

## ZEUS EQUILIBRADO<sup>1</sup>

Frederico Sabino\*

\* Doutorando da  
Universidade de  
Fribourg, Suíça.

fredericosabino@gmail.com



**RESUMO:** A expressão *Diòs d'eteleíeto boulé* figura no quinto verso da *Iliada*. Ela enuncia a realização do plano de Zeus e tem sido pensada como um descarte em relação à norma. Isso quer dizer que comentadores interpretam o modo como a *Iliada* recria esse motivo tradicional conforme as necessidades da sua lógica interna. Eu argumento, porém, que se deve perceber o jogo das oposições como na desconstrução, ou seja, não como uma invenção desdobrada sobre o fundo invisível de uma norma e em reação ao seu poder, mas como uma evidência que salta aos olhos. Por meio da análise formal, mostro que a *Diòs boulé* consiste, exatamente, na busca pelo equilíbrio entre forças contrárias. Isso significa que o plano de Zeus na *Iliada* é autorreferencial.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Iliada*; plano de Zeus; verso homérico; estudo da forma; análise métrica; interação; estrutura anular.

### BALANCED ZEUS

**ABSTRACT:** The clause *Diòs d'eteleíeto boulé* appears at the fifth verse of the *Iliad*. It outlines that the will of Zeus was accomplished, but it has been thought as a deviation from the norm; that is to say, the commentators try to interpret the way in which the *Iliad* recreates this traditional motif in accordance with its own text's internal logic. I argue, however, that we need to figure out the game between the oppositions as much as in the deconstruction, namely, that it's not like an invention unfolded over an invisible background norm and in reaction to his power, but it's much

<sup>1</sup> Este artigo contou com a colaboração de Martin Steinrück, que vem me orientando na realização de uma tese de doutorado sobre o mesmo tema aqui abordado, mas à distância, via correio eletrônico, pois, mesmo estando inscrito no doutorado pela Universidade de Fribourg na Suíça e contando com o financiamento do Fundo Nacional Suíço para a realização da pesquisa ligada ao projeto *Lectures de Jean Bollaek* da Biblioteca Nacional em Berna, ainda assim, não foi possível até hoje obter a liberação do visto. Agradeço, igualmente, a ajuda inestimável dos professores Antonio Orlando O. Dourado-Lopes e Teodoro Rennó Assunção (que também me orientou em um mestrado realizado na UFMG), por suas correções, sugestões e discussões precisas e meticulosas, além de toda a paciência e engajada cooperação.

more as some clear evidence that meets the eye. Through the formal analysis, I show that the *Dios boulé* is exactly the pursuit for the balance between opposing forces. This means that the plan of Zeus in the *Iliad* is self-referenced.

**KEYWORDS:** *Iliad*; the will of Zeus; Homeric verse; studies of form; metrical analysis; interaction; ring composition.

## 1. ARGUMENTO

No quinto verso da *Iliada*, tem-se a única ocorrência da expressão *Diòs d'eteleíeto boulé* (“e o plano de Zeus se realizava”). Sem contexto nem história, seu enigma ainda em aberto suscita muitas questões: o que é a *Diòs boulé*? Como identificar seus desígnios? A guerra entre aqueus e troianos provém da vontade divina previamente estabelecida ou das decisões humanas tomadas de improviso em meio a uma situação de combate? Qual a relação entre o plano de Zeus e o canto das Musas? Trata-se de um motivo tradicional que remete a outras composições poéticas aludidas pela *Iliada* ou de um signo vazio, cujo conteúdo será preenchido ao longo da narrativa por uma complexa rede metonímica de analepses e prolepses intradiegticas? Se o proêmio delimita o começo da *Diòs boulé* em relação à discórdia entre Agamêmnon e Aquiles, como pensar os primórdios da guerra, cujos acontecimentos são, frequentemente, mencionados pela *Iliada*? Por que esse poema épico termina com o funeral de Heitor, após criar enormes expectativas pela morte de Aquiles? O que explica seu silêncio em relação à vitória final dos aqueus contra os troianos? Esse episódio decisivo não faz parte da *Diòs boulé*?

Tentam responder essas questões, ao menos, quatro linhas interpretativas divergentes:

1. Intérpretes ortodoxos como Samuel E. Bassett<sup>2</sup> e Geoffrey Kirk<sup>3</sup> limitam o plano de Zeus ao conflito entre Aquiles e Agamêmnon eclodido no começo da *Iliada*, após o sacerdote Crises exigir a devolução da sua filha Criseida, obtida pelo chefe dos aqueus como prêmio de guerra. Uma vez forçado a devolvê-la para apaziguar a ira de Apolo, Agamêmnon compensa sua perda tirando de Aquiles a cativa Briseida.<sup>4</sup> Desonrado, o filho da ninfa Tétis retira-se do combate e ordena que sua mãe divina suba ao Olimpo para pedir uma intervenção de Zeus favorável aos troianos. Esse plano avança até o canto 16, quando a morte de Pátroclo precipita o retorno de Aquiles ao campo de batalha para vingar seu companheiro morto nas mãos de Heitor.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Bassett (1922, p. 52-65).

<sup>3</sup> Kirk (1985, p. 52-3).

<sup>4</sup> Teodoro R. Assunção me dá notícias de um artigo mais recente que retoma essa mesma perspectiva, mas para pensar a unidade da *Iliada* a partir da contradição entre o começo marcado pela evocação da Musa no proêmio e o fim assinalado pelo funeral de Heitor; cf. Satterfield (2011, p. 1-20).

<sup>5</sup> Homero, *Iliada* 1, 503-16.

2. Um presságio enviado por Zeus e decifrado pelo vidente Calcas em Áulide, ainda durante os primórdios da expedição guerreira – portanto, em episódio anterior aos acontecimentos narrados pela *Iliada* –, dizia que os aqueus tomariam Troia no décimo ano, conforme a vontade de Zeus.<sup>6</sup> A *Iliada* deve ser, então, interpretada à luz desse objetivo mais amplo, previamente estabelecido pela tradição poética. Disposto *in medias res*, o próêmio indicaria que a narrativa passa da *éris*, ou “discórdia” entre Agamêmnon e Aquiles mencionada no sétimo verso, à *ménis*, ou “cólera” do melhor guerreiro mencionada no primeiro verso. Somente após reagirem com consciência à ameaça do desastre escatológico, representado no centro do próêmio pela imagem dos animais devorando seus cadáveres, os aqueus saqueariam Troia.<sup>7</sup>
3. O presságio de Áulide ecoa o fragmento 204 MW do *Catálogo das mulheres*, onde Hesíodo nos apresenta uma lista de pretendentes que, disputando entre eles a mão de Helena, juram defendê-la mesmo após Menelau vencer a contenda. Esse pacto assemelha-se ao firmado pelos aqueus, que partem para a guerra após Alexandre raptar a filha de Zeus com a mortal Leda.<sup>8</sup> No *Catálogo das mulheres*, segue-se ao casamento de Menelau e ao nascimento de Hermíone a abrupta decisão de Zeus de criar uma “*prophásis* para encaminhar ao fim / as vidas dos semideuses” (προφάσιν μὲν ὀλέσθαι / ψυχὰς ἡμιθέων).<sup>9</sup> A tradução deste termo é incerta, pois significa tanto um “motivo” quanto uma “causa” e um “pretexto” verdadeiro ou falso.<sup>10</sup> De todo modo, encontra paralelo no motivo tradicional da guerra escatológica evocado pelos *Cantos Cípricos*. Neste poema do chamado *Ciclo troiano* – conjunto de narrativas épicas que nos chegou apenas sob a forma de fragmentos e do resumo de Proclo –, reaparece a mesma expressão *Diòs d’eteleíeto boulé*, mas, dessa vez, compreende-se seu contexto: a deusa Têmis pede que Zeus alivie Gaia da superpopulação humana. O deus soberano decide, com seu plano, realizar essa evacuação por meio de duas guerras – a de Tebas e a de Troia. Na *Teogonia*, Hesíodo nos ensina que regimes autoritários governados por deuses masculinos violentos – Urano ou Cronos – provocam a revolução liderada por deusas femininas – Gaia ou, seu duplo, Reia –, cuja consequência é a sucessão da antiga ordem cosmológica. Mas quando Zeus assume a condução do universo após destronar seu progenitor

<sup>6</sup> Homero, *Iliada* 2, 299-329; cf. *Odisseia* 8, 81-2.

<sup>7</sup> Redfield (1979, p. 95-110).

<sup>8</sup> Quando incita os aqueus a retomar a guerra e esquecer o desejo do retorno, Nestor formula o seguinte argumento: esperar o momento em que possam dormir com a mulher de um troiano para vingar as “indignações” (ὀργήματα) e as “lamentações” (στοναχάς) de (ou causadas por) Helena; Homero, *Iliada* 2, 356 (cf. *Il.* 2, 590). Um pouco mais à frente, tem-se o catálogo das naus, que lista os nomes dos combatentes aqueus; Homero, *Iliada* 2, 484 sqq.

<sup>9</sup> Hesíodo, *Catálogo das mulheres* fr. 204, 99-100.

<sup>10</sup> Clay (2005, p. 30).

Cronos com a ajuda de Reia, ele busca estabilizar o Olimpo, desviando a atenção dos outros deuses com o interesse erótico pelos humanos.<sup>11</sup> Surge do cruzamento entre mortais e imortais uma superpopulação semidivina, que termina por oprimir Gaia com seu peso excessivo. A remoção da idade dos heróis garante, então, a diminuição demográfica necessária para promover a última fase da estabilização cosmológica, quando surge a idade atual do ferro, caracterizada pela separação definitiva entre deuses e humanos. O *Catálogo das mulheres* anuncia essa catástrofe, primeiro, com a descrição de uma tormenta semelhante à tempestade que, tombando em Áulide, atrasa a partida das naus aqueias para Troia.<sup>12</sup> Com o verbo no tempo presente, outra descrição também lembra a profecia de Calcas, pois evoca a figura da cobra que, de três em três anos, afasta-se dos homens para gerar três filhos durante a primavera; quando, porém, chega o inverno, enrola-se de novo, armando o bote. Também por três vezes, Zeus a destrói com seu raio, mas a cobra sempre retorna no ano seguinte.<sup>13</sup> Na *Iliada*, Ulisses diz que Calcas vaticinou a queda de Troia no décimo ano, quando viu, sempre em Áulide, nove andorinhas devoradas por uma cobra.<sup>14</sup> Contudo, no *Catálogo das mulheres*, a regeneração do réptil sugere que o adivinho não compreendeu os desígnios de Zeus em sua totalidade: o fim da guerra coincide com o desaparecimento da idade dos heróis, que será substituída por outra geração humana. O termo *psykhé* no verso 139 do fragmento 204 MW confirmaria, ainda, a capacidade regenerativa daqueles que, tendo desaparecido, veriam suas condições humanas perpetuadas pela raça dos mortais, cujos filhos não nascem mais do cruzamento com deuses, segundo também nos ensina Hesíodo n' *Os trabalhos e os dias*.<sup>15</sup> Após viver a dolorosa experiência do Holocausto, Karl Reinhardt julgou pertinente interpretar a expressão *Diòs d'eteleieto boulé* no próêmio da *Iliada* como uma alusão ao fim da idade dos heróis<sup>16</sup> e Wolfgang Kullmann encontrou, em outras passagens

<sup>11</sup> Hesíodo, *Teogonia* 965 sqq.

<sup>12</sup> Hesíodo, *Catálogo das mulheres* fr. 204 MW, 124-30.

<sup>13</sup> Hesíodo, *Catálogo das mulheres* fr. 204, 124-39.

<sup>14</sup> Homero, *Iliada* 2, 311 sqq.

<sup>15</sup> Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* 156 sqq.

<sup>16</sup> Sua leitura da *Iliada* como “um pêndulo” (*des Pendels*) entre tratamento ilusório (os embustes dos reis) e tratamento trágico (as correções divinas), que conduz o conjunto dos heróis à destruição em duas guerras seria, antes, uma crítica contra os dirigentes do Terceiro Reich, cuja cegueira também lançou a Alemanha diretamente para a catástrofe em duas guerras mundiais. A motivação autobiográfica do clássico estudo realizado por Reinhardt e publicado postumamente com edição de Uvo Hölscher, em 1961, fica evidente nesta passagem: “O recurso a esse pêndulo é um dos meios utilizados por sua ‘técnica’ épica. Mas que verdade nesse meio! A geração atual tem com relação aos filólogos do século XIX a infeliz vantagem de ter tido a experiência de duas guerras mundiais.” (“Die Anwendung des Pendels ist ein Mittel seiner epischen Technik. Aber in dem Mittel welche Wahrheit! Vor den Philologen

do poema homérico, uma dúzia de referências ao mito da guerra escatológica, cujas fontes mais antigas teriam origem na tradição indo-europeia.<sup>17</sup>

4. Jenny Strauss Clay reconhece a validade das outras explicações para pensar na *Diòs boulé* como um embate entre diferentes perspectivas, cada qual opondo-se às determinações incompreensíveis de Zeus.<sup>18</sup> O erro de cada adversário consiste em não perceber que toda tentativa de oposição resulta num procedimento designado pelo termo *átē*, que é o próprio plano de Zeus, e a *Iliáda* conta, exatamente, como opor-se ao deus soberano é preencher sua *boulé*, o plano da destruição. Essa leitura perspectivista encontra eco nos estudos sobre a contingência, que se articulam em torno do termo *keúdos*, traduzido por Teodoro R. Assunção como “chance vitoriosa”.<sup>19</sup> Não sendo possível prever quando os deuses decidem conceder o *keúdos*, deve-se adotar uma atitude prudente, aprendendo a recuar em situações desfavoráveis, como ensina Nestor a Diomedes no episódio do canto 8, após Zeus lançar um raio contra os aqueus e outro contra o carro do filho de Tídeu.

Dentre essas interpretações, a única centrada na dor de uma perda é aquela proposta por Reinhardt. Está inteiramente de acordo com a destruição do tempo anunciada pela fórmula *hēmíttheon génos andrôn*, a “geração semidivina dos varões”.<sup>20</sup> N’*Os trabalhos e os dias*, Hesíodo nos ensina que essa geração precedeu a idade atual do ferro.<sup>21</sup> Logo, diz Reinhardt, toda vez que um rapsodo repete sua fórmula, ele “confronta o mundo dos heróis à maneira do homem moderno, contemplando-o e admirando-o.”<sup>22</sup> A *Iliáda* conta, portanto, a história de um passado glorioso (ou glorificado) que se perdeu. Mas, ao se voltar para esse tempo distante, estabelece também a medida do tempo presente.

A expressão *Diòs d’eteleíeto boulé* tornou-se um signo emblemático dessa fratura histórica com a tese de Philippe Rousseau defendida, em 1995, sob a orientação de Jean Bollack.<sup>23</sup> A partir dos anos sessenta, quando se torna professor na Universidade de Lille, Bollack desenvolve o método da chamada “hermenêutica crítica” que, sem levar em conta regras gerais impostas pela noção de gênero, centra-se na procura pela lógica interna da obra

---

des 19. Jahrhunderts hat diese Generation den unglücklichen Vorteil, es in zwei Weltkriegen erfahren zu haben.” (Reinhardt, 1961, p. 107); cf. Judet de la Combe (2015, p. 29-30).

<sup>17</sup> Kullmann (1955, p. 167-92).

<sup>18</sup> Clay (1999, p. 43-5).

<sup>19</sup> Assunção (2004, p. 19 sqq).

<sup>20</sup> Homero, *Iliáda* 12, 21.

<sup>21</sup> Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* 174 sqq.

<sup>22</sup> Reinhardt (1961, p. 267): “tritt damit als heutiger Mensch der Heroenwelt betrachtend und bewundernd gegenüber”.

<sup>23</sup> O título da tese ainda inédita é *Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή. Destin des héros et dessein de Zeus dans l’intrigue de l’Iliade*. Os pontos nodais da sua interpretação encontram-se, resumidos, em Rousseau (2001, p. 120-58); cf. Judet de la Combe (2015, p. 20-34).

singular.<sup>24</sup> Motivado pela necessidade de encontrar novas formas expressivas, um autor se posiciona criticamente com relação às normas gramaticais, poéticas e sociais preexistentes. Esse modo de construção criativa se apresenta, portanto, como uma reinterpretação dos códigos linguísticos que vigoram na época da sua produção. Para descortinar a verdadeira intenção do autor, o filólogo deve, então, agir à maneira do arqueólogo, escavando no fundo do plano narrativo os vestígios do referencial histórico contra o qual se ergue uma obra singular, pouco importa se moderna ou antiga.<sup>25</sup>

Partindo dessas considerações metodológicas, Rousseau reconhece no plano de Zeus uma chave interpretativa que permite reconstituir o sentido perdido do texto arcaico. Muito mais do que uma simples alusão ao motivo tradicional da guerra escatológica, o signo de destruição anunciado pelo quinto verso da *Iliada* introduziria, diz Pierre Judet de la Combe, uma primeira crise do entendimento.<sup>26</sup> Constantes digressões, desvios, reviravoltas, antecipações, recordações e recomposições não cessam mais de ampliar essa crise ao longo de todo o poema homérico. Na tentativa de retraçar sua unidade em meio ao turbilhão de elementos descontínuos, diferentes escolas filológicas mapearam incontáveis aporias, interpolações, camadas textuais, fórmulas, cenas típicas e temas narrativos contraditórios entre si. Contudo, Rousseau reconheceu na aparência catastrófica do texto arcaico o próprio sentido da *Diòs boulé*: com essa intriga altamente complexa, o deus soberano alcançaria, pouco a pouco, seu objetivo final, qual seja, a destruição das normas vigentes que limitam o uso da língua ao padrão funcionalista imposto pelo sistema decadente.<sup>27</sup>

Em ato revolucionário, a *Iliada* conceberia um estilo particular ainda a ser compreendido, interpretado, discutido e transformado em nova tradição literária.<sup>28</sup> Desse

---

<sup>24</sup> O método da hermenêutica crítica foi concebido por Friedrich Schleiermacher no florescer do século 19. De inspiração pré-romântica, seus fundamentos teóricos foram resgatados pela dupla Peter Szondi e Jean Bollack, aquele ocupando-se dos conceitos, este da sua prática. Denis Thouard (2013, p. 9) resume, assim, os princípios dessa metodologia: “Toda obra se descola de um antes que ela recoloca em questão, e se mantém nessa distância; toda obra se inscreve num contexto histórico, social e cultural, cuja gramática deve ser reconhecida; toda obra, enfim, nos chega através das mediações da sua recepção, do seu comentário, da sua fortuna crítica, em outras palavras, de uma situação em que já é o objeto de uma discussão contraditória. Assumir essas três historizações, com as distâncias que elas inscrevem, é o desafio da hermenêutica crítica” (“Toute œuvre se détache d’un avant qu’elle remet en question, et se pose dans cette distance ; toute œuvre est inscrite dans un contexte historique, social et culturel, dont la grammaire doit être reconnue ; toute œuvre, enfin, nous parvient à travers les médiations de son accueil, de son commentaire, de sa fortune, autrement dit d’une situation où elle est déjà l’objet d’une discussion contradictoire. Assumer ces trois historisations, avec les distances qu’elles inscrivent, est le défi de l’herméneutique critique”).

<sup>25</sup> A poesia de Paul Celan exerce grande influência no desenvolvimento da metodologia bollackiana, permitindo pensar o texto arcaico como um poema contra toda forma de poesia; cf. Bollack (2001, sobretudo p. 183-95).

<sup>26</sup> Judet de la Combe (2013, p. 1-9).

<sup>27</sup> Cf. Judet de la Combe (2013, p. 327-56).

<sup>28</sup> Cf. Judet de la Combe (2015, p. 20).

modo, Rousseau pensa a dor da perda como uma opressão e a consequente necessidade de se formar uma oposição.<sup>29</sup> Mas quando Aristóteles fala da tristeza na poesia épica, ele pensa também no prazer que se sente ao ouvir seu canto em forma de lamento, conforme evidenciado pela feliz tradução de Paulo Pinheiro: “E o assombro apraz” (Τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ).<sup>30</sup> Outra possibilidade de pensar a *Diòs boulé* seria, então, como uma busca pelo equilíbrio entre forças contrárias mais do que como uma oposição entre sistemas rivais.

De fato, conforme um mito de sucessão transmitido por Píndaro na *Pítica* 8 e estudado por Laura Slatkin, o filho de Tétis com um deus se tornaria o novo condutor do universo.<sup>31</sup> Para evitar a realização desse presságio, Zeus não somente deixou de contrair núpcias com Tétis, mas forçou também seu casamento com o mortal Peleu, de cuja união nasceu o herói da *Ilíada*. Se Aquiles é o filho que Zeus nunca teve com a ninfa marinha, uma maneira mais irônica de honrá-lo seria sacrificando Sarpédon, nascido da relação extraconjugal mantida pelo deus soberano com a mortal Laodâmia. No canto 16, quando Pátroclo mata seu filho, Zeus poderia tê-lo salvado, mas, seguindo o conselho de Hera, decide finalmente por não o fazer, caso contrário os outros deuses também reclamariam a sobrevivência dos seus respectivos descendentes. Quando Tétis retorna ao Olimpo para participar do banquete divino nos momentos finais da *Ilíada*, o deus então lhe diz:

ἤλυθεζ Οὔλυμπόνδε, θεὰ Θέτι, κηδομένη περ,  
πένθοζ ἄλασθον ἔχουσα μετὰ φρεσίν· οἶδα καὶ αὐτόζ.<sup>32</sup>

Vieste ao Olimpo, divina Tétis, mesmo estando perturbada,  
a dor do luto infundável portando no peito; também eu mesmo a conheço.

Zeus compartilha com Tétis da mesma dor lutuosa, não havendo entre o mais poderoso de todos os deuses e a imortal posicionada mais abaixo na hierarquia divina uma relação opressiva e, sim, de troca. Vista como drama de mães e pais que perdem seus filhos destinados a morrer na guerra, a *Ilíada* não se apresentaria, neste caso, como um poema da força, que devasta legiões de corpos sem qualquer piedade. Como veremos, quem determina a busca pelo equilíbrio entre opostos, finalmente harmonizados em torno de uma mesma dor lutuosa, é o próprio público do poema homérico formado por homens e mulheres casados que também perderam filhos na guerra. Pois se a memória dessa dor ainda se faz sentir junto ao público, a *Ilíada* deve fazer silêncio quanto ao plano de Zeus em destruir a geração dos heróis. Por isso, defendo que a *Diòs boulé* somente pode ser auto-referencial. Mais à frente,

<sup>29</sup> Por oposição entende-se aqui o ato de “negar” (*verneinen*), tal como reivindicado por Celan contra o “falso não” de Walter Benjamin que, diz Bollack, seria o chamado para a fixação dogmática de uma nova “união”, ambiguidade condensada pela linguagem idiomática do poema “Port Bou – Deutsch?”, onde o poeta romeno de origem judia define o pensamento do escritor alemão também judeu por meio do verbo *neinen* (o *n* de *nein* [“não”] + o verbo *einen* [“unir”]); cf. Bollack (2001, p. 97).

<sup>30</sup> Aristóteles, *Poética* 1460a15 (ver na tradução de Pinheiro publicada em 2015, p. 193).

<sup>31</sup> Slatkin (1991, p. 74).

<sup>32</sup> Homero, *Ilíada* 24, 104-5.

proponho a análise dos seus traços linguísticos ao longo do primeiro canto; antes, porém, faz-se necessário que o leitor entenda como se pode sentir a forma do texto arcaico.

## 2. A FIGURA DO *TRÓPOS*

No capítulo 12 das *Categorias*, Aristóteles emprega o termo *trópos*, não com o sentido dicionarizado de “modo” ou “maneira”, mas com o sentido especializado de “ponto de viragem”, instante após o qual se percebe que houve um antes e um depois. Na *Retórica* 1409b-d, quando pensa na forma da frase grega, o filósofo peripatético também fala do “estilo selado” ou *katestramménē léxis*, que compara ao circuito oval da pista de corrida, em cuja metade figura um “marco”, o *kamptér*. Antes de alcançar a linha de chegada, o atleta precisa torner a divisa do centro, o mesmo valendo para o orador que torna seu trote mais lento na metade do circuito com o intuito de chegar ao final da frase a plenos pulmões.<sup>33</sup>

Numa metade, tem-se a “prótase”, que recobre o tema sobre o qual se diz algo; na outra, ouve-se a “apódose”, que coincide com aquilo que se diz do tema, uma informação nova em forma de comentário. A junção entre essas duas metades forma um “período” que, em grego, significa “circuito”.<sup>34</sup> Desde o século XIX, confunde-se sua articulação com as noções de oração principal (ou parataxe) e oração subordinada (ou hipotaxe), mas nossas ideias normativas não encontram eco no universo de textos que definem os acontecimentos por meio de oposições.<sup>35</sup> Faz-se necessário, neste caso, recorrer às teorias macroestruturais da língua falada para perceber na variação do tom a relação semântica entre aquilo que linguistas preferem nomear como tópico e foco ou tema e *rhêma*.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Sobre a noção de estilo “selado” ou “dobrado”, ver ainda o comentário anônimo do período tardio que, designando-o também como *gorgás*, “vigoroso”, caracteriza esse estilo pela existência de um centro comum que compensa a falta de conjunções. Em torno desse centro, giram a prótase e a apódose situadas próximas uma da outra. O mesmo comentador também cita como exemplo o começo da famosa homília de Natal de Gregório de Nazianzo: “Cristo nasceu – celebre-o! Cristo veio do céu – encontre-o!” (Anônimo, *In Aristotelis Artem Rhetoricam Commentarium*, 194 [Rabel]). Tanto a noção aristotélica de *trópos* como a de *katestramménē léxis* são centrais nas discussões sobre a forma dos textos antigos levadas a cabo pela escola de Fribourg; cf. Steinrück (2013, p. 1-12).

<sup>34</sup> A sintaxe de Nicanor divide o período de Homero em duas partes: a prótase, situada, normalmente, na primeira metade do verso, que pode ser uma subordinada ou uma principal, mas que sempre tem o *status* de um tópico ou tema; a apódose, situada, normalmente, na última metade do verso, que pode ser uma subordinada ou principal, mas que sempre tem o *status* de um foco ou *rhêma*. Seus fragmentos e testemunhos foram editados por Friedländer (1857).

<sup>35</sup> O primeiro emprego de que se tem notícia dos termos “parataxe” e “hipotaxe” com o sentido respectivo de oração principal e subordinada aparece numa gramática da língua grega escrita em alemão por Friedrich Thiersch datada de 1826, não havendo nenhuma menção destes termos com o mesmo sentido entre teóricos antigos; cf. Sznajder citada por Steinrück (2010, p. 219, n. 2).

<sup>36</sup> Para uma abordagem comparatista entre a prosódia do grego antigo e a das línguas modernas, ver Stephans; Delvine (1994); as noções de tópico e foco relacionadas à ordem das palavras no verso homérico foram estudadas, recentemente, por Bertrand (2010).

A prótase forma uma “tensão” (*táxis*), enquanto a apódose se faz sentir como um relaxamento do tom. Essa sintaxe interage com a forma métrica do verso homérico, o chamado *stíkbos*, termo que designa tanto “fila” de soldados quanto “linha escrita”, mas cuja etimologia, remetendo ao vocabulário da dança, seria “passo”. O mesmo possui duas “pernas”, cada qual designada pelo termo “colo”. Falta o “pé” ou “dedo da mão” – em grego, *dáktylos* – composto de uma sílaba longa representada por um traço (–) e seguido de duas sílabas breves representadas por estes sinais (UU). Para alterar o ritmo, pode-se substituir a forma do dáctilo pela do espondeu com a introdução de uma sílaba longa no lugar das duas sílabas breves, razão pela qual o chamado *elementum biceps* aparece sublinhado na notação gráfica: – UU.

Seis dessas medidas completam um passo, daí o outro nome do verso: hexâmetro dactílico. No esquema proposto por Eugène O’Neill, a primeira e a última sílabas são sempre longas:<sup>37</sup>

POSIÇÃO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		– <u>UU</u>										
PÉ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Quando o fim da palavra acontece na quinta posição, o primeiro colo é um hemistíquio masculino (– UU – UU –); o fim da palavra na primeira sílaba breve da sexta posição forma, ao contrário, um hemistíquio feminino (– UU – UU – U); no segundo colo, tem-se sempre um enóplio (X – UU – UU –). O público de Homero sentia a mudança de um colo a outro como uma junção “doce”, quer dizer, sem interrupções, ou religados por um valor de sinapse.<sup>38</sup> A partir do século II d.C., porém, percebe-se esse ponto de contato como uma pausa; por isso, o corte na quinta posição passou-se a chamar cesura “pentemímere”, enquanto o outro corte na sexta posição tornou-se conhecido como uma cesura *katà tòn trítion trokhaíon*. De todo modo, quem dita o ritmo não é a pausa, mas a substituição do *elementum biceps* por uma sílaba longa, sendo que teóricos do período imperial distinguiram 32 tipos diferentes de formas hexâmetras possíveis.<sup>39</sup> Por convenção, assinalo com a letra *p* uma cesura pentemímere e com a letra *k* uma cesura trocaica. Verso com sílaba longa na segunda posição, também chamado “sáfico”, e cesura pentemímere será, portanto, assinalado pela insígnia *p2*; outro de cesura trocaica com sílabas longas na quarta e na oitava posições será identificado como um *k48*; caso se trate de uma forma holodáctila – ou seja: sem nenhuma longa no lugar de duas breves –, a mesma será destacada somente pela letra correspondente à posição da junção colométrica.

A repetição “verso a verso” ou *katà stíkbos* ao longo de séries infinitas também forma uma curva continuada, tornando-se apenas mais difícil situar seu ponto de virada. Aristóteles chama esse “estilo serial” de *eiroméné léxis*, por meio do qual realiza-se um *hýsteron próteron*,

<sup>37</sup> O’Neill (1942).

<sup>38</sup> Steinruck (2007, p. 27-8).

<sup>39</sup> Keil (1847, p. 56-7) (Aphthonius em Marius Victorinus 6, 72, 22 sqq.).

que os alemães preferem nomear *Ringkomposition*, “composição em anel”, mas cujo outro nome, o de “estrutura anular”, é o que adoto.<sup>40</sup> Na *Odisseia*, tem-se a chamada “estrutura anular inclusiva”, que articula formas repetidas conforme o esquema **abccba**, mas Dieter Lohmann identificou na *Iliada* blocos construídos em torno de palavras semelhantes ou idênticas dispostas numa ordem **ABBA**, seus ecos sendo arranjados, sobretudo, numa ordem paralela **abcabc**.<sup>41</sup>

Nas últimas décadas, positivistas como Joachim Latacz tomaram as rédeas dos estudos homéricos, decretando a *Iliada* como obra escrita ou semiescrita.<sup>42</sup> Pesquisando a posição das palavras, linguistas como Egbert Bakker e Florence Fabricotti abriram brechas para uma retomada dos estudos sobre a fórmula homérica. Não abandonaram, porém, a perspectiva construtivista, que remonta o discurso oral como um jogo de “Lego”, onde cada unidade lexical pensada separadamente encaixa uma informação nova que faz avançar o “edifício” da consciência.

No que segue, assinalo como ecos sintáticos, fônicos, métricos, lexicais, semânticos, discursivos e narrativos evidenciam a forma das estruturas anulares. Mas se o cantor da *Iliada* ecoa palavras semelhantes no final e no começo de um mesmo circuito, isso não significa que tenha intenção de repetir tal ou qual palavra, mas que traz na ideia a figura do *trópos* ou, como diz Steinrück a respeito de Parmênides, que ele sente “um dos movimentos que os físicos antigos conseguiam imaginar e, no momento em que completa a volta, repete necessariamente elementos lexicais”.<sup>43</sup> A percepção desse movimento nos permitirá retrazar o percurso da *Dîds boulé* como resultado de uma interação autorreferencial.

<sup>40</sup> Sobre a forma do verso homérico, ver Steinrück (2013) que parte da *Odisseia*; Rousseau (2011) propõe outra visão da estrutura anular como forma concêntrica que é diferente da nossa.

<sup>41</sup> Lohmann (1999, p. 239-57); cf. Stanley (1993).

<sup>42</sup> O termo “positivista” é aqui empregado para designar aqueles que pensam o texto da *Iliada* sob um viés evolucionista, marcado pela passagem da tradição oral à escrita. Latacz considera que, por volta do século VIII antes da nossa era, um aedo versado na tradição oral decidiu experimentar os novos recursos disponíveis pelo advento da escrita. Gregory Nagy, por outro lado, acredita que sua fixação começa no século VI antes da nossa era e somente a partir do período alexandrino a transmissão do texto escrito teria se tornado predominante. Martin West, por seu turno, considera que Homero não somente escreveu a *Iliada*, como também a reescreveu uma segunda vez; cf. Bierl (2015, p. 177-203). Eu prefiro uma posição como a de Jean Irigoien, que considera a *Iliada* uma obra ditada pelo poeta-cantor ao escriba, responsável por transpor sua *performance* oral à forma escrita, segundo parâmetros desconhecidos na modernidade; isso apesar de ser questionável a sua hipótese dos 24 cantos correspondentes às 24 letras do alfabeto como uma divisão datada do período arcaico (2001, p. 8-19).

<sup>43</sup> Steinrück, inédito, p. 7: “[...] de l’un des mouvements que les physiciens antiques arrivent à imaginer et au moment où il revient, il répète forcément des éléments lexicaux”.

### 3. O PROÊMIO DA *ILÍADA*

#### Mḗnin

ἄειδε, **Θεά**,

Πηληιάδεω **Ἀχιλῆος**

οὐλομένην, ἣ μυρὶ' **Ἀχαιοῖς** ἄλγε' ἔθηκεν,

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαγεν **ἠρώων**,

αὐτοὺς δὲ **ἐλώρια** τεῦχε

**κύνεσσιν**

**οἰωνοῖσί** τε

**δαῖτα**

– Διὸς δ' ἔτελείετο **βουλή** –,

ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε **Ἀτρεΐδης** τε **ἄναξ ἀνδρῶν**

καὶ δῖος **Ἀχιλλεύς**.

τίς τ' ἄρ σφωε **Θεῶν**

**ἔριδι** ξυνέηκε μάχεσθαι;<sup>44</sup>

#### Cólera execrável

canta, **deusa**,

do Péliδα **Aquiles**;

que aportou inúmeros males aos **Aqueus**

e lançou ao Hades muitas vidas vigorosas de **heróis**,

mas seus **corpos** servia

aos **cães**

e **aves rapinantes**

como **banquete**

– e o **plano** de Zeus se realizava:

a partir do começo separaram-se ao brigarem

o **Atrida chefe dos homens**

e o divino **Aquiles**.

Qual dos **deuses**, então, lançou os dois na **disputa** para eles pelejarem?

Eis o proêmio da *Ilíada* em forma de hipódromo. Cada unidade colorida move-se num epiciclo que repete no fim palavras idênticas ou semelhantes às mencionadas no começo. Os animais evocados também por Ésquilo na figura justaposta do “cão alado de Zeus” (πιανοῖσιν κῦσι πατρὸς) formam quiasmas, que marcam o *tópos* da estrutura anular.<sup>45</sup> No entorno desses animais, orbitam os corpos das presas (humanas) designados pelo termo *belōria*, assim como o “banquete” nomeado pelo termo *daíta*, cuja transmissão apoiada nas *Suplicantes* de Ésquilo

<sup>44</sup> Tiro essa estrutura anular de Steinrück (2019, p. 1).

<sup>45</sup> Ésquilo, *Agamémnon* 136.

foi reconhecida por Martin West como mais expressiva.<sup>46</sup> Além disso, o eco entre a menção dos heróis e a da *Diòs boulé* fornece um argumento a mais para a hipótese de Reinhardt, referente ao projeto divino de evacuar o peso dos heróis.<sup>47</sup> As dobras compostas por essas repetições delimitam o espaço de um centro entrelaçado por elementos lexicais contrastantes.

<sup>46</sup> A tradição filológica é unânime em marcar *pási* no dativo plural como eco sintático de *helōria* ao invés de *daíta*. O sentido da frase seria, neste caso, “presas para todos os cães e aves de rapina”. O descarte de *daíta* segue a tradição bizantina, segundo a qual este termo pode designar, unicamente, banquetes humanos caracterizados pela distribuição ordenada da carne em “porções” ofertadas a cada indivíduo designadas pelo termo *moíra*. Festins violentos de gerações humanas remotas ou de animais famintos chamar-se-iam, ao contrário, *thalía*, de cujo termo também derivaria o adjetivo *atasthalós*, “violento”, “insensato” (cf. Ateneu, *O banquete dos sofistas* 1, 21-2 [Teubner]). O dicionário etimológico de Pierre Chantraine não atesta sua derivação, enfatizando a origem obscura de *atasthalía*, mas, no próêmio da *Odisseia*, quando os companheiros de Ulisses se arruinam por devorarem as vacas do Sol, eles são qualificados com o mesmo adjetivo (Homero, *Odisseia* 1, 7). Cães e aves seguem as regras do ritual, enquanto os companheiros de Ulisses as desrespeitam de forma insensata: a descontinuidade do jogo irônico diz, em silêncio, que tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia* uma inversão se operou, pois o mais esperado seria que humanos fizessem banquetes e animais recorressem ao uso da violência. *Daíta*, portanto, mas, neste caso, *helōria* torna-se amálgama de *moíra*, ou seja, designa os corpos dos heróis servidos em porções distribuídas aos animais. Nas *Suplicantes* 800-1, Ésquilo também emprega *deíprnon* (“ceia”), um vocabulário relacionado ao campo semântico de *daíta*, quando cita o verso homérico; cf. West (2002, p. 13); Redfield (1979, p. 96).

<sup>47</sup> Quando ouve βουλή (“plano”) no final do quinto verso, o público escuta ao mesmo tempo a reprise de ἥρωον (“heróis”) mencionado, anteriormente, em *enjambement* no começo do quarto verso. Um eco acústico ressoa a letra ω e o ditongo ου que, no período arcaico, representavam, respectivamente, sons de uma vogal longa aberta média anterior [ō] e de uma vogal longa fechada média anterior [ō̄], cuja pronúncia corresponderia às vogais do inglês *saw* e do francês *côte*. Apenas na passagem do século VII ao VI a.C., para aumentar a distância acústica entre [ō] e [ō̄], a pronúncia deste último teria, então, se transformado em [ū]; cf. Allen (1987, p. 72-75). Contudo, é possível que o público do período arcaico ainda ouvisse nos dois casos uma mesma vogal longa com maior ou menor fechamento da glote, sobretudo porque os dialetos dórico e arcádio preservam a forma βω-λά, enquanto o lesbiano assinala βολ-λά, a consoante líquida -λ compondo juntamente com a vogal breve o chamado “ditongo espúrio”; cf. Chantraine (1977, p. 189-90). Mas se o par βουλή / ἥρωον inverte a ordem da forma vocálica, ele repete a acentuação melódica com a mesma tonalidade: na primeira sílaba de uma palavra pronuncia-se -ου com voz descendente, na segunda sílaba da outra palavra a tonalidade sobe em -ω, o mesmo podendo-se dizer com relação às duas menções da vogal -η, conforme ilustra a notação musical com quatro tons disponibilizada pelo programa eletrônico de Gilles de Rosny hospedado no site homeros.fr:

ἦ - ρώ - ων, αὐ-τοῦς δὲ ἐ-λώ-ρι-α τεῦ-χε κύ-νεσ-σιν

οἰ - ω - νοῖ-σί τε δαῖ-τα Δι-ὸς δ' ἐ-τε-λει-ε-το βο-υ-λή

Após esse ponto de clivagem – marcado também pela passagem dos verbos no imperfectivo aos verbos no perfectivo<sup>48</sup> –, listam-se os seguintes fatos, igualmente, retorcidos: se, num primeiro momento, o nome dos Aqueus denota a existência de uma comunidade guerreira unida contra o inimigo externo, na reprise fica evidente que essa mesma comunidade encontra-se submetida ao controle do “Atrida, chefe dos varões”.

O mesmo se pode dizer com relação ao nome de Aquiles, cujo sentido etimológico tem sido interpretado como “aquele de quem o *laós* (‘comunidade de combatentes’) recebe o *ákēbos* (‘pena’, ‘sofrimento’)”.<sup>49</sup> Conforme observou Steinrück durante o último encontro CoHarLi,<sup>50</sup> na *Odisseia*, o nome de *Dēmódokos* aparece, uma vez, significando “aquele que é recebido pelo povo” (*dēmos* acentuado no começo),<sup>51</sup> outra vez, como “aquele que recebe a gordura do povo” (*dēmos* acentuado no final).<sup>52</sup> O nome de Aquiles não apresenta a mesma variação semântica, mas, no contexto aqui analisado, sua primeira menção significa “aquele que causa sofrimento aos seus próprios *laoi* (‘soldados’)”, ou seja, ele age contra os *Akēb-aiói*. Reporta, portanto, o conflito entre Aqueus e Troianos, mas transposto ao tema da desapareição dos heróis. Na reprise, porém, fica evidente outra dimensão da guerra de Troia que, sempre segundo Steinrück, como na guerra de Tebas, também comporta o princípio de uma guerra civil travada entre os chefes e seus subordinados. Nesse novo contexto – e por oposição à sua primeira menção – o nome de Aquiles significaria, então, “o próprio povo atormentado”. Atesta-o também o verbo no dual *diístēmi*, que apresenta no sexto verso o sentido coloquial de “separar”, mas do qual deriva o termo especializado *stásis* ou “guerra civil”.<sup>53</sup>

A estrutura anular evolui, portanto, em crescendo a partir de elementos lexicais contrastantes. Culmina na questão de saber qual dentre os deuses interveio na guerra incitando a *éris*, a “discórdia” da questão épica que ecoa a *ménis*, a “cólera” de Aquiles evocada pela forma hínica no início do proêmio. Pietro Pucci tem razão quando diz que textos da antiguidade arcaico-clássica não precisam ser desconstruídos por desdobrarem suas dobras ou suas oposições diante dos nossos olhos.<sup>54</sup> É isso também que sugere a análise métrica, cuja repetição de formas antitéticas termina por estabelecer o equilíbrio de ritmos constantes.

<sup>48</sup> Entende-se por perfectivo, uma forma verbal não-marcada que, sem apresentar características temporais ou aspectuais, coloca a ênfase mais no fato do que na atividade, realização acompanhada pela descida no tom da voz e o conseqüente apagamento da informação. Esse é o caso dos verbos no aoristo, que se encontram nas bordas da estrutura anular (*étheken, proiapsen, diastēten, ksunéete*). O perfectivo opõe-se ao tempo marcado do aspecto imperfectivo, que faz subir a voz pela ênfase na atividade. Nos dois versos centrais do proêmio, os verbos no imperfeito apresentam variações aspectuais pela falta do aumento (e) em *teúke* e por sua presença no começo de *teleiēto*. De todo modo, essa disposição dos verbos confirma as observações de Lohmann quanto às características da estrutura anular: seu centro projeta uma narrativa, enquanto suas bordas trazem elementos que apresentam uma relação direta com a situação narrada; cf. Lohmann (1999, p. 249-50).

<sup>49</sup> Nagy (1994, p. 93-119).

<sup>50</sup> Steinrück (2019, p. 2-3).

<sup>51</sup> Homero, *Odisseia* 8, 472.

<sup>52</sup> Homero, *Odisseia* 8, 477-8.

<sup>53</sup> Cf. Platão, *República* 470c-d.

<sup>54</sup> Ver, por exemplo, seu mais recente estudo sobre a *Iliada* como um poema de Zeus; Pucci (2018).

#### 4. ANÁLISE RÍTMICA: O CONFLITO ENTRE AGAMÊMNON E AQUILES NO CANTO I

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος	p	6	
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,	k	4	8
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν	p	2 4 6	
ἠρώων, αὐτοῦς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν	p	2 4	
οἰωνοῖσιν τε δαῖτα, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,	k	2	
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε	k	2 4	8
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.	p		8
Τίς τάρ σφωε θεῶν ἕριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;	k	2 4	

A análise rítmica do próemio revela a predominância das formas métricas com sílabas longas nas posições 2 e 4. Na sequência da narrativa, essa predominância se mantém, sobretudo nos discursos diretos para marcar a oposição entre Aquiles e Agamêmnon. Antes, porém, os mesmos ritmos separam as vozes de Crises e do chefe dos varões na discussão relativa à liberação de Criseida pedida por um e negada pelo outro:

##### CRISES

ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες	k	2	
ἐκπέσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰέσθαι <sup>55</sup>	k	2	8

a nós [Aqueus] concederiam deuses, detentores dos palácios olímpicos, saquear a cidade de Príamo e bem para casa retornar.

##### AGAMÊMNON

μή σε γέρον κοίλῃσιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κηχεῖω	k	4	
ἢ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὐτίς ἰόντα,	p	2 4 6	
μή νύ τοι οὐ χραίσμη σκηπτρον καὶ στέμμα θεοῖο·	p	4 6 8	
τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν... <sup>56</sup>	p	4 6 8	

Que jamais te pegue, velho, junto às côncavas naus,  
nem agora caso demores, nem depois caso retornes.  
Pois em nada agora te auxiliará cetro e insígnias do deus.  
Eu não a libertarei; e até que a velhice lhe sobrevenha...

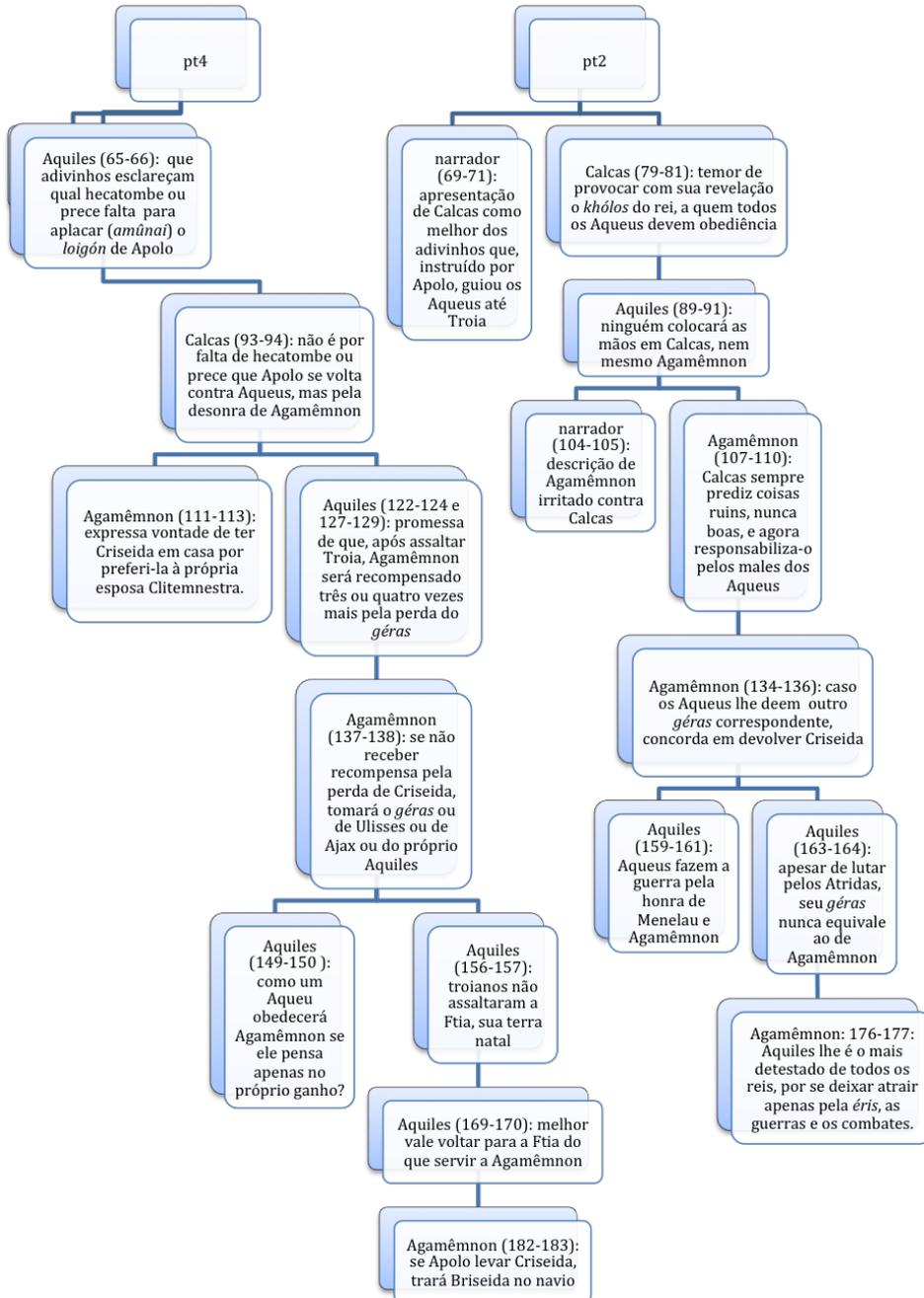
##### CRISES

Ἀπόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠΰκομος τέκε Λητώ·	k	2	
κλυθὶ μὲν ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας	p	6 8	
Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,	p	2	
Σμινθεῦ εἰ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,	p	2	

<sup>55</sup> Homero, *Iliada* 1, 18-9.

<sup>56</sup> Homero, *Iliada* 1, 26-9.



CONTEXTO: EMBATE ENTRE AQUILES E AGAMÊMNON<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Homero, *Iliada* 1, 53-192.

A interação entre as séries de repetições rítmicas e suas respectivas unidades semânticas nos discursos referentes à discórdia entre Agamêmnon e Aquiles compõe estruturas anulares paralelas, como destacado a seguir:

#### FORMA PT4

- a. Retornar da guerra para escapar da morte ou aplacar (*amúnai*) o *loigón* de Apolo
- b. desonra de Agamêmnon contra Crises como causa da ira divina
  - c. negociação pela recompensa do *géras* perdido
  - d. ameaça de Agamêmnon tirar o *géras* dos chefes dos Aqueus
- c. negociação pela recompensa da aliança guerreira
- a. retornar pela falta de recompensa
  - b. desonra de Agamêmnon contra Aquiles como solução para aplacar a ira divina

#### FORMA PT2

- a. Calcas guiou os Aqueus até Troia e agora teme despertar o *kebólos* do rei
- b. Aquiles ameaça combater mesmo Agamêmnon para defender Calcas
- c. Agamêmnon tem grande ira no peito e acusa Calcas de sempre prever o mal, atribuindo-lhe toda responsabilidade
  - d. concorda em devolver Criseida caso seja recompensado
- c. Aquiles atribui a Agamêmnon toda responsabilidade pela guerra contra Troia
  - b. Aquiles combate por Agamêmnon, mas seu *géras* é sempre inferior
- a. Agamêmnon detesta Aquiles por seu apego à *éris*.

Se a repetição da forma pk4 acompanha unidades semânticas que abordam o tema do *géras*, ou seja, do “prêmio honorífico”, séries de versos sáficos recobrem unidades semânticas referentes à querela eclodida pela perda do mesmo *géras*. As duas oposições evoluem lado a lado, indicando ao público, unicamente por meio do movimento balanceado, que não se pode pensar em um sem levar em consideração ao mesmo tempo o outro. Mas Aquiles ainda não compreendeu essa lógica bipolar, pois, tendo perdido o *géras* para Agamêmnon, encerra sua participação no primeiro canto associado ao ritmo pk4. A correlação entre essa forma métrica e a desonra do melhor guerreiro é fixada por Tétis que, vindo junto ao filho na barraca próxima às naus aqueias, incita sua cólera com versos marcados pela repetição de sílabas longas na quarta posição:

ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι	k	4
μήνι' Ἀχαιοῖσιν, πολέμου δ' ἀποπαύεο πάμπαν. <sup>61</sup>	p	4

Mas tu agora junto às naus velozes sentando-te  
nutre tua cólera contra Aqueus, e ausenta-te da guerra completamente.

<sup>61</sup> Homero, *Ilíada* 1, 421-2.

Com isso, a ninfa marinha faz uma junção inesperada, na medida em que transforma o ritmo da desonra também no ritmo da cólera. Ao mesmo tempo, quando Crises enfim obtém a devolução da sua filha Criseida, ele retoma a série de versos sáficos, mas, dessa vez, para pacificar Apolo:

κλυθί μευ ἀργυρότοξ', ὄς Χρύσην ἀμφιβέβηκας	p	6	8
Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις·	p	2	
ἧ μὲν δὴ ποτ' ἐμεῦ πάρος ἔκλυες εὐξαμένοιο,	p	2	
τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἵψαο λαὸν Ἀχαιῶν·	p	2	
ἦδ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήνηνον ἐέλωρ·	p	4	8
ἦδη νῦν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἄμυνον. <sup>62</sup>	k	2	

Ouve-me senhor do arco de prata, que Crise zelas  
e Cila muito sacra – e que de Tênedo pela força és rei!  
Da outra vez, como se sabe, ouviste-me quando roguei-te  
– honraste-me, pois castigaste o grande povo Aqueu.  
E também agora ainda este meu desejo cumpre:  
alivia já a destruição vexaminosa contra Dânaos.

Um pouco mais tarde, quando faz sua súplica ao deus soberano, Tétis realiza a mais longa série rítmica dessa sequência:

Ζεῦ πάτερ εἴ ποτε δὴ σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα	p		
ἦ ἔπει ἦ ἔργω, τόδε μοι κρήνηνον ἐέλωρ·	p	4	8
<b>τίμησόν</b> μοι			
<b>υἰὸν</b> ὄς ὠκυμωρότατος ἄλλων	k	2	4
ἔπλετ'· ἀτάρ μιν νῦν γε <b>ἄναξ ἀνδρῶν</b> Ἀγαμέμνων	p	4	8
<b>ἠτίμησεν</b> · <b>έλων</b> γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας·	p	2	
ἀλλὰ σὺ πέρ μιν <b>τίσων</b> Ὀλύμπιε <b>μητίετα</b> Ζεῦ·	k	4	
τόφρα δ' ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος ὄφρ' ἂν <b>Ἀχαιοὶ</b>	k	4	
<b>υἰὸν</b> ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσίν τέ			
ἐ <b>τιμῆ</b> . <sup>63</sup>	k	4	8

Zeus pai, se alguma vez contra imortais ajudei-te  
seja com palavra seja em ato, este meu desejo cumpre:

**honra** meu

**filho**, que destinado à vida mais breve de todas  
nasceu; mas agora mesmo o **chefe dos homens** Agamêmnon  
desonrou-o. Pois possui seu *géras* que lhe **tomou**, que ele próprio levou.

Mas tu mesmo **recompensa**-o, ó astucioso Zeus olímpico!

Deposita em Troia a vitória até que os **Aqueus**  
meu **filho** recompensem e exaltem  
sua **honra**.

<sup>62</sup> Homero, *Iliada* 1, 451-6.

<sup>63</sup> Homero, *Iliada* 1, 503-10.

Com exceção dos versos 503 e 507, todos os outros apresentam sílabas longas fechadas por uma consoante na quarta posição. Essa quantidade de formas métricas repetidas numa mesma unidade discursiva é rara, mas no período arcaico o critério de raridade contava pouco, servindo apenas para acalmar nossos espíritos normativos à procura de novos descartes. Mais relevante é a percepção de um movimento que retorna sempre quando o cantor, sentindo-se sobrecarregado, deixa-se levar pelo improviso. Ampara-se, com este fim, num mesmo esquema narrativo que, não somente construiu desde os primeiros versos, como também treinou seu público a reconhecer em situações pragmáticas fortes. Não se trata, porém, de uma forma expressiva com valor poético em si mesma, mas de um signo linguístico, *poiético* da fala, como se o cantor anunciasse aos passageiros de um avião que alça voo: “tripulação, prepare-se para alçar voo”.

Séries de repetições rítmicas exercem, portanto, uma função autorreferencial. Neste caso, a suplicação de Tétis não é somente um discurso direto interessado em transmitir determinada mensagem condizente com os anseios da personagem, mas também um agente da *Iliada*, do enunciador que alerta seu público quanto ao regresso de uma insistência, no caso, o tema do *gêras* evocado no centro da estrutura anular. Contudo, para além de ouvir uma repetição, o público também se habituou a reconhecer nessas séries rítmicas um ponto de inflexão, o momento do *trópos*, quando se passa de uma situação inicial a uma situação final, após mudança de direção no centro, onde se invertem as relações de força. Sua interação com a estrutura anular **abcddcba** torna evidente um comportamento de Tétis que se descobre recorrente: como na fala em que incita a cólera de Aquiles, a ninfa marinha vira, mais uma vez, em cento e oitenta graus a forma de um esquema narrativo previamente estabelecido.

Com efeito, em nossa análise do proêmio, havíamos mostrado que a guerra contra o inimigo comum projetada na primeira metade da estrutura anular se contrapunha à guerra civil indicada na reprise. Mas se a estrutura anular do proêmio menciona no início a unidade dos Aqueus para evocar no fim homens que, por se submeterem ao poder de um tirano em nome do bem comum, terminam por se autodestruírem,<sup>64</sup> Tétis acredita ser possível superar a crise com a formação de uma nova unidade popular em torno do rei bom. No centro do seu discurso, o particípio *helôn* que lembra *helôria* – o nome dos cadáveres mencionado no proêmio – forma com o verbo *telson* um eco para transações comerciais: um tira, o outro recompensa. Além disso, no proêmio, o plano de Zeus mencionado no final do segundo verso central se relaciona com o nome dos heróis posicionado em *enjambement* no começo do primeiro verso central. Tétis recria o mesmo eco, mas agora relacionando o epíteto *mētēta* com o verbo *ētímēsen*, a astúcia com a desonra.

O novo mundo imaginado por Tétis e regido pelo filho lembra, curiosamente, aquele da *Odisséia*, em que Ulisses retoma o trono graças a uma estratégia bem-sucedida. Contudo, ao mesmo tempo em que pensa no triunfo da vitória final, Tétis associa seu desejo

<sup>64</sup> Como dizia Kant em relação à “querela do Panteísmo” discutida no seu livro de 1786 intitulado “Que significa orientar-se no pensamento?”, o “bom senso” ou *gesunden Menschenverstand* ainda levaria Alemães à catástrofe humana, podendo-se incluir hoje em dia a associação formulada por Reinhardt entre a *Diös boulé* e a experiência do Holocausto; cf. Steinrück (2019, p. 3).

de transformação à vontade de destruição. A realização do seu plano acontece no canto 12, quando Sarpédon ultrapassa o muro que protegia as naus aqueias. A pequena vitória de Aquiles conquistada com a derrota parcial dos Aqueus não se transformará, porém, na instalação de um novo sistema normativo mais justo e, sim, na grande perda da geração heroica.<sup>65</sup>

## 5. ZEUS EQUILBRADO

Face à suplicação da ninfa marinha, Zeus primeiro fica em silêncio. Por isso, sofre um ataque: caso tenha o pedido recusado, Tétis saberá que é a divindade mais desonrada.<sup>66</sup> Em sua resposta, o deus soberano atende ao pedido da ninfa, mas apenas para, depois, fazer o que bem entende:

ἦ δὴ <b>λοῖγια ἔργ'</b> ὃ τέ μ' <b>ἐχθοδοπήσαι</b> ἐφήσεις	p	2
ee ee e e e ee ee e		
<b>Ἥρη</b> ὄτ' ἄν μ' ἐρέθῃσιν <b>ὄνειδείοις</b> ἐπέεσσιν·	k	8
ee ee e ee e e ee		
ἦ δὲ καὶ αὐτῶς μ' αἰεὶ ἐν <b>ἀθανάτοισι θεοῖσι</b>	k	4
ee e e e e		
<b>νεικεῖ</b> , καὶ τέ μέ φησι <b>μάχη</b> Τρώεσσιν ἀρήγειν.	k	2 8
e e e e ee ee e ee e		
ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν αὖτις ἀπόστιχε μή τι νοήση	k	4
e e ee ee ee		
<b>Ἥρη</b> · ἐμοὶ δέ κε <b>ταῦτα</b> μελήσεται ὄφρα τελέσω. <sup>67</sup>	k	
ee ee e e e ee e e e		

**Catastróficos trabalhos** em que me lançará por **colidir** contra **Hera**, que me provocará com palavras de **reproche**. Até mesmo em meio aos **deuses imortais** sempre **censura**-me, pois acusa-me de prestar socorro aos Troianos na **guerra**.

<sup>65</sup> Com efeito, seu plano não somente altera o outro plano de Zeus anunciado pelo proêmio, como também antecipa as duas primeiras oitavas da *Iliada*, ao menos, segundo Oliver Taplin, que divide o poema homérico em três movimentos executados ao longo de três noites sucessivas: na primeira, o público acompanha a *performance* do começo ao canto 9; na segunda, segue do canto 11 (o décimo teria sido incluído tardiamente) até o canto 18, 343 e do 18, 344 até o final. A primeira oitava prepara, portanto, a destruição de Agamêmnon, mas Tétis se engana em relação à segunda oitava, pois, para sua surpresa, a mesma desemboca, não na glorificação de Aquiles e, sim, na catástrofe prenunciada pela morte de Pátroclo que está ligada à desaparecimento de Sarpédon. A primeira oitava compõe, então, uma estrutura anular integrada à outra estrutura anular da segunda oitava, mas uma terceira oitava – a última – reequilibra a relação de forças, na medida em que reage somente à segunda oitava com a qual completa outra estrutura anular; cf. Taplin (1992).

<sup>66</sup> Homero, *Iliada* 1, 511-6.

<sup>67</sup> Homero, *Iliada* 1, 518-23.

Mas tu agora daqui parte, que nada perceba

**Hera; essas coisas** me serão motivo de preocupação até que as conclua.

A primeira estrutura anular concebida por Zeus apresenta a forma **abcdeedcba** acompanhada de grande variação rítmica. Compõe seu centro com um pleonasma que reforça a singularidade da natureza divina. Num contexto em que se vê duplamente ameaçado pelas reivindicações de Tétis e pelas ameaças futuras de Hera, o condutor do universo constrói seu argumento em torno dessa certeza: os deuses são imortais. Além disso, assim como o nome de Aquiles repete-se por duas vezes tanto no proêmio quanto na suplicação de Tétis (neste último caso, porém, a ninfa o chama unicamente de “meu filho”), Zeus também ecoa por duas vezes o nome de Hera: na primeira, fala de futuros conflitos abertos contra sua esposa em meio aos outros deuses incitados pelo plano de Tétis; na segunda, reafirma a necessidade de a ninfa não ser notada por Hera.

Seu processo de ocultamento se confirma, uma vez mais, com o pronome demonstrativo *taúta* que ecoa as ações destrutivas anunciadas pela expressão *loígia érga*. Do escândalo à discricção, Zeus cria com seu discurso a própria noção de normalidade, colocada em questão na reprise do proêmio com a separação de Agamêmnon e Aquiles. Richard Martin<sup>68</sup> reconhecera nessa estratégia a superioridade masculina dos seus *múthoi* (“discursos”) face às *épea* (“palavras”) das deusas femininas, mas, quando encontra Hera no banquete divino, Zeus mostra-se muito mais irônico:

## HERA

<b>τίς</b> δ' αὖ τοι δολομήτα θεῶν συμφράσσατο <b>βουλάς;</b>	k 2 4
αἰεὶ τοι φίλον ἐστὶν ἐμεῦ ἀπὸ νόσφιν ἐόντα	k 2
<b>κρυπτάδια</b> φρονέοντα δικαζέμεν· οὐδέ τί πά μοι	k
πρόφρων τέτληκας εἰπεῖν <b>ἔπος</b> ὅτι νοήσης. <sup>69</sup>	p 2 4 6

**Qual** dos deuses agora há pouco contigo, teu astuto, conjecturava **planos**?  
É para ti sempre prazeroso, estando afastado de mim,  
tomar decisões que meditas em **segredo**. O que quer que penses,  
nenhuma **palavra** jamais tiveste coragem de me dizer.

## NARRADOR

Τὴν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·	k 2 6
---	-------

A ela deu, então, o troco o pai dos homens e dos deuses:

<sup>68</sup> Martin (1989).

<sup>69</sup> Homero, *Ilíada* 1, 540-3.

## ZEUS

Ἥρη μὴ δὴ πάντας ἐμοὺς ἐπιέλλω <b>μύθους</b>	k 2 4
ee ee ee ee e e e e	
εἰδήσειν· χαλεποὶ τοὶ ἔσοντ' ἀλόχῳ περ' εὐούση·	p 2
e ee e e e e e e ee	
ἀλλ' ὄν μὲν κ' <b>ἐπιεικὲς ἀκουέμεν</b> οὐ τις ἔπειτα	k 2
e e e e e e e e	
οὔτε θεῶν πρότερος τὸν εἴσεται οὔτ' ἀνθρώπων·	p 6 8
e e e e e e	
ὄν δέ κ' ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθέλωμι <b>νοῆσαι</b>	k
e e e e e e ee	
μὴ τι σὺ ταῦτα ἕκαστα <b>διείρω μηδὲ μετέλλα.</b> <sup>70</sup>	k
ee e e e ee e e	

Hera, não esperes de forma alguma todos os meus *mûthoi* vir a conhecer. Díficeis haverão de ser até para ti que és minha esposa. Mas aquilo que estiveres **apta a ouvir**, ninguém então o ouvirá primeiro, nem deuses nem humanos. Com relação àquilo que, afastado dos deuses, eu por minha conta decido **refletir**, **nada perguntes nem procures saber** sobre tudo e cada coisa.

O diálogo entre Hera e Zeus compõe uma estrutura anular religada pela mesma proporção de repetições rítmicas encontrada no discurso de Tétis, sua sequência de sete versos sáficos sendo interrompida uma única vez no verso 542 de forma holodáctica. Tem-se, assim, dois blocos paralelos em balanceio, que relançam séries opostas ecoadas ao longo do canto 1 para marcar o conflito entre Agamêmnon e Aquiles. Ouvindo-as, o público reconhece, de imediato, uma antinomia: o plano de Tétis instaura nova crise, dessa vez, no seio do Olimpo. Protetora dos Aqueus, Hera sente que seu marido trama, com aquela que poderia ter sido sua rival, um plano para honrar Aquiles, favorecendo, assim, os Troianos na guerra contra os Aqueus. Zeus desconversa, mas, por meio da interação entre ritmo e estrutura anular, mesmo sem nada esclarecer, restabelece o equilíbrio perdido.

Outros indícios atestam que seu pensamento bipolar joga com as oposições: na resposta a Tétis, menciona, por duas vezes, o nome da esposa sempre em *enjambement* no começo dos versos 519 e 523. Em grego, o mesmo escreve-se Ἥρη; compõe-se, portanto, de vogais longas: *Ēērē*. Zeus, porém, sempre abrevia a vogal longa final, conforme um fenômeno conhecido como *correptio epica*: *Ēre*.<sup>71</sup> Não encontrei, em toda a *Iliada*, nenhuma

<sup>70</sup> Homero, *Iliada* 1, 545-50.

<sup>71</sup> Quando uma vogal longa em final de palavra entra em contato com uma vogal breve no começo da palavra seguinte, por questões de métrica a mesma pode ser abreviada, resultando no fenômeno conhecido como *correptio epica*.

outra ocorrência desse fenômeno aplicado ao nome da deusa. Além disso, num total de 267 menções, seu nome se encontra 40% das vezes no final de verso contra somente 14,99% de ocorrências no começo de verso. Há, neste caso, indícios suficientes para constatar que, fazendo uso de diferentes recursos estilísticos, Zeus torna o nome de Hera ainda mais expressivo. Não visa, com isso, assinalar seu deslocamento com relação ao contexto atual, segundo acreditam aqueles que estudam a ordem das palavras no verso homérico.<sup>72</sup> Pois quando começa sua resposta a Hera, citando, novamente, o nome da esposa, mas, dessa vez, sem abreviar a última vogal longa, fica evidente o jogo das oposições: Zeus compõe os dois discursos, equilibrando a relação entre forças contrárias. Como destacado acima, aglutinações de ecos fônicos que repetem as mesmas unidades vocálicas (ee...) encontradas no nome da deusa tornam o balanceio ainda mais evidente.<sup>73</sup>

Neste caso, se Hera desconhece os *mûthoi* de Zeus, o público tem plenas condições de perceber sua totalidade na curva continuada da forma em movimento. Pois Zeus não age nem como o deus oculto dos cristãos, nem tampouco como o investidor neoliberal, que controla seus asseclas à distância da maneira mais discreta possível.<sup>74</sup> Com efeito, de início, Zeus cobra de Tétis discricção, mas apenas para, em seguida, compor uma oposição com outra promessa: no momento adequado, pretende tornar conhecido aquilo que Hera estiver “apta a ouvir” (ἐπεικὲς ἀκούμεν). Não o faz de imediato, porque seus *mûthoi* são “difíceis” (χαλεποί) mesmo para sua esposa. Antonio Orlando O. D.-Lopes pretende que esse adjetivo indica uma oposição à ação efetiva dos deuses designada pelo advérbio *rheîa* (“efetivamente”). Aquilo que se deseja, mas que não se consegue completar, é próprio da ação humana, e sua realização torna-se possível quando apoiada pela intervenção divina.<sup>75</sup>

Mas se os *mûthoi* de Zeus ainda se encontram incompletos no começo da *Iliada*, por duas vezes o advérbio *rheîdiôs* designa sua atividade no canto 16: uma vez, quando, após a morte de Sarpédon, a *Iliada*, tratando do erro fatal cometido por Pátroclo, diz que Zeus “coloca em fuga até mesmo um valente varão e lhe arranca, *efetivamente*, a vitória”

<sup>72</sup> Por exemplo, Kahane (1994).

<sup>73</sup> Esse fenômeno é conhecido como *parékbēsis* ou “paréxese” e consiste na repercussão de sons semelhantes em, ao menos, dois enunciados ou nomes que se sucedem com sentidos diferentes; cf. Testenoire (2019, p. 163-176).

<sup>74</sup> George Monbiot publicou um histórico do neoliberalismo em versão eletrônica do *The Guardian* de 15 de abril de 2016 com o título *Neoliberalism – the ideology at the root of all our problems*, onde diz o seguinte: “Como no comunismo, o neoliberalismo é o Deus que falhou. Mas a doutrina zumbi ainda se arrasta e uma das razões é o seu anonimato. Ou melhor, um aglomerado de anonimatos. A doutrina invisível da mão invisível é promovida por investidores invisíveis. Lentamente, muito lentamente mesmo, começamos a descobrir os nomes de alguns deles”. (“Like communism, neoliberalism is the God that failed. But the zombie doctrine staggers on, and one of the reasons is its anonymity. Or rather, a cluster of anonymities. The invisible doctrine of the invisible hand is promoted by invisible backers. Slowly, very slowly, we have begun to discover the names of a few of them.”)

<sup>75</sup> Lopes (2008, p. 13).

(ὄς τε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην / ῥηϊδίως);<sup>76</sup> outra vez, quando o próprio Pátroclo, já ferido de morte por Heitor, reconhece que Zeus e Apolo o “dominaram *efetivamente*” (οἷ με δάμασσαν / ῥηϊδίως).<sup>77</sup>

Proponho, então, que o público da *performance* homérica ouve em *rheidíos* a conclusão de um longo percurso, aberto pelo adjetivo *kbalepós* ainda no primeiro canto, o oitavo canto podendo, com seus raios e predições, situar-se no centro dessa grande macroestrutura anular. Se Pátroclo é um *népios*, um “incapaz”, por não perceber a direção dos acontecimentos, o público sente-se muito mais aliviado diante da morte do duplo de Aquiles, pois conhece enfim os *mítboi* de Zeus em sua totalidade. Desfaz-se assim a *táxis*, a “tensão” instaurada por *kbalepós* na prótase; com isso, sobrevém o relaxamento que prepara o público para suportar a realização da *Diös boulé* na apódose final. Mas por que tamanha espera?

O risco da superpopulação humana era uma ameaça constante em terras mediterrâneas. Sua exploração excessiva poderia levar ao colapso do solo e ao consequente declínio de toda a civilização grega, como há quatrocentos anos antes de Homero, no período Micênico, seguido pela idade das trevas, tempo ao qual se reportam as histórias narradas pela *Iliada*. Mas havia também a necessidade de escravos para aumentar a força da produção familiar. Não eram, porém, tratados como um descarte, mas como filhos de criação, gerados pelo marido fora do casamento ou roubados na guerra quando ainda crianças. São conhecidos como *néoi*, os jovens solteirões da poesia iâmbica, portanto, rivais dos *ándres*, os adultos casados ou destinados ao casamento pela condição de filhos legítimos, celebrados pela poesia épica.<sup>78</sup>

De todo modo, o momento da separação é, por certo, doloroso. Mesmo Zeus verteu uma lágrima de sangue pela morte do filho gerado com uma mortal, portanto, em relação extraconjugual.<sup>79</sup> Com esse deus lacrimante, a *Iliada* se mostra um poema muito mais sentimental à maneira da *Weltliteratur* que, vislumbrada por Goethe, celebra o prazer da tristeza como um acontecimento universal capaz, portanto, de transcender os preconceitos nacionais focados, unicamente, na vitória triunfante da *Pax Romana*.

No entanto, a dor da perda é sem tamanho, e a memória da separação permanece incrustada no seio das famílias em luto, uma crise podendo resultar, a qualquer instante, no grito – sem dúvida, terrível<sup>80</sup> – das mães contra os *ándres*, seus maridos responsáveis pelo

<sup>76</sup> Homero, *Iliada* 16, 689-90.

<sup>77</sup> Homero, *Iliada* 16, 845-46.

<sup>78</sup> Esse tema foi amplamente estudado por Steinrück, sobretudo, em *Iambos* (2000) e *The Suitors in the Odyssey* (2008). No entanto, seu foco é o embate entre a tradição iâmbica e o público da *Odisséia*.

<sup>79</sup> Homero, *Iliada* 16, 459-60.

<sup>80</sup> Nicole Loraux comentando o trabalho de Slatkin: “Pelo fato de Homero ter deslocado o furor de uma mãe ao seu filho e de a *mēnis* maternal ser ‘absorvida na cólera atual de Aquiles’, nós creditamos ao herói uma cólera de Grande Mãe, sem ver que, entre a mãe e o filho, o luto e a cólera são indivisíveis. Seria necessário devolver a Tétis aquilo que faz da *Iliada* um poema de Aquiles...” (“Parce que Homère a déplacé la fureur d’une mère à son fils et que la *mēnis* maternelle est ‘absorbée dans la colère au présent d’Achille’, nous créditons le héros d’une colère de Grande Mère, sans voir qu’entre la mère et

envio dos *néoi* à catástrofe da guerra. Trata-se, então, de um tema tabu, a *Iliada* devendo abordá-lo sem nada dizer, em silêncio, razão pela qual, no seu início, a *Diòs boulé* somente pode ser autorreferencial, como nessa outra estrutura anular do discurso indireto, que prepara o diálogo do casal divino após a partida de Tétis:

A	a	Τὼ γ' ὧς <b>βουλεύσαντε</b>			
	b	<b>διέτμαγεν</b> · ἦ μὲν ἔπειτα	k	2	4
	c	εἰς <b>ἄλλα</b> ἄλτο βαθεῖαν ἅπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου,	k		8
B		Zeὺς δὲ εὖν πρὸς δῶμα·			
	a	θεοὶ δ' <b>ἅμα πάντες ἀνέσταν</b>		k	4
	b	<b>ἔξ ἐδέων</b> σφοῦ πατρὸς			
c	ἐναντίον· οὐδέ τις ἔτλη	k		4	
B		μεῖναι ἐπερχόμενον,			
	a	ἄλλ' ἀντίοι <b>ἔσταν ἅπαντες</b> .		p	6
	b	ὧς ὁ μὲν ἔνθα <b>καθέζετ'</b>			
c	ἐπὶ θρόνου· οὐδέ μιν Ἥρη	k			
A		ἡγνοίησεν ἰδοῦσ'			
	a	ὅτι οἱ συμφράσσατο <b>βουλὰς</b>	k	2	8
	c	ἀργυρόπεζα Θέτις θυγάτηρ <b>ἄλιου</b> γέροντος.	p		
	b	αὐτίκα <b>κερτομίοισι</b> Δία Κρονίωνα προσηύδα·	k		

le fils le deuil et la colère sont indivis. Il fallait bien rendre à Thétis ce qui constitue l'*Iliade* en poème d'Achille..." (Loraux, 1990, p. 75). Loraux pensa aqui conforme a lógica do descarte pela norma, mas nossas noções de gênero não encontram paralelo na Grécia arcaica, simplesmente porque não havia um sistema consolidado na forma do Estado moderno, em relação ao qual um gênero se define ou como norma não-marcada ou como descarte marcado. Homens e mulheres coabitavam, em revanche, sistemas diferentes, cada qual caracterizado por costumes e rituais próprios. Enquanto poema de Zeus (e não de Aquiles, conforme Pucci, 2018), a *Iliada* revela a delicada busca pelo equilíbrio entre oposições marcadas. Se há dominação do sexo masculino, a mesma não se estabelece como uma norma discreta, gerando, ao contrário, polêmicas insuperáveis que desfazem a harmonia das relações e colocam em evidência a oposição entre contrários. Sobre a diferença entre a norma moderna e o pensamento antigo, ver Steinrück, 2009, que também trata dos gêneros no período arcaico-clássico, sobretudo nas páginas 23-8.

É por isso que, após um e outro **deliberarem**,  
**separaram-se**. Aquela então  
 saltou no **mar** fundo  
 desde o radiante Olimpo,

e Zeus para a sua casa.

E os deuses **levantaram-se todos ao mesmo tempo**

**dos seus assentos** em lado oposto  
 ao do pai deles. **Ninguém ousou**

permanecer esperando a sua aproximação,  
 mas **todos se levantaram** diante dele.

Em seguida, acolá **sentou-se**  
 no trono. **E Hera não**

deixou de reconhecê-lo, quando viu  
 que conjecturava **planos** com ele  
 pés-prateados Tétis,  
 filha do velho do **mar**.  
 De imediato, falou-lhe  
 deusa filha de Cronos  
 com **escárnio**.

Vê-se nessa estrutura anular, identificada por Steinrück e gentilmente enviada via correio eletrônico, blocos construídos com palavras semelhantes ou idênticas arranjadas na ordem **ABBA**, a disposição dos seus ecos formando um paralelismo **abcabc**. A repetição do verso sáfico nas duas extremidades acompanha unidades semânticas referentes ao plano de Tétis, que enquadra os temas do mar e da separação assinalada pelo verbo *témno*, assim como o tema dos insultos atribuídos a Hera e destacados pelo verbo *kertoméō* na reprise.

As duas deusas que não respeitam a *boulé* de Zeus ocupam as bordas do quadro, em cujo centro figura, ao contrário, o respeito ou, ainda, o medo dos outros deuses face ao pai montando em seu trono. Diante desse quadro, nosso espírito normativo logo se excita com a possibilidade de distinguir gêneros que se definem ou como norma ou como descarte. Trata-se, porém, de uma oposição entre deuses olímpicos masculinos e deusas olímpicas femininas, não havendo necessidade de defini-los em relação ao nosso sistema de gênero. Se, de fato, a poesia épica contava com um público misto, composto de homens e mulheres casados, é preciso reconhecer que a *Iliada* evoca a guerra dos sexos não para atacar, mas para equilibrar forças opostas que coabitam sistemas diferentes.

Certo, a palavra *boulé* pertence ao gênero feminino, mas quem a manipula é o sexo masculino. Por isso, as deusas, criando o plano de Zeus, tentam alterá-lo. Se nenhum decreto resolve o impasse, apenas uma negociação incessante poderá restabelecer a ordem do Olimpo. Para resolver o impasse, Zeus dá o exemplo: abandona o prazer da relação com humanos

para se satisfazer com as pequenas conquistas de uma vida entre parentes. A realização do seu plano não se confunde com a formação do Estado moderno e suas normas excludentes. Pressupõe, antes, a busca pelo estado de equilíbrio no desequilíbrio. Pois, assim, pouco a pouco, o público formado por oponentes se descobre religado pelo ritmo de uma mesma dor lutuosa, que lamenta a perda do filho morto na guerra.

## 6. CONCLUSÃO

Esses primeiros indícios analisados ao longo do presente estudo nos levam, então, a concluir que o equilíbrio da expressão *Diòs d'eteleieto boulê*, percebido no próêmio, se repete ao longo da *Iliada* como um movimento autorreferencial, religado pelo sentimento de uma mesma dor, sobre a qual nada se pode dizer diante de um público formado por pais e mães em luto pela morte dos filhos de criação na guerra, que Zeus preparou visando aliviar *Gaia* da pesada geração heroica.

## REFERÊNCIAS

- ALLEN, S. *Vox Graeca. The pronunciation of Classical Greek*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- ASSUNÇÃO, T. R. Diomède et la Détresse de Nestor. *Phaos*, v. 4, p. 5-38, 2004.
- BASSETT, S. E. The Three Threads of the Plot of the *Iliad*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 53, p. 52-65, 1922.
- BERTRAND, N. *L'ordre des mots chez Homère. Structure informationnelle, localisation et progression du récit*. Tese de doutorado na Université de Paris IV (Sorbonne), Paris, 2010. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01702387>. Acesso em: 18 nov. 2019).
- BIERL, A. New Trends in Homeric Scholarship. In: BIERL, A.; LATACZ, J.; OLSON, S. D. (Ed.). *Homer's Iliad. The Basel commentary. Prolegomena*. Trad. W. Millis and S. Strack. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015, p. 177-203.
- BOLLACK, J. *Poésie contre poésie. Celan et la Littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1977.
- CLAY, J. S. The beginning and end of the *Catalogue of Women* and its relation to Hesiod. In: HUNTER, R. (Ed.). *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 25-34.
- CLAY, J. S. The Whip and Will of Zeus. *Literary Imagination*, v. 1, p. 40-60, 1999.

- DEVINE, A. M.; STEPHENS, L. D. *The Prosody of Greek Speech*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- FRIEDLÄNDER, L. (Ed.). *Nicanoris ΠΕΡΙ ΙΛΙΑΚΗΣ ΣΤΙΓΜΗΣ reliquiae emendatiores*. Berlin: Editio Altera, 1857.
- IRIGOIN, J. Homère, l'écriture et le livre. *Europe*, n. 865, p. 8-19, 2001.
- JUDET DE LA COMBE, P. Faire œuvre d'Homère. Philippe Rousseau lecteur de l'Iliade'. *Geschichte der Germanistik: Historische Zeitschrift für die Philologien*, v. 47/48, p. 20-34, 2015.
- JUDET DE LA COMBE, P. La crise selon l'Iliade. *Mètis*, v. 11, p. 327-56, 2013.
- JUDET DE LA COMBE, P. Sur les conflits en philologie. *Textol*, v. 13, p. 1-9, 2008.
- KAHANE, A. *The Interpretation of Order. A Study in the Poetics of Homeric Repetition*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- KEIL, H. (Ed.). *Grammatici Latini VI. Scriptores artis metricae*. Leipzig: B. G. Teubneri, 1857. Disponível em: [www.archive.org/details/p1grammaticilatini06keil/page/n3](http://www.archive.org/details/p1grammaticilatini06keil/page/n3). Acesso em: 18nov. 2019.
- KIRK, G. S. *The Iliad: A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. 1.
- KULLMANN, W. Ein vorhomerisches Motiv im Iliasproömium. *Philologus*, v. 99, p. 167-192, 1955.
- LORAUX, N. *Les mères en deuil*. Paris: Le Seuil, 1990.
- LOHMANN, D. The 'Inner Composition' of the Speeches in the *Iliad*. Trad. C. Krojzl and S. R. van der Mije. In: de JONG, J. F. (Ed.). *Homer: Critical assessments*. London and New York: Routledge, 1999. v. 4, p. 239-57.
- LOPES, A. D. *L'effectivité improbable. Une étude de l'adverbe ῥῆτο, de l'adjectif χαλεπός et des termes qui en dérivent dans les poèmes homériques*. Tese de doutorado defendida pela *Université Marc Bloch – Strasbourg* (França), sob a orienta o de Jean Fr re, 2008.
- MARTIN, R. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, New York, London: Cornell University Press, 1989.
- NAGY, G. *Le meilleur des Ach ens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archa ique*. Trad. N. Loraux et J. Carlier. Paris:  ditions du Seuil, 1994.
- O'NEILL, E. G. The Localisation of Metrical Wordtypes in the Greek Hexameter: Homer, Hesiod and the Alexandrians. *Yale Classical Studies*, v. 8, p. 105-78, 1942.
- PUCCI, P. *The Iliad. The poem of Zeus*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2018.
- REDFIELD, J. The Proem of the *Iliad*: Homer's Art. *Classical Philology*, v. 74, n. 2, p. 95-110, 1979.
- REINHARDT, K. *Die Ilias und ihr Dichter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

ROUSSEAU, Ph. L'intrigue de Zeus. *Europe*, n. 865, p. 120-58, 2001.

ROUSSEAU, Ph. Remarques sur quelques usages des structures concentriques dans la poésie archaïque grecque. In: MEYNET, R.; ONISZCZUK, J. (Ed.). *Retorica biblica e Semitica 2. Atti del secondo convegno RBS (Roma, 27-29 settembre 2010)*. Bologne: EDB, p. 233-54, 2011.

SATTERFIELD, B. The Beginning of the *Iliad*. The 'Contradictions' of the Proem and the Burial of Hektor. *Mnemosyne*, v 64, p. 1-20, 2011.

SLATKIN, L. M. *The power of Thetis. Allusion and interpretation in the Iliad*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.

STANLEY, K. *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

STEINRÜCK, M. À quoi sert la métrique? *Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques: une introduction*. Grenoble: Jérôme Millon, 2007.

STEINRÜCK, M. *Antike Formen. Materialien zur Geschichte von Katalog, Mythos und Dialog*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore, 2013.

STEINRÜCK, M. *Iambos. Studien zum Publikum einer Gattung in der frühgriechischen Literatur*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2000.

STEINRÜCK, M. *La mise en évidence. La norme moderne à l'épreuve de l'Antiquité grecque*. Paris: Van Dieren Éditeur, 2009.

STEINRÜCK, M. Le style sériel chez Aristote: arguments contre l'opposition supposée des styles paratactique et hypotactique dans la *Rhétorique* d'Aristote. In: BÉGUELIN, M.-J. et al. (Ed.). *La parataxe: entre dépendance et intégration*. Neuchâtel: Peter Lang Publishing, 2010. t. 1, p. 419-28.

STEINRÜCK, M. *Parabol: remarques sur la syntaxe de Parménide*. Inédit.

STEINRÜCK, M. *The Suitors in the Odyssey. The Clash between Homer and Archilochus*. New York: Peter Lang, 2008.

STEINRÜCK, M. Un *tropos* de la colère? *Actes du XIV<sup>ème</sup> Colloque CorHaLi*, 2019. Disponible en: [wp.unil.ch/corhali2019/files/2019/06/Steinru%CC%88ck\\_Texte-Iliadic-Proem-and-Zeus-formal-considerations.pdf](http://wp.unil.ch/corhali2019/files/2019/06/Steinru%CC%88ck_Texte-Iliadic-Proem-and-Zeus-formal-considerations.pdf). Acesso em: 29 ago. 2019.

TAPLIN, O. *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

TESTENOIRE, P.-Y. À propos de la paréchèse chez Homère. In: DUBEL S. et al. (Ed.). *Homère rhétorique. Étude de réception antique*. Turnhout: Brepols Publishers, 2019, p. 163-176.

THOUARD, D. *L'Herméneutique critique. Bollack, Szondi, Celan*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion Presses Universitaires, 2013.

WEST, M. L. *Crítica textual e técnica editorial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.