtasya dīdivim |
vardhamānaṃ sve dame || [8]
sa naḥ piteva sūnave 'gne sūpāyano bhava |
sacasvā naḥ svastaye || [9]

R̥ṣi Madhucchandas Vaiśvāmitra

Metro gāyatrī

Deidade Agni²⁵⁵

[Tradução Fabricio Possebon]

Om!
 Agni eu venero, pontífice, deus do sacrifício, sacrificador,
 sacerdote pluridoador. [1]
 Agni, pelos antigos cantores louvado, e pelos novos,
 reúna aqui os deuses. [2]
 Por Agni, ele consiga a riqueza, o bem-estar, dia-a-dia,
 e o renome com muitos filhos. [3]
 Ó Agni, o sacrifício puro, ao qual todo circundas,
 esse de fato vai aos deuses. [4]
 Agni, sacerdote, sapiente, verdadeiro, famoso;
 o deus com os deuses chega. [5]
 Tu farás o bem ao teu piedoso, ó Agni;
 esta a verdade, ó Aṅgiras. [6]
 A ti, ó Agni, dia-a-dia, refulgente, pelo pensamento,
 a honra levando, nós chegamos, [7]
 A ti, soberano das cerimônias, pastor da ordem, brilhante,
 prosperando em tua própria casa. [8]
 Como um pai ao filho, ó Agni, torna-te acessível a nós;
 segue-nos ao bem-estar. [9]

Agni é o deus do fogo e/ou o próprio fogo personificado. Está sempre presente nas

²⁵⁵ Essas r̥s primeiras linhas que antecedem o hino propriamente dito são informações a respeito do mesmo. Respectivamente, são o nome do poeta-vidente que teria composto o hino, a métrica empregada na composição e a divindade para quem o hino foi dedicado. No caso, o hino é atribuído ao poeta Madhucchandas, descendente de Viśvāmitra, que o compôs em estrofes *gāyatrī* ao deus Agni.

casas dos hindus na forma do fogo doméstico e também sempre presente nos sacrifícios, por ser o fogo elemento central no altar sacrificial. Ele é responsável por conduzir a oblação aos deuses, comportando-se como um intermediário entre terra e céu. Ele conhece exatamente o sacrifício e todos os ritos, por isso ele retifica os erros cometidos pelos sacerdotes por causa da ignorância das ordenanças sacrificiais aos deuses (MACDONELL, 1897). É também um dos cinco elementos que compõem o universo, juntamente com a Água, a Terra, o Éter e o Ar (MANI, 1975). É ainda um dos deuses mais citados no Rig-Veda, ficando apenas atrás de Indra em ordem de aparições (GNERRE, 2011). Nos tempos que se seguem aos Veda, Agni é considerado como um *लोकपाल* (*lokapāla*), divindade protetora territorial, cabendo-lhe o domínio sobre o sudeste²⁵⁶.

Juntamente com Indra é filho de Dyaus Pitṛ, Pai Céu, e Pṛthivī, Terra; ou filho de Tvaṣṭṛ e das Águas; ou ainda apenas da descendência de Tvaṣṭṛ ou das Águas (MACDONELL, 1897). Segundo o mito do sacrifício de Puruṣa, Agni e Indra nascem da boca desse ser. Uma outra genealogia do deus pode ser traçada a partir de Viṣṇu: Viṣṇu, Brahmā, Aṅgiras, Bṛhaspati e Agni. Entretanto, segundo alguns *Purāṇas*, Bṛhaspati seria filho de Agni, e no *Mahābhārata*, Bṛhaspati, tomando Cāndramasī por esposa, teria tido seis Agnis como filhos (MANI, 1975).

Agni possui uma lança por arma. Ele expulsa os rākṣasa com sua luz, queimando e dispersando os maus espíritos e a magia hostil, função peculiar daquele que preside os sacrifícios, de modo que tem o nome *रक्षोहन्* (*rakṣohan*), “o que mata/destói rākṣasa”, como um de seus epítetos (MACDONELL, 1897). Outros epítetos recorrentes são *गृहपति* (*gr̥hapati*), “o senhor da casa”, e *पुरोहित* (*purohita*), como sacerdote doméstico, com relação a sua presença nos lares por meio do fogo doméstico; *होतृ* (*hotṛ*), sacerdote principal que oferece o sacrifício invocando os deuses, *हव्यवह* (*havyavah*), “o que conduz a oblação”, como também *दूत* (*dūta*), “mensageiro”, “embaixador”, por suas funções no sacrifício.

Segundo os *Purāṇas*, Agni tem por esposa Svāhādevī que lhe deu dois filhos, Pāvaka e Pavamāna e uma filha, Śuci (MANI, 1975). O macaco Nīla que aparece no *Rāmāyaṇa*, como também o grande arqueiro Dhṛṣṭadyumna e o sábio Bhṛgu, no *Mahābhārata*, são considerados filhos de Agni. Ainda no *Mahābhārata*, o deus se apaixona e se casa com Sudarśanā, filha do rei Nīla, passando a viver no palácio como um aliado do sogro.

256 Cada *लोकपाल* (*lokapāla*) se situa nos quatro pontos cardiais e em seus pontos intermediários totalizando oito deidades protetoras. Indra protege o leste; Agni, o sudeste; Yama, o sul; Sūrya, o sudoeste; Varuṇa, o oeste; Vāyu, o noroeste; Kubera, o norte; e Soma ou Candra, o nordeste (MONIER-WILLIAMS, 1976).

Nesse episódio, com a chegada de Sahadeva, um dos Pândavas, ao sul para conquistar territórios, Agni sabia que seu sogro deveria se render e assim o aconselhou; esse, de pronto, o atendeu. Já no *Rāmāyaṇa*, após a morte de rei rākṣasa²⁵⁷ Rāvaṇa, Agni testemunha confirmando a pureza e a castidade de Sītā, esposa de Rāma que fora raptada por esse rākṣasa.

Um dos sacrifícios mais importantes na era védica era o अग्निहोत्र (*agnihotra*). Trata-se de um ritual diário em que as oblações – em sua maioria leite e água – aos deuses, aos pais, aos sete ṛṣis, dentre outras personagens, são oferecidas ritualisticamente em casa, no fogo doméstico, no amanhecer e no anoitecer de cada dia (FRAZIER, 2008). Passemos, então, ao hino.

Diferentemente dos hinos gregos apresentados, os do Rig-Veda, quando as têm, na maioria das vezes, não apresentam essa ordem sequencial da *inuocatio*, *pars captans* e *precatio*; elas podem vir em ordens diferentes. Entretanto, a depender do hino, a ordem sequencial que vimos nos hinos gregos pode aparecer; esse é o caso desse hino a Agni.

O *Rig-Veda I, 1, a Agni*, apresenta as três partes de modo sequencial. A *inuocatio* compreende a primeira estrofe. Nela, o nome do deus aparece no acusativo (अग्निम्), seguido do verbo invocatório (ईळे)²⁵⁸ e há quatro atributos do deus que se referem às suas funções junto aos sacrifícios. Assim, Agni é o पुरोहित (*purohita*), *pontífice*; o यज्ञस्य देव (*yajñasya deva*), *deus do sacrifício*; o ऋत्विजम् (*rtvija*), *sacrificador*, e o होतृ रत्नधातम (*hotṛ ratnadhātama*), *sacerdote pluridoador*. Com isso então, o desenvolvimento da *pars captans* gira em torno desses atributos, asseverando a função central do deus no sacrifício.

Embora o hino se inicie com acusativo e verbo invocatório na primeira pessoa, esse não parece ser o modo mais comum empregado pelos poetas na coletânea que dá preferência ao vocativo e verbo na segunda pessoa no modo imperativo.

A *pars captans* inicia-se na segunda estrofe e se encerra na oitava. Aqui, Agni é convidado para realizar suas funções de reunir os deuses para o sacrifício e para ele mesmo ser instrumento a conceder bens ao ofertante (estrofe 2 e 3). Em seguida, o sacrifício é devorado pelo fogo, isso é, por Agni, completamente e chega à presença dos deuses (estrofe 4), pois Agni é sacerdote e intermediário sempre em companhia dos outros deuses (estrofe 5). O poeta então lembra o deus de que o homem piedoso que se lhe achega e lhe oferece

257 Rākṣasa são criaturas mitológicas indianas que tentam destruir a harmonia e organização sacrificial, por isso são consideradas inimigos da ordem. Eles podem ficar invisíveis ou tomar a forma que quiserem, especialmente de animais que os indianos consideram ser de maus auspícios como cachorro, hiena, coruja e abutre, por exemplo (FERRARI, 2008).

258 No texto védico que reproduzimos, o objeto direto, o acusativo, mais o verbo invocatório aparecem em *saṃdhi* अग्निमीळे (*aghnimīḷe*).

sacrifícios merece receber benesses (estrofes 6 e 7) e o louva com mais epítetos de cunho sacrificial (estrofe 8).

Por fim, na *precatio*, que compreende a nona e última estrofe do hino, está contida a prece para que Agni seja acessível ao executante, ao ofertante e a toda a audiência, trazendo-lhes bem-estar.

Nesse hino, encontramos o recurso da anáfora, que, como vimos, tem sua importância no destaque do termo a ser retomado. Aqui, a anáfora é aplicada ao nome do deus, o qual é empregado no início das estrofes até o centro do hino, local marcado em muitas composições do *Rig-Veda*. Com relação à essa anáfora, podemos dividir o hino em duas partes.

Na primeira metade do hino, da primeira estrofe à quinta, notamos a predominância de *Er-Stil*, pois apenas a quarta estrofe não está expressa nessa técnica de abordagem; por sua vez, a segunda metade, da sexta em diante, o *Du-Stil* forma-a completamente. Cada uma das cinco primeiras estrofes da primeira parte se inicia com o nome do deus em um caso diferente, a saber, respectivamente, acusativo, nominativo, instrumental, vocativo e, novamente, nominativo.

agnimīle purohitam...	1
agniḥ pūrvebhirṛṣibhirīdyo ...	2
agninā rayimaśnavat...	3
agne yaṁ...	4
agnirhotā kavikratuḥ...	5

Na segunda metade do hino, da estrofe seis em diante, o nome do deus aparece apenas três vezes, no mesmo caso, no vocativo, e em posições diferentes em cada uma das estrofes, com exceção da oitava, em que o nome do deus não aparece.

yadaṅga dāśuṣe tvam agne ...	6
upa tvā gne ...	7
...	8
sa naḥ piteva sūnave ‘ gne ...	9

Algo que percebemos na transição entre a primeira e segunda metade, concerne à forma pela qual o conteúdo é transmitido; a primeira parte possui um tom mais referencial

enquanto que a segunda, mais apelativo. Logo, a primeira traz mais descrições e informações sobre a natureza do deus do que a segunda que se concentra em fazer com que o deus conceda a realização da prece.

Essa estrutura anafórica apresentada nesse hino também é encontrada no hino 7 da mesma mandala. Nesse outro hino, que é dedicado a Indra, até sua metade, o nome do deus inicia as estrofes em três casos: acusativo, nominativo, nominativo, vocativo e acusativo.

indramid ghāthino...	1
indra id dharyoḥ...	2
indro dīrghāya...	3
indra vājeṣu...	4
indram vayam...	5

A anáfora inicial parece ser um recurso empregado consistentemente no corpus do *Rig-Veda*, uma vez que pode ser encontrada em outras mandalas como, por exemplo, na mandala II, no hino 14, que, em onze das doze estrofes que esse hino possui, o vocábulo अध्वर्यु (adhvaryu), um sacerdote específico no ritual védico, encarregado de medir o terreno, construir o altar, preparar os vasos sacrificiais, buscar madeira e água, acender o fogo, conduzir o animal sacrificial à arena do sacrifício e imolá-lo, enquanto recitava o *Yajur-Veda* (MONIER-WILLIAMS, 1976). Também na mandala III, no hino 12, encontramos a anáfora inicial. Nesse hino, em todas estrofes, o poeta emprega a anáfora do *dvandva*²⁵⁹ इन्द्राग्नी (indrāgni), *Indra-Agni*, contudo, das nove estrofes que compõem o hino, apenas as estrofes mediais, a 4 e a 5, não iniciam com a expressão.

तोशा वृत्रहणा हुवे सजित्वानापराजिता ।

इन्द्राग्नी वाजसातमा ॥ ४ ॥

प्र वामर्चन्त्युक्थिनो नीथाविदो जरितारः ।

इन्द्राग्नी इष आ वृणे ॥ ५ ॥

tośā vṛtrahaṇā huve sajitvānāparājitā |

259 Termo técnico aplicado pelos gramáticos indianos para se referirem a um tipo específico de composição nominal. O *dvandva* é um composto coordenativo formado geralmente pela justaposição de dois substantivos.

indrāghnī vājasātāmā || 4

pra vāmarcantyukthino nīthāvido jaritārah |

indrāghnī īṣa ā vṛṇe || 5

Os astutos, os matadores de Vṛtra eu invoco, os vitoriosos, os imbatíveis,
Indra e Agni, os maiores ganhadores de espólios.
Muito a vós glorificam os antigos recitadores versados em canções.
Para Indra e Agni a libação escolho.

Nesse hino, a retirada da anáfora iniciais nos versos mediais, enfatiza o centro do hino, pois, nesses versos, inicia-se um novo ciclo temático, por meio de uma nova invocação.

A primeira invocação ocorre na primeira estrofe e convida as deidades louvadas, Indra e Agni, a se fazerem presentes e a beberem do Soma sagrado. Essa primeira invocação é marcada pelo foco no Soma e no sacrifício, que são qualificados por atributos, enquanto que as deidades principais que são chamadas, Indra e Agni, apenas pelo uso da anáfora do *dvandva* no vocativo. Dessa forma, por meio da anáfora, os deuses possuem seu destaque em relação à ênfase dada aos outros personagens.

O Soma é referenciado indiretamente por meio do vocábulo *सुत* (*suta*), o *suco* já premido, nas duas primeiras estrofes até de fato o poeta empregar o próprio vocábulo Soma no segundo verso da terceira estrofe. O sacrifício é aludido pelo convite do poeta, feito através do hino e da música (estrofe 1), ao rito (estrofe 2) e do anúncio do poeta ao posicionar-se na escola das deidades para o sacrifício na estrofe 3.

É, de fato, o ritual do Soma que é apresentado aos deuses Indra e Agni. Os deuses são convidados a beberem do Soma até se saciarem. Sabe-se que o deus Indra é conhecido como *सोमपा* (*somapā*), “bebedor do Soma”, de quem fortifica-se constantemente – já falamos sobre o Soma, seus benefícios e importância no capítulo anterior. Agni, por sua vez, também mantém relação com o Soma sendo muitas vezes convidado a bebê-lo e, como evocado na primeira estrofe do Hino X, 45, é chamado de *सोमगोपा* (*somagopā*), “guarda do Soma”. Esse ritual para o qual os deuses são convocados tem como objetivo, no hino, revigorar as forças dos mesmos, para serem, por assim dizer, fortificados. Lembremos que no mito Indra só pôde vencer Vṛtra após ter ingerido o Soma.

A segunda invocação, que ocorre na quarta estrofe sem o recurso da anáfora inicial, os atributos qualificativos são destinados às dividades invocadas e a temática aludida, a partir

desse ponto, são os feitos dessas deidades e seu imenso poder. Se na primeira parte as deidades eram referenciadas apenas pelo vocativo, na segunda, só na quarte estrofe, encontramos cinco qualificativos diretos para o *dvandva* Indra-Agni: astutos (तोश), matadores de Vṛtra, (वृत्रहन्), vitoriosos (सजित्वन्), imbatíveis (अपराजित) e maiores ganhadores de espólios (वाजसातम); atributos que enaltecem o poder das grandes deidades guerreiras. Além da alusão do mito da morte de Vṛtra que Indra mata com o poder de sua arma, o *raio*, o *fogo* que cai do céu, há ainda a referência ao mito da destruição de noventa fortes dāsa²⁶⁰.

Uma vez que, na primeira parte, os deuses são convidados ao rito do Soma, na segunda, já saciados e revigorados pelo poder do ritual, reafirmam sua posição de poder e prontidão para agir.

Essa divisão do hino em duas partes, lembra-nos um pouco do que vimos em alguns dos hinos gregos, como os homéricos dedicados a Héracles, a Hefesto ou ainda um hino homérico a Ártemis, do qual nada falamos até o momento²⁶¹.

Tomemos ainda mais um exemplo. O hino X, 125, dedicado a Palavra. Esse hino é composto por oito estrofes que se iniciam pela anáfora do pronome pessoal “eu”.

अहं रुद्रेभिर्वसुभिश्चराम्यहमादित्यैरुत विश्वदेवैः ।

अहं मित्रावरुणोभा बिभर्म्यहमिन्द्राग्नी अहमश्विनोभा ॥ १ ॥

ahaṃ rudrebhirvasubhiṣcarāmyahamādityairuta viśvadevaih |

ahaṃ mitrāvaruṇobhā bibharmyahamindrāgnī ahamaśvinobhā || 1

Eu com os Rudras e com os Vasus ando; eu com os Ādityas, também com todos os
[deuses;

Eu a Mitra e Varuṇa, a ambos, sustento; eu, a Indra e Agni; eu, aos Ásvins ambos.

Nesse pequeno excerto, podemos notar de imediato a anáfora do pronome pessoal de

260 O termo é aplicado tanto para entidades malignas como para habitantes da região norte da Índia no período de expansão ária (MONIER-WILLIAMS). Os dasyus possuíam uma civilização tão avançada quanto a dos ários, sendo exímios guerreiros, com cidades bastante fortificadas. Conta-se que Indra, protetor dos guerreiros árias, teria destruído as fortalezas dos reis dasyus com seu raio. Os dasyus não conheciam nem veneravam como Indra e algumas outras mais do panteão védico (MANI, 1975).

261 O *Hino Homérico XVII*, dedicado a Ártemis, em suma, divide-se em dois momentos, o início dos trabalhos de caça por, versos 4-10; e, ida a Delfos compor o coro das Musas e das Graças, após sentir-se saciada com a caça, versos 11-20. O verso onze, medial, uma vez que o hino possui 22 versos, inicia a temática do pós-caça.

primeira pessoa, *eu*, ocorrendo cinco vezes na estrofe. Assim como os outros já analisados, é também um caso de anáfora inicial, pois o pronome se repete no início de cada estrofe, mas, nesse hino, ocorre uma mudança de caso na estrofe medial, na quarta estrofe das oito que o constituem, produzindo uma sonoridade diferenciada sobre o pronome referido em relação às demais estrofes. Acontece que, exatamente nessa estrofe medial, o pronome pessoal é empregado no caso instrumental, *मया* (*mayā*), destacando-se dos demais, uma vez que, nas outras estrofes, o poeta sempre o emprega no caso do sujeito, ou seja, no nominativo *अहम्* (*aham*). O poeta, então, “brinca” com a sonoridade da palavra e assim enfatiza a estrofe medial.

मया सो अन्नमत्ति यो विपश्यति यः प्राणिति य ई शृणोत्युक्तम् ।

अमन्तवो मां त उप क्षियन्ति श्रुधि श्रुत श्रद्धिवं ते वदामि ॥

mayā so annamatti yo vipaśyati yaḥ prāṇiti ya īṣṇotyuktam |

amantavo māṁ ta upa kṣiyanti śrudhi śruta śraddhivam te vadāmi ||

Por mim este o arroz come, o que discerne, o que respira, o que agora ouve o falado;
ignorantes, eles ao meu lado habitam! Ouve, ó que és ouvido, o crível te digo!

Ao transformar o sujeito verbal das estrofes anteriores em instrumento na estrofe medial, o poeta subordina, torna submissos, os agentes, novos sujeitos das ações verbais, introduzidos na estrofe em função daquele que realmente é capaz de fazer com que suas ações sejam realizadas: a Palavra; sem ela, conforme o hino, ninguém divino ou humana é ou faz coisa alguma.

A quebra da sonoridade da anáfora inicial destaca a estrofe em relação às demais, acentuando o poder da deusa que o próprio poeta já manifestara, só que em uma nova sintaxe. O poeta, dessa forma, diz o mesmo que dizia nas demais estrofes, mas de uma outra forma.

4.2.2 Rig-Veda I,9: A Indra

ऋषिः मधुच्छन्दाः वैश्वामित्रः

छन्दः गायत्री

देवता इन्द्रः

ॐ

इन्द्रेहि मत्स्यन्धसो विश्वेभिः सोमपर्वभिः ।
 महौ नभिष्टिरोजसा ॥ १ ॥
 एमेनं सृजता सुते मन्दिमिन्द्राय मन्दिने ।
 चक्रिं विश्वानि चक्रये ॥ २ ॥
 मत्स्वा सुशिप्र मन्दिभिः स्तोमेभिर्विश्वचर्षणे ।
 सचैषु सवनेष्वा ॥ ३ ॥
 असृग्रमिन्द्र ते गिरः प्रति त्वामुदहासत ।
 अजोषा वृषभं पतिम् ॥ ४ ॥
 सं चोदय चित्रमर्वाग्राध इन्द्र वरेण्यम् ।
 असदित्ते विभु प्रभु ॥ ५ ॥
 अस्मान्सु तत्र चोदयेन्द्र राये रभस्वतः ।
 तुविद्युम्र यशस्वतः ॥ ६ ॥
 सं गोमदिन्द्र वाजवदस्मे पृथु श्रवो बृहत् ।
 विश्वायुर्धेह्यक्षितम् ॥ ७ ॥
 अस्मे धेहि श्रवो बृहद्भ्युम्रं सहस्रसातमम् ।
 इन्द्र ता रथिनीरिषः ॥ ८ ॥
 वसोरिन्द्रं वसुपतिं गीर्भिर्गृणन्त ऋग्मियम् ।
 होम गन्तारमूतये ॥ ९ ॥
 सुतेसुते न्योकसे बृहद्बृहत एदरिः ।
 इन्द्राय शूषमर्चति ॥ १० ॥

ṛṣiḥ madhucchandaḥ vaiśvāmitraḥ

chandaḥ gāyatrī

devatā indraḥ

om

indrehi matsyandhaso viśvebhiḥ somaparvabhiḥ |

mahāṃ nabhiṣṭirojasā ||

[1]

emenam sṛjatā sute mandimindrāya mandine |

cakriṃ viśvāni cakraye ||

[2]

matsvā suśipra mandibhiḥ stomebhirviśvacarṣaṇe |

sacaiṣu savaneṣvā ||

[3]

asṛgramindra te girāḥ prati tvāmudahāṣata |

ajoṣā vṛṣabhaṃ patim ||

[4]

<i>saṃ codaya citramarvāg rādha indra vareṇyam </i>	
<i>asaditte vibhu prabhu </i>	[5]
<i>asmānsu tatra codayendra rāye rabhasvataḥ </i>	
<i>tuvidyumna yaśasvataḥ </i>	[6]
<i>saṃ gomadindra vājavadasme pṛthu śravo br̥hat </i>	
<i>viśvāyurdhehyakṣitam </i>	[7]
<i>asme dhehi śravo br̥haddyumnaṃ sahasrasātamam </i>	
<i>indra tā rathinīriṣaḥ </i>	[8]
<i>vasorindraṃ vasupatiṃ gīrbhirgṛṇanta ṛgmiyam </i>	
<i>homa gantāramūtaye </i>	[9]
<i>sutesute nyokase br̥hadbr̥hata edariḥ </i>	
<i>indrāya śūṣamarcati </i>	[10]

R̥ṣi Madhucchandasa Vaiśvāmitra

Metro gāyatrī

Deidade Indra

Ó Indra, vem, inebria-te no suco em todos festivais do Soma, ó grande protetor pela força.	[1]
Vertei esse premido inebriante para Indra inebriante; o que efetiva tudo para o efetivo.	[2]
Regozija-te, ó de bela face, com os inebriantes cânticos, ó modelo [para todos os homens, para essas libações, vem!	[3]
Verti, ó Indra, a ti versos, a ti procuraram; insaciável, vigoroso senhor.	[4]
Conduz para cá excelente presente, Indra, desejável; que o tenhas, de fato, rico e abundante.	[5]
Conduz-nos bem nisso, ó Indra, para a riqueza, ardorosos, ó esplendoroso, os ilustres!	[6]
Rica em vacas, Indra, preciosa para nós, ampla, a glória elevada para toda a vida, concede, imperecível.	[7]
Para nós concede glória elevada, outorgante de esplendores mil,	

Indra, esta quantidade de carros desejáveis. [8]

A Indra da riqueza, senhor da riqueza, com cânticos cantando
[para ser louvado,
invoquemos para o socorro. [9]

No que é extraído e no que não é, para a morada do elevado,
[apenas o alto piedoso
a Indra um louvor canta. [10]

Indra, o deus guerreiro, por isso está associado a *varṇa* क्षत्रिय⁶² (*kṣatriya*), classe dos guerreiros, sendo um dos personagens mais importantes, se não o mais importante do *Rig-veda*. Sua principal arma é वज्र (*vajra*), o raio, que foi feito por Tvaṣṭṛ, o artífice dos deuses. Indra com o raio abate seus inimigos, por isso também é considerado o deus do trovão e do raio possuindo os epítetos वज्रभृत् (*vajrabhṛt*), “o que porta o raio”, वज्रिवत् (*vajrivat*), “armado de raio” e वज्रदक्षिण (*vajradakṣiṇa*), “o que tem o raio em sua destra”. Indra também é o infatigável bebedor do soma, de modo que um de seus epítetos é सोमपा (*somapā*), justamente, “bebedor do Soma”. Vāyu, o Vento, é seu companheiro de charrete e os Māruta, os quarenta e nove ventos, compõe seu séquito. Indra também está associado à fertilidade, sendo chamado de touro, animal viril e fértil na cultura indo-europeia.

Um dos mitos mais recorrentes no *Rig-Veda* sobre as batalhas de Indra é sua luta contra o dragão ou serpente Vṛtra. Essa potestade aprisionava as águas no cume do monte não deixando que fluíssem sobre a terra. Indra com seu raio mata Vṛtra e liberta as águas que correm livres, inundando os outrora desertos secos, enchendo-os de vida (*Rig-Veda IV.19*).

Porém, no *Rāmāyaṇa*, Indra não consegue derrotar o rei rākṣasa Rāvaṇa, pois esse estava protegido contra inúmeros, seres com exceção dos homens. Contudo, Indra foi personagem importante no combate entre esse e Rāma, porque ofereceu a Rāma sua charrete, seus cavalos e o seu charreteiro Mātali²⁶³, os quais conduziram Rāma ao campo de batalha.

Indra é considerado irmão de Agni, deus do fogo, com quem possui uma conexão estrita, uma vez que o relâmpago e o raio podem ser associados às manifestações do fogo. Em uma das várias cosmogonias do *Rig-Veda*, no hino X. 90, 13, ambos nasceram a partir do

262 Em alguns textos antigos varṇa aparece apenas como cor, passando posteriormente a indicar classes sociais nos quais os indivíduos nasciam sem a possibilidade de mudança. Havia inicialmente quatro varṇas consideradas puras (cāturvarṇya) das quais se desenvolveram onze varṇas mistas (ekādaśasaṅkara varṇa). A varṇa kṣatriya pertence à cāturvarṇya sendo responsável pelo governo régio e pela força armada.

263 O *Vāṇama Purāṇa*, no capítulo 69, narra o nascimento de Mātali e como se tornou charreteiro de Indra (MANI, 1975).

sacrifício de Puruṣa, o homem primordial que fora imolado pelos deuses, mais especificamente da boca desse ser.

Diz-se ainda ser o deus filho da deusa Aditi e do deus Kaśyapa (MANI, 1975). Em outras momentos, Indra é filho de Dyaus, o Céu e Pṛthivī, a Terra (MACDONELL, 1897). Com o distanciamento de Dyaus do panteão, pois nos tempos do Rig-Veda já se tornara um *deus otiosus*²⁶⁴, Indra, em essência, torna-se a personificação de sua virilidade (YORK, 2008). Indra tem por esposa a deusa Indrāṇī, por isso, também é conhecido como शचीपति (*śacīpati*), “senhor da força” ou “esposo de Śacī”, a Força – outro nome de Indrāṇī, segundo Mani (1975) –, da qual a união lhes nasce por filha Jayanta, a Vitória (YORK, 2008). No *Mahābhārata*, Kuntī, esposa de Pāṇḍu, por meio de um mantra aprendido, convoca Indra para seu leito; de sua união com o deus nasce o terceiro filho de Pāṇḍu, Arjuna.

Nesse hino, a *inuocatio* se inicia em Du-Stil; o nome do deus se encontra no vocativo seguido do verbo invocatório. Indra é convidado para as celebrações do Soma, para que seja tomado pelos efeitos da bebida. Como já aludimos, Indra é o सोमपा (*somapā*), justamente, o “bebedor do Soma”, e após tê-lo ingerido foi capaz de vencer Vṛtra. Há alguns hinos no *Rig-Veda* que fazem referência a essa batalha, assim como da relação entre o deus e a bebida sagrada. Aqui Indra ainda é referido como o grande protetor que realiza esse ofício por meio da força.

A *pars captans* inicia na segunda estrofe e vai até a quarta. Na segunda estrofe, o oficiante dirige sua voz aos presentes para que eles façam as devidas libações de Soma ao deus e alude às propriedades tanto da bebida quanto do deus. Assim, o poeta utiliza-se do vocábulo चक्रि (*cakri*) no acusativo, referindo-se ao Soma e no dativo, a Indra, criando assim um eco vocabular no verso: *cakrim viśvāni cakraye*. O poeta já fizera tal coisa no primeiro verso dessa estrofe: *mandim indrāya mandine*. O poeta aproxima o deus da bebida sagrada por meio dos efeitos. Tanto a bebida é inebriante e efetiva quanto o próprio deus que a toma.

Na terceira estrofe há a ratificação da invocação para o ritual. Indra é agora convidado a inebriar-se com os cânticos. Aqui os cânticos entoados na cerimônia, assim como a libação, aparecem como oferta de louvor ao deus, sendo capaz de excitá-lo, de lhe dar prazer.

Na quarta estrofe, o poeta coloca-se na posição de ofertante declarando a Indra que já fez a sua parte como sacrificador, uma forma indireta para cativar a atenção do deus para si. Novamente, o poeta apresenta o cântico como oferta vertida, como uma oblação.

Chega-se agora nos versos mediais, os quais compõem o cerne da *precatio*, as estrofes

264 Ver Capítulo I, nota 49, página 44.

cinco e seis. Após ter convocado o deus para a cerimônia, ter estimulado os presentes a realizarem suas oferendas e ter mostrado ao deus que ele próprio já realizara a sua e, pressupondo que o deus já está saciado pelo ritual, o oficiante parte para o pedido. São duas estrofes elaboradas para um único pedido; que Indra conduza para o plano terreno um presente, um dom, ao oficiante e aos demais ofertantes.

As estrofes sete e oito são a minuciosidade desse presente pedido que já começara a ser detalhado na sexta estrofe. Por sua vez, essa pluralidade, os desdobramentos do presente, são encapsulados em um único vocábulo: *glória* (श्रवस्). Damos ênfase aqui, num conteúdo de suma importância para a tradição indo-europeia, a *glória imperecível*. No primeiro verso da sétima estrofe, a glória é descrita como elevada, imponente (बृहत्) e no segundo, subtendido o substantivo, imperecível (अक्षित्). Essa glória elevada é reiterada pela anáfora do sintagma na estrofe seguinte, destacando sua importância.

O que podemos dizer é que a glória, principalmente, para o guerreiro das sociedades indo-europeias, manifesta-se pela obtenção de bens, de espólios conquistados por meio de feitos gloriosos e memoráveis. No detalhamento do presente, que na verdade é a própria glória imponente e insucumbível, vemos que tal precisa ser abundante, rico e que traga esplendor; o oficiante, então, pede riquezas, vacas e carros.

Por fim, as duas últimas estrofes fecham o hino. Na primeira, há uma exortação para se louvar o deus para que se possa obter prosperidade, porque ele é o *senhor da riqueza* (वसुपति), enquanto que na segunda, novamente sendo utilizada uma cativação indireta, há a exaltação do oficiante que, por ser piedoso canta ao deus desde a maceração do Soma, reforçando assim a necessidade de escuta de seu pedido pelo deus, uma vez que sua canção adentra as moradas deste.

Primeiramente, destacamos aqui o recurso formular do epíteto. Como vemos, assim como os poetas gregos, os poetas do *Rig-Veda* fazem utilização de palavras, de expressões, de parte de versos e até de versos inteiros para produzir uma outra composição. Dessa forma, encontramos anáforas de palavras como fórmulas, como já visto por nós há pouco, mas também sintagmas maiores.

No primeiro verso da nona estrofe, o poeta chama Indra de *vasupati* (वसुपति), *senhor das riquezas*.

वसोरिन्द्रं वसुपतिं गीर्भिर्गृणन्त ऋग्मियम् ।
vasorindram vasupatim gīrbhirgṛṇanta ṛgmiyam |

A Indra da riqueza, senhor da riqueza, com cânticos cantando para ser louvado,

Esse mesmo epíteto pode ser encontrado em outros hinos como na estrofe 19 do hino III, 30:

ऊर्वइव पप्रथे कामो अस्मे तमा पर्ण वसुपते वसूनाम् ॥

ūrvaiva paprathe kāmō asme tamā pṛṇa vasupate vasūnām ॥

Como o oceano se expandiu, o desejo em nós. Satisfaze-nos, ó senhor da riqueza
[das riquezas!]

ou, na sexta estrofe do hino IV, 17:

सत्राभवो वसुपतिर्वसूनां दत्रे विश्वा अधिथा इन्द्र कृष्टीः ॥

satrābhavo vasupatirvasūnāṃ datre viśvā adhithā indra kṛṣṭīḥ ॥

Sempre fostes o Senhor do Tesouro dos tesouros: Indra, deixaste todo o povo
[participar de tua recompensa²⁶⁵].

ou ainda na primeira estrofe do hino X, 47:

जगृभ्मा ते दक्षिणमिन्द्र हस्तं वसूयवो वसुपते वसूनाम् ।

jagr̥bh̥mā te dakṣiṇamindra hastam vasūyavo vasupate vasūnām |

Tua mão direita agarrou na nossa, ó Indra, ardente pelo tesouro, senhor do tesouro dos
[tesouros!²⁶⁶

Como podemos ver, o epíteto वसुपति (*vasupati*) se repete em vários hinos de modo variado. Com exceção do hino I.9, o epíteto aparece acompanhado de um substantivo intensivo no caso genitivo, formado pela primeira vocábulo do composto. No hino IV.17, o epíteto desenvolvido aparece na mesma posição, embora os metros sejam diferentes – o hino IV.17 está na métrica *triṣṭubh* –, mas em outro caso, no nominativo. Por sua vez, nos hinos III.30 e X.47, os quais estão na mesma métrica, em estrofes *triṣṭubh*, o epíteto desenvolvido

265 “Thou ever wast the Treasure-Lord of treasures: Indra, thou lettest all folk share thy bounty”, tradução proposta por Griffith (1897).

266 “Thy right hand have we grasped in ours, O Indra, longing for treasure, Treasure-Lord of treasures!”, tradução proposta por Griffith (1897).

aparece na mesma posição em ambos os versos como também no mesmo caso, no vocativo.

O mesmo também ocorre com sintagmas, de modo que partes de versos podem ser deslocados entre diversos hinos. Temos assim, por exemplo, a sexta estrofe desse nosso hino I, 9 a Indra, em metro *gāyatrī*

अस्मान्सु तत्र चोदयेन्द्र राये रभस्वतः ।

तुविद्युम्न यशस्वतः ॥

asmān su tatra codayendra rāye rabhasvataḥ |

tuvidyumna yaśasvataḥ ||

Conduz-nos bem nisso, ó Indra, para a riqueza, ardorosos,

ó esplendoroso, os ilustres!

sendo utilizada como parte do segundo verso da sexta estrofe do hino III.16, em metro *anuṣṭubh*:

शग्धि वाजस्य सुभग प्रजावतोऽग्रे बृहतो अध्वरे ।

सं राया भूयसा सृज मयोभुना तुविद्युम्न यशस्वता ॥

śagdhī vājasya subhaga prajāvato' gne br̥hato adhvare |

*saṃ rāyā bhūyasā sṛja mayobhunā **tuvidyumna yaśasvatā ||***

Como vimos há pouco o epíteto desenvolvido a partir de *वसुपति* (*vasupati*), nos hinos III.30 e X.47, empregados na mesma métrica, em estrofes *triṣṭubh*, aparece exatamente na mesma posição como também no mesmo caso. É um uso formular de marcação métrica.

Além dos epítetos, é possível marcar a posição da fórmula no metro por meio de outros recursos. A anáfora já apresentada há pouco da primeira estrofe do *Rig-Veda X.125* é interessante porque ela é também formular. Para tornar mais clara essa anáfora para nós leitores ocidentais, aplicamos o modo similar ao *pada-pāṭhā*, isso é, desfazemos o *saṃdhi* para evidenciarmos as palavras e suas flexões:

aham rudrebhis vasubhis carāmi ***aham*** ādityais uta viśva devais |

aham mitrāvaruṇā ubhā bibharmi ***aham*** indrāghnī *aham* aśvinā ubhā ||

Eu com os Rudras e com os Vasus ando; **eu** com os Ādityas, também com todos os
[deuses;

Eu a Mitra e Varuṇ a, a ambos, sustento; **eu**, a Indra e Agni; eu, aos Ásvins ambos.

Das cinco ocorrências de anáfora nessa estrofe destacamos quatro. Observamos que o vocábulo, na segunda anáfora de cada verso, posiciona-se exatamente na décima segunda sílaba dos versos.

a/haṇ/ ru/dre/bhir/va/su/bhiś/ca/rā/my/a/ham/... |

a/haṇ/ mi/trā/va/ru/ṇo/bhā/ bi/bhar/my/a/ham/ ... ||

Eu com os Rudras e com os Vasus ando; **eu**...

Eu a Mitra e Varuṇ a, a ambos, sustento; **eu**....

O mesmo ocorre para o primeiro verso da segunda estrofe:

a/haṇ/ so/ma/mā/ha/na/saṇ/ bi/bhar/my/a/haṇ/... |

Eu ao Soma a ser espremido sustento; **eu**...

e para o segundo verso da sexta estrofe:

a/haṇ/ ja/nā/ya/ sa/ma/daṇ/ kṛ/ṇo/my/a/haṇ/ ... ||

Eu entre o povo discussão causo; **eu**...

Semelhantemente, a primeira estrofe do hino *X.136* utiliza a anáfora formular. No metro *anuṣṭubh*, o vocábulo *keśī* inicia a oitava sílaba.

*ke/śy/ag/nim/ ke/śī/ vi/ṣaṇ/ **ke/śī** bibharti rodasī |*

*ke/śī/ viś/vaṇ/ sv/ar/dṛ/śe/ **ke/śī** daṇ jyotirucyate ||*

o de longos cabelos, ao fogo; o de longo cabelos, à água; o de longo cabelos sustenta o
[céu e terra;

o de longos cabelos, tudo, para o que vê o sol; o de longos cabelos essa luz se chama.

O *Rig-Veda I.9*, a *Indra* ainda nos traz outro uso de fórmula, o da utilização de parte de verso em outro. O primeiro verso das estrofes 7 e 8 partilham da mesma fórmula com uma

modificação:

saṃ gomadindra vājavadasme *pr̥thu śravo bṛhat* | [7a]

Rica em vacas, Indra, preciosa **para nós, ampla, a glória elevada**

asme *dhehi śravo bṛhaddyumnaṃ sahasrasātamam* | [8a]

Para nós concede a glória elevada, outorgante de esplendores mil,

Vemos que há a permuta do adjetivo *pr̥thu* pelo imperativo do verbo *dhā*. Em relação à métrica, temos o mesmo número de sílabas, com o alongamento por posição da última sílaba de cada um desses vocábulos. Há uma pequena divergência na quantidade da primeira sílaba, pois *pr̥* é breve, enquanto que *dhe* é longa. Contudo, por estarem na terceira sílaba do *gāyatrī*, não há problema porque essa sílaba no metro é indistinta²⁶⁷.

As fórmulas no Rig-Veda também servem para construir refrões. Um exemplo disso pode ser visto no hino V.78 nas estrofes 1 a 3.

अश्विनावेह गछतं नासत्या मा वि वेनतम् ।

हंसाविव पततमा सुताँ उप ॥ १ ॥

अश्विना हरिणाविव गौराविवानु यवसम् ।

हंसाविव पततमा सुताँ उप ॥ २ ॥

अश्विना वाजिनीवसू जुषेथां यज्ञमिष्टये ।

हंसाविव पततमा सुताँ उप ॥ ३ ॥

aśvināveha gachataṃ nāsatyā mā vi venatam |

***haṃsāviva patatamā sutāṃ upa* ||**

aśvinā hariṇāviva gaurāvivānu yavasam |

***haṃsāviva patatamā sutāṃ upa* ||**

aśvinā vājīnīvasū juṣethāṃ yajñamiṣṭaye |

***haṃsāviva patatamā sutāṃ upa* ||**

²⁶⁷ Como dissemos no capítulo anterior, o metro *gāyatrī*, como compreendido pelos teóricos modernos, é uma estrofe de três versos de oito sílabas. Contudo, adotamos a representação que os indianos dão ao metro, isso é, um dístico que possui 16 sílabas no primeiro verso e oito no segundo, podendo ser representado com a seguinte notação: 8+8 || 8. Assim, a nossa terceira sílaba na fórmula da sétima estrofe corresponde à décima primeira sílaba.

Ó Açvinas, vinde a nós! Ó Nasatyas, sede favoráveis!

Voai para cá, como dois cisnes, a fim de beber o suco que vertemos!

Tal um par de cervos, ó Açvinas, como dois touros selvagens,

Voai para cá, como dois cisnes, a fim de beber o suco que vertemos!

Ó Açvinas, ricos em dons, aceitai nosso sacrifício, para favorecê-lo.

Voai para cá, como dois cisnes, a fim de beber o suco que vertemos!

(tradução de Mário Ferreira)

Como podemos observar, nessa composição, há uma sequência de palavras que se repetem no segundo verso das três estrofes. Não muito diferente é o hino VII, 49. O segundo hemistíquio do segundo verso das estrofes, a partir da décima segunda sílaba, é elaborada de modo formular para compor o refrão.

इन्द्रो या वज्री वृषभो रराद ता आपो देवीरिह मामवन्तु ॥ १ ॥

समुद्रार्था याः शुचयः पावकास्ता आपो देवीरिह मामवन्तु ॥ २ ॥

मधुश्रुतः शुचयो याः पावकास्ता आपो देवीरिह मामवन्तु ॥ ३ ॥

वैश्वानरो यास्वग्निः प्रविष्टस्ता आपो देवीरिह मामवन्तु ॥ ४ ॥

indro yā vajrī vṛṣabho rarāda tā āpo devīriha māmavantu ॥ 1

samudrārthā yāḥ śucayaḥ pāvakāstā āpo devīriha māmavantu ॥ 2

madhuśrutaḥ śucayo yāḥ pāvakāstā āpo devīriha māmavantu ॥ 3

vaiśvānaro yāsvagñiḥ praviṣṭastā āpo devīriha māmavantu ॥ 4

Indra, touro armado de raio, as libertou. **Estas águas, deusas, aqui me ajudem.**

são puras, resplandecentes. **Estas águas, deusas, aqui me ajudem.**

elas, que destilam o mel, são puras, brilhantes. **Estas águas, deusas, aqui me ajudem.**

nelas Agni, que pertence a todos, está penetrado. **Estas águas, deusas, aqui me ajudem.**

(tradução Fabricio Posebon)

Esse uso pode ser identificado ainda nos hinos IX.112 e IX.113 que terminam a estrofe com o mesmo refrão:

... इन्द्रायेन्दो परि सरव ॥

... *indrāyendo pari srava* ॥

... para Indra, ó gota, circunflui!

Outro uso de fórmulas que pode ser identificado ainda nessa mandala é a utilização de fórmula para fechamento do hino, mas não como refrão. Uma longa serie de hinos na mandala VII – acreditamos ser mais da metade da composição da mandala – dedicados aos Ásvins, a Mitra-Varuna, aos Maruts e a outros deuses mais, fazem seu fechamento com a mesma prece:

... पात स्वस्तिभिः सदा नः ॥

... *pāta svastibhiḥ sadā naḥ* ॥

... protegei-nos com prosperidade sempre!

Ampliando um pouco mais a extensão de fórmulas, contudo a empregando de modo semelhante, encontramos na mandala III muitos hinos a Indra – os hinos 30-32, 34-36, 38, 39, 43, 48-50 – que terminam com uma mesma estrofe invocatória:

शुनं हुवेम मघवानमिन्द्रमस्मिन्भरे नृतमं वाजसातौ ।

शृण्वन्तमुग्रमूतये समत्सु घ्नन्तं वृत्राणि संजितं धनानाम् ॥

śunaṃ huvema maghavānamindramasminbhare nṛtamaṃ vājasātau |

śṛṇvantamugramūtaye samatsu ghnantaṃ vṛtrāṇi saṃjitaṃ dhanānām ॥

Ao auspicioso possamos chamar, ao presenteador Indra, nessa batalha, ao maior herói,

[garantindo espólio;

O poderoso que ouve para socorrer nas batalhas, que mata os inimigos, o conquistador

[de espólios;

Por fim, há ainda versos ou estrofes que partilham de composições diferentes em lugares também diferentes. Um exemplo disso é a primeira estrofe do Rig- *Veda I.1*, a Agni:

agnimīḷe purohitaṃ yajñasya devamṛtvījam |

hotāraṃ ratnadhātāmam ||

Agni eu venero, pontífice, deus do sacrifício, sacrificador,
sacerdote pluridoador.

(tradução Fabrício Possebon)

que pode ser encontrada como na oitava estrofe do hino *IV, 3, 13*, do *Taittiriya Samhita*, com uma leve variação dialetal no verbo:

agnim īde purohitam yajñasya devam ṛtvījam |
hotāraṃ ratnadhātāmam ||

4.3 Nosso parecer

Observamos hinos que possuíam estruturas semelhantes, isso é, composições que possuíam as três partes que definimos como *inuocatio*, *pars captans* e *precatio*, de preferencia, em ordem sequencial. Notamos que os hinos gregos possuem uma tendência maior a esboçar essa estrutura sequencial enquanto que os indianos não. Lembremos, contudo, que o *Rig-Veda* é uma coletânea heteróclita que abarca esse tipo de composição como também outras, a exemplo do que costumou-se chamar de *hinos especulativos*, os quais o grande professor Louis Renou, nos meados do século passado, publicou uma compilação com alguns deles. Esses hinos são, na maioria das vezes, mais de cunho filosófico e contemplativo, e nem sempre apresentam uma *inuocatio* ou *precatio*.

Em relação ao modelo que escolhemos, notamos que a fórmula preferencial de abertura dos hinos é iniciar com o nome do deus e seguir, imediatamente ou não, o verbo invocatório. Nesse sentido, há duas possibilidades: Er-Stil e Du-Stil. Com relação à técnica Er-Stil, o nome da deidade aparece como objeto direto, isso é, no caso acusativo, e há um verbo invocatório, preferencialmente, expresso na primeira pessoa do indicativo *inflectum*. Já na técnica Du-Stil, inicia-se, preferivelmente, com o nome do deus no vocativo, podendo trazer um verbo na segunda pessoa do imperativo.

No caso dos hinos gregos, a escolha entre Er-Stil e Du-Stil parece-nos que está mais ligada à elaboração que os compiladores deram às coletâneas dos hinos gregos. Por isso, podemos dizer que os *Hinos Órficos* possuem tendência maior de serem elaborados em Du-

Stil, enquanto que os *Hinos Homéricos* em Er-Stil²⁶⁸. Entre os gregos, há ainda uma forma particular e exclusiva desenvolvida, a utilização de divindades auxiliaadoras, as Musas, que são invocadas pelo poeta para auxiliá-lo no canto à divindade principal. Entretanto, apenas a coletânea de *Hinos Homéricos* a emprega – há seis ocorrências apenas – sendo inexistente na coletânea dos *Hinos Órficos*. Esse desenvolvimento grego seria uma forma híbrida, pois a deidade louvada se encontra como objeto direto do verbo invocatório que se encontra no imperativo, uma vez que o poeta dirige-se diretamente à deidade auxiliadora.

Entre os hinos do *Rig-Veda*, observamos uma profusão maior de Du-Stil do que de Er-Stil. Mas, a *inuocatio* com Er-Stil em alguns casos se assemelha à empregada pelos poetas gregos. Podemos ver isso, por exemplo, na primeira mandala em hinos como o hino *I.1*, a *Agni*, o qual já trabalhamos, como também no *I.12*, igualmente dedicado a ele.

अग्निं दूतं वृणीमहे होतारं विश्ववेदसम् ।

अस्य यज्ञस्य सुक्रतुम् ॥

agnim dūtaṃ vṛṇīmahe hotāraṃ viśvavedasam |

asya yajñasya sukratum ||

A Agni, o mensageiro, escolhemos, o sacerdote de todas as ciências;
desse sacrifício o venerado.

Mas, como dissemos outrora, o hino indiano não precisa necessariamente ser iniciado com a invocação nos moldes de *acusativo + verbo invocatório em primeira pessoa*. Essa invocação pode aparecer em outros momentos dentro dos hinos. O hino *I.23*, por exemplo, dedicado à várias divindades, não se inicia dessa forma, mas possui várias invocações em seu corpo, como a da estrofes quatro

मित्रं वयं हवामहे वरुणं सोमपीतये ।

mitraṃ vayaṃ havāmahe varuṇaṃ somapītaye

A Mitra nós chamamos e a Varuna para o gole do Soma

ou da estrofe dez

²⁶⁸ Dos 87 hinos que compõem a coleção dos *Hinos Órficos*, apenas 28 estão em Er-Stil. Por sua vez, entre os *Hinos Homéricos*, apenas 4 dos 34, levando em consideração o *Hino aos Hóspedes* que é um dos quatro e que aparece em apêndice em algumas coletâneas, assim como o *Hino VIII, a Ares* que alguns julgam ter entrado na coletânea por equívoco.

विश्वान्देवान्हवामहे मरुतः सोमपीतये ।

viśvāndevānhavāmahe marutaḥ somapītaye |

A todos os deuses chamamos e aos Matuts para o gole do Soma

Há muitos casos de invocação como esse, mas ressaltamos que, comparados com o uso em Du-Stil, são de número inferior. Por outro lado, outros hinos em Er-Stil que se iniciam pelo acusativo não apresentam necessariamente um verbo em primeira pessoa, mas em terceira, tanto no singular como no plural, como o *Rig-Veda I.11, a Indra*

इन्द्रं विश्वा अवीवृधन् ...

indram viśvā avīvr̥dhan...

A Indra todos exaltam...

Com relação à *inuocatio*, ainda percebemos que os atributos empregados nela são, majoritariamente, desenvolvidos na *pars captans*. Assim, se o poeta, na *inuocatio*, afirma que Posidon é o abalador da terra e do mar, na *pars captans*, ele apresenta os domínios e as atividades de Posidon com relação à terra e ao mar; se diz que Hefesto é reverenciado pelo seu saber, mostra que foi somente por meio desse saber dado pelo deus aos homens que a *polis* veio a existir; se profere que Agni é o deus do sacrifício, assinala que ele é o deus que traz os demais deuses para o ritual e lhes entrega as oferendas. Há uma coerência entre as partes, de modo que não nos parecem ser os atributos gratuitos ou aleatórios.

Em relação à composição em anel, dentre os hinos indianos observados – tanto os que foram utilizados na íntegra ou em fragmentos no corpo do trabalho, quanto àqueles que não foram aproveitados diretamente na redação do texto – não a percebemos, embora haja estudiosos que a tenham percebido.

Outro fator significativo, que se mostrou profícuo nas análises, foi o caso das anáforas. As duas tradições fazem dela um recurso muito recorrente, aplicando-a em pontos específicos como também, nesses mesmos pontos, deixando de aplicá-la. Entre os hinos gregos do nosso *corpus*, não encontramos o uso da anáfora inicial como empregada pelos indianos no Rig-Veda, o que nos dá a entender que os indianos a desenvolveram ou que os gregos a perderam. Contudo, encontramos a anáfora como recurso de ênfase dos versos mediais, quer pela

aplicação como pela falta dela²⁶⁹. Isso nos faz pensar na possibilidade desse uso como um resquício de herança comum entre as duas culturas.

Embora não tenha aparecido nos textos escolhidos para análise, a anáfora do primeiro elemento de compostos também se mostra no *Rig-Veda*. West (2007) faz referência a ela, citando passagens, em nível de estrofe, em que esse tipo de anáfora aparece, mas não em nível textual como o fizemos. Talvez isso represente um indício para o uso que se demonstrou na análise dos hinos gregos.

Encontramos também uma certa ênfase na parte central dos hinos, quer gregos quer indianos. Há uma série de recursos que podem ser utilizados para enfatizar esses versos, quer de modo mais elaborado, como assinalando pela mudança de perspectiva temporal, situacional, atitudinal etc, ou de forma mais simples, como a aplicação de recursos fonéticos. Estamos propensos a aceitar que essa ênfase medial seja, de fato, resquício de herança partilhada.

Por fim, há o recurso das fórmulas; ambas as culturas a utilizam de modo muito similar. Há o emprego de epítetos, de partes de versos, até mesmo de versos inteiros que podem ser encontrados em inúmeras outras composições além da que foi aplicada. Essas formas aparecem ora *ipsis litteris*, ora modificadas, independentemente de seu tamanho. Assim, encontramos mudanças no plano fonético, como o uso de variantes dialetais; no plano morfossintático, como mudança de casos; no plano estrutural, como abreviações, ampliações, comutação e cambio de elementos; no modo aplicativo, como ora compõem uma invocação, ora uma prece, ora uma exortação etc.

Com relação à formação de refrões, uso mostrado entre os indianos, no *corpus* grego não se encontrou o uso. Entretanto, isso se deve à natureza do *corpus* delimitado por nós, que não se presta ao uso de refrões, e não a outras composições em outra métrica.

Há ainda outros recursos compartilhados entre as duas tradições que não fizemos menção ou não aludimos ou nem exploramos. Entre eles estão o emprego da aliteração, da paronímia, da homofonia, dos ecos, por exemplo. Detemo-nos naqueles que julgamos mais significativos e que, no momento da análise, pareceu-nos mais consistentes. Houve ainda recursos trabalhados em alguns hinos de uma tradição que não conseguimos encontrar na outra. Isso se deu por causa da complexidade e da heterogeneidade do *corpus* e também por causa das limitações de poder de análise do observador.

269 Conferir nossa análise do excerto do *Hino Órfico 16*, a Hera, para a aplicação da anáfora e, para a supressão do recurso, a do *Hino Órfico 66*, a Hefesto. Com relação aos hinos indianos, a análise do excerto do *Rig-Veda III, 12*, demonstra bem a supressão do recurso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos da pressuposição de que uma língua incorpora certos conceitos e valores, e de que uma língua comum implicaria algum grau de herança intelectual comum desses conceitos e valores que pudessem ser transmitidos. Assim, supomos que houvesse um estrato de tradição compartilhada em certas esferas como religião, política, economia, arte etc. a qual chegaria até a literatura por meio da narração de histórias e, principalmente, o modo como se produz poesia.

Consideramos ainda que o termo *indo-europeu* deveria ser compreendido como um povo no sentido de comunidade linguística. Assim, adotamos o modo de classificação genético-linguístico para as famílias desse grupo, ou seja, as línguas denominadas de indo-europeias seriam provenientes de um protótipo linguístico comum com quem as demais línguas oriundas dele sustentariam uma relação parental e hereditária. Dessa forma, se transmitiriam e se comungariam certas características, desde que não fossem atribuíveis por empréstimos ou por eventualidade.

Uma vez que as línguas, em que os hinos por nós estudados foram compostos, são provenientes desse mesmo ancestral linguístico e que existe a possibilidade de que os falantes desta língua ancestral tenham não só a transmitido, mas também, parte de sua cultura, e assim, o modo de se criar os efeitos artísticos necessários para os oferecer por meio de composições declamadas ou cantadas aos deuses, procuramos identificar quais seriam os tais em um tipo de produção textual de estrutura similar nas duas culturas, o hino.

Por um lado, atentamos para reconstruções fundamentais de elementos simples ou complexos que, entre diferentes línguas, eram suscetíveis de serem comparados e poderiam contribuir para a compreensão de uma estrutura comum; fossem eles palavras, frases inteiras, sequências e repetições de sons, ordem de palavras no verso etc. Por outro lado, preocupamo-nos em marcar os percursos de diferenciação que daí resultaram.

Apos ter feitos tudo isso, não podemos afirmar categoricamente que todas as similaridades aqui apresentadas sejam oriundas do indo-europeu como representado pelo estema formulado por West (2007), tanto para o nível 1 como para o nível 2, mas podemos conjecturar que há possibilidade de já neles pudessem uma ou outra ser encontrada em algum grau. Por sua vez, podemos ao menos afirmar que no estrato intermediário entre o indo-europeu e as línguas grega e védica propriamente ditas, no ramo oriental, no complexo denominado por West (2007) de greco-ariano, no nível três, elas já estivessem fortemente

presentes.

Diante disso, parece-nos, no momento, coerente afirmar que as tradições grega e indiana quanto a elaboração da estrutura do hino remontem esse estrato. Ressaltamos a falta de material documental desse gênero literário em outros ramos da família em períodos mais afastados, de modo que torna-se impossível determinar o modelo do arquétipo, além da inabilidade do pesquisador com relação ao domínio de outras línguas da família.

Podemos traçar, de modo geral, a elaboração de hinos dentro do ramo greco-ariano da seguinte forma. Os deuses são chamados à participarem da cerimônia por convocação direta (Du-Stil) ou indireta (Er-Stil) elaborada sobre uma fórmula linguística mais ou menos estável. Os hinos se aprestam a serem eles próprios uma oferta ao deus invocado, de modo que precisam ser bem compostos, por isso, são poeticamente elaborados, pois os poetas não usam a fala do cotidiano, mas ao contrário, utilizam-se de uma linguagem marcada de cifrada compreensão, que traz o uso extensivo de figuras de linguagem simples e complexas, muitas das vezes em locais específicos, palavras de uso ornamental, inversões sintáticas e muitos outros artificios. Lembrando que compreendemos a linguagem poética não como a utilização da língua para a produção textual de versos que faz oposição a produção em prosa, mas como o emprego da língua marcada pelo contraste da fala comum do dia a dia.

Entre as duas tradições, há inovações como o uso de uma divindade auxiliadora por parte dos gregos e há também variações como diferença na organização da estrutura que marca os caracteres próprios das tradições, como a anáfora inicial, particularmente indiana, e a sequência *inoucatio*, *pars captans* e *precatio*, preferível entre os gregos.

São exatamente o realce dessas diferenças que fazem os hinos serem gregos ou indianos, não apenas a língua de sua composição. Falta-nos dados para dizermos qual deles representariam melhor uma herança de um estrato greco-ariano ou qual dos dois se apartou primeiro do arquétipo. Contudo, vê-se claramente que nos períodos que nos chegam os documentos, estes já se apresentam dentro de suas tradições respectivas consolidadas.

De fato, focamo-nos mais nos elementos comuns às duas tradições, porque investigamos certa continuidade da tradição oral na composição de hinos, aquilo que seria mais conservador e que permaneceria vivo diante das inovações. Como bem frisou Jakobson, um estudo histórico, diacrônico, não se ocupa apenas das mudanças, mas também daquilo que é contínuo, durador (JAKOBSON, 2012).

Como consequência desse nosso estudo, podemos levantar a hipótese provável de que o modo de composição dos hinos gregos é anterior à épica homérica, mesmo que os hinos sobreviventes nas coletâneas analisadas sejam posteriores a elas. Se essa possibilidade for, de

fato, plausível, podemos afirmar que no período obscuro grego (séc. XII - IX a.e.c.), os hinos gregos possuíam mais ou menos estrutura que está preservada nas coleções dos *Hinos Homéricos* e *Hinos Órficos*, uma vez que, a estrutura da oração de Crises a Apolo na *Iliada* já está elaborada na sequencialidade das partes e que os hinos do *Rig-Veda*, com os quais tais hinos se assemelham, podem ser datados por volta desse mesmo período obscuro grego.

Concluimos que embora não tenhamos feito grande progresso para a solução do problema, asseguramos, no mínimo, a inter-relação entre essas duas tradições no que toca um gênero específico, o gênero hínico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJELLO, Roberto. “Armenio”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 269-304.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BASHAN, A. L. **The Wonder that Was India**: a survey of the culture of the indian sub-continent before the coming of the muslims. New York: Grove Press, 1959.

BEARE, William. **Latin Verse and European Song**: an study in accent and rhythm. London: Methuen & Co Ltd, 1957.

BEEKES, Robert. **Etymological Dictionary of Greek**. With the assistance of Lucian van Beek. Vol 1. Lieden/Boston, 2010.

BENVENISTE, Émile. **Le vocabulaire des institutions indo-européennes**: 1. économie, parenté, société. Paris: Minuit, 1969a.

_____. **Le vocabulaire des institutions indo-européennes**: 2. pouvoir, droit, religion. Paris: Minuit, 1969b.

_____. **Problemas de lingüística geral I**. 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BERGER, Peter Ludwig. **O dossel sagrado**: elementos para uma sociologia da religião. São Paulo: Paulus, 1985.

BERNÁRDEZ, Enrique. **Los Mitos Germánicos**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

BOTELHO, José Antônio. **Sínteses ilustradas de nove das principais Upanishads**: uma abordagem do que elas ensinam sobre os pensamentos vedânticos. Manaus: Edição do Autor, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **Mitologia Grega**. Vol. I. 26ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

BROCKINGTON, John. **The sanskrit epics**. Leiden/Boston/Köln: Brill, 1998.

_____. “The Sanskrit Epics”, in Gavin Flood (ed.). **The Blackwell Companion to Hinduism**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. pp. 116-128.

C. IVLIVS CAESAR. **Bellvm gallicum**. Vol. I. Edited W. Hering. Stuttgart: B. G. Taubner, 1987.

C. VALERIUS FLACCUS. **C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo**. Otto Kramer (ed.). Leipzig: Teubner, 1913.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **Hinos Homéricos I e do VI ao XXXIII**. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

CAMPANILE, Eurico. “Antiquêdades indoeuropeas”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 27-56.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 3ª ed. rev. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CÀSSOLA, Filippo di. (ed). **Inni Omerici**. IX edizione. Milão: Fondazione Lornzo Valla/Mondadori, 2010.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque**: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1999.

COLE, Thomas. “The Saturnian Verse”, in: DAWSON, Christopher M.; COLE, Thomas (org.). **Studies in Latin Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

CROSSLAND, R.A. Immigrants from the north. In: EDWARDS I. E. S., GADD C. J. e HAMMOND N. G. L. (org). **The Cambridge Ancient History**. Vol I. Part 2: Early History of the Middle East. 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.824-876.

DETIENNE, Marcel. **The Masters of Truth in Archaic Greece**. New York: Zone Books, 1996.

DE VAAN, Michiel. **Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages**. Leiden/Boston: Brill, 2008.

DIODORVS. **Bibliotheca Historica**. Vol. II. Edited Fr. Vogel. Stuttgart: B. G. Taubner, 1985.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das ciências da linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DUMÉZIL, Georges. **Mythe et Épopée I. II. III**. Paris: Quarto Gallimard, 1995.

ECO, Umberto. **La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea**. 7ª ed. Roma: Editora Laterza, 2012.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas, volume I**: da idade da pedra aos mistérios de Elêuses. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas, volume II**: de Gautama Buda ao triunfo do cristianismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011a.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b

_____. **Mito e Realidade**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011c.

ELIZARENKOVA, Tatyana J. **Language and Style of the Vedic R̥ṣis**. New York, SUNY Press, 1995.

FABBRO, Eduardo. “Nibelungos”, in Johnni Langer (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**: símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 326-329.

FAULKES, Anthony. **Poetical Inspiration in Old Norse and Old English Poetry**. London: Viking Society for Northern Research, 1997.

FERRARI, Fabrizio M.. “Rākṣasas”, in: Denise Cush et al. (eds.). **Encyclopedia of Hinduism**. London/New York: Routledge, 2008. p. 657.

FERREIRA, Mário. **A concepção da linguagem na poesia arcaica da Índia antiga**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011a.

FERREIRA, Mário; GNERRE, Maria Lúcia Abaurre; POSSEBON, Fabricio (orgs.). **Antologia Védica**. Edição bilíngue: sânscrito-português. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011b.

FEURSTEIN, Georg. **A tradição do Yoga**: história, literatura, filosofia e prática. São Paulo: Pensamento, 2006.

FINKELBERG, Margalit. **Greeks and pre-greeks**: Aegian prehistory and greek heroic tradition. New York: Cambridge University Press, 2006.

FORTSON IV, Benjamin W. **Indo-European Language and Culture**: An introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem no discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FRAZIER, Jessica. “Agnihotra”, in: Denise Cush et al. (eds.). **Encyclopedia of Hinduism**. London/New York: Routledge, 2008. p. 17.

FREIRE, António. **Gramática latina**. 5ª ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1992.

FURLEY, William D.; BREMER, Jan M. **Greek Hymns**: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period, Volume 1. Philadelphia: Coronet books, 2001.

GNERRE, Maria Lúcia Abaurre. **Religiões Orientais**: uma introdução. Tradições da Índia – do Veda ao Yoga. 2ª Ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

GOLDSTEIN, David. Wackernagel’s Law I. In: **ENCYCLOPEDIA** of ancient greek language and linguistics. Vol. 3. Boston: Brill, 2014.

GONDA, Jan. **The Vision of Vedic Poets**. The Hague: Mouton & Co, 1963.

_____. **Vedic literature**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. (A History of Indian Literature, vol. 1, fasc. 1).

GORDON, E. V.. **An introduction to Old Norse**. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1981.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HABERT, Wayne. **The Germanic Languages**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HARVEY, A. E.. "The Classification of Greek lyric poetry", in: **The Classical Quarterly, New Series**, Vol. 5, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1955). Cambridge University Press/The Classical Association, 1955. pp. 157-175.

HEIDMANN, Ute. "Comparatismo e análise de discursos: a comparação diferencial como método", in ADAN, Jean-Michel., HEIDMANN, Ute., MAINGUENEAU Dominique. **Análises textuais e discursivas: metodologia e aplicações**. São Paulo: Cortez, 2010.

HERODOTUS. **Books I and II**. Vol I. Translated by A. D. Goodley. Cambridge; London: Harvard University Press, 1975.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp.15-20.

HINTZE, Almut. "On the literary structure of the old Avesta", **Bulletin of the School of the Oriental and African Studies**. Vol 65. Issue 01, 2002, pp. 31-51.

HOENINGSWALD, Henry M. "Griego" in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 305-345.

HOLLANDER, Lee M.. **The Poetic Edda**: Translated with an introduction and explanatores notes. 2ªed. Austin: University of Texas Press, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KING, Anna. "Purohita", in: Denise Cush et al. (eds.). **Encyclopedia of Hinduism**. London/New York: Routledge, 2008. p. 643.

KLEYWEGT, A. J. **Valerius Flaccus, Argonautica, Book I**: a commentary. Lieden/Boston: BRILL, 2005.

KROONEN, Guus. **Etymological Dictionary of Proto-Germanic**. Leiden/Boston: Brill, 2013.

LAMBDIN. Thomas. **Introduction to sahidic coptic**. Macon: Mercer Universit Press, 1983.

LANGER, Johnni. "Escaldos", in Johnni Langer (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 166-167.

LAZZERONI, Romano. “Sânscrito”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 151-181.

LEYTON, Bentley. **Copte in 20 lessons**: Introduction to Sahidic Coptic with exercicies & vocabularies. Paris: Peeters, 2007.

LIENHARD, Siegfried. **A history of classical poetry**: Sanskrit – Pali – Prakrit. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1984. (A History of Indian Literature, vol. 3, fasc. 1).

LIRA, David Pessoa de. **O batimo do coração no vaso do conhecimento**: uma introdução ao hermetismo e ao *corpus hermeticum*. Recife: Editora UFPE, 2015.

LOURENÇO, Frederico. “Para uma terminologia portuguesa da métrica grega”, in **Boletim de Estudos Clássicos nº 55**. (Junho/2011). Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos; Instituto de Estudos Clássicos, 2011. pp. 17-27.

MACEDO, José Marcos. **A palavra ofertada**: um estudo retórico dos hinos gregos e indianos. Campinas: UNICAMP, 2010.

MALLORY, J. P.; ADAMS, D. Q. **The Oxford introduction to proto-indo-european and the proto-indo-european world**. New York: Oxford University Press, 2006.

MANI, Vettam. **Purāṇic Encyclopaedia**: a comprehensive dictionary with special reference to the epic and purāṇic literature. First edition in English. Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.

MARTINS, Roberto A. “As Dificuldades de Estudo do Pensamento dos Vedas”. In: FERREIRA, Mário; GNERRE, Maria Lúcia Abaurre; POSSEBON, Fabricio (orgs.). **Antologia Védica**. Edição bilingue: sânscrito-português. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

MASICA, Colin P.. **The indo-arian languages**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MATASOVIĆ, Ranko. **Etymological Dictionary of Proto-Celtic**. Leiden/Boston: Brill, 2009.

MATCHETT, Freda. “The Purāṇas”, in Gavin Flood (ed.). **The Blackwell Companion to Hinduism**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. pp. 129-143.

MEILLET, Antoine. **Les origines indo-européennes des mètres grecs**. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1923.

MIRANDA, Roberto Silva de. **A tradição dos mantras no contexto do yoga integral (Purna Yoga)**: um estudo entre Índia e Brasil. 2014. 99f. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014.

MIRANDA, Pablo Gomes de. “Berserker”, in: Johnni Langer (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**: símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 68-73.

MORAND, Anne-France. **Études sur les Hymnes Orphiques**. Lieden/Boston/Köln: Brill, 2001.

MOUTON, James Hope. **Early religious poetry of Persia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.

ONIANS, Isabelle.; VASUDEVA, Somadeva (orgs.). **Mahabharata. Book two: The Great Hall**. Translated by Paul Wilmot. New York University Press & JJC Fundation, 2006.

OTTO, Walter Friedrich. **Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Ed. Bíblica. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Olívia Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PARRY, Milman. Studies in epic technique of oral verse-making. I. Homer and Homeric style. In: PARRY, Adam. 1971. **The Making of Homeric Verse**. Oxford: Clarendon Press, pp 226-324

PERELTSVAIG, Asya; LEWIS, Martin W. **The indo-european controversy: facts and fallacies in historical linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

PODLECKI, Anthony J. **The Early Greek Poets and their Times**. Vancouver: University of British Columbia Press, 1984.

POSSEBON, Fabricio. “A questão do gênero”, in Homero. **Batracomimaquia: a batalha dos ratos e das rãs**. São Paulo: Humanitas, 2003, pp. 17-34.

RAMAT, Paolo. “Las lenguas germánicas”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 491-528.

RANKIN, David. **Celts and the Classical Word**. London/New York: Routledge, 1996.

RICCIARDELLI, Gabriella.(ed). **Inni Orfici**. III edizione. Milão: Fondazione Lornzo Valla/Mondadori, 2012.

ROCHER, Ludo. **The Purāṇas**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986. (A History of Indian Literature, vol. 2, fasc. 3).

ROSS, Anne. “Ritual and Druids”, in: Miranda J. Green (ed.). **The Celtic Word**. London/New York: Routledge, 1995, pp. 423-444.

ROSS, Margaret Clunies. **A History of Old Norse Poetry and Poetics**. Cambridge: D. S. Brewer, 1995.

RUSSOM, Geoffrey. **Beowulf and Old Germanic Metre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. **The Evolucion of Verse Structure in Old and Middle English Poetry:** from the earliest alliterative poems to iambic pentameter. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

SCHRADER, Carlos. in Herodoto. **Histórias:** libro II Euterpe. Traducción y notas de Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos 1992.

SCHRIJVER, Peter. The Reflexes of the Proto-Indo-European Laryngeals in Latin. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.

SERRA, Ordep. **Hinos Órficos:** Perfumes. Odysseus Editora, 2015.

SIMS-WILLIAMS, Nicholas. “Las lenguas iranianas”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 183-215.

SIMS-WILLIAMS, Patrick. “Las lenguas celtas”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 449-489.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TALAGERI, Shrikant G. The textual evidence: the Rigveda as a source of Indo-european history. In: BRYAN, Edwin F.; PATTON, Laurie L. (eds.). **The indo-aryan controversy: evidence and inference in Indian history**. London/New York: Routledge, 2005, pp. 332-340.

TEYSSIER, Paul. **História da Língua Portuguesa**. 3 ed. Trad. de Celso Cunha. Martins Fontes, 2007.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. São Paulo: Odysseus, 2005.

THOMASON, Sarah G. **Language contact:** an introduction. Edinburg: Edinburg University Press, 2001.

TORRANO, Jaa. “II. Ouvir ver viver a canção”, in Hesíodo, **Teogonia:** a origem dos deuses. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp.15-20.

VAN NOOTEN, Barend; HOLLAND, Gary B. (eds.). **Rig Veda:** a metrically restored text whit an introduction and notes. Cambrided: Havard University Press, 1994.

VANS KENNEDY, Lieutenant Colonel. **Researches into the origin and affinit of the principlal languages of Asia and Europe**. London: Longman, Rees, Orme and Green, 1828

VENANCIO, Yuri Fabri. “Poesia Escáldica”, in Johnni Langer (org.). **Dicionário de História e Cultura da Era Viking**. São Paulo: Hedra, 2017, pp. 574-581.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Trad. Joana Angélica D' Avila Melo. - São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

WATKINS, Calvert. **How to kill a dragon: aspects of indo-european poetics**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995a.

_____. “El proto-indoeuropeu”, in Ana G. Ramat e Paolo Ramat (eds.), **Las lenguas indoeuropeas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995b, pp. 57-119.

WERNER, Erika. **Os hinos de Calímaco: Poesia e Poética**. São Paulo: Humanitas, 2012.

WEST, M. L. “Greek Poetry 2000-700 B. C.” in: **The Classical Quarterly**, vol. 23, no. 2, 1973a. pp. 179–192. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/638170.

_____. “Indo-European Metre”, in: **Glotta**, 51. Bd., 3./4. H., 1973b, pp. 161-187. <http://www.jstor.org/stable/40266268>.

_____. **Greek Metre**. Oxford: Clarendon Press, 1982.

_____. **Indo-European poetry and myth**. New York: Oxford University Press, 2007.

_____. **The Hymns of Zoroaster: a new translation of the most ancient sacred texts of Iran**. London/New York: I.B. Tauris, 2010.

WOODARD, Roger D. **Indo-european sacred space: vedic and roman cult**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006.

YORK, Michael. “Indra”, in: Denise Cush et al. (eds.). **Encyclopedia of Hinduism**. London/New York: Routledge, 2008. p. 369.