



Comentário aos versos 1-21 da *Teogonia* de Hesíodo

Commentary to Hesiod's *Theogony* lines 1-21

Camila Aline Zanon¹

orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8068-5801>

e-mail: camila.zanon@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v9i2.43411>

RESUMO: Os primeiros 21 versos da *Teogonia* de Hesíodo suscitam questões basilares que permeiam todo o proêmio, tornando seu estudo fundamental para a compreensão do poema e da tradição de poesia oral no qual ele se insere. Neles estão contidos uma breve descrição das atividades das Musas no monte Hélicon e um sucinto catálogo de divindades, o primeiro do poema, precedendo imediatamente o episódio do encontro do poeta com as Musas, no qual ele se nomeia. Tendo em vista a importância desses versos iniciais e sua posição enquanto abertura do poema, este artigo traz um comentário com o objetivo de apresentá-los de forma mais aprofundada do que numa tradução, ainda que anotada. Nele são expostas as principais questões e interpretações relativas ao trecho selecionado, formuladas por comentaristas e estudiosos, que têm guiado sua compreensão. Almeja-se, assim, que este artigo-comentário venha auxiliar na leitura do poema e, conseqüentemente, possa incentivar seu estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Hesíodo; *Teogonia*; proêmio; Musas; comentário

ABSTRACT: The first 21 lines in Hesiod's *Theogony* raise key-questions that permeate the whole poem, making its study fundamental to the comprehension of the poem and of the oral poetry tradition to which it belongs. They present a brief description of the Muses' activities on Mount Helicon and a brief catalogue of deities, the first in the poem, immediately preceding the episode in which the poet encounters the Muses and names himself. In view of such importance and its position as the poem's opening lines, this paper brings a commentary aiming to present them in a deeper fashion when compared to a translation, even an annotated one. It exposes the main questions and interpretations related to the selected passage, formulated by commentators and scholars, that have guided its understanding. It is hoped, therefore, that this commentary article will assist in the reading of the poem and, consequently, may encourage its study.

KEYWORDS: Hesiod; *Theogony*; poem; Muses; commentary

¹ Doutora em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Introdução

Este artigo se apresenta como um aporte ao estudo da *Teogonia* voltado àqueles que se interessam pelo poema de Hesíodo possuindo de antemão algum conhecimento da língua e que desejem uma aproximação maior com o texto. Nele serão expostos elementos-chave para a compreensão da passagem selecionada, abarcando desde aspectos gramaticais a questões interpretativas suscitadas pelo trecho em questão e que foram e/ou têm sido debatidas no âmbito do estudo desse poema.

A seleção do trecho 1-21 para ser comentado se justifica, primeiro, por compreender um bloco temático em que se encontram uma descrição e um catálogo: no excerto, o poeta faz uma breve descrição das ações das Musas e fornece um sucinto catálogo em que constam alguns dos deuses que figurarão no poema. Segundo, e mais importante, porque questões fundamentais relativas ao proêmio como um todo podem ser encontradas encapsuladas já nesses versos iniciais². Conforme aponta Rijksbaron (2009, p. 241)³:

Poucos trechos da literatura grega têm suscitado tanta controvérsia como o proêmio da *Teogonia* de Hesíodo (versos 1-115). Dentre as questões controversas estão: a identidade das Musas, o catálogo estranhamente seletivo de deuses nos versos 11-21 e as coordenadas temporais e espaciais, por assim dizer, do encontro de Hesíodo com as Musas e especialmente aquelas dos movimentos das Musas durante o proêmio. [...]

Nesses versos iniciais, depara-se com a questão da identidade das Musas, chamadas “heliconíades” em vez de “olímpicas”; a dança e o canto são evocados já como suas prerrogativas; por meio do sucinto catálogo de deuses, tem-se uma amostra do que será cantado pelas Musas no poema; por fim, tais versos se constituem como um preâmbulo e uma preparação para o subsequente encontro dessas deusas com o poeta entre os versos 22 e 34. Assim, encarar os primeiros versos da *Teogonia* significa ter de lidar, já de início, com elementos essenciais para melhor compreender questões e debates que reverberam no entendimento do papel das Musas e do poeta inserido na tradição arcaica de poesia oral.

² O termo “proêmio” designa o conjunto de versos que iniciam os poemas homéricos (*Iliada* 1-7 e *Odisseia* 1-10) e hesiódicos (*Teogonia* 1-115 e *Trabalhos e dias* 1-10). Ele é derivado do grego *prooímion*, utilizado por Píndaro (*Píticas* 1.4 e *Nemeanas* 2.3) com sentido de “prelúdio” e por Tucídides (3.104.4-5) ao se referir ao *Hino Homérico a Apolo* como *prooímion Apóllōnos*, literalmente “prelúdio de Apolo”. Tal uso do termo por Tucídides sugere que os Hinos Homéricos tivessem sido preâmbulos a outros poemas. Sobre essa questão, veja-se especialmente Clay (2011, pp. 237-40).

³ As traduções de citações em línguas estrangeiras modernas são minhas.

É necessário explicitar, contudo, que este artigo-comentário não se pretende exaustivo nem no que tange os aspectos linguísticos nem em relação à hermenêutica textual. A seleção das informações aqui dispostas é resultante de escolhas pautadas por aquilo que tem sido considerado relevante para uma compreensão um pouco mais aprofundada do texto, não substituindo, porém, a busca por leituras adicionais especializadas no poema de Hesíodo, algumas das quais estão indicadas na seção de referências bibliográficas ao final do artigo. Como não poderia deixar de ser, entrevê-se nessas escolhas certa dose de preferência pessoal, decorrente de minha posição como leitora do poema. O principal critério, porém, foi selecionar informações que pudessem tornar a leitura do texto mais substancial e a par de discussões correntes na produção bibliográfica em língua estrangeira. Tendo em vista que não há material da ordem do comentário publicado em português, almeja-se aqui facilitar a intermediação entre leitor e texto, de modo que decorra uma frutífera aproximação entre ambos.

A edição do texto tomado como base para este artigo é a de Most (2006), embora também se tenha consultado a de West (1966) e a de Mazon (1928). Atualmente, há disponíveis no mercado editorial brasileiro duas traduções em verso da *Teogonia*, a de Torrano (1995) e a de Werner (2013), ambas produzidas diretamente do texto grego e em edições bilíngues⁴. Optou-se por reproduzir aqui a tradução mais recentemente publicada. Os comentários utilizados com maior frequência foram os de West (1966), que acompanham sua edição do texto, Verdenius (1972), publicado em forma de artigo, Arrighetti (1998), Pucci (2007) e Ricciardelli (2018).

1. A unidade do proêmio enquanto um hino às Musas

O proêmio da *Teogonia* se estende por 115 versos, constituindo-se como o mais longo conhecido dentre os pertencentes aos poemas supérstites da tradição de poesia oral arcaica em verso hexâmetro, cuja extensão no geral não passa de uma dezena de versos: tanto a *Iliada* como a *Odisseia*, poemas da mesma tradição mitopoética que contam com mais de 15 mil e 12 mil versos respectivamente, apresentam proêmios com 7 e 10 versos. Diante dos 1022 versos totais da *Teogonia*, os 115 que perfazem o proêmio contabilizam mais de dez por cento da obra. Por sua grande extensão, ele apresenta características únicas em relação aos outros e, desde a publicação de Friedländer (1914), sua estrutura é equiparada à de um hino, como a dos Hinos Homéricos, poemas em honra a divindades em verso hexâmetro também pertencentes à tradição de poesia oral arcaica⁵.

⁴ Para as demais traduções do poema, de alguns de seus trechos ou apenas do proêmio, consulte-se o texto “Abertura da *Teogonia* de Hesíodo - 14 traduções”, por Rafael Brunhara, de 20 de março de 2021, no *blog Primeiros Escritos* (<https://primeiros-escritos.blogspot.com/>). Disponível *online* se encontra a tradução em verso de Palavro (2019) com notas elucidativas.

⁵ Para uma tradução em edição bilíngue do conjunto de Hinos Homéricos, consulte-se Ribeiro Jr. (2010).

Antes da publicação de Paul Friedländer, a crítica filológica se concentrava em identificar partes do próêmio que teriam sido compostas pelo próprio Hesíodo, cujo nome é mencionado no verso 22, algo inédito nos poemas supérstites, e partes que seriam interpolações, muitas vezes propondo a mutilação de trechos inteiros por apresentarem repetições ou particularidades linguísticas consideradas não condizentes com a produção de um poeta digno de louvor⁶. A unidade estrutural do próêmio era também colocada em xeque em função do material considerado autobiográfico entre os versos 22 e 35, imediatamente seguintes ao trecho a ser comentado neste artigo.

Apontando que a obra de Hesíodo não deveria ser julgada de acordo com os mesmos padrões de consistência exigidos de uma obra de um poeta moderno, Friedländer procurou demonstrar a unidade do próêmio revelando que, a partir do verso 36, ele constituía um hino, cujo padrão formal também era encontrado no conjunto dos Hinos Homéricos, ao qual o poeta teria adicionado o episódio de sua consagração às Musas entre os versos 1 e 35⁷.

Na edição e comentário da *Teogonia* publicada em 1966, West se refere ao próêmio de modo geral como um “hino às Musas”, e em 1970 Minton utiliza a locução “hino-próêmio” no título de seu artigo, no qual, partindo então da premissa da estrutura hínica, propôs que todo o próêmio seria, na verdade, um “hino integrado” ou um “complexo hínico”, acomodando os primeiros 35 versos dentro desse “complexo”. Conforme sintetizado por Clay (2003, p. 50), algumas das características em comum entre o próêmio da *Teogonia* e os hinos são:

[...] a nomeação imediata da divindade a ser celebrada, seguida de uma oração relativa caracterizando o deus, uma descrição da epifania da divindade, seus presentes à humanidade, suas funções e atividades características e, com frequência, uma narrativa de seu nascimento.

Apesar da semelhança estrutural e temática, contudo, tanto Clay (2003) quanto Vergados (2020) têm apontado as particularidades do próêmio em relação ao conjunto dos Hinos Homéricos, como será parcialmente exposto no comentário a seguir.

⁶ A prática de extirpar trechos inteiros do poema, contudo, teve certa continuidade ao longo da primeira metade do século XX. Veja-se, por exemplo, a edição de Jacoby (1930). Mais recentemente, é possível observar uma reformulação da concepção não unitária do poema, como em Faraone (2013), que, sob uma perspectiva oralista, concebe algumas passagens como partes oriundas de diferentes *performances*.

⁷ Sínteses da crítica filológico-literária concernente ao próêmio podem ser encontradas em Méautis (1939, pp. 573-574), Walcot (1957, pp. 37-39), Bradley (1966, pp. 30-31) e Thalmann (1984, pp. 134-135).

2. Os versos iniciais: descrição das Musas (1-8)

Embora a crítica filológica atualmente considere o próemio um hino às Musas, os primeiros versos da *Teogonia* se distanciam do padrão observado nos Hinos Homéricos. Diferente de Minton (1972, p. 366), que afirma o primeiro verso ser “sem dúvida uma abertura hínica”, Clay (2003, pp. 50 e s.) e Vergados (2020, pp. 230-231), entre outros, têm chamado a atenção para as características que o distinguem. A primeira palavra da *Teogonia* revela já uma particularidade em relação a outros poemas do *epos* arcaico⁸:

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐειν, I

Pelas Musas do Hélicon começemos a cantar,

Enquanto a *Iliáda* e a *Odisseia* apresentam suas respectivas primeiras palavras no acusativo – *ménin* (“ira”) na *Iliáda*, indicando a ira de Aquiles, e *ándra* (“homem”, “varão”) na *Odisseia*, referindo-se a Odisseu –, a *Teogonia* tem início com o genitivo plural *Mousáōn*. No caso da *Iliáda* e da *Odisseia*, tais palavras indicam o assunto do poema que será cantado pelo poeta inspirado pelas Musas⁹. Assim, na *Iliáda* tem-se¹⁰:

μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή, 5
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

A cólera canta, deusa, a do Pelida Aquiles,
nefasta, que aos aqueus impôs milhares de aflições,
remessou ao Hades muitas almas vigorosas
de heróis e fez deles mesmos presas de cães
e banquete de aves – completava-se o desígnio de Zeus–, 5
sim, desde que, primeiro, brigaram e romperam
o Atrida, senhor de varões, e o divino Aquiles.

⁸ O termo grego *épos*, cuja raiz vê-se na palavra “épico” em português, significa originalmente “palavra” e a forma plural *épea* passou a designar a poesia em hexâmetro dactílico ao menos desde Heródoto (2.117). Em geral, a bibliografia utiliza a transliteração *epos*, sem acento, para denominar o conjunto dos poemas da tradição oral de poesia em verso hexâmetro da qual fazem parte os poemas de Homero e Hesíodo, os do chamado Ciclo Épico e os Hinos Homéricos.

⁹ Na tradição de poesia oral arcaica em verso hexâmetro, as Musas *inspiram* (*empnéō*, literalmente “soprar”) o canto no poeta, conforme declara o próprio Hesíodo em 30-31: “[...] e sopraram-me voz / inspirada para eu glorificar o que será e foi”.

¹⁰ A edição utilizada da *Iliáda* é de West (2011) e a da *Odisseia* é de van Thiel (1991). As traduções de ambos os poemas são de Werner (2018a e 2018b, respectivamente).

e na *Odisseia*:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
 ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων. 5
 ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
 αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥελίοιο
 ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
 τῶν ἀμόθεν γε, θεὰ θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν. 10

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito
 vagou após devastar a sacra cidade de Troia.
 De muitos homens viu urbes e a mente conheceu,
 e muitas aflições sofreu ele no mar, em seu ânimo,
 tentando garantir sua vida e o retorno dos companheiros. 5
 Nem assim os companheiros socorreu, embora ansiasse:
 por iniquidade própria, a deles, pereceram,
 tolos, que as vacas de Sol Hipérion
 devoraram. Esse, porém, tirou-lhes o dia do retorno.
 De um ponto daí, deusa, filha de Zeus, fala também a nós. 10

As respectivas primeiras palavras tanto da *Iliada* como da *Odisseia* estão no acusativo porque são objeto direto de um verbo que significa “cantar” ou “narrar”: *aeidō* no caso da *Iliada* e *ennépō* no caso da *Odisseia*. Elas representam de forma genérica o tema do respectivo poema: no primeiro, a ira de Aquiles, e no segundo, Odisseu. Os verbos no imperativo, por sua vez, dirigem-se à “deusa” ou à “Musa”, ou seja, à divindade que preside o canto e o inspira no poeta da tradição oral. Assim, no primeiro verso da *Iliada* e no da *Odisseia*, o poeta pede à divindade inspiradora que cante ou narre acerca de um tópico expresso de maneira geral pela primeira palavra do poema no acusativo de objeto direto¹¹.

¹¹ Harden e Kelly (2013, p. 4) sintetizam a estrutura geral dos versos iniciais da *Iliada* e da *Odisseia*, embora baseiem sua síntese num trecho um pouco mais longo do que o reproduzido aqui: “Considere, por exemplo, as aberturas da *Iliada* (1.1-13) e da *Odisseia* (1.1-20). Em cada uma dessas passagens, começamos com uma (mais ou menos genérica) palavra-tópico (μῆνιν / ἄνδρα), a invocação de uma divindade para que produza a canção (θεά / Μοῦσα), e então uma especificação maior daquele tópico por uma variedade de meios: na *Iliada*, uma fórmula no genitivo e um particípio em *enjambement* (Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος | οὐλομένην 1.1-2) seguido de um pronome relativo (ἣ) conduzindo a várias orações subordinadas que qualificam e detalham a “cólera” e sua posição no interior de uma estrutura mais geral da Guerra de Troia (1.2-7); na *Odisseia*, um epíteto (πολύτροπον) seguido primeiro de uma oração relativa (ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη 1.1-2) e então uma temporal (ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν 1.2) que especifica a identidade do ‘homem’ e sua participação no mesmo ciclo de canção épica. Após uma segunda evocação ou menção à divindade, o poeta começa o fio narrativo – ou parece fazê-lo – a partir do ponto de sua escolha”. Será possível observar ao longo do presente artigo-comentário que a estrutura geral dos primeiros versos da *Teogonia* difere substancialmente da dos versos iniciais dos dois épicos homéricos.

Em alguns Hinos Homéricos é também possível encontrar estrutura semelhante no primeiro verso, como no hino a Ártemis (*h.Hom. 9*)¹²:

Ἄρτεμιν ὕμνει Μοῦσα κασιγνήτην Ἐκάτοιο,
 παρθένον ἰοχέαιραν, ὁμότροφον Ἀπόλλωνος,
 ἥ θ' ἵππους ἄρσασα βαθυσχοίνοιο Μέλητος
 ῥίμφα διὰ Σμύρνης παγχρύσειον ἄρμα διώκει
 ἐς Κλάρον ἀμπελόεσσιν, ὅθ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
 ἦσται μιμνάζων ἑκατηβόλον ἰοχέαιραν. 5

Canta, musa, a Ártemis, irmã do que fere de longe,
 a virgem arqueira que foi nutrida com Apolo.
 Ela dá de beber a seus cavalos no Meles,
 junto ao junco espesso, e depois lança seu carro de ouro velozmente
 através de Esmirna até chegar a Claro, rica em vinhas, onde Apolo,
 [o Arqueiro do arco de prata 5
 senta-se esperando a Arqueira lançadora de flechas.

Nesse hino também se observa a primeira palavra no acusativo (*Ártemin*) como objeto direto de um verbo no imperativo que significa “cantar” (*hymnéō*) e o vocativo *Μοῦσα*. Aqui a primeira palavra do poema, “Ártemis”, refere-se à divindade à qual o hino é dedicado.

Mesmo nos Hinos Homéricos que apresentam no primeiro verso a locução verbal *árkhomai aeídein* (“eu começo a cantar”), semelhante a *arkhómetha aeídein* na *Teogonia*, o nome da divindade à qual o hino é dedicado e que será cantada ocorre no acusativo, como no *Hino Homérico a Deméter* (*h.Hom. 2*)¹³:

Δήμητρ' ἠύκομον, σεμνήν θεόν, ἄρχομι' αἰεΐδειν,
 A Deméter de belos cabelos, deusa augusta, começo a entoar,

Na *Teogonia*, contudo, a primeira palavra (*Mousáōn*), conforme expresso anteriormente, não se encontra no acusativo, mas no genitivo; portanto, não designa o objeto do canto, como na *Ilíada* e na *Odisseia*, ou a divindade à qual o poema é dedicado, como no caso dos Hinos. Em lugar disso, o genitivo plural *Mousáōn*, exercendo a função de genitivo ablativo, complementa o sentido da locução verbal *arkhómetha aeídein* (“começamos a cantar”), designando *a partir do que* ou *de quem*

¹² Tradução de Flávia R. Marquetti em Ribeiro Jr. (2010).

¹³ Tradução de Maria Lúcia G. Massi em Ribeiro Jr. (2010).

se começará a cantar¹⁴.

Em vez de se dirigir à divindade solicitando o canto por meio de um verbo no imperativo ou de declarar que começa a cantar a respeito de uma divindade, o poeta da *Teogonia* inicia seu poema com uma exortação utilizando um verbo no subjuntivo na voz média *arkhómetha* (“comecemos”) e na primeira pessoa do plural, único à *Teogonia* e que pressupõe como sujeito alguém além do próprio poeta.

Embora já tenha sido considerado um plural enfático, ou seja, que destaca o “eu” (cf. Pucci, 2007, pp. 35-36), Rijksbaron (2009, p. 243) julga que o subjuntivo exortativo deva incluir a plateia: “O poeta pode ter preferido o plural ao singular para envolver a audiência logo a partir do início de sua empreitada [...]”. Clay (2003, p. 51), entretanto, sugere que se trate do poeta incluindo as Musas como sujeito em sua exortação (eu + vós, Musas = nós), de modo que ele considera sua poesia, desde o início, uma produção colaborativa com elas. Portanto, a voz dessas deusas seria indissociável da voz do poeta por elas inspirada¹⁵.

Do ponto de vista de uma *performance* poética em estreita relação com o sagrado, pois, de um lado, a *Teogonia* é o canto inspirado pelas deusas Musas acerca do mundo divino, e de outro, as ocasiões de apresentação desse canto podiam ser festivais cívico-religiosos, não é de se descartar que o subjuntivo exortativo na primeira pessoa do plural incluía a todos, poeta, Musas e público. A voz do poeta, indissociável da voz das Musas, exortaria a audiência a participar da experiência sagrada desse evento poético, ainda que, assim sendo, o caso da *Teogonia* constituísse uma instância única no interior do *corpus* do *epos* arcaico que nos restou¹⁶.

¹⁴ Além do *Hino Homérico a Deméter* (*h.Hom.* 2), outros Hinos Homéricos também utilizam a locução verbal composta de *árkhōmai* e *aeídein*: o *Hino Homérico às Musas* (*h.Hom.* 25), outro hino dedicado à deusa Deméter (*h.Hom.* 13), os dois hinos à deusa Atena (*h.Hom.* 11 e 28), o hino a Asclépio (*h.Hom.* 16), a Dioniso (*h.Hom.* 26) e a Posêidon (*h.Hom.* 22). Entretanto, o uso da primeira pessoa do plural é exclusivo da *Teogonia*. Observe-se, contudo, que o breve *Hino Homérico às Musas* (*h.Hom.* 25) também se inicia pelo genitivo plural *Musáōn* e usa o verbo no subjuntivo exortativo, embora na primeira pessoa do singular (*Μουσάων ἄρχωμαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε*), razões pelas quais seu primeiro verso é considerado uma imitação do primeiro verso da *Teogonia*. Esse hino é composto em sua maior parte de versos presentes no poema de Hesíodo: de um total de sete versos, quatro (2-5) são praticamente iguais aos versos 94-97 da *Teogonia*.

¹⁵ Para a diferenciação entre o uso do “nós” no próêmio da *Teogonia* e as duas instâncias em Homero nas quais ele ocorre (*Il.* 2.485-86 e *Od.* 1.10), veja-se Clay (2003, p. 51): “Aqui, o ‘nós’ de Homero se refere à ignorância que ele compartilha com todos os seres humanos que não são íntimos ao conhecimento das Musas. Em ambos os casos, o ‘nós’ homérico está em oposição a um ‘você’ claramente definido, a Musa ou as Musas. O primeiro verso da *Teogonia*, entretanto, não se encaixa nesse padrão. Conforme inicia seu canto, Hesíodo não se identifica com sua audiência nem com a humanidade em geral; nem parece criar uma oposição entre ele próprio e as Musas. Em vez disso, ele inclui as Musas em sua exortação. Desde o início, então, o poeta considera sua canção uma produção colaborativa; não é simplesmente apenas dele, mas, na medida em que sua voz é inspirada, ela é conjugada à voz das Musas e indissociável dela. [...]”.

¹⁶ A meu ver, é possível entreter tal hipótese dado o caráter único do próêmio da *Teogonia* e possivelmente inovador e o fato de não nos ter restado nenhum outro poema de cunho teo- e cosmogônico pertencente ao *epos* arcaico. Observa-se que a natureza religiosa ou pia do poema de Hesíodo tem recebido menos atenção da crítica nos últimos vinte anos em favor de uma análise mais voltada a questões literárias. É interessante que Méautis (1939, p. 579) aponte o aspecto religioso do próêmio como argumento em favor de sua unidade: “Assim que consideramos o prólogo da *Teogonia* não como obra literária, mas como um dos produtos mais puros e profundos da piedade helênica, o fio que une as diferentes partes é revelado imediatamente: o poeta glorifica as Musas e, portanto, Zeus, o pai delas”. O ensaio de Torrano (1995), que acompanha sua tradução do poema, ressalta o caráter mítico-religioso da *Teogonia* enquanto “um discurso sobre a experiência com o Sagrado” (p. 13).

Se nessa tradição de poesia oral arcaica em hexâmetro as Musas são a divinização e personificação do canto ou da palavra cantada ou ritmada, começar o poema por elas revela, em si, um caráter metapoético. Pucci (2007, p. 34) comenta acerca desse aspecto em relação a toda invocação às Musas:

Falando de forma hermenêutica, “as invocações às Musas são sempre metapoéticas”... E quando Hesíodo invoca as Musas na *Teogonia* “chama a nossa atenção para o poema em si” (Laird, 2002, p. 128). No evento que a poesia produz começando a cantar, começa então a cantar tematicamente a partir de e sobre si própria.

Além disso, começar pelas Musas também responde ao pedido feito por elas próprias a Hesíodo, mencionado no verso 34, de modo que o canto inspirado *por elas* acaba sendo também iniciado *a partir delas*.

Nesse primeiro verso, as Musas são qualificadas como “heliconíades” ou “do Hélicon”, monte na Beócia, ao pé do qual, segundo os versos 22-23 da própria *Teogonia*, Hesíodo apascentava cordeiros quando elas lhe ensinaram o canto. A invocação às Musas “heliconíades” e não “olímpicas”, como nos versos 25, 52, 75 e 114, já foi considerada uma grande contradição e um dos maiores problemas do proêmio, tendo recebido várias hipóteses explicativas¹⁷. Ela causa certo estranhamento em razão de as Musas não serem chamadas “heliconíades” em Homero, embora em *Trabalhos e Dias* (658-659) Hesíodo mencione ter dedicado uma trípole às Musas do Hélicon, no local em que lhe deram o canto pela primeira vez.

Vergados (2020) retoma brevemente a questão acerca da identificação ou não das Musas do Olimpo com as Musas do Hélicon, se seriam dois grupos distintos de Musas ou se seriam o mesmo grupo. Para Méautis (1939, pp. 578-579), Hesíodo “exalta essas deusas como olímpicas e como deusas locais”. Nesse mesmo sentido, Walcot (1957, p. 39) aponta que “[o] lar alternativo das Musas deve ser explicado como uma mistura de um elemento pessoal com a convenção épica”, e Verdenius (1972, p. 226), que Hesíodo “tenta estabelecer uma espécie de síntese entre uma crença local e a tradição épica”.

Essa caracterização das Musas como “heliconíades” por parte de Hesíodo está, portanto, estreitamente ligada ao local em que o pastor situa seu encontro com elas e sua consagração como poeta: no monte Hélicon, em detrimento do monte Olimpo, que, por sua vez, configura-se geograficamente distante (atual Macedônia) da região habitada pelo pastor-poeta beócio¹⁸. Arrighetti (1998, p. 310) também argumenta nesse sentido:

¹⁷ Schlesier (1982) discorre de forma minuciosa sobre esse problema. Para uma breve e mais recente discussão, veja-se Vergados (2020, pp. 37-38).

¹⁸ Sobre um possível, mas não atestado, caráter ritual de culto às Musas implícito ao proêmio, veja-se Pucci (2009, p. 37, n. 1). Para ele, ao iniciar o poema com o Hélicon como lugar das Musas em vez do Olimpo, “Hesíodo confere cidadania pan-helênica ao culto das Musas de sua região, identificando-as com as tradicionais Musas olímpicas e atribuindo a elas dois centros de culto, o Hélicon e o Olimpo”.

[...] É óbvio que as Musas heliconíades são as mesmas divindades que pouco abaixo (v. 25) são ditas olímpias. Essa oscilação pode ser explicada por mais de um motivo: se na Beócia podia frequentar habitualmente o Hélicon, Hesíodo não podia ter a mesma familiaridade com o Olimpo; o Olimpo é localidade divina, morada dos deuses, e um encontro entre deuses e homens é mais plausivelmente explicável como tendo ocorrido em localidade dos homens. [...].

Nagy (1992, p. 58), refletindo sobre o processo de pan-helenização do qual a poesia de Homero e de Hesíodo fariam parte e, de forma dialética, para o qual contribuíam, comenta que

[...] o encontro de Hesíodo com as Musas Heliconíades resulta em sua glorificação pelo poeta por meio da *Teogonia*, que é tecnicamente um hino pan-helênico às Musas; desse modo as deusas locais do Hélicon são assimiladas às deusas pan-helênicas do Olimpo.

Ademais, como nota Vergados (2020, p. 38), igualar as Musas do Hélicon às do Olimpo é uma estratégia importante de Hesíodo para a reivindicação da autoridade de seu canto.

Formalmente, a estrutura fonética do verso com quatro ômegas (*Mousáōn Helicōniádōn arkhómeth'*) chama a atenção. Pucci (2007, p. 33, e 2009, p. 37), citando o retórico Aristides (*Sobre a retórica* 1, 14), aponta que essa aliteração da vogal longa confere magnificência ao verso; e, como observa Werner (2016, p. 35), ela reforça a ligação sintática entre o genitivo *Mousáōn* e o verbo *arkhómeth'*, sequencialmente separados por *Helicōniádōn*. Sintaticamente, conquanto seja comum a construção do verbo *árkhomai* com o genitivo, *Mousáōn Helicōniádōn* não é apenas complemento desse verbo, mas de uma combinação não usual dele com o infinitivo *aeídein*, conforme observa Werner (2016, p. 35), e o uso do genitivo em detrimento do acusativo é apontado como uma anomalia gramatical por Clay (2003, p. 53).

O verso é encerrado pelo infinitivo *aeídein* (“cantar”), verbo que tem conexão com *audé* (“voz”)¹⁹. Considerando que tanto a primeira como a última palavra do verso ocupam posição de destaque, “Musas” (*Mousáōn*) e “cantar” (*aeídein*) estão então em realce. “Cantar” é a atividade por excelência dessas deusas, ou, dito de outra forma, essas deusas são o próprio princípio do canto (Torrano, 1995, p. 21). No caso da *Teogonia*, são o início, o que enceta o canto, e o princípio, aquilo que também o enseja.

αἴ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε, 2

elas que o Hélicon ocupam, monte grande, numinoso

¹⁹ Cf. Chantraine, *DELG*, p. 22 para *aeídō* e p. 152 para *audé* e Beekes (2010), p. 168 para *audé*.

O pronome relativo no nominativo feminino plural (*haí*) retoma o genitivo plural *Mousáōn Helicōniádōn* do primeiro verso, transformando-o em sujeito do segundo verso e expandindo ou explicando o adjetivo “heliconíades”. O procedimento de expansão do sujeito por meio de uma oração relativa é comum nos proêmios da poesia épica arcaica, como é possível observar nos exemplos fornecidos anteriormente. Nos Hinos Homéricos, a oração relativa indica em geral o lugar de residência da divindade invocada (cf. West, 1966, p. 152): o verbo *ékhō* é usado para expressar que a divindade “tem” ou “ocupa” um determinado lugar, nesse caso, o “monte” (*óros*) “alto e numinoso” (*méga te zátheón te*) do Hélicon (*Helikónos*). Torrano (1995, p. 22) observa ainda que o verbo *ékhō* “conserva a dupla aceção de ter-ocupar-habitar e a de ter-manter-suster”, como o verbo latino *habere*.

O adjetivo *zátheos*, composto de *za-*, a equivalente eólica de *dia-*, e *theós* (“deus”), significa literalmente “pleno de deus” ou “numinoso”, conforme aponta West (1966, p. 152). Embora Pucci (2007, p. 37) comente que, no caso da *Teogonia*, essa oração relativa não acrescenta um novo predicado às Musas heliconíades do primeiro verso, a expansão pode ser considerada uma explicação de informação nova ao se considerar que o Hélicon é um elemento local, epicórico, trazido pelo poeta diante de um público que pode não habitar ou mesmo não conhecer a região, principalmente se for considerado o processo de pan-helenização no qual estaria inserida a *performance* do poema. Observe-se ainda que o pronome relativo *haí* retomando as Musas assume a posição de sujeito de toda a descrição subsequente de sua atividade típica – dança e canto – no monte Hélicon, culminando na narrativa específica sobre seu canto entre os versos 9 e 21, ou seja, ocupa a posição de sujeito de todo o trecho abrangido neste comentário.

καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ’ ἀπαλοῖσιν
ὄρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος· 3

em volta de fonte violácea com pés macios
dançam, e do altar do mui possante filho de Crono.

Note-se certo paralelismo sonoro entre *kaí te* no verso 3 e *haí th’* no verso 2. As Musas dançam (*orkheúntai*) em torno (*peri*) de uma fonte (*krénēn*) e também do altar (*bōmón*) de Zeus, referido como “filho de Crono” (*Kroniónos*). Essa fonte é adjetivada como *ioeidéa*, termo que deriva de *ion*, designativo da espécie de flor chamada “violeta”. Embora seja usado novamente em 844 e em Homero como epíteto para o mar (*Iliada* 11.298; *Odisseia* 5.56 e 11.107), não se sabe ao certo o que exatamente se quer dizer com *ioeidés*. A compreensão mais comumente aceita é relativa a uma cor escura, conquanto West (1966, p. 153) a considere insatisfatória. Para ele, a cor roxa pode até ser aplicada ao mar diante do nascer ou pôr do sol, mas dificilmente o seria a uma fonte. Ricciardelli (2018, p. 102) comenta que a água muda de cor de acordo com os diferentes períodos do dia e, nesse momento, é noite (cf.

verso 10). Bénaky (1915, p. 25) propôs que os compostos de *íon* são desprovidos de qualquer sentido relativo à cor, e *ioeidés* significaria “parecido com a violeta” em relação às ondulações da flor e não à sua coloração, hipótese da qual West também não se convence. Verdenius (1972, p. 227) sugere um sentido de “lustro”. Todos parecem ignorar, contudo, a poeticidade conferida pela atribuição da cor violeta à água de uma fonte ou do mar. Felizmente, é próprio da poesia não ter de se curvar a imposições da ordem do real.

O verso 3 termina com “os pés macios” das Musas em torno à “fonte violácea”, num tipo de aliteração em sigma (*poss’apaloisin*). O verbo da ação (*orkheúntai*) é expresso apenas no início do verso seguinte, em posição de destaque. O altar (*bōmós*) também é regido pela preposição *perí* do verso anterior. Embora haja um escólio dizendo que no monte Hélicon havia uma fonte e um altar a “Zeus do Hélicon”, West (1966, p. 153) julga, adequadamente, ser uma inferência do escoliasta com base no próprio texto da *Teogonia*.

No verso 4, tem-se a primeira referência a Zeus, embora por meio do adjetivo que evoca sua filiação, “filho de Crono”. É em Zeus, e não nas Musas, que se centra a *Teogonia*. O poeta traz à baila a divindade central do poema depois de começar pelas Musas, suas filhas, mencionando-o como filho de Crono. Note-se que *eristhenéos Kroniōnos* (“mui possante filho de Crono”) é uma locução que ocorre em Homero (*Il.* 21.184 e *Od.* 8.289), também em final de verso, mencionando Zeus em contexto no qual filhos seus são mencionados. Confram-se também *Iliada* 13.54 e 19.355, em que *eristhenéos* ocorre sem *Kroniōnos* e ainda assim em contexto no qual há referência a descendentes de Zeus. Embora a paternidade das Musas não seja aqui expressa de forma direta, Pucci (2007, p. 39) comenta a possibilidade de que o epíteto possa evocar tal paternidade pela força da tradição. Conforme aventado por ele, evocar Zeus enquanto “mui possante filho de Crono” em contextos nos quais filhos seus são mencionados pode ser uma maneira de a poesia épica lembrar que Zeus foi mais forte que seu pai, conquanto nenhum de seus filhos seja mais forte que ele: apesar de ter destronado o próprio genitor, Zeus não é destronável por seus filhos.

Observe-se que, nesses versos iniciais, Zeus é colocado numa posição central com a dança das Musas circundando seu altar, posição refletida no próprio canto das Musas, que é a *Teogonia*, da qual Zeus é a figura fulcral.

καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χρώα Περμησσοῖο
ἢ Ἴππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο
ἄκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροῦς ἐνεποιήσαντο,
καλοὺς ἡμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποοσίην.

5

Tendo a pele delicada no Permesseo banhado,
na fonte do Cavalo ou no Olmeio numinoso,
no cimo do Hélicon compõem danças corais
belas, desejáveis, e fluem com os pés.

Depois de descrever as ações das Musas com verbos no indicativo presente (*ékhousein*, “ocupam”, e *orkheúntai*, “dançam”) nos versos 2 e 4, exprimindo ações com alguma duração, o poeta passa a usar o aoristo, o aspecto verbal que expressa uma ação pontual, com o particípio *loessámenai*, “tendo banhado”, e os verbos conjugados *enepoiésanto*, “compuseram”, e *eperrósanto*, “fluíram”. A variação de tempo e aspecto verbal observada entre os versos 2 e 11 costuma ser julgada “um enigma sintático-semântico” (Pucci, 2007, p. 40), ainda que se considere o possível valor gnômico do aoristo, que pode expressar tanto uma verdade universal como um evento que ocorre de modo típico²⁰. Por que o poeta expressa as ações de “ocupar” e “dançar” no tempo presente e as demais no aoristo? Por que o poeta volta a usar o aspecto durativo a partir do verso 9 (adiante) e utiliza um imperfeito (*steíkhon*, “caminhavam”) no verso 10?

West (1966, p. 155) considera que o aoristo *enepoiésanto* e os verbos no passado que se seguem a ele são atemporais, apontando que a justaposição do presente, aoristo e imperfeito ocorre em descrições de atividades características de divindades, citando como exemplo o início do *Hino Homérico a Apolo* e uma passagem do *Hino Homérico a Afrodite* (260-1). Já Minton (1972, p. 366) observa que o relativo *haí* do verso 2 conduz a uma narrativa de “atividade típica”, que são a dança e a canção, expressos por verbos no presente, culminando numa narrativa específica sobre a canção das Musas em 2 a 21, com os verbos no aoristo e no imperfeito. Arrighetti (1998, p. 310) também argumenta nesse sentido:

A passagem do tempo presente dos primeiros versos aos pretéritos deste e dos versos seguintes assinala a transição da narrativa das ações habituais das Musas e de seu modo usual de ser – coisas sobre as quais versam os primeiros versos – à narração do encontro com Hesíodo nos versos 22-34, que é coisa excepcional ocorrida uma vez no passado [...]. Aqui, na *Teogonia*, essa é também uma consequência da inserção de um elemento narrativo novo, o encontro com as Musas, num esquema hínico de caráter tradicional. [...].

Rijksbaron (2009, pp. 243-244), seguindo Faulkner (2005, p. 66), prefere o termo “*omnitemporal*”, em lugar de “atemporal”, sublinhando que a ação das Musas não ocorre fora do tempo, mas de maneira eterna ou temporalmente irrestrita. Ele acrescenta que os verbos no presente (*ékhousein* e *orkheúntai*) ocorrem numa oração relativa (introduzida por *haí* no segundo verso),

²⁰ Para uma síntese sobre a variação de aspecto verbal nessa passagem, veja-se Pucci (2007, p. 40-41).

[...] o que significa que estamos lidando com uma assim chamada “seção atributiva”, ou seja, uma seção na qual um ou mais atributos fixos de uma divindade são mencionados. Elas [as descrições *omnitemporais*] resultam de um narrador onisciente e devem representar um conhecimento impessoal e convencional.

Essa onisciência, contudo, é traída pela incerteza do poeta em relação ao suposto local em que as Musas tenham se banhado. A sequência de ἢ (“ou”) entre os termos que designam os lugares possíveis (Permesso, fonte do Cavalo ou Olmeio) implica certa inferência ou suposição do poeta quanto à ação das Musas e não a certeza absoluta de um narrador onisciente, ainda que ele demonstre conhecer a hidrografia, real ou fantasiosa, do monte Hélicon²¹. Conforme já notado por Clay (1989, p. 324), “[a]qui, a abrangência de Hesíodo trai sua ignorância”. Em suma, esses versos conferem proximidade entre as Musas e o poeta, que tem algum conhecimento das ações delas, mas expressam a suposição de quem ocupa o lugar do conhecimento não absoluto reservado a um mortal. Para Minton (1970, p. 367, n. 18), a descrição das Musas nessa passagem concerne ao modo como o poeta as imagina no momento anterior ao encontro com elas. Essa discussão será retomada adiante, no comentário ao verso 10.

A identificação do banho das Musas com um banho ritual e uma possível associação delas com as Ninfas são interpretações que não derivam do texto do poema propriamente (cf. Pucci, 2007, p. 41), embora sua dança em torno a uma fonte somada às locuções *póss’apaloísin* (“com pés macios”) e *térena khróa* (“pele delicada”) nos versos 3 e 5, que conferem certa delicadeza às Musas, possam ter contribuído para tal associação.

Pucci (2009, p. 37) observa que a combinação dos dois adjetivos *kalós* (“bela”) e *himeróeis* (“desejável”) para qualificar as danças corais (*khoroí*) das Musas é um elemento retórico raro e bastante laudatório. Ao mesmo tempo, seria uma maneira de a poesia arcaica se autorreferenciar: “[...] celebrar as Musas, especialmente a beleza de sua dança e de seu canto, implica elogiar o poema que elas inspirarão. É, portanto, um tipo de autorreferência por meio da qual a poesia arcaica fala de si mesma. [...]”.

Note-se a sonoridade da passagem, já apontada por Pucci (2007, p. 41), com destacada quantidade de homeoteleutos, ou seja, palavras com identidade fonética em suas terminações: *Íppou* e *Olmeioú*, *Permēsoío* e *zathéoio*, *khoroús* e *kaloús* e *enepoiésanto* e *eperrósanto*; além das ressonâncias silábicas *-eró-* em *himeróentas* e *-erró-* em *eperrósanto*, *khróa*, *krénēs*, *akrotátōi* e *per-*, *poi-*, *po-*.

²¹ A identificação dos rios é problemática (cf. West 1966, p. 153-154). Arrighetti (1998, p. 310) prefere considerá-los “não identificados”.

3. Catálogo de deuses (9-21)

ἔνθεν ἀπορνύμεναι κεκαλυμμένοι ἠέρι πολλῶ
 ἐννύχια στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι 10
 ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην
 Ἀργείην, χρυσεόισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν,
 κούρην τ' αἰγίοχοιο Διὸς γλαυκῶπιν Ἀθήνην
 Φοῖβόν τ' Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν
 ἠδὲ Ποσειδάωνα γαιήοχον, ἐννοσίγαιον 15
 καὶ Θέμιν αἰδοίην ἑλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην
 Ἥβην τε χρυσοστέφανον καλὴν τε Διώνην
 Λητώ τ' Ἰαπετόν τε ἰδὲ Κρόνον ἀγκυλομήτην
 Ἥῶ τ' Ἥελίον τε μέγαν λαμπρὰν τε Σελήνην
 Γαῖάν τ' Ὠκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν 20
 ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔοντων.

De lá se lançando, ocultas por densa neblina,
 de noite avançavam, belíssima voz emitindo, 10
 cantando Zeus porta-égide, a augusta Hera
 argiva, que pisa com douradas sandálias,
 a filha de Zeus porta-égide, Atena olhos-de-coruja,
 Febo Apolo e Ártemis verde-flechas, 15
 Posêidon sacode-a-terra, o Agita-a-terra,
 veneranda Norma e Afrodite pálpebra-vibrante,
 Juventude coroa-dourada e a bela Dione,
 Leto, Jápeto e Crono curva-astúcia,
 Aurora, o grande Sol e a reluzente Lua,
 Terra, o grande Oceano e a negra Noite, 20
 e a sacra raça dos outros imortais sempre vivos.

No verso 9, o aspecto verbal volta a ser o durativo, como nos versos 2 (*ékhoustin*) e 4 (*orkheúntai*), com o particípio presente *apornúmenai*, cuja ocorrência é única nos poemas de Hesíodo. Composto do prefixo *apo-*, que marca afastamento, o verbo na forma participial da voz média no presente expressa uma ação com alguma duração: “de lá se lançando” (*énthen apornúmenai*).

A locução *kekalumménai ēeri pollói* (“ocultas por densa neblina”) é considerada uma maneira tradicional de a poesia épica dizer “invisível”, com *aér* (forma ática de *ēér*) sendo, segundo West (1966, p. 155), “a essência mesma da invisibilidade”, embora Verdenius (1972, p. 228) aponte que *aér* é algo visível²². Há, entretanto, outro elemento de ocultação presente no verso 10, com *ennúkhiai* (“noturnas”

²² Conquanto *aér* seja sempre feminino em Homero (*Iliada* 3.381, 11.752, 20.444, 21.549 e 597, 16.790, 17.269; *Odisseia* 7.15, 140), em *Trabalhos e dias* 550 o termo se encontra no masculino. Tanto West quanto Most mantêm o masculino em suas respectivas edições da *Teogonia*. Acerca de tal variação com a subsequente alternância entre *polléi* e *pollói*, consulte-se West (1966, pp. 155-156).

ou, adverbialmente, “à noite”) indicando que a marcha das Musas ocorre à noite. A ocultação pela neblina somada ao período noturno indica que as Musas não estão visíveis, mas apenas sua voz é ouvida (cf., por exemplo, Clay, 1989, p. 325).

O uso do verbo no imperfeito sem aumento (*steíkhon* “iam”, “caminhavam”, “marchavam”) integra a dificuldade dos críticos em explicar os diferentes aspectos e tempos verbais nesse trecho inicial da *Teogonia*. De um lado, West (1966, p. 156) reconhece que “esse uso do imperfeito num sentido de ação típica não parece ser reconhecido pelas gramáticas-padrão”; de outro, Verdenius (1972, p. 229) sustenta que ele “simplesmente narra um evento específico”. Macedo (2010, p. 240), em seu estudo comparativo dos hinos gregos e indianos, sintetiza a solução dada por West num artigo de 1989:

A solução do problema parece ter sido descoberta por Martin West em um breve artigo no qual sustenta que o imperfeito utilizado nessas passagens e noutras análogas – um imperfeito sempre sem aumento, precedido de verbos no presente – é uma relíquia de uma forma verbal indo-europeia: o injuntivo. Trata-se de uma forma sem aumento derivada dos temas de presente e de aoristo com terminações secundárias, neutra com relação a tempo e modo. Segundo West, formas injuntivas de tema presente (ou imperfeitos sem aumento) são usadas para “descrever atividades habituais (atemporais) dos deuses ou demais seres sobrenaturais”. Esse é um uso semelhante ao verificado no Rig Veda, o que sugere o arcaísmo da forma. Ou seja, o injuntivo nessas passagens, assim como as demais formas pretéritas empregadas a seu lado, não é índice de uma ação ocorrida no passado, mas significa antes um fato atemporal, seja ele uma atividade característica, como é mais comum (este é o caso do proêmio à *Teogonia* de Hesíodo), seja uma ação divina única (como no início do *Hino Homérico a Apolo*).

Clay (2003, p. 54), por sua vez, propõe que o imperfeito aqui “transmite precisamente e de modo vívido o momento de transição do tempo eterno dos deuses”, diga-se, aquele do cimo do monte Hélicon, ao qual apenas os deuses têm acesso, “para a temporalidade do humano”. Já Rijksbaron (2009, p. 245), lançando mão de uma análise sob a perspectiva narratológica, afirma que *steíkhon* deve ser tomado como um imperfeito “focalizador”, ou seja, “um imperfeito que apresenta certo estado de coisas do ponto de vista de um personagem em vez daquele do narrador”, com Hesíodo assumindo um papel de personagem que percebe a ação das Musas²³. Ainda que ocultas à visão, sua voz é ouvida enquanto se movem, e Hesíodo, narrador e personagem, perceberia e também inferiria as ações das Musas de acordo com sua própria perspectiva do que elas possivelmente estivessem realizando. Ainda de acordo com Rijksbaron (2009, p. 247):

²³ Rijksbaron (2009), Nünlist (2004) e Stoddard (2004) analisam a poesia de Hesíodo de acordo com uma abordagem narratológica, cujas bases foram lançadas por Irene De Jong ao incorporar as teorias de Gérard Genette e Mieke Bal ao estudo dos textos antigos. Para a abordagem narratológica aplicada a esses textos, consulte-se De Jong (2004).

Στεῖχον na *Teogonia* verso 10 deve ser tomado, então, da mesma maneira [isto é, em seu uso focalizador], com o observador humano pressuposto pela presença de περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι, / ὕμνεῦσαι Δία etc. As palavras cantadas pelas Musas nos versos 11-21 são, portanto, ouvidas pelo poeta. Note que o som não verbal implicado pelo movimento dos pés das Musas (ἐπερρώσαντο (...) ποσσίν no verso 8) pode também ter sido ouvido pelo poeta e pode, portanto, preparar o campo para os sons com significado mencionados nos versos 10-21. Penso, ademais, que στεῖχον tem um sentido iterativo: depois da informação impessoal e convencional sobre as atividades omnitemporais das Musas nos versos 2-8, estamos lidando com uma atividade habitual das Musas no passado, naquele passado de Hesíodo, ou seja, conforme testemunhado (auditivamente) por ele. Em outras palavras, com στεῖχον, adentramos uma narrativa. [...]

O aspecto durativo do imperfeito *steikhon* – seja narrando um evento específico no passado ou um evento omnitemporal – marca uma ação que se estende no tempo, ou seja, não é pontual, e revela a concomitância entre a marcha das Musas e a realização das outras duas ações no participípio presente: emitir uma bela voz (*perikalléa óssan hieísai*) e hinear (*hymneúsai*) os deuses então listados²⁴.

A locução *óssan hieísai* (“voz emitindo”) ocorre também nos versos 43, 65 e 67 para remeter à voz das Musas. Aqui a intensidade conferida pela prefixação do adjetivo *kalós* (*perikalléa*, “belíssima”) para qualificar a voz dessas deusas reflete o tom bastante elogioso presente no uso conjunto de *kalós* e *himeróeis* no verso 8 para suas danças corais.

A tradução de *óssa* como “voz”, contudo, não se sustenta nas ocorrências sem relação com as Musas. No verso 701, *óssa* parece designar um estrondo produzido quando *Kháos* é atingido por uma queimada resultante do raio de Zeus, tal qual o barulho emitido pela união de Terra e Céu. Em 832, o termo indica o mugido de um touro, um dos sons produzidos pelas cabeças de Tifeu. Em Homero, *óssa* tem sentido de “rumor”, personificado enquanto “o mensageiro de Zeus” na *Ilíada* (2.93) e “Rumor de Zeus” na *Odisseia* (1.282).

O verso 11, com o participípio *hymneúsai* (“hineando”), introduz o primeiro catálogo do poema, que já fora considerado pré-existente e apenas parcialmente integrado a seu contexto (Walcot, 1957, p. 40 e s.). Para Clay (1989, p. 325), esse catálogo de dezenove divindades seria a primeira canção das Musas, embora seja necessário frisar que ele é narrado pelo poeta na forma do discurso indireto (Stoddard, 2004, p. 63).

O catálogo se abre com a proeminência de Zeus e Hera. Ele, com o epíteto que lhe é tradicionalmente atribuído em Homero de “portador do escudo” (*aigíokhos*). Hera, diferentemente, é qualificada com dois adjetivos e uma locução adjetiva, ocupando um verso e meio. Ela é caracterizada

²⁴ Embora o verbo “hinear” não se encontre vernacularizado, ele figura como a tradução proposta por Torrano (1995) para o verbo *hymneúsai*.

como *pótnia*, um título de majestade que pode ser entendido como “rainha” ou “senhora”²⁵; como *Argeiē*, “argiva” ou “de Argos”, região em que havia reconhecidamente um importante e antigo culto à deusa; e, por fim, como aquela “que pisa com douradas sandálias”.

Enquanto *aigiókhos* é um epíteto exclusivo de Zeus, os adjetivos e a locução adjetiva não são particulares de Hera. Ela é caracterizada em sua primeira menção com um adjetivo que evoca sua majestade (*pótnia*) e outro que remete a um dos seus reconhecidos lugares de culto. Sandálias douradas são novamente atribuídas à deusa no verso 454 com o epíteto *khrysopédilos* (*khrysós* “ouro” + *pédilon* “sandálias”)²⁶. Destaca-se, além disso, a breve menção a Zeus em comparação com o verso e meio dedicado a Hera.

Apenas a relação entre Zeus e Atena é explicitada nesse catálogo. Ela é *koírē* (“moça” ou “filha”) de Zeus, aqui novamente evocado como *aigiókhos*. Atena é anunciada com seu epíteto tradicional *glaukópis*, que pode ser entendido como composto de *glaukós* (“brilhante”) e *ópa* (“olhos”), portanto “de olhos brilhantes”, ou de *glauúks* (“coruja”), animal símbolo da deusa, e *ópa*, ou seja, “de olhos de coruja”. Beekes (2010, p. 275) sugere “com os olhos brilhantes de uma coruja”.

No verso 14, Apolo e Ártemis são mencionados com seus epítetos tradicionais: ele como *Phoibos* (“brilhante” ou “puro”), que funciona como um prenome, e ela como *iokhéaira* (“aseteadora”).

Posêidon, no verso 15, é qualificado por dois epítetos que lhe são tradicionais e que podem ser considerados sinônimos: *gaiéokhos* e *ennosígaios*, “que sacode a terra”, ambos compostos com *gaía* “terra”, mencionada como divindade posteriormente no verso 20. Observe-se que os filhos de Zeus são mencionados entre Hera e Posêidon, seus dois irmãos.

O catálogo continua com Norma (Têmis) – tia de Posêidon, Zeus e Hera –, filha de Terra e Céu, qualificada como *aidoíē* “digna de reverência”, epíteto que não é específico da deusa, usado igualmente para Afrodite no verso 194 e para Pandora em 572. Têmis é a personificação da norma, aquilo estabelecido pelos costumes ou pelas leis, e apresenta papel fundamental no cosmo governado por Zeus.

No mesmo verso (16) é mencionada Afrodite, que na *Teogonia* nasce da espuma que se forma em torno do pênis de Céu (Urano) lançado ao Mar depois de ser ceifado por Crono. Clay (1988, p. 325 e 2003, p. 55) comenta que “a presença de Dione no verso seguinte nos convida a supor que essa Afrodite é a filha de Zeus da tradição homérica” (*Ilíada* 5.370). No entanto, a menção a Afrodite e a Têmis no mesmo verso pode ser um indicativo de que Afrodite aqui é a hesiódica, pois, sendo meia-irmã de Têmis por parte de pai, ambas introduzem ao catálogo a geração de divindades anterior a Zeus.

²⁵ A palavra *pótnia* é atestada em tabletes em Linear B na forma proto-helênica *po-ti-ni-ja*, assim como os nomes de algumas divindades do panteão helênico: Zeus, Hera, Atena, Ártemis, Posêidon, Ares, Hermes e Dioniso. Diferentemente do que ocorre na poesia de Homero e Hesíodo, entretanto, *po-ti-ni-ja* não parece funcionar como um título de honra a divindades femininas em geral, mas designa uma ou mais divindades femininas particularizadas, como no tablete de Pilos An 1281 em que *po-ti-ni-ja i-qe-ja* traduz-se “Senhora dos cavalos” (cf. Duev, 2010, p. 195 e s.).

²⁶ Na *Ilíada* (24.340-41) é o deus Hermes quem veste sandálias douradas e na *Odisseia* (1.96) é a deusa Atena.

Afrodite é adjetivada pelo epíteto *helikoblépharos* (traduzido por Werner como “pálpebra-vibrante”), cujo sentido não é certo. Ele é usado no *Hino Homérico a Afrodite* 6 (v. 19), mas não é encontrado nos épicos de Homero. Enquanto West (1966, p. 157) considera que o primeiro elemento do termo seja *hélikos* e não *elissō*, Verdenius (1972, pp. 230-31) ressalta que o termo não deve significar “de olhos curvos”, pois *hélikos* denota uma forma espiral. Por seu turno, o verbo *helissō* pode expressar qualquer movimento de rotação e aparece em algumas tragédias com sentido de “virar os olhos”. O segundo elemento que compõe o epíteto, *blépharon*, pode se referir especificamente às pálpebras ou mais genericamente aos olhos. Embora West não sugira qualquer tradução para o termo, Verdenius manifesta sua preferência por “*quick-glancing*” (“olhar ágil”).

No verso seguinte são mencionadas: Hebe, a personificação da juventude, filha de Zeus e Hera (950-954), adjetivada por *khrysosthéphanos* “de coroa dourada”; e Dione, filha de Oceano e Tetis (353), qualificada como “bela” (*kalé*) e cujo nome é a forma feminina do nome de Zeus. Na *Ilíada* (5.370), Dione é mãe de Afrodite. Observe que o elemento “ouro” é associado no catálogo tanto a Hera como a sua filha Hebe. Com Hebe sendo filha de Zeus e Hera, e Dione filha de dois Titãs, o verso, mais ou menos no meio do catálogo, remete tanto à geração seguinte à de Zeus quanto à anterior.

Os versos 18 a 20 apresentam três divindades cada um, notando-se, conseqüentemente, um ritmo mais acelerado.

No verso 18, as três divindades nomeadas são Leto, Jápeto e Crono. Leto, mãe de Apolo e Ártemis, é mencionada sem epíteto e distante de seus filhos. Ela é filha de Coio e Febe – casal de irmãos, filhos de Terra e Céu –, que fazem parte dos que serão denominados Titãs, grupo no qual também estão Jápeto e Crono (e Têmis mencionada no verso 16 junto com Afrodite). Na seqüência, Jápeto é somente nomeado, como Leto. Por fim, Crono é anunciado com seu epíteto tradicional “curva-astúcia” (*agkylomētēs*). Em Homero, tal adjetivo é atribuído exclusivamente a Crono, ao passo que na *Teogonia* (546) e em *Trabalhos e dias* (48) é aplicado também a Prometeu, filho de Jápeto. É razoável que a menção a Jápeto ao lado de Crono remeta à paternidade tanto de Prometeu, que será um antagonista de Zeus na *Teogonia*, como à do próprio Zeus. Crono e Prometeu serão derrotados por Zeus, cada um à sua maneira. Não seria descabido supor que a referência a Leto também remeta à ideia de paternidade, sendo ela mãe dos filhos de Zeus, Apolo e Ártemis.

O verso 19 segue com os fenômenos celestes Aurora, Sol e Lua – três irmãos, filhos dos Titãs Teia e Hipérion (371-374). O verso 20 apresenta, por fim, a primordial Terra, seu filho Oceano e Noite, filha do primordial *Kháos*.

Esse primeiro catálogo da *Teogonia* é bastante discutido pela crítica filológica. A primazia de Zeus é coerente com seu papel na narrativa posterior apresentada pelo poema, mas a lógica subjacente à construção do catálogo ainda desafia os estudiosos. De um lado, tem-se uma ordenação cronologicamente inversa – embora não estritamente – à história do cosmo que será narrada a partir do verso 116. De outro, o critério de escolha das divindades mencionadas não é evidente. Hera é

referida em seguida a Zeus: sua relação de irmã e consorte muito possivelmente está implícita. Assim, o primeiro verso do catálogo coloca sob a atenção do público o casal real. O verso seguinte, contudo, menciona Atena, a filha que Zeus parirá sozinho, e não o filho do casal, o deus Ares.

Em seguida, estão Apolo e Ártemis, filhos de Zeus e Leto, mas esta será mencionada apenas no verso 18, junto com os Titãs Jápeto e Crono. Posêidon, como Atena, recebe um verso inteiro; a menção ao irmão de Zeus e Hera interrompe a construção do núcleo familiar de Zeus e seus filhos fora do casamento. Em seguida, Têmis (ou Norma), Afrodite, Hebe (ou Juventude) e Dione, um conjunto de quatro divindades femininas, que, assumindo Afrodite como hesiódica e não homérica, correspondem a: duas divindades da geração anterior a Zeus; sua filha com Hera, Hebe; e Dione, que, como Zeus e Hera, é filha de um casal de Titãs, Oceano e Tetis. Outra divindade feminina, Leto, abre o verso seguinte, também consorte de Zeus e também filha de um casal de Titãs, Coio e Febe. Jápeto e Crono, como Têmis, pertencem à geração de Titãs, filhos de Terra e Céu. Os fenômenos celestes Aurora, Sol e Lua são também filhos de Titãs. Por fim, a primordial Terra, seu filho Oceano, e Noite, que pertence à linhagem do *Kháos* primordial.

Embora a ordem cronológica reversa perpassa o catálogo, ele não a segue de maneira estrita. Talvez, nesse primeiro catálogo, a lógica implícita não siga uma trajetória linear mas centrípeta, partindo da figura central, Zeus, expandindo-se primeiro para suas relações familiares mais próximas e diretas, nas quais se destaca seu papel como patriarca; em seguida, ampliando-se para um conjunto de divindades femininas que têm reconhecidamente papéis importantes em sua ordem (com exceção de Dione, embora ela seja sua consorte e mãe de Afrodite na *Iliada*); depois mencionando-se o pai de Prometeu e o pai de Zeus, respectivamente Jápeto e Crono, cujos filhos se medirão em astúcia; e, por fim, como numa abertura de zoom, apontando alguns dos elementos cosmogônicos, dos quais apenas Terra terá alguma relação com Zeus explicitada no poema, mas que se constituem como elementos fundamentais na composição do cosmo do ponto de vista da percepção humana.

Esse primeiro catálogo não pode e não deve ser exaustivo, pois é o poema que deve sê-lo: o que o trecho revela pode ser considerado uma breve amostra do que será cantado pelas Musas e, conseqüentemente, pelo poeta a partir do verso 116, embora numa ordem cronológica diversa. Ainda não há, contudo, uma compreensão satisfatória do critério de escolha das divindades.

As ausências desse breve catálogo também chamam a atenção (conforme apontado por Pucci, 2007, p. 46), como a de Hércules e a de Dioniso, ou seja, de divindades com origem híbrida, fruto da união de Zeus com uma mortal. Faz-se notar também a ausência de *Mnēmosýnē* (Memória), mãe das Musas e consorte de Zeus; Métis, também sua consorte e uma espécie de mãe indireta de Atena; e Hécate, divindade longamente hineada no poema entre os versos 405-452.

Com a única exceção de Hera, que recebe um epíteto designativo de um de seus locais de culto, alguns dos demais deuses são caracterizados por seus epítetos tradicionais, o que seria um indício do caráter pan-helênico do poema²⁷.

O último verso do trecho revela que a lista precedente de deuses não é completa e reitera a natureza sintética do catálogo, assumindo sua incompletude. O caráter incompleto da síntese indica que ela é operada pelo poeta e não pelas Musas. Por outro lado, o verso afirma a completude do futuro canto das Musas, que abrangerá “a raça sagrada” (*hieròn génos*) “dos outros imortais” (*állōn t’athanátōn*). O verso, em discurso indireto, sinaliza que o canto das Musas abarcará as demais divindades, como o fará a partir do verso 116, mas, nesse momento, é a focalização do poeta que opera a seleção de deuses a fim de oferecer ao público uma amostra do que virá mais adiante. A expressão *aièn eóntōn*, “sempre existentes”, enfatiza a imortalidade dos deuses já expressa por *athánatos*, mas deve ser observado que, embora não morram, os deuses nascem, sendo seu nascimento um princípio organizador e temático do próprio poema.

Considerações finais

Neste artigo-comentário foram apresentadas de forma sucinta as leituras e interpretações mais correntes dos versos iniciais da *Teogonia*. Conforme exposto anteriormente, o exposto aqui resulta de uma seleção pautada na escolha daquilo que se considera mais fundante para a compreensão do trecho, sem se eximir, contudo, de certa dose de preferência pessoal por algumas leituras e soluções oferecidas por determinados especialistas.

Referências bibliográficas

Obras de referência

- BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden; Boston: Brill, 2010.
 CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque (DELG)*. Paris: Édition Klincksieck, 1968-1977.
 CUNLIFFE, Richard John. *A lexicon of the Homeric dialect*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

²⁷ Clay (1988, p. 326) traça uma distinção entre, de um lado, o caráter local da canção inspirada pelas Musas do Hélicon ao mencionar Hera e seu lugar de culto e, de outro, o caráter pan-helênico da canção inspirada pelas Musas do Olimpo.

Edições, traduções e comentários

- ARRIGHETTI, Graziano. **Esiodo: Opere**. Torino: Einaudi-Gallimard, 1998.
- JACOBY, Felix. **Hesiodi Carmina. Pars I: Theogonia**. Berlin: Weidmann, 1930 (Bibliothecae Graecae et Latinae auctarium Weidmannianum, II, 1).
- MAZON, Paul. **Hésiode, Theogonie. Les travaux et les Jours. Le Bouclier**. Paris, 1928.
- MOST, Glenn W. (ed. and trans.). **Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia**. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library, 57N).
- PALAVRO, Bruno. **A Teogonia de Hesíodo, traduzida & anotada pela mão de Bruno Palavro**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.
- PUCCI, Pietro. **Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115): Testo, Introduzione, Traduzione e Commento**. Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore, 2007. (Filologia e Critica, 96).
- RIBEIRO JR., Wilson A. (ed. e org.). **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RICCIARDELLI, Gabriella (a cura di). **Esiodo. Teogonia**. Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2018.
- TORRANO, JAA (trad. e estudo). **Hesíodo: Teogonia - A origem dos deuses**. 3a. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- VAN THIEL, Helmut (recognovit). **Homeri Odyssea**. (Bibliotheca Weidmanniana). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1991.
- WERNER, Christian (trad. e intro.). **Hesíodo: Teogonia**. São Paulo: Hedra, 2013.
- WERNER, Christian (trad.). **Ilíada: Homero**. São Paulo: Ubu Editora / SESI-SP Editora, 2018a.
- WERNER, Christian (trad.). **Odisseia: Homero**. São Paulo: Ubu Editora / SESI-SP Editora, 2018b.
- WEST, Martin L. **Hesiod, Theogony: Edited with Prolegomena and Commentary**. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- WEST, Martin L. (ed.). **Homerus, Ilias**. Volumen I: Rhapsodiae I-XII. (Bibliotheca Teubneriana). Berlin/New York: De Gruyter, 2011.

Bibliografia crítica

- BRADLEY, Edward M. The Relevance of the Prooemium in the Design and Meaning in Hesiod's Theogony. **Symbolae Osloenses**, v. XLI, p. 29-47, 1966.
- CLAY, Jenny Strauss. What the Muses sang: Theogony 1-115. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, v. 25, p. 27-38, 1989.
- CLAY, Jenny Strauss. **Hesiod's Cosmos**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CLAY, Jenny Strauss. The Homeric Hymns as Genre. In: FAULKNER, Andrew (ed.). **The Homeric Hymns: interpretative essays**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- DE JONG, Irene J. F. Narratological theory on narrators, narratees, and narrative. In: DE JONG, Irene; NÜNLIST, René; BOWIE, Angus (ed.). **Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature**. Leiden; Boston: Brill, 2004, p. 1-10.
- DUEV, Ratko. DI-WI-JA and E-RA in the linear B texts. In: CARLIER, Pierre; LAMBERTERIE, Charles de (*et alii*) (éd.). **Études mycéniennes 2010: actes du XIII^e colloque international sur les textes égéens**. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2012.
- FARAONE, Christopher A. The poetics of the catalogue in the Hesiodic Theogony. **TAPA** 143, 2013, p. 293-324.

- FAULKNER, Andrew. Aphrodite's Aorists: Attributive Sections in the Homeric Hymns. *Glotta* 81, 2005, p. 60-79.
- FRIEDLÄNDER, Paul. Das Proömium von Hesiods Theogonie. *Hermes*, v. XLIX, p. 1-16, 1914.
- HARDEN, Sarah; KELLY, Adrian. Proemic convention and character construction in Early Greek Epic. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol 107, 2013, p. 1-34.
- LAIRD, A. Authority and Ontology of the Muses in Epic Reception. In: SPENTZOU, E., FOWLER, D. (Org.). *Cultivating the Muse*. Oxford: [s.n.], 2002.
- MACEDO, José Marcos. *A palavra ofertada: um estudo retórico dos hinos gregos e indianos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MÉAUTIS, Georges. Le prologue à la Théogonie. *Revue des Études Grecques*, tome 52, fascicule 248, Octobre-décembre 1939, p. 573-583.
- MINTON, William W. The Proem-Hymn of Hesiod's Theogony. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 101, p. 357-377, 1970.
- NAGY, Gregory. "Hesiod and the Poetics of Pan-Hellenism". In: *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 36-82.
- NÜNLIST, René. Hesiod. In: DE JONG, Irene; NÜNLIST, René; BOWIE, Angus (ed.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden; Boston: Brill, 2004, p. 25-34.
- PUCCI, Pietro. The poetry of the Theogony. In: MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos (eds.). *Brill's companion to Hesiod*. Leiden; Boston: Brill, 2009, p. 37-70.
- RIJKSBARON, Albert. Discourse Cohesion in the Proem of Hesiod's *Theogony*. In: BAKKER, Stéphanie; WAKKER, Gerry (orgs.). *Discourse Cohesion in Ancient Greek*. Leiden; Boston: Brill, 2009, p. 241-265. (Amsterdam Studies in Classical Philosophy, 16).
- SCHLESIER, Renate. Les muses dans le prologue de la "Théogonie" d'Hésiode. *Revue de l'histoire des religions*, v. CXCIX, p. 131-67, 1982.
- STODDARD, Kathryn. *The narrative voice in the Theogony of Hesiod*. Leiden; Boston: Brill, 2004.
- THALMANN, WILLIAM G. *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- VERDENIUS, Willem J. Notes on the proem of Hesiod's Theogony. *Mnemosyne*, v. 25, Fasc. 3, p. 225-260, 1972.
- VERGADOS, Athanassios. *Hesiod's verbal craft: Studies in Hesiod's conception of language and its ancient reception*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- WALCOT, Peter. The Problem of the Prooemium of Hesiod's Theogony. *Symbolae Osloenses*, v. XXXIII, p. 37-47, 1957.
- WERNER, Christian. Poeticidade em proêmios hexamétricos gregos: Trabalhos e dias e Odisseia. *Organon*, v. 31, n. 60, p. 31-45, jan./jun. 2016
- WEST, Martin L. An Unrecognized Injunctive Usage in Greek. *Glotta* 67, 1989, p. 135-8.

