



FIGURAS DE AUTORIDADE NO PROÊMIO DE *TRABALHOS E DIAS*¹

AUTHORITY FIGURES IN THE PROEM
OF THE WORKS AND DAYS

Christian Werner²
Universidade de São Paulo, USP

Resumo: Faz-se uma leitura cerrada do proêmio de *Trabalhos e dias* mostrando-se como a voz de Hesíodo se constitui a partir da autoridade das Musas e de Zeus, nesse sentido diferenciando-se este proêmio daquele da *Teogonia*.

Palavras-Chave: Hesíodo; *Trabalhos e dias*; Proêmio; *Teogonia*; Musa

Abstract: A close reading of the proem of the *Works and Days* shows how Hesiod's voice is constructed around the authority of Zeus and the Muses. This voice of Hesiod in the proem of the *Works and Days* stands in stark contrast to his approach in the proem of the *Theogony*.

Keywords: Hesiod; *Works and days*; Proem; *Theogony*; Muse.

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada na minha tese de livre-docência defendida na Universidade de São Paulo em 2012. Todas as traduções são minhas; os trechos da *Odisseia* seguem Homero (2014), da *Teogonia*, Hesíodo (2013a), e de *Trabalhos e dias*, Hesíodo (2013b). *H.h.* é a abreviatura de “hino homérico”, acompanhada do número que o poema tem na coleção e do deus/deuses ao qual se dirige. Todas as datas são a.C.

² crwerner@usp.br

INTRODUÇÃO

Para o leitor moderno familiarizado com a poesia grega arcaica, o início de *Trabalhos e dias* (=T&d.) apresenta uma combinação de elementos algo singular (T&d. 1-13):

Musas, que com cantos glorificam, da Piéria
para cá, narraí de Zeus, vosso pai, celebrando-o:
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 amplifica,
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 apreciaria quem a aprendesse,
e a outra é censurável; e têm ânimo bem distinto.

O termo mais comum na crítica para os versos 1 a 10 acima é “proêmio”, mas, como esse deriva de um termo grego – *prooimion* – que, para alguns teóricos, já teria sido usado em sentido técnico no século V³, na discussão que conduzirei, o termo será usado, de forma frouxa, para o trecho em versos hexamétricos que marca o início de uma *performance* de *ta epea*. Não me interessará se essa função de abertura, no contexto da *performance*, foi executada por uma passagem transmitida como parte da composição, como no caso do início da *Ilíada*, da *Odisseia* e da *Teogonia*, ou por composições transmitidas separadamente, em particular, os *Hinos homéricos*. Isso não significa desconsiderar Wheeler (2002), que propôs, para o início dos poemas épico-heroicos, em contraposição aos *prooimia* estritos, que ele define como hinos pré-*performance*, o termo “introito”. Importante para minha discussão é o caráter, por assim dizer, intermediário dos proêmios de T&d. e *Teogonia*, já que são claramente demarcados do que segue, como na *Ilíada* e na *Odisseia*, e se aproximam dos hinos homéricos por invocarem (ou pelo menos evocarem)⁴ e celebrarem uma divindade.

³ *Prooimion* como termo técnico: Nagy (2010, p. 9-20). Clay (2011, p. 237-40) defende que *prooimion* refere-se a uma função e não a um tipo de canto performado antes de uma récita épica.

⁴ Para a diferenciação estrutural e enunciativa entre *invocatio* e *evocatio*, cf. Calame (2011).

Nos versos iniciais de *T&d.*, há diversos elementos que conhecemos do início de outras composições poéticas, especialmente de poemas hexamétricos, mas Hesíodo os utiliza de um modo que naqueles não é comum: sugere-se um hino cultual a Zeus, em que pese, de um lado, a invocação expandida à Musa, e, de outro, a presença de um pedido concreto a Zeus que não é, porém, direta e explicitamente ligado ao sujeito enunciador do poema.⁵ Também não se diferencia totalmente dos proêmios dos poemas épico-heroicos, em parte, pela sugestão de uma temática propriamente heroica embutida nos versos 3 a 4; entretanto, ao contrário desses, o de *T&d.* não fornece – no mínimo, explicitamente – a delimitação do tema do poema.

Que as Musas sejam associadas à Piéria como se esse fosse seu ponto de partida em relação ao aqui e agora da *performance* do poema que se inicia (*T&d.* 1-2) e que o conteúdo do poema seja definido como “o que é genuíno” (*etêtuma*, 10), isso sugere uma forma de relação intertextual com a *Teogonia*⁶ por meio da qual o poeta prepararia o terreno para a “correção” referente à linhagem de Noite feita após o proêmio (*T&d.* 11-12).

Penso esse tipo de intertextualidade ou movimento alusivo como referente a uma tradição em desenvolvimento e não a textos fixos por meio da escrita no momento de sua composição, ou seja, do ponto de vista diacrônico, *Teogonia* e *T&d.* seriam *performances* poéticas em processo de textualização⁷ e não textos que impliquem uma composição relativa. Isso significa que podemos interpretar *Teogonia* a partir de *T&d.* e vice-versa, ou seja, como textos que, antes de alcançarem a forma como são conhecidos hoje, definiram-se mutuamente no contexto de uma tradição.

Um outro efeito da ressonância da constelação temática tradicional presente no proêmio de *T&d.* é a sugestão feita ao ouvinte de que esse se questione acerca do modo como se interrelacionam as três instâncias de alguma forma responsáveis pelo poema e que estão presentes no proêmio, Musas, Zeus e poeta. A interpretação mais comum é que as Musas são invocadas para ajudar Hesíodo a celebrar Zeus e são responsáveis pelo canto apresentado a partir do

⁵ A confusão também é acentuada na passagem do “er-Stil” (*T&d.* 3-8) para o “du-Stil” (9-10); para a definição canônica desses elementos retóricos, cf. Norden (1956, p. 143-66).

⁶ Piéria e o proêmio da *Teogonia*: Rousseau (1996); *etêtuma* e a *Teogonia*: Pucci (1996, p. 192-93) e Clay (2003, p. 78).

⁷ Acerca da diferença entre textualização e textificação, cf. Tsagalis (2011, p. 211).

verso 3 ou 5.⁸ Perses, claro, é o elemento estranho, aquele que imediatamente distingue esse proêmio dos outros conhecidos.

Uma interpretação possível é que as Musas possibilitem um discurso acerca da ordem de Zeus, em particular, do modo como a justiça se manifesta entre os homens, ao passo que a menção a Perses aponta para um episódio da vida de Hesíodo sobre o qual ele pode falar com autoridade a partir de seu próprio conhecimento. O tema do poema, portanto, seria a justiça de Zeus e sua relação com o caso particular enfrentado por Hesíodo.⁹ Antes de verificar até que ponto essa análise procede, far-se-á um desvio pela *Teogonia*.

1 TEOGONIA

Não é meu objetivo oferecer uma análise exaustiva desse outro proêmio hesiódico, mas apenas assinalar algumas de suas características relevantes para uma interpretação do proêmio de *T&d*. Os versos 1 a 115 não apenas compõem uma passagem que, embora introduza o que segue, é fechada em si, mas anunciam de forma reiterada o tópico mesmo que reaparece no primeiro verso da sequência do poema (“Bem no *início*, Abismo nasceu”, 116),¹⁰ o “início”: o *início* mesmo do poema (1) segue o pedido das Musas feito a Hesíodo, o de que sempre *comece* por elas (34 e 36); a *iniciação* propriamente dita de Hesíodo (21 e 24); a forma como as Musas *começam* seu canto (44 e 47-8); o *início* do cosmo (45); o *início* do reinado de Zeus (73-4); e o *início* da narrativa (108 e 114-15). Os três agentes e/ou pacientes principais desses “inícios” são Hesíodo, as Musas e Zeus, os quais se inter-relacionam de diversos modos.

O poeta é mencionado pelo nome, Hesíodo, apenas uma única vez na *Teogonia* (*Teog.* 22) e nunca em *T&d*. Uma explicação é a exploração temática dos semantemas implicados no nome na *Teogonia* (NAGY, 2009), o que também parece ser o caso com Perses em *T&d*. (ROUSSEAU, 1996). Em ambos os poemas, o momento em que os dois nomes próprios são mencionados também não é por

⁸ Cf., por exemplo, Lenz (1980, p. 210).

⁹ Cf. novamente Lenz (1980: 222-25).

¹⁰ O verso 116 é o ponto inicial de uma sequência que é preparada imediatamente antes: “dizei como no início os deuses e Terra nasceram” (108) e “disso me narrem, Musas que têm morada olímpica, / do princípio, e dizei qual deles primeiro nasceu” (114-15). Assim, os versos 108 e 114 a 115 funcionam de forma homóloga a *Odisséia* 1, 11: “de um ponto daí, deusa, filha de Zeus, fala também a nós”.

depois, a raça dos homens e dos poderosos Gigantes 50
cantando, regozijam o espírito de Zeus no Olimpo
as Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide.

Tanto antes de mencionar sua iniciação como nesse trecho, o poeta sugere dominar, ele próprio, seu canto (CALAME, 2000, p. 49-86). As Musas são objeto do canto, e não a instância necessária para sua enunciação. A voz do poeta não é a voz das Musas, essa sim uma voz excepcional, assim como é excepcional sua plateia divina, o Olimpo inteiro (v. 39-42).¹²

Contudo, no início do poema, o canto das Musas dava-se no Hélicon, portanto, ao alcance do poeta mortal; agora o canto foi deslocado para a morada do pai Zeus. Se o Hesíodo anterior à iniciação propriamente dita podia ouvir o canto das Musas que cantavam junto a ele, agora também pode narrar um canto que, antes da iniciação, estaria impossibilitado de conhecer, pois a *performance* é no Olimpo e tem um caráter marcadamente imortal.¹³

As deusas que estão longe do Hélicon são as Musas do Olimpo, maximamente próximas de Zeus. Segundo a lógica do proêmio, que tematiza vários “inícios”, é o momento propício do poeta narrar o nascimento das deusas (*Teog.* 53-54 e 58-63):

A elas, na Piéria unida ao pai, filho de Crono, pariu
Memória, dirigente das ladeiras de Eleuteros
(...)
mas quando o ano chegou, e as estações deram a volta,
os meses finando, e muitos dias passaram,
ela gerou nove filhas concordes, que do canto 60
no peito se ocupam com ânimo sem aflição,
perto do mais alto pico do Olimpo nevoso:
lá têm reluzentes pistas de dança e belas moradas (...)

Ao passo que, entre os versos 1 e 37, vai-se do Hélicon para o Olimpo, na passagem citada há um movimento entre o lugar onde as Musas são concebidas,

¹² Essa excepcionalidade é reforçada pelos ecos sonoros produzidos, entre os versos 39 a 44, por *audê – hêdeia – aoidê*, notada por Pucci (2007, p. 79); cf. também os versos 22 e 31. Sugere-se, dessa forma, que, entre os humanos, a voz de Hesíodo seja excepcional.

¹³ Ao passo que o canto ensinado a Hesíodo é belo (*kalên... aoidên*, *Teog.* 22) como a voz que lançam as Musas (*perikallea ossan*, *Teog.* 10; esse adjetivo, porém, marca uma excepcionalidade), no verso 43 a voz lançada pela Musas no Olimpo é imortal (*ambrotos*). Cf. Pucci (2007, p. 81) acerca do caráter inusitado da utilização de dois adjetivos, no verso 43, que remetem à típica imortalidade dos deuses gregos (“casas dos imortais... imorredoura voz”).

a Piéria, logo ao norte do Olimpo, e “o mais alto pico do Olimpo” (RIJKSBARON 2009, p. 252, n. 26).

Nesse momento do poema, (o canto das) Musas e Hesíodo encontram-se mais separados: as Musas são olímpicas, e seu canto é imortal, ao passo que nenhuma referência ao próprio cantor é feita. Todavia, em alguns momentos, a voz de Hesíodo aparece de forma um pouco mais saliente, por exemplo, quando resume o canto que as Musas cantam no Olimpo (*Teog.* 43-52): trata-se de uma modificação do ritmo da narrativa, quando o tempo narrado é comprimido no tempo da narração, ou seja, a função do narrador como focalizador fica mais saliente. Nesse sentido, parece menos excêntrica a análise proposta por Rijksbaron (2009, p. 252-55) para a sequência da narrativa (*Teog.* 68-75):

Nisso iam (*tot' isan*) ao Olimpo, gozando a bela voz,
com música imortal; rugia a negra terra em volta
ao cantarem, e amável ruído se lançava dos pés 70
ao retornarem a seu pai: esse reina no céu,
ele mesmo segurando trovão e raio chamejante,
pois no poder venceu o pai Crono; bem cada coisa
apontou aos imortais igualmente e indicou as honrarias.
Isso as Musas cantavam, que têm casas olímpias (...) 75

Segundo Rijksbaron, as ações aqui mencionadas não podem significar a ida das Musas para o Olimpo, pois elas já estão lá (ou bem perto) quando nascem. O advérbio *tote*, em conjunto com o imperfeito *isan* (*Teog.* 68), continua a narrativa cujo primeiro arco vai de “avançavam” (*steikhon*, 10) a “ensinaram” (*edidaxan*, 22). Esse retorno à situação que resultou na iniciação de Hesíodo volta a aproximar poeta e Musas, pois, de repente, temos o poeta novamente presenciando a atuação das deusas.¹⁴ Por meio da iniciação do poeta e do retorno das Musas para junto de Zeus, a distância entre Olimpo e Hélicon é como que eliminada, e o canto torna Hesíodo e, por extensão, seus ouvintes,¹⁵ testemunhas permanentes das ações das Musas e, conseqüentemente, por meio (da *performance*) de seu canto, de Zeus. Assim se compreende por que Zeus é o tema central do canto das Musas tanto no Hélicon (11) como no trajeto do Hélicon para o Olimpo (71-75). Embora o canto que as Musas cantem para Zeus costume tratar do início que é a geração dos deuses, quando Zeus vem em segundo lugar (44-47), na economia do

¹⁴ Para Rijksbaron (2009, p. 255), os versos 68-70 pressupõem a presença de uma testemunha humana.

¹⁵ Com o que Hesíodo não se diferenciaria de um aedo que canta façanhas heroicas, vendo aquilo que narra e fazendo seu público ver.

proêmio esse canto é emoldurado por outro no qual Zeus ocupa o lugar principal (11 e 71), reforçando ser Zeus o foco da *Teogonia*, como ficará claro ao longo da sequência das gerações divinas. Após sua iniciação, o movimento de Hesíodo é em direção a Zeus, o alvo e a finalidade (*telos*) do canto; os deslocamentos imagéticos, porém, ocorrem por meio das Musas.

Assim como o poema, a partir do verso 116, é construído, ao mesmo tempo, como uma narrativa (diacronia) na qual Zeus paulatinamente conquista o poder e como uma descrição (sincronia) da estrutura do cosmo estabelecida por Zeus (RENGAKOS, 2009, p. 203), a triangulação Hesíodo-Musas-Zeus é apresentada, embora não de forma cronológica, como uma sequência de aproximações (diacronia) e como uma estrutura de relações (sincronia) que permitem e compõe o próprio canto presente. No início do proêmio, há uma quase fusão entre a voz de Hesíodo, o canto das Musas e o próprio canto apresentado. Após a iniciação do poeta, porém, ao mesmo tempo que o caráter excepcional (do canto) das Musas é assinalado, é-nos indicado que Hesíodo tem algum tipo de controle sobre o canto presente, em especial, o de colocar, ainda que provisoriamente, no centro do seu canto as próprias deusas. Essa aproximação, acompanhada de uma separação, entre poeta e Musas, porém, é concomitante com a aproximação entre o poeta e Zeus, não apenas por meio do conhecimento privilegiado propiciado pelas deusas, mas, na sequência, por meio da menção do próprio modo de atuação do poeta entre os homens, que guarda diversas semelhanças com o modo de atuação dos reis abençoados por Zeus (80-103). Esse destaque dado aos reis humanos logo após o catálogo das Musas e imediatamente antes de se focar os poetas mortais e sua ligação a Apolo pareceu estranho a diversos críticos. Entretanto, o tema continua a ser o mesmo, Zeus.

Se entre os deuses é ele quem detém o poder máximo, mantido graças ao modo como organizou o cosmo (71-74), entre os mortais poder homólogo é exercido pelos reis, e eles também, assim como os cantores, beneficiam-se das Musas como divindades intermediárias. Qual é, porém, a posição ocupada pelos aedos em relação aos reis? Mesmo que defendêssemos que as Musas ocupam uma posição secundária em relação a Zeus, isso não significa que, na passagem, se sugira que os aedos estejam subordinados aos reis. Pelo contrário: não é difícil imaginar que no público hipotético dos aedos também possa haver um rei (98-103).

Ao mencionar-se os reis beneficiados pelas Musas, portanto, ao mesmo tempo se destaca o poder de Zeus – e, claro, também o das Musas – e se recontextualiza o poder dos aedos. O aedo irá cantar acerca de Zeus graças ao conhecimento das Musas, mas isso não parece fazer dele, entre os homens, uma espécie de rei.

2 TRABALHOS E DIAS

Tanto o proêmio da *Teogonia* como o de *T&d.* revelam elementos típicos do hino a um deus e em ambos explicita-se a instância que enuncia o discurso. Ao passo que a complexa relação entre o aedo e Zeus, verificada no proêmio da *Teogonia*, se repete, com importantes modificações, no proêmio de *T&d.*, a participação das Musas é consideravelmente distinta, mesmo se levarmos em conta que o proêmio da *Teogonia* é bem mais longo ou que seria composto por três partes e somente a terceira se assemelharia a um proêmio épico-heroico. Ainda que, na *Teogonia*, o poeta oscile no modo como apresenta a instância enunciativa do poema, ou seja, o valor que dá a si mesmo varia entre o de veículo das Musas e o de voz que controla o poema, ainda assim, o contraste com o proêmio de *T&d.* é significativo, pois nele o poeta logo abandona as Musas e aponta para a autoridade do próprio “eu” explícita e diretamente acoplado a Zeus.

Ao mesmo tempo, *T&d.* não mostra explicitamente um Zeus que, após outros deuses (sobretudo Terra, Céu e Crono) e em meio a todos os deuses, (re)cria e mantém uma estrutura cósmica: trata-se, em primeiro lugar, do deus que age entre os homens, ainda que deles esteja espacialmente afastado. Correto, portanto, o uso da polaridade entre mundo divino e humano para distinguir os dois poemas (CLAY, 2003). A oposição entre Zeus, ligado ao céu, e Hesíodo, à terra, é reforçada no trecho que segue ao proêmio (*T&d.* 11-32), no qual o poeta menciona as duas Disputas (LIVREA, 1966): o poeta falará da terra (11 e 19).

Por contraste, isso indicaria que, no proêmio da *Teogonia*, muito mais que Zeus, são as Musas que possibilitam um certo modo de ação a alguns mortais, em particular os reis e aedos? Não necessariamente: em *T&d.*, a atuação das Musas como elemento intermediário entre Zeus e os homens recebe uma outra dimensão. O proêmio, em seu final (9-10), torna-se quase um hino cultural com

um pedido direto a Zeus.¹⁶ A intervenção solicitada ao deus, porém, é genérica, já que Hesíodo não explicita o conflito com Perses, que, em sua concretude, só será mencionado na sequência do poema (CALAME, 1996, p. 174-76). Ao passo que, na *Teogonia*, o próêmio abre e fecha com as Musas, podemos nos perguntar o que acontece com elas entre os versos 1 e 10 em *T&d*.

A maioria dos *Hinos homéricos* abre com o poeta imputando direta e explicitamente a si mesmo o canto que inicia (“De Deméter, venerável deusa bela-coma, começo a cantar”, *H. h. 2 a Deméter*, 1);¹⁷ o mesmo ocorre na *Teogonia* (“Pelas Musas do Hélicon começamos a cantar”, 1). Todavia, na *Iliada* e na *Odisseia*,¹⁸ bem como em um conjunto bem menor dos hinos (“De Hermes canta, Musa, o filho de Zeus e Maia”, *H. h. 4 a Hermes*), o poeta pede que a Musa (lhe) cante ou narre algo. Nesse segundo grupo, o tema do poema é apresentado no primeiro verso e, como na *Iliada* e na *Odisseia*, tende a ocupar a primeira metade do verso no acusativo.¹⁹

Independente das hipóteses de datação do *corpus* hexamétrico arcaico, as coincidências formais sugerem tratar-se de algo tradicional, o que indica que a forma do primeiro verso de *T&d*. pode ter sido excepcional. Quando Scodel (2011, p. 122) escreve, em referência aos primeiros 10 ou 12 versos do poema, que ele começa “de forma confusa”, o mesmo se poderia dizer exclusivamente do primeiro verso: “confuso”, na interpretação de Scodel, diz respeito a uma mistura de formas distintas de *performance*. No caso desse verso, sua excepcionalidade deixa o público em suspenso sobre quem canta o que e para quem.

As Musas não serão esse objeto, mas sua epifania como que é solicitada: a Piéria é seu lugar de concepção (como na *Teogonia*), o que é evocado pela menção de Zeus como seu pai no verso seguinte (CALAME, 1996, p. 171). O verso inicial (“Musas, que com cantos *glorificam*”) também aponta para a atividade das deusas de transmitirem a glória (*kleos*) dos homens da linhagem dos heróis por meio do canto.²⁰ A ligação fônica entre o nome da divindade (*Μοῦσαι*) e sua atividade

¹⁶ “Quase” por conta de uma certa quebra da relação de reciprocidade entre o cantor e a divindade, típica de um hino cultual (MACEDO, 2010, p. 321-59), com a menção de Perses.

¹⁷ Ao optar pelo “eu” para iniciar seu canto, o poeta escolhe, “das três formas de abertura conhecidas na poesia homérica, a mais performativa” (CALAME, 2011, p. 335).

¹⁸ O imperativo implica a presença forte do narrador do poema (CALAME, 2000, p. 59-68).

¹⁹ *Hinos homéricos* 9, 14, 17, 20, 23, 32; cf., por ex., *H. h. 9 a Ártemis*: “Ártemis canta em hino, Musa, a irmã de Age-de-Longe”.

²⁰ “Assistente das Musas, glórias de homens de antanho / e deuses ditosos, que o Olimpo ocupam, cantar” (*Teog.* 100-1); para Clay (2003, p. 70), por meio desses dois versos Hesíodo diferencia “sua canção teogônica tanto da sua poesia épica como da hínica”.

(κλείουσαι) reproduz a construção que costuma iniciar uma *performance* épica de temática heroica, o tema do canto acompanhado de um adjetivo qualificativo, por exemplo, um epíteto. As Musas, porém, não serão objeto do canto hesiódico, nem sua epifania será completada.

Poder-se-ia supor que, do ponto de vista da situação de *performance* do poema, ou seja, da solicitação, em benefício da plateia, de uma epifania *de Zeus* por meio do canto (2),²¹ a ligação entre “Musas” e “Zeus” como realidades poético-religiosas fosse trivial. Entretanto, o advérbio *deute*, na posição inicial do verso 2, é o primeiro sinal de uma separação entre “Musas” e “Zeus”, uma separação que também é hierárquica: este é pai daquelas e permanece no Olimpo, mas elas podem ser convocadas para o cantarem alhures.

Compare-se esse movimento com o início de um hino narrativo longo:

Que eu mentalize Apolo e não o ignore,
a quem temem os deuses ao entrar na casa de Zeus:
saltam todos dos assentos tão logo deles
se aproxima e estira o arco ilustre.
Só Leto fica ao lado de Zeus prazer-no-raio, 5
desarma o arco e fecha a aljava,
com as mãos a tira de seus ombros fortes,
pendura o arco contra a coluna do pai dele
em gancho de ouro e leva o deus a uma poltrona.
Néctar deu-lhe o pai em taça dourada, 10
brindando o caro filho – depois os deuses restantes;
lá se sentam, e alegra-se a augusta Leto
porque a um filho porta-arco e vigoroso pariu. (*H. h. 3 a Apolo*, 1-13)

As Musas não são mencionadas, o que contribui para o poeta de pronto colocar o ouvinte diante da ação. Essa composição, o *H. h. 4 a Hermes* e o *3 a Deméter* têm em comum a o caráter central conferido a Zeus logo no início. Que em dois desses hinos se trate do nascimento de uma divindade cujo pai é Zeus e do *a Deméter* ter como personagem central Perséfone, filha de Zeus, isso não justifica, por si só, o destaque que Zeus recebe bem no início. No *H. h. 5 a Afrodite*, Zeus também é central para a história, mas dele não se fala no início, o que faz parte da criação

²¹ Compare-se a utilização do advérbio δευτε (2) com o uso de advérbio homólogo (τιδ') em Safo 1, 5 Voigt (“mas vem aqui, se uma vez, outro dia”). Para um outro exemplo sáfico, cf. Macedo (2010, p. 98-100).

de um certo suspense relativo ao tema do canto,²² construído por meio de uma expansão do elencamento de características da deusa, o qual, nos outros hinos citados, é mais curto ou está imbricado em uma cena que faz parte ou não da narrativa.²³

Em *T&d.*, no fim do segundo verso, se e de que maneira o canto em andamento é sobre Zeus, isso ainda está em suspenso; dito de outra forma, o receptor não sabe até que ponto o canto trata de uma performance das Musas. A coesão sonora dos dois versos (*mousai... kleiousai / ... humneiousai*) só faz aumentar a expectativa do ouvinte.

Se aceitarmos que, no contexto da tradição hesiódica, o adjunto adverbial “da Piéria” (*T&d* 1) remete o ouvinte à constelação temática que se encontra desenvolvida no proêmio da *Teogonia*, isso reforçaria a suposição de que Hesíodo invoca as Musas pelo modo como seu papel pode ser representado na tradição hesiódica, qual seja, o de fornecer ao poeta a capacidade de cantar, vale dizer, de atribuir *kleos* às coisas passadas e futuras (*Teog.* 32).²⁴ Note-se que na *Teogonia* (“para eu glorificar o que será e foi, / pedindo que cantasse a raça dos ditosos sempre vivos”, 32-33), não só os mesmos verbos em destaque em *T&d.* 1 a 2, *kleiein* e *humnein*, são usados para demarcar duas tarefas distintas, mas, além disso, Hesíodo faz em *T&d.* o que ele, na *Teogonia*, menciona ter-lhe sido ordenado (CLAY, 2003, p. 72), sempre começar pelas deusas (“e a elas mesmas primeiro e por último sempre cantasse”, 34).

Hesíodo sugere, em *T&d.*, que não só está seguindo o que as deusas lhe pediram em sua iniciação, mas está pedindo uma reciprocidade que mimetiza sua iniciação: ele quer a presença das deusas. Na *Teogonia*, porém, como discutido anteriormente, as Musas transitam entre o Hélicon e o Olimpo; a Piéria é apenas citada como seu lugar de concepção.²⁵ Assim, ainda que a menção da Piéria se ligue à paternidade de Zeus no segundo verso de *T&d.* para estabelecer uma conexão com um tema desenvolvido na *Teogonia*, ao não se mencionar o Olimpo também se sugere uma certa distância entre as deusas e Zeus.

²² Somente após o narrador mencionar as três deusas virgens sobre as quais Afrodite não age (*H. h. 5 a Afrodite* 7-32) ele chega ao plano de Zeus (36) que colocará em marcha a narrativa propriamente dita (45-46).

²³ Cf., porém, o importante papel de Zeus na história de Héstia, uma das três deusas virgens mencionadas na nota anterior (*H. h. 5 a Afrodite*, 21-32): Zeus aparece como o soberano organizador do cosmo, papel que desempenha no hino como um todo, sobretudo se aceitarmos a interpretação de Clay (2006, p. 152-201).

²⁴ Acerca dessa função e desse verso, cf. Werner & Lopes (2014).

²⁵ Se seguirmos Rijksbaron (2009), não se trata nem mesmo de seu lugar de nascimento.

O canto que as Musas cantarão no trajeto ficcional pressuposto pelo início do proêmio de *T&d*. não é necessariamente o canto que cantariam para Zeus diante dele. De forma homóloga, o canto que cantaram no Hélicon, antes (*Teog.* 10-21) e depois (70-75) da iniciação de Hesíodo, não é o canto que cantam diante de Zeus (36-52). No canto ligado ao Hélicon – assim como no proêmio de *T&d*. – é Zeus quem ocupa o lugar primeiro e principal. Tal é a posição que Zeus ocupará em *T&d*. como um todo, e não apenas em seu proêmio. Por isso Rousseau (1996, p. 95-96) tem razão em salientar que o adjunto adverbial “da Piéria” deve ser ligado, em primeiro lugar, ao adjunto seguinte, “para cá”: as Musas estão em movimento, elas não estão fixas no Olimpo, diante de Zeus.

Essa é a única razão por que o poeta lhes pede que se aproximem, fazendo o movimento contrário àquele realizado na *Teogonia*, poema no qual todos os caminhos levam a Zeus? A resposta está na expressão *aidêisi kleiousai* (“com cantos glorificam”, *T&d* 1). Não se trata apenas de um canto, mas de uma glorificação, um discurso que torna algo digno de ser lembrado, ou seja, reencenado.

Na *Teogonia*, o verbo *kleiein sempre* vem acompanhado de um objeto direto (em itálico abaixo), podendo ainda ser acompanhado por um elemento que explicita tratar-se de um canto (θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ: “dos deuses a veneranda raça primo glorificam no canto”, 44).²⁶ Tal elemento não é obrigatório: ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα (“para eu glorificar o que será e foi”, 32); πάντων τε νόμους καὶ ἤθεα κεδνὰ / ἀθανάτων κλείουσιν (“as normas e usos sábios de todos os imortais glorificam”, 67-68); e κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων (“glorificai a sacra raça dos imortais sempre vivos”, 105). Com a eventual exceção do verso 32,²⁷ o objeto que recebe *kleos* é sempre divino. Ora, na *Odisseia* o objeto nunca é exclusivamente divino (ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν αἰοιδοί: “ações de varões e deuses que cantores tornam famosas”, *Od.* 1, 338) e pode, além disso, ser exclusivamente humano (ἐγὼ δέ κέ σε (sc. Αντίνοο) κλείω κατ' ἀπείρονα γαῖαν: “e eu te glorificarei pela terra sem fim”, *Od.* 17, 418).²⁸

²⁶ Nos versos 100-1, a construção é homóloga: κλειῖα προτέρων ἀνθρώπων / ὕμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν (“...glórias de homens de antanho / e deuses ditosos, que o Olimpo ocupam, cantarão”).

²⁷ Na esteira de Neitzel (1980) e Clay (2003), Werner & Lopes (2014) defendem que também aqui o objeto diz respeito a coisas imortais, ou melhor, atemporais.

²⁸ Esse também parece ser o caso de outras construções paralelas: τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἀνθρώποι (“os homens, com efeito, tornam mais famoso o canto”: *Od.* 1, 351); οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε (“do enredo cuja fama então ao largo páramo

Portanto, o particípio acompanhado de um adjunto adverbial, no início de *T&d.*, ao mesmo tempo assinala um atributo divino das Musas²⁹ e deixa em suspenso o objeto do canto.³⁰ Se levarmos em conta os versos 33 a 34 da *Teogonia*, porém, e a interpretação dada a eles por Neitzel (1980), poderíamos supor que “Zeus”, o objeto de *humneusai* (*T&d* 2), é uma espécie do gênero maior que é o objeto (não expresso, bem entendido, mas, tendo em vista a ressonância tradicional do trecho, implícito) de *kleiein*, “coisas humanas e divinas”. Estamos no início do poema e, portanto, não sabemos se o seu objeto será humano ou divino. Como Zeus é onipresente na poesia hexamétrica, em particular nos proêmios, o receptor ainda terá que esperar para saber qual será, de fato, seu papel temático no poema.

A separação entre as Musas e Zeus, o que também implica uma diferenciação entre *Teogonia* e *T&d.*, começa a tomar contornos mais nítidos no verso 3, pois daí fica claro que o Zeus no qual o poeta está interessado é o agente supremo que influencia os eventos humanos (*T&d* 8; RACE, 1992, p. 32; ROUSSEAU, 1996, p. 98). A figura etimológica do verso 3, preparada no verso anterior (*δεῦτε Δί' ἐννέπετε... / ὄν τε διὰ βροτοὶ... 2-3*),³¹ reforça a contraposição fundamental “imortais *versus* mortais” e apresenta como primeira função de Zeus no mundo humano sua capacidade de zelar pelos discursos que se fazem – ou não – acerca dos homens.

Duas perguntas surgem a partir do verso 3: qual a relação entre a ação de conferir *kleos* mencionada no verso 1 – e desdobrada no verbo “celebrar”, no verso seguinte – e as ações pressupostas pelos adjetivos do verso 3 e do primeiro hemistíquio do verso 4? Dito de outro modo: no que se diferem as ações de Zeus e as das Musas? Além disso, qual a relação entre os versos 3 e 4, já que, embora as repetições fônicas e semânticas sugiram que ambos compõem uma unidade de

chegava”: *Od.* 8, 74). Cf. também *H. h.* 32 à *Lua*, 18-19: σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν / ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' ἀοιδοὶ (“Por ti iniciando, as glórias dos varões / semi-divinos cantarei, a cujos feitos glorificam os cantores”).

²⁹ Baseado em Norden (1956: 166-67), West (1966: 137) assinala que, em preces, o particípio é utilizado junto a vocativos para expressar características dos deuses.

³⁰ Discordo de Calame (1996, p. 171), para quem *kleiousai* anuncia a função de Zeus mencionada no verso 3, e de Rousseau (1996, p. 96-97), que defende que o verbo aponta para a função da poesia épico-heroica, que confere louvor aos heróis, e da lírica encomiástica.

³¹ Para uma análise da densidade poética dos versos 3 a 10, cf. o seminal Watkins (1995: 98-101), Macedo (2010: 97-100) e Werner (2016).

sentido, por outro lado, as estruturas em quiasmo,³² em particular a que opõe Zeus aos mortais, indicam que algum tipo de diferenciação está em jogo?³³

A ação das Musas não se distingue da ação de Zeus da forma como propõe Calame (1996, p. 171), ou seja, principalmente por aquela ser positiva ao passo que a de Zeus pode ser positiva ou negativa, ainda que se possa afirmar que a expressão polar já no verso 3 aponta para a onipotência divina (VERDENIUS, 1985, p. 5). *Kleos*, na poesia homérica, é sempre algo positivo quando associado às Musas ou à atividade do poeta, mas não implica necessariamente um canto sobre ações passadas.³⁴ No verso em questão, o *kleos* é associado às Musas à medida que são divindades que se distinguem por dominar o canto, e delas Zeus, além de pai, é apenas público: em *T&d.*, Zeus é objeto do canto de Hesíodo.

O verso 3, algo paradoxalmente, nos traz para o mundo dos homens (*brotoi andres*) do qual o canto das Musas diante de Zeus está, ficcionalmente, ausente, ou seja, o proêmio mimetiza a ausência do canto das Musas e prepara o início do canto de Hesíodo. Do ponto de vista do público da *performance* presente, é operada uma clivagem entre, de um lado, as Musas que (regularmente) glorificam Zeus, e, de outro lado, o poeta que canta sobre o modo como Zeus opera no mundo dos homens. O tempo e o espaço da atuação do sujeito da *performance* (o poeta que canta graças às Musas) não é o mesmo que um certo tempo-espaço dominado por Zeus, aquele que os homens experimentam (sem as Musas a seu lado) em seu dia a dia. O poeta escolhe como primeira área de atuação de Zeus algo que o assemelha e diferencia das Musas; com isso, as deusas, após terem sido devidamente honradas, saem de cena, e quem enuncia os versos 3 a 4 é mais propriamente o poeta.

Nos proêmios homéricos, também verifica-se uma tematização da voz do sujeito da *performance* e da voz da Musa. Na *Iliada*, o grande conhecimento que o poeta demonstra no início sugere que a questão que dirige à Musa é retórica (“Que deus lançou-os na briga e os fez pelejarem?”),³⁵ não gerando uma clara

³² Destaquei essas estruturas em Werner (2016): deus-mortal-deus-mortal (*dia – brotoi – andres – dios*); e *Aphatoi – phatoi – rhêtoi – Arrêtoi*. Repare também no “mini-quiasmo” *dIOs megalOIo*.

³³ Para Verdenius (1985, p. 5), “o verso 4 é sinônimo do verso 3, mas não deve ser considerado uma interpolação, pois repetições são características do estilo hínico” (“verse 4 is synonymus with 3, but it should not be regarded as an interpolation, for repetitions are characteristic of the hymnic style”).

³⁴ Acerca da diferenciação entre *phêmê*, *phêmis* e *phatis*, de um lado, e *kleos*, de outro, cf. Werner (2009).

³⁵ Para uma discussão da passagem, com a bibliografia suplementar mais relevante, cf. Halliwell (2011) e de Jong (1987).

mudança na voz do discurso: é nitidamente a voz de Homero que pula de um pedaço de informação a outro até nos colocar, suavemente, *in medias res*. Saber que deus iniciou a briga pressupõe algum tipo de conhecimento divino (por exemplo, semelhante ao do adivinho Calcas demonstrado na assembleia convocada por Aquiles); a voz que enuncia o poema, porém, é a de um mortal.³⁶ A instância produtora da narração, portanto, pressupõe, ao mesmo tempo, a capacidade de um mortal e da deusa, sem que uma distinção exata seja buscada.³⁷

No caso da *Odisseia*, uma separação mais nítida entre o poeta e a Musa ocorre com o pedido explícito feito no verso 10 (“De um ponto daí, deusa, filha de Zeus, fala também a nós”). Esse, porém, será relativizado mais adiante, já que o próêmio sumariza apenas os acontecimentos que o próprio Odisseu – sem a ajuda das Musas, bem entendido, ao contrário do cantor que o antecede no canto 8, Demódoco – narrará entre os cantos 9 e 12. Ao contrário da *Ilíada*, o segundo momento em que o poeta dirige-se à Musa abre um relato relativamente independente do que veio antes (11-22). Nos versos 11 a 21, são nomeados os três antagonistas principais de Odisseu no relato de Homero, ou seja, não aqueles dos *apologoi*: Calipso, Poseidon e os pretendentes. Os versos 20-21 demarcam as provas sofridas por Odisseu espacial e temporalmente, ou seja, antes e depois de sua chegada em Ítaca, primeiro contra Poseidon e depois contra os pretendentes. Entretanto, o fim da ira de Poseidon é parcial: de um lado, a vingança do deus contra os feácios, narrada no canto 13, de acordo com uma profecia mencionada pelo próprio rei Alcínoo no canto 8, representa um termo para a cólera de Posêidon tal como narrado por Homero; por outro lado, nos cantos 11 e 23, Odisseu conta, respectivamente, aos feácios e a Penélope, o ritual de apaziguamento que ele ainda terá que executar de acordo com as instruções de Tirésias, ou seja, uma analepse externa. Reforça-se, assim, no início da *Odisseia*, a presença de dois discursos ou fluxos narrativos que compõem o poema como um todo (BAKKER, 2013), o de Odisseu e o de Homero, o segundo ligado de forma programática e performativa à Musa.

³⁶ Para de Jong (1985, p. 46-7), o texto não pretende apresentar uma clara linha de demarcação entre a atuação do poeta e a da Musa de sorte que o narrador-focalizador primário do poema surge como um “narrador auto-consciente”. A interpretação canônica porém, ainda parece ser a do poeta como mediador passivo e/ou dependente de informações de posse exclusiva da Musa.

³⁷ Cf. Calame (2000, p. 64) acerca da relação entre as diversas pessoas do discurso (eu, tu, ele) nas diferenças entre a “enunciação enunciada” e a “comunicação”: o *tu* da Musa é, de fato, uma duplicação ou projeção do *eu* do poeta.

Acerca da *Teogonia*, ressalte-se que as Musas são inequívoca e reiteradamente apresentadas, após o longo proêmio, como as únicas responsáveis pelo canto (LENZ, 1980, p. 210); só então, nos versos 104 a 115, o poeta pede-lhes ajuda pelo canto que seguirá (RIJKSBARON, 2009, p. 259). Dessa forma, ter-se-ia uma espécie de proêmio dentro do proêmio ou um proêmio antecedido por um ou dois hinos. O trecho guarda inúmeras relações com o que o precede,³⁸ e as Musas, de objeto do canto, tornam-se produtoras dele (PUCCI, 2007, p. 126). No fim do proêmio, ocupam lugar central aquelas que deram origem ao canto, ao constituírem o próprio canto como cantoras e dançarinas. Logo após o fim do proêmio o cosmo é cantado desde o momento *inicial* de sua criação. Como as Musas são e estão no “início”, o “início” da narrativa do cosmo está ligado de uma forma muito mais orgânica e quase que exclusiva às Musas em comparação à cooperação entre as deusas e o aedo nos proêmios dos dois cantos homéricos.

Voltando a *T&d.*, uma das razões para a separação entre a celebração de Zeus feita pelas Musas e o canto presente é que esse não terá Zeus como seu objeto precípua (SCODEL, 2011), ou melhor, competirá ao ouvinte perceber qual o objeto (ou objetos) do poema e a sua relação com Zeus e, para isso, a síntese das ações de Zeus entre os homens feita no proêmio deverá ser lembrada à medida que o poema for sendo apresentado.

É difícil reconstruir o sentido do exemplo primeiro do poder de Zeus, qual seja, a responsabilidade pela fama de um indivíduo, mas é inegável também se tratar de uma metonímia para o controle último dos assuntos humanos exercido pelo deus (RACE, 1992, p. 32): *phatis*, que dá origem aos adjetivos do verso 3, e seu sinônimo *phêmis*, dizem respeito às falas que certas ações humanas geram na comunidade (WERNER, 2009). No imaginário épico, a diferenciação entre a ação que causa um dizer e o próprio dizer é secundária.

Na sequência, a fama diz respeito a discursos bem estruturados, não a boatos sem forma clara.³⁹ Ao passo que do verso 3 para o 4 há um acréscimo de precisão no que diz respeito à forma dos discursos, entre os versos 5 e 8 fala-se de seu conteúdo. No verso 10, por sua vez, forma (*etêtuma*) e conteúdo (*muthêsaiên*)⁴⁰ são mencionados para se falar do discurso presente, o poema.

³⁸ Clay (2003, p. 49-72) defende a unidade do proêmio como um todo.

³⁹ Para uma tentativa de diferenciar as duas duplas de adjetivos usados nos versos 3 e 4 cf. Rousseau (1996, p. 100).

⁴⁰ O verbo tem o mesmo radical de *muthos*, termo com um sentido marcado em Homero (MARTIN, 1989).

Para alguns críticos, a partir do verso 5, ouve-se mais claramente a voz da Musa pois haveria uma mudança do sujeito gramatical dos verbos da passagem, que passa a ser Zeus (ROUSSEAU, 1996, p. 100). Ainda assim, as Musas continuam subordinadas ao poeta, pois o que elas fazem é explicar por que é devido a Zeus que alguns homens são conhecidos por meio de discursos que representam suas ações: Zeus é responsável por uma mudança radical na condição de vida desses homens. São mudanças desse tipo, por exemplo, que tornam a história de Eumeu, no canto 15 da *Odisseia*, não só digna de ser contada, mas também prazerosa de se ouvir.

Não me parece que o enfoque, nos versos 5 a 6, seja a arbitrariedade das ações de Zeus. O poeta fala de eventos extraordinários para os humanos que os presenciam e que, como tais, são incapazes de apontar com segurança as causas daquilo ao qual assistem. Todavia, uma mudança ocorre no verso 7, pois a ação de Zeus, *mesmo para um observador humano*, pode, às vezes, fazer sentido, a saber, quando um agente moralmente vil é punido. Em termos semânticos e fônicos, os versos 5 a 8 formam uma unidade (todos terminam por um verbo com a mesma marca morfológica), englobando uma unidade formada pelos versos 6 a 7 (WERNER, 2016).

O verso 8 quebra a sequência encantatória criada pela reiteração da estrutura advérbio *cum* verbo sempre no primeiro hemistíquio dos versos anteriores e produz um fechamento que alerta o ouvinte a prestar atenção no que vem na sequência. Esse corte formal é tão importante quanto a ênfase nele dada ao poder superior de Zeus: ele projeta ou propõe – a escolha dependerá da interpretação do poema como um todo – uma irreduzível separação última entre Zeus e o mundo humano. Com isso, acentua-se a função dos imperativos do verso 9, qual seja, a de finalizarem, em conjunto, o proêmio. Assim, os versos 9 a 10 guardam um certo paralelo com o imperativo dirigido à Musa em *Odisseia* 1, 10.

O verso 9, porém, não só retoma as formas de atuação de Zeus no mundo humano, mas afirma haver a possibilidade de uma comunicação direta entre o poeta e Zeus: a forma “atende” (*kluthi*) realça o caráter abrupto dessa mudança de registro (LIVREA, 1966, p. 454; CLAY, 2003, p. 77). Na poesia épica, o verbo, usado em preces, marca situações estressantes, justamente o caso da situação entre Perses e Hesíodo, ou seja, o canto como um todo (ROUSSEAU, 1996, p. 103-4). A própria forma do hino clético faz supor um caso específico que diz respeito a Zeus e Hesíodo e que exige a pronta interferência do deus (LENZ, 1980, p. 218).

Na sequência imediata do poema, portanto, o público não perde de vista esse caso que, até o verso 27, é apenas hipotético. No proêmio como um todo, portanto, a oposição entre Hesíodo e Perses é tão importante quanto a relação aberta entre Zeus e Hesíodo.

Por fim, de uma maneira velada, Hesíodo quase que sugere que “a musa sou eu” por meio do verbo que fecha o verso 10, ou seja, estabelecendo um anel com a primeira palavra do proêmio, Musas. Por meio de diversos recursos fônicos, os versos 8 a 10 são interligados entre eles e, de forma secundária, com os três versos precedentes (WERNER, 2016). Dessa forma, enfatiza-se o poder de Zeus e a forma como ele age, moral mais que arbitrariamente, no mundo humano (WERNER, 2016), mas também se acentua as duas palavras que fecham o proêmio, *etêtuma muthêsaimên*, que, como assinalou Watkins (1995, p. 101), não só contém o palíndromo sublinhado, mas também um hipograma saussuriano de *mousai* (MUthêSAImên).

CONCLUSÃO

Os dois proêmios hesiódicos tematizam de forma diferenciada a voz do sujeito da *performance* – Hesíodo – e a voz da Musa. Na *Teogonia*, a fusão máxima entre Hesíodo e as Musas do início do poema é temperada pelo controle que Hesíodo tem sobre o canto e pela relação especial entre as deusas e Zeus. Trata-se de três instâncias com autoridade distinta que interagem em delicado equilíbrio. Quanto a *Trabalhos e dias*, mostrou-se que a interpretação mais comum de que as Musas são invocadas para ajudar Hesíodo a celebrar Zeus não dá conta da sutil construção poética e imagética do proêmio. Hesíodo precisa evocar as Musas para firmar sua autoridade sobre seu próprio canto que depende dos limites do conhecimento dos mortais acerca da ação de Zeus entre os homens.

REFERÊNCIAS

BAKKER, Egbert. J. *The meaning of meat and the structure of the Odyssey*. Cambridge: Cambridge, 2013.

CALAME, Claude. Le proème des *Travaux* d’Hésiode, prélude à une poésie d’action. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. *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. *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 334-358.
- CLAY, Jenny Strauss. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- . *Politics of Olympus: form and meaning in the major Homeric Hymns*. 2ª ed. London: Duckworth, 2006.
- . *The Homeric hymns as genre*. In: FAULKNER, Andrew. *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011. p. 232-253.
- DE JONG, Irene. J. F. *Narrators and focalizers: the presentations of the story in the Iliad*. Amsterdam: Grüner, 1987.
- HALLIWELL, Stephen. *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução, introdução e notas: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013a.
- HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Tradução, introdução e notas: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013b.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- 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 Mariani. *A palavra ofertada: um estudo retórico dos hinos gregos e indianos*. Campinas: Edunicamp, 2010.
- MARTIN, Richard. P. *The language of heroes: speech and performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. 2ª ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- . Hesiod and the ancient biographical traditions. In: MONTANARI, Franco. RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos. (org.) *Brill's companion to Hesiod*. Leiden/Boston: Brill, 2009. p. 271-312.
- . *Homer the preclassic*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2010.
- NEITZEL, Heinz. Hesiod und die lügenden Musen. *Hermes*, Wiesbaden, v. 108, p. 387-401, 1980.
- NORDEN, Eduard. *Agnostos theos: Untersuchungen zur Formen-geschichte religiöser Rede*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956 [reimpressão do original de 1912].
- PUCCI, Pietro Auteur et destinataires dans le *Travaux d'Hésiode*. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. *Le métier du mythe: lectures d' Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 191-212.

—. *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115): texto, introduzione, traduzione e commento*. Pisa: Fabrizio Serra, 2007.

RACE, William H. How Greek poems begin. In: DUNN, Francis. M.; COLE, Thomas. *Beginnings in classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 13-38. (Yale Classical Studies 29)

RENGAKOS, Antonios. Hesiod's narratives. In: MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos. *Brill's companion to Hesiod*. Leiden/Boston: Brill, 2009, p. 203-218.

RIJKSBARON, Albert. Discourse cohesion in the proem of Hesiod's *Theogony*. In: BAKKER, Stéphanie; WAKKER, Gerry. *Discourse cohesion in ancient Greek*. Leiden: Brill, 2009. p. 241-266.

ROUSSEAU, Philippe. Instruire Persès. Notes sur l'ouverture des *Travaux d'Hésiode*. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. *Le métier du mythe: lectures d' Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 93-168.

SCODEL, Ruth. *Works and days as performance*. In: MINCHIN, Elizabeth. *Orality, literacy and performance in the ancient world*. Leiden: Brill, 2011. p. 111-128.

TSAGALIS, Christos. Towards an oral, intertextual Neoanalysis. *Trends in Classics*, Berlin, v. 3, p. 209-44, 2011.

VERDENIUS, W. J. *A commentary on Hesiod: Works and Days vv. 1-382*. Leiden: Brill, 1985.

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

WERNER, Christian. Reputação e presságio na assembleia homérica: *poluphemos* em *Odisseia* 2, 150. *PhaoS*, Campinas, v. 9, p. 29-52, 2009.

—. Poeticidade em proêmios hexamétricos: *Trabalhos e dias* e *Odisseia*. *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 60, 2016, p. 31-45.

WERNER, Christian; LOPES, Caroline E. Poeta-adevinho em *Teogonia* e *Trabalhos e dias*: o futuro no discurso poético hesiódico. *Archai*, Brasília, v. 13, p. 25-34, 2014.

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

WHEELER, Graham. Sing, Muse...: the introit from Homer to Apollonius. *CQ*, Oxford, v. 52, p. 33-49, 2002.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 10 de janeiro de 2016.

Aprovado em sistema duplo cego em: 21 de março de 2016.