

POETICIDADE EM PROÊMIOS HEXAMÉTRICOS GREGOS: *TRABALHOS E DIAS E ODISSEIA*¹

POETICITY IN GREEK HEXAMETRIC PROEMS: *WORKS AND DAYS* AND *ODYSSEY*

Christian Werner²

Resumo: *Este artigo contextualiza o proêmio de Trabalhos e dias nas tradições poéticas arcaicas gregas, especialmente a hexamétrica, e examina sua estrutura temática e sua alta poeticidade, que igualmente se verifica no proêmio da Odisseia. Isso é um argumento suplementar para a defesa de seu forte vínculo com composições tradicionais orais e contra as interpretações que defendem sua composição tardia em relação ao restante do poema.*

Palavras-chave: proêmio; *Trabalhos e dias*; *Odisseia*; Hesíodo.

Abstract: *this paper contextualizes the proem of Works and days in the Greek archaic poetic traditions, specially the hexametric, and discusses its thematic structure and high poeticity, that is also verified in the proem of the Odyssey. This is another argument for its strong relation to traditional oral compositions and against readings that defend they were composed later than the rest of the poem.*

Keywords: proem; *Works and days*; *Odyssey*; Hesiod.

Introdução

O termo mais comum na crítica para os versos que abrem os poemas homéricos (*Il.* 1, 1-7; *Od.* 1, 1-10)³ e hesiódicos (*Teog.* 1-93; *T&d* 1-10) é “proêmio”.⁴ Neste texto, vai-se discutir, num primeiro momento, a concentração temática, pragmática e poética do proêmio de *Trabalhos e dias* e, num segundo e de

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Uma primeira versão foi apresentada na minha tese de livre-docência defendida na Universidade de São Paulo em 2012.

2 Doutor em Letras Clássicas pela USP. Professor de Língua e Literatura Grega na USP.

3 As siglas (e, entre parênteses, as traduções) utilizadas neste texto são: *Il.* = *Iliada*; *Od.* = *Odisseia* (HOMERO 2014); *Teog.* = *Teogonia* (HESÍODO 2013a); *T&d* = *Trabalhos e dias* (HESÍODO 2013b; fiz uma alteração no verso 6). Quando não indicado o contrário, as demais traduções são minhas. Uso *H.h.* para abreviar “hino homérico”, seguido do número que o poema tem na coleção e do deus/deuses do qual ele trata; traduzo o texto grego de M. L. West (2003). O texto grego dos fragmentos épicos é o de A. Bernabé (1996). Todas as datas neste artigo são a.C.

4 Derivado do grego *prooimion*, talvez usado em sentido técnico no século V (Tucidides 3, 104; Píndaro, *Nemeia* 2, 1-3; NAGY, 2010, p. 9-20; CLAY, 2011, p. 237-40).

forma mais resumida, como isso ocorre no da *Odisseia*. Está em jogo uma forma de composição que busca dirigir a atenção do público para o proêmio enquanto tal e que é verificada em diferentes formas poéticas arcaicas. Embora a alta densidade poética do proêmio não seja corriqueira em composições hexamétricas gregas,⁵ ela também se verifica no proêmio da *Odisseia*.

Por uma questão de economia, uso Hesíodo (sempre sem aspas) como sinônimo de uma voz poética indissociavelmente ligada a uma tradição, ou seja, um conjunto de protocolos poéticos e retóricos, e que confere forma e autoridade ao poema apresentado sob determinadas condições de performance. Para minha argumentação, não será necessário supor-se um poeta histórico, ou seja, a figura de um autor ligado a um espaço e tempo específicos que condicionaram a composição. O mesmo valerá, claro, para Perses, o receptor primeiro do poema, que ocupa, em *Trabalhos e dias*, função semelhante àquela de Cirno na poesia de Teógnis (NAGY, 1985). Por fim, embora eu vá mostrar que, poeticamente, o proêmio da *Odisseia* guarda notáveis semelhanças com o de *Trabalhos e dias*, isso não implica uma cronologia relativa na minha metodologia de análise.

Trabalhos e dias

Seja o início do poema:

Musas, da Piéria, as que com cantos glorificam,
 para cá, narraí de Zeus, vosso pai, celebrando:
 ele faz homens mortais igualmente soados e ignorados,
 conhecidos e desconhecidos devido ao grande Zeus.
 Pois fácil fortifica, fácil ao forte limita, 5
 fácil ao conspícuo diminui e ao inconspícuo avulta,
 fácil endireita o torto e ao arrogante seca
 Zeus tropeja-acima, que a morada mais alta habita.
 Atende, vendo e ouvindo, e com justiça endireita sentenças
 tu; já eu, a Perses o que é genuíno poria num discurso. 10
 Ei, uma só família de Disputas não havia, mas na terra
 há duas: a uma se louvaria ao se percebê-la,
 e a outra é censurável; e têm ânimo bem distinto.

5 É possível que ela tenha colaborado para já os antigos defenderem que seu autor não foi Hesíodo. Pausânias conta que os beócios, na proximidade do Hélicon, não só consideravam exclusivamente *Trabalhos e dias* como genuinamente de Hesíodo (T 42 Most, em MOST, 2006), mas atetizaram seus 10 primeiros versos, o que também fez Aristarco (T 49 Most, *id.*).

Diversos elementos nesses versos podem ser rastreados no início de outras composições poéticas arcaicas gregas.

É comum aproximar-se *Trabalhos e dias* de composições líricas (em sentido lato). Não há nada de surpreendente nisso, pois na épica heroica e hínica a presença de elementos líricos é conspícua (MARTIN, 1997; 2005; NAGY, 1990; CLAY, 2006, p. 30-31). Em relação ao proêmio de *Trabalhos e dias*, observe-se, porém, que Hesíodo não se dirige a Perses no início do canto, o que é comum – a intenção parenética – na elegia: “Vamos! Porque sois da linhagem do invencível Hércules, / coragem! Zeus ainda não virou as costas! / Não temais a turba de guerreiros, não fujais” (Tirteu 11, 1-3 West; in: BRUNHARA, 2014, p. 106). Algo semelhante também é o caso em Calino (Calino 1, 1-3 West): “Até quando ficais deitados? Quando tereis bravo ânimo, / jovens? Não vos envergonhais dos vizinhos, / relaxando demais assim?”. Como último exemplo, cito o início de outra elegia (Semônides 1, 1-2 West): “Menino, Zeus de grave trovão tem o fim / de todas as coisas quantas existem e as estabelece como quer”.

O destaque conferido à primeira pessoa do singular (*T&d* 10) é uma característica lírica (Tirteu 12, 1-2 West; in: BRUNHARA 2014, p. 145): “Não me lembraria e em verbo um varão não poria, / pela virtude de seus pés ou de sua luta”. Por fim, as semelhanças entre o proêmio de *Trabalhos e dias* e Safo 1 Voigt se devem à forma da prece (RAGUSA, 2005, p. 261-338), utilizada por ambos, mas onipresente, como forma discursiva, na épica heroica: “De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite / filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te: / não me domes com angústias e náuseas, / veneranda, o coração” (Safo 1, 1-4 Voigt; in: RAGUSA, 2011, p. 75).

A tripartição formal do proêmio é evidente (NICOLAI, 1964, p. 13; LIVREA, 1966, p. 452-3): a) versos 1 a 2: invocação à Musa; b) versos 3 a 8: elogio de Zeus, subdividido em três células (versos 3 a 4, 5 a 7 e 8); e c) versos 9 a 10: prece a Zeus acompanhada do conteúdo do poema. Como o proêmio da *Teogonia*, o de *Trabalhos e dias* também é construído a partir de elementos típicos do hino a um deus, tanto dos hinos cultuais como dos hinos homéricos ou rapsódicos, que podem ter tido como função principal introduzir uma récita épica.⁶ Além disso, em ambos explicita-se a instância que enuncia o discurso.

6 Claude Calame (1996, p. 169-74), todavia, acentua os contrastes entre o proêmio de *Trabalhos e dias* e os *comparanda*. É possível opor-se hino cultual a épico (MILLER, 1986, p. 1-5), mas distinções muito rígidas entre as duas categorias são uma construção moderna (FAULKNER, 2011, p. 21); as funções dos *Hinos homéricos*, por exemplo, podem ter variado de acordo com a ocasião de performance (FAULKNER, 2011, p. 16-19; CLAY 2011). Calame (2011, p. 336), por sua vez, tem uma tese forte acerca da função dos *Hinos homéricos* como oferenda à divindade: “Independente do seu tamanho, o *Hino homérico*, no seu papel como canto hínico endereçado a uma divindade como oferenda musical, tem a função de introduzir a récita rapsódica na série dos atos rituais que honram essa divindade. O hino, portanto, torna a performance do próprio canto rapsódico um ato ritual e uma atividade de culto. Por meio de sua função como um proêmio num nível cúltico, o *Hino homérico*, de certa forma, transforma o canto narrativo num canto mélico”.

Um elemento do hino cultural é o pedido de reciprocidade feito a Zeus (*T&d* 9-10), o qual, porém, é caracterizado por certa quebra gerada pela menção de Perses. Esse elemento típico dos hinos culturais (MACEDO, 2010, p. 321-59) pode ser verificado em vários *Hinos homéricos*:

Que eu comece pelas Musas, Apolo e Zeus:
a partir das Musas e de Apolo lança-de-longe
os homens são cantores e citaredos sobre a terra,
e a partir de Zeus, reis. É ditoso quem as Musas
querem bem: de sua boca flui voz doce.
Felicidades, filhas de Zeus, e honrai meu canto;
eu a vós e ao resto do canto irei mentalizar. (*H. h. 25 às Musas e Apolo*)

No hino acima, a reciprocidade não se deve apenas às divindades cantadas, centrais para a composição e performance do próprio canto; de outras também se pode solicitar um benefício para o canto apresentado:

Héstia, que para o senhor Apolo de-longe,
na mui sacra Píton, cuidas da sagrada morada,
e sempre fluido óleo de oliva pinga de teus cachos:
vem a esta morada, † vem com ânimo
com o astuto Zeus, e junto graça concede ao canto. (*H. h. 24 a Héstia*)

A deusa não é evocada apenas para beneficiar o poeta, mas também para cuidar da morada de Apolo (OLSON, 2012, p. 300). Mesmo no hino mais curto da coleção, a reciprocidade é explicitada: “Por Deméter bela-coma, venerável deusa, começo a cantar, / ela própria e a filha, a muito bela Perséfone: / alegra-te deusa, proteja esta cidade e começa pelo canto” (*H. h. 13 a Deméter*).

Todavia, o princípio do *do ut des* é distinto em Hesíodo por conta da menção de Perses como destinatário (*T&d* 10): a dádiva dada pelo eu poético é a celebração de Zeus (*T&d* 3-8) ou será o poema como um todo, ou seja, as coisas genuínas (*et&tuma*) a serem enunciados para Perses e que revelarão serem uma celebração da atuação de Zeus entre os homens?

Na *Teogonia* (“Pelos Musas do Hélicon começemos a cantar”: *Teog.* 1) e na coleção dos *Hinos homéricos*, a maioria dos poemas abre com o poeta imputando diretamente a si mesmo o canto que inicia (“que eu mentalize e não ignore Apolo alveja-de-longe”, *H. h. 3 a Apolo*, 1).⁷ Todavia, na *Iliada*

7 Quando o eu poético escolhe o “eu” para iniciar seu canto, escolhe-se “the most performative

(“a cólera canta, deusa, a do Pelida Aquiles”, *Il.* 1, 1) e na *Odisseia* (“do varão me narra, Musa, do muitas-vias” *Od.* 1, 1),⁸ bem como em um conjunto bem menor dos hinos (“Musa, narra-me os feitos de Afrodite muito-ouro”, *H. h. 5 a Afrodite*),⁹ o poeta pede que a Musa (Ihe) cante ou narre algo.

Todos os hinos desse segundo grupo têm em comum o tema do poema ser apresentado no primeiro verso. Com exceção do *H. h. 5 a Afrodite*, ele sempre ocupa a primeira metade do verso, geralmente no acusativo, repetindo-se o padrão da *Iliada* e da *Odisseia*. O mesmo ocorre em diversos poemas cíclicos, como na *Tebaida* (“A Argos canta, deusa, mui seca, de onde senhores”, *Teb.* 1 Bernabé) e na *Pequena Iliada* (“Musa, narra-me os feitos, que nem aconteceram no passado”, *Il. Parv.* 1 Bernabé).

Na *Teogonia*, o primeiro termo está no genitivo (*mousaŌn helikŌniadŌn arkhŌmeth' aeiden*) e não é apenas complemento do verbo *arkhomai* – muito embora a aliteração da vogal longa destacada acima reforçe essa ligação sintática –,¹⁰ mas de uma combinação inusual desse verbo com o infinitivo *aeidein* (PACHE, 2011, p. 26). O verbo “iniciar”, comum nesse contexto poético,¹¹ também no *H. h. 2 a Deméter* vem combinado com “cantar”, só que aqui são precedidos por um acusativo (RICHARDSON, 1974, p. 136), o tema do poema (Δήμητρ' ἤυκομον σεμνήν θεάν ἄρχομ' ἀείδειν: “De Deméter, venerável deusa bela-coma, começo a cantar”).

Dessa forma, ainda que parte da coleção de hinos seja tardia em relação à épica hesiódica e à homérica (FAULKNER, 2011, p. 7-8), o fato de que as estruturas mencionadas também se verifiquem na *Teogonia*, *Iliada* e *Odisseia* sugere que estamos diante de algo tradicional, o que indica que a forma do primeiro verso de *Trabalhos e dias* deve ter sido excepcional: não se diz quem canta(rá) nem o quê.

Embora as Musas não sejam o tema do canto, o modo como são evocadas busca torná-las presentes. Uma epifania desse tipo também é buscada no hino cultural e está implicada nos hinos homéricos (CALAME, 2011, p. 339-41; CLAY, 2011, p. 236). Podemos comparar a passagem

of the three forms of opening known in Homeric poetry” (CALAME, 2011, p. 335).

8 O imperativo implica a presença forte do narrador do poema (CALAME, 2000, p. 59-68).

9 Há diversas semelhanças entre o verso inicial do *H. h. 5 a Afrodite* e o da *Odisseia* (FAULKNER, 2008, p. 71-72).

10 Assim, além de métrica, uma das razões para o uso do genitivo pode ser fônica, como defende Pucci (2007: 33), que nota que já os antigos assinalaram o valor da repetição da vogal.

11 *Od.* 8, 499: ὣς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαίνε δ' ἀοιδὴν (“Isso dito, ele, instigado, pela deusa começava e exibia o canto”); *Teog.* 36: τῦνη, Μουσῶων ἀρχώμεθα, ται Διὶ πατρί (“Ei tu, pelas Musas comecemos, que, para Zeus pai”); *H. h. 25 às Musas e Apolo* 1: Μουσῶων ἄρχομαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε (“Que eu comece pelas Musas, Apolo e Zeus”); e *Epigoni* 1 Bernabé: Νῦν αὐθ' ὀπλοτέρωων ἀνδρῶων ἀρχώμεθα, Μοῦσαι (“Agora comecemos pelos varões mais jovens, Musas”).

com o início de Safo 1 Voigt, que manifesta aspectos de um hino clético (RAGUSA, 2005, p. 264-66), embora não nos seja mais possível verificar, o que também é o caso para a maioria dos fragmentos atribuídos à poetisa (YATROMANOLAKIS, 2009, p. 216), se o poema faria ou não parte de um ato religioso formal:

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite
 filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
 não me domes com angústias e náuseas,
 veneranda, o coração,
 mas para cá vem, se já outrora (Safo 1, 1-5 Voigt; in: RAGUSA, 2011, p. 75)

“A figura de Afrodite é uma fonte de intensidade no poema, bem como de humor e charmosa fantasia” (HUTCHINSON, 2001, p. 149). De fato, epifania e humor não são estranhos no *corpus* hexamétrico. Nos hinos homéricos mais longos, sobretudo no *H. h. 4 a Hermes*, bem como em passagens correlacionadas na *Iliada* (o engodo de Zeus por Hera) e *Odisseia* (o adultério de Ares e Afrodite), por exemplo, o humor e a ironia, em maior ou menor grau, são uma constante (VERGADOS, 2011; CLAY, 1997, p. 497; 2011).

Trabalhos e dias, portanto, parece começar com o pedido de uma epifania (LENZ, 1980, p. 224) do que talvez seja sugerido ser o próprio tema do canto, as Musas, o que é reforçado pela posição e sonoridade do primeiro e do último termo do verso (*mOUSAI pieriêthen aoidêisi kleiOUSAI*). Isso não deve ser por acaso, inclusive porque o que é presentificado por meio de epítetos no primeiro verso de um poema hexamétrico arcaico é geralmente o objeto do canto, como atestam exemplos referidos acima.

No segundo verso, por outro lado, menciona-se Zeus. Ele é, ao mesmo tempo, subordinado às Musas (“vosso pai”) de um modo que não é estranho ao início dos hinos homéricos longos, nos quais ele é sempre logo evocado, ainda que de uma forma subordinada, em termos narrativos, à divindade central do hino,¹² e também apresentado como objeto de louvor hínico do canto que Hesíodo parece pedir às Musas.

Assim, na conclusão do segundo verso, o ouvinte ainda não sabe até que ponto a composição que vai ouvir – ou seu trecho inicial – é, de fato, sobre Zeus, o que é reforçado por meio da coesão sonora entre os dois participípios que finalizam ambos os hexâmetros, utilizados, por sua vez, para marcar a atuação das deusas (*mOUSAI... kleIOUSAI, / deute... humnEIOUSAI*).

12 A exceção parcial é o *H. h. 5 a Afrodite*.

Contudo, dessa coesão sonora na qual está presente a rima, um recurso caro a Hesíodo (TROXLER, 1964, p. 4), está ausente o tema do canto.

Não é, portanto, a *Teogonia* o único canto na tradição hesiódica a ser iniciado por uma invocação às Musas. Mas o que Hesíodo lhes pede? *Aoidê*, no verso 22 da *Teogonia* (“então essas a Hesíodo o belo canto ensinaram”, *Teog.* 22),¹³ deve ser entendido como “a arte do canto” (VERDENIUS 1972: 233; RUDHARDT 1996: 27; PUCCI 2007: 57), e não como um canto singular, qual seja, a própria *Teogonia*.¹⁴ Nesse caso, a formulação em *Trabalhos e dias* sugere que não se trata apenas de uma homenagem às Musas de acordo com o que elas exigiram de Hesíodo em sua iniciação – sempre iniciar seu canto por elas (*Teog.* 34) –, mas de uma troca de favores entre o poeta e as deusas (“seguindo sua ordem no passado, começo meu canto por vocês; em troca, quero que se repita algo que aconteceu na minha iniciação: que vocês se movimentem, ou seja, que nós nos encontremos”), uma repetição, ou melhor, uma *mimesis* de algo que aconteceu anteriormente, ou seja, por ocasião da iniciação do poeta.¹⁵ Das Musas, todavia, Hesíodo não vai mais falar antes da *Nautilia* (*T&d* 618-94), e então de uma maneira que parece antes irônica (ROSEN, 1990; GRAZIOSI, 2002, p. 169-71).

A separação entre as Musas e Zeus começa a se sedimentar verso 3. Ao longo de seis versos, Hesíodo – e não as Musas –, mimetiza de forma exuberante o poder de Zeus por meio de uma plenitude poética. Compare-se esses versos com passagens semelhantes na *Iliada* (sublinhadas as repetições sonoras); na primeira, quem fala é Heitor, na segunda, Homero, na terceira, Eneias, num discurso que é um dos mais impressionantes do poema:

Fácil se reconhece a bravura de Zeus entre os homens,
tanto naqueles a quem estende majestade superior
como nos que enfraquece e não quer proteger;
agora enfraquece o ímpeto dos aqueus e nos acode. (*Il.* 15, 490-94)

ῥεῖα δ' ἀρίγνωτος Διὸς ἀνδράσι γίγνεται ἀλκή,
ἤμὲν ὅτεοισιν κῦδος ὑπέρτερον ἐγγυαλίξῃ,
ἦ δ' ὅτινας Μινύθη τε καὶ οὐκ ἔθ' ἔλησιν ἀΜύΝΕΙν,
ὡς νῦν Ἀργεῖων Μινύθει Μένος, ἄμμι δ' ἀρήγει.¹⁶

13 Para West (1966: 161), o verso 659 de *Trabalhos e dias*, na *Nautilia* (“onde no início puseram-me na via do *canto* soante”), “refers to the same event”.

14 O paralelo com a apresentação de Demódoco na *Odisseia* reforça essa interpretação (*Odisseia* 8, 43-45): “Fazei chamar o divino cantor (*aoidon*) / Demódoco; a ele a divindade sobremodo deu canto (*aoidên*) / para deleitar por onde o ânimo o incita a cantar (*aeidein*)”.

15 Novamente, o paralelo com Safo 1 Voigt revela um padrão rito-mitopoético.

16 “The forceful chiasmus ἐγγυαλίξῃ - μινύθη - μινύθει - ἀρήγει and the varied constructions

Mas a mente de Zeus é sempre mais forte que a de um varão:
 (afugenta até um bravo varão e tira sua vitória
 fácil, e outra vez ele mesmo o incita a combater;
 então também Zeus pôs ânimo no peito de Pátroclo. (*Il.* 16, 688-90)

ἀλλ' αἰεὶ τε Διὸς κρείσσω νόος ἢε περ ἀνδρῶν·
 ὅς τε καὶ Ἄλκιμον Ἄλδρα Φοβεῖ καὶ ἀΦεῖλετο νίκην
 ῥῆϊδίως, ὅτε δ' αὐτὸς ἐποτρύνῃσι μάχεσθαι·
 ὅς οἱ καὶ τότε θυμὸν ἐνὶ στήθεσιν ἀνήκεν.

Zeus incrementa e diminui a excelência nos homens
 como quer, pois ele é o mais poderoso de todos. (*Il.*, 20, 242-43)

Ζεὺς δ' ἀρετὴν ἀνδρῆσσιν ὀφέλλει τε μινύθει τε
 ὅπως κεν ἔθελῃσιν· ὃ γὰρ κάρτιστος ἀπάντων.

É raro a *persona* de Homero falar, por meio de uma máxima antitética, quão fácil é para um deus produzir o efeito que quiser nos assuntos humanos (JANKO, 1992, p. 398).¹⁷

Na passagem de *Trabalhos e dias*, porém, o tema hínico da facilidade com que um deus pode produzir efeitos opostos recebe uma expansão e densidade que ultrapassa, em muito, qualquer passagem hexamétrica arcaica supérstite que explore o mesmo tema (*T&d* 3-8).¹⁸

Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῆσι κλείουσαι,
 δεῦτε Δι' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὑμνείουσαι,
 ὄν τε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοὶ τε φατοὶ τε,
 ῥητοὶ τ' ἄρρητοὶ τε Διὸς μέγαλοιο ἔκητι.
 ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
 ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
 ῥεῖα δέ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει.

5

lead up to the emphatic ἄμμι δ' ἀρήγει" (JANKO, 1992, p. 282). Note também que o verso 493, que introduz a aplicação presente das sentenças, inicia com dois anapestos, em claro contraste com o verso anterior, composto somente por dátilos.

17 As personagens disso falam com mais frequência, especialmente usando formas do advérbio "fácil" (*rhêidiôs*; *rheia*) na primeira posição do hexâmetro: *Il.* 8, 141-44; 10, 555-57; 16, 844-47. Homero também usa uma forma abreviada do raciocínio ao destacar que um deus executou algo "bem fácil como um deus" (*Il.* 20, 444).

18 Além das passagens iliádicas, cf. *Teog.* 442-43.

No primeiro verso o padrão fônico reforça a honraria das Musas. Já nos dois versos seguintes, tomados em conjunto, ecos sonoros e uma figura etimológica (WATKINS, 1995, p. 98-101) introduzem o louvor do poder supremo de Zeus: *dia* remete a Zeus, referido no acusativo (*Di*) no verso anterior; em ambos, a sílaba *di-* encontra-se na mesma posição métrica e precedido da sílaba *te* (*deuTE DI' ennepete... / hon TE DIA brotooi...*). A face do poder de Zeus que interessa a Hesíodo aqui é sua interferência nos assuntos humanos, o que é acentuado pela contiguidade, no verso 3, entre *dia* – que evoca o acusativo de Zeus do verso anterior – e *brotoi andres*. Essa interferência, por sua vez, tem como primeira componente uma capacidade típica das Musas, a de zelar por uma certa produção de discursos, o que é reforçado, novamente, por um eco sonoro que liga os versos 3 e 4: *broTOI... aphaTOI te phaTOI te, / rhêTOI t' arrêTOI te*. A conexão entre os versos 2 a 4, aliás, no que diz respeito à demarcação de Zeus como o tema central da passagem, também é conseguida por meio da repetição do som “*te*”, sublinhado acima no verso 2.

A estrutura fônica e rítmica dos versos 3 e 4 reforça a debilidade dos homens diante do poder de Zeus. Não só o adjetivo que qualifica o deus repete o padrão fônico dominante nos dois versos – *megalOIo* – mas a própria forma de Zeus, no genitivo, inverte a mesma sequência de vogais – *dIOs* –, um mini-quiasmo num par de versos marcado por quiasmos: deus-mortal -mortal-deus (*dia* – *brotoi* – *andres* – *dios*); e *Aphatoi* – *phatoi* – *rhêtoi* – *Arrêtoi*.

Note-se que um quiasmo está dentro do outro, de uma forma que, aliada ao padrão fônico mencionado, reforça o poder de Zeus, que ocupa, por si só, ou seja, não por meio da menção de um de seus efeitos, o segundo hemistíquio do verso 4.

A última palavra do verso 4 talvez colabore para a transição aos três versos seguintes, pois as vogais de *hekêti* são aquelas que neles vão predominar, todos iniciados pelo mesmo vocábulo, que, nos versos 6 e 7, tem o mesmo ditongo (*rhEla*) que finaliza os versos 5 a 8, “*ei*”.

Esse ditongo encontra-se nos dois hemistíquios do verso 5 (... *briaEL... khaleptEI*), que também é marcado pela repetição dos fonemas /r/ e /a/, repetições que reforçam o conteúdo, a força de Zeus (*ReA men gaR bRiAei, ReA de bRiAontA khAleptei*). Isso não significa, porém, uma celebração da mera força bruta: a presença do “*ei*” conecta essa capacidade de Zeus àquelas mencionadas nos versos seguintes. O que importa é como se usa a força bruta, e, se o ouvinte ouvir uma alusão a Briareu (CALAME, 1996, p. 172), então ele se lembra da história de um soberano, Zeus, que faz uso desse tipo de força na hora certa e para um bom fim.

Os sons /r/ e /a/ voltam nos dois versos seguintes, que estão estreitamente ligados entre si por conta de uma série de recursos sonoros e semânticos, entre eles:

1. repetição de “ei”: *rEla... minuthEI... aexEI / rEla... ithunEI... karphEI*;
2. repetição de “on” (ou “no”): *arizêlON... adêlON / ... skoliON... agêNOra...;*
3. ecos entre *minuthei* e *ithunei*, por sua vez em quiasmo: *arizêlon minuthei... ithunei skolion*;
4. paralelismo e oposição entre *arizêlon* e *adêlon*.

O que o poeta constroi fonicamente tem implicações no conteúdo sugerido mas não explicitado: a forma como um agente é visto numa comunidade depende do caráter moral de suas ações. Sobre elas age a força de Zeus.

Essa supremacia de Zeus é acentuada no verso 8, que marca uma quebra fônica com os versos anteriores. Não se trata apenas do eco entre *hupsi-* e *huper-*, mas sobretudo dos dois sintagmas que enfatizam a soberania de Zeus. M. L. West (1978: 141) está correto ao afirmar que a menção a Zeus busca fechar um anel, no que Hesíodo é particularmente eficiente ao justapor duas fórmulas homéricas, ou melhor, o segundo sintagma evoca a fórmula hexamétrica *Olumpia dômatêkhontes*. A construção formal reforça que Zeus age e controla todos os assuntos humanos, vale dizer, aqueles que comporão o cerne do interesse de Hesíodo no poema.

Por fim, os versos 9 e 10 também formam uma dupla por meio de diversos recursos fônicos. Destaca-se esses dois versos por meio de dois sons, /t/ e /u/, presentes nas primeiras sílabas de ambos os versos (*klU-Thi... / TUnê...*). São justamente esses sons, porém, que unem esses versos ao anterior (... *hUpsibreTês... hUperTaTa dômaTâ*), de sorte que temos, em boa medida, uma tríade. Repare-se, além disso, que esses também são os sons dos dois verbos destacados no primeiro hemistíquio dos versos 6 e 7. Além disso, aparecem de forma concentrada no segundo hemistíquio do verso 10: *eTêtUma mUTHêsaimên*. Esse sintagma, que, ao contrário do que costuma ocorrer nos proêmios épicos, aponta para o verdadeiro tema do poema, encerra (WATKINS, 1995, p. 101) não só um palíndromo (*etÊTU-Ma MUTHÊsaimên*), mas, no caso do verbo, um hipograma saussuriano da primeira palavra do poema, *mousai* (*MUTHêSAImên*).

Odisseia

Alta densidade poética também marca o proêmio da *Odisseia* (*Od.* 1, 1-9):

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
 ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων. 5
 ἀλλ' οὐδ' ὣς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,
 νήπιοι, οἳ κατὰ βούς Ὑπερίονος Ἥελίοιο
 ἦσθιο· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito
 vagou após a sacra cidade de Troia devastar.
 De muitos homens viu urbes e a mente conheceu,
 e muitas aflições sofreu ele no mar, em seu ânimo,
 tentando granjear sua vida e o retorno dos companheiros. 5
 Nem assim os companheiros socorreu, embora ansiasse:
 por iniquidade própria, a deles, pereceram,
 ingênuos, que de todo as vacas de Sol Hipérion
 ingeriram. Esse, porém, tirou-lhes o dia do retorno.

A repetição do radical “muit-” (*poll-*) nos primeiros versos – duas vezes no primeiro verso; anáfora nos versos 3 e 4 – é significativa de diversas maneiras (MALTA, 2012), em particular para acentuar a aliteração do som /p/ e, em menor grau, de /l/, /t/ e /a/. No verso 2, uma forma verbal abre (*PLagkhthê*: em *enjambment* com o adjunto adverbial que fecha o verso anterior, *maLA PoLLA*) e outra fecha (*ePerse*) o verso, ambas compartilhando a mesma primeira consoante, o *p*. Esses dois verbos sintetizam os aspectos de passividade (“vagou”) e atividade (“devastar”) do herói, presentes na multivalência semântica do raro *polutropos* (“muitas-vias”) e desenvolvidos nos versos 3 e 4. Temática e sonoramente, portanto, os quatro primeiros versos formam uma unidade, à qual o quinto verso se agrega quase como um apêndice, reforçando um retorno que, ao contrário daquele do “muitas-vias”, não se realizou.

No verso seis, então, que de fato inicia o tema dos companheiros de Odisseu, apenas anunciado no verso anterior, verbo e objeto formam um

anagrama perfeito, compondo o sintagma que, semanticamente, forma o centro do verso: *etarous errusato* (“companheiros socorreu”).

Duas consoantes são repetidas no verso 6, /r/ e /t/, e é a segunda que prepondera – cinco vezes, uma delas na forma aspirada – no verso 7, ao lado de /n/. Isso reforça o sentido do verso: a morte dos companheiros é contígua a sua iniquidade. De novo um personagem – aqui, uma coletividade – é caracterizada pela sua ação e sofrimento, brilhantemente condensados pelas duas palavras que abrem os versos 8 e 9, as quais possuem a mesma sequência de vogais e estrutura métrica: *nĒpIOi – ÊsthION* (“tolos... devoraram”). O verso 8, aliás, apresenta uma alta densidade de vogais, e, no caso do deus responsável pela morte dos companheiros, Sol Hipérion, é aquela mesma sequência de vogais (ou quase: uma delas é um épsilon, não um eta) que se repete: *hupErIONos ÊelIOIO*.

O verso 9, por sua vez, fecha a segunda unidade do próêmio (6-9), cujo tema foi o retorno dos companheiros (“retorno dos companheiros”: 5; “dia do retorno”: 9) repetindo a alta densidade do som /t/ que marca os versos 6 e 7. O último verso do próêmio, por sua vez, está organicamente ligado ao que vem antes pela repetição do som /t/: *Tòn hamoThen ge, Thea, ThugaTer*.

Conclusão

A partir dos estreitos vínculos entre o próêmio de *Trabalhos e dias* e outras tradições poéticas gregas arcaicas, especialmente hexamétricas, mostrou-se o caráter tradicional da composição, que se verifica de forma notável na sua densa poeticidade, típica em composições bastante antigas. Inúmeros recursos poéticos usados por Hesíodo também se verificam no próêmio da *Odisseia*, em particular, os efeitos oriundos de sua estruturação e densidade sonora.

BIBLIOGRAFIA

- BERNABÉ, Alberto. *Poetarum epicorum graecorum: testimonia et fragmenta*. 2ª ed. Stuttgart/Leipzig: Saur, 1996.
- BRUNHARA, Rafael. *As elegias de Tirteu: poesia e performance na Esparta arcaica*. São Paulo: Humanitas, 2014.
- CALAME, Claude. Le proème des *Travaux d’Hésiode*, prélude à une poésie d’action. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. (org.) *Le métier du mythe: lectures d’Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 169-190.

- _____. *Le récit en Grèce ancienne*. Paris: Belin, 2000.
- _____. The *Homeric hymns* as poetic offerings. In: FAULKNER, Andrew. (org.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 334-358.
- CLAY, Jenny S. The Homeric hymns. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry. (orgs.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. p. 489-510.
- _____. *Politics of Olympus: form and meaning in the major Homeric Hymns*. 2ª ed. London: Duckworth, 2006.
- _____. The *Homeric hymns* as genre. In: FAULKNER, Andrew. (org.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011. p. 232-253.
- FAULKNER, Andrew. *The Homeric Hymn to Aphrodite: introduction, text, and commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- _____. Introduction. Modern scholarship on the *Homeric Hymns: foundational issues*. In: _____. (org.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011a. p. 1-28.
- GRAZIOSI, B. *Inventing Homer: the early reception of epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução, introdução e notas: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013a.
- _____. *Trabalhos e dias*. Tradução, introdução e notas: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013b.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUTCHINSON, Gregory O. *Greek lyric poetry: a commentary on selected larger pieces*. Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- JANKO, Richard *The Iliad – a commentary: Volume IV, books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- LENZ, Asgar. *Das Proöm des frühen Griechischen Epos*. Bonn: Habelt, 1980.
- LIVREA, Enrico. Il proemio degli *Erga* considerato attraverso i vv. 9-10. *Helikon*, Roma, v. 6, p. 442-75, 1966.
- MACEDO, José M. *A palavra ofertada: um estudo retórico dos hinos gregos e indianos*. Campinas: Edunicamp, 2010.
- MALTA, André. *Homero múltiplo*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MARTIN, Richard P. Similes and performance. In: BAKKER, Egbert; KAHANE, Ahuvia. (org.) *Written voices, spoken signs*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. p. 138-166.

- _____. Hesiod and the didactic double. *Synthesis*, La Plata, v. 11, p. 31-54, 2004.
- _____. Epic as genre. In: FOLEY, John. M. (org.) *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 9-19.
- MILLER, Andrew M. *From Delos to Delphi: a literary study of the Homeric Hymn to Apollo*. Leiden: Brill, 1986.
- MOST, Glen W. *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*. Edição e tradução. Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 2006.
- NAGY, Gregory Theognis and Megara: a poet's vision of his city. In: FIGUEIRA, Thomas J.; _____. (org.) *Theognis of Megara: poetry and the polis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- _____. *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*. London: Johns Hopkins University Press, 1990.
- _____. *Homer the preclassic*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2010.
- NICOLAI, Walter. *Hesiods Erga: Beobachtungen zum Aufbau*. Heidelberg: Carl Winter, 1964.
- OLSON, S. Douglas. *The Homeric Hymn to Aphrodite and related texts: text, translation and commentary*. Berlin: de Gruyter, 2012.
- PACHE, Corinne O. *A moment's ornament: the poetics of nympholepsy in ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- PUCCI, Pietro. *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115): testo, introduzione, traduzione e commento*. Pisa: Fabrizio Serra, 2007.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Edunicamp, 2005.
- _____. (org.) *Safo de Lesbos: "Hino a Afrodite" e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.
- RICHARDSON, Nicholas J. *The Homeric hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- ROSEN, Ralph M. Poetry and sailing in Hesiod's *Works and days*. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 9, p. 99-113, 1990.
- RUDHARDT, Jean. Le préambule de la *Théogonie*: la vocation du poète; le langage des Muses. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. (org.) *Le métier du mythe: lectures d' Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 25-40.
- TROXLER, Hans. *Sprache und Wortschatz Hesiods*. Zürich: Juris, 1964.
- VERDENIUS, Willem. J. Notes on the proem of Hesiod's *Theogony*. *Mnemosyne*, Leiden, v. 25, p. 225-60, 1972.

VERGADOS, Athanassios. The *Homeric hymn to Hermes*: humour and epiphany. In: FAULKNER, A. (org.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 82-104.

WATKINS, Carl. *How to kill a dragon: aspects of Indo-European poetics*. New York: Oxford University Press, 1995.

WEST, Martin L. *Hesiod, Theogony*: edited with prolegomena and commentary. Oxford: Oxford University Press, 1966.

_____. *Hesiod Works & days*: edited with prolegomena and commentary. Oxford: Oxford University Press, 1978.

_____. *Homeric hymns, Homeric apokrypha, lives of Homer*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2003.

YATROMANOLAKIS, Dimitrios. Alcaeus and Sappho. In:

BUDELMANN, Felix. (org.) *Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 204-226.

Recebido em: 23/09/2015. Aceito em: 30/10/2015.