

**VESTÍGIOS DE PERFORMANCE NOS *HINOS ÓRFICOS*:
TRADUÇÃO DOS HINOS 1, 2, 3, 4, 78, 85, 86 e 87**

*Pedro Barbieri*¹

Resumo: Este artigo consiste na tradução acadêmica, conforme a edição estabelecida por Quandt (2005), de alguns poemas selecionados dos *Hinos órficos*, uma coletânea de 88 hinos cléticos de caráter provavelmente litúrgico, compostos entre os séculos 2 a 4 d.C. e de autoria desconhecida. Após uma breve introdução, comento em notas explicativas questões fraseológicas dos hinos no original e prováveis aspectos ritualísticos implicados no texto, além de alguma terminologia técnica adotada em cada composição.

Palavras-chave: *Hinos órficos*, hínica grega, ritual, epiclese, sincretismo

Abstract: This paper aims at an academic translation, following Quandt's edition (2005), of selected poems from the *Orphic hymns*, a collection of 88 cletic — and probably liturgical — hymns composed between the second and fourth centuries AD and of unknown authorship. I intend to present brief introductory statements and comment on the hymns' fraseology and most likely ritual aspects implicit in the text; I will also explore any *terminus technicus* that appear on these compositions.

Keywords: *Orphic hymns*, greek hymns, ritual, epiclesis, syncretism

Os *Hinos órficos* são uma coletânea de 88 hinos hexamétricos, acompanhados, em geral, de oferendas e de autoria incerta mas atribuída à figura mítica de Orfeu², datando do período imperial, em torno dos séculos 2 a 4 d.C.³. Esses poemas teriam sido provavelmente executados durante ritos iniciáticos e místicos de cunho órfico-dionisíaco⁴, em um momento em que a devoção a diversas divindades citadas na compilação já se encontrava em estado sincrético⁵. Com efeito, não é possível entender esses poemas enquanto um itinerário narrativo cosmológico do orfismo, já que não se trata de um *corpus* expositivo dessa doutrina, mas antes um esforço invocativo de finalidade soteriológica, em que o maior interesse do poeta teria sido buscar o favorecimento divino durante o culto, acomodando divindades ou narrativas órficas-

¹ Bacharel em Língua e Literatura Grega pela Universidade de São Paulo.

² Sobre o uso da figura autoral de Orfeu, cf., por exemplo, Bernabé, 2012, pp. 13-4.

³ Cf. Quandt, 2005, p. 44; Bernabé, 2012, p. 19.

⁴ Embora haja consenso sobre a ocasião de performance (Ricciardelli, 2000; Morand, 2001, pp. 231-87; Graf, 2009, p. 170), o modo pelo qual ela se deu exatamente é motivo de debate.

⁵ Jáuregui, 2010, p. 31: "The resurgence of Orphism is surprising, and can only be explained by a re-evaluation of its religious contents within certain contexts. (...) This question, however, must be approached with extreme caution: if early Orphism was never a cohesive, doctrinal movement, systematically defined by a series of intellectual oppositions and complementarities, it was even less so in the Imperial period, when the dispersion of materials is geographically even wider." Cf. Vian, 2014, pp. xcii-xcvi, 667-89.

dionisíacas (*HO* 6, 29-54⁶) a outras divindades (e.g. pré-olímpicas, 3-14) e emoldurando-as com outras tantas que parecem revelar uma sequência motivada por uma função cultural (1-3, 78, 85-7). Desse modo, partindo de uma abordagem empírica do texto e da disposição dos poemas, pretendo apresentar alguns momentos do texto original que possam indicar alguns aspectos da performance dos *Hinos*. Para tanto, apresentarei a tradução dos hinos 1, 2, 3, 4, 78, 85, 86 e 87, seguindo alguns argumentos expostos por Graf (2009) e, muito antes dele, Dieterich (1891), aos quais acrescentarei apontamentos de minha própria autoria. As traduções são de caráter primariamente acadêmico e seguem o texto estabelecido por Quandt (2005). O traslado de alguns termos mais caros ao texto original são justificados em notas explicativas.

Disposição dos hinos e referências à performance

De pronto, é interessante alguma cautela para se evitar um *hipercontextualismo* em que se pode cair ao se enveredar por uma leitura desses hinos pautada única e exclusivamente em sua execução diante de uma audiência de iniciados. As 20 ocorrências, por exemplo, do termo *τελετή*, não obstante fazerem referência diretamente a um contexto ritualístico e misterioso, não garantem a performance efetiva desses hinos. Porém, ainda que não haja certeza de que esses poemas tenham sido executados de fato, subjaz em todos eles *um interesse ritualístico* que por si só já basta. Deve-se ter em mente, aqui, a precedência da composição em relação à performance.

Há, porém, outros indícios que apontam a favor da execução presencial prevista na composição. De início, vale enumerar o uso de referências ao próprio *hic et nunc* da performance dos *Hinos*, implicados no uso de dêiticos demonstrativos: *τήνδε θηηπολίην ιερήν σπονδήν τ' ἐπὶ σεμνήν* (p.44), *τήιδε μόλοις* (27.2), *ἐπευχαῖς ταῖςδε* (46.1), *τούσδε (...) μύστας* (84.3), *τάδ' ιερὰ* (84.7)⁷. Há também advérbios que indicam a situação para a qual se deseja atrair as divindades: *δεῦρ' ἐπὶ πάνθειον τελετήν* (54.7), *Δεῦρο, Τύχη* (72.1). Além de uma possível confirmação a respeito do caráter performático e presencial da execução desses hinos, nota-se ainda a presença de um corpo coletivo que participaria dessa performance, performando-a ou simplesmente servindo como observadores, como no já mencionado *τούσδε (...) μύστας* (84.3). Na realidade, as referências aos próprios *μύσται* são abundantes nos *Hinos*: por vezes, no singular, referindo-se provavelmente à *persona loquens* (4.9, 41.10), e, por vezes, no plural, referindo-se aos participantes, num total de 26 ocorrências⁸. Subentende-se, portanto, o contexto de execução desses hinos. A presença ainda do advérbio *νῦν* (3.12, 21.6, 44.10, 50.10, sempre durante as *precationes*),

⁶ Com a finalidade de tornar o texto mais sintético, todas as referências às composições dos *Hinos órficos* serão feitas, doravante, apenas por números que representam cada hino (e versos, quando necessário). Faço isso por considerar que anteceder toda referência com “*HO*” seria cansativo em meio à atual proposta.

⁷ Aqui, a referência dêitica às oferendas (*τάδ' ιερὰ*) parece corroborar a concomitância entre execução, pedido, oferta e demais integrantes.

⁸ Para as todas as ocorrências, cf. 8.20, 18.19, 23.7, 24.9, 34.27, 36.13, 44.11, 50.10, 52.13, 56.12, 57.12, 58.9, 59.20, 60.7, 61.10, 71.12, 74.10, 75.5, 76.11, 77.9, 78.13, 83.8, 84.3, 85.10. Ademais, há ainda referência à personagem do *νεόμυστος* (43.10), do *μυστίπολος* (18.18, 25.10, 48.6, 49.2, 68.12, 76.7, 79.12), *βουκόλος* (1.10, 31.7), *τελετάρχης* (52.3, 54.4), entre outros, todos representando os nomes oficiais dos integrantes do ritual em questão. A hierarquia desse grupo é tentativamente recuperada por Morand (2001, pp. 232, 235, 239, 249, 282-7).

além de exibir um claro valor exortativo, parece trasladar a divindade da condição atemporal de seu reconhecimento durante a *amplificatio* para o *hic et nunc* dos devotos⁹, concretizando o deus e a sua presença no decorrer da performance¹⁰. Executada ou não, essa coletânea foi desenvolvida tendo em vista a performance e essa menção à própria situação parece ser prova suficiente da cerimônia iniciática já contida na composição¹¹.

Nesse sentido, vale apresentar a hipótese da provável leitura contínua de, se não todos, ao menos blocos de hinos, o que se sustenta mediante a referência que há entre hinos adjuntos, e.g. a homologia fraseológica que se vê em Νύκτα θεῶν γενέτειραν (...) καὶ ἀνδρῶν (3.1) e Οὐρανὲ παγγενέτωρ (4.1), ou ainda a rara expressão ἐξ ἰσότητος encabeçando o hino 62.5 e, logo a seguir, o hino 63.2, do que se deduz que o breve jogo de aproximações imediatas serviria principalmente para atinar nos ouvintes um vínculo de homofonias mesmo que superficial entre esses hinos. Disso nota-se mais um embasamento para a possibilidade da performance: a presença de tais flertes de referências internas cujo confronto nada gera além de uma impressão de filiação, sendo, portanto, adequados para a necessidade da sutura espontânea de um compêndio hínico que se propõe a ser um πάνθειον τελετήν, um “ritual dirigido a todos os deuses” (35.7, 53.9, 54.7). Uma forma simples de legitimar um compêndio sincrético de hinos seria justamente alinhavá-los a partir de jogos retóricos e de composição em vez de justificá-los conceitualmente por meio de uma fundamentação ou argumentação cosmológica propriamente dita; afinal, se estamos lidando com um contexto cultural, o valor operativo e soteriológico dessa situação exclui a possibilidade de uma apresentação cosmológica sistemática¹². O que está em questão é transmitir um efeito geral de religiosidade que permita a coerência de todas as divindades independentemente de um sistema cerrado de configurações cosmológicas¹³.

No entanto, para além da hipótese de uma performance de meros blocos de hinos, observemos, por exemplo, o emolduramento e correspondências que ocorrem entre o início e o término da coletânea: os hinos a Hécate (1) e à Guardiã (2) iniciando a coleção e os hinos ao Sono (85), ao Sonho (86) e à Morte (87), o que parece refletir uma entrada no contexto empírico do ritual ou iniciação e uma subsequente saída, após se ter passado

⁹ O *topos* hínico da atração da divindade para o *hic et nunc* é algo explorado a fundo por Macedo (2010), que, por exemplo, comenta da: “(...) a autorreferencialidade, o meio formal e estilístico de que se vale o poeta hínico para atrair a divindade, para seduzi-la ao instante da celebração, em um movimento que leva do universal ao particular, do geral ao concreto” (p. 24).

¹⁰ Morand, 2001, p. 50. Cf. Burkert, 1991, p. 29: “Se o que motiva o recurso a tais divindades é a salvação (*soteria, salus*), essa salvação esperada é totalmente *prática, referente ao aqui e agora*” (grifos meus).

¹¹ É importante notar que aqui há, evidentemente, uma diferença entre a ocasião de performance de fato e o momento de composição; reconhecer essa distinção é ampliar o que se entende por “ocasião de performance”, uma vez que a elaboração dos *Hinos* não comprova necessariamente a sua execução, mas, pelo móbil interno da criação textual cujas marcas permanecem nos poemas, é possível constatar a ocasião de performance pressuposta no texto. Nesse sentido, a performance em si não é significativa, mas, sim, a finalidade implícita na composição.

¹² Galjanić afirma que: “(...) the Hymns were probably performed in rituals. They abound in alliteration, assonance, anaphora and etymological wordplay, which is only to be expected in the case of language being manipulated in ritual, where the form and sound are crucial as much as the content is” (2010, p. 129).

¹³ A efetivação do voto, nesse contexto, depende apenas dos critérios estabelecidos por aquele grupo ou ritual, valendo-se de certa *autonomia* em relação ao aval de uma estrutura religiosa específica e a uma correspondência estrita entre os seus métodos e uma doutrina maior; cf. Guthrie, 1993, p. 259 e ainda Athanassakis e Wolkow, 2013, p. xx, que comentam a respeito do efeito acumulativo e patológico dos epítetos religiosos, que possibilitariam a sacralização da palavra e da dicção hínica.

por toda a celebração. Além disso, há, evidentemente, um proêmio florilégio de claro valor programático¹⁴, que apresenta em sua parte intermediária um catálogo de diversos deuses que irão ser celebrados mais adiante, o que pressupõe que, eventualmente, todos haveriam de ser executados em uma situação única. Ademais, no hino dedicado à Guardiã (2) vê-se a presença de todo um vocabulário referente ao nascimento (vv. 2, 4, 8, 11), como confirmam Athanassakis e Wolkow ao dizerem que a coleção parece estar sendo emoldurada pela ideia do nascimento e da morte (figurada, por sua vez, nos já mencionados hinos 85-7)¹⁵. Outro exemplo de espelhamento na disposição dos poemas é o hino dedicado à Noite (3) que encontra o seu o correlato somente no fim do compêndio com o hino à Aurora (78), indicando talvez o próprio momento de culto em que os hinos seriam executados: por toda a noite até o amanhecer.

Por considerar que Fritz Graf foi um dos únicos autores que se dedicaram ao arranjo e sequência dos hinos, pretendo apresentar e explorar um pouco as suas hipóteses em relação ao início e fim da coletânea e de uma porção intermediária que pode ser considerada o momento de apogeu durante o culto¹⁶. Com efeito, Graf comenta a respeito de uma observação feita por Albrecht Dieterich no seu comentário aos *Hinos* de 1891:

“At the beginning of his analysis of the structure of the hymn book, he explains the position of the first two hymns, to Hecate (h. 1) and to (Hecate) Prothyraia (h. 2), not only with the cosmic function of Hecate in h. 1, as we would expect, but with the function of the Hekataia in Greek architecture: ‘*Nonne et horum mysteriorum sacellum mystas intrantes primum quidem θεὰν κλειδοῦχον (v.5) contemplatos vel certe veneratos esse ponēs?*’ The position of the hymn does not only refer to a cosmogonical ordering of the book (a system Dieterich then adopts for the rest of the book), it reflects ritual reality, the actual experience of the initiates when entering their sanctuary and passing a Hekataion in front of its entrance. The fact that Dieterich forgets this insight as fast as he had it shows that ritual is not the most obvious organizational principle of the book; the cosmogonical distribution proved more fruitful to him.”¹⁷

Notam-se duas possibilidades: i) o arranjo cosmológico (Dieterich) e ii) o arranjo ritual (Graf). Todavia, fica claro que ambos concordam que há um movimento real de entrada em um templo. Graf propõe que seria possível testemunhar no próprio texto um itinerário ritualístico noturno, devido ao fato de que o hino seguinte é dedicado à Noite (3)¹⁸, o que expandiria ainda mais a possibilidade de se entrever a ocasião de performance aqui implicada, ao alegar que a disposição dos hinos na coletânea não assume uma ordem apenas cosmológica, mas um arranjo que seria reflexo também da

¹⁴ Para um exemplo de construção bastante similar, vale a comparação com o proêmio composto por Meleagro de Gádara que introduz o quarto livro da *Antologia Palatina* (*Anth. Pal.* 4.1). Sobre a relação do proêmio com o resto da coletânea, cf. Vian, 2014, pp. lxxiii-lxxvii.

¹⁵ Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 76.

¹⁶ De extrema importância é a seção central dos *Hinos*, cuja dinâmica se encaixaria perfeitamente com essa hipótese e em relação à qual Graf esboça alguns breves argumentos (2009, pp. 172-3). Não obstante, restrinjo-me, por ora, ao escopo já mencionado: os hinos iniciais e finais.

¹⁷ Graf, 2009, p. 171.

¹⁸ Graf, 2009, p. 171-2; Athanassakis e Wolkow parecem concordar com essa leitura (2013, p. 77). Graf estende ainda mais esse argumento no decorrer de seu ensaio chegando à seguinte conclusão quanto ao hino à Noite (3): “(...) if, in the sequence of rituals that shaped the initiates’ experience, this hymn really marked the beginning of the nocturnal rites, the prayer would acquire additional poignancy: the goddess Night protects the praying initiate, whose voice the text preserves, from the specters that appeared during the mysteries, and that otherwise might be too terrifying to tolerate” (2009, p. 179).

experiência ritual de fato, desde o momento em que os iniciados entrariam no templo por eles frequentado, passando por uma estátua dedicada a Hécate na entrada. Conforme a argumentação de Graf, o hino seguinte ao Céu (4) poderia, por sua vez, referir-se à sequência real da iniciação por fazer a única referência em toda coletânea ao νεοφάντης (v. 9), o “novo iniciado”¹⁹; acrescenta-se a isso que as referências aos participantes a partir daí são feitas apenas em outros termos: ὀργιοφάντης (primeira ocorrência em 6.11) e μύστης (primeira ocorrência em 8.20); por outro lado, uma das únicas referências ao βουκόλος aparece em no hino 1.10 — a progressão desses termos pode muito bem fazer referência à hierarquia dos integrantes envolvidos no ritual, ainda que Morand não considere possível que o βουκόλος fosse uma figura de alto relevo dentro dos grupos religiosos desse período²⁰.

Vale ainda um comentário final a respeito do *topos* binômico encontrando nos hinos que emolduram essa coletânea. Tendo em vista o ambiente primariamente dionisiaco do culto em questão, a porção central dos *Hinos* (29-54)²¹ devia provavelmente ser o apogeu da curva de celebração misteriosa, uma vez que o *topos* polarizado do nascimento e morte representados no início e fim (1-2, 85-7) encontra a sua síntese na narrativa órfica do desmembramento de Dioniso, tema caro para esses hinos intermediários²². O tema que emoldura a coletânea seria também representado no centro dessa mesma coletânea — desse modo, se é válida a pressuposição de que haveria uma correspondência entre o momento da cerimônia real e o momento de execução de cada hino dentro da sequência, então é igualmente provável que essa seção central teria tido um alto valor simbólico para a experiência dos integrantes do ritual: a centralização do tema do desmembramento e renascimento de Dioniso não seria gratuita e encontraria o seu equivalente na emulação simbólica desse mesmo tópico na curva dramática da possível iniciação implicada entre os participantes da celebração dos *Hinos órficos*. Isso, porém, merece um estudo mais detido que deixo para outra ocasião.

Tradução

1. <<Εκάτης>>

Εἰνοδίαν Ἐκάτην κλήζω, τριοδίτιν, ἔρανην,
 οὐρανίαν χθονίαν τε καὶ εἰναλίαν, κροκόπεπλον,
 τυμβιδίαν, ψυχαῖς νεκύων μέτα βακχεύουσαν,
 Περσείαν, φιλέρημον, ἀγαλλομένην ἐλάφοισι,
 5 νυκτερίαν, σκυλακίτιν, ἀμαιμάκετον βασίλειαν,
 θηρόβρομον, ἄζωστον, ἀπρόσμαχον εἶδος ἔχουσαν,
 ταυροπόλον, παντὸς κόσμου κληιδουῶχον ἄνασσαν,
 ἠγεμόνην, νύμφην, κουροτρόφον, οὐρεσιφοῖτιν,
 λισσόμενος κούρην τελεταῖς ὅσαισι παρεῖναι

¹⁹ Graf, 2009, p. 172.

²⁰ Morand, 2001, pp. 283-4. *Contra*, Ricciardelli, 2000, p. 238.

²¹ O bloco que apresento aqui sucintamente difere em alguns pontos da divisão interpretativa feita por Vian (2014, pp. xlix-lvi); contudo, o destaque geral dado pelo autor a esse momento da coletânea é bastante próximo do que proponho.

²² Athanassakis e Wolkow, 2013, pp. 129-137, 153-4.

10 βουκόλῳ εὐμενέουσιν ἀεὶ κεχαρηότι θυμῷ.

1. A Hécate

Conjuro a amável Hécate, das encruzilhadas²³, do curso tripartido²⁴,
Celeste, terrena e marinha, do manto açafião,
Sepulcral, bacante entre as almas dos mortos,

Filha de Perses, devota ao ermo, exaltada entre os cervos,
5 Noturna²⁵, defensora dos cães²⁶, indômita rainha,
Do urro bestial, desarmada, detentora de um semblante inelutável,
Condutora dos touros, soberana detentora das chaves de todo o cosmo²⁷,
Orientadora, ninfa, nutriz de jovens, errante dos cumes;
Suplico que a jovem assista às oferendas rituais,
10 Sempre benevolente a este boiadeiro²⁸ e com um espírito favorável.

2. <Προθυραίας>, θυμίαμα στύρακα.

Κλυθή μοι, ᾧ πολύσεμνε θεά, πολώννυμε δαῖμον,
ὠδίνων ἐπαρωγέ, λεχῶν ἠδεῖα πρόσσοι,
θηλειῶν σώτειρα μόνη, φιλόπαις, ἀγανόφρον,
ὠκυλόχεια, παροῦσα νέαις θνητῶν, Προθυραία,
5 κλειδοῦχ', εὐάντητε, φιλοτρόφε, πᾶσι προσηγής,
ἢ κατέχεις οἴκους πάντων θαλίαις τε γέγηθας,
λυσίζων', ἀφανής, ἔργοισι δὲ φαίνη ἅπασι,
συμπάσχεις ὠδίσι καὶ εὐτοκίησι γέγηθας,
Εἰλείθυια, λύουσα πόνους δειναῖς ἐν ἀνάγκαις·

²³ No original, εἰσοδῖαν, um epíteto de Hécate (cf. Soph. *Ant.* 1199 e fr. 492, 2 Nauck) como a deusa da estrada, sendo, possivelmente, uma referência à estátua de Hécate que estaria posicionada à entrada do local da performance, como argumentam Dieterich (1891) e Graf (2009).

²⁴ No original, τριοῖτιν, que deve ser entendido como uma referência à confluência de três vias. Hécate era frequentemente representada com uma tripla face ou um triplo corpo, como reportam Athanassakis e Wolkow (2013, p. 74) e Ricciardelli (2000, p. 235, que ainda diz tratar-se de um epíteto para a Lua).

²⁵ O argumento da representação ritual pode encontrar algum embasamento no uso desse epíteto, νυκτερίαν, que, não obstante seja tradicional na representação de Hécate, pode também se adequar ao momento da performance. Vale frisar que a identificação de Hécate com a Lua nesse hino é algo mencionado por muitos comentadores (e.g. Athanassakis e Wolkow, 2013, pp. 73-4) e no hino 9 dedicado à Lua, ela é descrita como ἐννυχία (v. 3) e νυχία (v. 6). Se a identidade entre ambas as divindades é correta, é possível que esse epíteto não tenha sido usado aqui gratuitamente e referia-se, portanto, também à Lua e, por extensão, à Noite, que seria também o possível momento da performance em questão. Para uma lista de instâncias em que esse epíteto aparece, cf. Ricciardelli, 2000, p. 236.

²⁶ No original, σκυλακίτιν. Ricciardelli comenta que, além de às vezes ser representada com a forma de um cão ou lobo, alguns sacrifícios oferecidos a Hécate eram realizados com carne de cães (2000, p. 236); cf. ainda Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 74.

²⁷ Dieterich comenta que essa Hécate em seu aspecto cosmológico, diferentemente daquela que aparece no hino seguinte, dedicado à Guardiã (1891, p. 15 ss.). *Contra*, cf. Ricciardelli, 2000, p. 234.

²⁸ O boiadeiro (βουκόλος) aparece já em Homero (Il. 13.571), mas não em um sentido religioso; a apropriação desse título à hierarquia cultural dionisíaca é de data tardia (Morand, 2001, p. 283). É possível que esse termo se refira ao próprio *laudator* ou *persona loquens* que profere os hinos ou então apenas a algum outro participante do ritual com um cargo específico que não pode ser especificado (cf. Lorente, 1987, p. 168, n. 17 e Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 75).

- 10 μούνην γὰρ σὲ καλοῦσι λεχοὶ ψυχῆς ἀνάπαυμα·
 ἐν γὰρ σοὶ τοκετῶν λυσιπήμονές εἰσιν ἀνῆαι,
 Ἄρτεμις Εἰλείθυια, † καὶ ἡ † σεμνή, Προθυραία.
 κλῦθι, μάκαιρα, δίδου δὲ γονὰς ἐπαρωγὸς ἐοῦσα
 καὶ σῶζ', ὥσπερ ἔφυς αἰεὶ σώτειρα προπάντων.

2. À Guardiã²⁹ — Incenso de estoraque

- Ouve-me, veneranda deusa, divindade de muitos nomes,
 Auxiliadora dos partos, doce visão às parturientes³⁰,
 Única salvação das mulheres e das crianças, de humor gentil,
 Dos partos velozes, prestativa às jovens mortais, Guardiã,
 5 Detentora das chaves, acessível, amante da nutrição, deleitosa a todos,
 Tu que prevaleces nas casas de todos e te comprazes nas festividades,
 Aliviadora, oculta mas entrevista a todos nas obras,
 Tu te simpatizas com os partos e te comprazes com as boas concepções,
 Ilítia, abolidora das aflições durante as mais terríveis necessidades;
 10 Pois a ti somente, enquanto um alívio para a alma, as parturientes chamam;
 Pois, em ti, os tormentos da concepção encontram o seu cessar;
 Ártemis Ilítia, venerável Guardiã,
 Ouve, ditosa, e, propiciadora, dá-nos a prole
 E salva-nos, já que és sempre a salvação.

3. <Νυκτός>, θυμίαμα δαλούς.

- Νύκτα θεῶν γενέτειραν αἰέσομαι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν.
 {Νῦξ γένεσις πάντων, ἦν καὶ Κύπριν καλέσωμεν}
 κλῦθι, μάκαιρα θεά, κυαναυγῆς, ἀστεροφεγγῆς,
 ἡσυχίη χαίρουσα καὶ ἡρεμίη πολυύπνοι,
 5 εὐφροσύνη, τερπνὴ, φιλοπάννυχε, μήτερ ὄνειρων,
 ληθομέριμν' † ἀγαθὴ τε † πόνων ἀνάπαυσιν ἔχουσα,

²⁹ No original, Προθύραια, literalmente, “aquela que está diante da porta”; desse sentido primário, em prol de uma tradução sintética, verto para o derivado próximo “guardiã”, que, embora carregue um sentido levemente variado do que consta nesse hino, facilmente pode ser compreendido conforme o contexto em questão. A tradução desse epíteto é provisória e serve apenas como uma ilustração. Lorente diz tratar-se de um epíteto para a deusa Ártemis (1987, p. 169, n. 18); Graf (2009, p. 171), por sua vez, diz tratar-se de Hécate tendo em vista as efígies dedicadas a Hécate. Athanassakis e Wolkow, porém, parecem estar corretos ao identificarem esse epíteto não apenas com Ártemis e Hécate mas também com Ilítia — as três deusas parecem estar implicadas nos caracteres aqui enunciados (2013, p. 75). O argumento de Graf e Dieterich referente à estatuária grega me parece tão válido quanto o possível sincretismo entrevisto por Athanassakis e Wolkow, assim como por Ricciardelli (2000, p. 238) e Vian (2014, p. 25).

³⁰ Nota-se nesse segundo verso (e mais adiante, nos vv. 4, 8-11) a introdução de terminologias referentes ao *topos* do nascimento, que pode servir de analogia para a curva simbólica que o ritual em questão ofereceria. Concomitantemente ao início da performance, apresenta-se a ideia do parto e de uma deusa que velaria sobre as aflições que lhe são características. Cf. Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 76: “The position of the hymn in our collection is pregnant with symbolism. There is an emphasis on ‘birth’ in the opening hymns, which are balanced by the last hymn dedicated to Death (...)” Ao meu entender, Vian se equivoca quando considera que esse vocabulário pode sugerir que o hino talvez tivesse sido executado por uma mulher ou em nome de um grupo de mulheres (2014, p. 26).

ὑπνοδότειρα, φίλη πάντων, ἐλάσιππε, † νυχαυγής,
 ἡμιτελής, χθονία ἢδ' οὐρανία πάλιν αὐτή,
 ἐγκυκλία, παίκτειρα διώγμασιν ἡεροφοίοις,
 10 ἢ φάος ἐκπέμπεις ὑπὸ νέρτερα καὶ πάλι φεύγεις
 εἰς Αἴδην· δεινὴ γὰρ ἀνάγκη πάντα κρατύνει.
 νῦν σε, μάκαιρα, <καλ>ῶ, πολυόλβιε, πᾶσι ποθεινὴ,
 εὐάντητε, κλύουσα ἱκετηρίδα φωνῆν
 ἔλθοις εὐμενέουσα, φόβους δ' ἀπόπεμπε νυχαυγεῖς.

3. À Noite³¹ — Incenso de tição³²

Cantarei³³ sobre a Noite, dos deuses genitora e também dos homens.

{A origem de tudo é a Noite — chamemo-na também de Cípris.}³⁴

Ouve, deusa ditosa, de negro luzir, lume estrelado,

Contentando-te com o descanso e uma quietude sonolenta,

5 Regozijo, deleite, apreciadora dos festivais noturnos³⁵, mães dos sonhos³⁶,

Termo da apreensão, detentora da tranquilidade a todos,

Doadora de sonhos, quista por todos, condutora de cavalos, luzir noturno,

Incompleta: terrena e, em seguida, celeste;

Cíclica, dançarina em meio às perseguições que vagam pelo ar,

10 Tu que repulsas a luz até o plano inferior³⁷ e de novo foges

Ao Hades, pois a terrível necessidade domina tudo.

Agora, chamo-te, ditosa, muito afortunada, desejada por todos,

Acessível, para que, ao ouvir esta fala suplicante,

Venhas benevolente e afastes os temores que reluzem à noite.

4. <Οὐρανοῦ>, θυμίαμα λίβανον.

Οὐρανὲ παγγενέτωρ, κόσμου μέρος αἰὲν ἀτειρές,

πρεσβυγένεθλ', ἀρχὴ πάντων πάντων τε τελευτῆ,

³¹ A disposição do hino dedicado à Noite logo no início dos *HO* possibilita, como já mencionado, uma dupla leitura: proeminência cosmológica dentro do orfismo (Dieterich, 1891; cf., e.g., *Orph. fr.* 65 K) e reflexo da realidade empírica na realidade diegética (Graf, 2009). Cf. também Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 77.

³² Vian, 2014, p. 33: “L’offrande de torches, seul exemple dans les *Hymnes orphiques*, convient bien au début de la célébration nocturne: elles l’éclairent tandis que les hymnes l’accompagnent et leur présence accentue le caractère paradoxalement lumineux de la Nuit honorée dans l’hymne.” Cf. também Morand, 2001, p. 137.

³³ Único exemplo nos *Hinos* de um futuro encomiástico (ἀείσομαι); cf. Macedo, 2010, pp. 37-8, n. 8. Lobeck atetiza esse verso inicial justificando que “ἀείσομαι *cantori convenit, non precatori*” (1829). Sigo, aqui, a edição de Quandt (2005) e mantenho o verso.

³⁴ Verso atetizado que mantenho traduzido seguindo a opção de Athanassakis e Wolkow (2013), Lorente (1987) e Ricciardelli (2000); Vian (2014), inclusive, aceita o verso. De qualquer modo, cf. no original a anáfora com poliptoto no início dos vv. 1-2: Νύκτα / Νύξ.

³⁵ No original, φιλοπάννουχε, que parece reforçar a ideia de uma performance noturna, partindo do pressuposto de uma adequação entre a invocação de um deus, assim como de sua qualidade, e o contexto da execução. O mesmo é dito de Afrodite (55.2) e da Lua (*Anth. Pal.* 5.123.1).

³⁶ Antecipação do hino 86, dedicado ao Sonho; cf. Hes. *Theog.* 212.

³⁷ No original, ἢ φάος ἐκπέμπεις ὑπὸ νέρτερα. Esse verso terá mais adiante uma resposta no hino 78, dedicado à Aurora, vv. 4-5, do que se nota, mais uma vez, a complementaridade entre a noite e o dia e uma clara referência ao período noturno durante o qual seriam executados os *Hinos*.

- κόσμε πατήρ, σφαιρηδὸν ἑλισσόμενος περὶ γαῖαν,
 οἴκε θεῶν μακάρων, ῥόμβου δίναισιν ὀδεύων,
 5 οὐράνιος χθόνιός τε φύλαξ πάντων περιβληθείς,
 ἐν στέρνοισιν ἔχων φύσεως ἄτλητον ἀνάγκην,
 κυανόχρως, ἀδάμαστε, παναίολε, αἰολόμορφε,
 πανδερκές, Κρονότεκνε, μάκαρ, πανυπέρτατε δαῖμον,
 κλῦθ' ἐπάγων ζωὴν ὁσίαν μύστηι νεοφάντη.

4. Ao Céu³⁸ — Incenso de olíbano

- Céu, criador de tudo, sempre indestrutível quinhão do cosmo,
 Primevo, princípio de tudo e de tudo o fito,
 Pai cosmo³⁹, que gira, esférico, ao redor da terra,
 Moradia dos deuses ditosos, movendo-se com as rotações do rombo⁴⁰,
 5 Guardiã do céu e da terra, que tudo envolve,
 Detendo em teu peito a irremovível necessidade da Natureza,
 De cerúlea matiz, indomável, variegado, mutável,
 Onividente, cria de Crono, ditoso, divindade mais remota,
 Ouve e traz uma vida piedosa para o novo iniciado⁴¹.

78. <Ἡοῦς>, θυμίαμα μάνναν.

- Κλῦθι, θεά, θνητοῖς φαεσίμβροτον ἡμαρ ἄγουσα,
 Ἥως λαμπροφαῆς, ἐρυθαινομένη κατὰ κόσμον,
 ἀγγέλτετρα θεοῦ μεγάλου Τιτᾶνος ἀγαυοῦ,
 ἢ νυκτὸς ζοφερήν τε καὶ αἰολόχρωτα πορείην
 5 ἀντολίαις ταῖς σαῖς πέμπεις ὑπὸ νέρτερα γαίης·
 ἔργων ἡγήτειρα, βίου πρόπολε θνητοῖσιν·
 ἦι χαίρει θνητῶν μερόπων γένος· οὐδέ τις ἐστίν,
 ὃς φεύγει τὴν σὴν ὄψιν καθυπέρτερον οὔσαν,
 ἠνίκα τὸν γλυκὺν ὕπνον ἀπὸ βλεφάρων ἀποσεΐσις,

³⁸ A ausência de uma exposição cosmológica a respeito da figura do Céu pode ser, inclusive, encarada como um argumento a favor da performance, uma vez que é possível imaginar que os μύσται já deveriam ter conhecimento de sua narrativa, cf. Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 78.

³⁹ Vale notar o uso, no original, do nominativo pelo vocativo (κόσμε πατήρ), procedimento recorrente nos *Hinos órficos*, como em 69.2, Ἀλληκτώ. Vian não aceita essa passagem e propõe κόσμε πάτερ (2014, p. 45), o que é uma correção interessante, já que é metricamente válida e leria dois vocativos adjuntos (em vez de um vocativo seguido por um nominativo). Por ora, no entanto, sigo, com Ricciardelli (2000, p. 18) e Morand (2001, p. 3), o texto de Quandt.

⁴⁰ O ῥόμβος era um instrumento percussivo utilizado nos rituais e mistérios, aparecendo ainda no hino 8, dedicado ao Sol (v. 7). No hino 31.2, os Curetes são designados como ῥομβηταί. É possível que, nesse momento, fosse feito uso de tal instrumento durante a performance, como propõem Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 79.

⁴¹ Rara menção à figura do μύστηι νεοφάντη no *Hinos*, possuindo um correspondente ainda em νεομύστοις no hino 43.10; cf. Ricciardelli, 2000, pp. 248, 405. Morand vê nesses termos uma confirmação para o fato de que estamos lidando muito provavelmente com um contexto iniciático (2001, pp. 237-9). Graf é de uma opinião similar: “The next hymn, to Ouranos (...) asks for “a pure life for the newly initiate”, νεοφάντης (a word used only here): I regard this not as a coincidence but as a reference to a ritual sequence: we deal with initiation” (2009, p. 172).

- 10 πᾶς δὲ βροτὸς γήθει, πᾶν ἔρπετον ἄλλα τε φύλα
 τετραπόδων πτηνῶν τε καὶ εἰναλίῳν πολυεθνῶν·
 πάντα γὰρ ἐργάσιμον βίον θνητοῖσι πορίζεις.
 ἀλλά, μάκαιρ', ἀγνή, μύσταις ἱερὸν φάος αὔξοις.

78. À Aurora⁴² — Incenso em pó

- Ouve, deusa, trazendo o dia que ilumina os mortais,
 Refulgente Aurora, corando pelo cosmo afora,
 Mensageira do grande e ilustre deus Titã,
 Tu que a cintilante e obscura jornada da noite
 5 Envias, pela tua ascensão, às entranhas da terra⁴³;
 Condutora das obras, servidora da existência dos homens;
 Tu a quem agrada a raça dos mortais articulados; não há quem
 Fuja de tua visão, uma vez que a todos ela é superior,
 Quando agitas o doce sono de suas pálpebras,
 10 E todo mortal se contenta, todo réptil e as demais criaturas
 Quadrúpedes, aladas e as marítimas de grande número;
 Pois provês aos mortais uma existência de todo frutuosa.
 Então, ditosa, pura, estimula uma sacra luz aos iniciados⁴⁴.

85. <Ἦπνου>, θυμίαμα μετὰ μήκωνος.

Ἦπνε, ἀναξ μακάρων πάντων θνητῶν τ' ἀνθρώπων
 καὶ πάντων ζώων, ὅποσα τρέφει εὐρεῖα χθῶν·
 πάντων γὰρ κρατέεις μούνος καὶ πᾶσι προσέρχηι

⁴² Em um movimento espelhado, no término da coleção temos um hino dedicado à Aurora, indicando possivelmente o transcorrer de toda o ritual por toda a noite, terminando já no amanhecer ou ao menos antecipando a sua chegada momentos antes; cf. Ricciardelli, 2000, p. 515; Athanassakis e Wolkow, 2013, pp. 208-9.

⁴³ Como mencionado acima (n. 36), esses vv. 4-5 possuem uma formulação simétrica àquela vista em 3.10 e reiteram o movimento de substituição da noite pelo dia, implicando não apenas no transcurso efetivo do período da performance, mas talvez no próprio binômio já mencionado do nascimento e da morte, tema de grande importância não só nos *Hinos*, mas em muitos contextos iniciáticos; cf., com pontos muito interessantes, Burkert, 2013, 446-52, e também Guénon, 2010, pp. 163-7. Uma relação ainda pode ser feita com Morand, 2001, pp. 212-4.

⁴⁴ Vian (2014, p. 611) faz notar a ideia de adequação entre o que é exigido da divindade durante a *precatio* e os caracteres atribuídos a ela durante o hino (em especial, vv. 1-2). O mesmo pode ser dito do hino dedicado à Noite (3); cf. ainda Guthrie, 1993, p. 258; Morand, 2001, pp. 53-4, 57; Graf, 2009, pp. 173-4; Macedo, 2010, pp. 335-9. Nesse caso, Athanassakis e Wolkow aventam a possibilidade de se tratar não apenas da luz física, mas também em um sentido soteriológico (2013, p. 209). Ricciardelli é mais categórica: “Questa illuminazione naturalmente non sarà fisica ma spirituale” (2000, p. 516). Ora, se está correta a hipótese de uma correspondência entre a situação da performance e aquilo que é previsto nas composições e, além disso, se está correta também a ideia de que se trata de um contexto iniciático (que, via de regra, é simbólico mesmo em sua operatividade), temos então que as duas possibilidades se complementam. A curva do drama iniciático representada nos binômios nascimento-morte e dia-noite poderia estar figurada também na passagem efetiva do tempo, no caso, no amanhecer; isso, por sua vez, poderia ter um reflexo simbólico muito prezado pelo grupo de iniciados dos *Hinos*. A empreitada iniciática encontraria na realidade na qual se daria a liturgia um cenário extremamente adequado para a sua especulação soteriológica.

- σώματα δεσμεύων ἐν ἀχαλκεύτοισι πέδησι,
 5 λυσιμέριμνε, κόπων ἠδεῖαν ἔχων ἀνάπαυσιν
 καὶ πάσης λύπης ἱερὸν παραμύθιον ἔρδων·
 καὶ θανάτου μελέτην ἐπάγεις ψυχὰς διασώζων·
 αὐτοκασίγνητος γὰρ ἔφυς Λήθης Θανάτου τε.
 ἀλλά, μάκαρ, λίτομαί σε κεκραμένον ἠδὺν ἰκάνειν
 10 σώζοντ' εὐμενέως μύστας θείοισιν ἐπ' ἔργοις.

85. Ao Sono⁴⁵ — Incenso com dormideira⁴⁶

- Sono, senhor de todos os ditosos e dos homens mortais
 E de todos os seres vivos quantos a ampla terra nutre;
 Pois és o único a dominar tudo e atingir a todos,
 Agrilhoando os corpos em correntes que não foram forjadas em metal,
 5 Tranquilizante, detentor de um doce repouso das labutas
 E promotor de uma sagrada exortação contra todo sofrimento;
 Trazes também o receio da morte enquanto preservas as almas;
 Pois és irmão do Esquecimento e da Morte.
 Então, ditoso, suplico-te a aproximar-te doce e propício;
 10 Salva, benévolo, os iniciados tendo em vista divinos ofícios.

86. <Ονειρίου>, θυμίαμα ἀρώματα.

- Κικλήσκω σε, μάκαρ, τανυσίπτερε, οὐλε Ὀνειρε,
 ἄγγελε μελλόντων, θνητοῖς χρησμοιδὲ μέγιστε·
 ἠσυχίαί γὰρ ὕπνου γλυκεροῦ σιγηλὸς ἐπελθών,
 προ<ς>φωνῶν ψυχαῖς θνητῶν νόον αὐτὸς ἐγείρεις,
 5 καὶ γνώμας μακάρων αὐτὸς καθ' ὕπνους ὑποπέμπεις,
 σιγῶν σιγώσαις ψυχαῖς μέλλοντα προφαίνων,
 οἷσιν ἐπ' εὐσεβίησι θεῶν νόος ἐσθλὸς ὁδεύει,
 ὡς ἂν αἰεὶ τὸ καλὸν μέλλον, γνώμησι προληφθέν,
 τερπωλαῖς ὑπάγηι βίον ἀνθρώπων προχαρέντων,
 10 τῶν δὲ κακῶν ἀνάπαυλαν, ὅπως θεὸς αὐτὸς ἐνίσπηι
 εὐχολαῖς θυσίαις τε χόλον λύσωσιν ἀνάκτων.
 εὐσεβέσιν γὰρ αἰεὶ τὸ τέλος γλυκερώτερόν ἐστι,
 τοῖς δὲ κακοῖς οὐδὲν φαίνει μέλλουσαν ἀνάγκην
 ὄψις ὄνειρήεσσα, κακῶν ἐξάγγελος ἔργων,
 15 ὄφρα μὴ εὐρωνται λύσιν ἄλγεος ἐρχομένοιο.
 ἀλλά, μάκαρ, λίτομαί σε θεῶν μηνύματα φράζειν,
 ὡς ἂν αἰεὶ γνώμαις ὀρθαῖς κατὰ πάντα πελάζης
 μηδὲν ἐπ' ἀλλοκότοις κακῶν σημεῖα προφαίνων.

⁴⁵ Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 217: “If the hymns were sung in order at an all-night ritual (...), the position of this one dedicated to Sleep is quite understandable. The initiates would literally be calling on the god, of whose favor they would acutely feel the need”.

⁴⁶ Também conhecida como papoila-dormideira ou papoila do ópio (*Papaver somniferum*), uma planta a partir da qual se obtêm diversos opiáceos.

- 86. Ao Sonho**⁴⁷ — Incenso de ervas aromáticas
 Invoco-te, ditoso, de amplas asas, cruento Sonho,
 Mensageiro do que há de ser, absoluto vaticinador aos mortais;
 Pois, aproximando-te, calado, durante o descanso do doce sono,
 Tu próprio despertas a mente dos mortais, pronunciando-te às suas almas,
 5 E, pelo sono, tu próprio envias os secretos propósitos dos ditosos,
 Revelando o que há de ser, silencioso, às silentes almas
 Às quais uma boa resolução advém conforme são piedosas aos deuses,
 Para que sempre o bem, havendo de ocorrer e antecipando-se aos propósitos,
 Traga uma existência prazerosa aos gratos humanos,
 10 Um repouso dos malefícios, para que o próprio deus † fale
 E, com sacrifícios e preces, eles desfaçam a cólera dos soberanos⁴⁸.
 Pois sempre aos piedosos vem um termo muito doce,
 Mas a visão onírica, informante das más obras,
 faz a necessidade futura parecer inexistente aos malévolos
 15 Para que não descubram a cessação dos sofrimentos vindouros.
 Então, ditoso, suplico-te que indique as determinações dos deuses,
 Para que sempre te aproximes, com retos propósitos, por toda parte,
 Não revelando os sinais malignos que levam a aberrantes eventos.

- 87. <Θανάτου>**, θυμίαμα μάνναν.
 Κλυθή μευ, ὃς πάντων θνητῶν οἴηκα κρατύνεις
 πᾶσι διδοὺς † χρόνον ἀγνόν †, ὅσων † πόρρωθ' ὑπάρχεις·
 σὸς γὰρ ὕπνος ψυχῆς θραύει καὶ σώματος ὄλκόν,
 ἦνίκ' ἂν ἐκλύης φύσεως κεκρατημένα δεσμὰ
 5 τὸν μακρὸν ζῶιοισι φέρων αἰώνιον ὕπνον,
 κοινὸς μὲν πάντων, ἄδικος δ' ἐνίοισιν ὑπάρχων,
 ἐν ταχυτῆτι βίου παύων νεοήλικας ἀκμάς·
 ἐν σοὶ γὰρ μόνωι πάντων τὸ κριθὲν τελεοῦται·
 οὔτε γὰρ εὐχαῖσιν πείθηι μόνος οὔτε λιταῖσιν.
 10 ἀλλά, μάκαρ, μακροῖσι χρόνοις ζωῆς σε πελάζειν
 αἰτοῦμαι, θυσίαις<ι> καὶ εὐχολαῖς λιτανεύων,
 ὡς ἂν ἔοι γέρας ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισι τὸ γῆρας.

87. À Morte⁴⁹ — Incenso em pró

⁴⁷ Em consonância com o hino anterior, é possível entender que, como a celebração estaria chegando ao seu termo, seria do interesse dos iniciados propiciarem o Sonho, esgotados que estariam pelo fato de que o ritual teria durado a noite inteira; cf. Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 218.

⁴⁸ Por esse verso estar muito deteriorado, Athanassakis (2013) e Lorente (1987) não o traduzem, achando de difícil leitura a passagem na edição de Quandt (2005): εὐχολαῖς θυσίαις τε πόλον θύσαντες ἀνάκτων. Ricciardelli propõe: εὐχολαῖς θυσίαις τε χόλον λύσωσιν ἀνάκτων (2000, p. 212); Vian, por sua vez, sugere: εὐχολαῖς θυσίαις τε χόλον λύσουσιν ἀνάκτων (2014, p. 659). Dou preferência à solução de Ricciardelli, por considerar que o aor. subj. λύσωσιν esteja coordenado com o aor. subj. ἐνίσπηι do verso anterior.

⁴⁹ Como já tratado, o posicionamento desse hino no final da coletânea é estratégico e faz referência ao *topos* do nascimento desenvolvido nos hinos 1-2, formando uma espécie de composição em anel temática; cf. Athanassakis e Wolkow, 2013, p. 218. Vian explora esse mesmo argumento a respeito da simetria entre

- Ouve-me, tu que dominas os lemes de todos os mortais,
 Conferindo † uma existência pura † a todos de que te conservas † distante;
 Pois o teu sono aniquila o rastro da vida e da alma
 Quando libertas as correntes que dominam a natureza,
 5 Levando um intenso e perene sono aos seres vivos,
 Comum a todos, ainda que sejas injusta contra outros tantos,
 Cessando os vigores juvenis com a fugacidade da existência;
 Pois somente em ti se completa o que foi estabelecido para tudo;
 Pois somente tu não és persuadida nem por preces nem por orações⁵⁰.
 10 Então, ditosa, peço que te aproximes após um extenso período de vida,
 Rogando com sacrifícios e preces
 Para que a velhice seja um bom presente entre os homens⁵¹.

Bibliografia

- ATHANASSAKIS, A.; WOLKOW, B. M. (trad.) *The Orphic Hymns*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.
 BERNABÉ, A. *Hieros logos: Poesia órfica sobre os deuses, a alma e o além*. Tradução de Rachel Gazolla. São Paulo, Paulus, 2012.
 BURKERT, W. *Antigos cultos de mistério*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
 ————. *Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, 2ª ed. Traducción de Marc Jiménez Buzzi. Barcelona: Acantilado, 2013.
 DIETERICH, A. *De hymnis orphicis*. Marbourg, 1891.
 GALJANIĆ, A. “Three and then Some: Typology of invocation and enumeration in the Orphic Hymns”, in: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F.; SANTAMARÍA, M. A. (eds.). *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, pp. 122-56.

os hinos iniciais e finais do compêndio, porém considera não haver aqui qualquer implicação cultural ou performática (2014, p. 662). Todavia, esse hino pode ser entendido como um desencadeamento natural dos dois hinos precedentes; sendo assim, a referência à realidade empírica é por associação dessa divindade ao Sono (85) e ao Sonho (86), que, por sua vez, podem refletir um momento próximo de descanso por parte dos iniciados. Ainda que não houvesse um valor cultural *operativo*, poderia haver, sim, um valor *simbólico* (que seria, sem sombra de dúvida, igualmente cultural, ainda que não prático) e mesmo empírico, referindo-se a um momento posterior em relação ao ritual. Ora, se a ocasião de performance era de fato uma associação dionisíaca iniciática, como admite o próprio Vian (2014, pp. xxx-xxxiii), seria rasteiro imaginar que as referências textuais teriam em vista única e exclusivamente a performance material dos *Hinos*; evidentemente, é necessário se pensar também em uma performance *simbólica* (que, em último caso, atesta para a existência de uma performance física). Entendidos desse modo, a execução e os indícios dentro dos hinos se tornam mais substanciosos. O posicionamento desse hino final não serve apenas para emoldurar como um espelho os hinos iniciais, mas aponta justamente para o sentido desse ritual e a sua proposta metafórica, do que teríamos, sim, uma disposição motivada *culturalmente* dentro da coletânea.

⁵⁰ Lorente (1987, p. 236, n. 232) comenta acerca do fr. 161 Nauck de Ésquilo, em que também se alude à índole insensível dessa divindade, que não responderia a sacrifícios e súplicas em geral.

⁵¹ No original, ὡς ἂν ἔοι γέρας ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισι τὸ γῆρας. Há aqui um jogo intraduzível entre γῆρας (“velhice”) e γέρας (“presente”), tratado em Ricciardelli, 2000, p. 539, Athanassakis e Wolkow, 2013, pp. 219-20 (com um comentário que considero muito acertado) e Vian, 2014, p. 662.

- GRAF, F. “Serious Singing: The Orphic Hymns as Religious Texts”. *Kernos* 22, 2009, 169-82.
- GUÉNON, R. *Considerações sobre a iniciação*. Tradução de Igor Silva. São Paulo: Editora IRGET, 2010.
- GUTHRIE, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- JÁUREGUI, M. H. *Orphism and Christianity in Late Antiquity*. Translated by Jennifer Ottman and Daniel Rodriguez. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- KERN, O. *Orphicorum Fragmenta*. Berlin: Weidmann, 1972.
- LOBECK, C. A. *Aglaophamus, sive de theologiae mysticae Graecorum causis*. Königsberg, 1829.
- LORENTE, M. P. (trad.). *Porfírio: Vida de Pitágoras; Argonáuticas Órficas; Himnos Órficos*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- MACEDO, J. M. *A palavra ofertada: Um estudo retórico do hinos gregos e indianos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MORAND, A.-F. *Études sur les Hymnes orphiques*. Leiden: Brill, 2001.
- RICCIARDELLI, G. (trad., ed.). *Inni Orfici*. Milano: Fondazione Valla & Mondadori, 2000.
- QUANDT, W. (ed.). *Orphei hymni*. Berlin: Weidmann, 2005.
- VIAN, Francis (trad., ed.). *Hymnes orphiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2014.