

---

O *Hino Homérico a Apolo*. Introdução, tradução, comentários e notas de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo / Campinas: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp, 2004. 362 p. ISBN: 85-268-0589-4.

---

Não é improvável que, ao se de-  
frontar com a simpática capa desse livro,  
um leitor qualquer pense com os seus bo-  
tões: “Hino homérico a Apolo” – mas  
por que *homérico*, e não *de Homero*? Afi-  
nal, se o autor é Homero, como parece  
dizer o adjetivo, por que não estampar  
na capa “Hino a Apolo”, e logo abaixo:  
“Homero”, como costumamos fazer com  
o nome de quem compõe a obra? Seria  
no mínimo estranho se lêssemos: “Divi-  
na Comédia Dantesca”, e não “Divina  
Comédia”, de Dante. Homero é ou não  
é o autor desse hino?

Uns dizem que sim, outros que  
não. Embora seja pouco provável que  
esse mesmo leitor encontre hoje algum  
estudioso da matéria que diga que sim,  
que foi Homero quem compôs o hino,  
teoricamente não se pode negar que  
Homero seja de fato o seu autor. Para  
Tucídides, que conhecia o hino e que o  
tinha como um documento relevante,  
ninguém mais senão Homero compuse-  
ra o “Hino a Apolo”, do qual ele cita al-  
guns versos (em nenhuma outra parte o  
historiador cita trecho em versos tão lon-

go), justamente os versos em que o poe-  
ta faz referência a si próprio como o cego  
originário de Quios. É difícil saber se a  
crença de que Homero era cego surgiu  
depois que o hino lhe foi atribuído ou se  
já era a doutrina corrente sobre o autor,  
mas uma coisa é certa: vários elementos  
formais aproximam o nosso hino – e os  
demais 32 hinos que comporiam no fu-  
turo a coletânea dos chamados “hinos  
homéricos” – dos dois poemas épicos que  
se costumava (e se costuma) atribuir a  
Homero, a *Ilíada* e a *Odisséia*.

A exemplo desses poemas, os hi-  
nos são compostos num metro conheci-  
do como hexâmetro dactílico, porque  
consiste de seis pés ou unidades métri-  
cas, sendo cada qual ou um dáctilo (uma  
sílabas longa e duas breves) ou um  
espondeu (duas sílabas longas). A inte-  
ração desses dois pés confere ao verso  
hexamétrico grande flexibilidade e va-  
riedade, das quais se valeu uma longa  
tradição de aedos e rapsodos, isto é, poe-  
etas inseridos numa tradição oral que  
não compunham com o auxílio da es-  
crita, para os quais cada performance era  
uma oportunidade de recriar o poema  
dentro dos horizontes estritamente tra-  
dicionais de sua arte. Não se pode afir-  
mar com absoluta certeza que os poe-  
mas épicos, tal como nos legou a tradi-  
ção e tal como os podemos ler hoje em  
dia, prescindiram da escrita em seu pro-  
cesso de transmissão, mas o que impor-  
ta destacar é que os hinos homéricos,

entre eles o “Hino a Apolo” da tradução de Luiz Alberto Machado Cabral, partilham com a poesia épica arcaica desse meio tradicional de composição e são por isso chamados “homéricos”.

É contra o pano de fundo dos poemas em verso hexamétrico de Homero (e de Hesíodo) que se devem ler os hinos, como elementos que compõem um quadro abrangente da relação entre deuses e mortais representada na épica. Estreito também, supõe-se, é o contato entre a performance dos poemas épicos e dos hinos; o próprio Tucídides, na passagem a que já fiz menção (3, 104), refere-se ao hino a Apolo como “proêmio”, e na Antigüidade há outras referências ao hino como prelúdio à récita de outros poemas, sobre cuja natureza ainda pairam dúvidas, mas entre eles figurariam muito provavelmente os poemas épicos. Como diz Luiz Alberto, numa passagem curiosamente repetida em dois momentos diversos de sua introdução (pp. 21 e 95), “pressupõe-se, logicamente, que os *Hinos Homéricos* eram *performances* de proêmios, dirigidos a um deus e à audiência em um determinado festival, como uma introdução ao recital épico propriamente dito”.

Em apoio a Tucídides, o *Certame de Homero e Hesíodo*, obra que narra a disputa (imaginária) por precedência entre os dois poetas, não declara simplesmente que Homero é o autor do hino, mas descreve ainda o estrondoso suces-

so que foi a performance de Homero em Delos. Aportando em Delos para o festival pan-iônico, o poeta postou-se junto ao altar dos chifres e recitou seu hino, ao que os jônios lhe concederam foros de cidadão e os délios lhe grafaram o poema num painel branco e o consagraram no templo de Ártemis. O autor do *Certame* toma o cuidado de sublinhar que foi no templo de Ártemis, não no de Apolo, como seria mais natural num hino endereçado a esse deus, que o hino foi consagrado, quem sabe para evitar o anacronismo (ao qual entretanto sucumbe o nosso hino) de situar Homero num templo cuja estrutura era recente, datado da segunda metade do século 6<sup>o</sup> a.C.

Outros, porém, não se mostravam tão certos da autoria homérica. O documento mais contundente, aliás, um escólio à segunda *Neméia* de Píndaro, não só nega implicitamente que o hino seja obra de Homero, mas o atribui a outro poeta, Cinetos de Quios. Vale a pena citar a passagem por extenso:

“‘Homéridas’ era o nome dado antigamente aos membros da família de Homero, que também cantavam sua poesia em sucessão. Mas posteriormente foi dado também aos rapsodos cuja descendência não remontava mais a Homero. De particular eminência eram Cinetos e seus adeptos, que, dizem, compuseram muitos dos versos e os inseriram na obra de Homero. Esse Cinetos era de uma família de Quios, e, dos poemas que trazem

o nome de Homero, foi ele que escreveu o *Hino a Apolo* e lhe atribuiu a autoria (*hos kai tôn epigraphomenôn Homêrou poiêmatôn ton eis Apollôna gegraphôs humnon anatetheiken autôi*).

Ou seja, de acordo com o escólio Cinetos escreveu o *Hino a Apolo* e o fez passar como obra de Homero. Um caso, portanto, de pseudepigrafia, numa época (final do século 6º a.C.) que começava a demonstrar um interesse até então pouco comum em conferir a indivíduos de carne e osso a autoria de obras consagradas pela tradição. Nisso Cinetos não estaria sozinho; ficou famoso o caso de Onomácritos, que, segundo Heródoto, se incumbira de reunir em coleção e editar os oráculos de Museu – mas foi pego a forjá-los e caiu no desfavor dos atenienses. O jovem Pitágoras também adotara a prática de compor poemas sob o nome de Orfeu. Parece-me que a esse respeito Luiz Alberto entendeu o contrário do que dizem as palavras do escólio pindárico, talvez porque prefira ler, seguindo a lição de alguns, *anatetheiken hautôi* “atribui a si próprio”, e não *autôi*, no escólio citado. Segundo ele (pp. 85-6), “um escoliasta de Píndaro (*Nem.* II, 1) afirma que o rapsodo de Quios, Cinetos, verteu por escrito o *Hino a Apolo*, atribuído a Homero, e apresentou-se como seu autor. [...] [Cinetos] publicou uma versão escrita de um *Hino a Apolo* e tentou fazê-lo passar como sendo de sua própria autoria, mas não conseguiu por-

que o *Hino* já era bastante difundido pelo mundo grego”. Na verdade a atitude de alguns poetas nessa época era a inversa: não adotar como seu o que era de outro, mas tentar inserir o que era próprio sob nome alheio. (Em tempos modernos, talvez o caso mais famoso seja o de James MacPherson e a sua “tradução” dos *Poemas de Ossian*.) O autor do *Catálogo das Mulheres* terá provavelmente seguido o mesmo desígnio ao anexar o seu poema à parte final da *Teogonia* de Hesíodo (cf. M. L. West, *CQ* 49 [1999], 364-82).

E um fragmento do mesmo Hesíodo (fr. dub. 357 M.-W.), também ele ao que tudo indica forjado, insiste no fato de ter sido Homero quem compôs o *Hino a Apolo* em Delos: “Aquele primeira vez em Delos, quando eu e Homero / cantamos, alinhavando nosso canto em novos hinos, / de Febo Apolo da espada dourada, filho de Leto”. Recorrendo, como outros já sugeriram, à autoridade de Hesíodo, o autor desses versos (o próprio Cinetos?) talvez buscasse isentar de culpa o poeta que forjou o *Hino a Apolo*, exibindo o testemunho e as palavras imparciais de um concorrente.

Seja como for, quer esse Cinetos de Quios tenha realmente existido ou não, o fato é que, de todos os poemas atribuídos a Homero, o *Hino a Apolo* é o único em que o poeta fala sobre si próprio. Cito a passagem na tradução de Luiz Alberto (comento a tradução como um todo mais adiante), versos 166-73,

quando o poeta despede-se das donzelas de Delos.

“E a vós todas, adeus! E mais tarde lembrai-vos de mim, quando um dos varões que vivem sobre a terra, a vaguear, ao vir aqui pós tanto padecer, vos perguntar:  
‘Moças, qual é para vós o mais doce dos aedos que sói aqui vos visitar, e qual mais vos delícia?’  
Vós todas, unânimes, respondei com distinção:  
‘É o homem cego, que habita a pétrea Quios; pois são seus cantos sempre os mais exímios’.”

Estes versos compõem o trecho final do que alguns estudiosos defendem ser o *Hino a Apolo Délio* (vv. 1-178, ou ainda vv. 1-181), isto é, a primeira parte do *Hino a Apolo* em geral, de que a segunda seria o *Hino a Apolo Pítico* (vv. 179 ou 182-546). Outros contestam essa divisão, negam que os dois hinos tenham sido (como dizem os primeiros) sobrepostos com maior ou menor destreza, e sustentam a unidade original da composição.

O debate é antigo, e até hoje há defensores de peso de ambas as doutrinas. Quem primeiro sugeriu a bipartição do hino foi David Ruhnken, em 1782, num apêndice a seu *Homeri Hymnus in*

*Cererem* (e não em 1871, na sua *Epístola Crítica*, como pretende Luiz Alberto, seguindo outros). A primeira impressão, de fato, de quem lê o hino, é que há dois enredos diversos, um centrado em Delos, outro em Delfos, unidos de forma um tanto canhestra pelo poeta. Mas os que propõem a separação original dos hinos não são unânimes acerca de qual dos dois é cronologicamente anterior, se o primeiro (Wilamowitz) ou o segundo (M. L. West), e portanto se um constitui a “seqüência” do outro. O melhor estudo sobre a estrutura do *Hino a Apolo*, porém, é de um partidário da unidade da obra, Andrew Miller, em seu livro *From Delos to Delphi* (Leiden, 1986), que Luiz Alberto cita em sua bibliografia, mas do qual não faz uso, até onde posso ver, em sua introdução e comentários. Outras duas grandes ausências bibliográficas – a primeira das quais pura e simplesmente figura na bibliografia, a outra nem ao menos isso – são as obras de Richard Janko, *Homer, Hesiod, and the Hymns* (Cambridge, 1982), e de J. S. Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns* (Princeton, 1989). Na primeira o tradutor encontraria amplo material para nuançar e rever uma afirmação um tanto peremptória como a de que o “*Hino a Apolo* é o mais antigo da coletânea dos hinos homéricos” (p. 80); com base no segundo seria possível, entre outras coisas, qualificar a relação entre Zeus e as demais divin-

dades do panteão gregó, tal como expressa nos hinos homéricos (cf. p. 101).

O texto grego usado nessa edição bilíngüe, ricamente ilustrada, é o de F. Càssola, *Inni Omerici*, de cuja edição crítica o tradutor faz largo uso para compor seus comentários, sem prescindir do auxílio de outra edição crítica, esta inglesa, a de Allen, Halliday e Sikes, *The Homeric Hymns*, e de uma ou outra variante da tradução francesa de J. Humbert. Na verdade o grosso dos comentários dessa tradução segue de perto e reproduz, seleccionando, o trabalho prévio dos autores ingleses e italiano.

Mas vamos à tradução.

Todo tradutor elege seus modelos, e Luiz Alberto faz questão de explicitá-los: no time dos brasileiros, “Odorico Mendes e o surpreendente Haroldo de Campos” (p. 21). Creio não me enganar se digo que a presente versão para o português não é uma tradução, mas, para o bem ou para o mal, uma transcrição, uma transubstanciação.

Salta aos olhos, mesmo a quem folheie o livro, a especial predileção do tradutor por termos raros, de uso pouco freqüente. Tais termos conferem, supõe-se, densidade poética à versão em português, mesmo que em detrimento da compreensão e em prejuízo do caráter direto e franco do verso homérico. É o próprio tradutor que se apressa em fornecer um miniglossário para os termos de que se vale (p. 22): “*ponto*

(“mar”), *luco* (“bosque”), *Dial* (“de Zeus”), *ludos* (“jogos”), *tábido* (“podre”), *tetro* (“terrível”), *auritrílice* (“entrelaçada com triplo fio de ouro”), *antistes* (“sacerdotes”), *egro* (“enfermo”), *opimo* (“rico”), *críno* (“cabelos”) etc.”. Apenas a título de exemplo, desdobro um pouquinho mais essa lista (remeto o leitor ao dicionário para as palavras cujo significado eventualmente não tenha conhecimento): *sagitífera*, *nédias*, *sáxea*, *equórea*, *salso báratro*, *precípite*, *nastros*, *eqüite*, *nemoroso*, *plastro*, *virente*, *dicado*, *torrígena*, *ocídua*, *nivoso*, *traça* (não se trata do inseto *lepismatídeo*), *feral excídio*, *ovante*, *imano*, *vindiços*.

O tradutor foi levado a esse vocabulário em sua “insistente procura por uma linguagem poética elevada e nobre, como convém à toda poesia épica” (p. 22), o que sem dúvida é um objetivo legítimo. Mas me parece que, à força de querer desentranhar a palavra mais rara, mais invulgar, mais oblíqua, Luiz Alberto acabou por encontrar a palavra em estado de dicionário, a palavra sem maior força do que a sua própria opacidade, coisa que em hipótese alguma faz jus ao original. Cria-se desse modo um jargão carregado, que – involuntariamente, imagino – acaba por sobrepor-se ao texto de partida, um jargão que tem em maior estima a palavra sobre a qual recai a própria escolha do tradutor do que a palavra que ela traduz do grego. Não é a ocorrência isola-

da de vocábulos incomuns que entrava a leitura, mas o seu acúmulo; usados com parcimônia, os mesmos termos poderiam ressaltar tanto mais o valor poético do conjunto. Faço notar apenas que “ponto”, “luco”, “tábido”, “antistes”, “opimo” do glossário acima não eram para os ouvidos da platéia homérica o que hoje para nós é ponto, mas “mar”, não era luco, mas “bosque”, não tábido, mas “podre”, não antistes, mas “sacerdotes”, não opimo, mas “rico”.

Peço licença para referir uma passagem já batida de tão citada, de cujo argumento uma certa corrente de nossos tradutores costuma fazer pouco caso. Trata-se um trecho de *On Translating Homer*, de Matthew Arnold – uma série de palestras proferidas em 1860-61:

“O tradutor de Homero deve acima de tudo imbuir-se do senso de quatro qualidades do seu autor: que ele é eminentemente inteligível e direto, tanto na evolução do seu pensamento como na sua expressão, ou seja, tanto na sua sintaxe como nas suas palavras; que ele é eminentemente inteligível e direto na substância de seu pensamento, ou seja, nos seus atos e fatos; e finalmente que ele é eminentemente nobre”.

A impressão que me fica da leitura do nosso hino é que Luiz Alberto, na tentativa de resgatar essa última qualidade, terminou por embaçar as outras. Não é de todo impossível que, numa ou noutra passagem da tradução, o leitor que saiba grego se veja induzido a con-

sultar o original para transpor alguns dos obstáculos léxicos do português. E o fará com proveito.

Tome como exemplo o verso 73. É a ilha de Delos quem fala, expressando a Leto seu receio de que Apolo, tão logo nasça, a desonre “e a me girar dos pés, ao salso bátrato me atire”. A construção sintática não é das mais claras, os termos não ajudam, e contudo a ilha quer dizer apenas: “tombando-me com os pés, me arremesse às profundezas do mar”. Talvez se considere essa frase pouco poética, mas o próprio tradutor alterna variantes ora mais “prosaicas”, ora mais “poéticas” para traduzir o mesmo termo: “Dial estância” (2) e “palácio de Zeus” (187), “bracinívea” (99, 105) e “de brancos braços” (95), “o dos cretenses comandante” (463 – para que o hipérbato?) e “o chefe dos cretenses” (525). A meu ver estas últimas opções são mais plausíveis, e Luiz Alberto acerta mais quando opta pela simplicidade – “Zeus ajunta-nuvens” (96), “nau singra-mar” (439) – e despretensão, obtendo resultados notáveis de ritmo (108):

“PÔs-se a corrEr, e num Átimo  
transpÔs o Amplo espAço”

Há também uma certa relutância do tradutor em uniformizar os termos da dicção formular, que se repetem idênticos (variando apenas o caso) na mesma posição do verso hexamétrico.

A expressão *alsea dendrênta* (algo como “bosques sombreados” ou “cheios de árvores”) é ora “bosque venerável” (76, 221), ora “sacros lucos nemorosos” (143), ora “luco sagrado” (235), ora “bosque inviolável” (245), ora “bosque sagrado” (384). Às vezes o mesmo termo sofre variações sem respaldo no original: *hekatêbolos* é tanto “frecheiro” (140), como “aseteador” (222) ou ainda “longe-atuante” (229), mas também “infalível frecheiro” (134) ou “frecheiro divino” (157) – mas onde o *infalível* e o *divino* no original? Onde o “*caro* filho” (46), onde a “*linda* Leto” (83), onde a “terra *jubilosa*” (118)? E, em contrapartida, termos de colorido específico são nivelados pelo mesmo vocábulo: “impecável” traduz *eüklôstoio* (203) – “de fina urdidura” – e *eüdmêton* (271) – “bem-edificado”. Expressões de uso corrente na dicção épica, como “deuses imortais”, ganham atavios e se tornam “divos sempre-vivos” (191), “fazer sacrifícios” (*hiera rhezein*, cf. o latim *sacra facere*) torna-se “[celebrar] os sacros ritos” (394).

Passo por cima de alguns lapsos de sentido – Harmonia, Hebe e Afrodite não se põem a dançar “de mãos dadas” (196), mas “uma segurando no pulso da outra” (*epi karpôi kheiras ekhousai*), Apolo e os cretenses não ascendem “ao pé da colina” (520), mas “à crista” da colina (*lophon*) – e concluo com um verso de cuja sonoridade o tradutor tem motivos para se orgulhar: “com visos de válido varão vigoroso, em pleno viço”

(449). Uma frase esculpida, consciente de sua verve e volúpia, que quer atrair para si os olhos do leitor. O único senão é que o verso, destacando-se do original, é muito mais sonoro que o grego. Tem-se a sensação de que houve a tentativa de “melhorar” os versos a serem traduzidos. Não que falte ao grego a sonoridade (cf. esta outra passagem, *MetaMeLpetai out'eLakheia / aLLa MaLa MegaLê* – 197s.): é só que, no caso daqueles versos em particular, há um descompasso entre texto grego e português.

Não se trata de falta de competência ou talento do tradutor; insuflada, porém, por certa idéia (equivocada) do que seja o verso hexamétrico arcaico, a tradução sucumbe ao uso de uma linguagem guindada que, em seu entusiasmo poético, corre o risco de perder de vista o tom e a dicção dos versos de Homero. De Homero ou de Cinetos, ou de quem quer que tenha composto esse *Hino a Apolo*.

JOSÉ MARCOS MARIANI MACEDO\*  
Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

#### NOTA

- \* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do DLCV-FFLCH-USP