



HESÍODO

Teogonia

Trabalhos e Dias

Tradução, Estudos e Notas
BRUNO PALAVRO

Edição Bilingue

Copyright © 2026 by Bruno Palavro

Editores

Marcelo Toledo e Valéria Toledo

Capa

KOPR Comunicação. Imagem: Júpiter entronizado, óleo sobre tela de Heinrich Füger (1751-1818). Museu de Belas Artes, Budapeste, Hungria.
Fonte: Wikimedia Commons.

Impresso no Brasil.

Todos os direitos reservados à Editora Madamu
Rua Campo Largo, 418, Mooca, São Paulo, SP
CEP 03186-010 - Tel.: (11) 2966 8497
www.madamu.com.br | e-mail: leitor@madamu.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

H584t	Hesíodo
	Teogonia: trabalhos e dias / Hesíodo; tradução, estudos e notas: Bruno Palavro. 1.ed. – São Paulo: Madamu, 2026.
	244 p.; il.; 23 cm.
	ISBN: 978-65-86224-92-4
	Inclui referências
	1. Poesia Grega Antiga. I. Palavro, Bruno. II. Título.
	CDD 881

Elaborado por Simone Cadengue Ladislau – CRB-8/6350

Índice para catálogo sistemático:

1. Poesia Grega Antiga

Sumário

7	Agradecimentos
9	Introdução
29	Sobre a tradução
53	Teogonia, o nascer dos deuses
	<i>Texto grego e tradução</i>
117	Trabalhos e Dias
	<i>Texto grego e tradução</i>
169	Para ler & ouvir Hesíodo
	Apêndices
202	<i>Glossário de Nomes, Locais e Epítetos</i>
231	<i>Os dias e o ano hesiódico</i>
234	<i>O arado de Hesíodo</i>
235	Bibliografia
243	Sobre o tradutor

Agradecimentos

O trabalho começou em 2017 como projeto de Iniciação Científica. Uma segunda versão da *Teogonia* transformou-se em Trabalho de Conclusão de Curso (2019) e, dois anos mais tarde, com várias alterações, acompanhou os *Trabalhos e Dias* em minha Dissertação de Mestrado (2021). Nada disso existiria sem a universidade pública e o fomento da CAPES.

Desde então, além dos ajustes de ordem estética e de um salutar relaxamento no projeto geral das traduções, tive a oportunidade de corrigir as gralhas e remendar as idiotices — algumas bem feias — que ocorrem quando a exiguidade dos prazos encontra a inteligência mediana, e de alucinar onde é lícito alucinar. Como meu doutorado enveredou por outro caminho, pareceu prudente nos últimos quatro anos deixar a atualização bibliográfica para uma eventual velhice e colocar o filho no mundo. Por enquanto, sinto que posso fruir da ilusão agri-doce de ter completado alguma coisa.

Apesar de todos os defeitos ainda latentes em minhas decisões, amo imensamente meu trabalho. O que nele se encontrar de proveitoso se deve à paciente orientação do querido Leonardo Antunes (UFRGS), que acompanhou meu percurso acadêmico desde a graduação e que vem sendo para mim um exemplo de como lidar com a linha tênue entre as palavras e o resto da vida; às aulas e aos apontamentos de Rafael Brunhara (UFRGS), que me apresentou com grande zelo a Hesíodo e ao universo da épica antiga; à leitura aguçada e às indicações sempre pertinentes de Christian Werner (USP), dedicadíssimo tradutor e estudioso da épica homérica e hesiódica;

aos generosos comentários de Andrei Cunha (UFRGS), do venerável Jaa Torrano (USP), de José Francisco Botelho (UFRGS) e de Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR), professores e tradutores que tanto contribuíram para o aprimoramento de tudo. Muito obrigado a todos vocês.

Bruno Palavro
dezembro de 2025

Introdução

Um Hesíodo possível

Extravagante, lindo, sinistro e fundamental: o legado de Hesíodo permanece incontornável não apenas por ser uma das fontes mais antigas do que convencionamos chamar de “mitologia grega”, mas também porque seus poemas se colocam ainda hoje como instigante experiência de linguagem e pensamento. Nem a singular cosmovisão que propõem, nem o exercício estético por si só são elementos destacáveis; antes, é o caráter indissociável de ambos, diante do tempo que nos aparta e da tradição que nos recorda, que faz desses poemas de quase 3 mil anos uma fonte de íntima alteridade.

A *Teogonia* e *Trabalhos e Dias* são os únicos poemas canonizados sob o nome de Hesíodo que chegaram até nós em estado não fragmentário. No primeiro, que literalmente significa “o nascer dos deuses”, o sábio Hesíodo guiado pelas Musas nos conta como o mundo veio a ser e se assentou, formulando uma grande genealogia divina desde o surgimento de *Kháos* até o estabelecimento de Zeus como ordenador último do cosmo a partir de uniões amorosas suas e dos outros deuses sob a ordem olímpica (como se vê, teogonia e cosmogonia estão implicadas uma na outra); no segundo, Hesíodo se dirige especialmente ao irmão Perses e aos juízes corruptos, amparado pelas Musas e pela retidão de Zeus, e tece um variegado discurso que tem como foco não mais o plano exclusivamente divino, mas suas inter-

faces com o plano mortal: os trabalhos agrícolas e navais, o passar dos dias e das estações, o domínio ético das ações cotidianas. Como já foi dito, ambos os poemas são a fonte textual mais antiga de mitos já bastante difundidos entre nós: pensemos no nascimento de Zeus, quando foi substituído por uma pedra para que se enganasse o pai Crono; na batalha entre os Titãs e os Olímpicos; no roubo do fogo por Prometeu; na abertura da “caixa” de Pandora (que na verdade é um grande jarro); nas figuras mitológicas não menos conhecidas, como os Ciclopes, Pégaso, a Medusa, a Quimera *etc.*

Em algum momento, esses poemas foram associados à autoria de Hesíodo, ou, se quisermos, à *autoridade* que desse nome emana. Mas quando pensamos no que de fato esse nome nos diz, a coisa fica mais complicada.

À imediata pergunta “quem foi Hesíodo?”, ao afã de biografia, poderíamos imediatamente responder que foi um poeta-cantor grego que floresceu por volta dos anos 700 AEC. Seus próprios poemas revelam pontos importantes de sua vida: filho de um imigrante de Cime, da Eólia, cresceu em Ascra, na Beócia, junto de seu irmão Perses, com quem travaria uma disputa judicial por parte da herança do pai, indevidamente tomada pelo irmão que, além de tudo, teria subornado os juízes; disputou também como cantor em Cálcis, na Eubeia, durante os jogos funerais em honra de um tal de Anfidamas ou Anfidamante (posteriormente associado à Guerra Lelantina, argumento para a datação acima), dos quais saiu vitorioso com uma bela trípole, dedicada então pelo poeta às Musas do Hélicon. Acontece que, muito antes disso, ao pastorear seus cordeiros ao pé do referido monte, Hesíodo foi alvo de prodigiosa hierofania na forma das nove Musas filhas de Zeus e da deusa Mnemosine (“memória”), que lhe dadivaram o cetro de loureiro e, com ele, o dom divino do canto.

Acabam aí as informações em sua voz. Sobre sua morte, uma fonte bem posterior nos diz que ocorreu durante uma estada na Lócrida: segundo um escólio de Tzetzes (XII EC) baseado na fecunda narrativa *O Certame Homero-Hesíodo*, o poeta teria sido assassinado e atirado ao mar depois de seduzir Ctímene, irmã de seus hospedeiros Anfífanos e Ganíctor, filhos de Fegeu (aliás, ela viria a ser mãe do poeta Estesícoro, enquanto os assassinos logo depois morreriam numa tempestade em alto-mar). Felizmente, contu-

do, o corpo de Hesíodo foi trazido de volta à praia por benévolos golfinhos, e graças a eles foi possível não só garantir um funeral adequado ao poeta, mas também realocar sua ossada da Lócrida para Orcômeno.¹ Isso foi feito, agora segundo Pausânias (II EC), para apaziguar a peste que assolava a região, o que inclusive pode indicar a estima por Hesíodo como herói de culto.²

Menos reconhecida é a tradição de parentesco entre Hesíodo e Homero. O historiador Éforo de Cime (IV AEC), por exemplo, citado por Pseudo-Plutarco (III EC?), dizia que Hesíodo era nada menos do que um primo de segundo grau de Homero, cuja linhagem remontaria aos irmãos eólios Dio, Méon e Apeles. Muito bem: Dio havia migrado para Ascra, casado com Picímede e gerado Hesíodo; Apeles gerou Criteida e morreu, mas não sem antes confiar sua guarda a Méon, que porém a estuprou e a deu em casamento a um certo Fêmio de Esmirna, com quem ela vivia quando, às margens do Rio Meles, pariu Homero.³ Se essa versão não nos contentar, podemos crer em uma variante oferecida pelo próprio *Certame*: a de que Perses — o próprio —, o irmão vadio de Hesíodo, era bisavô de Homero (!), e este, por sua vez, filho de uma moça anônima e do próprio Rio Meles.⁴

De fato, como já destacado por Koning (2018), as declarações autobiográficas de Hesíodo têm reforçado a validação do poeta como sujeito histórico, em contraste com a quase completa anonimidade de Homero; junto delas, informações como as que destaquei se mostram bastante expressivas para a construção de uma tradição biográfica multifacetada, especialmente se considerarmos a posterior apropriação de parte delas e de variantes das mesmas fontes por referências como Tzetzes e a enciclopédia *Suda* (X EC).

1. Para escólio de Tzetzes, ver Most (2006, p. 161); para versão do *Certame*, seção 14 em Torrano (2005). A narrativa data do séc. II EC, mas remonta a uma tradição biográfica mais antiga. No fim da mesma seção, é mencionada uma versão que nomeia os assassinos de Hesíodo como Ctímeno e Ântifo, filhos de Ganíctor. Essa versão foi adotada pela *Suda* (cf. Most, 2006, p. 155).
2. *Descrição da Grécia* 9.38.3–4 (in Most, 2006, p. 233). Sobre Hesíodo como figura de culto, ver Scodel (1980), Beaulieu (2004) e Bershadky (2011); para uma abordagem panorâmica dos mesmos assuntos, Nagy (1990, p. 36 ss.; 2009, p. 278 ss.) e Koning (2010, p. 25 ss.).
3. *Sobre Homero* 1.2 (in West, 2003, p. 405). O texto completo costumava integrar as edições antigas de Plutarco, conhecido pelo título latino *De Vita et Poesi Homeri* (cf. Bernardakis, 1896).
4. Linhas 45–53 em Bassino (2013). A tradução de Torrano (2005) segue a edição de Martin West e traz, alternativamente, Apeleu como bisavô de Homero e tio de Hesíodo e Perses, sendo estes então primos do avô de Homero (seção 4).

Hesíodo, nesse caso, é entendido em termos autorais estritos, como o sujeito que criou, a partir de algum arcabouço tradicional, seus poemas mais ou menos na forma em que os conhecemos hoje. O célebre & inevitável Martin West (1978), por exemplo, não só defendeu a factualidade da maior parte dos trechos autobiográficos como experiência de um Hesíodo de carne e osso (com algumas ressalvas à figura de Perses) como chegou a representar por conjectura os primeiros versos da primeira versão de *Trabalhos e Dias*, escrita pela mão do próprio cantor.

Mark Griffith (1983), por outro lado, já argumentou que todas as colocações pessoais de Hesíodo servem primordialmente a uma função específica e necessária dentro de seu arranjo poético específico — que nem se vale da autorreferenciação gratuita, muito menos expressa uma “descoberta do eu” em relação a tradições poéticas anteriores supostamente mais inibidas no âmbito da “evolução da consciência grega”, visão ultrapassada de matriz romântica. Não seria possível asseverar a disputa jurídica entre Hesíodo e Perses, o caráter vicioso deste ou sequer sua existência, o que o tornaria uma projeção retórica para que Hesíodo pudesse desenvolver e sustentar seus argumentos, estratégia convencional nas tradições de poesia sapiencial. A conclusão é bastante significativa:

Hesíodo construiu para si mesmo, seja a partir de experiências pessoais, ou pela experiência de outro poeta mais antigo na tradição, ou inteiramente de sua imaginação, ou (talvez mais provável) pela combinação de tudo isso, uma situação dramática ou séries de situações que lhe garantem a mais ampla e inclusiva escolha temática e o mais imediato apelo às suas audiências.⁵

No caso de Griffith, há uma relação movediça entre autor e tradição, ou de “poetas dentro de uma tradição”; no caso de West, falamos especialmente de um cantor na Grécia Arcaica com algum grau de letramento (o bastante para permitir o registro de suas composições orais) e uma individualidade muito mais imperativa.

5. Griffith (1993, p. 57–58). Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha autoria.

Isso não difere muito do que Homero foi para boa parte de sua recepção moderna. De modo semelhante à famosa questão sobre o nome que rotula a *Ilíada* e a *Odisseia*, podemos também considerar uma “questão hesiódica”: talvez Hesíodo também nunca tenha existido — pelo menos não como Públio Vergílio Maro, John Milton, Jaime Caetano Braun *etc.* Poderemos, alternativamente, entender Hesíodo como a *persona poética tradicional e central de uma poética de personas*, topo axiológico ou selo de autoridade às verdades prometidas num conjunto ordenado de saberes, mas para isso será preciso nos voltarmos à dinâmica própria de composição e circulação oral da épica arcaica.

A teoria oralista de Milman Parry e Albert Lord, fruto de estudos comparativos com as composições então contemporâneas de bardos iugoslavos iletrados, foi um ponto de inflexão para os estudos da épica homérica. Atenho-me às proposições gerais: 1) as chamadas “fórmulas épicas”, *i.e.*, grupos de palavras regularmente empregados sob as mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencial, só poderiam fazer parte de uma técnica empregada por poetas orais; 2) os poemas devem ter sido ditados para um escriba; 3) a leitura da épica homérica deve levar em conta esse modo específico de composição da oralidade. A ideia central já foi bem resumida por André Malta (2015):

o cantor não era um mero reproduzidor de composições, mas um criador que compunha no momento em que fazia sua apresentação, apoiando-se para tanto numa técnica especial, a da dicção formular criada pela tradição, segundo a qual não havia nem um modelo fixo de texto, a ser rigorosamente respeitado, nem a possibilidade de uma “improvisação” pura e simples.⁶

Segundo essa teoria, não era possível que um cantor proficiente também dominasse a escrita, uma vez que os hábitos letrados impunham certa canonização de uma forma estável que levaria ao fim da criação no momento da performance. Aí chegamos a uma conclusão categórica: a de que a difusão

6. Malta (2015, p. 131).

dos poemas homéricos e hesiódicos pela Grécia Arcaica não dependia da escrita. Essa é a base para os conceitos extensivamente trabalhados por Gregory Nagy (1990, 2009): o de *recomposição-em-performance* e o de *pan-helenização*, em sua imediata relação com as figuras poéticas de Homero e Hesíodo como sínteses de tradições poéticas fundamentalmente orais.

Já sabemos que a poesia de Hesíodo é tão formular quanto a de Homero; além disso, as constantes menções às Musas filhas da Memória como força motriz do *aoidós*, o poeta-cantor, não deixam dúvida sobre a realização oral desses poemas. Já o caráter pan-helênico das composições, nos termos de Nagy (1990), que não se limitam à representação de figuras de culto local e de tradições locais, somado a algumas representações dos próprios rapsodos,⁷ sugere sua apresentação especialmente em festivais competitivos de público pan-helênico, em conformidade com a crescente intercomunicação das elites das cidades-estados e a tendência geral de pan-helenização, manifesta, por exemplo, no estabelecimento dos Jogos Olímpicos, do santuário de Apolo em Delfos, de colônias gregas, bem como no início da proliferação do alfabeto a partir do século oitavo. Assim, as poesias homérica e hesiódica podem ser vistas como parte desse fenômeno maior enquanto síntese das diversas tradições locais para um modelo pan-helênico passível de aceitação geral — e a categoria de “divindades olímpicas” talvez seja a manifestação mais expressiva desse processo.⁸

Em tal contexto, entende-se que não só a concretização desses poemas se dava pela palavra proferida, mas sua própria *transmissão* (do Período Arcaico, afinal, não há evidência do uso da escrita nem para registro dos poemas homéricos e hesiódicos como composições integrais e fixas, nem para sua disseminação). Essa é, de modo geral, a dinâmica da difusão oral, na qual composição e performance vêm a ser aspectos de um mesmo processo: uma composição executada em diferentes momentos e em lugares

diferentes pode ser recomposta por cantores diferentes num processo de “recomposição-em-performance”, cuja combinação de técnica mnemônica e repentista preservará a identidade geral da matéria tradicional, embora nunca a fixidez que atribuímos à reprodução do texto escrito. Nesse sentido, Nagy dirá que os poemas mais tarde conhecidos como homéricos e hesiódicos resultaram, em sua fixação escrita, de formas de poesia que se tornaram cada vez mais difundidas por diferentes agentes em comunidades do mundo helênico, num longo processo de expansão e cristalização via *recomposição-em-performance*, que pode ser chamado genericamente de “pan-helenização” dessa poesia.

Quem é Hesíodo, afinal, nesse contexto? Como também ressalta Gregory Nagy (2009), é o próprio *Hesíodos* do v. 22 da *Teogonia*; mais especificamente, o **hesi-wodos*, o “lança-voz”, do verbo *hiénai* (“lançar, emitir”; v. 10, 43, 65, 67) e do substantivo *audé* (“voz, fala”; v. 31, 39, 97); ou, acrescento, também por etimologia poética, o “lança-canto”, do substantivo *aoidé* (v. 22, 44, 48, 60, 104), especialmente pela reiteração desses termos em fim de verso. Esses substantivos geralmente aparecem precedidos por palavras com sibilante surda, o que faz o nome do cantor pairar em diversos segmentos. As mesmas Musas que lançam seu belíssimo som (*óssan hieísai*; v. 10, 43, 65, 67) inspiram o rústico pastor com sua fala divina (*enépneusan dé moi audén*, v. 31) e ensinam a Hesíodo a arte do canto (*Hesíodon kalèn edídaksan aoidén*, v. 22), que passa a guardar em seu próprio nome sua inspiração, do mesmo modo que as Musas, pelas quais os cantores existem (*aoidoi éasin*, v. 95), guardam em seu peito a canção (*hêisin aoidè / mémbletai en stéthessin*, v. 60–61) com a qual glorificam a raça dos deuses (*kleíousin aoidèi*, v. 44) e especialmente Zeus ao iniciar e ao cessar o canto (*eklégousai aoidês*, v. 48). É delas, afinal o “canto desejável” (*himeróessan aoidén*, v. 104). Ainda, é dito que as deusas “harmonizam” com sua voz (*homereúsai*, v. 39), o que pode tornar seu par Homero, ao menos momentaneamente, o “harmonizador”. Nem Perses, o irmão corrupto do “lança-canto”, escapa de ser associado ao verbo *pérthein* (“saquear, destruir”), convencionalmente aplicado em instruções poéticas moralizantes que alertam sobre a destruição de comunidades que escolhem o caminho da injustiça. Assim,

7. Por exemplo, em Platão (*Íon* 530a–b).

8. Nagy (1990, p. 37–38). Devemos atentar, inclusive, para a dimensão política que subjaz ao que pode ser visto superficialmente apenas como síntese artística, algo também já destacado pelo autor (*ibid.*, p. 46): a integração de divindades de certas cidades mais proeminentes à ordem olímpica estava sujeita a alguns êxitos e a várias concessões de cada região, de modo que determinada qualidade de determinada divindade poderia se tornar aceita pelo público geral, enquanto várias outras características que eventualmente contradissem as tradições de outras cidades não seriam enunciadas.

ambos Homero e Hesíodo estão vinculados a funções genéricas das Musas como deusas da poesia. “Homero” e “Hesíodo” [ao contrário de um tradutor chamado “Palavro”] não são nomes preexistentes de pessoas que calharam de ser poetas; antes, são nomes predestinados para poetas em sua função de exercitar a poesia das Musas.⁹

Vemos um movimento que expressivamente sobrepõe a força histórica da tradição épica ao sujeito que a performa, imbuído mais de autoridade do que de autoria como a entendemos hoje. Esse movimento, aliás, pode ser bastante inclusivo, uma vez que permite encarar as variantes de um mesmo verso ou trecho não como uma alteração textual “falsa”, mas como alternativa tradicional genuína que foi se tornando gradualmente marginalizada no processo de cristalização do poema em um texto fixo.¹⁰ É nesse sentido que os poemas atribuídos a Hesíodo se apresentarão mais propriamente como “manifestações variáveis de um fenômeno muito mais extenso: o da poesia hesiódica”.¹¹

Hesíodo seria, portanto, um vulto de aedos anônimos que se refez na carne de cada cantor e recitador que o tenha enunciado em si. Em que medida cada um desses sujeitos operava ativamente na recomposição do material legado pela tradição é algo impossível de ser precisado; devemos ter em mente, porém, que a tese da múltipla “autoria” governada pela força maior da tradição não encerra o assunto, tampouco é um modo definitivo de encarar Hesíodo no plano mais amplo da poesia oral e da consolidação da poesia hesiódica. Um contraponto muito pertinente já foi considerado por Griffith (1983):

Prefiro falar de “poetas numa tradição” do que da própria tradição criando o poeta, como Nagy faz [...]. Embora os poemas homéricos e hesiódicos

9. Nagy (2009, p. 288).

10. Essa postura também possibilitaria incluímos o tão estranho quanto fascinante *Escudo* no *corpus* hesiódico: hesitantemente atribuído a Hesíodo na Antiguidade, geralmente ignorado por leitores contemporâneos, teve sua autenticidade desconsiderada na modernidade sobretudo por questões de datação (e se o poema é de fato inesperado como narrativa heroica no contexto sapiencial de Hesíodo, não deixa de remeter, em diversos aspectos, ao âmbito maior da tradição hesiódica e formar um plano relativamente coeso).

11. Nagy (1990, p. 80).

dicos claramente incorporem uma vasta quantia de material tradicional, em grande e pequena escala, fica igualmente claro que os poetas arcaicos estavam constantemente competindo uns contra os outros com inovações, correções, versões alternativas, palinódias, paródias *etc.* Nunca houve uma única “tradição”, aceita por todos, na qual o cantor precisasse submergir-se, ao menos não até certos poemas terem se tornado fixos e inalteráveis — e mesmo então havia outros poemas para os cantores criativos comporem. [...] o material reunido por Radlov e Parry e Lord mostra quanto espaço para inovação e preferência pessoal existe mesmo na poesia formular e “tradicional” [...]. É possível que “Hesíodo” seja um nome tradicional para qualquer cantor de uma *Teogonia* [...], e “Homero” de uma *Iliada*, assim como “Estesícoro” pode ter sido para o compositor de lírica coral; ou os nomes podem ter sido *noms de plume*, cada um adotado por um cantor específico como parte de sua persona.¹²

Hugo Koning (2018), por sua vez, menciona as alusões internas, a estrutura cuidadosa e a interdependência temática dos poemas como argumento para assumir que, assim como no caso de Homero, deve ter existido um poeta histórico que deu uma forma definitiva aos poemas de Hesíodo. Essa hipótese — e estamos aqui, tanto quanto nas considerações de Nagy, em um terreno altamente hipotético — não ignora a dinâmica da tradição: as informações “autobiográficas” seriam parte do material tradicional ao qual foi dado uma forma acabada por essa única mente, de modo que ainda são mais bem entendidas retórica do que historicamente. Mas antes de uma tradição plural que converge gradualmente para uma relativa integração via recomposição e reprodução, temos em foco nesse caso um poeta que se apropria ativamente dessa tradição conforme a (re)produz num momento definitivo. Na forma final do poema, não acidental, a produção da diferença é deliberada.¹³

Essas considerações remetem a uma questão central sobre os agentes dessa poesia. Rosalind Thomas (2005) chama atenção para a pos-

12. Griffith (1983, p. 58).

13. Fica a pergunta: nessa forma final, se está dentro ou fora da tradição? Especialmente nesse caso parece pertinente encarar a tradição como um construto mais móvel do que costumamos entender pelo termo, um fazer constante que se reforma nos momentos em que se reproduz dialeticamente com o sujeito que dela se apropria, embora certamente fundamentada em protocolos muito específicos.

sibilidade de reflexão privada, prática e extensa memorização para confrontar a ideia do poeta oral como alguém que, pelo fato de ser analfabeto, é meramente espontâneo e mecanicamente tradicional, um compositor que se fia “no calor do momento”, alheio à composição ponderada e ao domínio sintético e intenso da linguagem. O aedo diluído na tradição e resumido à performance em público se vislumbra como homem de carne, osso e pensamento:

Em diversas sociedades, a poesia oral é composta pelo poeta em completo isolamento, para ser executada apenas mais tarde, de memória. Como Finnegan ressalta, o poeta esquimó busca a completa solidão quando está inspirado; um desses poetas chamava seus cantos de “companheiros de solidão”. Nas Ilhas Gilbert, o poeta inspirado deixa a aldeia para compor. Quando termina, ele retorna para testar sua criação diante de seus amigos e pode alterá-la após ouvir as críticas. Jensen salienta que os cantores iugoslavos de Lord geralmente praticavam isoladamente e cita um cantor épico romeno que mantinha sua esposa regularmente acordada praticando para si mesmo na noite anterior à sua apresentação num casamento.¹⁴

Antes das possibilidades híbridas que encerram o argumento da autora — como a de que os poemas homéricos podem, na verdade, ter tido auxílio da escrita em sua composição, sem que com isso Homero deixasse de ser um poeta oral na plena acepção do termo, ou a de que o próprio contexto do ditado possa ter sido uma oportunidade para que o poeta compusesse sua obra-prima —, temos uma formulação muito mais elementar: “o esmero não é monopólio do letrado”.¹⁵ O mesmo pode ser dito em relação aos chamados “epítetos ornamentais” enquanto recurso mecânico de versificação: embora a linguagem formular da épica arcaica seja abundante, não devemos restringir a ação do aedo ao simples improvisado irrefletido ou à encheção de

14. Thomas (2005, p. 54).

15. Thomas (2005, p. 56).

linguagem como forma de cumprir o verso apenas por necessidade métrica.¹⁶ A alocação de epítetos tradicionais, mesmo os mais recorrentes, pode também ser fruto de cuidadosa meditação, muito produtiva na potencial cadeia de sentidos que determinado trecho possa construir, e merece, como tal, a devida atenção do público.¹⁷

Mas voltemos a Hesíodo; na verdade, à pergunta “quem foi Hesíodo?”. Talvez agora pareça mais adequado responder com um “não sei?” algo socrático, não sem um quê de angústia. As divergências são expressivas, e é razoável dizer que não estamos em posição de adotar qualquer postura definitiva. Talvez seja mais interessante propor uma leve alteração na pergunta: quem é Hesíodo? Com isso, não será necessário supor um vivente histórico. Como já bem formulou Christian Werner (2016), podemos encarar-lo como “uma voz poética indissociavelmente ligada a uma tradição, ou seja, um conjunto de protocolos poéticos e retóricos, e que confere forma e autoridade ao poema apresentado sob determinadas condições de performance”.¹⁸ Sem desconsiderar o cuidado refletido, produto de uma ou mais mentes organizadoras no arranjo das possíveis intencionalidades que constituem os poemas, bem como as variantes que compõem o mosaico da poesia hesiódica, estamos diante do que já se tornou um construto conjunto do povo helênico; ou, como já formulado, de uma *persona poética tradicional e central de uma poética de personas*, selo de autoridade às verdades prometidas num conjunto ordenado de saberes. Isso implica dizer que, no âmbito de sua poética, o nome e a autoridade que dele emana estão

16. Discorda-se aqui da formulação de Parry (*apud* Malta, 2015, p. 194–195): “O sentido característico do epíteto ornamental difere profundamente daquele das palavras que levam adiante o movimento do poema; porque o epíteto ornamental não tem uma existência independente. [...] O significado, portanto, do epíteto fixo tem uma importância reduzida: ele é empregado pelo poeta sem que este lhe dê atenção, e percebido da mesma maneira pelo que o ouve; trata-se de uma palavra familiar em que a mente não precisa se deter, uma vez que sua ideia não tem nenhum impacto sobre a ideia da frase”.

17. O que não deixa de ser, é claro, um problema hermenêutico. Segundo Malta (2015, p. 216): “Talvez tenhamos que aceitar que se trata sempre, em última análise, de uma interpretação subjetiva e móvel, aberta a diferentes recepções, o que não quer dizer que seja totalmente arbitrária: ela deve levar em conta o valor mais geral da formulariedade apontado por Parry, e buscar o eco significativo apenas nos momentos em que isso vem respaldado por uma compreensão mais ampla, de conjunto, seja das passagens discutidas, seja do próprio poema. Esses parâmetros, se não tornarão decerto a leitura infalível (algo que não existe), a deixarão, ao menos, mais bem embasada, e com maior plausibilidade”.

18. Werner (2016, p. 32).

em íntima relação com as deusas Musas: como filhas da Memória, são elas que propelem sua poesia.

A compreensão de Hesíodo passa então, inevitavelmente, pela compreensão de sua obra. Ler e, mais do que ler, *ouvir* os seus poemas ainda é um imperativo para conhecermos, entre outras coisas, os ecos desse nome.

O épos arcaico

Os poemas homéricos e do Ciclo Épico, os hinos homéricos, os poemas hesiódicos e os demais atribuídos a Orfeu e a Museu podem ser relacionados num mesmo conjunto: o da tradição poética hexamétrica arcaica, “uma história do cosmo, dos deuses e da humanidade do início até o tempo presente que é implicado pela situação de recepção dos poemas”; sem perder de vista a definição gradual dessa tradição em “dois subconjuntos principais, a tradição homérica e a hesiódica”, podemos entender o que restou da épica arcaica como “performances poéticas e, sobretudo a partir do século V, certos poemas fixos ligados às figuras canônicas de Homero e Hesíodo”.¹⁹ A esse conjunto, contudo, chamo simplesmente de “épica arcaica”, abstraídas as particularidades das matérias heroica, cosmogônica, hínica *etc.* (que, vale ressaltar, não são excludentes entre si), por considerar a *concretização oral* dos poemas como forma distinta pela qual vigoravam e se difundiam na realidade material dos povos helênicos, sintetizada por um metro comum, um dialeto comum, um repositório de fórmulas comum — em suma, uma poética comum, cujo próprio metro que a constituía era sinônimo de “palavra”, rotulado pelo grego *épos*.

Além da mistura dialetal sobretudo de formas jônicas e eólicas, são duas as características distintivas comuns ao referido *épos*: o hexâmetro datílico e a composição formular, intimamente relacionados e eficazes como amparo mnemônico e recurso dinâmico para a (re)composição em performance. Na linha de Milman Parry, podemos entender que os cantores

épicos construíram e preservaram ao longo de gerações uma técnica formular com um duplo propósito: expressar ideias apropriadas à sua poética e atenuar as dificuldades da composição. Claro, como vimos, não é razoável pensar que essa estratégia fosse mero recurso de improvisação mecânica: um aedo, munido do rico arcabouço da dicção tradicional e amparado pela memória, sabia muito bem o que estava fazendo ao escolher determinada fórmula para determinado contexto. De todo modo, note-se que expressões recorrentes do arcabouço épico, como

νύκτα μέλαιναν — — — — —
 γλαυκῶπιν Ἀθήνην — — — — —
 Κρόνος ἀγκυλομήτης — — — — —
 οὐρανοῦ ἀστερόεντος — — — — —
 διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην — — — — —
 Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες — — — — —

e suas variantes, não só expressam uma ideia essencial sobre a coisa nomeada ou são capazes de modular a narrativa,²⁰ mas têm destinadas para si posições fixas da matriz de um metro predefinido. O verso épico, portanto, constitui as possibilidades de expressão e vem a ser um aspecto fundamental na concretização dessa poesia.

No famoso *Greek Metre*, Martin West (1982) já apontou que o hexâmetro datílico se estabeleceu desde muito cedo como metro da “poesia épica” (leia-se “heroica”) e sapiencial, além de ser usado para enunciados breves como oráculos, enigmas e inscrições. É interessante notar como todas essas manifestações hexamétricas parecem pressupor justamente uma relação estreita entre a autoridade de quem as enuncia e a permanência do que é enunciado. Em todo caso, temos tradicionalmente a seguinte estrutura rítmica:

19. Werner (2013, p. 22).

20. Respectivamente, “noite preta”, “Atena dos olhos glaucos”, “Crono de saber recurvo”, “céu estrelado”, “através da dourada Afrodite”, “que têm o olímpio palácio”.

1 2 3 4 5 6
 —̣|—̣|—̣|—̣|—̣|—̣

Uma análise sincrônica do hexâmetro datílico nos permite identificá-lo como seis *metra* ou medidas — que também podem ser chamadas de “pés”, no caso do hexâmetro — de dátilos, cada um deles composto por uma sílaba longa seguida de duas breves (—̣̣), com exceção do último pé, cujo elemento final, seja a sílaba naturalmente breve ou longa, sempre será realizado como longo (̣̣).²¹

A alternância de duração dos elementos do verso se deve à própria natureza da língua grega antiga, que, além do acento tonal, distinguia as sílabas por um critério quantitativo (longas e breves), e não qualitativo (tônicas, subtônicas e átonas); assim, visto que uma sílaba breve tinha aproximadamente a metade da duração de uma longa, esse critério quantitativo permitia que os dois elementos breves dessem lugar a uma única longa (̣̣), de modo a preservar praticamente a mesma duração de um dátilo com um espondeu (—̣̣).²² Essa flexibilidade não só facilitava a composição do verso como evitava a monotonia de sua modulação. Desse modo, poderíamos chamar o verso épico mais especificamente de “hexâmetro dátilo-espondaico”.

É importante ressaltar, porém, que a realização espondaica era mais rara no quinto pé do hexâmetro, o que acabava por preservar a identidade hexamétrica. Por exemplo, vemos no v. 6 da *Teogonia* (a) como um verso majoritariamente espondaico (muito raro) se valia da cláusula hexamétrica no quinto pé para preservar sua identidade no contexto hexamétrico maior;

21. Algumas notações do hexâmetro datílico podem indicar *anceps* (x) na sílaba final, o qual indica a possibilidade de termos tanto uma sílaba naturalmente breve como uma naturalmente longa; porém, de modo a marcar o final de verso e ser coerente com as realizações espondaicas do resto do hexâmetro, a execução do elemento final devia ser longa mesmo se naturalmente breve a sílaba em tal posição, o que nas ocorrências particulares chamamos de *brevis in longo* (Gentili; Lomiento, 2003, p. 34). O esquema no qual me baseei traz o símbolo em questão (*ibid.*, p. 268), enquanto o de West (1982, p. 35) traz simplesmente uma longa. Dada a recorrência do fenômeno na sílaba final, é pertinente manter o símbolo distinto.

22. As sílabas longas são aquelas a) com vogais naturalmente longas, b) com vogais que levam acento circunflexo, c) com ditongos, d) com vogais que antecedem duas ou mais consoantes ou dífonos. Ditongos e vogais longas podem ser abreviados se, em fim de palavra, forem sucedidos por palavra iniciada em vogal; além disso, certas sílabas serão longas no verso em razão de convenções ou arcaísmos poéticos. Para detalhes, indico, além do trabalho de West (1982), a obra de Gentili e Lomiento (2003). Para a questão do alongamento, ver Eben (2004).

no v. 1 de *Trabalhos e Dias* (b), vemos como, apesar pouco recorrente, a realização espondaica no quinto pé podia mesmo iniciar um poema:

a) —̣|—̣|—̣|—̣|—̣̣|—̣̣
 ἦ “Ἴπ|που κρή|νης ἦ|’Ολμει|οῦ ζαθέ|οιο
 b) —̣|—̣̣|—̣̣|—̣|—̣|—̣
 μοῦσαι| Πιερί|ηθεν, ἀ|οιδῆ|σι κλεί|ουσαι

Outro fator de variação, determinante sobretudo na organização do hexâmetro recitado, é a posição das cesuras e das diérese (:). Tradicionalmente, entendemos a cesura como uma breve pausa no interior do verso promovida pela coincidência convencional de determinadas posições internas com o final de uma palavra, o que acaba por dividir o verso em porções menores e impedir que um fluxo ininterrupto de dátilos o arraste consigo. Essas posições, acrescento, frequentemente estão associadas a divisões sintáticas que podem delimitar no verso núcleos semânticos relativamente fechados. Por fim, entende-se comumente que a diferença entre cesura e diérese esteja no fato de que a primeira ocorre dentro de um metron e divide o verso em porções ritmicamente dissemelhantes, enquanto a diérese coincide com o final de um *metron* e, portanto, promove uma divisão mais uniforme.²³

O tipo de cesura dominante no hexâmetro datílico é a que ocorre no terceiro pé e divide o verso em dois hemístiquios. Há duas possibilidades

23. Definição tradicional segundo Antunes (2009, p. 25–26); diferença entre cesura e diérese conforme Gentili e Lomiento (2003, p. 35). Note-se, porém, que a discussão sobre a natureza da cesura nos versos antigos é longa e nem um pouco unânime. Samuel Basset (1919), por exemplo, já defendeu que o que chamamos de “cesura” pertence exclusivamente à doutrina métrica e não implica nenhuma pausa no interior do verso, nem rítmica nem semântica. Como se verá, não sigo um critério exclusivo para análise da cesura, mas híbrido, o que requer que entendamos o tradicional temo “pausa” num sentido abrangente. Na recitação do verso traduzido, essa “pausa” — ou demarcação — costuma ser realizada juntamente com uma mudança tonal, como apontado por Oliva Neto (2014); ou, me parece, com o alongamento da última sílaba do hemístiquio ou do terço. Ressalto, ainda, que meu entendimento de cesura se refere apenas a um contexto recitativo, e não cantado. Numa tentativa de reconstrução mais recente da performance do *épos* arcaico, Danek e Hagel (2002) já assinalaram a impossibilidade de pausa interna em contexto mélico.

excludentes de realização para essa cesura: “pentemímere” ou “trocaica”,²⁴ a primeira por ocorrer após o quinto elemento do verso (contam-se as duas sílabas breves como um elemento), a segunda por ocorrer entre as duas breves de um pé e conferir uma terminação trocaica para o primeiro hemistíquio. O primeiro verso da *Iliada* (a), por exemplo, traz uma cesura pentemímere, enquanto o da *Odisseia* (b) possui uma trocaica:

a) — — — — — : — — — — —

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

raiva canta, deusa, : a do Pelida Aquiles

b) — — — — — : — — — — —

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, : πολύτροπον, ὅς μάλα πολλὰ

do homem conta-me, musa, : do mui versado, que muito

Além da cesura no terceiro *metron*, existe a possibilidade de a divisão interna ocorrer no quarto pé quando não há final de palavra no terceiro. Chamamos esse fenômeno ou de “cesura heptemímere” (a) ou de “diérese bucólica” (b), a primeira por incidir após o sétimo elemento do verso, a segunda, após o quarto *metron*, recorrente na poesia bucólica alexandrina:²⁵

a) — — — — — : — — — — —

b) — — — — — : — — — — —

Se colocarmos lado a lado versos com cesuras pentemímere e heptemímere, temos um espelhamento em relação ao número de elementos em cada hemistíquio: 5:7 e 7:5, respectivamente; contudo, essa aparente equivalência de hemistíquios invertidos não vinga na realização do verso:

24. Gentili e Lomiento (2003, p. 269). As mesmas cesuras também são respectivamente chamadas de “masculina” e “feminina”, esta mais recorrente do que aquela (West, 1982, p. 36).

25. Gentili e Lomiento (2003, p. 269); West (1982, p. 36, 154).

enquanto um hexâmetro pentemímere soa regular e equilibrado, um no qual somente a cesura heptemímere fosse aplicada pareceria ao menos assimétrico. Isso acontece por conta da distribuição dos seis *principes* do hexâmetro, *i.e.*, das posições longas obrigatórias no modelo do verso, estabelecidas como fator contrastivo elementar:²⁶ em cesuras de terceiro pé, temos dois hemistíquios de três principes cada um; no caso de cesura apenas no quarto pé, porém, teríamos uma proporção de 4:2.

Nesse caso, é importante considerar a possibilidade de divisão triádica do verso, e especialmente o que Kirk (1985) classificou como *rising threefolder*, traduzido como “tríptico ascendente” por Brose (2015).²⁷ De modo geral, trata-se da divisão do hexâmetro datílico em três porções semânticas definidas por relações sintagmáticas e, principalmente, por finais de palavra no segundo e no quarto pé do verso, o que resultaria em três segmentos do hexâmetro com dois *principes* cada um. Idealmente, se encontramos uma cesura heptemímere ou uma diérese bucólica necessárias em vez da cesura de terceiro pé, podemos esperar também uma cesura no segundo pé do hexâmetro (trimímere) e a possibilidade de uma organização de informações triádica sem quebras sintáticas violentas (a); se, por outro lado, houver possibilidade tanto da cesura de terceiro pé como da de quarto, podemos considerar o verso um tríptico caso ele não só traga uma cesura também no segundo pé, mas ainda seja passível de uma delimitação triádica mais coesa no plano semântico com relações sintáticas mais íntimas do que numa divisão dual (b):

a) — — — : — — — : — — — — —

διογενὲς : Λαερτιάδῃ : πολυμήχαν Ὀδυσσεῦ

Il. 2.173

de estirpe divina, : Laertiada, : mui sagaz Odisseu

26. West (1982, p. 18–19). Nesse caso, vale mencionar que, apesar de a última sílaba do hexâmetro datílico provavelmente ter realização longa estabelecida no modelo tradicional, seria impossível apreendê-la como *princeps* no contexto, uma vez que adjacente a um *princeps* e a nenhum elemento breve com que possa promover contraste.

27. Bassett (1917), a partir das observações de Gleditsch em *Metrik*, menciona brevemente a possibilidade de divisão triádica em seu estudo sobre a cesura heptemímere, recomendado especialmente para a verificação de proporções numéricas no *corpus* hexamétrico.

b) — — — : — — — — — : — — — — —
 ἔζετ' ἔπειτ' : ἰπὸννευθε νεῶν, : μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε II. 1.48
 sentou-se então : longe das naus : e lançou uma flecha

Assim, o molde rítmico do hexâmetro datílico e a realização específica das posições de final de palavra vêm a ser indissociáveis da organização sintático-semântica na definição das pausas internas: enquanto os primeiros ditam as possibilidades, a segunda aponta o caminho mais propício.

Considerando ainda raríssimas diéreses e cesuras trocaicas no segundo pé,²⁸ podemos então ter em mente a seguinte notação geral do hexâmetro datílico, com a combinação dos pontos passíveis de pausa interna (excluentes entre si em relação tanto às divisões dual e triádica como ao seu ponto de realização dentro do pé métrico):²⁹

— — — : — — — : — — — : — — — : — — —

Em uma análise muito mais minuciosa, Kirk (1985) já alertou para o grau de subjetividade do qual geralmente depende a interpretação das “cesuras subsidiárias” e para a impossibilidade de uma reconstrução definitiva da entoação dos versos épicos, especialmente em vista das incertezas sobre o acompanhamento musical e o quanto ele incidiria sobre a articulação do hexâmetro. Essas afirmações podem ser estendidas a tudo que foi dito até aqui. Como alternativas, haveria que se considerar, por exemplo, a análise do hexâmetro a partir de um quadricólon, conforme proposta por Fränkel e retomada por Kirk, bem como outras possíveis combinações menos regulares de segmentos do verso a partir de suas unidades semânticas, ou o caráter polirrítmico do hexâmetro datílico e a possibilidade de uma análise

diacrônica a partir de metros líricos proposta por Gregory Nagy e defendida por Brose (2015).

Em resumo, desapegado de qualquer ilusão de onipotência analítica, o hexâmetro datílico é aqui proposto sincronicamente com a possibilidade de alternância de duas disposições gerais e aparentemente mais conspícuas de cesura principal — dual e triádica — numa realização híbrida do molde rítmico tradicional, organizado pela disposição proporcional dos *principes* e de conjuntos sintáticos e semânticos mais ou menos delimitados. Não temos notícia de uma fonte antiga que considerasse uma cesura trimímere, e o melhor que podemos fazer é admiti-la como suporte convencional da heptemímere e da diérese bucólica. A organização dual é predominante, talvez como herança do desenvolvimento do hexâmetro a partir de dois segmentos menores, enquanto a progressão triádica é reservada a momentos pontuais, potencializando um efeito de urgência progressiva no desenrolar do verso. Já o local específico de pausas no interior do *metron* são minúcias que, apesar de sujeitas a exceção, seguem uma convenção e não parecem produzir uma diferença muito expressiva nessas duas possibilidades gerais de organização do hexâmetro datílico.

E talvez fruí-lo como for seja mais importante para entendê-lo.

28. Apresento alguns exemplos de Hesíodo seguidos de breve reflexão em Palavro (2021, p. 61–63).

29. Até o momento, ignoro a possibilidade de diérese após o terceiro pé e de cesura trocaica de quarto pé, mesmo nas exceções dos exemplos de Gentili e Lomiento (2003, p. 270). Os exemplos em questão são passíveis de cesuras regulares de terceiro pé como pausa dominante no arranjo total do verso, e desconheço eventuais ocorrências de cesuras/diéreses necessárias nesses pontos.

Sobre a tradução

Primícias

Desde meu primeiro contato com a poesia de Hesíodo, desejei não somente traduzi-la como modo singular de fruí-la e compreendê-la, nem me vi impelido somente a pensar em como traduzi-la, mas sim a organizar mentalmente o que de fato eu entendia por tradução e de que modo esse entendimento sobre a tradução poderia amparar uma prática que mais ou menos desse conta da complexa rede de sentidos com a qual aos poucos e aos tropeços me deparava no texto grego e na bibliografia secundária. Paralelamente, crescia meu interesse pelas propostas de recriação rítmica dos poemas da Antiguidade e pelos esforços de redar de alguma forma essas composições à voz. O que se apresenta nesta edição é o resultado da união desses dois interesses: quando decidi traduzir Hesíodo, sabia que o hexâmetro datílico seria o princípio estruturante dessa empreitada.

Conforme me defrontava com os problemas de traduzir textos tão antigos e tão revisitados, tive a oportunidade de aprimorar algumas reflexões que se tornaram basilares para minha prática. Elas remetem a Haroldo de Campos e sua proposta de encontrar uma “física” para a “metafísica da tradução” de Walter Benjamin, a partir da noção jakobsoniana de função poética. Para Campos (2011), a tarefa do tradutor (e ele está pensando especificamente na tradução de poesia) passa a ser encarada como um exercício metalinguístico que busca “restituir” no texto de chegada o *modus operandi* compreendido no texto fonte, ou seja, o próprio jogo material dos signos linguísticos em seu arranjo específico. Como resultado, teríamos ao mesmo tempo um texto autônomo em sua singularidade — *outro texto* portanto, à